



THE LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE  
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC  
SOCIETIES

THE LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE  
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC  
SOCIETIES

UNIVERSITY

---

DEUTSCHE MUSIK-ZEITUNG

v. 1-3  
1767-1862



00035669712

**This book must not  
be taken from the  
Library building.**

---



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von

Selman Bagge.

1860.

---

Erster Jahrgang.

---

*Klein-Print-Verlag*  
*Wiesbaden*  
*1860*

Mit Beiträgen von:

G. Engel, A. Gumprecht, A. Hahn in Berlin; A. Kahlert, A. Freiherr v. Wolzogen in Breslau; J. v. Wafselewsky in Dresden; W. Wauer in Herrnhut; E. Naumann in Jena; Arren von Dommer in Leipzig; G. Wöhler in Pest; S. Bagge, C. van Bruyn, Ed. Hanslick, G. Nottebohm in Wien, und mehreren anderen Künstlern und Kunstfreunden.

---

W i e n.

Verlag von Wesselny und Büsing,

vormals S. F. Müller's Bwe.

# Deutsche Musikzeitung

Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of North Carolina at Chapel Hill

# Inhalt des ersten Jahrgangs.

## I. Leitartikel und andere größere Aufsätze.

- §. Wagger, An unsere Leser (Programm) Probenummer Seite 1  
— Ueber den Einfluss des vorwiegenden Opernwesens auf Musik und Musiker 25.  
— Andeutungen über Vortrag 33.  
— Musik und Oper 41.  
— Richard Wagner (I—V) 49, 57, 65, 74, 81.  
— Das alte Wien und die „neudeutsche“ Musik 73.  
— Handels's „Israel in Egypten“ 97.  
— Zur Conservatoriumsreform 113, 121.  
— Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst (I—V) 161, 169, 177, 185, 193.  
— Die gekürzte Preischrift von C. F. Weichmann 233, 241.  
— R. Schumann's „Szenen aus Goethe's Faust“ (I—II) 273, 281.  
— Ueber protestantische Kirchenmusik n. S. Bach's Cantaten (I—III) 313, 321, 329.  
— Allgemeine Musikstände (I—IV) 385, 393, 401, 409, 417.  
E Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm (I—II) 2, 9.  
— 50 Theilen über Kirchenmusik 209.  
C. von Bruch, Wolkenart Margiel 4.  
— Aufregung sollte die Kunst 248.  
— Die Oper und das Wagner'sche Operndrama 361.  
— „r, Robert Franz 345, 353.  
G. Engel, Ueber Idealismus und Realismus in der Musik 305.  
C. Schumpert, Die Ständische Oper im Verhältnis zur Gegenwart 201.  
A. Hahn, Dinorah, oder die Wallfahrt nach Florenz 137.  
— Die Weibertreue, oder Kaiser Conrad von Weinsberg 197.  
Dr. C. Hanslik, Der neue Schumann - Catalog (I—II) 217, 225.  
M. S. Das Gerandord 365. Mit Verichtigungen 416.  
Prof. Aug. Habicht, Zur Erinnerung an J. R. Hummel 50, 58, 67.  
— Schillers Gedanken über Musik 89.  
— Der musikalische Dilettantismus 337.  
E. Leonhardi, Aus der Mappe eines Clavierlehrers 316, 323, 333.  
C. v. Der Prager Caelestinverein 339.  
C. Molyers, Ueber den Werth der Michael Haydn'schen Kirchencompositionen 91.  
C. A. Theodor Kirchner 227.  
— Johannes Brahms 265.  
F. v., Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofopertheaters (I—III) 235, 243.  
A. Tuma, Der eigentliche Zweck und das Wesen der (katholischen) Kirchenmusik (I—III) 105, 114.  
W. von Waldbrühl, Der Männergesang 83.  
J. B. von Wolfleu u. u., Ludwig Spöhr, eine Charakterstizze 17, 27.  
W. Wanker, Die Form der dramatischen Symphonie Romeo u. Julie von S. Verlioz 145.  
— Poetische Idee und Kunstwert 153.  
A. Frdr. von Wolzogen, Italienischer und deutscher Gesang 129.  
— Der Einfluss der Wagner'schen Oper auf die Gesangs Kunst 377.

## II. Feuilleton.

- §. Wagger, Aphorismen 4, 10, 21.  
— Fürk Constantin Gortorystki, Retzlog 138.  
Franz Wild, Retzlog 9.  
Onkel Gotthard, Musikalische Erinnerungen. Ein alter Stadtmusikus 17, 25, 33, 41.  
Zur Erinnerung an das 4. mitteldeutsche Musikfest zu Mainz 266, 274, 282.  
— „r, Franz Waffer, Retzlog 170.  
Eusebe Polko, Die beiden jüngsten Töchter Sebastian Bach's, Skizzenblätter. I. (Johann Christoph Friedrich) 105, 115, 122.  
II. (Johann Christian) 194, 202, 210, 218.  
C. R., Ergebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne 74, 81, 89.  
Briefe von Fr. Schubert 394.  
Aus v. Spöhrs Selbstbiographie 212, 226, 258, 290, 298, 330, 402, 410.  
W. v. Waldbrühl, Erinnerung an Felix Mendelssohn 2.  
— Eine Erfindungsstellung 146.  
Ueber Wiedercompositionen. 268.

## III. Verschiedenes.

- C. v. Bruch, Verlioz über Wagner 61.  
— R. Wagner an Verlioz 84.  
— Aphorismen 249, 257.

- Disposition einer neuen Orgel in Leipzig 126.  
Hörbiger's neue Orgel 124, 351.  
W. von Lenz, Verlioz's C-moll-Variationen 36, 43.  
Offenes Schreiben an die Redaction Ueber die Schumannfeier in Wladkau 215.  
Nicht, Ueber das deutsche Lied 162.  
C. R., Zur Geschichte der Musik 308.  
G. Kottschahn, Die Diastole der Kirchenorgane 270.  
— Zur Geschichte eines Chorals 295.  
Stimme über das Erchefer der italienischen Oper an der Wien 222.  
A. S., der springende Hagen 359.  
Uebersticht der musikalischen Aufführungen in Wien (Zeilon 1859—60) 189.  
S. J. Vincent, Wagner's Musik und die Gesangs Kunst 149.  
W. von Waldbrühl, Die Zwischenmusik 244.  
— Zur Geschichte der Musik 292.

## IV. Rezensionen.

### A. Compositionen von:

- C. Bach 356, 388, 412.  
W. Bargiel, 142, 364, 365. (Siehe auch S. A.)  
S. Verlioz 262. (Siehe auch S. 145.)  
M. Bibl 363.  
J. Brahms 93, 94, 108. (Siehe auch S. 265.)  
C. J. Brambach 254.  
R. Bruch 77, 142.  
C. v. Bruch 219.  
S. v. Bülow 364.  
Fr. Chopin 397.  
W. Czerninski 182, 183.  
L. Damrosch 51.  
Ferd. David 254.  
J. Dessauer 355, 397.  
C. Dessoff 116, 349.  
Alb. Dietrich 51, 381.  
F. Dräsele 174.  
A. Dupont 142.  
W. Eckardt 127.  
L. Ehler 15, 142, 349.  
A. Elmant 363, 398.  
J. v. Ehrenstein 109.  
C. Eise 294.  
C. Evers 118.  
J. H. v. Giesen 51.  
A. Galy 294.  
Ch. Hülf 294, 398.  
R. Gade 61, 413.  
W. Gährlich 295.  
R. v. Gerike 356.  
G. Golttermann 118.  
C. C. Gottward 107.  
S. Gottwald 60.  
G. P. Grädener 142, 175.  
Fr. Gumpert 294.  
C. Hartlitt 157.  
J. Hager 142.  
M. S. Hauser 355.  
A. Heins 118.  
St. Heller 159.  
S. Henkel 86.  
A. Henkel 265.  
J. Herold 215.  
C. Hering 93.  
A. Hesse 237.  
Ed. Hille 134.  
F. Hille 15, 214, 255.  
F. Hinrichs 156.  
A. Holländer 294.  
A. Horand 418.  
R. v. Hornstein 35, 219.  
F. Radimowicz 94.  
S. Sabaslohn 365. (Siehe auch S. 384.)  
D. Zahn 388.  
G. Janfen 363, 388.  
A. Jenken 161, 349.  
L. Jungmann 93, 134.

1710.5  
D486  
Mus. Bib.

7 3 50

W. Kraupe 387.  
 F. Köhler 413.  
 W. Kraupe 219.  
 J. Kammerer 51, 133.  
 J. Vandeweyer 98.  
 F. W. Lange 238.  
 W. Langhans 349.  
 C. Laffen 51, 133.  
 P. Marschner 94, 286, 287.  
 F. Meinardus 107, 317, 355.  
 F. Metzger 413.  
 C. Meitner 134.  
 C. Michels 349.  
 W. Mojzani 350.  
 A. S. Müd 107.  
 F. O. Ritfal 51.  
 C. Rammann 150.  
 C. Bauer 108.  
 C. Berfahl 305.  
 H. Pfingstzeit 133.  
 W. Papp 418.  
 H. Rabede 133, 134, 164.  
 J. Raff 60, 230, 398.  
 A. Réce 150.  
 C. Reinecke 94, 150, 253, 349.  
 C. Reinthaler 175.  
 C. Reiff 356.  
 C. Richter 142.  
 W. Rühl 108, 294, 310, 363.  
 S. v. Sahr 189.  
 A. Saran 157.  
 W. Schanjet 363, 387.  
 W. Schott 175, 215.  
 J. F. Schramm 397.  
 C. Schulz 164.  
 R. Schumann 76, 262. (Siehe auch S. 273.)  
 H. Schuppert 134.  
 S. Schwabner 134.  
 S. Sechter 86.  
 W. Szeibel 15.  
 Fr. Spindler 189.  
 D. Staßfeld 294.  
 C. Stein 355, 362.  
 F. Steinmann 363.  
 H. Stöckhardt 294.  
 J. Street 60.  
 W. Taubert 117, 294.  
 J. Tausch 215.  
 C. Teufel 134, 264.  
 A. Tuma 238.  
 S. Ulrich 60, 77, 164.  
 G. Vierling 108, 164, 301, 310, 311.  
 F. W. Voigt 356.  
 R. Vollmann 12, 15, 86, 108, 264, 350, 363.  
 A. Walter 107, 108.  
 F. Weiß 397.  
 W. Weichheimer 396.  
 G. Wöhler 341.  
 J. Wunderlich 356.

#### Zammlungen:

9 Altarien von S. Bach, bearbeitet v. R. Franz 100.  
 Cistercienser Stalbaum 100.  
 Vierterband für die Jugend von Tappmann 101.  
 W. Körner, Der katholische und protestant. Organist 325

#### Arrangements.

J. Dachs 327.  
 Fr. Völz 398.  
 J. Schäfer 327.  
 J. Ström 327.

#### B. Werte über Musik.

A. W. Ambros, Culturhistorische Studien aus dem Musikleben der Gegenwart. Vespren von v. Brand 68.  
 S. Hellerstern, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Angezeigt von G. Nottebohm 245.  
 S. v. Bülow, Wagner's Faustouvertüre. Vespren v. v. Brand 187, 195.

J. W. v. Ehrenstein, Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum gegenwärtigen Hörer 44.  
 Fischel, Musikalische Kunstschau über die letzten drei Jahrhunderte. Vespren von A. Hahn 53.  
 C. Jahn, Mozart 289, 297.  
 R. v. Karajan, Daubn in London. Vespren v. v. Brand 411.  
 S. v. Kreisler, Franz Schubert, eine biographische Skizze. Vespren von v. Brand 405.  
 Dr. Graf von Laurencin, Sanctis's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr. Vespren von S. Bagge 53.  
 W. v. Lenz, kritischer Catalog sämtlicher Werke L. von Beethoven's mit Analysen derselben. Vespren von Dr. Aug. Kahlert 371.  
 Nic. Marcellini, La ragione della musica moderna. Vespren von G. Krüger 308, 314.  
 Franz Müller, Richard Wagner und das Musikdrama. Vespren von v. Brand 404.  
 Ernst Rammann, Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik. Angezeigt von G. Nottebohm 246.  
 Dr. L. Rahl, W. A. Mozart, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Vespren von Dr. Aug. Kahlert 371.  
 R. Benedix, Der mündliche Vortrag. Vespren v. J. Schwenda 77.  
 Anonymus, Kein Generalbass mehr! Dafür der Geist der Einseitigkeit in der musikalischen Progression 98.  
 W. A. Schindliger, Die Sängerschule Sct. Gallens. Angezeigt von G. Nottebohm 246.  
 S. Strehlin, Chorallehre. Vespren von G. Nottebohm 252.  
 F. Widmann, Generalbassübungen 188.  
 A. Schr. v. Weisagen, Ueber die fernste Darstellung von Mozarts Don Giovanni. Vespren von S. J. Binkert 221, 231.

#### V. Musikzustände.

In:

Berlin 69, 109, 374.  
 Breslau 28, 38, 365.  
 Brüssel 132, 141.  
 Coburg 372.  
 Frankfurt a. M. 54, 61, 101.  
 Glogau 382, 388.  
 Karlsruhe 261, 268, 278, 284.  
 Leipzig 70, 78.  
 Salzburg 250, 259.  
 Ungarn 164, 172, 180.

#### VI. Lokales.

Wiener Berichte über:

Kirchenmusik 23, 86.  
 Hofopertheater 23, 46, 95, 158, 238, 246, 255, 264, 343, 366.  
 Italienische Oper 199, 207.  
 Concerte 6, 13, 23, 30, 39, 47, 55, 62, 79, 87, 94, 102, 110, 118, 127, 135, 142, 150, 166, 327, 367, 374, 383, 389, 398, 405, 414, 418.  
 Prüfungen am Conservatorium 247, 255.  
 — am Verein zur Beförderung echter Kirchenmusik 239.

#### VII. Correspondenzen.

Aus:

Berlin 88, 158, 287, 296, 334, 374.  
 Bonn 39, 103, 152.  
 dem Breisgau 358.  
 Breslau 56, 63, 365.  
 Brüssel 303.  
 Dresden 356.  
 Düsseldorf 190, 200.  
 Frankfurt a. M. 103, 151, 239, 303, 351, 419.  
 Gamburg 71, 95, 120, 175, 183, 415.  
 Leipzig 63, 79, 88, 111, 119, 167, 223, 399, 407.  
 Magdeburg 48, 143.  
 München 56, 71, 87, 103, 128, 159, 190, 357.  
 Regensburg 71.  
 Sigmaringen 289.  
 Weiphalen 310.  
 Wladiva 216.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Bogen.

**Subscribenten:** Schotten-Bösel Nr. 100. — **Ausgabe:** Schwanst Nr. 1167. **Kunde- und Musikalienhandlung:** Weyss & Bösing, vormals A. S. Müller's Wittw. **Pränumerationen:** Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 1 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. **Mit Postverbindung:** Für 1 Jahr 7 R. oder 4 Thlr. 20 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 5 Sgr. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 5 Sgr. **Einzeln** Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — **Zeits- und Gelder** werden **kauf** erbeten. — **Alle** **Bekanntgaben, Prospektus** und **Wuchsanzeigen** nehmen **Bezahlung** an.

**Inhalt:** In unsere Leser. — Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm. — feuilleton: Felix Mendelssohn. — W. Bergiel. — Correspondenz aus Berlin. — Oper. — Concerte. — Nachrichten. — Anzeigen.

## In unsere Leser!

Der leitende Grundgedanke, welcher diese Blätter ins Leben rief, war: in Wien ein ausschließlich, den musikalischen Interessen gewidmetes Organ zu schaffen, welches — ebenso unabhängig von den Schwierigkeiten der Existenz wie von anerkänstlerischen Nebenweden, — geeignet wäre, das musikalische Wien nach Innen und Außen würdig zu vertreten, und für die vielfachen Bedürfnisse der Musiker und Musikfreunde Raum zu schaffen.

Indem ich die Leitung und Redaction dieses Blattes übernehme, halte ich es nicht für nöthig, hier mein persönliches musikalisches Glaubensbekenntniß abzulegen. Den Lesern der „Receptionen und Mittheilungen über Theater und Musik“ (früher „Monatsschrift“) ist es bekannt, und zur Bequemlichkeit Jener, die in der eben genannten Zeitung nicht geblättert haben, erscheint gleichzeitig mit dieser Probenummer eine Broschüre: („Gedanken und Ansichten über Musik und Musikzustände. In einer Reihe gesammelter Aufsätze“ von S. Bagge), — aus welcher man den Standpunkt, den ich als Mitarbeiter einnahm, kennen lernen kann. Trete ich nun jetzt als Redacteur einer neuen Zeitung hervor, so will ich mir damit nicht anmaßen, meine persönlichen Ansichten im weiteren Raume zur Geltung zu bringen. Eine gewisse Färbung wird zwar die „Deutsche Musikzeitung“ wie jede andere durch die Redaction erhalten; aber die Herren Mitarbeiter werden alle etwa abweichenden Meinungen zum freiesten Ausdruck bringen können.

Ueber den Zeitpunkt, in welchem diese Blätter ins Leben treten, mögen mir einige Worte vergönnt sein. Derselbe ist für Wien ein wesentlich anderer, als der war, wo die „Monatsschrift“ auftauchte. Damals (1855) herrschte noch die vollständige Stagnation im öffentlichen Musikleben Wiens. Weder hörte man ältere Musik noch neuere in einem für eine Großstadt entsprechenden Verhältnis. Zeit stehen die Dinge anders: das alte Eis ist gebrochen, und eine Ueberfluthung mit Musik aller Art ist eingetreten. Gesiel in früheren Jahren das Neue meist nicht, weil es neu war, so gefällt jetzt, oder findet Anhänger fast alles Neue, weil es neu ist. Unter solchen veränderten Umständen, bei solcher Ausbreitung des Musiktreibens und der Vielheit der Parteien, erscheint wohl auch die Gründung eines neuen Blattes gerechtfertigt; eines Blattes, welches sich zur Aufgabe stellt, gute ältere und neuere Meister zu vertreten, und sie zu schützen einerseits gegen engherzige, einseitige Beschränkung, andererseits gegen das überstürzende Verfahren Derjenigen, welche heute über Bord werfen, was sie gestern gepriesen.

Ein solches Blatt aber wird nicht allein in Wien, sondern (zufolge der Neigungen vieler tüchtigen Künstler und Kunstfreunde) auch auswärts für wünschenswerth und zeitgemäß gehalten, — und es sind somit nicht blos locale Bedürfnisse und Beweggründe, welche für die Unternehmer maßgebend waren.

Ob es gelingen wird, dem neuen Organ Einfluß und nachhaltige Wirkung zu verleihen, — dies wird hauptsächlich von der Summe der sich an demselben thätig bezeugenden Kräfte abhängen. Ich richte daher an Alle, die sich mir geistig verwandelt fühlen, die Bitte, sich der neuen Zeitung, — um der guten Sache willen, der sie dienen möchte, — anzuschließen.

Ebenso bitte ich die Herren Componisten und Verleger, mir durch Einwendung von Novitäten behilflich zu sein. Bei Tonsetzern, welche schon viele Werke veröfentlicht, aber noch nicht die etwa verdiente Anerkennung gefunden haben, werde ich nicht erst auf solche Anfeindungen warten, sondern halte es für Pflicht, Besprechungen ihres Wirkens und Schaffens zu veranlassen, und zu geben „Ehre, dem Ehre gebührt.“

In Verlauf eines Gesprächs über das neue Unternehmen mit einem meiner (auswärtigen) Herren Mitarbeiter wurde mir eine Abhandlung angetragen, welche sich über die Art und Weise verbreitet, wie die neue Zeitung verfahren müßte, um dem gewöhnlichen Namen zu entsprechen. Ich möchte diesen Antrag nun so weniger von der Hand weisen, als die seither wirklich eingelaufene und dieser Ansprache folgende Abhandlung mir sehr viel Wahres zu enthalten schien, und als ich glaube, daß die wichtigsten Tagesfragen von dem dort vertretenen Standpunkt aus ihrer Lösung entgegengeführt werden können.

Selmar Bagge.

## Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm.

Ob es wohl erlaubt sein wird, in der deutschen Musik-Zeitung patriotische, nationale Gedanken und Empfindungen niederzulegen? — Wenn Einsender eine verneinende Antwort auf diese Frage für möglich halten wollte, so würde er damit ebensowohl gegen die Redaction der neuen Zeitschrift sammt dem Chor ihrer Mitarbeiter, wie gegen ihre Leser eine Verleumdung anzusprechen glauben. Die deutsche Nation hat ein gutes Recht zu der Forderung, daß bei Allen, was sich mit dem deutschen Namen schmückt, es sei was es wolle, auch der nationale Gesichtspunkt nicht aus den Augen verloren werde. Den Mitarbeitern aber an diesem neuen Unternehmen wird es gerathener sein hiermit von einem der übrigen im Geiste einen deutlichen — Händedruck anzunehmen, als erst vorfichtig mit der Frage anzupochen, ob das, was bis daher unter dem Einfluß großer geschichtlicher Ereignisse von Tausenden deutscher Männer Uebereinstimmendes gedacht und empfunden worden, ihrem tiefsten Innern genugsam angehört, um auch die edle Kunst, deren Interesse sie mit vertreten wollen, in den Dienst des gemeinsamen Vaterlandes zu stellen. Die Ungunst der Zeiten hat zwar gerade für den Augenblick in das deutsche Volksleben einen neuen bedauerlichen Spalt gerissen, aber gewiß nur, um das Bedürfniß nach einer tieferen und dauerhafteren Einigung desto fräftigere Wurzeln schlagen zu lassen, und wie sollte die Mitarbeit an der „deutschen Musik-Zeitung“ gedacht werden ohne das freundige Bewußtsein, daß, wenn die politische Lust noch zu rauh scheint, um die vorhandenen Dissonanzen in eine große und tiefe Harmonie sich auflösen zu lassen, in der Kunst der Töne ein Heiligthum geöffnet ist, in welchem die schrillemten Mißklänge eine Resonanz nicht finden können, und mehr noch: daß es gerade dieser wunderbarsten aller Künste jetzt nahe gelegt sein wird, mit dem erhabenen Einklang ihrer Saiten jene altgriechische Sage von dem Sängler von neuem in Erfüllung bringen zu lassen, der mit dem Zauber seiner Töne die brausenden Meereswogen zu ebnen und die schraubenden Seungeheuer zu säuflichen und zu bändigen wußte. — Daß die dem Eingang vorangestellte Frage uns in Betreff der Redaction nicht Sorge macht, brauchen wir kaum besonders bemerlich zu machen. Der gewöhnliche Name der deutschen Musik-Zeitung gibt die gewisse Bürgschaft, daß es auf etwas viel Höheres abgesehen ist als

auf die Gründung eines allgemeinen, nur vorzugsweise für das deutsche Inland bestimmten musikalischen Sprechblaues. Das Programm der neuen Zeitschrift steht mit diesem Namen ohne Zweifel im engsten und innigsten Zusammenhang, und wir sind der Zuversicht, daß eben der bedeutende Name ein offenes Bekenntniß sein will, es sei diesem Unternehmen von einem höheren nationalen Gesichtspunkt aus die Aufgabe gestellt worden.

Wir glauben eben daher der Redaction weniger einen angenehmen Dienst zu erweisen, als vielmehr einen Act der Dankbarkeit und der Anerkennung gegen sie zu üben, wenn wir uns erlauben, uns in den nachfolgenden Bemerkungen, dem Namen der Zeitschrift folgend, zu Dolmetschern ihres Programms zu machen.

Indem wir auf den Namen „deutsche“ Musik-Zeitung so viel Gewicht legen, sind wir weit entfernt, ihrem Programme gewisse engheziger Sonderbestrebungen unterzulegen. Wir meinen damit das gerade Gegentheil. Es ist, wie uns dünkt, nicht der geringste Ruhm deutschen Geistes, daß sich in ihm für das Verständnis und die liebevolle Aufnahme fremder Eigenthümlichkeiten so weiter und offener Raum findet. Obgleich vielfeichtig genug, um sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens mit Glück und Geschick zu versuchen, hat der deutsche Genius doch zugleich ein besonders offenes Auge für alles von außen her ihm Zutretende, wofers es irgend in der Welt des Geistes heimathberechtigt ist. Er sucht das eigene geistige Leben damit zu durchweben; nicht um sich mit fremden Fäden zu schmücken, sondern dem eigenen geistigen Bedürfniß neuen Antriebe zu geben und neue Quellen zu eröffnen. Der deutschen Musik-Zeitung liegt daher jene Enghezigkeit fern, welche um das deutsche Kunstleben eine chinesische Mauer gezogen sehen möchte. Sie wird im Gegentheil mit der Forderung auftreten, daß alles auf dem allgemeinen Boden der Tonkunst Entpflanzene, sofern es lebensfähig und des Daseins würdig ist, in den Gesichtskreis der deutschen Kunst gezogen werde.

Die deutsche Tonkunst, obgleich geschichtlich ein Pflegekind und Schoßkind fremder Kunstbrüder, hat sich freilich des Bekenntnisses nicht zu schämen, daß sie mit dem wackeln her Wackelenden nach Kräften gewuchert und es mit Zinseszins zurückgegeben hat. Der deutsche Genius hat auf den Schwingen der Töne Höhen des geistigen Lebens erklimmt, wie sonst

## Feuilleton.

### Erinnerung an Felix Mendelssohn.

Es war im Sommer des Jahres 1846, als sich in Köln die Schaa ren der deutschen und belgischen Säng er verbrüderten. Glänzende Feste drängten sich in den targemeffenen Tagen. Die Straßen der alten Stadt schienen zu euge für die mannigfachen Gäste, die trotz der verschiedenen Mundarten, in welchen sie redeten, sich vereinigten im frühlichen Wettkampfe des Liedes, in der Ausführung gewaltiger Saugreigen. Die Veranstalter des erhabenden Festes hatten Felix Mendelssohn gewonnen, die locker zusammengehörten Massen einzuhäufen und zu leiten, und dieser Tonmeister, der damals im höchsten Glanze seines Tonkünstlerruhmes stand, war aufgetreten mit einem größeren Saie für Männerstimmen, mit seiner nach Schiller gefügten Hymne „An die Künstler.“ Wie er mit seinen antik gehaltenen Chören die Gelschreterwelt begeistert, mit seinen kleinen Liedern, unter andern dem „Waldlied“, das Herz des Volkes getroffen, so wollte er mit wieder Verusche die Kunstfreunde hinreißen. Er löste diese Aufgabe in keiner unwürdigen

Weise, und verdiente an diesen denkwürdigen Tagen in seiner schwierigen Stellung, was ihm auch ward, die glänzendste Anerkennung. Nie zuvor hatten sich so verschiedenartige Kräfte in so kurzer Zeit zu einander gefunden, nie zuvor war von solchen, aus ungleichen Bestandtheilen zusammengelegten Reigen so eingegangen in den Geist der Tonmeister, deren Werte zur Ausführung gelangten. Mendelssohn als Künstler, Mendelssohn als Mensch überwand alle Schwierigkeiten, wußte alles um sich zu erfassen, zu durchbringen, zu begeistern. Fern von jedem Reide widmete er seine Sorgfalt den Worten der anderen jüngeren Tonsetzer, welche zur Aufführung vorgeschlagen worden, und suchte durch die gute Ausführung die Mängel zu verhüllen, welche denselben theilweise anklebten. Die Nachwelt kann nur über Mendelssohn den Tondichter urtheilen, weil die Erinnerungen an den geistreich auffassenden Leiter der Tonmassen, an den freundlichen Bewältiger der Tonbühne, an den leutseligen Vermittler so vieler schroffen Gegenfäse sich mit der Zeit verwischen. Damals ward ihm volle Anerkennung, wurde er mit Jubel begrüßt; wo immer er erschien, wurde er umdrängt von Tönen, welche sich gerne sonnen im Scheine Anderer. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu einem Padzuzuge, dem die Bürgererschaft der Stadt sich angeschlossen. Diese Festzug hatte etwas Königliches. Es schien, als wäre jeder Riß, den welt

kein anderes Volk. Wie die deutsche Wissenschaft vorzugsweise die Erbin der Geisteskultur aller Völker und Zeiten geworden, so ist der deutschen Tonkunst die Aufgabe zugefallen, jene wunderbare geistige Anlage des Menschen, das Verständnis der geheimnisvollen Tonwelt nicht allein zu klarem Selbstbewußtsein zu bringen, sondern dadurch zugleich auf die Vertiefung und Vervollständigung des gesamten geistigen Lebens der Menschheit den mächtigsten Einfluß zu gewinnen. Nicht als ob wir die großen alten wälschen Lehmeister über die Ähnel anjehen wollten, zu deren Füßen uns Deutschen der Sinn für die Wunder der Tonwelt aufgegangen ist: die Kunst wird noch einen weiten Weg zurückzuliegen haben, bis sie wieder bei dem angekommen sein wird — wenn sie es überhaupt je erreichen kann! — worin jene Alten so groß gewesen sind, bei der bewunderungswürdigen Einfach ihres musikalischen Kapitals, bei dem Vermögen, die erhabensten Aufgaben mit so erstaunlich möglichem Aufwand musikalischer Mittel zu lösen. Die großen Grundgesetze der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus wie der unstillbaren Methode, das haben uns die italienischen Meister bringen müssen, und es haben sich in dem ersten Heimaland nicht des Verlangens, aber der Gesangskunst in Beziehung auf Schule und Methode Traditionen erhalten, die wir noch heute nicht entbehren können. Aber wir wollen nicht erst Namen nennen, um zu beweisen, daß der in's deutsche Land getragene Same in einen dankbaren Boden gefallen und hier eine in den Schätzen des Geistes bis dahin verborgen gewesene Juwelenwelt angeschloffen hat. Die deutsche Musik-Zeitung wird diesem Selbstbewußtsein der deutschen Kunst vollen Spielraum lassen. Sie wird wohl zu verhüten suchen, daß daselbe nicht in stolze Sicherheit einschlage, damit es der deutschen Musik nicht ergehe wie der deutschen Architektonik zu der Väter Zeiten, welche wenig Menschenalter nach dem Bau ihrer himmelstrebenden Minster sich ein unsterbliches Verdienst zu gründen wähten, wenn sie den schlanken gotthischen Thürmen zierliche Nachbauten im Rococo-Stil aufstücken und in die süßen Pfeilerwälbungen und Säulenabwägungen dreites Gefälle und Schnörkelwerk hinein bauen durften. Aber die deutsche Musik-Zeitung wird eben um dieß zu verhüten, zugleich jenem „modernen Zeitbewußtsein“ entgegenzutreten, welches sich vorwiegend gern als souveräne Macht gebühret, an der Stelle des ewig Wahren und Schönen das eigene — kleine „Ich“ der Anektote aufzustellen, und das Verständnis der musikalischen Meisterwerke der klassischen Zeit verknümmern möchte. Sie wird nicht ablassen auf eine entscheidene und bündige Be-

antwortung der Frage zu dringen, ob es überhaupt möglich sein wird, das Reich der Töne weiter auszubauen, ohne organische Entwicklung aus dem, was die Musik bisher in den Händen deutscher Meister geworden.

Einer „deutschen Musik-Zeitung“ und zwar einer solchen, die mit ihrem Namen vollen heiligen Ernst macht, scheint es gerade gegenwärtig zu bedürfen. Das deutsche Volk hat nicht in der Musik allein eine eigenthümlich, große Mission. Im Zusammenhang mit der ihm eigenen Nüchternheit, Behutsamkeit und Ernsthaftigkeit ist ihm die Aufgabe geworden, alle geistigen Bestrebungen auf dem Niveau unserer Ordnungslosigkeit und Verwirrung zu erhalten, so zwischen dem Genialen und Trivialen die Grenzlinien zu sichern, von dem Großen die Annäherung, von dem Charakteristischen die Uebertreibung zu entfernen, in der Entwicklung einzelner Gebiete des geistigen Lebens den Zusammenhang mit dem Großen und Ganzen alles geistigen Seins zu wahren. Oder kürzer gesagt: der deutsche Geist ist der Träger höherer Naturnotwendigkeit und einer gesunden Logik im ganzen geistigen Leben der Menschheit.

Wenn es hiermit seine Wichtigkeit hat, so wird der deutschen Nation auch in der Musik eine sehr bestimmte Mission zu fallen. Wir wollen, anstatt bloße Gemeinplätze anzustellen, lieber sogleich auf das Eigenthümliche der musikalischen Gegenwart Beziehung nehmen. Kaum irgendwo hat sich die Gegenwart so sehr wie in der Musik in die Schlingen eines Systems verstricken lassen, welches von dem an sich in gewissem Maß wahren, aber in seiner Anwendung an der unrichtigen Stelle sehr gefährlichen Grundlag ausgeht, es habe nur Dasjenige eine Berechtigung und innere Wahrheit, was aus dem „Zeitbewußtsein“ geboren ist, und Das, was in diesem thatächlich gegeben ist, sei eben darum auch naturnotwendig und göttlich. So hat sich ein großer Theil der Zeitgenossen, verleitet durch den Reiz des Neuen und verblendet von der lodenden Verheißung, man werde in der Kunst jetzt eigentlich erst nahe daran, den Stein der Weisen zu finden, auch in der Musik dem seltsamen Streben zugeeignet, den Faden des organischen Zusammenhangs mit der Vergangenheit abzureißen, das Gesetz der geschichtlichen Entwicklung für verlebte Ordnung einer überwundenen Periode geistiger Unmündigkeit zu erklären, und Heil und Leben ausdehnselbst in der Begründung einer neuen Ordnung zu suchen, welche ihre Gesetze lediglich in sich selber tragen soll. Das, was man vorzugsweise Zufallsformel nennt, hat eben hierin seine eigenthümliche Bedeutung. Die Frage wird hier sein, ob diese neuen musikalischen Strebungen aus neuem geistigen Leben oder aus

erschütternde Ereignisse in den Wäldern des heiligen Reiches gehen, wieder geheilt, als wären die alten Stämme wieder unter dem Kunstbann vereinigt. Also erglänzen im Fackelschein unter dem Balkone, auf welchem der Sonnenstein stand, die Fahnen der verschiedenen Vereine mit ihren Stadtwappen. Dorten die Hoffe von Stuttgart neben dem Bräuterturm von Brügge, neben den Wappzeichen von Löwen und Medeln, neben den Kronen von Köln und den Häkern von Mainz und Esnaabrief. Des Jubels war kein Ende, als zuletzt des Meisters eigenes Lied aus so vielen Achten auf einmal erklang: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch dort oben!“ Jeder Künstler, welcher Aehnliches erlebt, ist wohl zu entschuldigen, wenn er sich in seiner Stellung fühlt, selbst wenn er sich in derselben etwas überheben sollte. Bei Wendelesohn war dieß aber nicht der Fall. Er dankte für die Fähr, welche ihm die Ehre erwies, verhehete aber nicht, daß sie ihn überhäute. Dieses Bewußtsein seines Wertes mit der vollen Kenntniß seiner Stellung gegenüber anderen und größeren Meistern, ist eine Seite seines Gemüthes, welche der Nachwelt aufbewahrt zu werden verdient, da sie selten zu werden beginnt. Wir sehen hiebei von öffentlich ausgesprochenen Worten ab, welche als erheuchelte gelten können, weisen auf die hin, die er geheim in überströmendem Gefühle äußerte.

Der zweite Freitag des genannten Liebesfestes war schon bis zur Hälfte vorübergezogen. Eine Pause war eingetreten. Die Sänger wie die Höreremenge hatte zum größten Theil den Saal Gänzlich verlassen, um draußen in der freien Luft sich von der Hitze zu erholen, die in dem vollgedrängten Hause sich beinahe bis zum Unerträglichem steigerte. Ich hatte recht mitgethanen unter der Zeitung meines tongewaltigen Freundes, und hielt dafür, daß er mich unter der Menge nicht erkannt habe. Jetzt, wo Alles ihn umdrängte, wo so Viele Anspruch auf ihn machten, wollte ich ihn nicht aus seinem geschäftlichen Kreise ziehen; später erst, nach vollbrachter Feste, dachte ich mich bei ihm zu melden, ihn freundlich zu begrüßen. Da der Saal nun leer geworden, die heisse Luft sich in demselben abzuhäufen begann, ließ ich mich vorne auf der Tonhöhe auf einem Stuhl nieder, schaute hinunter in die halbdunklen Räume der Zuhörer, betrachtete die Anschmückung des Saales, auf welche großer Fleiß verwendet worden, verglich diese mit früheren Anordnungen, verlor mich in der Folge so mannigfacher Feilschkeiten, die ich in dieser Stadt, in diesem Saale als Gast mit begehren sehen. Mitten in meinen Träumen wurde ich plötzlich durch ein seltsames Geräusch gestört. Zwei kleine, zarte Hände bedeckten mir plötzlich beide Augen, hundeten mir, daß ich im Rücken von Jemandem überrascht worden. Fast hätte ich glauben können,

geistigem — Banterott und geistiger Zerklebung geboren sind; ob auf dem eingeschlagenen Weg eine neue große Kunstperiode heraufgeführt, oder ein Triumph der Unnatur und Lüge über die Wahrheit der Kunst vorbereitet werden wird. Diese Fragen können der musikalischen „Mission“ des deutschen Volkes nun nicht in dem Sinn zum Austrag zugewiesen werden, als ob dasselbe „nach dem allgemeinen Stimmentrecht“ darüber zu entscheiden hätte. Man kann es heutzutage nicht gemüthlich einschärfen, daß in Dingen der höheren Wahrheit die Stimmen nicht gezählt, sondern gemogen werden. Auf welcher Seite hier nun die Wahrheit zu finden, — auch die deutsche Musik-Zeitung wird nicht als ein Orakel anstreben, um diese brennende Frage der musikalischen Gegenwart zur Entscheidung zu bringen. Sie wird auch hier ihres — deutschen Namens eingedenk sein. Nichts liegt weniger in der Art des Deutschen als dem geistigen Fortschritt Regel vorzuschreiben. Er horcht willig auf das Neue und sucht ihm seine Tiefen und seine Wahrheit abzulauschen. Seine Nüchternheit läßt es freilich nicht zu, stürmende Tönen für Heiden des Geistes zu erklären, schäumende Trübe für das Weltmeer anzugeben und das Privilegium der höheren Wahrheit da zu ertheilen, wo die ewigen Gesetze der Einsicht, der Klarheit und des Ebenmaßes gesprengt worden sind. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich sonach nicht als Organ der wechselläufigen, unzuverlässigen Volksmeinung, aber desto zuverlässiger als eine Arbeitsstätte des ringenden Volksgenusses gebühren, indem sie ruhig und leidenschaftslos den eigenthümlichen Entwicklungsang der modernen Musik darauf ansieht, ob und in wie weit ihm eine künstlerische Berechtigung zukommt. Was sich darin etwa wirrlich als künstlerischer Fortschritt zu erkennen gibt, das wird sie dem Fleiß und Blut der musikalischen „Wissenschaft“ einzuweihen beflissen sein. Sie wird es an Fingerzeigen nicht fehlen lassen, wie dasselbe etwa als verheißendes Gedeihen auf den „wilden Stamm“ der bisherigen Musik aufzuweisen sein möchte. In ihren Urtheilen wird sie sich freilich weder von dem Zorn schriftstellerlicher Autoritäten, noch von dem Geschrei einer berathenen Menge irren machen lassen, wenn sie etwa bei dem Saß ankommen sollte, die musikalische Gegenwart werde für das Kunstwerk der Zukunft am sichersten sorgen, wenn sie derselben das Verständnis der musikalischen Vergangenheit vermittelte. Wenn wir uns eine deutsche Musik-Zeitung durchaus nicht als Parteiorgan zu denken vermögen, sondern als Arbeitsstätte des ringenden Volksgenusses, so müssen wir freilich von ihr erwarten, daß sie sich einem unbedingten Vorurtheil

auch in Betreff zukünftiger Kunstentwicklung nicht hingeben werde. Gerade die deutsche Musik-Zeitung kann die Möglichkeit einer ersprießlichen Neugestaltung gewisser Gattungen der Musik, ja der Ausfindung neuer Gattungen nicht in Abrede stellen. Für diesen Fall möchte es wohl wieder der deutschen Nation vorbehalten sein, den entscheidenden Schritt zu einem glücklichen „Vorwärts“ einzuschlagen. Sie hätte, meinen wir, das rechte Zeug dazu. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich aber hier eine Erfüllung der „Mission“ des deutschen Volkes nicht anders zu denken vermögen, als im Anschluß an gewisse Grundzüge und wesentliche Eigenschaften des deutschen Volksgenusses. Wie wir dieß verstanden wissen möchten, dabov wollen wir ein anderes Mal sprechen.

## Correspondenz aus Berlin.

h- Die humoristischen Referenten Berlins pflegen Ihre Artikel stets mit einer Jeremiade über die Fluth von Concerten, die aller Orten gegeben werden, oder über die Musik, welche ihnen sogar in den Häusern aus den oberen und unteren Stockwerken, wie von neben an geboten wird, zu beginnen, und haben nicht Unrecht. Berlin ist gewiß die Stadt, die sich rühmen kann, daß in ihr die meiste Musik gemacht wird. Allein die Masse macht es nicht, auch nicht die Mannigfaltigkeit; sondern die Gesichtspunkte, welche von den verschiedenen Bestrebungen ins Auge genommen werden, und die Richtung, welche dadurch in den sich nie gleichbleibenden Strom des Musiklebens kommt. Die Musik, wie jede Kunst, kann eben so wohl ihr Publikum zum Schlechten wie zum Guten führen; sei es, daß die Künstler in kurzschichtiger und selbstlicher Verblendung ihm dienend schmeicheln; sei es, daß sie ihrer höheren Bestimmung bewußt, es zu bilden und immer tiefer in das Allerheiligste des Kunsttempels einzuführen suchen. Zwar bewährt sich jene Handlungsweise für schwache, befallsbedürftige Naturen auf eine einschlagende und beruhigende Weise; die große Masse huldigt demjenigen, der sie zum Richter nimmt und ihren Schwächen Nahrung gibt, schrankenlos; allein die unausbleibliche Folge ist Verfall des Geschmacks, sich einstellende Ueberreiztheit und Unlust des Publikums wie Nichtachtung der Künstler. Es wird daher stets die Pflicht und Sorge derjenigen unter uns, welche den Ueberblick dafür haben, sein müssen, diesem falschen Treiben entgegenzuwirken und ein solches oberflächliches Wesen zu unterdrücken.

daß eine Dame mich beschließen, so hart und niedrig waren diese Hände; allein die eigenen Hände, welche nach den fremden Armen griffen, versicherten sich des männlichen Gewandes; auch die Stimme, fremd und doch wieder bekannt, welche mich zum Errathen aufforderte, gehörte einem Manne. Der Griff meiner Arme hatte aber die Hände schon verstorben; ich hatte nicht nöthig zu rathen, sah Mendelssohn hinter mir, sich über mich lehnd, der sich nun, da er erkannt war, lächelnd neben mir niedersitzte. Er hatte mich dennoch in seiner vollen Schaar erkannt, hatte mich sprechen wollen und den Augenblick zur Ueberbrückung günstig gewählet. Alles um uns war nun bald vergessen, in freundlicher Unterhaltung wurden die Zeiträume durchzueilen, welche uns getrennt hatten, und da Jeder sich in des Andern Kreis wiedergefunden, wurden auch die Leistungen des Tages besprochen, kam die Rede auf den vierstimmigen Männergesang, auf dessen Kraft, auf dessen Schwäche, auf die Aufgaben, welche in diesem Felde an die Tonmeister gestellt sind. Felix, der mich über diese Dinge eine Zeitlang reden gelassen, unterbrach mich plötzlich mit der Frage: was ich von den Werken halte, die ich an den Festtagen gehört hatte. Ich versuchte nun, jedes in sein rechtes Licht zu rücken, und sagte ihm unter andern, und das nach meiner Uebersetzung, manches Schmeichelsüßes über sein grö-

heres Werk „An die Künstler.“ Er lächelte, als ob er in dieser Sprache mehr den Freund als den Richter erkenne, und frag, ob er auch seine Meinung sagen dürfe. Offenherzig zu werden, fuhr er dann fort, anerkenne ich nur ein einziges Werk, das alle übrigen, welche wir gehört haben, vollkommen aufwiegt, vor dem wir Tonmeister uns alle in Demuth zu neigen haben, und dieses ist Mozarts Hymne an Isis und Osiris aus der Zauberflöte. Als ich ihn freundlich bat, den Meister nicht zu überhagen, sich selber nicht ganz auszugeben, wiederholte er erst und gemessen seine Worte, gefand er, daß er seine volle Uebersetzung ausspreche. Dann sagte er seinen Taktfaß und eilte nach seiner Stelle, indem die Räume jetzt sich wieder zu füllen begannen, die Pause sich zu Ende neigte. Die Vernehmung, die der Meister in Berlin, in Leipzig gefunden, die lauten Huldigungen, die ihm der Tag spendete, hatten nicht vermocht ihn zu blenden; wie zu einem höheren Geiste schaute er zu Mozart hinauf, und achtete jene besten, seine gepriesenen Werke weit unter dessen genöthigeren. Sollte dieses Beispiel nicht für alle Nachstrebenden den Gedankengang der Künstlergeschichte eingegraben werden?

Wilhelm v. Waldbryhl.

Das größte Institut unserer Hauptstadt ist die Oper. Ihre Männe sind prachtvoll, wenn auch nicht so kunstlich wie die mancher anderen großen Oper; die Decorationen sind durch die Gropius'schen Verbesserungen vielleicht die ersten der Welt geworden, die Costümierung läßt an Glanz und Pracht nichts zu wünschen übrig; über die Sänger aber, wie über das Orchester läßt sich nicht so schrankenlos Lob aussprechen. Schade, daß sie gerade die Hauptkräfte anmachen. Frau Sachmann-Bagner ist groß im Spiel, Hr. Käster ist an und für sich eine durch ihr Wirken einnehmende Frau und macht von Jahr zu Jahr Fortschritte; ihre Stimme jedoch ertheilt jetzt wohl schon des nöthigen Wohlklanges, Hr. Tuczal ist für die leichten, graziosen Rollen noch immer ausreichend, Hr. Formes schaltet mit seinem Material allerdings sehr frisch und fest, ohne so drastisch zu werden wie Herr Steger; allein seine Singart hat eine gewisse Turnerfreundigkeit, sie ertheilt sowohl der musikalischen Feinheit als auch der dramatischen Bedeutsamkeit. Die anderen älteren Mitglieder übergehe ich. Von den neu Eingetretenen ragen Hr. Wippen durch ihr schönes Spiel und den guten, ihr wohl noch eine bessere Zukunft sichernden Gesang, wie Herr Womorsky durch seinen schönen Tenor vortheilhaft hervor. Das Orchester ist leider in Folge der Verteilung, welche der Raum zum Besten des zinsentragenden Parquetts erfahren hat, vermindert worden, und lieber ließen sich Violanen, Pauten, Blech nicht reducieren, das Streich-Quartett mußte leiden. Drastisch sind Gesammten mit dem Geld ist wohl aller Welt zu empfehlen; allein eben so wichtig ist es, am richtigen Orte auszugeben, und statt der Violonisten Zuhörer, resp. leere Plätze in unrer Opernhaus einzuführen, war ein unglücklicher Einfall. Es scheint ferner, daß man hier nicht glücklich ist in der Zusammenstellung der Kräfte; allein darüber gehe ich weg, weil diese Frage sich nicht vorübergehend erledigen läßt; gewiß aber wird hier Vieles verfehlt in der Auswahl der neuen Opern sowohl, als auch der Bearbeitung und Zurichtung derselben im Allgemeinen. Es werden hier die falschen Principien befolgt, deren ich oben gedachte, und leider zeigen sich auch die Folgen. Neu gegeben hat man den *Wasserkant*, von *Auber*; das Publikum war — Gott sei Dank! — weder sündlich noch lindisch genug dazu; ferner das *Mädchen von Elifonzo*, von *J. Offenbach*, und so haben die bouffes parisiens hier einen Anhänger und Nachfolger gewonnen, von dem sie wahrscheinlich kaum geträumt haben mögen. Dagegen konnte *Cosi fan tutte* in der kleinstädtischen Zustimmung des Herrn *V. Schneider* nur zweimal gegeben werden, und *Monenoe* hatte gar keinen Erfolg. Das kommt davon, wenn vor allen Dingen das Haus gefüllt sein soll, obwohl unser Hof stets freigebig die Defizits deckt, welche allerdings erwachsen, wenn nicht das Geld, sondern die Kunst herrscht. Welch ein Abstand! *Friedrich der Große* sah selbst auf einem erhöhten Platze mitten im Parquet, die Texte der Opern, welche *Grann*, *Hafse*, *Vach* ihm componieren, rührten zum Theil von ihm selbst her, der Zutritt war frei, und jetzt — Das Wichtigste, wenn auch Verübendste ist, daß die guten Opern also nicht mehr zeitgemäß zu sein scheinen. Dem ist jedoch nicht so, die Schuld daran, daß das Publikum sich nicht für sie interessiert, liegt an der wenig durchdachten gefanglichen wie dramatischen Darstellung seitens der Sänger, und an der sinnwidrigen Zurichtung der Opern seitens der Capellmeister. *Cosi fan tutte* hat man zu musikalisch gefunden, und läßt die Damen bei Zeiten von dem Streiche, der ihnen gespielt werden soll, Kunde zutragen, wodurch die Duetten des zweiten Aktes, in denen die sentimentalen Mädchenherzen widersehen, necken und sich angeben; ferner die Trinkszene, wie der Todesgedenken der Sündnerinnen; ferner aber die Lehren, welche ihre prüfungslustigen Bewerber von ihrem profaisch erfahrenen Freunde erhalten, zum reinen baaren Luffin werden. Außerdem aber nehmen die Ausführenden es mit dem Spiele, das hier gerade sehr frei sein muß, viel zu leicht. *Cosi fan tutte* ist ein Schwanke, alles ist Mummenschanz, die Handlung hat weder richtigen Zusammenhang, noch wäre sie in

der Wirklichkeit nur denkbar möglich; allein in dem Gewande des Scherzes tritt die Wahrheit, daß sanguinische sentimentale Naturen Alles übertreiben und gewöhnlich nach beiden Seiten fehlen, als Lehrs hervor, und aus dem Schluß-Quartette mögen die Messenrümpfer nur an die Worte denken, die Christus vor der Ehebrecherin sprach; der italienische Text ist aber auch ein Kunstwerk, während der deutsche nicht nur zum Theil unklar, sondern in der Hälfte circiter ganz sinnlos ist. Das sind denn doch Gründe genug, ein Werk durchfallen zu machen, das an andern Orten eine Zug-Oper ist. Ähnlich ist es der *Armid* gegangen; auch hier darf die Kritik nicht schweigen, ich werde daher ein and Mal darauf zurückkommen.

## Woldemar Bargiel.\*)

v. Br. Zwischen jenen musikalischen Autoren, die ihr Heil vornehmlich in der Conservirung traditioneller Formen, und jenen, die es in vermeintlicher anfernmusikalischer Bedeutsamkeit des Inhalts suchen, gehen jene hindurch, welche Inhalt, d. h. musikalischen Inhalt mit individuell ausgeprägter Form zu verbinden bestrebt sind. Sie dürfen wohl die eigentlich Begabten zu nennen sein, und unter ihnen gebührt *Woldemar Bargiel* nicht die geringste Stelle. In Deutschland längst, wenigstens in engeren Kreisen, ein bekannter und gefähärer Name ist er dies gleichwohl schwierig noch in Vesterreich, und unftreitig gehört es zu den Wünschen und Tendenzen dieser Zeitschrift, für das rege Leben, das sich außerhalb unserer Grenzen entfaltet, auch auf heimischen Gebiete ein lebhafteres Interesse zu erwecken.

Wenn es jüngst in der Kritik einiger neueren Arbeiten *Bargiel's*, welche die Leipziger „Neue Zeitschrift für Kunst“ brachte, hieß, es sei errentlich wahrzunehmen, wie dieser Componist sich ohne jegliche *Claque-Männer* allmählig geltend machte, so stimmen wir mit dieser nur die volle Wahrheit ansprechenden Ansicht durchaus überein, bemundern aber zugleich die künstliche Naturität des Organes, welches sie ins Feld führt und sich dadurch die Meise gehen will, als ob der Ausdruck „claque“ nicht das Mindeste enthalte, wodurch ihr Gewissen betroffen werden konnte.

*Bargiel* gehört ganz und gar der *Schumann'schen* Richtung an, aber im reinen Sinne; er folgt ihr nicht, wie dies bei der überwiegenden Mehrzahl der Fall ist, weil äußerlich durch *Schumann's* Productionen getroffen und gebildet, im Sinne halb bewußter, halb unbewußter Nachahmung, sondern aus innerer Nothwendigkeit, weil ähnliche Elemente in ihm thätig sind, weil auch in ihm der allgemeine Pulsschlag

\*) Biographische Notiz. *Woldemar Bargiel*, geboren zu Berlin am 3. October 1828, ist der Sohn des verstorbenen Musikrevisors *Bargiel*, welcher die von *Vogler* in Berlin erdichtete Musikschule nach dessen Rückkehr nach England übernommen hatte, und in dieser nach der Methode ihres Gründers Musikunterricht ertheilte.

Von Jugend an zur Musik angezogen, erwiderte die in *W. Bargiel* bald Liebe und Talent für dieselbe, so daß er, als er in seinem 10. Jahre den Vater verlor, sich durch Selbststudium in der Theorie und im Clavierpiel weiter bilden konnte; seine schöne Zustimmung kam ihm jedoch sehr zu Hilfe, da er wegen derselben als Solist in dem königlichen Domchor, welcher zu jener Zeit unter *Orelli's* und *Wendelsbohn's* Leitung stand, aufgenommen wurde. Alle Zeit, die ihm der Besuch der Schule und des Gymnasiums übrig ließ, widmete er der Musik, die er denn auch später zu seinem Beruf wählte. Bis 1846 blieb er in Berlin, nahm Violinunterricht bei *Ernst Engel* und Audire bei *Professor Dehn* Contrabaß. Im Frühjahre 1846 wurde er in das Conservatorium zu Leipzig aufgenommen, wo er durch ein von ihm componirtes Streich-Quartett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, zuerst die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich zog. Von dießen zu weiteren Productionen angefordert, wandte er seine Thätigkeit immer mehr der Composition zu, und noch während seiner Studienzeit in Leipzig erschienen bei *W. Hinrichsen* und *Senff* seine Op. 1 und 2 (3 Charakterstücke und 1 Nachspiel); 1849 ging er nach Berlin zurück, componirte und gab Unterricht, bis er vor einigen Monaten ein Engagement als Lehrer am Conservatorium zu Köln annahm.

der Zeit lebhaft wagt. Wie Borgia, wenn ich mich schon so ausdrücken soll, eben so eine wahrhaft mystische als auch echt poetische Natur zeigt, so wächte ich zugleich unter allen lebenden Componisten keinen, der eine so auffallende Verbalverwandtschaft zu Schumann offenbarte, wie ihn. Man würde sich bei manchen seiner Productionen kaum wundern, den Namen Schumann's auf dem Titelblatt zu lesen. Als Lob aufgefaßt, könnte dieses ein sehr bedenkliches scheinen, wenn man im Mindesten dabei Absichtlichkeit und Künstlichkeit verpürte, aber im Gegenteil fühlt man überall den Hauch der Persönlichkeit, und Alles stellt sich in seinen Arbeiten als ein rein organisches Moment dar. Ein höheres Pathos ist der vorherrschende Grundton, wie der Schumann'schen, so auch der Borgia'schen Muse. Man wird ihr hoffentlich daraus kein Verbrechen machen wollen. Zwar sind wir keineswegs gefonnen, der Neigung des Tages das Wort zu reden, die gerne das Pathos auf den höchsten Thron der Kunst heben möchte, welcher der Schönheit gebührt. Aber kann man von unserer trüben, sturmbewegten, wildgährenden, in allen ihren Grundvesten wankenden Zeit erwarten, daß sie Kunstwerke aus sich erzeuge, die den freien, heiteren Geist einer in sich festeren, idealeren Epoche athmen? In der gesammten modernen Kunst herrscht das Pathos vor, und muß es vermöge des fatalen Zusammenhangs der Kunst mit dem Leben. Thöricht wäre es daher, den einzelnen Künstler dafür verantwortlich machen zu wollen. Nur sei das Pathos ein edles und zeuge von wirklicher Kraft; nur sei es kein roh individuelles, nur fehle es nicht ganz am Gegensatz, der uns erkennen läßt, daß es kein ausschließlicher Mangel in der Natur des Künstlers ist, wenn die Welt eben so auf ihn wirkt, wie sie aus seinem Bild zu uns spricht. Nur endlich, und vor Allem halte sich dieses Pathos nicht bedrückt, die ewigen Kunstgesetze zu zertrümmern, sondern bleibe sich bewußt, nur die Abweichung von Grundton zu sein, in den es immer wieder zurückkehren muß, wenn nicht die Aufhebung aller Bestimmung proclamiert werden soll. Alles dies ist aber bei Borgia entschieden der Fall, und so weit entfernt er ist, ein idyllisches Gleichgewicht herzustellen zu wollen, so weit ist er es auch, in dem äußerlichen Aneinanderreihen und Anstürmen aller Ausdrucksmittel den höchsten Irtischen und tragischen Effect suchen zu wollen.

Eben so wie bei Schumann, fällt auch bei Borgia das Hauptgewicht auf die seine Ansbearbeitung des Detail, auf seinen Reichthum an harmonischen Combinationen. Nur möge man den Ausdruck „Combination“ nicht mißverstehen, der hier überwiegend im guten Sinne gemeint ist. Denn wie strapantanten harmonischen Verbindungen, wie überraschenden Modulationen man auch in Borgia's Arbeiten begegnet, so machen sie doch mit nur geringen Ausnahmen den Eindruck genialer Intuition, und weisen nicht auf das eitle Streben, durch Häufung des Absonderlichen für genial zu gelten, als ihre eigentliche Quelle hin. Sie führen unsern Autor allerdings etwas abseits von dem Wege, auf welchem das eigentlich Große, rein Schöne in der Kunst liegt, aber sie führen ihr etwas äppiges, phantastisches Leben keineswegs auf Kosten aller natürlichen Vogil.

(Zusatz folgt.)

## Aus dem Hofopertheater.

v. Br. Indem wir uns vorbehalten, in den nächsten Nummern dieser Zeitschrift einen wenigstens allgemeinen retrospectiven kritisch-historischen Ueberblick über die jüngsten Perioden des Hofopertheaters in Wien zu werfen, melden wir heute unsern Lesern nur die ihnen freilich jetzt ohne Zweifel schon anderwärts bekannte Thatsache, daß die Direction durch die jüngste Anführung des „Tannhäuser“ wieder einen weiteren Schritt zur Erledigung ihrer Pflicht, das Publikum mit Richard Wagner bekannt zu machen, gethan hat. Ob man aber zu diesem

Zweck, bei dem Umstand, daß das genannte Werk, wenn auch nur aus sehr inntelmäßigen Aufführungen oder doch der Weisheit nach hier schon fastsam bekannt war, nicht besser gethan hätte, zu dem „liegenden Holländer“ zurückzugreifen oder noch lieber Wagner's neueste Production „Tristan und Isolde“ zu acquiriren, von welcher freilich aus Klarerthe so Bedenkliches gemeldet wird, dieß möchte kaum zu bezweifeln sein. Indessen hat man nun den „Tannhäuser“ allerdings anders kennen gelernt, als aus den dereinigen Aufführungen in der Josephstädter Zwitteroper, und das bringt den Gewinn, daß man jetzt ziemlich genau weiß, was man auf Rechnung des Wertes und auf die seiner Anführung zu schreiben hat. Wir sind heute auch nicht in der Lage, auf das hier gebotene, war ohnedieß schon bis zur Erschöpfung durchgeprochene Thema näher einzugehen, bedenken aber auch hierin Einiges nachzutheilen. Wir begnügen uns diesmal mit dem Bekanntem, daß wir, weder für Tannhäuser noch Lohengrin schwärmend, sehr geneigt sind, das erstere Werk dem letzteren vorzuziehen, dem es unser's Erachtens ähnlich wie „der Freischütz“ der „Europäische“ gegenüber steht, und daß wir zugleich keineswegs die theilweise Eigentümlichkeit und Bedeutamskeit dieser beiden Werke verkennen mögen. Aber bei Werken, die, wie diese, aus der Totalität heraus begriffen werden wollen, muß man, ehe man zu den Einzelheiten übergeht, zuvor erst dieser Forderung genügt haben, und dieß ist es aber, wofür uns heute die Muse gebietet und wofür auch eine Total-Rubrik, wie die vorstehende, keineswegs der geeignete Platz ist.

Wir fügen also nur noch hinzu, daß die Aufführung des Wagner'schen Wertes im Hofopertheater großentheils als eine ausgezeichnete, die Aufnahme als eine günstige bezeichnet werden kann. Das größte Verdienst erwarb sich diesmal das Orchester, welches die Duerstüre in einer so vollendeten, virtuososen Weise zur Anführung brachte, wie sie besser kaum noch gehört worden sein wird, und von dem funktlosen Hergewerke auch nicht ein Stäubchen verloren gehen ließ. Unter den Solisten sind zmächst Frau Dufmann (Elisabeth) und Herr Grimming er (Tannhäuser) mit Auszeichnung zu nennen. Letzter brachte sichtlich zur Elisabeth dieselbe Liebe mit, wie zur Elsa, und da diese beiden Gestalten aus sehr ähnlichen Elementen geformt sind, so kann es nicht Wunder nehmen, daß ihr, von einiger dieser Künstlerin überhaupt anhaftenden Neigung zum Carpathanten abgesehen, die Reproduction der einen nicht minder glückte, wie die der andern. Herr Grimming er ließ zwar im Anfang Einiges zu wünschen übrig, indem er einerseits mit undauernder Indisposition oder vielleicht wirklich nicht ausreichendem Vermögen seines Organes, andererseits mit der vielleicht der höheren Stimmung unserer Orchester zuzuschreibenden Neigung, um einige Schwelbungen zu tief zu fingen, kämpfen muß. Dagegen verdienen, wie einzelne Partien seiner rein gelanglichen Leistung, so vor Allem sein geist- und verständnisvolles Spiel uneingeschränkte Anerkennung, und in der Erzählung von der Pilgersfahrt nach Konstanz ist er ein geradezu vollendetes Meisterstück. Herr Bedt trug, wie natürlich, in die Darstellung des Wolfram von Eschenbach alle Vorzüge und Mängel seiner Individualität hinein. Wunderbare Stimme, unendlich viel Stimme, deren Explosionen die Gallerien zuzubeln nicht ermanget, und — wenig, sehr wenig Kunst. Weber den rohen Kraftausbrüchen, noch den süßlichen Empfindsamkeiten in welchen sich die Vortragweise des Herrn Bedt gefüllt, können wir Gehmaß abgeminnen. Herr Schwid ist besorgen, in Wagner's Opern das solide Element zu repräsentiren, indem er, wie im Lohengrin den König, so hier den Landgrafon singt oder vielmehr rezitirt. Beiden Leistungen genügt volle Anerkennung. Nicht unbedenklich, aber mit Rücksicht auf die Eigentümlichkeit der Aufgabe doch unzulänglich war die Repräsentation der Venus durch Fräulein Krans, und wir glauben, daß wir in Frau Ferrari, die, seit einem Jahre engagirt, in unbegreiflicher Weise unbefähigt bleibt, eine viel

entsprechendere Individualität zur Darstellung dieser Partie besser hätten.

Auf das Studium der Oper war, wenn auch bei der ersten Vorstellung noch nicht alles flappte, viele Sorgfalt, auf die nur zu wirklame Ausstattung ziemlich Kurzs verwendet worden. Ohne Zweifel wird sich auch der Tambohner durch eine geraume Zeit, wie Vohengrin als ein sehr lobendes Repertoirestück behaupten; nur möge man nicht nerendich von diesem Factum ein Beweismittel für den Kunstwerth dieser Schöpfung herholen, da allerdings, um mit Schiller zu sprechen, die Stimmen in der Kunst nicht gezählt, sondern gewogen werden.

## Concerte.

18. und 9. Symphonie von Beethoven. 4 Valladen vom Pagen und der Königs Tochter, von Schumann. Singakademie. Quartete. (Streifen.)

S. R. Wollten wir Alles erzählen, was sich vom Beginn der Saison bis zur Ausgabe dieser Probenummer in unseren Concertsälen ereignet hat, unser Bericht würde die ganze Zeitung ausfüllen, und wir würden uns wenig Dank dabei verdienen. Wir müssen daher nur das Wichtigste mittheilen, und jene Leser, die hier über Dieses oder Jenes eine Meinungsäußerung suchen, auf spätere Zeiten vertrösten, wo wir solchen Wünschen eher gerecht werden können.

Das erste Gesellschafts-Concert brachte als Hauptnummer die achte, ein Concert zum Besten der Schiller-Stiftung einige Tage später die neunte Symphonie von Beethoven, und zwar beide in trefflicher Ausführung. Mit der Ersteren verdiente sich der neuernannte Concerdirigirt der Gesellschaft d. M., Herr Johann Herbeck, — mit der Anderen Herr Director Edert den Dank aller Kunstfreunde. Jene wurde mit einer, an dieser Stelle nicht gewöhnlichen, daher besonders wohlthunenden Fritche der rhytmischen Betonung gegeben. Die Neunere betreffend, muß man namentlich das Finale als eine seltene Leistung bezeichnen; der Chor sätzig in einer Weise durch, wie man es noch selten gehört hat. Auch die Solopartien waren trefflich besetzt, und es ergab sich nur eine kleine Schwankung durch das der Frau Dufstmann eigene Gehen. — Wer vermochte vor diesen Riesenerwerken zu stehen, ohne sich sagen zu müssen, daß alles später auf diesem Gebiete Geleistete, so gut gemeint es sei, so neu und eigenartig es klingen möge, dagegen abfällt, — daß wir, wie Ehlerz sagt, seitdem vergeblich gegangen sind. Worin der uneränderliche Werth dieser Werke besteht, was es ist, daß sie so hoch über das Niveau alles Anderen erhebt, dies nachzuweisen, haben wir hier keinen Raum; wir werden aber darauf zurückkommen.

Einschießendes Mißgeschick waltete über den, unglücklicher- und unbegreiflicherweiße an die Spitze des Gesellschafts-Concerts gestellten „Pier Valladen vom Pagen und der Königs Tochter“, von R. Schumann. Die Aufführung dieses Werkes, aus der letzten Periode des Meisters, (p. 140) konnte den Eindruck nur bestätigen, welchen der Clavierauszug schon früher auf uns herabgebracht hatte. Wir finden diese Composition nicht sowohl bar an schönen Gedanken und melodischen oder harmonischen Zügen, als verfehlt und unglücklich in der Anlage des Ganzen. Abgesehen von der bei Schumann oft mit Recht getadelten Manier, Alles in lyrisches Gewand zu kleiden, und dadurch bloß erzählenden, also für das Gehör unwichtigeren Worten eine Bedeutung zu geben, die hernach den wichtigeren gebrchen muß, — fehlt unseres Erachtens dem ganzen Werk (nichtschießlich der von Einigen belobten dritten Vallade) das rhytmisch-wirksame Element, und daher die eigentliche Charakteristik. Nicht als ob die Musik da oder dort an sich nicht charakteristisch wäre. Dieses Gevraße kommt aber nicht zur Geltung, wirkt nicht, weil die Umgebung keine contrastirende ist. Der Contrast besteht musikalisch in der Veränderung nicht bloß der Motive oder Tonart, sondern vorzugsweise des Rhythmus, der Tactart und des Tempo. Sehen wir die dritte Vallade an, so finden wir im Gedicht zuerst die Beschreibung der Situation, das Spiel der Bassenien, das Klagen des Meeremanns. Da stößt eine Rixe mit dem Fuß auf ein

Todtengraben, und die Königin gibt dem Meeremann von ihrem goldenen Haar dazu, um aus beiden eine Harle zu machen. Dieser spielt darauf schauerliche Weisen: „Es horcht die Luft, es horcht das Meer beandert in der Munde.“ Diese ganze Vallade nun hat Schumann an vom Anfang bis zu Ende in gleichem Tempo und in weitgehendem Tact geschrieben. Aufsatz zuerst vielleicht den Tanz der Niren in beweglichere Formen zu bringen, beginnt er mit einem „sehr mäßig“ bezeichneten <sup>12</sup>/<sub>8</sub> Tact, und einer zwar anziehenden, aber nicht genug ausgeführten Melodie des Chor-Zopran. Wenn es nun in dieser Weise fortschreitet, so ersieht man notwendig der Wechsel der Handlung unberücksichtigt, und der Eindruck muß ein monotoner werden. Selbst der „geistreiche Hausenfang“ kann in dieser Eintönigkeit nicht aufkommen. Oben ersieht erst als grau zwischen andern Farben.

Was die Idee betrifft, das Weibliche Gedicht überhaupt für Chor und Orchester zu setzen, so mag sie zeitgemäß scheinen, — aber nicht Alles, was zeitgemäß ist, muß vor dem Forum des guten Geschmacks unbedingt gut befunden werden. Schumann selbst sagt einmal: „Im Chor und Orchester spricht sich das Höchste aus.“ Nun: Die Geschichte einer Königs Tochter, die sich mit einem hübschen Pagen einläßt, und zuletzt, nach dessen Ermordung, durch das Hausenfang des Meeremanns aus dem verhassten Armen des ungeliebten Bräutigams getrett, und dem Geliebten im Tode vernastet wird, — ist zwar sehr romantisch, aber dieses Hohes oder Großes, Nichts, wozu man so reich Mittel ausgeben sehen möchte; — dieselben müßten denn in einer Weise verwendet werden, daß hierin das Höchste erreicht wäre. Letzteres ist nicht der Fall, und das ganze Werk steht unter Schumanns früheren Compositionen, wie „Pier“ u. A.

Zum Unglück für diese Nummer lieh auch die Aufführung viel zu wünschenswürdig. Die Solo's der Damen waren ungenügend besetzt, — die dritte Vallade in alzu „mäßigem“ Zeitalter genommen, und in den Details des Orchesters fehlten die nöthigen Feinheiten. Ein drittes Concert, welches hervorgehoben zu werden verdient, war das der Singakademie.

Wir sind hier in Wien freilich noch nicht so weit, daß man sich unter einer „Singakademie“ eine Anstalt zu denken vermochte, welche sich zur Aufgabe stellt, ausschließlich die großen Schöpfungen der älteren Kirchencomposition bis zu Händel und Bach zu Gehör zu bringen, — oder doch überhaupt nur religiöse Musik mit Einschluß Mendelssohn's. Vielmehr machte man diesmal dem Publikum, welches durch seine Theilnehmung die Kosten ansprechen muß, wieder die künstlerisch bedenkliche Concession, die zweite Abtheilung des Concerts mit modernen und weltlichen Stücken anzufüllen. Es wird man der größten Festigkeit des Dirigenten und des Comit'es bedürfen, um zu verhüten, daß man in solchen Concessionen nicht noch weiter gehe. Es gibt „Leute, deren Herz stets den Irrweg will.“ Wärdten diese nicht den Sieg erringen!

In der ersten Abtheilung rarrte — unter Chören von Franz, Schein, Arcabetti, Eccard und Gabrieli — die Cantate von Z. Bach: „Du Hirte Israel,“ mächtig hervor. Ramentlich ist der erste Chor von gewaltiger rhytmischer Kraft. Wie prächtig wirkt dort der Gegenfatz der in allen Stimmen flüßigen Coloratur zu dem rhytmischen: „Erscheine, erscheine!“ — Von den Arien und Recitativen blieben leider die für Tenor aus, da sich im letzten Moment die betriebede Wahrnehmung herausstellte, daß sich in Wien kein Tenorist findet, der die Bach'sche Arien jüngen kann und mag. — Ueber den eigentlichen Werth der Bach'schen Kirchenarien werden wir demnachst \*) Gelegenheit finden, ausführlich zu sprechen. — In der zweiten Abtheilung gab man den 95. Psalm von Mendelssohn, freilich nur (wie auch obige Cantate) mit Clavierbegleitung; dann Chöre von Tanburi, Schumann, Gade und Berg. Schubert's „Almacht,“ von Fr. Wair für Solostimmen, Chor und Pianoforte arrangirt, heischlich das Concert, welches hinsichtlich der Ausführung unter Herrn Kapellmeister Stegmayer's Leitung vorzüglich gelungen genannt werden muß.

\* Von Robert Franz wird so eben eine Sammlung solcher Arien, von ihm mit Clavierbegleitung gefast, veranlaßt. Eine nordamerikanische (!) Verlagsanstalt befolgt die Herausgabe.

In der ersten Quartett-Production des Herrn Helmesberger gab man das A-moll-Quartett von Schumann, ein Pianoforte-Quintett von Spöhr und das große B-Quartett von Beethoven. Was an dem Ersteren Wirkungsvolles ist, das sind die Originalität der Gedanken, die Gesundheit und Logik der Harmonie. Schumann steht hier entschieden auf dem Boden der Klassiker, wenn auch selbst in diesem Werke aus seiner besten Zeit gewisse Schwächen von seiner Seite gern zugestanden werden. Das 3. B. der zweite Theil des ersten Satzes mehr als Wiederholungen als Neugealtungen besteht, — daß ferner die Begleitung des Themas von Adagio gesucht und rhythmisch unschön ist (namentlich die später dazutretenden Achteltriolen), — wir möchten dies nicht abblenden. — Das Spöhr'sche Quintett (von Herrn Dachs) mit sichtlichem Fleiße gespielt) kann heute schwerlich mehr ernstlich befriedigen, da es im Grunde doch kaum Anders anstrebt, als Befriedigung eines äußeren Sinnes, in einer Weise, die — nicht mehr Mode ist. — Daß nun das folgende B-Quartett einen desto größeren Eindruck machen mußte, versteht sich wohl von selbst. Auch hier ist, wie wir vorher bei Schumann rühmten, die ungeschäzte Logik der Harmonie der Grund, warum alle noch so rhapsodischen Einfälle democh verständlich und wirksam sind. Größe und Originalität der Gedanken liegen freilich nicht in der

Logik. Aber ohne sie oder gegen sie Jene anstreben, heißt den Stein des Sisyphus den Berg hinaufwälzen. — Die Aufführung beider Quartette gab Zeugnis von nicht erlahmtem Fleiße und echt künstlerischer Auffassung der betreffenden Herren.

Ueber das zweite Gesellschafts-Concert und den zweiten Quartett-abend müssen wir den Bericht wegen Mangel an Raum später nachtragen. Ebenso können wir über die Kammermusik-Soireen der Herren Dunkel, Bachrich und Kupfer einstweilen nur in Kürze berichten, daß sie dem Bedürfnisse, Musik neueren Datums kennen zu lernen, mit eben so viel Geschmack als Fleiß entgegenkommen und sehr interessant zu werden versprechen.

Von Virtuosen haben wir vor Allen des Herrn Dreschold zu erwähnen, welcher in einer Reihe von Concerten erhebliche Fortschritte nach mifalischer Seite hin darlegte. Auf Herrn Wenztemps, welcher bis jetzt erst ein Concert gegeben hat, kommen wir später zurück. Außerdem ließen sich Frl. Fiebig und Herr C. Mayer als Clavierpieler hören, und zeigten ein tüchtiges Streben, das aber noch nicht bis zur Künstlerkraft gereift ist. Endlich lernte man in Frl. Rosa Sud aus Pest eine Violoncellistin kennen, deren gute Schule gerühmt werden muß, von welcher man auch für die Zukunft noch das Beste erwarten kann.

## Nachrichten.

In London kommt im Laufe des Winters J. Sager's Oratorium: „Johannes“ zur Aufführung. — Ebenfalls fand Spöhr zu Ehren, dessen Tod in England große Sensation gemacht hat, im Crystal Palace ein Concert statt, in welchem die „Weise der Dänen“, Bruchstücke aus „Jensens“ und „Zemite und Hzer“, dann ein Violinconcert zur Ausführung kamen. — A. Romberg's Musik zur „Glocke“ hat, bei Gelegenheit des Schillerfestes angeführt, nicht angeprochen. — Die Monday popular concerts in St. James's Hall haben ihren zweiten Jahrgang am 14. November begonnen und am 21. fortgesetzt, und zwar mit Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Spöhr, Schubert, Mendelssohn, Meyerbeer und Macfarren. Der dritte Abend, 28. November, ist aus schließlich Spöhr gewidmet. — Frl. Feigens hat als Martha im Drury Lane Theater sehr gefallen. — 3. Sunday hat die Reihe seiner Oratorium-Aufführungen in Martin's Hall mit dem „Alexandersfest“ von Handel eröffnet. — Ein neues Oratorium von Rotique wird im Laufe des Winters in Warwick zur Aufführung kommen. — Die Sacred harmonic Society hat ihre Winterproductionen mit Spöhr's Oratorium: „Die letzten Dinge“ und Mozart's Requiem eröffnet.

In Köln wurde im dritten Gesellschaftsconcert eine neue (die dritte) Symphonie von J. Rich, und Gade's „Frühlingsbotschaft“ mit günstigem Erfolg aufgeführt.

In einem Concert, welches Capellmeister Straup zu Prag gab, fand eine neue Symphonie von Veit entwürselte Aufnahme.

Wien. Herr Debrais von Bruyd, betamnt als musikalischer Schriftsteller und Componist, betritt jedoch auch als Clavierpieler die Bahn der Selbstthätigkeit und veranlaßt vier musikalische Soireen, deren Programm dicht künstlerisch zu nennen ist. Es erscheinen darin die Sonaten von Beethoven in C op. 2, — in Es op. 29, — in Fis op. 78 und in C-moll op. 111. Ferner Sonaten von S. Bach (G-moll) und Schubert (B-dur). Außerdem eine ganze Suite von Bach (französische Nr. 6) und verschiedene Stücke von Schumann nebst Besonghüden von der Composition v. Bruyd's. Die erste Soiree hat bereits mit günstigem Erfolg stattgefunden.

## Uebersicht neu erschienener Compositionen,

von welchen die bedeutenderen in den nächsten Nummern dieser Zeitung besprochen werden.

### 1. Für Pianoforte allein:

- C. v. Bruyd, Märchenbilder, Op. 13. Nr. 1 und 2.  
E. Spert, Impromptus, Op. 23, Nolette, Op. 24, Carnevalsstück, Op. 26, Valse, Op. 27.  
F. Hiller, 8 Mesures variées, Op. 57. 3. Sonate, Op. 78.  
R. v. Hornstein, Hornstein-Album.  
R. Rabecq, Nocturnes, Op. 19.  
R. Voltmann, Improvisationen am Clavier, Op. 36.

### 2. Für Pianoforte und Violine.

- W. Sargiel, Suite, Op. 17.  
S. Marschner, gr. Duo, Op. 174.  
E. Reinecke, Sonate, Op. 42

### 3. Für Pianoforte und Violoncell.

- W. F. G. Ritelai, Sonate, Op. 4.  
4. Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell.  
M. Bruch, Op. 5.  
F. Joubert, Nr. 1 Op. 16 und Nr. 2 Op. 20.  
5. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.  
C. Sand, Dichtungen von Lenau, 4 Hefte.  
M. Bruch, 6 Gesänge, Op. 7.  
C. v. Bruyd, 3 humoristische Gesänge für eine tiefe Stimme, Op. 14.  
3 Gesänge für Mezzosopran, Op. 15.  
F. Cornelius, 6 Lieder, Op. 1; Trauer und Trost, ein Liedercyclus, Op. 3;  
3 Lieder, Op. 4.  
M. Dietrich, 6 Lieder, Op. 11.  
F. v. Effen, 5 Lieder, Op. 30.  
J. Kammer's, Schiffslied, Op. 7.  
S. Marschner, 3 humoristische Gesänge für Sopran.  
C. F. Pohl, die Braut.  
C. Reinecke, Kinderlieder, Op. 63.  
R. Schumann, Minnepiel aus Räder's „Lieberfrühling“, Op. 101.

### 6. Zweistimmig. Lieder.

- S. Effer, Op. 58, Nr. 1 bis 6.  
M. Hauptmann, Op. 46.  
B. Scholz, Op. 11.

### 7. Für Männerchor.

- J. Dürner, 5 Gesänge, Op. 25.  
R. Franz, 6 Lieder, Op. 32.  
C. Reinecke, Deutsche als Concert, Op. 62.  
W. Spindel, Deutsche Volkslieder.

### 8. Für gemischten Chor.

- J. Herbeck, 4 Gesänge, Op. 5.  
E. Hiller, 5 Lieder, 2. Hefte, Op. 23.  
F. Hiller, „Ver sacrum“ oder die Erhebung Roms, für Solostimmen, Chor und Orchester.  
M. Walter, 3 Lieder, Op. 14.

### 9. Streichquartette.

- C. Dage, Op. 12.  
R. Voltmann, Op. 34, 35 und 37.  
M. Bruch, Op. 9.

## Neu erschienene Werke über Musik.

- M. W. Ambros, Zur Lehre vom Cäntenverbot.  
S. Dage, Gedanken und Ansichten über Musik. (Inhalt: Wiener Musik-Zugänge 1855—59, Beurtheilungen von Vöglgen u. Compositionen, Veruche ästhetischer Charakteristik, Polemisch.)  
W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt.  
Greschütz, J. W. o., Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Verhältniß zum gewöhnlichen Häter.  
R. Lange, der Elementarunterricht auf dem Pianoforte.  
Dr. Fr. Henr. Richard Wagner und seine Stellung zur Gegenwart und Zukunft.  
C. E. Raumann, Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonschattirung.  
A. Schindler, Biographie Beethoven's. Dritte neu bearbeitete und vermehrte Auflage.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Rohrmact Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Wesels & Böhma**, vormals **G. F. Wauer's** Wittve. **Pränumeration:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. **Mit Postverendung:** für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Nkr. oder 3 Silberggr. — **Zeitschriften** werden **gratis** erbeten. — **Alle** **Postanfragen**, **Musikalien** und **Wachsendungen** nehmen **Bestellungen** an.

**Inhalt.** An unsere Leser. — Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm. — Woldeemar Bargiel. — Concerte. — Feuilleton: Erinnerung an Mendelssohn. — Aporismen. — Nachrichten. — Anzeigen.

## An unsere Leser!

In der „Probenummer“ haben wir Absichten und Ziele in weiten Umrissen gezeichnet und die gegenwärtige Situation charakterisirt. Wir gehen heute um einen Schritt weiter, und specialisiren jene Thätigkeiten, welchen wir unser besonderes Augenmerk zuwenden werden. Die „Deutsche Musikzeitung“ will demnach vorzugsweise und nach Kräften unterstützen:

Lebende Componisten, deren Werke musikalischen Werth haben. — Componisten, welche brach liegende Gebiete in echt künstlerischer Weise bebauen. — Vereine, welche zur Beförderung der Tonkunst wirklich beitragen. — Jedwede Art von Bemühung, schlechte, oder dem vorgestekten naturgemäßen Zweck nicht entsprechende Musik durch bessere zu verdrängen, — sei es in der Kirche, in der Oper, im Concert, oder wo immer. — Bemühungen, welche dahin zielen, den Künstlerstand bei uns zu heben, ihm wahre Bildung zu verleihen. — Dirigenten und Künstler, welche die Werke der Meister im Geiste derselben aufführen. — Ausstalten und Lehrer, welche gute Musik verbreiten. — Musiker, welche sich zur Aufgabe machen, vergrabene Schätze zu heben. — Schriftsteller, welche über schwierige ästhetische und kritische Fragen Klarheit verbreiten. — Musiker, welche ihre Schuldigkeit thun. Musikalienhändler, welche gute Musikstücke verlegen. — Instrumentenmacher, welche tadellose Instrumente verfertigen, oder doch das Bestreben zeigen, ihre Fabrikate im Ton edler, in der Spielart vollkommener und zugleich dauerhafter zu machen.

Die Redaction.

## Feuilleton.

### Erinnerung an Felix Mendelssohn.

Es war im Sommer des Jahres 1846, als sich in Köln die Schaaren der deutschen und belgischen Sängler verbrüderten. Glänzende Feste drängten sich in den fargemessenen Tagen. Die Strafen der alten Stadt schienen zu enge für die mannigfachen Gäste, die trotz der verschiedenen Mundarten, in welchen sie redeten, sich vereinigten im frühlichen Wettkampfe des Liedes, in der Aufführung gewaltiger Sangreigen. Die Veranstalter des erhebenden Festes hatten Felix Mendelssohn gewonnen, die foder zusammengefundenen Massen einzuüben und zu leiten, und dieser Tonmeister, der damals im höchsten Glanze seines Tonkünstlerthumes stand, war aufgetreten mit einem größeren Satze für Männerchor, mit seiner nach Schiller gefügten Hymne „An die Künstler.“ Wie er mit seinen antil gehaltenen Chören die Gehörtenwelt begeistert, mit seinen kleinen Viedern, unter andern dem „Walstede.“ das Herz des Volkes getroffen, so wollte er mit diesem Versuche die Kunstfreunde hürreizen. Er löste diese Aufgabe in seiner unwürdigen

Weise und verdiente an diesen denkwürdigen Tagen in seiner schwierigen Stellung, was ihm auch ward, die glänzendste Anerkennung. Nie zuvor hatten sich so verschiedene Kräfte in so kurzer Zeit zu einander gefunden, nie zuvor war von solchen, aus ungleichen Bestandtheilen zusammengesetzten Reigen so eingegangen in den Geist der Tonmeister, deren Werke zur Ausführung gelangten. Mendelssohn als Künstler, Mendelssohn als Mensch überwand alle Schwierigkeiten, wußte alles um sich zu erfassen, zu durchbringen, zu begeistern. Fern von jedem Heide widmete er seine Sorgfalt den Werken der andern jüngeren Tonsetzer, welche zur Ausführung vorgeschlagen worden, und suchte durch die gute Ausführung die Mängel zu verhilfen, welche denselben theilweise anklebten. Die Nachwelt kann nur über Mendelssohn den Ton dichter urtheilen, weil die Erinnerungen an den geistreich auffassenden Kenner der Tonmassen, an den freundlichen Bewältiger der Tonbühne, an den leutseligen Vermittler so vieler schroffen Gegenfälle sich mit der Zeit verwaschen. Damals ward ihm volle Anerkennung, wurde er mit Jubel begrüßt; wo immer er erschien, wurde er umdrängt von Deuten, welche sich gerne founen im Scheine Anderer. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu einem Fackelzuge, dem die Bürgerfchaft der Stadt sich angeschlossen. Die Huldigung hatte etwas königliches. Es schien, als wäre jeder Miß, den welt-

## Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm.

Es ob es wohl erlaubt sein wird, in der deutschen Musik-Zeitung patriotische, nationale Gedanken und Empfindungen niederzulegen? — Wenn Einfender eine verneinende Antwort auf diese Frage für möglich halten wollte, so würde er damit ebensowohl gegen die Redaction der neuen Zeitschrift sammt dem Chor ihrer Mitarbeiter, wie gegen ihre Leser eine Beschuldigung auszusprechen glauben. Die deutsche Nation hat ein gutes Recht zu der Forderung, daß bei Allem, was sich mit dem deutschen Namen schmückt, es sei was es wolle, auch der nationale Gesichtspunkt nicht aus den Augen verloren werde. Den Mitarbeitern aber an diesem neuen Unternehmen wird es geratener sein hiermit von einem der Ihrigen im Geist einen deutschen — Händedruck anzunehmen, als erst vorsichtig mit der Frage anzupochen, ob das, was bis daher unter dem Einfluß großer geschichtlicher Ereignisse von Tausenden deutscher Männer Uebereinstimmendes gedacht und empfunden worden, ihrem tiefsten Innern genugsam angehört, um auch die edle Kunst, deren Interesse sie mit vertreten wollen, in den Dienst des gemeinamen Vaterlandes zu stellen. Die Ungunst der Zeiten hat zwar gerade für den Augenblick in das deutsche Volkseben einen neuen bedauerlichen Spalt geissen, aber gewiß nur, um das Bedürfniß nach einer tieferen und dauerhafteren Einigung desto kräftigere Wurzeln schlagen zu lassen, und wie sollte die Mitarbeit an der „deutschen Musik-Zeitung“ gedacht werden ohne das freudige Bewußtsein, daß, wenn die politische Lust noch zu rauh scheint, um die vorhandenen Dissonanzen in eine große und tiefe Harmonie sich auflösen zu lassen, in der Kunst der Töne ein Heiligthum geöffnet ist, in welchem die schrollenden Mißlänge einer Resonanz nicht finden können, und mehr noch: daß es gerade dieser wunderbarsten aller Künste jetzt nahe gelegt sein wird, mit dem erhabenen Einklang ihrer Saiten jene altgerisliche Sage von dem Sängler von neuem in Erfüllung bringen zu helfen, der mit dem Zauber seiner Töne die braufenden Meerewogen zu ebnen und die schmauchenden Seeganggeber zu säugigen und zu bändigen wußte. — Daß die dem Eingang vorangestellte Frage uns in Betreff der Redaction nicht Sorge macht, brauchen wir kaum besonders bemerlich zu machen. Der gewählte Name der deutschen Musik-Zeitung gibt die gewöhnliche Bürgschaft, daß es auf etwas viel Höheres abgesehen ist als

auf die Gründung eines allgemeinen, nur vorzugsweise für das deutsche Land bestimmten musikalischen Sprechsaales. Das Programm der neuen Zeitschrift steht mit diesem Namen ohne Zweifel im engsten und innigsten Zusammenhang, und wir sind der Zuversicht, daß eben der bedeutsame Name ein offenes Bekenntniß sein will, es sei diesem Unternehmen von einem höheren nationalen Gesichtspunkt aus die Aufgabe gestellt worden.

Wir glauben eben daher der Redaction weniger einen angenehmen Dienst zu erweisen, als vielmehr einen Act der Dankbarkeit und der Anerkennung gegen sie zu üben, wenn wir uns erlauben, uns in den nachfolgenden Bemerkungen, dem Namen der Zeitschrift folgend, zu Dolmetschern ihres Programms zu machen.

Indem wir auf den Namen „deutsche“ Musik-Zeitung so viel Gewicht legen, sind wir weit entfernt, ihrem Programm gewisse engherzige Sonderbestrebungen unterzulegen. Wir meinen damit das gerade Gegentheil. Es ist, wie uns dünkt, nicht der geringste Ruhm deutschen Geistes, daß sich in ihm für das Verständnis und die liebevolle Aufnahme fremder Eigentümlichkeiten so weiter und offener Raum findet. Obgleich vielfeitig genug, um sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens mit Blick und Geschick zu versuchen, hat der deutsche Genius doch zugleich ein besonders offenes Auge für alle von außen her ihm Zutretende, wofern es irgend in der Welt des Geistes heimathberechtigt ist. Er sucht das eigene geistige Leben damit zu durchweben; nicht nur sich mit fremden Federn zu schmücken, sondern dem eigenen geistigen Bedürfniß neuen Antriebe zu geben und neue Quellen zu eröffnen. Der deutschen Musik-Zeitung liegt daher jene Engherzigkeit fern, welche um das deutsche Kunstleben eine dämliche Mauer gezogen sehen möchte. Sie wird im Gegentheil mit der Forderung auftreten, daß alles auf dem allgemeinen Boden der Tonkunst Entsprössene, sofern es lebensfähig und des Daseins würdig ist, in den Gesichtskreis der deutschen Kunst gezogen werde.

Die deutsche Tonkunst, obgleich geschichtlich ein Pflanz- und Schooßkind fremden Kunstbranges, hat sich freilich des Bekenntnisses nicht zu schämen, daß sie mit dem von außen her Gekommenen auch Kräfte gemindert und es mit Zinneszins zurückzugeben hat. Der deutsche Genius hat auf den Schwüngen der Töne Höhen des geistigen Lebens erstiegen, wie sonst

erschütternde Ereignisse in den Wäldern des heiligen Reiches gethan, wieder geheilt, als wären die alten Stämme wieder unter dem Kunsthammer vereinigt. Also ergänzten im Fackelsitz unter dem Balkone, auf welchem der Tonmeister stand, die Fahnen der verschiedenen Vereine mit ihren Stadtmappen. Dorten die Hoffe von Stuttgart neben dem Brückenthurm von Brügge, neben den Wahrzeichen von Löwen und Mecheln, neben den Kronen von Köln und den Rädern von Mainz und Osnabrück. Des Jubels war kein Ende, als zuletzt des Meisters eigenes Lied aus so vielen Röhren an einmal erklang: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch dort oben!“ Jeder Künstler, welcher Aehnliches erlebt, ist wohl zu entschuldigen, wenn er sich in seiner Stellung fühlt, selbst wenn er sich in derselben etwas überleben sollte. Bei Mendelssohn war dieß aber nicht der Fall. Er dankte für die Liebe, welche ihm die Ehre erwies, verwechselte aber nicht, daß sie ihn überschätze. Dieses Bewußtsein seines Werthes mit der vollen Kenntniß seiner Stellung gegenüber anderen und größeren Meistern, ist eine Seite seines Gemüthes, welche der Nachwelt aufbewahrt zu werden verdient, da sie selten zu werden beginnt. Wir sehen hierbei von öffentlich ausgesprochenen Worten ab, welche als erheuchelte gelten können, weisen auf die hin, die er geheim in überströmendem Gefühl äußerte.

Der zweite Festtag des genannten Lieberfestes war schon bis zur Hälfte vorübergezogen. Eine Pause war eingetreten. Die Sängler wie die Hörerzunge hatte zum größten Theil den Saal Gürzenich verlassen, um draußen in der freien Luft sich von der Hitze zu erholen, die in dem vollgedrängten Hause sich benähe bis zum Unerträglichen steigerte. Ich hatte redlich Mitgefühlungen unter der Leitung meines tongewaltigen Fremdes, und hielt dafür, daß er mich unter der Menge nicht erkannt habe. Jetzt, wo Alles ihn umdrängte, wo so Viele Anspruch auf ihn machten, wollte ich ihn nicht als seinem geschäftlichen Kreise ziehen; später erst, nach vollbradtem Feste, dachte ich mich bei ihm zu melden, ihn freundlich zu begrüßen. Da der Saal nun leer geworden, die heiße Luft sich in denselben abzutühlen begann, ließ ich mich vorne auf der Tonbühne auf einem Stige nieder, schaute hinunter in die halbkreisigen Räume der Zuhörer, betrachtete die Ausschmückung des Saales, auf welche großer Fleiß verwendet worden, verglich dieselbe mit früheren Anordnungen, verlor mich in der Folge so mannigfacher Festlichkeiten, die ich in dieser Stadt, in diesem Saale als Gast mit begeben helfen. Mitten in meinen Träumen wurde ich plötzlich durch ein seltsames Ereigniß gestört. Zwei kleine, zarte Hände bedeckten mir plötzlich beide Augen, kündeten mir, daß ich im Rücken von Jemandem überarrakt worden. Fast hätte ich glauben können,

kein anderes Volk. Wie die deutsche Wissenschaft vorzugsweise die Erbin der Weisescultur aller Völker und Zeiten geworden, so ist der deutschen Tonkunst die Aufgabe zugefallen, jene wunderbare geistige Anlage des Menschen, das Verständnis der geheimnißvollen Tonwelt nicht allein zu klarem Selbstbewußtsein zu bringen, sondern dadurch zugleich auf die Vertiefung und Verwohlfständigkeit des gesamten geistigen Lebens der Menschheit den mächtigsten Einfluß zu gewinnen. Nicht als ob wir die großen alten wöllischen Lehrmeister über die Kunst ansehen wollten, zu deren Füßen uns Deutschen der Sinn für die Wunder der Tonwelt aufgegangen ist: die Kunst wird noch einen weiten Weg zurückgelegt haben, bis sie wieder bei dem angekommen sein wird — wenn sie es überhaupt je erreichen kann! — worin jene Alten so groß gewesen sind, bei der bewunderungswürdigen Einfachheit ihres musikalischen Vordrings, bei dem Vermögen, die erhabensten Aufgaben mit so erstaunlich mäßigen Aufwand musikalischer Mittel zu lösen. Die großen Grundgesetze der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus wie der musikalischen Methode, das haben uns die italienischen Meister bringen müssen, und es haben sich in dem ersten Heimathland nicht des Gesanges, aber der Gesangkunst in Beziehung auf Schule und Methode Traditionen erhalten, die wir noch heute nicht entbehren können. Aber wir wollen nicht erst Namen nennen, um zu beweisen, daß der in's deutsche Land getragene Same in einen dankbaren Boden gefallen und hier eine in den Schachten des Geistes bis dahin vorbrachten gewesene Zauberwelt aufgeschlossen hat. Die deutsche Musik-Zeitung wird diesem Selbstbewußtsein der deutschen Kunst vollen Spielraum lassen. Sie wird wohl zu verthäten suchen, daß daselbst nicht in stolze Sicherheit ansetze, damit es der deutschen Musik nicht ergehe wie der deutschen Architektur in der Vater Zeiten, welche wenig Wissenschaftler nach dem Bau ihrer himmelanstrebenden Münster sich ein unsterbliches Verdienst zu gründen wählten, wenn sie den schlanken gotthischen Thürmen stierliche Nachmühen im Rococostil aufsetzten und in die süßen Füllervollungen und Säulenwälbungen breites Gefäß und Schnörkelwerk hinein bauen durften. Aber die deutsche Musik-Zeitung wird eben um dieß zu verthäten, zugleich jenem „modernen Zeitbewußtsein“ entgegenzutreten, welches sich vorwiegend gern als souveräne Macht gebefrdert, an der Stelle des ewig Wahren und Schönen das eigene — kleine „Ich“ der Anbetung ausstellen, und das Verständnis der musikalischen Meisterwerke der classischen Zeit verflümmern möchte. Sie wird nicht ablassen auf eine entschiedene und bündige Be-

daß eine Dame mich besichtigen, so zart und niedrig waren diese Hände; allein die eigenen Hände, welche nach den fremden Armen griffen, versicherten sich des männlichen Gewandes; auch die Stimme, fremd und doch wieder bekannt, welche mich zum Erthalten aufforderte, gehörte einem Wanne. Der Griff meiner Arme hatte aber die Hände schon verschoben; ich hatte nicht nöthig zu rathen, sah Mendelssohn hinter mir, sich über mich schneidend, der sich nun, da er erkannt war, lächelnd neben mir niederließ. Er hatte mich dennoch in seiner vollen Schaar erkannt, hatte mich sprechen wollen und den Augenblick zur Ueberforschung günstig gewählet. Alles um uns war nun bald vergessen, in freundlicher Unterhaltung wurden die Zeiträume durchwiesen, welche uns getrennt hatten, und da Jeder sich in des Andern Kreis wiedergewunden, wurden auch die Leistungen des Tages besprochen, kam die Rede auf den vierstimmigen Männergesang, auf dessen Kraft, auf dessen Schwäche, auf die Aufgaben, welche in diesem Felde an die Tonmeister gestellt sind. Felix, der mich über diese Dinge eine Zeitlang reden gelassen, unterbrach mich plötzlich mit der Frage: was ich von den Werken halte, die ich an den Festtagen gehört hatte. Ich verfuhr nun, jedes in sein rechtes Licht zu rücken und sagte ihm unter andern, und das nach meiner Ueberzeugung, manches Schmeichelhafte über sein grö-

antwortung der Frage zu dringen, ob es überhaupt möglich sein wird, das Reich der Töne weiter auszubauen, ohne organische Entwicklung aus dem, was die Musik bisher in den Händen deutscher Meister geworden.

Einer „deutschen Musik-Zeitung“ und zwar einer solchen, die mit ihrem Namen vollen heiligen Ernst macht, scheint es gerade gegenwärtig zu bedürfen. Das deutsche Volk hat nicht in der Musik allein eine eigenthümliche, große Mission. Im Zusammenhang mit der ihm eigenen Nüchternheit, Behutbarkeit und Ernsthaftigkeit ist ihm die Aufgabe geworden, alle geistigen Bestrebungen auf dem Niveau innerer Ordnungsmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit zu erhalten, so zwischen dem Genialen und Trivialen die Grenzlinien zu sichern, vor dem Großen die Unnatur, vor dem Charakteristischen die Uebertreibung zu erkennen, in der Entwicklung einzelner Gebiete des geistigen Lebens den Zusammenhang mit dem Großen und Ganzen alles geistigen Seins zu wahren. Oder kürzer gesagt: der deutsche Geist ist der Träger höherer Naturnotwendigkeit und einer gesunden Logik im ganzen geistigen Leben der Menschheit.

Wenn es hiermit seine Nichtigkeit hat, so wird der deutschen Nation auch in der Musik eine sehr bestimmte Mission zu fallen. Wir wollen, anstatt bloße Gemeinplätze aufzustellen, lieber sogleich auf das Eigenthümliche der musikalischen Gegenwart Beziehung nehmen. Kaum irgendwo hat sich die Gegenwart so sehr wie in der Musik in die Schlingen eines Systems verstricken lassen, welches von dem an sich in gewissem Maß wahreren, aber in seiner Anwendung an der unrichtigen Stelle sehr gefährlichen Grundsatze ausgeht, es habe nur Dasjenige eine Berechtigung und innere Wahrheit, was aus dem „Zeitbewußtsein“ geboren sei, und Das, was in diesem thatächlich gegeben sei, sei eben darum auch naturnotwendig und göttlich. So hat sich ein großer Theil der Zeitgenossen, verleitet durch den Reiz des Neuen und verblendet von der lockenden Verheißung, man sehe in der Kunst jetzt eigentlich erst nahe daran, den Stein der Weisen zu finden, auch in der Musik dem seltsamen Streben zugeeignet, den Faden des organischen Zusammenhangs mit der Vergangenheit abzureißen, das Gesetz der geschichtlichen Entwicklung für verlebte Ordnung einer überwundenen Periode geistiger Unmündigkeit zu erklären, und Heil und Leben ausschließlich in der Begründung einer neuen Ordnung zu suchen, welche ihre Gesetze lediglich in sich selber tragen soll. Das, was man vorzugsweise Zukunftsmusik nennt, hat eben hierin seine eigenthümliche Bedeutung. Die Frage wird hier sein, ob diese neuen musikalischen Bestrebungen aus neuem geistigen Leben oder aus

feres Werk „An die Künstler.“ Er lächelte, als ob er in dieser Sprache mehr den Freund als den Richter erkenne, und fragte, ob er auch jene Meinung sagen dürfe. Offenherzig zu werden, fuhr er dann fort, anerkenne ich nur ein einziges Werk, das alle übrigen, welche wir gehört haben, vollkommen aufwiegt, vor dem wir Tonmeister uns alle in Demuth zu neigen haben, und dieses ist Mozarts Hymne an Isis und Osiris aus der Zauberflöte. Als ich ihn freundlich bat, den Meister nicht zu überschätzen, sich selber nicht ganz anzugeben, wiederholte er ernst und gemeinen seine Worte, gehand er, daß er seine volle Ueberzeugung ausspreche. Dann faßte er seinen Taktstab und eilte nach seiner Stelle, indem die Räume jetzt sich wieder zu füllen begannen, die Pause sich zu Ende neigte.

Die Verührung, die der Meister in Berlin, in Leipzig gefunden, die lauten Huldigungen, die ihm der Tag spendete, hatten nicht vermocht ihn zu blenden; wie zu einem höheren Beweise schaute er zu Mozart hinauf, und achtete seine besten, seine gepriesensten Werke weit unter dessen gewöhnlicheren. Sollte dieses Beispiel nicht für alle Nachstrebenden den Gedankensatz der Künstlergeschichte eingegraben werden?

Wilhelm v. W. Adb. b. r. h. l.

geistigen — Bankrott und geistiger Zersetzung geboren sind; ob auf dem eingeschlagenen Weg eine neue große Kunstperiode heraufgeführt, oder ein Triumph der Unnatur und Lüge über die Wahrheit der Kunst vorbereitet werden wird. Diese Fragen können der musikalischen „Mission“ des deutschen Volkes nun nicht in dem Sinn zum Austrag zugewiesen werden, als ob dasselbe „nach dem allgemeinen Stimmrecht“ darüber zu entscheiden hätte. Man kann es heutzutage nicht gemüßsam einschärfen, daß in Dingen der höheren Wahrheit die Stimmen nicht gezählt, sondern gewogen werden. Auf welcher Seite hier nun die Wahrheit zu finden, — auch die deutsche Musik-Zeitung wird nicht als ein Drafel auftreten, um diese brennende Frage der musikalischen Gegenwart zur Entscheidung zu bringen. Sie wird auch hier ihres — deutschen Namens eingedenk sein. Nichts liegt weniger in der Art des Deutschen als dem geistigen Fortschritt Niegel vorzuschreiben. Er fordert willig auf das Neue und sucht ihm seine Tiefen und seine Wahrheit abzulaufrhen. Seine Nüchternheit läßt es freilich nicht zu, stürmende Titanen für Helden des Geistes zu erklären, schäumende Teufel für das Weltmeer auszugeben und das Privilegium der höheren Wahrheit da zu erteilen, wo die ewigen Gesetze der Einsicht, der Klarheit und des Gebmaßes gesprengt worden sind. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich sonach nicht als Organ der wechselnden, unzuverlässigen Volksmeinung, aber desto zuverlässiger als eine Arbeitsstätte des ringenden Volksgenossen gebühren, indem sie ruhig und leidenschaftslos den eigentümlichen Entwicklungsengang der modernen Musik darauf ansieht, ob und in wie weit ihm eine künstlerische Berechtigung zukommt. Was sich darin etwa wirklich als künstlerischer Fortschritt zu erkennen gibt, das wird sie dem Fleiß und Blut der musikalischen „Wissenschaft“ einzuverleiben bestreben sein. Sie wird es an Fingerzeigen nicht fehlen lassen, wie dasselbe etwa als verheißendes Edikt auf den „wilden Stamm“ der bisheriger Musik aufzuziehen sein möchte. Zu ihren Urtheilen wird sie sich freilich weder von dem Zorn schriftstellerlicher Autoritäten, noch von dem Geheiß einer herausfenden Menge irre machen lassen, wenn sie etwa bei dem Satz ankommen sollte, die musikalische Gegenwart werde für das Kunstwerk der Zukunft am sichersten sorgen, wenn sie derselben das Verständnis der musikalischen Vergangenheit vermittele.

Wenn wir uns eine deutsche Musik-Zeitung durchdanken nicht als Parteiorgan zu denken vermögen, sondern als Arbeitsstätte des ringenden Volksgenossen, so müssen wir freilich von ihr erwarten, daß sie sich einem unbedingten Vorurtheil

auch in Betreff zukünftiger Kunstentwicklung nicht hingeben werde. Gerade die deutsche Musik-Zeitung kann die Möglichkeit einer erprießlichen Neugestaltung gewisser Gattungen der Musik, ja der Auffindung neuer Gattungen nicht in Abrede stellen. Für diesen Fall möchte es wohl wieder der deutschen Nation vorbehalten sein, den entscheidenden Schritt zu einem glücklichen „Vorwärts“ einzuschlagen. Sie hätte, meinen wir, das rechte Zeug dazu. Die deutsche Musik-Zeitung wird sich aber hier eine Erfüllung der „Mission“ des deutschen Volkes nicht anders zu denken vermögen, als im Anschluß an gewisse Grundzüge und wesentliche Eigenschaften des deutschen Volksgenossen. Wie wir dieß verstanden wissen möchten, davon wollen wir ein anderes Mal sprechen.

### Woldemar Bargiel.\*)

(In der Probenummer zum Theil, jetzt vollständig abgedruckt.)

v. Br. Zwischen jenen musikalischen Autoren, die ihr Heil vornehmlich in der Confervirung traditioneller Formen, und jenen, die es in vermeintlicher außermusikalischer Bedeutsamkeit des Inhalts suchen, gehen jene hindurch, welche Inbalt, d. h. musikalisch-

\* Biographische Notiz. Woldemar Bargiel, geboren zu Berlin am 3. October 1828, ist der Sohn des verstorbenen Musikdirectors Bargiel, welcher die von Loger in Berlin errichtete Musikschule nach dessen Rückkehr nach England übernommen hatte, und in dieser nach der Methode ihres Gründers Musikunterricht erteilte.

Von Jugend auf zur Musik angefallen, entwickelte sich in W. Bargiel bald Liebe und Talent für dieselbe, so daß er, als er in seinem 10. Jahr den Vater verlor, sich durch Selbststudium in der Theorie und im Clavierpiel weiter bilden konnte; seine eigene Zustimmung kam ihm hierbei sehr zu Hilfe, da er wegen derselben als Schüler in dem königlichen Domchor, welcher zu jener Zeit unter G. Reiff und W. Ad. Eitel's Leitung stand, aufgenommen wurde. Alle Zeit, die ihm der Besuch der Schule und des Gymnasiums übrig ließ, widmete er der Musik, die er denn auch später zu seinem Beruf wählte. Bis 1846 blieb er in Berlin, nahm Violoncellunterricht, spielte Orgel und Clavier bei Professor Deba Contrapunkt. Am Frühjahre 1846 wurde er in das Conservatorium zu Leipzig aufgenommen, wo er durch ein von ihm componirtes Streich-Quett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, zuerst die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich zog. Von diesen zu weiteren Productionen angepörrt, wandte er seine Thätigkeit immer mehr der Composition zu, und noch während seiner Studienzeit in Leipzig erschienen bei Hoffmann und Senff seine Op. 1 und 2 (3 Charakterstücke und 1 Nachtstück), 1849 ging er nach Berlin zurück, componirte und gab Unterricht, bis er vor einigen Monaten ein Engagement als Lehrer am Conservatorium zu Köln annahm.

### Aphorismen.

Die „Abhandlung“, deren Aufgabe es ist, eine Wahrheit durch viele zu erhärten, soll überzeugen; — der „Aphorismus“ dagegen, welcher viele Wahrheiten zu einer einzigen verdichtet, will nur anregen, — oder nöthigenfalls mit dem Schwert gördische Knoten zerhauen.

Die Welt ist ein unerfättliches Ungeheuer, welches furchtbar viel Neues verschlingt und wieder gebiert. Aber nur das wahrhaft Stoffhaltige nährt es, und geht in den Organismus über. Das Nützige, Schlechte wirft es als Excrement dorthin, wo es hingehört. — — —

Es ist wahr, daß viele Menschen jetzt weniger Geduld haben als sonst, längere Musikstücke anzuhören und zu genießen. Je mehr die Künstler aber solchen — Schwächen nachgeben, desto mehr verderben sie das Publikum.

Manche Leute langweilen sich beim Anhören oft gespielter Meisterwerke. Sind daran die Meister schuld, oder nicht vielmehr Gene selbst, und ihr Unvermögen, sich der inneren Harmonie zu freuen, welche aus jedem Kunstwerk immer gleich wohlthätig zu uns spricht? —

Man hat scharfsinnige mathematische Berechnungen und physikalische Formeln zur Grundlage musikalischer Gesetze gemacht. Alles sehr verdienstlich! Nun sagen aber die Physiologen: „Dummes Zeug! Ihr könnt dem Ding nicht auf den Grund kommen, bis wir endlich das Ohr und was damit zusammenhängt, genau erforscht haben.“ Wer wird wohl recht behalten? —

Der Tonkünstler komponirt; d. h. er setzt Töne zusammen, und läßt sich dabei von seiner Phantasie und seinem Gefühle leiten. Aber das Gefühl ist es nicht, welches zusammensetzt, sondern der ausgebildete Toninn; — auch sind es nicht Gefühle, welche der Künstler zusammensetzt, sondern Töne. Der gefühlvolle Mensch ist noch lange kein Tonsetzer, und Tonstücke sind keine Gefühle.

Was ist musikalische Form? Plastisches Vor- und Zurüdtreten von Haupt- und Nebengedanken, wodurch man eben erst untercheiden kann, was Haupt- und was Nebengedanke ist. Je größer der Gedankenreichtum eines Componisten, desto mehr hat er der ordnenden Form nöthig, um eine vollständige Wirkung hervorzubringen. Die heutige Formlosigkeit aber geht mit der Gedankenarmuth naturgemäß Hand in Hand.

schen Inhalt mit individuell ausgeprägter Form zu verbinden befreit sind. Sie dürfen wohl die eigentlich Vergabten zu nennen sein, und unter ihnen gebührt Wolde mar Vargiele nicht die geringste Stelle. In Deutschland längst, wenigstens in engeren Kreisen, ein bekannter und gefächter Name ist er dies gleichwohl schmerzlich noch in Oesterreich, und unstreitig gehört es zu den Wünschen und Tendenzen dieser Zeitschrift, für das rege Leben, das sich außerhalb unserer Grenzen entfaltet, auch auf heimischem Gebiete ein lebhafteres Interesse zu erwecken.

Wenn es jüngst in der Kritik einiger neueren Arbeiten Vargiele's, welche die Keppziger „Neue Zeitschrift für Musik“ brachte, hieß, es sei erstentlich wahrzunehmen, wie dieser Compontist sich ohne jegliche Claque-Manöver allmählig geltend machte, so stimmen wir mit dieser nur die volle Wahrheit auszusprechen. Nachst durchaus überein, bewundern aber zugleich die künstlerische Naivität des Organes, welches sie ins Feld führt und sich dadurch die Miene geben will, als ob der Ausdruck „Claque“ nicht das Mindeste enthielte, wodurch ihr Gewissen betroffen werden könnte.

Vargiele gehört ganz und gar der Schumann'schen Richtung an, aber im reinsten Sinne; er folgt ihr nicht, wie dies bei der überwiegenden Mehrzahl der Fall ist, weil äußerlich durch Schumann's Productionen getroffen und gebildet, im Sinne halb bewußter, halb unbewußter Nachahmung, sondern aus innerer Nothwendigkeit, weil ähnliche Elemente in ihm thätig sind, weil auch in ihm der allgemeine Pulsschlag der Zeit schloß liegt. Wie Vargiele, wenn ich mich schon so ausdrücken will, eben so eine wahrhaft musikalische als auch echt poetische Natur zeigt, so wüßte ich zugleich unter allen lebenden Componisten keinen, der eine so auffallende Wahlverwandtschaft zu Schumann offenbarte, wie ihn. Man würde sich bei manchen seiner Productionen kaum wundern, den Namen Schumann's auf dem Titelblatt zu lesen. Als ob aufgefaßt, könnte dieses ein sehr bedenkliches scheinen, wenn man im Mindesten dabei Rücksicht auf Kunstflei verspürte, aber im Gegentheil fühlt man überall den Hauch der Persönlichkeit, und Alles stellt sich in seinen Arbeiten als ein rein organisches Moment dar. Ein düsteres Pathos ist der vorherrschende Grundton, wie der Schumann'schen, so auch der Vargiele'schen Muse. Man wird ihr hoffentlich daraus kein Verbrechen machen wollen. Zwar sind wir keineswegs gefonnen, der Reizung des Tages das Wort zu reden, die gerne das Pathos auf den höchsten Thron der Kunst heben möchte, welcher der Schönheit gebührt. Aber kann man von unserer triben, sturmbelegten, wildgährenden, in allen ihren Grundfesten wankenden Zeit erwarten, daß sie Kunstwerke aus sich erzeuge, die den freien, heitern Geist einer in sich festeren, idealeren Epoche ahmen? In der gegenwartigen modernen Kunst herrscht das Pathos vor, und muß es vermöge dem sanftlärmlichen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben. Thöridität wäre es daher, den einzelnen Künstler dafür verantwortlich machen zu wollen. Nur sei das Pathos ein echtes und jense von wirklicher Kraft; nur sei es kein roß individuelles, nur fehle es nicht ganz am Gegenatz, der uns erkennen läßt, daß es kein ansehnlicher Mangel in der Natur des Künstlers ist, wenn die Welt ebenso auf ihn wirkt, wie sie aus seinem Bild zu uns spricht. Nur endlich, und vor Allem halte sich dieses Pathos nicht berechtigt, die ewigen Kunstgesetze zu zertrümmern, sondern bleibe sich bewußt, nur die Abweichung vom Grundton zu sein, in den es immer wieder zurückkehren muß, wenn nicht die Aufhebung aller Weltordnung proclamiert werden soll. Alles dies ist aber bei Vargiele entschieden der Fall, und so weit entfernt er ist, ein idyllisches Gleichgewicht heucheln zu wollen, so weit ist er es auch, in dem äußerlichen Aneinanderreihen und Aufstärmen aller Ausdrucks mittel den höchsten lyrischen und tragischen Effect suchen zu wollen.

Eben so wie bei Schumann, fällt auch bei Vargiele das Hauptgewicht auf die feine Ausarbeitung des Detail, auf

feinen Reichthum an harmonischen Combinationen. Nur möge man den Ausdruck „Combination“ nicht mißverstehen, der hier überwiegend im guten Sinne gemeint ist. Denn wie frappant harmonischen Verbindungen, wie überraschenden Modulationen man auch in Vargiele's Arbeiten begegnet, so machen sie doch mit nur geringen Ausnahmen den Eindruck genialer Intuition, und weisen nicht auf das eitle Streben, durch Häufung des Absonderlichen für genial zu gelten, als ihre eigentliche Quelle hin. Sie führen unsern Autor allerdings etwas abseits vom Wege, auf welchem das eigentlich Große, rein Schöne in der Kunst liegt, aber sie führen ihr etwas üppiges, phantastisches Leben keineswegs auf Kosten aller natürlichen Logik.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik Vargiele's laun es den Einsichtigen, aber mit unserm Autor etwa noch Unbekannten nicht überflüssig, zu erfahren, daß es die kleineren Formen sind, in welchen ihm das Beste gelingt, in denen er am vollsten befriedigt.

Die folgenden Werke sind es, auf welche sich unser Urtheil bezieht: „drei Fantasiestücke“ op. 9, eine „Fantasie“ op. 11, ein „Scherzo“ op. 13, ein „March und Festeigen“ op. 12 — sämmtlich für Pianoforte allein, dann eine „Sonate“ (op. 10) und eine „Suite“ (op. 17) für Pianoforte und Violine, ein Trio für dieselben Instrumente und Cello (op. 6), endlich eine „Duvertüre zu einem Trauerpiel“ (op. 18) für Orchester componirt, uns aber nur im vierhändigen, vom Compontisten selbst verfaßten Clavierauszug bekannt.

Unter ihnen stellen wir unbedingt die Phantasiestücke und das Scherzo in die vorerste Reihe, durchaus geniale, von einer reichen Phantasie entworfene und — trotz aller Verwandtschaft mit Schumann in der Grundfarbe — in jedem Zug eigenartige Gebilde. „March und Festeigen“, in welchem mehr sinnliche Klangwirkung als inneres Leben herrscht, stehen gegen jene bedeutend zurück. Ein sehr merkwürdiges, beachtenswerthes Werk dagegen ist die Phantasie: allerdings mehr interessant als erfreulich, aber auch keineswegs in die Sorte der sogenannten „geistreichen“ Producte gehörend, denn nicht nur den zitterigen Schlag der Gehirnsnerven fühlt man in diesem Werk, sondern vor Allem ist es von heiligem, im Unerstlichen aufgewählten Lebensblut durchströmt. Nicht erstlich, sagte ich, denn es rollt uns diese Phantasie trotz des nominell vorherrschenden Dur ein so ziemlich düsteres psychologisches Nachgemalde auf, zu dem ich in der Literatur nur in Otto Ludwig's „Zwischen Himmel und Erde“ ein ähnliches Gegenstück wüßte. Ein entgegengesetztes Wehe spricht aus diesem Werk, dessen durchhallender Klageruf den tiefen Schmerz eines blutenden, aber in edler, sittlicher Fassung resignirenden Herzens verkündet. Es ist etwas so eigenthümlich, so unähnlich Gleichem in diesem Werk, dessen lebhafteste Bewegung bei einer Ausdehnung von 17 Seiten nicht die eines Allegretto überschreitet, wir werden von so gepensichtlich fasten, unheimlichen Accenten getroffen, daß man sich wiederholt an die Nacht des Wahnsinns gemahnt fühlt, und das Werk mit jener Empfindung zur Seite legt, mit der man nach längerem Aufenthalt in tiefen, nur von düsteren Grundlichtern erleuchteten Bergeschadungen wieder das Tageslicht begrüßt. Wer sich aber hinlänglich kräftiger Constitution erfreut, um eine solche Wanderung durch dunkelte Regionen zu ertragen, der wage es darauf, und er wird sich, bei vorausgesetzter Empfänglichkeit, reich belohnt finden.

Nach einem technischen Vorzug möchten wir an den gedachten Arbeiten rühmend hervorheben, nämlich die Trefflichkeit des Clavierjases, der nur äußerst selten über das Sine- und Sachgemäße hinausgeht und bei aller orchesterlichen Fülle doch den üppig wuchernden Ueberfluß künstlerisch maskvoll vermeidet.

Die schwächste unter allen vorerwähnten Arbeiten unseres Autors ist die Sonate op. 10 für Pianoforte und Violine. Die weiten Gewänder, in welche er hier seine Muse zu hüllen strebt, kleiden sie nicht sonderlich, und der Versuch, aus individuellem Empfindungsstrome in objectivere, typischere Formen

hinüber zu treten, ist hier im Ganzen nur wenig geklärt und mag die Fähigkeit dazu unserem Autor überhaupt nur in geringem Maße beschieden sein. Es ist bei geistreichen Einzelzügen, an denen es namentlich in den letzteren Sätzen nicht fehlt, etwas Trodenes, phrasenhaft Anschwellendes in diesem Werk, dessen Pathos uns mehr als ein gemachtes, wie natürliches erscheint, und in dem wir die gestaltkräftige Phantasie unseres Autors kaum wieder erkennen.

Ein viel gelungeneres Werk ist das Trio op. 6, obgleich gerade dieses bis ins Einzelste so sehr Schumann'sche Art und Behandlungsweise zeigt, daß es, das vortreffliche, höchst lebendige, geistvolle Finale ausgenommen, mehr einem warmen Nachahmungstrieb, als ursprünglichem Schöpfungsdrang, entspringen scheint. Den Höhepunkt der Varietischen Leistungen bezeichnet auch diese im Ganzen doch liebenswürdige, sehr schätzenswerthe Production nicht, den wir, wie schon erwähnt, in den kleineren, freieren Formen erreicht finden.

Varietisch mochte es auch selbst fühlen, daß die breite Sonatenform der Entfaltung seines Naturwills und besonderen Talentes minder günstig sei, denn in einer späteren als op. 17 publicirten Arbeit sehen wir ihn mit einer Suite für Piano-forte und Violine antreten, die wir der vorerwähnten Sonate wie dem Trio entschieden vorziehen. Bekanntlich wurde bereits von mehreren Componisten, wie Rubinstein, Raff u. n. A., der Versuch gemacht, diese älteren Formen wieder zu retabuliren, und das gedachte Varietische Werk ist als ein Beitrag zu diesem Experiment zu betrachten, und als ein gelungeneres. Wir ziehen die Varietische Suite wenigstens ebensowohl für zu wenig charakteristische Rubinstein'schen, wie den zwar mit Geist combinirten, aber verknüpfeten, durchaus unangenehmen Raff'schen, entschieden vor. Sie besteht aus fünf Sätzen: Allemande, Burleske, Polonaise, einem Menuett und Marsch. Unter ihnen ist besonders der Menuett ein reizend erfundenes, sehr hübsch ausgeführtes Stück, und die Burleske zeigt sich ihres Namens würdig. In allen fünf Sätzen aber pulst ein frisches, von aller pedantischen Nachahmungssucht freies Leben.

Die zuletzt als op. 18 erscheinende Arbeit unseres Autors ist die „Dürrere zu einem Trauerspiel.“ Wir kennen sie, wie gesagt, nur aus dem vierhändigen Clavierauszug, und konnten zu dieser Production kein besonderes Vertrauen fassen. Die Intentionen scheinen uns größer zu sein als das Vermögen. Die Einleitung dünkt uns, namentlich gegen den Schluß hin, wenig erquicklich, den thematischen Gehalt des Allegro konnten wir nicht sehr bedeutant finden, und in der Ausführung vernahmen wir mehr äußeres Kettengeklirr als inneren Pulsschlag. Möglich aber, daß dieses Werk in der Partitur oder bei wiederholtem Hören günstiger auf uns wirkte, weshalb wir nicht aburtheilen möchten.

Alles in Allem genommen gebührt Varietisch unter den Strebenden der Gegenwart unbedingt ein Ehrenplatz. Seine drei Phantasiestücke op. 9, und sein Scherzo op. 13 sind nebst Brahms's Variationen unter allen uns bekannt gewordenen neueren Piano-forte-Compositionen so ziemlich die bedeutungsvollsten, eigenartigsten, am tiefstimmigsten concipirten. v. Br.

## Concerte.

Festsetzung des Berichts in der Probenummer.

(2. Gesellschafts-, und 1. Singvereins-Concert, Dreyfisch, Weiztempf, Felmeberger, Zuntz, Hoffmann, Dubois von Brand, Wagner.)

S. B. Um in unserem Bericht vorwärts zu kommen, ersetzen wir den in der Probenummer gebrachten durch einen neuen; müssen uns aber auch diesmal, wegen der Masse des Stoffes und Mangel an Raum sehr kurz fassen und auf das Wichtigste beschränken.

Das 2. Gesellschaftsconcert brachte eine Wiederholung der schon früher aufgeführten von Esser instrumentirten F-dur Tof-

fata von S. Bach in rhythmisch kräftig betonter Weise. Schade, daß die Contrabässe ihrer Natur nach an sich nicht eben schöne, lang fortgesetzte Passagen, wie sie dort vorkommen, nicht ohne „Maßeln“ oder „Kumpeln“ bringen können. Die Abu Hassan-Dürrere von E. M. v. Beer nahm sich neben diesem Kraftstück fast — trivial aus, und es wäre wohl zweckmäßiger gewesen, mit der Dürrere anzufangen. Was die Direction bewegen konnte ein Duett aus dem sitzenden Holländer von R. Wagner zu bringen, können wir nicht ganz verstehen. Sicherlich liegt es nicht in der Aufgabe dieser Unternehmung Wagner in den Concertsaal einzuführen, wo er am allerwenigsten hingehört. Das Duett, von Frau Ostmann und Herrn Rudolph mit Aufwendung aller Kunst und Stimmi-Mittel gelungen, konnte nur einen peinlichen Eindruck zurücklassen. Den Beschluß machte die zum ersten Mal unverkümmt gegebene C-dur Symphonie von Schubert, und wurde im Ganzen sehr befriedigend ausgeführt. Nur hätten wir die Tempi des Trio's vom Scherzo, und des Finale's wohl lebhafter gewünscht.

Das Interesse des 1. Singvereinsconcerts concentrirte sich in der erstmaligen vollständigen Aufführung von Schumann's „Manfred“, welche ein sehr reichliches und jedem Tone mit höchster Spannung lauschendes Publikum angelockt hatte. Wir müssen uns hier verlagern, auf das einen tiefen Eindruck im Publikum zurücklassende Werk näher einzugehen, und können nur soviel aussprechen, daß die Musik Schumann's zu dem Schönsten gehört, was er überhaupt geschaffen; nur scheint uns dieselbe zu dem Byron'schen Gedicht in einem umgekehrten Verhältnis zu stehen. Der Manfred Byron's zwingt uns Verwunderung ab, aber nicht Sympathie. Der Manfred Schumann's dagegen, wie er besonders aus der Dürrere zu uns spricht, erweckt wohl viel Sympathie, nicht aber Bewunderung im Sinne dänonischer Kraft und Größe. Schumann konnte, seiner Irdischen Natur zufolge, nur den unglücklichen, schuldbelebenden, nicht aber den trotigen, Himmel und Hölle sich widerstehenden Manfred musikalisch zur Erde hinhängen. Den wirksamen Byron'schen Manfred in Musik zu überlegen, und zugleich ein den ästhetischen Forderungen entsprechendes Werk zu schaffen, wäre wohl nur dem Verfasser einer „Coriolan-Dürrere“ möglich gewesen.

Daß aber trotzdem Schumann's Musik an sich einen tiefen Eindruck gemacht hat, beweist der vielfältige Ruf nach baldiger Wiederholung dieser Aufführung, dem wir uns ohne weiteres anschließen \*). Wir werden dann ein so wichtiges und verschiedenes beurtheiltes Musikwerk näher und in die Details eingehend beleuchten. — Die Ausführung des Ganzen war eine sehr sorgfältige und billigen Forderungen entsprechende. Die Dürrere wurde mit Präcision und feiner Nuancirung gespielt, — das verbindende Gedicht Rimberg's von Herrn Lemisch in ergreifender Weise declamirt, — die Chöre und Solos wurden mit Ausnahme jener durch weibliche Stimmen repräsentirten Geister (welche durch ungenügende Intonation keine Illusion über die „Menschlichkeit“ der Singenden auskommen ließen) tadellos vorgetragen. — Die übrigen dem „Manfred“ vorausgestellten Nummern dieses Concerts waren: der 98. Psalm von Mendelssohn, dann „Ruhethal“ von demselben, und „Schön Rothraut“ von Schumann. Der Psalm (hier zum ersten Mal gegeben) wurde wohl nur durch die große Spannung beeinträchtigt, welche die gesammte Publikschaft für den „Manfred“ mitbrachte; wir halten den Psalm für ein vielleicht weniger dautbares Musikstück, dagegen aber für eines jener wenigen Stücke von Mendelssohn, die wahrhaft kirchlich sind, eine Eigenschaft welche wir z. B. dem interessanteren 95. Psalm nicht zusprechen könnten. „Schön Rothraut“ ist zum Lieblingstück unseres Publikums geworden, was wir nicht ganz gutheißen können. Es steht diesem allerdings lieblichem und originellen Stück etwas liedertafelmäßig-schablones an, was nach einem so würdig-ernsten Stück, wie der 98. Psalm ist, eher unangenehm berühren sollte.

Dem trefflichen Künstler A. Dreyfisch sind wir wohl schuldig, diesmal reichlichere Anerkennung zu zollen, als dieß in der

\* Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde beabsichtigt, die Wiederholung schon am 8. Januar d. 3. zu veranstalten.

„Probnummer“ gesehen ist. Er hat uns in einer zahlreichen Reihe von stark besetzten Concerten viel gute Musik geboten, und zwar in so fleißiger und sorgfältiger Ausführung, in so durchbildeter Klarheit der musikalischen Auffassung, daß wir sein Spiel nicht Wenigen als Beispiel anstellen müssen. Können wir auch nicht verhehlen, daß Dreyßhock über eine gewisse Linie nicht hinauskommt, wir meinen nur wahrhaft positivem und schwingungsvollen Auffassung und Durchdringung der gewählten Werke, so ist dagegen die Kraft und Sicherheit womit er alle Schwierigkeiten spielend bewältigt, und wodurch es ihm möglich wird, die Intentionen des betreffenden Componisten genau auszuführen, höchst anerkennenswerth. Seine Vorträge des Es-dur und C-moll Concerts von Beethoven, des G-moll Concerts von Mendelssohn, des C-moll Trio's und der Cis-moll Sonate von Beethoven, des zweiten Trio's von Mendelssohn u. a. legten von dem besagten reichlich Zeugniß ab. In seinen eigenen Compositionen ist freilich nur das Bekannte erkennbar, seinen eigenthümlichen Fertigkeiten und Vortragsmannieren Gelegenheit zur Entfaltung zu geben. Doch sind sie immer noch edler und geschmackvoller als ähnliche Produkte vieler seiner würdigen Collegen. Exemplum sunt odiosa.

Gewiss verdient der längst als großer Künstler anerkannte Meister der Violine H. Viertemps Worte des Dankes für die Genüsse, die er durch seine beiden Quartettproduktionen Freunden beglückender Kammermusik geboten hat. Schade, daß man nicht auf seiner außerdem gegebenen Concerte ebenso lobend gedenken kann, da er in denselben sehr wenig gebracht hat, was den Vorträgen seines Spieles ebenbürtig gewesen wäre. Man fühlte sich zu der Frage gedrängt, ob außer Compositionen von Viertemps und der „Teufelskate“ von Tartini weiter nichts in der Literatur für Violine existire, — oder ob Viertemps dieselbe seinen eigenen Stücken gegenüber geringschätzte! Im Abhiebconcert spielte derselbe den ersten Satz des Beethoven'schen Concerts. Warum bloß den ersten? — Viertemps's Spiel ist bekannt, und wir brauchen nicht erst auseinanderzusetzen, worin seine Vorzüge bestehen. Besonders hervorheben möchten wir nur die edle Einfachheit, die Viertemps im Vortrag guter Kammermusik entwickelt. Kennentlich verschmährt er hier besondere Künste, auf welche von Manchen mehr Gewicht gelegt wird, als billig, — wir meinen das Spielen auf einer Saite bis in höhere Töne, wo der Ton unschön wird, besonders wenn noch starkes Tremoliren dazu kommt. Dagegen hat sich Viertemps eine Spielart angewöhnt, die er zu häufig anbringt: das weite Vorgehen mit dem Bogen auf das Größtste, wodurch ein Ton-Timbre entsteht, den man klautando (oder bourdon-artig) nennen möchte, der seinen eigenthümlichen Reiz hat, bei häufiger Anwendung aber krankhaft erscheint. In den beiden Quartettjournen wurde des Guten fast zu viel auf einmal geboten. In der Erlin ein Trio von Haydn, (A-dur) das D-moll Quartett von Schubert, eine Sonate für Viola und Pianoforte von Rubinstein, und das B-dur Quintett von Mendelssohn. Haydn ist im Concertsaal fast fremd geworden, und es hat uns deshalb doppelt getraut, ihm wieder zu begegnen. Herr Jaell spielte den Clavierpart und Herr Viertemps die Violine ausgezeichnet. Herr Köder hätte die allerdings sehr bedehnte Violoncellpartie als Bass etwas markiger bringen können. Das Quartett von Schubert, sowie das Quintett von Mendelssohn sind Werke, die man (etwa den ersten Satz des zweitgenannten ungenommen) unbedenklich den besten Werken Beethoven's an die Seite setzen kann. Beide wurden (mit Herrn Helmsberger bei der Viola) trefflich und unter stürmischen Applaus gespielt; nur schien im Mendelssohn'schen Quintett Viertemps, wie das Publikum, schon etwas ermüdet, und das berühmte Crescendo im Adagio gelang nicht ganz so wie bei früheren Productionen. Ueber die Rubinstein'sche (neue) Sonate haben wir zu berichten, daß sie eine ziemlich falsche Aufnahme fand, was uns bei dem phrasenhaften, ideenlosen und gefühlten Opus nicht eben wundern konnte. — In der zweiten Production steigerte sich der Jubel bis zu einem seltenen Höhepunkte. Nachdem das Mozart'sche B-Quartett das Publikum heiter und befriedigt gestimmt hatte, spielte Viertemps mit Jaell die Sonate in D-moll von Schumann op. 121. So schön dieses Werk, so tief gedacht und gefühlt in jeder ein-

zelnen Stelle es ist, die Gesamtwirkung muß durch den Zustand leiden, das die Violine fortwährend dominiert, daß das Clavier sich nur, wenn auch reich, begleitend verhält. Bei Kammermusikstücken ist die vollkommene Gleichberechtigung jeden Instrumentes, daher das Hin- und Herbewegen der musikalischen Gedanken zwischen den charakteristisch auftretenden Einzestimmen ein so wichtiges Moment, daß selbst ein Schumann mit all' dem Reichthum seiner Melodik und Harmonik nicht ungestraft davon abweisen kann. Viertemps spielte den Violinpart großartig, fast zum Nachtheil des trefflichen Pianisten, welcher mit Unrecht beschiden zurücktrat, und dadurch den Charakter des Stückes, den wir vorhin bezeichneten, noch mehr hervorbrachte ließ. — In dem nun folgenden Doppelquartett von E. Schop (E-moll, Nr. 3) wurde das Publikum besonders durch den Umlauf animirt, daß Viertemps unserm Helmsberger die Führung des ersten Quartetts überlassen hatte; es war nun sehr hüßlich zu sehen, wie dieser treffliche Violinist seine Vorzüge selbst neben einem Viertemps zur Geltung zu bringen wußte. Die Leichtigkeit, Eleganz und Fertigkeit seines Spieles erwarben ihm den lebhaftesten und gerechtesten Beifall. — In namenlosem Jubel steigerte sich jedoch die Stimmung bei dem Vortrage des Cis-moll-Quartetts von Beethoven. Viertemps schien hier vollkommen in der Composition aufzugehen, und spielte mit einer Wärme und Begeisterung, welche Alle ausgehört haben dürfte, die früher ein Nachlassen der Kräfte bei ihm bemerkt zu haben glaubten. Um ¼, nach 10 Uhr (das Concert hatte um 7 ¼, Uhr begonnen) mußte sogar das Scherzo auf stürmischen Zuruf wiederholt werden. Jeder Concertbesucher wird wohl diesen Abend lange in seiner Erinnerung behalten, wie er denn in den Annalen der Geschichte ausübender Tonkunst roth angezeichnet werden muß. Untröstlich bedient ein Gelingen dergleichen haben übrigens außer den Genannten auch die Herren Durst, Dobihal, Röder, König, Käpplmayr und Kupfer, denen hiermit die vollste Anerkennung ausgesprochen wird.

Die Hauptziele unserer Stadt sind und werden wohl noch eine geraume Zeit bleiben: die Helmsberger'schen Quartettproduktionen, von welchen jetzt unserm Bericht in der Probnummer drei stattfanden. Diese Productionen veranlassen das musikalisch-gewählteste Publikum, welches in seinem Urtheil meist streng und gerecht, in seinen Beifallsbezeugungen meist vom rechten Geiste befeelt ist. Zuweilen zeigt es sich sogar als ein wahrer Aetopag, was von dem größeren Publikum der Orchester- und Gesangsconcerte nicht immer gesagt werden kann. Das Zusammenpfeifen der hier wohnenden Herren ist von großer Präcision und Feinheit und läßt selten etwas zu wünschen übrig. Auch der seit vorigem Winter eingetretene Geißeß, Herr Röder, hat in dieser Gesellschaft entscheidende Fortschritte gemacht, und läßt eine reinere Intonation und gewandtere Bogenvführung bemerken. — In der zweiten Production wurde ein neues Manuscript-Quintett von Rubinstein ausgeführt, welches von zweifelhafteu Erfolge begleitet war. Wir wollen nach bloß einmaligen Hören nicht über seinen Werth entscheiden; jedenfalls gehört es zu den interessanteren Entdeckungen der Neuzeit auf diesem Gebiete. Am meisten sprachen die beiden mittleren Sätze an. Doch schienen uns das Adagio (3) am Ende zu sehr in die Länge gezogen, während das finale den Eindruck jurädisches, als sehr darin ein ausgeführter Mittelsatz. Herr Dreyßhock spielte dann das C-moll-Trio von Beethoven, und zwar im Ganzen einfach, ohne Affectation, lebhaft, und mit sinniger Betonung. Eine kleine Motetterie im Trio des Scherzo wollen wir nachsehen, da der Componist hier offenbar eine launige Intention hatte. — Beethoven's großes F-Quartett op. 135 machte den Beschluß des Abends, und wie immer war es das Scherzo, welches das Publikum elektrisirte, und dessen Wiederholung begehrt wurde.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

## Zeitungschau.

Das Berliner „Echo“ bringt in der Nummer 45 einen auch anderwärts zu beherzigenden Artikel: „Künstlergeist in Berlin“. Aus voller Seele unterrichtet wir den Say: „Die Vieses kennen die Künstler nicht nur für Nebung der Kunst, sondern auch für sich selbst thun, wenn sie in liebevoller Toleranz sich gegenseitig die Hand zu bieten und allen Hürden und Egoismus solcher Vereinigung unterzuordnen, über das Alles brachten!“

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ enthält in ihrer Nummer vom 2. Dezember einen Brief von R Wagner: „Dem Andenken meines theuren Kindes“ (dem kürzlich verstorbenen Chordirector in Dresden), welcher noch vielen Nichtigungen hin erstirren muß. Merkwürdig finden darin die Worte: „Mich gemohnt es kummervoll, wie nun der Letzte aus der Reihe jener ersten ersten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der bestirrenden Sonne Mozarts ammittelbar beleuchtet ward, und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Bestimmen die ihnen anvertronte reine Flamme, pflügen und auf feuchtem Herde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten.“

## Nachrichten.

Im Berliner I. Opernhause wurden im Verlaufe weniger Wochen folgende Opern gegeben: Orpheus, Armida, Idomeneo, Entführung, Figaros Hochzeit, Don Juan, Cos fan tuete, Zauberflöte, Fideleio, Robert der Teufel, Eugenotten, Lebengrin, Tannhäuser, Fawertin.

In Berlin wurde von der Quartettverein des Herrn Paul ein neues ungedrucktes Quartett von R Wuerch aufgeführt.

Die Gesellschaft für geistliche Musik in London läßt jetzt Mendelssohn ein Denkmal setzen.

N. Schumann's B-dur-Symphonie ist in Breslau in einem Concert der Musikgesellschaft Philharmonie unter der Direction des Herrn Damrosch mit vielem Beifall aufgeführt worden. — Ebenfalls ist auch Tansend's Maebeth eine günstige Aufnahme.

In Prag wurde ein Streichquartett von S. Frömter mit sehr günstigem Erfolg gespielt. — Ebenfalls wurde Schumann's „Maefcher“ und die Quverture aus d. Suite für Orchester von S. B. a. C. aufgeführt.

In Leipzig brachte ein Concert des Gesangsvereines „Oman“ folgende deutsche Chöre: „Morgengelände“, Cretz für Chor und Soli, von M. Hauptmann; „Liebe, Wein und Gesang“, von G. F. Richter; „Es ist ein Schnee gefallen“, von L. Franz; „Die beste Zeit“, von R. Franz; „Die Waldvögelin“, von Mendelssohn; „Abendstund“, von M. Hauptmann; „Im Herdlein“, Chor mit Sopran-Solo, von Gade; „Requiem für Mignon“, von Schumann.

Ferdinand Hiller hat eine neue Oper: „Die Katakomben“, Text von M. F. a. m., vollendet.

Das Pariser Théâtre Lyrique hat Gluck's „Orpheus“ mit Erfolg aufgeführt.

Die deutsche Handelsgesellschaft hat bis jetzt folgendes edit: Suzanne, Cratorium in drei Acten; einen Band Clavierwerke; ferner das Scherfpiel „Ais und Calates“; und das Cratorium „Hercules“.

In einem Concert des Cäcilien-Vereins zu Wiesbaden hat ein Chor aus dem Weinhäusercratorium von S. Bach sehr angesprochen.

A. Piatti hat in Köln das Violoncel-Concert von Moliqua vortragen

Wien. Am Sterbetage Mozarts wurde auf dem mutmaßlichen Grabe desselben am St. Marzger Friedhofe, unter jahrelanger Beisehung des Publikums, ein Monument von Gasler feierlich entthält.

Im nächsten Concert der Singakademie, am 6., kommt, außer dem Lands-Son von Mendelssohn und Chören von Händel, Bach, Schumann, Eifer u. A., das berühmte Miserere von Allegri zur Aufführung, eines jener Stücke, welche in der Geschichte der päpstlichen Kapelle zu Rom gefungen werden, und von welchen Nitzsche in Merkwürdiges erzählt. Dieses Miserere ist zugleich daselbst Stück, welches Mozart in Rom aus dem Gedächtniß niedergeschrieben haben soll.

Im Lauf der nächsten Monate sollen im Körntnertheater 4 philharmonische Concerte unter der Direction des Herrn Czeret gegeben werden. Dieselben finden um die Mittagsstunde statt, und zwar am 15. und 29. Februar, dann am 12. März und 18. April. Es sollen folgende Werke zur Aufführung kommen: Symphonien in A von Beethoven, in A-dur von Mendelssohn, in D von Schumann. — Quverturen zu Grafen von Wertheim, zu Manfred von Cherubini, dann das Scherzo „Der Wald“ von Berlioz; Waldpürgsmahl von Mendelssohn, und Israel in Egypten, Cratorium von Händel.

Frau Clara Schumann kommt Mitte Februar nach Wien.

Der vierte Band von D. Bahns „Mozart“ ist schon erschienen.

Aus einer und von Seite der neuen Direction der Gesellschaft der Musikfreunde zugegangenen Mittheilung, die Verteilung der Gesetze betreffend, entnehmen wir u. A., daß Baron Helfert, wie früher, als Präsident-Erweiterter fungirt, — dann daß Herr G. a. r. t. o. als Präsident des Präsidiums der Conservatoriums übernommen, und Schulrats Bedet über sämtliche Classen Bericht zu erstatten hat. Auch wurde beschlossen, mit in- und ausländischen Musikvereinen und Conservatorien in Correspondenz zu treten. Von derselben Seite erhalten wir zur Veröffentlichung folgende Notiz:

Schumann's Musik zu „Maefcher“ hat bei ihrer Aufführung in letzten Engländer-Concerte so cauzigt, daß bei vielen Seiten der Wunsch nach baldiger Wiederholung laut geworden ist. Die Gesellschaft der Musikfreunde würde nicht säumen, eine zweite Aufführung dieses Werkes zu veranstalten, wenn sie erwarten könnte, daß die namhaften Kosten durch einen entsprechenden Besuch des Concerts gedeckt werden. In dieser Hinsicht wird daher eine Subscription veranstaltet zur Theilnahme an einem Concerte, das am 8. J. a. n. n. e. r. 1860 stattfinden, und in welchem die Maefcher in u. i. f. neuerdings zur Aufführung gelangen soll. Subscriptionsauf zu Speise für 2 fl. und Eintrittskarten für 1 fl. werden bis Ende Dezember entgegengenommen in der Kanzlei der Gesellschaft, in den Hof-Aufführungen C. a. s. t. i. n. g. e. r. und S. p. i. n. a., dann in den Aufführungen L. e. w. y. & G. r. o. t. t. e. n. b. a. c. h., S. i. d. a. g. g. i. und W. e. s. t. l. y. & B. i. n. g.

## Uebersicht neu erschienener Compositionen,

von welchen die bedeutendsten in den nächsten Nummern dieser Zeitung besprochen werden.

### 1. Für Pianoforte allein:

A. B. Ambros, Landweiserbilder, Op. 8. — St. Heller, 24 nov. Etudes, Op. 90. 3 Nocturnes, Op. 91. 3 Eklogen, Op. 92. 2 Vales, Op. 93. — M. Rößmayer, 12 kleine Klavierstücke, Op. 9. — J. B. Brendelssohn-Bartholdy, 2 Klavierstücke. — J. Raff, Suite in C, Op. 71. Suite in E-moll, Op. 72. Fleurante, Romance, Op. 75. Nr. 1. Fabliau, Op. 75. Nr. 2. — W. F. Beit, Idylle, Op. 47.

### 2. Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Bockmann, Tögeszeiten, 12 Stücke, Op. 39. — Arrangements: B. Bergli, Ouverture zu einem Trauerspiel, Op. 18. — A. Rubinstein, Symphonie Nr. 1. F. d. u. O. Ocean, Symphonie Nr. 2. Op. 42. — Rob. Schumann, Quartett in Es, Op. 47. — F. Ullrich, Fest-Ouverture in Cdur, Op. 15. — G. Biering, Ouverture zu Schaferspeis's Sturm, Op. 6.

### 3. Für Pianoforte und Violine.

J. 3. Bott, Andante, Op. 24. — A. Rubinstein, Concert in G, Op. 46. — S. Wienertemps, 3 Märchen, Op. 34 (Haus-, Kinder- und Wintermärchen).

### 4. Vierer für eine Singstimme mit Pianoforte.

C. Gumbins, 7 Vierer, Op. 32. — J. A. v. Eslen, 3 Vierer für Bariton, Op. 28. — Alb. Hahn, 5 Gesänge für Alt, Op. 5. — J. Bercht, Die drei Jüngere, Op. 4. — C. Löwe, Archibald Douglas. Ballade für eine tiefe Stimme, Op. 128. — F. Marfchner, 4 Vierer für Bass, Op. 185. — R. Fühngaupt, 6 Vierer, Op. 4.

### 5. Für Männerchor.

Deutsche Singschule. Auswahl von Original-Compositionen, Theil 1. (H. Abt, Vogelried. — Joh. Bercht, Im Walde. Der traurige Jäger. — A. M. Etorz, Hüfentried. — W. F. Beit, Freie Kunst. — C. A. Mangold, 6 Gesänge, Op. 60. — B. Scholz, 4 Chöre, Op. 12. — A. Bällner, Rhein und Main. Ein Weintied.

### 6. Für gemischten Chor.

R. Wudy, Die Vieses und die Esfen, für Sopran-Solo, Chor und Orchester oder Pianoforte. — R. Rabede, Wynterstück für Frauenchor und Solo mit Pianoforte. — L. E. Svohr, Dymne an die heil. Cäcile, für 4stimmigen Chor mit Sopran-Solo, Op. 97.

### 7. Kirchenmusik.

A. Kempler, Landweiser in C, Op. 72. — W. F. Beit, Fest-Messe, Op. 44. — G. Biering, Psalm 137 für Chor, Solo und Orchester, Op. 22.

## Neu erschienene Werke über Musik.

A. B. Ambros, Entschichtliche Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. — J. M. Fischer, Musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte. — Otto Jahn, W. A. Mozart, 4 (letter) Theil. — Dr. F. v. Graf Vaurencin, Dr. Donaldis's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr. — Vollständiges thematisches Verzeichniß sämtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's, mit Inbegriff aller Arrangements.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Rohmert Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Wasing**, vormals **G. F. Wüder's** Wäner. — Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Vorankündigungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm (Schluß). — Neue Quartette von **Volkman**. — Concerte. — Compositionen für Pianoforte. — Feuilleton: **Franz Wild**, Nekrolog; — Aphorismen. — Zeitungschau. — Nachrichten. — Anzeigen. — Verordnungen.

## Die deutsche Musikzeitung, ihr Name und ihr Programm.

Zweiter Artikel.

(Schluß.)

### Vorbemerkung des Einsenders.

Die Redaction hat einen Aufsatz dieses Namens die Ehre erwiesen, ihn sogleich ihrer eigenen ersten Ansprache an ihr Publikum nachfolgen zu lassen. Der Einsender hat daraus zu seiner Freude schließen müssen, er habe der Redaction damit aus der Seele geredet. Zudem er nun auf deren Wunsch die Fortsetzung folgen läßt, ist er sich freilich bewußt, damit weder auf die Zustimmung sämtlicher Mitarbeiter, noch auf den Beifall aller Leser rechnen zu können. Indes wird es auch der deutschen Musikzeitung nicht schaden, wenn „die Geister aufeinander plagen“, und am Ende wird doch Wahrheit bleiben, nicht was wohlfeiler Kaufs Beifall bei der Menge findet, sondern was eine ernste und bejonnene — Minorität auf seiner Seite hat.

Der erste Artikel hatte mit der Bemerkung geschlossen, die deutsche Musikzeitung könne sich die Erfüllung der Mission des deutschen Volkes in Betreff der Tonkunst nicht anders denken, als im Anschluß an gewisse Grundzüge und wesentliche Eigenschaften des deutschen Volksgeistes. Es soll dies nun im Folgenden weiter ausgeführt werden.

## Feuilleton.

### Nekrolog.

(Aus der Wiener „Presse“.)

(**Franz Wild** †.) Franz Wild ist vorgestern hier gestorben. Er war einer der größten, wenn nicht der größte Tenorist, den Deutschland je besaß, geboren den 31. December 1792 zu Hollabrunn in Niederösterreich und der Sohn wenig bemittelter Eltern. Vom Dreischulmeister erhielt der talentvolle Knabe den ersten Musikunterricht, dann kam er als Sing- und Chorknabe in das Stift Klosterneuburg; 1803 erhielt er eine gleiche Stelle bei der k. k. Hofcapelle in Wien, wo er bis 1809, wo seine Stimme mairte und den herrlichsten Tenor entwickelte, blieb, und dann auf **Hummel's** Verwendung bei der fürstlich Eszterhazy'schen Capelle zu Eisenstadt als Solofänger angestellt wurde.

Bereits 1811 gewann ihn das Theater an der Wien, wo er in mehreren Rollen durch das reine Metall seiner herrlichen Stimme und durch seine glücklichen Anlagen zum declamatorischen Sänger solches Aufsehen erregte, daß er 1813 als erster Tenorist bei dem Hofopertheater nächst dem Kärntner-

Thor den deutschen Volksgeist können wir freilich nicht jenen Durchschnittsbestand geistigen Lebens verstehen, welchen man auf dem Weg der Erfahrung durch ausgebreitete — Menschenkenntniß gewinnen würde. Der richtige Weg kann hier nur der der geschichtlichen Abstraction sein. Unter deutschem Volksgeist wollen wir also jenen bereits in der Urgeschichte des Germanenthums wenigstens angezeichneten Grundtypus, jene Eigenschaften verstehen, durch welche allem Großen im Verlauf der deutschen Volksgeschichte Sieg, Bestand und Leben verliehen worden ist.

Wenn wir als die Grundzüge deutschen Lebens Frömmigkeit, Keuschheit, Tiefe des Gedankens und der Empfindung, Nüchternheit und Klarheit bezeichnen, so sind damit die Elemente derjenigen Entwicklung angedeutet, bei welcher die Tonkunst als ein lebendiger Factor der gesammten Culturgeschichte der Höhe von Schritt zu Schritt näher kommen wird, die ihr als der wunderbarsten und göttlichsten aller Künste ohne Zweifel zugewiesen ist. Wir suchen das in gedrängter Kürze klar zu machen.

Frömmigkeit wollen wir als vorwiegende Eigenschaft des deutschen Volkscharacters in zweifachem Sinne verstanden wissen. Einmal von jenem im deutschen Gemüth inliegenden Drang und Trieb nach Befriedigung des religiösen Bedürfnisses — in der Erkenntniß sowohl wie in der Empfindung — sodann von dem höchsten Verlangen, in allen Beziehungen des Lebens von einem heiligen Gottesbewußtsein getragen zu werden, ohne darum in Empfindelci oder Neufährlichkeit zu verfallen. Soll hiernach deutscher Volksgeist in der Tonkunst

thor ange stellt wurde. Von nun an verbreitete sich sein Ruf durch ganz Deutschland. Seine mit dem allgemeinen Beifalle gekrönten Leistungen während der Congresszeit verschafften ihm 1816 einen Ruf nach Berlin, wo er mehreremal mit rauschendem Beifalle auftrat.

1817 erhielt er einen Ruf als Kammerfänger zu Darmstadt, wo er bis 1825 blieb. Von österrreichischer Seite wurde damals, um ihn wieder für Wien zu gewinnen, seine Anstie ferung verlangt, von Hesse aber verweigert. 1826 reiste er nach Paris, sang daselbst in der italienischen Oper, und wurde dann bei der Oper in Kassel angestellt. 1830 begab er sich wieder nach Wien, und widertrete gleich bei seinem ersten Auftreten das Gerücht, welches sich seit einiger Zeit verbreitet hatte, als habe seine Stimme bedeutend verloren, nicht nur auf das vollkommene, sondern bewies vielmehr, daß sie, obwohl an Höhe abgenommen, doch an Metall und Kraft bedeutend gewonnen habe. Seit dieser Zeit lebte er in Wien und widmete sein Talent größtentheils dem Institute, von welchem sein Ruhm zuerst ausgegangen, mit stets gleich ungeschwächter Kraft und dem glänzendsten, von allgemeiner Auszeichnung beglücktem Erfolge. Bei seinen Kunstreisen (nach München, Dresden, Berlin, Petersburg) erfreute er sich allenthalben der ehrenden Aufnahme. 1847 verließ er die Bühne und lebte seitdem hier in Wien. Mit

seine Mission zu erfüllen suchen, so wird er ebensowohl für die religiöse und kirchliche Musik ein besonderes Interesse bewahren, wie er den religiösen Geist bei seiner Musifikation wird versäugnet wissen wollen. Für's Erste also kann ihm keine Gattung der Tonbildung höher stehen als diejenige, welche sich der religiösen Empfindung überläßt, für Gottes unendliche Erhabenheit über der Welt einen Ausdruck sucht, das heilige Gefühl der Anbetung und Hingabe in einen Strom erhabender Melodien und Harmonien zu ergießen, und so das religiöse Bewußtsein zu stärken und zu vertiefen unternimmt. Getragen von der Empfindung der der Kirche zur Pflege und Erhaltung übergebenen Wunderwelt der erhabensten Gedanken und Empfindungen wird daher auch die deutsche Musikzeitung der religiös kirchlichen Musik ihr vornehmstes Augenmerk zuwenden, und dem eigenthümlichen Vorurtheil entgegenwirken, als bezügelte die Emancipation der Musik von der Kirche einen Fortschritt der Kunst, als liege das Heil der wahren Kunstentwicklung in der „absoluten Musik“. Sie wird dann darauf bringen, daß diese höchste Gattung der Tonbildung zwar auf der Grundlage musikalischer Vogt aufgebaut, aber als ein „Vied im höhern Chor“ bei der Erhabenheit ihres Gegenstandes und ihres Zieles in Formen gehalten werde, in welchen sie von anderen Gattungen durch bestimmte und scharfe Grenzenlinien geschieden ist. Dem confessionellen Habitus unzugänglich und vielmehr geneigt, das Gemeinliche als das Trennende der verschiedenen christlichen Kirchengemeinschaften in's Auge zu fassen, wird sie sich zwar mit der kirchlichen Liturgik in Einklang setzen und das kirchliche Bedürfnis berücksichtigen sehen wollen; aber sie wird die kirchliche Tonbildung in jeder würdigen Form willkommen heißen und ihr Interesse ebensowohl der katholischen Messe, wie dem mehr protestantischen Oratorium, der Orgelmesse wie dem einfachen Choral, der Cantate und der Motette offen erhalten, zugleich auch dem religiösen Vied für das Bedürfnis des Einzelnen eine besondere Aufmerksamkeit widmen. — Auf der anderen Seite aber wird sie, als die deutsche Musikzeitung, in der ersten Erwägung, daß alles Menschliche, Empfindung und Wort, Wollen und Thun, Widersprechen göttlichen Lebens sein soll, auch an die heiterste Gattung vollständiger Musik doch die Anforderung richten, daß sie die religiöse Empfindung nicht verlecke, einen gewissen göttlichen Zug nicht verläugne. Nicht als ob wir der selbstamen Meinung wären, es müße alle Musik im — Kirchenstil gehalten sein. Gibt es einen edlen Humor, sind Lachen und Weinen beides Gaben, die dem Menschen als ausschließliches Vorrecht ver-

lichen sind, warum nicht auch in der Tonwelt die frohlichsten Ergüsse und Ströme des Wlles und der schalkhaftesten Laune? Wenn aber der ewige Gott es nicht verhöhmst, auch in das ärmste Geschöpf sich mit den Offenbarungen seiner Macht, Weisheit und Liebe einzusetzen, warum nicht in seinem Reich auch nur eine solche Kunst der Töne, die auch in ihren heitersten Bildungen ihren Urheber und Herrn nicht verläugnen mag? Es hängt hiermit ein Anderes zusammen. In Wahrheit wäre Frömmigkeit kein Grundzug deutschen Wesens, wenn damit nicht ein tiefer sittlicher Lebensodem Hand in Hand ginge. Es ist das von wesentlicher Bedeutung für die Tonkunst. Die wahre Kunst geht nie und nimmer auf bloße Naturwahrheit aus. Das Genrebild hört auf der Kunst anzugehören, wenn es sich die Darstellung der nackten Wirklichkeit, des sittlichen Gemeinen zum Vorwurf wählt. Es gibt keine wahre Kunst ohne einen durch ihre Bildungen sich hindurchziehenden menschlichen Sinn. Wir müssen gerade an dem Kunstwerth der musikalischen Dichtung da irren werden, wo sie den sittlichen Charakter verläugnet. Es ist nicht Banalität, wenn wir uns von einer Musik wie von einem Modes- und Leichengeruch angewidert fühlen, welche der Ausdruck sinnlicher Gelüste, wässer Einbildungen, oder wollüstiger Empfindungen sein mag, die sich als feile Magd in den Dienst bacchantischer Raserei ergibt und den Mächten des Abgrunds und der Finsterniß ihre süßen Harmonien leihen mag. Wenn die deutsche Musikzeitung ihrem Ehrennamen treu bleiben will, so wird sie in diesem Punkt einen ehrlichen Kampf nicht scheuen. Das „moderne Zeitbewußtsein“ gefällt sich darin, allem Menschlichen, so wie es zu etwas Realem wird, sofort eine sittliche, wenn nicht gar göttliche „Berechtigung“ zuzusprechen. Von diesem Standpunkt aus wird freilich am Ende auch die müßeste, schlüßfrigte, oberste Balletmusik als „Kunstschöpfung“ — gleich einem abstrakten Bild — um so höher stehen, je mehr sie ihrem auf die Erleuchtung der sittlichen Empfindung und die Pflege einer wahren Begehrlichkeit gerichteten Zweck zu entsprechen weiß. Wir vermögen uns in der That eine deutsche Musikzeitung nicht anders zu denken, denn als zugleich ein männliches Quos ego wider eine musikalische Sudel- und Fäulniß, die je mit dem deutschen Namen unterworfen bleiben soll, und freuen uns eines Unternehmens, welches gerade von Seite der deutschen Kunst mit aller Entschiedenheit Anschauungen entgegentritt, welche sich an ein angelisches „Volksbedürfnis“ anlehnen, im Grund aber nichts anderes sind, als eine Ehrenkränkung des wahren Volksgesistes. Man soll doch die Kunst ein Heiligthum

welch seltenem Erfolge er noch in diesem Jahre als Concertdirigter wieder auftrat, wird Manchem noch in deutscher Erinnerung sein. Die Desf. Nat.-Enc. charakterist. ihn als Künstler folgenvermögen: „Obgleich auch im Falset ausgezeichnet, sagen Bild doch besonders jene Rollen vorzüglich zu, die einen sich dem Bariton nähernden tieferen Tenor erfordern; seine Declamation ist würdevoll, jederszeit dem Gegenstande vollkommen angemessen; hinreichend schön weiß er Stellen vorzutragen, die Eifer und Leidenschaftlichkeit fordern, daher er denn auch vorzugsweise in ernsten Opern glänzt. Im Vortrage von Recitationen ist er unbertrefflich. Obgleich tann von mittlerer Größe, wird er von einem sehr glücklichen Körperbau, und einer edlen, ausdrucksvollen Gesichtsbildung auf das glänzlichste unterfüßt. Unter der Zahl seiner durchaus vollendeten Leistungen sind besonders auszeichnend zu erwähnen: Vor allen Othello in Rossini's Oper: „Othello“; dann „Ibidello“; Drest in Stück's „Phigeneia“; „Don Juan“; „Zampa“; Wajaniello in der „Stimmen von Portici“; Artur in der „Unbekannten“; Sever in „Norma“; Vicinius in der „Vestalin“; Tamino in der „Zauberflöte“ n. a. m. — Unter seinen Rollen in heiteren Opern sind vorzugsweise seine Leistungen als Zoroaster; Frits in Weber's „Brau“ n. a. als vortrefflich anerkannt.“

## Aphorismen.

Nichts ist häßlicher, als wenn Componisten, welche versichern, mit den Formen und Mitteln der Gegenwart sei Nichts mehr zu machen, um Jahrhunderte zurückgreifen, und mit den — alten Kirchenthanen neue Wirkungen hervorbringen wollen. Wenn man nur das nicht merkt! —

Manche junge und alte Componisten wollen eine ungeheure Wirkung erzielen, — bringen aber gerade dann nur — Ungeheuer zu Stande.

Viele Menschen lernen Harmonie und Contrapunkt, und bringen es richtig zu einiger Fertigkeit darin. Wenn aber der innere empfindlich seine Sinn fehlt für Unterschiede des Tones, der Tonart, der Klangwirkung u. dgl., so wird sein Vebtag kein Componist daraus, oder ein — jämmerlicher.

„Nur klassische Musik“ sagen jetzt viele Lehrer, und geben ihren Schülern lauter Bach und Beethoven. Gebt ihnen nur aber auch musikalischen Verstand und richtiges eigenes Gefühl für Vortrag, sonst bleiben auch die Classiker für solche arme Schlufer — taube Klaffe.

zu nemen aufhören, wenn ihr Grundriß zu Hinterthürchen für den — Kumpacjabogubundus eingerichtet ist, der eine wüste Menge mit artig gekleckten Potentledern anlässen darf!

Andem wir jetzt auf einen dritten Grundzug deutschen WeSENS, Tiefe des Gedankens und der Empfindung herüberkommen, schlagen wir wieder ein früheres Thema an. Wir wissen die verschiedenen Gattungen der Musik wohl auseinanderzuhalten und wollen sie von einander getrennt wissen. Wir mögen aber auch bei den leichteren Gattungen ein bestimmtes Gepräge, markigen Ausdruck und scharfen Umriss nicht vermissen und finden das Triebale überall unmisslich, selbst da, wo die Kunst zunächst nichts thut, als den angenehmen und erheiternden Eindruck. Wenn die Kunst gern dienen will, so will sie doch immer zugleich bilden; will sie einem Bedürfnisse Vriedigung geben, so will sie doch ein höheres zugleich werten. Kunst im Dienst geistiger Valmhut und Mätigkeit ist höchstens Kunstfertigkeit, nicht Kunst. Was kann aber des Namens dieses göttlichen Geschehens unwürdiger sein, als jene marktschreierische Urdreidlichkeit, welche gefärbtes Wasser als Lebenselixir an den Mann zu bringen sucht, taube Rüsse als saftige, wirrige Früchte verkauft, und unter der Firma der höchsten, erhabensten Gattungen der Musik die geistige — Armuth auf den Kunstmarkt bringt. Wir denken hier nicht in Rücksicht zu sprechen. Wir haben in der Geschichte der Tonkunst das Allerwunderlichste erlebt. Nachdem wir durch unsere großen Meister so wunderbar tiefe Blicke in die verborgene Welt des Geistes gethan, nach den geistigen Großthaten eines Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn und Schumann, und sagen wir getrost neben jenem wenigstens titanenartigen Beginnen Richard Wagner's mag jetzt auch noch eine andere Gattung von Musik sich als — Fortschritt begeben, deren Eigenthümlichkeit darin besteht, der Empfindung ebenso wie des Gedankens barm und ledig zu sein, und bei innerer Hohlheit, Verec und Armut an melodischen und harmonischen Gehalt auf den leichten Gehörssinn der Menge zu spendiren. Wenn Spanier, Amerikaner, Türken und Chinesen beim Anhören einer Verdischen oder ähnlichen Scharaffenmusik von „Kunstgenuss“ zu reden vermögen, so muß die deutsche Tonkunst eine Ehre darin finden, im Gegenthat zu diesem für die Schatten des Erbes tauglichen satzlosen musikalischen Scheinleben den Namen der herrlichsten unter den Künsten auf solche Tongebilde einzuschranken, deren Vater der markige Gedanke, deren Mutter die innige Empfindung, deren Atmosphäre die frische Vergluth des Geistes ist. In Beziehung auf die deutsche Musikzeitung sagen wir hier, um nicht beleidigende Dinge anzusprechen, nur Eins: Sie wird Unparteilichkeit ihr Grundgesetz sein lassen. Aber es gibt eine Sorte von Musik, für welche sie eben als deutsche Musikzeitung nicht eine Waage in Bereitschaft hat, sondern nur Spieße, Nägel, Nuthen und Scorpionen, Salz, Pfeffer, scharfe Lauge und heiligen Zorn, und nebenher etwa noch Senfer nach Heilanfällen für musikalischen Wobfinn und Wahnmw.

Noch Eins. Richtigkeit und Klarheit mögen unter den Grundzügen deutschen WeSENS nicht vergessen werden. Was wir unter Beiden verstehen, mag uns Ein Wort sagen, in welchem Beides zusammenkommt: Einfachheit. Ohne Einfachheit keine Schönheit. In der Einfachheit liegt der Zauber aller Kunst. Weder die antiken Tempel, noch die deutschen Dome hatten im Reichtum ihrer Zierrathen das Geheimnis ihrer Herrlichkeit. Licht, Ordnung, Maß, richtiges Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen, des Mittels zum Zweck, Harmonie zwischen der Idee und ihrer Ausprägung, das sind die Grundelemente des Schönen. In der Musik machen sich diese Anforderungen nicht bloß als rhythmische Gebundnisse geltend, auch nicht bloß als eine auf physikalischen Grundgesetzen ruhende strenge Logik in der Bildung und Aufeinanderfolge der Harmonie, sondern zugleich in dem Wesen der Durchsichtigkeit des musikalischen Gebankens und der hierdurch bedingten Schärfe, Klarheit, Abrundung sowohl in

der Ansage wie in der Ausführung. Denn indem die Tondichtung sich der Gesetze einer strengen musikalischen Structur und Gliederung fügt, leat sie sich durchaus keine Freiheit an. Das wahre Genie zeigt sich nicht darin, daß es die Gesetze der Kunst verachtet, sondern darin, daß es sie mit Freiheit zu gebrauchen und ihren Gebrauch gleichwohl zu verbergen weiß. Nun ist die musikalische Kunst, die höhere wie die niedere, gerade durch die deutschen Meister in Theorie und Praxis zu ihrer hohen Ausbildung und zu ihrem Recht gebracht worden. Sie war nicht ein Hemmnis, sondern die Bedingung ihrer Meisterschaft. Das alle Gewonnene zu behaupten, zwar nicht in der Meinung, es sei einer weiteren Entwicklung nicht fähig, aber doch in der Zuversicht seiner ewigen Wahrheit, diese Aufgabe wird von der musikalischen „Mission“ des deutschen Geistes untrennbar sein. Wenn und weil die deutsche Musikzeitung dieser Mission dienbar sein will, wird sie auch einer Richtung der Tonkunst entgegenarbeiten, welche von dem Wahn besessen ist, man könne sich von jenen Grundgesetzen der Einfachheit, des Lichtes, der Ordnung erlösen und dennoch Größeres schaffen als unsere Meister, deren Werke von jenen Gesetzen durch und durch beherrscht sind. Die Kunst hat die Aufgabe, das Ueberflüssige in greifbare Formen zu fassen, das Unendliche dem Verständniß und der Empfindung nahe zu bringen. Daß dieß immer geschieht mit den bequemen Griffen einer tragen Behaglichkeit, die sich gleichwohl den Schein einer ungewohnten Geschäftigkeit giebt, und ebensovienig durch bloß künstlichen Mechanismus, weber durch — neinegepropte Paratituren, noch durch musikalische Dampfapparate und instrumentale Esstschalereien, sondern auf dem ersten und beschwerlicheren Weg liebevoller Hingabe an die von obenher gegebene Idee, oder daß wir so sagen auf dem Weg einer durch strenge Selbstverleugnung bedingten Offenbarung, die sich nur in ein wohl bereitetes, sorgsam gereinigtes, geheiligtes Gefäß niederläßt — hierauf beharrlich hinguweisen, wird das Geschäft und unter Umständen das Caeterum censeo der deutschen Musik-Zeitung sein.

Indem wir dem Schluß zuelten, richten wir an die deutsche Musik-Zeitung jetzt noch eine große und erste Anforderung, zu welcher wir gleichwohl durch den von ihr gewählten Namen am ersten berechtigt sind. Eben als deutsche Musik-Zeitung will sie Bausteine zur Größe und Verherrlichung des deutschen Volkes beitragen, indem sie auch ihrerseits seiner Wohlthat dient. Sie will also die deutsche Kunst nicht allein im Kunstinteresse fördern helfen und mitwirken, daß der deutsche Name geehrt werde: sie will, geleitet von einem tieferen nationalen Interesse die Ausbildung der Tonkunst auch als Bildungsmittel des Volksgesistes betrachten wissen. Ist es wohl Unrechtigkeit, wenn wir behaupten: dieser Gesichtspunkt ist, im Ganzen von unsern Tondichtern, Tonkünstlern und Musikmeistern noch herzlich wenig bedacht worden? Selbstam genug, daß es nicht geschehen ist. Was könnte das deutsche Volk werden, wenn die musikalischen Schätze, die sein Eigenthum sind, auch sein Gemeingut geworden wären? Und doch wo sind die einer großen Nation würdigen öffentlichen Veranstaltungen und Vorkehrungen, die das nach musikalischer Nahrung einmal hungrige Volk vor ungesund, den Gaumen kitzelnder, aber seinen Kunstsinu schwächender und seine Empfindungswelt trübender saft- und kraftloser Speise sichern? \*) — Wir wollen mit diesen Fragen für's erste nur leise Anregung geben, freuen uns aber der deutschen Musik-Zeitung im Voraus als eines aus den Tiefen des deutschen Volksgesistes geborenen Unter-

\*) Ann. d. Red. So schlimm sieht es denn doch noch nicht, wenigstens rüget sich allenthalben, selbst in kleineren deutschen Städten, ein trefflicher Geist. Hindernisse sind herzlich noch vorhanden; dieselben liegen in dem bewegungslosen Theaterwesen, dann in der Kostspieligkeit der Concerte, wodurch der unbedeutendste Theil des Publicums von jenen edleren Genüssen ausgeschlossen wird. Am meisten in Befregung dieser Hindernisse ist man in Berlin getommen.

nehmens, welches darum auf die Belebung, Kräftigung und Läuterung des Volksebens einen gedehlichen Einfluß zu gewinnen suchen wird. Und so scheiden wir denn mit dem herzlichsten Wunsch, daß die deutsche Musik-Zeitung als ein Werk deutschen Sinnes und Ernstes von dem Volk, dessen Namen sie trägt, mit Freuden begrüßt, in ihrem Wollen verstanden, in ihren Bestrebungen unterstützt und mit Segen von oben reichlich gekrönt werden möge.

### Drei neue Streichquartette (Nr. 3, 4, 5.)

von R. Volkmann, \*)

op. 34, 35 u. 37. Pest, bei Sedenaß.

S. B. Unser geehrte Mitarbeiter Herr v. R. machte in der ersten Nummer dieser Zeitung bei Gelegenheit der Würdigung W. Bargiel's die gute Bemerkung, „daß man von unserer Trüben, wildwährenden, sturmbelegten, in allen ihren Grundvesten wankenden Zeit kaum erwarten konnte, sie werde Kunstwerke aus sich erzeugen, die den freien heiteren Geist einer in sich festeren, idealeren Epoche atmen.“ — So gewiß diese Zustände zur Erklärung der Richtung dienen können, welche viele Künstler zu ihrem eigenen und der Kunst Schaden einschlagen, so möchten wir doch nicht die Folgerung aus obigem Satz gezogen sehen, daß der Tonsetzer in seinen Werken ein getreues Spiegelbild solcher Zustände liefern müsse. Jeder Einzelne hat, wie jede Zeitperode, seine Sturm- und Drangperiode, seinen Abklärungsproceß, sein Ringelangen zu bestimmten Resultaten oder zu unauflösbaren Widersprüchen, dazu noch seine Stimmungen und Launen. Es kann und wird nun wohl geschehen, daß der einzelne Mensch und Künstler den in ihm wogenden Kampf früher beendet und zur Einheit im Gemüthe gelangt, als die äußere Welt, wo der Kampf noch fortbraust. Ebenso kann und wird es geschehen, daß der Einzelne gerade in einer Periode der allgemeinen Verwirrung innerlich auf-

gerecht ist. In beiden Fällen wird das an's Tageslicht tretende Kunstwerk im Contrast mit der Zeitstimmung stehen. Und dies hindert den Erfolg gar nicht. Bleibe die Kunst bei der Wahrheit, dann erfüllt sie ihren Beruf. Gebe der Tonbildner ein Bild seines eigenen Innern; ist es getreu, so wird es wirken und heilen.

Ganz besonders wohlthuend müssen in einer Zeit der abfurdesten Anforderungen an die Kunst und den Künstler Compositionen wirken, die von allen solchen falschen Einflüssen sich frei erhalten haben, und eben deshalb gewisser anderen Erzeugnissen der Gegenwart diametral gegenüber stehen; — Erzeugnissen, denen ein geistreicher Schriftsteller \*) kürzlich das anscheinend ernstlich gemeinte, sonderbar genug klingende Compliment machte, sie seien einer Zeit ganz entsprechend, „die sich auf die Erfindung der compendiosen zusammengepreßten Gemüthe und des nicht minder compendiosen Penman's Etwas zu Gute thut.“ Unser Volkmann nun schreibt wenigstens keine „comprimirte“ Quartette, und appellirt nicht an ein Publikum, welches so an Dampf und Electricität gewöhnt ist, „daß es kaum Geduld hat, über vier Symphonie- (oder Quartett-) Sätze auszuharren.“ Volkmann scheint zu der nöthigen inneren Harmonie gelangt zu sein, und selbst dort, wo in seinen neuesten Werken Leidenschaft und düstere Stimmung vorherrschen, sieht man, daß die Zeit verdedend und erhehend einwirkt hat. Wir denken, eine Composition wie das B-moll-Trio konnte Volkmann heute nicht mehr schreiben, und nach unserer Uebersetzung wäre ihm dazu nur Glück zu wünschen. Was ist es denn, was an Beethoven's Werken, abgesehen von der Erfindung, so begeisternd und erhehend wirkt? Die Kraft ist es, die sich über sich selbst erhebt, und so auch den Hörer aus der düstersten Stimmung mit fort auf einen Punkt reißt, wo er sich frei fühlt von jeder drückenden Last, — wo ihm nicht schwindelt, sondern wo er froh und groß ein gesteigertes Leben genießen darf. Nun ist freilich keiner ein Beethoven, und braucht es nicht zu sein; aber so viel bleibt gewiß, daß bei der Vernachlässigung des Grundfaktes: Extremes durch Extremes aufzuwiegen, große Traurigkeit durch große Freude oder schäten Humor in's Gleichgewicht zu bringen, der Künstler auf ein größeres Publikum nicht rechnen darf.

Betrachten wir zuerst das F-moll-Quartett op. 37, welches zu den letzten Bemerkungen am meisten Veranlassung bietet, so sehen wir einen ersten Satz, der eine sehr leidenschaftlich-aufgeregte Stimmung verräth, kaum aus Moll herauskommt und dabei eine merkwürdige Zerrissenheit in der rhythmischen Gestaltung der auf- und abwogenden Passagen aufweist. Admetriolen, Scherznetel, Quindolen und Sextolen kommen da mit durcheinander und geben das Bild der Unruhe und der Verwirrung, die aber freilich im periodischen Bau der Sätze ihre Ausgleichung findet, und deshalb nie unruhig wird. Nur sich allein würde jedoch dieser Satz wenig Sympathie erwecken; es thut Noth, ihm andere Charaktere gegenüberzustellen. Da folgt denn ein Adagio in Des-dur, einfach warm und tief. Wohl will hin und wieder eine an das Frühere mahnende Unruhe sich geltend machen, aber bündig und sanftgehend tritt das erste Thema dazwischen, und späterhin gefaltet sich auch das Leidenschaftliche selbst zum Großen um. Wieder anders tritt der dritte Satz auf:

\*) A m b r o s : „Culturhistorische Studien aus dem Musikleben der Gegenwart.“

1. *Allegro energico.*

Violino 1.  
Violino 2.  
Viola.  
Violoncello.

Trotz ist sein Charakter, welcher ganz trefflich festgehalten ist und in einem Trio einen wunderschönen Gegensatz findet, würdig eines Meisters:



Nach der später in freier Weise fortgeführten Reprise des Hauptsatzes fällt der Componist in ein Andantino (gesdurt), wo die erste Violine sich in edelster Melodie ergeht, während die anderen Stimmen die vorher so trotzig rhythmische Figur leise fortspinnen. Auch dieser kurze Zwischensatz

gestaltet sich in freier Weise und führt endlich in ein Allegro molto über, dessen Thema aus demselben Stoff gebildet ist, der das Thema zum dritten Satz gegeben hat. Aber der Charakter verändert sich gänzlich: Leicht und flüchtig huscht Alles vorbei:



Später nimmt wieder Alles größere Bestimmtheit an, mit fortwährendem crescendo's in ein presto und dann prestissimo zum Schluß übergehend. Dieser Satz ist ganz kurz und hat durchaus nicht die Form eines Finales; er erscheint in seiner thematischen Verwandtschaft mit dem Anfang des dritten Satzes vielmehr als eine freie Fortsetzung desselben, und gegen eine deutliche Form kann man Nichts einwenden.

Uebersuchen wir noch einmal das Ganze, so finden wir also Sätze, die in sich vollständig und charakteristisch entwickelt sind, ohne das Maß der Schönheit zu überschreiten; wir finden ferner Einfachheit und Konsequenz der Gestaltung im Ganzen, und Gegenätze, welche die einzelnen Theile wirksamer machen. Große Mannigfaltigkeit der Erfindung erscheint dadurch ausgeschlossen, und solchen Hörern, welche den größten Reiz im Biquanten, im Glänzenden und Schimmernden suchen, dürfte dieses Quartett vielleicht zu ernst und gleichförmig sein. Destomehr muß es Jene befriedigen, welche Einheitlichkeit und consequente Durchführung suchen. Nur müssen wir hier einen Vorbehalt aufstellen. Wir haben dieses F-moll-Quartett noch nicht gehört, sondern kennen es bloß aus der Partitur. Jeder Musiker weiß nun, daß in der Klangwirkung oft so Manches sich anders macht, als selbst der beste Partiturleser es sich denkt. Nun will uns im letzten Stück scheinen, als ob einige Stellen (zweistimmige Sätze, wo die beiden Violinen, dann Viola und Cello im unisono gehen) etwas leer klingen, und als ob der Autor besser gethan hätte, hin und wieder harmonische Füllnoten in die allzu consequente Zweistimmigkeit einzuführen. Wir meinen Stellen, wo die verminderte Octave cis-e den Zusatz eines e oder f als Mittelstimme vertragen hätte.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

## Concerte.

(Quartette. Debross von Bruyd. Duntl. Hofmann. Die Jahreszeiten.)

In der dritten Production Hellmesberger's sonnte das Spohrsche E-moll-Quartett nicht recht durchgreifen. Mit Ausnahme des Adagios ist es eigentlich unbedeutend, und die in den meisten Quartetten dieses Componisten vorwaltende Manier, die erste Violine immer solomäßig zu behandeln, wirkt bei aller Feinheit des Sazes doch ungebörig. — Ein trautes Gleichfeld widerfuhr dem schönen poetischen und gebanvollenen Duo für Clavier zu vier Händen in A-moll von F. Schubert, es machte fast Basso! Doch können wir nicht um-

hin die Schuld davon größtentheils den beiden Spielern zur Last zu legen: Herrn Prof. Fichert und seinem Schüler Herrn Mayer. Wie konnte man aber auch das Geschick eines Werkes von unserem Schubert abhängig machen von einem — Experiment? Seld' ein Stück muß von zwei Meistern gespielt werden, die sich gegenseitig ihre Gedanken über den Vortrag ausgetauscht, und in die Schönheiten des Werkes eingelebt haben. Was man diesmal zur Erscheinung brachte, war: statt musikalischer Auffassung — Manier, statt Vortrag — Zerreißen des Tempo, statt sinuiger Betonung — ein endloses, zweckwidriges Ritardiren. Das in seiner gedehnten Form schwer überhäufte Stück mußte auch überdies dadurch ganz fortan erscheinen, daß die verschiedenen Hauptgruppen gar nicht unterchieden, und die alte Regel vergessen wurde, daß ein crescendo oder marcato im piano nicht zum forte werden darf. Armer Schubert! — Das C-Minuet von Mozart machte hierauf Furor, und mit Recht. Wirt doch dieses Werk, obwohl hundertmal gehört, mit ewiger Jugendfrische durch seine schöne Form, durch die organische Nothwendigkeit seiner Gestaltung und Entwicklung, durch den überreichen melodischen Inhalt!

In der 4. Quartettproduction wurde eines von den weniger bedeutenden Quartetten Mendelssohn's, das in F-moll, und zwar nicht besonders glücklich gespielt; es gab viele rauhe übell klingende Töne, und die Herren schienen nicht bei rechter Stimmung und Aufmerksamkeit. Herr Debross von Bruyd brachte darauf das den Concertbesuchern namentlich durch Frau Clara Schumann und Herrn Winterberger in gutem Ansehen stehende F-dur Trio von R. Schumann. Wir kommen weiter unten auf Herrn v. Bruyd zurück, und erwähnen bloß, daß liebliche, sarte Stellen, wie sie in den beiden mittleren Sätzen vorkommen, am besten gelangen. Im Uebrigen schloß es an tröstigen Ton und Farbe reichlich. Herrn Hellmesberger's Spiel war übrigens auch nicht lobenswerth. Es schien, als ob er den allerdings vorhandenen Mangel erkennen wollte, und spielte ganz auffallend stark, wo es gar nicht hin gehörte. Herr Hellmesberger ist sonst ein sehr artiger Herr; diemal schien er uns einen von ihm selbst eingeladenen Künstler gegenüber — nicht „artig“. — Das A-moll-Quartett op. 132 von Beethoven, welches den Schluß bildete, ist von den letztern Quartetten des Meisters jenes, welches bei unserem Publikum am wenigsten durchgreift. Das zügelmäßig wartende Trio des Menuetts muß zwar regelmäßig wiederholt werden, aber die anderen Sätze, namentlich das Adagio in modo liado, behalten etwas Fremdartiges und Unverständliches. Der Hauptriß des Menuetts hat seine vielen Wiederholungen und Längen, und die Sätze 1 und 4 müssen ganz vorzüglich gespielt wer-

den, um dem Vorwurf der Unschönheit zu entgehen. Es machte sich aber auch hier leider jene ungreifliche Indisposition geltend, und — es ist ein Glück, daß dergleichen in den Hellmesberger'schen Quartetten selten vorkommt.

Der geübteste Componist und Schriftsteller, Herr Debross v. Bruhad, versehenaltete, wie unsere Leser aus einer Notiz der Probezimmer erfahren haben, eine Reihe von musikalischen Soirées, welche durch ihr treffliches Programm das Interesse der Musiker ganz besonders erregten. Herr v. Bruhad hatte in seinen früheren Jahren durchaus nicht die Absicht als Clavierpieler in der Dessentlichte zu treten, und demgemäß waren technische Studien das Gegenstück, was ihn interessiren konnte. Vielmehr der Composition zugeneigt, und beschäftigt besonders geliebte Meister, namentlich Schumann, in sich aufzunehmen, mußte seine Technik, wie in solchen Fällen immer, eher leben als sich ausbilden. Diesem Uebelstande zu begegnen war er in der letzten Zeit eifrig bestrebt, doch ist es ihm noch nicht ganz gelungen die Spuren davon zu verwischen. Es fehlt noch den Fingern die nöthige Freiheit und Gleichheit des Anschlags ferner ist der von vielem Spiel Schumann'scher Compositionen her angewöhnte übermäßige Pedalgebrauch fast zur Natur geworden und läßt die an sich schon vorhandene Unbeachtlichkeit der Passagen noch auffallender hervortreten. Seine Auffassung und Wiedergabe der gewöhnlichen Compositionen zeigt zwar von trefflichem musikalischen Verständniß, gelangt jedoch nicht immer zur freien künstlerischen Entäußerung, sondern erscheint bis jetzt noch etwas trocken und steif. Am besten gelungen Schumann'sche Stücke (Intermezzo, Fächingschwanz, Nocelette u. s. w.), ohne daß der Concertgeber jedoch das verammelte Publikum für diese Stücke zu entzuseiniren vermocht hätte. Bei Bach zeigten sich am meisten die oben erwähnten Ueberehen, und bei den Beethoven'schen Sonaten wurde durch übertriebenes Tempo (Finale der Es-dur-Sonate, op. 29, und der Fis-dur-Sonate, op. 78) der Deutlichkeit seines Spiels eben sein Vorwurf gegeben. Dieß der Eindruck im Ganzen. Im Einzelnen wäre freilich manche hübsche Nuance, manche edel musikalische Auffassung zu verzeichnen. Dazu fehlt uns leider der Raum. — Das Interesse der Zuhörer wendete sich in diesen Soirées entschieden den Gesangscompositionen von Bruhad's zu, von welchen ein reicher Cyclus vorgeführt, und von Frau Ferrari und den Herren Utschbauer und Panzer trefflich, theilweise hinreichend gelungen worden. Da diese Lieder und Balladen zum Theil schon im Druck erschienen sind, zum Theil wohl bald erscheinen werden, so hoffen wir nächstens Veranlassung zu finden näher auf dieselben einzugehen.

Auch in den Vorstadt-Sälen einiger bekannten Pianoforte-Besitzer hat sich ein reges öffentliches Musikstreben entwickelt, welches freilich weder in Betreff der Ausführung, noch in Betreff künstlerischer Wahl und richtigen Maasses des gespendeten Beifalles immer lobenswerth genannt werden kann. Die Herren Dunkel, Bachrich und Kupper bilden eine Clavier-Trio, und die Herren Hofmann, Tark, Steiner und Denis eine Streich-Quartett-Gesellschaft, die ersteren im Salon Bösendorfer, die zweiten im Salon Ehrbar\*).

Wenden wir uns zuerst zu den Kammermusik-Soirées von Dunkel und prüfen die Kräfte, die sich hier vereinigen, so finden wir bei dem oben genannten Clavierpieler eine noch nicht ganz ausgebildete Hand. Der Anschlag ist unsicher, es bleiben oft Töne aus, und es fehlt somit an der Deutlichkeit und Prägnanz des Spiels. Die Passagen klingen verwaschen, und durch ganz falschen Pedalgebrauch entsteht oft ein abklingendes Zusammenrinnen von Harmonien, die getrennt bleiben müßten. Herr Dunkel wird noch viel an sich zu thun haben, bis er im Stande sein wird, Musikstücke, wie die gebotenen, zur vollen Zufriedenheit musikalischer Zuhörer öffentlich vorzutragen. In Herrn Bachrich sehen wir einen noch sehr jungen talentvollen Violinpieler, der

bei rüstigem Weiterstreben ein schönes Ziel erreichen kann. Reinheit des Spiels und eine gute Bogensführung sind ihm schon jetzt eigen, Selbständigkeit der Auffassung muß noch kommen. — Der Violoncellist Herr Kupper ist als tüchtiger Musiker in Wien bekannt; nur entbehrt sein Ton, vielleicht in Folge eines nicht genügenden Instruments, der Weichheit und Fülle, — auch sein Streich erscheint mitunter noch unbehoben und edel. Auf diese drei Herren waren noch der Oboist Uhlmann und der Clarinetist Herr Ehyam beschäftigt, von denen der erste einen besonders schönen Ton und eine gute Schule zeigte. An den Gesangsvorträgen (Lieder, Balladen, Duette, Quartette) beteiligten sich die Damen Ludwig und Flag, dann die Herren Gaupp und Förchtgott, von welchen Frau Flag und Herr Förchtgott als Alt und Bariton besonders hervorgehoben zu werden verdienen.

Das Programm war zum Theil sehr interessant zusammengestellt, und enthielt die Claviertrios in D von Beethoven, in A von Sterndale-Bennet und in G-moll von Schumann. Ferner eine Sonate für Clavier und Violine in E-dur von S. Bach und eine für Clavier und Violoncell in A-moll von Reinecke; dann ein Clavierquartett von Goldmark, eine Sonate für Clavier allein von Volkman und vierhändige Stücke von Fr. Schubert und Rubinstein. Fast alles Uebrigere waren Compositionen für Gesang von Schumann. Die Letzteren, für Wien zum Theil neu, zogen das Interesse vorzugsweise an sich, und wurden auch verhältnißmäßig am besten ausgeführt. Das „spanische Liederpiel“ von R. Schumann, eine der reizendsten Compositionen dieses Meisters, wurde unter jenen der eigentliche Mittelpunkt, und mehrere Nummern mußten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Weniger Werth haben das „Münchspiel“, op. 101, und die „spanischen Liebeslieder“, op. 138. Der ungewöhnliche Bajal, der auch diesen gespendet wurde, erklärt sich nur aus der gegenwärtigen Mode, Schumann in Allem und Jedem interessant und herrlich zu finden. Wir zweifeln nicht daran, daß diese gedanken- und unterrichtslose Hingabe an den Cultus eines einzelnen Tonsetzers eine vorübergehende sein wird, und was uns selbst betrifft, so sind wir nicht im Stande, den zuletzt genannten Gesängen, wie auch den Romanzen für Oboe und Clavier, op. 91, den „Märchenersählungen“ für Clarinette, Viola und Clavier, op. 132, und der Phantasie für Violine und Clavier, op. 138, einen besonderen Werth zuzugesellen, als höchstens den von Experimenten, mit ganz besonderen Mitteln Ungewöhnliches hervorzubringen. — Als Novitäten müssen wir noch der im ersten Satz nicht ganz claviermäßigen, im Scherzo rhytmisch verworrenen, im Finale dagegen sehr interessanten Volkman'schen C-moll-Sonate, — dann des Quartetts von Goldmark gedenken, welches äußerlich prunt- und anspruchsvoll, innerlich ohne Kern, Ernst und Tiefe, den Eindruck einer Kette von — falschen Perlen macht. Unter den Liedern waren es besonders die Schumann'schen aus op. 29, 37 und 43, welche mit Recht sehr ansprachen, und durch deren Vortrag die genannten Damen sich ein Verdienst erwarben. Auch Herrn J. Eppstein's dürfen wir nicht vergessen, welcher den ersten Part der vierhändigen Stücke von Fr. Schubert (op. 84, Andantino varié, und op. 51, Marche militaire) in geist- und gemüthreicher Weise zur Geltung brachte.

Die andere Unternehmung des Herrn Hofmann hat offenbar eine andere Tendenz. Es ist ihr weniger darum zu thun, Novitäten aufzuführen (obwohl sie auch solche gebracht hat), als die Compositionen anerkannter Meister in Kreisen zugänglich zu machen, welche vielleicht dem engeren Musikleben fernere Hand. So fanden wir im Programm der drei gegebenen Soirées Mozart mit dem G-moll-Quintett, dann dem A-dur-Quartett und der Sonate in D für zwei Claviere; — Beethoven mit der C-moll-Sonate für Clavier und Violine (das Clavier gespielt von Herrn Franz Defez); Mendelssohn mit dem B-dur-Quintett und dem nachgelassenen aus einzelnen Sätzen zusammengestellten op. 41; — Schumann mit dem A-moll-Quartett vertreten. Novitäten für Wien waren: Einzelne Stücke aus den Noceletten von Gade (das Clavier gespielt von Herrn Weidmann) und ein Manuscript-Quartett von dem hiesigen jungen Componisten Kapoldi.

\*) Darum der in jeder Beziehung angenehme Salon Streicher zu solchen Unternehmungen nicht lieber verwendet wird als die genannten ist nicht einzugehen.

Ueber das Zusammenpiel der vier Herren läßt sich im Ganzen Gutes sagen; es fehlt denselben weder an Kraft noch an Zartheit und Leichtigkeit; nur in Reinheit der Intonation und rhythmischer Präcision bleibt noch Einiges zu wünschen übrig; auch wird der Herr Primarius zu thun, wenn er sich selbstständig entwickelt und nicht klarrten, sondern wirkliche Vorträge anderer Spieler sich aneignet. Unter jene rechnen wir das vortrefflich itremlirende Spiel, welches unumwunden und deshalb unklar ist, im Quartett aber am allerwenigsten angewendet werden sollte. Auf die Einzelheiten der Vorträge in diesen Sätzen können wir nicht eingehen, weil wir nicht in der Lage waren, diese Produktionen vollständig zu hören. Nur über Kappold's Quartett wollen wir bemerken, daß sein erster Satz von der beste seien; wir bemerkten echten Quartettstil, reinen Satz und hübsche Erfindung. Auch das Adagio in C-moll war ganz genießbar, der Mittelsatz in As-dur sogar sehr schön und von echter Empfindung getragen; dagegen schmückte der Viennese in seiner feinen Zweckmäßigkeit fort nach der Schulstube und nach Contrapunkt, und das Finale erschien keineswegs frei von Trivialitäten. Die Composition eines neuen 3. Satzes und eine Umarbeitung des Finales wäre dem talentirten Kunstlinger zu raten, wenn er die Absicht hat, dieses Opus in strenger richtende Kreise einzuführen.

In der Weihnachtswoche wurden üblicher Weise die „Jahreszeiten“ aufgeführt. Diese Productionen entziehen sich der Kritik durch die Art der Zusammenstellung von Orchester und Chor, durch das ungeeignete Vokal und durch den aufseinstenstischen humanen Zweck, dem sie dienen. Besser wäre es freilich, wenn dieser Zweck erreicht würde, ohne daß herrliche Meisterwerke darunter leiden müßten.

## Compositionen für Pianoforte.

Louis Ehler. Op. 23. Deux Impromptus.

Wie die meisten Stücke dieses Componisten in Chopin'scher Weise geschrieben, werden auch diese Freunden derselben recht angenehm sein, ohne den eigenthümlichen Werth des Originals zu erreichen. Nr. 1 erscheint uns in seiner Beweglichkeit reicher und wirksamer als Nr. 2, wo sich das Hauptthema gar zu oft wiederholt.

— Op. 24. Noctellette.

Die consequente Durchführung des dem ersten Stück zu Grunde liegenden kleinen Motivs zeigt den gewandten und an Hilfsmitteln nicht armen Componisten; es empfiehlt sich durch Laune und nicht übertriebene Schwermüdigkeit. Der Titel des Ganzen sollte wohl heißen: 2 Noctelletten, denn das zweite Stück hat keinen Zusammenhang mit dem ersten. In diesem zweiten Stück gefaßt uns der Bass des Themas so, daß er irrt und springt unmelodisch einher; wir hätten im zweiten Viertel des zweiten Takts ihn gefest. Verstößen gegen die musikalische Rechtschreibung (a statt gisis) möchten wir bei Künstlern wie Ehler nicht begegnen.

— Op. 26. Carnevalstück.

Herr v. Bulow, dem dieses Stück gewidmet ist, scheint denselben gleichsam als Modell gefaßt zu sein. Es unterscheidet sich wesentlich von den früher genannten Stücken durch größere Schwierigkeiten. Der ganze Umfang des Claviers und alle moderner Hilfsmittel des Vortrages sind in Anspruch genommen. Schließlich kann man freilich sagen: Viel Gelderei, wenig Wille. Seite 11, System 1 und 2, steht eine Modulation, der wir spinnefeind sind.

— Op. 27. Valse.

Ebenfalls für brillante Spieler, aber noch mehr gesucht, ja mitunter (Tact 5) hart und abfällingend.

Robert Wolfmann. Op. 36. Improvisationen am Clavier.

Drei Stücke, die von wirklicher Erfindungskraft Zeugnis geben und ganz reizend sind; in dem Sinne nämlich, daß sie durch

das Totalet ihrer Wirkung, nicht durch bloße Melodie, zu erneuertem Spiel anregen und immer wieder erfreuen. Besonders interessant Nr. 3, wo durch das ganze Stück der Ton in rhythmischer Wechselung auf interessante Weise vertheilt ist. Ferdinand Hiller. Op. 57. Huit Mesures finales.

Daß diese Variationen dem Verfasser nicht viel Nähe gemacht haben, merkt man gleich. Es ist Alles mit beneidenswerther Leichtigkeit entworfen und ausgeführt. Freilich werden sie auch den Spieler nicht allzulange fesseln, da der eigentliche musikalische Inhalt nicht sehr bedeutend erscheint; besonders wenn man damit vergleicht, was z. B. Mendelssohn in dieser Form geleistet hat.

— Op. 78. Dritte Sonate.

Für dieses Opus kann man sich schon mehr interessieren, denn da ist Geist und Phantasie in reicherm Maß vorhanden. Das erste Stück ( $\frac{3}{4}$ , Andante agitato) scheint eine unzufriedene, qualvolle Stimmung anzudeuten aus welcher der damit verbundene zweite Satz ( $\frac{3}{4}$ , Vivace) plötzlich heraustritt. Er macht ungefähr den Eindruck, als spränge ein loses Mädchen hervor und schaukelte durch Scherze die Willen hinweg. Die mittlere Melodie dieses Scherzos ist ein wenig gewöhnlich und wiederholt sich über die Klaffen. Man kommt das klagende Motiv des ersten Stücks wieder, und bald bricht das Finale ( $\frac{3}{4}$ , Allegro energico) herein. Das ist nun ein possidliches Stück. Sind es wunderbar phantastische Gestalten, welche erscheinen, um einen Tanz anzuführen? So wenigstens wirkt der eigenthümliche Rhythmus im Verein mit der Moll-Tonart und der homophonen Behandlung beider Hände. Man mag über solche Auslegungen spotten: es ist doch immer ein gutes Zeichen, wenn man sich bei einer Musik irgend Etwas denken kann. Wo die Phantasie des Hörers zu Wildern angeregt wird, da ist auch gewiß Phantasie in der Musik. Freilich macht Phantasie noch nicht das Kunstwerk aus, und es ließe sich gegen diese Sonate als solche Manches sagen, wie z. B. daß die Gedanken nicht bedeutend genug sind, daß das Ganze eigentlich eher eine Phantasie zu nennen wäre.

W. Speidel. Op. 20. Romanze et Saltarello.

In Mendelssohn'scher Art und Weise gehalten, bietet Nr. 1 wenig Neues, ist aber einseitlich geliebert und hört sich gut an. Nr. 2 hat ein nicht ables Thema, aus welchem sich hätte mehr machen lassen, als gemacht ist. Was der Chor mitten d'rin soll, ist schwer zu errathen.

## Zeitungschau.

Nr. 52 der „Kiedertheimischen Zeitung“ enthält einen sehr interessanten Bericht über die Opernaufführungen des Théâtre lyrique in Paris. Nach demselben sind dort die Mozartschen Opern „Figaro's Hochzeit“ und „Entführung aus dem Serail“, dann Weber's „Czverein“, „Freischütz“, „Preciosa“ und „Au Haffour“ gegeben, und namentlich „Figaro“ und „Entführung“ trotz theilweise sehr vortrefflicher Aufführung mit großem Beifall aufgenommen worden. Außerdem befruchtete der Correspondent die gewöhnlichen Worte die neue Oper von Gounod „Faust“, eine ebenfalls neue Operette von Heffer, „Les violons du roi“, und die Wiederaufführung von Gluck's „Cepheus“, um welche sich Berlioz sehr verdient gemacht hat. Auch ein merkwürdiges Affectstück über die momentane Umwandlung des Pariser Geschmacks von Berlioz's Hand ist hier mitgeteilt.

Die „Neue Wiener Musikzeitung“ bespricht die dritte Quartettproduction des H. Schlemkeberger und meint in Betreff des A-moll Duo's von Schubert es wäre besser in der Verfassung geblieben; bei überzogener ermdender Länge hätte es wenig musikalischen Gehalt (?)

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ bringt in der ersten Nummer ihres neuen Jahrgangs die Mitteilung, daß Herr Musikdirector M. Sauermann in Angelegenheit der Reichsrichterschaft aus dem angetragenen Amt zurückgelegt hat, und statt ihm Herr Dr. Lebe eingetreten ist. Sie theilt zugleich das Reintat der Vertheilung der eingelaufenen Abhandlungen mit, und druckt Einige aus denselben ab.

### Nachrichten.

**Paris.** Ein neues Werk von M e y e r b e r e, welches er kürzlich vollendet, soll nächsten in einer der Pariser Kirchen zum Besen einer frommen Stiftung zur Aufführung kommen; es ist eine „Symphonie“ (1), deren Text (2) der Uebersetzung in Versen der „Imitation de Jesus Christ“ von C o r n e i l l e entnommen ist. P. Bz. — (Wiß auch M e y e r b e r e schreibt für die „Kirche“!)

— R. W a g n e r hat Anstalten getroffen, um seine Opern im italienischen Theater mit deutschen Gesangsstimmen aufzuführen zu lassen. Formes, Tischgänger und andere Künstler u. Künstlerinnen sollen schon gewonnen sein. Somit hätten wir eine neue Auflage von G i n d u P i c c i n i (menn man diesen in M e y e r b e r e wiedererkennen will), und sind begierig, wie das Pariser Publikum sich dabei benehmen wird.

**Frankfurt a. M.** F. S t r a u s der neugagirte Sologiger am Theater und Museum erlang in einem Abschiedsconcert am 18. December entzückenden Beifall durch den Vortrag des Mendelssohn'schen E-moll-Concerts. Ebenfalls wurde die „glänzende Virtuosität“ des Herrn D. F r u d e r beifällig anerkannt. In Symphonien wurden aufgeführt: D-dur von H a y d n, und „Eroica“ von B e e t h o v e n. Der S c ä c i l i e n-Verein brachte Mendelssohn's Symphonie-Cantate und M o z a r t's Requiem.

**Wien.** Das zweite Abonnement-Concert (Musikdirector Ad. Dietrich) enthielt in seinem Programme die C-moll-Symphonie von B e e t h o v e n, und die zwei ersten Theile des Weichnachts-Oratoriums von S. B a d.

**Wien.** Im fünften Gesellschaftsconcert (Kapellmeister F. Hiller) am 2. December wurde G e t t e r, Oratorium von H ä n d e l zur Aufführung gebracht.

**Coburg.** Große Aufregung! Eine B e e t h o v e n'sche Symphonie, ein Oratorium von H ä n d e l — ? Nein nicht doch! Coburg ist die Ehre zu Theil geworden, „Dionos“ von M e y e r b e r e zum ersten Mal in Deutschland aufzuführen.

**Leipzig.** Im achten Gewandhausconcerte spielte M o r t i e r die F o n t a n e das G-dur Concert von B e e t h o v e n. Außerdem wurde die G-dur-Symphonie von M o z a r t, und eine Quverture zu „Maria Stuart“ von G. B i e r l i n g aufgeführt. Die „Signale“ besprechen die Letztere als ein gelungenes Werk, welches „den Hörer sorglich gewinnt, durch Bestimmtheit in den Umrissen und der Färbung, durch geschickte Formgebung und Handhabung des technischen Materials, so wie es auch an einzelnen Stellen Empfindendes und sinnig Gedachtes zeigt.“

— In einer der wöchentlichen „musikalischen Abendunterhaltungen“ des C o n s e r v a t o r i u m s, und in einem Concert, welches daselbstes Institut zur Feier des Geburtstages des Königs veranstaltete, wurden nach einer Mittheilung der „Signale“ von H ö g l i n g des C-moll-Oratoriums aus Graz, Uebersicht, Petersburg, Basel, Hamburg u. s. w., unter Anderem das Es-dur-Trio, Op. 70, und die Sonate mit Violine, Op. 48 von B e e t h o v e n, das Piano-forte-Concert in E-moll von G e o r g, das C-moll-Trio und Violin-Concert von M e n d e l s s o h n, und die A-moll-Sonate für Clavier u. Violine von S c h u m a n n gespielt.

**Wien.** Die Singakademie brachte unter der Leitung R e i n h a l t e r's H ä n d e l's „Johna“

— Herr Concertmeister David aus Leipzig hat (nach der „Befreiung“) daselbst gespielt und mehrere seiner Violin-Compositionen gespielt, welche sehr beifällig aufgenommen wurden. (Warum hören wir hier in Wien nie etwas von dieses trefflichen Meisters Concerten? Warum bedrückt er selbst nicht auch einmal die A-kassendirektor'sn Abtheilung? D. X.)

**Hildesfeld.** Ein Trio von M a r B r u c h, welches daselbst aufgeführt wurde, wird in einer Noth der „Signale“ als eine der bedeutendsten neueren Entdeckungen auf diesem Gebiete bezeichnet.

**Zittau.** Eine Cantate von K ü d e n, componirt für das Schillerfest, wird von horigen Verfallblättern als ein „Meisterwerk“ gerühmt. Doch liegt unter Andern der „Schwäbische Merkur“, der „Zehl der Instrumentation“ trage mehr den Stempel der Zukunftsmusik als den der klassischen Richtung an sich.“

— Der Musikalienhändler G. A. J u n k e e, Sohn des bekannten Walden-Componisten, ein sehr geachteter und um den deutschen Volksgesang verdienter Mann, ist kürzlich gestorben.

**Berlin.** Eine Noire des Königl. D o m o r g e brachte u. A. eine Motette von G a b r i e l l, In nomine Jesu, von C a s i n o, O Magnum mysterium, von S e r a r t t i, und eine achtstimmige Motette von S. B a d.

Im ersten Abonnement-Concerte der Gesangsverein Hr. V u r t h a r d t sang F o w e s', „Das hohe Lied Salomoni's“ zur Aufführung.

**München.** — — — — — (Von dieser Stadt schweigen alle Musikzeitungen. Es scheint, als fände sich dort Niemand, dem daran gelegen ist, die Leistungen der bayerischen Hauptstadt auf musikalischem Gebiete in Fachblättern gebührend zu würdigen. D. X.)

### Uebersicht neu erschienener Compositionen.

Für Piano-forte allein.  
A. Dreyschof, Elle manque à ma felicità, Romanes, Op. 122. — E. C e r e r, Nordisches Biegenlied mit 16 Variationen, Op. 71. — E. S u n g m a n n, Fantaisie-Improptua, Op. 10. — S. C. K e i f e r, Feuilles d'Alum, Op. 61. a. Chansonnette à la russe, Op. 61. b. 24 Kl. Stücke, 6 Präludien, Op. 9. — E. K ö h l e r, Der erste Frühling, 24 kleine Vortriebsstücke, Op. 79. — E. A. M a n g o l d, Frühlingsgrüßen, 6 Skizzen, Op. 59. — E. Z i b n i, Sonate facile.

Für Piano-forte zu vier Händen.  
G. M e r t e l, 2 Clavierstücke in A-dur, Op. 6. Canonisches Lied; Maria und Salomoni, 3 kleine Clavierstücke, Op. 7. — W. R u f, Am Weihnachtsfeste, Präludium und Chor, Op. 7.

Für Piano-forte und Violine.  
E. J a d o s l o h n, 3 petites morceaux, Op. 18. — F. P a u l, Rondo scherzoso, Op. 6. — Rob. S c h u m a n n, Sonate in A-moll, Op. 105.

Trio's für Piano-forte, Violine und Violoncell.  
E. G. F. G r ä d e n e r, Zwites Trio, Op. 35.  
Gefänge und Lieder für eine Singstimme mit Piano-forte.  
Fr. C h o p i n, 16 polnische Lieder, Op. 74. — E. D a m r o s c h, 12 Lieder für Sopran oder Tenor. — E. K ö h l e r, Das Oratel, Concertstück für Sopran, Op. 72. Zief brunten, Concertstück für Bass, Op. 73. — E. K a f f e n, 6 Lieder. — M. v. S a b i n i n, 6 Gedichte, Op. 3. — G. W i r t z, 5 Gedichte für eine tiefe Stimme, Op. 21.

Für Männerchor.  
Fr. K i s t, Frühgefang. Weimars Volkslied. — E. K e i f e r, 3 humoristische Gefänge, Op. 61. — J. S. S. B e r c h s t, 3 Gefänge, Op. 56.

Für gemischten Chor.  
E. G. F. G r ä d e n e r, Zwiigeing der Eifen, für stimmigen Chor und Soli, Op. 36. — R. W o l f m a n n, 3 geistliche Gefänge, Op. 38.

### Verzeichniß der bisher erschienenen Compositionen von Robert Volkmann.

Op. 1: 6 Fantasiebilder. — Op. 2: Lieder für eine Singstimme. — Op. 3: Trio für Piano-forte, Violine und Violoncell in F. — Op. 4: Dithyrambe und Taktate. — Op. 5: Trio für Piano-f, Viol. u. Violoncell in B-moll. — Op. 6: Souvenir de Maroth für Piano-forte. — Op. 7: Romanze für Violoncell und Piano-forte. — Op. 8: Nocturne für Piano-forte. — Op. 9: Streich-Quartett Nr. 1, A-moll. — Op. 10: Chant du Troubadour für Violoncell und Piano-forte. — Op. 11: Biberbach, Clavierstücke zu 4 Händen, 2 Feste. — Op. 12: Sonate für Piano-forte in C-moll. — Op. 13: Drei Gedichte für Sopran. — Op. 14: Streich-Quartett Nr. 2 in G-moll. Op. 15: Allegretto capriccioso für Violoncell und Piano-f. — Op. 16: 3 Lieder für Mezzosopran. — Op. 17: Wald der Lieder, 2 Feste. — Op. 18: Deutsche Tanzweisen für Piano-forte. — Op. 19: Cavatine und Barcarole für Piano-forte. — Op. 20: Ungarische Lieder für Piano-forte. — Op. 21: Wälsrad, 12 musikalische Zeichnungen für Piano-forte. — Op. 22: 4 Märkte für Piano-forte. — Op. 23: Wanderlügen für Piano-forte. — Op. 24: „Mehlsam“, — Op. 25: Intermezzo. — Op. 26: Variationen über ein Thema von Händel. — Op. 27: Lieder der Großmutter. — Op. 28 u. 29: 1. u. 2. Messe für Männerstimmen. — Op. 30: Vierstimmige Lieder für Männerchor. — Op. 31: Rhenoclied für Piano-forte. — Op. 32: Lieder für Tenor. — Op. 33: Concert für Violoncell. — Op. 34 u. 35: Drittes u. viertes Streich-Quartett. — Op. 36: Improvisation am Clavier. — Op. 37: Gemischtes Streich-Quartett. — Op. 38: Drei geistliche Gefänge für gemischten Chor. — Op. 39: Die Tageszeiten, 12 viergängige Clavierstücke, 4 Feste. — Ohne opus: Capriccioette für Piano-forte. — Rheinweinlied, variiert für Piano-forte.

### Berichtigungen.

In der vorigen Nummer gebrachten Brief über R. W a g n e r's Brief: „Dem Anbenden meines theuren Fischer“, ist die Bemerkung unterblieben, daß die citirte Stelle sich auf S p o h r, dessen Tod W a g n e r gleichzeitig betrauert, bezieht. Zur Vermeidung von Mißverständnissen berichtigten wir hiermit ein begangenes Versehen.

Auf der ersten Zeile unserer Nummer 1 ist durch ein Versehen des Setzers ein Wort ausgeblieben. Es mußte heißen: In der Probe Nummer haben wir „unser“ Abtheilung und Ziele zc.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagne.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaction: 2 Hotten Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Salmwirt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Büning**, vormals **J. F. Wüder's** Witwe. —  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberggr. — Preise und Gelder werden franco erbeten. — Alle Folienschriften, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Spohr, eine Charakteristize. — Neue Quartette von Wolfmann. — Kirchenmusik-Aufführung. — Hofopertheater. — Concerte. —  
 Feuilleton: Musikalische Erinnerungen. — Aphorismen. — Nachrichten. — Verichtigung.

## Ludwig Spohr.

Eine Charakteristize

von **Josef W. v. Dalkewski**

Es war voranzuziehen, daß Spohr's Eintritt eine theilnahmvolle Bewegung in der musikalischen Welt hervorrufen würde: ein Meister, der ein halbes Jahrhundert hindurch für seine Kunst unablässig nach bester Ueberzeugung und mit unterschieden glücklichem Erfolg gestrebt und gewirkt, hat hierauf umgezweifelt vollen Anspruch. Dieser Anspruch aber erhöht sich in gegenwärtiger Falle noch durch den Umstand, daß Spohr der letzte, wahrhaft bedeutende, bis in unsere Gegenwart hineinragende Repräsentant der sogenannten mit **Beethoven** zum Abschluß gekommenen „klassischen Musikperiode“ war. Im Jahre 1784 geboren, fällt seine Kunstbildung in jene Zeit, wo **Haydn** und **Mozart**, von den Zeitgenossen bewundert, als Sterne erster Größe in ihrer ganzen Herrlichkeit am deutschen Kunsthimmel glänzten, während der gewaltige **Beethoven**, eben im Aufsteigen seiner Aufnahmebahn begriffen, erst ein Menschenalter später als **Heros** der Instrumentalmusik erkannt und gewürdigt wurde. Im Hinblick hierauf ist es erklärlich, wenn die Kunstfänger jener Tage in ihrem Streben sich mit vollster Ueberzeugung der durch **Haydn** und **Mozart** festgestellten Kunst-richtigung angeschlossen und ihr nachzueiferten. Unter ihnen ist es nun **Ludwig Spohr** ganz besonders, welcher durch eine gewisse Wahlverwandtschaft seines künstlerischen Empfindens sich zu

**Mozart's** Gestaltungsweise, vornehmlich im Gebiete der Instrumentalmusik, hingezogen fühlte, wovon seine eigenen Compositionen allerdings sehr sprechende Beweise liefern. Er war ein einselner Verehrer dieses großen Musikers, und zwar in so hohem, durch subjektive Neigung bedingten Maße, daß ihm darüber die objective Erkenntniß anderer vorhergegangener und nachfolgender Kunstgrößen nur bedingungsweise zum klaren Bewußtsein kam. Bezeichnend hierfür ist die von **Spohr** gegebene Antwort, als man ihn vor einigen Jahren einlad, in das Comité einzutreten, welches sich in Deutschland zur Herausgabe von **Händel's** Werken gebildet hatte. Sie lautete einfach: „Da Händel mir noch unaußersüßlicher ist, als Bach, so muß ich das ablehnen.“) Ebenwovon convenirt dem Meister indeß **Beethoven** in seinen spätern Werken, woraus er durchaus keinen Hehl machte. An diesen, seinen künstlerischen Standpunkt beschränkenden Geständnissen, ist für **Spohr** indeß doch die rückhaltlose Offenheit ehrenhaft, mit welcher er sie als ein echt deutscher Mann kundgab, wenn er dazu veranlaßt wurde. Wie sehr und fast ausschließlich dagegen **Mozart** als der Meister aller Meister, ja, als der einzige Tonsetzer, in dessen Fußstapfen man treten müsse, um etwas Tüchtiges zu leisten, von ihm verehrt wurde, geht aus folgender verbürgten Thatsache hervor. **Spohr** wurde einmals von einem Kunstbesessenen um Rath in Sachen der Composition angegangen. Statt jeder eingehenden Antwort holte er die Partitur eines **Mozart'schen** Streichquartetts herbei

\*) S. Nr. 40 der Signale für die musikalische Welt vom Jahre 1856.

## Feuilleton.

### Musikalische Erinnerungen

von  
**Emel Gottbard.**

#### I. Ein aller norddeutscher Stadtmusikus.

Dreizehn Jahre voller Stürme und Trübel sind nun schon vorübergegangen, Du alter ehrlicher **Andreas**, seit ich schrecklicher Zufall Dich plötzlich aus Deinem Berufe riß. Dreizehn Jahre — ein halbes Menschenalter beinahe, und ereignißschwer wie selten eine ähnliche Periode — liegen schon zwischen dem traurigen Augenblicke, wo ich Dir das Grablied singen mußte, und dem Momente, in welchem ich Dein Bild zu zeichnen unternehme, — und gleichwohl schwelch Du in größter Klarheit vor meinem geistigen Auge. Du hast keinen bestimmbaren Einfluß auf mein Leben gehabt, kein irgend bedeutendes Ereigniß deselben steht mit Dir in Verbindung, und gleichwohl erinnere ich mich Deiner lebendiger, als Anderer, die, theils Fremde, theils Feind, in mein Leben eingegriffen haben; das Schicksal hat mich weit fortgeführt von dem Orte, wo wir zusammen-

wirkten; fremde Menschen, fremde Sitten konnten das Bild der Heimat und der Freunde daheim wohl etwas verbleichen lassen, dennoch sehe ich das Haus, wo Du herrschtest, aber auch beherrscht wurdest, sehe ich das Zimmer, welches der Vesperling am meisten haßte, weil er darin abgerichtet wurde, auf das genaueste vor mir. In unserer schönen, hehren Kunst endlich siehest und brauest es gewaltig, seitdem für Dich der letzte irdische Accord verklungen, Dissonanzen stürmen auf uns ein, vor denen Du in stummer Verzweiflung die Ohren schließen würdest; ich habe Künstler kennen gelernt, welche diesen Brand in der Kunst hervorgerufen, welche sie aus ihren Fugen reißen möchten, um ein Zerbild aus ihr zu machen (Du würdest sie nach einem Lieblingsgedrude Fugenerreißer nennen), ich habe wiederum Künstler gesehen, die größer als Du und ich, auch Großeres geistigt haben, mit Künstlern gelebt, die gleich Dir aus tiefter Seele der göttlichen Kunst zugethan waren, aber gleichwohl habe ich Deiner nie vergessen können, Du trauer musikalische Natur! Denn durch die Vaterliebe Deiner Gesinnung, durch die Ueberzeugungstreue, welche den Grundzug Deines Wirkens bildete, durch das Amt, zu dem Du berufen, durch die vielen komischen Seiten, welche gerade auch das Amt in Deinem Charakter erzeugen mußte, ohne ihm seine Liebendwürdigkeit zu nehmen, durch den tragischen Abschluß endlich, welchen das

und fügte hinzu: „Was ich weiß und kann, habe ich hieraus gelernt.“ Durch dieses Selbstbekenntniß ist Spohr's einseitige künstlerische Richtung eben so scharf gekennzeichnet, als durch seine Werke.

Nachdem Spohr von dem Schauplatz dieses irdischen Daseins abgetreten, dürfte es an der Zeit sein, sich Rechenschaft darüber zu geben, was er der Kunst gewesen ist und auch in Zukunft sein wird. So lange ein Künstler lebt, ist dies schon deshalb kaum möglich, weil man nie wissen kann, was noch etwa von ihm zu erwarten steht. Bei Spohr freilich fällt dies hinweg. Sein produktives Vermögen hatte sich lange vor seinem Tode erschöpft, und die unausgesetzte Wiederholung seiner Selbst, welche in seinem reiferen Alter auf eine eklatante Weise an seinen Gebilden hervortrat, ließ mit Bestimmtheit voraussehen, daß die musikalische Literatur durch ihn in qualitativer Hinsicht nicht weiter bereichert werden könne. Allein Spohr war ein in seiner Art großer, verehrungswürdiger Meister, dessen unvergängliche künstlerische Verdienste jene wohlberichtigte Pietät gebieten, auf Grund deren man sich jeder rüchellosen Verachtung des Wertens eines geistig hervorragenden Mitmenschen gern und willig bescheidet. Mit dem Tode jedoch gehört der schaffende Geist der Geschichte an, persönliche Rücksichten kommen da in Wegfall, und man hat es nur noch mit einer mehr oder minder wichtigen Sache zu thun, zu welcher der Name des Verewigten kaum mehr noch, als die bloße Signatur bildet. Die bekannte Devise: „De mortuis nil nisi bene“, kann man dabei immer in Ehren halten, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten.

Spohr's Kunstbildung, welche, wie schon bemerkt, in den Abßluß des vorigen Jahrhunderts fällt, begann auf der Violine. Man a n o u r t und C & waren seine hauptsächlichsten Lehrer, unter deren Anleitung er sich bald eine solche Beherrschung dieses schwierigen Instrumentes aneignete, daß er bereits nach Verlauf weniger Studienjahre erfolgreiche Künstlerreisen antreten konnte. Spohr erwarb schnell den Namen eines Violinisten ersten Ranges. Aber er blieb nicht bloß der bewunderte Virtuos. Ihm war eine höhere Kunstmission beschieden: er wurde der Begründer und Schöpfer einer spezifisch deutschen Violinschule, die man bis dahin noch nicht gekannt hatte. Diese wichtige Thatsache scheint einigermaßen in Vergessenheit geraten zu sein. Wenigstens hat die Tagespresse, welche bei der Trauerbotschaft von Spohr's Heimgang, wie billig, das Andenken an den Tonsetzer in ihm feierte, fast gar keine Notiz von derselben genommen. Und doch bildet sie, so paradox

dies klingen mag, unbestritten Spohr's hervorragendstes künstlerisches Verdienst. Ist auch seine produktive Thätigkeit beziehungsweise hoch zu veranschlagen: seine einflussreiche und maßgebende Bedeutung für das deutsche Violinspiel bildet die Spitze seines Künstlerthums, und wird noch von kommenden Geschlechtern dankbar anerkannt werden, wenn ein großer Theil seiner Tonerwerke schon in der Strömung der Zeit untergegangen sein dürfte. Deutlich und bestiz ungleich größere Componisten als Spohr, indess keinen zweiten Meister, der sich um die kunstgemäße Ausgestaltung und Normirung deutschen Violinspiels ein so unerragliches Verdienst erworben, wie er. Was ein Tartini für die italienische, ein Viotti für die französische Schule des Violinspiels war: Spohr ist es für die deutsche. Seine Erscheinung darf in dieser Hinsicht unbedingt epodemachend genannt werden. Hunderte von Kunstflügelern walfahrten im Laufe der Decennien zu ihm nach Cassel, seiner Lehre theilhaftig zu werden, und kaum gibt es in Deutschland gegenwärtig einen Violinistener von Bedeutung, der nicht unmittelbar, oder mittelbar wenigstens sein Schüler wäre. Spohr's Violinspiel war, deutschem Geist und Wesen entsprechend, von einem edeln, gediegenen, maaß- und stilvollen Gepräge: es trug den Typus eines vollendeten Musterbildes. Der Spohr'sche Bogen ist im besten Sinne des Wortes sprichwörtlich unter den Geigern geworden. Die Grundsätze und Maximen der von ihm geschaffenen Methodik eines deutschen Violinspiels hat der Meister, so weit es durch Wort und Schrift möglich ist, in seiner umfangreichen Violinschule niedergelegt, — ein Werk von ausnehmender didaktischer Vorzüglichkeit, welches allerdings, wie in der Regel theoretische Werke, mehr Werth für Lehrende als für Lernende haben dürfte.

Als Tonsetzer gleichfalls, nahm Spohr seinen Ausgangspunkt zweifelsohne von der Violine. Diese Voraussetzung läge selbst nahe, wenn auch das vorhandene Verzeichniß von Spohr's Werken nicht ersehen ließe, daß die ersten seiner veröffentlichten Tongebilde Violincompositionen sind. In diesem Grade war der Meister schöpferisch sehr thätig. Es existiren im Druck von ihm 17 Concerte für Violine, (zwei derselben sind sogenannte Doppelconcerte), und außerdem etwa ein Duzend großer Violinlinden. Abgesehen davon, daß diese Compositionen ganz unschätzbar für das Studium der Violine sind und allzeit bleiben werden, so befinden sich auch namentlich unter den Concerten einige, denen, vom rein musikalischen künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, ein hoher und unerraglicher Kunstwerth eigen ist. Als solche dürfen vor Allen besonders die

Schicksal Deiner Thätigkeit setze, — durch dieses Alles bist Du für mich eine Species in dem großen Genus der Musiker geworden. Und eine solche Species verdirbt man nicht, eine solche Species verdient auch wohl einen fremden Lehrkreise gezeichnet zu werden, sei es auch vorläufig nur zur Unterhaltung, denn mit einer solchen Species schildert man auch zugleich ein Stück aus einer partiellen Musikgeschichte.

Andreas A. war Stadtmusikus in der norddeutschen Stadt W. Bürgermeister und Rath der „guten und getreuen Stadt“ hatten ihn dazu berufen, „mit Musik aufzuwarten“ bei allen Gelegenheiten, wo C. E. Rath (d. h. Ein Ehrbarer Rath) und die löbliche Bürgerchaft ihrer bedurften\*). Zu dem Ende war ihm nach alter hergebrachter Sitte eine Amtswohnung eingeräumt, in etwas entlegener Gegend freilich, weil jene Gewerbe für die Nachbarn zu den sogenannten unleidlichen gehörte, und in dieser mußte er sich aus jungen

Leuten die schon bei einem anderen Stadtmusikus auf ihren Instrumenten „losgesprochen“ waren (Geschliffe), so wie aus Jungen, meistens von einem Dorfe, die er erst für die fehlenden Instrumente derselben mußte (Lehrlinge) ein Chor bilden, mit dem der Stadtmusikus vom Rathhausesturne den Rath „anblies“, wenn er zu seiner feierlichen Sitzung wandelte, von dem vom Kirchthume herab am Vorabend der hohen Festtage ein Choral zur Erbauung der Gemeinde, am Begräbnistage ein Trostlied für die Trauernden, beim Gewitter ein Gebet um Schutz in die Lüfte gesendet wurde, mit dem auch in allen Kirchen in bestimmter Reihenfolge an Festtagen der Gesang der Gemeinde mit der Orgel vereinigt begleitet wurde. Geschah dies Alles mit dem würdevollen, majestätischen Gange, so mußte der Stadtmusikus mit der „Harmoniemiß“ zum Jahreswechsel dem Bürgermeister und Rath, so wie dem Koryphäen der Bürgerchaft einen „Glückwunsch blasen“, wobei nur die Länge des „Linganges“ gefährlich wurde, denn nach guter nordischer Sitte wurde den „Musikanten“ Wein und Kuchen auf die „Diele“ gesetzt. Der Kuchen wanderte in die Taschen, aber der Wein mußte in die durstige „Musikantentheke“. Mit demselben Harmoniecorps eröffnete der Stadtmusikus auch den Zug der „ehrbaren Schützengilde“ wenn sie stolzen Schrittes mit dem Dreimäßer bedeckt, mit dem „Brustpieße“ und der Büchse bewaffnet

\*) A. hat, so viel ich mich aus seinen Reden erinnere, das Amt noch ganz unter den alten Verhältnissen angetreten. Die Zeiten haben später dieselben zum Theil geändert, die exceptionelle Stellung des Stadtmusikus ist untergegangen, und damit sind viele Eigenümlichkeiten des Standes überhaupt verwichen. Ich kann aber meinen Andreas A. d. e. a. s. nicht zeichnen, ohne den früheren Stadtmusikus zu schiden; den meisten säkularischen Velein wird er ohnehin eine neue Figur sein.

Concerte op. 38 (E-moll, Nr. 7) op. 47 (A-moll, Nr. 8), und op. 55 (D-moll, Nr. 9) hervorzuheben sein. Die in jeder Beziehung wahrhaft klassische Schönheit derselben ist genügend anerkannt, so daß hier zu ihrem Lobe nichts weiter hinzugefügt zu werden braucht.

Nächstem ist dessen zu gedenken, was Spohr im Gebiete der Kammermusik geleistet hat. Die Zahl seiner dahingehörigen Compositionen ist sehr beträchtlich. Allein 32 Quartette und 7 Quintette für Streichinstrumente, 5 Claviertrios und 4 Doppelquartette für Streichinstrumente sind nahezu fast zu machen. Mit den letzteren vermischt Spohr der Kammermusik ein neues Specieus zu geben. Doch kann von einer eigentlichen Bereicherung in dem angestrebten Sinne nicht die Rede sein, da diese Werke nach Form und Inhalt auf das einfache Streichquartett zurückzuführen sind, und also bios durch ein äußeres Merkmal, nämlich durch die Verdoppelung der Mittel sich auszeichnen. Außer den vorgenannten, zur Kammermusik zu rechnenden Compositionen sind noch zu erwähnen: Sonaten, Duos und Fantasien für Harfe oder Pianoforte und Violine, 1 Octett (op. 32), so wie ein Nonett (op. 31) für Streich- und Blasinstrumente, ferner ein Quintett (op. 130) für Piano und Streichinstrumente, ein Sextett (op. 140) für Streichinstrumente, so wie endlich ein Septett (op. 147) für Piano mit Begleitung von Streich- und Blasinstrumenten.

Von allen diesen Compositionen, — man darf es sich bei aller Ehrerbietung vor Spohr's Genieus nicht verhehlen, — wird verhältnißmäßig wenig auf die Nachwelt kommen. Schon gegenwärtig lernt man die meisten derselben, engere Kunstkreise abgerechnet, kaum mehr noch, als dem bloßen Namen nach, — ihre Zeit ist vorüber. Für diese Erscheinung sind mehrfache Gründe anzuführen.

Lu dwi g Spohr ist eine derjenigen künstlerischen Naturen, die durch ihre individuelle Begabung auf eine eng begrenzte geistige Sphäre hingewiesen sind. Das Charakteristische solcher Naturen ist: Einseitigkeit der Gefühlströmung, so wie überhaupt der künstlerischen Intuition. Alles was sie schaffen, trägt irgendwie den Stempel dieser Einseitigkeit, und mögen auch die Intentionen in Anbetracht der zu behandelnden Kunstobjecte verschiedenartige sein, so blies doch überall ein und dieselbe Grundstimmung, ein und dasselbe Toncolorit durch. Man nennt dies schlechtthin: Manier. Ganz unabhängig jedoch ist hier- von ist die Fähigkeit, in gewissen Kunstformen zu gestalten. Es giebt Manieristen, die ihre schöpferische Thätigkeit ausschließlich auf einen einzelnen Kunstzweig beschränken, wohingegen Andere

wiederrum mit meistertlichem Geschick, als dem Product technischer Beherrschung, in allen möglichen Gebieten der Kunst thätig sind. Zu diesen letzten gehört ohne Frage Lu dwi g Spohr. In der That sein Genie ist vorhanden, denn er nicht sein künstlerisches Streben zugewendet hätte, und bemerkenswerth ist es dabei, daß er in jeder der bestehenden Ausstattungen Werke geschaffen hat, die durch Noblesse, so wie durch schönes Vernehmen der Form sich in hohem Grade auszeichnen. Allein um die größeren Formen der Instrumentalmusik geistig vollständig und gleichmäßig zu erfüllen, fehlt es ihm häufig an Reichthum und Mannigfaltigkeit des schöpferischen Vermögens, an Gedankentrait und Tiefe, so wie an Größe und Erhabenheit des Stils. Liegt hierin schon eine Hauptursache dafür, daß Spohr's Compositionen im Allgemeinen leicht den Antheil des Genießenden ermunern und er-salten lassen, so kommt noch jenes beinträchtigende Moment hinzu, welches sich eben aus der einseitigen Gefühlssphäre des Meisters erklärt. Das Grundwesen derselben ist das Elegische. Im Zusammenhange damit steht, bei hohem Adel des Sinnes und der Empfindung, so wie einer schneidigst unbestimmten Schwärmerci des Gefühls, ein gewisser süßlich zerfließender, weichlich sentimentaler und franthast pathologischer Zug, von dem alle Tongebilde Spohr's mehr oder weniger erfüllt sind. Diese abgeköhlte, in ihr Gefühl sich verenkende Subjektivität macht, wo sie durch den poetischen Gedanken des Tonbildes getragen wird, und namentlich auch da, wo sie noch mit voller Jugendfrische auftritt, eine höchst reizvolle, durchaus originelle und zwingende Wirkung, während sie in allen andern Fällen hingegen nur den Eindruck der stereotypen Manier hinterläßt, und leicht eine drückende, das Gemüth belastende Einseitigkeit der Stimmung erregt. Das Spohr'sche Gefühlslieben erscheint überhaupt wie eine vornehmte, dabei weiche, leicht zur Melancholie neigende Sentiment, die sich mehr kunstvoll und in edler conventioneller Weise äußerlich ausdrückt, als daß sie in unmittelbarer Wahrheit ihr tiefstes Innere offenbart: es herrscht darin die Kunststimmung vor dem Naturlaut vor.

Geht man auf die einzelnen Factoren zurück, die vereint das Gesamtwesen eines Tonbildes bestimmen, so ergibt sich daß sie sämtlich mit zu dem Eindruck der stereotypen Manier des Spohr'schen Idioms wesentlich beitragen. Die Melodie dieses Meisters entfaltete sich nach bestimmten, regelmäßig wiederkehrenden Formeln, ebenso wie seine Harmonik. Die letztere hat in einseitiger chromatischer und enharmonischer Ausbeutung der Intervalle etwas Nebelndes, trüb Verwirrendes, und die stets, wie zur Seite ausgleitenden, durch eigenthümliche viel Unstich und noch mehr Vorräthe verlangt, denn nach physiologischen Untersuchungen soll ja ein Musikantenmagen eine bodenlose Tiefe sein. Und dabei erhiebt der Gefühle noch von jedem eingegangenen Taler jene „Geschliffengroßen“ je nach der Thätigkeit. Da trat nun als eine Ausgliederung das Monopol für ihn in die Schranken. Der Stadtmusikus stellte für die Stadt und deren Gebiet als ein die Musik; wer etwa eine fremde Bande heben wollte, mußte dennoch seinem Stadtmusikus die Tage zahlen, und speculirte ein anderes Corps auf den Musiksum und den Geldbeutel der Einwohner, so durfte es nicht früher an die Öffentlichkeit treten, als bis es die Bezeichnung vom Stadtmusikus vorgezigt hatte, daß es die Erlaubnis zum Spielen von ihm abgelöst habe. Ging es doch so weit daß jeder Vierterleben, jeder Dorfenski seinen „Spielergroßen“ abliefern mußte.

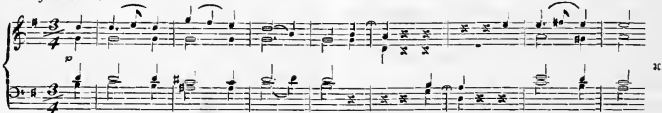
Auf diese Weise steigerte sich allerdings das Einkommen des Stadtmusikus, so daß er sein Personal jätigen, und theilweise besolden so wie kleiden konnte (der Lehrling erhielt meistens vom zweiten Jahre ab alljährlich einen Rod, eine Hufe und eine Weste), und doch er selbst am Abend regelmäßig „in sich gehen konnte und deuten, wo man den Besten schenkte.“ Das Monopol unterthätete nun den Stadtmusikus und sicherte seine Existenz, aber sehr oft war es auch gefährlich für die

zum Rathhause marschirte, um beim „solennen Frühstücke“ das Wohl des letzten „Schäufenkönigs“ zu trinken. Eben so stolz wie diese zog das Musikanten Corps auf das Rathaus, aber eben so wandend mit eben so „trunkeförmigen Antlitz“ zog es herab zum Kampfsplatz, wo der „neue König“ erklärt werden sollte. Mit dem Harmoniecorps begrüßte der Stadtmusikus den neu-erwählten Rathsherrn, die neuen „Aldermänner“ der Bürgerschaft, und mit ihm zog er auch den einzelnen Gewerken voran, wenn sie ihr „Quartal“ halten wollten, d. h. wenn der „Patron“ (ein Rathher) auf ihrer Herberge in feierlicher Innungsführung Vehrliche losprechen, Altgesellen freiren und die Rechnungsfälle revidiren mußte, und die etwaigen Ueber-schüsse vertrunken wurden.

Dies waren die sogenannten „Dienste“ des Stadtmusikus für die er seiner „Beocation“ gemäß „Pfeifergejellen und die entsprechenden Lehrlinge“ halten mußte. Seine Beisohnung bestand nun in der erwähnten, abgelegenen Amtswohnung und in einer nochen Summe, zu der die kirchlich, Stadt- und Gewerksklassen nach Verhältnis beitrugen. Freilich war es wenig, erschrecklich wenig sogar, wenn wir den Maßstab der jetzigen Zeit anlegen, was der Stadtmusikus erhiebt; man bedente nur, zehn hungrige Musikantenmagen zu füttern, (eine geringere Zahl konnte er gar nicht halten) ist eine Aufgabe deren Lösung sehr

Verwebung der Mittelstimmen unruhig verflochten und verschärft, oft schwülstigen Modulationen, verhindern eine freie und kräftige Erhebung der Melodie. Endlich nimmt gleicherweise Spohr's meist schwerfällige und gleichsam stumpfe Rhythmit einen sehr entschiedenen und bestimmenden Antheil an der Monotonie, welche die Musik dieses Meisters für längerem Hören empfinden läßt. Weniger fühlbar im Ganzen, als bei der Spohr'schen Kammermusik, macht sich dies bei seiner Orchestermusik. Hier kommt dem Componisten die mannigfaltige instrumentale Färbung zu Hilfe, während die erstere Gattung um so mehr Ideenreichtum, Gedankenfülle und Verschiedenartigkeit der Stimmungen fordert, je einförmiger und gleichmäßiger (wie z. B. im Streichquartett), das Klanggepräge der beteiligten Instrumente ist. Wie Spohr auf alle Kunsttechnik der Composition meisterlich verstand, so instrumentirte er namentlich auch außerordentlich schön. Und obwohl auch hierbei eine bestimmte ausgeprägte Manier überall durchblickt, die seiner vornehmlich durch eine dunkle Farbgebung, so wie durch überwiegend tiefliegende Harmonie gekennzeichneten Instrumentalistik, einen spezifisch subjektiven Charakter verleiht; so haben dennoch seine Compositionen, bei denen das Orchester zur Anwendung gebracht ist, ein mannigfaltigeres, lebensvolleres und frischeres Colorit, als alle übrigen. Besonders gilt dies von ein paar Symphonien (Spohr hat deren im Ganzen der Zahl nach 9 veröffentlicht), von der C-moll Symphonie (op. 78) und dem

*Allegro moderato*



Eine darauf folgende Episode ist launig und erinnert an länderartige Gestaltungen, natürlich im guten Sinne, wie



Kunst. Da keine Concurrenz ihn zu lebhafterer Thätigkeit zwang, so blieb häufig der Stadtmusikus in dem materiellen Schlamme des Lebens stecken, wenn auch der Bürgermeister und Rath in der Bestallungsurkunde nach Aufzählung der eigentlichen „Dienste“ ausdrücklich hinzugefügt hatte: „Stadtmusikus solle die edle Musikam exercieren zur Freude und Bildung ehrlicher Bürgerhaft.“ Ich habe selbst noch Stadtmusici getannt, deren ganze Thätigkeit im oberflächlichen Pressiren der Vehrlinge (meistens mußten es die Gehülfen unternehmen, während der Meister höchstens die Brügelmaschine abgab), im nothdürftigen „Aufspielen“ und vor allen Dingen im Trinken bestand. Mein alter Andreas dachte nicht so. Sein tief musikalischer Sinn, sein strenges Pflichtgefühl wollte aus dem Gedanken der Bestallungsurkunde eine Wahrheit machen, aus dem geschriebenen Wort eine That, deshalb erweiterte er sein Corps. Schon sein Vorgänger im Amte hatte in dem jungen Manne, der vor den Franzosen geflohen war und sich, bloß mit einer Clarinette ausgerüstet, in das damals neutrale Schwedisch-Pommern salbirt hatte, einen strebsamen Musikus entdeckt, dem er voller Vertrauen das Executivum seiner Banda in die Hände legen konnte. Andreas brachte die Harmonicemusik auf eine für die damaligen Verhältnisse hohe Stufe. Wie viel emfiger wurde aber sein Fleiß, als er als eigener Gebieter an die Spitze der Banda

unter dem Namen „Weiße der Töne“ bekannten symphonischen Tongemäße nämlich. Beide Werte sind in ihrer Art überhaupt Meistererschöpfungen, wenn sich auch gegen das zweite derselben, welches übrigens nicht durchweg auf gleicher Höhe gehalten ist, vom ästhetischen Standpunkte mancherlei gewichtige Bedenken erheben lassen. Von den vorhandenen Spohr'schen Ouvertüren sind den beiden hervorgehobenen Symphonien gleicherweise nur zwei ebenbürtig: die Ouvertüren zu den Opern „Faust“ und „Jessonda“. Derselben fähren jegleich zur Betrachtung dessen, was der Meister im Gebiete des Dramatischen erzieht und geleistet.

(Schluß folgt.)

### Drei neue Streichquartette (Nr. 3, 4, 5.)

von H. Volkmann,  
op. 34, 35 u. 37. Verh. bei Hedenast.  
(24 u. 5.)

Von ganz anderem Schlage sind die anderen Quartette in G (op. 34), und in E-moll (op. 35). Das erstere ist vorwiegend naiv-idyllisch, das andere sentimental-graziös gehalten. Jenes würde in der That Niemand dem Componisten eines B-moll-Trio's zugetraut haben, so heiter und gemüthlich ist es. Man sehe das Thema:

ja auch Haydn und Schubert dergleichen häufig anbrachten:

trat. Zunächst sah er ein, daß sein Streichquartett bisher höchstens für die Hochzeit des Bürgers, für das Erntefest des Landmannes ausreichen konnte. Auf diesen Festen hatten seit unendlichen Zeiten die Fiedel und der Bass mit der Clarinette die Hauptrolle gespielt, und deshalb hielt auch der Stadtmusikus unter seinen Gehülfen einen „Weiger“, der gleich nach dem ersten Clarinettschall rangirte. Die Aufführung vollständiger Orchestermusiken lag allerdings nicht in den Functionen des Stadtmusikus; sollte nun bei besonders feierlichen Gelegenheiten etwa eine Ouverture oder gar eine Symphonie executirt werden, so half er sich mit den doch immer vorhandenen Dilletanten der Stadt, oder mit den qualifizirten Gehülfen seiner Kollegen aus der Nachbarschaft. Unserem Andreas war aber diese Abhängigkeit von Andern in der Seele zuwider, die Ungewißheit und Unsicherheit einer fremden Mitwirkung paßten nicht für seinen energischen Willen, und endlich, wie er mir selbst oft erzählte, bestimmte eine nicht abzuschätzende Ahnung von dem über kurz oder lang bevorstehenden Umsturz des Stadtmusikthums ihn zu dem Entschlusse, ganz auf eigenen Füßen stehen zu wollen, sich ein vollständiges Orchester heranzubilden, womit er auch jede etwa später entstehende Concurrenz aus dem Felde zu schlagen hoffen konnte.

In dieser Thätigkeit will ich ihn meinen Lesern vorführen,

Der Mittelsatz in der Dominante scheint uns in seiner Yangathmigkeit zu wenig contrastierend gegen die übrigen Motive, und wenn sich in diesem Satz etwas Monotonies herausstellt, so ist nur dieser Umstand schuld. Sehr hübsch ist der Rückgang ins Thema im zweiten Theil, wo der Componist durch zehn Takte den Fis-dur-Quintsext-Akkord in rhythmischer und melodischer Behandlung anhält, um endlich im Sextakkord von G-dur die Auf-

*Allegro con spirito*



reizend klingt darauf das Trio in G-dur, wo die Veränderung des früheren melodischen Anfangs d b in d h bei wie-

lösung und zugleich den Beginn des Thema's zu bringen. Der zweite Satz ist ein Andante con moto, C-dur 3. Takt. Die dreitaktige Gliederung scheint uns hier nicht zweckmäßig; sie gibt durch ihre vielen Accente dem Spiel leicht etwas Schwerfälliges, was im 3. Takt vermieden worden wäre. Der frischeste Satz dieses Quartetts ist der dritte, welcher folgendes Thema hat:

gender Accordbegleitung etwas kindlich Poetisches hervorbringt, was in den Compositionen der neuesten Zeit selten zu finden ist:



Auch das Finale ist in lieblichem Charakter gehalten und hat sehr viel Gewinnendes; doch können wir nicht verkennen, daß dieser Satz wie auch die beiden ersteren nicht ganz originell sind. Es scheint, als habe es Volkmann noch einige Mühe gekostet, in diesem idyllischen Charakter zu schreiben, als wäre hier mehr die Absicht als der künstlerische Impuls dazu vorhanden gewesen, und als hätte der Autor beim Nachsehen,

wie die Alten solche Sachen gemacht haben, ein bißchen zu tief in deren Stücke gesehen, so daß Manches hängen blieb. Wir wollen nicht als Reminiszenzenjäger erscheinen; wer das Quartett spielt oder hört, wird selbst entdecken, was wir meinen. Am auffallendsten sind gewisse Schlässe, die zu vermeiden besonders einem Volkmann nicht schwer fallen dürfte:



Das in jeder Beziehung dankbarste und reichste, wenn auch

nicht bedeutendste Quartett von den dreien ist das in E-moll,

wird den ungeduldrigen Lehrhern zeichnen, der mit dem dicken Schädel, den ungelentigen Fingern des Dorfjungen, mit dem Leichsinn und dem Schabernad des talentvolleren, gewitzigen Stadtbürschen, mit der Rohheit des gemeinen Musikanten zu kämpfen hat, ich will von dem kornischen Aegerer des angeführten „Alten“ einzelne Züge mittheilen und will das alte weiche Herz schildern, welches von den Schönheiten der Werke unserer erhabenen Claffiter bewältigt, den Arm des Dirigenten schwankend machte, und das dem Munde die kornischsten Worte entlockte, wenn er seinen Untergebenen seine Gefühle und Ansichten verdolmetzchen wollte. Ich werde aber auch von seinem gesunden Mutterwaise berichten können, mit dem er obstruse Erscheinungen abfertigte, die sich noch in seinen letzten Jahren auf dem Gebiete der keuschen Musik vordrängen wollten, und lassen sich mitunter einzelne Momente nicht verschweigen, in denen der schwache Mensch sichtbar ward (immer ist aber beim Andraes die Schwäche kornisch), so wird damit sein Andenten nicht verunglimpft werden, denn für Alle, die ihn kannten, und deren Zahl ist groß, war er auch in seiner Schwäche liebenswürdig.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

## Aphorismen.

Ein altes Sprichwort sagt: Geschwindigkeit ist keine Hegerci. Viele glauben, wenn sie nicht den halben Tag die Finger gehet haben, es zu keiner Fertigkeit zu bringen. Macht doch erst, daß eure Finger in langsamer Bewegung richtig aufstehen, die „Geschwindigkeit“ ist dann wahrlich — keine Hegerci.

Viele Musiker lesen gar keine Fach-Zeitung. Andere nehmen sie eigentlich nur in der Hoffnung zur Hand, sich darin gelobt zu finden. Finden sie das nicht, so legen sie das Blatt gleichgiltig weg; sind sie aber gar getadelt, so werden sie sehr böse, und bedenken nicht, daß Hunderte hinter ihrem Rücken dasselbe sagen, was die Kritik laut und öffentlich zu sagen den Muth und die traurige Pflicht hat.

Das Individuum ist heute in der Kunst „Alles“, da die vollkommensten Kunstwerke schon geschaffen, die Formen bis zur äußersten Grenze erweitert sind. Wenn nun einmal ein Individuum kommen wird, welches alles in sich vereinigt, was nöthig ist, so werden wir gewiß auch neue und wahre Kunstwerke haben.

als dessen hervorsteckendste Eigenschaft wir vorher sentimentale Grazie nannten, der sich aber noch ungemein launige, man könnte fast jagen witzige Züge beigesellen. Der erste Satz bringt sogleich das Thema:

*Allegro con moto*



welchem folgender Mittelsatz gegenübersteht:



Gleich darauf folgt eine überaus graziöse Episode, die an die glänzendsten Zeiten der Tonkunst erinnert, und dabei doch originell ist:



Der erste Theil wiederholt sich, was bei Sätzen von solcher Mannigfaltigkeit der Erfindung ganz gut ist, während bei andern gearteten Stücken eine Repetition weder zweckmäßig noch notwendig erscheint (der erste Satz des F-moll-Quartetts hat deshalb mit Recht keine Wiederholung). Im zweiten Theil sehen

wir die Motive des ersten consequent durchgeführt, d. h. in reicherer Entwicklung der Modulation und contrapunktischer Verknüpfung zu freien Einfügungen u. dgl. verarbeitet. So erscheint z. B. jene graziöse Episode des ersten Theils in folgender Weise verwendet:



Eine andere aus dem rithmischen Motiv des ersten Taktes vom Thema gebildete Figur dient zur Uebersetzung nach dem Thema hin, und es folgt eine freie Reprise des ersten Theils. Das Scherzo scheint uns der am wenigsten originelle Satz dieses Quartettes; obwohl auch er sehr hübsch klingt. Dagegen ist das mit Serbinen zu spielende Andantino (H-dur  $\frac{3}{4}$ ) ein Stück von echter Quartettwirkung und harmonisch-melodischem Reiz, hin und wieder an Schumann'sche Wendungen nähernd, im Ganzen aber selbstständig und von großer Innigkeit der musikalischen Gedanken. Einige kleine harmonische Härten hätten sich wohl vermeiden lassen:



Eine bessere Führung der Viola wäre vielleicht diese gewesen:



Der Schluß dieses Andantino's ist etwas matt und hätte eine reichere, originellere Harmonieführung getragen. Der beste Satz ist wohl das Finale, dessen Thema mit seinem Schwanken zwischen G-dur und E-moll, und seiner leichten Beweglichkeit aller Stimmen von vornherein einnimmt. Auch hier ist so viel Mannigfaltigkeit, daß die Wiederholung des ersten Theils statt-haft erscheint. Im zweiten Theil findet sich eine sehr thätig gearbeitete Fuge, die Volkmann's contrapunktische Gewandtheit in's hellste Licht stellt, und doch weit entfernt ist einen pedantischen Eindruck zu machen. Eine melodische Stelle in diesem Stück streift hart an Bekanntes:



Dergleichen passiert wohl jedem Componisten, und wenn es nicht Hauptstücke, sondern nur vorübergehende Proben sind, wie hier, so wird Niemand Aergerniß daran nehmen.

Im Ganzen stellen diese drei Quartette unserem Componisten, seiner Erfindung und seinem Geschmac das ehrenvollste Zeugniß aus, und man darf sich in der That Glück wünschen zu einem Tonsetzer, der heutzutage mit solchen Arbeiten auftritt.

Zum Beschluß die Mittheilung an die bescheidenden Quartett-Vereine, daß diese neueren Werke Volkmann's in Best fürzlich angesetzt, und mit lautem Beifall begrüßt worden sind. Sollen wir den Ungarn den Stolz und das Verdienst lassen, einen deutschen Componisten in der Zeit seiner höheren gerätzigteren Ausbildung allein zu würdigen und zu verstehen; sollten wir nicht vielmehr über die Erfolge der Söhne unseres Vaterlandes eifersüchtig wachen, daß ihnen das gebührende Verdienst nicht zuerst außer der Heimat zuerkannt wird?!

Noch Etwas: Die Veranstaltung und Herausgabe eines vierbüchigen Arrangements dieser Quartette wäre sicherlich den Musikfreunden willkommen, und für die zu wünschende Bekanntheit und Einbürgerung derselben ein sicheres Mittel!

## Kirchenmusik-Aufführung.

S. B. Das Personale des Hofopertheaters gab am 7. d. M. als Tardesfeier seines langjährigen Mitgliedes Franz Wild in der Rollenliste das Mozartsche Requiem, bei welchem die Soli durch das eben anwesende Fräulein Tietjens, dann durch Frau Cillag, Herrn Erl und Draxler vertreten waren. Herr Director Eckert dirigirte. — Wir finden es sehr hübsch, daß das Kärnthnertheater auf diese Weise einem würdigen Mitgliede eine solenne Trauermusik weihete, und dazu ein so entsprechendes Meisterwerk wählte. Nur dürfen wir nicht unterlassen zu bemerken, daß dabei Manches unterläßt, was unseren Begriffen von Kirchenmusik nicht ganz entspricht. Wir wollen absehen von dem immer ein wenig störenden Einbruch, Stimmen in der Kirche zu hören, welche vielleicht kurz vorher im Opernhause den Vertram im „Robert“, oder die Rachel in der „Jüdin“ sangen, — wir wollen nur an das „Wie“ der Aufführung uns halten, und hier können wir nicht verhehlen, daß zwar in technischer Hinsicht, wie nicht anders zu erwarten, das Beste geleistet wurde, daß aber in Betreff der Auffassung Manches zu wünschen übrig blieb. Namentlich waren die Zeitmaaße öfter zu schnell genommen, (z. B. das Dies irae). Geschehen wir zu, daß in der Oper bei der fortschreitenden Handlung Alles vorwärts drängt, die Zeitmaaße daher lieber bewegt als schläfrig sein müssen, so weist dagegen der Zeiger in der Kirche stets nach rückwärts, nach dem Ursprung alles Befehlenden hin. Hier handelt es sich um eine Vertiefung in den Geist des Wortes, und übertriebene Temp's müssen nothwendig eine entgegenetzte Wirkung hervorbringen. — Wir glaubten diese Bemerkung nicht unterdrücken zu dürfen, damit nicht jene Choregengen, welche ohnedies gerne in den bezeichneten Fehler verfallen, eine Verhärtung ihres Verfahrens und eine — Auerde finden, in Hinweisung auf das künstlerische Vorgehen eines anerkannten Kunst-, aber nicht Kirchen-Instituts.

## Hofopertheater.

S. B. Dieses Institut, welches in unserem Blatte bis jetzt nur deßwegen etwas vernachlässigt erscheint, weil die hochgehende Concerthaus, der wir am meisten Aufmerksamkeit zuwenden müssen, unseren Raum noch sehr in Anspruch nahm, bradte am 7. d. M. den „Fidelio“ von Beethoven, eine Oper, bei deren Nennung allein schon jedem Musiker von echtem Schritt und Korn das Herz warm wird, und welche man aus vielen Gründen die Oper aller Opern nennen möchte, wenn nicht noch ein „Don Juan“ existirte, dem man, als dem Product eines der Bühne seit frühester Jugend zugewendeten, vollständig gereiften Kunstgenies, vor dem Erklärungsweil ein gleichwohl höher denkenden und tiefer fühlenden Künstlers nolens volens den Vorzug geben muß. Das volle Haus bewies deutlich, daß trotz Allem, was geeignet wäre, den Geschmack des Publikums gränlich zu verderben, dennoch Töne und Klänge, wie sie ein Beethoven aus voller Brust schuf, ihre alte Macht und ihre alte Anziehungskraft bewahren. Es bewies, daß nicht die aufgetrohenen Mittel es

sind, welche den Werth eines Kunstwerks bestimmen, sondern die Verwendung der dem Componisten eben zu Gebote stehenden, seiner Zeit angemessenen Mittel. Wer wüßte sich wohl vernehmen, einen größeren Eindruck hervorbringen zu wollen, als den, welchen Beethoven mit der großen Arie der Leonore, mit dem ganzen Quartett, mit dem Terczett und dem Chor der Gesangenen, dann mit dem ganzen zweiten Act hervorbringt?! — Ein Einziges hat uns von jeher leid gethan: daß dieser, zur „großen Oper“, den Gesängen und Tondarstellungen nach, welche darin die Hauptrolle spielen, so ganz geklassischen Tonbildung, noch, als ein Stück Alterthum, die Singpartie form, die gesprochene Prosa, anhängen blieb. Wenn sich ein Tonsetzer fände, der im Stande wäre, im Beethoven'schen Geiste die gesprochenen Worte in Recitative umzuwandeln, wir glauben, es würde namentlich dem ersten Act dadurch wesentlich Verschönerung geleistet. Der Himmel bewahre freilich Jedem vor solchen Unterfangen, der nicht außer jenem Geist vollständige Freiheit von Eitelkeit und Selbstüberhöhung in sich trägt!

Die Aufführung der Oper war sehr lobenswerth. Wenn es auch nicht ohne Schwankungen abging, wenn auch zeitweise einzelne Sänger (besonders Rocco) hinter dem Orchester zurückblieben, oder vielmehr dieses voransetzte, wenn auch mancher kleine Fehler im Orchester selbst vorkam, — im Ganzen war doch Fener, Geist, Leben, Pietät für den Schöpfer des Werks, schöne musikalische Auffassung. Wir nennen in erster Reihe Frau Dußmann, welche die Titelpartie mit der ihr eigenen künstlerischen Liebe zur Sache gab, und in den wichtigsten Momenten ihr vielseitiges Talent zur vollsten Geltung brachte. Ferner ist Herr Alois Auber ein Aristokrat von solch nobler Haltung, von so ergreifender Würde im tiefsten Glend, daß wir wohl sagen dürfen, er ist darin einzig. Seine Stimme fanden wir nach langer Ruhe gekräftigt und vom alten edlen Metall. Herr Draxler als Rocco ist gemächlich im Spiel, verständlich im gesanglichen Vortrag, — nur daß er mitunter, wie schon oben erwähnt wurde, etwas zu viel schleppt. Herr Bed ist als Wätherich (Vizzaro) an seinen Platz, Art. Viehbart ist eine treffliche Marcelline, und auch Herr Walter gibt den Jaquino und Herr Schmid den Winkler ganz entsprechend. Bei dem Gesangenen-Chor bemerkten wir sonst häufig vermehrte Bemühungen, mimischen Anforderungen gerecht zu werden. Uebenhaupt scheint man es mit dem männlichen Personal in dieser Hinsicht weicher zu bringen, als mit dem weiblichen, welches oft mit wahrhaft hölzerner Steifheit dasetzt und kaum mehr als den Mund zum Singen bewegt. — In Betreff der im Zwischensatz gespielten großen Leonore-Duverture schließen wir uns vollständig jenen Stimmen an, welche schon früher diese Duverture an die Spitze der ganzen Oper gestellt wünschten, und die in E-dur ausfallen lassen möchten. Die Handlung wird durch die Duverture zum zweiten Act zu sehr zerissen, und gewiß ist die Leonore-Duverture ein zum Anfang passendere, als die in E-dur. — Herr Director Eckert leitete das Ganze mit Liebe, und nur zuweilen wäre etwas größere Energie im Zusammenhalten der Massen wünschenswerth gewesen.

## Concerte.

(Singschule.)

S. B. Wir haben eine sehr interessante Woche hinter uns. Im Zeitraume von drei Tagen Chöre aus der Matthäus-Passion von Bach, das Miserere von Allegri, — Quartette und Quintette von Schumann und Schubert, nebst einer Violin-Sonate von Beethoven, — dann das Requiem von Mozart und Fidelio von Beethoven, endlich das italienische Clavierconcert von S. Bach, nebst Novitäten von Bargiel, Julius, Mayer und Kubinstein in größtentheils trefflicher Ausführung zu hören, — das ist doch nur einem Großstädter vergönnt, und so Mancher, der mit verächtlicher Miene von Wien spricht, würde Gott danken, wenn er drei solche Tage in der Stadt der „Phäaken“ verleben könnte! Wir beginnen mit dem 2. Concerte der Singschule, welches durch starken Besuch und warme Aufnahme des Gebotenen den besten Be-

weis lieferte, daß das Comité doch nicht so ganz „auf dem Holzweg“ ist, wenn es an der Aufgabe festhält, vorzugsweise die berühmten, leider von den Kirchenshören vernachlässigten Meisterwerke vergangener Zeiten wieder anzuführen. Wir nehmen keinen Anstand einzugehen, daß ein „Miserere“ weniger in den Concertsaal als in die Kirche gehört, daß der Eindruck hier ein noch größerer sein dürfte als dort; aber bei dem jetzigen Zustande der Kirchenshöre, wo theils aus Mangel genügend subventionierter Kapellen, theils aus Unwissenheit, Trägheit, Eitelkeit und verkehrtem Geschmack vieler Dirigenten die herrlichsten echt kirchlichen Concerte einer Musik haben weichen müssen, deren Grundfarbe dem Theater oder den — Fiedertafeln entnommen ist, — bei solchen Zuständen ist es Pflicht jener Anstalten, die die Bildung eines schönen Chorgesanges bezwecken, nach dieser Seite hin reformirend einzuwirken. Man erfüllt damit aber noch zugleich eine andere nicht minder wichtige Pflicht. Eine Großstadt, wie Wien, muß in Allem und Jedem die höchste Bildung repräsentiren, also auch dafür Sorge tragen, daß Der, welcher Bildung sucht, sie daselbst findet. Historisch interessante Aufführungen, im Geiste der betreffenden Meister geleitet, erscheinen aus diesem Gesichtspunkte wichtiger als die Pflege einer Musikgattung, welche auch in der besten Stadt vertreten ist, und mehr dem Bedürfnisse geistigen Besammenseins, als künstlerischen Zwecken entspricht. Freilich ist die finanzielle Seite von Unternehmungen, wie unsere Singakademie, deren Tendenz so tief liegend und dem Geschmack der Massen so wenig entsprechend erscheint, eine gefährliche Klippe, welche nur bei günstigem Wind von jener Seite her, wo man Verhängnis und Stein für edle Kunst und Bildung voraussetzen dürfte, umschiffi werden kann. Nun denn: Wien zeige, daß es eine Stätte der Bildung ist, und lasse sich nicht nachsagen, daß es für ein 3. Institut wie die „Singakademie“ nur etliche Hundert unterstützende Mitglieder und einen jährlichen Tribut von nicht mehr als etwa zwölf hundert Gulden zu bezahlen Lust hat!

Das Concert begann mit einem Chor aus Händel's Debora, welcher freilich bloß durch Clavierbegleitung unterstützt wurde. Ebenso wurde später der Chor aus der Mattheus-Passion: „Sind Blige und Donner in Wolken verschvunden“ und das „Lauda Sion“ von Mendelssohn nur mit Clavierbegleitung gebracht. Dergleichen mag an gehen bei einem kleineren Chor und in einem kleinen Local. Bei uns aber hat die Erfahrung gelehrt, daß, abgesehen von dem modernen Klang, der dadurch in die antike Gedanken und geformten Werke hineingebracht wird, eine derartige Begleitung der Wirkung sehr nachtheilig ist. Wir sind daher der Meinung, man solle künftig in jenen Concerten, wo kein Orchester zur Disposition steht, vorzugsweise rein vokale Tondarstellungen, an denen unsere musikalische Literatur wahrlich nicht arm ist, anführen, und nur dort das Piano forte verwenden, wo es vom Componisten vorgezeichnet, und die Wirkung darauf berechnet ist. Beide Chöre wurden übrigens gut gesungen, und der Bach'sche wurde sogar zur Wiederholung verlangt. Weniger gelang die Ausführung des voraus gegangenen Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden“. Er ging spurlos vorüber in Folge mangelnder Vortragshaltung, welche hier doppelt nöthig ist, da die vielen Absätze an sich leicht eine monotone Wirkung hervorbringen. Das darauf folgende „Lauda Sion“ von Mendelssohn, ein Kirchenwerk voll hoher Schönheiten, wurde mit feiner Nuancirung gegeben.

Die wichtigste Nummer war das in Wien lange nicht, schon gesungen vielleicht noch nie gehörte „Miserere“ von Allegri, eines der musikalisch und historisch merkwürdigsten Stücke, welche uns erhalten geblieben sind. Es liegt in diesem Stück eine Wirkung, welche man in der Kirche gehörig auszubeten nicht unterlassen sollte. Weint man doch, der verstorhete Sänder müßte unter solchen Klängen zerkrümel zusammensinken! Die Aufführung war von Anfang herein sehr schön. Herrlich klang der tief beginnende, endlich breit aufschwellende erste Chor mit seinen tiefmelancholischen Vorhalten und seiner merkwürdig einfachen und doch so sehr interessanten Modulation nach B-dur. Der zweite Chor (4 stimmig, bloß 1-fach besetzt) war weiter rückwärts aufgestellt, und hob sich

herrlich ab. Nur ereignete es sich, was bei der großen Schwierigkeit der Intonation dieser Stelle und bei einer ersten Aufführung zu entzuldigen ist, daß man anfang im Tone zu sinken, wodurch Unsicherheit entstand die zu weiterem Sinken führte. Man beschloß das in G-moll begonnene Stück in F-moll. Eine zweite Aufführung dieses Stücks in einem der nächsten Concerte würde sehr wünschenswerth, und würde gewiß auch besser gelingen. Uebrigens schien das Publikum trotz des erwähnten Mangels ergiffen und belehrt, daß es hier ein incommensurables Stück vor sich habe und spendete lauten Beifall, der nicht weit entfernt war von einem deutlichen Wunsch der Wiederholung. — Ein „geistlich Abend“ achtstimmig von Esfer für die Singakademie neu componirt) enthielt schöne Intentionen und manche schöne aber auch einige platte Wendungen. Sehr ansprechend war ferner das in echt deutscher, einfach und sinniger Weise gehaltene „Wiegenlied“, Volkweise von Julius Mayer, welches sehr hübsch gesungen, und wiederholt wurde. Die Chöre von Schumann: „Ungewisses Licht“ und „Händel'sein“ waren als Schluß des Concerts von etwas matter Wirkung. Das „ungewisse Licht“ ist ein bewundernswürdiges Meisterstück an Reichhaltigkeit der sich dem Texte anknüpfenden Tongefalten, aber sehr kurz und darum schwerverständlich, — das „Händel'sein“ scheint uns seinem textlichen Inhalt nach für einen großen Chor nicht passend, und ist überhaupt nicht von hervorragender Bedeutung.

Den Bericht über die sonst noch stattgefundenen Concerte tragen wir nach.

## Nachrichten.

Wien. Nach einer uns von der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde zugegangenen Mitteilung mußte die beabsichtigte Wiederanführung von Schumann's „Manfred“ in einem besondern Concerte unterbleiben, weil die Anzahl der Subscribenten eine nicht genügende war. (Daran war wohl auch die Bequemlichkeit dieser Stadt: einen besondern Gang zu machen, um sich zu zeichnen; auch ist der gegenwärtige Moment, wo Jeder viele Ausgaben hatte, und wo noch die Philharmonischen Concerte die Vorliebe jedes Musikfreundes in Anspruch nehmen, ein ungünstiger. Veleicht konnte die Wiederholung „Manfred“ in einem „Gesellschaftsconcerte“ ins Werk gesetzt werden. D. R.

— Von Seite des „Wiener Sängerbundes“ ergeht an uns das Ansuchen, zu vortheilhaftigen, daß Montag den 16. d. M. in den Sperlhallen die zweite diesjährige Kuberkel abgehalten werden würde. Es sollen dabei Chöre von Carst, Kubzer, Mayer, R. Tito, Weber u. N. gesungen werden.

— Derselbe Verein beabsichtigt auf die Pfingstfeiertage ein Sängerkonzert auf den Höhen des Semmering zu veranstalten.

— In der ersten diesjährigen „Novitäten-Soirée“ bei dem hiesigen Musikalienhändler Carl Haslinger wurden aufgeführt: Ein Claviertrio von einem jungen hier lebenden Componisten Namens J. S. J.; ferner die Suite für Violine und Piano forte von B. Argie; dann Tenorsolien von Esfer und ein Psalm für eine Bassstimme von Fr. Mayer; endlich der erste Satz der Ocean-Symphonie von Rubinstein, arrangirt für Piano forte zu vier Händen. Am meisten Beifall erhielten das Jukin'sche Trio und die B. Argie'sche Suite.

— Ein israelitischer Kirchenmusikverein „Zion“ hat sich vor Kurzem hier gebildet und die Sanction der Behörde erhalten. Es wäre sehr zeitgemäß, wenn auch andere kirchliche Genossenschaften, wie z. B. die evangelischen Gemeinden, diesem rühmlichen Beispiele folgten, und für ihre Kirchenmusik die Mitwirkung musikalischer Gemeinde-Mitglieder in Anspruch nähmen.

— Die Gebühler de Lange aus Rotterdam, zwei ganz junge Künstler, von denen der eine Pianist, der andere Violoncellist ist, vernehmen gegenwärtig, und geben sich brunnadig öffentlich hören zu lassen. Wir haben Gelegenheit, sie in einer Privatgesellschaft die Sonate von Beethoven, Op. 102 in D-dur spielen zu hören und erfreuten uns des präctigen Zusammenhanges und der richtigen Auffassung dieses präctigen, unbegreiflicher Weise von unsern Clavierpielern ganz vernachlässigten Meisterwerks. Der Violoncellist, ein Schüler Servais, besitzt eine nicht unbedeutende Brau- und eine hübsche Cantilene.

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer im Concertbericht soll es Seite 14, 2. Spalte, 2. Seite von unten heißen: Herr Widner, statt Herr Widmann.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Abbestellen:** Schotten-Bohle Nr. 109. — **Ausgabe:** Rohmstr. Nr. 1147. **Rund- und Musikantenheft:** **Wesfen & Büding**, vormals **G. F. Müller's Witwe**. **Pränumerations:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 fl. oder 1 Thlr. **Mit Postversendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Hefter** 15 Kr. oder 3 Silberg. — **Beize** und **Beizer** werden franco erbeten. — **Alle** **Vorbestellungen, Musikalien und Buchbestellungen** nehmen **Beschlungen** an.

**Inhalt.** Ueber den Einfluß des vorwiegenden Opernwesens auf die Musiker. — Spohr, eine Charakteristize (Schluß). — Breslauer Musikszustände. — Concerte. — Feuilleton: Ein alter Stadtmusikant (Fortsetzung). — Aporismen. — Zeitungsgau. — Nachrichten. — Anzeigen.

## Ueber den Einfluß des vorwiegenden Opernwesens auf die Musiker.

Von **Z. Wagge.**

Kaum wird Jemand in Abrede stellen, daß der unter den Musikern vorwaltend sich auszeichnende Geist auf den Entwicklungsgang der Musik von größtem Einfluß ist. Was den Musikern gefällt, oder nicht gefällt, übt immer auch eine Rückwirkung auf das Publikum aus, mit dem sie nicht nur durch ihre Leistungen, sondern auch durch socialen Verkehr in fortwährendem Rapport stehen.

Man sehen wir die Musiker selbst in zwei Heerlager getheilt, in jenes, wo wirklich musikalische und allgemeine Bildung, daher auch selbständiges Urtheil vorherrscht, und in jenes, wo die Bildung fehlt, und wo das Geschrei der Massen den Ausschlag gibt. Fast könnte man sagen, daß jene außerhalb, diese innerhalb des Theaters stehen, wenn nicht da wie dort vielfache Ausnahmen es unmöglich machten, diesen Satz so geradehin auszusprechen.

So viel ist jedoch sicher, daß eine auffallend demoralisirende Wirkung auf den wahrhaft musikalischen Geist vom Theater ausgeht. Namentlich ist dieselbe in jenen kleineren Städten zu finden, wo die Oper das musikalische Interesse vorzugsweise in Anspruch nimmt, wo derselben durch eine genügende Gegenüberstellung guter Aufführungen absoluter Musik, namentlich von Symphonien und großen Vokalwerken, nicht die Wage gehalten wird.

Nicht aber allein in den kleinen Städten, auch in sehr großen, wo täglich Oper oder Ballet gegeben wird, ist jener schlimme Einfluß zu bemerken, und es kommt nur darauf an, ob die bei den Theatern angestellten Musiker Symphonieconcerte, in welchen sie außerdem mitwirken, als eine leidige, des Erwerbs wegen nothwendige Arbeit, oder für eine Quelle geistiger Erholung und wahren Genusses ansehen.

Bei der nicht geringen Verwirrung der Begriffe über den letzten Zweck und das eigentliche Wesen der Musik muß es daher von Interesse sein, die Strömungen zu verfolgen, welche durch die Rückwirkung der Oper- und reinen Musik in den Neigungen der Musiker entstehen.

Wer viel mit Vexieren umgeht, wird oft die merkwürdigen Erfahrungen über die Rückwirkung, welche das ausschließliche oder doch vorwiegende Opernwesen erweckt auf den Bildungsgrad derselben ausübt, machen müssen. Das Opernwesen der neueren Zeit läßt sich ganz wohl der schlechten Romanlectüre vergleichen, welche Sinn und Geist so gefangen nimmt, daß die nöthige Sammlung und das Verlangen nach edlerer Geisteskost fast vollständig verloren geht. Was man täglich thut, muß nothwendig den Gesichtskreis bestimmen, und je nach der Beschaffenheit dieser Thätigkeit ihn verengen oder erweitern. Ist es daher ein Wunder, wenn das tägliche oder ausschließliche Musiciren von Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Flotow und anderen Componisten Sinn, Verstandes- und liebevolles Eingehen in die erntereck, nicht so leicht zugänglichen Werke wahrer Tonmeister erdödet, oder beschönig-

## Feuilleton.

### Musikalische Erinnerungen

von  
**Emel Gottbard.**

#### I. Ein alter norddeutscher Stadtmusikant.

(Fortsetzung.)

Einu schweren Stand hatte unser alter Andreas bei der Heranbildung seines Corps gehabt, und es bedurfte wahrlich nicht geringer Energie des Willens, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen. Diese aber besaß er in bedeutendem Maße. Seine Jugend war eine freudlose gewesen; Noth und Entbehrungen jeder Art hatten ihn frühzeitig an die entscheidendste körperliche und geistige Thätigkeit gewöhnt; denn das älteste von den zehn Kindern eines armen thüringischen Dorfschulmeisters, war er schon in einem Lebensalter auf die eigene Versorgung hingewiesen, in welchem sonst der Knabe noch sorglos sich den Freuden der Jugend hinzugeben pflegt. Sein Vater hatte ihn ursprünglich zum Dorfschreiber bestimmt, weil er glaubte, daß die Nabel immer noch ein besseres Brod verschaffen müsse, als die Be-

schäftigung mit den Dorfzangen und das Cantoram an der mager dotirten Dorfsirche. Doch die Nabel konnte nicht sein Beruf werden, das fühlte schon der eifßjährige Andreas sehr bald heraus, nachdem er einige Tage bei dem alten schwindmüchtigen Gewatter Schneider herumgehockt hatte. Wie fast alle Thüringer mit einem bedeutenden Musiksinne ausgerüstet, war er von seinem Vater bereits vom achten Jahre ab mit zu den Dorfmusikanten verwendet worden, wenn auch zuerst nur in den Functionen eines „Bassfichrers“, beinahtlich die primitivste Stufe des Musikantenthums. Doch das ausgeprägte Tactgefühl des Anabens, und sein Bestreben, außer den Tönen der offenen Saiten des Basses auch noch andere zu dem vom Vater und dem Weber auf Violine und Clarinette vorgetragenen Walzer passend herauszufinden, bestimmten den Vater, ihn bald auch in die Geheimnisse des Violin- und Clarinettenpieles, so weit seine eigenen Fähigkeiten reichten, einzuwöhnen.

Andreas machte erstaunliche Fortschritte, und mit diesen wuchs auch sein Selbstgefühl in dem Maße, daß er beschloß, der Nabel Valet zu sagen, um mit seinen beiden Instrumenten ein freieres, angenehmeres Brod zu verdienen. An einem glücklichen Singen mochte er um so weniger zweifeln, als die Dorfbesohner ihn doch schon dem Weber vorzogen, und nach seiner Fiedel lieber tanzten. Bei Nacht und Nebel „ellipsirte“

weise unmöglich macht?! Sehen wir jüngere, oder auch im Theaterdienst ergrante Musiker in kleinen Städten an, ob sie sich mit Beethoven und Bach, mit Gluck und Mozart beschäftigen. Bewahre! „Wer möchte mit dem alten Zeug sich abquälen!“

Einen nicht minder nachtheiligen Einfluß äußert das viele Opernspielen auf die Feinheit musikalischer Ausföhrung. Im Theater, wo so Vieles zusammenwirkt, kann begrifflicher Nachdruck auf die Präcision und Schönheit des Vortrages nicht so sehr Rücksicht genommen werden. Dazu ist keine Zeit übrig. Es ist auch dort nicht so wichtig. Der Zuhörer, dessen gesammte Sinne theilhaft sind, überhört Unvollkommenheiten hier leichter als im Concertsaal. Sowie ferner die Dekorationsmalerei nur bestrebt sein kann, auf eine gewisse Entfernung eine Täuschung, einen Effect hervorzubringen, in der Nähe besehen aber sich wie eine grobe, schmutzige Farbenkreerei ausnimmt, so wird auch die Theatermusik angewiesen sein, gewisse Hauptklang-effecte zu Stande zu bringen; auch die atonischen Verhältnisse lassen selten den Werth einer feineren Ausföhrung in jeinem Licht erscheinen, in welchem dieselbe in einem gut gebauten Concertsaal ohne Weiteres auftritt. Daher kommt es, daß Orchester, welche im Theater ganz vortreflich erscheinen, im Concertsaal bei einer Symphonie sich oft merkwürdig roh und farblos ausnehmen, wenn nicht ein feinsinniger und zugleich energischer Kapellmeister den angewöhnten Schienbrian immer wieder niederkämpft.

Ein dritter sehr wichtiger Punkt ist die Misachtung seiner Kunst und die oft ganz falsche Ansicht über dieselbe, welche der Theatermusiker von dort mit sich nimmt. Der Musiker, sagen wir, lernt weder seine spezielle Kunst, noch sich selber als Musiker im Theater gehörig kennen und schätzen. Hier, wo die Musik nicht Selbstzweck ist, sondern Dienerin des Wortes, der Gesticulation und Handlung, hier fehlen dem Musiker die verlässlichen Anhaltspunkte im Urtheil über die Wirkung seiner Kunst, und er wird von Aussen her bestimmt. Das Publikum hört und sieht in der Oper zugleich, und verwechselt deshalb oft die Wirkung des Einen mit der des Andern, wodurch die ersichtlichsten Resultate zu Tag kommen. Die platteste Musik, welche sonst nirgend gebildet würde, wird applaudirt, wenn zugleich etwas Reizendes zu sehen ist, oder wenn Das, was auf der Bühne vorgeht, alle äußeren und inneren Sinne des Zuschauers gefangen nimmt. Der Musiker mag noch so entscheiden und mit den trefflichsten Gründen gegen jede Beifallsbezeugungen Einsprüche erheben, die mit dem, was

er empfindet, im größten Widerspruch stehen, — es hilft nichts, er wird aberstimmt; er ergibt sich stillschweigend, wird am Ende gar an seinem eigenen Urtheil irre, wird blaßirt, wird Handwerker, und spielt endlich für's — liebe tägliche Brot.

Wie anders sieht sich der echte Musiker in der Symphonie, im Quartett, im Trio u. s. w. — Hier, das weiß er, gilt er und seine Leistung allein. Die Musik wirkt hier nach ihren eigensten Gesetzen, ohne durch etwas Anderes unterstützt oder beinträchtigt zu werden. Hier kann der Musiker aus der Wirkung auf die Ursache schließen, und seine Kunst kennen und achten lernen. Was sie durch die Mittel der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus, der Ber- und Entwidlung der Gedanken, des wechselnden Periodenbaues hervorbringt, ist nachweisbar, und läßt nur selten Zweifel zu. Eine schlechte Musik fällt um so gewisser durch, als vor dem kundigen und aufmerksamen Ohr des Hörenden keine Auerde gilt. Man hat zwar in neuester Zeit, — irrgelitet durch große Componisten, welche unter allen Umständen schöne Musik zu schreiben verstanden, — den Versuch gemacht, solch fataler Kritik durch sogenannte „Programmmusik“ zu entgehen; allein so lange man den Concertsaal nicht ebenfalls zum Theater umwanzelt, und etwa Zablcaux mit der Musik zugleich ausführt (das Sprechen von „verbindenden Gedichten“ ist schon ein gefährlicher Anfang dazu), solange wird es auch bei der musikalischen Beurtheilung verbleiben müssen.

Möchte man uns nach alledem nicht für einen Wegner der Oper halten. Wir sprechen bloß von dem Einfluß der schlechten Oper und des ausschließlich, oder vorherrschenden Operwesens, welcher leider ein noch immer ziemlich starker ist. Merkwürdig bleibt die Thatsache, daß viele vorzügliche und bedeutende Musiker sich vom Theater abwendeten, ja fast in eine feibliche Stellung zu demselben gerathen. Schon Beethoven schrieb nur eine Oper, Mendelssohn eine Operette Schumann eine Oper; sie wendeten sich trotz vielseitiger Bildung, trotz der ihnen gewiß verliehenen Gabe, sich Das, was man zur Oper braucht, und was man Bühnenerkenntniß und dramatische Gestaltungsraft nennt, anzueignen, von der Oper ab zu rein musikalischen Aufgaben.

Wie sich nun die Wagner'sche Oper zu den oben angeführten Zuständen verhält, in wiefern sie als ein Symptom der Besserung, oder zugleich als ein den alten verdrängender neuer Krankheitsstoff erscheint, — dies in's Klare zu bringen, wird für die „Deutsche Musikzeitung“ eine der nächstliegenden Aufgaben sein.

er sich, d. h. er lief davon und präsentirte sich dem Stadtmusicus der Nachbarstadt als Aunfsjünger. Fünf lange Jahre war er bei diesem als Lehrling, denn als armer Dorfbunge mußte er sich erst lernen; fünf Jahre mußte er sich „taufen und pusfen“ lassen, mußte er blasen und streichen, daß Zunge und Hände schmerzten, denn sein Lehrgahr hatte den Grundsatz, daß die Musik kein „Votterbett“ sein dürfe. Und dabei war die magerste Kost, „zum Sattwerden zu wenig und zum Verhungen zu viel“, seine Ernährung, sowie die schrecklichste Behandlung von den rohen Gehirnen der Pöln für den angehenden Fleiß! Doch Andreas hielt es aus, er ging als gefähter Musikkant aus dieser barbarischen Schule hervor, so zwar, daß er nach einiger Zeit schon als erster Clarinetist in die Banda eines preussischen Infanterieregiments eintreten konnte. Ich will hier nicht weiter von seinen Fahrten reden, sondern nur kurz andeuten, daß er nach der Schlacht bei Jena, wo sich vieles Andere im preussischen Staate mit aufgelöst wurde. Er lief mit seiner Clarinette davon, so rasch und so weit ihn seine Füße tragen mochten; nach seinen Erzählungen hatte er erst bei Magdeburg Halt gemacht. Andreas kam auf seinen zerfahrenen endlich nach G. Wie bereits angedeutet worden, trat er bei dem damaligen Stadtmusicus als Gehilfe ein. Seine Fertigkeit auf der Clarinette und Geige, seine Kenntniß in der Behandlung fast

aller übrigen Instrumente, und vor allen Dingen seine durch den Militärdienst ausgeprägte Ordnungsliebe, hatten ihm das Vertrauen seines Herrn im vollsten Maße erworben. A wurde „Bieherr“, er erhielt die vollste Auctorität über das Musikcorps, und vorzugsweise die Bildung der Lehrlinge. Dieses nun wurde auch sein Stedenpferd und blieb es durch viele Jahre. Nach den Erfahrungen, die er selbst hatte durchmachen müssen, hielt er Strenge für die erste Pflicht des Lehrherrn. Würden ihm eine Anzahl Jungen zugeführt, die „Musikanten“ werden sollten oder wollten, so sonderte er sie nach einigen mit ihrem musikalischen Gehöre angestellten Proben in „Universal-“ und „Specialgenies“. Von den ersteren hielt Andreas nicht viel, denn, sagte er, ein Talent, so wie es fast Jedermann für die Musik hat (so wollte er den Ausdruck „Universalgenie“ scherzhafterweise verstanden wissen), ist für einen echten Musikanten nicht ausreichend, dieser braucht mehr, er muß ein besonderes Talent haben. Deshalb ließ er die Universalgenies entweder gar nicht zu, oder wenn es doch sein mußte, so machte er ihnen das Leben so blauauer, daß sie in der Regel freiwillig nach einiger Zeit das Weite suchten. „Fast immer,“ so äußerte er sich, „kommen diese „Rümmels“ aus bloßer Faulheit zur Musik; arbeiten wollen sie nicht, der Schulzwang schmedt ihnen nicht, die Musik klingt ihnen gar zu viel glatter in die

## Ludwig Spohr.

Eine Charakteristik  
von Josef M. v. Baßelewski  
(1841 u. f.)

Spohr hat 9 Opern geschrieben. Sie sind der Reihe nach: „Atrana“, „der Zweikampf mit der Geliebten“, „Janitz“, „der Erbvertrag“, „Zenire und Aor“, „Jesonda“, „der Berggeist“, „Bietro von Albano“, „der Mähmüht“, und „die Kreuzfahrer“. Diefelbe monotone, weiche Gefühlströmung, welche Spohr's Instrumentalmusik charakterisiert, ist auch in seinen dramatischen Werken fühlbar. Selbst seine schönste Oper, „Jesonda“, macht hiervon keine Ausnahme. Diese Bühnenschöpfung ist, wie bekannt, die einzige des Meisters, welche dem Repertoire der größeren deutschen Theater erhalten blieb und voraussichtlich bleiben wird. Den Grund dafür darf man indessen nicht auf Rechnung des Dramatischen stellen. Spohr ist nichts weniger als Dramatiker. Es fehlen ihm die hauptsächlichsten Eigenschaften dazu: Tiefe, Charakteristik, Energie der Leidenschaft, so wie lebendige und naturwahre Situationschilderung. Der bleibende Erfolg der „Jesonda“ beruht hauptsächlich in der amnuthvollen, sinnigen, gemüthreichen Lyrik, und in dem Melodienreichtum dieses Werkes.

Schließlich kommen noch die Vokalcompositionen Spohr's im engeren Sinne in Betracht. Die Mehrzahl, und darunter wieder die Hauptwerke, gehören der geistlichen Musik an. Voran stehen hier die drei Oratorien: „die letzten Dinge“, „des Heilands letzte Stunden“, und „der Fall Babels“. Andere namhafte Gesangswerke sind: „das befreite Deutschland“, eine zur Zeit des Wiener Congresses geschriebene Cantate, das „Vater Unser“ von Wahlgmann, eine „zweijährige Messe“ mit Solostimmen à capella (op. 54), drei „zweijährige Psalmen“ mit Solostimmen nach Mendelssohn (op. 85), eine Hymne „Gott du bist groß“ für Chor und Solostimmen mit Orchesterbegleitung (op. 98), und ein Psalm „Mit ewgem Segen fröhnt der Herr“ für Chor- und Solostimmen mit Orgelbegleitung (op. 122). Außerdem giebt es eine ziemlich bedeutende Zahl Spohr'scher Gesangsduetten und Lieder für eine Singstimme. Unter den letztern befinden sich einige, welche durch ihre liebliche, zum Herzen sprechende Melodie populär geworden sind. Den vorstehend angeführten Werken im Kirchenstil dagegen, hat sich die allgemeinere Theilnahme der musikalischen Welt in Wahrheit nie zugewendet, wenn man von einigen Trümpfen absteht, die Spohr bei Lebzeiten mit einem und dem andern seiner Dra-

torien, namentlich in England feierte. Für Deutschland fällt indessen diese Thatsache nicht schwer in's Gewicht, wie dem überhaupt die Kirchenmusik in der Gegenwart keine Bedeutung beizubringen kann, da es unserer Zeit durchaus an jenem kirchlich dogmatischen Glaubenseifer gebricht, der, wie in den früheren Jahrhunderten, erst den Dienst der Kunst motivirt und bedeutungreich macht.

Uebrigst kann Spohr's gesammte Produktivität, so machen sich zwei widerprechende Gefühle geltend. Einerseits wird man sich einer anfrichtigen Bewunderung des rastlosen, unermüdlichen Fleißes, und der andauernden, enigen Thätigkeit nicht erwehren können, womit der dahinschiedene Meister dem künstlerischen Berufe bis in seine spätesten Lebensjahre obgelegen, — andererseits regt sich in der Seele des Betrachtenden ein schmerzliches Gefühl darüber, daß ein verhältnißmäßig großer Theil so edler und in der besten Ueberzeugung unternommener Bestrebungen vergeblich gewesen ist. Denn wenn man offen sein will, so wird man willig eingestehen müssen, daß selbst die Zeitgenossen Spohr's eine nicht unbedeutliche Anzahl seiner Compositionen nur deshalb mit Interesse entgegen nahmen, weil sie von verehrungswürdiger, kunstgeweister Meisterhand geboten wurden. So Bedeutendes und wahrhaft Schönes auch die erste Hälfte von Spohr's Laufbahn als Tonkünstler aufweist, — seine vorzüglichsten und allgemein anerkanntesten Werke gehören ihr an, — so wenig entspricht Dem, einzelne Ausnahmen abgesehen, die zweite Hälfte seiner Ergänznisse. Spohr hatte sich offenbar überlebt. In eine eng begränzte Sphäre des Denkens und Empfindens gebannt, konnte er endlich unter immer schärferer und unerträglichere Ausprägung der ihm eigenen Manier, nur stets sich selbst wiederholen, ohne irgend etwas wirklich Neues zu geben. Daher erscheint Tas, was der Meister in späteren Jahren geschaffen, nicht sowohl wie das Reintat des durch die elementare Triebkraft des Genies notwendig gebotenen Schaffensdranges, sondern mehr wie das Ergebniß einer, durch Gewohnheit und routinirte Geistesfähigkeit zum werktätigen Bedürfnis gewordenen regelmäßigen Beschäftigung. Spohr mag dies, unbewußt vielleicht, selbst empfunden haben, und hieraus wird es erklärlich, wenn er im Gefühl der Abnahme seiner Schöpferkraft mitunter unwillkürlich zu äußeren Motiven griff, um seinen Tongebilden ein außergewöhnliches Ansehen zu geben. Hierher ist namentlich das Violinconcert, betitelt: „Sonn und Zeit“ (op. 110), die sogenannte „historische Symphonie“ (op. 116), die Doppelsymphonie „Ardisches und Göttliches im Menschenleben“ (op. 121)

Ohren, als die Schelle des Meisters oder das Rechenexempel des Lehrers. Der Musikant ist öfter bei Festen, bekommert öfter Studien und Wein als der Lehrling; das fängt ihre Sinne, — aber wartet, — ich will euch diesen Sinnenkügel schon vertreiben, denn die Musik ist kein Vorterbett.“

Diesen von seinem Lehrherrn angenommenen Grundsatze mußten aber auch die „Specialgenies“ erfahren. „Zur Musik gehört freilich ein besonderes Talent vor allen Dingen“, sagte er, „aber sie verlangt auch genau so viel körperliche und geistige Anstrengung wie irgend ein Gewerbe, eine Kunst oder eine Wissenschaft. Wer sich vor wahrhaft ermüdender Anstrengung scheut, der bleibe von der Musik und suche lieber irgend wo anders sein Brod, sei es auch als Nachtmacher oder Thurmwärter. Ein guter Musikant muß geschuftert werden, je mehr, je besser; hat er viel erlernen müssen, so wird er sich keines Werthes nachher ganz anders bewußt. Ein sauler Musikant ist ein gefährliches Ding, zu vielen Schleichigkeiten angelegt; Talent hat nun solche Bestie, aber wohin führt das? bei ihm schläfert dies Talent die edleren Sinne ein und tiegelt die Schtimmen. Darum haben wir ja leider Gottes so viele Säufer, Spieler u. dgl. unter den Musikanten, so echte Trottel, ein Verberd für die Menschheit. Ich aber halte es für meine erste Pflicht, dieses „Trottelthum“ zu vernichten, und darum

suche ich dem Lehrlingen zunächst die Musik verhasst zu machen; er muß arbeiten, mehr als in irgend einem andern Gewerbe. Ist er ein „Specialgenie“, so wird er es doch bei aller Strenge bleiben, die Musik wird ihm theuer werden, weil sie ein schwer erorbene Geliebte ist, und die läßt man nicht so leicht wieder von sich.“

Das „Specialgenie“ mußte nun zunächst sich der Geige widmen, dann kamen die Blasinstrumente an die Reihe, weil den Stadtmusikanten das Behärtniß dazu zwang. Die sogenannten „ersten Stimmen“ waren vor Geigen, die „zweiten“ mußten der Ersparung wegen von Lehrlingen versehen werden. Darum wurde in der Regel nach den ersten Monaten, je nach der körperlichen Beschaffenheit des Lehrlings, die Fidele, Clarinette, Oboe oder Fagott demselben in die Hand gegeben. Der ganze Vormittag war zum Unterrichte bestimmt; jeder Lehrling hatte täglich eine Lektion, bald allein, bald mit anderen gemeinschaftlich; die übrige Zeit des Vormittags mußte er üben, der Vormittag aber fing bei ihm schon um 5 oder 6 Uhr in der Frühe an und dauerte bis 12 Uhr. Nachdem die Lektion erledigt war, wurde der Lehrling zum „Ueben postiert“ d. h. es wurde ihm eine Stelle im Hause oder im Stalle angewiesen, wo er das aufgetragene Pensum exerciren mußte. Auf diese Weise geschah es, daß oft jeder irgend wie verfüg-

und die Symphonie (op. 142) „die Jahreszeiten“ benannt, zu rechnen.

Mit dem ersten der angezogenen Werke versuchte Spohr, wenn man die Titelbignette also deuten darf, die Gegensätze der älteren und neueren Manier des Violinspiels musikalisch zu versinnlichen. Die Idee ist an sich nicht verwerflich, obwohl keineswegs gerade glücklich zu nennen. Allein zur Verwirklichung derselben gehört ein objektives Naturell, dessen Aufgabe es gewesen wäre, den spezifischen Geist und Charakter beider Richtungen zum Ausdruck zu bringen. Ein so subjectiver Künstler aber, wie Spohr, der sich unter keinen Umständen zu versägen vermochte, mußte nothwendig Das, worauf es ankam, verstehen und sich in Aeußerlichkeiten verlieren, durch die das innere Wesen einer Sache nimmermehr bloßgelegt werden kann. So zieht er zur Charakterisirung der Neuzeit, in dem letzten Sage dieses Werkes, die in der Gegenwart so beliebt gewordenen Schlaginstrumente herbei, ohne indeß sonsthin musikalisch die Eigentümlichkeit des modernen Violinspiels drastisch herauszufstellen. Eine ähnliche Bewandniß, wie mit diesem Concerte „Sonst und Jetzt“, hat es mit der „historischen Symphonie“, nur daß sich an ihr das objective Unvermögen Spohr's in einem noch schlagenderen Lichte zeigt. Diese Symphonie ist, wie die Aufschrift erweist, „im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte“ gehalten. Es soll darin nicht weniger als der Händel-Bach'sche, der Haydn-Mozart'sche, sowie der Beethoven'sche Styl und außerdem noch die Neuzeit charakterisirt werden. Dieses an sich durchaus unkinstlerische Experiment konnte im Hinblick auf Spohr's stereotype Manier nur ein Verfehltes an's Tageslicht fördern. Bringt man auch nicht weiter in Anspruch, daß der Meister einen klar ausgesprochenen Widerwillen gegen Bach'sche und Händel'sche Musik besaß, so konnte doch am allerwenigsten ein Künstler, wie er, befähigt sein, das hier widersinnig Angestrebte, wenn auch nur entfernt, zu verwirklichen. Lediglich gewisse formelle Erscheinungen, also wiederum das Aeußerliche, vermochte er bis zu einem gewissen Grade nachzuahmen. Im Uebrigen aber — und das ist die Hauptsache — hört man durchgehends immer nur wieder Spohr'sche Musik. Sicher ganz unwillkürlich und wider seinen Willen hat Spohr hier nichts weiter erreicht, als sich und die Kunst zu verpflücken.

Die beiden zuletzt genannten symphonischen Schöpfungen „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ und „die Jahreszeiten“, sind von einem andern Standpunkte aus zu betrachten: sie gehören der Programm-Musik, wenn auch im weiteren Sinne

bare Raum des ganzen Schöpfes von einem blasenden oder streichenden Buchsen besetzt war, oder wohlweislich waren alle so aufgestellt, daß man von der Mitte des Hofes aus jeden hören konnte. Wehe nun dem Unglücklichen, der bei einer plötzlichen Revision, die Andre as selbst oder seine Frau (er hatte nämlich sofort sich ein „Haaneken“, d. h. Hammchen zum Weibe genommen, als er zum selbständigen Herrn und Meister vorrückte) unvermerkt anstellte, nicht blasend oder streichend attrapirt wurde! Da half keine Entschuldigunq, er wurde „gewichtigt“ und mußte außerdem noch am Nachmittage eine wiederholte Uebung „durchmachen“.

Doch selbst dem Specialgenie wurde diese vermeintliche Tyrannei oft zu viel und es entspann sich daher bald ein Kampf zwischen angeborener jugendlicher Faulheit und der unerbittlichen Strenge des Lehrherrn. Es galt die plötzliche Revision unschädlich zu machen, die Ankunft des Meisters oder der Weiteiner rechtzeitig zu signalisiren. Ming Andre as vom Lehrzimmer fort, so gab der darin befindliche Lehrling seinem Kameraden über der Decke durch irgend ein Geräusch das verabredete Zeichen, der es durch einen besonderen Ton, in der Regel einen fäutlerlich gellenden Siger, wenn es ein Clarinettsig oder Sboisit war, oder durch einen Ruf aus der Dachlücke weiter sendete, und Andre as fand dann Alle in dem

des Wortes, an. Allein an ihnen macht sich fühlbar, daß Spohr nur in geringem Maße die Gabe besaß, ideale Vorstellungen und Schilderungen des Naturlebens musikalisch zu verkörpern, wie es z. B. Beethoven, vermöge seiner reichen Fantasie, in so hohem Grade gekonnt hat. Diese Symphonien würden, Einzelheiten in den „Jahreszeiten“ ausgenommen, eben so gut mit andern, oder auch ohne alle Ueberschriften ihren Zweck erfüllt haben. Sie bieten eben nicht mehr, als eine im Wesentlichen nach ein und derselben Schablone meisterlich gestaltete Spohr'sche Musik, wie man sie so oft in den vorhergegangenen Werken des Tonsetzers kennen gelernt hat.

Wie anders nimmt sich dagegen ein gewisser Theil von Spohr's früheren, der ersten Hälfte seines künstlerischen Wirkens angehörenden Schöpfungen aus. Auch hier verlängert der Meister zwar nirgends seine Manier. Eben sie ist erfüllt, erwärmt und durchleuchtet von jenem eigenhändigen poetischen Schimmer, der die Werke geistig bevorzugter Menschen in der Zeit „der ersten Liebe“ verklärt, der indeß in reiferen Mannesjahren nur zu leicht eine Beute des Verfallens und der fahlen, bedächtigen Reflexion zu werden pflegt. „Der Geist“ aber „macht lebendig“. Und dies ewig wahre Wort, es erfüllte sich auch an unserem Tonmeister in der Blüthezeit seines Lebens. Die ihr entsprossenen Werke, empfangen und gezeugt vom lebendigen Geiste, sie werden fortleben und unergänglich sein. In ihnen stellt sich uns eine edle, künstlerische Individualität dar, die nach ihrem Vermögen und in ihrer Eigenartigkeit das Beste anstrebt, und als ein, wenn auch nicht in allen, so doch gewissem Beziehungen wesentliches Glied der modernen Kunstentwicklung betrachtet werden muß. Einem Mann aber, von dem dies gesagt werden kann, undührt pietätvolles Angedenken auch der kommenden Geschlechter. Und an uns ist es zunächst, daselbe hoch und in Ehren zu halten. —

## Strelaur Musikzustände.

☞ Ehe von Ihrem Berichterstatter regelmäßige Correspondenzen eintreffen, durch welche Sie von dem musikalischen Leben unserer guten Stadt Kunde erhalten, sei es vorweg verflattet, gleichsam als Vorrede zu diesen Referaten, ein kurzgedrängtes Bild unserer Musikzustände zu entwerfen.

Indem wir vorläufig von den Leistungen unserer Oper gänzlich absehen, wollen wir zuvörderst über die Pflege des Chorgefangs an hiesigem Ort sprechen, als einem der wichtigsten Mittel, guten

sabelhaftesten Fleiß. Wollte sein „Haaneken“ revidiren, so verstand es die ins Euerständniß gezogene Rächenmagd, die Jungen von dem heransiehenden Gewitter in Kenntniß zu setzen. Bald war es wieder der unvermeidliche Pudel, den Andre as gleich vielen seiner Collegen um sich hatte, der durch sein von einem Lehrlinge hervorgerufenes, unfreiwilliges Scheitern Alarm schlagen mußte. So groß aber auch das Raffinement der Jungen war, meistens unterlagen sie doch in dem Kampfe, und wahrlich nur zu ihrem Glücke, denn sehr bald erbielten sie die Fähigkeit, an den Gesammtübungen des Corps Theil nehmen zu können. Diese wurden, wenn nicht Dienste, öffentliche Musiken, oder Krantheiten es unmöglich machten, täglich am Nachmittage eine Stunde hindurch abgehalten.

Ich werde noch ausführlicher auf diese Gesammtübungen zurückkommen. Daß es in den Lectioen selbst auch nicht immer glatt abging, wird der Leser sehr begreiflich finden. Der dicke Schädel des „Specialgenies“ collidirte doch oft mit der Ungebild des Meisters und dann „krachte es“ mitunter. Wollte nun vielleicht ein Kunstjünger diesem sehr unangenehmen „Kracher“ aus dem Wege gehen, und gar den Kranken, Revidiren spielen, der eben durch den zarteren Organismus auch eine zartere Behandlung beanspruchen dürfte, so ließ ihn A. wohl in Ruhe, aber diese Ruhe war meistens schrecklicher für ihn,

Geschmack und selbständige musikalische Kenntniß in weitere Kreise zu verbreiten. Unter dem diesem Zweck gewidmeten Institut verdient die Singakademie wie zuerst genannt zu werden. Von Mosewius 1825 gegründet, hat sie sich von den kleinften Anfängen zu einer Höhe künstlerischer Productivität emporgearbeitet, wie sie nicht häufig gefunden werden dürfte. Die strenge Beharrlichkeit, mit der das Studium der vorzüglichsten Tonwerke, allerdings vielleicht in etwas zu engherziger und einseitiger Weise, betrieben wurde, hat in sofern reiche Frucht getragen, als die Akademie bis zu dieser Stunde ohne Wanken und Schwanfen stets an denselben Grundfäden eines durch innere Bildung geläuterten Geschmacks festgehalten und so die Intentionen des Stifters eine immer schöneren Bewirklichung entgegengeführt hat. Was Mosewius zu Grunde der Singakademie für Breslau geleistet hat, läßt sich nicht kurzweg abmahnen — für das Culturleben der Stadt mittelbar eine der gewichtigsten Personlichkeiten, war sein plötzlicher Tod für die Freunde der Tonkunst nicht allein, sondern für alle Gebildeten, die den Einfluß der Kunst auf das innere Leben des Menschen richtig zu würdigen wissen, ein höchst schmerzliches Ereigniß, dessen Tragweite nicht abzusehen war. — Der Akademie ist nun unter Leitung von Carl Reinecke, ihrem jetzigen Dirigenten, eine schöne und glückliche Zukunft sicher, da ihm, dem soliden, geschmackvollen und jeder Ertavaganz abholden Musiker in seltener Harmonie alle Eigenschaften und Fähigkeiten verliehen sind, die zur gefunden Weiterentwicklung eines so wichtigen Institutes unbedingt erforderlich bleiben.

Die Aufführung des Händelschen „Samson“ im Juli v. J., das erste Akademieconcert dieser Saison am 30. October mit der Beethoven'schen C-dur-Messe, wenig Tage darauf in Veranlassung der Schillerfeier die in vorzüglichster Vollendung zu Gehör gebrachte 9. Symphonie von Beethoven, ein kleineres Concert, dessen Hauptwerk Schumann's „Räuberfahrt der Rufe“ war, kürzlich die alljährig wiederkehrende Weihnachtsaufführung der Singakademie, in der wir u. A. die Bach'sche Motette „Zwischen frohlocket etc.“ hörten — alle diese verschiedenen, so höchst schwierigen Aufgaben hat Reinecke mit bewundernswürdigem Geschick zu lösen gewußt und sich nach allen Seiten hin als sehr tüchtig bewährt. Außerdem darf nicht unerwähnt bleiben, wofür wir auch nur oberflächlich seine Vielfältigkeit berühren, daß Reinecke als Clavierpieler der Tacthieb sowohl, als auch der geistigen Auffassung nach den höchsten Anforderungen vollstän dige Genüge zu leisten vermag. Wir haben ihn hier bisher in zwei Concerten zu bewundern Gelegenheit gehabt — das eine Mal spielte er das G-dur-Concert von Beethoven, bei einer andern Veranlassung das G-moll-Concert von Mendelssohn. — Unter der Leitung eines solchen Mannes, der in sich die drei Cardi-

naltugenden eines guten Musikers so glücklich vereint, der gleichzeitig ein vorzüglicher Dirigent, ein sehr begabter Componist und ein trefflicher Clavierpieler ist, der außerdem, was wir wahrlich hoch anerkennen, stets unerschütterlich auf dem festen Standpunkt künstlerischer Reinheit verblieben ist, ohne Mode- und Tagesgütern zu huldigen — unter einer solchen Leitung wird sich, so hoffen wir zuversichtlich, die Singakademie wie bisher auch weiterhin in stetem Fortschritt entwickeln und die hohe Stelle zu behaupten wissen, die sie schon seit einer langen Reihe von Jahren unbestritten einnimmt.

Seit einigen Jahren hat neben der Singakademie Herr Julius Hirschberg, früher Chordirector an der hiesigen Bühne, eine „Gesangsakademie“ gegründet, die den Winter hindurch einige Auführungen veranstaltet, ohne doch rechtliches Gebeihen zu finden. Breslau ist nicht groß genug, um für zwei solche Gesänge die nöthigen Kräfte zu beschaffen, und die nicht sehr zahlreiche Gesangsakademie, dessen frischen und hübschen Sopranstimmen wir übrigens anerkennendes Lob spenden müssen, kann niemals, wie es wünschenswerth wäre, der Singakademie Concurrenz machen, sondern wird derselben stets nur als Follie dienen. Wir hörten neulich in einem Concert des Vereines die Wagnersnacht von Mendelssohn, müssen aber auch nach diesem jüngsten Ergebnis unser Urtheil festhalten. Der Chor wird noch ernstlich zu studiren haben, ehe er sich von den Händen eines bedenklichen Naturalismus frei macht, und auch Herr Hirschberg muß in der Wahl seiner Concertprogramme recht vorsichtig zu Werke gehen, wenn er, was selbst mit verhältnißmäßig kleinen Mitteln durchzusetzen ist, gute Aufführungen erzielen will. Nähernd aber wollen wir erwähnen, daß Herr Hirschberg in seiner Thätigkeit als Gesangslehrer zu recht erklecklichen Resultaten gelangt — so ist Fräulein Bertrine Meyer, deren als einer viel versprechenden und jetzt schon vorzüglichsten Altfistin kürzlich Erwähnung geschah, eine seiner Schülerinnen, der unzweifelhaft eine schöne Zukunft bevorsteht. — Von Männer-Gesangvereinen nennen wir die Liedertafel und den Sängerbund. Die Liedertafel stellt sich für ein stilles, zurückgezogenes Dasein und veranstaltet nur alljährlich eine „Damen-Liedertafel“, d. h. man ladet Gäste zu einem fein arrangirten Souper ein und singt bei Tisch sitzend zwischen den einzelnen Gängen vierstimmige Männerchöre. So hübsch diese Einrichtung an sich auch ist, so entspricht sie doch sehr wenig den Begriffen, die man sonst mit der Wirksamkeit einer Liedertafel zu verbinden pflegt. Anders sieht es mit dem Sängerbund, in dem offenbar junges und frisches Leben pulst. Die Uebungen werden von einem Dilettanten, Lehrer Wetzels, mit vieler Sachkenntniß und besonders großer Genauigkeit geleitet, so daß schon jetzt der erst seit kurzem bestehende Verein ganz Vortreffliches leistet. Leider tritt auch diese Gesellschaft viel zu selten

als die Leiden der Lection, denn er mußte ins Krankenzimmer. Das enthielt aber für den „halbwachsenden Schlingel“ die größten Schreden, denn er wurde augenblicklich aus Krankeubüch gestrichelt, d. h. er mußte hungern und solches fürderte ein junger Musikantenmagen am meisten. Gewöhnlich legte sich dies Unwohlsein sehr bald. Der Lehrer glaube übrigens nicht, daß A. auch über den „Studir-Vormittag“ hinaus (die Jungen nannten ihn freilich die „Schanzzeit“ nach dem allgemein üblichen Ausdrucke „schanzen“, d. h. wider Willen eine harte Arbeit verrichten) der unbengsame, nachsichtlose Tyrann war, — im Gegentheil! er war wahrhaft väterlich für die Lehrlinge besorgt. Zwar hielt er, und noch mehr sein „Haarechen“, auf pünktliche Einhaltung der Hausordnung, zwar wurde jede Unart, jede „Votterei“ streng geurtheilt, aber dafür fand auch der Lehrlinge bei beiden ein stets wirres Ohr für seine kleinen Freuden und Leiden, und immer wirksamem Rückhalt gegen die Uebergriffe des Gehilfen, bei dem er nach den alten Sätzungen einige Leidensteine verrichten mußte.

Auch für die geistige Bildung sorgte A., so viel seine Kräfte zuließen. Der Lehrling mußte, wenn es ging, noch die Schule besuchen, oder an dem Unterrichte theilnehmen, der wöchentlich dreimal in den Abendstunden von einem eigenen Lehrer abgehalten wurde. „Denn ein Musikant, der weiter nichts kann,

als flautiren oder die Darmsaiten schinden, ist doch nichts geschicklich; ohne ordentliche Bildung gibt es keinen tüchtigen Musikanten. Da ist mir ein ordentlicher Schüller oder Schneider bedeutend lieber, denn ihr Fabrikat kann ich doch lange Zeit zu eigenem Nutzen tragen, aber den ungebildeten Musikanten werf ich bei Seite, wenn er ausgepiffen hat, denn so ein Lump ist nachher unverdaulich.“

(Fortsetzung folgt.)

## Aphorismen.

von Aug. Kahlert.

(Aus der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Band 4.)

Für Künstler sind viele glänzende Gesellschaften verderblich. Sie fühlen sich erhaben über die Leutchen, die sie loben und nicht begreifen. Das erzeugt eine ironische Stimmung, welche die Productivität schwächt. —

Ein feines musikalisches Ohr gilt so häufig für unzuverlässigen Kunstbesuch! Menschen, die ein solches besitzen, sind dennoch der Kunst gegenüber sehr oft taub, geistig taub, — bloße Stimmen.

an die Deffentlichkeit — höchstens alle Jahr einmal wird eine Matinee vor einem geladenen Publikum veranstaltet. Warum kommen nicht Concerte für Entree zusammen, um Fonds zu schaffen, die den materiellen Fortbestand des Vereines sichern? Das Publikum verliert sehr viel, wenn ihm die Möglichkeit entzogen wird, sich an den Leistungen des Vereines zu erfreuen, und der Verein selbst lucrirt nicht nur nichts, sondern macht sich noch unnötige Kosten, die besser verwendet werden könnten.

Was die Kirchenmusik im strengsten Sinne betrifft, die hier, wie fast überall, eine partie honteuse ist, so wüßten wir, mit Ausnahme der Aufführungen im Dom unter Leitung des Herrn Capellmeisters Prosig, nichts hervorzuheben, was einer besonderen Erwähnung werth wäre. Als Orgelspieler par excellence nennen wir den Musikdirector Adolf Hesse, der in dieser Specialität seinen europäischen Ruf mit Recht verdient.

(Schluß folgt.)

## Concerte.

(Enterpe, Quartette, Mayer, Boscovig, Vöhlharmonisches Concert.)

S. B. Wie der geneigte Leser bemerkt haben wird, hat uns in unserem letzten Bericht das Raumverhältniß dieses Blattes ein unliebames „Halt“ zugerufen. Wir bitten daher um Entschuldigung, wenn wir erst heute über Dinge sprechen, die sich vor vierzehn Tagen ereignet haben.

Eines Concerts, welches die Dilettanten-Gesellschaft „Enterpe“ für ihre unterthänigen Mitglieder gab, können wir nur nebenbei erwähnen, da wir verhindert waren, dasselbe zu besuchen. Glaubwürdigen Mittheilungen zufolge soll die „Enterpe“ eher Rückschritte als Fortschritte aufgewiesen haben; man soll tüchtig darauflosgeigelt, aber in Betreff der Reinheit und Sicherheit des Spiels so viel zu wünschen übrig gelassen haben, daß eine eingehende Kritik dieser Leistung eine Unmöglichkeit wäre, man müßte denn Tadel auf Tadel häufen. Die Stücke, welche zur Ausführung kamen, waren: Soporische Overture zu „Macbeth“, Symphonie in C-moll von Mendelssohn, Quintett mit Waldhorn von Mozart, Concertstück von Weber, gespielt von Jlin. Fris, Lied von Pohl, gesungen von Herrn Dlschbauer.

Auch über die 5. und 6. Quartettproduction eilen wir schneller hinweg, als sonst geschieht, da die beiden Abende fast nur Bekanntes brachten; und zwar wurden in der 5. Production das F-dur-Quartett von Schumann und das Quintett mit zwei Celli von Schubert gespielt. Außerdem brachte Herr Epstein die A-dur-Sonate op. 30 mit Violine von Beethoven. In der 6. Production wurden Quartette von Haydn in D-dur, — von Beethoven in F-dur op. 59 und das Clarinetrio in G-moll von Rubinstein geboten. Den Clavierpart in der letztgenannten Nummer spielte Herr Dachs, welcher viel Fleiß auf dieselbe verwendet zu haben scheint, und nach Kräften bemüht war, sich in der gefährlichen Lage zu behaupten, welche ihm dadurch bereitet wurde, daß die hiesigen Musikfreunde dieses Trio vor zwei Jahren mehrere Male vom Componisten selbst zu hören Gelegenheit hatten. Wir gestehen, daß uns das Trio damals einen bedeutenderen, poetischeren Eindruck gemacht hat. Doch konnte man auch diesmal dem 2. und 3., theilweise auch dem 4. Satz die gebührende Achtung nicht verlagern, und man darf dieses Opus unbedingt unter die besten Producte der neuesten Zeit rechnen.

Wir wenden uns nun zwei concertirenden Pianisten zu: den Herren Carl Mayer und Friedrich Boscovig.

Der Erstere hatte noch im Dezember v. J. ein zweites Concert gegeben, und ließ denselben am 8. D. noch ein drittes folgen. Wir sehen von den Beweggründen ab, die ihn bestimmen mochten, in Wien drei Concerte zu geben, und meinen nur, daß die Kunst, auf welcher er als ausübender Künstler steht, ihn dazu noch nicht berechtigt. So hübsch und elegant auch sein Spiel, so anerkanntswürdig seine technische Fertigkeit (wenn sie sich keine überspannte Aufgabe stellt),

so sicher und gewandt er in äußeren Dingen erscheint, — so wenig können wir doch bei ihm von „Künstlerische“ sprechen, weil sein eigentlich musikalisches Wesen noch so wenig entwickelt ist. Man sieht noch allzu sehr das Maschinenmäßige der Schule heraus, vermischt den frei waltenden Geist, und merkt aus der ganzen Haltung seines Vortrags z. B. bei Beethoven'schen Sachen, daß nicht innere musikalisch-ästhetische Gründe für diese oder jene Auffassung maßgebend sind, sondern gewisse allgemeine Regeln, die an der — unrichtigen Stelle angewendet werden. Wir geben davon ein Beispiel, obwohl wir leicht viele aufstellen könnten. Herr Mayer spielte u. a. die C-dur-Sonate op. 53. Gleich im ersten Theil kommt jener schöne Mittelrag in E-dur vor, welcher acht Takte einfach, dann variiert auftritt. Die Variation besteht aus einer Umspielung der Noten der Melodie, welche immer die Hauptsache bleibt. Herr Mayer aber sagte die unter der variierten Melodie liegende Mittel- (Ausfüllungs-) Stimme als Hauptsache aus, und hob sie mit allem Fleiße hervor; wir unmusikalisch! Gleich darauf kommt jener mächtig stolze, majestätisch sich aufschwingende Forte-Satz. Herr Mayer, statt die ästhetische Bedeutung dieses zweitaqtigen Motivs gegenüber jenem zart schmelzvollen achttaqtigen Mittelrage gehörig hervortreten zu lassen, markirte bloß die erste Synkope der linken Hand und wurde sofort wieder piano! Heißt das Beethoven spielen? — Uebrigens ist zu sagen, daß von Einbildungen in den Geist des einen oder anderen Meisters bis jetzt noch wenig zu spüren ist, daß namentlich auch der Vortrag Schumann'scher oder gar Liszt'scher Sachen darunter sehr leiden muß.

Herr Boscovig ist ein Schüler Liszt's, und führte sich mit dem prachtvollen italienischen Concert (F-dur) von Bach auf das Günstigste ein. Klar, deutlich und mit sadgemäßer Betonung spielte er besonders den ersten und dritten Satz, während der zweite durch ein gleich zu Anfang angemessenes und durch das Ganze festgehaltenes Tempo rubato unverstänlich wurde. In den dann gespielten Stücken von der Composition des Concertgebers, sowie in „des Abends“ von Schumann und dem Nocturne in As von Chopin, entwickelte Herr Boscovig in den garten Partien Weisheit des Anschlusses, in den starken einen vollen, kräftigen, nie harten Ton, bedeutende Fertigkeit und Sicherheit. Nur Eines müssen wir nachdrücklich bekämpfen: das fortwährende außer Takt sein. Wir übertreiben nicht, wenn wir sagen, daß nicht zwei Takte in gleichmäßiger Bewegung gespielt wurden. Ein solches Zerreißen des Rhythmus wird auf die Dauer peinlich, unerträglich, und muß als ganz unstatthaft bezeichnet werden, selbst in Stücken von Chopin und Boscovig, wofür Letztere, nebenbei gesagt, eine krankhafte unselbständige Nachahmung des vorher genannten Componisten genannt werden können. Man muß überhaupt Herrn Boscovig bringend rathen, falls er in Wien ein gutes Renommee gewinnen will, seine Programme besser zusammen zu stellen, — nicht mit einem Stück von Bach die Kritik gewinnen zu wollen, und namentlich nicht mit Trivialitäten zu kommen, wie sein „Grand Galop de Concert.“ Der gleichen mag in Anbald an der Türkei noch Effect machen, — hier nicht mehr! Bei seinen sonst trefflichen Eigenschaften wäre es wirklich zu beklagen, wenn eine falsche Richtung seine Erfolge verkümmern würde. — In demselben Concert machten wir die Bekanntschaft des trefflichen Sängers Herrn Eugen v. Soupper. Bei vollkommener Freiheit jeder unnotwärtigen Eigenmächtigkeit in der Behandlung des Rhythmischen bringt Derselbe, welcher dem Vernehmen nach zuletzt bei Steinhäuser Studien gemacht hat, jedes Wort, jede Wendung des Gedichts zur vollen Geltung, und läßt ein tiefes musikalisch-poetisches Verständnis erkennen. Seine Stimme ist zwar nicht mehr von jugendlichem Schmelz und auffallendem Wohlklang, doch macht seine gute Methode diesen Umstand vergessen. So gelungen werden Lieder von M. Franz, Schubert und Mendelssohn (von welchem Meistern Herr v. Soupper eine treffliche Auswahl brachte) jeden Hörer verständlich und lieb werden. Wir hoffen, im Verlauf seiner Productionen dem Namen Robert Franz öfters zu begegnen. Herr v. Soupper ist der Mann dazu, dieses Componisten Pieder hier in Wien zur Geltung zu bringen.

Schließlich hören wir von dem ersten fest glänzlich vom Stapel gelaufenen „Bilharmonischen Concert“ zu berichten.

Als im vorigen Jahr der hiesige Dilettantismus sich zu rühren begann, sprachen wir in den „Rezeptionen“ (1859, Nr. 5. — „Gedanken und Ansichten“ v. Seite 36) die Hoffnung aus, daß wir wieder Concerte bekommen werden, „wo die Fadmmuster sich auf erfindende Art an den Dilettanten rächen würden“. Diese Hoffnung ist in Erfüllung gegangen. Die „Bilharmonischen Concerte“, eine Schöpfung Fr. Wagner's, später durch Nikolai zur Mühle gebracht, und später mehrere Male an der Theinhallogie unser's Publicums, beziehungsweise am Wangel eines geeigneten Locals gescheitert, scheinen nun endlich wieder festen Fuß bei uns zu fassen. Der Gedanke, dieses Unternehmen in das zum Concertsaal umgewandelte Opernhaus zu verpflanzen, — es im Laufe des Fastings von Statten gehen zu lassen, wo Wien an guten Concerten weitest Mangel leidet, — endlich durch jene Verpflanzung auch dem weniger bemittelten Theile unserer Bevölkerung solche Genüsse zugänglich zu machen, muß ein sehr glücklicher genannt werden. Das einzige Bedenken, welches aufgestellt werden konnte: Ob die atonischen Verhältnisse eines Opernhauses rein instrumentalen Tonhörsungen günstig sein würden, — hat sich bei dem ersten Concert durch sehr zweckmäßige Vorrichtungen als ungetragenerg erwiesen. Hat auch der Klang des auf die Bühne übertrageneu Orchesters nicht jenen Reiz, der in unserem großen Redoutensaal durch das Nachklingen des Tons in einem hohen, regelmäßig-länglichen Viereck entsteht, so kann man doch glücklicherweise sagen, daß im Opernhaufe nicht jene Trodenheit, ja Rauheit des Klanges entsteht, welche im Hofburgtheater bei den weitwächtlichen und überflüchtigen Oratorienaufführungen unserer Pensionats-Bereine zu beklaen sind. Ein offenerer Gemwin sogar wird ersichtlich, wozu man bemerkt, wie der kürzere Ton für Vortrags-schreiten (pöbliche Pianos u. dgl.) günstig ist.

Wit wahrer Freude berichten wir, daß die Räume des Theaters, namentlich Sperrreihe und Logen, reichlich gefüllt waren, und daß die Aufnahme der Leistungen unser's Hofopernorchesters mit den wärmsten Acclamationen aufgenommen wurden. Gleich die das Concert eröffnende, oft gehörte Anacreon-Ouverture von Cherubini erlangt durch Präcision und Schwung der Ausführung stürmischen Beifall. Nicht minder das Scherzo „See Rab“ von Berlioz, ein Stück, welches unstreitig viel, sehr viel Geist offenbart, schließlich aber die Frage offen läßt, ob die erzielte Wirkung eine musikalische, oder bloß pathologische gewesen sei, — ob nicht vielleicht durch Kigeln, Streichen, Kneipen und dergleichen Mittel derselbe Effect hervorgebracht werden konnte, wobei man sich die große Mühe eines vielköpfigen Orchesters erspare. Späß bei Seite! Wir können nicht dafür, daß man uns seit Jahren von Berlioz kein anderes Orchesterstück hören läßt als dieses und allenfalls die „Ouverture zum römischen Carneval“, daß wir also andere Seiten seiner Natur nicht zu beobachten und zu besprechen Gelegenheit haben. Fürchtet man bei dem zu fassenden Entschlus, eine ganze Symphonie auszuführen, vielleicht die noch entschiedenere Meinung zu bestätigen, daß Berlioz ein höchst geistreicher und origineller, aber kein geist- und noch weniger gemüthvoller Componist sei!

Kann wäre es möglich gewesen, den Zusammenhang Berlioz's mit Beethoven klarer zu machen, als durch die darauf gebrachte A-dur-Symphonie des Letzteren. Außerordentlich, instrumentaleffekte hat Berlioz Beethoven trefflich nachgebildet, ja in seiner Weise zu noch weiteren unerhörten Klängen und Wirkungen ausgebaut, — aber wo bleibt die höhere Idee, der diese Mittel dienen? Man wird uns entgegen, gerade das zanderische Wesen der „See Rab“ wäre diese Idee, zu welcher die Kunst ein unübererreichliches Analogon liefert. Gut! Wir verstehen aber unter „höherer Idee“ etwas ganz Anderes als Feinspud, Carnevals-Nedereien, Gistwirkungen, Fensersgefänge, Fallweile, Gebirgsmaleceira und dergleichen Dinge, welche in Musik zu überlesen Berlioz den traurigen Muth hat. Beethoven wenigstens hätte sich dieser Vorwürfe gewiß nicht gemüth. Fort darum nur einmal auf, Beethoven neben Berlioz zu nennen!

Die A-dur-Symphonie wurde im Ganzen sehr gut gegeben, und die Spuren fleißigen und sorgfältigen Studiums waren ganz unvertennbar. Namentlich gelang das Scherzo ausgezeichnet, und überhaupt war nach rdnischer Seite hin, und nach Seite der vom Dirigenten Herrn C. Eder angeordneten Klängen Alles vollständig ausgeführt. Doch erlauben wir uns einige Meinungsverschiedenheiten über die Auffassung in unmaßgeblicher Weise aufzustellen. Vorerst sdiene uns die Einleitung zu langsam genommen. Es ist eben eine „Einleitung“ kein selbständiges Ragio, — der Componist schrieb bloß ein „Poco sostenuto“ hin, — und sollte unser's Crachdens des hob nicht schwerfällig und breit gehalten werden. Die fortissimo-Schläge des Orchesters in den ersten Takten kamen immer etwas zu spät, — dadurch entstand die allmähliche Verzögerung und Verklepung. Auch der zweite Satz, — von Beethoven mit „Allegretto“, — nicht Andante quasi Allegretto — überschrieben, sdiene etwas zu gedehnt, was sich besonders im A-dur-Mittelsatze deutlich machte. Dagegen sdiene uns das erste Allegro, — Vivace, lebhaft (nicht schnell), überschrieben —, vom Anfang herein etwas überlang. — Im zweiten Satz spielten die Violoncellisten mit so viel Ausdrud, daß ihnen ein lautes Bravo zugeufen wurde. Wir haben nicht mitgerufen, — nicht weil wir etwa den Ausdruck nicht befähigen könnten, sondern weil man zu stark wurde. Die Hauptwirkung dieses Stückes liegt in dem allmächtigen Crescendo vom leisen Pianissimo bis zum fortissimo. Die Celli mühten daher, unserer Meinung nach zwar mit Ausdruck spielen, nicht aber aus dem Piano herauszutreten, — es müßte Alles in gedrücktem Tone bleiben bis dorthin, wo ausdrücklich crescendo steht. Wir haben unter Nikolai erlebt, daß das gesammte Publicum in's fortissimo hinein Bravo jauchzte; die es Bravo sdiene uns richtiger und gerechter als jenes den allerdings ganz trefflichen Cellisten zuzufene. — Zämmliche Sätze wurden hümplich applaudirt. — Zwischen den angeführten Nummern sangen Herr A. A. u. d. r. die bekannte Arie aus der „Entführung“, und Frau D. u. n. n. die Wende'sche hühliche Concertarie. Ihre Leistungen waren dem Ganzen gemäß und von reichlichstem Beifalle belohnt.

## Beitungschau.

Die „Neue Unterhaltungen am häuslichen Herd“ in mehreren Nummern die „Ech“ (8. Zänner 1860) bringen Bruchstücke aus der zu gewärtigenden Biographie Carl Maria v. Weber's, von dessen Sohn Max v. Weber, welche geeignet sind das Interesse der Verehrer des Meisters in hohem Grade zu wecken.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ lauzelt in mehreren Nummern die Wiener Kritik wegen ihrer Stellung zu R. Wagner herunter und hebt das Publicum in den Himmel, welches diese Kritik tadeln kritisi. Sie geht aber dabei, in ihrer sonstigen Haltung angenehmen, ganz einseitig zu Werke, und thut, als ob die hauptsächlichst beizugleichenden Kritiker Wagner rückfichtigst und unbedingig verdammen, was durchaus nicht der Fall ist. Wenn die „Neue Zeitschrift“ die Wiener Kritik discreditiren will, so möge sie ihr frankreichsches Verbalen wenigstens auf andre Angaben bafren, sonst — erredt sie das Gegentheil. Daß übrigens die Kritik das Recht hat, anderer Meinung zu sein als das Publicum, das dürfte die „Neue Zeitschrift“ wohl selbst wissen; auch dürfte sie in Betreff Meyerbeer's, Berlioz u. A. öfter in der Lage gewesen sein, dieses Recht zu gebrauchen. Was aber nun gar die Verwirre betrifft, die der stehende „antirevidentische“ Correspondent einem unzer geistreichen, in allgemeiner Achtung stehenden Kritiker wegen „Inconsequenz“ zu machen beliebt, so könnte es nichts Leichtereres geben, als dem betreffenden „Antirevidenten“ aus der offiziellen „Wiener Zeitung“ aus der „Monatsschrift“ u. a. Blättern hantieren noch viel ärgerer Inconsequenzen nachzuweisen, wodurch ledigen Besahst wir uns wohl einmal werden unterziehen müssen, um gar zu geschweigenem Einsteifer ein vorhöbrendes Papagenoschloß vorzuführen.

Die „Miederth. Anstehung“ enthält in ihrer zweiten diesjährigen Nummer eine interessante Mittheilung über die Einmischung der Sirtinischen Capelle in Rom, und ihrem im Jahre 1854 verstorbenen Maestro di capella M. A. n. o. A. Rossi.

Das vorjährige Novemberheft der „Stimmen der Zeit“ enthält ein Fragment aus einer größeren Arbeit von Debrois von Brund: „Die Frage nach dem Inhalt und Gehalt der Musik“, welcher die von Ed. Hansli d. angelegte Frage in geistvoller Weise einer weiteren Untersuchung unterzieht.

Nr. 3 der „Signale“ enthält einen fernhaft geschriebenen Aufsatz: „Verdi's Traubendorf in Wien.“

Nr. 4 u. 5 desselben Blattes bringen eine biographische Charakteristik Anton v. Rubinstein's.

## Nachrichten.

In London wurde eine neue Oper von Hrn. Mellon mit Erfolg aufgeführt. Der Referent des Blattes, dem diese Notiz entnommen ist, (The musical world), schreibt aber nur von Liedern und Duetten, die darin vorkommen, nichts von Ensemblestücken oder Chören.

In Berlin ist am 13. Dezember v. J. Albert Forsting, acht Jahre nach seinem Tode, auf dem Sophien-Kirchhofe ein Grab-Denkmal aufgestellt worden. (Niederrh. M. 3.)

Am 1. April d. J. wird ein Streichquintett (d. h. Instrumente aus der Fabrik des Königl. Hofinstrumentenmachers Lorenz Künzle) ausgespielt. Ein Violoncello 2 Hr. Hr. Cour. Der Werth dieses Quintetts ist auf 3000 Thlr. geschätzt. Der zweite Fagottist gewinnt ein Violoncello im Werthe von 200 Thlr., der dritte eine Violine im Werthe von 100 Thlr. Näheres enthält die Berliner Musik-Zeitung „Echo“ in ihrer Nummer vom 8. Januar.

Ein Schüler Fichtl's, Herr Rudolf Hasetz, hat in einem eigenen Concert eine selbstcomponirte Sonate gespielt, welche zwar aus äußeren Gründen nicht anrathlich die Sonate war in einem Satz geschrieben, das Publikum aber davon nicht im Geringsten gekümmert. Der „Neuen Berliner Musikzeitung“ zufolge aber ein „reines Interesse und künstlerische Achtung“ beanspruchen darf.

Wie zu erwarten war, spielte hier, jedoch ohne großen pecuniären Erfolg.

Herr Kapoldi (vormals Fagottist des Wiener Conservatoriums) concertirte hier, und zwar mit gutem Erfolg. Er spielte u. A. das A-moll-Concert von Mozart.

Am 9. Gewandhausconcerte in Leipzig kamen, Meeresküste und glückliche Fahrt von Mendelssohn, dann u. a. die Pastorale-Symphonie von Beethoven zur Aufführung. Eine neue Erfindung war der russische Violoncellist Herr Carl Davidoff, welcher ein selbstcomponirtes Concert vortrug. Composition und Spiel werden von den „Signalen“ gelobt.

Am Neujahrstage wurde im 10. Gewandhausconcerte eine Motette für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten von W. Hauptmann zur Aufführung gebracht.

In Hamburg gab die „Musikische Akademie“ in ihrem ersten Abonnementsconcert eine Ueverture zu Haydn's „Raub der Sabinerinnen“ von Grabenert, dann ein Ave-Maria für Frauenchor mit Orchester, und einen Grabgefang für gemischten Chor von S. Bach's.

In Frankfurt a. M. gab der Rühliche Gelangverein in seinem ersten Liebesfesten den 130. Psalm von S. Bach, und die C-dur Messe von Beethoven.

Obenstehend veranfaßt Herr F. Strauß Quartettproduktionen, welche sich einer lebhaften Theilnahme erfreuen.

In Frankfurt wurde Wagner's „Rienzi“ aufgeführt.

In Vlahen kamen u. A. Mendelssohn's „Paulus“, die Coriolan-Oper, Mozart's Symphonie in A-dur, Bach's Weihnachts-Cantate und Gluck's „Cepheus“, zweiter Act, zur Aufführung.

In Königsberg gaben die Pianisten v. Bronsart und Mortier de Fontaine Concerte, in welchen hauptsächlich die letzten Sonaten von Beethoven vorgetragen wurden.

Wien. Die „Singsakademie“ beabsichtigt Hegler's Mäxerere in der Schwandl in einer der hiesigen Kirchen zur Aufführung zu bringen. — Zwei-lichen berichten von dem Gemüthe der „Singsakademie" Concerte in ein Liebesfesten getroffen worden, wozu die Ehre die Aufführung der Chöre im Cratorium „Israel in Egypten“ von Händel übernahm. Die Organisirung übernimmt der Pflanzmännchen Körper die Aufführung des Orchesters in dem von der Singsakademie anzuführenden Cratorium „Timotheus“.

Am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ist eine neue Classenklasse für männliche Zöglinge eröffnet, und dieselbe Herrn Marzetti übergeben worden. Damit wurde ein neuer Schritt zur Ausrüstung unserer Conservatschule gethan. Wann werden der deutliche Erfolg, das deutsche Lied, welche unter diesen Maßregeln empfindlich leiden, zu ihrem Rechte gelangen?

(Eingefendet.) Am 22. Jänner um die Mittagsstunde veranstaltete das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ein Singsings-Concert unter der Leitung des Directors Josef Hellmeberger. Bei diesem Concerte konnte außer einigen interessanten Clavier- und Gesangsnummern die Beethoven'sche Symphonie-Oper, eine Symphonie von Gade (B-dur) und das Spohrer'sche Violin-Concert „Gedanken-Szene“ zur Aufführung; letzteres gespielt von einem Zöglinge, der eben mit dem Jahre 1859 seinen Bildungscursum am Conservatorium beendet hat. Von der Theilnahme des musikalischen Publicums an den Leistungen des Conservatoriums zu urtheilen, hat die Direction die Preise der Sperrkarte und Eintrittskarten zu diesem Concerte auf das Billigste gestellt. (Sperrkarte 1 fl. — Eintritt 60 kr.)

Einundachtzig Jahre sind eine lange Frist und ein gutes Zeugniß für die Gediegenheit einer Oper, wenn sie, wie Gluck's „Abigene auf Tauris“ (1779 in Paris zum ersten Mal angeführt), welche doch mehr durch einfache strenge Größe, als durch sinnlichen Farbenspiel wirkt, dennoch heutzutage ein so zahlreiches und theilnehmendes musikalisches Publikum findet. Dieses war am 17. Jänner im Hofoperentheater wirklich der Fall, trotz der Folge, die gegengährig Fische ganz anderer Art an diesem Orte trafen. Die Aufführung war im Ganzen des Alterthumes nicht unwürdig. Man wird sich hauptsächlich dann im vollen Maße anerkennen, wenn man bedenkt, wie fremd der frühe Gesangs- und Darstellungsstil, den Gluck erfordert, dem heutigen Sänger geworden ist, wie wenig es im Allgemeinen ihrem nervös ausgelegten Temperamente gelingen will, dieser plastisch ebenmäßigen, einheitlichen Ausdruckformen Herr zu werden. — Dieß vorausgeschickt, muß man sagen, daß die D. H. M. A. n. n. und Dr. A. n. e. ihrer Aufgabe mit Eifer und künstlerischer Einsicht erfüllt hatten und im Gesang wie im dramatischen Ausdruck Vortreffliches leisteten. Die übrigen Mitwirkenden schlossen sich ihnen, nach Vermögen, mit bestem Willen an. Das Orchester, von Herrn C. E. geleitet, spielte fleißig und forstet und übertraf nur durch die Hinweglassung der Duette unangenehm. Die Frauensöhre hätten einer feineren Schaitung bedurft.

## Verzeichniß neu ershinerer Compositionen.

Für Pianoforte allein.

H. Enke, Kleine melodische Studien, Op. 28. — G. F. Händel, Compositionen, Cah. 5. 3 Leçons. Edition nouvelle. Rev. et corr. — F. Kirchner, Scherzo, Op. 8. — F. Köhler, Clavier-Studien für Gefährliche und gebundenen Spiel zur gleichen Übung beider Hände, Op. 63. 2. Hte. — A. Krause, 2 Sonaten (C. G.), Op. 10. — Th. Krause, 2 instructive Sonaten (G. F.), Op. 75 und 76. — H. F. Ruffert's, Allegro capriccioso, Op. 14. — Josef Rheinberger, 4 Clavierstücke, Op. 1. — Anton Rubinstein, Soires à St. Petersburg. 6 Morceaux, Op. 44. — S. Schindler, Sonate Nr. 3 in D, Op. 40. — F. Wöllner, Sonate, Op. 6.

Für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

M. Milner, 2 Chansons sans paroles (Savia, Le Désir), Op. 8. — S. Wienziemp's, Concertstück. Faotasia appassionata, Op. 35.

Für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte.

Felix Pattanahy, Chants du Soir, Op. 19. — F. Ritter, Ungarische Charakterop., Op. 7. Erinnerungen an Pest. Paraphrase über ungarische National-Melodien, Op. 9.

Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

G. Barth, 3 Lieder, Op. 26. 6 Lieder für Alt oder Bariton, Op. 27. — Alex. Hüllner, 6 Lieder, Op. 1. — A. D. Jensen, 6 Lieder, Op. 1. — D. S. Haller, Jung Waller, Op. 24. — E. W. Fendler, Vercen von Eichenboeck und Das Mähdn von Rola von Ostian, Op. 7. — Carl Reinold, 9 Lieder, 1. Hft. — Ad. Rudebeck, 4 Lieder, Op. 4. — Carl Reinhold, 6 Lieder, Op. 10. — M. F. Riccius, 3 Lieder, Op. 30. — Carl Richter, 2 Balladen, Op. 6.

## Bücher über Musik.

C. E. R. Alberti, Ludwig von Beethoven als dramatischer Dichter? Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Compositionen, vornehmlich seines Hefelico. — Aug. Wilh. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. — F. Wellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. — Kein Generalstab mehr! Dafür der Geist der Einheit, 1. u. in der musikalischen Progression. — Friedr. Kempe, Friedrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild nach Original-Mittheilungen, Original-Briefen etc. — F. Köhler, Führer durch den Clavierunterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur. 2. verb. und bereicherte Auflage. — F. Köder, Harmonik für Kunst der Tonsetzes aus den Grund-Elementen theoretisch entwickelt und praktisch dargestellt. — Dr. Adolf Kullak, Das Musikalische Gehör. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. — Dr. F. H. Graf Laurenz, Robert Schumann's Paradies und die Peri. — Rich. Musikalische Charakteristiken. Zweite Reihe. Stuttgart, Cotta 1860. — E. Sobolewsky, Das Geheimniß der neuesten Schule der Musik. — M. W. Lisibich, Mozart's Leben und Werke. Zweite Auflage. Mit Grundrunden der Symphonischen Uebersetzung neu bearbeitet und wesentlich erweitert von Ph. Gantter. Stuttgart 1849, Neuber's Verlag. — M. J. Winkler, Harmonik und Compositionslehre. 2. umgearb. Auflage.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Schotten-Babel Nr. 109. — **Verleger:** Hofmarkt Nr. 1117. Ruch und Musikalienhandlung: **Weyles & Böhm**, vormals **G. F. Wader's Witwe**. **Pränumeration:** für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr., für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr., für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 R. oder 1 Thlr. Mit Vorbehaltung: für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr., 10 Sar. — für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sar., oder 2 Thlr. 20 Sar. — für 1/4 Jahr 1 R. 75 Hfr. oder 1 Thlr. 10 Sar. Einzelne Hefen 15 Kr. oder 3 Sübberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Feuilletonen, Reaktionen und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Andeutungen über Vortrag. — Compositionen von Bornstein. — Beethoven's Variationen in C-moll. — Musikstücke in Verlan (Schluß). — Correspondenz aus Bonn. — Concerte. — Feuilleton: Ein alter Stadtmusik (Fortsetzung). — Zeitungschau. — Nachrichten. — Anzeigen. — Preislisten.

## Andeutungen über Vortrag.

Es ist schon oft die Bemerkung gemacht worden, daß in neueren Musikwerken die Vortragszeichen in immer gehäufigerer Weise aufgetragen erscheinen, und wirklich könnte man schon allein aus dem Maß ihrer Anwendung die Entstehungszeit einer Composition errathen.

Bei Bach z. B. findet man, wofern man nicht eine „moderne Bearbeitung“ vor sich hat, Nichts als einige spärliche forte und piano, höchst selten ein Legato (—), oder Punkte als Abstoßungszeichen. Je weiter man über Mozart und Beethoven heraufkommt, desto mehr Vortragszeichen kommen zu Tage \*).

Jenenigen, welche geneigt sind, die Zunahme der Vortragszeichen lächerlich zu finden, gehen jedoch in ihrem classischen Eifer zu weit, und übersehen die Veränderungen, welche in Betreff aller Mittel des Ausdrucks in der Musik vor sich gegangen sind; ja sie können bei eigenen Productionen die Vortragszeichen selbst nicht entbehren. Während die älteren Musikstücke sich meist über ein einziges Motiv aufbauen, daselbe

\*) Es verhält sich damit, wie mit der Annahme der Noten selbst, und man weiß nicht, was Kaiser Joseph, der schon zu Mozart sagte: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart,“ zu einem heutigen Clavierstück, welches mit zehn Fingern gespielt werden soll, gesagt haben würde.

## Feuilleton.

### Musikalische Erinnerungen

von  
Enkel Gotthard.

#### I. Ein alter norddeutscher Stadtmusik.

(Fortsetzung.)

Fünf Jahre dauerte die Vehrzeit beim Andreas. Wer sie ausgehalten hatte, der war aber auch ein tüchtiger Musikanter geworden, brauchbar auf mehreren Instrumenten, und auf einem fast immer dem Virtuosenhumor so weit nahe gerückt, daß er bei fortgesetztem Fleiße alle Urfache hatte auf eine der Vollendung nahe Künstlerkraft hoffen zu können. Der Vehrling rückte dann in das „Gehilfenzimmer“ vor mit allen Privilegien des Gehilfen; er wurde nämlich von nun an „gehielet“, er konnte offiziell rauchen, durfte nach dem Abendbrod noch ausgehen, aber nur bis 10 Uhr und erhielt für seine Dienste den „Gehilfengroßchen“ vom Zehaler.

Durch die fünfjährige Sucht war aber meistens ein jo guter Kern

immer reicher entwickelnd, ist das Wesen der neueren Musik auf Mannigfaltigkeit und Gegensätze im Verlauf eines und desselben Stückes gegründet, und die Sonatenform bietet im Ganzen und Einzelnen ein deutliches Bild dieser Gegenüberstellung mannigfaltiger Gedanken, welche das vollkommene Anschließen des Vortrags erheischen, sowohl hinsichtlich der Dynamik (Wechsel der Stärkegrade), als der Beweglichkeit und Freiheit des Zeitmaßes. Die neueren Componisten, welche ebensoviele Gelegenheiten hatten, die Wirkung eines ihren Absichten entsprechenden Spieles, als auch die Gefahr zu bemerken, die durch ein Verlernen ihrer Absichten drohte, mußten sich daher entschließen, Das was sie wollten, im Ganzen und Einzelnen klar und deutlich zu bezeichnen; — um so mehr, als die Musik allmählich in Kreisen heimisch wurde, wo man ein tieferes Eingehen in das Wesen der Kunst nicht vorzusehen konnte. — So entstand das System der Verdanzung gegen alle möglichen Mißgriffe.

Wir müssen, um nun vom Vortrag zu sprechen, absehen von den Bedingungen, unter welchen eine vollkommen befriedigende oder hinreichende Production zu Stande kommt, denn solche entzieht sich der Theorie und den Regeln vollständig, da der Genius und die Begeisterung in Freiheit walten. Wir wollen nur von den Elementen des Vortrags reden, welche gleichwohl oft unterschätzt werden.

Was heißt: Mit Ausdruck spielen, schön vortragen? Unter den Dilettanten und schlechten Musiklehrern gibt es über diesen

in dem Vehrlinge gelegt, daß er ohne Gefahr für seine Moralität die größeren Freiheiten des Gehilfen ertragen konnte. Brach dennoch gegen das Erwarten seines Vehrlehrers die frühere Bestialität wieder hervor, so mußte er, war der junge Gehilfe auch noch so tüchtig, doch sehr bald das Haus verlassen. Gewöhnlich jedoch führte eine ehrenvollere Veranlassung die Trennung von dem Vehrlehren und Meister herbei. Seine Schule war allmählig in weiteren Kreisen renommirt geworden und darum fanden denn auch seine Zöglinge sehr bald Aufnahme in größern Musikcorps, ja selbst große Hofcapellen verschmähten dieselben nicht. So züht die kaiserliche Capelle in Petersburg wohl 6 oder 7 Mitschüler, die, aus der Schule unseres Andreas hervorgegangen, wahrlich nicht zu den untergeordneten Größen gehörten; auch in der Berliner Capelle finden wir einige Jünger des Andreas, und von den jetzigen Musikdirectoren in den Städten der Rheinlande sind gewiß Wenige, die nicht in irgend einem Verbanne mit dem wohlrenommirten Stadtmusikus Andreas A. in G. gestanden hätten.

Mit einem jo von ihnen heraus geschulden Corps konnte nun A. sich füglich produciren; und das that er denn auch so oft er nur konnte. Er veranfaltete in jedem Winter eine Reihe von Concerten, die wahrlich nicht wenig zur Hebung des musikalischen Geschmacks in G. beigetragen haben und ihm selbst das vornehmere Prädikat „Stadtmusikdirector“ verschafften. Seine sociale Stellung

Punkt oft ziemlich verkehrte Ansichten. Die Einen verstehen unter Vortrag das Zutretreten einer gewissen Sentimentalität, einer — oft mehr geizierten als echten — Empfindung. Andere meinen, es handle sich lediglich um das Beobachten der vom Componisten hingeschriebenen Zeichen.

Letztere werden sogleich in Verlegenheit kommen, wenn sie ein Stück spielen sollen, welches ohne Vortragsbezeichnung geschrieben ist. Die Andern werden Alles verkehrt machen und den Ausdruck dorthin legen, wo er gar nicht hingehört.

Mit Ausdruck spielen heißt vielmehr dem Charakter, dem Sinn und der musikalisch-einfachsten Bedeutung eines Stückes, einer Stelle, eines Tones gerecht werden. Dazu gehört viel — mehr als man gewöhnlich denkt, — vor Allem aber: Musikverstand.

Sehr mit Unrecht unterschätzt man vielfach ein „verständiges Spiel,“ und meint: das könnte jeder Mensch lernen, oder das verstehe sich bei einem Virtuosen von selbst. Weit gefehlt! Es gibt viele sogenannte Virtuosen denen gerade nur der Musikortland fehlt, um Künstler heißen zu können, und bei Dilettanten vermischt man denselben noch häufiger.

Wie wenige Spieler — wir können auch sagen Dirigenten — verstehen es, einem Tonstück auch nur die richtige allgemeine Haltung zu geben, überall das rechte Tempo zu treffen, und den Charakter des Stückes bis in's Detail anzuprägen! Ein Satz der vor Allem frisch sein soll, klingt lahm, einem Andern dessen Hauptzug Humor ist, fehlen die wichtigen Markata's und die launigen Ueberredungen der allzu gleichmäßig fortlaufenden Bewegung u. s. w. — Woher das Alles? Weil der Betreffende seinen Musikverstand entweder nicht anstrengt, oder weil ihn dieser zur rechten Zeit fixen läßt, oder weil er — seinen hat.

Und doch ist das Allgemeine noch das Leichteste. Die eigentlichen Schwierigkeiten und Zweifel erwachen erst aus den Details.

Betrachtet man irgend eine Melodie, so findet man bekanntlich ein Steigen und Fallen der Töne. Gesetzt nun der Componist hätte Nichts für den Vortrag dazu geschrieben, so entsetzt zuerst die Frage, ob die Tonreihe gleichmäßig stark gespielt werden soll, oder ob ein Zu- und Abnehmen nöthig werde, oder ob irgend wo die Pointe des Ganzen zu finden sei. Die einfache Regel sagt nun, mit dem Steigen der Töne sei ein Zunehmen, mit dem Fallen ein Abnehmen des Stärkegrades zu verbinden. Allein weber wird dieß immer nöthig, noch sogar richtig sein, da noch die verschiedensten Dinge dabei zu berücksichtigen sind.

ling wurde freilich nicht mehr durch diese sogenannte Rangeshebung alterirt, denn die hatte er sich durch seine Anstreue, durch seinen glühenden Eifer für die Kunst so fest begründet, daß schon unter dem „Stadtmusikus“ die angesehensten Männer von G. gerne in den Concerten mitwirkten, wenn sie nämlich dazu fähig waren, daß sie ferner selbst in das Haus des „Stadtmusikus“ wanderten, um hin und wieder an den abendlichen Gesammelübungen Theil zu nehmen; ein Umstand, der auf das Vergnügen seiner jungen Leute wahrlich nicht geringen Einfluß hatte und die Glorie des Meisters ungemein vergrößern mußte.

Das ganze musikalische Fühlen und Empfinden unseres A. nun wurzelte in Mozart. Diesem weihete er einen wahrhaft rührenden Cultus, in ihm blätterte er, wie der fromme Bürger in dem „Buche des Lebens“ in der Bibel, wenn er sich Trost suchen wollte, zu ihm griff er um seiner Freude den passenden Ausdruck zu geben, um seine Angst zu beschwichtigen und seine Hoffnungen zu stärken; Mozart's Genius sollte gewissermaßen schützend an seine Familie, an sein Haus gestellt werden, darum hatte er das einzige Kind, welches sein „Haarchen“ ihm gedore, auch A. ad e u s genannt. Und so wie er für Mozart glühete, so sollten auch Alle, über die sich sein Wirken erstreckte, mit ihm empfinden. Seine Gesammelübung verging, in welcher nicht ein Wort Mozart's vorgenommen wurde (ich glaube bestimmt, daß er wohl Alles be-

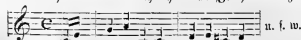
Erstens der Charakter der Melodie an sich, ob er sanft und weich, oder kräftig, heftig und leidenschaftlich ist, dann das Verhältniß der metrischen Länge und Kürze der einzelnen Töne, dann die dazu gehörige Harmonie und Modulation.

Ist eine Melodie sanft oder grazios, so wird man alle stärkeren Unterschiede der Farbe vermeiden, und hohe und tiefe Töne leicht und ohne Härte verbinden. Umgekehrt wird man bei aufgeregter Beschaffenheit der Melodie gerade hier scharfe Contrasten anwenden.

Der metrische Werth einer Note führt oft die vollständige Alteration der oben angeführten einfachen Regel herbei, und kann es nöthig machen, daß eine tiefe Note stärker als eine hohe gebracht wird: wie z. B. das dritte Viertel im folgenden Beispiel:

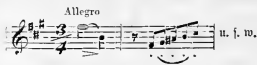


Umgekehrt kann eine besondere Absicht des Componisten zuweilen errathen werden auch ohne das Zeichen s. f. z. B. hier:



wo das wiederholte Aufsteigen von einem Tone zu seinem nächsthöheren ein sforzato auf die schlechten Tacttheile nöthig machen kann.

Nächst unnatürlich ist es, wenn ganz klare und zweifelloste Stellen durch fasslichen Ausdruck entstellt werden. So haben wir von einem trefflichen Künstler einmal das Thema des A-dur-Quartetts von R. Schumann, statt wie es sieht:



so spielen gehört:



Nach dem metrischen Gewicht allein, nach dem im Allgemeinen natürlichen tactmäßigen Accent (guten und schlechten Tacttheil) kann man deshalb die Betonung durchaus nicht abmessen und bestimmen, ohne in ein feines unergütliches Spiel zu verfallen. Die Momente der Bewegung nach

sak, was bis dahin von Mozart gedruckt war) und daß er nicht daran einige Betrachtungen knüpfte. „Mozart, sagte er, ist bei aller Göttheit seines Genius doch immer eine rein kindliche Natur geblieben; Hoffnung und Vertrauen sind seine Grundzüge. Vor dem sinnlichen Schwellen verflücht er seine Fantasie eben so hermetisch, wie vor den Sophismen des Zweiflers. Darum tragen seine Werke so wenig den Stempel der Gefühlsweise des raffinierten Västlings, wie das verhängnißvolle Warum? des mit dem Schicksale hadrenden Unglücklichen an der Stirne. Wer Mozart's Werke liebt, d. h. im wahren Sinne des Wortes nicht bloß oberhin gesprochen, muß ein guter, sittlicher Mensch sein; nur ein blasirtes, durch übermäßige Gemüthe abgeflumpftes Herz kann etwas von Mozart langweilig finden. Mozart's Werke mußten auch den Beweis für das tiefe, weitmussende Studium ihres Schöpfers abgeben. An seinen Quartetten besonders zeigte er die gewissermaßen Detail-Arbeit, und an der Symphonie das „Schaffen mit großen Zügen.“

„Aber,“ sagte er ein andermal, „weil Alles von Mozart sich so kindlich, so ungewungen, ja geradezu leicht anhört, glaubt darum nicht, daß er es mit dem bloßen Genie habe bewenden lassen, nein er hat auch berechnen lernen müssen; freilich hat er nicht berechnet, wie man mit dieser oder jener Klangmischung am besten das Ohr fignelt, am sichersten die Leute verdukt macht, wie

Oben und Unten sind gegen das innere Maß des rhythmischen Accents immer abzuwägen.

Doch kommen auch da, wie gesagt, noch harmonische Dinge in Betracht. Eine trübe Mollharmonik, die in früher herrschend gewesen's Dur tritt, kann das Steigen der Melodie zusammen dem einfallenden Accent paralysiren, und dem feinfühlenden Musiker zu einem plötzlichen Piano Veranlassung geben; eben so wie umgekehrt eine Wendung der Melodie nach Unten und auf einen schwachen Tacttheil durch eine harmonische Rückung aus Moll nach Dur einen volleren Klang erfordern kann.

Wir können dieses Capitel hier nicht weiter verfolgen, und müssen dem Leser überlassen, weiter darüber nachzudenken. Dagegen können wir auf Etwas, was bei Dilettanten und „unmusikalischen“ Musikern häufig vermis't wird: auf die Correctheit der Phrasirung, mit anderen Worten: auf die Richtigkeit der Verbindung und Trennung jener melodischen Bestandtheile, welche zusammen gehören oder nicht. Was man im gewöhnlichen Leben „Herunterspielen“ nennt, beruht größtentheils hierauf.

Die Componisten denken gern durch größere Bogen (—) Zusammenhangsreiches an, und wollen nicht auch das Ende des Bogens als Ende der Phrase angesehen wissen, so daß zwischen denselben und der folgenden eine fühlbare Pause entstehen soll, welche der Sänger durch Athemholen, der Violinist durch Abnehmen des Bogens, der Clavierist durch Anheben der Hand oder des Fingers bewirkt. Wie oft hört man über solche getrennte Stellen unverständlich und gleichgiltig hinwegsehern, und die Sorgfalt des Componisten und Notenschreibers zu nichte machen!

Zuweilen aber geben diese Bogen Anlaß zu Mißverständnissen, besonders wenn der Componist selbst sie nicht richtig schreibt. Es kommt dieß von der ungleichen Bedeutung dieses Bogens für den Clavier- und Violinist. Bei den Streichinstrumenten bedeutet der Bogen nämlich bloß die Strichart, er bezieht sich die Anzahl der Noten, die auf einen Strich gespielt werden sollen, während bei dem Pianoforte der Bogen entweder bloß „Legato“ bedeutet, oder (und dieses „oder“ ist es eben, was Viele irrt macht) die Ausbehnung der Phrase bezeichneth. Deshalb trennen die Violinist oft zu wenig und die Clavierist zu viel, besonders wenn sie ihre Regel und nicht den „Musikverstand“ fragen.

Zum Schluß dieser mehr anregenden, als eine Abhandlung vorstellenden Bemerkungen müssen wir noch einen

man durch absonderlichen Rhythmus, durch sogenannte Instrumental-Effecte seine eigene Aderarmuth der großen Menge verfallen kann (dazu war er zu früh in seinem Empfinden, und zu unbesonnen in seinem Denken); aber gleichwohl hat er berechnet. Und wenn man's recht überlegt, ist Genie eigentlich nicht auch die tiefste Berechnung? nur daß der Eine langsam rechnet, wie z. B. Gluck, Beethoven, der Andere aber schnell, wie mein Meister Maubens. Das Facit ist die Hauptfrage, wie lange das Rechnen gedauert hat, das geht uns nichts an. Himmel! was sind die Leute bligbunnen gewesen, die ihn für ein leichtsinnig in den Tag hineinleuchtendes Kind hielten, das so eine „Jupitersymphonie“, so einen „Don Juan“ ohne viel Kopfbrechen aus dem Kermel schütteln konnte!

„Mozart hat auch sehr wohl berechnet, wie man Klang-Effect hervorbringen kann, aber ihn war dann die Natur der Instrumente heilig; niemals thut er ihnen einen Zwang an, und eben darum wirken sie dann auch ganz anders bei ihm. Machen nicht seine 2 Trompeten und die Fautt im „Dies irae“ eine ganz andere Wirkung, viel durchdringender, ergreifender als das ganze heillos Instrumental-Orchester in der Meyerbeer'schen Höllenszene? Dieser haarsträubende Schall des „Schreckenstages“ erschüttert dich ganz anders, als das (du hörst es gleich heraus) doch immer ohnmächtige Geheul der Meyerbeer'schen Höllengestirte.

Protest einlegen gegen die Uebertreibungen, die gerade geistreiche Künstler oft begehen, indem sie die einfachsten Melodien, um interessant zu scheinen, bis zur Carriatur verzerren und verderben. Die Freiheit oder vielmehr Zügellosigkeit, mit welcher zuweilen die Tactmäßigkeit aufgehoben wird, ist ganz unleidlich. Wir wollen zwar nicht jene metronomische Gleichmäßigkeit vertheidigen, mit welcher manche „correcte Spieler“ den sinnigen Hörer langweilen. Es sollte aber jene Freiheit nie so weit ausgedehnt werden, daß das rhythmische Verhältniß von Zeite des Höres veränderet, und der Charakter einer Melodie verändert wird.

Ersteres geschieht durch Abkürzung gehaltener Noten und Bausen, ohne Deckung durch eine fortlaufende Stimme. Das rhythmische Gefühl verträgt jede Beschleunigung oder Zurückhaltung, wenn es die Sache auch als solche verstehen kann. Es läßt aber selten eine Verkürzung zu (eher eine Verlängerung), und ist überhaupt in der Musik jenes „Gefühl für Voth und Waage“, welches nach Göthe den Menschen macht.

## Compositionen von Hornstein.

Unter dem Titel: „Hornstein - Album“ veranstaltet die Cönerische Kunst- und Musikalienhandlung in Stuttgart die Ausgabe einer Reihe Compositionen von Robert v. Hornstein in die jedenfalls Anerkennung verdienen. Fast hätte uns der „Prospect“, den man dieser Sammlung von Erstlingswerten mitzugeben für gut fand, ein Vorurtheil gegen den offenbar noch jungen Componisten eingeflößt, denn dergleichen sämmtlich doch allzu sehr nach Reclame. Wir hoffen, daß er selbst unschuldig daran ist, und vermuthen dahinter irgend welche Speculation.

R. v. Hornstein ist, wenn auch kein auffallendes, durch und durch originales, aber doch ein recht hübsches Talent; auch ist die Richtung, die er bis jetzt einzuschlagen scheint, keine schlechte. Aber der junge Tonsetzer hat jedenfalls noch viel zu lernen, und von Künstlerhaftigkeit darf noch nicht gesprochen werden. Das im Prospect angeführte Voth, welches Richard Wagner über die Sonaten ausgesprochen haben soll, kann uns wenigstens nicht hindern unvollkommenes dort zu sehen, wo es klar vor Augen liegt.

Wenden wir uns fogleich der Sonate in E-moll zu, so muß es von vornherein mehr als seltsam erscheinen, daß nur der erste Satz aus E-moll, das darauf folgende Scherzo

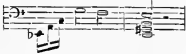
Und wenn nun gar Don Juan zum Gerichte vorgeladen wird, klingen die Instrumente in den grausigen D-moll-Accorden nicht so, als wenn ihnen eine höhere Macht eine Seele eingehaucht hätte, damit sie den Ruf des feineren Gastes mit zur Wahrheit machen können?“

„Das Hervorbringen des Effectes“, sagte er einmal, „ist auch eines der Geheimnisse der Composition, darum, weil das menschliche Gemüth auch das wunderbarste Geheimniß ist. Aus dem Gemüth — in das Gemüth, so kommt es: vergebens werdet Ihr Euch abtasten, durch Anhäufung aller möglichen Töne, durch das ganze Ungebotene von Fanen, Trommeln, Becken, Posaunen, Trompeten, Hörnern den großen, wahrhaft tiefen Eindruck zu machen, wenn das Raffinement allein alle diese Dinge aufeinandergerührt hat, — der Sonnenstrahl eines einzigen Tones der Oboe, der Trompete oder sonst eines Instrumentes von guter Art, wie z. B. der rührende Oboeton in dem Trauermarsch der Croica, oder der Trompetenton in der Sturmleitung zur Iphigenia, erweckt ein ganz anderes Echo in der Brust des Hörers! In solchen Partituren wirkt's einfach genug aus, aber das fundige Auge ließt doch größere Effecte heraus, als aus andern, die so abjunkt schwarz und dickköpfig dich anstarren, daß ein dreifler Floß ohne Umstände darauf sich verwerfen kann, während es Niemand merkt.“

dagegen aus Fis-moll, das Adagio und der letzte Satz aber aus C-dur gehen!! Diese Sätze stehen unvermittelt einander gegenüber, so daß man seinen Augen nicht traut. Nun sagt der Prospector: „Robert von Hornstein gehört einer guten musikalischen Schule an“. Das eben Verärrthe ist gerade kein schlagender Beweis dafür, und es mangelt überhaupt nicht an kleinen Kennzeichen, daß Herr von Hornstein der guten Schule entweder zu früh entlaufen, wo nicht gar bis jetzt selbst überlassen gewesen ist.

Es kann einem jungen Tonsetzer nie schaden, wenn ihm ein kleines Sündenregister vorgehalten wird; wir thun es, in der Uebersetzung ihm dadurch für die Folge zu nähern: und zwar um so lieber, als uns viele seiner Gedanken wirklich recht innig angeprochen und uns gesagt haben, daß wir es hier mit einem hoffnungsvollen Talente zu thun haben.

In der Sonate ist von vorne herein die Tact- und Tempobezeichnung unrichtig; der Componist würde erschrecken, wenn ihm Jemand diese Stücke so vorspielen würde, wie sie eigentlich der Bezeichnung nach gespielt werden müßten. Doch das ist Kleinigkeit, und verräth nur Mangel an Erfahrung. Seite 5, Tact 10—11 möge der Componist überlegen, ob da nicht eine andere Modulation, und zwar vorhersehendes E-moll hingehört. Sonst ist der erste Satz recht lebendig und mit Geist geschrieben; nur mit der, dreimal Note für Note wiederkehrenden, Einleitung kann man nicht einverstanden sein. Der Componist sage doch einmal Beethoven's Sonate pathetique an, und frage sich, ob seine eigene Einleitung nicht auch einer Veränderung und Steigerung fähig gewesen wäre. Im Scherzo erregt das gas im vierten Tact des zweiten Theils den Verdacht, ernstlich gemeint zu sein. Der Sprung vom neunten Tact vor dem Schluß auf den achten, wo nach vier Tacten Dominant-Septimenaccord von D-dur plötzlich das Thema in Fis-moll hereinplump, verräth nicht Wit, sondern Unbesonnenheit. Am Adagio muß man die sechsmal wiederholten vollkommenen Schlüsse in C-dur tabeln, vergleichen ist entschieden schülerhaft. Unorthographisch ist das es fiatt dis:



Im Finale fehlt der Fluß, und wir vermuthen, daß der junge Componist die einzelnen Theile in ganz verschiedenem Tempo gedacht hat, denn entweder kann das Thema Niemand

Nichts versteht seinen musikalischen Sinn tiefer, als wenn Jemand an den Uebungsgebenden die Rede auf neuere Werte gebracht. Ein dilettirendes Mitglied seines Orchesters wollte einmal eine Verlioz'sche Composition zum Einstudiren empfehlen, aber da kam er schon an. Nach einigen Specialfächern für den „unmoralischen Franzosen“ hieß es: „Das ist gerade jetzt das hauptsächlichste Uebel unserer jüngeren Componisten, daß sie gleich lauter Absonderlichkeiten schreiben wollen; bei jedem Dr— expliciren sie, welchen Effect sie dort beabsichtigt haben, welche Intentionen hier zum Grunde liegen. — Aber das! da steckt der Knoten! anstatt in die Vichiphäre der großen Geister einzubringen, kommen sie durch dies müßige, schwülstige Treiben und Streben nach Absonderlichkeiten, durch jene Vernachlässigung der Einfachheit und Natürlichkeit dahin, daß man sich von ihnen, wie von Verrückten, mit dem Gefühle des tiefsten Seeleneckels abwendet.“

An Beethoven machte sich unser Andreas nur mit einem gewissen Zagen. Er fühlte sich unwohl ihm gegenüber. So lange Beethoven noch auf den Schultern Mozarts' und Haydn wuzelte, fühlte Andreas auch das seiner Natur Verwandte heraus, und schwärmte darum auch für seine ersten Symphonien insbesondere. Er hatte keine Opfer gefehlet, bei mageren Einnahmen und großen Ausgaben hatte er doch so viel gepart,

herausbringen, oder die Mittelzähe werden unendlich lahm. Dergleichen passirt Anfängern oft, sollte aber in gedruckten Werken nicht vorkommen. Der Clavierfah ist in acorbischer Hinsicht voll, aber es fehlt an Figuration, an arabeenartigen Nebenfiguren. Namentlich gilt dieß von langsamen Sätzen, die bei Hornstein für das Auge wohl wie leere Wände ansehcn, und auch diese Wirkung auf das Ohr machen.

Auf die übrigen Stücke können wir uns nicht näher einlassen, obwohl sie viel Hübsches und Geistreiches enthalten. Die Vierd magen in melodischen Zügen an Schumann und sind meist von großer Innigkeit der Empfindung; eben so die Clavierstücke (Heft 5 und 6), welchen sogar eine gewisse Popularität im guten Sinne prognostiziert werden kann.

Hätte Hr. v. Hornstein trotz Richard Wagner seine E-moll-Sonate zurück behalten, wir hätten wahrlich viel größeren Respekt von ihm; hoffen aber in Zukunft durch reifere Arbeiten befehrt zu werden, daß der Componist guten Rath angenommen, und sich eine strengere Zeile bei einem tüchtigen Meister zu verschaffen gewußt hat.

## Beethoven's Variationen

in C-moll Nr. 36.

Aus dem nächsten erscheinenden kritisch-analytischen Katalog sämmtlicher Tonbindungen Beethoven's, als III. Band von Beethoven eine Kunststudie.\* — Das Werk wird herausgegeben von Julius Campe in Hamburg. Es erscheint die Folge der Ausgabe von op. 20 — 100 im Monat Jänner — op. 100 bis Ende inc. 133 bis Stern 1. 3.\*.

Das Thema, reitativisch angefaßt, ist in der Tragödie zu Hause. Atris circumvolat alas.

Die Nummer-Variationen waren uns mit einigen, nicht einmal vollständigen Ausnahmen (5\*, 10\*, 27, 35) anipolirte Knöpfe vom Mozart-Rod.

Anders Nr. 36. Hier verkauft Beethoven das hergebrachte Variations-Gebit gegen die Bluse des modernen Arbeiters. Im Voraus ist er die durch unsere Tage geschaffene Größe berech-

\*) Das ein geistreicher Mensch aus den Werken eines großen Genius herausliest, oder in dieselben hineinbildet, kann an sich interessant und merkwürdig sein, ohne als eine wissenschaftliche Erklärung des betreffenden Gegenstandes betrachtet werden zu dürfen. Zu diesem Sinne und mit dieser Beschränkung glauben wir vorliegendes Buchstück als Probe des demnächst erscheinenden 3. Bandes: „Beethoven, eine Kunststudie,“ von W. v. Leuz, mittheilen zu sollen, — dem Leser überlassend, wie er davon denken will. D. R.

um sich fast alle Instrumental-Partituren Beethoven's anzuschaffen, und studirte sie fleißig, denn er konnte auf Befragen jede Auskunft darüber geben; allein immer hörte man eine gewisse Scheu aus seinen Reden heraus. „Ich würde mich vor der übermenschlichen Gewalt dieses Genies, aber es ist etwas Dämonenhaftes ihm, was mir die Brust zusammenschnürt. Er kommt mir vor,“ setzte er hinzu (aber laßt nicht!) „wie ein gefallener Engel, der sich selbst martert mit seinen Schnidtschnitten nach dem verlorenen Paradies. Mir raubt er den Athem, und ich habe nur den Wunsch, mit weinen zu können, wenn er z. B. im Adagio der C-moll-Symphonie alle Instrumente nacheinander weinen läßt, weil die verzweiflungsvollen kurzen Schläge des ersten Satzes die verschlossene Ffote des Genies nicht öffnen konnten! Beethoven hat einmal an dem alterdarmenden Schicksal gezweifelt, und darum hat es ihm auch die Veröhnung versagt, wenn Ihr Anden auch insgesammt behaupten wollt, in der „Reunten“ hätte er die Veröhnung gefung. Nur einmal kommt die Veröhnung ihm nahe, das war, als er das hohe Lieb vom Weibe dichtete, seinen „Fidelio“, da wurde ihm „wunderbar“, da kam die „Hoffnung“. Aber nur einmal war dieser göttliche Augenblick, — ich bleibe dabei, — hienieden hat er ihm nicht gelieudet, der letzte Stern des Miden“, jene himmlische Ruhe, die mich aus meinem Amens des so beseligend ansetzt. Darum grant

tiger Persönlichkeit. Nr. 36 verneint die alte Clavier-Variationen-Literatur, erklärt dem Hergebrachten der Form und Behandlung den Krieg.

Wozart kennt Variationen; die Variabilität musikalischen Stoffes ist's Unerfindliche, wo sie in Nr. 36 auftritt, kennt er nicht. Dieser Erweiterung des Begriffes durch Beethoven (op. 109, 111, 120) begegnet man am frühesten in Nr. 36.

Im Gehalt gibt uns Nr. 36 eine Geisterbeldwürgungs-scene, pathetischer denn die pathetische Sonate derselben Tonalität; einen Gedanken, in der Maria Funebre der Eroica-Mas gegeben können. Da ist denn gleich der Sargdeckel des Themas. Es gilt in 8 Tacten das Geräusch hinzustellen, auf dem der Trauergebäude sich entfalte. Der gewandte Clavier-Mal macht's nicht. Verschließen sie besser Ihr Viechen Fingerherrlichkeit in der Familienlade auf der einsamen Hansstür, und die Hansstür dazu, denn da kommt bereits der Trauerzug das ange Wägen heran, das in das engste führt.

Ja! diese 8 Tacte Zeichenstein. Mit den Anschlagen der ersten Note (C-moll-Accord, Solo im Bass) steht der gesägte Dampfapparat oder Meißler vor uns; der Alltagsmeißler oder die künstlerische Seele! Und wie wirksam! In den 8 Tacten Thema: ein forte, sforzando, piano. So wenig für so viel! Das wird Allegretto überschrieben — ein flüssiger Anlaut-Schritt (V. 2, S. 1—20).

Der zweite Tact im Thema erweicht (Dominante). Der Gang hinaus (g, a, h, e, d, e), herzlichprengender Sehnsucht voll, will gleichsam als Maggiore angeprochen sein. Wie Hönig ist die Fünftote zu träufeln, nicht wie Nommigebrot in den Ofen zu schieben. Der kurze, auf die große Note im Thema folgende Werth (Schutzschweif 1 und 3 T.) will in den nächsten (Acht 2 und 4 T.) hineingelungen, und doch kurz erhalten sein. Er ist der Bewegungskern des thematischen Monogramms.

Wie unglücklich fühlen die beiden f in der Octave (42). Das muß an's Herz greifen. Wie sie sich steigern zum Leid der beiden fis in der Octave (5 T.). Wie das zur Spitze bringt (5 T.), um zum Grabe, dem Ausgang, hinauszufinken (7 u. 8 T.). Das letzte C des letzten, mit der Ruhe einer Totenhand hinabzuführenden Tacts, ist wieder als Maggiore (Erfolgung) anzuzupfen.

Ein gebämpfter Fosaunenchor alles Weltelendes. So viel von dem Thema, in dem die Seele Beethoven's Recitativo spricht.

Die in und mit einander eng verstrickten Veränderungen bieten nur im Ganzen der Reihe ein Ganzes. Da kann nicht geschickt genug aus einer in die andere eingelenkt werden, um zur Darstellung im Ganzen zu kommen.

Einmal klagend entsteigt dem Grabe des Themas die erste Ver-

mir vor dieser bodenlosen Tiefe der rühelosen Leidenschaft; sie macht mich geistig krank und das darf ich nicht sein."

Ich erinnere mich noch ganz genau, wie Andreä bei der C-moll-Symphonie einmal ohnmächtig wurde, so daß die Aufführung unterbrochen werden mußte, aber freilich war er damals auch nicht mehr der kräftige Mann, der energische Meister, als welchen wir ihn bisher kennen gelernt haben. Das Schicksal hatte ihn mit einem Schlage müde gemacht.

Vorhin erwähnte ich flüchtig dein einziges Kind, seinen Amadeus. Grenzenlos war die Liebe, welche Andreä dem Sohne zuwendete; sein ganzes Trachten und Sinnen ging dahin, aus dem Kinde einen Musiker zu machen, „der nicht bloß in den Vorhöfen der Kunst zu warten brauche, wie der arme Schächer, der Vater“. Darum suchte er ihm die sorgfältigste Erziehung und Bildung zu geben, darum übernahm er sogar das Schwerste, was jenem liebenden Vaterherzen zuzumuthet werden konnte, — er schickte ihn von sich, als er seine eigene Unfähigkeit dem talentvollen Knaben gegenüber wahrnahm. In Begleitung des treuen „Haarnecken“ ging der junge Amadeus nach Cassel, um sich von Spohr auf der Geige und in der Musik überhaupt weiter ausbilden zu lassen, während der Vater daheim allein jetzt die ganze Last des Hauswesens und der Aufsicht mit zu seinen anderen Lasten tragen mußte.

änderung, mit Vorliebe ein und dieselbe Note verlagert. Gefäßlich, kein Spitzreichthum. Nicht clavierischfein sind diese sechsmal hintereinander wiederholten Noten abzutrippeln, gehalten zu steigern. Von künstlerisch freier Ueberwältigung spricht die Bezeichnung: legieremente. Die zweite Variation ist die Wiederholung der ersten durch eine andere, durch die linke Hand (gleichsam eine Reprise mit Bruststimme). Die dritte Variation ist die Vereinigung beider.

Der 7. Tact im Thema war durch eine Pause im ersten Werth charakterist. Im 7. der 3 Variationen schreibt Beethoven eine in beiden Händen convergirende Fünftote, von der die fünfte Note allein thematisch ist, die andere bilden gleichsam eine sprechende Pause. Hatte es doch an anderer Stelle im Thema Fünftoten geliebt.

Variation 4 bis 10 bringen stürmische Handlung. Alles durchwühlt, in Brand gesteckt. Steigend, stimmend, singend. Immer zu, immer zu! — Auch etwas Clavierherrlichkeit in Doppelgriffen (Variation 8) als Vorkäuflerin des Hummel-Wolffes-Pianoforte.

Variation 11. Wiederholung der 10. durch eine andere, durch die rechte Hand (Reprise mit Kopfstimme) das umgekehrte Verhältnis der 1. und 2. Variation.

Variation 12 — 16 Erlösungs-Episode der Idee in 5 Maggioren nach einander. Die Alten schrieben eines, wenn's hoch kam zwei. Diese Vor-Reihe ist gleichsam ein Beethoven-Chor im Sinne antiker Tragödie. Variation 12 eröffnet den Reigen.

„So liebt ich Dich, so verkürzte Deine Gestalt die Nächte schwerermüthigen Genies!“

Nehe zu sagen, verbietet die Themagrenze. Eine ganze, kleine Cantate. Sehr richtig bemerkt Hugo Dingelstädt (siehe op. 27), daß ein Beethoven anders in Liebe kommt, sich anders dabei nimmt, wie andere Menschen. L'amor che muove il sol e l'altre stelle, sagt Dante; auch anders, wie Andere.

Variation 12 ist das weltbürgerliche Schutzschweifmotiv, das bei Beethoven die Wollen durchbricht, che muove il sol e l'altre stelle, denn man in jedem tieferen Erguß unseres Dichters begegnet, der alles Leid in Licht badet; hier als Löwe sich demüthig der Idee zu Füßen legt. —

Diesen feinen Herzens-Cantus bezeichnet er p. semplice. In der Reihe hat er die Stellung des Liebdes- und Schutzschweifes von Variation 3 in op. 120.

Daß Beethoven immer und glühend geliebt hat, steht fest, schreibt Hugo Dingelstädt, nirgend aber finden sich Andeutungen, daß er wieder geliebt worden sei. Unter den deutschen Frauen hat es nicht eine gegeben, die dem Manne gewachsen war, alle haben dieses von Genie-Ältern durchfurchte Antlitz, diesen tiefen-Geist in seiner rauhen Hülle, nicht erkannt, und ohne geliebt zu sein, ist er

Spohr interessirte sich wahrhaft väterlich für den begabten, fleißigen Jüngling, und die dahin zielenden Briefe waren ein wahres Cabal für den im Wirrwalle des täglichen Treibens brinnde erliegenden Vater. Zwei oder drei Jahre währte die Entfernung der Frau und des Sohnes, wahrlich eine Zeit der größten Entbehrung für den Vater, aber desto größer war der Lohn, als Amadeus als voller, wahrhafter Künstler und edler, feingeübter Mensch ins väterliche Haus zurückkehrte. Leider aber hatte das Schicksal es anders beschlossen. Amadeus erhielt bald einen ehrenvollen Ruf nach Petersburg; er ging hin, um nach einigen Jahren wieder der Heimat und zwar sorgenfreier angehören zu können. Doch das Dampfgeschick brachte nicht das heißersehnte Kind, es schlug das Elterngewiß mit der Nachricht von seinem Tode. Die Cholera hatte es weggerafft.

(Schluß folgt.)

eingegangen in der ewigen Liebe Schoos. Die deutschen Frauen haben den gefesselten Prometheus vor sich leiden sehen, und seine hat die Hand ausgestreckt, um ihn die schweren Ketten tragen zu lassen. Da hat er sich zum Ideal gelächelt und so herrlich gelungen und gebildet, so lange die Erde steht, man den Beethoven nicht vergessen wird, und alle kommenden Geschlechter an seinen Tönen Freude, Erhebung und Trost finden werden.“

(Schluß folgt.)

## Breslauer Musikzustände.

(2. H. u. f.)

Hinsichtlich der Orchestermusik bemerken wir Folgendes. Wir haben nicht weniger denn vier Kapellen, von denen jede regelmäßige Abonnementsconcerte veranstaltet, die an bestimmten Tagen der Woche gegeben, stets von sehr zahlreicher Zuhörerschaft besucht sind. Den Leistungen nach rangiren die Orchester nahezu in dieser Reihenfolge: 1) die Theaterkapelle, 2) die Wilske'sche Kapelle, 3) die Musikgesellschaft Philharmonie, 4) die Springler'sche Kapelle. Die Theaterkapelle vor Allen hat den Vorzug eines glatten und präzisen Zusammenspiels; das Orchester an sich ist zwar nicht sehr stark besetzt, aber jeder Spieler füllt seinen Platz sehr wacker aus, so daß auch höher gestellten Anforderungen durchschnittlich Genüge geleistet wird. Der eigentliche Theaterkapellmeister, Herr Seidelmann, theilt sich niemals an diesen Abonnementsconcerten; dieselben leitet Herr Concertmeister Blecha, ein vortrefflicher Geiger, und in diesen die Symphonien Herr Musikdirektor Hesse. Von rein musikalischer Seite würde man sich in diesen Concerten recht wohl zufrieden gestellt erklären können, wenn das Programm weniger an Banalität litt, und nicht jedesmal als Anfang und Ende eine Menge altherbrannter Sachen zur Gehör gebracht würden, die immer nur als eine lästige Concession für den Unverstand des Publikums zu betrachten sind, den Geschmack derselben keineswegs heranbilden und den Einbruch der klassischen Werte nothwendig beeinträchtigen müssen. Wozu eine so ungebührliche Zugabe von March- und Tanzweisen? Wozu eine Beethoven'sche Symphonie in der niedrigen Gesellschaft einer Flotow'schen Operette? Es gilt den Versuch, diese geschmacklose Lustige abzustellen, und wir zweifeln keinen Augenblick, daß das Publikum mit einer solchen Aenderung einverstanden ist. In der That sollte ein Orchester, wie das unseres Theaters, sich selbst nicht solche Fäulnisse aufzulegen und nicht vergehen, daß die Kunst erheben, niemals herabsteigen soll. Erst dann, wenn dieser Uebelstand beseitigt sein wird, wenn wir nur gute Musikstücke zu hören bekommen, wo wir jetzt noch feile Waare mit in den Kauf nehmen müssen, werden wir mit ungetrübter Anerkennung von diesen Concerten sprechen dürfen. — Die Kapelle des Herrn A. Wilske spielt jeden Donnerstag Nachmittag im Lokal des Wintergartens. Man kann den Leistungen des Orchesters im Allgemeinen nichts anhaben; es wird nach Kräften rüchlich studirt, gefeilt und gepulvt, einzelne Instrumente haben sehr gute Vertreter; aber dem Ensemble mangelt Feinheit und Verständniß, und besonders in der Symphonie kommt es nicht selten vor, daß die Instrumente in ihrer gegenseitigen Wirkung nicht genau genug abgerothen sind. Dieser Fehler wird sich aber im Laufe der Zeit bessern lassen, wenn der Dirigent, Herr Leopold Damrosch, ein früherer Apostel des Wislitz'schen Congregiums, eine rein „neudeutsche“ Musiktendenz; besonders während des vorigen Winters, wo man nach dem Tode von Moserius seinen Versuch scheute, der Baalreligion auch hier eine gläubige Gemeinde zu schaffen, wurden wir mit den symphonischen Dichtungen wahrhaft todteghet und unpolitisch genug geradezu durch Proselytenthatskräfte terrorisirt. In diesem Winter hat sich jedoch Herr Dr. Damrosch viel zäher gezeigt. Er hat wohl einsehen gelernt, daß unser Publikum nicht krankhaft genug

überreigt und überbildet ist, um an solcher Musik Freude zu haben, und hat von ferneren musikalischen Qualereien freundlich abgehalten. Das Orchester selbst, in seiner Verfassung republikanisch, besteht aus Elementen, die innerlich schwer zu amalgamiren sind. Die Mitglieder tragen dem Namen „Philharmonie“ wenig Achtung, und während des zehnjährigen Bestehens der Gesellschaft haben tausend Bernäusflüsse die Fortexistenz derselben häufig genug in Frage gebracht. Aus diesem Grunde sind denn auch die Leistungen der Kapelle nicht besonders rühmenswerth; die Holzbläser zumal leiden durchgängig an verschaupter Stimmung; und die Blechinstrumente sind für sich ein Staat im Staate. — Die Springler'sche Kapelle unter Leitung des Herrn Musikdirector Schön, die jeden Freitag im Weiß'schen Lokal ihr Abonnementsconcert gibt, spielt vor einer Gesellschaft, die sich am allermeisten der Musik wegen so zahlreich zu versammeln pflegt. Das Programm ist dann auch meistens dem Zweck entsprechend. Freilich wird jedesmal eine Symphonie gegeben; aber es ist Schmach genug, daß ein Beethoven, Mozart oder Haydn an solchen Orten, bei solchen Gelegenheiten mit ihren unerhörlichen Namen herhalten müssen. Galante Frauen und junge Stutzer, das noble Contingent der demi-monde besetzt die Concerte, um sich Rendez-vous zu geben, eine partie fine zu verabreden etc. — Die Musik ist gründlich Nebenache, und höchstens die Nothe, unter der leidenschaftlichen Intriguen Verlesenen spielen. Wir würden uns kaum veranlaßt gefehen haben, diese „Symphonieconcerte“ überhaupt zu erwähnen, wenn es nicht der fastigste Genauigkeit wegen nöthig gewesen wäre, und wir nicht eingesehen müßten, daß die Kapelle in musikalischer Hinsicht ganz Gutes leistet. Aber doppelt betrübend ist es dann, daß wackerer Musiker gezeugen sind, des Vortrags wegen so unlauteen Zwecken zu dienen.

Aus der Schilderung unserer Orchesterfreunden ist jedem Unbefangenen leicht ersichtlich, daß sie in keinem Verhältnis stehen zu den Ansprüchen, die man in einer großen und reichen Stadt auch hinsichtlich der Musik erheben darf. Ueberall außerdem oder innere Mängel, die den reinen musikalischen Genuß wesentlich beeinträchtigen. Unter solchen Umständen sind die Bestrebungen von Carl Reinecke, auch für den seither unerwidrigt geliebten Theil des Publikums Symphonieconcerte zu gründen, mit Beifall aufgenommen worden. Wie in Köln, Frankfurt a. M. und a. D. hat sich hier aus den einflussreichsten Männern der Stadt ein dauerndes Concertcomité constituirt. Vorläufig sind für diesen Winter sechs Symphonieconcerte arrangirt, die Montag Abends im Musiksaal der Universität stattfinden. Der Zutrang zu diesen Concerten ist ein großer und leider können der Beschränktheit des Raumes wegen nicht alle Wünsche befriedigt werden. Wir wünschen dem neuen Unternehmen aus voller Seele frühliches Gedeihen, das nicht ausbleiben kann, wenn in demselben Geiste fortgeschritten wird. — Schließlich wollen wir noch eines Vereines gedenken, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, während des Winters jeden Samstag Abend die besten Werke aus dem Gebiete der Kammermusik aufzuführen. Dieser „Verein für klassische Musik“ besteht seinen Mitgliedern nach aus wahren Musikfreunden und einer großen Anzahl vornehmer Männer, die es ihrer Stellung schuldig zu sein glauben, daß sie sich an einer solchen Veranstaltung beteiligen. Ursprünglich ist der Vereingeellschaft, haben die Damen erst im Laufe der Zeit Zutritt bekommen, müssen aber abgefordert in einem Nebenzimmer sitzen. Dergleichen ist bezeichnend für den ganzen Zuschnitt des Vereines. Herr Erneemann, ein Schüler von Louis Berger, hat abwechselnd mit einem Dilettanten die Clavierpartie übernommen, Musiker von Fach bilden das Streichquartett. Neuerdings hat man sich nothgedrungen entschließen müssen, Herrn Dr. Damrosch als ersten Geiger zu engagiren. Wie wenig die musikalische Richtung dieses Herrn mit den Tendenzen eines Vereines für klassische Musik übereinstimmt, liegt nach den oben gemachten Andeutungen auf der Hand. Trotz vieler großer Schattenseiten verfolgt der Verein einen an sich lobenswerthen Zweck und trägt zur musikalischen Bildung des Publikums nicht unwesentlich bei — aus diesem Grunde haben wir auch geglaubt, bei der Skizzirung unserer Musikzustände selbst einen Privatverein besprechen zu müssen. Dr. Theobald Jahn.

## Correspondenz aus Bonn.

X Auch in unserer Stadt haben die regelmäßigen sechs Winter-concerte unter der Leitung des als Componisten räumlich bekannten städtischen Musikdirectors Herrn Albert Dietrich in den letzten Jahren einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen, allerdings in Bezug auf Großartigkeit der Mittel den Nachbarnstädten Köln, Düsseldorf und Aachen nachstehend, aber ein Beweis, daß auch bei geringen Mitteln, wenn es dem Dirigenten nicht an Lust, Energie und Fähigkeit fehlt, Chor und Orchester zu bilden und für das Schöne und Große zu begeistern, sich vortreffliche Erfolge erzielen lassen.

Im ersten Concerte dieses Winters wurde uns der langersehnte Genuß zu Theil, endlich einmal wieder die gefeierte Meisterin des Clavierspiels, neben welcher alles sogenannte Virtuositentum der gepriesenen Tageshelden sich als jämmerliches Blendwerk, als Schall und Rauch erweist, Frau Clara Schumann, des hochverehrten Todten würdige Gattin und Klaviergenossin, in einem Mozartschen Concerte, der Beethovenschen Fantasie für Clavier, Orchester und Chor, sowie in mehreren kleinen Solfestücken bewundern zu können, und unser sonst beinahe beiläufig-hüftliches Publikum einmal zu wahrem Anbel der Verehrung und Begeisterung hingerissen zu sehen. So gewaltig Frau Schumann die Technik des Clavierspiels beherrscht, niemals vergesen wir so völlig der technischen Schwierigkeiten und ihrer Bewältigung zu achten, als beim Spiele dieser Frau. Es ist der neu schöpferische Genius in der Reproduction der Meisterwerke verschiedener Art und Styles, es ist die Tiefe des psychologischen Durchdringens, das Eingehen auch auf das geringste und geheime Detail des musikalischen Ausdrucks, das wahrhaft pathologische Verlesen bis in die feinsten Nüancen der seelischen Stimmung in sämmtlichen von ihr angeführten Tonstücken, kurz die ihr eigene originell-künstlerische Begabung, welche uns dieser Frau den Vorzug vor vielen lebenden Meisterin des Clavierspiels zuerkennt läßt.

Eine an diesem Abend zum ersten Male hier aufgeführte Composition ihres Mannes, das Adientlied für Chor und Orchester, fand warme Anerkennung — eine einfache und anpruchsvolle Tonbildung voll echter Sinnigkeit und reich an melodischen Schönheiten.

Das zweite Concert brachte uns Beethovens C-moll-Symphonie in wichtiger und begeisterter Aufführung. Unsere besondere Aufmerksamkeit tesselte indeß das bisher noch so selten aufgeführte Weihnachtstoratorium von Joh. Seb. Bach (erster und zweiter Theil). Nachdem in den vorigen Jahren uns hier in Bonn die Johannes-Passion, in Köln die noch dem Gongolisten Matthäus entzückt hatte, erstaunten wir im Vergleich mit jenen Riesenschöpfungen des als trotziger Contrapunktist wahrlich nun schon zu lange verschricenen, und doch in Innigkeit dichterischer Empfindung — niemals übertroffenen Großmeisters der Tonkunst, billig über die in Form und Inhalt so einfache, durchaus melodische Ausdrucksweise dieser Composition, die seltenweise sogar an Handen erinnern könnte. Allen, sonst nicht gerade dem dem großen Publikum amnuthendsten Theil Bach'scher Compositionen, wie Nr. 3, „Bereite doch Zion“, für Alt, die Bassarie mit Trompetenbegleitung, Nr. 7, „Großer Herr und starker König“, die reizende Arie im zweiten Theile Nr. 17, „Schlaf, mein Liebster“, werden auch auf ein mit Bach noch unbekanntes Publikum ihre Wirkung nicht verschlen können; die Chöre sind klar, durchsichtig und von überwältigender Kraft.

Allerdings bietet dieses Werk, z. B. die liebliche Birtenmusik, Pastorelle Nr. 3 für Orchester solo und der mit Recitativ wechselnde Choral Nr. 6, dem Dirigenten vielleicht noch größere Schwierigkeiten, als die Passionen dar, verlangt eine noch größerer auf's Einzelne gerichtete Sorgfalt, besonders in Betreff des Orchesters, aber guter Wille läßt Vieles überwinden, und wenn uns die Hoffnung nicht täuscht, wird Bach dem musikalischen Theile des Publikums bald eben so vertraut und wahrverwandt werden, wie es die Beethovenschen Symphonien geworden sind, die sich ja auch unter Streit und Hader ihre nun unanfechtbare Stellung im Urtheil der Welt erringen mußten. Scheint es doch, als ob das musikalische Kunstwerk in seiner höchsten Vollendung einen noch weit mühevolleren

Kampf gegen Vorurtheil und Blendung zu führen habe, als sonst das Schöne überhaupt. Aber hoffen wir das Beste für die immer allgemeiner Verbreitung Bach's und für die Wirkung seiner Musik als Correctur der Compositionen der Gegenwart und der Zukunft, hoffen wir, daß zur einleitenden Feier des nächstjährigen Christfestes und die folgenden Theile seines Weihnachtstoratoriums erreichen mögen.

## Concert.

(Pöscovig.)

N. B. Herr Pöscovig gab am 19. ein zweites Concert, und brachte an der Spitze desselben das D-moll-Concert mit Streichinstrumenten von S. Bach in correcter Auffassung und Ausführung, welche Leistung von dem nicht sehr zahlreichen Publikum auch mit reichlichem Beifalle belohnt wurde. Das Bach'sche Werk, für unsere Concertsalle so gut wie neu, dürfte unseren Clavierpielern gezeigt haben, daß die Compositionen dieses Meisters auch auf diesem Gebiete wirksam sind, wenn sie im Geiste des Componisten, d. i. mit Verständnis des harmonischen Reichthums, und des, echter Polyphonie immer eigenen, melodischen Gehalts gespielt werden, wenn man nicht durch schlechten Pedalgebrauch und falschen Ausdruck das eigentliche Gerüge dieser Musik verändert, und etwa vergleichsweise den alterwürdigen, geistreichen Gesicht eine moderne Artur aufsetzt.

Die übrigen Stücke, welche Herr Pöscovig gewählt hatte, schienen uns durchaus nicht für ein „Concert“ passend; es waren durchgängig Stücke, welche im guten oder schlimmen Sinne zur Salonmusik gehörten, d. h. wo weder an den Spieler noch an den Hörer Anforderungen gestellt werden, die zu befriedigen ein Virtuose nötig erachtet, und wofür also, da man dergleichen in Salon's zur Genüge hören kann, Niemand sich gebühren läßt, Geld und Zeit zu verwenden. Ein „Schimmerlied“ von Schumann, „Lied ohne Worte“ von Mendelssohn, und „Au bord d'une source“ von Liszt, — ferner die höchst unbedeutenden Compositionen des Concertgebers, das sind Sachen, die jeder gebildete Dilettant spielen kann, und von welcher Artung zwei Stücke genügen, um etwa durch besonders geistreiche Auffassung zu effectuiren. Wir verlangen von einem Concertgeber, daß er entweder in einer bestimmten, wenn auch einseitigen Richtung Bedeutendes leiste, oder daß er an den Spitzen verschiedener Richtungen sein Auffassungs- und Reproduktions-Vermögen beweiße. Warum spielt Herr Pöscovig seine Note von Beethoven, warum von Mendelssohn und Schumann nichts Größeres, Bedeutenderes, warum nicht unterhalten von den Goryphäen des neuesten Clavierspiels das Beste und Schwierigere?!

Um nun von den Zwischennummern zu sprechen, so erwähnen wir des Hrn. Frankenberg, welche mehrere Vieder, worunter Desfaner's „Vodung“ mit dem so vielen an uns unserm Concertorium hervortretenden Zangeintan eigenen Stimm-Mangel, mit offener Methode und jenem auf die Masse berechneten, dem Nennner echten Gesangs aber widerwärtigen Ausdruck sang; — daß ferner Herr v. Soupper in dem R. Franz'schen „O, läß ich auf der Höhe dori“, und dem Franz Schubert'schen „Veiermann“ und „Trotzende Blumen“ unsere schon lethsin angesprochene günstige Meinung bestätigte, und auch sein Stimm-Material diesmal in besserem Lichte erschienen ließ.

Ueber ein Concert der Zöglinge des Conservatoriums und eines der Gebrüder De Lang besuchten wir in nächster Nummer.

## Zeitungsschau.

Die mit dem ersten Freie gekörntechrift von Weizmann, welche von der „Neuen Zeitchrift für Musik“ mitgetheilt wird, stellt sich nach dem was bisher gedruckt ist, als eine aus D a n p l a m a n n's „Sammlung“ entwickelte Abhandlung heraus, welche wenig Neues enthält, als höchstens den sehr leicht zu wiederlegenden Grundsatz: „Auf jeder consonanten Accord kann jeder consonante folgen.“ Wir kommen nach Verbindung des Druckes dieser Freischrift ausführlich darauf zurück, und theilen nur noch mit, daß der zweite Freie Hrn. Grafen Lourencin zuerkannt worden ist.

Spaßhaft ist, was Dr. Ed. Hanslick in der Wiener „Presse“ vom 24. d. M. auf die Angriffe sagt, die Graf Laurenzin in seiner „Abrede“ auf ihn häuft. Es heißt dort u. A.: „Mit einer Beschuldigung dieses neuen Laurenzischen Buches bin wir leider noch immer im Rückstand, da wir trotz der büßfertigen Barmherzigkeit im Stande waren, die erste Hälfte bestehen durchzulassen, auch für Geld und gute Worte niemand aufzutreiben vermochten, der sich an die zweite Hälfte wagte. Zum Glück ist es der junge Beuthalter einer Laurenzin'schen Schrift äußerst rathlich, sich nicht zu überleiten. Ehe man noch mit der Kritik über eine Ansicht von Laurenzin fertig wäre, hätte dieser vielleicht schon die entgegengelegte gefaßt und veröffentlicht. Gegenwärtig wiederhandelt der Zufallsumst in Wien, was Graf Laurenzin eodem der sanftere Mächtig der alten Schule: da gab es keinen Jopf, den er nicht liebend gebegt und gepfeift hätte in der jetzigen Wiener-Musikzeit.“

„Graf Laurenzin hat nach im Herbst 1856 (also nach längst überhandener jugendlicher Gährung) über Liszt's „Kritik“ ein vernehmendes Urtheil veröffentlicht, worin hauptsächlich ihr Mangel an Würde und religiösem Sinn gerügt war. Schon ein Jahr später war der freundliche Mann ganz entgegengelegelter Ansicht, und gegenwärtig schreibt er in unablöslicher Reihe von Artikeln jedem Tact der Liszt'schen Kritik mit geschmackvollem Reichthum löblichen nach. Sie heißt darin nur: „indem ich mich über die Geistesrichtigkeit, die Schönheit, reines Schönen des Unschönen, und gütliches Aufgehen der Menschengattung in der Abkantung des absoluten Geistes, tiefes Urtheil von Inhalt der hehren Sprache der Urtheile, und mit dem Wechselschiff unserer Gegenwart besiegelte Kraftmomente symbolisch-dramatischen Kirchenopfs.“

„Nachdem Graf Laurenzin dergleichen die Verwandlung vom Haydn-Mozart'schen Vämlein zum feuerpeinigen Beimar'schen Händchen so schnell fertig brachte, müssen wir in uns er er kleinen Anlegenheit ihm doch mindestens ebenso viel Zeit gönnen.“ u. s. w. u. s. w.

In der „Neuen Berliner Musikzeitung“ vom 4. Jänner d. J. befinden sich Theile eines Aufsatzes: „Zeb. Bach's Clavierwerke und ihre Verwendung beim Unterrichtsgebrauch“ von L. Köpfer, welcher sehr beherzigenswerthe Bemerkungen enthält. So wird unter Anderem ganz richtig bemerkt: „Eine Bach sein wahrer Meister“ — „ohne Bach kein höherer Duetant.“ — „ohne Bach kein wahrer Clavierunterricht und folglich auch kein gebogener Lehrer.“

## Nachrichten.

— Die Berliner Oper hat am 17. eine Oper des Grafen Mederz gegeben, eines musikalischen Hofcaletos, der die Hofcapelle arrangirt und schon Tänze für die Hofballe, Mäthe für die Hoftruppen, auch kleine Stücke für die Hofkirche geschrieben hat. — Der Text ist von Tempelley und heißt „Christine, Königin von Schweden“. Es handelt sich um eine Revolution, welche die Königin zur Abankung bewegt, und sind zur Widerung des dühren Stoffes Matrosen und Hofgesellschaft sehr bemüht, durch die Künste ihrer Füße das Jürige beizutragen. — Uns wichtiger die Wundt ein Reminiscenzen-Kranz, unterbanden von der geschicktesten Hand eines wirtschlichen Capellmeisters. Die größte Ehre wird ihr wohl bei ihrer ersten Aufführung zu Theil geworden sein. Es ist zwar auch eingelebten worden, hatte aber Entladung Folge gehabt und war, wo es irgend thunlich, entzückt; hiernach zu schließen dürfte die Oper also zur Zukunftsmusik zu zählen sein.

— Hr. Schumann hat am 19. ein Concert gegeben, in dem sie sich wiederum als eine der ersten Pianistinnen bewies. Jeder ist ihr Berlin jetzt so fast gegen Virtuosen, daß auch sie darunter leiden muß und von ihrem Aufenthalt nicht den Erfolg haben wird, der ihr gebührt.

— Daß das bloße technische Können noch immer einen großen Zauber auf die Masse ausübt, beweisen hier Victor's und Siefert von Neuem. Jeuer durch eine Phantasie auf der G-Saite, bei der man schließlich nach einem Strich auf einer der drei anderen, und wäre es auch nur der D-Saite gewesen, verlaugte. Dieser durch eine gleiche für die linke Hand, bei der die rechte wie verdoert oder gelähmt nebenbei herabhängt. Befähigt gesagt, ist dieser ein Zufallsinstrument, es steht uns also schon bald vielleicht ein Kunstwert aller vorzeitigen Künste für die linke Hand bevor.

Herr Czers in Graz gibt auch in dieser Saison eine Reihe musikalischer Matineen.

In Dresden gab Herr Zanig, einer der letzten Schüler Liszt's, ein Concert. C. Zanig schreibt im Dresdner Journal darüber u. a., seine Virtuosität befände sich in jener jugendlichen clavierfirmen Periode, um der technischsten Gewinn materiell zu verwenden, und sich dabei von musikalischer Einsicht, Empfindung, Gefühlsmacht, gebiegen und seiner Durchbildung des Vortrags u. s. w. in festester Weise zu emancipiren (!) u. s. w. —

Dr. Froste in Regensburg, welcher durch sein Sammelwerk: „Musica divina“ sich schon so große Verdienste erworben, veranstaltet so eben wieder die Ausgabe von weiteren vier- bis achtmüthigen Heften der berühmtesten Meister der italienischen Schule.

In Altenburg wurde eine Symphonie von C. G. Müller mit großem Beifall aufgeführt.

Im Haag gab es einen Violin-Wettbewerb zwischen L. Laab und S. Wienawsky.

Wien. Im Salon Chybar gab der junge Pianist Wilhelm Treiber aus Graz, welcher seine höheren Studien in Leipzig und Paris gemacht, ein Privat-Concert, worin er sich als ein sehr hoffnungsvolles Talent und vielseitig gebildeter Musiker erweist. Die auswendig gespeilte G-Moll-Sonate, Op. 53, von Beethoven zeigte sorglich, ungeachtet schärfster kritischer Feingebigkeit, eine vollständige Auffassung im Gesunden und Einzelnen, einen Anschlag, der aller Mäntzen fast vollständig mächtig ist, überhaupt eine bei solcher Jugend seltenere Selbstständigkeit. Nach besser gelang das Scherzo in H-moll, Op. 20, von Chopin; Herr Treiber wußte in demselben die rechte Grenze zu finden zwischen berechtigter Freiheit in Behandlung des Rhythmusischen, und jener kraaklosen Neigung vieler Clavierpieler Alles zu zerlegen, und Nichts einfach und verständlich vorzutragen. — Ein Clavier-Trio von L. Spohr, welches der Concertgeber mit den Herren Hofmann und Harting zum Schluß spielte, soll ebenfalls sehr gut gegeben worden sein; wir können darüber nicht mehr aus eigene Anschauung berichten.

— Vorking's „Widwidung“ ist hier im Hofopertheater in Scene gegangen, und hat durch seine leichtverständliche hübsche Musik Beifall gefunden. In der nächsten Nummer mehr darüber.

— Im nächsten „Philharmonischen Concert“ kommt die Waldpurgnacht von Mendelssohn und die Symphonie in D von Schumann zur Aufführung.

— Meyerbeer soll dem Käntnerthortheater die Partitur seiner „Wallfahrt nach Ploermel“ verweigert haben, angeblich wegen Mangel einer ihm genügenden Coloraturfängerin. So wenig diese Verweigerung ein Compliment für unsere Hofoper genannt werden kann, so wenig vermögen wir die diesem Anstöße darüber gemachten übertriebenen Vorwürfe zu billigen. Viel besagenderwerther ist es, wenn dasselbe gute ältere Opern wegen Besetzungsschwierigkeiten nicht aufführen kann.

## Curiosum.

M. In dem schottischen Berle, welches der gelehrte Busch bei Dresden (in Leipzig 1859) herausgab: „Bausatantato: 5 Bücher irdischer Fabeln, Märchen und Erzählungen“ steht eine Fabel mit der Aufschrift:

„Der Geist als Sänger, aus welcher wir folgende, das in b'sche Musiksystem betreffende Züge anheben:

Ehre die Einteilung des Gesanges!

Sieben Zehn und drei Octaven, und einundzwanzig Intervalle und neunundzwanzig Caturaten, Quantitäten und Tempi drei.

Drei Arten gibt es von Pausen, sechs Sangweisen, neun Stimmungen; sechsundzwanzig der Räumungen, weiter vierzig Zustände nach.

Dieses hundertfünfundsiebzig Paßeln umfassende Sangsystem begreift, gut ausgeführt und schnell, sämtliche Theile des Gesanges. „Nichts gibt's, was in der Welt tieber selbst Göttern wäre als Gesang, durch den Hauber der Darmleitern jung Rabane den Sion selbst.“

## Verzeichniß der bisher erschienenen Compositionen von Woldemar Bargiel.

Op. 1: 3 Charakterstücke. — Op. 2: Nachdicht. — Op. 3: 3 Noturnos. — Op. 4: 6 Bagatellen. — Op. 5: Fantaisie. — Op. 6: Trio in F für Pianoforte, Violone und Violoncelle. — Op. 7: (Unbekannt). — Op. 8: 3 Charakterstücke. — Op. 9: 3 Fantaisiestücke. — Op. 10: Sonate in F-moll für Pianoforte und Violone. — Op. 11: Marsch und Festreigen, 2 Stücke. — Op. 12: 2. Fantaisie. — Op. 13: Scherzo. — Op. 14, 15 und 16: (Unbekannt). — Op. 17: Suite für Pianoforte und Violone. — Op. 18: Overture zu einem Trauerspiel für Orchester in Partitur und im Arrangement für Pianoforte zu vier Händen.

Nächstens erscheinen: 2. Trio für Pianoforte, Violone und Violoncelle. — 3. Fantaisie für Pianoforte.

## Briefkasten der Redaction.

R. in R. Der Buchhändlerweg ist ein langer. Kurze Berichte erbitten ich per Post. Die Auslagen vergütet ich. Ihr Beitrag kommt in der nächsten Nummer. — H. in K. Es war bis jetzt nicht möglich, Ihren längeren Bericht aufzunehmen. In der folgenden Nummer wird er jedoch zweifelsfrei erscheinen. — E. in B. Ihr verpöchnerer Aufsatz über M's B. ist immer, wenn auch spät, willkommen. — G. in St. Von dem Augenblick an, wenn nichts eingelaufen. Ihre Arbeit über M. habe ich einleitend angekündigt. — M. in S. Ihren Artikel über H. bringe ich sobald ich nur ein wenig Zeit bekomme.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Abonnement:** Schollen-Waßer Nr. 100. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1117. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Büning**, vormals **G. F. Wäcker's Witwe.**  
**Pränumeration:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
**Ret Postverendung:** für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Gr. — für ½ Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
 Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden stets erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Musik und Oper. — Beethoven's Variationen in C-moll. (Schluß). — Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Verhältniß zum gegenwärtigen Hörer. — Aus dem Hofopertheater. — Concerte. — Feuilleton: Ein alter Stadtmusikus (Schluß). — Correspondenz aus Magdeburg. — Briefkasten.

## Musik und Oper.

S. B. Die Musik ist eine selbstständige Kunst. Sie ist es, seit ihr Organismus in seinen einzelnen Theilen so vollständig ausgebildet ist, daß sie ohne andere Beihülfe, bloß durch ihre eigenen Mittel die höchsten Wirkungen hervorzubringen vermag. Vaden und Weinen, tiefsten Seelenschmerz und höchste Freude, sammt allen mittleren Nuancen, kann sie nach dem Willen des Meisters, der in diesem Sinne ein wahrer Zauberer ist, im empfänglichen Hörer wachrufen. Sie ruht dabei auf Befehlen, die ihr ganz eigen sind, und die, wenn auch noch nicht völlig erforscht, — was vielleicht nie der Fall sein wird, — doch für das reine, unverbörbete Gehör erkenn- und faßbar sind.

Der Musiker, dem dieß klar geworden, betrachtet daher seine Kunst gerne als ein Heiligthum, welches er bewahren helfen muß vor jeder Art von Profanation, vor jeder Zerstörung, die sie, unter unwürdigen Bedingungen, zur Magd anderweitiger Bestrebungen machen will. Verehrt er sie jedoch auch dort am meisten, wo sie in voller Selbstständigkeit erscheint, wo sie, eine Königin, in eigener Selbsterregener Größe und Herrlichkeit auftritt, so kann er doch nichts dagegen einzuwenden haben, ja es kann ihn nur freuen, wenn sie im Bunde mit anderen souveränen und ebenfalls an sich herrlichen und selbstständigen Künsten zusammenwirkt, um ein Resultat zu erreichen, welches eben nur durch die Vereinigung möglich wird.

Unternehmen wir es nun, die Bedingungen zu untersuchen,

unter welchen die Tonkunst eine Verbindung ohne Schaden für ihr innerstes Leben eingehen kann, so haben wir hier nichts Neues erst zu ergründen, sondern einfach aus den Wunderwerken der Meister dieselben zu abstrahiren. Daß jene „Wunderwerke“ wirklich solche sind, nicht aber Phantome beschränkter Köpfe, kann man einfach aus der geschichtlich oft wiederholten Thatfache entnehmen, daß gerade nach Zeiten der ärgsten Verwilderung die Sonnen wahrer Kunstgötter immer herrlicher strahlten.

Von einem gänzlichen „Aufgehen“ in einem Gesammtkunstwert kann, wenn von Verbindung die Rede ist, vernünftiger Weise nicht die Rede sein; denn so lange die Musik durch das Gehörorgan aufgenommen wird, so lange, wie man ja den „Regeln“ gegenüber immer besonders betont, das Ohr der letzte Richter ist, so lange wird die Musik auch dem Urtheilspruch dieses Organe unterworfen sein, und ihre Eigenthümlichkeit immer wieder geltend machen. Sie wird sich auf das Engste an ein Anderes anschließen und anschmiegen können, ohne aufhören zu müssen Tonkunst zu sein.

Bringt nun der Tonsetzer, der seine Kunst mit anderen Künsten in Verbindung setzt, ein Werk hervor, welches erstens ein der Würde derselben entsprechendes Ziel erkennen, ferner jenen innigen Anschluß im Ganzen und Einzelnen als vollzogen erscheinen läßt, und zugleich die Größe und den Reichthum seiner speziellen Kunst im reinsten Lichte zeigt, — so hat er eine That gethan, die der höchsten Ehren würdig ist. Und diese That ist nichts Kleines, Nichts wozu die Mittel-

## Feuilleton.

### Musikalische Erinnerungen

von  
Onkel Gottward.

#### I. Ein alter norddeutscher Stadtmusikus.

(Schluß.)

Unser Andreas war durch den Tod seines Sohnes gebrochen. Sein Leben schien ihm nutzlos, da es mit dem Tode seines einzigen Zweck verloren hatte. Die tiefe Melancholie bemächtigte sich seiner, und dieser durch und durch musikalischen Natur mußte es begegnen, daß ihr die Musik für den Augenblick beinahe verhasst wurde; sie verurachtete ihm geradezu Schmerzen, denn ein krampfhaftes Zittern besiel ihn jedesmal, wenn er einen Ton hörte. Und nun gar, wenn im Hause ein Stück gespielt wurde, das er mit dem Sohne selbst ludirt, dessen Schöngeigen den Sinn des Kindes hatten werden und werden müssen. — ach! da fürzte er oft mit einem Angeschrei zu Boden, und verwünschte sich, daß er den Sohn von sich gelassen, verwünschte die Kunst, daß sie kein

Kind in die Fremde getrieben hatte. Sein treues „Haarthen“ war stärker. Ihr auf tiefer Religiosität beruhendes Göttervertrauen ließ sie den Schlag eher erwidern. „Der Herr hat ihn gegeben, der Herr hat ihn genommen, der Name des Herrn sei gelobt“ das hat sie selbst mehr als einmal zu mir gesagt. Die Sorge für das Hans, für die ihnen anvertrauten jungen Leute, und vor allen Dingen die Liebe zum Manne, der jetzt allein ihr Herz ausfüllte, ließen sie äußerlich wenigstens gefast erscheinen, wenn auch eine tiefere Stille des Bewusstseins, die ihr bis zum Tode anhaftete, verrieth, daß das Mutterherz in seinem inneren Nere getroffen war. Sie setzte es durch, daß Andreas für eine Zeit ganz aus dem Amte schied, und erwartete mit Ruhe und Zuversicht den Augenblick, wo die Musik wieder ihre alten Rechte geltend machen würde.

Nach einem Jahre, in welchem der noch lebende Organist B. die musikalische Leitung des Corps übernommen hatte, fühlte sich Andreas so weit erkrankt, daß er wieder an die Spitze treten konnte. Denn, wie sein Weib richtig vorausgesehen, die Musik mehr, als die Zeit hatte seine geistige Genesung befördert. Ein Sonntagsspaziergang führte ihn in das benachbarte Dorf A. Da schallten ihm aus der geöffneten Kirche die wunderbaren Töne des Chorales „Wadep auf ruft uns die Stimme“ entgegen, und die bewirten, daß er recht von Herzen weinen konnte. „Die Gemeinde, welche der Zammer um meinen Geist

mäßigkeit auch nur annähernd heranreicht, Nichts was sich über Nacht ausendeten und ausführen läßt.

Wir haben daher nichts weniger im Sinne, als über Werke dieser Art, auch wenn sie das vorgesteckte Ziel nicht völlig zu erreichen scheinen, leichtfertig abzusprechen. Wir müssen, wollen wir unserem Urtheil Achtung verschaffen, zwar das Höchste, was geleistet werden kann, und schon geleistet worden ist, im Auge behalten, müssen aber zugleich gerecht abwägen, was in Folge persönlicher Begabung und gewaltiger Willens- und Thatkraft wirklich erreicht wurde, und was in Folge persönlicher Mängel, oder eingeschlagener Irrwege etwa zu wünschlich übrig geblieben ist.

Bevor wir uns direct mit Wagner's Opern befassen, kommen wir noch einmal auf jene „Bedingungen“ zurück, und gehen in die drei Hauptforderungen, die wir aufstellten, etwas näher ein.

Ein der Würde der Tonkunst entsprechendes Ziel wollten wir vor Allem dort erkennen, wo sie sich zu gemeinsamer Action hergibt. Was wir darunter verstehen, ist kaum zweifelhaft, und dürfte von allen Vernünftigen anerkannt werden. Wir fordern von der Oper Dasselbe, was wir vom Drama, oder besser von jedem Bühnenstück fordern; und zwar eine Handlung, welche durch die in ihr wirkenden Charaktere, durch spannende Verwickelung und psychologisch richtigen Abschluß unser Interesse erweckt, steigert und schließlich befriedigt. Wir wollen nicht, daß die Musik sich hergebe, um einem unbedeutenden, innerlich halt- und charakterlosen, zusammengewürfelten Bühnengeschwätze, oder einem nur der Eitelkeit zu Liebe aus irgend einem Stoffe ohne Rücksicht auf die einfachsten Gesetze der Dramatik zusammen geschweiften Nachworte, als Jotie zu dienen, sei sie auch an sich reich und wirkungsvoll. Wir wollen, daß ein solches „Sujet“ überdies mit Hürdfest auf die Eigenthümlichkeit der Tonkunst abgefaßt sei, ihr die Mittel zur Entfaltung eigenen Lebens an die Hand gebe, und weder durch unnüthen Vorklammern, noch unheimliche, unangabare, schwämmige oder schwerverständliche Worte und Wortfügungen ihre Wirkung beeinträchtigt. — So gewiß wir hierin auf das Einverständnis der Vernünftigen rechnen zu dürfen glauben, so gewiß ist es, daß gleichwohl eine große Menge der vorhandenen und viel beliebten und belobten Opern gerade in dieser Hinsicht der Dienter unwürdig erscheint, welche die edle Tonkunst (oder die Tonkunst die immer edel sein sollte), hier verrichtet. Denn was geht nicht für grausamer Unfinn gerade in der Oper über die Bretter! Auf welsch erbärmliches Gerüste bauen

um ihn sofort zu einer ähnlichen zu zwingen und damit aus dem Texte zu bringen.

gegelt, was gesprungen,“ sagte er, „ich fühlte wieder, daß ich noch Pflichten gegen meine Kunst zu erfüllen hatte, ihr war ja mein Leben, und mein Arbeiten geweiht, noch ehe ich einen Sohn hatte.“

Aber Andrea's war ein anderer geworden. Eine größere Weihe, eine bedeutender Erregbarkeit hatten die frühere Härte und Festigkeit seines Wesens verdrängt. Freilich war er nach wie vor der emsige Lehrer, aber wenn es früher oft „krachtete“, so konnte der Meister jetzt eben so leicht Tränen vergießen, als der Junge; freilich hielt er wieder regelmäßig seine Lehungen ab, gab seine Concerte, aber er war nicht mehr der unwürdige Dirigent, der mit stets klarem Auge in seine Partitur schaute, mit stetiger Sicherheit seinen Vogen zur Direction emporschwingen konnte. War es nun eine Schwäche seiner Nerven, oder eine Abnahme der geistigen Kraft, — genug er konnte, wie er sich selbst ausdrückte, „der Schönheit seiner Classiker nicht mehr die nöthige Festigkeit entgegenlegen.“ Er vergaß sich und seine Umgebung, wenn er eine Symphonie dirigierte, und oft ließ er den Arm sinken, oft schlug er geradezu verkehrt den Tact, während sein feuchtes Auge entzündungsvoll zur Decke des Saales emporschauete. Nahm er sich auch mitunter vor, „feste zu bleiben“ so genügte irgend eine Heerde des Enthusiasmus von einem Mitspieler oder einem Zuhörer,

und bauten manche neue und ältere Componisten ihre zum Theil seichten, oder prunt- und anspruchsvollen, überhaupt ästhetisch verwerflichen Tongebäude! Wir nennen seine Namen: Der verständige Leser braucht sie nicht gedruckt zu lesen, um zu wissen, wen und was wir meinen. — Sehen wir von vorhandenen geradezu schlechten Viretto's ab, so bleibt immer noch das Eingeständniß zu machen, daß bei den großen Schwierigkeiten, die der Abfassung eines guten Viretto's entgegenstehen, der vortrefflichen immer nur wenige sein werden, da allerdings dazu nicht allein ein tüchtiger Dichter, sondern noch obendrein ein musikalischer gehört. Der Componist, welcher seine Fähigkeiten verwendet, um ein Viretto musikalisch zu illustriren, welches wirkliche Charaktere, contrastirende Scenen und Stimmungen der einzelnen Personen gar nicht enthält, ist ein Abtrünniger seiner Kunst, vor dem der echte Musiker den Hut nicht ziehen mag.

Das zweite was wir verlangen müssen, ist inuiger Anblick der Musik im Ganzen und Einzelnen an die vom Texte vorgezeichneten Charaktere, Scenen und Stimmungen. Es handelt sich hierbei nicht allein um richtige Deklamation des Wortes, welche sich von selbst versteht, und schon des Verständnisses des Gesungenen wegen nothwendig ist, sondern vor Allem um charakteristisch-verständnissartige Behandlung der auftretenden und handelnden Personen (Mozart hat darin das Außerordentlichste geleistet, was nur irgend denkbar); dann um eine Anordnung des Ganzen, bei welcher das bloß zum Verständniß der Handlung Nothwendige, worin nicht gerade die Pointen oder Gipfelpunkte der zu gewissen Hauptmomenten hindrangenden Handlung liegen, rascher abgemacht (Recitativ), und diesen die gebührende Zeit verschafft wird, sich zu wirksamer Größe zu entwickeln (sogenannte Arien, Duette, Ensembles u. dgl.). Der Tonkünstler, welcher die Fähigkeit nicht besitzt, die verschiedenartigsten Gefühle und Leidenschaften, in ihren feinsten Nuancen mit einer Musik zu bescheiden, die „wie angepöfset“ sitz, d. h. der nicht durch den Reichthum seiner Gestaltungsart, und wie durch höhere Färbung musikalische Charaktere erfinden kann, sollte von solchen Aufgaben weit weg bleiben, denn auch er würdigt seine Kunst herab, indem er sie als unfähig erscheinen läßt.

Der dritte, schwierigste und streitigste Punkt ist die Forderung absoluter musikalischer Schönheit. Auch hier auf muß großes Gewicht gelegt werden; denn würde es geläugnet oder nicht berücksichtigt, so würden die Gesetze des Schönen überhaupt ungeworfen. Ein echtes Kunstwerk muß,

um ihn sofort zu einer ähnlichen zu zwingen und damit aus dem Texte zu bringen.

Uebrigens las Andrea's jetzt mehr wie je, trotz der eben geschilderten Schwäche behielt er doch hinlängliche Klarheit und Urtheilsfähigkeit, um das Wahre, Echte von dem Falschen und Hohlen zu unterscheiden. Seit jenem Sonntagsmorgen, an dem der Choral seine Genelung bewirkt, fühlte er sich mehr wie je zur Kirchenmusik hingezogen. In V. hatte er zwar häufig Gelegenheit gehabt, in den Productionen des dortigen Singvereines geistliche Musik aller Zeiten und Meister zu hören, allein gleichwohl war ihm diese Seite der Kunst, als nicht zu seinem eigentlichen Zwecke gehörend, immer mehr oder weniger fremd geblieben. Jetzt hatte die geistliche Musik aber einen Einfluß auf sein Leben gewonnen, „dem er Rechnung tragen mußte.“ Am meisten liebte er die Choräle; „das ist wahrhaft fromme Musik, sie sind in Glaubens-Friedmigkeit entstanden, und werden bestehen, so lange es noch Herzen gibt, die ihre Glaubens-Freudigkeit ansprechen müssen. Aber es gehört auch ein wahres Gemüth dazu, eine Fantasie, die von allem Irdischen sich loslagern kann, ein Sinn, der am allerwenigsten an sich selbst denkt, um sie zu schaffen. Deshalb kann ja unsere Zeit keine Choräle mehr erzeugen, wo eben die Spuren der persönlichen Eitelkeit den meisten unserer Musiker

man mag es von welcher Seite immer betrachten, vollkommen erscheinen. Die Musik ist in der Oper eine dieser verschiedenen Seiten, gerade wie der Rhythmus, oder die Harmonie, oder die Melodie einzelne Factoren oder Seiten der Musik sind. Sowie wir also in der abstrakten Musik Schönheit ihrer einzelnen Erscheinungsmomente verlangen, so dürfen wir in der Oper von jeder mitwirkenden Kunst absolute Schönheit fordern, und es ist am Componisten, dieses Kunststück zu Stande zu bringen, trotz oder ungeachtet der andern Anforderungen, die sich auf enstigen Anstich auf das Auszubildende, also auf Charakteristik, auf richtige Deklamation des Wortes und der ganzen Rede beziehen. Wir würden nicht, was sich in den Principien der Künste überhaupt geändert haben sollte, was einen Verzicht auf diese Forderung in Wahrheit begründete. Gluck, Mozart, Beethoven und Weber (welche wahrlich nicht zur Fäule anschießlich in melodischer Schönheit schwärzen), — Anderer nicht zu gedenken — haben es vollkommen bewiesen, daß sie diese Forderung für berechtigt hielten, und daß sie vom Gehör erfüllbar sei. Wir sehen somit keinen Grund, plötzlich ein ganzes Hauptcapitel im Gesetzbuche der Kestheit zu streichen. — Unter musikalischer Schönheit verstehen wir nun freilich weder inhaltloses Ohrengelächel, noch nervenerschütternde Effecte, noch selbst unheimliches und barockes Zusammenhäufen heterogener Klangfarben, — sondern eine Fülle von an sich anziehenden und in sich harmonisch zusammengefühten Tondgedanken, welche allenfalls auch ganz für sich das Schönheitsgefühl anzuziehen und zu befriedigen im Stande wären; — haben eine nähere Erklärung ihres Inhalts fordernd, aber nicht in dem Sinne, als könne an sich Wästel und Häßliches durch die zu gebende Erklärung zu Schönem werden.

Was wir nach Vorstehendem an W. Wagner's Opera unterschieden zu loben, oder zu tadeln haben, das wird sich aus dem Gefagten von selbst ergeben.

## Beethoven's Variationen

in C-moll Nr. 36.

(Schluß.)

Variation 13. Verlegung der Oberstimme des Cantus (Variation 12) in die Mittelstimme (linke Hand) zu einer, in der rechten, hinzugelassenen Figur. Er läßt nicht leicht ab. Nach dem Terzenspiel in Variation 14 (ein Clavier-Intermezzo) schwellen ihm nur sechsfüßiger die Flügel, und Variation 15 wird zu einem der lebens-

auf die Stirne gedrückt sind. Vielleicht wäre mein Meister Adamus der Einzige gewesen, um noch Choräle zu schaffen, aber er mußte ja unserem Herrgott in anderer Weise dienen."

Nach den Chorälen waren es vorzüglich Bach'sche Motetten und der Messias, die seinem Ideale von Kirchenmusik entsprachen. „Ihr spricht das Wort „Kirchenmusik“ so leicht aus,“ sagte er einmal zu mir als ich ihm mehrere neuere sogenannte geistliche Compositionen zeigte, „aber habt Ihr auch recht über den Inhalt derselben nachgedacht? Die Kirche schließt die einzelne Person aus, diese darf sich nur als Mitglied der großen Gemeinde fühlen, das eigene „Ich“ verschwindet darin; darum darf auch die Kirchenmusik d. h. eine der Kirche würdige Musik nur eine solche sein, welche in Form und Inhalt eine kirchliche, göttliche Idee auszusprechen kann, Merkmale, welche mich an eine bestimmte Persönlichkeit erinnern, welche mehr eine oberflächliche Redeweise verkünden, als ein tief empfundenes Gebet, zerfallen augenblicklich den Begriff „Kirchenmusik“, und ich möchte solcherlei Nachwerke, wenn sie auch in anderer Beziehung musikalischen Reiz haben, ganz aus der Kirche verbannen, denn ihnen fehlt ja die wahre Frömmigkeit. Es sind mehr „parisijäische Denkeleien“ die sich spreizen, und dem lieben Gott weiß machen wollen, daß sie anders sind wie die gewöhnlichen Menschenkinder, die ihr un-

schaltlichsten Zuge seines leidenschaftlichen Tongeistes. Diese spaltigen Triolen brennen wie Kohlen. Es ist der Climax des in Variation 12 ange stimmten Cantus.

Variation 16, letzte Strophe der Dur-Ghäre: Wiederholung von Variation 15 in andern, zu veränderten Maß, figurierter Oberstimme, als hyperbolische Erweiterung der Himmelhänge durch Erweiterungen in der Idee der Variabilität musikalischen Stoffes überhaupt. In der Art der vorausgegangenen Wiederholungen einer Variation durch die andere; hier am prägnantesten. Zum Nachdenken einladend ist die einzige Abweichung im 6. T. der 16. Var. vom 6. T. der 15. (Oberstimme).

Nach der erfrischenden Maggiore-Episode (Variation 12—16) braucht Beethoven, wie im Verschen, den von den Alten hergebrachten Pleonasmus Minore für die 17. Variation, was später (op. 120) nicht vorkommt.

Aus dem Köcher der Leiden hat er einen neuen Pfeil gezogen! Auf die tragische Lamento (17. Variation), auf die in Seelen fluthende 18. Variation, von diesen Momenten seiner Veränderungen über kommt er zurück auf unständlichere Horoskope der von ihm vorgezeichneten Gramer, Hummel, Moschets (Variation 19—30).

Variation 19 ist eine Hummelthat; Variation 20, 21 (Wiederholung von Variation 20 durch eine andere, durch die rechte Hand), Variation 22 erathen das Clavierthum der damals (1805) noch in der Reize 29 erathen glückselmender Gramer'schen Etüden. Aber ein Beethoven'schall ist in dieser Gruppe wiederum Variation 23, wo in der Tiefe das Gerippe der Bassfortschreibung im Thema sich als ein chromatisches aufdeckt (c, h, b, a, as, g), woran beim Thema zu denken, nicht Zeit war. Er spielt so Verkündens mit Geistes. Dazwischen etwas Wellengelächel an der Oberfläche (Zechsechtheilbegleitung in der Oberstimme). Die Zeitgenossen, die nicht weiter als ihre steifen Organisationsfinger sahen, nannten das effectlose Spielerei.

Var. 30. Präbildet den Beethoven's Erregungschaften im Kirchenhyle dieser Art in op. 120. Minore sagt's nicht, es sollte Minore-Minore heißen. Das treucht mit Geistesfällen an uns heran; das dunkelt aus bodenlosen Abgründen empor; das lebt und webt in namenlosen Wahlerwandtschaft mit dem Trio des Scherzo's im großen B-dur Pianoforte-Trio op. 97.

„Die ich tief die Geister

„Werd' ich nun nicht los.“

Var. 31 vollt entfernt (pp) den Donner des Ausganges in der 32., welche letzte Variation allein, die Thema Grenze von 8 Tacten überschreitend, die Form der Doppelvariation (vergl. op. 109, 111) annimmt. Hier im finale, ergibt es sich, daß fünftoten im Maß zu Septolen in der Oberstimme einschneiden, wie man an den Fäden jeden

geschwinktes „Abba lieber Vater“ beien. In Bach und im Messias da findet Ihr Wahrheit und darum wirfen sie auch so unüberdeshlich für alle Zeiten; bei den meisten übrigen ist es nur gelogene Musik.

„Selbst in Paulus, von dem Ihr ja Alle jetzt so viel Wesens macht, was habt Ihr denn Großes darin? Mit Ausnahme der Choräle darin ist nichts vorhanden, was einen göttlichen Gedanken aussprache, und dennoch magt Ihr zu sagen, Mendelssohn wäre der Einzige Ringer von Bach? Ich mag Mendelssohn recht gerne, weil er mir in seinen Instrumentalwerken so hübsche Geschichten und Mährchen vorerzählt hat, und weil er sich immer so fein und gebildet ausdrückt, weil er lebendig auch poetisch zeichnen kann; aber von der eigentlichen Höhe der Kirchenmusik ist er Jenen gegenüber himmelweit entfernt! Was will seine Musik heißen bei den Worten „O wach eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und Erkenntnis Gottes“, ist das nicht bloß alltägliche Rede-weise, die Euch noch in vielen anderen seiner Werte begegnet? und wenn es nachher in der Frage heißt: „Ihm sei Ehre in Ewigkeit, Amen“, wo ist da die Würde des Ausdrucks? Halte! Ihr das „Nicht“, was er im großen D-dur Chor verkünden will, für das wahre, und seine Herrlichkeit, die „ausgehen soll über die“ für die Herrlichkeit Gottes? Ich nicht. Mendels-

Streitregens beobachtet; was die Symmetrie-Deuler der Zeit um so mehr Zeter schreien ließ, als kein Mozart-Paraplu bei der Hand war; sie auch durch dieselbe rhythmische Wirksamkeit im Sturm der Pastoral-Symphonie, aus dem Regen in die Traufe kamen.

Durste Beethoven doch die Fünftöne im Thema nicht verloren gehen. Er ersicht sie durch diese Zick-Zack-Streifen. Das ist Thema-Paroxysmus. Das geht naturwüchsig drauf und dran, in Beethoven'scher Steigerung. Dem Ausführenden ist dabei überlassen (Künstlern überläßt man Alles), wie voll er die Bassen nimmt, denn die 32. Bar. führt die stufende Figur aus dem letzten Tact der 31., die sempre pp zu blasen anfang und crescendo endigte, auf Sturmflügeln weiter, ohne daß ihr mehr, als ein pp crescendo nachgerufen wird. Die Spitze des Wetters liegt im ff des 8 Tactes der 32. Variation. Nach der Einleitung, in den vorausgehenden 17 Tacten, durch Sturm, entladet sich die Wolke zur letzten (32.) Veränderung, in einem Ertölen-Cabbat.

Eine reizende Thema-Schmeidelei (pp) wird vom 19. T. an in der linken Hand sichtbar. Dreimal nach einander werden die punktierten Werthe im Thema angehängt (25 — 27; 29 — 31 Tact; das weicht schon auf op. 109, Ausgangsvariation, und solche Größen); der Schluß erfolgt zu den in der Tiefe anstobenden Mächten; vom 10. Tact vor Ende zu der in Bar. 7 aufgestellten Begleitungsfigur, dann in nachschlagenden Tonblissen, wie sie in Bar. 22 vorgekommen waren. Beethoven beherrscht den vollständig sein ganzes Arsenal, von der Kanone bis zum letzten Armbrustbolzen. Ihm ist das Ende auch noch der Anfang, Alles Eins, Eins Alles — die Idee der Variabilität in der Einheit. Das ist das foudr. bare Thema in 8 Tacten, 32 Variationen und tausenden von Ideen! — Nr. 36 ist nicht sowohl zu spielen, als futuristisch zu verstehen; außerhalb der 4 Wände jedes bürgerlich eingepfirschten Lebens, mit Beherrschung aller vom Tastinstrumente geforderten Mittel, darzustellen. Die mechanischen Schwierigkeiten verhalten sich zu denen in op. 120, welches Werk wir bei Nr. 36, wie die Potenz zum Quotienten, im Auge behalten, wie der Jüngling zum Manne. Aber dieser Jüngling will sich im Vollgefühl der Jugendkraft, frei nach allen Seiten bewegen können. Nicht im Papp-Baronisch einer Musikalien-Verbanhaft, will Nr. 36 nach Hanje getragen sein, in Gesellschaft von Strid- und Markttheatral; als Sternknuppe auf dem Dyeon des Schönen, will so etwas bewundert sein.

In der Variabilität leben Stoffes, fortgerücker, als der Veränderungsstil der 1. und 2. Periode, ist Nr. 36 ein Verbindungsglied des Veränderungsstils 2. und 3. Periode, wie denn op. 120 die Fortsetzung in's Unendliche dieser Erwerbungen im Begriff ausmacht.

John kann nur sich selbst schildern, den weichen Empfindungs-menschen, Kraft und Energie sind ihm nie beschieden gewesen, weder im Zweifel noch im Glauben. Für das große Mittheilbar vor Allen hat er keine Farben und Töne in seiner Gewalt. Aber Mendelssohn war ein guter Mensch, der das Beste wollte, und darum lasse ich mir auch seine sogenannten Kirchenmusik gefallen, wenn ich auch keine Erbauung dabei empfinden kann. Er suchte wenigstens das Wahre, „so weit seine Kraft anreichte.“

„Aber was soll man erst zu einer Kirchenmusik sagen, wie sie ein Meyerbeer (aber Gott sei Dank! nur wenig!) geschrieben hat; bin ich nicht in vollem Rechte, wenn ich dies eine abentheuerliche gelogene Musik nenne? fundhaft im Klang und Rhythmus kann sie auch nur fundhaft wirken. Ach! ich befürchte, wir gehen einer bösen Zeit entgegen! Die Stillezeit läßt unsere Componisten nicht ruhen, sie haben's vielleicht in harmonischen, rhythmischen und Instrumental-Effekten weit gebracht und das soll nun Alles mit in's Gotteshaus hinein. Aber ich denke und hoffe, es wird wieder einmal ein Heiland kommen, der sie hinansagt, wie jener erste Heiland die Wucherer und Händler zum Tempel hinanschni! Viel lieber mag ich noch die langweiligen Gesellen, sie können wenigstens nicht so gefährlich werden. Ich denke, Ihnen wird vergeblich, denn sie wissen nicht, was sie thun!“

Nr. 36 entstand mehrere Jahre später als op. 35, welches Werk für den höchsten Standpunkt des Veränderungsstils 2. Periode am Clavier, gelten mag. Als Schwerpunkt des Nummer-Katalogs, hat Nr. 36 die Bedeutung, welche Ideen Beethoven's behaupten, wenn er allein am Clavier ist, und dabei nicht etwa noch an ein Duettinstrument denkt. Nr. 36 ist somit ein wichtiger Abschnitt im Proceß Beethoven'schen Musikdenkens. Daß hier, eben so wenig wie anderswo, von seiner Formbrecher-Theorie die Rede ist (wie uns Marx, V. 1, S. 84, nachsagen wollen), sondern nur von neuen Formen, die Beethoven's nutzen, verleiht sich bei dem tief rationalen Geiste Beethoven's von selbst. Die Form ist die Erscheinung der Ideen. Außerliches Erscheinen der Ideen. Man hätte uns zutrauen können, das nie anders gesagt zu haben.

## Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum gegenwärtigen Hörer.

(Ein offenes Wort an Alle, Künstler wie Laien, denen es Ernst um die Kirche ist. Von Josephanne Wolf von Ehrenstein. Neue, im Inhalt unveränd. Ausg. Aug. 1860.)

Die Vespredung der hier angezeigten kleinen Schrift gehört genau genommen nicht für die deutsche Musikzeitung. Denn obwohl der Verfasser sein offenes Wort an Alle, auch an Künstler richtet, will er daselbe doch weniger vom Standpunkt der Kunst aus beurtheilt wissen, weil er die Unparteilichkeit hier durch Künstlervorurtheile bedroht sieht, als vielmehr von kunstsinigen und zugleich kirchenfreundlichen Laien. Wenn ihm dieser Wunsch in Folge einer von der Redaction ausgegangenen Anregung hiermit gewährt wird, so schreibt das freilich noch kein anerkennendes Urtheil über Gehalt und Bedeutung des Buchleins in sich. Auch der Veranlasser muß dem offenen Wort das offene Geständniß gegenüberstellen, daß er zu begreifen anfangt, wie es hat geschehen können, daß daselbe in seiner ersten Auflage in einer Reihe von musikalischen und sehr kirchlichen Zeit-schriften — das Vorwort führt sie namentlich auf — ein besonderes Lob hat erfahren können. Er kann sich der Vermuthung nicht erwehren, daß man in dem Verfasser einestheils einen heranzukommenden Kämpfer für die Zukunftsmusik begriff, von anderen Seiten her aber sich mit ihm ein unwürdiges Spiel gemacht und dem der Schrift fernstehenden Publikum Sand in die Augen gestreut hat, um die Aende des angehenden Schriftstellers am öffentlichen Beifall doshaft zu seiner Verpottung auszubuten. Wir hoffen es von seinem werdenden und geraden Sinn, daß er die ihm hiermit zu Theil werdende

Man sieht, unser alte Adreassa konnte sehr eifrig werden, wenn ihm etwas nicht in „seinen Kram passte“. Ich hatte Mühe und Noth, um ihn doch auch zum Verbiensichtigen in der Mendelssohn'schen Kirchenmusik zu überzeugen. Von allen neueren Componisten hielt er nur Einen für wahrhaft befähigt, eine wirkliche Kirchenmusik zu schreiben, und das war merkwürdigerweise — Robert Schumann. Von diesem hatte ich ihm Veder-vorgungen, Clavierauszüge und besonders das Paradies und die Peri im Clavierauszuge vorgespielt. „Das ist die erste große musikalische Natur seit Beethoven,“ sagte er, „das ist wieder einmal ein Gegenstand, der aus der Oberfläche des gewöhnlichen Lebens hoch hervorragt! In ihm spricht sich doch eine Idee aus, und dabei ein so tiefes Gemüth, wie je eines gewesen. Hätte er sich in die Mythen unserer heiligen Religion so versenken können, wie er sich für die Schönheit seines Ideals begeistert hat, so wäre er der „Ersehnte für die Kirchenmusik“, denn an Innigkeit des Gefühles, an Wahrheit des Ausdruckes thut's ihm von den Lebenden keiner gleich. Aber die Zeit — die böse Zeit mag auch an ihm, ich fürchte all' diese erhabene Schönheit, all' diese Gemüthsstärke geht einem traurigen Ende entgegen, denn es liegt etwas in ihr, was die Berührung mit dem Leben nicht verträgt. Unser Leben hat nur einmal etwas Zeretzendes in sich, ich fühle es selbst am besten: warum es so ist, das mögen die großen Geister

gelinde und freundliche Beurtheilung mit männlicher Selbstverleugung aufnehmen und zu besserer Vertiefung in die von ihm angeragte Frage nachfragen machen wird.

Das Buch behandelt das überaus weitläufige und in gewissem Betracht ganz richtige Thema ziemlich feicht und — bei manchen guten, brauchbaren Gedanken — mit äußerster Unklarheit. Der Inhalt kommt darauf hinaus: weil die Kirchenmusik für ein durchaus gemäßigtes Publikum bestimmt sei und darum allgemein verständlich sein müsse, eigne sich weder die Fuge, noch der Canon, weder das einstuimige Recitativ noch das specifisch Alterthümliche und die orchesterliche Befähigung für die kirchliche und zugleich musikalische Erbauung des gegenwärtigen Geschlechts. Es ist merkwürdig, daß der Verfasser, der sich als jungen Künstler zu erkennen giebt, es ganz übersehen zu haben scheint, daß wir denn doch einen mächtigen Schlag bedeutsamer kirchenmusikalischer Werke besitzen, in welchen weder die Form der Fuge und des Canons vorherrschet, noch bis zur Ermüdung ausgesponnene Recitative vorkommen, die auch mit der freien Form des kirchlichen „Kococostyls“ gebracht und ebenso von den orchesterlichen Vessungen der neueren Zeit freudig Vortheil gezogen haben. Im Angesicht dieser Thatfache hätte der Verfasser einfach den Vorschlag machen können, man solle das vorhandene reichhaltige Material sorgfältig sichten und alle jene Compositionen von kindlichen Gebrauch ausschließen, von welchen es unzweifelhaft sei, daß sie dem musikalischen Ohr des gegenwärtigen Hörers unangenehme Empfindungen verursachen und daher auch der kirchlichen Erbauung hinderlich sein müßten. So wäre das „Mißverhältniß“, über welches Klage geführt wird, mit einfachem Griff beseitigt. Wer möchte leugnen, daß volksthümlich wenigst no und bis zum Sieg einer neuen kirchenmusikalischen Theorie für die kirchliche Erbauung von Seiten der Tonkunst trefflich und reichlich gefordert werden könnte. Der Verfasser scheint indefs der Meinung zu sein, auch die vorhandene, bisher als classisch anerkannte Kirchenmusik thue nicht mehr für unsere Ohren, und wir wollen ihm hierin bis zu einem gewissen Punkt bereitwillig beipflichten. Einerseits nämlich ist nicht Alles classisch, was von mehreren musikalischen Classikern für den kirchlichen Gebrauch geschrieben oder zu denselben verwendet worden ist. Auch die großen Altmeister, selbst Bach nicht ausgenommen, lebten in einem Theil ihrer Werke an einer Härte und Trockenheit der Methode, die uns einmal unentraglich ist, am meisten da, wo wir nicht königliche Stube sind, sondern für die höchsten Einbrüche empfänglich gemacht werden wollen. Andererseits wird man nicht leugnen dürfen, daß unsere trefflichsten Kirchencomponisten es nicht immer genugsam bedacht haben, daß die Kirchenmusik zwar mit dem Zauber der Töne die Gemüther ergreifen und beherrschen, aber doch Nichts für sich sein, sondern der kirchlichen Erbauung dienen will.

erklären, denn vermag es nicht. Schumann wird sich früh „verleugern“, dem sein Stoff ist zu wenig von dieser Welt.“ (Ich bemerke hier ausdrücklich, daß diese Bemerkung von Andreass nach dem Anhören einiger Nummern des „Paradieses und der Peri“ gemacht wurde.)

So sehr nun unser Andreass auch auf die möglichst vollständige Auszubildung seiner Jünger in der Technik hielt, so wenig konnte er doch die sogenannten „Virtuosen“ leiden. Mancher dieser „reisenden Künstler“ fand nicht die beste Aufnahme bei ihm. „Die Kerls verderben die ganze Musik“, sagte er, „sie muß das Seil sein, auf dem sie ihre Kunststücke produciren, weiter nichts. Sind sie fertig, so rollen sie das Seil auf, und das Publikum hat eigentlich kein anderes Gefühl naahher, als daß in einem großen Raume ein ganz kleiner Gegenstand sich bemerkbar gemacht hat. Nur den Musiker achte ich, na! Ihr versteht mich schon, was ich darunter meine; ist der Virtuose ein Musiker, nun um so besser für uns und ihn, dann will ich ihn auch seine langen Haare verzeihen und sonstige Schwellen, selbst wenn er ein gut Theil davon dem großen Virtuosenwater abgenukt hat, um sich einem blöden Auge interessant zu machen.“

Ich will die Leser dieser „jungen Blätter“ nicht weiter mit dem „alten Musiktanten“ ermüden. Er paßt mit seinen Ansichten nicht ganz in die neue Zeit; aber gut ist es allerwege, und so oft

Wenn freilich ein Mißverhältniß der fraglichen Art in dem Sinne behauptet wird, als hätten wir starken Meister von gestern und heute überhaupt einen höheren Begriff des Classischen anzustellen, unter welchen sich auch die vorhandene in ihrer Form freie, würdige und erhabene Kirchenmusik nicht lassen lassen, so müssen wir dagegen ersten Protest einlegen. Es ist eben das Wesen des Classischen, zu jeder Zeit und für jegliches geistige Bedürfniß form- und mundgerecht, neu und jung zu sein. Was der Verfasser von jenen Veränderungen sagt, welche in den Aufschauungen der Menschen vor sich gehen, hat eben an dem Classischen seine Schranke. Wir können wohl nicht erfahrungsmäßig davon reden, daß die Vethoven'schen Messen und Symphonien ebenso unergänglich sein werden wie die Werke der altgriechischen Dichter und das musikalische Ohr noch nach Jahrhunderten und Jahrtausenden wunderbar befriedigt werden, vermuthet das aber mit aller Zähigkeit so lange, bis ein größerer Genius gekommen sein wird. Zum Westen derer, die dazu ungläubig der Kopf schütteln, möchten wir eine Schrift unter dem umgekehrten Titel in Vorklag bringen: Der gegenwärtige Hörer in Rücksicht auf sein Mißverhältniß zur Kirchenmusik.

Hierbei wollen wir dem Verfasser und denen, die ihm zustimmen, noch Eines zu bedenken geben, worauf uns eben die Lecture des angezeigten Schriftchens von selbst hingeführt hat.

Die Kirchenmusik hat, wenn sie ihre Bestimmung erreichen und die kirchliche Erbauung fördern soll, allerdings dem Oefer der Einfachheit und Verständlichkeit mehr wie jede andere Gattung der angewandten Kunst Rücksicht widerfahren zu lassen. Sie soll dem tiefsten, geübtesten musikalischen Verständniß ebenso genügen wie dem noch ganz unentwickelten unmusikalischen Sinn. Darin liegt die unendliche Schwierigkeit, in der kirchlichen Schreibern das Rechte zu treffen.

Darum folgt aber nur, daß ihr alle Kunstfeile fern bleiben muß, keineswegs jedoch, daß sie auf strenge Kunstform Verzicht zu leisten habe. Im Gegentheil wird sie gerade sich der Kunstform mit so besonderer Strenge unterordnen müssen, daß sie auf Freheiten verzichtet, welche in anderen Musikgattungen ungefragt hingehen. Sie muß das schon darum, weil sie dem ästhetischen Grundgeiz der Ordnung und Einfachheit unterliegt, zugleich aber aus dem besondern Grund, weil die musikalische Anregung in der Kirchenmusik von der Außenwelt abziehen und das Gemüth in behäufliche Stille versenken soll, — ein Zweck, mit welchem sich alles Sprunghafte, Auffällige, ja sogar gemüthsmägen das Interesse in der Leitung des musikalischen Gedankens nicht vertragen, und dem vielleicht die orchesterale Vollständigkeit ebenso widerständig wie die instrumentale Unreinheit, — wir müßten in der That trotz dem Verfasser keine bessere Begleitung der kirchlichen Vocalmusik als den objectiven Dergelton oder — von diesem getragen

wie möglich in die alte Zeit zurückzuverlegen, denn die Gestalten in ihr haben wenigstens den Vorzug der „Gefinnungsständigkeit“, und die That uns gerade jetzt noth, wo die maßloseste Eitelkeit an die Stelle der durch Selbsterkenntniß erzeugten Weisheit getreten, wo ein bischen sogenannter „Esprit“, der sich meistens noch in haltlosen, confusen Redensarten geltend macht, die gesunde Vernunft verdrängen will, wo endlich Jeder, der noch Sinn für Schönheit hat, Gefahr läuft, diesen zu verlieren.

Wein alter Andreass hatte diesen Sinn für Schönheit in aller Weise, und darum halte ich es noch heute für eine merkwürdige Ironie des Schicksals, daß es ihn einen so unidönen Tod sterben ließ. Er kam von einer „Landkutschau“, der weinselige Kutscher verkehrte den richtigen Weg, und eine sogenannte „Mergelstube“ machte einem Leben ein Ende, das, wenn auch in beschränkter Weise, doch in dieser mit allen Fibern der echten Kunst gewidmet war. An einem stürmischen Märztag haben wir ihn begraben.

— die Quartettbegleitung durch die anspruchsvollen und doch gemüthlich unergleichlich tiefen Streichinstrumente.

Welches die richtige, angemessene Form für die Kirchenmusik sei — das Wort im engeren Sinn genommen und im Unterschied vom Oratorium und ähnlichen Gattungen geistlicher Dichtung, die nicht unmittelbar für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sind —, ob Chor, ob Mischung zwischen Chor und Einzelgesang, ob Cioral, ob Motette, ob Aria und Recitativo, das wird noch als offene Frage gelten dürfen und ist es von neuem geworden, seit das musikalische „feuerverweilende Zeitempfinden“ die große Erfindung gemacht hat, daß alle Kirchenmusik vom Uebel ist. Am wenigsten aber möchten wir aus der kirchlichen Musik die Fuge entfernen wissen. Sie hat vielmehr in der Kirche ihre wahre und rechte Heimath. Wer freilich mit der Fuge keinen höhern Begriff zu verbinden weiß als den eines musikalischen Rechenempfehlens und Kunststücks, dem wird das unverständlich sein. Aber es reicht ja wohl auch der Laienverstand weit genug, um einfach zu behaupten: die Fuge ist die notwendige und natürliche Sprache der höchsten religiös-musikalischen und wir dürfen vielleicht sogar der christlich-musikalischen Begeisterung. Der kirchliche Componist, er sitze nun auf der Orgelbank oder arbeite für kirchliche Chöre und Orchester, kann nicht anders, er muß im höchsten Grade der religiösen Empfindung zur Fuge greifen. Damit ist nun freilich nicht gesagt: jedes Musikstück in der Fugenform ist darum zur kirchlichen Musik geeignet. Wir stellen im Gegentheil den Satz auf: Der rechte Kirchencomponist muß es ebenso verstehen, seine höchsten Gedanken in der jugalen Genrebeneid zu offenbaren, wie er künstlerische Selbstverleugung genug besitzen muß, eben die Form hier möglichst zu verdecken und auf Alles, was nach dem „Kunststück“ aussieht, im Interesse des Hörs zu verzichten, wie es den Componisten auch ganz natürlich sein wird, wenn die religiöse Empfindung ihm ihre Offenbarungen in die Hand bietet.

Verständlich, im engeren Sinn verständlich und faßlich wird die Fuge freilich dem größten Theil der Hörer nimmer werden können, — am Ende enthält die einfachste Harmonienfolge selbst für den Fachmann unendlich viel Unverständliches, gerade wie der einfachste lebendige Organismus dem Naturkundigen tausend Räthsel zu lösen giebt. Aber die rechte Kirchenfuge wird ihre Wirkung bei Keinem verschleiden, der überhaupt musikalisch und religiös empfänglich in Einem ist. Der Laienrecensent erlaubt sich dieß dem Verfasser des „Mißverhältnisses“ durch einen Vergleich aus einem dem Letzteren theueren Gebiet anschaulich zu machen. Der religiöse Geist der heiligen Schrift führt seinerseits auch eine wunderbar verschlungene, durch ein tiefes Geseß gebundene Sprache. Wirt diese nur auf diejenigen, welche mit der biblischen Logik und Aesthetik vertraut sind? Und noch Eins — der Verfasser mag zehn Jahre lang darüber nachhinnen —: der Herr Christus hat zum Theil unendliche Tiefen der Weisheit vor sehr harten Ohren und verschlossenen Herzen aufgedeckt. Das dürfte bei Verhe Niemand übersehen, der eine Theorie der Kirchenmusik schreiben wollte! Und damit genug für dießmal.

## Josephopertheater.

v. Br. Am 14. d. kam an unserer Hofopernbühne als Novität „der Wildschütz“, komische Oper in drei Acten, zur Aufführung. Das Textbuch dieser komischen Oper ist nach Kogebue's bekanntem, ja übel beachtetem Lustspiel „der Kechbod“ zwar „frei“, aber doch ziemlich getreu bearbeitet und da vielen die Musik, welche Loring in diesem geschrieben, auch aus früheren Aufführungen im Josephstädter Theater bekannt sein wird, so ist diese Novität eben so, wie der „Tannhäuser“ für uns nur eine halbe. Daß die Direction die Verschönerung hatte, das letztere Werk zur Aufführung zu bringen, braucht nicht erst erwiesen zu werden; für jenes aber lag eine solche Nothwendigkeit nicht vor. Das Kogebue'sche Stück ist platt, unästhetisch in Conception und Ausführung, wie so ziemlich alle Produkte dieses gollstiftenden Autors, aber immerhin durch ziemlich Aufwand an Wort- und Situationswitz in ordinären Sinne amüsant; in der Verarbeitung zum Operntextbuch zeigen sich fast

alle üblen Eigenschaften gesteigert, die guten geschwächt. Welch ein Resultat daher für die Kunst gewonnen werden kann, ein deprecirtes Kogebue'sches Lustspiel, dessen an sich schon rein schematische Figuren noch überdies nach der Opera-Schablone zugeschnitten erscheinen, in Musik zu setzen, liegt auf der Hand. Doch Productionen dieser Art wollen ja auch nicht von dem Standpunkte der Kunst, sondern jenen des Theaterbedürfnisses aus beurtheilt werden, und, mit dieser Maßstab gemessen, mag die genannte immerhin passiren. Wenigstens wird Loring in seiner Musik nie so bodenlos leer und trivial, wie Balfe und in seinen späteren Produkten auch Flottow. Die gesunde musikalische Ader, die er besitzt, läßt ihn wenigstens nicht im Stich und er hält doch im Gebrauch der Mittel die Grenzen seines Genres's ein und hängt seinen leichten Federballen nicht, wie Jene, schwere Bleigewichte an. Im „Caar und Zimmermann“ hatte Loring sogar, von einem glänzlich erfindbaren Stoff begünstigt, ein Werk hervorgebracht, welches als eine schätzbare nicht zu unterschätzende Bereicherung des ziemlich dürftigen Repertoires unserer nationalen komischen Oper betrachtet werden dürfte, und wenn wir in dem „Wildschütz“ die Frische und Originalität, welche jenes auszeichnet, nur in geringem Maße wiederfinden, so enthält es doch noch immer einige artig und drollig ausgeführte Stücke, wie das Quartett im 1., den Eingangschor und den Monolog des Schulmeister Vaculus im 2., den Chor der Schülgenen im 3. Act. Das Publikum nahm das harmlose Werkchen mit ziemlichem Beifall auf; einer bestehenden Zahl von Wiederholungen darf es sicher sein und damit basta.

An der Ausführung dieser Novität waren theilhaftig: die Frn. Liebhardt, Hoffmann, Frau Ferrari und die Herren Walter, Hölzel und Rudolf. Den Pönantheil des Erfolges trug Herr Hölzel davon, der für Figuren, wie der Schulmeister Vaculus, völlig geschaffen ist und sie mit vieler Laune illustrierte. Vortrefflich in der Darstellung, voll seines Waages war die tolle Gräfin der Frau Ferrari. Gefänglich ist ihre Partie unbedeutend. Den beiden Soubretten-Primadonnen Frn. Liebhardt und Hoffmann geht als Sängerninnen alles Lob, während es dem Spiel der erleren freilich empfindlich an Feinheit und echter Grazie gebricht; in gleicher Weise gilt dies von Herrn Walter, der mit eben so viel Agilität sang, als er unbeholfen spielte. Herr Rudolf war in beider Hinsicht ungenießbar. Am Dingenputenlei saß Herr Stegmairer, auf dessen Rechnung denn ein guter Theil der wohlthätigen Aufführung, namentlich der mitunter ziemlich schwierigen Ensemble's zu setzen ist.

Ueberblickt man aber die jüngste Vergangenheit unserer Oper und fragt nach den gegenwärtigen Ausichten, so fällt die Umrchau nicht eben befriedigend aus. Obwohl wir uns so ziemlich schon dem Ende des Winters nahen, so waren doch der „Tannhäuser“ und „Wildschütz“ bisher die einzigen Novitäten, beide ziemlich verspätete, da man sie der Weisheit nach schon von einer andern, wenn auch sehr untergeordneten Bühne her fannte. Daß wir auf Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploermel“ für dieses Jahr verzichten müssen, dafür können wir zwar die Direction nicht anklagen, die es Meyerbeer gegenüber nie an gutem Willen fehlen lassen wird, sondern nur die wohlberednete Caprice des maestro, dem für seine Schöpfungen in der Regel auf allen Bühnen der Welt die geeigneten Sänger zu stellen pflegen. Wir unersiehlich würden zwar nach Allem, was wir von dieser Oper bereits wissen und kennen bereitwillig auch für die nächsten Jahre auf deren Erscheinen verzichten, da uns in unserem Privathaushalte schon „Propheet“ und „Nordstern“ sehr entbehrliche Gerichte wären; allein das Publikum denkt hierüber anders und da es bezahlt, so sind seine Forderungen auch bis zu einer gewissen Grenze berechtigt. Welchen Sinn es aber haben sollte, daß die Direction den „Trovatore“ in Scene setzte, ist nicht einzusehen. Als ob uns diese Ausgeburt eines Stalensim nicht schon während der Dauer des Mirellischen Regime hinlänglich in die Ohren gällte? Daß diese Verfalls-Oper, wie wir vernachmen, ein sehr zahlreiches und dankbares Publikum veranlaßt, kann die Direction für ein so gefunungseloh's Verdienen nicht entschuldigen, denn nur bis zu einer gewissen Grenze ist sie berechtigt

und verpflichtet, auf die tausendertel Stimmen des vielföpfigen Publicums zu hören und nach dessen mannigfaltig wechselnden Neigungen und Forderungen zu fragen. Weil er eben gegeben wird, dieser „Trovatore“, so läßt ihm eine gewisse Fraction des Publicums behende zu; würde er aber nicht gegeben, so würde man ihn auch sicher nicht vermissen und Niemand hieße es ein, nach ihm zu begehren. Werden nun solche Opern, die nur zum Verderben der Kunst wirken, vollends vielleicht einigen Sängern zu Gefallen in Scene gesetzt, die in ihnen ein geeigneteres Terrain erbilden, ihre Gaben glänzen zu lassen, als in Producten der „classischen“ Kunst, so wird die Sade gar zu lässig. Dem Vernehmen nach soll dem chrenmwerthen „Trovatore“ demnächst sein nicht minder oder Bruder „Rigoletto“ folgen. Gegenüber einer so eifrigen Sorgfalt für die Verdi'sche Wut darf sich freilich ein Componist, wie Mar schar, nicht wundern, wenn man seiner vergibt. Auch das abermalige Experimentiren mit Donizetti's „Venezianer“ (Zavaira) war sichtlich zu erfahren. Wir persönlich wüßten im Laufe des ganzen Winters der Direction nur für die Wiederaufführung der „Lucchen“, „Iphigenia“ zu danken, die uns zugleich wieder einmal recht eindringlich zeigte, eine wie große Künstlerin wir an Frau Dufmann besitzen. Wir hoffen nun dies unvergängliche schöne Werk, welches für uns eine absolute, nicht bloß faulgeschichtliche hervorragende Spitze der Entwicklung bezeichnet, nicht wieder so bald vom Repertoire verschwinden zu sehen, und haben uns der Wahrnehmung gefreut, daß das Publicum dem gewaltigen Werke diesmal einen viel lebhafteren Antheil entgegenbrachte, wie in früheren Jahren. An der „Armida“ soll gegenwärtig studirt werden. Waren nicht äußere Gründe für diese Wahl maßgebend, so würden wir die Reproduction der „Alecse“ oder des „Orpheus“ vorgezogen haben.

Ist es schwierig, das Princip zu erkennen, nach welchem die Direction ihr Repertoire bildet, so ist dasjenige nicht minder dunkel, nach welchem sie bei neuen Engagements verfährt und sich den neuen Engagierten gegenüber verhält. Wiederholt wird über den enormen Kostenaufwand geklagt, welchen die Oper consumirt und welcher die Notwendigkeit herbeiführt, dieses Kunstinstitut in Pacht zu geben. Bei einer so sinnlosen Deconomie kann dies ja aber nicht anders sein. Wir wissen kaum die Namen all der Sänger und Sängern, welche binnen der letzten zwei Jahre engagirt wurden, denn einige von ihnen tauchen nur so wie Cometen am Horizont auf, und andere sind zwar engagirt und beziehen ihren Gehalt, machen aber ein zweites auf andern Bühnen ihre Kunststudien! Eine eigenthümliche Rolle hat auch Herr Griminger, der in der Zeit der höchsten Theatral-Begeisterung, gespielt. Seit ungefähr einem halben Jahr beschreitet dieser Künstler unsere Bühne und ist in dieser langen Frist factisch in nicht mehr als sieben Opern aufgetreten, im Wilhelm Tell, Prophet, Fideles, Tannhäuser, in der Stimmen von Portie, Lucia und Aida. (Seither auch in der Venezianer, und zwar mit bestem Erfolg.) Da nun solches ohne besondere Geistesanstrengung und Zeitaufwand zu leisten ist, so hatte Herr Griminger, der, wie wir wissen, auch manden andern Künsten huldigt, während seines Aufenthaltes in Wien hinlängliche Mühe, diese Neigungen zu cultiviren.

## Concerte.

(Zöglingconcert. De Lange.)

Das Conservatorium gab ein „Zöglingconcert“ und ließ einige recht erfreuliche Leistungen wahrnehmen. Die Orchesterstücke waren „Egmont“—Overture von Beethoven und Gade's für Wien neue B-dur-Symphonie (Nr. 4). Die Overture ging feurig und präcis zusammen und ließ, wie auch die Gade'sche Symphonie, nur ein zarteres piano der Holzbläser vermissen. Wir begreifen recht wohl, daß das piano für die meisten Blasinstrumente eine Schwierigkeit ist, deren vollständige künstlerische Ueberwindung von „Zöglingen“ nicht gefordert werden kann; meinen aber, daß man eben deshalb für solche Concerte keine Compositionen wählen sollte, welche gerade bei den Bläsern viel voraussetzen. Abgesehen

hiervon hat es uns außerordentlich viel Vergnügen gemacht, die, inniger und reizender Züge volle, dabei durchaus klare, formenschöne, gesunde und herrlich instrumentirte B-dur-Symphonie zum ersten Mal vom Orchester zu hören, und müssen uns vielen Gründen auf das Wärmste für diese Noctuit danken. Die Arie aus „Tino“ mit Clarinetbegleitung, gesungen von Hrn. Friederich Böttger, gab Zeugniß von einem vorhandenen gesunden Stimm-Material und gutem Gehör, zugleich aber auch von einem Mangel an musikalischer und sonstiger Bildung, ohne welche man zur eigentlichen „Kunst“ nimmer herankommt. Eine ähnlichen Eindruck machte das von dem Zöglinge, Herrn Hilbert, gepielte Violinconcert, „Gesangsscene“ von Zophr (Zophr hat für Wien oskubar nur dies eine Concert geschrieben, welches wir denn bei jeder Gelegenheit zu hören bekommen). Man sollte doch nie Sünde von Schülern, wenn auch von „absolvirten“ spielen lassen, die man von „Meistern“ oft gehört hat. Herr Hilbert ist ein ganz guter Geiger, aber zum Künstler scheint ihm, gerade wie dem Hrn. Böttger, die „Vorabestimmung“ zu fehlen.

Ein Vocal-Chor von Professor V. Weiß, von den Zöglingen der Knabensängerschule gesungen, war als Leistung merkwürdig, erschien uns jedoch ebenfalls als ein pädagogischer Mißgriff. Weber ist die Composition ihrem musikalischen Gehalt nach, noch ist die Stimmung des ersten Sopran's, der häufig bis a, ja b hinaufgeschraubt wird, für Knaben dieses Alters passend. Wir haben diese Meinung über Weiß's Ehre schon bei verschiedenen Gelegenheiten ausgesprochen, und bemerken mit Bedauern, daß der geschätzte Herr Professor dem „Eckst“ zu Liebe, den diese Ehre immochin machen, nicht auf gut gemeinte und mit Gültigen unterstützte Rathschläge eingehen will. — Drei Clavierstücke von Scarlatti, Mendelssohn und Schumann, von dem talentvollen Hrn. Jacobine Binder gespielt, bewiesen, was wir schon mehrere Male zu beobachten Gelegenheit hatten, daß in Folge ungenügenden Einverständnisses der artistischen Direction und der Herren Professoren die armen Schüler oft erst acht Tage vor dem Concert erfahren, was sie eigentlich spielen werden. Diesmal wurde Hrn. Binder das Opfer dieser Unordnung. Man sah deutlich das Ueberbürzte der Leistung, man sah, daß das geschickte Fräulein nur mit Mühe und Noth mit der ihr gestellten übermäßigen Aufgabe fertig werden konnte. Die Sonate in A-dur von Scarlatti, das Presto in Fis-moll von Mendelssohn und die Noctuelle in E-dur von Schumann sind keine Stücke, die ein „Zögling“ in 8 oder selbst 14 Tagen zum öffentlichen Spiel vor einem „zahlenden“ Publicum reif bringt. Man macht dennach in der Clavierchule den entgegen-gesetzten Fehler, der sonst manchmal gemacht wird, indem man Monate lang ein Stück einstudiren läßt, um „große Resultate“ aufweisen zu können. Zwei Duette („der Engel“ von Rubinstein, — dann ein anderes aus der „Heimkehr“ von Mendelssohn), in welchen außer dem vorgenannten noch Fräulein Pauline Doser sang, wurden äußerlich brillant wiedergegeben. Doch hatten wir hier einen ansengenen Sopran vor uns, wo der nicht zu bedenkende Mangel durch müssige Hilfsmittel gedeckt werden sollte. —

Der vielfache Applaus, welcher von Seite des gerade nicht einem Aeocpage ähnlich sehenden Publicums gesendet wurde, kann unser Urtheil nicht entkräften, und die Direction des Conservatoriums wird sich, so dürfen wir annehmen, seiner Selbsttäuschung über die einzelnen Leistungen hingeben, sondern hofentlich immer fester in der Ueberzeugung werden, daß dieselben Institute gründliche Reformen nicht thun, Reformen, welchen nicht durch Reuebezug oder Neu-Erweitung irgend eines Faches abgethan sind, sondern in einer zeitgemäßen Umgestaltung der ganzen Organi-sation bestehen. Es ist schwer, sehr schwer, einem alten Institut einen neuen Geist einzubringen, — wir aber werden nicht müde werden, solches zu verlangen.

Ein Concert, welches die Gebrüder De Lange gaben, gestattete sich recht interessant. Das Schumann'sche Pianoforte-Quartett wurde von demselben im Verein mit dem Herren Helmeberger und Dohal im Geiste des Tonbildners gegeben. Der Pianist zeigte viel musikalisches Verständniß, dabei lebhaftigkeit

und Frische der Auffassung, schönen Anschlag, und eine für solche Musik ausreichende Technik. Nur Zweierlei müssen wir ausstellen: erforscht nicht ganz correcten Pedagebrauch, und im Adagio eine zu untergeordnete Behandlung der von Schumann reich ausgestatteten harmonischen Begleitung; man höre mitunter vom Clavier fast gar nichts. — Der Cellist spielte darauf die beiden letzten Sätze eines selbstcomponirten Concerts, welches im Vergleich zu den gewöhnlichen Virtuosenstücken recht achtungswerth genannt werden kann. Es weist eintönige Cellofage, hübsche gesungliche Motive und eine gut musikalische Behandlung des Accompaniments als Vorzüge auf; ebenso ist es frei von unmetrischen Sprüngen der Stimmung, wie sie z. B. in den Compositionen seines berühmten Meisters Servais vorkommen, wovon das später gespielte Souvenir de St. Petersburg genügende Beispiele enthält. Die Fertigkeit des jungen Virtuosen ist nicht gering, und kann bei fortgesetztem Studium noch eine seltene Höhe erlangen. Gegenwärtig erscheint sie jedoch noch nicht ganz ausreichend für die Schwierigkeiten, die in den vorgetragenen Compositionen vorkommen. Das Cello ist ein helles Instrument und rächt jede Zumutung, die nicht vollständig durchgeführt wird, durch böse Klänge. Desso Näherlichkeit läßt sich von dem Ton des Spielers in getragenen Partien fügen: er ist stark und edel, dabei weich und von dem dem Cello eigenhämlichen Schmekel. Der Vortrag cantabler Stellen ist ziemlich frei von Unarten, aber trieben u. Tremoliren u. dgl.; nur das allzu langsame Ziehen des Fingers von einem Tone zum andern erscheint kraftlos und störend. — Eine vorzügliche Leistung war die zum Beschluß gespielte D-dur-Sonate, Op. 102, von Beethoven, für deren Wahl man den beiden jungen Künstlern um so mehr danken muß, als einiger Mühe dazu gehört, für einen gemäßigten Publicum vorzuführen. Ist doch Op. 102 selbst unfern hochscholastischen Eintrals noch fern geblieben, obgleich es nicht minder werthvoll ist, als die letzten Compositionen des Meisters überhaupt; ja wir sehen nicht an, zu behaupten, daß es eines der verständlichsten, am wenigsten rhapsodisch, und durchaus in kräftig freier Stimmung gehaltenen Werke ist, zu deren Verständniß nur Freiheit von Vorurtheil und eine öftere Begegnung gehören. Gespielt wurde die D-dur-Sonate, wie gesagt, sehr verständlich. Der erste Satz war zwar etwas gar zu frei behandelt, indem der Cellist seine Partien immer im Tempo retardirte, während der Pianist die seinen sehr lebhaft nahm. Dagegen lag im Vortrag des herrlichen Adagio's alle Weisheit des Ausdrucks, die die Composition erfordert. Auch die das Finale bildende Fuge gelang ganz vorzüglich, und würde noch verständlicher geworden sein, wenn der Pianist das Pedal sparsamer gebraucht hätte. — Herr v. Sopp er erlirte uns abermals durch seine Wirtwirkung, und gab das Kubinsstein'sche Lied: „der Afro“, ferner das „Tändchen“ von Raff, „Widmung“ von Schumann, und nach lebhaftem Hervortritt noch das „Sonntagsgeläch“ von Mendelssohn zum Besten. Wenn wir über diese Leistungen auch einmal einen Tadel aussprechen wollen, so geschieht es nur, weil: „wem viel gegeben ist, von dem darf man viel fordern“. Wir bemerkten daher, daß das Tempo des Kubinsstein'schen und Mendelssohn'schen Viedes von dem sonst so verständlichen Sänger zu schnell genommen werden. Namentlich geht die „Sonntagsgeläch“, welche das letztere durchsichtig verloren, wenn gleich die ersten Noten im Allegro-Tempo gesungen werden. Auch schien uns die Intonation des Sängers diesmal, vielleicht in Folge körperlicher Indisposition, nicht ganz sicher.

Ueber das 2. philharmonische Concert berichten wir in der nächsten Nummer.

## Correspondenz.

Magdeburg.

† Alle mit uns unter gleichem Breitgrade des civilisirten Europa Wohnenden wissen, daß mit abnehmender Tageslänge die Zahl der Concert-Abende verhältnißmäßig zunimmt. Mit dem heranrühenden Frühlingsequinoxium jedoch ändert sich dieses unglückliche Verhältniß; d. h. die kürzer werdenden Abende veranlassen Niemanden, sein projectirtes Concert

aufzugeben, im Gegentheil tritt in der Regel ein nachdrückendes Drängen nach Concertgängen ein, je höher die Sonne ihren Tagesbogen beschreitet; was verflucht sein könnte, verflucht man nachzukönnen; fremde Künstler, die bisher die Hauptkräfte beglückten, wollen wenigstens auf der Durchreise von einem Fuß zum andern und vorübergehend die Hand drücken, sie geben ein, auch wohl auf dringendes Verlangen zwei Concerte, und versprechen im nächsten Winter zurück wieder zu kommen. Da Brennt eine warme Frühlingssnacht die Knospen, im frühen künftigen Grün ummeln sich die engagierten kleinen Sänger lustig herum, und die speculative Kunst sieht sich zum Schmeigeln verurtheilt, eie sie unter den Sommerlocalen ein geeignetes Terrain erndet, ihre entsprechend modifizierte Thätigkeit, mit größtem Gelingen, zu entwickeln.

Die eine Hälfte des in dem Vorstehenden unten nachdrücklichen Lesern geschätzten Zeitraumes ist bereits verstrichen; wir befinden uns mitten in jener Periode, wo die Partien zu neuen Anstrengungen ihre Kräfte sammeln und die Kritiker ihre Federn schärfen. Wenn sie, wie Referent, sich noch des altmodischen Sanktells bedienen, um ihre Erzeugnisse mit den Erzeugnissen des Tages gleichen Schritt halten zu lassen. — Wir beugen diese Punkte, um für die neue „Deutsche Musikzeitung“ in wenigen Zeilen niederzulegen, noch aus von den Kunst-Ereignissen der letzten Monate in Erinnerung geblieben ist, lehnen aber alle Ansprüche auf Vollständigkeit ausdrücklich ab, da wir auf einen solchen Bericht um so weniger gerüstet sein konnten, als die erste Nummer dieses Blattes sich vom 1. Januar 1860 datirt.

Amadix müssen die Concerte der „Harmoniegesellschaft“ und der Loge erwähnt werden, die auch diesmal, wie in früheren Jahren, uns manchen schönen Augenblick gewöhnten; daß unter den gebotenen Symphonien auch der Name Spohr, der erst vor Kurzem unter uns auf einige Tage zu weilen, nun auf immer geschiedenen Meisters, glänzte, darf wohl nicht Wunder nehmen. Vielleicht seien wir namentlich seinen Namen öfter in den Blättern, da schon mancher Künstler durch seinen Tod erst lebendig geworden ist.

Die mitten in das Vierteljahr fallende „Schillerfeier“ hat natürlicherweise auch hier nicht ohne Sang und Klang vorübergehen können. Die hiesigen sährlichen Vereine von Eingliedern betheiligen sich wesentlich und mit glänzendem Erfolge bei den verschiedenen Gelegenheiten, wo man ihre Dienste wünschet.

Der hiesige Domchor gab in der großartigen Domkirche ein Abendconcert, zusammengesetzt aus Chören, Sologängern und Vokalquintett. Die fast bis auf den letzten Raum gefüllte Kirche gab einen erfreulichen Beweis von der Theilnahme, welche das Publicum dem Institute des Domchors schenkt; nicht minder Freunde aber hat es gemacht, daß der Chor durch eine recht vortreffliche Leistung in diese Theilnahme in vollem Maße verdient.

Kurz darauf gab der Kirchenweien Händel's „Messias“, ebenfalls unter sährlicher Betheiligung des Publicums. Die Soli waren in den Händen unwürdiger Sängers; das Ganze erlirte auch höher gestellte Ansprüche.

Ein Concert zum Besten des Pensionsfonds für die Mitglieder des Theater-Orchesters, von diesen veranstaltet und von dem Kirchengesangs-Verein unterstützt, hütete ebenfalls ein sährliches Publicum in den Räumen der Harmoniegesellschaft versammelt. Die Aufführung war nicht tadelloe, weder in der Symphonie (C-moll von Beethoven), noch in Hüller's „Gründung Rom's“. Wenn Hüller's Werk den Erfolg in dem Maße nicht hatte, als man erwartete, so finden wir die Ursache weniger in der vorausgegangenen C-moll-Symphonie von Beethoven, als vielmehr in einem Theil dem eigenhämlichen Werke selbst, a derterselbst in der nicht glücklichen Anfassung mehrerer Solopartien — hauptsächlich aber in den durch vorausgegangene Feiernsartikel zu hoch gespannten Erwartungen. Diese wurden nicht vollständig betrieht, und das Publicum nahm das Werk nicht so günstig auf, als es verdient, was wohl der Fall gewesen sein würde, wenn es lediglich ein durchweg unbedingtem Urtheil hätte folgen können.

In dem fünften Concerte der Loge-Verein wurde eine Symphonie von Ulrich mit Interesse gehört. Das mit Geduld gearbeitete Werk eines talentvollen Componisten hielt sich zwar auf der Höhe der Empfindung nicht, mit welcher derjenige erste Satz beginnt; es laßt auch in seinem Verlauf zuweilen den aus einer notwendigen Folge sich ergebenden Fluß der Entwicklung vermissen, leidet im Adagio und Scherzo an Längen, und ist im Finale nicht ganz frei von Trivialitäten: wird aber immer wieder gern gehört werden, da es verständlich und ansprechend geschrieben, und zugleich in den verschiedenen Partien reizend instrumentirt ist. Der Schluß des Chorus wirkt imponirt, und bringt es zu dem Anfang des ersten Satzes wieder in ein, bis dahin nicht dauernd genug festgehaltenes, richtiges Verhältniß.

## Briefkasten der Redaktion.

W. in P. Zdenkowsky willkommen, und wenn nicht viele Notendrücke vorzukommen, gleich zu beantworten. — W. in W. Z. nehme den Antrag mit vieler Dank an, und schreibe nächstens Genaueres. — R. in P. Scherzo. — D. in W. Herr V. will die Correspondenz übernehmen. Doch gibt es für vier noch andere Aufgaben. — D. in P. Herr Dr. v. R. schreibe ich nächster Tage.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wogge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Baher Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst und Musikalienhandlung: Weyless & Hüsing, vormals G. F. Wauer's Witwe. — Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 4 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 fl. oder 1 Thlr. Mit Vorbeziehung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 4 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. — Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Silberg. — Preise und Order werden franco erbeten. — Alle Abonnenten, Musikanten und Buchhändler nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Richard Wagner. — Zur Erinnerung an Summel. — Rezensionen. — Graf Laurenzini's „Abwehr“. — Fildler's musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte. — Musikstände in Frankfurt a. M. — Concerte. — Correspondenz. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen.

## Richard Wagner.

1.

S. B. Ueber Richard Wagner zu schreiben hat heute wenig Erstrebliches, — so wenig wie über irgend Einen, mit dem von Seite der Partei des „Fortstürms“ Abgottetriebe geschrieben wird. Man ist nur zu geneigt, Fortschritte, wie sie in unseren Tagen auf den Gebieten der Wissenschaft, der Gewerbe und der Politik gemacht werden, auch in der Kunst zu verlangen, und sich der Meinung hinzugeben, als ob das Neue, wenn es aus den Schranken des Natürlichen hinaustritt, dadurch zur vervollkommenen eines Kunstgutes beitragen müsse, — eine Meinung, die wir durchaus nicht theilen.

Trotz dieser unerfreulichen Zustände müssen wir unser Glaubensbekenntniß über Richard Wagner ablegen. Wir fühlen uns unsern Lesern gegenüber dazu verpflichtet, und dürfen weder den Vorwurf der Feigheit, noch den der Bequemlichkeit auf uns laden.

An einsichtigen wäre es, wir schlossen uns kurz einer der beiden extremen Parteien an, und wiederholten, was da oder dort gesagt wurde. Dagegen fräudt sich unser Sinn und die Tendenz unseres Blattes, welches echte Kunstprinzipien vertreten und doch dabei mögliche Gerechtigkeit walten lassen will. Diese Aufgabe ist im vorliegenden Fall um so schwieriger, als über Wagner kaum etwas Neues gesagt werden kann. Seine Opere sind mit demselben peinlichen Eifer von Jenen durchsicht worden, die für ihn schwärmen, wie von Jenen, die an ihm kein gutes Haar finden können. Wenn aber Wagner noch wenig ruhige und gerechte Beurtheiler in der Öffentlichkeit gefunden hat, so gibt uns dieser Umstand Muth zur Arbeit und zur Befriedung der sich aufhäufenden Schwierigkeiten, die theils in, theils außer uns liegen. In uns, indem wir bei Wagner Seiten finden, wo er uns poetisch und bedeutend erscheint, und andere, wo wir uns abgetoßen fühlen. Außer uns, indem über seine Musik Meinungen verbreitet sind, die nach beiden Seiten hin vielfach übertrieben genannt werden dürfen. Dies gilt namentlich dort, wo man über ihn nicht nach eigenem, aus guten Aufführungen geschöpftem Urtheil, sondern nach dem Hörensagen, oder nach mit telmäßigen und schlechten Aufführungen abspricht.

Wagner's Musik steht nämlich an sich durchaus nicht auf jener Höhe absoluter Schönheit, wie die unserer großen Vermeißter. Wenn wir den Vergleich wagen wollen, so können wir sagen, daß man an die Musik dieser Meister Tausende von Zentnern hängen könnte, ohne sie merklich aus ihrer hohen Lage zu bringen, während bei Wagner hundert hürden, um sie in eine bedeutende Atmosphäre zu versetzen. Wir berufen uns dabei einfach auf die vielseitigen Anforderungen, die Wagner an die Repräsentanten seiner Opere charaktere und an die Zusammenfügung seines Orchesters stellt. Seine Opere, auf einer kleinen Bühne von mittelmäßigen Sängern und einem im Streichquartett schwach besetzten Orchester aufgeführt, werden leicht einen entgegengeletzten

Eindruck machen als den beabsichtigten, ja sie werden stellenweise komisch, wo nicht gar lächerlich erscheinen.

Auch wird das Urtheil ganz verschieden ausfallen, wenn man den Stand der heutigen Oper, namentlich der italienischen und französischen, in's Auge faßt, — oder wenn man den Maßstab echter Kunst überhaupt anlegt, und eine Wagner'sche Oper etwa gegen eine Mozart'sche oder Gluck'sche hält. Eine gerechte Kritik wird nach beiden Seiten hin Umlinien halten müssen.

Verüben wir nun vorerst, Wagner's künstlerische Persönlichkeit in so zu nehmen, wie sie unserm inneren Auge vorschwebt, so wollen wir diesem Bilde nicht absolute Wahrheit oder täuschende Aehnlichkeit beimesen. Wir sind noch zu kurze Zeit mit ihr betraunt, und gestehen gerne, daß uns selbst Vieles an ihr noch dunkel und verworren ist. Anders wieder aus mancherlei Gründen nicht geeignet erscheint, rückhaltlos besprochen zu werden. Die Kunstgeschichte, der Wagner einst anheimfällt, wird dort nachsichten und strenges Gericht halten, wo dem Mitlebenden Mäßigung und Vorsicht auferlegt war.

Wagner erscheint uns als ein Künstler von ungeheurer Energie, der das, was ihm gut und recht dünkt, mit eiserner Zähigkeit und mit dem Einflusse seines ganzen geistigen Vermögens durchzuführen bestrebt ist. Wo hundert Andere verzagt und rathlos stille stehen, da greift er rasch in's Zeug, unbefürmert um Freund und Feind, um Gegenwart und Vergangenheit, — und die Kraft seiner Berechnung geht vom Letzten und Größten bis in's Nächste und Kleinste. Es kommen ihm dabei vielseitige Bildung und eine das Maß des Gewöhnlichen weit überschreitende Summe von Kenntnissen zu Hilfe.

Darüber sind wohl alle Stimmen einig. Nicht so über die Frage nach seiner musikalischen Begabung. Wir gehören zu jenen dem Behaglichst der Fortschrittswannen Verfallenen, welche finden, daß Wagner's Begabung mit seinem zum Theil wirklich großen und poetischen Intentionen nicht gleichen Schritt hält. Am sichtbarsten macht sich das für uns in jenen Stellen seiner Werke, wo Berechnung und Verstand nicht mehr ausreichen, wo ungewollene Natürllichkeit am Platze wäre, und reines ungetriebenes Walten der edlen Vortragabegabung: Talent. Gerade hier tritt uns aber meist Trockenheit und Kälte, Gefährlichkeit, Mangel an natürlichem Adel entgegen. Dazu kommt noch die in unseren Tagen so häufige krankhafte Furcht „gewöhnlich“ zu erscheinen, was oft den natürlischen Fluß hemmt, ohne jedoch zu verhindern, daß mitunter arge Trivialitäten ganz ungenirt sich breit machen (wie z. B. das Preislied Tannhäuser's und das Abendlied Wolfram's).

Fehlt es in den Werken Wagner's sowohl nach Seite der didactischen Unterlage, wie nach Seite der Musik durchaus nicht

\*) Aus eben diesem Grunde haben unsere Herren Mitarbeiter, die mit Wagner's Werken schon länger bekannt und vertraut sind, in diesen Blättern vollständige Freiheit im Ausdruck ihrer Meinung über diese Sache, — ja wir bitten sogar, um der Wahrheit willen, damit in keinem Fall zurückzuhalten.

an den Merkmalen einer romantischen Poesie, so stört uns dagegen ein eigenthümlicher Mangel an reiner, warmer Empfindung, und es scheint, als sei dem ganzen Menschen die „Freude“ früh abhanden gekommen, die reine, hohe Freude, welche nur innere Harmonie gibt. Daher wohl auch der Mangel an Leichtigkeit und Grazie, der sich sowohl in der Wahl der Stoffe, wie in ihrer Behandlung anspricht. Es ist Alles schwer und oft bizarr. Wagner schreibt nur Tragödien. Zur heiteren oder gar komischen Oper scheint ihm das Zeug vollständig zu fehlen. Und in diesen Tragödien findet sich nirgends als Gegenstück ein Zug von Humor. Schattpersone schiebt Tragödien; aber es kommt immer ein Narr, oder eine lächerliche Figur darin vor. Mozart schrieb einen „Don Juan“, und wußte darin einen Masetto, — eine „Zauberflöte“, und wußte daselbst einen Papageno zu charakterisiren. Freilich kann nicht in jeder Oper eine solche Figur Platz greifen, und wir sind keineswegs genehmen, gegen Wagner einen Tadel daraus zu schmücken; — aber charakteristisch bleibt es immer.

Somit nun Wagner die hohe Freude und edlen oder derben Humor nicht zu besitzen scheint, so fehlt ihm unserer immigren Uebersetzung nach auch reine Liebe, oder doch der Ausdruck dafür. Obwohl sich in seinen Opern Alles um das Verhältniß zwischen dem „Herrn der Schöpfung“ und dem „Weibe“ dreht, — auch seinen Büchern liegt dieses Thema häufig zu Grunde, — so haben wir doch immer nur die Extreme vor uns: Entweder gänzliche Sinnlichkeit, oder eine an's Uebermenschliche streifende Hingabe. Während sich im „Zigeuner Holländer“ das Weib opfert, um einen zum rastlosen Umherstreifen auf dem Meere verurtheilten gepentigten Unglücklichen durch freiwilligen Tod zu erlösen, — während im „Vohengrin“ das Weib sich dem mit überirdischer Macht angegriffenen Helden blindlings ergeben, und in dieser Nicht-Gegenständlichkeit glückselig sein soll, — macht sich im „Tannhäuser“ die sinnliche Liebe so breit, daß der Held des Stückes, nachdem er den Venusberg aus Freizeitsdrang verlassen hat, in Gegenwart einer großen Versammlung und der hohen Elisabeth in verzückte Anpreisung sinnlichsten Genußes verfällt, und noch nach seiner, freilich vergebllichen Pilgerfahrt, wieder in den Venusberg eingedrungen verirrt! — Was man dergleichen romantisch nennen; was man hinter alle Dem tief-philosophische und symbolische Grundgedanken suchen und finden; — uns erscheint es nichts weniger als geeignet das Gemüth des Hörers zu treffen, weil öfter dagegen es zu verletzen; die Musik aber hat es von jeher weniger mit der Philosophie, als mit der Empfindung zu thun gehabt.

Glücklicherweise läßt Wagner seinen Helden, im richtigen Verstandesmäßiger Gerechtigkeit ein verdientes Loos zu fallen. Der „Liegende Holländer“ findet den Vohn für seine Ansbauer (wer möchte freilich nicht ausbauern, um einem solchen Leben ein Ende zu machen?). — Tannhäuser geht zu Grunde, nachdem er Eifersucht zu Grunde gerichtet hat, — und Vohengrin zieht sich zum Gral zurück ohne das unmögliche Glück gefunden zu haben. — Alles in Allem genommen sind solche Stoffe immer sehr interessant und von einem gewissen großartigen Ernst, und wenn man dagegen hält, was für ein nichtiges, flaches Wesen in obligator Begleitung von Kameel und Ziegengetrappel in neuerer Zeit in die Oper gerathen ist, so kann man Wagner's Stoffe immerhin als sehr wohlthuende Gegenstücke anstellen.

Damit erledigt sich für uns die Frage, ob Wagner „ein der Würde der Tonkunst entsprechendes Ziel“ erkennen läßt, und erklärt sich zugleich der Erfolg, den seine Opern gefunden haben. Der Menge ist diese Art der Behandlung neu und imponant, und auch der ernste Zuschauer findet sich im Ganzen, wenn auch nicht im Gemüth angeregt und ergriffen, so doch befriedigt, da hier nicht bloßes Raffinement obwaltet, sondern philosophisch und psychologisch wohlbedachtes dramatisches Leben.

## Zur Erinnerung an Johann Nepomuk Hummel.

Von

Dr. August Kahlert.

Das Andenken einer erhabenen, um deutsche Kunst und Wissenschaft vielfach verdienten Fürstin, welche Schiller bei ihrem Eintritt in Deutschland durch ein unsterbliches Gedicht prophetisch geehrt hat, fand in dem abgelaufenen Jahre, worin sie die Erde verließ, vielfach bereitem Ausdruck, nicht ohne Hinnemung auf die zahlreichen Talente, welchen sie als Gönnerin förderlich war. Zu dießen muß mit vollem Rechte Hummel angefüßt werden, denn die Großherzogin Maria Pawlowna von Weimar, der Kunst des Clavierpiels mit Liebe und wirklicher Einsicht zugehan, zog Hummeln zwar erst in seinem reiferen Alter nach Weimar, aber gerade beim Beginn der Periode seiner Meisterschaft, denn die zwischen seinem hiesigen und dem langen Wiener Aufenthalt liegenden vier Stuttgarter Jahre darf man den Durchgangspunkt in der künstlerischen Entwicklung des bedeutenden Mannes nennen; sie trug durch ihre Gunst, welche ihn, sie nach Petersburg und Moskau zu begleiten gestattete, viel zur Verbreitung seines europäischen Rufes bei, sie empfing seine dankbare Huldigung in der Widmung des edlen Clavierquintettes in Es, und in der Einweihung des russischen Viehes in dem großen lohmstroll instrumentirten Klavier-Kondo. Werfen wir gerade jetzt einen Rückblick auf den einst überall gefeierten Meister, dessen Freunde und Anhänger bereits sehr zusammengekommen sind!

Die Veränderungen des Kunstgeschmacks, die von Vielen wohl nur als zufällige Erscheinungen betrachtet werden, beruhen auf tieferen Gesetzen, woraus die Umwälzung des geistigen Lebens im Laufe der Geschichte der Menschheit hervorgeht. Die Wissenschaft forcht nach dem Ursprung gewisser geistigen Strömungen, und verfolgt sie in ganz verschiedenen Gebieten, die Kunstgeschichte bleibt gewöhnlich bei dem Einsammeln und Zusammenreihen von Thatfachen und Ereignissen stehen und sollte doch zuweilen es nicht unterlassen, dieselben auf die Kenntniß der allgemeinen Cultur in einer bestimmten Epoche zu beziehen. Bei der Poesie und Malerei ist dies längst mit wirklichem Erfolge geschehen, bei der Musik beginnt man eben erst Rücksicht auf solche Beziehungen zu nehmen, und schadet vielleicht sogar dadurch der Sache, daß man manchen Erscheinungen in der Tonwelt, die man unbeanfangt hinnehmen sollte, aus Sacht geistreich zu scheinen ganz fremdartige Entstehungsgründe aufzwingt; wenn man aber das allgemeine Gepräge der Tonkunst in gewissen Zeitabschnitten beachtet, so wird man darin viele Kennzeichen des allgemeinen geistigen Bildungsstandes finden; die Geschichte der Tonkunst reicht sich dann in die Culturgeschichte eines Volkes auf die natürlichste Weise ein, der Wechsel des musikalischen Geschmacks bleibt nicht mehr etwas Unbegreifliches, sondern ergibt sich als etwas Nothwendiges.

Der Zeitraum, der zwischen den Befreiungskriegen gegen französische Druck und dem Bewegungsjahre 1830 liegt, war ruhigen, beahnlichen Kunstgenüsse sehr günstige; schwere Kämpfe waren überstanden, die heit're Seite der Kunst fand in Deutschland viele Theilnahme. Das Virtuosenwesen besonders eroberte sich allwärts das größte Interesse, denn wenn es dereinst auf die höheren Stände, deren Liebhaberei es war, angewiesen blieb, so durchdrang es jetzt auch die übrigen. Ein ganz besonderer Meiz lag in dem Stahren über die Geschicklichkeit des einzelnen Menschen; nur insofern derselben sich zu entwickeln Gelegenheit gegeben war, fand das von ihm vorgetragene Tonstück Voh. Die Gesangsvirtuosen namentlich wurden vor vierzig Jahren mit einer Fülle von Tansen, Trillern, Figuren und Figuren aller Art veriorgt, welche damals mit der Achse ausführen zu können für Ehrentade galt, während heute schon deshalb darüber gespottet wird, weil Niemand mehr auf ihren Vortrag eingeht ist. In Deutschland, wo große Meister den Sinn für Würde und Heiligkeit der Kunst erschlossen hatten, ließ dieser sich nicht so leicht unterdrücken, und rief viele literarische Streiftigkeiten hervor. Doch traten jetzt Talente auf, welche den Geschmack an der Vir-

twiesität mit dem an höherer Kunstweize zu vermitteln berufen waren. Sie durften sich auf ein erhabenes, unsterbliches Beispiel, auf Mozart berufen und hüben, und bedachten zwei Instrumente von ganz verschiedenem Charakter durch ihre aus Mozart's Schule hervorgegangenen Werke. Für die Weige sorgte Spohr, für das Clavier Hummel. Beide errangen der deutschen Virtuosität den Ruhm Europa's, beide beherrschten den Geschmack lange Zeit hindurch und sind sich darin verwandt, daß Ruhe, Eckenmaß, Klarheit der Gestalt und Entwicklung des Tongebäudes ihnen heilig ist, sie unterscheiden sich jedoch sehr scharf durch dasjenige Gepräge, welches gewöhnlich mit dem der Malerei entlehnten Ausdruck: „Colorit“ bezeichnet wird. Das Hummel'sche ist ungleich mannigfaltiger, als das von Spohr, welches einen feststehenden Ausdruck hat, und doch sorgte Hummel vorzugsweise nur für die Bedürfnisse der Clavierspieler, Spohr aber neben dem Geiger noch für alle Waltungen der musikalischen Composition. Beide wurden, als später in die Welt ein Geist der Lurche, ein unverkennbarer Ausdruck des unbefriedigten wachselnden Daseins, des geheimnißvollen Seelenleides eindrang, durch andre Künstler abgelöst, nach Spohr erstlich Paganini, nach Hummel Chopin. Wir haben hier zunächst bei Hummel zu verweilen, dessen Werke dem heutigen Geschlecht täglich fremder werden, weil es eben unter dem Einflusse der oben angedeuteten geistigen Strömung steht.

Nur noch geringe Spuren sind vorhanden von der Trennung, die zu Anfange unsers Jahrhunderts zwischen der süd- und norddeutschen Art des Clavierpiels bestand; sie läßt sich auf den berühmten in Kaiser Joseph's Zimmern angesprochenen Wettstreit zwischen Mozart und Clementi zurückführen, trat aber unter den Nachfolgern Hummel und Field weit scharfer hervor. Clementi wurde, weil Field in Rußland blieb, in Deutschland durch Louis Berger, der sich in Berlin niederließ, vertreten, der bei Weitem nicht eine der Hummel'schen ebenbürtigen Schöpfungskraft besaß, aber der Wiener Schule gegenüber sich durch Bildung eines intensiveren länger klingenden Tones auf dem Clavier auszeichnete. Gefangvolle Spielart galt ihm als das Höchste, und ließ ihn auf die reichen und mannigfachen Complicationen schnell verfliegender Töne, wodurch Hummel festsetzte und hochgehörte, verzichten. Der Fingereinsatz durfte bei diesem weniger gewichtig sein, um die schnellere Ablösung der Finger zu ermöglichen. Und doch, obgleich die Gegner an Hummel's zu kurzen Ton rügen wollten, mußten sie immer wieder zugeben, daß er durch die außerordentliche Reutlichkeit und Sauberkeit seiner dahinstrollenden Töne einen eigenhümlichen Vorzug behauptete. Die Palme der Virtuosität gestanden ihm auch diejenigen zu, die den besondern Reiz eines Field'schen Vortrags im kleinen französischen Zimmer hervorhoben. Für beidseitige Väter, die in den Clavierstücken unsrer Tage sehr bemerkt sein mögen, ist jene Spaltung des Geschmacks unverständlich geworden, weil eine Ansicht von der Natur des Claviers, die weder die Hummel'sche noch die Field'sche ist, vorherrscht. Das Instrument gilt jetzt als Erlas für das Orchester; auf alle Feinheiten und

Unterschiede der Tonbildung einzugehen bleibt daher keine Neigung mehr, und man verlangt von dem Instrumente bei weitem mächtigere Klangfülle, einen größeren Kaliber des Tones als damals.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

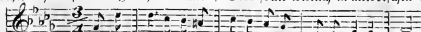
(Vier für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.)

- Schilflieder von Venan, componirt von J. L. Cammer. — op. 7. Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.  
 Sechs Lieder von Michael Bernays, componirt von Albert Dietrich. — op. 11. Verlag von Ritter Biedermann in Wintertur.  
 Fünf Lieder von Carl Siebel, componirt von A. A. von Enken. — op. 30. Verlag von W. Bachhoffer in Düsseldorf.  
 Fünf Lieder, componirt von W. F. W. Nicolai. — op. 8. Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.  
 Sechs Lieder, componirt von E. Pafer. — Verlag von Kuhn in Weimar.  
 Zwölf Lieder, componirt von V. Tamrosch. — Terfel's Verlag.

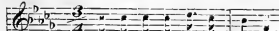
v. Br. „Singe, wenn Gesang gegeben“ — Dieser Spruch wird, jeit er erklingen, befolgt, wie kein anderer und wo wäre unter den Dichtenden und Componirenden des heil. römisch-deutschen Reichs derjenige, der ihn nicht ohne das mindeste Bedenken auf sich bezöge? Man kann öfter Verleger darüber Klagen hören, daß Jeder ein so schlechtes Geschaftsartitel wären; allein sie lassen sich, mag immerhin ihre Klage eine begründete sein, dadurch doch nicht beirren, uns alljährlich mit einer ziemlich ansehnlichen Dosis dieser, nach ihrer Versicherung, wenig geachteten Kost zu beschenken, wie sie ihnen vorher von Dichtern und Componisten dargereicht wird. Von einer reichen Zahl neuerer Erscheinungen liegen uns die oben bezeichneten vor, deren Reize wir mit den von Julius Cammer's componirten Venan'schen Schilfliedern eröffnen.

Der Name des Componisten ist ganz kürzlich zum ersten Mal aufgetaucht, allein dieß ist in unserer Zeit eine sich (im buchstäblichen Wortsinne) so alltäglich wiederholende Erscheinung, daß sie nur der Zufall oder besondere Umstände dem Auge auch des Klummeifamsten bemerkbar machen können. Ein solcher Umstand war für uns eine sehr ausführliche Besprechung, welche die Leipziger Neue Zeitschrift für Musik jenen Vierhefte und sechs anderen gleichzeitig mit ihnen erschienen widmet. Der Kritiker in jener Zeitschrift begrüßt sie insgesamt mit hellem Enthusiasmus und die gedachten „Schilflieder“ nennt er die Krone derselben.

Uns sind vorläufig nur diese letzteren bekannt geworden, allein da sie des Componisten Meisterstück bilden sollen, so werden wir vielleicht am wenigsten Gefahr laufen, ungerecht gegen ihn zu sein, wenn wir ihn nach diesen beurtheilen. Von vornherein thut es uns aber Leid, daß wir den Enthusiasmus jenes Kritikers so wenig theilen, vielmehr unserselbst in diesem Vierhefte nichts entdecken können, was uns auf eine prägnante Begabung des Componisten schließen ließe. Oder sollte wirklich in melodischen Phrasen, wie:



Drüben geht die Sonne scheiden, aus der mein-der Tag ent-schleier



Und ich muß mein Lieb-stes meiden

eine so hervorragende Erfindungsraft oder eine so ungewöhnliche Tiefe des Ausdrucks liegen? Gleichwohl bilden sie den Kerninhalt des ersten Liedes und imponiren dem Componisten so sehr, daß er sie nicht nur zu einem zehn Tacte langen Nachspiel ausspinn, sondern noch überdieß, mit geringer Modification der ersten aus ihnen auch das dritte Lied formt. Ist dieß vielleicht eine weitere Anwendung des Wagner'schen Princips? Wenn auf Fortschritte muß man nun einmal in unsrer Tagen auf Weg und Ziel gefaßt sein.

Was soll man aber nun weiter zu Nr. 4 sagen? Oder ist es nicht widersinnig, so zu componiren:

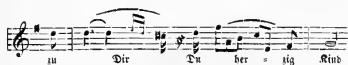


Sonnen-un-ter-gang, schwarze Wolken zieh'n

Wir bekennen, daß wir in den Liedern von Raff nicht viel Aegerem begegnet sind, die wir immer für den Gipfel des Abgeschmackten hielten. In Nr. 5 „auf dem Teich, dem regungselosen,“ ist die Erfindung eben so matt, wie in den vorhergehenden, das Colorit aber soll es durch die folgende Instrumental-Begleitung erhalten:



Wir geben zu bedenken, ob man es hier mit einem ordinären Effekt oder mit witzlicher Inspiration zu thun hat und wie sich jener Effekt am Clavier annehmen. Taufen kann man freilich alles als Inspiration und *Gra ben-Hoffmann* schreibt zum Beispiel (sans toute comparaison) in einer uns ebenfalls vorliegenden Composition folgende Stelle:



und notirt darüber „con inspiratione“. Und *Lamers* setzt über das erste seiner Schiffslieder „mit tiefer Empfindung“, welche Bezeichnung stillschweigend auf der Voraussetzung ruht, daß diese tiefe Empfindung sich in der Composition selbst findet, denn sonst appellirt sie an den Gedenken im Sänger, nicht an den Künstler.

In ein besseres Verhältnis können wir uns zu den Liedern von *Albert Dietrich* setzen. Zwar durch besondere Originalität zeichnen auch sie sich im Ganzen nicht aus, und wir vermiffen auch in ihnen die tiefer wirkende Naturkraft (denn alle durch künstlerische Bildung zu erlangenden Eigenschaften, seinen Klang- und Formensinn besitzt *Dietrich*), aber Nr. 5, „der Sommer“, ist doch eine sehr anmutige Composition, die ein echter, frischer Hauch durchweht, und auch Nr. 3 „an die Nacht“, enthält manche tiefer empfundene Züge. Sehr hübsch ist in Nr. 1 das Nachspiel, in Nr. 6 die Stelle „umschließt die Augen“ componirt. Jedensfalls gehört dieses Liebergest unter den Productionen des Tages zu den beachtens- und empfehlenswerthen.

Raß das Gleiche ist von den Liedern von *Eyten's* zu sagen. Was der Dichter derselben (*Zeipel*) sagt, ist nicht sehr bedeutend, aber Alles drückt der Componist recht angemessen, zierlich und in wohlgeordneten Formen aus.

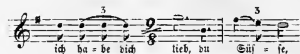
Nicht ganz das Gleiche gilt von den Liedern *Nicolaï's*. Als wir den Anfang des ersten sahen:



Und *Damrosch*:



und dann später:



glaubten wir uns schon des ferneren Nachtlebens entgehen zu können. Doch blättern wir weiter und fanden das Lebige nur unbedeutend, conventionell, phöngiognomielos im Ausdruck, sonst aber nicht eben zu scheitern. Ja den in den Käfig Nr. 3 eingesperrten „Vögeln“ mag man sogar sein leichtes Gefieder nachsprühen, und Nr. 5, „Läufjung“, ist nicht ohne einen gewissen Schwung. Nur will uns die Nothwendigkeit der fortissimo- und pesante-Bezeichnung, nach welcher der Componist das Accompagnement zu Anfang gespielt wissen will, nicht entleuchten. Von den fünf Gedichten, welche dieses Heft enthält, sind drei Heibel, diesem Componistenliebling, entlehnt, deren erstes so beginnt:

Und legt ihr zwischen mir und sie  
Auch Strom und Thal und Hügel  
Ostrenge Herrn, ihr trennt uns nie,  
Das Lied hat Käfigel.

Welch' eine Poesie!

Wir gelangen schließlich zu einigen Producten der „neudeutschen Schule“, denn als solche werden wir wohl die Lieder von *Vassen* und *Damrosch* anzusehen haben. Wir erklären beide für würdig, in den neuen Orden aufgenommen und von *Kühn* in *Wimar* verlegt zu werden. Hochfliegende Intentionen, schwindsichtige Sentimentalität, hinter welcher sich nur Unvermögen und graße Unnatur verbergen, barbarische Behandlung der Singstimmen und Vorliebe für widerwärtige Harmonien sind die Vorzüge, welche beide Autoren gemeinsam besitzen, und ihnen Ehrenplätze in der neuen Republik sichern, doch möchte dem Breslauer Agitator im Ganzen der Vorrang gehören. *Vassen* läßt sich häufiger zu menschlicher Ausdrucksweise herab, und wenn er auch nicht leicht ein Lied zu Ende singt, ohne diese Anwendung irdischer Schwäche irgendwie auf eine eklantante Art wieder gut zu machen, so muß dies eine rühlich prüfende Kritik doch anerkennen. *Vassen* hat auch den Wuth, die *Eichendorff'sche* „Mondnacht“ nach *Schumann* noch einmal zu componiren, und wer sich recht den Unterschied zwischen genialer Intuition echter Empfindung und bloßer Intention vergegenwärtigen will, darf nur diese beiden Compositionen vergleichen. Wir können uns nicht enthalten, aus beiden Liederheften unseren Lesern einige kleine Perlen zu ihrer Erbauung mitzutheilen, die freilich statt aller Kritik hätten dienen können.

*Vassen*:

Nr. 12 der Fieder von Darnofch soll humoristisch sein, und enthält Stellen, wie die folgenden:

Der hat 'ne große Augen, Augen, a ..... ba!  
 und a ba ba ha ba ha

### Dr. F. P. Graf Laurencin.

(Hanslick's Lehre vom Musikfäch-Schönen. Eine Abwech. Leipzig, Heinrich Rathke, 1864.)

S. B. Diese Blätter haben in ihrem Programm versprochen, Schriftsteller zu unterstützen, „welche über schwierige ästhetische Fragen Klarheit verbreiten“. Auf wessen Seite wir uns nun in dem aus dem Titel der vorliegenden Brochüre zu ersiehenden Kampfe stellen werden, wird der Leser, welcher beide Schriftsteller kennt, fast voraussehen können.

Wir dürfen die Streitfrage als bekannt annehmen, und recapitulieren daher ganz kurz, daß Dr. Hanslick in seiner angeführten Schrift (die aber in Wirklichkeit betitelt ist: „Vom Musikfäch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik“) gegen die in der früheren Aesthetik obwaltende, der wirklich musikwissenschaftlichen Basis entbehrende Gefühlschwärmerei einen kräftigen Schlag ausübte, dabei aber bis zu der bedeutenden Schlussfolgerung gelangte: der einzige Inhalt der Musik seien „tönend bewegte Formen“. Wollte nun auch Hanslick mit seiner Schrift bloss eine sichere Handhabe für die ästhetische Beurtheilung des einzelnen Kunstwertes geben, nicht aber den nun einmal undefinirbaren Zusammenhang leugnen, der zwischen dem Geist des Componisten und seinem Werk, oder zwischen der Seele des Hörenden und dem Kunstwerk besteht, so hande doch dieser Satz einmal da, und müßte um völliger Aufklärung willen weiterer Untersuchung bedürftig und fähig erscheinen.

Wir können uns hier in die Frage selbst nicht näher einlassen, da sie in Zeitungsartikeln unmöglich zum Austrag gebracht werden kann. Wir haben es hier nur mit der Schrift von Dr. Laurencin zu thun, und an sie die Frage zu stellen, ob sie geeignet erscheine, „Klarheit zu verbreiten“? Und dies ist es, was wir entschieden verneinen. Entbehrt sie doch selbst, als Abhandlung, der Klarheit in Form und Inhalt. Vorerst in der Form. Graf Laurencin bietet hier eine 227 Seiten lange Schrift ohne logische Eintheilung, welche bei dem Leser die Präntion erhebt, eine solch' endlose Tirade in einem Zug zu lesen — gleichsam mit dem Verfasser einen vollen Tag fortzurennen, ohne Bewußtsein des Zieles, ohne Ruhepunkt, ohne die nöthige Veränderung der Scene. Die Frage nach dem Inhalt der Schrift hängt damit aufs Innigste zusammen. Weit entfernt, das Nöthige, was Dr. Hanslick aufstellte, und was von bedeutenden Männern unserer Zeit unbedingt anerkannt wird, (Fischer, Hamminer, Pöge, Kasarun, Zimmermann, Julian Schmidt, Ad. Zeising u. A. haben sich in ihren Werken, — Andere, wie D. Zahn, W. Hauptmann, A. B. Marx mündlich gegen uns mit größter Achtung darüber ausgesprochen), ebenfalls anzuerkennen, jenen auf die Spitze gestellten Ausspruch: „Tönend bewegte Formen seien der einzige Inhalt der Musik“ aber als ein etwa mit Unrecht gezogenes Reintat zu bekämpfen, — beginnt Dr. L. bei der ersten Seite des H.'schen Buches, ja schon bei der Vorrede, über jeden einzelnen Satz einen Grimm ansiehend, der häufig komisch, öfter aber noch beleidigend wird, und von Zeit zu Zeit einen Wüthling einschleudert vor dem „Zugl“ H.'s, der denn auch im Wesentlichen das Einzige bleibt, was er an der Schrift gelten läßt. Von einer streng wissenschaftlichen Unternehmung jener Punkte, die hier in Betracht kommen, finden wir nicht die Spur; dagegen allerdings eine gewisse Begeisterung für subjektive Meinungen, die gerade hier auf wissenschaftlichen Gebieten ganz ungehörig ist. Wo aber Dr. L. fühlt, daß es sich um Belege handelt, da verliest er sich hinter Gezeil, der ein großer Denker aber kein Musiker, und hinter Pöge, der ein Musiker aber kein berühmter Philosoph ist.

Wir müssen gestehen, daß uns noch selten ein so leidenschaftliches blindlings in's Zeug gebendes Kämpfen gegen „Windmühlen“ vorgekommen ist, wie in diesem Buche. Augenommen, Dr. H. wäre in seinem „Beitrag zur Revision der Aesthetik“ wirklich vollständig im Irrthum, zugegeben sogar, er wäre wenigstens zu weit gegangen und hätte über das Ziel hinaus geschossen, — der Ton, den Dr. L. anzuschlagen sich erlaubt, wäre immer noch ein des Gegenstandes und der Person unwürdig. Was berechtigt, so muß man fragen, den Grafen L., die Schrift von H., welche, wie schon oben gesagt, von vernünftigen Musikern und wirklichen „Gelehrten“ keineswegs als „abgethan“ betrachtet wird, wie Gr. L. glauben machen möchte, mit solchen Waffen anzufallen? Der sind es vielleicht heute keine Grobheiten mehr, wenn man Jemandem öffentlich sagt: „Si tuais-tes, philosophus manuis-tes“, — oder wenn man Bedauern ausdrückt über „zu spät gekommenen Verstand“, — oder wenn gesagt wird: „er (Hanslick) müßte ja schamroth werden über ein so geistloses Gröbeln und Wüthen in den abstrakten Tonformen“, — oder: „Eine solche an Unzahl grenzende Mißhandlung schöner musikalischer Ideen“ u. s. w., — oder: „Eine Logik, wie Dr. Hanslick hier zeigt, ist die eines Anfängers, der in die siebente Classe des Obergymnasiums tritt, und seine matten Denkfähigkeiten an der Bildung von Urtheilen und Schlüssen versucht“, — oder endlich gar: „(Uod licet Jovi (damit ist Hegel gemeint) non licet bovi!“ — Wenn man freilich bedenkt, daß Gr. L. seit einiger Zeit mit Saß und Paß geistig nach Weimar-Leipzig übergesiedelt ist, so kann man sich über die tollstolzen Fortschritte in puncto „Grobheit“ nicht sehr wundern.

Aber das ist es nicht allein, weshalb das Buch den strengsten Tadel verdient. Gr. L. hat sich nicht allein zu großen Unhöflichkeiten, sondern sogar zu — Unredlichkeiten hinneigen lassen. Abgesehen von der schon oben erwähnten Veränderung des Titels der H.'schen Schrift, welche für sich schon das Bestreben kennzeichnet, sie in falsches Licht zu stellen, fällt er über Dinge her, welche in der vor 3 Jahren erschienenen zweiten Auflage des H.'schen Buches, welche Gr. L. gleichwohl zu kennen vorgibt, gar nicht mehr stehen! Ueberhaupt ist Gr. L.'s Bemühen, Dr. H.'s Person in die Frage zu ziehen, ihm dabei fortwährend Feindschaft gegen das „Gefühl“ u. dgl. unterzustellen, ungehörig und zugleich lächerlich.

Das ganze Buch charakterisirt sich eigentlich am einfachsten durch den Rath, welchen der Verfasser Dr. Hanslick Seite 71 gibt: „Er lebe sich hinein in dasjenige was Verlior; durch sein Requiem, durch sein Entlassne du Christ, Linn aber durch seine Graner Messe erstirbt und erfüllt hat. Du mußt ja Hanslick auf andere Ueberzeugungen kommen.“

### Fischer's musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte.

1 Leipzig 1859. Zeit & Comp.)

— h — Bei Gelegenheit der 3. Säkularzeit der königl. Studienanstalt zu Zwickbräun erschien dieses Werk. Es umfaßt in drei Abschnitten das Leben der Tonkunst, die Mittel zur schriftlichen Darstellung der Erzeugnisse der Tonkunst und eine musikalische Rundschau über die letzten drei Jahrhunderte, mit andern Worten die Philosophie, die Orthographie und die Geschichte. Hätte der Verfasser noch die Grammatik hinzugegeben, so wäre in diesem Gelehrtenbibelwerk von noch nicht 200 Seiten alles gesagt, was sich überhaupt über Musik sagen läßt. Schon das muß überraschen; mehr aber daß

Stimmen erregt, wenn wir lesen: daß dies Buchlein bestimmt sei, wie es einer Gedächtnißfeier seinen Ursprung verdankt, späteren Jahrhunderten das Gedächtniß der jetzigen Zeit zu erhalten. An Herr Fischer vielleicht ein Weiser des Morgenlandes, der aus seiner verborgenen Heimath her den Stern der Wahrheit hat aufgehen sehen und seinen Lauf einer ihm verkennenden Gegenwart zum Trost für die Zukunft vereinigen will?

Leider ist dies nicht der Fall. Ueberall wo nicht Verworrenheit und kraffe Verthämlichkeit das Scepter führen, treten uns die allerbekanntesten Redensarten entgegen, welche sich trotz der neuen Einleitung und der Sicherheit ihres Auftretens nicht unbedeutlich machen können. Da jedoch eine gewisse dilettantische Richtung der Schriftsteller in letzterer Zeit viel Glück gemacht hat, so können wir uns von diesem Werke nicht mit einem einjähr verwerfenden Urtheile entfernen, sondern müssen, so wenig Vergnügen es uns macht, den Nachweß für uns: Behauptung liefern.

Der Aufsatz: Wesen der Tonkunst, ist eine Zusammenhäufung von brillant klingenden, zum größten Theil nicht hingehörigen Redensarten. Naturwissenschaftliches, philosophisches, literarisches, salomnähiges, werden bunt durcheinander geschüttelt, daß der Laie ganz schwindlich wird, während derjenige, der ein wahres Interesse an der Sache nimmt, sich in jeder Zeile mehr zurückgestoßen fühlt. Statt des überzeugenden Schlußes tritt gewöhnlich ein unpaßendes Bild ein und wird mit langweiliger Breite durchgeführt. So heißt es: „Sinnen-, Seelen- und Geistes-Leben bilden den Dreiflang, in welchem das Gesamtleben der Menschheit erklingt.“ — Dieses aber besteht aus Fühlen und Denken, welche beide der Seele einströmen, weobald wir auch von besetztem Gehirne und besetztem Geiste sprechen. Die Seele ist die Trägerin von Gefühl und Geist, welche durch die Sinne mit der Welt außer uns in Verbindung erhalten werden. Hier kann also von einem dreiflangartigen Verhältnis von Seelen-, Geist- und Sinnen-Leben nicht die Rede sein, wenn sich's auch noch so schön darüber phrasieren läßt. In ähnlicher Weise werden fast der mangelnden Grundlagen einer richtigen Anschauung, kleine Systeme Inmurrepirtartig aufgestellt. Wir empfehlen denen, welche Geschmack daran finden, eine nähere Untersuchung des Abschnittes. — Wie der Verfasser aus dem Himmel seiner Spekulationen plötzlich auf den staubigen Fußboden einer Elementar-Musiklehre heruntersteigt, wissen wir nur dadurch zu erklären, daß er inmitten dieser Vaillosigkeit selbst schwindend das Bedürfnis empfunden hat, den Versuch, der ihm bei dem Wesen der Tonkunst mißlungen, bei den materiellen Elementen noch einmal zu machen. Doch auch dieser Abschnitt sieht weit hinter den ersten Capiteln einer jeden Musiklehre zurück, wir übergehen ihn darum ganz, und wenden uns zur Rundschau.

Die drei Jahrhunderte (der Zweibründer Studienanstalt) werden der Reihe nach betrachtet. Als Träger des Ersten werden dreizehn Namen angeführt, ebenso zwölf aus dem zweiten, und neun aus dem dritten, und über jeden Einzelnen etwas gesagt, was sehr geistreich sein soll. Doch kennt noch keine Melodie und hat nur berechnet, Mozart weicht sich nicht aus Dramatische, Beethoven ist der Urquell der heutigen Verworrenheit, u. dgl. m. Dabei wird freilich über die weltbekanntesten und schon hundertmal charakterisirten Componisten zum Hundert und eckfenmale in der hergebrachten Weise höchst begeistert und schaffinnig das längst Aufgefundene wiederholt. Wir sind aber dem Verfasser nur für das Neu hingeschaffte verpflichtet, wenn denselben auch der verdiente Dank dafür nicht erwünscht kommen sollte.

Summum, Schubert sind dem Verfasser noch unbekannt, dafür paratib Hesse, neben Beethoven. In den Schluß der Rundschau stellen sich noch eine Reihe von Aufsätzen über Virtuosität, Rückgriff in das Mittelalter, Männerchor-Gesang, Conservatorien, Zukunfts-, Haus-Musik u. a., in welchen der Verfasser seinem Herzen zum Schöne reden lassen darf. Da wir, wie der Leser bereits wahrgenommen haben wird, nicht sehr eingenommen sind von diesem Geistesprodukte, so wollen wir ein Weiteres günstigeren Federn überlassen und führen nur noch schließlich an, daß dieses Werk ein würdiges Pendant zu Rich't's Harmonik ist, daß der Verfasser Ulbrich's Standpunkt zu Beethoven vollkommen

theilt, und daß er äußerst eingenommen von Hrn. Rau's musikalischen Anekdoten-Romanen ist, während ihm die Arbeit wie Mozart von Otto Jahn, als nicht zu rechtfertigendes Wagniß erscheint.

## Musikzustände in Frankfurt a. M.

× In sehr gemüthlicher Stimmung, geehrt Herr Redacteur, schreibe ich zur Erfüllung Ihres Wunsches, mich an der neu gegründeten Musikzeitung thätig zu betheiligen. Insofern die durch dieses Organ auszuführende Idee sich des Beifalles der Kunstfreier zu erwehren haben dürfte, und es Pflicht jedes Künstlers ist, an seiner Kunst mit Wort und That fördernd mit zu pflegen, bin ich gern bereit, auch das Meinige nach Kräften beizutragen; dagegen muß ich aber im Voraus die geehrten Leser des Blattes um Nachsicht bitten, wenn wegen anderweitiger Berufs-thätigkeit, Miße und Laune nicht immer so ansieblig sind, um den Willen zu vollständiger That zu steigern. Eine Zeit meiner Mittheilungen hoffe ich aber ganz zu vertreten, die möglichste Unparteilichkeit für die Kunst darf man nur das Wort der Wahrheit ergreifen; Aufrichtigkeit im Interesse der Sache muß das Panier sein, Gerechtigkeit das richterliche Urtheil.

So erlahnen Sie denn, was sich in unserer freundlichen Mainstadt Gutes und Neues im Reich der Töne ereignet. Des Guten gibt es in der That viel hier, Neues verhältnißmäßig wenig, doch auch das gute Alte dürfte vielen Lesern neu sein, da ausfallender Weise, im Vergleich zu andern Städten und Städtchen, über Frankfurt, das in vieler Hinsicht, geistiger wie materieller Art nach längen hin vortheilhaft bekannt ist, so wenig Treffendes und Vollständiges von seinen Musik-Berühmtheiten und musikalischen Persönlichkeiten in die Oeffentlichkeit gelangt, und es dadurch nicht in dem Maße gewürdigt wird, wie es in der That verdient. In den letzteren Jahren namentlich bewährt sich in dem Streben der einzelnen Künstler wie der Kunstanstalten eine so steigende Nüchternheit, daß wir letzterer insbesondere einen bedeutenden Einfluß auf Bildung und Gedräng zu sprechen, und in denselben den Schwerpunkt der hiesigen Musikthätigkeit erblicken müssen.

Etwas besitz Frankfurt nicht, was sich eine Menge deutscher Städte bereits angeeignet haben, ein Conservatorium der Musik. Angeregt und angezogen ist ein solches schon lange durch den hiesigen Viederkranz, aber das statutenmäßig festgesetzte Capital zur Gründung desselben ist noch nicht völlig beisammen. Indeß wir möchten es für einen nicht zu großen Verlust halten, kein Conservatorium zu haben, gegenüber dem bisherigen Zweck der „Mozartstiftung“, ausgesprochene Talente durch mehrjährige bedeutende Geldunterstützung dem Ziel ihres Studiums entgegen zu führen. Das ist eine segensreiche Aufgabe, die den Nagel auf den Kopf getroffen hat, wie mehrfache Erfahrung bereits beweist. In Cassel war man jetzt etwas Ähnliches als „Spohrstiftung“ anbahnen. Wir wünschen recht viele solcher Stiftungen, denn gewöhnlich entbehrt das wahre Talent der materiellen Hilfe, und kommt deshalb nicht immer zu ganzer Entfaltung.

Was den Künstler unseres Publicums betrifft, so hat man nicht Ursache darüber zu klagen, im Gegentheil, es ist ein empfänglicher, häufiger Boden hier, und dem Künstler steht eher noch eine günstige Zukunft bevor. Sogenannte Zukunftsreisen indeß dürfte Mühe haben, sich Bahn zu brechen, unser Publicum hat einen zu naturwüchsigen, gefunden Sinn, ist frei von Sentimentalität oder überstürzendem Enthusiasmus, und labt sich viel mehr und lieber an der Ergreifung der klassischen Meister und deren Nachfolger. Andere Vereine, die alle einer trefflichen Richtung halbtigen, haben zu tief Wurzeln geschlagen. Summum hat nur eine gewisse Zahl Anhänger hier; man geht mit neueren Leistungen vorsichtig zu Wert, ist aber deshalb nicht so einseitig, wirklich Gutes aus dem Kreis der Anerkennung und Huldigung auszuschießen.

Im nächsten Jahr wird der Bau des neuen Concertsaales vollendet sein; es wird ein Prachtwerk werden, das sich jedem derartigen an die Seite stellen kann. Damit ist denn ein neuer und

großer Schritt weiter gethan, und dem hiesigen Musikstreiben durch die Möglichkeit prärogativer Aufführungen ein erhöhter Impuls, ein erweitertes Spielraum gegeben. Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit auf die von uns gerühmten Musikinstitute. Sie zerfallen ihrer Natur nach in zwei Richtungen, eine die Instrumental-, die andere die Vocalmusik repräsentirend. In erster Reihe steht das *Mus. u. m.* Ursprünglich war dasselbe eine Hofstätte für Poesie, Malerei und Musik, jetzt ist letztere Kunst nur ausschließlich darin vertreten. In zehn Concerten werden während des Winters die bedeutendsten Orchesterwerke dem immer sehr zahlreich versammelten Publikum vorgeführt.

Die Ausführung neuer Werke bietet einige Schwierigkeit durch die Zithe (zum Theil in pecuniären Verhältnissen begründet), daß jedem Concert nur Eine Probe gewidmet ist, wodurch eine gewissenhafte Execution desselben kaum ermöglicht werden kann. Das *Museums*-Orchester ist dasjenige des Theaters, und selbiges hat alle Ursache seine Kräfte im eigenen Interesse in Anspruch zu nehmen. Die Leitung ist Herrn Musikdirector Messer übertragen, der mit wohl angelegener Kraft seine Dirigenten im Allgemeinen treffliche Aufführungen erzielt, wie sie seiner bedeutenden Musikstadt nachsehen. Solo-Vorträge, die in den letzten Jahren durch Zustimmung fremder Künstler neuen Schwung erhielten, bilden die Ausfüllungsmomente. Freie Engagements für Vertretung des Gesanges finden hier nicht statt, vielmehr auch — weil sich wenig feste Sänger finden. Dagegen hat man in Herrn Strauss, Schüler des Wiener Conservatoriums, einen vorzüglichen Geiger als Concertmeister gewonnen.

(Schluß folgt.)

## Concerte.

(Philharmonisches Concert. Erste Quartettproduktion.)

H. B. Das zweite Philharmonische Concert unter der Leitung des Herrn Director Carl Czeret huldigte ausschließlich der romantischen Tonkunst. Die Symphonie in D von M. Szymanowski, welcher Composition zum ersten Male, seit diese Concerte überhaupt in's Leben traten, daselbst erklang, wurde mit ausgezeichneter Präcision gespielt, und errang einen unerwartet lebhaften Beifall. Der kleine ronzanartige Mittelton wurde sogar nach nicht ebenwollendem Anplausen wiederholt! Was uns betrifft, so finden wir zwar in dieser Symphonie des Reizenden, Hübschen und Interessanten Viel, aber als „Symphonie“ erscheint sie uns nicht so bedeutend, wie die in C-dur und H-dur. Beethoven's Werke dieser Gattung aber erscheint sie etwa wie eine romantisch gelegene, mit allen Reizen versehene Villa, gegenüber einem Dogenpalast. Kein aristokratisch betrachteter finden wir im ersten und letzten Satz ein Nüchternheit zwischen dem Inhalt und den angewendeten Mitteln. Das viele erdrückende Blech (besondere Polanen) erscheint uns gegen den leichten Charakter des Werks verstoßend, und es kommt dadurch in das Ganze eine gewisse Geschraubtheit. Die Idee, eine ganze Symphonie in einem einzigen fortlaufenden Satz, nur durch eine kurze Pause unterbrochen, zu geben, ist als eine ausnahmsweise hinzunehmen, wie ja auch Beethoven 4 Sonaten in dieser Weise geschrieben hat. Auch ist die Kürze der einzelnen Sätze diesem Versuche günstig. Doch möchten wir um seinen Preis diese Behandlungswerte als eine nachahmungswerthe bezeichnen, und darin einen „Fortschritt“ erkennen. Obst dem Kaiser was des Kaisers ist, und der Symphonie ihre ordentlichen vier Sätze. — Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ bildete den zweiten Theil des Concerts. So viel schöne Musik und so herrliche Behandlung des Orchesters und Chors diese Arbeit enthält, es hat uns immer erschienen, als ob mit Rücksicht auf den vorliegenden stark romantischen Stoff Vieles darin zu breit, fast ovidianisch behandelt wäre. Das Ganze ist ein Spud, den die wahren Druiden den eingebrungenen Berederten des Christentums bereiten; aber diese Wendelssohn'schen Druiden sind etwas schwerfällig behandelt, und man ist schließlich in der Lage, sagen zu müssen, daß das Alles sehr schön sei, aber nicht charakteristisch genug. Noch auffallender wurde

dieser Uebelstand freilich durch die Behandlung von Seite der Solosänger, welche die betreffenden Parts übernommen hatten, besonders aber des Hrn. Grabanek, welcher sich durch die seiner Stimmlage durchaus nicht entsprechende Haltung der Partie beengt fühlte. Auch Herr Audek, dieser sonst so feinsinnige Sänger, schien sich in dieser Aufgabe nicht zu Hause zu fühlen, und ließ im Vortrag viel zu wünschenswürdig. Herr Geilg, mit ihrem immerwährenden Tremoliren und ihren gepreßten Chantemönten, konnte wahrlich auch nicht jenen Anforderungen genügen, welche man bei „ersten“ Sängern erleben darf, und eigentlich nur Herr Wauerhofer entledigte sich seiner Aufgabe mit Geschick und künstlerischer Beherrschung. — Das Orchester war dagegen ganz trefflich, und auch der Chor, der redlich seine Schuldigkeit, wenn auch die Intonation der Soprane nicht immer ganz rein war. Auch ließ das Orchester in der Symphonie von Anfang herein Reizbarkeit der Stimmung vermischen. Das erste A des vollen Orchesters war gerührt, und es schien, als ob sämtliche Streichinstrumente um eine Schwelbung höher ständen als der Chor der Mäler.

Die erste Quartettproduktion des zweiten Cycles gestaltete sich zu einem kleinen Feste, da sie die hundertste seit dem Bestehen dieses Unternehmens war. Verehrer und Freunde des Herrn Hellmesberger hatten daher diesen Abend in besondern Devotionen angesetzt. Es regnete Beifall und Hervorrufe, und außerdem soll dem genannten Herrn ein Album überreicht worden sein. Auch die Deutsche Musikzeitung sann diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne Herrn Hellmesberger ihren Dank zu votiren für die Verdienste, die er sich durch diese Productionen um die Bildung des Geschmacks in Wien erworben hat. Seine Quartette sind bis jetzt die künstlerisch vollendetsten, zugleich in der Wahl gefinnungsvollsten musikalischen Aufführungen in Wien gewesen, und bilden einen wahren Aker des Edlen und Schönen, an dem das von wilden Strömungen ergriessene Schiff unseres großstädtischen Musiktreibens einen festen Halt findet. Haben wir an Herrn Hellmesberger in anderen Spähden seines Wirkungskreises so Manches auszuweisen gefunden — das Eine müssen wir ihm lassen, daß er immer der echten Kunst treu geblieben, daß er sich nicht hat irre machen lassen in seinem Bestreben, ältere und neuere Compositionen deren Produkte auf dem Boden des Schönen zu wurzeln, seinem Publikum vorzuführen, und jeder unbedingten Erlaßbarkeit eben so kräftig zu steuern, als dem Umschlagreifen kunstschädlicher, transtafter Neuerungssucht die Spitze zu bieten. Möchte Herr Hellmesberger auch fernhin diesem Princip treu bleiben, und nebst dem bewährten Altem auch dem guten Neuen sein Recht gönnen, — das kleine Recht wenigstens gehört zu werden. — Außer Herrn Hellmesberger's sei auch des wackeren Secundarius Herrn Durst's gedacht, der, dem Unternehmen von Anfang an angehörend, reichlich ausgefahren und nicht wenig dazu beigetragen hat, diese Productionen auf der Stufe zu erhalten, auf welcher sie zur Freude aller wahren Musikfreunde gegenwärtig stehen. — Aufgeführt wurden an diesem Abende dieselben Quartette, welche das Programm der ersten Production bildeten, und zwar Haydn's G-dur-, Mozart's D-moll- und Beethoven's F-moll-Quartett.

Nebenun wir noch des zweiten Concerts der Gebrüder De Lange, in welchem dieselben im Vereine mit Herrn Hellmesberger ein Pianoforte Trio von Chopin, und dann die Sonate in C. op. 102 von Beethoven hielten. Das Chopin'sche Trio bot einerseits einen Beleg, daß das Gebiet der Kammermusik nicht das war, auf welchem der vortheillose Componist sich mit Glüd bewegte, andererseits brachte Herr De Lange für diese Composition nicht den nöthigen Reichenreichtum des Anschlusses mit; — die Beethoven'sche, in der Form unklarer der beiden das op. 102 annehmenden Sonaten, wurden verständlich vorgelesen. —

Ein 3. Concert, welches Dr. Bosovich gab, und in welchem er die A-dur-Sonate mit Violoncell von Beethoven, nebst kleinen Stücken von Chopin, Vigt und Mendelssohn, dann von eigener Composition spielte, waren wir zu befinden verbunden.

## Correspondenzen.

## Breslau.

Die dritte Symphonie-Soiree im Musiksaale der Universität unter Leitung des Herrn Carl Reinecke erregte dadurch das größte Interesse, daß sie mit der Gerechtigkeit bot, das ausgezeichnete Violinistpiel des Herrn Concertmeister David aus Leipzig zu hören, der zum erstmalig unter gemüthlichen Vorzeichen durch seinen Vortrag, der viel tiefer und trefflicher stänferte, als ein so allgemein beliebter und bewährter, doch mit aufregungsbildender Erwartung seinen Leistungen entgegengehen. Diese Erwartung ist nicht getäuscht worden: wir lernten in Herrn David einen Geiger kennen, der seinem wunderbar Instrumente einen edlen, vollen, weichen Ton entlockt, mit einer außerordentlichen Technik die höchste Sauberkeit, Eleganz und Glätte verbindet, namentlich ein reines Piano, fast alle jene Eigenschaften besitzt, die ihm den ersten Geigern der Gegenwart anreihen lassen, wenn ihm auch jenes feurige, mit den Hüften des Venies's ständige Element fernhält, das im Zwerchen Wärme und pakt. Herr Concertmeister David trug sein Concert Nr. 5, D-moll vor, dessen erste beiden Sätze, Allegro serioso und Adagio, uns durch melodischen Fluß, brillante Paßagen und prägnante Instrumentirung fesselten, während der letzte Satz (Vivace) etwas bizarr und gefühllos nicht auf gleicher Linie hand. Der Meister erzielte jedoch durch den Vortrag dieses Concertes, sowie der sogenannten „Zwei-Sätze-Soiree“ von Tartini, die mit seiner Schattierung und glänzender Vivacität ausgeführt wurde, den reichsten Erfolg. Das Meiste Vortheil erzielte unter Reinecke's Leitung nicht gelang, die Antwort zu Götze's „Egmont“ von Beethoven, und ließ in Reinecke der Stimmung und Bezeichnung einen sichtbaren Fortschritt nicht verkennen, wir müssen die Geiger vor einer allzu forcirten Bearbeitung ihrer G-Saiten warnen, da das dadurch herbeigeführte „Schmalen“ höflich unangenehm und störend wirkt, am allerwenigsten aber eine etwa dadurch beabsichtigte Massenerregung hervorbringt. — An Stelle der Ouverture zu „Paganini in A-moll“ von Gluck mit einem neuen Schluß von Reinecke, der freilich dem K. Wagner'schen weitwetter nachsteht, würden wir aus dem reinen Schatz dieser Gattung eine andere gewählt haben, da unumgänglich eine größere Anzahl Geiger, als hier zu Gebote standen, dazu gehören, um die ganze Kraft und Gewalt dieses Wertes auf den Zuhörer wirken zu lassen. — Auch in Ausführung der Schubert'schen C-dur-Symphonie übertraf die Vilsch'sche Capelle an Sicherheit und Klarheit alle frühere Leistungen. Wie reich auch an einzelnen, außerordentlichen Schönheiten dieses Wert ist, so brachte es doch auch überall nur immer, trotz Begliffung der Wiederholungen, endlich das Gefühl der Ermüdung hervor, nicht etwa durch die Ausschweifungen einer ungelassenen Phantasie, sondern durch das einseitige Wiederkehren und Hinauslaufen ein und derselben Phrase, wie wir dies leider in allen Instrumentalstücken dieses genialen Componisten finden. Wenn würde Schubert sich seine Werke ausgeleitet und geführt haben, wenn ihm jemals Gelegenheit geworden wäre, sie zu hören! —

S. S.

## München.

— Die verflochtenen Monate November und December ergaben ein ziemlich lebhaftes Bild musikalischen Treibens. Die musikalische Akademie unter Lehmann's Leitung brachte in fünf Concerten mit großem Erfolge zum erstenmale ein Adagio-funebre für Violoncello von Mozart (componirt im Juli 1786), und die Dithurbane für Männerchor von Rich, ferner zum erstenmale die Manfroe Ouverture von Schumann, eine Fagelouverture in C-dur von Ilvich, und leider auch eine hymphonische Dichtung von Pizet — die i. g. Heiligtage. Letztere Composition erzielte ein nothwendigeres Schicksal. Schumann's Ouverture hätte besser gefallen müssen, wäre Schumann hier mehr richtig geblieben, (hierin dürfte noch manches nachgeholt werden), und wäre sie nicht die letzte Nummer des Concertprogramms gewesen, was bei den mühsigen Stundenverhältnissen des 4. Decems und der hierdurch herbeigeführten Unruhe im Publikum ziemlich einen verlorenen Punkt gleichstellt. Aus demselben Grunde konnte sich auch im hiesigen Ilvich's Ouverture keineswegs Erfolges erheben, deren Bracht die musikalische Akademie Beethoven's 5. und 9. Symphonie, dessen Fagelouverture op. 124, eine Symphonie in D-dur von Haydn, und die in A-moll von Mendelssohn, zu Zoph's Gedächtnisfeier die Weihe der Erde, die Ouverture und eine Sopranarie aus Faust, ein Terzett aus Jenua und Ayr, und die Pfingstscene für die Meiste. Außerdem kam zum Vortrag eine Tenorarie aus der Paganini auf Lauris, die Wachtstücke von Schubert, dessen Oelung vor Geister über den Wälfen etc.

Der Catorizeverdrin in zwei Concerten unter V. Ferial's Leitung brachte zum erstenmale und zwar mit entschiedenem großem Erfolge die Cantate „du Dieu Israel“ von Sebastian Bach, die große Scene der Fünften des Hofers mit Amide aus dem 3. Act der Amide von Gluck, den 42. Psalm von Mendelssohn, und zwei Sprüche für achtmittigen Chor von demselben Meiser, — die Voreile von Hiller, zwei Romanzen mit Tschier's Klavierstücken und der Hoffmann's für France stimmen von Schumann's, zwei Veder für Chor von Schuchter, Gebet und Gebirge. — Außerdem gelangten zur Wiederholung zwei Choräle von S. Bach, ein Madrigal von John Venet aus dem 16. Jahrhundert, „Maria

walt zum Heiligthum“ aus den Festgelegen von Eccord, und das doppelstimmige Misericordias von Durante.

Hr. Kössner, die Hofenbirtuofin gab ein sehr volles Concert, Herr Peter Morast, dirigirendes Mitglied der Hofcapelle zwei Sören, die jedoch die noch immer nicht erhabenen Quartettstücken der Hrn. Lautenbach und Müller in keiner Weise zu ersetzen vermögen. — Vollt out!

## Zeitungsschau.

Wir lesen in der einzigen „Neuen Zeitschrift für Musik“ das demnachst zu erwartende Ereignissen dreier Paraphrasen über Ernani, Rigolletto und Trovatore von Ficht angeblühnd und begehren zugleich der Bemerkung, daß Ficht diese Stücke besonders für seinen Schmeigebier, Hans v. Bülow, und dessen in Paris beabsichtigte Concerte componirt habe. Thatfachen dieser Art bedürfen keines weiteren Commentars, aber wie schwer sie wiegen, scheint denjenigen unbekannt zu sein, die doch für den Geiz und die Bedeutungslosigkeit des Ficht'sigen Kunstschaffens empfinden stets sind, denn solch würden sie es wenigstens bei der einfachen kaum vermeidlichen Verleger-Anzeige bemerken lassen und das Factum nicht noch mit Wandlungen so naiver Art zu illustriren sich bekommen lassen. Einer der „Legitimen Erben“ Beethoven's mit Phantasien über Ernani, Rigolletto und Trovatore beschäftigt — darin liegt ein Humor, dessen Ricarterie ganz nach dem Geismat unseres Jahrhunderts ist.

## Nachrichten.

Paris. Die Sören für Kammermusik der Herren Sivoiri und Th. Ritter errienen sich einer so lebhaften Theilnahme, daß der sogenannte Beethovenaal, wo dieselben stattfinden, nicht ausreicht.

Südde. Musikztg.

— Am 25. Januar hat K. Wagner im Theater der italienischen Oper sein erstes Concert gegeben. Der Erfolg war äußerst ein großer, indem Wagner von der Masse mit stürmischen Affanationen überhäuft wurde. Musiker und Kritiker denken jedoch großentheils anders, und der Streit ist allerdings zur hellen Vede entrannt. — (Einen sehr interessanten Bericht über dieses Ereigniß bringt die „Niederbairische Musikzeitung“ in ihrer 6. Nummer. Französische Zeitungen, wie La presse théâtrale, Franco musical, Revue et Gaz. von Le moéstral sprechen sich gegen Wagner aus, und bebauern die Richtung, die er bei großen Festlichkeiten eingeschlagen habe. Für ihn spricht sich L'Europe artiste aus, und meint die Musik zu „Erhan und Nolze“ nach von großartiger Conception, und löute erst nach mehrmaligem Lesen verstanden werden. D. S.)

Hannover. Am 4. Abonnement-Concert wurden Schumann's B-dur-Symphonie, und die „C-bron“ Ouverture von Weber unter Joachim's Leitung vorzüglich gegeben. Außerdem spielte Herr Jactl, und sang Fr. Geseh als Weimor.

„Felix Mendelssohn's Briefe“ sollen, herausgegeben von seinem Brüdern, nächstens erdrinen.

Von Eilje Polto ercheint Mitte Februar ein musikalisches Roman: „Faulina Felle“ (Zign).

Wien. Der Tschier-Verein der Gesellschafter der Musikfreunde gab bis jetzt in dieser Saison zwei Produktions-Abende vor eingeladenen Gästen, und ließ sich anerkenntenswerthe Fortschritte erkennen. Schon in den Programmen offenbarte sich der richtherrliche Geist, in dem dieser Verein getrieben wird. Am ersten Abend gab man Ouverturen von Mehl und Cherubini, — dann das Euvierconcert in C-dur von Beethoven, von Fr. Anle v. Aheru, und die Ouverture zu „Tamerlan“ von Winter, — die Fagelrie: „Es ist genug“ aus „Fias“ von Mendelssohn, geigen von Herrn Kutzer, — das Mozart'sche D-moll-Concert, gespielt von der trefflichen Pianistin Wittgenstein, — und die C-dur-Symphonie von Beethoven. Die Anforderungen, die man an solche Productionen stellen darf, wurden reichlich befreit, ja wir waren sogar überhäuft durch das erste und sein unzureichende Zusammenstellen dieses aus vorwiegend gebildeten Dilettanten bestehenden Tschier's, und wünschen nur, daß es unter der Leitung seines trefflichen Dirigenten, Herrn Professor Schuchter's, in diesen eben so lauwürdigen als beschiedenen Weiterungen beharren möge.

— Der Tonleiter und Organist an der evang. Kirche hiesig, Confection in Wien, Herr Joseph Richter, welcher leider seit mehr als zwei Jahren mit einem Nervenfieber bekräftet ist, wurde als Ehrenmitglied des Mozartreusms in Salzburg aufgenommen.

— Herr Professor G. Firtcher hat seine Stellung am Conseruatorium aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt.

Mannheim. In einem der Tschier-Concerte des Herrn Carl Hallé wurde die Paganini auf Lauris von Gluck von einem an 3000 Personen bestehenden Publikum mit großem Beifall aufgenommen.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Schmelzer Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. F. Wieders** Witwe. — Pränumeration: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 2 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. Mit Vorberichtigung: für 1 Jahr 7 R. oder 2 Thlr. 10 Gr. — für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr. Einzeln: Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. **Richard Wagner. II.** — Zur Erinnerung an Hummel (Fortsetzung). — Rezensionen. — Verlioz über Richard Wagner. — Musikzustände in Frankfurt a. M. (Schluß). — Concerte. — Correspondenz. — Nachrichten. — Anzeigen. — Briefkasten. — Berichtigungen.

## Richard Wagner.

### II.

Stellt man an die Wagner'schen Opern die Frage, wie genau und in welcher Weise sich die Musik dabeiselt an den Text, d. h. an die Handlung und das gegebene Wort anschließt, so ist darauf keine bündige und kurze Antwort zu geben möglich, weil der Componist in seinen verschiedenen Opern eine ziemlich Verschiedenheit der Behandlung erkennen läßt. Wir müssen hier das Wagner'sche „Princip“ in Betracht ziehen. Dasselbe besteht bekanntlich in der Verwerfung der uns durch die Classiker übermächtigen Anordnung des Ganzen einer Oper, bei welcher abgeschlossene, musikalisch-abgerundete Sätze mit freier Declamation der Rede (Recitativ) abwechselten. Wagner lernt principiel weder Recitativ noch Arien u. dgl., sondern nur „Scenen“. Da nun mehrere seiner Opern älteren Datums sind, als die öffentliche Aufstellung seines „Princip“, welches sich erst im Laufe seiner schaffenden Thätigkeit bei ihm festgesetzt zu haben scheint, so ist es erklärlich, daß man auf Widerprüche stößt: zwischen den einzelnen Werken, wie zwischen einem bestimmten Werk und dem Princip, und endlich zwischen einzelnen Scenen ein und derselben Oper. Wagner ist jedoch in seinen Opern seinem Princip zujehelnd getreuer geworden, — wie uns scheint, nicht zu ihrem Vortheil. Denn hat dabeiselt auch eine gewisse relative Richtigkeit, so kann es doch leicht in's Extremte geführt werden, und ist auch unserer Ueberzeugung nach von ihm selbst übertrieben worden. Wagner wurde sozusagen Wagner'scher als Wagner. Denn schon im „Lohengrin“ schiebt er über das anfänglich vorgestekte Ziel, und läßt nicht einmal die „Scenen“ als abgeschlossene Theile erkennen, sondern es geht hier die Musik ohne tonische und rhythmische Schlüsse durch den ganzen Act, und der „Act“ wird zur „Scene“. Wenn das so fortgeht, wird Wagner bald auch die Zwischenacte als unberichtigte Pausen und Abschlüsse verwerfen, und die ganze Oper in einem Act spielen lassen. Vielleicht ist seine Trilogie „Die Nibelungen“ schon ein Schritt dazu, da sie, wenn wir recht berichtet sind, drei Abende ausfüllt.

Wir können in diesem Verfahren nichts Anderes, als jene Neigung zum Extremten erblicken, welche sich bei Wagner in Allem und Jedem kund gibt. Am Ende wird jede Wahrheit durch Uebertriebung zur Unwahrheit, jedes an sich Gute zum Uebel.

Wir kommen hier auf das Verhältniß Wagner's zu Gluck. Der Letztere wollte bekanntlich vor Allem, daß man in der Oper dem dramatischen Ausdruck gerecht werde; er wollte jedes rein musikalische Ergehen verbannt wissen, wenn jener darunter leiden müßte; „man solle“, meinte er, „vergessen, daß man Musiker sei, wenn man eine „Oper“ componire“. Den Italiencrn gegenüber, die seit jeder von strenger Charakteristik und dramatischer Treue nicht viel wissen mochten, hatte er freilich Recht, und es ist erstaunlich, wie er mit so beschränkten Mitteln dramatische Erfolge erzielte, nach denen wir mit allem Apparat unserer heutigen Kunst vergeblich ringen, weil wir in Apparat suchen.

Obwohl nun aber Gluck „vergessen“ wollte, daß er Musiker sei, hielt er doch fest an der Abgeschlossenheit der einzelnen Musikstücke; und siehe da: seine Opern haben bei allem Mangel sinnlichen Wohlklangs und reizvoller Schönheit ein Alter von fast hundert Jahren erreicht, ohne an Wirkung zu verlieren, ja sie dürfen jetzt erst recht lebendig werden.

Anderes Wagner. Er hält zwar allerdings nach Gluck's Vorbild fest an dramatischer Wahrheit im Einzelnen, z. B. in der Declamation des Wortes, — aber in der Anordnung des Ganzen ist er von Gluck (wie auch von Mozart und allen Opernmeistern, deren Werke Dauer errungen haben) ganz und gar abgefallen, ja seine „Dramas“ erscheinen in dieser wie auch vielfach anderer Hinsicht, als Antipoden Gluck'scher Opern.

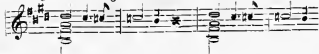
Alles in der Welt ist am rechten Plage gut, und am un-rechten falsch. Wo eine zur Spitze gesteigerte Empfindung, eine zum Culminationspunkt gehobene dramatische Scene in der Musik zum kräftigsten und leidenschaftlichsten Ausdruck kommt, da wird auch das Gefühl den entscheidendsten Abschluß verlangen, um sich zu sammeln, zu erholen, vorzubereiten. In der Oper ist natürlich das Finale jener „Gipfelpunkt“. Doch hat auch jeder kleinere dramatische Moment seine Berechtigung, somit seinen Beginn, seine Entwicklung und seinen Schluß. Die Musik aber besitzt alle Mittel, um auch für die kleinste Form den entsprechenden Abschluß zu finden. Endigte in den Opern früherer Meister (am auffallendsten bei Rossini) jedes einzelne Stück mit oft wiederholten Schlußfällen, so liegt darin ebenfowenig eine Nothwendigkeit, wie in dem absichtlichen Vermeiden jedes fühlbaren Abschlusses überhaupt. Wenn wir auf die Hauptoper Wagner's speziell eingehen werden, wird sich Gelegenheit bieten, am positiven Fall nachzuweisen, ob die Vermeidung der abgeschlossenen Form durch die dramatische Entwicklung geboten war oder nicht.

Wir kommen nun auf die Art und Weise zu sprechen, in welcher die Musik bei Wagner sich an den Charakter der Personen, dann an die Gefühle und Stimmungen anschließt. Die Tonkunst besitzt in ihren verschiedenen Erscheinungsformen ein so außerordentlich reiches Material zur treffendsten Schilderung, daß man von ihr Alles fordern kann; auch lassen sich darüber Grundsätze aufstellen. Wird es nun Jemand vernünftig finden, wenn ein Componist eine Person von sehr lebhaftem Temperament, oder einen Text voll Leidenschaft in ein langsames Tempo stellen, oder wenn er ein zärtliches Liebesgespräch in einer Molltonart und im Allegro-Tempo singen lassen würde? Gewiß nicht! Frühere Componisten wendeten daher alle Sorgfalt auf die Feststellung des Temperaments und Charakters jeder einzelnen in der Oper auftretenden Person, und suchten dieselben musikalisch auszusprechen. Am leichtesten ging Dieß dort, wo sie allein auf der Bühne war, oder mit ihrem Gegenfug zusammentraf. Schwieriger wurde es, wenn mehrere oder viele Personen zugleich handelnd auftraten, weil die Musik nicht leicht die entgegengelegte Stimmungen zugleich aus-

drücken kann. Doch mußten gute Componisten auch da Rath, und prägen entweder die allgemeine Stimmung aus, oder ließen dem Einzelnen Raum und Gelegenheit sich geltend zu machen. Sie erreichten, daß Masetto anders als Leporello, Florestan anders als Rocco, Fidelio anders als Marcelline, Aennchen anders als Agathe sang. Jede Figur hatte ihren musikalischen Typus, der sich in rascher oder langsamer Bewegung, in ruhigen oder mannigfaltigen und heftigen Rhythmen, in getragen oder figurirter Melodie u. s. w. ausdrückte.

Bei Wagner erscheint diese Feinheit mehr oder weniger verloren gegangen. Er sucht zwar durch gewisse wiederkehrende melodische Motive den Anschluß zu bewerkstelligen, doch reicht Das nicht immer hin: der lebendige Pulsschlag des Rhythmus, welcher den Figuren an natürlichsten die gewünschte Wahrheit verleiht, fehlt oft, und immer öfter, je mehr sich Wagner in sein System einspinnt. Wagner malt, kurz gesagt, nicht die Person, sondern die Situation und die Stimmung. Es fehlt an der nöthigen Objectivität, und eine allzu große Vorliebe für gewisse (namentlich chromatische) Gänge, drückt allen Personen einen gleichmäßigen Stempel auf, wobei jene feinen und treffenden Unterschiede, die das wahre Genie festzuhalten weiß, eingebüßt werden. Man vergleiche z. B. folgende melodische Phrasen aus dem „Tannhäuser“:

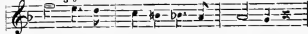
Im Venusberg:



Die Sirenen:



Tannhäuser, Elisabeth's gedehend: später auch in der Einleitung zum 2. Act.



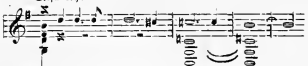
Jungfer Sirt:



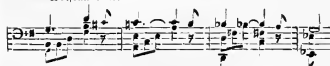
Pilgerchor:



Elisabeth:



Wolfram's Abendlied:



In Wagner's Opern würde dieser Mangel viel auffallender sein, und schneller bemerkt werden, wenn nicht seine große Begabung für orchestrale Detailmalerei, und die große Gewissenhaftigkeit, mit welcher er die Declamation behandelt, ihn theilweise verbeden, und einen an sich achtungswerthen und interessanten Ersatz böten. Viele Stellen seiner Opern, z. B. im 2. und 3. Act des Tannhäuser sind so außerordentlich ausdrucksvoll, daß man es nicht anders wünschen könnte; ja wer bei einer solchen Stelle das Theater betreten würde, müßte sofort die allergünstigste Meinung über Wagner fassen, und ihn ohne Weiteres einen der ersten dramatischen Componisten nennen. Wir erinnern nur an Tannhäuser's Erzählung

seiner Pilgerfahrt, an den Aufzug der Edlen in der Wartburg, an den Schluß des zweiten Actes in derselben Oper, und an Lohengrin's „Nie sollst du mich befragen,“ vieler Anderen nicht zu gedenken, auf die wir später noch zurückkommen. — Dagegen verdirbt die allzu peinliche Gewissenhaftigkeit in der Declamation Stellen, wo man die Blüthe der Kunst: Melodie, verlangen dürfte. So ist z. B. der Sängertag, wo man einen Kranz der duftigsten poesievollsten Gesänge erwartet, nichts als eine Anhäufung trockenster, langweiliger Declamationsübungen, wobei man nicht begreift, wie der Chor der Edlen dazu applaudiren kann.

Die größte Kunst Wagner's besteht darin, durch Anwendung verschiedenster Klangfarben charakteristische Wirkungen hervorzubringen. So sind z. B. die gestopften Horn-töne in der Erzählung Tannhäuser's von seiner Pilgerfahrt nach Rom als Ausdruck des päblichen Fluches von merkwürdigem Effect, und Aehnliches ließe sich in großer Zahl anführen. — Doch liegt in der Uebertriebung auch dieses Bestrebens ein großer Irrthum, und der Grund, warum wir uns schließlich von dem Ganzen doch unbefriedigt fühlen. Erstens kann aller Reichtum der Farben dort, wo eine verfehlte Zeichnung vorliegt, diese niemals verbeden oder auslöschen, — und zweitens wird das Ohr durch die gehäuften Klangeffekte ermüdet, und vermag am Ende vor lauter Farben gar keine mehr zu fassen und zu genießen. Es geht damit, wie mit den wirklichen Farben, in die sich der weiße Lichtstrahl im Prisma bricht. Diese Farben kehren bekanntlich bei schneller Abwechslung wieder zum Weiß zurück und verschwinden als selbstständige Erscheinungsformen.

Monotonie ist die notwendige Folge dort, wo des Guten zu viel gethan wurde, und diese stellt sich bei Wagner auch in dieser Hinsicht öfters ein. Wie weiß waren doch ältere Componisten, die in ihren Partituren ganze Stücke hindurch gewisse Klangfarben gänzlich vermeiden, um später durch sie die beabsichtigte Wirkung wirklich hervorzubringen.

Wagner's Fähigkeit, für jedes Gefühl und jede Stimmung einen geeigneten mitunter wahrhaft großen und poetischen Ausdruck zu finden, erkennen wir bereitwillig an; — aber eine verkehrte Richtung, in die er, wie uns scheint, in Folge einer bebauerlichen Störung seiner geistig-harmonischen Organisation, gerathen ist, läßt ihn zu Mitteln greifen, durch deren Anwendung es ihm wohl gelingt, Einzelnes mit höchst charakteristischer Kunst zu bekleden, — wobei er aber, namentlich in seinen späteren Opern, an sicherem Blick über das Ganze merklich einbüßt, und in dieser Hinsicht nur Jene über sein Wollen und Können täuscht, welche ebenfalls des sicheren und scharfen Blicks entbehren.

## Zur Erinnerung an Johann Nepomuk Hummel.

Von

Dr. August Kahlert.

(Fortsetzung.)

Mit Hummel's Art des Spiel's sind seine Compositionen auf's Genaueste verbunden, und wenn dies auch bei jedem componirenden Virtuosen der Fall ist, so muß der Umstand deshalb hervorgehoben werden, weil es wenige Virtuosen, auf was immer für einem Instrumente gegeben hat, die zur musikalischen Composition solch entschiedenen Beruf mitbrachten, ja, es ist zu fragen erlaubt, ob Hummel, wenn er gar nicht Clavierfertig gewesen wäre, nicht vielleicht Tonwerke längerer Dauer, Werke von unzweifelhafter Unsterblichkeit geschaffen haben würde. Wer Hummel jemals hat frei phantasiren hören, möchte dies beinahe glauben, denn alsdann trat der Virtuoso bescheiden hinter den Tonichter, oder, wenn diese Bezeichnung nicht ganz zu passen scheint, hinter den schaffenden, frei und doch gesetzmäßig gestaltenden Tonmeister, die Gabe

der Formenbildung zeigte sich in vollem Vichte, die Geistesgegenwart, deren Herrschaft sich jeder aufzukende Blick der Erfindung unterwarf, ließ ein Adagio oder ein Rondo vor dem Sinne des Hörers erblühen, welches wahrlich aufgezeichnet zu werden verdient hätte. In seinen niedergeschriebenen Tonstücken, oft in meisterhaften Schöpfungen, mischt sich doch gar nicht selten lässige Reflexion ein, und hemmt den freien Flug der Weigerung; die Selbstkritik ließ ihn vieles glänzlich Erfundene als nicht fachgemäß verwerfen, wie er denn besonders bei den ihm reichlich zustromenden thematischen Einfällen höchst wäslterlich war, weil der Ausführung, der modulatorischen oder contrapuntistischen Verarbeitung ihm bei der freien Phantasie zwar manches unscheinbare Thema die herrlichsten Dienste leistete, der Aufbewahrung jedoch nicht würdig schien. Hieraus erklärt sich die Vangsamkeit seines künstlerischen Schaffens, welche seiner noch jetzt zu Tage liegenden Fruchtbarkeit nur bei dem ihm zum Bedürfnis gewordenen regelmäßigen Fleiße keinen Eintrag that. Er konnte keine Arbeit, wenn die gewissermaßen logische Disposition eines neuen Stückes in seinem Kopfe einmal fertig war, die Arbeit öfters und lange genug unterbrechen, die Freunde sahen auf dem offenen Claviere tagelang die mit weißen Stellen, scheinbar Rinden beladete Partitur liegen; hier ließen frische Claviergänge noch ohne Begleitung dahin, oder höchstens deuteten Klöte oder Hoboe in einzelnen Bruchstücken deren künftige Weisshaffenheit an, dort gab das Streichquartett die Grundzüge der beabsichtigten harmonischen Fortschritte an. Auf die Hauptstimme, die Ausstattung der Solopartie wurde natürlich besonderer Fleiß, und (es sei für ein französisches Wort hier ein Fläschgen erlaubt) ein auf viele technische Versuche gegründetes Raffinement angewandt. Durch Mozart war eine Bahn vorgezeichnet, woraus sich der Schüler nicht weit zu entfernen getraute. Ein weites Feld der Erweiterung und Fortbildung bot dem Virtuosen das Gebiet der sogenannten Passagen, welche bei Mozart als Nebensache, als dienendes Beiwerk erscheinen, bei Hummel aber so vieles Neue enthalten, daß in ihnen vorzüglich der Beweis seiner Erfinhafteit ruht. Wie kritisch er hier verfährt, um Vangweiliges zu vermeiden, Gemeinplätzen aus dem Wege zu gehen und Steigerung des Eindruckes hervorzuwirken, dies zu studieren ist sehr der Mühe werth, und wird schnell die Ueberzeugung liefern, daß er aus der polyphonen Schule Bach's seinem Talente dauernde Stützen geholt hatte. Allein in diesem Punkte stoßen wir auch auf Hummel's Schwäche, nämlich übertriebene Ausdehnung des Tonstück's, Aufhäufung des Nebenwerks und Hinnäigung zu jenem gefährlichen Auswuchs, der in der Rhetorik den Namen: „Phrase“ führt. Von dieser Phrasologie kann ihn nicht immer freisprechen, wer seinen ordnenden künstlerischen Verstand, seinen wohlgepflegten Sinn für Curythmie, mit einem Worte seinen guten Geschmack bewundert. In ihr liegt der Grund, weshalb er vielen Hörern gegenwärtig veraltet erscheint; durch sie wird mander liebliche melodische Gedanke, der in dem Passagenreie untergeht, um sein Recht noch die Nachwelt zu ergöhen, ohne Noth gebracht. Man sollte fast glauben, daß zu Hummel's Zeit das Publikum länger und geduldiger zuzuhören vermocht hätte, als jetzt. Ob dies in der Weisshaffenheit der Nerven, in einer größeren geistigen Sammlung und Gelassenheit seinen Grund habe, wer mag diese Frage entscheiden?

Die Fähigkeit der Improvisation, worin er vor allen seinen Zeitgenossen glänzte, entwickelte sich erst spät, ist aber für seinen ganzen Entwicklungsgang von Wichtigkeit; ihr nämlich obzuliegen, wurde dem mehr als dreißigjährigen Manne erst dann zum Bedürfnis, als er einer merkwürdigen physiologischen Erscheinung halber beinahe seinen ganzen Lebenslauf verfehlt hätte; ihn besiel die Furcht, oder, wie es gewöhnlich heißt, das Vampenfieber; ihn, der schon als sechsjähriges Wunderkind Europa durchzogen hatte! es muß ein krankendes Ereignis gewesen sein, das ihm alles Selbstvertrauen rauben konnte, und zwar auf eine Reihe von Jahren, die aber seinem Geiste eine für die späteren Jahre ent-

scheidende Väterung und Kraft verliehen. Die Uebung des freien Phantasireichs öffnete ergiebige, dem Virtuosen bisher unangängliche Fundgruben, und entwickelte zugleich in ihm bis in's Alter verbliebene feine Geistesfertigkeit der Finger und Hände. Sie bildete ein Gegengewicht gegen die ihm angeborene Neigung zu planmäßiger Berechnung, und peinlicher Ordnung. Die Spätreise, die bei einer Betrachtung seiner Werke bemerklieh wird, erklärt sich aus obiger Thatfache. Eine Vergleichen seiner fünf großen Clavierconcerte giebt ein Bild seines Künstlerganges. Zu tabeln hätte man am 34. Wert (C-dur) freilich nicht, als die dem Mozart'schen Schüler noch anlebende Steifigkeit der Form; das Adagio besonders, ungeachtet der Ueberlabung mit Siderie, ist ermüdend. Das Finale enthält indessen vorrreffliche contrapuntistische Studien, die wenigstens interessiren, wenn auch nicht tiefer ergreifen.

Weld' eine Kluft zwischen diesem und dem 85. Werte (A-moll), der langsam gereiften, wohlgepflegten Frucht eines heitern und schönen Geistes! Es gibt überhaupt in Deutschland wenige Kunstwerte, worüber solch' ein Zauber ungeräuber Anmuth ausgebreitet läge. Ein behagliches Nädeln überlag die Miene jeden Hörerfreies, wenn das zweite Thema in C, welches dann zuletzt in A-dur auftritt, sich wie ein Engelstöpchen aus Rosenwolken herauswidelte. Das Rondo, voll glänzlender Laune, läßt noch lange, wenn es ausgeklungen, im Gemüthe den Eindruck ungeräuber Heiterkeit zurück, und schließt das ganze Concert ebennmäßiger ab, als es das jetzt einzeln gedruckte A-dur-Rondo (Wert 56), welches Hummel anfänglich an diese Stelle bestimmt hatte, thun konnte. Von entgegengelegtem Charakter ist das 89. Wert (H-moll), worauf der Meister selbst großen Werth legte. Von erster Leidenschaftlichkeit durchaus bejagt, nur von einzelnen tröstenden Sonnenbliden aufgehellt, ist es unstreitig in so großartigen Zügen entworfen, und in den mitwirkenden Orchesterpartien so reich ausgestattet, daß es sich sehr leicht zur Symphonie umarbeiten lassen würde. Das Soloinstrument hat einen wahren Kampf mit der prachtvollen, die Aufmerksamkeit spannenden Begleitung zu bestehen. Die schon oben im Allgemeinen berührten Schwächen, Ueberlabung mit endlosem Passagenwesen, das durch die Blasinstrumente oft verdundelt wird, zeigen sich hier sehr deutlich; besonders in dem erdrückenden Finale, dessen Thema und Giganten, welche Feldblöcke abwärts rollen, vorgegenwärtigen laun. Einen Rückschritt auf der Bahn des Meisters bezeichnen das für die glänzenden Pariser Kreiße geschriebene E-dur-Concert (100), dem der nichtsagende Titel Les Adieux vorgedruckt ist. Verrechnet hatte er sich nicht in der Wirkung auf die dem Schimmer zugeneigten Zuhörer, denn es brachte ihm den Orden der Ehrenlegion, und sogar den Auftrag, eine große Oper für Paris zu schreiben, womit er auch inhaltlich längere Zeit sich beschäftigt hat, ohne sie, in meiner Selbstkenntniß, zu vollenden. Mit dem Concert in As-dur (113) lenkte er wieder in's frühere Geleis; er spielte es in vielen deutschen Hauptstädten, bevor es herausgegeben wurde, und gewann ihm durch edlen, sinnigen Vortrag Freunde, die indessen, als sie sich tiefer in das Werk verlierten, doch eingestanden, daß ungeachtet vieler schönen Stellen, namentlich in dem ersten, sich meisterlich abrundenden Satze, dem Ganzen doch der Zauber des A-moll-Concerts abghe. Man merkte, daß Hummel ein Mann von fünfzig Jahren geworden war. Ihm selbst entging nicht, daß Virtuosenstücke nicht mehr in der früheren Breite, sondern in gedrängter Form beliebt würden, und benützte diese Wahrnehmung in wecklicher Weise, doch läßt sich aus den für seinen Londoner Aufenthalt geschriebenen Stücken eigentlich nur die Fantasie „Oberons Zauberhorn“ (116) als noch frisch und lebendig hervorheben. Die Pommerlei bei dem Sturme gibt Gelegenheit zu einigen Orchesterwirkungen, und jenes von Weber aus „Jonas“ Wußt der Indier entlehnte Tanzlied bildet einen drolligen, charakteristischen Schluß.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

(Werte für Pianoforte.)

Sonate fantastique von Heinrich Gottwald, Op. 1. — Verlag von Tendart in Breslau.

v. Br. Würde es uns die Dedication dieses Werks nicht schon sagen (sie ist an H. v. Bülow gerichtet), wir könnten auch sonst keinen Augenblick zweifelhaft sein, wo unser Autor sein Lager aufgeschlagen hat, aus welcher Schule er hervorgegangen ist. Iren wir uns nicht, so haben wir diese Sonate auch an entsprechendem Orte sehr gerühmt und als ein Op. 1 gepriesen gefunden, wie man deren selten begegnet. Ob aber die Kritik von dem Bewidmeten herrährte, wissen wir uns nicht zu erinnern.

In der That Herr Gottwald hat seine Meister und Vorbilder gut studirt, es fehlt keine der wesentlichsten Eigenschaften, welche man in den Werken ihrer Schüler zu finden berechtigt ist. Die

Viraceo



Daß man ebenfalls Heinrich Gottwald heißen müsse, um so etwas zu erfinden, möchten wir nicht befechten.

2. Die spannenden Einleitungen. Eigentlich ist bis zu dem pag. 12 erfolgenden Eintritt des vorhin bezeichneten zweiten Motiv's alles Vorhergehende Einleitung, denn immerfort ist man gespannt, was denn eigentlich folgen würde und möchte dem Componisten zurufen, wie Beethoven Himmel, als die einmal improvisirte: nun, wann fangen Sie denn endlich ordentlich an? Auch jenes Motiv kann unser Autor nicht so ohne weiteres — es würde uns zu sehr verblüffen — eintreten lassen, sondern es wird zuvor wiederholt in Verkürzungen und verschiedenen Tonarten angeschlagen und muß sich erst noch auf das Hartmüthigste mit dem Urmotiv, das um seinen Preis vom Plage weichen will, herumbalgen, ob' ihm gestattet wird, sich in seiner ganzen Fülle zu entfalten.

3. Ueber das Capitel der chromatischen Steigerungen und der enharmonischen Verwechslungen bemerken wir nur so viel, daß von beiden Haupthebeln der modernsten Kunst der umfassendste Gebrauch gemacht wird. Von dem drückenden Bewußtsein einer bestimmten Tonart wird man nicht allzu sehr belästigt. Wie erfreulich ein Septimenaccord wirkt, wie  $\frac{7}{4}$  der hier (pag. 3) auf dem als

Grundton festgehaltenen es angeschlagen wird und (im Adagio-Tempo) auf demselben Fundament durch fünf Tacte in seinen vier Pagen in den höchsten Chorden des Claviers fortissimo sortgeführt wird, wels' mächtige Steigerung und Spannung man durch ihn gewinnt, ist ungefähr schon aus den Werken der Meister erkennlich, deren Fußstapfen Hr. Gottwald folgt. Auch sonst wären manche schätzbare Beiträge zu der Reihe von den harmonischen Fortschritten zu verzeichnen. Weil aber dergleichen in einer früh erschienenen Sonate von R. W. B. so viel besser noch zu finden ist, so würde sich die neuere Wissenschaft zum Zweide ihrer Forschungen lieber an diese noch viel üppiger sprudelnde Quelle wenden, was denn Herr Weitzmann an hoffentlich auch nicht verkäuflich haben wird.

Mit einem Wort, Herr Gottwald scheint uns von den Mäusen nicht begünstigt und hat ein Werk producirt, dessen erste Hälfte uns durch ihr hohes Pathos quält, durch entwicklungsunfähige Monotonie unerträglich langweilt und für welche uns die zweite mit ihrem trivialen Jubel-Spektakel in keiner Weise entschädigt.

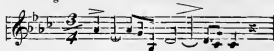
Drei Sonaten von Joseph Street, Op. 15, 16 und 17. Verlag von Breitkopf u. Härtel.

Der Name des Componisten läßt vermuthen, daß er der Geburt nach jenem Volksstamme angehört, welcher unter den cultivirten Völkern Europa's als der unmusikalischste gilt und in diesem Betrachtt zeigt sich sein Genieus mit dem seines Vaterlandes in Uebereinstimmung. Etwas Ungeflächleres, Sinnloseres, wie diese Sonaten — nach welchen die vordersprache wieder wie Nektar und Ambrosia schmeckt — ist uns schon lange — etwa seit wir die neuesten

Lehre von Urmotiv, von den spannenden Einleitungen, den chromatischen Steigerungen, den enharmonischen Verwechslungen hat hier wieder einen treuen Jünger gefunden.

1. Das Urmotiv. Hier steht es:

Adagio



Dies ist der (thematisc) Grundgedanke, welcher Hr. Gottwald zu seinem Werke begeisterte. Verlassen wir Dafs's Talent, so würden wir nachgeätht haben, wie oft es im Laufe des Werks mit geschwungenem Dolch austritt. Neben dielem Urmotiv macht sich in der in Einem Satz geschriebenen, 19 Seiten füllenden Sonate nur noch ein zweites „thematiscs“ Motiv bemerkbar, nämlich das folgende:

Compositionen Hirschbach's in Händen hatten — nicht vorgekommen. Der Autor wirftelt auf gut Glück die Noten unter einander, schreibt Allegro, Adagio (natürlich molto con espressione) und Finale hin und meint eine Sonate componirt zu haben. Von künstlerischen Eigenschaften kann man bei diesen Nachwerken gar nicht sprechen, aber auch das baarste technische Ungefläch ist uns auf jeder Seite an. Nicht einmal für die Elemente der Kunst, für Klang und Rhythmus hat der Autor den mindesten Sinn. Man darf in diesem Betrachtt nur den Eingang des Finales der ersten Sonate ansehen und man traut seinen Augen und Ohren nicht, so sehr findet man alle natürliche Periodenbildung vernachlässigt. Und wie bodstief geht das alles einher! Daß die Sonaten sämmtlich in den dämonischen Tongeschlechtern (fis-, es-, a-moll) geschrieben sind, bemerken wir nur nebenher. Wir kennen die Vorgänger dieser als Op. 15, 16 und 17 dritten Sonaten nicht, beneiden aber den oder die Verleger um diese Schätze nicht, die sich indeß in dem vorliegenden Fall wohl sicher gefüllt haben werden.

Capriccio von Joachim Raff, Op. 64. Verlag von Tendart in Breslau.

Esopin sehr treu nachgebildet. Eine hübsche Episode, deren geistiges Eigentum man Raff eher zuerkennen kann, bildet der Mittelsatz in Fis-dur. Um zwei Seiten ist das Stück zu lang, denn die Art, wie es pag. 9 und 10 sortgeführt wird, ist so äußerlich und zugleich so abgebraucht, daß sie nur als höchst unzulänglichster Lebensfluß empfunden wird. Mit Rücksicht auf den Hauptsatz, dessen Kerninhalt auf wenige Tacte zurückzuführen ist, würde das Stück angemessener pensée fugitive et non originale überschrieben sein. Den Titel Capriccio rechtfertigt es in keiner Weise.

Barcarole, Ballade und Capriccio von Hugo Ulrich, Op. 14. — Dreifels Verlag.

Der Componist dieser drei Stücke ist bekanntlich so glücklich gewesen, vor einigen Jahren für eine Symphonie von dem Bräuner Conservatorium mit einem Preis gekrönt zu werden. Wir hegen von jeher ein gewisses Vorurtheil gegen Preis-Componisten, das wir uns vielleicht veragen würden, wenn wir es in dem vorliegenden Fall nicht neuerlich bestätigt fänden. Wels' kästliche Armuth an Fantasie in den genannten drei Stücken! Wie schaal und nichtig von Anfang bis zu Ende. Verschieden sind nur die Titel dieser drei Stücke, im Uebrigen zeigt jedes dieselbe langweilige Physiognomie, jedes fällt genau elf Seiten und kann von Liebhabern für den Preis von 20 Silberg. bezogen werden. Sollten wir den Meister nennen, welchen Ulrich mit der meisten Vorliebe studirt zu haben scheint, so möchten wir am ehesten auf Halberger rathen, der aber noch viel vor ihm voraus hat. V. dieß, daß er seine Compositionen lieber nach Opern, als nach eigenen Themen zusammensetzt, in deren Erfindung Ulrich oft eine mehr Urnabetät beweist, wovon wir nur das folgende Beispiel geben:

Allegro



3 Opellen von Niels Gade, Op. 34. — Verlag von Rieter-Wiedermann in Winterthur.

Drei kleine Stücke („Im Blumengarten“, „Am Bach“ und „Zugvögel“ überschrieben), ein Vöschchen an das Genre der Volkschmitten-Poesie erinnernd, die aber gleichwohl bei musikalischen Gemüthern, deren Bedürfnis nicht durchaus nach dem Tieferen geht, und die doch auch dem Gemeinen und Erklärten oder wüß Aufgeblasenen gern anzuweichen, eine dankbare Aufnahme finden werden. Die anziehendste dieser drei kleinen Skizzen ist die erste, wenn sie gleich Zug für Zug an Schumann'sche Weise erinnert.

## Berlioz über R. Wagner.

v. Br. Liebhaber des Pflanzens mußten bei Gelegenheit der Concerte Richard Wagner's in Paris besonders darauf gespannt sein, wie sich Berlioz als Kritiker ihnen gegenüber fassen werde, der unstreitig in diesen und ähnlichen Fällen eine sehr delikate Position einnimmt. Ein riesengroßer Auffug im Journal des Debats vom 9. Februar aus der Feder des geistreichen Franzosen betriedigt nun dieses Gelüste vollständig. Er charakterisirt zunächst das Verhalten des Publikums gegenüber dieser Erscheinung, worüber wir bereits hinlänglich unterrichtet sind und fügt dem hierüber Bemerkten die nicht ungerechte Klage bei, wie das Publikum in seinen Urtheilen meistens durch Meinungen und Autoritätsgläubn bestimmt werde. Dann spricht er von den einzelnen in diesen Concerten zur Auführung gekommenen Compositionen Wagner's. Seinen besonderen Beifall erhält die Introduction zu „Lohengrin“, die er für ein Meisterstück erklärt. Sehr charakteristisch ist in der Specification seines Urtheils die Bemerkung, daß man sich von diesem Stück eine Vorstellung zu bilden vermöge, indem man sich die Figur <> vergegenwärtige! Fast in Widerspruch gerath er, wenn er später seine Verwunderung darüber ausdrückt, daß Wagner in demselben Concert auch die Introduction zu „Tristan und Isolde“ habe aufführen lassen, weil diese Composition ganz nach demselben Plan (<>) wie jene angefüßirt sei und sich von ihr nur dadurch unterscheiden, daß man dort durch den angenehmsten Wohlklang erfreut, hier von den unerträglichsten Dissonanzfolgen gefoltert werde. Einen bestimmt ausgesprochenen Gedanken (une phrase proprement dite) findet er in keinem der beiden Stücke, und das letztere blieb ihm trotz der tiefsten Aufmerksamkeit, mit der er es nicht nur hörte, sondern in der Partitur studirte, ein völlig unentdecktes Räthsel (am dessen Auflösung er sich nur an Herrn v. Bülow hätte wenden sollen), aber in dem ersten zwingen ihm die Kunst, mit welcher die Figur <> in Scene gesetzt ist, und die überraschende Instrumentation die höchste Verwunderung ab. Auch die Introduction im zweiten Act des „Lohengrin“ (allerdings ein Improvptum von außerordentlicher Pöhe und blühendem Coloris) imponirt ihm. Am nachdrücklichsten lautet sein Urtheil über die beiden Ouverturen zum „fliegenden Holländer“ und zum „Tannhäuser“, die er einsörmig findet und ihrem Componisten den unmaßigen Gebrauch des Tremolo, der chromatischen Modulation, wie die Verletzung allen sinnlichen Wohlklanges vorwirft. Die herrlichste Eigenfigur in der Tannhäuser-Ouverture hat ihn so sehr choquirt, daß er uns berichtet, wie sie sich 142mal wiederholte, und recht naiv an die Leser die Frage richtet, ob das nicht zu viel sei.

Endlich fügt er seine Meinung über Wagner in folgendem Schlußsatz zusammen, den wir möglichst getreu wörtlich wiedergeben: „er besitzt, wie mir scheint, jene seltene Intensität der Empfindung, jene innere Gluth, jene mächtige Willensenergie, jene Glaubenszu-

versicht, die uns gefangen nehmen und mit sich fortziehen; aber diese Eigenschaften würden in noch viel helleren Lichte strahlen, wenn sich mit ihnen eine reichere, zwanglosere Erfindungskraft und eine einsichtiger Würdigung gewisser Grundgesetze der Kunst paarte.“

Hiemit ist aber Berlioz noch nicht zu Ende, sondern in der zweiten Hälfte seines Aufsages wendet er sich zu der „Schule der Zukunftsmusik“ überhaupt und spricht über das Verhältniß, in welches ihn die gewöhnliche Meinung zu derselben setze und in welchem er sich ihr gegenüber willklich bestände.

Er stellt nun eine Reihe von Glaubensartikeln auf und meint, insofern in diesen das Streben der neuesten Richtung zum Ausdruck komme, insofern gehöre er ihr selbst an. In so weit aber huldige ihr auch, setzt er bei, gegenwärtig mehr oder minder unterschieden die ganze Welt. Und hierin hat Berlioz auch in der That recht, denn den hierauf gestellten Paragrapphen, welche die einfachsten sateschism's-Wahrheiten enthalten, wird nicht leicht Jemand offen widerprechen mögen.

Dann aber stellt Berlioz einen zweiten Coder auf, welchen in seiner absichtlich plumpen Fassung die „Schule der Zukunftsmusik“ zu unterzeichnen wahrscheinlich Anstand nehmen würde, obwohl er ziemlich scharf die factischen Resultate ihres Wirkens resumirt, und setzt mit vieler Feiertlichkeit hinzu: „wenn dies die neue Religion ist, so bin ich sehr weit davon entfernt, sie zu bekennen; sie war nie die meine, ist es nicht und wird es nie sein. Ich erhebe meine Hand und schwöre: Non credo.“

Er bemerkt ferner mit einer comisch-burlesken Naivetät: „Ich bin von Fleisch und Blut, wie alle Welt; ich will, daß man auf meine Sinnesorgane Rücksicht nehme, daß man mein Ohr, dieses armselige Ding (guenille) mit einiger Schonung behandle.“

Guenille si l'on veut; ma guenille m'est chère.“

Es hört sich possirlich an, wenn uns Berlioz erzählt, wie oft bei Gelegenheit von Musikstücken, in denen es recht à la Charivari hergeht, von diesem und jenem an ihn die Frage gerichtet werde: aber Ihnen muß diese Musik doch gefallen. „Nein“, ruft er mit einigem Angrimm aus, „sie muß mir nicht gefallen und sie mißfällt mir im Gegentheil ganz ungeheuer. Indem man mich so als realiste charivariseur behandelt, verleumdet man mich. Ich habe nie etwas dergleichen geschrieben, nein, niemals; ich zweifle, daß man mir wird das Gegentheil beweisen können und protestire dagegen, daß man mich unter die Herren (parmi les aigles) dieser Schule versetzen will.“ — Die Sache, an und für sich tragikomisch, ist zugleich sehr einfach, denn die Namen: Zukunftsmusik, neudeutsche Schule, u. s. w. sind eben nur Namen für sehr verschiedene Dinge, Principien und Bestrebungen, von welchen ein Theil in der lebendigen Gegenwart und dem gegenwärtigen Kunststandpunkte seine unzweifelhafteste Berechtigung hat, während der andere, innerlich fernlos und ohnmächtig bald genug sich wieder in sein eignes Nichts auflösen muß.

## Musikzustände in Frankfurt a. M.

[E. 1116]

Der Philharmonische Verein, bis auf einen Theil der Bläser, nur aus kunstfertigen Dilettanten bestehend, leistet in einer Anzahl von Concerten in der That recht Rühmenswerthes, was seine regelmäßig wöchentlichen Proben ermöglicht. Das letzte Concert, welches der Feier des 25jährigen Bestehens des Vereines gewidmet war, mag durch sein Programm Zeugniß der Richtung und der

Wirksamkeit ablegen. Wir hörten Gluck's Overture zur Alceste, eine Fest-Overture von A. Schmitt (früherem Director des Vereins), die Symphonie in D von Mozart, das Triplet-Concert von Beethoven und Chöre von Mozart und Händel (unter Zuziehung des Cäcilien-Vereines). Die Leitung ist gegenwärtig Herrn H. Henkel übertragen.

Der Quartett-Verein, durch eben genannten Herrn Strauß und drei andern Künstlern, den Herren Stein, Weller und Brinkmann gebildet, erfreut sich, trotz seines erst diesjährigen Beginns großer Theilnahme, was immer wieder ein neuer Beweis für die Thätigkeit unseres Publicums ist. Außer classischen Werken hörten wir bis jetzt als neu Quartette von Volkmann und Schumann, die mit Anerkennung aufgenommen wurden.

Das Zusammenspiel ist vortrefflich, fein, geistvoll und präcis; die Herren haben auch tüchtig vorgebt, welschem Fleiß nicht alle Künstler hier huldbig. — Kleinere Privat-Vereinigungen für Quartett- und Orchester-Spiel finden hier mehrfach statt, wie überhaupt Streichinstrumente bis zum Contrabaß hinunter von hiesigen Liebhabern wader gepflegt werden.

Wie nun einestheils unser Instrumental-Vereine ein wichtiges Moment zur Erhebung des hiesigen musikal. Geschmacks abgeben, so sind die Gesang-Vereine noch viel geeigneter Anstalten für Bildung des Musiksinnes, weil sich an denselben mit leichterer Nähe und Vorbereitung eine größere Anzahl Mitglieder beteiligen können.

Der officiellen Gesangsvereine haben wir eine große Menge hier, für gemischte und Männerstimmen, abgesehen von außerdem bestehenden, zum Theil recht tüchtigen Privatfränzosen. Sener Namen mögen mit kurzer Charakteristik der bedeutendsten, der Reihe nach hier folgen.

Der Cäcilien-Verein, unser ehrwürdigstes Institut, im Jahre 1821 von Schelle, einem ebenso würdigen und kenntnißreichen Künstler, wie für seine heilige Kunst hochbegabtesten Mann, gegründet und geleitet, und im Sinne dieses Stiffers bis zur Gegenwart glanzvoll fortbestehend, ist eine Jener in Deutschland so seltenen musikalischen Gesellschaften, in denen vorzugsweise nur jene echten Meister gepflegt werden, an deren Werken wir in flauender Verehrung hinaufsehen; Bach, Händel, Gluck, Mozart und Beethoven, und ihnen sich anschließend Cherubini, Mendelssohn, Spohr, Hauptmann.

Wer den Werth dieser Meister kennt, und die weithin ausströmende Kraft ihrer genialen Schöpfungen empfindet, wird mit uns begreifen, welche Festtage wir hier feiern, wenn das eine oder das andere dieser herrlichen Werke uns in möglicher Vollendung, mit einem Chor von nahezu 300 Stimmen und mit bester Orchesterbegleitung in regelmäßigen Concerten vorgeführt wird. Und das leistet der Cäcilien-Verein! Darum ist er auch das Schooelnd unseres ganzen Publicums, und die geachteten Namen rechnen es sich zur Ehre leitend an seiner Spitze zu stehen. So nach Schelle's Tod Herr Mendelssohn, Ferdinand Hiller und Ries. Seit vielen Jahren ist Musikdirector Franz Meffer mit der Leitung betraut; wir sagen kurz: Herr Meffer ist ein würdiger Nachfolger seiner Vorgänger, der Aufgabe des Vereines bewußt und sie vollkommen vertretend.

Ein in Tendenz dem eben genannten Institut sich annähernder anderer Verein ist der nach seinem Begründer genannte Rühl'sche Gesangsverein. Diefes neu Unternehmene wurde von blinden Anhängern alles Alten oder Bestehenden für unmöglich gehalten und sein Auskommen in Zweifel gezogen. Der Verein aber existirt jetzt schon 5—6 Jahre, ist in numerischer Beziehung gewachsen, prosperirt in seinen Leistungen, und hat selbst durch sein energisches Vorgehen dem älteren Vereinsbruder nützliche Dienste geleistet. Sapientia sat.

Worum auch sollen in einer Stadt von 60,000 Einwohnern verschiednen Standes nicht mehrere Gesangsvereine existiren, die sich in ihrem Streben begegnen? Die Kunst gewinnt ja hierdurch nur in ihrer Ausbreitung, und etwas leidliche Concurrentz ist immer ein förderndes Heilmittel.

Herr Musiklehrer Rühl mit reichen musikalischen Kenntnissen und unternehmendem Willen ausgerüstet, hat es bis jetzt an guter Auswahl älterer wie neuerer Meister nicht fehlen lassen, und der Ausführung, namentlich den sicheren Chören sollte man immer großen Beifall. Auch dieser Verein gibt im Winter drei stark besuchte Concerte mit großer Orchesterbegleitung.

Zwei andere Vereine, die aber ihre Wirksamkeit der Kirche widmen, sind der Verein für katholischen Kirchengesang, geleitet von Herrn H. Henkel (der protestantischen Kirchenverein scheint eingegangen zu sein) und der Verein für Pflege religiösen Gesanges, geleitet von Herrn Sachs. Ersterer namentlich hat das Verdienst der hier ganz vernachlässigten Kirchenmusik eine neue Stellung eingeräumt zu haben. Nur Werke bewährter Kirchencomponisten werden aufgeführt; die älteren Italiener ausnahmsweise. Ueber dieses Capitel gelegentlich ein andermal.

Indem wir schließlich noch einen Blick auf die hiesigen Männergesangsvereine werfen, deren Zahl groß und deren Namen aus allen Reichen der Natur entlehnt sind, fürchten wir unsere Mittheilungen darüber leicht zu einem kleinen Geschichtswort auszuweichen zu sehen und beschränken uns diesmal lieber auf die Aussage, daß in allen diesen Vereinen ein lebendiger Geist für Gesang und Geselligkeit, sowie Gesinnungstüchtigkeit vorherrscht, und daß es eine wahre Freude ist, wenn durch diese Vereine in einigentlichem Zusammenwirken, wie jüngsthin erst beim Schillerfest, unsere herrlichen deutschen Vieder in frischer Lust, aus voller Brust, in mächtigen Massen dahinströmen.

Der ehrwürdigste Verein, das bemooste Haupt, ist der Liedertanz. Er hat eine thatenreiche Vergangenheit aufzuweisen, das berühmte Sängerkriech im Jahr 1838 war sein Werk, die Mozart-Stiftung ist bis zur Gegenwart sein schmuckes Kind, aber auch die Zukunft wird manche schöne That aufweisen können, ba sich der Vorstand des Vereines alle Mühe gibt, dem Liedertanz seinen Ruhm zu erhalten. Die musikalische Leitung ist in Händen des Herrn V. Gellert, dessen Compositionstalent sich namentlich in Gaben für den Männergesang bewährt hat.

Ich denke, meine Mittheilungen sollten die Leser Ihres Blattes mit dem Musikzustand Frankfurt's bekannt gemacht und denselben ein günstiges Urtheil über ihn eröffnen haben. Möge Ihre Musikzeitung nur immer Erfreulicheres zu berichten haben, und wader fortarbeiten für Förderung deutscher Kunst und deren Interessen. Mit freundschaftlichem Gruß Ihr . . .

sine nomine — ergo odio.

## Concerte.

(Drittes Philharmonisches Concert.)

S. B. Wir haben diesmal in Folge des jetzt in der Blüthezeit stehenden Carnevals nur über ein Concert zu berichten, — doch wiegt dieses sehr genug: Das 3. Philharmonische Concert unter der Leitung des Herrn C. Gellert war es, welches alle Musikfreunde in Aufregung brachte. Selten gelingt es, einen solchen Enthusiasmus im Publicum zu Stande zu bringen, als es diesmal fast durchweg der Fall war. Man sah nichts als strahlende Gesichter, und der Becher wogte schier überfließen. Schon die Overture von Beethoven zu „Coriolan“, in richtigem Tempo und mit allem Schwung und trefflicher Mancierung gespielt, erwarb dem Orchester lebhaften Beifall. Unglaublich, aber wahr ist es, daß fast unmittelbar hinter dieser Kraftwerke ein dem größeren Publicum noch unbekanntes Stück von Schumann: „Luoverture, Scherzo und finale“ großen Erfolg erlangte, und sogar das Scherzo wiederholt werden mußte. Einen sprechenden Beweis für den Werth eines Componisten, der nie durch gemeine Mittel zu blenden und bestechen gewußt hat, kann es nicht geben, als wenn ein aus den besten Elementen der Musikfreunde zusammengesetztes Publicum sich für ein neues Opus deselben begeistert, nachdem es vorher ein bekanntes Meisterwerk gehört hatte, und also im Stande, ja gewissermaßen genöthigt war, zu vergleichen und zu messen. Und dieses Opus Schumann's

ist noch durchaus nicht eines seiner vollkommensten. Die „Overture“ hat schon und andrucksvolle Motive, ruhige und klare Gestaltung im Ganzen und Einzelnen, Weitholtes nach jeder Richtung. Doch entbehrt sie der sich spielenden Form, der pyramidalen Anlage. Das „Scherzo“ ist ein Meisterstück nach jeder Seite hin. Tagelang ist das Finale weder burdigängig original, noch einheitlich genug, und dem darin liegenden Humor fehlt das Object, das das vorausgehende Scherzo schon diese Saite erklingen ließ, und ein ersterer, die beiden Stücke trennender Satz nicht vorhanden ist. Wie würden, so gegeben, eilt die Symphonien in B-dur oder C-dur zünden, die ungleich werth- und gebaltvoller sind! Ersterer wurde hier bis jetzt erst einmal, und zwar nicht ganz gelungen ausgeführt. Unseres Erachtens wäre es demnach eine der nächstliegenden Aufgaben für Orchester-Concerte, und namentlich für die „Bilharmoniker“, diese Symphonie zur Aufführung zu bringen.

Nach allgemeiner und stürmischer wurde die gute Stimmung im Publikum durch die Schlussnummer: Symphonie in A-dur von Mendelssohn. Die glänzende Frische dieses seines gelungensten orchestralen Werks, die Fülle an wahrhaft poetischen Ideen, die Lebendigkeit und Natürlichkeit in Allem und Jedem müssen an sich schon jeden Hörer entzünden; kommt aber nun noch eine so außerordentliche, bis in's feinste Detail vollendete Ausführung dazu, wie sie hier geboten wurde, so muß der Erfolg ein gewaltiger sein. Wir unterließ' vergessen hier unser kritisches Amt, was ohne Zweifel Manche überfallen wird, die an uns gewohnt sind, daß wir immer etwas zu tadeln finden. Doch sind wir noch nicht am Ende unseres Referats, und finden dazu noch Stoff in den Zwischennummern, welche auch diesmal durch Gesangsproben vertreten waren, und gegen die Leistungen des Orchesters auffallend abstachen. Frau Essila sang eine Arie aus der „Vestalin“, von der man sein Wort verstand, — und mit Frau Krauß und den Herren Walter, Franckel und Mayerhofer ein Terzett und ein Duett mit „Cosi fan tutti“. Die drei Herren waren im Duett ganz trefflich; aber die beiden Damen! Man sollte Das nicht „singen“ nennen! Wenn Frau Essila zuzögerte, wie gemein ihre Stimme klingt, wenn sie z. B. das eingestrichelne e mit ihrem beliebten Gammerton und tremolirend heranspreßt, — wo sie als Mittelstimme doch ganz untergeordnet bleiben sollte! — sie würde sich wahrlich bemühen, in besserem Lichte zu erscheinen!

## Correspondenzen.

### Breslau.

Am 23. Januar gaben die Herren Fred. David und Carl Reinecke noch eine Soirée im Musiksaal der Universität unter Mitwirkung des Breslauer „Sängerbundes“, die recht zahlreich besetzt, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde. Den Anfang bildete ein Rondo brillant für Pianoforte und Violine von Franz Schubert, das, so sanfter und brillant es auch vorgetragen wurde, doch zu den schwächeren Schöpfungen des Meisters gehört und seine Mängel noch minder als sonst durch Tiefe der Gedanken und Reichthum der Erscheinung erseht. — Die Chaconne für Violine von Seb. Bach (wenn wir nicht irre, mit Mendelssohnscher Begleitung durch Herr Reinecke) fand in Herrn Concertmeister David einen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Interpreten, sowohl in seiner Ueberwindung der darin geschafften außerordentlichen Schwierigkeiten, als in charakteristischer Ausprägung des eigensten Stils. Ebenfalls war es eine in sich abgeschlossene künstlerische Leistung, wenn auch Mängel in der Ausführung vielleicht noch prognostisch hätte erkennen können. Auf dem Gebiete moderner Virtuosität glänzte Herr David in einem Andante und Scherzo capricioso eigener Composition, das in höchst pilantem und origineller Weise Gelegenheit bot, die vollendete Technik und den liebenswürdigen Humor des Künstlers in allen Nuancen sanfter und torkelt in's hellste Licht zu stellen. Nachdem Herr C. Reinecke in sehr interessanten und schön gearbeiteten Variationen über ein Thema von S. Bach seine solide und glänzende Virtuosität auf dem Pianoforte bewährt hatte, vereinigte sich am Schluß des Concertsgeber im lebhaftesten Beifalle zu dem Vortrage der Kreuzer-Sonate von Beethoven und blendete denselben die Menge durch ein die höchste Brauour heraufschwebendes enormes Tempo, in welchem sie das Werk durchweg ausführte. Wenn nun auch die technischen Schwierigkeiten allerdings glanzvoll überwunden wurden, so müssen wir doch vom kritischen Standpunkte gegen eine derartige übermäßige Steigerung des Tempos, wodurch der Charakter des Werkes unbedingt verträglich wird, entschieden Protest einlegen, um so mehr als heutzutage unter den Bir-

tuosen nachgerade eine wahre Manie eingegriffen ist, die Werke unserer Classiker durch forcirtes Tempo oft bis zur Caricatur zu verunstalten. Wir hätten nun wohl bei so intelligenten Publikum, wie die hier in Rede stehenden, voranzutreiben dürfen, daß sie diesen nicht genug zu tadeln den Fehler vermeiden und dem Werke in geistiger Auffassung, selbst auf Kosten eines Trichts von der Masse zu erregenden Beifalls, vollkommen gerecht werden würden.

Mit wahrer Freude begrüßen wir eine neue Entzignung auf unserm hiesigen musikalischen Schauplatz, den Breslauer Sängerbund, der durch den höchst ansprechenden, bereits ein gewisses künstlerisches Gepräge herausweisenden Vortrag mehrererlieder für Männerchor, a. „Das Reiz“ von G. d. b., „das dunkle Aeth“ von F. v. e., „der trübende See“ von Schumann u. a., der frohen Wandermann“ von Mendelssohn unter der bewanderten Leitung des Herrn Lehrer Bachschmidt bei Publikum zu den gerechtesten, lebhaftesten Beifallsbezeugungen hinzi. Der Chor hat seit wir ihn das letztmal hörten, unendlich vortrefflich, hochst anerkennungswerthe Fortschritte in jeder Beziehung gemacht, so daß schon jetzt unser musikalisches Leben durch ihn eine höchst schätzbare Bereicherung erhalten hat. Wir werden seinen ehrenwerthen Bestrebungen stets unsere vollste Aufmerksamkeit widmen.

### Leipzig.

— Die vier ersten Gewandhaus-Concerte dieses Jahres sind unstreitig reich an bedeutenden Leistungen zu nennen; unter braves Orchester sowohl, als auch die Virtuosen auf vocalem und instrumentalem Gebiet, welche wir zu hohen Gelegenheiten hatten, abereiten uns großentheils würdlich seltsame und hohe Kunstgenüsse. Das 10. Abonnement-Concert, welches, wie gewöhnlich, am Neujahrstage selbst stattfand, wurde eröffnet mit Hauptmann's Motette: „Hör' ist Got in der Höhe“ für Männerstimmen und Klavierinstrumente, einer Composition von eben so edlem Stande als schöner Klangwirkung; ihr folgten: Die Overture zur „Auriferia“, eine Hymne für Sopran mit Chor von Mendelssohn, ein March von Cherubini und der Schlußchor des zweiten Theils von Haydn's Schöpfung. Wir müssen gestehen, daß es uns lieber gewesen wäre, statt dieser etwas bunten Reihe von Compositionen nach der kurzen Motette Hauptmann's etwa noch eine Cantate von Seb. Bach oder dergleichen zu hören, besonders da es diesmal sehr nötig war, völlig frisch für den zweiten Theil zu bleiben, welche Beethoven's 9. Symphonie füllte. Dem hiesigen Publikum ist diesen Winter das gewöhnliche Glück zu Theil geworden, dies mächtige Werk zweimal zu hören, da es nothwendig bereits beim Schluß der Hauptbestandtheil der musikalischen Feier bildete. Die Ausführung war auch dies wieder einmal im Ganzen vortrefflich, besonders von Seiten des Orchesters, dem der größere, wiewohl auch der dankbarere Theil der Aufgabe zufallt. — Im 11. Concert hörten wir zu Anfang Cherubini's Overture zu den Abenerzügen, zum Schluß Mendelssohn's A-moll-Symphonie, beide sehr und schmerzlos excentrisch; dazwischen wechselten Soloconcerte des Fr. Essila: C-moll aus „Wurm“ und des Herrn H. J. Carl: Erster ist in sich einer mößigen, gut geschulten und sehr beweglichen Stimme, der man nur noch mehr Kraft und Fülle des Tones wünschend möchte; es war daher der Vortrag der Arie aus dem „Bacchus von Zerkow“, wie auch der zwei Lieder von Franz Schubert, von sehr guter Wirkung, während Fr. C-moll in der Arie der Stimme aus „Figaro“ nicht völlig befriedigend konnte. Herr Carl ist hier bereits als vorzüglicher Pianist gefährt; er bewährte sich auch diesmal als solcher durch den technisch vollendeten und geistig belebten Vortrag des Beethoven'schen Es-dur-Concerts; ebensol trat in drei kleinen Piecen (Variationen von G. d. b., Balzer von Chopin und Galop fantastische eigener Composition) seine brillante Technik in mannigfaltiger Weise an's Licht. — Besonders genuehrich war das 12. Concert einerseits durch die tadellose Ausführung von drei so bedeutenden Orchesterwerken, wie die Overture zu „Leonore“ Nr. 3, die zur „schönen Melusine“ und Schumann's Symphonie in B-dur es sind, andererseits durch die Gesangsvorträge der Frau Bärde-R. u. Die herrlichen Stimm-Mittel dieser hervorragenden Künstlerin sind allgemein bekannt, daher uns nur zu sagen bleibt, daß dieselbe auch diesmal wieder in der Scene und Arie „Perfidio“ von Beethoven sowie im Finale aus „Fidelio“ von Mendelssohn in höchstem Maße möglich und imponirend wirkte. An demselben Abend hörten wir auch noch (im 1. Theile) G. d. b.'s „Frühlingsfeier“ für Chor und Orchester, ein sehr wohlthätiges Bild, nur von so fortwährend wichtiger Stimmung. Das letzte (13.) Concert bezaunte mit der Overture zur „Vestalin“; nachher folgten zwei Arien „Requies Timotheus eries“ aus dem „Miserere“ und „Io mio piao e preparato“ aus „la gazza ladra“ und drei Schubert'sche Lieder „Achtelstündchen“, „Aufenthal“, „Laudenpost“ von Hrn. Julius Stockhausen mit gewohnter Meisterhaft vorgetragen, und zu unserm Bewunderung der seltenen Gesangsbildung wohl als der schönen, durch gründliche musikalische Bildung bedingten Auffassung dieses edlen Künstlers hinreichend. Zwischen die beiden Arien war ein durch unsern ersten Violoncellisten Friedrich Grünmacher in jeder Beziehung tadelloser vortrefflicher Concert von A. V. Lindner gestellt, eine Composition, der wir allerdings nur hier und da Belagrad abgrenzen konnten, die aber immerhin schon durch die Art der Beherrschung des Orchesters ein wenigstens etwas höheres Strebens zeigt, als es gewöhnlich auf diesem Gebiete der Fall ist. Den 2. Theil bildete G. d. b.'s erste Symphonie in C-moll, welche doch nicht mehr den Anfall hier zu ändern scheint, wie

früher; es trifft dies besonders den ersten und letzten Satz, deren hier und da etwas zu großer Colorit wohl der Handlungsgrund sein dürfte.

Die 3. Kammermusik-Unterhaltung, welche am 15. d. M. stattfand, zu bezeichnen waren wir leider verpflichtet, welche das Programm enthielt folgende Stücke: Capriccio (aus op. 81) für Streichquartett von Mendelssohn, Streichquintett (Moz.) von Rubinstein, 2. Sonate für Pianoforte und Violine (D-moll) von Schumann und Trio in B-Dur von Schubert. Die Clavierpartien in letzteren beiden Werken soll Herr Jaell, wie sich erwarten ließ, ganz vorzüglich ausgeführt haben; das neue Quintett Rubinstein's hatte nicht in allen Sätzen gleichmäßig angeprochen, wie es bei Revisionen ja in der Regel zu gehen pflegt; es kam darüber erst nach wiederholtem Hören mit Sicherheit geurtet werden.

## Nachrichten.

Berlin. Der Korini hat sich als sehr tüchtiger Improvisator bewiesen, indem er bei den vorigen Mitteln, die eine Arien-Gesellschaft mit einem Hause, das nicht 2000 Menschen fass, bieten kann, eine italienische Oper zusammengeführt hat, die mit der besten realistischen könnte. Sra. Ariotti ist eine treffliche Sängerin, die Kuda da hat zwar einige Mängel, spielt dafür aber sehr gut, Carrión ist in Wien bekannt; alle repräsentieren den natürlich-jungen Gejang, so daß das Ganze einen sehr erquicklichen Eindruck macht. Der Zubrang war ein ungeheurer.

— Ein junger Componist, H. Beller mann, gab am 4. ein großes Concert mit Chor und Orchester, in dem er nur eigene Compositionen auführte. Im Allen that sich ein wohlgebildeter musikalischer Sinn, schöner, namentlich gebundener Styl mit einer wohlthuenden warmen Empfindung fund. Interessant war besonders die Musik zu Mahomed's Selang von G. Schick für Orchester, Chor und Solo's, in dem das Wasser als die Leben gebende Kraft in der Natur verkörpert wird. Der Componist beweist, daß er der großen Form vollständig gewachsen. Ueber das Werk selbst müßte mehr gesagt werden, als eine Nothz bringen kann.

— Des Grafen Rederns Oper ist nach der zweiten Aufführung vom Repertoire verschwunden.

— Fr. Mösner concertirt auf der Harfe, Fr. Sömann - Pass (aus Königberg), die sich als Sängerin aus Caracas annoncirt, gefüllt als tüchtige Sängerin brillanter und italienischer Musik.

— Der S'ter n'sche Verein führte am 1. Februar mit Clavierbegleitung Solo- und Chor-Stücke aus Mozart's „Domeneo“ auf.

Frankfurt. Concertmeister Strauss wird einen neuen Gesellschafter Quartett-Soireen eröffnen. Beweis genug für die Anerkennung und Bedeutung seines Unternehmens.

— Das letzte Museum's-Concert dirigirte Capellmeister Schmidt seine neue Oper: die Weber von Wandsbeck, ist bei Theilnahme u. Beifall sehr erschienen anhat, das an einem Falschheit nicht-unbedeutend erkrankten Director Messler. Die Hören von Herrn Weiten bathige Wiedergelung. Wir hören Beethoven's A-dur-Symphonie und eine Frelowurture von Vinc. Ladner; außerdem spielte Herr Strauss Rossini's Concert in A-Moll mit höchster Anerkennung. Der treffliche Künstler will nach London gehen; hoffentlich nur zur dortigen Saison, denn wir brauchen solche Leute hier.

— Das neue Programm enthält nur classische Meister und zwei Frankfurter Messler und Speyer. Ob das „Conversationsblatt“ auch diesen Componisten gegenüber zu Gericht sitzen wird, wie es Wolkmann und Schumann neulich angeht? Das war ein Ereigniß, das ganze musikalische Deutschland erheitert!

— In zwei Privat-Soireen von Fr. Emma Supus und Fr. Julius Sachs hatten wir Gelegenheit Erlerer geliebten fortschreitende Bildung als Pianistin zu beobachten.

— Sie spielte Mendelssohn's C-moll Trio und Variationen für 2 Cl. von Schumann. 2. V. Herr: B. Hill Herr Sachs brachte Schubert's forden-Quintett, Mendelssohn's Duo für Pianoforte und Violoncell, und die Contrapartes für 8 Hände von Moszkowski. Das Mehr des Concertes war vom Uebel.

— Der Matador des Klavierpiels, Capellmeister Drouet sieht wieder nach Coburg über. Am letzten gesellschaftlichen Abend des Fickertanzes trug der bejahrte Meister verschiedene Solopiecen seiner Composition mit einer Ausdauer und Fertigkeit, mit so jugendlichem Feuer und so wunderbarem Tone vor, daß alle Anwesenden ihrer Ueberreizung durch behafteten Weisheit Luft machten. So läßt sich die Fiste hören, und Kunst bleibt Kunst, von welcher Art sie sei.

Cöln. In einem Extra-Concerte im Gärzénich kamen zur Ausführung: Gade's G-moll-Symphonie, — Violonconci von Mendels-

sohn, die Trübsalsonate von Tartini und Stücke von S. Bach, gespielt von Joachim; — ferner der 98. Waldm von Mendelssohn, — drei Clavierstücke und ein Capriccio von Hiller, — dann die rezonore-Duettler Nr. 1 von Beethoven.

Wafel. In einem Concert des Herrn Aug. Walter führte derselbe R. Schumann's „Paradies und Peri“ auf. Außerdem wurden das D-moll-Trio von Mendelssohn, und vier der schätzlichen Vierer von Beethoven gegeben.

Wien. Herr Dr. Ed. Hanslick eröffnet binnen Kurzem eine Reihe von Vorlesungen über Geschichte der Musik für Herren und Damen. Dieselben finden an jedem Dienstag und Freitag von 7 bis 8 Uhr Abends statt, und zwar im Saale der Singalademie (Kettengasse, Zeughaus). Die erste Vorlesung fällt auf den 28. Februar. Karten sind bei Schrottenbach am Kohlmarkt vorräthig.

— In der zweiten Violinisten-Soiree des Herrn Carl Haslinger wurden u. A. ein neues Streichquartett von Humayer, Compositionen von Haslinger, Salkmann's Sinfel-Stratationen und ein Arrangement einer Mendelssohn'sche Orgeltonne von Zellner gespielt. Wir waren sehr befriedigt dieser Production beizumohnen.

— Der Componist Herr Franz Mair wird am 15. März ein Concert geben, und darin seine Musik zur „Jungfrau von Orleans“ auführen.

— In der neuen Lehenfelder Kirche wurde die hieselbst gebaute Orgel von dem Tiroler Orgelbauer H. ärbig er feierlich probirt. Unter Kennern des Orgelwelesens wird nicht viel Rühmliches über das neue Werk gesprochen.

— Die 7. Nummer der hier erscheinenden „Receptionen“ ist von der Behörde unterdrückt worden, — wie man hört, wegen eines Artikels über die Freie im Burgtheater.

— Die zweite Quartettproduction von Hellmberger findet morgen wegen des Faschingsmontags nicht statt.

## Weberstich neu erscheinener Compositionen.

Für Pianoforte allein.

A. B. Ambros, Kindheitstage. 14 kurze Clavierstücke für kleine und große Leute. Op. 9. — F. Cito Dessoff, Sonate. Op. 3. — Fr. Hill, Arienmimie. Fuge. Op. 10 Nr. 1. — E. Sankat, Solo-Stücke. Op. 104 Nr. 1 Nocturne Nr. 2 Abendwind (Stude) Nr. 3 Präludium und Lieb Nr. 4 Frühlingsschnee (fantastische Studie). — Jg. Nischles, Der Tanz. Charakterstück (nach Schiller's Gedicht). Op. 129. — E. Paner, „Auf der Alm“. Chansonette lyriehone transcrit. „La Calcestra“, Chanson espagnole transcrit. — L. Schlottmann, Polonaise de concert. Op. 11. — J. Streck, 3. Sonate (A-moll). Op. 17. — H. Wöhrst, Kinderfonaten mit genau bezeichneter Fingerlay und Vortrag (Nr. 3).

Für Piano-orte zu vier Händen.

H. F. Händel, 5 Fugen aus den Clavier-Suiten. Arrangement von Carl Ferdinand Föhl. — Robert Schumann, Märchenbilder, Op. 113. Arrangement von F. G. Janfen.

## Briefkasten der Redaction.

H. in R. Nichtig erhalten, und wird in einer der nächsten Nummern erscheinen. — K. in R. Ehren. Die gewöhnlichen Nummern erhalten Sie baldig. — H. in R. — Dank für die Beihaltung. Herr D. wird Ihnen wohl schon geschrieben haben. — H. in R. — Nichtig erhalten. — D. und K. in R. Nichtig erhalten; über das Eingekommene schreibe ich Ihnen nächstens. — G. in R. Ueber Fr. von Sch. ist mir schon von anderer Seite ein Auslass verprochen. — W. — I in C. Ueber die bemühte Angelegenheit habe er nähere Erörterung eingeleitet, bevor ich Herrn W. u. die S. desanovire. — M. in R. Ich muß Sie bitten Ihrem großen Eifer ein wenig Einhalt zu thun, da ich schwerlich im Stande sein werde, alle Ihre Wünsche zu erfüllen. — C. Th. in R. Ueber A. ist mir schon ein Referat von anderer Seite zugelaufen. — X. in W. — R. Nichtig erhalten. Es hat mich herzlich gefreut von Ihnen zu hören, und werde mich versehen Ihre Wünsche zu erfüllen. — F. W. in R. — G. Ihre beiden Briefe habe ich erhalten. Die Zustände in R. sind indeß noch zu primitiver Natur, als daß ich von ihnen schon jetzt umständlicher Notiz nehmen könnte.

## Berichtigungen.

In Nr. 7 auf der letzten Spalte lies: Kaufhaus Gasse statt Doff. — In der 2. Nummer ist die Sonate des vierhändigen Clavier-Duos von Schubert fälschlich mit A-moll statt C-dur angegeben worden. Ferner ist zu lesen: Wöhrer statt Wömer und Föhl statt Föhlter.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagne.**

🔗 Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Trudseiten. 🔗

**Redaktion:** Grotten Gasse Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Wäsing**, vormals **G. F. Wäcker's Witwe**.  
**Versehrerzettel:** Alle 1 Jahr (68 Nummern) 4 R. oder 4 Zhlr. — Alle 2 Jahr (34 Nummern) 3 R. oder 2 Zhlr. — Alle 3 Jahr (23 Nummern) 2 R. oder 1 Zhlr.  
 Mit Vorbehalt: Alle 1 Jahr 7 R. oder 5 Zhlr. 10 Sgr. — Alle 2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Zhlr. 20 Sgr. — Alle 3 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Zhlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Zhlr. Sgr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Besanhaten, Musikalien und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Richard Wagner, III und IV (Lanbhäuser). — Zur Erinnerung an Hummel (Schluß). — Musikalische Literatur. — Musikwände in Berlin und Leipzig. — Correspondenz. — Zeitungsglanz. — Nachrichten. — Vermischtes. — Besichtigungen.

## Richard Wagner.

### III.

Die Schönheit eines Kunstproductes besteht nicht allein in der annehmenden oder bedeutenden Erscheinung einer Einzelheit, — in der Musik also nicht in der oder jenen Melodie, der oder jenen Stelle, sondern vor Allem im Einbruch, den das Ganze macht. Die Auseinanderfolge der an sich reizendsten Musikstücke kann eine schließliche Ermüdung, oder Ueberdruß zur Folge haben, wenn sie untereinander so gleichartig sind; — dagegen kann auch eine Reihe von entgegengelegten, gar nichts Gemeinsames aufweisenden Gebilden eben wegen dieses Mangels einen unbefriedigenden Eindruck zurücklassen. Das Entgegengesetzte regt die Lebensgeister gewaltsam auf, und wenn nicht eine Vermittelung eintritt, so schwingt die Zerrissenheit des Gehörten in der Seele fort, und läßt sie nicht zur Ruhe und zur Befriedigung kommen. Ist diese Erscheinung schon bei Concerten oft beobachtet worden, wo doch die einzelnen Stücke in gar keiner Beziehung zu einander zu sehen brauchen, wo der Hörer jedes Stück einzeln zu genießen verhalten ist, und auch durch die Natur dieser Stücke, welche selbstständige in sich abgerundete Kunstwerke sind, dazu befähigt wird, — wieviel mehr wird man bei der Oper, welche ein in der Idee einheitliches Ganzes ist, jene Schönheit suchen dürfen, die man mit dem Worte „Totaleindruck“ bezeichnet. Wie groß diese Forderung, wie schwer sie zu erfüllen ist, weiß Niemand besser, als wer sich in irgend einem größeren Kunzigener selbst versucht hat. Wäre diese Schwierigkeit nicht, wir hätten ebensoviele gute Opern- und Symphonie-Componisten, als Solche, welche ein erträgliches Lied oder ein Capriccio für Clavier schreiben können.

Sagen wir daher von einem Componisten, daß ihm ein solcher Eindruck nicht ganz gelungen ist, so stellen wir ihn damit zwar unbedingt unter jene, denen es gelungen ist, oder gewiß immer noch hoch genug über alle jene, die beim ersten Anlauf schon die Unzulänglichkeit ihrer Kräfte bemerken mußten. Wodurch in den Wagner'schen Opern eine gewisse Unschönheit des Ganzen entsteht, das haben wir im vorigen Artikel schon angedeutet. Die Unübersichtlichkeit seiner größern musikalischen Theile (Scenen oder Acte), der Mangel an festen Gestaltungen, die sich von einander entschieden trennen, der Mangel endlich an in Tempo und Tactart hinreichend contrastirenden Partien in den musikalischen Hörer, der nicht ganz und gar im Drama aufsteht, sondern noch ein offenes Ohr hat für das Reine-Musikalische, eine Ermüdung fühlen, die immer größer wird, je öfter er diese Opern hört, je weniger das Genießt durch den Reiz der Ueberraschung und Neuheit wirkt. Darüber läßt sich gar nicht streiten, — der Proceß muß im Publikum, wie vom Einzelnen durchgemacht werden, und die Wahrheit wird das Recht behaupten, wenn sie auch noch so lange braucht, bis sie vollständig zum Durchbruch kommt.

Im Einzelnen haben wir an Wagner Viel zu loben und viel zu tadeln. Wir werden Stellen und ganze Stücke zu verzeichnen haben, welche unbedingt poetisch, schön, großartig sind, und andere, welche uns nichtsagend, unschön, oder geradezu häßlich erscheinen.

Vorur wir jedoch die wichtigsten, uns hier durch öffentliche Aufführung bekannt gewordenen Opern durchgehen, wollen wir erst feststellen, was für uns unbedeutend oder nichtsagend, — unschön oder häßlich ist.

Vorur wir jedoch die wichtigsten, uns hier durch öffentliche Aufführung bekannt gewordenen Opern durchgehen, wollen wir erst feststellen, was für uns unbedeutend oder nichtsagend, — unschön oder häßlich ist.

Nichtsagend nennen wir eine Musik, wo die Blüthe „Melodie“ fehlt, oder wo die Melodie steif, ungeräuschlich, gewöhnlich ist, und wo wir nach dem vorliegenden Texte sinnige, oder schmerz- und bedeutungsvolle Pointen enthaltende, melodische Gestaltungen zu verlangen ein Recht hätten. Unschön kann eine Musik nach vielen Richtungen hin sein. Eine Melodie, welche sich krauphaft zwischen wenigen Tönen hin und herwendet, oder welche in unangebaren, unsachlichen Intervallen sich bewegt; — eine Harmonie, welche sich nur stöckend weiterschleibt, ohne kräftige Entlastung, ohne irgend das Gefühl einer bestimmten Tonart ankommen, ohne einen Reizthum an verschiedenen, doch verwandten Tonarten erkennen zu lassen; — eine Rhythmiik, welche die Erkenntnis eines klaren Satz- und Periodenbaues unmöglich macht, oder vielmehr die gänzliche Abwesenheit eines solchen befundet (denn oft ist ein an sich richtiger und klarer Bau bloß durch melodische Verbrämung für den ersten Ansehen unklar); — eine Anlage eines ganzen Stückes für Orchester, wo die demselben eigene Mannigfaltigkeit außer Eurs gesetzt, und etwa eine alzu breite Melodie jenen Instrumenten übergeben ist, die zur Führung einer solchen ihrer Natur nach nicht bestimmt sind, während die Königin des Orchesters, die Violine, verurtheilt ist, sich in untergeordneten gleichförmigen Figuren viele Saiten lang zu bewegen — : das sind unschöne Sachen, die der wahrhaft große Musiker nicht macht, weil er den Bedingungen seiner Kunst nicht zu nahe treten mag. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß nicht selbst unsere anerkanntesten Meister auch hier und da menschlichen Schwächen angesetzt gewesen, ja in diesem oder jenem Stück wirklich denselben erlegen wären. Das „wie oft“, und ob „gern“, oder „mit Widerstreben“ ist entscheidend, ob man Etwas als „Schwäche“ oder als „Niederlichkeit“ bezeichnen darf.

Vom Häßlichen sollte man eigentlich gar nicht zu sprechen brauchen. Es sollte sich von selbst ausschließen, es hat mit der Kunst gar nichts mehr gemein. Doch müssen wir, um nicht mißverstanden zu werden, einige Kennzeichen Derselben anstellen. Häßlich ist vor Allem das dem Natürlichen nicht bloß nicht Entsprechende sondern Entgegengesetzte; also das Erzwingene, innerlich Unwahre, bis zur Frage Uebertriebene. Accordfolgen, die in keiner Weise eine Erklärung zulassen, und zugleich das Ohr verlegen, (denn es gibt welche, die nicht verlegen, und doch durch die schwerfällige Theorie nicht

erklärt werden können), — Behandlungsweisen der Singstimme oder der Instrumente, die, um einen „Effect“ hervorzubringen, von der natürlichen Grenze abgehen, und beweisen, daß der Componist sich entweder darin gefällt, aller Natur Hohn zu sprechen, oder sich in Unkenntnis über die Unmöglichkeit des Verlangten befindet, — Anfäufungen von zwar an sich möglichen, aber durch den feinen guten Geschmack in Schranken zu haltenden Tonsolgen überhaupt, welche den Eindruck des Wüsten und Ungeordneten machen, — Alles dieß und noch manches Andere, was den „natürlichen Gesetzen“ widerspricht, nennen wir häßlich. Und gegen Dieses werden wir protestiren, so lange noch ein Tropfen warmen Blutes in uns waldt, denn es enthält die Negation der Kunst, die Aufhebung der Rechte der Vernunft, die Proclamation des Reiches des Wahnsinns der künstlerischen Schlichtheit.

Wir bemerken ausdrücklich, daß wir hier vom Häßlichen überhaupt sprechen, welches uns durchaus nicht etwa als vorwiegender Seite Wagner's erscheint. Unsere Analyse Tannhäuser's und Vogengrin's wird dieß hoffentlich beweisen.

## IV.

## Der Tannhäuser.

Von den beiden bis jetzt hauptsächlich bekannt gewordenen Opern Wagner's erscheint uns im Ganzen der „Tannhäuser“ als die sinnlich kräftigere, dramatisch wirksamere, — „Vogengrin“ als die edlere aber durch Monotonie ermüdendere. Finden wir in Ersterer neben Großen, Massenhaftem auch Unbedeutendes ja Triviales, so haben wir in der Anderen Bedeutsameres, aber auch viel Gleichförmiges.

Kaum erinnern wir uns eines peinlichern Eindrucks in unserem bisherigen musikalischen Leben, als der war, den die Ouverture zum Tannhäuser in einer Concertaufführung auf uns gemacht hat. Und noch heute, da wir dieses Musikstück nun schon oft vor den Theaterlampen gehört haben, ist dieser Eindruck unverwischt derselbe geblieben. Ein sogenannter „Choral“, periodisch sehr untadelhaft gebildet, aber (namentlich in seinem zweiten Theil) von krankhafter Harmonik und Melodik, bildet den Kern derselben, und wird in allerdings großartiger Steigerung sehr oft wiederholt, bis er von sämmtlichen Weckinstrumenten die nicht genug Verbindung der Töne haben, um eine so breit gehaltene Melodie in gesangvoller Weise zur Erscheinung zu bringen) zerrissen und zerhackt vorgeführt, und von einer Violinfigur begleitet wird, die in sich zu gleichartig ist, um nicht bei so häufiger Wiederholung monoton zu wirken. Das Allegro bildet dagegen einen wirksamen Gegensatz, der außerordentlich reich an charakteristischen Motiven und glänzender Durchführung, aber eben so reich an schmerzlichen und erzwungenen Harmonien ist (z. B. die Folgen Cis-dur, E-dur, H-dur, D-dur). Es malt die Venusbergscene, und wenn Wagner beabsichtigte, die Wollust mit ihrem ganzen Gefolge widerig und schmerzlicher Empfindungen zu zeichnen, so hat er in der That diese Absicht vollständig erreicht. Schade, daß damit zugleich von dem idealisirenden Vernein der Kunst abgewichen wird. Aufrichtig und echt ist dieses Gemälde ohne weiteres, aber schon nimmermehr. Die ganze Ouverture ist eigentlich streng genommen eine Verletzung der Wagner'schen Theorie, welche erklärt, eine Ouverture habe an sich keinen Sinn, weil sie Empfindungen erregt, die erst in Folge des geschehanten Dramas entstehen können.

Die erste Scene büßt wesentlich an Frische ein, weil sie eigentlich eine Wiederholung der schon in der Ouverture fast vollständig enthaltenen Musik ist. Die nun zu schauende Wirklichkeit hätte auch in der Musik den Ausdruck reizender Lebhaftigkeit verlangt, und es war dazu in der Person der Venus und eines Chores der Sirenen Gelegenheit geboten. Indem Wagner Dieß verschmähte, entzog er den Ehrengenannten die ihnen

gebührende dramatische Charakteristik. Venus erscheint nicht als Göttin der Schönheit, sondern als leidenschaftliche Sterbliche, und der Zauber ist verwischt. Sie macht, trotz der an sich hübschen Stelle: „Geliebter komm“ u. s. f. den Eindruck eines Schmetterlings, dessen Flügel des schimmernden Farbenraubes beraubt sind, und ihr Gerippe in selbstherrlicher Raubbildung ersichtlich werden lassen. Tannhäuser's Freileid ist Melodisch und harmonisch etwas trivial, doch einer so hohen Venus gegenüber passend. Nebenbei sei bemerkt, daß es durch seine hohe Lage für jeden Tenor eine gefährliche Klippe ist, die verursacht, daß er entweder falsch singt, oder seine Stimme zu Grunde richtet. Ges, g und as sind die Töne, die der Sänger mit aller Kraft und sehr oft bringen soll, als ob das eine Kleinigkeit wäre. (Dieses Lied kommt in der Oper in vier Tonarten vor, und zwar immer um einen halben Ton höher.) Hier fällt Wagner in noch ärgerer Weise in den Fehler, der Meyerbeer so oft vorgeworfen wird. Wenn seine Opern einst vom Repertoire der Bühnen verschwinden sollten, so wird der Mangel an Sängern, die Ergleichen singen können und mögen, nicht die geringste Ursache davon sein. — Die Scene schließt bei dem Ausrufe T. S.: „Mein Heil ruht in Maria!“ in D-dur, und in dieser Tonart, die mit Kraft und in überraschender Weise eintritt, konnte die Scene schließen, die Verwandlung der Bühne vor sich gehen, und dem Ohr die längst erwünschte Ruhe gegönnt werden. Es folgen aber noch grassire Harmonien: F-dur, As-dur und schließlich G-dur, welche ganz unnüthig sind, und in jeder Hinsicht störend wirken. Der Gesang des jungen Pirten, an sich verständigst und uncharakteristisch, wird noch dazu ohne Begleitung gesungen, wobei der Hörer und gewöhnlich auch die arme Sängerin, die ihn darstellt, läßel genug daran ist. Der oböne Gesang und die Schalmel dieses jungen Finders verbindet sich wunderlich genug mit dem nun von fern erklingenden „Choral“ der Pilger, dessen unglücklich hohe Lage meist ebenfalls zum Stein des Anstoßes wird, und schon wegen seiner chromatischen Schritte das „Fallen“ und Distoniren ungemein befördert. Der Satz ist übrigens musikalisch abgerundet und schließt in der Haupttonart G-dur, an welche sich der Uebergang an die vierte Scene anreißt. Andere Componisten hätten hier vielleicht einen „Jägerchor“ angebracht; wir loben, daß Wagner gleich zur Begegnung des Landgrafen und der Sänger mit Tannhäuser schreibt. Diese ganze Scene, welche zugleich das Finale des ersten Actes bildet, ist meisterhaft gearbeitet, echt dramatisch, nicht getrübt durch forcirte Modulationen, und kann ihrer Wirkung nicht verfehlen, trotzdem, daß der melodische Theil hier entschieden in den Hintergrund tritt.

Der zweite Act beginnt mit einer Einleitung, welche mit „Elisabeth“ überschrieben ist, diese also „anfänglicher“ soll. Wir lassen die Frage unerörtert, ob ein solches Anfängliches durch absolute Musik dem Wagner'schen Princip entspricht, und ob die dort gebrauchte Musik die künftige „Heilige“ Charakteristik. Geradezu abschließend ist die pflöchlich hereinbrechende dreistimmige, freisichende Violinstelle, welche wahrscheinlich das Unheil „anfänglicher“ soll, welches Elisabeth's reinen Himmel trüben wird.

Elisabeth erhebt und begrißt in freudiger Erregtheit die „theure Halle“. Man könnte das einen musikalischen Monolog nennen; eine Arie ist's nicht. Was an diesem Stück gefällt, ist die Lebendigkeit des Rhythmus. Eine ungezwungenere Führung der Melodie, reichere, fließendere Harmonie (beiden immer noch zu wünschen), und hätten sicherlich ohne Nachtheil für die Declamation Platz greifen können. Doch ist diese Scene durchaus edel, und kann unter die relativ besten Stücke der Oper gezählt werden, umso mehr, als die Tonart (G-dur) festgehalten ist, und ein kräftiger Abluß stattfindet. Die zweite Scene führt Tannhäuser vor, der hier Elisabeth begegnet. Der Satz ist recitativisch, und wechelt mit festen, gegliederten, melodischen Stellen, die zwar nicht sehr originell sind, und wie vieles Andere an Weber'sche Melodien erinnern, doch ebenfalls edel und ausdrucksvoll sind, und zu dem Besten gehören, was Wagner er geschaffen hat. Das Ganze hat Form und bestimmten Abluß, und man kann es ein

„Duett“ im Sinne aller Operncomponisten nennen. Ebenso ist die folgende 3. Scene, das Gespräch Elisabeth's mit dem Landgrafen, namentlich des letzteren Gesang in F-dur von nicht genug zu rühmendem Adel. Die Melodie erinnert von Weitem an Schumann's Alles, was nun folgt, die 4. Scene mit dem Einzigen der Eulen, ist, wenn auch etwas an Weber's erinnernd (man vergleiche den Marsch aus dem Concertstück n. A.), höchst erfreulich, großartig und wahrhaft nobel. Die Arie des Landgrafen ist ein Recitativo, wenn es auch nicht als solches bezeichnet ist. Der „Sängerkrieg“, welcher sich nun anschließt, thut dem erhaltenen guten Eindruck, wie schon früher erwähnt, Abbruch, denn hier war Gelegenheit zur Entfaltung der glänzendsten Erfindung in begeisterten Gesängen. „Der Liebe Wesen zu ergründen“ ist eine Aufgabe, die hier gewiß nicht im rein philosophischen Sinne gemeint sein konnte, da sie den Gesang dazu herbeizog. Die recitativische Form, an sich wenig musikalisch, mußte hier nicht vorwalten, sondern einfach schlichtig, aber tief und warm empfindenden Melodien weichen. Es ist zwar anzuerkennen, daß Wolfram sichtlich bemüht ist, die edle Liebe zur Geltung zu bringen. Aber Tannhäuser erscheint im Recht, wenn er diese Auseinandersetzung frostig findet. Vom musikalischen Standpunkt ist an diesem Recitativo Wolfram's auch eine harte, steife und arme Harmonisirung zu tadeln, welche vielleicht durch die Begleitung der Harfe erklärt, aber nicht entschuldigt wird. Bitterhoff's: „Wenn mich begeistert hohe Liebe“ gibt sich lebhafter, aber es liegt in der Melodie etwas Harfenstimmähnliches, wozu wir nicht überwinden können. Hier hätte wahrlich Schöneres geboten werden sollen. Auch in den späteren Sätzen Wolfram's macht sich zum Theil Trockenheit, zum Theil Trivialität der Schlußfälle bemerklich, welche den Eindruck dieser an sich interessanten, großartigen Scene beeinträchtigen. Das Preislied Tannhäusers, welches jetzt, noch einen halben Ton höher stehend als im ersten Act, dem Sänger furchbar viel zuzumutet, würde hier in dieser dürren Scene wohlthätig wirken, wenn nicht eben das Mitleid des Hörers für den beklagenswerthen Repräsentanten dieser Partie Eintrag thäte.

Von hier ab gestaltet sich das Ganze jedoch zu prächtiger dramatischer Wirkung, und der Schlußchor darf mit Recht den großartigsten Finales beigearbeitet werden, die wir in unserer Opernliteratur besitzen. Aber auf welchem Boden steht hier Wagner, auf dem der Alten, oder dem seines Princip's? Wir sagen entschieden: auf dem der Alten! denn er hat hier ein Musikstück ausgebaut, und sich nicht abhalten lassen, diesem zu Liebe von seinen Grundfäden abzuweichen. Die Schlußworte des Chors: „Dieß Schwert wird dich erreichen“ werden unzählige Male wiederholt, und indem Wagner hier sich selbst Vigen strafte, erreicht er eine Wirkung, die ihm den Beifall des vorurtheillosen Menschen und der Masse einbringt, wels' letztere freilich zugleich dem „neuen“ Opernprincip zujauchzt!

(Fortsetzung folgt.)

## Zur Erinnerung an Johann Nepomuk Hummel.

Von

Dr. August Sahlert.

(24116.)

Gewiß ist denjenigen Hummel'schen Werken, worin das Orchester neben dem Clavier theilhaftig ist, als Vorzug einzunehmen, daß die Breite der mehr glänzenden, als zu dem Tonstück notwendigen Passagen durch die Verknüpfung mit andern Klangwirkungen weniger sichtbar wird, als es z. B. in den großen Trio's der Fall ist, denn der treue Schüler Mozart's bemühte sich in jener geschickten Verknüpfung, wie er sich in dem Van der maastalischen Form jedem Kenner verricht. Doch bedurfte er auch gar keiner Begleitung, um doch des Sieges gewiß zu sein, wie aus seiner ersten Periode die Fantasia (18) und die Bella capriciosa (55), aus seiner Meisterperiode die des Wohlklanges

volle vierhändige Sonate (92) und die für immer eine würdige Aufgabe bleibende Sonate in D (106) darthun.

Es ist nicht nothig, die hier zusammengestellten Beispiele zu verneinen, so reichliche Gelegenheit auch Hummel's künstlerische Verfasserschaft darbietet, da die wesentlichsten der über sein Gespräch gegebenen Bemerkungen nunmehr gerechtfertigt sein dürfen, doch bleibt zu schildern übrig, welche Gegenwirkung seiner Virtuositätsrichtung und weitverbreiteten Schule in der Weg trat. Nicht die stillere, bescheidenere Schule von Field vermochte dies, weil es ihr an den Hummel ein ebenbürtigen Compositionstalent fehlte, welche den Spieler mit hinreichendem Stoff hätte versorgen können, — man erzählt sich sogar, daß Hummel selbst in Moskau zu Field gesagt habe: „wenn Sie so componirten, wie Sie spielen, so wären Sie der Größe von uns Allen!“ — nein, dies vollzog eine andere künstlerische Kraft, die sich zu größerer Aufgabe, als für den Bedarf der Virtuosität allein zu sorgen, berufen fühlte, Carl Maria v. Weber. Als Clavierpieler zwar mit Kraft und Fertigkeit und besonderen Hilfsmitteln ausgestattet, namentlich einer so großen Hand, daß er mit der linken allein des viertheiligen As-dur-Treilanges zweite Lage leicht anschlagen konnte, war er hier doch Antodidakt, ohne strenge Schule, bagegen mit dem herrlichsten Iphigen's Gefühl, mit einer warmen Vereinerung begabt, die ihn zur Gesangswelt hintrat. Hier holte er auch seine Nahrung für alle seine Instrumentalwerke; Melodienreichtum von bewundernswerther Art ließ ihn niemals in Verlegenheit geraten, und überhob ihn der Mühe, haushälterisch damit umzugehen, denn indem er sich gleichsam von Melodie zu Melodie stürzte, kam er gar nicht dazu, eine derselben vorfälligkeit und künstlerisch durchzuführen, er riß den Hörer dennoch mit sich fort. Er wirkte weit mächtiger auf das Gefühl als auf den Verstand, und erlang seine Triumphe durch die Leidenschaftlichkeit, wie Hummel durch die Annahm des Ebenmaßes. Von Mozart, dem dieser Alles verdant, hat Weber er gar nichts, vielmehr ist eine gewisse Verwandtschaft mit Beethoven an ihm zu bemerken. Die großen Erfolge, die er als echt deutscher Operncomponist erlang, erwarben zuerst seinen Clavierwerken dauernde Beachtung, die sich endlich zum Enthusiasmus steigerte. Ist wurden dabei die Worte vernehmen: „es spielt sich dies und das zwar schwer und liegt nicht recht in den Fingern, aber es ist doch so schön!“ Den Fingern freilich lagen die von Hummel gesetzten Noten bequemer, auch das Schwierige zeigte bei näherer Betrachtung sich spielbar, nur läßt sich nicht verkennen, daß den Fingern oft gerade diejenige Herrschaft zugetheilt ist, welche dem Geiste gebührt. Sehr richtig bemerkt daher Weber in einem vertraulichen Briefe: Der Tonkünstler müsse sich vor seinen eigenen Fingern in Acht nehmen, sie maagten sich leicht die Gewalt an, ihn darüber zu täuschen, was er wirklich selbst erfunden habe, und was fremden Ursprungs und bloß Fingergedächtnisfrage sei.

Stellen wir zwei Werke der beiden Meister, die noch jetzt in den Concertfälen gehört werden, und die besondere Eigenthümlichkeit ihrer Schöpfer veranschaulichen, neben einander! Ihre Lebenskraft ist so reich, daß sie noch lange dauern, und sollten sie jemals auf einige Zeit vergessen werden, sich gewiß wieder aus der Masse der Claviermusik zur Geltung hervorarbeiten werden. Hummel's D-moll Septett für Clavier, Flöte, Oboe, Horn, Bratsche, Cello, Contrabaß (74) läßt seinen Meister in voller Glorie erblitzen; dem Virtuosen eine, wie man wohl sagt, dankbare Aufgabe, dem ernsten, ruhiger Sammlung fähigen Kunstfreunde trotz der langen Dauer von einer Stunde eine genussreiche, fesselnde Erscheinung, verbindet es die concertmäßige Wirkung mit der symphonischen Macht. Wen hat nicht der ruhige Fluß der melodischen Variationen erfreut! wer nicht die reizende Vetheiligung der Clavierfigur an der Gesangstelle des Hornes und Cello's in dem neben das Sclerzo gestellten Alternativ bewundert! Einige den Hörer etwas abspannende Zeichnungen im contrapunktlichen Theile des Finales vergütet dessen ausgeprägter, entschlossen durch-

bredender Charakter. Von ganz verschiedenem Gepräge, ja von entgegengesetzter Gattung ist Weber's mit Sturmgewalt uns fortstreifendes Concertstück (F-moll, 79); fragmentarisch, uns von einem Affekt in den andern jagend, gönnt es uns allein etwas Erholung durch das Tonbild eines aus weiter Ferne bis in unsre unmittelbare Nähe heranrückenden Marsches. Unsere Einbildungskraft wird so sehr angeregt, daß wir uns versucht fühlen, dem ganzen musikalischen Vorgange einen Roman unterzulegen. Wir denken an einen tapfern, kriegerischen Retter aus drückender Angst und Gefahr. Wir nehmen lebhaften Antheil an der im Rondo musikalisch ausgesprochenen Freude der Getreuten, und überhören dabei gern einige matte, oder alltägliche Tonfiguren. Die Wirkung war so entschieden, daß das Tonwerk, immer wieder begehrt, sich überall unter dem bis dahin in der Literatur nicht üblichen Namen „Concertstück“ schnell einbürgerte, und man darf daher mit dem Jahre 1823, wo es zuerst erschien, eine neue Epoche in der Claviermusik beginnen lassen. Es wirkte auf spätere Meister, sogar auf den durch Bach und Händel gebildeten Mendelssohn, wie uns ein Blick auf dessen G-moll-Concert lehrt. Es trug viel dazu bei, daß man der Formschönheit bei charaktervollen Ausdrucks und der Reize des harmonischen und rhythmischen Gebrauchs die aufregende Gewalt geistvoller Skizzen vorzuziehen anfing. Das Zeitalter begann sich von dem Cultus Mozarts zu dem von Beethoven hinwenden, und machte diesen Einfluß in allen Gattungen der Tonkunst, vorzüglich aber in der Instrumentalmusik, und insbesondere unter den Claviervirtuosen geltend.

Hummel und Field starben beide in einem und demselben Jahre (1837), als diejenige Stimmung und Empfänglichkeit, die ihren Leistungen entgegen gekommen und die sie gehoben und gefördert hatte, bereits aus der Welt geschwunden war, nur einer neuen Platz zu machen. Beide gingen, wie sich uns gezeigt hat, von verschiedener Ansicht über die Art das Clavier zu behandeln, ans. beide aber hatten nichtbedeutender etwas Wichtiges mit einander gemein, nämlich die Anerkennung des Grenzen, oder von der naturgemäßen Sphäre, worin das Clavier herrscht.

Jetzt stellte man die Forderung an das zarte Saitenspiel, daß es für ein ganzes Orchester Ersatz gewähren solle, und daß es nicht allein eine qualitative sondern auch quantitativ größere Macht entfalten sollte, — eine Forderung, der zunächst die Instrumentenbaukunst bereitwillig entgegen kam. Saiten und Resonanzböden, unzählige mechanische Hilfsmittel machten das Clavier geschickt, einen gewaltigeren Klang zu erzeugen. Daß sich mit der Reichthum des Klanges auch die des Tones ändern mußte, ergibt sich aus dem Umstande, daß der Künstler indem er den Ton bildet, immer von dem besondern Klange (timbre), der seinem Instrumente eignet, bis auf einen gewissen Grad abhängt. Die steigende Vertrautheit mit dem in Beethoven's Sonaten ruhenden Schrage überzeigte die Künstler, daß diesem Meister, oft wenn er auch nur für sein Instrument allein setzte, die Klangmischung eines ganzen Orchesters vorgezeichnet habe, und fanden in seinem Vorbilde die Ermutigung zur Verfolgung eines von dem Gelangengebiete ablenkenden Weges. Es wurden manche neue Eroberungen lediglich auf Kosten des melodischen Elementes gemacht.

Wir dürfen, da es nicht unsere Aufgabe ist, hier eine Geschichte der Claviermusik zu geben, diese sächlichen Andeutungen nicht weiter ausführen. Eine Betrachtung von Hummel's Claviermusik, eines erst am Ende seiner Laufbahn herausgegebene, wohl zu weitläufigen, aber doch noch immer sehr belebenden Wertes, zeigt uns eine Menge von Kunstgriffen, ein reiches Fagamentum, worauf jetzt als auf eine veraltete Gattung hingeblickt wird. Wie in tausend Dingen, so läßt auch hier die Kaume der Mode ihr Recht aus. Man legt gegenwärtig eben keinen Werth darauf, Tenzeläufe in As oder H mit einer Hand allein leicht und sauber auszuführen zu können, und

hat allerdings hierin Recht, sobald eine Ueberschätzung solcher kleiner Kunststücke denselben gestalten will, sich ungebührlich hervorzudrängen. Nicht selten aber werden sie aus dem nämlichen Grunde geringgeschätzt, wie die hochhängenden Weintrauben von dem Fische in der Fabel, denn als Mittel zum Zweck, zu einer feinen Ausbildung der Fingerglieder hat Alles von Hummel vorgeschriebene seinen großen Werth. Die Zahl der Virtuosen, die Hummel's Tonfiguren mit der ihm eigenen Eleganz und Nettigkeit zu Gehör bringen, nimmt eben so sehr ab, als die Zahl der Sänger, die Rossini's glänzenden Zierathen gewachsen sind.

## Musikalische Literatur.

(Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart von K. W. Ambros. — Leipzig, Verlag von H. Mathes. (E. C. Schumann.)

v. Hr. — Daß man in einer Zeit, welche den Höhepunkt der Cultur bereits erklommen, ja überschritten hat, sich mit Vorliebe culturhistorischen Forschungen zuwenden, ist eine ganz natürliche Erscheinung. In der That besteht jetzt die wichtigere Aufgabe darin, die bereits vorhandenen Schätze in sich aufzunehmen, zu sichten und zu verbreiten, als neue hinzuzufügen, deren Werth bei der gegenwärtigen Ungunst des Bodens immer problematisch bleiben wird.

Der Verfasser der vorliegenden Schrift hat bereits durch eine frühere „aber die Grenzen der Poesie und Musik“ seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Lebhafteste Beweglichkeit des Geistes, leicht anregbare Phantasie, vielseitige, tüchtige Bildung zeichnen ihn und seine Arbeiten auf das Entschiedenste und Vortheilhafteste aus. In die Tiefe gehen sie nicht, dazu fehlt dem Autor die Ursprünglichkeit des Geistes, dem, wie glücklich organisiert er ist, sich die bunte Welt der Erscheinungen zu assimiliren, doch von der Natur keine entscheidende Farbe aufgeprägt ist. Deshalb wird es ihm so leicht, auch zu den äußersten, sich durchaus ausschließenden Extremen wenigstens ein leidliches Verhältniß zu finden. „Sie kennen“, heißt es in dem Vorwort an Liszt, welchem das Buch gewidmet ist, „mich und mein Streben durch und durch. Sie wissen, daß meine Verjahre in die Periode Mendelssohn-Schumann fallen, daß ich, wo ich selbstschaffen aufträte, ganz einer Richtung angehöre, in die ich mich so eingelebt habe, daß ich anders zu denken, zu empfinden gar nicht vermag. Glücklicher Weise für mich bildet Schumann, den ich in gewissem Sinne gerne meine Meister und Lehrer nennen möchte, einen der Ueberlebenspunkte in jenes neue Gebiet, wo ich mich zwar nicht als eingeborenen Bürger, aber auch nicht unheimlich fremd fühle.“ Die Abhängigkeit, in welcher unser Autor sein musikalisches Denken und Empfinden weiß, steht in keinem Zusammenhang mit der Abneigung, dem Uebermaß in Kunstprincipien gegenüber scharfe Grenzlinien zu ziehen. Er möchte gerne auch da vermitteln, wo eine andere Entscheidung, als ein einfaches Bejaßen oder Verneinen durchaus nicht gestattet ist und so könnte man allerdings auch von ihm, wie jüngst eine Zeitschrift von dem gegenwärtigen preussischen Minister des Innern, Grafen Schuwerin, sagen, er stehe in jener richtigen Mitte, daß er diesseit, wie jenseit des Auditor gleich viele Feinde habe, ein Schicksal, dem zwar der Belustigende, nur nach (relativ) objectiver Urtheilweise überhaupt kaum zu entgehen vermag, das aber unter Umständen doch jene bedenkliche Seite hat.

Wenn unser Autor sich als musikalischer, als welchen wir ihn noch wenig kennen zu lernen Gelegenheit hatten, so in die Mendelssohn-Schumann'sche Richtung eingelebt hat, daß sein Ich völlig darin aufgeht, so läßt sein Styl dagegen deutlich und häufig genug den lebhaften Verehrer Jean Paul's erkennen und Stöße, wie sie der Anfang dieser Schrift in der Flamantia bringt, sind geradezu nur Nachahmungen bekannter Vorbilder, die einen Ton anschlagen, den man sich um seiner Curiosität willen wohl einmal gefallen läßt, der aber weder in unsere Zeit passen will, noch auch dem Ernst, mit welchem Kunstobjecte unter allen Umständen behandelt werden sollten, überhaupt sonderlich angemessen ist.

Alles dieß kann uns aber nicht hindern, das ziemlich umfangreiche, dritthalbhundert Seiten fassende Buch unsern Lesern auf das Beste zu empfehlen. Es enthält des Trefflichen viel, bietet eine durch- aus gemüthliche Lectüre, und zeigt der Verfasser auch in seiner Behandlung gewisser freieriger oder vielmehr unserer Erachtens nicht freieriger Objecte eine schwanke Unsicherheit, so steht der scheinbare Ton, in welchem er sich darüber vernehmen läßt, doch in einem erfreulichen Gegenst. Das wüste, rohe Gepolter, mit welchem die neueste musikalische Literatur nur zu häufig die Fäste erfüllt.

Damit aber die Leser vor Allem erfahren, was sie in dem eben charakterisirten Buche eigentlich finden, so müssen wir ihnen sagen, daß es aus einer Reihe von Aufsätzen zusammengestellt ist, welche sich mit Beethoven, Rossini, C. M. v. Weber, Schumann und Pöwe, mit den „Reformbewegungen der Neuzeit“ und mit der „Tanzmusik seit hundert Jahren“ beschäftigen. Diesen größeren Aufsätzen sind noch einige kleinere beigelegt: Fantasiestücke (nach Beethoven's A-dur-Symphonie, — authentischer Weidst, wie Meyerbeer's Prophet im himmlischen Jerusalem aufgeführt worden, Aufsteher und Wankelst. und Märcellen (Angelegenheit der Maler und Musiker, Tacttempo und tempo rubato, &c.).

Einer der werthvollsten dieser Aufsätze ist der erste, „Das ethische und religiöse Moment in Beethoven“, überschriebene. Mit Wärme und Einsicht geschrieben, erschöpft er vor seinen Gegenstand bei Weitem nicht, gewinnt ihm aber doch manche schöne, bemerkenswerthe Gesichtspunkte ab. Den folgenden Paßus daraus theilen wir mit, weil wir dessen Inhalt gern unterzeichnen, und weil seine Fassung eine Probe von der durchschnittlichen Darstellungsweise unseres Autors gibt: „Die höhere Musik unserer Zeit setz meist an die Stelle der naiven glaubensvollen Begeisterung nur gar zu oft die Speculation — im doppelten Sinne — lafmannische und philosophisch-theoretisirende. Es wird mit Partituren, wie anderwärts mit Staatspapieren und Eisenbahnacten speculirt. Die philosophisch-theoretisirende Speculation aber verläßt sich theils in Fantasten, theils in Abstractionen. Die Zugvögel (bezieht sich auf ein früheres H. W.) studiren Geographie. Ein sehr großer und in sehr weite Kreise wirkender Theil unserer Musik huldigt nütigen, um nicht zu sagen geradezu unflüchtigen Zwecken.“

Auch die Aufsätze über Rossini und C. M. v. Weber enthalten manche feine und richtige Bemerkungen, wenn wir auch z. B. den Werth des „Wilhelm Tell“, dessen patriotischer Theil doch fast durchaus auf Stelzen geht, und dessen letztere Acte gegen die ersten enorm abfallen, keineswegs so hoch anzuschlagen vermögen wie unser Autor.

Das gleiche gilt von den Aufsätzen über Schumann und Pöwe, wenn sie auch im Ganzen, namentlich der erstere, weniger befriedigen.

In dem den „musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit“ gewidmeten Abschnitt merkt man es dem Verfasser wohl an, wie schüchtern ihm die Atmoßphäre wird, in der er sich hier bewegt, und er dreht und wendet sich mit einiger Angeltigkeit und vieler Zeitgewandtheit hin und her, so daß es schließlich so ziemlich jeder Partei freist. Ihn in diesem Punkt zu den übrigen zu zählen, obwohl denn auch freilich ein scharfer Parteistandpunkt lange nicht immer der richtige ist, und wir es dem Autor keineswegs verdenken mögen, wenn er sich nicht berufen fühlte, „zwischen die Werke der neueren Tonkunst, wie der Ergenz auf alten Bildern des Weltgerichts, mit der Waage in der Hand hinstreten.“ Ligt freilich haben wir in seinen Original-compositionen noch niemals zu bewundern vermocht, wie dies unserem Autor doch theilweise gelang, und wenn er sagt, „Ligt componire eigentlich nicht, was man sonst componiren nannte, sondern er dichte; so ihm verschmelzen Poesie und Musik zu einem Dritten, das weder g a n z Poesie noch g a n z Musik sei“, so möchten Andere vielleicht der Meinung sein, daß sie bei ihm zu einem Dritten verschmelzen, das überhaupt weder Musik noch Poesie sei.

Nicht ohne Interesse liest man die Abhandlung über die Tanzmusik, und in den Märcellen findet man, wie überall, manche treffende, anregende Bemerkungen, wie wir denn vor Allem auch seiner Meinung über Gluck's Epochewerk auf das Entschiedenste beipflichten, daß sie so wenig je veralten können, als die Werke der antiken Kunst.

## Berliner Musikzustände.

(Wegen Mangel an Raum verkürzt.)

— h — Ein Ueberflut der Geschichte der Concerte lehrt etwa Folgendes: Zuerst verdankten solche ihr Dasein zumeist wohl unwichtigen oder reichen Gönnern, die Künstler werden protegirt und nach persönlicher Werthachtung honorirt, das Publikum ist ein eingeladene. Dann kommt eine Zeit, wo dieses an diese Art der Zerstreuung gewöhnt, wohl auch selbst den Beutel aufstut um den Zutritt zu erlangen. Es ist die der Virtuosen, der reisenden Künstler. Dieser Zustand hat jedoch keine Dauer. Die Mode thut bei dem Einzelnen viel, sie selbst aber ist weiterwendlich und springt leicht ganz von der Musik ab; das große Publikum, aus dessen Spenden der bettelnde, handelnde oder anfordernde — die drei Kategorien des reisenden Künstlerthums — Virtuosen sein Conto befreitet, ist ein zu großes und ein kunstverständiges sein zu können. Die Unglücklichen, welche auf dessen Gunst bauen, müssen dem Effecte nachsehen, sie müssen von dem Gemeinen anfangen, den Reiz und Kizel der Musik cultiviren und kommen dabei immer tiefer hinunter, bis endlich ihre Gönner selbst von der gebankelosen Verzertheit überhört dasigen, und unbelohnt lassen, was auch seinen Lohn verdient.

In der Auflösung dieser Bande aber tagt die Morgenröthe einer bessern Zeit. Das Scheinbild des öffentlichen Kunstlebens ist beseitigt, jetzt treten Künstler wie Kunstliebende zu dem Zweck in ein vereint untergeordnetes Verhältnis. Das Ideal einer solchen Vereinigung ist, daß die Künstler die Seele des Körpers darstellen, den die Masse der Kunstfreunde bilden; daß diese dagegen der anregende Theil sind, der die Künstler trägt und hegt. Solche Verhältnisse sind in mehreren Städten des Rheins schon fest begründet, auf sie freuen auch wir hin. Die Zeit des Virtuosenenthums ist ganz entschieden vorüber; die Berichte sonnen auch von solchen Erfolgen nicht bringen. Virtuosen haben hier ein trauriges Loos; trotz ihrer Bitten bei Banquiers und Gönnern, bei Recensenten und Collegien (ein Ehrentitel, mit dem der Reisende seiner Willigkeit halber gerne um sich wirft) sehen sie zur angelegten Abendstunde den Saal leer bleiben, und die besten Reclamen helfen ihnen nichts. Wehe ihnen, wenn sie nicht bei Zeiten an einen heilsamen Rückzug denken. Es bilden sich jetzt hier feste Verbindungen zwischen dem Publikum und den Künstlerkreisen, welche sich um ein Haupt gruppieren oder die durch ein praktisches Talent zusammengehalten, eine gewisse Richtung repräsentieren.

Zuvor ist jedoch des ältesten Concert-Instituts zu gedenken. Die Singacade, von F a s h und Z e l t e r auf die Höhe gebracht, hat unter Klungenhagen eine Zeit lang Rückschritte gemacht, und erhält sich unter der Leitung des liebenswerthen und musikalischen G r e l l auf der Grundlage materiellen Besizes, trotz einer etwas zu weit getriebenen Zügeltheit den Anforderungen der Zeit gegenüber sowohl, als auch trotz der übergroßen Wichtigkeit, mit der die kräftigen Alten dort gegeben werden, bei großem Ansehen. Sie hat diesen Winter den Messias von H ä n d e l und das Requiem von M o z a r t gegeben, jenen etwa das sechste, dieses das dreißigste Mal. — Natürlich habe ich vorichtig unter nicht überhöht. — Bei dem G r u n d s a g e ferner, die Solo's stets von Solchen besetzen zu lassen, die ohne Bezahlung singen, kommt der Zuhörer nicht immer zum besten fort, kurz man darf trotz der persönlichen Achtung und Zuneigung, die Herr G r e l l, als gutherziger Mensch und gemüthlicher Musiker, gewiß verdient, nicht verhehlen, daß dieses Institut bei den Mitteln, welche es befigt, nicht ganz Entsprechendes leistet.

Diesen Gedanken gab J. S t e r n dadurch Leben, daß er einen Verein begründete, der alles versprach, was jene zu wünschen übrig ließ. Er nahm zu Anfang einen hohen Flug; allein manches mißlang ihm, sein Muth erlahmte, bis er es müde wurde sich zu gefährden. Ein großes Verlies ist die Einstudierung der großen Messe von Beethoven. Sie ist hier heimlich geworden dadurch. Der Messias soll jetzt aber wohl nur zeigen, daß der S t e r n ' s c h e Verein früher und stärker singt, als die Singacade, und die Huldigung für M e n d e l s o h n wird zuletzt langweilig. M e n d e l s o h n ' s V e r -

dienst ist, eine erste Richtung eingeschlagen zu haben; man ist aber die Zeit schon da, wo man die Quellen selbst sprudeln lassen kann, an denen jener sich seine Nahrung gelobt hat. Gabe man Bach und Händel nur immerhin, aber mit dem richtigen Geiste, so würde man mit Vergnügung erkennen, wie anders das Original zu dem modernisirten Abbilde sich verhält.

Hiermit komme ich ganz von selbst zu dem Vereine, welcher sich zur Aufgabe gestellt hat, was eben gesagt worden, dem Bach-Vereine. Er steht unter Bierling's Leitung und hält sich an Bach und Händel. Seine Concerte sind stets interessant und die Compositionen mit tief eingehendem Verständnisse einführt; leider aber kommt er nicht so empor, wie er es danach verdienen. Der Grund davon ist wohl, daß eine ganz äußerliche Hingebung an diese Musik nicht in freiwillig zusammentretenden Kreisen gesucht werden darf, und vielleicht auch noch in der praktischen Gestaltung des Vereines zu suchen. Dem sei, wie ihm wolle, die Aufführungen des Vereines sind dem Musiker stets höchst werthvoll. Im vorigen Winter verdankten wir ihm die Johanns-Passion von Bach; jetzt bereitet er l'Allegro e il penseroso von Händel und eine Cantate von Bach vor, wüßten seiner Zeit das Nähere gesagt werden soll.

Kleine Gesangsvereine, wie der Schöne'sche, welcher sich in den Mittelclaffen einen großen Anhang erworben hat, der Krüger'sche, dessen Richtung eine sehr schätzenswerthe ist, der aber noch nicht stark oder nicht tüchtig genug zu sein scheint, der Jähns'sche, der trotz der unermüßlichen und vor Nichts zurückbelebenden Devotion seines Dirigenten doch immer nur sein Leben fristet, müssen übergegangen werden; auch dem Concertvereine zu wohlthätigen Zwecken unter Leitung von Albert Hahn, darf trotz seiner humanen Intentionen und des glücklichen Debuts, das er so eben mit der Pilgerfahrt der Rose gemacht hat, noch kein eingehendes Wort genöthigt werden, wo über unsere großen Institute selbst nur so Geringes gedrückt werden konnte. Es bestehen jedoch noch viele Vereine: der Erliche, Müde'sche, Zopp'sche u. s. w., welche alle noch vorhanden die Namen, welche sie führen, in das Buch der Geschichte einzuschreiben. Ihrer geschieht hier nur Erwähnung, um diese Seite des hiesigen Musiklebens in ein richtiges Licht zu stellen.

Neben so vielen Vereinen läßt sich schwer ein neuer gründen, und nur unermüßlicher Eifer, eine sehr tüchtige musikalische Begabung vereint mit richtiger Kenntniß und Behandlung der Masse könnte solch ein Vorhaben mit nennenswerthem Erfolge tröden. Es sind daher Herr Rabede und Frau Burghardt auf den Gedanken gekommen, Concert-Cyklen ohne einen solchen Verein mit eingeladenem Chöre zu geben. Der Musiklehrer, angenehmen Sängers, Concertflüßiger, die das Entree gern sparen, und jener feierlichen Naturen, die überall dabei sein müssen, gibt es eine ganz genügende Anzahl. Diese und andere werden auf alle Art und Weise zusammengebracht und bilden einen kleinen Chor, der den Vorzug hat, daß er keine „blinden Passagiere“, das sind in diesem Falle jedoch nicht die nichtspielenden, sondern die nichtsingenden Passagiere, mit sich führt. Rabede's Unternehmen ist ein zum Theil wenigstens durchaus anerkenntnisswerthes und verdient daher wohl beiförder zu werden. Er führt neue Werke auf, wie: die Faustmusik (letzter Theil), Musik zu Manfred von Schumann, Ouverturen von Bargiel und sich, sucht ältere Sachen, freilich nicht immer mit Glück, wieder hervor, so hörten wir eben Beethoven's Musik zum Ballet Prometheus, und bewegt gute Künstler, wie die Frau Schumann, Herrn David aus Leipzig, zum Auftreten in seinen Concerten. Ueberhaupt ist seine echt-künstlerische Absicht neuere Sachen zu geben, und noch nicht anerkannte zur Geltung zu bringen, nicht zu verkennen; ob er aber die Befähigung hat, ein solches Vorhaben zum glücklichen Ende zu bringen, kann nach den stattgefundenen Aufführungen weder bejaht noch verneint werden. Es ist eine erste Sache um die Einführung neuer Musikstücke, ihnen dann eben so gefehlet, als gelobt werden. Ein Urtheil über Rabede's Bedeutung in dieser Hinsicht muß daher noch zurückgehalten werden. Dagegen aber ist über die Concerte der Frau Burghardt nichts zu sagen, als daß sie die Stellung, welche sie zur Zeit einnehmen, deshalb vor allen Dingen nicht verdienen, weil ihre Unter-

nehmerin nicht die künstlerisch entsprechende Bedeutung besitzt, und daß sie daher auch bald ihren Posten werden räumen müssen.

Dieses ist die eine Hälfte der Concerte, die andere besteht aus den Orchester- und Kammer-Musik-Aufführungen, ihr soll der nächste Bericht gewidmet sein.

## Leipziger Musikzustände.

♫ — Gehefter Herr Redacteur! Endlich komme ich nach so und so vielen verdrießlichen Abhaltungen, auch theilweise Andispositionen dazu, mein erstes Reporter- und Mitarbeiter-Debut in Ihrem Blatte zu machen und Sie einige Blicke in das hiesige musikalische Leben und Treiben seit dem Beginn unserer Saison thun zu lassen.

Ich bin natürlich — wie Jeder, der über das musikalische Leipzig referirt — in dem Falle, von dem Institute meinen Ausgang zu nehmen, welches als die Blüthe nicht nur unseres musikalischen Kunstlebens, sondern unfers Kunstlebens überhaupt sich darstellt — von den Gewandhaus-Concerten. Diese sind es, auf welche hingewiesen wird, wenn von Leipzig als einer Kunststadt gesprochen wird; sie allein sind es, welche Leipzigs Kunstthätigkeit würdig nach Außen repräsentiren. Streng genommen, kann man also von Leipzig eigentlich nur als von einer Musikstadt, und nicht von einer Kunststadt überhaupt sprechen. Bestrebungen, dieser Einseitigkeit abzuhelfen und der Alles absorbirenden Musik z. E. durch die bildende Kunst ein Gegengewicht zu schaffen, werden allerdings gemacht: — wir haben einen Kunst- und Künstler-Verein, ein niedriges Museum, eine permanente Bilderausstellung u. s. w. —, aber trotz alledem will uns vorkommen, als ob bei uns der Boden für die bildende Kunst noch nicht hinreichend gedüngt sei und als ob diese neben ihrer allmählichen Schwelerei, der Musik, nur ein schüchternes Dasein führe. Doch kommen wir wieder auf die Gewandhaus-Concerte zurück!

Zuvörderst ist zu sagen, daß sie von ihrem altberühmten Hior Nichts eingebüßt haben, und daß sie in der Pflege des Edlen und Guten in der Kunst noch immer ihre Hauptaufgabe sehen — kleine Abweichungen von ihrer Devote: Res severa vorum Gaudium, als zuweilen in nicht zu ungetreuen Verhältnissen liegend, muß man ihnen nicht als; derb aufzumeßen. Der Schwerpunkt des Interesses ruht zumeist allerdings in den Orchester-Executionen, und das ist in mancherlei Beziehungen natürlich: erstens ist unser Orchester wirklich vortrefflich und was lebensvolle, sein nuancirte Widergabe betrifft, vielleicht unerreicht (der eigentliche Orchesterklang ist indeß an manchen Orten schöner); zweitens sind Choraufführungen bei uns — durch Zusammenkunft und Einrichtungen der diese vorzugsweise besorgenden Singakademie — nicht in durchgehender und genügender Güte zu erzielen; drittens ist man doch im Ganzen gegen alles Virtuosenwesen etwas blasirt — man läßt sich wohl von einem Virtuosen etwas vorspielen, aber man begeistert sich nicht mehr so glänzend wie früher für ihn; und viertens endlich liegt der Kunstgenuß doch gar zu sehr im Argen und es gehört zu den Seltenheiten, wenn man ein so recht erdentlich durchgebildetes Gesangstalent wahrzunehmen hat. Das Alles zusammengenommen macht, wie gesagt, die Orchesterleistungen zum Dominirenden im Gewandhause und auch zum Genußbringenden. Hin und wieder taucht allerdings der Vorwurf auf, daß man zu wenig neue Instrumentalwerke zu Gehör bringe und daß die Programme überhaupt etwas an Einseitigkeit leiden. Beides ist in der That begründet, aber kaum zu ändern. Erstens ist unsere Zeit bekanntermaßen nicht gerade reich an brauchbarem Neuen, und nicht Alles, was producirt wird, ist von der Art, daß es im Gewandhause vorgeführt werden könnte. Dieses Institut muß gegenüber der heutigen Zerkahrenheit und Zerflissenheit sich ziemlich erclusiv verhalten; es darf sich nicht zur Arena für Alles und Jedem hergeben, was unsere heutigen Kunstnarrenschichten und Musik-Gewissen etwa ausheulen und an den Markt zu bringen wünschen; es darf mit einem Worte nicht experimentiren und noch verschiedenen Richtungen herumwagiren — es muß die Bewahrungshäute des Ackerbauers und Klaffischen bleiben und gegen Neues

— vornehmlich in jetziger Zeit — immer eine gewisse Vorsicht innehalten. Bindet man einmal den Gewandhaus-Concerten das Recht und die Pflicht, sich als Hort und Hüter des Edeln und Echten in der Kunst zu zeigen, so muß man sich auch gefallen lassen, immer und immer wieder auf das zurückkommen, was als Edel und Echt gilt — so lange wenigstens, bis die Zeit darüber entschieden haben wird, ob das Neue, was angebracht wird, auch in die Kategorie dieses Edeln und Echten gehört. Wird doch auch einiges Neue in jedem Winter im Gewandhaus zu Gehör gebracht; daß es leider nicht Viel ist, liegt wohl mehr an der oben angegebenen Sterilität unserer Zeit als an dem guten Willen der Concertdirection, welcher alljährlich eine Menge von Sachen eingesendet werden, und die gewiß froh sein würde, wenn sich diese Sachen als brauchbar erwiesen.

Ein zweiter Grund, warum die Programme nicht mannigfaltiger gemacht werden können, liegt in den oben beretzten Chorgesangs-Zuständen, welche immer mit einer gewissen Schen an Violinen, Cantanten und dergleichen Aufführungen, die allerdings einen angenehmen Wechsel in die Programme bringen würden, gehen lassen. Eine ganz andere Inconvenienz — aber materieller Art — ist bei den Gewandhaus-Concerten der für die hiesigen Bedürfnisse zu klein gewordene Saal. Ist es doch so weit gekommen, daß eine ziemlich hohe Zahl von Abonnenten gar nicht im eigentlichen Concertsaal, sondern in einem Nebenzimmer Platz finden und die Musikstücke durch eine enge, noch dazu von stehenden Individuen verunkeltete und verstopfte Thür zu sich gelangen lassen müssen. Das wird noch ärger, wenn einmal eine Chor-Ausführung stattfindet; denn da wird, der notwendigen Vergrößerung des Orchesters wegen, gar noch eine hübsche Portion der sonst im Saal Angelesenen nothwendig in das erwähnte Vorzimmer hineingepfercht. Sie glauben gar nicht, mein lieber Herr Redacteur, wie bitter wir hier in Leipzig zumest unsere Gewandhaus-Kunstgenosse erlitten müssen! Ist ist eine Temperatur im Saale, für welche die Bezeichnung „trophisch“ vollkommen unzulänglich ist; trotz aller angewandten Ventilationsmittel ist die Atmosphäre bestemmend wie in einem Schiffsbade, Stenenschiffe u. s. w.; dazu müssen jene Unglücklichen, welche keinen festen Sitz haben, oft sogar noch stehen und zwar „eingesickelt in drangvoll fürchterlicher Enge“, oder im glücklichsten Fall zusehen sein, wenn sie in einem obskuren Winkel ihrer müden Glieder ausweichen können, in einer Entfernung, die gar oft für die vornehmenden Pianissimi eine allzu respektvolle genannt werden muß. Ob das Alles in Wäde oder überhaupt sich ändern werde, „solches ruht in dem Schooße der Götter“, oder vielmehr der Concertdirection, da patres conscripti unserer Stadt, u. s. w. Ein größerer Saal scheint uns unbedingt nothwendig; wie er zu beschaffen ist, das hält sich allerdings bis dato noch in die Nebel des Problematischen.

(Schluß folgt.)

## Correspondenzen.

### München.

Der seinem Ende zueilende Carnaval wird dem musikalischen Bericht-erzähler es ermöglichen, mit hoffendem Muthe an sein Amt zu gehen. Nicht als ob die Oper während dieses Zeitraums geteilt hätte; doch ist das Leben, das sie führt, mehr ein gemächliches Schummerdasein. Unpasslichkeiten und sonstige Mißstände fahren fort, die bemessenen Leistungen des namentlich gerade mit ausweichenden Opernpersonals auf ein Minimum herabzusetzen. Doch verlohre ich mir eine Reihe unserer Opern-Repertoirs und behalte an ein Nachfolgendes.

Neu einströmt fast man und in diesen Tagen Benzyl Müller's, des trefflichen alten „Bauflingers“, „Neues Sonntagkind“ — nicht eben ein erfreuliches Zeichen der Zeit, die denn doch nicht ganz grundlos als die fortwährende genannt wird. Der Kunstschlichter wolle sein Interesse an demselben unangekommen Prim- und Fünfterhänden eines vergangenen Jahrhunderts behaglich stillen; auch sonst bringe daraus ein und der andere Klang volksthümlicher Singsaule an das unlangene Ohr — dem Gange gegenüber hat jedoch das Publikum kein anderes Gefühl als das der — Langeweile und des Bedauerns, daß man ihm eine andere Specie nicht bieten kann, oder nicht bieten — will. Nicht als ob

ich dem Jrethum buldige, daß J. B. die edelmeheren Ereignisse unserer in die Pariser Mode gekommenen Landsmännens, Hfienbach, für die Gegenwart und nur den letzten Theil der Bedeutung und des Wertes hätten, die ihrer Zeit einem Benzyl Müller, einem Schurt, oder gar einem Titterer dort eingeräumt werden mußten — nicht deshalb nenne ich an dieser Stelle Hfienbach's Namen; — aber, warum denn hat den unauflöslichen, unentzähllichen Ausdrücken nicht lieber früh in die Gegenwart gegriffen, auf das wir wenigstens in die Lage kommen, uns über Gehalt oder Unwerth der Modernereignisse auch unserer Zeitraums ein Urtheil zu bilden? Da Münden nur die Eine Opernbühne besitzt, gehören solche Wünsche unter die streng berechtigten, umso mehr, als p r i n c i p i e l l e Abwechslung fremdlandischer Bühn- und Operkrams wahrlich nicht nur den festlichen Lebensregeln unserer ästhetischen Tonangebör. — für solchen und manch ähnlicherer Keis löblich hofentlich die kommenden Concerte entschädigen. Die sonstig. Solocapelle gibt, wie Ihnen bekannt, alljährlich eine Reihenfolge großer Concerte, von denen fünf in der Abend-, fünf in der Festezeit stattfinden. Für das rechte der bevorstehenden Festeconcerte ist uns eine Reihe von Compositionen bayerischer Capellmeister aus verschiedenen Zeitraumen in Aussicht gestellt. An den folgenden Abenden sollen Sadyn, Wertheim, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Schumann u. s. f. und auch der Welt noch nicht vollkommen emancipirter Alt- und Orchestriker Bach zur Geltung kommen, worüber Sie seiner Zeit freimüthigen Bericht gewärtigen wollen.

### Hamburg.

E. Das dritte physharmonische Concert dieses Winters am 10. d. M., begann mit Clud's Cauerure zur „Abigine auf Tancris“, — Concertdirector Joachim aus Hannover spielte das D-dur-Concert von Beethovens und eine Sonate von Tartini mit bekannter Meistlichkeit, die von dem Auditorium mit rauschendem Beifall und mehrmaligem Hervorruf belohnt wurde. — Sodann kam die zweite Sereade von Johannes Brahms, für Bratschen, Celli, Baße und Blasinstrumente, ein Werk von höchster Bedeutung unter des Componisten eigener Leitung zur Ausführung. Bestehend aus fünf kürzeren Sätzen (Allegro, Scherzo, Adagio, Quasi-Menetto und Rondo) leucht die Composition in der Form an die Mozartschen Sereaden und hatte sich einer sehr günstigen Aufnahme sowohl bei den Künstlern als auch im Publikum zu erfreuen. Im Vortrage des Schumann'schen A-moll-Concertes zeigte sich Brahms nicht minder bedeutend als Pianist und brachte durch sein edles schwingvolles Spiel alle Schönheiten dieser wunderbarsten Composition, die wir dieses Winter schon zum zweitenmalen, zur Geltung. Den Abend beendete Beethoven's 9. Sereade-Liwerture.

Der Sänger Julius Stohrkanen aus Paris, welcher durch Unwohlsein verhindert war, in dem oben erwähnten Concert mitzuwirken, wird am 23. im Concert des Hamburger Musikvereins singen.

Die hiesige Bach-Gesellschaft beschäftigt sich schon seit gerammer Zeit mit dem Einüben der H-moll-Messe und gedenkt, dieselbe nächsten Monat zur Aufführung zu bringen.

### Regensburg.

M. Die größten Kunst-Produktionen dahier gehen mehr oder minder von dem Cierbergraben und Musikvereine aus. Zu der Regel finden jährlich vier bis fünf große Concerte statt, zu deren gutem Gelingen sämtliche Kräfte des Orchesters bezogen werden. Für deren Heben und noch mehr derselben in Aussicht, nachdem bereits Theile der „Jahreszeiten“ und „Schöpfung“, das finale aus „Sinfonia“, Biccet aus „Cleron“, Caueruren zur „Hellenmühl“, „Don Carlos“, „Braub von Messina“ zur gelungenen Ausführung gelangt sind. Die Violin-Virtuosen Kunterbad, Walter, der Violoncellist Müller, die Harfenmeisterin Fr. Wagners haben bei den Concerten den höchsten Glanz verliehen; sie wurden es hieser berufen. Der Cbrenbläser Cecil vom hiesigen Orchester veranstaltete seine gewöhnliche Soiree musicale in der Alie Januars; es war ein guter Gedanke von ihm, daß er Hr. Dieck und den Hornvirtuosen Schüb aus Münden zur Mitwirkung einladet; sonst hätte das Concert vielleicht eine nur geringe Anziehungskraft geübt. Sonst sind wir von eigentlichen Concerten so ziemlich unbelästigt. Regensburg besitzt eben keine hervorragenden Virtuosen. Der Clavierlehrer Dietrich aus der Vilsithen Schule besitzt große Fertigkeit, aber das ist noch nicht Alles. Ein der hiesiger Cbist hat ebenfalls Bedeutung zuerkannt werden können. Der Violinpieler Cbist hat ebenfalls das für so manche musikal. Entschörung verdirbt und dagegen das „verlorene Repertoir“ von Hr. B. Schneider, das der Dom-Organist Jos. Hantlich in der Festezeit aufzuführen, zu verschaffen. Es ist ein Vorzug unserer Stadt, daß sie ihren Cbhangschor durch die vielen Musik-Seminarien für Südbreunde zu der möglichst größten Höhe und Stärke emporheben kann, vorausgesetzt, daß eine kräftige Hand diesen Massen den rechten Geist einzuflößen vermag. Ich werde zur Zeit berichten, inwieweit der genannte Musikler, welcher jedenfalls der Gbsteirbenen Einer ist, dieser Aufgabe gerecht geworden.

## Beitungschau.

Unser erster Artikel über R. Wagner hat uns bereits von Seite der Zellenerischen „Blätter für Kunst“ den Charakter eines „fanatischen Reactionärs“ eingebracht, worüber wir uns nur freuen können. Applaudite amici! — Im Uebrigen zeigt jener Angriff wieder recht deutlich, wie weit es diese Herren im Veredeln von Worten gebracht haben. Wir hatten geglaubt, daß uns an Wagner's künstlerischer Persönlichkeit noch Mangel dunkel und vermorren sei! — diesen Satz konnte man, nun die Zeit glauben zu machen, wir hätten geglaubt, daß wir mit Wagner's Werken noch zu wenig bekannt wären!

Niemlich vollständige Uebersetzungen des interessanten Verhältnissen Artikels über R. Wagner im Journal des Debat's bringen die „Allgemeine Zeitung“, die „Signale“ (Nr. 12), und die „Niederheinische Musikzeitung“ (Nr. 8).

Herr A. Schindler bespricht in der „Niederheinischen Musikzeitung“ die Leistungen des Strauß'schen Quartetts in Frankfurt a. M. und rügt in ziemlich scharfer Weise die sehr concernirte und „coquette“ Manier, in welcher gegenwärtig ältere Sachen dieser Art gespielt werden, wozon er auch Herrn Strauß nicht ausnehmen kann. Namentlich tadelt er die übermäßige Anwendung des „springenden Bogens“. In letzterem Punkte sieht wir im Allgemeinen mit Herrn Sch. einverstanden, doch mit einer Beschränkung. Das angeführte Motiv aus dem Allegretto des Beethoven'schen F-dur-Quartetts läßt sich unserer Uebersetzung nach im piano nicht anders geben als mit springendem Bogen, obwohl allerdings zwischen „springendem“ u. „peitschendem“ Bogen ein Unterschied vorbanden ist.

In den letzten Tauchnummern der „Neuen Berliner Musikzeitung“ fanden wir alle Stellen, die sich auf „Dimorah“ beziehen, sehr angriffen. Ein gebrauchter Artikel bezieht uns sofort, daß wir viele Stellen abdruckend so gefällig sein möchten. Dinarich ist aber bei Note und Note erschienen!

## Nachrichten.

Berlin. A. Dreyschold concertirt gegenwärtig hier, und wird von der Kritik wegen seines soliden Spiels sehr belobt.

In Mainz wird im Juli d. J. das 4. mittlerein. Musikfest stattfinden.

Cöln. Die Direction des Conservatoriums gab eine Soirée, in welcher in zwölf Nummern des Programms gegen 20 Schüler und Schülerinnen sich mit folgenden Stücken hören ließen: Präludien und Fugen für Orgel von S. Bach, Trio von Beethoven, Einden von Moscheles, Phantasie von Mendelssohn, letzter Satz des A-moll-Concerts von Hummel, Menuet und Finales aus dem C-dur-Duett von Beethoven, Gefänge aus Baydn's Schöpfung, Piecer vom Jögling Bräuner's u. A.

— Im 5. Gesellschaftsconcert kam „Ester“ von Händel, im 6. „Ver sacrum“ von Hiller zur Aufführung.

Leipzig. Mit wahrscheinlichster Nachfolge des als Hof-Capellmeister nach Dresden berufenen J. Riet wird C. Reinecke beehret. (Aus Breslau verkauft darüber noch nichts. D. R.)

Cassel. Im dritten Abonnement-Concert spielte Frau Schumann, nebst verschiednen andern Piecen, das Pianoforte-Concert in A-moll ihres Gatten.

— Herr M. Walibran aus Paris verweilte einige Tage hier und brachte sein Ronett für Streich- und Blasinstrumente zur Aufführung, eine Composition die, laut einer Noitz der „Signale“, nicht allein fleißige Studien, sondern auch das entsprechende Talent des Autors erkennen lassen soll.

Düsseldorf. Ein neues Clavier-Trio von Max Bruch wurde in einer der Soiréen von Langhans mit großem Beifall aufgenommen.

— In den Fingstagen wird hier das 37. niederheinische Musikfest stattfinden. F. Hiller wird es dirigiren.

Dr. Eichler, Musikdirector in Tübingen, als Viedercomponist bekannt, ist gestorben.

Halle. Im zweiten Gesellschaftsconcert, unter der Leitung von R. Franx, kam unter Anderem das große Duo in C von Franz Schubert, für Orchester bearbeitet von Joachim, zur Aufführung.

Stuttgart. Im sechsten Abonnement-Concert kamen Beethoven's 9. Symphonie, dann die Concertarie in B-dur mit obligater Violone von Mozart, die Duetture zu „Cyprianthe“ von Weber, und zwei Festchöre von Spiebel und Käden zur Aufführung.

Wien. Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hat in Folge eines in der letzten Generalversammlung gefaßten Beschlusses ein Comité zusammengesetzt, mit der Aufgabe, die Frage zu prüfen, ob die Statuten der Gesellschaft einer Revision zu unterziehen sind und für den Fall als dies bejahend entschieden wäre, einen Entwurf der revidirten Statuten vorzulegen.

Das Comité ist zusammengesetzt aus den Directoren Herren Doctor Bauer, Schulrats Wecker als Vizepräsident für den Hof-Capellmeister Preyer, der k. k. Hofoperndirector, an den Beratungen nicht Theil nehmen kann, Fürst Karolyffy, Professor Rosner und den Mitgliedern der Gesellschaft, Herren Karatitsch (als Anwaltsteller in der Generalversammlung), Dr. v. Sonnleitner und Prof. v. Stubenrauch (die beiden Letzteren als Verfasser der gegenwärtigen Statuten).

Das Comité ist bereits zusamngetreten, hat sich einmüthig für eine Statuten-Revision ausgesprochen und hat Herrn Dr. Bauer mit dieser Aufgabe betraut.

Herr Sectionsrath Leichmann ist sowohl aus der Direction der Gesellschaft als aus jener des Conservatoriums ausgetreten. An seine Stelle tritt nun Prof. Rosner, welcher in der Generalversammlung unter den Nichtgewählten die meisten Stimmen hatte, in die Direction der Gesellschaft ein und bleibt auch, wie bisher, in jener des Conservatoriums. Die vacante Stelle in der letztgenannten Direction übernimmt das Mitglied der Gesellschaft Dr. Breunig.

Im Conservatorium wurden zwei neue Curse eröffnet: einer für die höhere Ausbildung im Gesang (nur für Männer) unter Prof. W. A. Gell und einer für den mündlichen Vortrag und die Declamation u. a. für Mädchen unter Prof. Schwenka. Hingegen hat Prof. Fröhner (höhere Ausbildung im Clavierpiel) aus Gesundheitsrückgründen seine Stelle niedergelegt.

Das zweite Jögling's-Concert findet Mitte März statt.

— In der 2. Novitäten-Soirée des Herrn Carl Haslinger wurden u. A. ein neues Streichquartett von H. Mayer, Compositionen von Haslinger, Voltmann's Händel-Variationen und ein Arrangement einer Mendelssohn'schen Orgelfonate von Zellner gespielt. Wir waren vergrößert dieser Production beywohnend.

Das nächste Gesellschaftsconcert, welches morgen stattfindet, bringt die Musik zu Prometheus von Liszt, und die G-moll-Symphonie von Mozart: eine Zusammenstellung, welche in der That sehr eigenenthümlich ist.

— Frau U. Schumann wird dieser Tage hier erwartet.

## Vermischtes.

Bogen Mangel an Raum verpöht. D. Red.) Eine große deutsche Künstlerin, Frau Schröder Deurient - Bod, ist in Coburg am 26. Januar nach schweren Leiden im noch nicht vollendeten 55. Lebensjahre gestorben. Die Sterbeweise, am 6. December 1805 geboren und vom zartesten Jugendalter an für die Kunst gebildet, erregte schon im 15. Jahre durch großes Talent und beachtenswerthe Leistungen nicht geringes Aufsehen und erwarb schnell auf Kunstreisen wie in selten Engagementen in Berlin (wo sie sich mit Carl Devrient in einer freilich nicht glücklichen Ehe verband) und Dresden einen bedeutenden Ruf. Im Jahre 1839 ging sie zum erstenmal nach Paris, wo sie hoch gefeiert wurde, im folgenden Jahr wieder dahin, später wiederholt nach London, und anfernen hielt sie 1835 einen fast ununterbrochenen Triumpzug durch England, Scherereich und Deutschland. Seit 1846, wo sie sich von der Bühne zurück und vermählte sich 1850 in Götting mit dem holländischen Oubstichter v. Bod, dem sie auch in die Heimat folgte. Seit längerer Zeit an einer schmerzhaften Krankheit leidend, wählte sie sich im vergangenen Jahre Coburg zu ihrem Wohnort; ihr Gemal ist in diesem Augenblicke auf der Reise dahin begriffen, der Tod der gezeichneten Künstlerin trat aber zu plötzlich ein, als daß er dieselbe noch am Leben hätte treffen können. (Signale.)

## Berichtigungen.

In der „Beitungschau“ der 5. Nummer ist durch ein Versehen das Datum der „Neuen Berliner Musikzeitung“ falsch geschrieben. Es sollte heißen: „In der Neuen Berliner Musikzeit. befinden sich Theile eines Aufsatzes“ u. s. w. Zu verzeihen Nummer soll es in der Noitz über Treiber's Concert Seite 6 heißen: vollständige Auffassung, statt vollständige.

— Auch haben wir in verschiedenen Nummern einige Namen unrichtig geschrieben: Statt Franz Wagner: Max, statt Julius Wagner: Florentin, statt Revenca u. s. w. Ferner soll es in der Noitz über die neue Orgel heißen: Orgelbauer Hörbiger statt Hörbiger. — Endlich ist in der Noitz „Nachrichten“ ein Satz falsch gestellt worden. Die Mittheilung aus Frankfurt a. M. in Betreff des „neuen Programms“ gehört weiter hinauf unter die Noitz über die Quartettunternehmung des Hrn. L. Strauß.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Zudrucken.

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Schmelzer Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weissen & Böhm, vormals G. F. Wöber's Witwe. —  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
 Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Oefter werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das alte Wien und die „neudeutsche“ Musik. — Richard Wagner (Fortsetzung). — Kritiken: Erlaubniß eines jungen Musikers. —  
 Rezensionen. — Roderich Benedix: Der mündliche Vortrag. — Musikfeste in Leipzig (Schluß). — Concerte. — Correspondenzen. —  
 Zeitungschau. — Vermischtes. — Anzeigen.

## Das alte Wien und die „neudeutsche“ Musik.

S. B. Als unsere gute Stadt noch ein abgeschlossenes, idyllisch-befriedigendes Leben führte, wenig berührt von gemaltigen Strömungen, wie sie jetzt an der Tagesordnung sind, da konnten in seinen Mauern Größen wie Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert schaffen und einen selbstständigen deutschen Stiel ausbilden, da konnte eine vorzugsvoll deutsche Bevölkerung ihrem Wirken, wenn auch keine städtische Unterstützung und sorgenfreie Existenz, so doch jene Aufmerksamkeit und Theilnahme zollen, die ihnen gebührte. Und diese Künstler liebten Wien und mochten es trotz manchem Ungemach nicht verlassen. So entwickelte sich denn aus diesem gegenseitigen Verhältniß ein spezifisch Wienerischer Musik-Cultus, der vom „Ausland“ mit Bewunderung und Neid angesehen wurde, und, eine lange Zeit hindurch unangefochten, mit Recht die Freude und den Stolz der Eingebornen blieb.

Seit der Wien allmählig eine „Weltstadt“ geworden, mit allen Vanden in den schnell vermittelnden Schienen-Verkehr getreten war, seit es überdies die Hauptstadt eines centralisirten Reiches geworden, und die Revolution nicht bloß das politische Leben, sondern auch die Kunst ergriffen hatte, da mußte sich Manches anders gestalten. Hatte schon vorher die italienische Oper ein gutes altes Recht zu wahren und den deutschen Geist in Schranken zu halten gewußt, so bürgerte sich nun auch die neufranzösische bei uns ein. Wien mußte sodann gar Manches achten lernen, was nicht aus seinem Boden entsprossen war, und endlich wurde es der Tummelplatz für alle eerdlichen Bestrebungen. Seiner Natur nach eine cosmopolitische Stadt, mußte es auch in der Kunst den verschiedenartigsten Nationalitäten den freiesten Spielraum lassen, und dem spezifisch germanischen Element war ein harter Kampf bevorstehend.

In der letzten Zeit schien es sogar, als sollte Wien der Zufluchtsort für das höhere durch Frankreich und Italienismus modifizierte „Zigeunerthum“ \*) werden, welches gegenwärtig in Form von „Zukunftsmusik“, und unter dem Namen „Neudeutsche Schule“, freilich mit geringem Erfolg, die Welt zu unterjochen sucht. Nachdem Berlin, München, Breslau das neue Joch entschieden abgewiesen, welches andere Städte wie Frankfurt a. M., Leipzig (in seinen Gewandhausconcerten) gar nicht an sich heran hatten kommen lassen, hoffte man in Wien (gestützt auf ein nicht im Geruch sehr hoher Bildung stehendes großes Publikum, auf einige leicht gewonnene Kritiker, einige staubartige Jünglinge, nicht zu vergessen eines für Zukunftsmusik schwärmenden artistischen Directors) einen Sieg zu errichten, der anderswo wegen der fatalen Kunststü-

bung nicht gelingen wollte. Die Chancen schienen uns so günstiger, als eben auch ein in Wien früher unbekannter und eine Zeit lang zum Zukunftsmissikerthum gerechneter Componist mit Namen Robert Schumann, und neuester Zeit sogar der „Opernreformer“ Richard Wagner erstaunliche Erfolge erringen hatten.

Aber am 26. Februar des Jahres 1860 geschah es, daß das alte Wien, eingedenk seines früheren Ruhmes, und der weltberühmten Tonmeister, die aus seinen Friedhöfen schlummern, sich männlich erhob, und laut und kräftig protestirte gegen die Meinung: aus seinen musikalischen Bewohnern sei Alles zu machen, was man wolle, — und als wäre die Zeit gekommen, wo man seine alten Götzen verbrennen, und den neuen Göttern herrliche Altäre erbauen dürfe.

Das 3. Gesellschaftsconcert der Musikfreunde war ausgerufen worden, um Breche zu schießen in die alten „morischen“ Mauern des musikalischen Wien; aber siehe da, sie haben besser Stand gehalten, als die eben ungelegten fortificatorischen Mauern dem Spaten und dem Pulver.

Die „Promethens-Musik“ von Fr. Liszt ist am obenbezeichneten Tage glänzend durchgefallen!

Zwar gab es Leute die sich alle Mühe gaben, dem Werk zu einem Erfolg zu verhelfen. Aber gerade diese Bemühungen hatten das Entgegengesetzte zur Folge. Noch nie haben wir im kaiserlichen Redoutensaal ein solches Zischen gehört, noch nie die alte „neudeutsche“ G-moll-Symphonie von Mozart mit solchem Jubel begrüßen gesehen, als diesmal.

Das ging so zu:

Die sogenannte „symphonische Dichtung“ Promethens, welche dem ganzen Werke Liszt's als Ouverture dient, war fast lautlos hingenommen worden; desgleichen der erste Chor. Nach dem zweiten Chor, der einen ziemlich glänzenden und rauschenden Schluß hat, wurde applaudirt, und von gewisser Seite der Versuch gemacht, diesem Beifall eine bedeutendere Spitze aufzusetzen. Da hörte man im ganzen Saal einen Ton, der immer stärker wurde, und endlich aus allen Ecken in den verschiedensten Tönen wie Flammen aufzuckte. So ging es nach mehreren anderen Chören und am Schluß des Ganzen.

Als aber die ersten Tacte der G-moll-Symphonie erklangen, da überlante ein anhaltender heller Jubel und ein brausendes Händeklatschen, an dem sich Alle betheiligten, die sich vorher passiv verhalten hatten, die Musik, und nie wohl wurde dem alten Meister ein sprederender Gruß dargebracht.

Und das war kein Wunder! Denn wenn man eine lange Zeit an's Krankebett gefesselt war, und zum ersten Mal wieder die grüne Erde betritt, so kann man keine größere Wonne empfinden, als wenn man den peinigenenden Tisfonanzen und den musikalischen Delirien Liszt's entronnen ist, und sich wieder an Mozart's Tönen erfreuen darf.

Mit jenem jubelnden Grusse wollte offenbar Folgendes gesagt sein:

\*) Namhafte persönliche Sympathien haben mich seit langer Zeit dem Zigeuner genähert, — die Erinnerung an sie hängt mit meiner Kindheit zusammen, und gehört zu meinen liebsten Eindrücken.“  
 Fr. Liszt: „Des Bohémien“ etc.

Ein Hoch dem edlen Mozart, dessen kunstvolle und interessante Werke zugleich so herrlich und anmuthig klingen!

Ehre unserem Mozart, und herunter mit euch eillen Prahlhänfen, die ihr von Fortschritt redet, und nicht werth seid, dem großen Alten die Schürhriemen anzulösen.

Laßt uns unseren Mozart; wir wollen in unseren Gesellschaftsconcerten keine Musik, die mit den Werken unserer alten Meister nicht nur in keinem Zusammenhang, sondern sogar in directem Widerspruch steht!

Wir wollen keine Musik, die, indem sie durch gräßliche Mißstände unsere Ohren zerreißt, und uns äußerlich brüßheiß macht, innerlich kalt läßt und langweilt!

Wir danken für eine Musik, die die Grenzen der Schönheit gewaltsam durchbricht, und unter dem Vorwande der Eigenthümlichkeit uns Gebilde der Verwahrlosung aufdrängt!

Wir danken endlich für eine Musik, die statt des klaren Gedankens — nur oberflächliche Phrasen; statt poetisch-schöner Gestaltungen Enttäherungen der Verträglichkeit anweist! — — —

Schließlich sei noch die Frage erlaubt, wie es wohl geschah, daß eine Musik, wie die zu „Prometheus“, in unsere „Gesellschaftsconcerte“ kommen konnte, welche ein Hort des Echten und Wahren, eine Schule der Bildung für unsere musikalische Jugend, eine Stätte reinen Kunstgenusses für den Musikfreund sein und bleiben sollen. Die Antwort darauf lautet: Der neue artistische Director dieser Anstalt, Hr. Johann Herbold, den man seines unlängbaren Directorstalentes wegen an diese Stelle gesetzt hat, welcher sich aber seit mehreren Jahren bemüht zeigt, in allen jenen Kreisen, wo er thätig ist, Propaganda für die Zukunftsmusik zu machen, hat auch in der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde die Nothwendigkeit des künstlerischen „Fortschritts“, der Verächterung „nennendischer“ Tendenzen geltend zu machen gewußt. Es ist zu hoffen, daß die erhaltene derbe Reaction genügt haben wird, ihr zur Befinnung und zur Umkehr zu bringen. Es ist zu hoffen, daß wir nicht nöthig haben werden, ernstlich die Frage aufzuwerfen, ob ein Musiker von so bedeutendem Geschmaack und so zweifelhafter Urtheilsfähigkeit an eine Stelle hingehöre, wo gebenedeuten Wesen und vollste Zurechtweisung des künstlerischen Charakters von Nothen sind.

## Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Der dritte Act beginnt abermals mit einer, und zwar sehr langen Einleitung, in welcher fast alle Motive dieses Actes in ge-

## Feuilleton.

### Erlebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne.

(Wicht Dichtung, sondern buchstäbliche Wahrheit.)

E. R. Ich hatte soeben meine Studien als Violoncellist an einem der berühmtesten Conservatorien vollendet, und lag meiner nicht sehr vermögenden Mutter zur Last, ohne Aussicht für meinen Thätigkeitsbereich einen entsprechenden Boden zu finden; denn das Virtuositenthum war schon damals (vor 20 Jahren) in Abnahme, und ich besaß nicht die Mittel, um mich in Kunstreisen und dergleichen bedenkliche Speculationen einzulassen. An dem Orchester meiner Vaterstadt aber war kein Platz übrig, und zu Verdiensten, bei welchen ich mich und die Kunst herabwürdigte, war ich nicht gewonnen mich herzugeben.

Aus dieser Verlegenheit riß mich plötzlich ein Brief eines ehemaligen Lehrers an jenen Conservatorium, worin mir die Stelle eines ersten Cellisten und Solospielers am sächsischen Theater zu A. mit 20 fl. C. M. monatlicher Gage angetragen wurde. Nach kurzem Bedenken und ungeachtet der reichlich fließenden Thronen meiner schon betagten Mutter nahm ich die Einladung an. „Lieber eine

schlechte, aber höchst seltsamer Weise durcheinander gemüßelt sind. „Tannhäuser's Pilgerfahrt“ überschrieben, läßt sie Bruchstücke aus dem Pilgergesang, und Tannhäuser's Buß-Motiv, dann Roms Festglocken und Heimgängen, des Papstes Herrlichkeit und Richter-spruch, ja selbst das Venusberg-Motiv und die unvermeidliche Violinfugur, am Ohr des Hörer's vorüberziehen. Als Musikstück kann sie daher nicht anders als bunt und unorganisch wirken; als Operneinleitung stört sie den Fortgang der Handlung nicht, da hier allerdings der im Drama vorhandene Zeitprung zu vermittelten war.

Das erste kurze Recitativ Wolfram's gibt zu einer Bemerkung Gelegenheit, die wir bei sehr vielen Recitativen Wagner's zu machen hätten: Wagner, der große Declamator, bringt nämlich manchmal musikalisch ganz undeklamatorische „Schlüsse.“ Nichts ist begründeter als die Forderung, daß der Schlußfall der Sprache (Punkt) mit dem Schlußfall in der Musik (vollkommene Cadenz) zusammentrete. Wagner vermeidet diesen Schluß oft in ganz unnothiger Weise, und bringt statt einer wirklichen Cadenz, sei es nun ein Ganz- oder Zug-Schluß, harmonische Fortschreitungen, die viel eher einem Beistrich (Comma) oder Strichpunkt entsprechen. Der Mangel eines tonischen Accord's in den ersten 16 Tacten ist zugleich eine jener „Lischönheiten“, die bei Wagner den Musiker so oft ärgerlich machen. — Der Chor der Pilger ertönt nun von Weitem. Sie kehren entzündig von Rom, singen aber denselben Gesang, den sie auf der Hinfahrt sangen. In Anbetracht der außerordentlich häufigen Wiederholung dieses „Choral's“ schon im ersten Act, hätte hier aus musikalischen wie auch ästhetischen und dramatischen Gründen eine neue Melodie auftreten müssen. Tannhäuser ist nicht unter den Zurückkehrenden, und Elisabeth „sinkt mit großer Feiertlichkeit auf die Knie.“ Welch herrlicher Moment für den Musiker, das Gemüth seiner Zuhörer bis in's innerste Mark zu erschüttern! Zwar ist das, was Elisabeth hier singt, durchaus edel und nicht ohne dramatische Wirkung; doch hätten dieselben Worte gesprochen (im Drama) gewiß nicht weniger gewirkt, und was die Musik dazu thut ist an sich wenig mehr als ein erhöhtes Colorit, während hier die musikalische Leistung unbedingt ebenso bedeutend sein konnte, als die ihr zu Grund liegende Poesie.

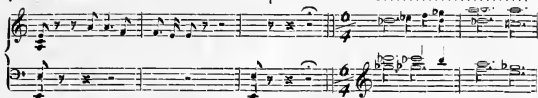
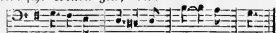
In dem, dem „Abendlied“ Wolfram's (2. Scene) vorausgehenden Recitativ, kommt eine jener bei Wagner häufigen Accordfolgen vor, die das Ohr verlegen. Wir meinen jenen Gebrauch des „Accord's“, wo er nach dem Vorausgehenden als cadenzirend betrachtet werden sollte, stark besen aber in eine entgegengesetzte Tonart überleitet. Dergleichen macht den Eindruck, wie in der

schlechte Stelle, die mich beschäftigt, und von wo ich weiter kommen laun“, dachte ich, „als in Unthätigkeit und trostloser Einsamkeit leben.“ So reiste ich denn, begleitet von den Segenswünschen der Weinen, die bei meiner großen Jugend (ich war damals 17 Jahre alt) nicht geringe Besorgnisse haben mußten, ab, legte den gegen 160 Meilen weiten Weg im Zeitraum von etwa zehn Tagen zurück, und traf glücklich an dem Orte meiner Bestimmung ein. Ich hatte in der Geographie gelesen: „Große Stadt mit über 60,000 Einwohnern am Rüsse N.“, und die Vorstellungen, die ich mir darnach machte, waren nicht gering. Bald genug mußte ich erfahren, daß eine Stadt von 60,000 Einwohnern in der Nähe jener Gegenden, „wo die Böller aufeinanderbergschlagen“, ganz anders aussieht, als in unserem lieben Deutschland. Ich übergehe verschiedene seiner Tauschung Raum lassende Einträge, und erzähle sogleich, daß einer meiner ersten Gagen der zum Theater war, wo ich in Zukunft thätig sein, und meine Sporen verdienen sollte.

Mit einiger Mühe fand ich mich in dem dunklen und schmüßigen Hause, welches mir als Kunsttempel bezeichnet worden war, zurecht, und versagte mich, da ich hörte, daß eben Probe sei, gegen das Orchester zu, um sogleich den Schauspiel meiner Thaten kennen zu lernen. Durch die staubfinstere sogenannte „Verfengung“ gelangte ich bis zur Thüre ins Orchester, blieb aber eine Weile ruhig davor stehen, um zu hören was gespielt werde. Himmel,

Nede ein Nachtag, der nicht zum Vorderstag paßt. Was ferner an den recitativartigen Sätzen Wagner's häufig genug langweilig und pedantisch erscheint, das ist nach unserer Ueberzeugung das für die Bühne zu langsame Tempo, in welchem diese Sätze gesprochen werden sollen. Wir sind zwar kein Verehrer jener „hurtig herabspolternen“, mehr gesprochen als gesungenen Recitative, wie wir sie von den Italienern her kennen. Doch ist auch das Gegenheil vom Uebel, da die mehr arioso gehaltenen Stellen mit den Recitativum in Ein's zerfallen, die musikalische Monotonie dadurch vergrößert wird. Wenn es heißt: „Wie Todesahnung Dämmrung deckt die Lande,“ so ist es zum charakteristischen Ausdruck dieser Worte durchaus nicht notwendig, daß dazu vier Tacte mit einer Modulation von G-moll nach C-moll und wieder zurück nach G-moll in Anspruch genommen werden. Ein einziger melancholisch klingender Accord reichte hin, um dem angeführten Vorder- sammt seinem Nachtag: „umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gewande,“ — eine entsprechende Fassung zu geben. Wir haben hier den entgegengesetzten Fehler vor uns, den Wagner, wie oben erwähnt, sonst macht, Einmal macht er keinen tonischen Schluß, wo doch einer hin gehört, und dann wieder eine Menge solcher (im obigen Fall vier), wo nur einer hingehört. Wagner's Declamation kann daher nur nach Seite der stimmlichen Hebungen und Senkungen durchgängig richtig genannt werden. Seine Harmonik und Rhythmik schließt sich dem keineswegs überall so an, daß das Ganze der Musik entschieden zum Text paßte.

Das Lied Wolfram's an den Abendstern haben wir in einem früheren Artikel „trivial“ genannt. Diese Bezeichnung trifft melodische Wendungen, wie:



Zu den großen „Unschönheiten“ gehört ferner, was Frau Venus später singt. Warum Wagner sich so gar nicht bemüht hat, dieser Venus einen musikalisch etwas vorzüglicheren Anstrich zu geben, das gehört zu Jenem, was uns an ihm „unfair und verworren“ ist. Würde Alles herbeigezogen, was dem Auge einen Eindruck machen sollte, warum nicht auch in der Musik etwas Entsprechendes? Wir haben nur eine Erklärung dafür:

was vernahmen da meine Ohren! Ein ordinärer Walzer in grausamen Mißklängen schallte zu mir herunter, und ich mußte mich die Augen reiben, um mich zu überzeugen, daß das wirklich ein den hohen Mufen geweihtes Haus, nicht etwa ein Tanzboden sei. — Man probirte, so ersuhr ich dann, eine Nestor'sche Posse! — Als ich das Orchester betreten und dem Capellmeister, dem Musikdirector und den wichtigeren Stimmführern der übrigen Pulse mein Compliment gemacht hatte, und mich nun nach meinem künftigen eigenen Plage umfah, erschrad ich abermals nicht wenig: Ich sah blos ein Pult, wo noch ein Platz übrig war, das des Contrabaßisten, und bemerkte dann sogleich, daß ich nicht als erster, sondern einziger Cellist engagirt worden war. Hätte ich einen Advokaten zur Hand gehabt, und wäre nicht so jung gewesen, ich hätte sogleich einen Proceß über diese schmachliche Täuschung eingeleitet. Denn wahrlich die Consequenzen dieses scheinbar unbedeutenden Umstandes waren nicht gering. Als „einziger“ Cellist mußte ich täglich spielen, und Alles mitmachen, was gegeben wurde und was dem „Solospiele“ eigentlich nicht zukommt: Pöffen, Vorkellungen in einer mir fremden Sprache, und Weßneres, was im Verlauf dieser Erzählung noch bezeichnet werden wird.

Trostlos, aber resignirend, verfierte ich mich zu dem Herrn Theatredirector, der mich zwar ausstafft, daß ich so spät komme, — man habe mich schon seit 14 Tagen erwartet, und in dieser Zeit sich

Zugleich ist es aber auch wieder „überkünstlich“, da hier die Chromatik in den ersten Tacten eine sehr hervorragende, unserem Gefühl nach unpaßende Stellung einnimmt. Wolfram, im Innersten der Seele betäubt, durch den Anblick des Abendsternes aber weicher gestimmt, singt hier in Tonfolgen, die nicht krankhafter und widriger sein könnten.

Die nun folgende 3. Scene (Tannhäuser's Rückkehr) ist eine der gelungensten der Oper, wie denn Wagner zum Ausdruck so unheimlichen Wesens das Zeug vollständig beisammen hat. Abgesehen von einigen alten „schauerlichen“ Harmoniefolgen (siehe gleich die vier ersten Tacte, dann bei Wolfram's Worten: „Sag! ich beschwöre dich!“ die heute beliebten Dreiklangsfortschreitungen: G-dur, G-moll, B-moll) ist das Ganze zwar recht gräßlich, aber wahr und wirksam. Man könnte einem Pfarrer rathen, seine sündigen Beichtlinder zu dieser Scene in's Theater zu schicken, um an Tannhäuser ein Schreckbild zu sehen. Vom musikalischen Gesichtspuncte ist besonders das Hauptmotiv von Tannhäuser's Erzählung zu loben. Sowohl das höchst charakteristische Dräcker (mit seinen klagenden Violon auf der C-Saite, und dem schmerzlichen Vorbatsaccorde auf der Dominante), wie nicht minder der Gesang selbst, sind hier von einer dramatischen Wahrheit, die man unbedeutlich musterhaft nennen darf. Eine Stelle müssen wir jedoch als einen musikalischen Nonens bezeichnen, die wahrscheinlich dem Wagner entsprechen soll, dem Tannhäuser nach dem päpstlichen Richterpreche anheimfällt; wir meinen den Eintritt in Gesdur nach der auf A-moll bezüglichen Halbceaden:

Wagner's Mangel an musikalischer Vielseitigkeit und melodischer reichender Gestaltungskraft. Etwas Kämmlicheres als was z. B. auch die Sirenen im ersten Acte singen, ist kaum zu denken. Dieses Gesangs halber hätte sich wenigstens Odysseus nicht an den Mastbaum festbinden zu lassen gebraucht.

Die Oper endet mit dem Hauptchor, bei welchem die Violinfigur abermals nicht fehlt, und also den Zuhörer nicht

ohne Cellos behelfen müssen, — doch war er sonst recht artig und freundlich.

Ich dachte nun daran, mir eine entsprechende Wohnung zu verschaffen. Das war aber nichts Leichtes, denn ein eingerichtetes Zimmer hätte fast meine ganze Oage verschlungen, umfomehr, als ich wegen Abzug meines Reisevorschlusses durch vier Monate nur 16 fl. bezog. Ich fand endlich ein billiges Zimmer mit vier leeren Wänden, und auf dem Trödelmarkt kaufte ich allmählig zusammen, was zu den unentbehrlichsten Bedürfnissen des Menschen gehört.

Mittlerweile hatte ich meinen Dienst angetreten, und mir durch genügende Festigkeit im Orchesterpiel die Zufriedenheit meiner Vorgesetzten erworben.

Allmählig vervollständigten sich nun die Eindrücke, die ich gleich beim Eintritt in Stadt und Haus empfangen hatte. Dieselben erschienen mir jetzt so posirlich, als daß ich nicht den Lesern dieser Zeitung Einiges davon mittheilen, den denkenden Menschen aber ein Bild aufrollen sollte von Zuständen, die sich kaum Jemand so vorstellen wird, wie sie damals und an jenem Orte wirklich waren.

Am meisten interessirten mich meine Herren Kollegen, mit denen ich ja täglich zusammen kam. Auf den Capellmeister und Musikdirector komme ich später zurück. Zuerst will ich verüben, meinen ehrlichen Nachbar, den Contrabaßisten zu schildern. Es war eine recht gute Haut, nur hatte er eine kleine Unatugend. Schon bei der

von hinten läßt, ohne noch einmal den unangenehmen Theil der empfangenen Eindrücke aufzuführen.

„Der Tannhäuser“ ist eine Oper, in der man Vieles achten, ja hochschätzen kann, die aber zugleich musikalisch-unausstehliche Seiten hat. Die Veränderungen und sogenannten Verbesserungen in dramatisch-musikalischer Hinsicht sind gegenüber früheren Opern anerkannter Meister nicht von Belang; Manches ist offenbar weniger dramatisch als bei diesen. Das Musikalische ist oft verunstaltet und krankhaft, die Orchestration theilweise höchst geist- und effectvoll, theilweise wieder roh, lärmend, ungeschön. Wir sehen also neben dem Bestreben, durch tiefere Bedeutung des Sujets einen Fortschritt der Oper zu bewerkstelligen, gleichzeitig musikalische Formen und Ausdrucksweisen aufkommen, die einen Rückschritt bedeuten. Eine Verbesserung, die auf der anderen Seite eine Verschlechterung nach sich zieht, ist für uns keine Verbesserung, und wir vermögen somit dem „Tannhäuser“ keine hohe Bedeutung nicht zu vindiciren, die ihm von Seite seiner unbedingten Verehrer vindicirt wird.

## Recensionen.

Romanzen und Balladen für Chorgesang, componirt von R. Schumann. Verlag von F. W. Arnold in Eberfeld. Das Glück von Edenhall, Ballade, nach Uhland bearbeitet von Hafenclever, für Männergesang, Chor und Soli mit Begleitung des Orchesters, componirt von R. Schumann. Verlag von Rieter-Wiedermann in Winterthur.

v. Br. Von diesen neu erschienenen Compositionen Schumann's gehört nur die letztere in die Reihe der „nachgelassenen Werke“. Ueber die ersten berichtet uns die Verlagsbandlung selbst: „es wird hier ausdrücklich bemerkt, daß diese beiden Hefte vierstimmiger Romanzen und Balladen nicht zu den nachgelassenen Werken gehören; sie wurden vielmehr, wie auch Basilewitsch in Schumann's Biographie mittheilt, gleichzeitig mit den zehn früheren Balladen (Op. 67 und 75) componirt und dem Verleger vor acht Jahren als Op. 102 und 107 übergeben. Die jetzt erfolgende Herausgabe hat die Aenderung der Opuszahlen veranlaßt.“ — Daß selbst Manuscripte eines Schumann eine achtjährige Verweilzeit auszuhalten haben könnten, hätten wir kaum gedacht und muß solche Erfahrung den Unmuth geringerer Geister über ähnliche Schicksale billigerweise beträchtlich dämpfen. Daß die Verlagsbandlung uns mit so angestimmtem Eifer über die Entlassungsperiode der von ihr edirten Schumann'schen Com-

positionen unterrichtet, können wir ihr bei dem nicht ungerechtfertigten Mißtrauen, mit dem in der letzteren Zeit Schumann's Werke, und namentlich die nachgelassenen, aufgenommen wurden, nicht verdenken. Doch darf sie sich über diesen Punkt vollständig beruhigen, denn die vorliegenden Befänge, aus welcher Periode sie auch stammen möchten, gehören mit zu dem Meizendsten, was Schumann je geschrieben hat. Ganz besonders hervorzuheben sind die allerliebste Romanze vom Gänseleben, der Bantelfänger Wille, das Sommerlied und das Schiffelein, obwohl wir auch von den andern, den Säger und den Brautgesang etwa ausgenommen, keines in die zweite Linie stellen möchten. An der Art — ein Einzelnes zu erwähnen — wie Schumann in den drei ersten genannten Stücken schließt, ist der Genius zu erkennen. Sehr häufig schlägt Schumann in diesen Gesängen den Volkston an, so auch in dem „Traum“ von Uhland, welchem Dichter wir unter den zehn Stücken dieser Sammlung fünfmal begegnen, dessen tief empfundene Composition in der Ausführung einen jenen Zauber üben wird. Von Uhland's „Schiffelein“ besitzen wir zwar bereits eine höchst anmutige, relativ unübertreffliche Composition von Lome, der sonst im Lied nur Geringes geleistet hat, aber die Schumann'sche Composition wird durch den Vergleich mit ihr nicht in den Schatten gestellt und dringt uns durch den reicheren Farbenton — Flöte und Waldhorn sind zur Begleitung beigezogen — noch mehr zu Herzen. Diese Chorgesänge müssen allen Vereinen eine um so willkommener Gabe sein, als sie der Ausführung keine erheblichen technischen und Intonations-Schwierigkeiten in den Weg legen und sich ihr doch im besten Sinne dankbar erweisen. Die Romanze vom Gänseleben verlangt einen Solo-Sopran, der eines klaren Trillers mächtig ist, wie denn Chors- und Solo-Gesang in diesen Stücken häufig alterniren.

Die Composition des Glückes von Edenhall, obwohl den andern im Nachschlag bisher erschienenen Balladen unbedingt überlegen, kennzeichnet sich doch schon eher als ein Spätlingswerk, das aber immerhin seinen entscheidenden Werth besitzt und bei Concert-Ausführungen eine Wirkung nicht verfehlt wird. Die Erfindung ist in diesem Stück nirgend eigentlich groß und reicht an die hohe Bedeutung der wunderbaren Dichtung nicht heran, aber sie zeichnert sich durch lebhaften Schwung und freien Fluß aus, zwei Eigenschaften, die man in Schumann's späteren Werken häufig vermisst, und in den Partien, in welchen es vor Allen darauf ankommt, das magische Colorit, in welches schon die Dichtung getaucht ist, in den umfluthenden Tonwellen wiederzuspiegeln, entfaltet Schumann seine ganze, in dieser Sphäre einzige Begabung. In dem häufigen Tremolando der Geigen aber, dem maneritieren Horn- und Feschklein auf gewissen Harmonien, den häufig angewandten und lang aus-

andere Geschäfte dabei betrieben, und zwar waren der Contrabassist und der erste Oboist zugleich magistratische „M i s s a u f s e h e r“. Der erste Scharndiriger bei der Bioline war „Weißhäндler“, und konnte in außerordentlichen Stunden vor oder hinter seiner Ladenthüre in einem langen von oben bis unten mehlfesttaubten Schlafrock gesehen werden. Der Pautenschläger, ein Böhme, war zugleich Inhaber der „Theatercapelle“, eines unterirdischen Vocales, wofin sich die Orchestermitglieder während der Akte bei Schauspielen, a. d. g. zurückzogen, um verschiedenen Spielen obzuliegen, und von wo sie wieder mittelst eines Glodenzuges ins Orchester zurückberufen wurden, wenn der Akt zu Ende gieng. Diese Einrichtung wird, in Berücksichtigung des Winters, planlos erscheinen, wenn man bedenkt, daß es kein besonderes Vergnügen war, in einem ungeheizten, überaus zugen Theater bei mandmal 20 Grad Kälte drei Stunden lang fast unthätig im Orchester zu sitzen. — Endlich erinnere ich mich noch dankbar des zweiten Hornisten, welcher zugleich „Fischneider“ war, und durch diese seine zweite Kunst sich in die längere Dauer unserer Garderobe sehr verdient machte. In die Nebengeschäfte der übrigen Mitglieder erinnere ich mich nicht mehr, — das Andenken an dieselben ist mir im Ocean meiner ferneren Erlebnisse verloren gegangen.

(Fortsetzung folgt.)



gepompnen Orgelpaucen und Blechlichem erbilden wir die äußeren Befehle, welche in Schumann's späteren Werken zweiten an die Stelle der inneren Kraft treten. Holtenlever hat dem Gedicht, einer der bewundernswürdigen Productionen Uhländ's, die für den Zweck der musikalischen Composition nothwendige äußere Gestalt gegeben, ohne es dabei irgend zu verlegen oder durch eigene Zuthat zu entstellen und seine Bearbeitung beschränkt sich eigentl. darauf, die Gestalten des Pöbde, des Schenken, des Chors der Gäste und der Feinde aus dem epischen Rahmen dramatisch hervortreten zu lassen. Der thätigen Verlagehandlung, die in ihrem Beruf zugleich ein Ehrenamt zu erbilden scheint, gebührt gleichfalls Anerkennung für die schöne, musterhafte Form, in der sie dieses Werk der Nation übergeben hat, die sich feiner als eines solchen Doppelschapes zu erfreuen hat, dessen Werth, wenn auch nicht das Höchste gelehrt wurde, was uns dem Object gegenüber erreichbar scheint, doch noch groß genug bleibt, um ihn unter den noch zu hütenden Kleinodien des Meisters zu bewahren, dem wir des Herrlichen so Vieles danken.

**Viren und Erken**, nach einem Gedicht von Pfarcius für Sopran-Solo, Chor und Orchester, componirt von Max Bruch. Op. 8. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

Max Bruch, ein noch sehr junger Mann, lebt bekanntlich in Köln und wird von dem Publikum und der (durch die nider-rheinische Musikzeitung vertretenen) Kritik seiner Vaterstadt mit lebhaftesten Hoffnungen betrachtet, die in ihm, lebte nicht auch Ferdinand Hiller, der Mentor des jungen Telemach, an Ort und Stelle schon jetzt ihren musikalischen Casar feiern würden.

Max Bruch hat bereits, wie wir aus Journalberichten ersahen, sehr viel geschrieben, z. B. auch eine Musik zu Goethe's „Scherz, Pöst und Rache“. Er scheint zu jenen Naturen zu gehören, in welchen der Kunsttrieb zunächst, wo nicht ausschließlich, als Spieltrieb wirkt. Alle Kunst geht von diesem aus und endet, wenn er einmal ganz erlischt. In der Zeit ihrer vollen Reife aber verliert er seine selbstständige Berechtigung und kann nur noch als dienender betrachtet werden.

Der Meinung, die wir uns bisher von dem jungen Componisten nur nach psychologischen Schlüssen gebildet hatten, wird durch die vorerwähnte Arbeit wenigstens, die erste mit welcher wir de facto seine Bekanntschaft machen, nicht widersprochen. Die Viren und Erken erzählen von der Liebe, die in ihrem Schatten, und von der Freiheit, die in ihren Wipfeln wohnt und die jugendlichen Gemüther des Dichters und Componisten horden gläubig und vertrauensvoll diesem Beschüfer, es für Mit- und Nachwelt aufzeichnend. Der Componist hat offenbar eine gute Schule durchgemacht, besitzt ein unbefreitbares Formtalent und fñhrt sein Drez von hryschem Drang geschwollt. Seinem Thema, das er sich so harmlos als möglich gewählt hat, wird er durchaus gerecht, und alles geht glatt ein. Das größere Publikum hat denn auch die genannte Composition bei fñtzlicher Auffñhung derselben, wie uns berichtet wird, mit lebhaftem Beifall aufgenommen und wir wñrdten dem jugendlichen Autor die Freude an seinem, in gewissem Sinne ganz verdienten Erfolg durchaus nicht verkñmmern, wenn wir uns auch vorbehalten, in diesen Beifall erst dann mit volltem Klang einzustimmen, wenn wir seine kñftigen Kräfte in einer bedeutungsvolleren Aufgabe bethätigt sehen. Die Grundelemente der Kunst, wie des Lebens bleiben allerdings immer dieselben, aber sie kommen nur dann noch in uns jñnden, wenn sie sich in einem ganz eigentñmlichen Ton entbinden, oder in einer ganz originellen Mischung erscheinen und dies ist es, was wir vorlñufig noch vermiffen.

**Fest-Duverture**, componirt von Hugo Ulrich Op. 15. — Verlag von Tendart in Breslau.

Diese Duverture vermag eben so wenig in uns eine gñnstigere Meinung von dem Talente des Componisten zu erwecken, wie die fñtzlich angezeigte Clavierfñcke. Die Motive sind durchaus bñrtig und weder in dem Gewebe des Ganzen, noch in einzelnen Sätzen, noch auch im Colorit sind Spuren eines wahrhaft schöpferischen Geistes zu erblicken, sondern die Composition bewegt sich von Anfang bis zu Ende in ausgefahrenem Geleise und erscheint trotz eines gewissen äußerlichen Feuer, wie es der Charakter einer Fest-Duverture sein soll, als ein innerlich laßnes Product, dem wir außer der im Ganzen — auch nicht immer — geschickten Nacharbeit weiter nichts nachrñhmen können. Zwar konnte diese Arbeit als ein Gelegenheitswerk vielleicht Anspruch auf eine mñder objective Beurtheilung erheben, aber die trostlose Leere und nackte Trivialitñt, in der uns die erwñhnten Clavierfñcken entgegenzutreten, in welchen der Fantasie des Autors doch der freieste Flug gegñndt war, lassen uns nur geringe Hoffnung für die Entwicklungsfähigkeit des Componisten fassen. Doch vielleicht findet es sich noch anders und wir wñrdten wñnschen, nächsten einmal in erfreulicher Weise enttäuscht zu werden.

## Hoderich Benedir: Der mündliche Vortrag.

(Leipzig bei J. Neber 1859.)

Das richtig und deutlich gesprochene Wort ist die erste Voraussetzung des richtig und deutlich gelungenen Wortes. Gegen die „unerbittliche Logik“ dieser Thatsache wird eine veraltete Theorie eben so wenig einzuwenden haben, als wir die landlñufige Praxis stets und aller Orten dagegen sñndigen hñren. In der Oper, im Oratorium, im einfachen Liedvortrage sind wir als laufendes Publikum unter hundert Fñllen sicherlich neunundneunzig Mal darauf angewiesen, die „wunderbare Unerfñndlichkeit des Tonausdrucks“ für das einfache Textverständniß gläubig hinzunehmen zu miffen. — Woran liegt nun der Grund dieses unlegbaren Uebelstandes? An unsern Gesangschulen und Gesanglehrern doch im Allgemeinen nicht. So wenig es nñmlich die Aufgabe des Sprachlehrers ist, seine Schñler singen zu lehren, eben so wenig kann man an den Gesanglehrer billigerweise die Anforderung stellen, seine Schñler erst sprechen lehren zu sollen. Es sind das eben zwei — allerdings verwandte, aber jedenfalls auch getrennte — Gebiete. Freilich liegt, wenn man die Sache genau besieht, ein drittes, gleichsam vermittelndes und naturgemäß hñmberleitendes Gebiet, zwischen beiden in der Mitte. Auf dieses nun wollen wir hier mit wenigen Worten hinduten.

Sprechen ÷berhaupt ist eine bloße geistige Fertigkeit, mitñn als solche noch nicht zu reinem kñnstlerischem Ausdruck geeignet. Die Kunst des Gesanges, die den Sprachstoff als wesentlichen Ausdrucks-factor zu verwenden hat, wird mit solchem kñnstlerischem Material freilich nicht leicht zurecht kommen. Hier liegt nun das dritte vermittelnde Gebiet zwischen Sprache und Gesang, dessen wir frñher erwñhnten. Wir meinen die kñnstlerische Ausdruck fortgestaltete Sprache, die Sprache des kñnstlerischen Vortrages.

Zur Richtigheit und Deutlichkeit der gesprochenen Worte muß also noch die Schñnheit des Ausdrucks hinzukommen, und wir kñnnen jetzt den am Eingang unserer Besprechung angefñhrten Satz in folgender Weise fassen: Der schñne (kñnstlerische) mñndliche Vortrag ist die erste Voraussetzung des kñnstlerischen Gesanges ausdrucks. Daß somit jedem kñnstlerischen Gesangunterricht eine Anleitung zum kñnstlerischen Rede-Vortrage naturgemäß voranzugehen habe, ist nichts weiter als eine natñrliche Forderung und Folgerung aus dem eben Gesagten.

Eine solche „Anleitung zum mñndlichen Vortrage“ — die wir von einer strengen regelrechten „Declamationslehre“ wohl dem äußern Umfang nach, aber nicht in Bezug auf den wesentlichen Inhalt unterscheiden wñrdten, und ÷ber deren Grundzñge und deren Anwendung auf unsere Gesangschulen wir demnächst als „Eine Stimme des

Rufenden in der Bäfte“ das Wort zu ergreifen gedenken — eine solche Anleitung zum mündlichen Vortrag enthält das angezeigte Buch von *Roderich Bendix*. — Der Verfasser gliedert sein Werk naturgemäß in drei Stufen: I. Die reine und deutliche Aussprache des Hochdeutschen (70. S.). II. Die richtige Betonung der deutschen Sprache (214. S.). III. Die Schönheit des Vortrags (295. S.). Was nun den ersten Theil, die richtige Aussprache enthaltend, anbelangt, so hat sich Herrcent bereits in practischer Lehr-Anwendung von den namhaftesten Vorträgen des unschätzbaren Büchleins zu überzeugen Gelegenheit gefunden. Die einfache, klar übersichtliche Gliederung des Stoffes, namentlich aber die reichen und sorgfältig ausgedehnten lauthchen Beispiels-Übungen eignen das Büchlein ganz vorzüglich zu einer Vorlesung des mündlichen Vortrags-Unterrichtes an unseren Gesangsschulen. — Der zweite Theil, „die richtige Betonung“, behandelt in ausführlicher Weise die mannigfachen Schattirungen und Geltungen von Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer in Bezug auf ihre Verwendung im Satze, Wort- und Beziehungston, und rhythmischen Ton. Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß hier das ganze verwickelte Wiederholt der verschiedensten Wort- und Satzverhältnisse zur Sprache kommen muß. Das grammatische Element ist hier dem Verfasser etwas über den Kopf gewachsen, und er wird hier bei dem unzulänglichen Bestreben, möglichst vollständig zu sein, häufig zu unlesbaren Wiederholungen und jedenfalls allzu weisföchtigem Regelwerk verleitet. Der Lehrer wird die reiche Fülle von treffenden und feinsinnigen Detailbemerkungen — namentlich in der Abtheilung vom Wort- und Beziehungston — mit Augen und Gehör zu vermerken müssen; als Lehrbuch in der Hand des Schülers aber wäre das Buch nicht auf seinem Plage. Vollends bei dem geringen Maß von sprachlichen Voraussetzungen, die wir selbst an die vorgerücktesten Schüler unserer Gesangsschulen gewöhnlich machen dürfen, wäre eine um Vieles einfachere und übersichtlicher gegliederte Anordnung der „Betonungs-Lehre“ erstes Erforderniß. — Der dritte Theil des Buches handelt von der künstlerischen „Schönheit des mündlichen Vortrags“ und umfaßt somit die eigentliche Declamationslehre. Es ist dies die letzte Stufe des sprachlichen Ausdrucks, die organisch in das Gebiet des gefanglichen Vortrags hindereitet. Wenn nämlich schon Sprache und Gesang überhaupt als törende Ausdrucksmitel verwandte Grenzgebiete sind, so berühren sich vollends Declamation einerseits, Recitativ und Parlando andererseits auf das innigste und untrennbare. Der Verfasser entwickelt in diesem dritten Theile — nach vorausgegangener Erörterung über die Ausbildung der Stimme, das Athmen, die Pausen und das Zeitzmaß — das wesentlichste Element des künstlerischen Vortrags, nämlich die Bedeutung der Tonfarbe. Wenn die in den vorangegangenen Stufen in Betracht gezogenen Hebel des Tones: Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke mehr die sinnlich-materielle (akustische und dynamische) Tongestaltung betreffen, so erscheint die Tonfarbe recht eigentlich als das beselende, vergeistigende Ton-Element, das den ganzen reichverflochtenen Inhalt der Menschenkraft, die innere Welt der Gefühle, Stimmungen und Affekte in das Reich des Klanges“, zu töndem, lebendigem Ausdruck fortzugestalten die Aufgabe hat. — Nach einer kurzen Charakteristik der „Grund-Tonfarben“ und der verschiedenen sprachlichen „Tonarten“ wird die Vortragweise des Dibattischen, Epischen und Lyrischen in eingehender Weise durchgenommen. Die reiche Ausstattung mit durchgängig deutschen Classikern entnommenen Musterbeispielen, und die zahlreich eingestreuten practischen Winke und Bemerkungen verdienen die vollste Anerkennung und lassen auch diesen dritten Theil, in noch höherem Maße, als den zweiten, als Handbuch für den Lehrer als sehr brauchbar und empfehlenswerth erscheinen. Der — mit Rücksicht auf den inneren Gehalt, und auch auf den materiellen Umfang des 36 volle Druckbogen umfassenden und höchst anständig ausgestatteten Werkes — relativ mäßige Preis von 4 fl. Netto. W. wird leider eine winstlichwerth weitere Verbreitung zu Schulzwecken dem sehr verdienstlichen Buche jedenfalls erschweren.

Prof. F. Schwenka.

## Scippiger Musikzustände.

(Schluß.)

Doch nun genug des Präambulirens und Präcurirens, und zu den Concerten selbst. Es haben deren bis jetzt vierzehn stattgefunden, darunter auch eines als Gedächtnißfeier für den dahingeschiedenen Meister Spohr. Von neuen Symphonien wurde uns bis jetzt nur eine vorgeführt, und zwar von der Composition des Gerichtspräsidenten M. H. Veit aus Teger. Sie ist sehr süßend und an vielen Stellen auch schwungvoll geschrieben, wie auch das Orchester in ihr mit Feinheit und guter Berechnung behandelt ist; eine eigenartige Erfindung gibt sich nicht kund; dafür enthält sie aber die klare Anlage, gute Ausführung und die wohlthuende, einheitliche Stimmung in den verschiedenen Sätzen — Sätzen, die wohl sich heutzutage immer mythischer zu werden drohen. Wie wir vernehmen, wird die Symphonie hier in Leipzig im Druck erscheinen. Für das Gewandhaus war ferner neu die Ouverture zu „Maria Stuart“ von Georg Bierling aus Berlin, ein gut gedachtes und gewandt facturirtes Stück, das aber der Anlehnung an Fremdes ebenfalls nicht boas ist. Mit zweien, mancherlei Gutes enthaltenden Violoncell-Concerten — von A. Lindner (Kammermusik in Hannover) und E. Davidoff (aus Moskau; f. weiter unten) componirt — schließt für diesmal unsere Notizen-Liste.

Als ständige Concertsängerin ist für diese Saison Frä. Ida Danne mann aus Köln engagirt; eine junge, mit schönen Stimmitteln begabte Dame, die aber leider ohne alle Wärme und Innlichkeit singt; außer ihr hören wir noch: Frau Bürde-Rey von Dresden (zweimal), welche es der hiesigen Kritik sehr übel genommen, daß diese von einer sich eingefleht habenden Decaden; in ihrem (der Frau Bürde-Rey) Organ zu reden sich unterfangen hat; Frä. Emilie Genaß aus Weimar, mit nur kleiner aber gut gesulter und biegsamer Stimme, und leidlicher Intelligenz im Vortrag, den trefflichen Stodhauer, dessen stümliche Ausbildung und schöne, noble Manier wieder Alles in Entzücken versetzte; die Hofopernsänger Freny und Hardtmuth von Dresden, recht wadere, stimmkräftige Sänger; endlich auch die Domsänger Otto und Sabath aus Berlin, und die Mitglieder des hiesigen Stadttheaters: Vertram und Bernard, die alle im Ganzen Befriedigendes leisten.

Als Instrumental-Virtuosen traten auf 1.) von hiesigen Künstlern: Herr Concertmeister David und Herr Grützmacher (welcher letzterer eben das oben erwähnte Violoncell-Concert von A. Lindner vortrug), dann die Damen Louise Hauffe und Jenny Hering, zwei junge recht talentierte Clavierpielerinnen und frühere Zöglinge des hiesigen Conservatoriums; noch ein Schüler der genannten Kunstst, Herr S. Jacobsohn aus Mitau, machte in einem der Concerte sein Debut vor der Oeffentlichkeit und bewährte sich als ein excellentes Geigentalent, dem jedenfalls, bei sorgfölestem guten und ernstem Streben, eine schöne Zukunft zu prognosticieren ist; 2.) von fremden Virtuosen: Frau Clara Schumann und die Herren Alexander Dreifhoh, Alexander Mortier de Fontaine, Jaell, Carl Davidoff. Herr Mortier machte ein gelindes Flauto, scheint mir auch, seitdem ich ihn zuletzt gehört, in der That Klarsichtiger gemacht zu haben. Herr Davidoff, Violoncellist, hatte dagegen einen vollständigen Succes; er ist aber auch ein Spieler von vortrefflichen Eigenschaften: sein Ton ist edel und molligklingend, seine Fertigkeit ganz eminent, seine Intonation von exemplarischer Reinheit und sein Vortrag feinsüßig und elegant. Der Besal, den er bei uns ernennt, hat sich seitdem auch in Bremen und Hamburg wiederholt — ein Beweis, daß man sich nicht in ihm geirrt. —

Nächst den Gewandhaus-Concerten findet auch, wie alljährlich, in diesem Winter wieder ein Cyclus von Kammermusik-Unterhaltungen statt, welche mit Recht in der Liebe unserer Kunstfreunde sehr hoch stehen. Man hat bis jetzt drei solcher Unterhaltungen gegeben, in denen einer u. A. auch ein neues Werk von Rubinstein — ein Streich-Quintett — gemacht wurde. Es hat mir dies, mit Ausnahme des Scherzo, nur sehr wenig zugefagt; es ist

erfens ziemlich dürr in der Einföndung und dann auch sehr zerbrockelt, phrasenhaft und von unglücklicher Herbeith — mit einem Worte, ich habe einen Fortschritt gegen frühere Rubinstein'sche Productionen darin durchaus nicht wahrgenommen.

Als Extra-Musikführungen hätte ich noch zu erwähnen einer von Frau Clara Schumann gegebenen Sonate und einer von Hermann Hirschbach veranstalteten Matinee, in der nur Compositionen des Genannten gegeben wurden. Sie werden sich Hirschbach's aus seiner musikschriftstellerischen Ansicht (in der *Neuen Zeitschrift für Musik*) und in dem früher von ihm herausgegebenen „*Kritischen Repertorium*“) wohl noch als eines fürchterlichen „*Sabreuer*“ erinnern, der manchem andern Componisten unarmherzig das Lebenslicht ausblies und dem keine Reputation heilig war. Wie gibt er sich nun selber als Componist? — Auf die Frage ich, meines Bedünkens nicht anders als mit einem herzerweichenden Eheu! zu antworten. Ich habe mich Todesverachtung eine ganze Symphonie, „*Erinnerung an die Alpen*“ betitelt, und ein Quartett für Streichinstrumente ausgespart, das Uebrige der Matinee aber seinem Schicksal überlassen; denn eine absolute Talentlosigkeit, gepaart mit Ungefehllichkeit und Curiosität ist mir sobald noch nicht vorgekommen. Glauben Sie übrigens nicht, besser Herr Redakteur, daß ich hier in Leipzig mit diesem Urtheil allein stehe; fast Alle, die dieser Aufführung beigewohnt, stimmen mit mir überein und bedauern mit mir, daß selbst ein Robert Schumann sich irren konnte, indem er Hirschbach's Begabung zusprach.

Unser zweites Concert-Institut, die „*Enterpe*“, soll sich auch in diesem Winter recht gut machen, wie ich von Hörensagen weiß; ich selber konnte bis jetzt den Enterpe-Concerten noch nicht beiwohnen, werde das aber nächstens thun und Ihnen dann, wenn es sich der Mühe lohnen sollte, Bericht erstatten. Uebrigens hat jetzt das Institut in der Person des Herrn v. Vereuth, eines jungen strebenden Musikers, einen neuen Dirigenten erhalten, der sich recht gut anstellen soll. Herr Organist Vanger nämlich, der bis jetzt den Taktloß dort schwang, hat, seitdem ich die hiesige Universität zum Doctor promovirt, aus uns unbekanten Gründen seine Function aufgegeben. Auch über unsere Oper, die ich lange nicht besucht habe, so wie über die besten unserer hiesigen Sängervereine werde ich in meinem nächsten Bericht mich anlassen, sobald irgend interessantere Vorkommnisse vorliegen. Für heute bin ich au bout de mon latin und halte mich Ihnen, Herr Redakteur bestens empfohlen. —

## Concerte.

(3. Gesellschaftsconcert, Quartett, Cl. Schumann.)

S. B. Ueber den Nigerosol der Vierzehnten Prometheus-Musik haben wir an der Spitze des Blattes berichtet. In einer der nächsten Nummern bringen wir eine eingehende Analyse des Werkes, soweit es gedruckt vorliegt. Wir können uns daher hier darauf beschränken zu sagen, daß die Aufführung im Ganzen eine gelungene war, jedenfalls gut genug, um ein Urtheil über die Composition möglich zu machen. Herr Lewinsky sprach das verbindende Gedicht von R. Pohl mit vielem Feuer, und Chor, Orchester und Solosimmen hielten sich den oft widersinnigen Anforderungen des Autors gegenüber sehr tapfer. Daß bei einer Musik, wo die Chromatik und Conharmonik, dann die übermäßige Quarte als melodisches Intervall die Hauptrolle spielen, von einer sicheren Intonation nicht die Rede sein kann, ist selbstverständlich, und noch mehr Proben einer solchen Werte zu widmen, müßte als eine Verfündigung an der sofortigen Zeit und an den Meistern werden angesehen werden. Schien uns doch schon die Mozart'sche Symphonie unter dem Fleiße, der dem Litz'schen Opus zugewendet werden mußte, zu leiden; sie wurde zwar erst im Tact gespielt, aber feine Schattirungen, echter Ausdruck fehlten häufig.

Die 2. Quartettproduction brachte eine Probe des H-moll-Quartetts von J. P. Ager, über welches wir in anderem Orte schon unsere Ansicht niedergelegt haben. Der erste Satz enthält sehr schöne Motive und verliert nur durch einige periodische Unebenheiten, da

der Componist zweiten rapidosch abbricht, wo er sich hatte in sein Motiv versenken sollen. Das Adagio und Scherzo sprachen auch diesmal mit Recht am meisten an. Das Finale ertheilt der Freude und des Aufschwungs und läßt daher den erhaltenden guten Eindruck ab. — Das D-dur-Trio (Op. 70) von Beethoven wurde hierauf von Herrn Dachs mit sehr günstigem Erfolge gespielt, und es freut uns sagen zu können, daß derselbe sich jetzt ernstlicher bemüht zeigt, den in der Composition liegenden Geist an's Tageslicht zu befördern. Auszustellen hätten wir nur die Ungeheuerlichkeit der Zeitmaße im ersten und zweiten Satz. — Das reizende A-dur-Quintett von Mendelssohn machte den Beschluß des genuehrigen Abends.

Frau Cl. Schumann veranlaßte in ihrem vorgestrigen ersten Abonnement-Concert ein sehr zahlreiches und gewöhnliches Publikum, welches die vielgefeierte Künstlerin auf das Wärmste begrüßte. Das Programm war, wie immer, reichhaltig, fast ver-schwendend. Ein Clavier-Trio (Schumann D-moll), eine Sonate (Beethoven Op. 53), dann „*Carneval*“ von Schumann, Nocturne in C-moll und Paganini's Impromptu in Cis-moll von Chopin, — das nennen wir ein Programm, eines Künstlers würdig. Drei große Stücke, und nur zwei kleinere! — Und das Alles bewältigt Frau Schumann mit ungeschwächter Kraft und fetter Ausdauer. Auch ist ihr Spiel immer noch das alte, streng-liebenswürdig, sich in die Intentionen des Componisten vertiefende und dabei höchst klare. Das D-moll-Trio geht nicht zu unsern Lieblingsstücken von Schumann. Der tiefe und edle Geist dieses Componisten spricht sich zwar reich genug darin aus, doch ist manches Irrc dabei, und die rhythmische und harmonische Verworrenheit im ersten Satz und Adagio läßt sich zwar gemöhen, ohne doch schon genannt werden zu können. Vieles wird allerdings durch die Art wie unser veredelter Gast es spielt verständlicher und gewinnender. — Die große C-dur-Sonate haben wir von Frau Schumann schon öfter, doch unseres Er-innens noch nie so schön spielen gehört, namentlich den zweiten Satz, den sie in einem außerordentlichen Tempo nimmt und durch-führt. Im ersten Satz sind wir mit der Auffassung nicht durch-gänglich einverstanden. Einmal behandelt Frau Schumann das Tempo zu frei, indem sie den Mitteltheil in E-dur gerade noch einmal so langsam nimmt als den Anfang, und dann ist uns unverständlich, warum auch diese so feinnigste Künstlerin das „*Fort*“ noch jenem Mitteltheil gänzlich ignoriert. — Der Glanz-punct der Leistungen waren die beiden Chopin'schen Stücke und der „*Carneval*“, dieses geistprägnante und zugleich klare Stück aus der ersten Epoche des Componisten, welches uns ungefahr denselben Eindruck macht, als wenn man in den Stizzen eines geistvollen Malers blättert, und sich an den genialen unausge-führten Uinien erschrickt. Prachtvoll, herrlich! ruft man einmal nach dem andernmal, und möchte immer wieder von vorne anfangen zu blättern. Nur rathen wir Jedem, besonders Dilet-tanten, dieses Stück nicht an den Noten, sondern durch den lebendigen Vortrag einer Künstlerin wie Frau Schumann lennen zu lernen. — Als Zwischennummern gab Frau K. Krauß zwei Lieder von Schumann, dann eines von Schubert und eines von Mendelssohn mit mehr Decenz als man sonst ge-noßt ist, aber mit unzureichenden Stimm-Mitteln zum Besten.

## Correspondenzen.

Leipzig.

— — — Damit sich nicht zuviel Material anhäufe, scheint es ge-rathen, Ihnen noch vor Ablauf dieses Monats einen Bericht über das bisher Gehörte zusammen zu laien. Wir begannen, im Anblich an unsere letzte Mittheilung, mit dem 14. Abonnement Concert, dessen anberühmtes Programm bedeutende Aenderungen erlitt, indem sämtliche ange-schätzte Auftragsvorträge des Herrn Fiedler ausfielen, der wegen seiner Zeit nicht aufzutreten konnte, in Vespa! kamen. Es blieben nun den ersten Theil die bekannte Haydn'sche Symphonie in B-dur, Adagio und Tempo aus Chopin's E-moll-Quartett und Avertüre, Scherzo und Finale von R. Schumann. Das Orchester leistete würdevoll, wie gewöhnlich, Ber-zügliches; Frin. Jenny Herzig zeigte sich als recht talentvolle Pianistin;

eine laubere Technik und ein gefundener voller Ton erwarben ihr wohlverdienten Beifall, und wiewohl die geistige Auffassung hier und da eine noch tiefer gehende hätte sein können, so schien uns doch die junge Künstlerin hinsichtlich begabt zu sein, auch in dieser Beziehung nach befriedigenden Leistungen. Im zweiten Theil hörten wir die B-dur-Symphonie von Beethoven in trefflicher Ausführung, nur im 3. Satz beim Wiedereintritt des Tempo primo nach dem Trio machte sich eine kurze Tempodifferenz in den Streichinstrumenten bemerklich. Das Programm dieses Concerts war so rein instrumentales geworden und einheitlich, was hier sehr selten der Fall ist, fast nur größere Orchesterwerke.

Herrn Stockhausen's Gesangsvorträge gingen uns zum Glück nicht verloren, sondern wurden nur bis zum folgenden 15. Concert verschoben. Dasselbe begann mit Beethoven's 9. Symphonie, Op. 115, deren Wiederholung eine sehr gelungene war; besonders wirkungsvolle Stellen, wie im Allegro das 6. u. mit dem Wiedereintritt des Hauptmotifs, sowie gegen den Schluß hin das allgemeine cresc. und im unisono, kamen vortrefflich zur Geltung. Der Overture folgten abwechselnde Solovorträge der Herren Stockhausen und Lauterbach. Ersterer trug eine Arie (aus le valet de chambre) von Carafa und fünf Lieder von Schumann (3, Schubert und Mendelssohn) vor, durchweg mit gewohnter Meisterschaft; nur schien es uns, als gehöre das wunderbare Melodier der „Waldesgespräch“ nicht ganz der Spitze an, innerhalb welcher der geschätzte Sänger stets so vollständig befriedigend und herzerquickend zu wirken vermag. Herr Lauterbach zeigte in dem schönen 9. Concert (D-moll) von Spohr und in einer eigenen Phantasie (über Hoffmeister's Themen) abermals seine hier bereits bekannten großen Vorträge, sichere Technik, kräftigen Ton, seltene Reinheit und gefunden, einfachen Vortrag. Die Phantasie kam als Composition zum geringen Werth beanspruchten und ermittelte etwas durch ihre Länge. Den zweiten Theil bildete eine hier schon früher gehörte Symphonie der urtheils freien, Rubinstein's Ocean. Wie alle uns bisher bekannt gewordenen Werke des mit seltener Begabung ausgetriebenen Componisten, so schien uns auch dieses bald hoch über die Grenzen irdischen Schicks und Unfalls emporzuheben, bald unter dieselbe nicht unbedeutlich hinabzusinken. Daher hat die Symphonie selbstemite allerdings eine gewisse, nicht sehr einladende Physiognomie, auf der andern Seite aber wieder so zahlreiche schöne und bedeutende Züge, daß man sie mindestens in den interessanteren Erzeugnissen einer qualitativ ohnedies wenig productiven Gegenwart rechnen muß, in welcher Rubinstein als Componist bei mehr Wägung und Selbstkritik gewiß eine noch hervorragendere Stelle einnehmen würde. Der am Schluß eintretende Choral schien uns hörend; ein solches ganz fremdes Element gehört sicher nicht in ein reines Instrumentalwerk, dem kein ausführendes Programm ausdrücklich zu Grunde gelegt ist.

Das 16. Concert wurde eröffnet mit Mendelssohn's schöner Hebräer-Duettire: dann folgte eine Composition des Jubilats Amen von Th. Moore für Sopranolo, Chor und Orchester von Max Bruch, welche, obwohl nicht gerade von bedeutendem, originellem Gehalt, doch die gebührende Achtung und das Gefühl des talentvollen Tonsetzers erkennen ließ. Außerdem hörten wir noch Davids D-moll-Concert (amlichst eines der besten neueren Violin-Concerts), Scene und Arie aus Hanns Heiling und die Variationen über ungarische Lieder von Ersk, eine, die wenigstens charakteristisch wirkenden Themen abgerechnet, höchst triviale Composition.

Fräulein Dannemann sehr ihre feinerweise leichte Aufgabe recht gut, besser, als es nach dem nicht in gleichem Maße befriedigenden Vortrag des Sopranolos im Bruch'schen Stücke zu erwarten war. In dem Herrn Jean Beder aus Carlsruhe lernten wir einen tüchtigen, höchst begabten Violinvirtuosen kennen; sein Spiel zeichnet sich zwar nicht durch sehr großen Ton, aber durch bedeutende technische Gewandtheit aus, was immer das Erreichteste ist, durch seine geistige Belebung und wahrhaft musikalischen Vortrag aus. Die 3. Symphonie (Es-dur) von Rieg machte den Beschluß; das Orchester führte dies an Form und Inhalt gleich vortreffliche Werk seines verehrten Dirigenten sehr gut und sorgfältig aus, — wahrscheinlich das letztemal unter seiner eigenen Leitung; denn leider verlieren wir ja in kurzem den uns unser Musikleben hochverdienten Mann, dem es hauptsächlich zu danken ist, daß die Leistungen des hiesigen Orchesters noch immer so bedeutende sind.

(Schluß folgt.)

## Beitragsschau.

Mit der Leipzig's „Neuen Zeitschrift für Musik“ ist es schon weit gekommen. Gegenwärtig verlegt sie sich auf's Demüthliche. Nachdem sie leichfertig genug den Herrn Dr. Hansik bedankt hat, er habe Schumann's „Agathe“ für Vögls „Au bord d'une source“ angehört, bringt sie endlich heraus, daß wir uns dieses Verberdendes schuldig gemacht haben. Die Wahrheit aber ist, daß wir jenem 2. Concerte des Herrn Bockowicz nicht bis zu Ende beigewohnt, und in der Bemerkung über sein Repertoir uns an das gedruckte Programm gehalten hatten. Die Unterhaltung, das bekannte „Agathe“ für eine Vögls'sche Composition gehalten zu haben, ist zu plump, als daß es der „Neuen Zeitschrift“ gelingen möchte, ihren Lesern weiter zu machen, es läge hier etwas Anders vor, als irgend eine unverständliche Trugung. —

## Vermischtes.

### Die Sachen Spohr's.

Auf die von J. v. Bafilow'sky in seiner „Charakteristize“ Spohr's (Siehe Nr. 3 dieser Blätter) neu-röngs mitgetheilte Notiz hin: Spohr habe sich die Aeußerung entäußert lassen, daß bei Wandel noch „un-angehörig“ eine Aeußerung erhalten, welche jene Notiz zu entlasten laude. Wir wollten dieselbe nicht eher aufnehmen, als uns von kompetenter Seite die absolute Unrichtigkeit jenes Verhältnisses Spohr's zu Wandel und Bach mitgeteilt wurde. Von dort haben wir nun in Befragung gebracht, daß jene Aeußerung Spohr's allerdings nicht beweisen kann, und auch selbst in dem Falle, daß sie gemacht wurde, keineswegs für die Verantwortlichkeit bestimmt oder geeignet war. Doch in der Hauptfache siegte hier der Wahrsicht ganz sehr lebender Angriff vor, da Spohr in seinem Schreiben an das Directorium der Händel-Gesellschaft sich ähnlich und zwar mit folgenden Worten ausgesprochen habe: „Abgesehen davon, daß u. s. w., — so nehme ich auch an den Werken Händels, mit Ausnahme der hier bereits bekannten Oratorien, noch weniger Interesse, als an den Bach'schen“ u. s. w. — Durch diese, in einem schriftlichen Document von Spohr's Hand befindliche Aeußerung erhebt sich nun die Angelegenheit entzweielt, die bei demnachst erscheinende Selbstbiographie des Meisters genaueren Aufschluß über seine Ansichten geben wird. D. H.

(Dampfsorgel.) Die Saxonyer haben richtig prophezeit: der Dampf ist in die Anstrumental-Musik eingedrungen. Im Kirchhallaß zu Spdenham wird gegenwärtig das neue musikalische Anstrument, benannt Kalliope, gezeigt, das aus America nach England gekommen ist. Es ist eine Dampforgel, deren Pfeifen aus Erz bestehen, und die vermittelt einer Leuchtorgel gespielt wird. Der Dampf geht aus dem unter dem Boden des Anstrumentes befindlichen Kessel in zwei Oeständer und aus diesen in die Pfeifen. Das hier in Rede stehende Anstrument ist nur sehr schwach, indem es mittelft eines Druckes von 5 Pfund oder etwa 2/3 Kilometer auf den Quadratzoll agirt; man kann aber davorliegende Anstrumente verlangen, in denen die Dampfkraft auf 150 Pfd. per Quadratzoll gebracht und aus dem dreifachen stärkeren Tonklang gezogen werden kann. Den Ton eines Anstrumentes von diesem Hochtone soll man 12 englische Meilen weit hören können. Zu St. Louis und New-York hat man sich einer solchen Kalliope beim Feiern des Jahrgedens bedient, und auf der Küste von New-Schottland befindet sich ein Leuchtthurm, von dem mittelft dieses Anstrumentes Signale gegeben werden.

## Uebersicht neu erschienener Compositionen.

### Für Pianoforte und Violoncell.

Leopold Grönmacher, 3 Pièces, Op. 2 Nr. 1. 2. 3. — S. Re, Chant du soir. Nocturne, Op. 89.

### Für Pianoforte und Violine.

Ferd. Hiller, Suite in canonischer Form, Op. 86.

### Für 2 Pianoforte.

Franz Vögls, eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia für großes Orchester, Sopran und Alt Chor. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen von Componisten. — W. Wagner, eine Faust-Duettire für großes Orchester. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen von Carl Kauter.

### Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

A. Krauß, 3 Lieder für eine tiefe Sopran-Stimme, Op. 11. — A. J. Rind, Bekanntnis von Hine für eine Tenor-Stimme. — W. Bestmeyer, Lieder: Das Beethoven's, Engländer, Scherden.

### Opern und Concertmusik mit Orchester.

Ferd. Hiller, Ver Sacrum oder Die Gründung Rom's für Solo-Stimmen, Chor und Orchester. Partitur. — Franz Vögls, eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia für großes Orchester, Sopran und Alt Chor, Partitur. — Richard Wagner, Tristan und Isolde. Oper in Partitur.

### Vielfachstimmige Gesänge.

Franz Pachner, 3 Quartette für 4 Frauenstimmen, Op. 108 Nr. 1. Die Sonne ist erschienen. Nr. 2. Abendlied. Nr. 3. Canon von Chamisso. — Robert Schumann, Romanzen und Balladen für gemischten Chor 3. Heft, Op. 145. (Der Schmied, Die Nonne, Der Sanger, Joha Andersen, Romanze vom Gänleubden.) 4. Heft, Op. 146. (Frühling, Bäcker'steller's Bille, Der Traum, Sommerlied, Das Schiffein.) Das Bild von Ehrenhof. Ballade für Männerstimmen, Solo und Chor, Op. 143. — G. W. Lehner, 12 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Heft 1. 2.

### Für Orgel, Violsbarworte und Pianoforte.

Simon Sechter, 24 kurze Preludien, Op. 87.

### Gesangsstudien.

Manuel Garcia, Neue summarische Abhandlung über die Kunst des Gesanges.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weyl's & Böhm**, vormals **G. F. Wäcker's Witwe**.  
 Prämienreize: Für 1 Jahr (56 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (28 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Für Vorbestellung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien und Buchbestellungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Wagner V. — Der Männergesang. — Brief Wagner's an Bellini. — Rezensionen. — Kirchenmusikausführungen. — Concerte. — Feuilleton: Erlebnisse eines jungen Musikers. Aphorisme. — Correspondenzen. — Nachrichten.

## Richard Wagner.

### V.

### Lohengrin.

Indem wir nun zum Lohengrin übergehen, in welchem „Musikdrama“ Wagner, seinem eigenen Anspruche zufolge, erst wirklich auf dem Boden seiner Theorie steht, müssen wir auf letztern nochmals eingehen, und namentlich das Verhältnis des gesprochenen Drama's zum gesungenen in Kürze beleuchten.

Von Jenem fordern wir, außer der Erfüllung der allgemeinen Bedingungen einen Reichtum an poetischen bedeutungsvollen Ideen, eine gedankenvolle Sprache. Es muß nicht bloß das Ganze, nämlich die dargestellte Begebenheit, unsere Aufmerksamkeit fesseln, sondern auch das Einzelne muß als Produkt eines reichen Geistes erscheinen. Die Werke eines Schafespeare, Göthe, Schiller, Lessing, der alten Griechen nicht zu vergessen, geben hierfür den sichersten Maßstab.

Es ist nun die Frage, ob auch im gesungenen Drama, in der Oper, dieselbe Forderung eine Geltung hat, ob sie eine Möglichkeit ihrer Lösung gewährt. Wir glauben, daß sie in Wegfall kommen muß, da der „Gehante“ nicht Gegenstand der Musik sein kann, und der Reichtum an poetischen Bildern und Worten, auf den wir dort Werth legen müssen, der Musik widerstrebt. Die Oper setzt die Musik, den musikalischen Gedanken, an die Stelle des dichterischen. Eine Oper, wo schon im Texte „des Gedankens Höhe“ erziehten wäre, müßte von vornherein abstrakt und unmusikalisch ausfallen, und würde viel besser gesprochen.

Abgesehen hiervon, liegt auch in der verschiedenen Zeitdauer, welche das gesprochene und das gesungene Wort in Anspruch nimmt, ein wesentlicher Unterschied für die beiden Erscheinungsformen des Drama's. Wollte man den Text einer Oper sprechen lassen, das Stück würde leicht in einer halben Stunde zu Ende sein, während ein wirkliches Drama geungen einen vollen Tag dauern würde.

Der Text eines gesungenen Drama's kann daher schon aus den einfachsten praktischen Gründen nur das Gerüste sein, auf welchem sich die Musik in ihrer Weise aufbaut, und es gibt keine Vermittelung dieser scharf gesonderten Kunstformen. Der Operntext zum wirklichen Drama erweitert tritt der Musik zu nahe, und die Musik zur bloßen Deklamation herabgedrückt, bleibt immer noch ein unüberwindliches Hinderniß zur Ausführung des wirklichen Drama's.

Wagner's principgetreue Opern sind nun als ein Versuch zu betrachten, diese von der Natur gezogenen Sphären zu überwinden. Er verbessert in der That den Text, und sucht ihm poetischen Gehalt zu verleihen, die Musik aber verpätigt sich dazu nur wie eine colorirende Ausschmückung. Um nun aber das Wirkliche dieses Verfahrens dem Publicum unmerklich zu machen, wird dafür gesorgt, daß das Auge gehörig beschäftigt wird. Das Wunderbare und Hoch-Romantische der neueren deutschen Oper, der scenische Apparat und das Sinnen-Verwickelte und Massenhafte der französischen Oper wird herbeigezogen, um über die Unnatur des Organismus zu täuschen. Wagner verschmäht zwar den musikalischen Reiz der sich selbst genügenden Melodie, aber sonst verschmäht er von Auserlesenen Nichts, was die französische Oper, über die er

## Feuilleton.

### Erlebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne.

(Nicht Dichtung, sondern buchstäbliche Wahrheit.)

(Fortsetzung.)

Ich komme jetzt auf den Musikdirector und ersten Violinspieler, der jedenfalls der respectabelste Musiker des Orchesters war. Er führte einen guten Strich, spielte mit Vorliebe Spohr'sche und Andreas Romberg'sche Quartette, und hätte jedenfalls verdient an einem besseren Kunstinstitut wirksam zu sein. Doch war er zu unabhängig an seine Vaterstadt, um sein Brot irgendwo anders suchen zu mögen.

Eine mir unvergeßliche Person war unser Capellmeister, der natürlich auch der „einzige“ war, und alles Vorkommende dirigirte: den „Pompacavagabundus“ und den „Freischütz“, — die sieben Mädchen in Uniform“ und die „Hugenotten“. Es war ein fleißiger Mann, der mit der größten Bereitwilligkeit Alles that, was die Direction von ihm verlangte. Er gab einen guten und deutlichen Tact und wußte das Ensemble recht ordentlich beisammen zu halten.

Nur mit dem Partiturlesen und mit der Schärfe seines Gehörs sah es etwas bedenklich aus. Nichts war mir daher entgegen als eine „Correcturprobe“. Wenn Du, mein lieber Leser, etwa nicht wissen solltest, was das für eine Probe ist, so will ich Dir's in Kürze erläutern. Ein neues Stück, eine neue Oper soll aufgeführt werden, und sämtliche Orchesterstimmen sind eben aus des Copisten Hand fertig hervorgegangen. Du fannst Dir nun faum eine Vorstellung machen, was für tolles Zeug so ein „Copist“, der nicht immer zugleich ein musikalisches Genie ist, hinstreicht. Da sind ganze Stellen ausgelassen, dort einzelne Noten falsch, dort fehlen die notwendigen Kreuz- oder Bee, und es gehört oft nicht geringe musikalische Devotionsgabe dazu, um aus solch einer Orchesterstimme bloß richtige Töne herauszuspielen. Bei so einer „Correcturprobe“ muß auch der Dirigent schier zwanzig Ohren für zwei haben, um in allen Stimmen die verfallenden Fehler schnell zu bemerken und zu corrigiren. Unser guter Capellmeister kam da oft in nicht geringe Verlegenheit. Wir gelangten z. B. an eine Stelle, die so grauenhaft klang, daß es unmöglich war weiter zu spielen (was sonst meistens geschah, denn um die Lappalie einzeln jeder falschen Note willen, wurde nicht gern „aufgehalten“). Was nun thun? Man fing von vorne an, um bei der fatalen Stelle wieder stehen zu bleiben. Und abetmals hieß es: „von vorne!“ So wurde denn oft fünf, sechsmal vergeblich versucht über die böse Kippe

in seinen Büchern gleichwohl ziemlich scharf herfällt, zu bieten gewohnt ist; Ballet, große pomphafte Anfänge, besondere Maschinenereien u. s. w. Doch selbst in „Vohengrin“ wollte das Unmögliche noch nicht vollständig gelingen, und wir sehen auch hier noch Stücke, die entschieden der wirklichen Oper angehören; erst in den „Nidelungen“ und in „Tristan und Isolde“ scheint er sich ganz consequent geworden zu sein; die Zukunft wird lehren, mit welchem Erfolge.

Wir müssen gefehen, daß wir einen solchen Mittelbilde wie Wagners Dramen, das einfach gesprochen e Drama bei weitem vorziehen, ja wir würden lieber die Oper überhaupt missen können, als jenes, denn eine wahre Befriedigung gewährt nur die reine Kunstform. Die Oper ist an sich schon eine bedenkliche Vermengung mehrerer Künste, die nur durch die Vberherrlichkeit einer, der Musik, eine Geltung haben kann.

Betrachten wir nun den Vohengrin als Ganzes, so sehen wir in drei Akten nur zehn Scenen, welche musikalisch nur durch Zwischenakte getrennt sind. Dies scheint uns von vornherein für das musikalische Drama ungünstig und die Musik ist nicht im Stande, solche lange dramatische Vorgänge in dieser Weise zu bekleben, die nicht endlich ermüden müßte. Doch war diesem Uebelstand einigermaßen zu begegnen, wenn man die einzelnen Partien der zum „Akt“ gewordenen Scenen schärfer auseinander, und musikalisch charakteristischer gehalten hätte. Die erste Scene des ersten Aktes, wo der König und Friedrich von Telramund nebst den Grafen und Kriegshelden die Bühne besetzten, konnte in Tonart, Tempo, Taktart ganz gesondert erscheinen von der 2. Scene, wo Elsa auftritt; und diese wieder von der 3. Scene, wo Vohengrin erscheint. Merkwürdig ist, daß im Vohengrin Wagner die Hilfsmittel aus den Augen verliert, welche der Mensch bei der Taktart dem Componisten darbietet. Der ganze Vohengrin geht mit Ausnahme einer kurzen Stelle (das Weib des Königs mit Chor im 1. Akt) im gerade n Takt. Dieser Mangel an gegensätzlichen Rhythmen wird durch Verschiedenheit der melodischen Motive nicht ausfüllbar, ja er muß noch auffallender werden durch den Umstand, daß auch die Tempos nur selten contrastiren. Wir begegnen oft einem „Etwas schneller“, oder „ein wenig langsamer“, selten einem frühen entscheidenden Umschwung. Rechte „Allegro's“ finden sich nur am Schluß des ersten Aktes (nach dem Zweikampfe) im Chor des zweiten Aktes (nach Tagesanbruch), dann in zwei Instrumentalstücken (Einführung zum dritten Akte, und zur letzten Scene, bei der Verwandlung). — Abgeschlossene Stücke enthält die ganze Oper sehr wenige, und diese sind es, welche in der Bewußtheit des Ganzen als Daten erscheinen, und daher auch den meisten Beifall finden. Es sind die Einführungen zum ersten und

dritten Akt, das häßliche Brautlied im dritten, — der interessante „Tagesanbruch“ mit Chor zu Anfang der 3. Scene des 2. Aktes, — dann wenigstens einigermaßen sich selbständig geltend machend der Aufzug der Frauen (5. Scene desselben Aktes), und die eigentlichen Finales des 1. und 2. Aktes. Alles Uebrige sind entweder ariose Stellen von zu kurzer Dauer, und musikalisch zu wirken, oder Recitative, — welche eigentlich den Hauptinhalt des Ganzen ausmachen. So ist namentlich der 1. Akt eine fast ununterbrochene Kette von solchen, und nur die Stelle der Elsa: „Einmal in trüben Tagen“, und das musikalisch-eintönige: „Nun sei bedankt mein lieber Schwan“ Vohengrins heben sich darin ab. Das Duett im zweiten Akt zwischen Telramund und Detrud ist ein Recitativ von großer Länge, welches zu keinem musikalisch abgerundeten und gefühlsverbildenden Ausdruck gelangt, man müßte denn den eines italienischen Componisten neuerer Zeit würdigen Otkanzengefang der Weiden: „Der Rache Wert sei nun beschworen“ als solchen hinnehmen, den aber wohl Niemand als ein irgendwie bedeutendes „Duett“ geltend machen dürfte. Hier war offenbar beste Gelegenheit der Musik ihr Recht zu gönnen. Obenjo in dem Duett Vohengrin's mit Elsa im 3. Akt, wo die Liebenden „zum ersten Mal allein“ sind, es aber zu nichts weiterem bringen, als zu einem Mittelbilde zwischen Deklamation und melodischer Phrasen. Hier, wo Liebesglück zu schildern war, welches erst durch die allmählich aufsteigenden Zweifel in Elsa's Brust unterbrochen wird, wo durch die Musik das von der Dichtkunst angeblit, „Unerreichtbare“ erreicht werden sollte; hier zeigt sich am klarsten, daß Wagner für hohe Liebe und Freunde den rechten Ton nicht zu finden weiß, oder durch seine „dramatische Theorie“ gestört, nicht dazu gelangen kann, solch erhebendes Moment in eine musikalische Form zu bringen, die im Stand wäre, dem Gesüh zu vermitteln, was dem Wort etwa nicht gelingen möchte. Wir dürfen hier nicht unbemerkt lassen, daß in dieser Scene sich wieder jene chromatischen Melodiegestaltungen finden, von denen wir im „Tannhäuser“ so viel zu erzählen hatten, und welche nicht wenig dazu beitragen, das ganze Zugehörpräch zu einem kraftlossten, verschrobene n, unfröhlichen zu machen.

Der „Vohengrin“ ist ein an bedeutamen, interessanten Einzelheiten keineswegs armes, aber im Ganzen wenig befriedigendes und monotonen Werk, welches bei der außerordentlichen Einfachheit seiner Historie, trotz der schöneren Sprache, die es gegenüber anderen Vbretto's geltend machen kann, weit einkuffert ist, ein „Drama“ im dichterischen Sinne zu sein, und von musikalischen Gesichtspunkte aus ein Chaos erscheint, in welchem sich zwar leichte Punkte zeigen, die aber in der Masse verschwinden,

hinwegzutommen, aber wir fassen sicherlich noch heute fest, wenn nicht fast zufällig herausgenommen wäre, wo eigentlich der Fehler lag. Nun gab es aber andere Schwierigkeiten, nämlich die, dem betreffenden Musiker begreiflich zu machen, was er eigentlich für Noten zu spielen habe. Ich erinnere mich deutlich, daß besonders der erste Clarinetist eine ganz besondere Stärke darin besaß, den richtigen Ton nicht zu finden. Der Musikdirector spielte ihm wiederholt denselben vor. Aber du lieber Himmel! Die feststimmten Sprünge durch die ganze Scala seines Instrumentes wurden da gemacht, bis er endlich ihn erwischte.

Nicht weniger amüfant war es, wie weit die Unterordnung unseres guten Capellmeisters unter den Willen der Direction oder der ersten Sänger und Sängerrinnen in musikalischen Dingen ging. Bei einer Generalprobe geschah es, daß der Director eine Scene zu lang fand (ich glaube es war im fünften Act der „Hugenotten“), und sofort zu kluxen befaht, „Streichen Sie ein Duzend Seiten in Ihrer Partitur“, herrschte er von der Bühne herab den armen Mann mit dem Tactstab an, und der Beschl wurde sofort pünktlich vollzogen; es mochte nun melodisch, tonarisch oder rhythmisch passen oder nicht, der famose Strich wurde gemacht, und sofort in den Sinnen ausgeführt. All mein Aufsehen und meine Klagen über die musikalische Unmöglichkeit wurden niedergebannet. — „Seien Sie doch endlich einmal still da hinten“, rief der Capellmeister, und der

schwankende Contrabaßist machte mit seinem Bogen so bedenkliche Bewegungen um meinen Kopf herum, und schien so ungeduldig das Ende der Probe herbeizuwünschen, daß ich verkommen müßte. Ein andermal wollte eine Sängerin um keinen Preis eine gewisse Arie singen; — dieselbe sollte voxfallen, das Recitativ aber bleiben. Dieses hatte mit dem Dominantseptimenaccord von G-dur, also mit  $\sharp$  geschlossen, und es mußte ionach G-dur folgen. Weil aber die Arie ausblieb, so singen wir sans gêne das nächste Stück in D-dur wieder an; — was lag auch an jenem Dominantseptimenaccord! — Das war mir zu arg, und, namens wie ich war, vier ich auf sie mir: „Aber meine Herren! Das Publikum, und gar musikalische Zuhörer, werden ja glauben, hier im Orchester säßen lauter Leute, die einen solchen Hauptschwinger gar nicht bemerken!“ — Da regnete es nun natürlich derbe Verweise von allen Seiten, und — die Sache blieb wie sie war.

Etwas Ausgezeichneteres kann man sich wohl kaum denken, als die Aufführung der „Hugenotten“, welche berühmte Oper natürlich auf dem Repertoir einer Stadt mit 60,000 Einwohnern nicht fehlen durfte. Diele Dir, lieber Leser, unser Director. Es zählte 3 erste, 3 zweite Violinen, 2 Violon, 1 Cello und 1 Contrabaß; die Holzharmonie war ziemlich vollständig, 4 Hörner, 2 Trompeten und Panten hatten wir auch. Damit war aber der Orchesterrang ausge-

und daher auch nicht im Stande sind, diesen Eindruck des Ganzen wesentlich zu alteriren.

Wollte man diesem unserem Urtheile, welches sich auf vollste Ueberzeugung gründet, die Thatsache entgegenstellen, daß das große Publikum von den Mängeln, die wir anführen, von der verkehrten Richtung, die Wagner einschlug, nichts bemerkte, so können wir dem nur entgegenen, daß dasselbe große Publikum auch die Mängel und schlechten Richtungen anderer Opern-componisten nicht zu fühlen scheint, und Allen, was in irgend einer Weise seine Sinne befaßt, gedankenlosen Beifall schenkt. Wollte man uns aber den oder jenen aus der Klasse der „Gebildeten“ als bewußten und unbedingten Verehrer Wagner's entgegenstellen, so müßten wir mit Uhl and sagen: „Ich schwör' auf keinen einzelnen Mann, denn Einer bin auch ich!“

In einer der folgenden Nummern werden wir noch das bereits im Druck erschienene Musikdrama „Tristan und Isolde“ besprechen, dann aber unseren Herrn Mitarbeitern überlassen, dieses oder jenes von uns nur kurz berührte Motiv aus dem großen Thema: „Wagnerfrage“ weiter auszuführen.

## Der Männergesang.

Kein Zweig der Tonkunst erfreut sich in Deutschland einer durchgreifendern, allgemeineren und verbreiteteren Blüthe, als der Männergesang. Deutschland bewährt sich durch ihn als das Vaterland der Tonkunst, als die Heimat der Gesangskunst. Wenn wir sagen, daß es keine Stadt, kein Städtlein gebe, wo nicht ein Männergesangsverein wöchentlich zusammen käme und monatlich seine Tonspiele feiere, haben wir die Wahrheit noch lange nicht erreicht, da beinahe kein Dorf besteht, wo nicht die Lust kunstmäßigen Gesanges erwacht ist, wo nicht unter der Leitung des Organisten oder des Küsters sich ein Verein gebildet hat, welcher dahin trachtet, den mehrstimmigen Gesang, der bisher unbenutzt und naturwüchsig geblieben worden, benutzt und kunstgetreu einzuführen. Noch wunderbarer muß uns die Verbreitung des großen Sängerbundes vornehmen, wenn wir in Erwägung ziehen, daß seine älteste Liedertafel, die von Berlin, kaum ihre fünfzigjährige Jubelfeier begehen kann, da sie wohl erst mit der Erhebung Deutschlands ihre Tafelrunde schloß.

Deutschland, das seinem großartigen Volksliederdarge gemäß, früher unbenutzt dasjenige der Volkherberge, hegt jetzt, seitdem es sich wahrhaft und frei erheben, erst seine weitverzweigten Sängerbünde, daher wird jedem Volkstreue, jedem Kunstfreunde einleuchten, wie wichtig die Gesangsangart ist, für den Kunstgeschmack, für die

füllt. Eine Meyerbeer'sche Oper hat aber viel mehr nöthig. Posaunen, Bombarden, 4 Trompeten, große Trommel, Triangel u. dgl. sind nicht zu entbehren. Um diese unterzubringen, wurden die zunächstliegenden Vagen geräumt, und mit acquiriten „Bändchen“ besetzt. Kann denke Dir dazu die 3 ersten Violinen und den einen Contrabaß, und Du wirst Dir den Klang eines solchen Orchesters annähernd vorstellen können! — Sehr übel ging es mir bei solchen Opern, weil da häufig Stellen für 2 bis 4 Celli vorkommen, die ich armer und „einsziger“ Tenor so spielen sollte, daß nichts Befriedigendes ausblieb. Ich bemühte mich nach Kräften durch Doppelciffe wenigstens die wichtigsten Accordnoten zu bringen, aber natürlich war das Unmögliche nicht möglich zu machen. Klang es nun mitunter nicht allzu gut, so drehte sich der Capellmeister ungeduldig auf seinem Stige herum, und sagte: „Ich weiß nicht, mir geht da was ab, es klingt so leer!“

(Schluß folgt.)

## Aphorisma.

(E. Romfart, „Neue Zeitschrift für Kunst, Band 1.)

Es gibt ein gutes altes Sprichwort: „Was von Herzen kommt, geht auch zu Herzen.“ Die schaffenden musikalischen Künst-

ler, für die Gefinnung und die geistige Gesundheit und Kräftigung des Volkes. Neben Kunstfreunde wird einleuchten, wie wichtig jedes Fest des Gesanges einer größeren Stadt wird, da durch dasselbe die ganze weite Umgebung, angezogen und beeinflusst, das preiswürdigste wie das eitle und tadelnswerthe nachahmt, sich zum Fortschritte ober zum Rückschritte bewegen fällt.

Wenn wir von der ersten Liedertafel, der Berliner absehen, hat in jüngster Zeit keine einen wichtigeren Einfluß genommen als die költnische. Der költn Männergesangsverein wurde schon in den 20ger Jahren durch Gesangsmeister Schugt, einen Schüler Pestalozzi's, der in Köln geboren, eingefunden, und nach dem Muster des Berliner Vereines begründet. Bernhard Klein ebenfalls ein geborner kölner, der in Berlin besonders thätig für Männergesang wirkte, machte sich um die Kunstblüthe der alten wie der neuen Vaterstadt verdient, wirkte wie einer für den Ernst und die Würde der Kunst. Zeiten mag im weiten Vaterlande ein Liedersfest begehen, eine Liedertafelrunde geschlossen werden, bei der nicht einer seiner herrlichen, frommen Vätern zur Aufführung gelangte. Carl Maria Weber schlug die Volksländische, heilsüßige Saite an, Zelter und seine Genossen vertraten die bunte Laune der Zeit, Klein strebte das Höchste zu leisten dessen die Kunst fähig ist, das Herz in Andacht und Gottvertrauen über das Irdische zu erheben.

Diese alten, längst heimgegangenen Meister, zogen einen großen Schwarm von Jüngern, von Nachzögern, welche die Künstler, welche dem Viede neue Bahnen zu ziehen bemüht waren. Alles was sich nicht wehrte, und selbst vieles wiederstrebende, wurde von den jungen Meistern für vier Männerstimmen gelegt, das schmelzende Lieblich, das je ein Freier unter dem Fenster seiner Angebeteten in stiller Miternacht mit Zitherklang begleitet hatte, vierstimmig im Chöre gesungen. Conradin Kreutzer, der sich um die Liedertafel seine geringen Verdienste erwarb, setzte Uhl an d's Apertien des Sirten, legte die Worte: ich steh' allein auf weiter Flur vierstimmig, ja es ist zu veruunden daß nicht einem unserer Meister eingefallen, den Gesang Robinsons auf der öden Insel, oder den Gesang eines anderen Entfesselten, für die Liedertafel mehrstimmig zu bearbeiten.

Der Fernrüstige wird zugeben, daß diese Versuche alle eitle sind, daß, wie schon auch einzelne Stellen klingen mögen, Unsinn wie Vorwurf eines Kunstwerkes sein darf, daß alle diese Versuche nie vor dem reifen Urtheile bestehen können. Wärdner noch als solche volle Reigenfänge eines Entfesselten wollen uns zahlreiche Versuche erscheinen, wo der volle Chor hum hum, oder hum hum zwischen den Zähnen drummt, wo ein einzelner Sänger eine gefühlüberwiegende Arie auf die Grundlagen setzt. Wer sollte es glauben, daß in dieser Weise ein Nachfolger Zelters sogar ein

ler sollten dies nie außer Acht lassen, und nicht meinen, es sei mit dem Geiste in ihren Werken allein abgethan, während der dürftige Anlang, den solche nur mit Geiste concipirte Schöpfungen in der Öffentlichkeit finden, sie eines Besseren belehren müßte.

Es gibt geistreiche, sogar poetisch begabte Menschen, die einen ungemeinen Taet für das Gehörige und Schöne in der Kunst haben, denen aber doch zu eigentlichen Dichtern Alles abgeht; ebenso musikalisch fähige Menschen, aus denen aber bestmögliche Musiker werden. Ihre complicirten geistreichen Compositionen können dem Verstand und der Reflexion die geniesreichste Befriedigung gewähren, aber ohne das Gefühl zu besitzen, während das einfache Lied selbst eines musikalischen aber berufenen Anfängers, dem sogar noch die correcte Vollenbung abgehen kann, einen allgemeinen, sitzenden Eindruck macht. Die Kunst ist eine Kunst, die mit allen Kräften der Seele, nicht mit dem Geiste allein erfaßt sein will. Der Künstler muß in seiner Kunst denken, fühlen, leben und schaffen. Gedankt er ohne dieß den heiligen Schreiber ihrer Geheimnisse zu lästern, so läßt ihn die Göttin zur Strafe im Hohn der eigenen Schöpfung untergehen.

preussisches Vaterlandslied zu segnen wagte. Ein Vaterlandslied mit *Batumfi tumen!* Diese Brummstimmen sind soviel ich mich recht entsinne, zuerst in der Berliner Piedertafel, in einem Märchenlied angewandt worden, sind in diesem auch wirklich an ihrem Plage, sollten aber nimmer anders zur Geltung kommen, als in solch kurzen, launigen Genrebildchen. Und nun die spanische Liebesflage mit Brummstimmen, welche sogar auf dem deutsch-schlesischen Gesangsfeiern in Köln zur Würdigung gelangte! Und welcher Unfug ist nach auf diesen gefolgt?

Der Kölner Männergesangverein, den wir bereits lobend erwähnen, der sich in den letzten Jahrzehnten zur Aufgabe stellte, nicht allein die deutsche Piedertafeln mit den belgischen zu verdrängen, sondern auch für den Männergesang im Auslande Anerkennung zu erzwingen, der in Frankreich, in England im Preisfampfe auftrat, stellte die Gewalt deutschen Gesanges, aber auch seine schwache Seite dem Urtheile aus, weckte unter den vielen Stimmen der Bewunderung auch ersten Tadel. Stimmen des Tadels, welche von allen singenden Landestheilen wohl beherrigt werden sollten. Nach spricht man über dem Canale von dem Reigen gewaltiger, langbärtiger, erustansender Männer, welche sich so nachhaltig demüht im Gesange laßt zu säuseln, welche zu Zeiten plötzlich zum Geschrei übergegangen, stets in den äußersten Ausbrüden der Leidenschaft gewerkselt hätten. Die Tabler haben in der That nicht ganz unrecht. Ein Lied gewinnt freilich durch richtige Betonung, durch übereinstimmenden Nachdruck, durch Licht und Schatten, welche die Sänger, an den Stab des Tenoristen gelehrt, hier und dort anzubringen beifähig sind, indessen darf es dadurch nicht in seinem natürlichen Flusse aufgehoben werden, wenn das Bild nicht zum Zerbild überschlagen soll. Manche Gesangvereine haben sich aber recht zur Aufgabe gestellt, solche Zerbilder zu liefern. Sie suchten ein ganz einfaches, ja ein einfältiges Lied hervor, übten es dergestalt ein, daß sie den vorzüglichsten Wechsel von Ausdruck anbringen konnten und gaben das gemein Bekannte als der erkaunten Dorchermenge als etwas durchaus Neues. Die englische Kritik hat aber demüthig geäußert an dem Lied: „Nun geh ich zum Bräutigam“ von Zilcher keinen Geschmack finden wollen; hat dem deutschen Volksliede, in dieser Weise vertreten, die Hochachtung gewieget, die ihm bislang jedes geschmackbegabte Volk zollen sollte. Unbegreiflich würden andere Huldigungen erlangt worden sein, wenn man die Volkslieder gewählt hätte, welche Jul. Ries für Männerstimmen bearbeitet hat, von denen viele zu dem Grobhartigen und Bollendetsten gehören, was ein Volk aufzuweisen hat. Wenn wir nun prüfend und sitzend an den Tafeltrunden erscheinen, wenn wir Alles das anscheiden, welches unpassend in dem Munde einer so kräftigen Verbindung, so dürfte Vieles, sehr Vieles wegfallen, in Vergessenheit begraben werden, welches die zahlreichen Meister für die Ewigkeit zu fügen glaubten, möchte es zu Zeiten wohl an Singstücken fehlen. Dem Vaterlande, der Männerwürde muß freilich seine Unbilligung gedruckt werden, Trübsal, Nieder der Bruderschaft, lauschen dann darüber und eine tede Spiegelung der Laune erschrickt durch frohes Lachen, allein alle diese Nieder tauchen zu rasch an, schwinden zu rasch wieder und verklingen, wenn sie sich nicht um größere Aufführungen gruppieren, welche wir der Piedertafel, welche wir den deutschen Gesangvereinen, so zu freundlicher Zusammenkunft und Lebung, wie zur feierlichen Aufführung, zum Gesangsfeiern sehnlichst wünschen. Wir möchten ein Gesangwerk voranschlagen, in welchem die Weisen (die Chöre) mit kurzen Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. abwechseln, in welchen diese verschiedenen Theile des Ganzen durch Redegesang, durch Recitative, verbunden stehen. Den Stoff zu diesem Gewebe würden wir der Geschichte, und wo möglich der vaterländischen, entnehmen, würden die geschichtlichen Rollen selber in den Arien u. s. w. aufzuführen lassen. Kurz, wir würden ein kleineres Oratorium zur Ausführung bringen, in der Weise wie Händel das größere für den genähten Chor geschaffen hat. Die Arien u. s. w. würden, wie die Recitative, die Chöre annehmlich durchbrechen, werden den vollstimmigen Gesängen einen Nachdruck, eine Kraft geben, die sich bei unwürdiger erweisenden einzelnen Chören nur zu sehr abschwächt, in welchen selber an Reiz und Frische durch dieselben gewinnen, zumal wenn sie

von zweifacher Pianofortbegleitung, oder von einer entsprechenden Toubüne (Orchester) getragen wären. Der Umfang des Ganzen müßte mit den beschränkteren Stimm-Mitteln in Uebereinstimmung gehalten bleiben, das „zuviel“ und das „zulang ausgeprochen“ vor Allem vermeiden sein. Was die Zeit betrifft, die solches Tauspiel alleinem darf, dürfte das Ganze höchstens an Ausdehnung einem Theile eines gewöhnlichen Oratoriums gleichkommen, sich in der Abrundung den Musikhändeln anschließen, welche wir unter dem Namen der Cantate begreifen. Das große Oratorium hat bisher seine Stoffe aus der biblischen Geschichte genommen, ist daher vielfach religiösen Inhalts gewesen; unser färtiger sei dafür, wie angeedeutet, vaterländischen Inhalts. Es entwidene uns eine unferer herrlichen alten Stamm- oder Heldenlagen, stelle uns einen unferer großen Fürsten und Volksführer dar, wie er für sich, oder sein Volk reing, siegt oder untergeht. Solcher Gesangstoff dürfte geeignet sein, die Sänger- wie Hörermenge zu begeistern, zu erheben, zu entzücken, würde das Lieberfest zu einem wahrhaften Volksfeste im edelsten Sinne machen, würde zuletzt den feinen Gesangsständen, den Spielern der Laune und des Frohsinnes durch den Ablich eine Frische und Gesälligkeit verleihen, welche sie für sich allein auf die Dauer nicht haben können. Bisher hat es an einem Stellbilden, an einem Gemeinplage gefehlt, auf welchem Dichter und Tonsetzer sich zu dem Zweie freundschaftlicher Uebereinstimmung, gemeinsamen Strebens begegnen konnten, durften sich nur die Geister zu vereinter Kunstanstrengung verdrängen, welche zufällig in derselben Stadt, in demselben Gause heimisch waren, oder durch andere Zufälle zusammengeführt wurden. Sollte es nicht die Redaction dieser Zeitschrift, welche sich schon so viele obere Ziele gestellt hat, auch noch ein ferneres und gewiß ein nützliches und förderndes stellen, ein Mittel zu bilden zwischen dem Dichter und dem Tonsetzer und dadurch nach zwei Richtungen hin das Schöne und Bildende begünstigen und zu pflegen? Der Dichter fände eine Stelle, wo er seine ausgearbeiteten Gedanken dem Mitbruder übergeben könnte und der Tonsetzer könnte die Auswahl durchmurmern, in welcher er gerade das, was seiner Stimmung, seinen Kräften und Anlagen zusagte, aufgreifen müßte. Freilich dürfte der Verkehr nur durch eine Persönlichkeit eingeleitet werden, welche nach allen Seiten hin reiche Kenntniß besäße; indessen scheint uns dieselbe schon gegeben zu sein, so fern sie nur den guten Willen dazu hätte. Weder daher der Bestrebende diesen flüchtigen Gedanken reiferer Ueberlegung unterwerfen und denselben verarbeiten“), damit er zum Gemeinbesten gehebe, namentlich des Männergesangs, der, wie schon gesagt, dessen zu neuem Aufschwunge bedarf.

Waldbrühl.

## Richard Wagner an Berlioz.

v. Br. Abermals liegt uns ein interessantes Aftenstück vor. R. Wagner hat sich veranlaßt gesehen, die Auslassungen Verlioz über sich und über die „Zukunftsmusik“ in einem offenen Briefe zu beantworten, welcher zuerst im „Journal des Debats“, dann in der „Presse Theatrale“, in den Nummern vom 22. und 26. v. M. erschien. Man muß bekennen, daß dieses Schriftstück mit jedem politischen in den ihresgleichen gewöhnlich auszeichnenden Eigenschaften reiferer ist; es hat uns mit Widerwillen erfüllt, in der Sphäre der Kunst genau dieselbe Sprache zu vernehmen, an welche wir in der Welt der Politik freilich bereits gewöhnt sind. Oder wer möchte so naiv sein, an die zärtlichen Freundschaftsver Versicherungen, mit welchen Wagner Verlioz überhäuft, zu glauben? Und wer erinnert sich nicht der vöiligen Verurtheilung, welche Wagner über Verlioz in seinen Büchern ausgesprochen hat, wenn er den lebhaftesten Achtungsbezeugungen begegnet, welche hier Wagner dem französischen Künstler zollt?

Wir theilen den Brief, weil er so charakteristisch ist, unseren Lesern selbst mit; er lautet wie folgt:

\*) Wir sind gerne bereit dieser Sache zu dienen, und werden jederzeit die betreffenden Mittheilungen machen. D. R.

„Mein lieber Berlioz, als uns vor fünf Jahren das Schicksal in London zusammenführte, räumte ich mich, einen Vortheil über Sie zu besitzen, nämlich jenen, ihre Werke vollständig begreifen und würdigen zu können, während Sie sich nur eine unvollständige Rechenhaftigkeit von den meiningen geben konnten, da Sie der deutschen Sprache nicht mächtig sind, an welche meine dramatischen Conceptionen durch ein so uniges Band geknüpft sind.

Ich bin genüthigt, mich heute dieses bescheidenen Vortheils zu bedienen. Seit fünf Jahren befinde ich mich in der Lage, mich der Interpretation meiner eigenen Werke nicht erfreuen zu können und ich bin es müde, der einzige Deutsche zu sein, welcher noch nie eine Aufführung des *Yo-hen* in gehört hat.

Es sind weder ehrgierige Absichten, noch ausschweifende Hoffnungen, welche mich bestimmen haben, Frankreich um Gastfreundschaft für meine Werke zu bitten. Ich wurde einzig und allein von der Absicht geleitet, hier meine Musikdramen mit französischen Texten zur Aufführung zu bringen und wenn das Publikum willig denjenigen einige Sympathie zugestehen will, welcher gewöhnlich ist, so große Mühe aufzuwenden, damit er dahin gelange, endlich seine eigenen Schöpfungen kennen zu lernen, so werde ich meinerseits, mein lieber Berlioz, — ich weiß nicht daran, — die Genugthuung haben, von Ihnen verstanden zu werden.

Der Artikel im „Journal des Debats“, welchen Sie meinen Concerten zu widmen die Güte hatten, enthält nicht nur sehr schmeichelhafte Dinge für mich, für welche ich Ihnen danke, sondern er bietet mir auch die Gelegenheit, welche ich mit Eifer ergreife, Ihnen einige allgemeine Ausführungen über das zu geben, was Sie „Zukunftsmusik“ nennen, und wovon Sie Ihre Leser ernsthaft unterhalten zu müssen glauben.

So glauben denn auch Sie, daß dieser Titel wirklich eine Schule bezeichne, von welcher ich der Führer wäre; daß ich mich eines schönen Tages anlicke, gewisse Theorien und Principien aufzustellen, welche Sie in zwei Kategorien theilen, deren erstere Sie vollständig anerkennen und die nichts enthält, als Wahrheiten, zu denen sich längst Jedermann bekennt; deren zweite aber Ihre Mißbilligung erregt und die lediglich aus einem Gewebe von Abstraktionen besteht? Mir die thörichte Eitelkeit beizumessen, daß ich alle Axiome für neue ausgebe wolle, oder die nöthige Annäherung, daß ich als unwiderlegliche Grundfälle aufstellen wolle, was man in allen Sprachen Vorurtheil nennt, das hieße gleichzeitig meinen Charakter verlernen und die geringe Einsicht beleidigen, welche mir der Himmel verliehen haben mag. Ihre Erklärungen über diesen Punkt, erlauben Sie mir es Ihnen zu sagen, sind mit ein wenig unbestimmt erschienen; und so wie mir Ihr freundschaftliches Wohlwollen vollständig bekannt ist, so wünsche ich Sie sicher nicht minder, daß ich Sie Ihrem Zweifel, um nicht zu sagen, Ihrem Irrthum entseife.

Erfahren Sie denn, mein lieber Berlioz, daß der Erfinder der „Zukunftsmusik“ keineswegs ich bin, wohl aber Herr Professor Bichsopf in Eöln. Die Veranlassung zu diesem inhaltlosen Ausdruck gab das vor zehn Jahren erfolgte Erscheinen eines Buches von mir unter dem Titel: „Das Kunstwerk der Zukunft.“ Dieses Buch stammt aus einer Epoche her, in welcher erste Erfolge mir für längere Zeit die Ausübung meiner Kunst unterlag hatten, in welcher mein Geist, gestählt durch die Erfahrung, sich in dem tiefen Nachsinnen über die Probleme der Kunst sammelte, deren Lösung nie aufgehört hatte mich angetugelt zu beschäftigen.

Nehmen Sie, wie ich dazu gelangte, es zu schreiben: Im Jahre 1848 war ich betroffen über die ungläubliche Verachtung, welche die Revolution für die Kunst bezeugte, um die es rettungslos geschieden war, wenn die sociale Reform triumphiert hätte. Indem ich den Gründen dieses Hasses nachspürte, fand ich zu meinem großen Erfreuen, daß sie fast übereinstimmend waren mit jenen, welche Sie, mein lieber Berlioz, bestimmen, daß Sie keine Gelegenheit vorbeizugehen lassen, um Ihre ironische Ader über die öffentlichen Kunstinstitute zu ergießen, und ich theilte ohne Mühe Ihre Ueberzeugung, daß alle diese Einrichtungen, die Theater überhaupt und die Oper insbesondere, in ihren Beziehungen zum Publikum durch Grundzüge geleitet sind, welche dem Endzweck, den sich die reine

Kunst und der wahrhafte Künstler vorsetzen, diametral entgegen stehen. Die Kunst ist hier in der That nichts, als ein Vorwand, mit dessen Hilfe man, unter Beobachtung der äußeren Schicklichkeitsbedingungen, mit Erfolg den frivolsten Neigungen des Publicums der großen Städte schmeicheln kann.

Ich frag weiter, Ich frag mich, unter welchen Bedingungen wohl die Kunst dem Publicum einen untergeordneten Besitzt einzufließen vermöchte, und um in der Unteruchung dieser Frage nicht ganz haltlos umherzuschweifen, suchte ich meinen Ausgangspunkt in dem alten Griechenland. Ich begegnete hier fogleich dem specifischen Kunstwert (*Oeuvre artistique par excellence*), in welchem die Idee, wie ich erhaben, wie tief sie auch sei, mit der größten Klarheit und in der allgemein verständlichsten Weise in die Erscheinung treten kann. Mir vollen Recht erlauben wir heute darüber, daß dreißigtausend Griechen mit anhaltendem Interesse die Vorstellung der Tragödien des Aeschylus zu begleiten vermöchten, aber wenn wir nach dem Mittel forschen, durch welches man solche Resultate erziele, so finden wir, daß dieses in der Vereinigung aller Künste liegt, welche gemeinschaftlich für denselben Endzweck zusammenwirken, nämlich für die Hervorbringung des vollkommensten und einzig wahren Kunstwerkes. Dieß führte mich darauf, die Beziehungen der verschiedenen Kunstzweige unter einander zu studiren, und nachdem ich die Beziehung erzieht hatte, welche zwischen der Plastik und Mimik besteht, forschte ich jener nach, welche sich zwischen der Musik und der Poesie befindet: aus dieser Prüfung entsprang mir plötzlich eine Klarheit, welche die Dunkelheit völlig zerstreute, die mich bis dahin beunruhigt hatte.

Ich erkannte in der That, daß genau dort, wo eine dieser Künste unübersteigbare Grenzen erreicht, fogleich auch mit der größten Genauigkeit die Wirkungssphäre der andern begann, daß man folglich durch die innige Vereinigung dieser beiden Künste mit der ergreifendsten Klarheit ausdrücken könnte, was keine von ihnen vereinzelt auszudrücken vermöchte; daß im Gegentheil, jeder Versuch, mit den Mitteln der einen von beiden zu erreichen, was nur durch beide gemeinschaftlich erreicht werden kann, durch inneres Verhängnis zur Dunkelheit, dann zur Verwirrung, endlich zur Entartung und zum Verderbniß jeder einzelnen dieser Künste führen müßte.

Ich versuchte daher die Möglichkeit aufzuzeigen, wie ein Werk hervorgebracht werden könne, in welchem, was der menschliche Geist Tiefstes und Höchstes zu erstehen vermag, der gewöhnlichen Einsicht zugänglich würde, ohne daß es dazu weder der Reflexion, noch kritischer Erläuterungen bedürfte, und dies ist der Versuch, welchen ich „das Kunstwerk der Zukunft“ betitelt.

Urtheilen Sie nach diesem, mein lieber Berlioz, was ich empfinden mußte, als ich sah, daß nach Verlauf von zehn Jahren, nicht leichtglimmte, oberflächliche Leute, nicht Budenwarenhändler (marchands de concert) nicht Vprasendregler oder literarische Maulhelden (bravi), sondern ein erster Mann, ein angezeichneter Künstler, ein einsichtsvoller Kritiker, unterrichtet und ehrwürdig, wie Sie, ja mehr als dies, ein Freund, die Tragweite meiner Ideen in dem Grade zu mißkennen vermochte, daß er sich nicht scheut, mein Werk mit dieser lächerlichen Papillote „Zukunftsmusik“ zu umwickeln.

Nun denn, mein lieber Berlioz, indem mein Buch, da es nicht überlegt ist, für Sie wahrscheinlich ein verflüssenes bleiben wird, so erweisen Sie mir die Freundschafft, mir auf mein einfachstes Wort zu glauben, daß es keine der Absurditäten enthält, welche man mir andichtet, und daß ich darin in keinerlei Weise die grammatische Frage der Musik behandelt habe. Mein Gedanke geht ein wenig weiter; und übrigens, da ich meiner Natur nach kein Theoretiker bin, so mußte ich Andern die Sorge überlassen, diesen Gegenstand weiter zu erweitern, ebenso wie die sinnliche Frage, ob es erlaubt sei, in Sachen der Harmonie oder Melodie Neuerungen einzuführen.

Heute, ich gesteh es Ihnen, bin ich fast veründet, die Veröffentlichung jenes Buches zu bebauern. Und wenn, wie ich neuerlich die Erfahrung machen muß, die unterrichteten und aufgeklärtesten Anwohner sich von den Vorurtheilen des hiezu zur Zeit noch völlig unverständigen Dilettantismus so sehr in's Schlepptau nehmen lassen, daß sie selbst gegenüber einer Aufführung der ihrem Urtheil unterworfenen Werke hartnäckig dabei verharren, darin nur Dinge zu erblicken,

die sich keineswegs darin befinden, während die wesentliche Grundidee ihnen entgeht, wie hätte ich wagen sollen zu hoffen, daß der philosophische Künstler, der ästhetische Denker vom Publikum besser verstanden werden könnte, als er von Herrn Bischof in Eöln verstanden wurde?

Aber schon zu lange halte ich mich bei diesem Kapitel auf. Ich habe Ihnen erzählt, was es mit der „Zukunftsmusik“ für eine Bewandnis hat. Ich hoffe, daß unter völlig gleichen Bedingungen wir uns bald gegenseitig verstehen würden. Lassen Sie dieses so gottreiche Frankreich seinen Musikdramen eine Zukunftstätte geben; ich erwarte meinerseits mit der größten Ungeduld die Vorstellung Ihrer „Trojaner“, mit einer Ungeduld, dreifach gerechtfertigt durch die Zuneigung, welche ich für Sie hege, durch die hervorragende Bedeutung, welche Ihrem Werk bei der gegenwärtigen Lage der Tonkunst unfehlbar innewohnen muß, und noch mehr durch das besondere Gewicht, welches ich ihm unter dem Gesichtspunkte der Ideen und Principien beimeße, die mich immer geleitet haben.“

Wir überlassen es willig unsern Vorgesetzten, sich ihr Urtheil über dieses Document im Ganzen, wie im Einzelnen selbst zu bilden. Verlioz wird, wie man sieht, von Wagner ziemlich von oben herab in der huldvollen Weise behandelt, wie ein Monarch zu seinen Untergebenen spricht und wir können uns lebhaft vergegenwärtigen, mit welcher innigen Erbauung Verlioz die Belcherungen entgegen genommen haben wird, die er hier von Wagner empfängt, deren Inhalt ihm notwendig völlig neu gewesen sein mußte, da er seine nicht im's Französische übersehten Bücher unmöglich studirt haben konnte. Ob Verlioz sich nicht versucht fühlen sollte, dagegen zu protestiren, daß er seinerseits von Wagner so völlig verstanden worden sei, da ihm wenigstens das Kapitel schwerlich unbekannt sein dürfte, welches sich in dessen Büchern über ihn selbst vorfindet, ließe sich fast vermuthen.

Man sieht, mehr als je haben so vieles Uebel, so viel Zanf und Streit in dieser Welt ihre Wurzel darin, daß wir uns gegenseitig so wenig verstehen und Heinrich von Kleist voll Recht behalten, der einmal, wenn wir nicht irren, meinte, er möchte nur noch durch Zeichen sprechen, keineswegs, um es zu perfizieren, citiren wir dieses Wort, in dem sich die allgemeine Noth und Weisränktheit des Individuums, des Reichsten, wie des Ärmsten ausdrückt: so sehr grenzt überall das wahrhaft Tragische an das Possenhafte!

## Recensionen.

Heinrich Henkel. 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 20. Leipzig, Kistner.

S. B. Verschiedene und anmutige kleine Sachen, die im gemüthlich-häuslichen Kreise gern gesungen werden dürften. Gute Declamation des Textes, und eine hinlänglich freie Behandlung der Singsführung, überhaupt eine gewählte Behandlungswiese des Harmonischen, Modulationsen und Modulatorischen, zeigen den guten Musiker. Höhere Forderungen zu befriedigen hat wohl der Componist selbst nicht im Sinne gehabt.

Robert Volkmann. Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. 3 Hefte, op. 38. Pest, Hedenast.

Volkmann's ebenso durchbildete als ein freies, durch Regeltweck ungehemmtes, Schaffen liebende Muse hat auch hier wieder die Mühe zu Tag gefördert, denen die vernünftige Kritik nichts anhaben kann, und welche beweisen, daß man gar wohl Neues und Interessantes, und zugleich Gediegenes schaffen könne, ohne sich entweder bis über die Ohren in sinnlose, qualende Dissonanzen zu vergraben, oder ohne sich ängstlich bei jeder Kleinigkeit mit der Frage abzuquälen, ob denn Das oder Jenes nicht zu frei sei. Das wahre Talent, die wahre Erfindungskraft findet hier immer den richtigen Mittelweg.

Die vorliegenden drei geistlichen Gesänge sind gemischten Gesangvereinen ohne Weiteres zu empfehlen. Zwar sind sie nicht

eben leicht zu singen, da der Componist mitunter Einfäße bringt, die der weniger Musikalische nicht gleich auf's erste Mal treffen wird. Doch ist keineswegs Unsinnes geordert, und da die Harmoniefolgen an sich logisch sind, so wird auch der spätere Eintritt, das schwierigere Intervall von einem guten Dirigenten der betreffenden Chorstimme leicht verständlich gemacht werden können. — Eine Forderung wird aber in diesen Compositionen an den Chor gestellt, die nicht leicht zu erfüllen ist: die Pianofortebegleitung geht nicht durchaus mit, sondern läßt den Chor öfters ziemlich lang allein singen, wodurch die übereinstimmende Tonhöhe schwer zu erhalten ist. Freilich setzt die Partitur den begleitenden Clavierpieler in Stand, unterstützend mitzuwirken, dadurch wird aber wieder die Wirkung des neu eintretenden Instruments aufgehoben. Zur gelungenen Wiederbege der Chöre wird deßhalb ein gutgeschulter Chor nöthig sein. — Wir bemerken schließlich, daß Nr. 1, „Vertrauen auf Gott“, sechsstimmig gesetzt ist, und im Ganzen den Ansprüchen fester Mächtigkeith enthält. Nr. 2, „Gottes Güte“ ist vierstimmig behandelt, und läßt zuerst Solostimmen in faconischer Form auftreten. Später wiederholt der Chor, bei reichlicher Clavierbegleitung, dieselben Sätze Nr. 3, „O wunderbares tiefes Schweigen“, ist ebenfalls vierstimmig, wird aber gegen Ende fünfstimmig.

Simon Sechter. 24 kurze Präludien für Orgel, oder Phospharmomta, oder Pianoforte. Op. 87. Wien bei Wessely und Basing.

Unser als trefflicher Theoretiker weltbekannte Sechter nimmt als Componist eine eigenthümliche Stellung ein. Wie ein Fels im weiten Ocean steht er einsam da, und läßt die Wogen der Zeit an seinen Grundlagen rütteln, ohne sich dadurch im mindesten anzusehen zu lassen. Die vorliegenden Stücke, von denen der Titel nicht sagt, ob sie für den gottesdienlichen Gebrauch, oder für Unterrichtszwecke geschrieben, oder ob sie als künstlerische Productionen anzusehen seien, und bei welchen sogar das Instrument zweifelhaft bleibt, für das sie eigentlich geschrieben sind, lassen jenen eigenthümlichen nothen Standpunkt wieder einmal recht deutlich erkennen. Kann man sie als Kunstprodukte nicht sonderlich hoch stellen, da ihnen die ästhetischen Bedingungen ganz fern bleiben, und die gestaltende Phantasie nicht die Kraft ist, welche sie hervorbrachte, so scheinen sie uns dagegen zu Unterrichtszielen (im Orgelspiel), und zum Gebrauch für den praktischen Organisten, namentlich am dem Lande, recht dienlich, umsonst als das meiste Neuere, was für den letzteren Zweck geschrieben wird, gar seinen Werth hat. Einige dieser Präludien klingen recht gut, und haben sogar einen Anflug von Form. Einige enthalten spezifisch Sechter'sche „Intentionen.“ So Nr. 5, wo der Baß im ersten Takt eine Note, im zweiten zwei, im dritten drei und sofort bis acht aufweist, von wo es wieder bergab geht. Nr. 12, 13 und 17 sehen eher wie Tonleiter- und Passagenübungen aus, als wie Orgelpräludien. Auch Nr. 19 ist nicht orgelmäßig zu nennen, wie denn überhaupt für das eigentliche höhere Orgelspiel nichts Instruktives in diesen Präludien enthalten ist, da sie rein manualiter gehalten sind. Für den Anfänger in der Composition enthalten sie hinsichtlich der Durchführung eines Motivs manches Beliehene.

## Kirchenmusikaufführungen.

Wenn hier berichtet wird, daß in der Mariäthaler Pfarrkirche an den Sonntagen der gegenwärtigen Fastenzeit nur klassische Vokalcompositionen zur Aufführung gelangen, so erscheint dies nicht als Neuigkeit, denn schon seit mehreren Jahren ist man gewohnt in dieser Kirche nicht nur im Advent und in der Fasten, sondern auch zu anderen Zeiten des Kirchenjahres an einzelnen Sonntags und Festtagen nur eine werthvolle, wahrhaft erbauliche und überhaupt dem Zweck des Gottesdienstes vollkommen entsprechende kirchliche Vokalmusik zu hören.

Werthvoll, wahrhaft erbaulich und dem Zwecke des Gottesdienstes vollkommen entsprechend muß die erwähnte Kirchenmusik in Mariahilf genannt werden, weil nicht nur der musikalische Inhalt jedes ausgeführten Werkes als der reinste und würdevollste Ausdruck der kirchlichen Worte erscheint, sondern vorzüglich auch darum, weil der Mariahilfer Sängerkhorst sich unter der zweckmäßigen Leitung des Hrn. Krenn in im Range des ersten Kirchengesanges bereits in einem solchen Grade ausgebildet hat, daß er in der richtigen Auffassung der kirchlichen Worte und des Geistes der klassischen Compositionen so wie in Betreff der Declamation und des wahrheitsgetreuen Ausdrucks Ausgezeichnetes zu leisten vermag.

Dies bewahrheitete sich nenerdings gelegentlichlich des Hauptgottesdienstes am 26. Februar und am 4. März. Am ersten genannten Sonntage sang eine vierstimmige Messe von Antonio Votti, am andern Sonntage die sechsstimmige Messe Papa Marcelli von Palestrina zur Aufführung; die Einlagen an diesem Tage (O bone Jesu und Pater noster) waren ebenfalls Compositionen Palestrina's.

Die erwähnte Messe Votti's, die in Vü's „Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche“ mit Nr. VII bezeichnet ist, eignet sich ihrer Kürze und der besonderen Klarheit des Gesanges wegen ganz vortreflich zum gewöhnlichen Gebrauche; dagegen ist die Messe Papa Marcelli ein so ausgezeichnetes und in seiner Wirkung so großartiges Werk, daß seine Aufführung nur an hohen Festtagen Platz finden sollte, denn nur dann, wenn der Gottesdienst mit besonderer Heiligkeit begangen wird, wenn die gewöhnlichen Räume geschnitten und durch tausend Kerzen erleuchtet sind, soll die Musik solch einen geistigen Glanz entfalten, weil wie in allem und jedem, so auch in diesem Punkte beim Gottesdienste die reinste Liebererleuchtung herrschen soll.

So ausgezeichnet Palestrina's Festmesse und so großartig ihre Wirkung, eben so schwer ist die richtige Auffassung und der Vortrag derselben, daher kann es auch nur einem so kirchen-musikalisch gebildeten und im Studium der Gesänge und ausdauernden Sängerkhorst wie der Mariahilfer ist, gelingen, dieses Werk zur Geltung, und wie es diesmal der Fall war, durch die Aufführung derselben eine vom Geiste der Kirche belebte und in der Schönheit dieses Geistes erstrahlende Musik zur Erscheinung zu bringen.

A. Tuma.

## Concerte.

(Singercein. — Quartett.)

S. B. Das 2. Singercein-Concert unter Leitung des Hrn. Herbeck brachte den Chor: „Es wird ein Stern aus Jacob ausgehen“, aus dem Fragment „Christus“ von Mendelssohn, ferner drei Falschdore (aus den neuererischen Balladen) von Schumann, endlich die vollständige Musik zu den „Räunen von Athen“ von Beethoven, in der neuen Bearbeitung von R. Heller; und zwar das letztere und erhabene Werk mit Orchester. Die Aufführung war im Ganzen und in vielen Einzelheiten eine gelungene. Besonders wurden die Schumann'schen Chöre, von denen die „Romance von Gänsefüßen“ wiederholt wurde, mit rühmtenwerther Schattinnigkeit gegeben. Der Mendelssohn'sche Chor verlor dadurch, daß er, aus dem Zusammenhang gerissen, in seiner Bedeutung unklar wurde. Die Schumann'schen Chöre sind reizende Blüthen dieses phantastischen Dichters, und zeichnet sich besonders „das Schiffslein“ durch Anmut, und die „Romance von Gänsefüßen“ durch deren Humor und Reichthum der Erfindung aus. — Die „Räunen von Athen“ waren allen Musikfreunden eine um so willkommene Wahl, als dieses Werk schon sehr lange nicht als Ganzes aufgeführt worden war, und die neue Bearbeitung bedeutend dazu beitrug, die Sache verständlicher zu machen. Das verbindende Gedicht wurde von Herrn Lewinsky in verdienstlicher Weise gesprochen. Das Beethoven'sche Gelegenheitsstück ist nicht von durchaus gleichem Werth. Die Overture entbehrt des zündenden Gedankens, der Chor Nr. 2 ist ein wenig gedehnt, das Duett Nr. 3, freilich dem Text entsprechend, nicht von auffallender Tiefe. Dagegen sind der Chor der

Derwische, der Türkenmarsch, der Marsch mit Chor, und der Schlußchor Stücke, wie sie eben nur ein Beethoven schreiben konnte, wahre Perlen seiner reichen Muse. Die Solopartien wurden von den Hrn. Bauer und Gelpke, dann von den Herren Dschäuber und Panzer vortragen.

Am selben Tage fand die 3. Quartettproduction statt. Ein Streichquartett von Kägnauer, als Novität vorgeführt, fand reichlichen Beifall, welchem wir uns in beängiger Weise betheiligen könnten. Derselbe Satz ist eine sehr auffallende Nachbildung des 1. Satzes der Beethoven'schen G-dur-Sonate op. 31. Das Ragio ist sehr dankbar, doch ein wenig oberflächlich. Das Scherzo besitzt uns von Anfang herein rhythmisch unverständlich. War es ein  $\frac{2}{4}$ , Takt, in welchem es sich bewegte? Schon diese Frage spricht gegen die Sache. Das Rondo ist uns unbedeutend, mitunter auch grell in der Modulation. Doch wollen wir nach einmaligem Anhören über dieses opus kein definitives Urtheil fällen. Der Composition ist ebenfalls begabt, und besitzt eine sehr gewandte Feder. Tiefe und Eigenständigkeit vermischen wir noch. Es wäre ihm sehr zu wünschen, daß er einmal in eine andere künstlerische Atmosphäre gelange, etwa ein paar Jahre sich in eine andere deutsche Stadt begäbe, wo er nicht verhätschelt würde. — Das B-dur-Trio von Schubert, diese höchst phantastische und melodierische Composition, wurde von Herrn Epstein mit vielem Verständniß, und jener ihm eigenen Auflassungsgabe gespielt, die wir um ihm so oft zur höchsten Gelegenheit hatten. Nur im ersten Satz schienen uns manchmal etwas zu stark aufgetragen, und der Ton lang und, besonders im Bass, hart. Doch mag daran das Instrument Schuld gewesen sein, wie denn die Besondere'schen Jäger häufig etwas Schrüles haben, und im Forte nicht die schöne Fülle des Klanges besitzen, die der Zweidehler'schen auszeichnet. — Das stollische A-dur-Quartett von Beethoven, mit vieler Grazie und Faune gespielt, machte auch diesmal, wie immer, den erfreulichsten Eindruck.

## Correspondenzen.

München.

\* Die großen Deans-Concerte der gegenwärtigen Saison waren am Montag 27. v. M. mit der Jüner bereits angeblühenden musikalischen Rundschau unter Zandigern, die vom Beginne des 16. Jahrhunderts an bis zur Gegenwart herab, als bairische Capelmäister in München in Wirksamkeit standen. Diese, freilich mit Verachtung aller Spitzas als „historisches Concert bairischer Capelmäister“ angeblühende Rundschau, beachte dem sehr zahlreich verkommenen Publicum in zwölf Nummern Compositionen folgender Zandiger in chronologischer Reihenfolge: 1. Rudmig Senfl 1490—1550; 2. Orlando di Lasso 1520—1594; 3. Johann Galt. u. Kherl (1625—1690); 4. Giuseppe Ant. Verabaci 1659—1732; 5. Agostino Zeffanti (1655—1730); 6. Andrea di Veracconi 1712—1784; 7. Christian Cannabich 1731—1795; 8. Peter u. Anton (1753—1828); 9. Gaspar Etl (1768—1847); 10. Hippolyt Etelard geb. 1789; 11. Johann Gaspar Adliger geb. 1779; 12. Joh. Baum. Sturm (1792—1859). — Den Raum dieser Blätter würde es überflüssig, wollte der Versuch gemacht werden, den Gehalt und Werth der Compositionen dieser Meister im Allgemeinen wie in Rücksicht auf die biessmalige Auswahl auch nur zu leizirren. Dem Künstler von Fach sind die bedeutendsten dieser Namen und Werke zur Genüge bekannt. Nicht dürfen wir uns dagegen der Mühe erziehen, den allgemeinen Inhalt und Eindruck dieses Concertes in der einen Richtung festzustellen, daß wir uns gegen die Wiederholung solcher Experimente jederzeit vermahnen. — Selbst den berufenen Hörer wird bei solcher Anhäufung ungleichartiger, ganz unzulammengehöriger Tonhöhen, deren jeder sich für die ersten, bewußten Würdigung bedürfte, vielfache Ermüdung und peinliche Ueberreizung eben so sicher belästigen, als sich bei den ausübend-nachführenden, namentlich den Vocalisten, Überanstrengung und Verformung der Kräfte fundgeben müßte. Und so ist nicht nur die Göttin Schönheit, sondern auch ganz vorzugsweise die Göttin Correctheit gereizt worden, darum beharf die vorzügliche Dankbarkeit, die wir dem Streben sollen, den großen Meistern der Vergangenheit tief und in aller besser, einziger Dank. — gerecht zu werden, keiner ansöndlichen Belohnung, um wenigstens in diesen Mätern. Auch läßt sich über die Besetzung dieser Bahn unter Kadner's Leitung im Allgemeinen Gutes sagen; nur daß jedes Ding seine eigene Art. Das Verständniß aber der Genwart jedes Jüngers, jedes Kunstwerkes verläugnet sich in solcher Zusammenpflanzung, die etwa die oberflächliche Neugier und Redelust einen Augenblick befähigt, streng genommen jedoch für den gereizten, wahrhaft gebildeten Sinn beleidigend wirken und bei fortgesetzter Anwendung geradezu in die Welle des Ungefamdes zurückzuführen müßte. Bei-

nabe zu schenken nennt auch Rich! derlei „historische“ Zusammenstellungen eine „Schrempfepolke für Feinschmecker“ und stellt den unersetzten Erachtens bewährten Satz auf, daß man „in der Musik keine historischen Ausstellungen machen könne.“ Am wenigsten im Zeitalter von zwei Stunden, ein Umhand, der ja unerschöpflich schon jede Vorbereitung dazu aufweist, daß jedem Componisten sein volles, ganzes Recht werde. — Wie die Zeiten anderer „historischer Capellenmeister“ einmal lagen, hielt sich die Zeitschneide des Publicums fast unabweisbar an der Oberfläche des Darzubotenen und zeichnete ein Madrigal von Orlando di Lasso (Stimmung ohne Begleitung); dann ein in letztem Prunk herangerittener Instrumentation einherziehendes „Concertante“ für 2 Violinen von Canabich (von den Herren Lauterbach und Walter gut gespielt); ferner das „Gegerentzetti“ aus der Oper „Macbeth“ von Gieseler, dem unmittelbare stichliche Hymnen nach, und vorgehenden; besonders jedoch die neuempfundene „geistliche Cantate“ von Capor Cit, die in jederwollter Frische und begeisterten Wohlklang das Lob der heil. Jungfrau fündet, durch warmen Reiz aus. Wie wenig eine gültige Einschätzung über den höchsten oder geringeren absoluten oder relativen Werth des Vorgebrachten aus diesen Ansprüchen zu entnehmen ist, geht schon aus dem Eingangswort hervor; nur wollte man, wie vielerhöhen es, den Adel, den wir über dieses „historische“ Concert als solches stellen mußten, nicht dazu mitreden, als hätten wir uns mit der unumkehrlichen Abfindung, die man solchergestalt den alten verstorbenen Gattelmeistern werden ließ, ein für allemal befristet. Wir hoffen im Gegentheil der Weisheit jener Componisten-Namen im Reigen mit manchen Ueberwürdigen wieder zu begegnen, unter Umständen, die ihrer Würdigung von Seite der Zuhörer wie der Ausübenden günstiger sein mögen als diesmal. Zur Vervollständigung unserer Bericht über uns nämlich noch beizutragen, daß neben dem Eifer und guten Willen, den die vortrefflichen Kräfte, die hier zur Verfügung stehen, an den Tag legten, sich vielfach blinde Gehör, Ueberspannung und Ermüdung, namentlich in den beigegebenen Solo-Gesangskräften kund gaben, was übrigens gegenüber der Anzahl, Verchiedenheit und theilweise bedeutenden Ausdehnung der vorgeschriebenen Tongebilde sowie der verhältnismäßig geringen Zeit, die man darauf zu verwenden hatte, nicht Wunder nehmen wird. — Das nächste Concert steht uns Beethoven's C-dur-Sinfonie und u. A. auch ein Soloconcert von Volkmann in Aussicht. — Im Allgemeinen scheint die Concertation einen gemäßigten, in einer Hinsicht zu gemäßigten Verlauf zu nehmen. Davon ein nächstesmal!

### Leipzig.

— Die vierte Kammermusik-Unterhaltung fand am 19. v. M. statt: es wurden nur Dreiquartette gespielt und zwar zuerst eine Composition (E-moll, Sept.) des in unserer Mitte lebenden, wegen seiner bedeutenden Leistungen, besonders auf theoretischem Gebiet, allgemein geschätzten C. F. Richter. Derselbe wurde vom Publikum mit Recht sehr günstig aufgenommen; denn sie war durchaus von edlem Gehalt, wohlklingend und klar; die Wahl der jetzt ziemlich vernachlässigten Variationsform für den langamen Satz vollen wir noch als besonders verdienstlich hervorheben. In dem darauffolgenden Es-dur-Quartett von Cherubini gelangten der 2. Satz und das reizende Trio in G. ganz gut; den Schluß machte Beethoven's Quartett in Cis-moll. Es ist höchst erfreulich, das die fünf letzten Quartette des Meisters, die man noch häufig genug von Musikern, als unerschöpflich, lieblich und verworren bezeichnen hört, hier bereits seit Jahrzehnten möglich oft zu Gehör gebracht werden. Es daß jene Vorurtheile bei uns wenigstens allmählig verwinden dürfen, ist nicht leicht zu wollen Grund gelangt, nur ein zugestrichler; er liegt hauptsächlich, analog wie bei Bach, in der complicirteren, contrapunctischen Schreibart, dann auch in einzelnen frappanten modulatorischen und rhythmischen Zügen und endlich in der größeren Schwierigkeit guter und pädagogischer Ausführung. Ist aber dies einmal überwunden, so wird die Schönheit dieser bei aller Verschiedenheit der darin herrschenden Stimmungen immer ein ganz besonders ideales Gepräge tragenden Tonstimmungen dem nicht zu mairisch gestimmten Hörer sicherlich klar werden und ihn mit Bewunderung für Beethoven's herrliches, süßlich erhabenes Gemüth erfüllen, welches sich nirgends so ganz unmittelbare und reichhaltige zu erschließen läßt, als in diesen seinen letzten Werken. Das diesmal gezeichnete Cis-moll-Quartett ist übrigens einem schäneren Verständnis noch am günstigsten und daher hier bereits mehr beliebt, als seine Nachbarn Op. 130 in B-dur und Op. 132 in A-moll. Die Ausführung war vortrefflich, nur die Stelle aus ponticello am Schluß des Presto lang nicht so gut, wie anderemale, und das Tempo der 4. Variation (in F.) war ein wenig zu schnell, wodurch ihr mehr als verliert. Am 24. Taet der Einleitung diente das d. in G-dur durch als zu erlösen sein; denn abgesehen davon, daß es recht schön klingt, ist auch der große Schwebeschnitt (d—e) dem Thema ganz und gar zuwider, in welchem Grade der keinem Zweunde ein ganz charakteristisches Element bildet, und außerdem wiederholt das G-dur gleich darauf in der höheren Octave dieselben Noten, aber dann richtig „as, was das vorzige d noch unangenehmlicher macht. Möglicherweise hat Beethoven, weil im Taet vorher in der 2. Violine ein d (richtig eisis) vorkommt, gerade ausdrücklich ein

Kreuz vorgezeichnet, welches, vielleicht unbedeutlich, beim Stich für ein C-duract gehalten worden ist. Schließlich ist noch kurz das letzte Concert des Meistersines (Es-dur) erwähnt, in welchem wir Gelegenheit hatten, eine neue Ouverture (Es-dur) von A. Kern zu hören, welche durch hübschen Gebantrichhalt und sehr tüchtige Behandlung der Form und der Instrumente einen recht günstigen Eindruck auf uns machte. Sei kurzem teilt Herr v. Bernuth diese Concerte und wie es scheint, mit viel Beifall; wenigstens ging die G-dur'sche B-dur-Symphonie recht bran.

### Berlin.

—k. Alex. Dreysdack hat 3 Concerte gegeben und sich die Gunst des hiesigen Publicums zulebend gewonnen. Nun wird er noch eines zu möglichen Zueben geben. Er erwarb sich zuerst die Sympathien der besten Musikliebhaber, indem er Concerte von Beethoven und Mendelssohn vortrug, dann ging er zu Trio's derselben Componisten über und führte unter dem Schutze dieser Vorkämpfer, mehr und mehr seine eigenen Sachen ein. Was jene antrifft, so machte er nur in der Cis-moll Sonate quasi Fantasia einige Feinheiten in der Auffassung, die anderen Stücke spielte er vortrefflich; die eigenen Compositionen trug er so vollendet vor, daß der Effect überall vollständig zur Geltung kam. Schade nur, daß die Compositionen eben nur den vollendeten Effect brachten, und die Vollendung des Spieles nicht, als sich selbst anzueringen hatte.

Ein Fräulein Köstner spielte Außerordentliches auf der Harfe. Ihr aplomb, ihre Melodien, ihre Klangwirkungen und ihre Geläufigkeit sind ganz ungewöhnlich.

Der Componist Wohler's gab eine Orchester-matinée, in der er nur eigene Compositionen, 2 Ouverturen, eine Symphonie zc. aufstellte. Sein Standpunkt ist inmitten List, Meyerbeer und Salou aufzuweisen.

L. Spohr's Kunst wurde in einem Concerte zur Aufführung gebracht. Die Musik ist reich und anmuthig; allein ohne Contraste in der Charakteristik der Personen. Der Text ist übrigens so puchhaft, erinnert so sehr an längst verlassene Zauberflöten, daß er heututage, mo man anfangt mit Goeth's Faust über vertraut zu werden, wohl die Klippe sein wird, an der eine Wiederbelebung der Oper vor allen Dingen scheitern müßte.

Die Oper bringt ein neues Ballet und verbindet das mit dem „Mädchen von Elisenbo“ von Offenbach. Also noch immer die bouffes parisiens!

## Nachrichten.

**Breslau.** Der Violinist Hr. Kappoldi hat auch hier wie anderwärts mit lebhaftem Beifall concertirt.

**Berlin.** Der von Vierling gegründete Bachverein hat am 14. Februar seinen jährigen Stiftungstag gefeiert, wobei 240 Theilnehmer versammelt waren.

**Tübingen.** Die Nachricht vom Tode Silcher's war schal.

**Stettin.** Den Dreypfahrl-Kirchhofen- oder wienersich; Werle-Spielern ist von Seiten der Polizei aufgegeben worden, ihre Instrumente von 3 zu 3 Monaten hininnen zu lassen, und die betreffende Beschneidung bei sich zu führen. (Wäre auch in Wien hier zu empfehlen. D. K.)

**Treben.** Die alte Oper von Dittersdorff: „Die rothe Kappe“ ist neuaufgelegt wieder gegeben worden. Die Musik ist voll Gelandheit und Lebenskraft und wirkt heiter anregend.

**Mannheim.** Der Borst und der „deutschen Tonhalle“ setzt einen Preis von 100 fl. Rd. auf ein Clavierstück, dessen Ausführung jedoch nicht eigentliche Virtuosen erfordert: dar.

## Briefkasten der Redaction.

A—t in M. Mit Dank angenommen. — A. v. B. in W. Willkommen! — v. M. in M. Artikel über F ist mir ganz recht; ich hatte sogar schon da auf gedruckt. — E. in S. Nur zu, immer zu! — C. in B. Ich bitte um Nachricht, ob Sie noch die Absicht haben über M's B. zu schreiben, da mir von anderer Seite ein Antrag zugekommen. — M. in S. Ihr Aufsatz erscheint bestimmt in der nächsten Nummer.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Post- und Postfachsendung:** **Bestelle & Böhm,** vormals **G. W. Müller's Witwe.**  
**Prämiennummern:** Für 1 Jahr (36 Nummern) 6 fl. oder 4 Zhlr. — Für 1/2 Jahr (20 Nummern) 3 fl. oder 2 Zhlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1/2 fl. oder 1 Zhlr.  
**Mit Vorbehaltung:** Für 1 Jahr 6 fl. oder 5 Zhlr. 10 Egr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Hkr. oder 2 Zhlr. 20 Egr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Hkr. oder 1 Zhlr. 10 Egr.  
 Einzige Blätter 15 Hkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Orders werden franco erbeten. — Für Fehlanhalten, Misslingen und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Schiller's Gedanten über Musik. — Ueber den Werth der Michael Sandhu'schen Kirchencompositionen. — Rezensionen. — Concerte und Leyer. — Feuilleton: Erlebnisse eines jungen Musikers. (Schluß.) — Correspondenzen. — Zeitungschau. — Nachrichten. — Anzeigen.

## Schiller's Gedanten über Musik.

Von

**Dr. August Sabler.**

Als Schiller sich mit der Unteruchung ästhetischer Probleme zu beschäftigen begann, fühlte er sich mit seinem Urtheile am wenigsten sicher im Gebiete der Tonkunst, deren damals noch lange nicht nach seiner Bedeutung erkannte Meister Mozart wenige Jahre vorher geschieden war, deren Veteran Haydn noch die Schöpfungskraft eines Jünglings zeigte, deren junger Held Beethoven erst seine Schwingen zu regen begann. Er richtete daher mit der Ueberzeugung der ersten Nummern der „Horen“ an seinen Vertrauten, den Appellationsrath Körner, vor dessen musikalischer Sachkenntniß er sich bengt, die Bitte über das Verhältniß der Musik zu andern Künsten sich auszusprechen. Dies geschah im fünften Heft des Jahrganges 1795. Mancherlei darüber gewechselte Worte enthält der schreibende Briefwechsel beider Männer, doch ist ein bisher noch ungedruckter Aufsatz Schiller's, der sich hierauf bezieht, erst kürzlich (November 1859) zum Vorschein gekommen. Die Handschrift gehört Hofrath Dr. Förster zu Berlin, und befindet sich auf der Ausstellung, die zur hundertjährigen Geburtsstagesfeier Schiller's im Saale der königl. Akademie dajelbst veranstaltet worden war.

Schiller's, in den Briefen über ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes niedergelegte Kunstansichten, welche sich denen in Kant's Kritik der Urtheilskraft ausgesprochen zwar anschließen, aber dieselben überflügeln, enthalten vieles, was

auch jetzt, nachdem die Hegel'sche Aesthetik dreißig Jahre regiert hat, noch von hoher Bedeutung ist. Daß er, indem er die Musik besonders in's Auge faßte, auf jene allgemeinere Säze zurückging, ist natürlich. Er regt Bedenken an, ähnlich denen, welche in neuerer Zeit Gegenstand eines lebhaften, wissenschaftlichen Streits geworden sind, und zeigt auch in diesem Falle den rastlosen Fortschrittsdrang, der ihn besetzte, und ihm die Hoffnung gab, das ewige Geheimniß der Schönheit in einen deutlichen Begriff zu fassen. Wenn wir im Mufikalmanach sein vortreffliches Dithchen auf die Fontäne lesen: „Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter, aber die Seele spricht nur Polymhymna aus“, so erkennen wir den Blis des poetischen Genies, der den Unterschied der malerischen, dichterischen und musikalischen Schönheit mit den drei Worten: Leben, Geist, Seele anschaulich zu machen suchte. Doch solche epigrammatische Schlagworte sind für den Dichter weit mehr als für den nach deutlicher Einsicht strebenden Philosophen brauchbar. An dem oben erwähnten, für Körner gerichteten Aufsatz, treten namentlich zwei Stellen hervor, die man freilich bestreiten oder gar widerlegen kann, die aber doch bereits einen tieferen Einblick in die Sache verrathen. Zuerst folgende: „Die Frage, was in der Musik darstellungsgewirig sei, geht eigentlich nicht den Stoff, sondern die Behandlung an. Ueber den Stoff kann dem Musiker so wenig als irgend einem andern Künstler etwas vorgeschrieben werden. Wenn gefragt würde, ob der Künstler den Jörn, die Eiferfucht u. s. w. darstellen könne, so würde es den Stoff betreffen Ob er aber in der Schilderung des Jorns und der Eiferfucht das Pa-

## Feuilleton.

### Erlebnisse eines jungen Musikers an einer österreichischen Provinzialbühne.

(Schluß und Auhauwendung.)

Ueberhaupt war unser Opern-Repertoir musterhaft bestellt. Diese „deutsche“ Bühne, d. h. an welcher Opera in deutscher Sprache und von deutschen Sängern gesungen wurden, brachte während meiner ein und ein halb Jahr langen Anwesenheit, so viel ich mich erinnere, nur den deutschen „Freischütz“ und die „Jesonda“. Alles Uebrige war welschen oder französischen Ursprungs. Das Publikum, so hieß es, langweile sich bei den deutschen Opera, und ein Don Juan, eine Zauberflöte, ein Figaro oder Fidelio sei veraltetes Zeug. Die Direction müsse auf volle Häuser sehen, um existiren zu können. Mag sein, daß man im letzten Punkt Recht hatte. Aber sage mir denn Einer, daß diese Blätter nicht Recht hatten, wenn sie kürzlich von einem „demoralisirenden Einfluß“ sprachen, der vom Theater ausgehe!

Da das Theater das einzige Institut war, welches öffentliche Productionen gab, so beherrschte es natürlich den Geschmack vollständig, und ein allerdings vorhandener „Musikverein“, der jährlich für seine Mitglieder ein paar halböffentliche „Musikübungen“ gab, konnte bei bestem Willen den Geschmack zu verbessern, gegen diese beginnigte „städtische“ Anstalt nicht aufkommen. Noch noch mehr! Was man im Theater hörte, wollte man auch zu Hause klümpern, und ein Musikmeister, der nicht fleißig Potpourri's, Transcriptionen u. s. w. über Norma, Liebestrans und Robert den Teufel für Clavier, oder wenn er Singmeister war, die Arien selbst in's Haus gebracht hätte, wäre von vorüberhin geachtet gewesen.

Aber in demselben „Kunstempel“ wurden ja auch außer welschen Opera noch jene „göttlichen Comödien“ von *Neeroby* gespielt, mit ihren tausend und aber tausend Gemeinheiten in Gedanke, Text und Musik, mit ihren unerhörten Zoten und schmutzigen Couplets, mit ihrer hinführenden Herabwürdigung der Kunst zur Aneizung der Lachmuskeln und Erödigung alles edleren Sinnes: dieser saubere Nachwuchs aus dem gekundten und kräftigen Baume *Ka n y n u d'scher* Volkspoesie! —

Man muß sagen, daß die Direction bemüht war, Alles in das Repertoir aufzunehmen, was geeignet schien, den schon verdor-

thos oder Ethos darzustellen habe, das ist eine Frage, die sich auf die Behandlung bezieht. — Was Schillern zu dieser Aeußerung veranlaßt hat, ist leicht einzusehen. Wenn man jene zu jener Zeit mit Goethe gewechselten Briefe befragt, so findet man die Aristotelische Frage über das Verhältnis des Pathetischen zum Ethischen, oder der Leidenschaft zur Sittlichkeit in der Dichtung vielfach errogen. Wie hätte er nicht vertieft sein sollen, diese Frage auch in's Reich der Musik, wohin sie freilich nicht passen will, herüberzuziehen! Wichtiger ist die folgende Stelle:

„Nunbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlich materiellen Theil. Aber weil im Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt. Ohne Form würde sie über uns blind gebieten, ihre Form rettet unsre Freiheit. Aber die Freiheit macht das Aesthetische allein nicht aus, sondern die Freiheit, insofern sie sich im Leben behauptet. Dieses Leben wird sich hervorbringen durch den Ton, dessen Einfluß auf uns und Hermität mit untern Leidenschaften lediglich auf Naturgesetzen beruht. Im Aesthetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Nothwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne Kunst wirken soll. — Nimmst du der Musik alle Form, so verlierst sie zwar alle ihre ästhetische aber nicht alle ihre musikalische Macht. Nimmst du ihr allen Stoff, und behältst bloß ihren reinen Theil, so verlierst sie zugleich ihre ästhetische und ihre musikalische Macht, und wird bloß ein Object des Verstandes. Dies beweist also, daß auf ihrer körperlichen Theil mehr Rücksicht genommen werden muß, als du genommen hast.“

Diese Gedanken berühren, wie man sieht, eine bis heute noch nicht erledigte Streitfrage, die in der Theorie nicht bloß der Musik, sondern auch jeder andern Kunst stets wieder von verschiedener Seite beleuchtet und entschieden werden wird, nämlich die über den Vorzug einerseits der reinen, andererseits der charakteristischen Schönheit. In der bildenden Kunst kämpfte Winkelmann für die erste, Schelling in seiner berühmten zu München 1807 gedruckten Rede, für die zweite. In der Musik hat fast jedes Zeitalter Vertreter der einen und der andern Schönheit unter den Komponisten gefunden, nämlich entweder solche, deren Ideal der sinnliche Wohlklang war, oder solche, die das Höchste in charakteristischem Ausdruck zu leisten

suchten. Der Wettstreit zwischen Piccini und Gluck betraf nichts anders als jene Frage, und hat sich seitdem in den verschiedensten Gestalten wiederholt. Sobald Meister ersten Ranges kritisch zu würdigen und nach ihrem wahren geschichtlichen Werthe zu schildern sind, wird es stets ein wichtiges Merkmal bleiben, ob sie sich der einen oder der andern Seite zuneigen, nur wird dies um so schwerer zu erkennen, je größer die Meister sind. Dem die auf der Höhe ihrer Kunst stehen, sind darüber erhaben, daß sie der Einseitigkeit verfallen, werden vielmehr auch bei dem lebendigsten Ausdruck die sinnliche Schönheit bewahren, oder wenn Sinnenreiz ihre besondere Stärke ist, doch nicht ausdruckslos werden. Dem Kritiker wird die Arbeit bei Talenten zweiten Ranges ungleich leichter gemacht, weil deren besondere Kennzeichen, sowohl Vorzüge als Schwächen, viel deutlicher zu Tage liegen; ihre Schwächen gerade sind ihre Vorzüge. Die unbefangenen Hörer, die nur nach Instinkt urtheilen, kümmern sich wenig um absolute Richtigkeit, sondern beharren in ihrer Einseitigkeit, schieben Jelige Mendelssohn vielleicht langweilig, oder Rossini leicht. Gerechtigkeit kann man bei subjectiver Meinungsäußerung selten finden; erst der lange sich bewährende Erfolg, der Spruch der Zeit räumt auf unter den subjectiven Schwankungen, wird indessen zuletzt doch die Lehre geben, daß in der Musik das sinnlich Reizende, Wohlklautende sich schneller überlebt, als das Ausdrucksvolle.

Unter den Schiller'schen Bemerkungen, so sächlich sie hingeworfen sind, ist eine von unbestreitbarer ewiger Gültigkeit; nämlich die, daß der physische Einfluß der Töne auf das Nervensystem die gewaltige Macht der Musik begründet. Keine andere Kunst hat so große physische Macht über den Menschen. Wenn er nun aber weiter die ästhetische Bedeutung der Musik in die Form setzt, so darf wohl hinzugesetzt werden, daß Schiller sich noch nicht ganz klar darüber war, was er unter musikalischer Form zu verstehen habe; denn er setzt „Form“ dem „Stoff“ entgegen und dann wäre Form nichts andres als mathematische Figur, etwas Berechenbares, wofür auch wirklich viele sie halten. Die neueren ästhetischen Systeme sehen „Form“ und „Inhalt“ einander entgegen, wodurch das Verhältnis ein von jenem wesentlich verschiedenes wird, und die Form, die sich zum Stoff wie Außenres zum Inneren verhält, nunmehr wie das sinnlich Äußere, wodurch sich ein geistiger Inhalt offenbart, zu betrachten ist. Dieser geistige Inhalt eines Musikstücks ist die treibende Kraft, der die musikalische Form ihre Entstehung dankt. Daß alle Musikstücke gewisse for-

benen und für das Gute und Edle bereits erlödeten Geschmack des Publikums noch mehr zu verderben. Auch der Sinn für reine ausübende Kunst wurde untergraben. Sänger und Sänginnen wurden um so höher geschätzt, je mehr sie brüllten und schrieten, und je mehr die Gallerien in dieses Brüllen und Schreien einstimmten. Dieselben durften sich auf der Bühne, namentlich bei Proben, Alles erlauben. Letztere wurden oft mehr zu schmutziger Conversation und gemeinen Wigen als zum Studium benützt, und wenn es den „ersten“ Sängern nicht beliebte, so sangen sie wohl gar nicht, sondern ließen das Orchester allein spielen.

Dagegen wurde dieses auf's ängstlich mißhandelt. Wefse den armen Musiker, der sich einmal verpausete, und dadurch einen kleinen Aufenthalt verursachte! „Stehen Sie doch endlich Ihren Prägerl in's Mantl!“ donnerte der Director von der Bühne herab den Jagottisten an, der den Eintritt einer Solofstelle verpaßt hatte. Weil die Orchestermitglieder schlecht bezahlt waren, glaubte man auch alles Recht zu haben, sie wie Knechte zu behandeln.

Eine rührende Episode waren unter Andern die Vorstellungen einer Arlototen-Gesellschaft, die auf den Brettern, „welche die Welt bedeuten“, ein Duzend Vorstellungen geben durfte. Dieselben mußten natürlich mit Musik begleitet sein, und dem Orchester war aufgetragen, die Bein- und anderen Künste dieser Leute entsprechend

zu illustriren. Märsche, Polka's, Walzer und Galopp's mußten in einer vom Anfänger der Bande festgestellten Ordnung aufgespielt werden. Das Häßlichsste begab sich nun beim Tanzen auf einem Seil, welches vom Hintergrund der Bühne nach vorne über zwei Bänke, dann über das Orchester hinweg lief, und hinter ihm an der Barriere des Parterre's befestigt war, so daß es gerade meinen Kopf freiste, mich fortwährend belästigte, ja bei wiederholtem Abnehmen mich gehörig ohrfeigte. Der Seiltänzer begehrte vom Orchester, welches einen Walzer spielte, daß es im Tact sich nach seinen Sprüngen richten sollte: eine Unmöglichkeit, da die Schnelligkeit seiner Sprünge auf das Äußerste variierte. Das gab Veranlassung zu den größten Beschimpfungen des Orchesters. Ich erklärte nach der ersten Vorstellung dem Director, bei diesen Productionen nicht mehr mitzuwirken, da ich es unter meiner Würde halte. Einige eben in der Kasse amesende „erste“ Sänger meinten höflich, „ich dürfte froh sein, wenn ich auf meinem Instrument so viel leistete, als der Mann auf dem Seil, dem ich so wenig Achtung bezeige“. Mit einigen Gilden Gozenbzug kam ich indessen glückselig los, während meine Collegen, die freilich zum Theil Weib und Kinder zu ernähren hatten, sich stumpf in ihr Schicksal ergaben. —

Ich will die Leser dieses Blattes nicht länger mit eigentl-

melle Gesetze mit einander gemein haben, und anerkennen müssen, das liegt in den natürlichen Tongesetzen, welche bei den abendländlichen Völkern in Fleisch und Blut übergegangen sind; der Spielraum aber, der dem Geiste zur Bewegung und Tongestaltung übrig bleibt, ist immer noch ein unendlich großer.

Auch in diesen musikalischen Aphorismen Schillers läßt sich der scharfblickende Geist, der seine eigenen Bahnen wandelt, nicht verkennen, denn in der Epoche, wo er sie niederschrieb, war zwar an theoretischen Werken über Tonkunst kein Mangel, an philosophische Untersuchung derselben hatte man aber noch wenig oder gar nicht gedacht.

## Über den Werth der Michael Haydn'schen Kirchencompositionen.

Als man unter den Nachfolgern der beiden Tonheroen Händel und Sebastian Bach in Deutschland angefangen hatte, den Kunstwerken der Kirche das Orchester hinzuzutun, so kam es wohl, daß die Pracht der Instrumentalmusik, welche sich immer mehr entwickelte und vervollkommnete, von mehreren Komponisten zu reich und zu üppig für die Kirche verwendet wurde. Ueber diese Benützung der Tonwerkzeuge begannen bald die Ansichten der Kunstfreunde mehr als je sich zu theilen und es gab und giebt viele deren in Deutschland, welche die Werke der besten neueren Komponisten für nicht tadellos erklären und nur Schöpfungen eines Allegri, Palestrina, Durante, Vasso u. s. w. hören wollen. Daß in dieser Beziehung zu weit gegangen, die Verschönerung der Zeiten, welche fortwährend an den Kunstformen ändern und sie nach dem herrschenden Geschmacke umbilden, gar nicht bevischtigt und dabei eine nicht unbedeutende Anzahl ausgezeichneter Kirchencompositionen undankbar vergessen wird, mag eben so gewiß zugehört werden, als daß die neuere Zeit sich im Ganzen mehr verweltlicht hat, womit noch nicht gesagt sein will, daß man für echte Kirchenmusik keine Empfänglichkeit mehr besitze. Man bestrebe sich nur in unseren Kirchen statt der wohl hie und da eingetiffenen, abgeschmackten, opernhaften Arbeiten einiger unberufenen Komponisten die gebiegenen Schöpfungen der neueren Meister, wie der Gebrüder Haydn, eines Mozart, Neumann, Hummel, Eibler, auch eines Drobisch u. s. w. in würdiger Weise und vorgeschriebener Stimmenbesetzung zur Aufführung zu bringen und wir glauben von der festen Ueberzeugung hingehen zu können, daß bei deren Anhörung gewiß der Sachkundige und Laie bekennen wird: ja solche Töne sind würdig die Verherrlichung Gottes zu feiern,

solche Töne vermögen das Gefühl des Andächtigen zu erhabenen religiösen Empfindungen zu steigern. Hat aber ein jeder der genannten Meister durch seine Werke zur Erhaltung (?) einer echten Kirchenmusik beigetragen, so kann auf dieses hohe Verdienst vor allen der salzburgische Konzertmeister und Musikdirektor Michael Haydn gebührenden Anspruch erheben. Wir haben es daher versucht über den Werth seiner leider nur wenig verbreiteten Compositionen in dem besprochenen Fache, in welchem ihn sogar von seinem Bruder Joseph und Mozart der Vorrang zuerkannt wurde, einige Zeilen niederzuschreiben.

Ein schöpferisches Talent kann nur dann ein wahres und vollendetes Kunstwerk liefern, wenn es für den zur Behandlung erwählten Gegenstand mit Liebe und Begeisterung durchdrungen ist. Dieß war nun bei Haydn der Fall, der als echter gläubiger Christ seinem Gott und seiner Kirche aus ganzer Seele ergeben, fast ausschließlich sich schöpferisches Talent zu deren Verherrlichung weihete und seinen Compositionen die ganze Tiefe seiner religiösen Empfindungen verlieh, welche Gefühle des Autors bei deren Anhörung auch im Herzen jedes Gläubigen wieder wachgerufen werden. Die einfachen heil. Textworte der Kirche, welche durch das Gepräge ihrer sinnlichen Poesie und durch ihre hohe Beziehung das Gemüth des Menschen in Anspruch nehmen, waren es, welche unseren wahrhaft religiösen Haydn am meisten zur Verarbeitung entsprachen. Jede Stelle in seinen Kirchencompositionen ist ein offenes Geständniß seines Glaubens, in jeder Stelle athmet der Geist des herzlichsten und feierlichsten Lobes des Allerhöchsten.

Entfernt von dem Streben mit seinen Compositionen zu glänzen, genügte es ihm die Herrlichkeit Gottes durch den Zauber der Harmonien von den Herzen einer Andacht erfüllten Gemeinde, wo auch diese sich versammeln mochte, zu entfalten. Diese Anspruchlosigkeit und der Umstand, daß in seiner Lebensperiode die Aufhebung von Stiftern und Klöstern erfolgte, in denen Kirchenmusik allein die wahre Würdigung fand, wirkten hindernd an der Verbreitung seiner Meisterwerke und legten Hindernisse in den Weg, für seinen, von aller Verherrlichung und Tändelei entfernten, einfachen, harmoniorollen und originellen Styl Nachahmer zu gewinnen, oder eingehendes Studium seiner Partituren zu bewirken. Trotzdem, daß Haydn auf diese Weise wenig Anregung von Augen zum künstlerischen Schaffen hatte, so arbeitete er in dem stillen Frieden, welches eigentlich die Stätte seines Genies war mit rastloser Thätigkeit; dabei gingen alle seine Werke, worin er sich immer gleich ergab, in sich selbst die schönste Frucht hervor; nie war es Eigennutz oder Begierde nach Reichthum, welche ihn zur Arbeit anspornten. Von diesem edlen Gefühle, welches überhaupt einem

so unwichtigen und längst verjährten Geschäften befaßigen. Nur möchte ich zum Schluß eine kleine Nuganwendung machen.

Zeit jener Zeit hat sich ohne Zweifel nicht bloß in X., sondern auch anderwärts Vieles gebeffert. An die Stelle alter winkliger Spielunten sind stattliche Theater gebaut, — die Orchester vermehrt und verbessert, — tüchtigere Leute engagirt worden. Vieles ist hie und da die echte Kunst auch einen Fortschritt gemacht, vielleicht sind hie und da gute Opern in's Repertoire aufgenommen worden, und haben schlechte verdrängt. Gleichwohl möchte ich die gebräuchl. Feiern zu bedenken geben, ob denn noch heute, und nicht bloß, dahinten, wo die Völler aufeinanderzuschlagen, sondern in unserer Nähe, im lieben Deutschland nicht ähnliche Zustände sich vorfinden? Gewisse Grundübel ziehen sich durch alle Schichten der Gesellschaft, und die Leidenschaften und Schwächen des gemeinsten Mannes findet man wohl auch in den „höheren Kreisen“ wieder, wenn auch in verfeinerter Gestalt, mehr verhält, doch darum umso tadelswerther. Gibt es nicht noch heute selbst in Residenzstädten Musiker, die schöne Titel führen, nichtdestoweniger aber keine echten Künstler sind? Müssen nicht gar Viele derselben wegen erbärmlicher Bezahlung und fehlender Aufmunterung hinderliche Nebenbeschäfte betreiben, wenn sie auch gerade nicht „Wirtsauffeher“, „Mehlhändler“ und „Rüchschneider“ sind?

Gibt es nicht noch heute Theaterdirectoren, die dem Geschmack des Publikums entgegenkommend, ihn immer mehr verderben, — nicht Capellmeister, die sich um des lieben Brodes willen müßig fügen, und ihre Kräfte an Aufgaben verwenden, wobei sie als Künstler sich vor sich selbst schämen müssen, — nicht Intendanten und wohlbestaltete Bühnenleiter, die das untergeordnete Personal fast verzehrunen lassen, und dazu obenrein misshandeln, indem sie die gemeinsten Dienste von ihm verlangen: Auffpielen auf Hofbällen, Tafelmusikblasen u. dgl. würdige Kunstaufgaben? Gibt es nicht Opernbühnen, wo die „ersten“ Sängler und Sänggerinnen machen können, was sie wollen, wo Niemand da ist, der ernstlich spricht: „So darf's nicht sein, das ist unästhetisch, das erwidert wohl den Beifall der Gallerie, aber es ist ein Verbrechen gegen den guten Geschmack, eine Verfündigung an der Kunst?“

Wäge man die Ausführung und Andänderung der Uebel an Kunstanstalten weit entlegener Städte nicht kleinlich finden. Warum sollte ein englischer Parlamentsvorber nicht auch gelegentlich einmal von chinesischen oder hinterpommerschen Verhältnissen sprechen, wenn sich darin Analogien zu den heimischen vorfinden?

Künstler bei seinem Schaffen jeder andern Nebenabsicht vorzuziehen soll, geleitet, schrieb auch unser Haydn die sogenannten Gradualien für alle Sonn- und Festtage, welche an die Stelle der früher zwischen Epistel und Evangelien gebräuchlichen langweiligen und geschaltosen Symphonien gekommen sind. Diese Kompositionen, welche neben andern auch der damalige Kurfürst von Würzburg topiren ließ, hatten sich der lebhaftesten Anerkennung zu erfreuen, trugen aber dem anspruchlosen Meister nichts ein, welder sich mit dem Gefühle begnügte, daß durch deren Aufführung die Verherrlichung Gottes gefeiert werde. Durch diese Gradualien, wozu der Komponist den Text dem römischen Missale entnommen hatte, wird das andächtige Gemüth erbauet, der Kenner zur Bewunderung hingerissen und die Partituren derselben dürften immer ein prototypisches Schema für den Kirchenstyl bilden. Dabei ist die Aufführung nicht schwierig und deren Befegung einfach; außer der Orgel und dem Kontrabaß begleiten noch zwei Violinen, zwei Hörner oder Trompeten und bei einigen auch zwei Oben den vierstimmigen Chor. Als Meisterstücke dieser Einlagenstücke zur Messe führen wir an: *Lauda Sion salvatorem* — eine wahrhaft serafische Hymne; *Pax vobis alleluja* — ein Jubelgesang, der vom Himmel auf die Erde herabzudenken scheint; *Tres sunt* — ein im fugierten Sage geschriebenes Tonwerk voll Majestät und Erhabenheit; *Juravit Dominus* — ein Gesang, dessen traustolle Einleitung mit Macht die innersten Tiefen des Menschenherzens erfüllt; *Veni sancte spiritus* — *Ad te Domine* — *Eccc sacerdos* — *tollite portas* — Kompositionen voll edler Melodie und Harmonie. Gehen wir über auf seine sonstigen Kompositionen, so sind als meierhaft zu bezeichnen: die doppelchörige für den spanischen Hof geschriebene Messe; die Jubiläumsmesse (von 1782); die Gotthardmesse mit dem schmerzvollen Basssolo im Dona; die Franziszi- und Theresienmesse. Die beiden letzteren für den Wiener Hof geschriebenen Messen hatten sich nach deren Aufführung nicht nur des höchsten Beifalles zu erfreuen, sondern ernteten auch die lebhafteste Anerkennung Eiblers, Süssmayers, seines Bruders und Mozarts; eine weitere gediegene Komposition ist auch die Militär- oder Feldmesse mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Was die Auffassung des Textes und die Wiedergabe desselben durch die Musik in diesen Messen betrifft, so dürfte wohl keiner hierin eine größere Meierhaftigkeit bewiesen haben, wie Haydn. Die wenigen Worte des Dona und Kyrie hat wohl kein (?) Tonsetzer so richtig vorgetragen wie er: Gloria und Sanctus lassen Vobegänge der Engelchöre hören; in das Credo legt er als treugläubiger Christ die größte Kraft und Fülle seines Gemüthes. Schön und auffallend behandelt er z. B. das Credo in der Jubiläumsmesse, als er am Schluß desselben, wie ein anderer Komponist aufgehört haben würde, die vier Singstimmen im unisono mit der wichtigen Wiederholung auftreten läßt: *Credo in Deum patrem* — *Credo in Jesum Christum* — *Credo in spiritum sanctum et sanctam catholicam ecclesiam* — *Credo* — *Amen*; diese Stelle übt einen mächtigen Eindruck auf das Gemüth des Hörers; und so ließen sich von jedem Theile seiner Messen besondere Schönheiten erwähnen.

Außer genannten Messen sind noch vorhanden: zwei Litanien de venerabili in B-dur und G-moll, beide im großartigen Kirchenstyle mit prachtvollen Fugen gearbeitet; *Cum invocarem* — ein Mittelsatz für die Frohleichnamens-Oktave; eine große Vesper; die Antiphonen *Tenebrae factae sunt* — für die Freitage des Jahres, ein Meisterwerk von vortrefflicher, gefühlerregender und auf den Sinn der Worte genau berechneter Harmonie, welche mit Schauer über den Tod Jesu denselben Gläubigen Herz erfasst; noch haben wir eines großen Requiem zu erwähnen, welches er gleichfalls für den Wiener Hof arbeitete. Leider blieb dieses Werk unvollendet; denn es ist nur Introitus, Kyrie und ein Theil des Dies irae fertig. Kunstfertiger wollen sogar aus dem Wenigen und namentlich aus der meisterhaften Fuge im Kyrie urtheilen, daß es mit dem Mozartschen Requiem um den Preis gerungen haben würde. \*) — Vorstehendes

\*) Dieses Werk befindet sich nach eigener Uebersetzung des Geseftigten unter dem reichen Musikalienhändler des Stiftes von St. Peter.

glaubten wir in Beziehung der Arbeiten Haydn's auf ihren innern Werth in Erwähnung bringen zu sollen.

In Hinsicht auf deren Nutzen für die Kunstbildung werden seine Partituren für die Zukunft von den Lehrmeistern zur Bildung ihrer Schüler und zur eigenen Vervollkommnung als beste Muster angewendet werden können. Schwierig wird man einen durchgehends reinen Satz, als den seinen finden. Umgezungen ist kein Fortschreiten im Gesange, die Verdopplung der Intervalle einseitig und berechnet, der Grundbaß genau und richtig beifert, der Kontrapunkt und die Imitation mit meierhafter Gewandtheit behandelt, ferner ist des Mittelfimmen, welche eigentlich zur Ausfüllung der Harmonie bestimmt sind, für sich allein auch eine Art des Gesanges zugewiesen. In der Begleitung des Chorals, den Haydn mit besonderer Vorliebe behandelte, überrascht er in ebensoviele, die man als unerwartete Harmonien. Rhythmisches und ästhetisches Gefühl haben ihm schon die Götter in die Wege mitgegeben, daher verstand er es auch, wie bereits gesagt wurde, den Geist der Worte in das Reich der Töne einzuführen.

Nehmen wir diese seine Vorzüge zusammen, so müssen wir mit Verehrung auf die Laufbahn seiner künstlerischen Thätigkeit blicken. Nicht um die Kunst der Großen blühend oder getrieben von Eigennutz oder eitler Selbstbegierde wendete er seine ihm von Oben verliehenen Talente mit rastloser Mühe zur Bildung würdiger Kunstwerke an, die Verehrung Gottes fordernd. Leider muß ein Bild auf seine äußern wenig glücklichen Verhältnisse, in denen unser Meister lebte, mit Wehmuth erfüllen! Ueberall zeigten sich ihm günstige Aussichten, die sich aber sogleich wieder verloren. Keist den bereits schon angeführten Gründen mag es wohl auch diesen unglücklichen Lebensverhältnissen beizumessen sein, daß seine Werke von vielen nicht nach Verdienst anerkannt und bezogen auch wenig verbreitet wurden.

Schließlich sprechen wir daher im Interesse der Verbreitung einer guten Kirchenmusik und zur Bekämpfung der Vorurtheile, welche gegen seine Kirchenwerke noch bestehen, den Wunsch an, es möge doch eine von den berühmten Musikhandlungen Deutschlands sich entschließen, die Herausgabe der besten dieser sichtlich berathen Werke, welche vorzüglich in der Stifteskirche zu St. Peter in Salzburg aufgeführt und von den hier im Sommer alljährlich verweilenden musikliebenden Fremden des In- und Auslandes nicht genug bewundert werden können, durch den Druck zu veranlassen. (Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig sollen wirklich schon zu Haydn's Lebzeiten erste Verzüge zur Herausgabe seiner Kompositionen gemacht worden sein.) Der kunstsinige Abt des genannten Stiftes, in dessen Archive sich sämmtliche in zwei Katalogen bezeichnete Werke, die aus seiner Feder flossen, in Partituren und größtentheils auch in Auslagstimmen vorfinden, würde diesem Unternehmen gewiß sehr förderlich an die Hand gehen und hiedurch die Herrn Chordirektoren und alle Kenner und Freunde einer echten gediegenen Kirchenmusik zum größten Danke verpflichtet. Salzburg. Carl Moyses.

## Recensionen.

### a. Werte für Pianoforte.

v. Br. Wenn man erwägt, eine wie große Obade echtes Kunstvermögen ist, so wird man sich nicht wundern, wenn man beim Durchstöbern der Getreidevorräthe irgend einer Zeit immer unendlich viel Spreu durch das Sieb werfen muß, ehe man ein fruchtbares Korn entdeckt. Goethe meinte einmal: „Unsere jungen Leute machen es sich leicht. Ich habe mir sagen lassen, daß sonst oft ein ganzes Jahrundert daran arbeitete, einen großen Mann hervorzubringen. Jetzt geht das schneller.“ In den musikalischen Partheilagern der Gegenwart, namentlich in jenem, welches die rotze Fughe aufgestellt hat, wimmelt es nicht minder von Genies, nämlich von solchen, die dazu angerufen sind, worauf dreizehnerlei Bezeichnung der bisher respektirten Kunstfuge des vornehmsten Anspruchs verleiht, aber wenn es auch in unserer Zeit keineswegs an Talenten fehlt, so scharmpft doch, wie natürlich, ihre Zahl zu einer sehr kleinen ein, gegenüber der ersckredens-

den Unmasse der eitel und völlig unberufen Produzirenden. Zu dieser Vorbereitung, die uns nur rechtfertigen soll, wenn unser Verhalten häufiger ein negirendes, als anerkennendes ist, haben uns unwillkürlich die nachstehend bezeichneten Werke veranlaßt: *Palingenius*. Große Sonate, komp. v. G. Hering. op. 57. — Verlag von Niete-Wiedermann in Würtzburg.

*Sonate*, komp. v. J. Landwehr. op. 1. — Vienne chez tous les marchands de musique.

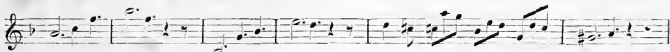
Es ist ein trostloser Gedanke, daß man bereits bei der Edition eines 57. Werkes angelangt und dennoch selbst solchen noch gänzlich unbekannt sein kann, die für die Literatur der Gegenwart nicht ohne Aufmerksamkeit sind. In diesem Falle befinden wir uns dem Komponisten der „großen Sonate“ gegenüber und gestehen, mit seinen Antecedentien gänzlich unbekannt zu sein. Ob er nun, der Andeutung des Titels zu Folge, in seinem Werk eine rein menschliche oder zugleich auch musikalische Wiedergeburt feiert, vermögen wir daher nicht zu beurtheilen. Im letzteren Falle müssen wir leider bezweifeln, daß er dabei gewonnen hat. Anser dem besonderen Titel sind dieser Sonate auch noch einige, zuweilschaft von dem Komponisten selbst gebildete Verse vorgelegt, die sich, wie man sehen kann, mit großem Pomp vernehmen lassen:

„Das Licht und seine Flüsse!  
Wir kennen's nur aus eingen Ästeten.  
Doch wissen wir, daß sie die Strophen säten.  
Mit einer Schulligkeit, der jede weiden müsse!  
Wie kommen wir ar mselige Staube stehen  
Zu einer Kraft, die, so dem Lichte gleichend,  
Nur aus der Lichtes-Urkraft mag entspringen:  
Wir denken!“ u. f. w.

Hätten wir die Verse zu rezensiren, so müßten wir sagen: leerer Wortschwall und als ihre hervorragende Eigenschaft den Namen



u. f. w.



Der Bass begleitet in der gleichen Triolenfigur.

Diese gewaltigen Gedanken nun werden mit einem Eifer, einer Ausstrengung und Ausdauer „verarbeitet“, daß die Federstücke nur so hervorspringen.

*Scherzo* (op. 12). — Variationen über ein Originalthema (op. 13) komp. v. Louis Jungmann. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der Komponist (nicht zu verwechseln mit seinem Namensverwandten, Herrn Albert Jungmann) ist keinesfalls ohne Talent, das sich in diesen Stücken noch besser ausnehmen würde, wenn er sich kürzer gefaßt hätte. So ist der Hauptatz des Scherzo eine im guten Sinn geistreiche Arbeit, den genauften triadischen Mittelatz dagegen, in welchem den Autor die Fantasie im Stich ließ, möchte man lieber vermissen. Eben so hätte er sich in seinen Variationen über das recht anmutige Thema mit der Hälfte begnügen mögen. So steht neben einigen hübschen auch manches Ueberflüssige und schwächt den Totalindruck, der sonst im Allgemeinen ein zwar nicht bedeutender, aber freundlicher wäre.

*Balladen*, für Pianoforte komp. v. Joh. Brahms. op. 10. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wier Fantastikstücke, von welchen uns das „Intermezzo“ überschieblich bei weitem als das bedeutsamste erscheint, fantastischer Spuk in nächstlichem, menderhellstem Waldesdunkel. Unheimlich kni-

gel an Logik und Grammatik bezeichnen, wir können auch von der Komposition kaum besseres sagen. Hin und wieder nimmt der Komponist einen Anlauf, daß man etwas erwarten könnte, aber er verliert sich gleich wieder in einer Kintz verworrener Nebensarten, dessen wir keinen tieferen Sinn entnehmen können, als den obigen Versen. Ah, besser Herr Hering, wir „armelige Staubeslehen“ müssen uns vorläufig schon gebüden, vielleicht gelangen wir in bester Stunde einmal zu jener Kraft, die aus der Lichtes-Urkraft stammt. Wenn erst die rechte Gedanken kommen. Die sind es nicht. Der Anfang des Scherzo jedoch stammt wirklich aus der Lichtes-Urkraft:



Die Verlagshandlung hat das kostbare, stark ausgebläute Werk mit genöthigtem Eufus ausgestattet, so daß man bebauert, in der glänzenden Schale nicht einen reicheren Kern zu empfangen.

Um vieles summarischer noch darf unser hochnotpeinliches Verfahren gegen das opus 1 des Herrn Landwehr sein. Dem Komponisten könnte sein Name ominös werden, wenn wir solche Witze liebten. Wir müssen ihm raten, es mit opus 1 bewenden zu lassen, er hat kein Talent; die Verzeit seiner Arbeit ist von solcher Beschaffenheit, daß sie keinen Zweifel darüber zuläßt. Der thematische Kern des ersten Satzes 3. V. ist der folgende:

stert es in den Zweigen, seltsame Vögel durchschwirren die Luft, melodisch rauscht aus naher Ferne der Wasserfall. Höflich taucht im stimmenden Dämmerchein eine nebelhafte Gestalt auf. Alles verstummt und nur der Ruf des Käuzchens ertönt noch. Sie verschwindet und wieder rauscht und wogt es, wie zuvor. Ein Tongewälde von höchst eigenhümlichem Kolorit. Auch das ihm vorhergehende ist mit reicher Fantastie ausgeführt. In dem vierten Stück dagegen verfallt Brahms völlig in jenen Ton mystischer nervenaufwühlender Gefühlstromantil, gegen welchen in der Poesie G a e t h e so lebhaft eiferte und der als eine fatale Abart der deutschen Gemüthsstiefe anzusehen ist. Wir wünschten, daß es dem jungen Autor gelänge, sich von dieser dunklen Nacht zu befreien. Das Stück könnte übrigens sehr gut „Abtairad und Heloise“ überschrieben sein. Numero Eins trägt die Bezeichnung nach der schottischen Ballade „Edward.“ An sich ein schwächeres, wenn auch nicht uninteressantes Stück vermag uns die Fantasie am wenigsten seinen Zusammenhang mit jener schottischen Ballade zu vermitteln. Ueberhaupt schließt Poe w e 's grandiose Komposition dieses Gedichtes jede weitere Annäherung an dasselbe in irgend welcher Form von vornherein aus.

b. Für Gesang mit Pianoforte-Begleitung.

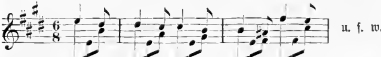
Ein Liederheft vom Rhein. Sechs Gedichte von Carl Sie-

bel, komp. v. Marschner, op. 186. Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

Diesen Zug hat Marschner mit Loewe gemein, daß sie beide leicht in den Ton spießbürgerlicher, nämlich idealistischer Gemüthlichkeit verfallen und mehr als einen bloßen Abklatsch irdischer Begehrlichkeit selbst die Kunst immer bieten. Sieht man von diesem rigoroseren obwohl so einfachen Standpunkt ab, so würden diese Lieder in häuslichen Kreisen immerhin „Vergnügen“ bereiten, obwohl sie noch immer nicht edelste, „Hausmusik“ sind. Ergötzlich ist es in Nr. 5 zu sehen, mit welchem Behagen unser geehrter Veteran bei dem Verse „doch kann ein Küßchen die nicht schaben“ verweilt. Volle zwei Seiten kann er von dem „Küßchen“ nicht loskommen: „doch kann — ein Küßchen — ein Küßchen — doch kann ein Küßchen n. f. w. Künstlerisch höher stehen Nr. 3 und theilweise Nr. 6. Fünf Gesänge, komp. v. Carl Reinecke, op. 59. — Verlag von Rieter-Wiedermann in Winterhur.

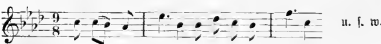
Die gefällige Amuth, welche Reinecke als wahre Naturgabe besitzt, charakterisirt auch diese Gesänge. In dem zarten Colorit, der seinen, mit künstlerischem Instinkt ausgeführten Tonmalerei des ersten erfreut man sich, Nr. 3 wirkt noch tiefer mit seinem warmen Gemüthshauch, aus Nr. 2 klingt freilich Mendelssohn, wie auch Nr. 4 Schumann sehr vernemlich heraus. — Der Verlagsbandlung ist man fast immer gezwungen, für ihren Antheil an den Produkten, die sie zu Tag fördert, ein besonderes Kompliment zu machen. Sechs Gesänge, komponirt von Joh. Brahms, op. 6. — Verlag von Barth, Senff in Leipzig.

In einigen seiner als op. 4 erschienenen „Lieder und Gesänge“ stimmte Brahms einem ganz spezifisch eigenthümlichen, wunderbar ergreifenden Ton an. Solchen vernehmen wir zwar in keinem dieser, in ihrer Structur an Robert Franz erinnernden Gesänge in gleicher Stärke, da die Empfindung in ihnen nicht im allgemeinen Element eingehüllt bleibt, aber reiches, überquellendes Leben pulstet auch in ihnen und Dilettanten möchten leicht diesen vor jenen den Vorzug geben. Am tiefsten in der Stimmung, am eigenthümlichsten im Colorit sind Paul Heyse's „spanisches Lied“ und das Gedicht Hoffmann von Fallersleben's komponirt, zwei überaus reizende Stücke. Der Anfang des zweiten Liedes:



u. f. w.

erinnert, so schön die Figur auch fortgeführt wird, so lebhaft an Schubert's „Ungebuld“. Auch eine Phrase, wie diese:



u. f. w.

Sie ist ge - gangen, die Wonne ver - sanken

müde zu vermeiden sein. Ein einziger kleiner Zug, wie die Tenorbewegung in den Schlußacten des letzten dieser Gesänge genügt, um das echte Talent zu zeigen, weil ihn nur die Inspiration findet. Fast durchaus ist in diesen Liedern, hierin eben an Robert Franz nahestehend, die strophische Form angewendet und es unterliegt keinem Zweifel, daß nur in ihr der weigenthümlichste Charakter des Liedes rein erscheint.

Lieder, komponirt von Franz Sachinowicz, op. 1 und 2, 3. Heft. — Verlag von D. A. Wigandorf in Wien.

Obwohl bereits vor Jahren erschienen und von uns bereits an anderem Orte gewürdigt, weisen wir doch gerne nochmals auf diese schöne Gabe eines echten Talentes hin, wie wir denn überhaupt gelegentlich auf frühere minder beachtete, aber werthvolle Erscheinungen hinzuweisen und so das Unreize beizutragen gedenken, sie unverständlicher Vergessenheit zu entreißen. In dem vorliegenden Falle begnügen wir uns mit der einfachen Anzeige und fügen nur noch bei, daß Numero Sechs im ersten, dann Numero Eins und Drei im dritten Heft dieser Lieder nahe an den ersten Rang streifen und in der ganzen Sammlung kein geradezu Mittelmäßiges zu finden ist.

## Concerte und Oper.

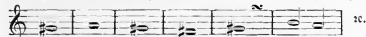
(Cl. Schumann, 2. Kreff, Quartett, Männergesangsverein, Mägde, F. Cortez.)

S. B. Im zweiten Abonnement-Concert der Frau Cl. Schumann brachte dieselbe ihr G-moll-Trio, Op. 17, mit den Herren Hellmesberger und Röber zur Aufführung. So merkwürdig dieses Trio als Beleg der allgemein musikalischen Begabung einer Dame, so poetisch die Anlage, so technisch unadelhaft die Durchführung und formelle Gestaltung auch ist — so hat es doch nicht genug künstlerische Selbstständigkeit und Originalität anzukommen, um sich mehr zu eringen als einen Erfolg der Achtung. Bei weitem belangreicher ist, was Frau Schumann auf dem Gebiet des Liedes leistet, wovon auch das von Herrn Schopper gefungene: „Warum müßt Du Andere fragen“ den schlagendsten Beweis lieferte, da es sogleich gewürdigt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Außer jenem Trio spielte die Concertgeberin die E-dur-Sonate von Beethoven, op. 109, ein Werk, welches in seiner nicht allzu klaren Haltung dem Spieler große Schwierigkeiten der Interpretation bereitet. Der erste und zweite Satz sind verhältnißmäßig die verständlicheren Theile, und wurden auch von Frau Schumann trefflich behandelt. So auch das Thema und die ersten Variationen. In der letzten Variation mit Doppeltrillern schien uns der Vorwurf Beethoven's entgegen: „Tempo primo del thema“, das Zeitmaß ohne Grund überstürzt, und die Sache blieb unverständlich. — Kleinere Stücke waren die mit aller Klarheit und Amuth gepielte Caprice in E-dur von Mendelssohn, op. 33, dann „Warum“ und „Aufsichtung“ aus den Phantasie-Stücken, und der Canon in H-moll aus den „Studien für Pedal-füßel“, von welchen namentlich die beiden letzten Stücke nüberrtrefflich gespielt wurden und lebhaft ansprachen. Herr Schopper sang außer jenem oben genannten Liede von Clara, noch die Kobold-schen: „Der arme Peter“, dann „Es zogen zwei rüßige Gesellen“, und „Frühlingnacht“. Seine Leistungen sind unseren Lesern bekannt.

Eines Concerts, welches die hier rühmlich bekannte Violinstin Therese Kreff sang, können wir nur in Kürze erwähnen. Das genannte Fräulein besitzt, wenn auch keinen auffallend kräftigen, doch einen vollen, runden und edlen Ton, einen gefunden Strich, reine Intonation und eine gewisse angenehme Frische und Lebendigkeit des Vortrags — Eigenschaften, die sehr schätzenswerth sind, und in den gewählten Vorträgen: D-dur-Trio von Beethoven (mit den Herren Carl Mayer und Kupfer), dann einem Souvenir de Bellini von Arlot, und dem 8. Concert von Beriot, zur befriedigenden Anwendung gelangten. Herr Carl Mayer spielte das Trio und ferner die Taubert'sche „Campagna“ mit schönem Anschlag und rühmendwerther technischer Sicherheit. Auch seine Auffassung im Trio schien uns diesmal selbstständig, maßvoller als in früheren Leistungen.

Die 4. und letzte diesjährige Quartettproduktion brachte zum Beginn das Haydn'sche Quartett in G, Nr. 13, und wurde namentlich von Primarius, der bei diesen älteren Compositionen entscheidender dominiert, als bei den späteren, sehr entsprechend vorgetragen, er enthielt sich diesmal mehr wie sonst jener virtuosenhaften Spielerei mit springendem Bogen und übertriebenen Nuancen; sein Spiel trug den Charakter der Selbstität, ohne dabei an Laune einzubüßen, eine Aufgabe, die bei Haydn nicht eben leicht zu lösen ist, aber entschieden gestellt werden muß. Der Erfolg war ein so günstiger, daß Herr Hellmesberger die entschiedene Ueberyzeugung gewonnen haben mag, daß auch ohne alle Affectation gespielt, diese alten Sachen ihre Wirkung thun. Die zweite Kammer gestaltete sich dadurch von vornherein interessanter, daß Frau Clara Schumann den Pianofortpart der großen A-Sonate von Beethoven, op. 47, übernommen hatte. Dieses Werk und die Art seiner Ausführung ist so wichtig, daß wir diesmal gegen unseren Gebrauch etwas länger dabei verweilen müssen. Der Vortrag der genannten berühmten Künstlerin mit Herrn Hellmesberger war im Ganzen dadurch ausgezeichnet, daß man diesmal nicht, wie es sonst so häufig geschieht, vom

Stück beherrscht erschien, sondern es beherrschte. Wir meinen dies in Betreff der Zeitmaße, welche entweder aus Uebermuth, oder aus Mangel an Rhythe bei dieser großartigen Composition so häufig übertrieben werden. Einerseits verlor den Clavierspieler oft der im 1. Satz leidenschaftliche, und im 3. städtig dahin rauschende Charakter seiner Kunst, und die Möglichkeit schnellster Ausführung, während anderseits der Violinist, an die Natur seines Instrumentes gebunden, über eine gewisse Grenze nicht hinaus kam, ohne statt Ton hässliches Schreien zu bringen. Diese Klippe wurde, wie gesagt, glänzend umschifft, und wenn auch das Finale im Verlauf etwas schneller wurde, als es begonnen worden war, so blieb es doch in dem Bereich der Verkündbarkeit und Schönheit. In Betreff der geistigen Auffassung im Ganzen wollen wir zwar nicht sagen, daß das Dämonische als Hauptcharakterzug erschien, — dagegen lehnt das „Ewigweibliche“ sich naturgemäß an, — vielmehr erschien es gebändig durch die Ruhe und Klarheit der Spielenden, eine Beobachtung, die wir jedenfalls viel lieber machen, als jene, wo das an sich schon excentrische Stück zur Verlesung der noch viel ärgeren und weniger berechtigten Excentricität des Spielers mißbraucht wird. In der einleitenden Violinstelle spielte Herr H. den ersten Accord zu kurz, und zu merklich vom folgenden Viertel getrennt. Ferner war das 2. Viertel mit Punkt im 2. Tact zu kurz gehalten. Die Stelle vor der dadurch zu ruhigen Breite, die ihr zukommt. Im Allegro war die Violine in der Gesangsstelle



um ein nicht unbedeutendes zu stark gespielt, und blieb damit im Vordergrund des Bildes, da die ganze Stelle doch ein Zurücktreten ausdrückt. Einen Fehler in H.'s Declamation dürfen wir bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt lassen, weil er zur Manier zu werden droht. Wir meinen seine Behandlung der sogenannten weiblichen Schlässe. Auch die Instrumentalmusik hat ihre männlichen und weiblichen Reimsythen, welche sich im Schluß auf dem guten, oder auf dem schlechten Tacttheil (nach einem Vorhalt) ausprechen. Wo immer ein solcher „weiblicher“ Schluß sich durch zwei gebundene Noten kenntlich macht:



da ist die zweite Note, entsprechend einer schwachen Endsythe kurz und schwach zu behandeln. Wir begreifen deshalb nicht, warum ein so gebildeter Künstler, wie Herr H. sich sonst zeigt, auf solche kurze Endnoten oft noch einen langen Strich, meistens oben-dreiein mit einem Aufschwellen verbunden, bringt. Möge sich Herr H. eine Zeitlang beobachten, und er wird erkennen, daß wir mit Recht dergleichen tabeln, er wird es sich gerne abgewöhnen, und uns schließlich Dank wissen. — Das Thema der Variationen, vom Clavier zuerst gebracht, schien uns zu eintönig, zu wenig ausdrucksvoll gespielt; das Tempo war etwas zu leichtfüßig für die Fülle des Inhalts, das dieses Thema birgt. Dagegen wurden die Variationen beiderseits vortrefflich ausgeführt. Am Finale wüßten wir nichts als eine vielleicht ganz subjektive Bemerkung zu machen. Sie betrifft den zweimal anstretenden  $\frac{3}{4}$ -Tact, wo Hr. Sch. einen Tact fast schneller nahm, als einen des vorausgegangenen  $\frac{3}{4}$ -Tactes. Unserer Uebersetzung nach, welche sich auf die Natur des als Mittel-satz zu rührenden Motivo's gründet, müßte diese Stelle durch eine kleine Pause vom Vorausgehenden getrennt, und im Tempo etwas gemäßig gehalten werden. — Das herrliche D-dur-Quintett von Mozart wurde zum Schluß des Abends in größtenthcil gelungenster Weise gespielt, und es blieb nur eine größere Reinheit der Intonation in den Einfügen des Cello in der Einleitung, und eine launigere Behandlung des Finales zu wünschen, welches bei der sehr häufigen Wiederholung seines Themas leicht monoton wird.

v. Br. Wir schließen dem obigen Verichte einige Zeilen über das zweite Concert des Männergesangsvereins, über die Production eines Herrn Mögels und über die Reprise des neu in Scene

geführten Spon-tin'schen „Ferdinand Cortez“ im Hofoperntheater an, da alle diese Objecte zu dieser eingehenden Erörterungen nicht herausfordern und die Vocalität in diesen Blättern eine möglichst untergeordnete Stelle einzunehmen bestimmt ist. Das zweite Concert des Männergesangsvereins trank fast nicht nüder, als das erste, an einem mit geringen Ausnahmen gestalteten Programm und es liegt zu bezagen, daß der Verein bei der viel größeren Concurrentz, die er jetzt zu bestehen hat, unter solchen Umständen nach und nach den Boden unter den Füßen verlieren wird. Die Räume des Redoutensaal's waren so dicht gefüllt, wie nur irgend je, aber die Theilnahme dieses Auditoriums blieb vom Begime bis zum Ende des Concertes eine ängstlich taube, obwohl die Leistungen des Vereins selbst an Tüchtigkeit gegen frühere nicht zurückblieben. Aber das Publikum auch dieser Concerte hat sich allmählig des Gedränges an Zuschauer entwohnt und man wird schon um der Selbsthaltung willen darauf sinnen müssen, ihm träglicher Kost zu bieten.

Ein junger, uns bisher unbekannter Componist, Namens Mögels, veranstaltete im Salon des Herrn Bösenboxer eine Soiree, in welcher er eine Sonate für Pianoforte und Violine ein Pianoforte-Trio, ein Quartett für Streichinstrumente und einige Lieder zur Aufführung brachte. Der junge Componist besitzt ziemlich Verwandtheit in Handhabung der üblichen Formen, unter welchen ihm die Mendelssohn'sche besonders zuzugagen scheint, aber noch keinen eigenthümlichen Gehalt, so daß wir uns vorläufig darauf beschränken müssen, seine Arbeiten — die Lieder ausgenommen — als Früchte „fleißigen Strebens“ anzuerkennen.

Der schwache Erfolg, von welchem die sorgfältig vorbereitete Reprise der Spon-tin'schen Oper begleitet war, bewies die geringe Lebensfähigkeit, welche den Werken dieses Meisters und dem Cortez insbesondere jetzt noch innewohnt. Es fehlt ihnen ebenso an elementarer Gewalt und sinnlicher Schönheit, wie an lyrischer und dramatischer Tiefe, und die Bühne, welche uns vor Allem mit menschlichen Consisten beschäftigen soll, widersteht fast dessen unaufhörlich von Tänzen, Märchen und Klauenspielen. Die anerkanntswürdige Mühe, welche man dem Werke zugewendet hat, wird sich kaum lohnen. Unter den Darstellenden ist Frau Dufmann mit Ansehung zu nennen, obwohl ihr die Rolle offenbar wenig zusagt und — nebenbei bemerkt — das merkwürdige Costume sie gar nicht kleidet. Herr Grinminger tremolirte und distonirte an diesem Abend mehr als je. Die Ensemble's waren sehr sorgfältig studirt, keine Nummer aber wurde lebhafter befaßt, als der Orchestanz, welchen Herr Fricke — in der That mit vieler Geschicklichkeit und positivem Effect — während des Ballet-Intermezzo ausführte, mit welchem die Mexitaner im zweiten Act den spanischen Heiden und seine getreuen Ungetreuen unterhalten.

## Correspondenzen.

### Hamburg.

In dem dritten Abonnement-Concert des Hamburger Musikvereins unter Leitung des Herrn D. G. Litten kam Schumann's „Manfred“ zur Aufführung. — Die Declamation, von Hrn. Schulzendorf, Herrn Fried. Dezent und einem Dilettanten, ließ leider eine sehr mangelhafte Auffassung erkennen und hüberte besonders die in das Beck weise Eingeweihten an einem freien Genuß und einem innerem Verständniß derselben. — Auf das Einüben der Chöre hätten wir gerne mehr Sorgfalt verwendet gesehen, wie überhaupt die Ausführung des Rauf bei einer früheren, auch unter Leitung des Hrn. Litten, bedeutend nachstand. Es fehlten dem Ganzen die Einheit, das glückliche Zusammenwirken und Ineinandergreifen von Declamation, Chor und Orchester, was vielleicht durch eine größere Anzahl Proben ermöglicht worden wäre. Die Dilettanten, welche die Partien der Geister übernommen hatten, zeigten sich ihrer Aufgabe auch nur theilweise gewachsen; das Zerzett der Geisterstimmen ging besonders schief. Das Weidrama erwarb lästige künstlerische Kräfte, wenn keine gewaltige Wirkung nicht beeinträchtigt werden soll, und so große Anerkennung auch Hrn. Litten's fast immer glänzend gewählten Programme verdienen, eben so sehr ist es zu bedauern, daß die Aufführung nicht immer eine würdige genoss werden kann. — Die Leistungen des Hrn. Stodtkausen aus Paris sind so allgemein anerkannt, daß schon sein Name genügt um uns eines ausgezeichneten Genusses zu versichern. In einer Acte aus „Le valet de Chambre“ von Caraffa und in der

befannten Figaroairie „Largo al factotum“, gab er uns wieder Gelegenheit die außerordentliche Geschmeidigkeit und Vieligkeit seiner Stimme, seine schöne, deutliche Aussprache, seine glückliche, dramatische Auffassung zu bewundern. Unerrichtet aber, und worin wir ihm einzig Jeann Vireud zur Seite stellen möchten, ist kein Vortragsbringer. Dieser, unigut kann sein Sänger in den Weid eines Hades einbringen, es dem Hörer verständig machen als er es in Schumann's „Ruthenländer Choro“ und Schubert's Abschied behandelte. — In dem wundervollen Lied Schumann's „Schiffenfließ“, das Hr. Stodhauen auf förmliches Verlangen noch singulärte, nahm er Abschied von uns — wir hoffen ihn recht bald wieder zu sehen. — Zwischen und nach den Gesangsverträgen beluerten wir Mendelssohn's Melusine-Operette und Cherubini's Lucretia in den Abencere zu Gehör. —

Die fünfte Quartett-Unterhaltung der Herrn Hajner und Lee, am 25. brachte Haydn's Quartett in D-dur (Cah. 13. Nr. 2., Beethoven's Quartett in F-moll und Schubert's C-dur Quintett. Die Ausführung durch die Herren Hajner, Hohnroth, Breyher, Lee und Wiemann war vorzüglich, wie immer. —

Die italienische Operngesellschaft, welche gegenwärtig im Berliner Victoria-theater, „Furora“ macht, beabsichtigt im Stadttheater eine Reihe von Gastvorstellungen zu geben, zu denen die Preise auf mehr als das Doppelte erhöht werden sollen. —

## Beitungschau.

Ganz vortheilhafte, sehr lesenswerthe Aufsätze, überschrieben: „Die Aufkunstsmist“ und „die moderne Kirchenmusik“ finden sich in der Zeitschrift: „Aeltere Tage“, in ihrem 4. 7. und 8. Heft.

## Journalistik über den „Prometheus“ von Liszt.

Es wird unsere auswärtigen Leser interessieren, die Aufsätze wenigstens im Auszug zu lesen, welche in den feuilletonischen hiesiger politischen Zeitungen von den hervorragenderen Kritikern über das Liszt'sche Werk ausgeprochen worden sind.

Die „Presse“ (Tr. Ed. S.) läßt sich so vernehmen:

Dies Werk versteht uns, die wir gern zu den vorläufigen Berzehr dieses bedeutenden und tiefenverwickelten Mannes zählen, letzter abermals in die Notwendigkeit, gegen seine Compositionsmist auf das schärfste zu verurtheilen. Wie alle größeren Werke Liszt's, ist auch der „Prometheus“ eine Allianz der betäubeten Erkundungslosigkeit mit aufwendem Plaffiment. Ein behändiges Zucken und Nisthinken, lauter Effecte und doch kein Effect. Schon die Lucretia ist zu einer interessant orchestrischen Folter, auf welcher der Hörer gefesselt gemarrt wird. Die Chöre treten hin und wieder Vorkipunkte, kommen jedoch, vom Orchester fortwährend unterbrochen und überwältigt, nirgends zu einheitlicher Entwicklung. Das Anziehende hier auch hier einige neue Orchester-Effecte, die meist in's Gebiet der musikalischen Malerei fallen, die Sigheln und Zerseln im Schmitzerchor, das Heulen des Cycans u. dgl. Dem „Prometheus“ Liszt's fehlt einfach der prometheische Funke: mag er noch so verschiedenes und seltenes Material aufhören, es will nirgends brennen.

Wir machen kein Hehl daraus, daß keine gemalte Details und tief-sinnige Intentionen, welche die dem Mythos inwohnenden Ideen anzuheben trachten, uns die schmale musikalische Schöpfungstrait nicht entfernt erlösen können. In ihrem größten Theil ist Liszt's Composition vollkommen unklar. Ja, wir bekennen, daß die außerordentliche Virtuosität, mit welcher diese uns anhängen, inhaltlos aufgeschblähten Chöre unterstützen, allmählig eine erhebende Wirkung auf uns übte. Es erging uns wie Gupfaw brim Anhören der Liszt'schen „Dante-Symphonie“; ihm erwidern die musikalische „Hölle“ Liszt's hat ganzweillich immer nur formlich, so daß er sie mit neuen Tönen in gewunden Säulen verwickelt, die am Schluß des „Don Juan“ jederzeit Lachen erregen. —

Was die Wirkung der Liszt'schen Musik auf das Publicum betrifft, so füllte dieses von den (laut Programm: darin illustrierten Zuständen) jedenfalls die drei letzten sehr selbst mit: „Leis“, „Ansharen“ und endlich „Erlösung“. Es gesch dabei selbst immer aufwendig duldenden Prometheus, dem ein musikalischer Geis, zwar nicht in die Leber, aber desto tiefer ins Ohr haßt.

(Wird fortgesetzt.)

## Nachrichten.

Paris. Frau (Gaus) Szarvady gibt im Saal Meyer Concerte und macht Prognostica für ihre Musik. Sie spielt Haydn, Beethoven, Chopin, Schumann.

— Gounod's neue Oper „Pylämon und Bacchis“ erfreut sich nur eines mäßigen Erfolgs.

— Wagner's 4. Concert wurde abgeloßt, doch scheint er fest entschlossen, eine seiner Opern zur Aufführung zu bringen. (Wird neuerdings in Abrede gestellt. D. R.)

London. Wallace's große romantische Oper „Koreley“ wurde am 23. Februar zum ersten Mal gegeben, und zwar mit seltenem Erfolg und unter entzückender Aufnahme. Nicht weniger als 7 Piccen wurden bei Capa verlangt und auch wiederholt.

Frankfurt a. M. Herr S. Strauß eröffnete, einem allgemeinen Wunsch entgegenkommend, einen neuen Cyclus seiner Quartette.

Düsseldorf. Im 6. Abonnements-Concert wurde Haydn's Schöpfungsgesang aufgeführt.

Wien. Die Aufsempelung von Gluck's „Armido“ war auf 10000 fl. veranschlagt; es wurde diese Summe zu hoch gefunden, die Oper aber beiseite. Interessant wäre es zu wissen, welche Summen für Meyerbeer'sche, Wagner'sche und Verdi'sche Oper anstandslos bewilligt worden.

— Wagner's „Fliegender Holländer“ wird an unserer Hofbühne zur Aufführung vorbereitet.

— Frau Schumann am nird einen zweiten Cyclus ihrer so hart besetzten Concerte geben.

## Concert-Ankündigungen.

Am 18. 4. Philharmonisches Concert (Jesad in Egypten, Oratorium von Händel.) — Am 19. Concert des Viererängers C. v. Soupper unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann und des Fräuleins v. Aken.

— Am 22. 4. Concert der Frau Clara Schumann. — Am 24. Abends im Saale des Hrn. Streicher: Concert der Pianistin Fräulein Henriette Kitz. — Am 25. Concert des akademischen Gesang-Vereins.

Wir erhalten folgende Zuschrift:

Durch den Rücktritt des Professors Eduard Firkbert ist am Wiener Musikconseruatorium die Lektorstelle für die höhere Ausbildung im Klavierfach in Erledigung gekommen. Da Herr Firkbert durch Gesundheitsrückstände veranlaßt war, den Unterricht sogleich aufzugeben und um Enthebung von der Pflcht einer dreimonatlichen Kündigung anzusuchen, so blieb der Direction der Gesellschaft nur die Wahl, bezüglich des weiteren Unterrichtes seiner Schüler bis zur Befestigung seiner Stelle ein Provisorium zu treffen, oder die Schulclasse bis dahin zu schließen. Umstände, die mit der im Werke stehenden Reorganisation des Conservatoriums in Verbindung stehen, entschieden für das letztere. Die Direction wird es sich zur Aufgabe machen, das wichtige Unterrichts-geschäft in kürzester Zeit mit einer dem Zweck des Instituts entsprechenden Beschäftigung zu versehen.

Wie man aus dieser Notiz und einer früheren (siehe Nr. 9 dieser Zeitung) erseht, gehen an unserem Conservatorium unwürdige Dinge vor. Directionsmitglieder treten aus, andere ein. Dergleichen Verlehenrecht haben in der Regel etwas zu bedeuten. Hält man dagegen den obigen Passus, so von „der im Werke stehenden Reorganisation“ die Rede ist, so möchte man in der That zu glauben veranlaßt werden, es handle sich diesmal wirklich um wichtige Principien. Wir hätten bereits alle Hoffnung aufgegeben, daß unser Conservatorium jemals in gründlicher Weise umgeartet werden dürfte. Sollten wir diesmal erfahren, daß wir zu schwach sind? Wenn nun eine Reorganisation wirklich an-gebahnt wird, so werden wir nicht umhin können, in einer unserer nächsten Nummern unsere Meinung nochmals bündig und entschieden auszusprechen.

D. R.

## Uebersicht neu erschienener Compositionen.

Neue Salon-Musik für das Pianoforte.

J. C. Hebenstreber, Mariazeiler Reichseder. 3 Fantasiestücke, Op. 2, Nr. 1 Am Lauffingal, Nr. 2 Abendlied und Oebet in Mariazell, Nr. 3 Am Erlaß See. — Albert Jungmann. Un rève de fleurs. Vision poétique, Op. 14. — Joh. Kassa. Erinnerung an die Brühl. Melodie, Op. 70. In Brunn am Gebirge. Lehrer. Volkstied, Op. 71. Erinnerung an Krentholzbach. Idylle Op. 72. — Joh. Madl. Badler. La Najada. Moreeau de Salon, Op. 51. Grande Polka de Concert, Op. 52. Tendresse. Moreeau melodieux, Op. 53. Le Paron de Plörmel. 2 Melodies var. Op. 54. La danse des painneurs. More. caract. Op. 55. — Franz Planz 3 charact. Capolied Nr. 1 Die Jungtied, Nr. 2 Die Amuth, Nr. 3 Die Heiterkeit. — W. Richard's. Am Abend. Romane. — Caroline Swarth. Malid, Op. 16. — Alg. Seig. Impromptu-Polka, Op. 1. — Adal. Zeitmüller. Ein Bild in die Ferne. Orig. Melodie, Op. 12. — H. Wegl. Le paron de plörmel. gr. fantasia. Op. 260. — S. A. Wolfenstaut. Il Trovatore. Illustrations, Op. 46.

## Berichtigung.

In Nr. 11, Seite 87, Spalte 1, Seite 15 und 23 ist zu lesen: Pape Marcelli, — statt Pape.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagne.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Schotten-Polzei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Russ- und Polnische Abtheilung:** Welfen- & Böhm, vormals G. F. Wäber's Witwe. **Pränumerationen:** für 1 Jahr (26 Nummern) 4 R. oder 4 Zflr. — für ½ Jahr (13 Nummern) 2 R. oder 2 Zflr. — für ¼ Jahr (7 Nummern) 1 R. oder 1 Zflr. **Mit Vorbezahlung:** für 1 Jahr 7 R. oder 7 Zflr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 R. 10 Sgr. oder 2 Zflr. 20 Sgr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Ngr. oder 1 Zflr. 10 Sgr. **Eingeleitete Blätter:** 15 Ngr. oder 3 Silberg. — **Beizele und Beizele werden franco erbeten.** — Alle **Beihaltungen, Musikalien und Aufzeichnungen** nehmen **Beihaltungen an.**

**Inhalt.** Händel's „Israel“; — Rezensionen: Rein Generalprobe mehr, Sammelwerke für Alt. — Musikalische Briefe aus Frankfurt a. M. — Concerte. — Correspondenzen. — Zeitungskritik. — Vermischtes. — Nachrichten.

## Händel's „Israel in Egypten“.

Ausgeführt in Wien am 18. März 1860.

S. B. Die Ausführung eines Händel'schen Oratoriums ist für Wien umso mehr ein Ereignis, als wir eben nicht allzuhäufig damit erfreut werden, und als diesmal das Zusammenwirken von zwei tüchtigen Körperschaften, des Hofopertheaters und der Singakademie eine durchgreifende Wiedergabe erwarten ließ. An Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, hatte es nicht gefehlt; besonders war die Frage, ob die „Singakademie“, diese aus den gebildetsten Ständen zusammengesetzte Gesellschaft, sich vollständig einfinden, und herbeilassen würde, in den Räumen des Hofopertheaters und in Gesellschaft mit einer aus Fachmusikern bestehenden Corporation zu singen, und sich hier einer Kritik aussetzen, die notwendig strenger anfallen mußte, als die, welche die unterstützenden Mitglieder der Akademie in deren eigenen Concerten ausüben. Alles das wurde indessen, wie gelang, glücklich überwunden, und Wien erlebte das seltene Schauspiel, den „Israel in Egypten“ von einem stark besetzten Sängerkor, den ersten Opernsängern und Sängerninnen als Solisten, und dem berühmten Kärnthnertheaterorchester unter der Leitung des Hofopertheater Direktors Eckert ausgeführt zu hören.

Wenn nun gleichwohl der Erfolg den Erwartungen nicht vollkommen entsprach, so ist dies ein Umstand, dessen Wichtigkeit uns nöthigt, aus dem engen Raume unserer Concertberichte heranzutreten, und den Gründen dieser Erscheinung etwas tiefer nachzuspüren. Auch drängt uns die Composition selbst, und die ihr zu Theil gewordene Bearbeitung (theilweise Verunstaltung) durch Mosel, so manche Bemerkung ab, die wir sonst unterdrücken müßten.

Das Unglaubliche hat sich ereignet: die vielen macht- und prachtvollen Chöre dieses Werkes wurden, bis auf einige wenige, ganz fast hingegenommen, während die Solo's zum größten Theil mit rauschendem Beifall angenommen wurden! Man könnte daraus den einfachen Schluss ziehen, daß diese gut, jene aber schlecht gesungen wurden. Dieß würde aber ein arger Fehlschluss sein, denn im Gegentheile waren die Chöre, — bis auf einige Schwankungen, die bei dem großen Raum, den ein so zahlreicher Körper einnimmt, fast unvermeidlich, und überdies dadurch erklärlich sind, daß Herr Direktor Eckert manche Tempo's anders nahm, als der Chormeister der Singakademie Herr Kapellmeister Stegmayer bei den Proben genommen hatte, — ganz vortrefflich, und namentlich in Berücksichtigung der nicht geringen Schwierigkeiten des Werks, und der überwiegend großen Zahl von Dilettanten, aus denen dieser Chor gebildet ist, sehr lobenswerth, während die Leistungen der Solisten, an die man berechtigt war, viel höhere Forderungen zu stellen, im vollsten Sinne des Wortes ungenügend blieben. Der Applaus, welcher hier dennoch gespendet wurde, erklärt sich nur aus der gedanken- und kenntnißlosen Abgötterei, die mit den Koryphäen der Oper getrieben

wird, und die Zusammenlegung des Publikums dieser Concerte ließ somit erkennen, daß die überwiegende Masse derselben aus Theaterbesuchern, nicht eigentlichen Musikfreunden und Kennern bestand.

Es ist wahr, die Chöre machten wenig Wirkung, viel weniger, als man von der großartigen Conception derselben erwarten durfte. Daran war aber vor Allem die Vocalität schuld, welche für deutliches Vernehmen von Details sehr günstig, für Klang- und Massenwirkung jedoch sich ganz ungeeignet erwies. Die herrlichsten achtsimmigen Chöre des Werks packten nicht, weil der Ton zu trocken war, und jenes Zaubers entbehrte, der dem Gesang in den weiten Räumen einer Kirche, oder eines großen vieredigen Saales eigen ist. Diesen Uebelstand weniger fähig zu machen, hätten die Chöre viel feiner nuancirt gegeben werden, hätte das ausdrucksvolle Hervorheben und Zurücktretenlassen des Einzelnen viel sorgfältiger findirt sein müssen. Dazu eignet sich freilich Händel's Musik in ihrer Einfachheit im Ganzen wenig, — man kann nicht aus einem griechischen Tempel einen gothischen Dom machen. Herr Stegmayer hatte allerdings die sehr dürftig bezeichnete Partitur mit einigen, und zwar recht sinnigen Schattirungen versehen, und die Chöre demgemäß studirt; doch konnte allerdings hierin, in Berücksichtigung der atonischen Verhältnisse des hier maßgebenden Vocals, etwas mehr gechehen, ohne der Händel'schen Kraft zu nahe zu treten. Viel nachtheiliger noch wirkte jedoch der lähmende Einfluß des Dirigirenden, welcher, vielleicht aus praktisch zu rechtfertigenden Gründen, aber zu spät, viele Chöre, die im raschen und feurigen Tempo studirt waren, um ein bedeutendes langsamer nahm, so z. B. den Sag in Es: „Er führt sein Volk durch's Meer, wie durch die Wüste hin“, und ferner den gleich folgenden in C-moll: „Doch den Feinden wird zum Grabe die Meeresfluth. Nicht Einer war, der entkam.“ Es lagerte sich in diesen und noch mehreren Chören eine Flahheit und Monotonie über die Aufführung, die man mit Unrecht der „Singakademie“ zur Last legen würde, deren Mitglieder für den vielfach bewiesenen Kunstfehler, die aufopfernde Hingabe an die edle Sache, und die müthige Befiegung einer sehr natürlichen Scheu den aufrichtigsten wärmsten Dank verdienen.

Wenn wir nun zu den Solisten übergehen, so erklärt es uns mit Trauer sagen zu müssen, daß die Leichtfertigkeit, mit welcher dieselben die ihnen anvertrauten Aufgaben lösten, eine sehr große war. Bei der ersten Generalprobe, zwei Tage vor der Aufführung hatten dieselben ihre Partie noch kaum angesehen, ja stellenweise wußten sie kaum mit den Noten fertig zu werden. Von einem pietätvollen Eingehen in die Art und Weise Händel'scher Musik war unter solchen Umständen natürlich nicht die Rede. Wenn nun solche „erle“ Säger und Sängerninnen unter den Augen ihres Direktors und Augzeugs eines Achtung gebietenden Oratoriums von Händel, nicht einmal sich die Mühe geben mögen, Vorzügliches zu leisten, und dafür noch Beifall ernten, so ist das ein so schändliches Tölpel für die fleißige Singakademie, daß wir für die Zukunft diese Verbrüderung nicht mehr befürworten können. Hat doch diese Anstalt unter ihren Mitglie-

bern für jeden Solopart Vertreter, die wenigstens Rath und Lehre annehmen, und solch eine Sache nicht als „Duz“ betrachten! Bei der Aufführung hielt sich noch am besten Frau Dufmann, welche die Schlussstelle: „Singet laut dem Herrn“ u. f. w. mit künstlerischer Sobrietät und mit großer Kraft brachte. Im Ganzen hat sie aber zu wenig Selbstverläugnung, und zu viel Sentimentales in ihrer Gesangsweise, und müßte solche ein Musif geradezu erst jenen lernen. Herr Schmid (Bass) war seiner Sache noch ziemlich sicher geworden. Herrn Walters (Tenor) Gesang ist weit entfernt vom oratorienhaften, und es gebührt ihm auch an reiner und gesunder Coloratur, um Parthien wie diese entsprechend zu singen. Von Frau Essilag möchten wir lieber ganz schweigen. Sie fühlt sich groß und erhaben über jeden Tadel, zeigt sich nicht im mindesten bereitwillig, ihre oieftachen Untugenden abzugewöhnen. Was nicht uns, dieselbe immer wieder zu tadeln, wenn die zu allererst dazu berufenen Directoren und Kapellmeister nichts thun, um ihr die Nichtigkeit solcher Vorwürfe begreiflich zu machen? Mißfällt uns solcher Gesang schon in der Oper, wo die „Leiden-“ doch noch Manches entschuldiget, — im Oratorium danken wir gehorsamst dafür, und hören viel lieber eine kleinere Stimme und dilettantische Lindchöfchenheit, wenn wir nur diesen abentheuerlichen Monumentönen (die freilich auch an unserm „Concertorium“ gethelt (!) werden), und diesem Mädern und Tremolieren entgehen!

Das Händel'sche Oratorium ist und bleibt trotz der lauen Aufnahme, die es hier fand, eine der größten Schöpfungen der Tonkunst überhaupt, und Händel's insbesondere. Vielleicht in keinem seiner übrigen Werke dieser Gattung finden sich eine so große Anzahl von wundervollen höchst charakteristischen und musikalisch interessanten Chören, während das, was man die Schattenseite des Meisters zu nennen pflegt, die Arien u. f. w. auf ein sehr bescheidenes Maß eingeschränkt sind.

Interessant sind die Schlußsätze, welche dieser Colloq. von Musik, wie Schöcherden „Israël in Egypten“ nennt, erlebte, und wir theilen unseren Lesern die darauf bezüglichen Daten dieses Biographen mit.

Händel componirte dieses Oratorium im Zeitraum von 27 Tagen im Jahre 1738. Die erste Aufführung fand am 4. April 1739 im Haymarket-Theater statt, scheint jedoch nicht entschieden durchgegriffen zu haben, da schon für die 2. Aufführung am 11. April Einiges gekürzt, und vier italienische Arien („Balladen“) eingelegt wurden. Die 3. Aufführung fand am 17. April statt, die 4. dagegen unterblieb, obwohl sie schon angekündigt war, und statt dessen wurde „Saul“ angeführt. Weitere Productionen fanden 1740, dann 1756 (zweimal), 1757 und 1758 statt, und es wurde das Oratorium zu verschiednen Händel's, eingerechnet eine Aufführung in Dordrecht, zusammen neun mal gegeben. Diesen Mißerfolg erklärt Schöcherden aus den damaligen Zuständen, wo ja auch Shakespear's noch bei weitem nicht jene Achtung errungen hatte, die man ihm jetzt allgemein zollt.

Später traf das Händel'sche Werk noch schlimmeres Mißgeschick, da es in die Hände von Arancrues fiel. Im Jahr 1765 wurde es mit 12 Arien und Recitativen gegeben, die italienischen Opern u. dgl. von Händel entnommen waren, und denen man einen biblischen Text unterlegt hatte; und zwar waren es die Opern „Rinaldo“, „Robelinda“, „Julius Caesar“, „Ezio“, „Scipio“, und die Cantate „Cecilia Bolgi“, die den Stoff dazu hergaben. So geschah es u. A. daß eine Arie an Jehovah mit einer Musik gesungen wurde, welche ursprünglich auf den Text: „Di Cupido impiego i vanni“ componirt war. Zu dieser Zusammensetzung erhielt es sich bis zum Jahre 1840, wo Surman zum ersten Mal den Versuch machte, es in seiner ursprünglichen Form aufzuführen. Dieser Versuch gelang, denn wir sehen seitdem den „Israël“ in seiner Reinheit in den Repertoiren der Oratorienconcerte in England eingebürgert, und wurde es bei dem großen Hän-

del'selbe im Juni 1857 im Krystallpalast mit einem Sängerverbital von 2000 Personen aufgeführt.

Bei uns werden Händel's Werke in der Mosef'schen Bearbeitung gegeben, da doch die Originalpartituren in England längst erschienen sind. Der Grund davon ist ein ziemlich kleinlicher: man besitzt Händel's Werke bereits in hundertfach copirten Stimmen nach jener Bearbeitung, und scheid die Ausgaben, welche eine abermalige Copiatur verurtheilt; und dies in einer Zeit, die den hundertjährigen Sterbetag des Meisters mit Aufstellung eines Denkmals (in Halle) und einer Pracht- und Gesammtausgabe seiner Werke feiert!

Mosef hat im „Israël“ zwar nicht so arg gewirthschaftet als in anderen Händel'schen Werken, und namentlich im „Belshazzar“, aber es ist doch auch da ziemlich rückwärtslos verfahren worden. Wir haben nichts einzuwenden gegen Kürzungen und Begliffungen, wenn dieselben von künstlerischem Verstandnis und Pietät eingegeben sind; aber es gibt Dinge, die man einem Componisten nach seinem Tode nie antun sollte. „Israël in Egypten“ hat keine Ouverture. Mosef nimmt den Chor in G-moll (den zweiten des Werks) streicht die Singstimmen weg, setzt ihn in A-moll, macht eine Introduction dazu, — und die Ouverture ist fertig; der Chor bleibt dafür später weg. Den Chor: „der Nacht düstere Schleier sinken auf das Land“ läßt er vom Soloquartett singen, und die darauf folgenden drei Chöre: „Er würgte Egyptens Erstgeburt“ u. f. f. streicht er, und läßt den Text als Recitativ vortragen. Erst die Worte: „Reet gebot er dem Meer, und es ließ trockne Bahn“ u. f. f. erlaubt er dem Chor zu singen. Dann scheid er vor dem Schlußchor eine Sopran-Arie (Es-dur aus dem 2. Theil) ein.

Aus dem ursprünglichen 2. Theile bildet er zwei, so daß das Oratorium in dieser Bearbeitung drei Theile hat. Zum Beginn des zweiten Theils streicht er zwei Chöre und ein Duett für zwei Soprane. Nach dem Chöre: „Groß ist mein Gott“ u. f. f. folgt im Original ein Duett für zwei Bass. Mosef arrangirt es für Tenor und Bass, und ändert Alles, was ihm dazu nöthig ist. Den mit „Chor“ überschriebenen vierstimmigen Satz: „Mit einem Hand deines Odems“ u. f. f. läßt er abermals vom Soloquartett vortragen. Im Tenorsolo: „Kühn spricht der Feind“ streicht er die Coloraturstellen, und erleichtert so dem Sängere seine Aufgabe. Mit dem Doppelchor: „Welcher gleichet wohl dir“ u. f. f. scheidet der 2. Theil. Der dritte beginnt mit dem Duett: „Durch dein Erbarmen ist dein Volk gerettet“, welches von Händel für Alt und Tenor gethelt ist. Mosef findet hier den doppelten Contrapunkt anwendbar, wirft den Tenor in den Sopran hinauf, und läßt das Duett also von Sopran und Alt singen (!), auch kürzt er es bedeutend. Das Ungeschickteste aber von Altem ist, daß er ein Recitativ für Tenor, welches dem Schlußchor vorausgeht: „Und Myriam, die Prophetin, die Schwester Aarons, ergriff nun eine Zither, — — — und stimmte das Lied an:“ — schon vom Sopran jenen läßt, welcher doch nun selbst in den Worten: „Singet laut dem Herrn“ u. f. w. (ohne Begleitung) die Myriam vorstellt! —

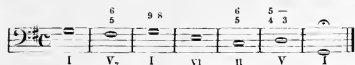
So hat Mosef also hier gewirthschaftet, und wir halten es in der That für hohe Zeit, daß man solch unkünstlerischem Wesen eine Ende, und bei künftigen Aufführungen Händel'scher Oratorien die diesach begangenen Sünden wieder gut mache und sich an das Original halte, wenn wir auch, wie gesagt, nicht eine ganz unverkürzte Darstellung befürworten wollen.

## Kein Generalbass mehr! Dafür der Geist der Einheit (I) in der musikalischen Progression.

Ein Beitrag zur Musikwissenschaft. Wien 1860. Ballishausner'sche Buchhandlung.

E. N. Dieses Schriftchen ist einer jener Vereinfachungsversuche, welche meist von dilettantischer Seite, von Zeit zu Zeit gegen

unser musikalische Theorie, unsere arithmetischen Bestimmungen und unsere Notation unternommen zu werden pflegen, jedoch bei den Voraussetzungen, von denen sie ausgehen, gewöhnlich ganz nutzlos für die Musikwissenschaft bleiben. Hier haben wir es, wie uns gleich der Titel sagt, mit einem erbitterten Feind des Generalbasses zu thun; warum dieser letztere, der längst nur noch in Partituren älterer Meister und in Lieblingsbüchern der Musikhörer ein beschriebenes Dasein führt, eine solche Verfolgung verdient, sehen wir zwar nicht recht ein; der Verfasser aber läßt kein gutes Haar an ihm; er soll gar keinen praktischen Zweck haben, keine Einheit kennen, keine in dreißigjährigen Curfus (so viel Zeit hat wohl noch Niemand dazu gebracht!) bequämligten Verbesserungen sollen nur für baldiges Vergessen erlernt sein u. s. Es scheint fast, als habe der Verfasser keinen ganz richtigen Begriff vom Generalbass; derselbe präbendirt ja gar nichts weiter zu sein, als ein äußeres Hilfs- und Abkürzungsmittel, eine lediglich auf das gegebene Fundament des Basses sich beziehende Zusammenfassung der Harmonie in Ziffern; daß aber dabei vom Bassen und nicht vom Grundton aus gerechnet wird, ist gar kein Mangel; denn es wird Niemand einfallen, wenn in C-dur über E die Zahl 6 steht, um dies E plötzlich als Grundton zu nehmen. Ebenso falsch und irreführend würde es sein, wenn man, um nach der Meinung des Verfassers „fortzueh“ zu sein, diese 6 besonders als kleine Sept bezichnen wollte, da es sich in C-dur von selbst versteht, daß nicht C gemeint ist, welches ein besonderes Zeichen (♯) erfordern würde. Jeder Musiker wird, wenn er einen genau bezifferten Bass vor sich hat, auf den ersten Blick die Grundtöne der einzelnen Accorde sowohl, als die herrschende Tonica erkennen und den ganzen harmonischen Zusammenhang übersehen; dem Anfänger pflegt man, damit er dies besser könne, noch die Stufen anzugeben, z. B.



was sehr praktisch ist, doch, wie man sieht, die Bezifferung, welche auch die Vorhalte enthält, noch nicht überflüssig macht; ebenso wenig könnten die Generalbassziffern die Noten selbst vollständig ersetzen, da sie über die Tonlage der Stimmen, über die Fügung der Melodie u. im Ungerwissen lassen; sie haben eben nur die Harmonie zu jeder Note anzugeben, dies aber thun sie ganz unzuverlässig und stehen dabei in steter Beziehung zur Haupttonart dadurch, daß die Intervalle durchaus so, wie sie derselben entsprechen, zu nehmen sind. Ist das nicht eine einseitige Beziehung auf den Grundton, und ist nicht gerade die für den ganz isolirten Accord freilich nicht hinreichend genaue Bezeichnung hier innerhalb einer bestimmten Tonart fortzueh und keinen Zweifel lassend? Was für entsehrliche Verbesserungen sind es aber, die im Sinne des Verfassers fortzueh wären, für den Septakkord  $3^{\circ} 6^{\circ}$  und für die 4 Lagen des Septimalakkords:  $3\ 5\ 7^{\circ}$ ,  $3^{\circ}\ 5^{\circ}\ 6^{\circ}$ ,  $3^{\circ}\ 4\ 6$  und  $2\ 4\ 6$ ? Allerdings könnte dann eine dreißigjährige Tortur aus dem Studium des Generalbasses werden. Doch der Verfasser bricht ganz mit letzterem, der Geist der Einheit in der musikalischen Progression soll ihm ersetzen, d. h. eine mitunter sehr unklar lassende, sich auf den Hauptton beziehende Stufenbeziehung, wobei die üblichen Unterzeichnungen (z. B. III = Dur, III = Moll, III<sup>o</sup> = vermindertes Dreiklang auf der Terz des Haupttones) durch andere, stenographische Zeichen gemacht werden. Als Einleitung sind Aphorismen über die „Zahlen der Natur“ vorangeschickt, eine Reihe höchst ungenügender, zum Theil unklarer Sätze, welche sehr an die Art und Weise gewisser philosophischer Richtungen unseres Jahrhunderts erinnern. Es sei nur ein solcher Satz angeführt: „Die Zahlen der Natur sind die unsichtbaren Hüllen der Wesen, wie die Körper die sichtbaren Hüllen der Zahlen der Natur sind.“ Was ist denn damit eigentlich Verständliches gesagt, und welche seltsame Definition der Körper ergibt sich daraus, wenn man einfach schließt: die Körper sind die sichtbaren Hüllen der Zahlen der Natur; diese sind die un-

sichtbaren Hüllen der Wesen; folglich sind die Körper die sichtbaren Hüllen der unsichtbaren Hüllen der Wesen!

Einer eingehenderen Besprechung des musikalischen Inhaltes können wir uns füglich enthalten, indem derselbe dadurch, daß von vornherein die gleichschwebende Temperatur des Klaviers als das maßgebende Tonsystem unserer Musik hingestellt wird, ein zum bei weitem größten Theil unnütziger geworden ist. Es ist zu verwundern, daß sich der Verfasser trotzdem der Reize der Naturtöne, wie sie die Akustik bietet, zur Entwicklung seiner „harmonisch-melodischen Progression bedient; im Uebrigen zeigt er sich als entschiedener Anhänger der 12stufigen Temperatur; es gibt für ihn keine reinen Quinten mehr in der praktischen Musik, alle sind temperirt; die musikalische Orthographie ist unnütz, es wäre gut, wenn wir für die 12 Töne auch nur 12 Namen hätten. Jeder gebildete Sänger oder Geiger würde dazu freilich den Kopf schütteln, und der Theoretiker blüht mit wahrem Entzücken in die Confusion, welche durch diese Beschränkung auf 12 Töne und das Gleichförmige von Cis und Des, Fis und Ges u. c. entsteht, wenn z. B. C E Fis als „hartkleiner“, C Es Fis = C Dis Fis als kleiner, (nämlich vermindertes) C E As als übermäßiger, C Es As als „weichübermäßiger“ Dreiklang alles Erstes angesehen werden. Der verminderte Septimenaccord auf Dis in seiner 4. Lage kommt zu der Ehre des noch befandenen Namens „Quadrat“; sein Grundton soll nicht Dis, sondern C sein und er wird als „erstes Fallen unserer Tontrabe“ bezeichnet; es gibt außer ihm nur noch zwei solche Quadrate in der Tonart C, nämlich F As H D und G B Des E. — Fünf-, Sechs-, und Siebenlänge, die der Verfasser als durch Stufenmischung entstehende neue Accorde auführt, sind eigentlich gar keine selbständigen Accorde, sondern bloß zufällige Zusammenlänge, indem, wenn nicht ein bloßer Vorhalt vorliegt, überall, wo sie auftreten ein sogenannter Orgelpunkt stattfindet. Bei der Erörterung über Consonanzen und Dissonanzen ist es bestreud, daß von der Octave gar nicht die Rede ist; auch können wir uns nicht damit einverstanden erklären, daß die Secunde zur unvollkommenen Consonanz erhoben, die kleine Terz dagegen, die Umkehrung der großen Terz, zur Dissonanz degradirt wird. Dagegen stimmen wir dem Verfasser bei, wenn er die Quarte als unvollkommene Consonanz betrachtet und ihr, wie der kleinen Septime (die man dagegen unvollkommene Dissonanz nennen könnte) einen zweideutigen, neutralen Charakter beilegt. Auch der Grundbass: Alle 12 Töne entstehen aus ein e m Töne, der sich in die beiden Stufen IV und V entzweit, birgt, wenn man die unrichtige Beschränkung auf 12 Töne beseitigt, etwas sehr Wahres; es ist nämlich keine Uebereinstimmung der Praxis und der Theorie zu erreichen, wenn nicht ein System von durchweg nur im Verhältnis der reinen Quinte zu einander stehenden Tönen, ein reines Quintensystem als arithmetische Grundlage der Musik anerkannt wird; man denke an den Widerspruch in Betreff der Lage der Töne Cis und Des, Fis und Ges u. c. — Wir bedauern, weiter nichts Vorubendes über das anonyme Schriftchen sagen zu können, aber der Verfasser hat sich, wie gesagt, von vornherein durch die Grundlegung der 12stufigen Temperatur den Weg zu richtigeren Resultaten versperrt und ist, auch abgesehen von diesem Grundirrtum, offenbar nicht hinreichend orientirt auf dem Gebiet der musikalischen Theorie. Auch daß er selbst viel Klavier spielt, möchten wir bezweifeln; denn dann würde er doch schwerlich eine ganz unbrauchbare Klaviatur, auf welcher die Töne F G A H Oberflachen, Fis As B dagegen Unterflachen werden sollen, (so daß man also in den Durflachen von C D E 4 Oberflachen auf einander zu spielen hätte) empfehlen und behaupten, es werde das Scalaspielen auf einer solchen last Spielerei sein. — Doch genug über diesen nicht grade glücklichen Versuch, die musikalische Theorie zu reformiren; es lag uns weniger daran, denselben in allen seinen wunderlichen Einzelheiten zu verwerfen, als den unsichtbaren Generalbass, welchem so geradezu der Gar aus gemacht werden soll, nach Kräften in Schutz zu nehmen.

## Sammelwerke klassischer Gesangscompositionen für Alt.

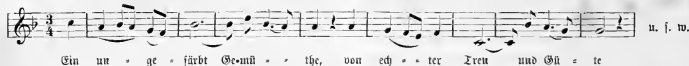
a) Joh. Seb. Bach. 9 Alt-Arien aus verschiedenen Cantaten und Messen, mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Robert Franz. Leipzig, Whistling.

b) Classisches Musik-Album (dritter Band der „Illustrirten Ausgabe erlebter musikalischer Meisterwerke“). Leipzig. Ab. Gumprecht.

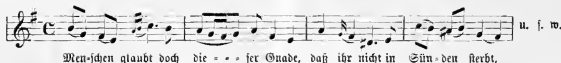
S. B. Was dem Clavierpieler und durch ihn der Kunst und der Bildung so aufzuerblich förderlich ist, das sind die bereits seit längerer Zeit bestehenden Ausgaben der Altarien in Gesamtausgaben ihrer Pianoforte-Compositionen. So sind namentlich Bach's unübertreffliche, so phantasiereiche und dabei echt claviermäßigen Saiten, Exercices u. s. w. längst in den Händen strebender, Bildung und Genuß suchender Musiker und Musikfreunde. Dergleichen die Werke Haydn's, Mozarts und Beethoven's durch die Hallberger'sche und andere billige Ausgaben.

Schlüßmer von der Sänger daran, der sich unmöglich um einiger Arien willen die ganzen Cantaten, Passionen und Messen in Partitur oder Clavierauszug anschaffen konnte.

Dem abzuhelfen, sind Sammlungen und Bearbeitungen wie



Ein un - ge - fähr't Ge-mü - the, von ech - ter Treu und Gl - te



Men-schen glaubt doch die - - - ser Gnade, daß ihr nicht in Sün - den sterbt.



Be - rei - te dich Zi-on, mit zärt - li - chen Trieben, den Schön - sten, den Lieb - sten bald bei dir zu sehn.

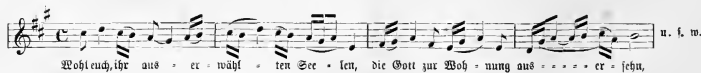
„Unsingbar“! Ja wenn nur diejenigen, die so sprechen immer wirklich singen, d. h. aus dem vorgelegten Material einfach den inneren Gehalt durch das Mittel ihres Gesangs zum Vorschein bringen könnten! Daß echte Gesangkunst immer mehr verloren gegangen ist, seitdem man die sonderbare Kunst aufgebracht hat, mit einigen Tönen zu glänzen, die andern aber zu verderben, will sagen: mit einem schimmernden Gewand ein schmutziges Hünd zu überkleiden, — darüber wird Alle einig, die ein bißchen mehr mit der Geschichte der Kunst, und mit der I-gteren selbst bekannt sind, als die Räumer der „Claque“ und der „Galerie“. — Was

die oben genannten höchst geeignet, und der Sänger wird in der Folge keine Ausrede mehr haben, wenn man ihm nachfragt, er kenne die verschiedenen Stücke nicht, die für seine Stimmlage von den Meistern geschaffen sind, er habe sie nicht studirt, nicht in sich aufgenommen.

Wenden wir uns zuerst zu der K. Franz'schen Bearbeitung S. Bach'scher Alt-Arien, so dürfen wir nicht verhehlen, daß gegen diese Arien unter Künstlern und Vätern noch Vorurtheile bestehen, genau wie sie noch vor etlichen Decennien gegen die Clavierwerke Bach's bestanden. Und zwar sagt man jenen ungefähr daselbe nach, was diesen nachgesagt wurde. Man findet sie unmelodisch, unsingbar, veraltet und weiß Gott was noch. Wir wiederholen: das sind lauter unbegründete Vorurtheile, die zu bekämpfen und möglichst auszuwetten die erste Pflicht der Kritik ist.

Unmelodisch! Wenn doch neueste Tonsetzer in einem ganzen langen Opus so viel wahre Melodie hätten, als der alte Bach in einer einzigen solchen Arie! Oder sind die folgenden vielleicht seine Melodien, haben sie vielleicht nicht das, was die Tonfolge zur Melodie macht: reizendes und symmetrisches Zeigen und Fallen, periodische Struktur, natürlichen Fluß und eine zu Grund liegende einfache Harmonie?

ist hier unsingbar? fragen wir. Kennt etwa Bach die Intervalle und Stimmulage nicht, und schreibt Dinge, die der menschlichen Kehle widerstreben, und wobei man die Stimmen zu Grunde richtet, wie es wohl manche heutige Componisten prächtig verstehen? Wir sagen und behaupten, daß (abgesehen von der oft wunderbar hohen Tonlage in ganzen Stücken, welche aber nur die Folge der damaligen tiefen Stimmung der Instrumente, namentlich aber der oft viel tiefer gestimmten Orgel (in war) Niemand singbarer schreibt, als Bach. Man versuche es mit folgender Melodie und frage sich, ob dieselbe nicht herrlich zu singen ist.



Wohlt euch, ihr aus - er - wähl - ten Ser - ven, die Gott zur Woh - nung aus - - - - er - sehn.

Und so wird man, mit wenigen Ausnahmen (etwa in seinen frühesten Werken) Alles ausfindig finden, ja von einer Beschaffenheit, die den Sänger in Stand setzt, die Vorzüge seiner Kunst in's schönste Licht zu setzen — wenn er Stimme hat, und wirklich „singen“ kann.

„Veraltet“! Nun ja, in demselben Sinne veraltet, wie ja auch Mozart (dieser sogar mitunter mit mehr Recht), Gluck, Händel und sogar noch kürzlich dahingegangene Componisten, veraltet sein werden. Es ist wahr, daß die Zeit an den Formen Manches ändert, daß ein heute componirtes Stück anders geartet sein wird, als ein Satz aus der Zeit, aus welcher die besprochenen Compositionen stammen. (Man macht auch heute keine Möbel mehr in dem Styl, in welchem jene herrlichen alten Kästen mit gewundenen Säulen und prächtiger

Schnitzerei gearbeitet sind. Sieht man denselben nachachtet ein solch altes Möbel nicht mit mehr Freude und Bewußtsein, als das „elegante“ Trumeau eines modernen Voudoir's?) Ja! die Arien Bach's sind in Form und Behandlung „alterthümlich.“ Aber wen hindert dies im Genuß? Doch nur den, der in der Flachheit seiner Gesinnung, in seiner vorurtheilsvollen ästhetischen Anschauung sich an der Form stößt, und nicht im Stande ist, den herrlichen, künstlerischen Geist, den tiefen musikalisch-frommen Gehalt, und zugleich die strenge Consequenz der Bildung zu erkennen, die in ihnen liegen, und denen keine Mode Etwas anhaben kann.

Daß man von Robert Franz, dem gebiegenen Musiker, und mit der Wilh. Bach'scher Musik angezogenen Künstler, erwarten kann, er habe die Bearbeitung der Clavierbegleitung in echt Bach'schem Geiste, mit Pietät und musikalisch-sorgsamster Beachtung

der Intentionen des Meisters in Angaiff genommen, dies versteht sich wohl von selbst.

Die Sammlung, der sich, wie die Vorbemerkung sagt, ebensolche für die anderen Stimmgattungen anschließen sollen, ist allen Altistinnen, die sich mit Bach'scher Kunst bekannt machen und sich daran bilden wollen, auf das Angelegentlichste zu empfehlen.

Die zweite Sammlung, welche wir oben ausführlich und welcher schon früher eine ähnliche als „Soprano-Album“ voransging, dient denselben Zweck in anderer Weise, und ist nicht minder werthvoll. In sechs Heften oder vier Lieferungen enthält sie eine Auswahl der schönsten Gesänge aus Werken von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven (worunter nur die „Adeleide“ und „Lied der Wagnon“ transponirt), nebst Porträts, Biographien und Charakteristiken der sechs Meister. Den ursprünglich auf italienischen und englischen Text gesetzten Musikstücken ist neben diesem ein schön und sinngemäß verfaßter deutscher Text unterlegt, und damit eine wesentliche Verbesserung erzielt worden. Der Verfasser derselben scheint der als kenntnißreicher Kritiker bekannte Franz Engel, einer der Herausgeber, zu sein, während das Musikalische, die Arrangements der ursprünglichen Orchesterbegleitung für Clavier den als gründlichen Musiker bekannten Wilhelm Rüst zum Verfasser haben.

Ueber den Werth der einzelnen Stücke Ausführlicheres zu sagen dürfte überflüssig sein, da wir schon oben bei der Besprechung der Bearbeitung der Bach'schen Ariën durch Robert Franz in Betreff dieses Meisters uns ausgesprochen haben. Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven keiner Aempfehlung bedürfen; Händel aber schon deshalb sich dem Studium selbst empfiehlt, weil bei der Zunahme gemischter Gesangsvereine seine Oratorien immer mehr an die Tagesordnung kommen, und die darin enthaltenen Sologesänge das Bedürfniß des Studiums derselben von Seite kunstbesiegener Sänger, seien es Dilettanten oder Fachleute, immer dringender hinstellen.

Sei daher auch diese Sammlung Anfängerinnen auf das Wärmste empfohlen, und zugleich den Herausgebern im Namen der Kunst für ihre Bemühungen im Dienst einer so trefflichen Sache der aufrichtigste Dank dargebracht.

## Liederbuch

für mittlere und höhere Schulen &c. von Franz Zippmann.

v. Das vorliegende Liederbuch bezeichnet schon durch den Beifag „für mittlere und höhere Schulen“ den Kreis von Sängern, für die es zunächst bestimmt ist. Der Tonlag der Lieder, obgleich auf Vereinfachung der ursprünglichen Melodie Rücksicht genommen wurde, verlangt durchschnittlich Sänger, die bereits über die Elementarübungen hinaus und in mehrstimmigen Gesang geübt sind.

Der Text der Lieder bündigt zur klaren Auffassung und zum gefäßentsprechenden Vortrag eine höhere Altersstufe und eine durch Lecture und Umgang entwidelte Denkfraft. Der Werth dieser Lieder Sammlung für die Jugend besteht darin, daß beinahe ausschließlich Compositionen von anerkannten Meistern aufgenommen, dieselben, wo es erforderlich war, in einen leichteren Styl übertragen und mit Textworten begleitet wurden, die zur Veredlung des Gefühls beitragen.

## Musikalische Briefe aus Frankfurt a. M.

(Von einem zweiten Correspondenten.)

X Ihrem Wunsch zu entsprechen, von Zeit zu Zeit Nachricht über die musikalischen Zustände in hiesiger Stadt mitzutheilen, mußte ich vorerst mit mir selbst ernst zu Rathe gehen. Denn ist es von vornherein schon unmöglich, daß Berichterstatter und Kritiker über Kunstleistungen sich nach jeder Seite hin Kunst erwerben können, weil dieselben Ranchem Schmerzen verursachen müssen, gleich dem Chirurgen, der seinen Patienten das saule Fleisch aus-

schneidet oder hinwegragt, sie daher im Gegenheile nicht helfen für bestes Wollen und Können nur Unthat ernten, und diesen als Thema betrachtet, sehr mannigfaltig variirt, so ist es in hiesiger Stadt in noch anderer Beziehung ganz besonders bedenklich, ein Stückchen der Hochwache über musikalische Kunst zu beziehen, da die Kritik theilweise in unlaubere Hände gerathen ist, und man daher gar leicht einer miscreditirten Gesellschaft beigezählt wird. Ich will nicht von Bescheidenheiten der verschiedensten Art reden, die hier als Anekdoten in Menge cursiren, und auch nicht von den Thaten amüsoser Scribenten, welche ihre auserwählten Opfer permanent verfolgen, oder von salbionablen Protektoren, die selbst in den Mängeln ihrer Günstlinge und Schützlinge noch Vorzüge finden, dieselben dann verhätscheln, wie die hyper-zärtliche Mama ihre ungesegneten Sprößlinge verbirgt, — das Alles sind leider Erscheinungen der Zeit, welche auch andernwärts vorkommen können.

Das bedeutungsvollste Institut für musikalische Kunst in hiesiger Stadt ist unstreitig das Theater „mit seinen Gesangs- und Instrumental-Kräften. Erfreuchen Sie nicht! und beschützen Sie keine gegen den in Nr. 4 Ihrer Zeitung ausgesprochenen Satz: „So viel ist jedoch sicher, daß eine auffallend demoralisierende Wirkung auf den wahrhaft musikalischen Geist vom Theater ausgeht.“ Ist ja diese Behauptung am Ende des betreffenden Artikels durch die Bemerkung: „Wir sprechen blos vom Einflusse der schlechten Oper &c.“ schon bedeutend beschränkt. Daß freilich die Tonkunst in der Oper auch hier nicht immer in voller Glorie er scheint, muß so lange zugestanden werden, bis nur solche musikalisch-dramatische Werke zur Darstellung kommen, die, selbst mit verbundenen Augen oder mit dem Rücken gegen die Bühne angehört, entweder durchaus, oder doch in den meisten ihrer Bestandtheile noch einen musikalischen Kunstgenuß gewähren. Aber das hiesige Theaterspublikum, dem es, nebenbei gesagt, nicht unbekannt ist, daß das Institut keine Subvention von Hunderttausenden zu beanspruchen hat, verlangt für sein Geld auch noch andere Kost; und eine Ablenkung von salbiger Geschnadrichtung wird nicht unwirksam erfolgen können, — der entwöhnte Opern-Wagen wird nur successive einfachere und gefändere Nahrung wieder aufnehmen, zumal auch noch der modernen Kästlichkeit durch die Verlodungen nach der, mittelst der Eisenbahn nur eine Stunde entfernten Hofbühne in Darmstadt Vorschub geleistet wird, wo jetzt Verdi und R. Wagner als Idole aufgestellt sind, und zu welchen Vorstellungen man in den gelesten hiesigen Vocalblättern einlaßt, auch die Verfüngung der Anordnung von Extrabahnzügen zur Rückfahrt nicht verläumt.

Die hiesige Theaterdirectio verfährt in Betreff der Auswahl von Opern so kunstverständig, als es die Umstände gestatten. Ferner findet hier kaum eine musikalische Production von einiger Bedeutung statt, an welcher nicht, entweder das ganze Orchesterpersonal, oder doch einzelne Mitglieder desselben, sowie Solo-Sänger vom Theater, theilnehmig wären. Ja es ist anzunehmen, daß wir ohne das Theater ein — wenige Bläser im Blech abgerechnet — so gut beglücktes, auch auswärts im besten Rufes stehendes Orchesterpersonal nicht hätten, worunter viele Virtuosen und im besten Sinne des Wortes Künstler sind, die deshalb auch — wenn gleich die weiland artistisch-lichtende Hand eines Spohr, Gühr oder Schindelmeyer jetzt fehlt — nicht leicht zu Musikhandwerken herabkommen werden. Wir wären beim Mangel des Theater-Orchesters für die Aufführungen von symphonischen und andern orchestralen Werken und zur Begleitung von Oratorien, Cantaten, Psalmen &c. &c. vielleicht auf die Capelle eines Stadtmusikmeisters, oder auf einen Dilettanten-Instrumentalverein verwiesen. Füge ich Dem noch bei, daß zuweilen auch Concerte und musikalische Akademien im Theater stattfinden, so habe ich wohl meine obige Behauptung in Betreff der Rangstellung des Theaterinstituts hinreichend motivirt. \*)

\*) Auf Frankfurt war jene Bemerkung über den „demoralisirenden Einfluß“, wie der Herr Einlaßer leicht ersehen konnte, am wenigsten gemüth. Wozu also der Vorn? D. Red.

Dem mit der Harfenistin aus 46 Personen bestehenden Orchester gegenüber, entspricht ein aus circa 40 Mitgliedern zusammengesetztes Orchesterpersonal, von dem ein großer Theil auch im Schauspiel verwendet wird, vollkommen seiner Bestimmung. Manche schwierige Ehre, wie zum Theile in den Meyerbeer'schen und Marschner'schen Opern, der Chor der Sängern in „Hidelo“ &c. &c., werden sehr anerkannterwerth mit kunstgemäßer Präcision ausgeführt.

Die Solo-Sänger und Sängerinnen, die wichtigsten Repräsentanten der Oper, stehen im Allgemeinen den darstellenden Mitgliedern im Schauspiel dieher nach, das heißt, im letzteren sind mehr Kunstkräfte von Celebrität vorhanden, als in jener, so daß das Schauspiel der Oper gegenüber künstlerisch höher rangirt. Mit geringer Ausnahme weniger Mitglieder, die überdies theilweise ihre Blüthezeit überlebt, haben sich die meisten Sänger und Sängerinnen an der hiesigen Bühne ihre Vorbereitungen noch zu erringen, wenn dieses Eringen überhaupt im Bereiche der Möglichkeit noch gelegen. Ich bin jedoch weit entfernt, wegen unvollkommenem genügendem Solofang eine besondere Veremide anzunehmen; denn es ist mir nicht fremd, daß es an vielen andern Bühnen nicht besser, mitunter sogar noch über steht, und daß einesethils die Componisten der modernen Richtung die Schuld an solchen Uebelständen tragen, indem sie den Sängern fast Unausführbares, durch massenhaftes Accompaniment noch schwieriger gemacht, zumuthen, andererseits aber auch Novizen schon Hinh und Weid ernten wollen, bevor sie ihre Kunstjahre vollendet. Aber es darf bei solchen allgemeinen Betrachtungen nicht übersehen werden, in welchem ausgezeichneten Renomee die Frankfurter Oper früher gestanden, zu welcher Zeit selbst aus entferntesten Gegenden Kunstverehrer zu Operndarstellungen hieher strömten, und daß eben noch viele hiesige Theaterbesucher jene Stansperiode unter Gahr (dessen Umsicht und Charakterbild nicht nur die besten Gesangskräfte, wie eine Fische's-Akten, einen Schweser, Döbler und Andere zu finden, sondern auch einen frischen, lebenskräftigen Radwunders künstlerisch zu pflegen und anzubilden verstand), als Norm oder Maßstab anlegen, und daher mit dem jetzigen Besande des Opern-Solo-Sängerpersonals nicht zufrieden gestellt sind. Ich zweifle nicht, hege vielmehr das Vertrauen, daß manche der jetzt vorhandenen, namentlich jüngeren Gesangskräfte bei vorausgesetzten begünstigenden Umständen zu höherer Vollkommenheit gedeihen können; aber für den „Engeren Ausfluß“ (Direction) des Theaters wird die thätkräftige Sorgfalt zur Erhaltung eines completeu und den Anforderungen der hiesigen Kunstfreunde und Kenner genügenden Solo-Gesangersonals eine ihrer schwierigsten Aufgaben bleiben. — In meinen nächsten Briefe werde ich Ihnen eine kurzgefaßte Charakteristik einzelner Gesangskräfte mittheilen, einige bedeutsame Operndarstellungen und andere Musikproduktionen im Theater betrüben, Ihnen auch Nachricht von dem Erfolg der als Novität zu bringenden Oper „Dionora“ von Meyerbeer geben und meine Meinung über das hiesige Concertwesen ausdrücken. —

## Concerte.

S. B. Dem Handel'schen „Israel in Egypten“ und dessen Ausführung haben wir einen besondern Aufhug gewidmet, es bleibt uns daher für diese Stelle nur das Referat über das 3. Abonnemementconcert der Fr. Clara Schumann, und ein Concert, welches der Sänger Herr E. v. Soupper gab, nachzujohlen.

Im ersteren wurde von Fr. Julie v. Asten mit der Concertgeberin die Sonate in D-dur für zwei Claviere von Mozart gespielt, ein Werk, welches nur selten im Concertsaal erscheint. Die beiden Damen brachten durch äußerst präcises Zusammenspiel und gleichartigen Anschlag das liebliche Stück auf's

Beste zur Geltung, und erfreuten Alle, die sich noch für Mozart's Claviermusik interessieren. Hin und wieder hätte eine schärfere Pointirung, eine etwas freiere und nachdrücklichere Behandlung der melodischen Brastrangung nicht geschadet und vielleicht dem Stück noch mehr Freunde erworben. Die anderen diesmal von Fr. Schumann gespielten Stücke waren: die Ballade in As-dur, op. 47 von Chopin, — dann Sarabande und Gavotte aus der englischen Suite in G-moll von S. Bach, welchen noch die Gavotte in D-moll zugegeben wurde, — und zum Schluß der „Fischingschwanz in Wien“ von R. Schumann. Die Chopin'sche Ballade, obwohl trefflich gespielt, machte keinen bedeutenden Eindruck, da das Stück nur ein Conglomerat von geistreichen Einzelheiten ist, eine einheitliche Form aber vermissen läßt. Von den Bach'schen Stücken rissen dagegen die beiden Gavotten zu stürmischen Beifall hin, der mit ebensoviel Recht der Composition wie dem Vortrag galt. Die Sarabande verfehlte unserer Ueberzeugung nach ihren Erfolg nur dadurch, daß die Künstlerin in der tiefsten Erregung, mit der sie das wundervolle Stück spielte, etwas Matrielles zu vergessen schien: wir meinen die Verständlichkeit des rhythmisch-metrischen Vortrags. Wir gestehen, daß, wenn wir diesen Satz nicht so genau künnten, er uns bei dieser Gelegenheit nicht klar geworden, und nicht bis zur Seele durchgedrungen wäre, weil Fr. Schumann das zweite und dritte Viertel des Tactes nicht ihrem vollen Werth nach ausstießen ließ. — Der „Fischingschwanz“ ist ein an geistreichen, auch gemüthsansprechenden Einzelheiten reiches Stück, welches die Phantasie lebhaft beschäftigt, ohne aber den inneren Menschen recht zu packen; die Wirkung auf das versammelte empfangliche aber auch tiefere und höhere Genuß suchende Publikum war daher die der Anregung, aber nicht der innerlichen Befriedigung. — Von den Liedern, welche Herr v. Soupper zwischen den Clavierpièces sang, machten nur die „Lotosblume“ von Robert, und das „auf Verlangen“ wiederholte, „Warum willst du Andere fragen“ von Clara Schumann tiefen Eindruck; die übrigen verloren theils durch die zu Anfang des Concertes bemerklie Indisposition des Sängers, welche sich in einer Neigung zur Distortion ausdrückte, — theils fehlte denselben das zündende unerklärliche Etwas in Gehalt und Form.

In seinem eigenen, leider nur spärlich besuchten Concerte schien Herr v. Soupper sehr glücklich disponirt; es gelangen ihm besonders die Schubert'schen Lieder: „Der Begleiter“, „Mein“, „der Veiermann“; dann „der Agra“ von Rubinstein, und die Schumann'schen zum Theil schon oft gelungenen. Das „Aufstiebs“ von Beethoven entbehre der warmen Empfindung und der ausbreitendsten Hervorhebung melodischer Wendungen. — Die vorzüglichste Eigenschaft dieses Sängers ist seine deutliche Aussprache. Es ist eine wahre Wohlthat einem Sänger zuzuhören, wobei man sich nicht anstrengen und plagen muß, um das gesungene Wort zu verstehen; daseibe springt dem Hörer bei diesem Sängern vielmehr in voller Klarheit entgegen. Doch scheint uns, daß dieser Vorzug wohl zu vereinigen wäre mit einem flieheren Gesangston. Herrn v. Soupper's Gesang hat mitunter etwas Herbart's, unshön Geirerantes. — Frau Schumann unterstüßte den Concertgeber, und spielte auf prächtige Weise das Scherzo in H-moll von Chopin, ferner einiges Bekannte aus den „Phantastischen“, und mit Fr. v. Asten die sehr hübschen, nur im Ganzen etwas monotonen, zweiclavierigen Variationen ihres Mannes; Monoton nennen wir die Variationen insofern, als die Hauptmelodie und harmonische Grundlage allzu consequent festgehalten sind. Was das Spiel betrifft, so klappte es herrlich ineinander. Fr. v. Asten hat sich jedoch in die Spielart der Fr. Schumann eingelebt, daß man im Zusammenwirken die beiden Damen kaum unterscheidet.

## Correspondenzen.

## München.

Das zweite große Orchestercconcert brachte uns Beethoven's jugendlich hüftende erste Symphonie, deren zweiter Satz eine tadellose Aufführung fand. Ihr folgte die schöne Sopranarie aus S. Bach's „Weihnachtsoratorium“, „Mein gläubiges Herz frohlockt, sing' Scherz, der Jesus ist nah!“ die, von dem concitirten Violin-, Celli- und Bassstimmen trefflich unterstützt, von Frau Diez correct und mit feinen Fingern wurde. — Am dieser Stelle wird einzuschlagen sein, daß Frau Diez vor Kurzem von den Mitgliedern der musikalischen Academie, in deren Concerte sie nun seit einer Reihe von 23 Jahren thätig ist, mit einer von Meiner S. W. in d. erachteten, goldenen Broche und entsprechenden Inschrift geehrt ward. — Ein in gefälliger Form ohne Zuhut von fasslicher Originalität composirtes Violoncello-Concert von Gutermaun spielte hierauf Herr Hofmann's Müller r. Der dem noch jugendlich künftler geworden, gedreht Verfall wird Herrn Müller, wir wir hoffen, nicht abhalten, sich zu betheuen, seinem Adagio einen fesselvoller durchhauchten Ausdruck, seinen Passagen den Stempel vollendet Gerechtigkeit aufzulegen. Der Ton des künftlers ist, obgleich nicht groß, von leiserer Gleichheit und Schönheit. — Beethoven's Tzetzett, „Tromate omph!“ in B für Sopran, Tenor und Bass mit großem Trichter läßt in einigen Jähren den Genius seines Schöpfers nicht verkennen. Den Schluß des Concertes aber bildete Cherubini's „Anafon-Duverture“, die hüftend und leuchtend, ihrem Schluß entsprechend zu herrlicher Ausführung kam. — Der Dratoriummerer“ brachte in seinem 3. Concerte Händel's „Israel in Aegypten“. Den vorhandenen Strömen, namentlich des Solologans entsprechend, war eine ungemein verfeinerte Auswahl aus dem Gesammtstücke des bekannten Werks getroffen. Da wir ausdrücklich betonen mußten, daß unter dem Einflusse von Verhältnissen, die zu erörtern wir uns vorbehalten, die „Dratoriumcultus“ als solcher in München nur ein sehr bezeichnendes Docien listet, so läßt sich wenig dagegen aufbringen, daß der ganze „Israel in Aegypten“ in solchem Zuhut mit weniger als zwei Stunden abgewandert werden konnte. Der Ausführung gebührt billiges Wohl, umso mehr als die unumgekehrte Stärke der Vocalkräfte, besonders für acht stimmige Chöre, eben nur ausreicht. Die beste Weib erzielte die diesmalige Gesammtauführung durch die Mitwirkung der Frau v. W. anstalt; einer Dame, die als Fr. Feyneder vor 12—15 Jahren beliebtestes Mitglied der hiesigen Oper war und den Wohlthat der tiefen und Mittelage ihrer Stimme nicht weniger die künstlerisch bewährte Werke des Vortrags sich vollkommen erhalten hat.

Frau v. W. anstalt, Catharina Gornario“ wurde dieser Tage in München zum ersten Male aufgeführt. Zum ersten Mal erlitten diese Werk im Jahre 1841 auf dem Repertoire. Auswärts, in Wien, Berlin, Darmstadt, Braunschweig u. s. f. wurde die Oper gegeben, ohne sich auf dem Repertoire zu halten. Die Mitglieder der Münchner Hofopere erchten ihren energischen Vorkand bei dieser Gelegenheit durch Ueberreichung von Lorbeerkränzen.

## Frankfurt a. M.

Am 8. und 9. Musikconcert wurden Mendelssohn's A-dur-Symphonie und eine neue in A-moll von anderem zweiten Kapellmeister Göttermann, unter dessen persönlicher Direction, aufgeführt. Wenn gleich nicht ganz frei von entscheidender Hinzunagel am Mendelssohn'sche Monier, zeichnet sich dieselbe durch gute Arbeit, abgerundete Form und piquante Instrumentation aus, und fand Beifall. Operetten waren die von M. Thal zu „Gottfried“, von Cherubini zu „Anafon“, und von Festa zu „Cametiere“. — Pianist Ehrlich trug Beethoven's G-dur-Concert und Solopiecen von Bach, Chopin und sich vor, Concertmeister Strauss das 19. Concert von Kreutzer und Adagio und Fuge in G-moll von Bach. Beide Künstler erkreuten sich verdienter Anerkennung.

Casimir- und Künftler Verein gaben beide ihr 2. Abonnementconcert. Ersterer brachte „Jezus“ von Hädel mit fröhlicher Unterstützung der Herren Solofänger Danmann und Hill, und mit gutem Entfalle der Chöre: letzterer Gensola und Wolburgsacht mit Zugleichung des Theaterorchesters. Die Aufführung war ebenfalls gelungen. So sehr beide Werke zu schätzen sind, so abnehmlich sind dieselben durch das gleichartige Gepräge ihrer Componisten, und sind wirklamer getrennt, und mit einer oder der andere Kerncomposition von Händel, Mozart u. dgl. aufzuführen, sonst entsteht Monotonie.

Pianist A. W. h. brachte in seiner Soiree unter Anderem ein Clavierconcert vom Prinzen Louis Ferdinand. Der Concertgeber bewies abermals seine Thätigkeit als Spieler, namentlich nach der technischen Seite hin.

Das Morgen-Concert des Herrn Etiafon enthielt gute Vorkamen des Programms. Trio von Haydn in C Violonpriece von Frin. Hofen, Schülerin des Leipziger Conservatoriums, talentvoll oder noch nicht spirituell genug, ausgeführt. Herr Siedentopf, ein trefflicher Violoncellist, trug ein Adagio eigener Composition vor. Eine gediegte Künftlerarie, die sich namentlich in Composition von Streich-Trio's bedient hat. Der Vortrag des Beethoven'schen Concertes durch den Concert-

geber, leider nur mit Clavierbegleitung, schien und weniger im Geiste des Componisten, als im Interesse des Violoncellspielers aufgeführt. Wir haben von dem gediebnen Künftler schon Thätigeres zu rühmen Gelegenheit gehabt.

## Wonn.

Das gefrige Concert erfüllte einen lange gelegten Wunsch der hiesigen Musikfreunde und brachte uns Mendelssohn's „Elia“, der seit dem Abend, an welchem vor 12 Jahren sich die erste Kunde vom Tod des verehrten Meisters in unserer Stadt und im Concertsaale selbst verbreitete, hier nicht wieder gehört worden war. Im so bezeichnender war die Aufführung, welche diesmal der eben und rdt. holländischen Composition unter Leitung des Musikdirectors Herrn Albert Diez zu Tzeli gegeben ist. Wir werden nie annehmen, den „Elia“ als die großartigste Schöpfung des Mendelssohn'schen Genies zu feiern, einzelne Epochen wie z. B.: „Weh! ihm, er muß sterben!“ stellen sich würdig den bedauerlichen Chören aus den V. a. d. h. Passionatorien zur Seite, sind durchgängig von einem so gewaltigen und hinterzogenen Pathos befeht, wie wir solches in den übrigen Compositionen Mendelssohn's nur stellenweise in den Vämen wiederfinden. Doch es hieße Gulen nach Athem tragen, wollte man eingehender von der schlüssigen Schönheit und Vollendung des „Elia“ reden, erzählen wir lieber von der trefflichen Aufführung, die auch den strengsten Kunstrichter befriedigen mußte. Die Chöre sangen frisch und begeistert, wie überhaupt rechtstämmliche Chöre, wenn sie gut geleitet und richtig angeleitet werden, zu singen gemohnt sind, und dazu eine Kraft und Energie entwickeln, von welcher man in Norddeutschland oder Frankreich gar keine Ahnung hat. Das bederbliche Zeugnis hievon sind unser nieder-rheinisches musikalisches Jubelstöße der Finglinge.

Die Partie des „Elia“, von Herrn Julius Stodhaufen übernommen worden, frei von jeder Manier verbunden Stodhaufen mit einer unauflösenden und klangreichen Stimme eine tiefe und innerliche Auffassung des musikalischen Gehirnes. Er beherrschte mit derselben Meisterhaft die größte Gewalt leidenschaftlichen Ausdrucks, wie die zartesten und feinsten Nuancen der Empfindung und des Tones; kaum ist eine edlere und bedeutendere Auffassung der vom Componisten durchaus dramatisch gehaltenen Partie des „Elia“ denkbar, als diejenige, durch welche er uns geliebt anzuziehte. Den höchsten Preis möchten wir ihm für den Vortrag der Arie: „es ist genug“ im zweiten Acte zuerkennen, deren theilweise lyrischer Charakter Gelegenheit bot, uns daran zu erinnern, daß der diesmal als stürmender und strobender „Elia“ bewunderte Künftler im fesselvollsten Vortrage so sich. Auch, vorzüglich Schubert'scher und Schumann'scher Lieder nicht leicht von einem feiner Zeitgenossen erreicht werden wird.

Die übrigen Solo's waren ebenfalls auf würdige Weise vertreten, Soprano und Tenor durch Frin. S. a. n. und Herrn P. u. s. aus Elia, die Arie durch Frin. S. h. r. d. aus Wonn, namentlich Frin. S. a. n. t., eine noch jugendliche Sängerin, Schülerin des Solner Conservatoriums mit ihrer frischen, hellen, wenigstens noch nicht völlig ausgebildeten Stimme einmal bedauernd zu feiern.

In einem Morgen-Concerte, von welchem ich Ihnen noch nicht berichtet habe, hatte der Vorkand es für gut befunden uns aus Pietät gegen das Andenken Spohr's zwei Compositionen von ihm, Solfange und Symphonie in C-moll vorzuführen. Wir wollen mit einem Ate der Pietät nicht rechten, obgleich in einer Stadt, die im Winter nur sehr größere Concerte zu Stande bringt auch eine einzige Composition von Spohr, dem Andenken des Todten und den Ermahnungen des Publicums wohl genug gelien hätte. Von neuen Sachen hätten wir in diesem vorletzten Concerte die „Frühlingsothart“ von W. a. d. für Chor und Dr. h. e. l. e. r, eine anmuthige Zodiung ohne besondere Tiefe und Ereignis imal der Erfindung, den meisten übrigen des von uns unter den Lebenden mit besonderer Liebe verehrten Meisters nachsehend, der übrigens in seiner Jüngheit, neulich in Göln ausgeführten Symphonie wieder einmal seine Meisterhaftigkeit in vollster Erfindungskraft, gewandter Auffassung und reizender Instrumentation aufs glänzende bewährt hat.

## Zeitungschan.

## Journalstimmen über den „Prometheus“ von Liszt.

(Fortsetzung.)

Ja der „Oesterreichischen Zeitung“ sagt v. Dr. unter Anderem:

Als Kunstwerke können alle diese wilden Emptionen gar nicht in Betracht kommen, da ihnen jede Eigenchaft eines solchen fehlt: der einzige Standpunkt, von welchem aus man ein gewisses Interesse an ihnen nehmen kann, ist der pathologische, von jedem anderen betrachtet werden sie nur einerlei's empören, abererlei's fomsch. Pathologisch können sie uns interessieren, indem sie uns ungewisselt ein tragisches Lebensbild





# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Schotten-Bahel Nr. 109. — **Ausgabe:** Rothmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesffels & Wülfing**, vormals **G. N. Wauer's Witwe**. **Pränumeration:** für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (3 Nummern) 1<sup>⁄</sup> R. oder 1 Thlr. Mit **Postverrechnung:** für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle **Verkaufsstellen**, **Musikalien** und **Buchhandlungen** nehmen **Bestellungen** an.

**Inhalt.** Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik. — Feuilleton: Bach's Söhne. — Recensionen. — Berliner Musikzustände. — Concerte. — Correspondenzen. — Zeitungsgleich. — Vermischtes. — Nachrichten. — Berichtigung.

## Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik. \*)

Von  
N. Zuma.

Die Musik hat der katholischen Kirche seit deren Entstehen gedient und ist des mächtigsten Einflusses wegen, den sie auf das Seelenleben des Menschen zu üben vermag, zu allen Zeiten von der Kirche als ein wirksames Mittel zur Förderung ihres erhabenen Zweckes anerkannt und benützt worden.

Wie sich die Musik zu allen Zeiten als Dienerin der Kirche benahm, das erzählt uns ihre Geschichte, doch erfahren wir durch diese in allgemeinen nicht viel Erfreuliches, denn viele Stellen derselben versehen die Musik wegen Nichterfüllung ihrer Pflichten als Kirchenmusik in Anlageliegend. Es wird

der Musik durch die gedachten geschichtlichen Daten zur Last gelegt, sie habe statt im Geiste der Kirche zu wirken, zu allen Zeiten große Neigung gezeigt dem Weltgeiste zu huldigen und sei diesem nicht selten ganz verfallen; statt die Förderung des erhabenen Zweckes der Kirche als Selbstzweck zu verfolgen, habe sie egoistische Zwecke verfolgt und sich der Eitelkeit in die Arme geworfen.

Schon der von Gregor dem Großen eingelegte Kirchengesang, ein Gesang, dem seiner Vortrefflichkeit wegen der Verfall und die Bewunderung der Zeitgenossen entgegenkam und der in Anbetrod der Autorität seines Stifters in seiner ursprünglichen Fassung unzweifelhaft vom Geiste der Kirche durchweht und eine dem Zwecke der Kirche vollkommen entsprechende Musik gewesen ist, schon dieser von der Kirche selbst angeordnete Gesang erlag bald nach seinem Entstehen dem Einflusse des Weltgeistes. Die ursprünglich einfachen Melodien wurden durch allenthalben eingeschobene Zwischnoten, durch selbstständige Verzierungen aller Art und durch längere Passagen, die in ganz sinnloser Weise auf eine und dieselbe Sylbe zu singen kamen, verbrämt, so daß der Sinn und die kirchliche Bedeutung des Wortes statt in der Musik ihren wirksamsten Ausdruck zu finden, in dieser untergingen. Alle Oegendstreitungen der Nachfolger Gregors und einzelner Bischöfe erwiesen sich mehr oder weniger erfolglos, die von der Kirche gewünschte Einheit und Zweckmäßigkeit des Kirchengesanges konnte nicht zu Stande gebracht werden; wenn es auch da und dort einem

\*) Die Frage, ob die heutige Lautart geeignet sei, der Kirche zu dienen, ist eine so wichtige, daß wir nicht Anstand nehmen, den verschiedenen Anschauungen darüber die Spalten unseres Blattes zu öffnen. Die Musik ist eine Tochter der Kirche, und hat sich zur Selbstständigkeit entwickelt. Die Frage ist nun, ob die Tochter der Mutter in derselben Weise noch jetzt dienen könne, wie sie diente, da sie noch unselbstständig war. Mutter und Tochter sind hierüber in Streit. Oben wir berechtigt die Mutter, und dann die Tochter. Der obige Aufsatz, auf streng katholischen Standpunkt stehend, ist zwar nicht von einem Geistlichen verfaßt, kann aber verschiedenen Ansichten nach als Meinungsaustruck des katholischen Clerus betrachtet werden, und verdient, deshalb besondere Beachtung. D. Red.

## Feuilleton.

### Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Scizzenblätter von **Elise Polko**.

I.

#### Der Bückeburger Bach.

Johann Christoph Friedrich, geb. 1732, gest. 1795.

Wenn wir die verschiedenen Biographien der hinterlassenen Söhne des großen Meisters Sebastian durchblättern, so will es uns bedünken, daß das vielgebrauchte Sprüchlein: der Apfel fällt niemals weit vom Stamm, nicht immer zuverlässig sei. — Wie weit ab liegen die Wege der Söhne des Leipziger Cantors von dem Wege des Vaters! Wollten wir den Vergleich wörtlich festhalten, und uns unter dem Ältester Bach einen kraftvollen edlen Baum vorstellen, auf einem Hügel stehend, dessen Zweige sich hinausstrecken, weit hin über Wiesen und Felder, dessen Krone zum Himmel aufstrebt, so schämen wir uns vergebens in der Nähe des stolzen Stammes nach seinen Früchten um, die sein Aart gemäht. — Sollte nicht die erste

Frucht gleich weit dahin über den Rasen, an liebenden Blumen und duftenden Kräutern vorüber, um — in einem Zumpfe zu verkaufen? — Armer Friedemann! Du schlendrest eine Königskrone achtlos von dir, um dich in einen Bettlermantel zu hüllen, und einsam und unbetrachtet zu sterben. Die zweite Frucht des herrlichen Baumes ließ sich von einem neidischen Winde über die Heide eines Biergartens treiben. Dort blieb sie liegen, zwischen Lilien, Tulipanen und Rosen, und fühlte sich gar wohl in solch vornehmer Gesellschaft. Philipp Emanuel wurde ein eleganter Cavalier von den feinsten Formen, ein frühlicher Weltmann, ein Weltgeistlicher möchte man sagen, in einem schwarzen Kleide über einem heißen Herzen. Sein Clavier- und Orgelspiel wurde gar bald so anmuthig und zierlich wie die Gestalten, die ihm lächelnd die rosigen Fingerringen zum Handfuß reichten. Aus seinen Compositionen laufen oft Amoretten hervor, die gepuderte Locken und Rosen tragen. Hatte sein Vater der ganzen Welt einen Göttertrank in einer Schale gereicht, die aus einem Diamanten geschliffen, so ließ kein Sohn Philipp Emanuel süße Truppen von süßen Weinen nippen, den er ihnen in fein ausgearbeiteten goldenen Bechern kredenzte. — Johann Christoph Friedrich allein blieb gleichsam dicht am Stamm des väterlichen Baumes liegen, aber so tief verankert im Moose, daß nur wenige Augen ihn sahen. — Der Jüngste endlich, die letzte der Früchte, Johann Christian, sprang led und lustig weit und

Kirchenvorsteher gelang, durch energisches Einschreiten den Kirchengang wieder in seine engegrenzten Grenzen zu verweisen, von längerer Dauer waren die Erfolge solcher Bemühungen nie. Das oben erwähnte Schicksal des gregorianischen Gesanges theilten alle künftigen Formationen der Kirchenmusik, die in allem und jedem den Anforderungen der Kirche entprochen; die Sucht nach Neuem, das Verlangen nach sinnlichem Obrenthel, der Wahn, daß alle Neuerungen und Verbesserungen, die die Musik im Lauf der Zeit einer immer größeren Vollkommenheit entgegenführten, darum weil sie in Betreff der Kunst überhaupt als glänzende Errungenschaften begriffen werden mußten, im gleichen Grade auch speciell den kirchlichen Kunstzwecken förderlich seien, endlich der Egoismus, die Eitelkeit und Gefallsucht producirender und reproducirender Musiker, sowie deren theilweise oder gänzliche Unkenntniß des Geistes und Zweckes der Liturgie und manche andere Umstände wurden jederzeit Ursachen des Unterganges gediegener kirchenmusikalischer Kunststrichtungen.

Der Kampf, den wir den musikalischen Weltgeist gegen das kirchenmusikalische Princip schon seit vielen Jahrhunderten mit vorwiegend gutem Erfolg führen sehen, dieser Kampf ist bis heute nicht beendet; noch dauert er fort und wir müßten am Ende desselben verzweifeln, wenn uns nicht tägliche Wahrnehmungen sagten, daß die Musik der Gegenwart, die ermächtigt durch den Reichthum ihrer Klangmittel und durch die Gewalt ihrer Wirkungsfähigkeit alle Richtungen des menschlichen Geisteslebens zu beherrschen und dieses mit allen Abstruptionen der Kraft zu erfassen vermag, eben dieser ihrer Erregungsart wegen den Keim der Unfähigkeit in sich trägt, ferner siegreich gegen ein Princip anzukämpfen, das nicht nur alle Leidenschaftlichkeit, sondern auch jede Subjectivität der Gefühläußerung ausschließt. Die Behauptung, die wir auf der Seite der Kirche stehend, so eben gegenüber der Musik der Gegenwart aussprechen mag für den ersten Augenblick unwahrscheinlich klingen und gewagt erscheinen, doch wird sich dieselbe in Folge der Erörterungen, die wir einzuwerfen im Begriffe sind, als vollkommen gerechtfertigt darstellen.

## II.

Die Wirksamkeit der katholischen Kirche, deren Zweck es ist die Vereinigung der Menschen mit Gott zu vermitteln, zu unterhalten und zu kräftigen, ruht in ihrer Lehre und hat diese zum Ausgangspunkte.

immer weiter über Wiesen und Felder, und — häupte einer reizenden Schäferei in der Schoof.

Unfern des Mesergerbärges, in der kleinen Residenzstadt Bückeburg, am Fuße des Hartlberges gelegen, war es, alldo Johann Christoph Friedrich Bach, der Vorfänger der Bach'schen Söhne, sein beschiedenes Nest gebaut. Der tapfere Graf Wilhelm zur Lippe, dessen siegreiche Kriegszüge in Portugal und Spanien, dessen Unerschrockenheit und Ausdauer während der Belagerung von Minden, Wesel und Warburg, ihm in allen deutschen und fremden Ländern einen berühmten Namen erworben, hatte ihn unter dem Titel eines „Hofcantors“ zu sich berufen, und ihm ein rebenumkränztes Haus zur Wohnung angewiesen. Das freundliche Städtchen mit der alterthümlichen Kirche, die kleine andächtige Gemeinde, die niemals unruhig wurde, wenn der Cantor auch die längsten Präludien spielte, und höchstens darüber ein wenig einwuidte, die netten Banerndirnen in ihrer seltsamen Tracht, die unter dem schwarzen Schuppenhäubchen so hellglänzig hervorstauten, und ihn so freundlich anlachten, wenn er ihnen „guten Tag“ zurief, Alles dies hemelte ihn an. — Gehörte er doch so recht eigentlich zu jenen Naturen, die zu einem Stillleben e geschaffen wurden. Wie jede Blume einen besondern Standort verlangt, wenn ihre Blüthe unerkümmert an's Licht treten soll, so gelangt auch das Wesen jedes einzelnen Menschen und das des Künstlers vorzugsweise nur in einer besondern Atmosphäre

Die von der Kirche gelehrtten Wahrheiten enthalten die Idee des Reiches Gottes, wie es objectiv ist und die Kirche sorgt durch ihre Moral dafür, daß diese Idee im Menschen subjectiv werde, daher sich auch die Wirkung der Moral subjectiv, d. h. bei verschiedenen Menschen verschieden äußert. Dies ist in Bezug aller Richtungen des menschlichen Empfindens, Denkens und Handelns der Fall und gibt sich auch in der Art und Weise kund, wie verschiedene Menschen ihr inneres religiöses Leben äußerlich darzustellen und Gott zu dienen bestrebt sind. In diesem Punkte würde die Subjectivität der Wirkung der Moral noch weit mehr hervortreten und wohl auch zu mancherlei Ausdehnungen veranlassen, wenn nicht die Kirche selbst ihre Gläubigen zur gottgefälligen Aeußerung ihres inneren religiösen Lebens anleitete und zum Zwecke der Offenlichkeit und Gemeinamkeit des Gottesdienstes nach bestimmten Vorschriften angeordnete Cerimonien einsetzte hätte.

Die Anleitung, die die Kirche ihren Gläubigen in Betreff gottesdienstlicher Handlungen überhaupt gibt, schließt die Subjectivität nicht aus, denn sie bezieht sich auch auf die Selbsterbauung, auf den häuslichen Gottesdienst und auf die Thätigkeit solcher gottesdienstlicher Versammlungen im Gotteshause, die außer der Zeit des öffentlichen Gottesdienstes stattfinden, die daher auch weder der Idee noch der Form nach liturgische Bedeutung haben; die Kirche gestattet in solchen Fällen nicht nur die freie Wahl des Erbauungstoffes, sondern auch Subjectivität der Gefühläußerung, nur bestimmt sie, daß der Beweggrund der Erbauung in ihrer Lehre wurzelt, die zum Ausdruck gelangende Gefühlserregung speciell religiös sein und Alles mit der dem höchsten Wesen schuldigen Ehrfurcht geschehen müsse.

Anders lauten die kirchlichen Vorschriften, die sich speciell auf den öffentlichen Gottesdienst beziehen. Diese lassen weder dem fungirenden Priester noch der anwesenden Gemeinde eine freie Wahl des Erbauungstoffes; das was beim Gottesdienste zur äußerlichen Darstellung kommen soll, ist sowie der ganze Ideengang der Handlung für alle Feste und Zeiten des Jahres bestimmt festgesetzt, und die katholische Kirche verlangt, daß die Aneinander ganz in den Sinn und die Bedeutung der Handlung sich verketten und dem Ideengange derselben ferne von allen irdischen Beantenen und sinnlichen Empfindungen mit jener in Gott ruhenden Seelenstimmung, die wir Andacht nennen, folgen sollen.

Der öffentliche Gottesdienst der katholischen Kirche ist daher sowohl in seiner äußeren Erscheinung als auch in seiner inneren

zur vollen Entwicklung, und dreimal glücklich Diejenigen die Geburt und Verhältnisse von Anfang an in das rechte Licht treten. Es ist ein ziemlich leichtfertiges Wort, jener Ausdruck, daß ein edles Talent sich unter allen Verhältnissen Bahn breche. Nur das Götterbild Genie sprengt jede Kette, Talente aber verflümmern tagtäglich zu Taufenden, weil hier dem Einen das Licht fehlt, dort das Andere in gar zu grellem Sonnenchein steht. Johann Christoph Friedrich Bach würde uns nicht die Hälfte jener lieblich frommen Schöpfungen, jener klaren Sonaten und anmuthigen Piecen hinterlassen haben, hätte er, wie Philipp Emanuel, in der großen Welt leben müssen. Seine Muse verlangte, wenn sie lächeln sollte, ein silbes Kämmerlein, eine kleine Kirche, eine Orgel, eine sichte Gemeinde und einige wenige warme Freundeseelen. Die ersten Monate seines Aufenhaltes in Bückeburg schwanden ihm dahin wie ein feines Traum. Etwas von dem unabgählichen Gefühl eines jah Erwachenden beschlich ihn aber, als ihm eines Tages der Graf, sein hoher Herr, in kurzen Worten zu verstehen gab, daß er sich nicht allein einen Hofcantor, sondern ebensovohl einen Hofcapellmeister herbeufen, und daß Bach in der ersten Eigenschaft ungestört alle Vormittage seine Choräle spielen und componiren könne in der zweiten aber des Abends mindestens drei Mal in der Woche, mit ihm auf dem Schlosse weltliche Musik zu executiren habe. — „Ich will

Wesenheit nichts weniger als subjectiver Natur, er ist eine Einrichtungs-, die, im eigentlichen Dogma ruhend, jede subjective Aufschauungs- und Anfassungsweise ausschließt. Zwar kann die Kirche die Subjectivität des Gedrangens und der Gefühlsrichtung in Bezug der Innerlichkeit des Individuums auch zur Zeit des öffentlichen Gottesdienstes nicht verhindern, doch sucht sie dieselbe durch entsprechende Belehrung auf das möglichst geringe Maß zu beschränken und muß daher auch wünschen, daß dem öffentlichen Gottesdienste äußerlich alles fern bleibe, was die subjective Auffassung und Anschauungsweise desselben nähert, oder dem Geiste und dem Gefühlstoben eine andere Richtung geben könnte, als jene ist, die den Sinn und die Bedeutung der Handlung durch sich selbst anzuregen schon geeignet und auch bestimmend sind; sie muß dies nun so mehr wünschen, weil der Gottesdienst nicht bloß ihren Gläubigen als Mittel zur Aeußerung und Darstellung ihres inneren religiösen Lebens und als Mittel zur religiösen Erbauung dienen soll, sondern weil er auch ihr selbst ein Mittel ist, sie besetzt durch ihn, ihre Gemeindeglieder zur besseren Erkenntniß Gottes und seiner heiligen Religion gelangen zu lassen und betrachtet ihn überhaupt als Fördermittel des bereits oben erwähnten Hauptzweckes ihrer Wirksamkeit.

Was wir in Vorstehendem über den Zweck der Kirche und ihres Gottesdienstes, so wie über das Wesen des letzteren ausführlich, ist nicht neu, es ist so alt als die katholische Kirche und ihr Gottesdienst selbst sind, und es hat damit eben so lange seine Richtigkeit; wir thäten dessen nur Erwähnung, weil es notwendig im Gedächtnisse unserer geehrten Leser leben muß, wenn ihnen gegenüber das Folgende nicht der Kraft der Ueberzeugung ermangeln soll.

(Schluß folgt.)

## Kecensionen.

### a. Werke für Gesang mit Pianoorte-Begleitung.

Drei Hefte Gesänge, comp. von August Walter. op. 8, 11. und 12. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

v. Br. Gegenüber der lügenhaften, ohnmächtigen Originalitätssucht, deren kranke Wurzeln sich gegenwärtig bis in das Gebiet des Liedes verzweigen, sind Compositionen, wie die vorliegenden, als

recht schätzbare Gaben zu betrachten, die, ohne in uns eben noch unbrährte Saiten des Gemüthes oder der Fantasie erklingen zu lassen, doch ebensowenig je in's Flache verfallen. So gleichen sie Variationen über ein bekanntes Thema, die uns ein zwar nicht origineller, aber auch nicht verkrümmter Geist, ein zwar nicht in neue Fernen bringendes, aber normal empfindendes Gemüth in stiller Beschäftigkeit vortragen und die wir in empfänglicher Stunde gerne ebenso annehmen. Besonders hervorheben möchten wir „den Einsiedler“ aus dem ersten, „Bescher“ aus dem zweiten, „Schnsucht“ aus dem dritten Hefte dieser Gesänge, in welchen der allerdings in etwas blaffen Farben malende Componist uns auch kräftigere, vollere Töne vernehmen läßt. Sehr schön empfunden ist namentlich der Schluß des erstenannnten und durch lebhaften, freien Aufführung thut sich besonders die „Schnsucht“ hervor, welcher wir in dieser Sammlung unbedingt den Preis zuerkennen.

Zwei Hefte Lieder und Gesänge, für zwei Stimmen comp. von Ludwig Meinhardus. op. 15. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Wie ein mit Butterblumen besäeter ebener Wiesenplan nimmt sich das erste Hefte dieser Lieder und Gesänge aus und im zweiten verrichtet der Componist gläubig fromm in der nahe gelegenen Dorfkapelle seine Andacht. Wer sich ihm verwandt fühlt, wird gerne in seiner Aufführung das erste besprechen und sich vor der letzten niederlassen.

Zwei Hefte Gesänge, comp. v. C. D. Gotthard. op. 3 und 5. — Verlag von G. Levy in Wien.

Ein gemüthlicher Sonntagspazierritt auf einem zahmen Gäulchen. Wer wollte die kleine Freude stören?

Wesentnuth, Gedicht von Heine, für eine Tenorstimme comp. v. A. J. Rud. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

Der Componist hat sich einen kühneren Vorwurf gewählt, als die vorgenannten, denn man erinnert sich wohl der samosen Verse, in welchen der Dichter eine Tanne in des Aetna Schlund taucht und mit solcher feuergetränkten Riesenfeder an die Himmelsbede die Worte schreibt: Agnes, ich liebe dich. Er hat das Fein'stche Prouvairfäch ganz entsprechend in Noten gesetzt und geleitet, was solchem Thema gegenüber eben zu leisten war. Rauch ohne Flamme, hervorquellend aus dem Luzzusheerde müßiger Fantasiae.

Euch nur gestehen, lieber Capellmeister“, hatte der Graf Wilhelm gesagt, „daß ich Eure deutsche Musik nicht mag. Sie erreicht mich das Herz nicht, bleibt mir also mit Euren Orabgefangen vom Feire, wenn wir gute Freunde werden sollen, und lernt meine alten und jungen welschen Meister kennen. Der Hofmusikfiskus Haffe in Dresden ist mein Lieblingscomponist, daß Ihr's nur wißt! Der trägt zwar einen deutschen Namen, aber Musik zu schreiben, das hat er in Italien gelernt, und er schreibt seine deutsche Note mehr. Ich wollt' ich könnt' Euch auch dahin bringen, aber dazu müßtet Ihr Euch Jugend in Welschland verleben haben!“

Da fiel dem Johann Christoph Friedrich das Herz, wie man zu Tagen pflegt, vor die Füße. Unter den Italienern hatte er sich ja noch gar nicht umgesehen. Die katholischen Messen, die Vitanen und Chöre, so wie die Hymnen an die Jungfrau Maria erschienen ihm, dem getrennten Protestanten, als gar keine rechte Musik, und er konnte sich durchaus nicht vorstellen, wie Einem bei dem Hören derselben auch nur der Schatten eines andächtigen Gedankens kommen konnte. Von welscher Musik konnte er nur ein paar Arien des Haffe und Galuppi, sein jüngerer Bruder Johann Christian, der nach Welschland ausgewandert, und sich in Mailand niedergelassen, hatte sie ihm geschickt, und dazu einen begehrten Brief geschrieben über das göttlich schöne Land der Farben, der Töne und der Weiber,

über die Sinnen und Herz berückende Italia. Dieses Schreiben hatte denn freilich den Bückeburger Cantor mehr erschreckt als erfreut, und er beweihte den Brude allen Entrost aus einer Abtrünnigen. Dann aber packte er die Partitur der Passionsmusik Matthäi seines Vaters ein, und schickte selbige nach Mailand, mit den Worten: „spiele ein Stück daraus an jedem Morgen und bete an jedem Abend: „fahre uns nicht in Versuchung“, auf daß du ein würdiger Sohn dessen bleibest, der diese Musik geschrieben.“

Und nun geschah das Unerwartete, Unerhörte, man verlangte gar von ihm selber, daß er sich, der einmal in der Woche mindestens, stundenlang mit welscher Musik beschäftige, ja daß sein hoher Protector eigentlich ein Verächter der geliebten deutschen Musik. Eine hitre Traurigkeit beschlich ihn. Seine Unkenntniß der Italiener beunruhigte ihn nur wenig, dagegen quälte ihn die Beforgniß, daß ihm ernstlicher Schäden erwachsen könnte, aus solchem Musizieren. Hatte er doch bis zur Stunde nur die frommen, tief ernsten Werke seines Vaters gespielt. Seine größte Herzenspeine war es, sich diese prächtigen Gedanken so recht klar zu zerlegen, den Bau dieser großartigen Schöpfungen zu zergliedern, und dann mit gefalteten Händen die Wunderwerke anzustarren. Nach ihrem Muster allein setzte er seine tüchtigen Chöre, seine Hugen, Prädubien und Sonaten. Saß er des Morgens in seinem hellen Stübchen, durch dessen Fenster die Morgenionne schien, so spielte er seine eigenen

### b. Für Pianoforte zu vier Händen und mit Begleitung.

*Fantasia und Capriccio*, comp. für Pianoforte und Clarinette (oder Violine) von August Walter. op. 13. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Man hat sich längst bequemt, eine gewisse Gattung sogenannter Unterhaltungsliteratur anzuerkennen, deren Producte weder aus einem tieferen Bedürfnisse entspringen, noch auf ein solches zählen und auch die Prävention, den Varnach zu bereichern, gar nicht in sich tragen! Da wir in unserer Zeit ohnedies fast nur noch gewohnt und geschickt sind, aus der zweiten Hand zu leben, so greifen wir hier und da wohl auch zu ihnen, und wenn sie uns über eine mühsige Stunde hinwegzuleben vermögen, so haben sie vollkommen ihre Schuldigkeit gethan und es wäre undankbar, ja ungeschickt, ihnen ihre Schwäche vorzuhalten, da wir sie doch der eigenen dienlichbar machten. Ähnlichen Bedürfnissen, wie die eben bezeichneten, kommt das genannte Werk in recht freundlicher Weise entgegen und sei daher in diesem Sinne bestens empfohlen. Es gehört in das Genre der musikalischen Unterhaltungsliteratur in eblerem Sinne und „man wird es mit Vergnügen aus der Hand legen.“

*March*, *Intermezzo* und *Scherzo*, für Pianoforte zu vier Händen comp. v. August Walter. op. 15. — Verlag von Jul. Schuberth in Leipzig und Hamburg.

Von dem sehr bemerkenswerthen Talent dieses Componisten legen diese Stücke ein noch entschiedeneres Zeugniß ab, als die vorangezeichneten. Sie sind voll Geist, Leben, Fantasie und wenn auch nicht frei von Anklängen an Schubert und Schumann, doch von so viel Selbstständigkeit in der Erfindung, daß sie eine ganz bestimmte individuelle Physiognomie zeigen und eine interessante. Wenn es nach Recht und Billigkeit ginge, so dürften sie nicht unbeachtet bleiben und wir wollen dies wenigstens wünschen.

*Fantasia*, für Pianoforte und Violoncello, comp. v. G. Bierling. op. 17. — Verlag von Leuckart in Breslau.

Ein wohlgelegtes Musikstück, in manchen Partien ein bißchen glatt in manchen besonders geschickt gearbeitet, in keiner uns in jene Sphäre versenkend, in welcher die eigentliche Kunst ihre Heimath hat. Dilettanten werden es mit Vergnügen spielen, auch ist es leicht auszuführen.

*Die Tageszeiten*, zwölf vierhändige Clavierstücke, comp. v. Robert Volkmann. op. 39. Verlag von S. Hofmann in Pesti.

Musikstücke mit einer Sorgsamkeit und einem Eifer, als stünde der Vater ihm gegenüber, und in frommer Nührung bot er zuweilen die Augen auf zu dem schlecht gemalten Bilde des Leipziger Cantors, das über dem Spinnet hing, als wolle er fragen: hörst du nicht auch?

Dann war es oft als töne von der Kirche herüber die Orgel, von einer Geisterhand berührt, — zum Zeichen, daß Sebastian Bach, der auf dem Johanneßkirchhofe zu Leipzig den Schlaf des Gerechten schlief, dennoch den Sohn höre.

Als Johann Christoph Friedrich zum ersten Mal zum Musizieren in das Schloss wanderte, stand er sich zuvor eine Abschrift des Choral's seines Vaters: „o Haupt voll Muth und Banden“ in die Tasche, als Talisman gegen alle bösen Verlockungen. Er erklaunte aber doch gewaltig über die reiche Sammlung von Musikwerten, die er beim Grafen fand. „Wählt nur tapfer darin herum, Capellmeister“, sagte der hohe Herr, „und spielt mir zu Zeiten Etwas daraus, die welche Kunst erhält das Herz jung und frisch, und andächtig kann man dabei wahrhaftig auch sein. Bei Eurer Kirchenmusik muß ich allezeit an mein offenes Grad denken — und an den schwarzen Satz, und den strengen Richter meiner armen Seele, den Gott Zebaoth. Bei der weltlichen Kirchenmusik öffnet sich der Himmel vor mir, also wie die heil'ge Königin Maria sieht, und die wunder schönen heiligen Frauen ihr zu Füßen. Versuch's selbst ein-

mal ob Ihr nicht in heiterer Weise mit meinen alten Italiencn andächtig sein könnt, als mit Euren Deutschen.“

Ein gar wohlthätiges Spinnet befaß der Graf Wilhelm, und das war noch ein Trost, er verstand es aber auch mit seltner Fertigkeit zu spielen. Der neue Capellmeister konnte nicht umhin sich gewaltig darüber zu verwundern, und zu fragen, wo und wie denn der hohe Herr Zeit gefunden, solches zu erlernen. Da hatte der erste Held sich'rend geantwortet: „so viel ich mich auch in fremden Ländern umhergetrieben, habe ich doch in allem wüßten Lärm und Kriegs-geschrei hin und wieder ein Winckelstündlein gefunden, für die heilige Cecilia. Es verwundert mich nur, daß sie sich mein Leben gefallen ließ, denn ich bin eigentlich kein Mann für die zarten Frauen.“ Im Stillen dachte nun freilich auch der Cantor: „es verwundert mich selber nicht minder“, denn es sah in der That gar zu seltsam aus, wenn der Graf Wilhelm zur Lippe vor dem Spinnet saß, und die großen, sonnenverbrannten Hände auf die Tasten legte. Er trug meistens die blaue Uniform seines Grenadiereingettes, die er ganz zu schnüpfte, und im Winter mit bidem Pelz füttern ließ. Zuweilen sah man ihn jedoch in einer hellblauen Sammetpiquehose, und an hohen Feiertagen in seiner prächtigen Uniform, als Feldmarschall von Portugal, in Roth, reich mit Gold verziert, und im Schilde des schwarzen Adlerordens, so wie anderer Orden von kostbaren Edelsteinen. Seine Figur war äußerst lang und hager, das Oval des Kopfes

### c. Für Pianoforte zu zwei Händen.

*Variationen* über ein Thema von Rob. Schumann, comp. v. Joh. Brahms. op. 9. — Verlag v. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Man schreibt sich nicht gerne selbst ab und da wir schon einmal an anderem Orte über dieses Werk und den Componisten im Allgemeinen ausführlicher gesprochen haben, so begnügen wir uns hier nochmals auf das selbe hinzuweisen, als dasjenige, in welchem sich die Eigenständigkeit des jungen Autors am tiefsten, reinsten, concentrirtesten ausspricht. Dem Schumann in seinen dunkeln, nächtigen Werken antipathisch ist, dem werden es diese Variationen in noch erhabtem Grade sein, wer aber ein Organ auch für diese Welt besitzt, der wird manches Element fast noch gesteigert finden, und sich tief an geregt fühlen. Ueberschwenglichkeiten, wie in Nr. 10 und 15 dieser Variationen begegnet man selbst bei Schumann nicht, und auch Nr. 8 und 10 könnten ohne Schaden vermiedt werden. Aber im Ganzen bleibt es ein höchst merkwürdiges, interessantes, die ganz eigenhändige Begabung des Componisten ausweisend, documentirendes — aber nicht für Dilettanten geschriebenes Werk, denn zu seiner Ausführung gehören nicht nur Geist und Leidenschaft, sondern auch ein hoher Grad von Virtuosität.

*Deux caprices*, par Guillaume Rust. op. Zwei Hefte. — Verlag von Leuckart in Breslau.

Zwei Bagatellen, von welchen man Nr. 2 in B, wenn man es nicht allzu genau nimmt, allenfalls acceptiren kann. Warum aber der französische Titel? Er kommt er gleich wieder, wie folgt: *Labalaiser, chanson espagnole, transcrit en forme d'une valse brillante pour le Piano par E. Pauer.*

„Auf der Alm“, Chausonette tyrolionne, transcrit pour Piano par E. Pauer. — Verlag v. Fr. Kistner in Leipzig.

Herr E. Pauer steht in dem Ruf eines „soliden“ Musikers. Warum verdirbt er sich diesen durch die Herausgabe solcher Sachen,

mal ob Ihr nicht in heiterer Weise mit meinen alten Italiencn andächtig sein könnt, als mit Euren Deutschen.“

Ein gar wohlthätiges Spinnet befaß der Graf Wilhelm, und das war noch ein Trost, er verstand es aber auch mit seltner Fertigkeit zu spielen. Der neue Capellmeister konnte nicht umhin sich gewaltig darüber zu verwundern, und zu fragen, wo und wie denn der hohe Herr Zeit gefunden, solches zu erlernen. Da hatte der erste Held sich'rend geantwortet: „so viel ich mich auch in fremden Ländern umhergetrieben, habe ich doch in allem wüßten Lärm und Kriegs-geschrei hin und wieder ein Winckelstündlein gefunden, für die heilige Cecilia. Es verwundert mich nur, daß sie sich mein Leben gefallen ließ, denn ich bin eigentlich kein Mann für die zarten Frauen.“ Im Stillen dachte nun freilich auch der Cantor: „es verwundert mich selber nicht minder“, denn es sah in der That gar zu seltsam aus, wenn der Graf Wilhelm zur Lippe vor dem Spinnet saß, und die großen, sonnenverbrannten Hände auf die Tasten legte. Er trug meistens die blaue Uniform seines Grenadiereingettes, die er ganz zu schnüpfte, und im Winter mit bidem Pelz füttern ließ. Zuweilen sah man ihn jedoch in einer hellblauen Sammetpiquehose, und an hohen Feiertagen in seiner prächtigen Uniform, als Feldmarschall von Portugal, in Roth, reich mit Gold verziert, und im Schilde des schwarzen Adlerordens, so wie anderer Orden von kostbaren Edelsteinen. Seine Figur war äußerst lang und hager, das Oval des Kopfes

zu welcher wir keine soliden Motive finden können, denn diese Originale hätte er ruhig an ihrem Heimatsort lassen können? Sie haben in sich keine Zeit und einen solchen durch die vorliegende „Bearbeitung“ noch weniger gewonnen. Ganzlich zweck- und werthloser Productionslurus.

Gesänge und Stimmungen, leichte Conträlte (1), für Pianoforte comp. nebst einem Vorwort zur Verständigung von C. H. n. s. t. e. i. n. — Verlag von C. Neuber in Verum.

Ein höchst postofficieller Curiofum. Aus dem „Vorwort zur Verständigung“ citiren wir zur Ergänzung unserer Leser nur die folgende Stelle: „Angeregt durch den Beifall geübter Dilettanten, unternehme ich es aus dem unersetzbaren Brunnen menschlichen Empfindens zu schöpfen und vorläufig wenigstens einige „Gefühle und Stimmungen“ herauszugeben, so weit sie meiner Fantasie gerade zunächst vorflüchten, unbekümmert, was noch darzustellen blieb und was vielleicht späteren Zeiten überlassen sei.“ Welchen Geistes Kind der Verfasser sei, zeigen diese wenigen aus dem ebenfalls unersetzbaren Brunnen menschlichen Wahnsinns geschöpften Worte. Ueber den musikalischen Inhalt dieser „Berausgabe“ etwas zu erfahren, wird man nach solcher Einleitung ohnedies nicht mehr begierig sein.

## Musikzustände in Berlin.

1. Wir haben in dem vorigen Berichte eine Uebersicht der Vocalconcerte gegeben und wollen in dem diesmaligen den Instrumentalleistungen unsere besondere Aufmerksamkeit widmen.

Concertunternehmungen, in denen nur Orchestermusik zur Aufführung kommt, giebt es hier zwei von eben so großer Bedeutung als Verschiedenheit: die Symphonie-Soireen, gegeben von dem Igl. Theaterdirector unter Leitung ihres Capellmeisters W. Taubert (zum Besten ihres Pensionsfonds) und die Viebig'schen Concerte gegeben von dem gleichnamigen Director, dessen Begründer Viebig auch noch sein Dirigent ist. Beide finden in dem größten und brillantesten hiesigen Saale, dem des Opernhauses, vor einem sehr ausgedehnten, schon seit Jahren abonnirten Publicum zu ziemlich hohen Preisen statt; diese werden in mehreren großen Sälen der verschiedenen Stadtviertel, vor einem zwar gemäßigten aber trotz der Einrichtung, daß zu gleicher Zeit Speisen und Getränke verabfolgt werden, sehr aufmerksamen Publicum zu ungläublich billigen Preisen (im Abonnement 3 Silbergroschen) gegeben. Viebig spielt alle Tage und ist dem Berliner ein Bedürfnis geworden; seine Programme

sind aber nicht schlechter, als die der Igl. Capelle, ja wir finden auf ihnen mehr neue Compositionen vertreten, wie dort. Freilich findet die Berücksichtigung der Componisten mehr in Folge öftlicher, hiefiger Beziehungen statt, während Taubert einen allgemeineren Standpunkt einnimmt und mehr von den neueren geben würde, wäre er persönlich von deren Bedeutung überzeugt. Im Ganzen sind die Symphonie-Soireen correcter und wenn auch die Auffassung der Tempis, der Art und Weise des Dirigenten nach, uns häufig zu ungl., weder lebensfähig noch auch gehalten genug erscheint, doch fließender und langvoller, und dürfte der Hauptvorwurf, den wir nicht zurückdrängen können, sein, daß sie zu conservativ in der Wahl der aufzuführenden Compositionen dastehen, daß der glatte Cherubini und der weidliche Dablow in ihnen noch häufiger anzutreffen sind als Schumann und Gade. Viebig's Concerten dagegen gebührt das Verdienst in ihrer Epöche zuerst erreicht zu haben, was in hoffentlich nicht gar zu ferne Zukunft an mehreren großen deutschen Städten geheißen wird. Viebig fing an Duetturen zwischen die Tänze, an welche das Publicum gewöhnt war, einzuflechten, wagte es dann eine leichte Symphonie aufzuführen und hat sein Publicum in dieser Weise mit der Zeit so herangebildet, daß er jetzt gar nicht mehr Tänze spielt. Das Conserviren eines Zustandes ist achtungswerth, darf aber kein besonderes Lob beanspruchen; das Vorwärtsgen, das Erreichen besserer Zustände kann nicht genug anerkannt und betont werden. Viebig's Concerte verdienen daher auch in der Ferne mit Auszeichnung genannt zu werden. Auch ist das Publicum ihm dafür aus vollem Herzen zugethan und besetzt die Säle schon frundenlang vor Beginn der Musik. — (Ein ähnliches Unternehmen für Quartette mit Herrn Schling an der Spitze kommt übrigens nicht so gut an.)

Die beiden Streichquartette, welche den gebildeten Musikfreunden hier Genüge thun, sind die von Laub, Kadete, Würk, Dr. Bruns, — und Zimmermann nebst Genossen. Laub ist die Seele des ersten Quartetts. Seine frische und Entschiedenheit, wie das Feuer, mit dem er alles ergreift, haben dem Quartett einen großen Anhang erworben und es ist nur zu bedauern, daß der begabte Künstler sich hier nicht heimisch zu fühlen scheint, sondern bald von Holländern bald von Russen uns auf lange Zeiten entrischen wird, und deshalb der Cultus der Quartettmusik hierorts durch ihn nicht in dem Maße gehoben wird, als er es könnte. Zimmermann würde wenig geneigt die Aufgabe auf sich nehmen, die zu verwirklichen Laub verschmäht, wenn es ihm gelänge, größere Theilnahme zu wecken; da er das jedoch

auffallend schmal, die Züge schwarz geschnitten und von dunkler Farbe. Sein schwarzes Haar trug er zurückfallend und im Nacken nur lose eingehunden, so daß es wunderbar um ihn her flog, wenn er ging. Draußen trug er einen großen schwarzen Hut von abentheuerlicher Form, ein kleiner silberner Degen schimmerte an seiner Seite, den auffallenden Anzug vollendeten die schwarzleberne Unterteiler und hohe Reiterstiefel. — Als diese ungewöhnliche Erscheinung sich dem Cantor zuerst als Musikler zu erkennen gab, mußte der Sohn Sebastian's ein klein wenig lächeln. Er meinte, solch ein Mann müge wohl trefflich verstehen seine Soldaten zum Siege zu führen, nimmermehr aber könne der wohl eine gerechtere Melodie spielen. Aber wie wurde ihm, als er den Feldmarschall von Portugal eine wunderliche Melodie mit einer Fertigkeit, Schönheit und Innigkeit vortragen hörte, wie es ein wirklicher und echter Musikmeister nicht bester im Stande. Und während des Spiels wandelte sich das ehrene Antlitz, — wie denn immer bei einer echt musikalischen Seele alle Wichtigkeit und Gluth, die ihr inne wohnt, bei solcher Gelegenheit klar zu Tage tritt, — die Denterfing wurde hell, Güte und Ruhe lagerten sich um den selbgeschlossenen Mund, die Augen blickten feurig hinein — die heilige Cecilia hatte doch nicht mit Unrecht an diesem ihren Diener ein absonderliches Gefallen gefunden.

Fast beschämt trat Bach zur Seite, als der Graf sich erhob, er wollte kein einzig Wörtchen zu sagen, und getraute sich kaum sich fel-

ber zu gestehen, daß die kunstvoll verschlungene, doch in sich so sonnenklare Melodie ihm wie ein Chor von Engeln im Ohr erklang. „Nicht wahr, das klopft auch an ein protestantisches Cantorherz?“, lächelte der hohe Herr, und zapfte seinen Capellmeister am Ohr. „Und war doch nur das Madruer eines Italiener, mit Namen Calbara. Ist eigentlich la capella zu singen, ich habe mir aber das Musikstück für mein Spinett zurecht geknast. Nun aber kommt, sucht Euch Noten aus, und laßt sie Euch nach Hause tragen, damit wir das nächste Mal tüchtig musiciren können, heut' wollen wir nur ausdauern und naschen. Da habt Ihr den Vott, dessen Opern wir lieber sind, denn seine Kirchengesänge, hier ist der feurige Duetante, dort findet Ihr Genuppi und Jomelli, und vergeßt den edlen Benedetto Marcello nicht, den Hofse und den schwermäßigen Morga. Den Pergolesi und Palastrius müßt Ihr durchaus auch empfinden, ich gebe Euch zwei Diener mit, die mögen die Schätze tragen, zu deren Hüter ich Euch fortan bestelle. — An jenem Abend, man schrieb den 15. Mai des Jahres 1763, hielten die alten westlichen Meister ihren feierlichen Einzug in die stille Cantorwohnung des Johann Christoph Friedrich Bach.

(Fortsetzung folg.)

nicht kann, so paßt er sich dem Kreise seiner Zuhörer an und wird sich dabei auch ganz wohl befinden. Von neuen Compositionen brachten jene ein Quartett von R. Wark, diese eins von W. Taubert. Beide schönwerthe Arbeiten, in der Schreibart sich verwardt, im Style aber und im Detail sehr verschieden; beide mögen den Quartettspielern zur Abwechslung wohl empföhlen sein. Freilich ist das bei dem Reichthum der Literatur, den wir Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann verbaufen, viel gesagt, und möge die Ansprüche nicht zu hoch schrauben.

Trios, Duo's und Solostücke bringen drei Vereinigungen von Künstlern. Die älteste ist die von den drei Kammermusikern Ganz, zwei jüngere die von Dertling, Becker und die von Grünwald, Dr. Bruns und Plummer. Ihre Richtung ist verschieden; die Herren Ganz halten sich hauptsächlich an Mozart, den sie mit Grazie und vielleicht zu viel Süssigkeit vortragen und mischen für das Cello Solostücke, für das Clavier und die Violine aber recht gute Musikstücke hinein. Plummer ist ein tüchtiger Clavierspieler, der alles besaß, schloß ihm nicht ein gewisser durchaus unerlässlicher Fluß; diesem Mangel können die tüchtigeren Witzspieler nicht abhelfen. Die Auswahl der Musikstücke ist uns bis jetzt nicht noch gewissen Grundsätzen geleitet erschienen, sondern scheint von der Laune des Unternehmers abzuhängen. Eine bestimmte Richtung und zwar eine die Neuere noch Verdienst mehr würdigende nimmt Dertling ein. Schumann und Schubert stehen dort regelmäßig auf dem Programm.

Von den Concerten, welche einzelne Künstler veranstaltet haben, stehen die von H. v. Bülow oben an. Sie waren natürlich nach der Anschauung der Zukunftsmusik arrangirt, indem Bach, Mozart und Beethoven die Ausgangspunkte bildeten und von ihnen zu Chopin, Rubinstein, Raff und Liszt übergegangen wurde; allein sie waren interessant nach die meisterhafte Reproduktion seitens des Concertgebers, der wohl der erste Clavierspieler unserer Zeit wäre, wenn mit seinem geistigen Verständniß eine gleich große gesunde Sinnlichkeit sich paarte. Er spielte namentlich die letzten Sonaten Beethovens B-dur und C-dur (letzter Satz C-moll) mit vollkommener Beherrschung, Chopin etwas zu rasch, so daß das feine, sinnige Detail verloren ging, Rubinstein in sehr fertig aber nicht langbald genug, ebenso die neuen Liszt'schen Phantasien über Verbische Motive (!) nicht herausführend genug, dagegen aber Raff's combinatoire Gesungenheiten mit einer Vollendung, die wirklich bewundernswerth ist. — Im Gegensatz zu v. Bülow beschränkte Dreifach nur das sinnliche Gefühl, sein Spiel ist nur Entfaltung des Klangs. Am wenigsten löste dieser Materialismus bei den Concertisten, wo die Intentionen selbst eines Beethoven, viel mehr noch Weber's und Mendel's: h'n's einem möglichst allgemein verständlichen Entfalten der Klangallegorien des Instrumentes nahe liegen; weniger konnte er sich mit dem geistigeren Wesen ersterer Sachen vertragen, und verlegend oder langweilend wurde er bei inhaltsleeren Compositionen. — Als dritter Pianist ließ sich Hafert, ein Schüler Liszt's hören, der wirklich ein höchst bedeutender Techniker ist und insofern auch unser Interesse erregte, als er frühere Compositionen von Liszt mit großer Vollendung und Begeisterung vortrug. Neben Claus traten die Violinisten Vicentemps und Rappoldi aus Wien an verschiedenen Theatern mit vielem Erfolge auf. Die Cellisten di Pio, Stahlknecht, Wöhlers, die Pianisten Nacciaro, Leuchterberg, die Harfenistin Wöner, eine hervortretende Erscheinung, der Flügelmann v. viele A. müssen wir übergehen, weil wir ihnen nicht soviel Raum widmen können, als nöthig wäre sie zu charakterisiren, und eine Liste von Namen ja nichts als leerer Schall wäre; sie standen alle mit großen Letztern in den Spalten der Zeitungen, spielten und wurden besprochen, hatten ein über kein Gutes, nur keiner etwas Neues, Wichtiges, worauf Aufmerksamkeit gemacht werden müßte.

Zum Schluß möchte ich noch einen Blick auf die neuen Musikstücke werfen, die gegeben wurden. Wir hörten 3 Oratorien, die heilige Nacht von Schneider, das hohe Lied von C. Löwe und Abraham von Plummer, von denen das letztere unfruchtig

das Bedeutendste ist, und sich durch schönen Chor — wie Orchesterklang und auch durch das Bestreben zu charakterisiren auszeichnet. Eine Cantate von Vettermann, Goethes Gesang Waghoms hat von vorne herein das Originelle des Stoffes für sich und ist auch recht bemerkenswerth, beide Werke eignen sich zu einer eingehenderen Behandlung in den Spalten einer „Musikzeitung.“ Vettermann, Radeke, Wöhlers und Eitner brachten Duerturen zu Oedipus, König Johann, Richard III. und Edz zur Auführung, von denen die erste die bedeutendste und interessanteste aus dem Stoff am meisten Rechnung tragende ist. Sonaten von Kiel, Schwanger und Hafert, in denen sich die drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft spiegeln, hörten wir, und von Anderen wurde Manches gegeben, aber das wir hinweggehen zu müssen glauben, weil in der Ferne das Detail verschwinden muß, soll das Bild verständlich bleiben und nicht an unrechter Stelle überladen erscheinen.

## Concerte.

(Viertes Gesellschaftsconcert. Cf. Schumann. Academie zum Vortheil des Bürgerpionalsdes. H. Fris. Academieser Gesangsverein.)

S. B. Das vierte Gesellschaftsconcert brachte zum Beginn die interessante und hübsche Duerture zum „Berggeist“ von Spohr. Hierauf spielte Herr S. v. Bülow die Schubert'sche, von Liszt orchesterirte „große Phantasie“ (mit dem Wandertextema) und erntete für sein braunwürdes Spiel reichlichen Beifall; nicht minder wurde er in der Liszt'schen „ungarischen Rhapsodie“ beifällig. Daß eine Liszt'sche Composition nach dem Ereigniß vom 26. Februar abermals in einem Gesellschaftsconcert vorkommen konnte, war nur die Folge davon, daß die gegenwärtige Direction der Gesellschaft eine Erbschaft ihrer Vorgängerin antreten mußte. Ueber Herrn v. Bülow's Spiel Eingehenderes zu sagen, verschrieben wir bis dahin, wo wir durch seine eigenen Concerte Veranlassung dazu finden, und wo es uns möglich werden wird, den Rang zu bestimmen, den er einnimmt. Ferner wurde in demselben Concerte ein Schubert'scher von Liszt recht hübsch orchesterirter March, und zum Schluß die Beethoven'sche A-dur-Symphonie aufgeführt. Da dieselbe erst kürzlich im philharmonischen Concerte gegeben worden war, hätte man wohl besser eine andere Wahl treffen können. \*) Man provincirte dadurch überdies einen gefährlichen Vergleich mit jener Ausführung, die wenn auch in Betreff der Auffassung nicht ganz tadellos, so doch sehr brisant war. Freilich konnte jetzt mit zwei Proben eher eine genügende Ausführung erreicht werden, da die Symphonie dem Orchester noch ganz warm im Gedächtniß lag. Bei der Länge des Concerts war es nicht zu verwundern, daß das Auditorium nicht mehr die Frische der Stimmung besaß, um der so sehr beliebten Symphonie die gebührende Theilnahme zu schenken. In Betreff des Scherzo glauben wir den Herren Beethoven's nicht zu nahe zu treten, wenn wir eine bloß einmalige Ausführung des Trio's befürworten.

Ueber die weiteren Concerte der Fr. Schumann müssen wir, um nicht oft Gefagtes zu wiederholen, uns kurz fassen. In ihrem vierten Concert spielte sie das Es-dur-Trio op. 70 von Beethoven, und equirte uns durch ihre klare und doch poesiebuchwichte Auffassung. Ueber die weiterhin gespielten Stücke von Joh. Brahms „Ballade und Intermezzo“ berühren wir, daß diese Compositionen dem Publicum vor der Hand noch unverständlich blieben. — Ferner spielte Fr. Schumann in ausgezeichneter Weise das Scherzo a capriccio in Fis-moll von Mendelssohn, und die „Etudes en forme de Variations“ op. 13 von Schumann. Ein Freund bemerkte im Herangehen aus dem Concert, es sei schade, daß man das Spiel dieses letzteren Stückes nicht habe stenographiren können; man hätte jede Note mit dem ihr gehörigen Ausdruck genau festhalten mögen. Und dieser Freund hatte recht gesagt! — Unterfügt wurde Fr. Schumann diesmal durch Fr. Dufmann, welche die Schumann'schen Lieder: „Nigun“, „Schneeglöckchen“, und „Er ist's“, — dann mit Herrn Soupper zwei Duetten von demselben Componisten in ausgezeichneter Weise zum Besten gab.

\*) Siehe jedoch das „Eingeländt“ auf der letzten Seite.

In ihrem fünften Concert brachte Hr. Schumann das C-moll-Trio von Mendelssohn, diese allen Musikfreunden wohlbekannte, possessive und phantastische, theilweise den Boden der Kammermusik mit dem des Concertmäßigen vertauschende Composition, in welcher die Pianistin volle Gelegenheit hatte, die Kraft und Zartheit, den Klang und die Feinheit ihres Spieles zu entwickeln. Besonders war es der dritte Satz (Scherzo), welcher, in der düstigen Weise und mit genialer Betonung gebracht, ausnehmende Freude bereiten mußte. Von der Es-dur-Sonate von Beethoven (op. 7) gelang am besten das der Natur der Kunstlerin am meisten entsprechende Finale. Der dritte Satz (welcher ein Menuett aber kein Scherzo ist), schien uns etwas zu schnell genommen. Dagegen spielte sie sehr Stücke aus den „Davidbändlertänzen“ mit jener Liebendürigkeit und schwärmerischen Innigkeit, die bei den Werken ihres Gattens immer ganz besonders zu Tage treten. Die „Davidbändlertänze“, in Wien unseres Wissens zum ersten Mal gespielt, hatten sich größtentheils einer sehr warmen Aufnahme zu erfreuen; fast jedes einzelne Stück wurde lebhaft applaudirt. Wen sollten aber auch diese reizenden Blüten, unter denen sich nur einige verträppte und krausthafte befinden, so dargeboten, nicht innig erfreuen? Den Inhalt derselben zu beschreiben müßte man die Worte aus „Taufend und einer Nacht“, oder aus Tiefs und Hoffmann's Erzählungen entlehnen. Uns wenigstens tönen aus diesen Florestan- und Eschbins'schen Träumereien goldene Märchen entgegen, wie wir sie in der Jugend mit Begierde verfolgungen haben. Mit dem Componisten möge man aber nicht rechnen, daß er für solche Dinge Töne gefunden hat. Schiller und Göthe haben die herrlichsten großartigsten Gedichte geschrieben, warum sollten aber deshalb nicht auch orientalische Dichter uns durch die Wunder ihrer mit anderen Bildern erfüllten Phantasie erfreuen? — Die Zwischennummern des Concerts waren diesmal durch Declamation ausgefüllt. Herr Lewinsky sprach den Hebbel'schen „Haidelaben“, welches nunmehr hier schon oft genug aufgeführte Melodram mit Schumann'scher Musik in der entsaglichen Dürtheit seines Gesanges und Colorits uns jedesmal nöthig zu den äußersten Mitteln der Zerstreuung zu greifen, zum nicht dem frassen Einbruch zu erliegen. Eine zweite viel werthvollere Gabe war die Declamation des Göth'schen „der Gott und die Bajadere“, eine Waise, die in gewisser Hinsicht gewagt erschien, aber durch den hohen Ernst, der darin liegt, und den Herr Lewinsky durch das Ganze festzuhalten mußte, als berechtigt, ja sehr dankenswerth anerkannt werden muß. Möchte man statt all' dem stachen Zeug, welches meistens in Concerten declamirt wird, nur öfter Gedichte wie dieses bringen, welches in der scheinbar bedenklichen Form die Idee des reinsten Christenthums ausdrückt.

Ueber eine „Academie“ zum Besten des Bürgerspital-Fonds im Rärthnerthor berichten wir nur in Kürze, daß sie einige Nummern enthielt, die besonderes Interesse erregen mußten. So spielte Hr. Schumann das festliche G-moll-Concert von Mendelssohn und wurde für die vortreffliche Leistung mit Beifall förmlich überschüttet. — Spannendste Erwartung erregte die zum ersten Mal gespielte Orchesterleitung zu „Tristan und Isolde“ von Wagner, welche indessen kein Glück machte. Es gehört in der That eine ganz besondere Organisation dazu, um an diesem im Ganzen monotonen, im Einzelnen gequälten, und schweißstollen Producte Geschmack zu finden. — Ein Festmarsch von Meyerbeer (zum Schillerfest in Paris componirt) konnte ebenfalls keine besondere Befriedigung gewähren, da der einfach-anspruchsvolle Anfang und der Heldenmuth des Schlusses alle Einheit des Stils in demselben aufheben. — Hr. Dufmann sang die schöne, leider mit Passagen unpassender Art, die wir ohne weiteres besichtigt haben möchten) ausgestattete B-dar-Arie aus der „Entführung“, ohne damit sonderlich zu reüssiren. Das Uebrige müssen wir wegen Mangel an Raum übergehen.

Die Pianistin Frä. Henriette Fray gab, wie alljährlich, ein Concert, und zwar im Salon Streicher. Fertigkeit, Kraft und Ausdauer muß man ihr zugestehen, — poetische Auffas-

sung, gefangvolles Spiel vermißt man öfter. Am gelungensten war die Ausführung des Präludiums und der Fuge in E-moll von Mendelssohn. Ein Sextett (Original-Text) von Rubinstein op. 9, also aus der frühesten Zeit dieses Componisten, fanden wir phrasenhaft, lärmend, gepreigt; überdies die Kräfte der Pianistin überreizend. — In Nr. 2 und 8 der „Kreiseriana“ von Schumann war Vieles begriffen oder gar nicht aufgefaßt, Vieles überflüssig, der Vortrag im Ganzen unbefriedigend. Möge sich die fleißige Pianistin künftig Aufgaben stellen, die ihrer Spielart und ihrem geistigen Vermögen mehr entsprechen.

v. Br. Das Concert des academischen Sängervereins am verflossenen Sonntag lieferte den Beweis, daß viele Sterblichkeit seit der kurzen Zeit ihres Bestehens sehr namhafte Fortschritte gemacht hat, welche ihr selbst und ihrem Chormeister, Herrn Weinmann, zur Ehre gereichen. Mit geringen, zu entscheidenden Ausnahmen zeichnen sich sämmtliche Vorträge ebensowohl durch Präzision, wie durch lebhaften Schwung und seine Mannung aus. Auch die sinnliche Klangwirkung ist eine befriedigende, nur den Tenoren wäre zu wünschen, daß sie in der Höhe, deren wahrer Herbst im Forte noch immer cupidinisch verlegt, mehr Schmerz gewönnen. Unter den Nummern des reichhaltigen Programmes sind, als zum ersten Mal gehört, hervorzuheben der Ritornelle von Schumann, von welchen besonders das dritte „Blüth' oder Schnee“ die tiefste Empfindung athmet, und der „Kreuzerfang“, Chor von J. Otto (jun.), in welchem sich, wie es diesem Componisten zu begehnen pflegt, das Kräftigste in's Rode und Geschmacklose verliert. Die Vorträge, durch welche sich Mendelssohn's kräftig vorgetragenem Wachst-chor aus der „Antigone“ und Zelter's „König in Thule“ auszeichnen, sind bekannt, nicht minder auch, daß, wo immer Schubert's göttlicher „Nachtsung im Walde“, in dessen Begleitung man freilich sehr ungenügend die hier unerfesslichen Sörner vermißt, eheinst, ihm schwerlich ein anderer Gesang je den ersten Preis beistellen wird. Als Intermezzo hörten wir von Fr. Dufmann und Herrn Dr. Gunz einige Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann in vortrefflicher Weise und unter lebhaftem Beifall; namentlich kann das „Haideloblein“, nicht reizender gesungen werden, als es an jenem Abend von Fr. Dufmann, die auch stimmlich methordig gut disponirt war, gesungen wurde.

## Correspondenzen.

Leipzig.

—m— Das Concert zum Besten der Armen, welches am 23. Februar stattfand, war besonders interessant durch die Aufführung eines nachgelassenen Werkes von Schumann, der Vokale „des Sängers Ruch“, für Solostimmen, Chor und Orchester componirt. Der von R. Pohl bearbeitete Text enthält den größten Theil der Uhländ'schen Vokale; die kurze mittlere Partie beruht vom Beginn des Gesanges bis zur Ermordung des Jünglings ist zu einer dramatischen Scene von jenseitiger (vielleicht zu großer) Anschauung erweitert, in welcher die Lieder der beiden Sänger natürlich, zumal in der ersten Hälfte, reich an schönen und bedeutenden Zügen; besonders hervorzuheben ist das liebliche Lied des Jünglings: „In den Thälen der Provence“ und die wilde Vokale des alten Harners „In der Hall' soll König Sriede.“ Im Ganzen schien jedoch die Composition nicht frei genug dem Elemente, welches wir als das Vergänglichste an manden von Schumann's Gesichtsproducten bezeichnen möchten, von einer gewissen Manier des musikalischen Ausdrucks. Die Declamation ist bisweilen nicht ganz natürlich, so im Anfang; denn was er spricht und was er blüht er fast durchaus gelungen: von den Solisten zeichnete sich besonders Herr Weinmann aus; auch Herr C. Koch ans Gän' erfrante, bei fräulich weniger kräftigen Stimmtheiten, durch den recht innigen Vortrag der Tenorpartie. Der Vokale ging die Duettüre Oabe's „Nachtsung von Tristan“ voraus, eine überaus frische und ansiehende Scherzcomposition; den zweiten Theil bildete Mendelssohn's erste Waldpurgarnacht, ein Werk, dessen große Schönheiten hinreichend bekannt sind; die diesmalige Ausführung derselben war eine recht gute zu nennen.

Das 17. Abonnemntconcert begann mit Beethoven's zweiter Duettüre zu Leonore, welche nicht nach der neuesten veränderten Ausgabe, sondern in der frühesten Gestalt gespielt wurde, der wir jedoch nicht den Vorzug geben möchten. Fräulein Donnemann sang die Arie

des Vagen (Ihr die ihr Erbe des Herzens kennt) aus Figaro und zwei Lieber (Zuleica und Frühlingstied) von Mendelssohn; ihr Vortrag war diesmal etwas kalt und leblos, besonders in der Fuge sollte es ganz an Wärme. Das Pianofortepiece des Herrn S. V. Nummer aus Berlin konnte nach weniger Interesse erwecken, theils der gewöhnlichen Stelle wegen, Concert-Allegro von Ch. Mayer, Präludium von Chopin, Polonaise von Ch. Mayer, theils weil seine Leistungen in der That nicht hinlänglich bedeutende waren. Im zweiten Theil hörte wir Spohr's Weich der Fäne. Neben einigen allerdings ermüdenden Längen enthält dies Longemède doch so viel Schönes, das man es immer mit Vergnügen wieder hinhört; die Ausführung besaßen, wie auch der Beethovens'schen Ouverture war vorzüglich. — Im dem Concert für den Penionsfond des Orchesters kam nach längerer Zeit endlich wieder einmal Schumann's Paradies und Peri zur Aufführung, freilich nicht in allen Stücken so, wie wir es dem Werke gewünscht hätten, aber doch im Allgemeinen in befriedigender, würdiger Weise. Frau Bürde-Mey, obgleich leider nicht ganz günstig disponirt und wohl auch für die Partie der Peri ein fast zu machvolles Organ, bot, meist mit dem schönsten Erfolg, Alles auf, um ihrer schmückigen Aufgabe überall gerecht zu werden. Fräulein Dannemann sang die Arie der Jungfrau mit überaus schöner Wärme und Lebhaftigkeit, und auch Frau Treusch und die Herren John und Herrt am vertreten ihre Partien in genügender Weise. Chor und Orchester hielten sich im Ganzen recht brav, doch ließen sie hin und wieder noch zu wünschen übrig, eine natürliche Folge davon, daß man das häufigere Aufführung verdienende Werk so lange hat ruhen lassen.

## Zeitungschau.

Die „Niederheinische Musikzeitung“ enthält in ihrer 13. Nummer einen interessanten Bericht aus Berlin von S. C. über die dortige italienische Oper.

Die neueste Nummer der „Recensionen“ enthält wieder einen jener prächtig geschriebenen „Berliner Musikberichte“ von Otto Umprecht, in welchem die Sotren des L. Donners, die Concerte der Singacademie, Bach's Weihnachtsoratorium, und „Abraham“ Cratorium von Martin Blumner besprochen sind.

## Vermischtes.

In Dresden hat am 6. März der Violoncellist J. F. Doyner, seit 1811 Mitglied der königl. Hofcapelle. Der Verstorbene war 1783 zu Häßelsried bei Hiltzbunghausen geboren. Als Componist hat sich Doyner durch zahlreiche Werke für sein Instrument beliebt gemacht, auch eine Oper, mehrere Messen und eine Sinfonie schrieb er.

### (Curiosum.)

N. In einem 1835 zu Avignon erschienenen Werke: Concerts spirituels ou recueil des Motets pour les offices et les saluts des fêtes Solennelles ist der Text „Lauda Sion Salvatorem“ Don Juan's Champaneritter untergelegt, das „docti Sacris institutis“ wird auf Leporello's „feine Ruh“ bei Tag und Nacht“ und das involuta, integra et cassa Virgo Maria auf Weber's Jungferntanz gefungen.

## Nachrichten.

Paris. Am 18. März wurden im Conservator-Concert J. Pader's „Jahreszeiten“ aufgeführt; Rogier, der Uebersetzer des Textes, sang die Tenorpartie.

London. In St. Martin's Hall wurde eine große Messe in G von Gounod, und die Chor-Symphonie (9) von Beethoven aufgeführt. Ersterer soll kalt gelassen, die zweite aber mehr Begeisterung als je erzeugt haben.

Berlin. In Ehren L. Spohr's wird eine Gedächtnisfeier im großen Concertsaal des L. Opernhauses veranstaltet. Der Eintritt dazu wird unentgeltlich sein.

— Die Italiener haben nur den Barbier, Aidenbach, Rigolotto, Trovatore, Lucia und Don Pasquale gesehen. Sie haben viel für sich, würden aber nicht so außerordentlichen Erfolg gehabt haben, wenn die hiesige Oper nicht so Manches zu wünschen übrig ließe.

Cöln. Ein Concert im Gürzenich zum Behen des Orchesters brachte die Ouverture zu „Hädra“ von Hiller, Concert in C-moll von Mozart, vorgetragen von Hiller, Incarnatus, Crucifixus und Resurrexit aus der H-moll-Messe von Bach, Symphonie in Es von Beet-

hoven. Außerdem sang Herr J. Stockhausen eine Arie aus „Zohann von Paris“, den „Wanderer“ von Schubert, mit Orchesterbegleitung von Hiller, ferner „Geheimis“ und „die Taubenspost“ ebenfalls von Schubert.

Magdeburg. Capellmeister Dorn führte seine neue Sinfonia gioiosa mit gutem Erfolg auf.

Brag. Im 2. Concert des Conservatoriums wurde Rubinkain's „Ocean-Symphonie“ gegeben. Besonders interessant war das Concert auch durch die Mitwirkung des Herrn Ferd. David aus Leipzig, welcher das A-moll-Concert von Biotti und selbstcomponirte Variationen über ein russisches Lied vortrug, und hürmässigen Beifall fand.

Wien. Am vorigen Sonntag fanden fünf Concerte statt. Ueber drei derselben haben wir oben berichtet. Die beiden andern fanden im Streich-er'schen und Ehrbar'schen Salon statt, und zwar war es im ersteren eine Pianistin, Namens M. Brunner, die sich hören ließ. Laut Programm spielte sie u. A. die Beethovens'sche Sonate in Es mit Violine, op. 12. Die Violinpartie wurde aber auf dem — Metaphon gespielt! Sollte man dergleichen für möglich halten? — Im Ehrbar'schen Saale gab Herr Mitzenap, rühmlich bekannter Inhaber einer Musikschule, zur Erinnerung an den Sterbetag Beethovens's eine musikalische Zeiter, worin von mehreren Gesein seiner Anstalt ausschließlich Beethovens'sche Compositionen vorgetragen wurden.

— Weber's „Curiosum“ ist kürzlich hier sehr ziemlich langer Zeit wieder einmal gegeben worden. Wir konnten diese Vorstellung nicht besuchen, weil wir ein gleichzeitiges Concert zu besuchen vorzuziehen waren. — Am Theater an der Wien wird sich vom 4. April bis gegen Ende Juni die italienische Opergesellschaft des Herrn Matteo Salvi hören lassen. Den Abonnenten wurden 46 Vorstellungen mit wenigstens 10 verschiedenen Opern zugesichert. Unter letzteren sind aufgeführt: Don Giovanni von Mozart, L'Assedio di Corinto und Semiramide von Rossini, Norma von Bellini, Poliuto und Elisir d'amore von Donizetti, Crispino e la Comare von Ricci, und Traviata von Verdi. — Die Gesellschaft besteht aus den Damen La Grua, Lafon, Chantou-Dumarc und Tati; dann aus den Herren: Graziani, Sarti, Bianchi, Vallcrini, Lamery, Beneventano, Varese, Fagotti, Benedetti, Rostianski, Millesi, Macani und Fioravanti. Zweite Partien und Chöre werden durch Gesein des „allgem. academ. Gesangs-Instituts“ in Wien aufgeführt.

### Concert-Ankündigungen.

Am 31. März Abends im Musikvereins-Saale: Concert des Sopranisten Hans von Bülow. — Am 1. April Mittags im f. L. Neubautensaal: Drittes Concert der Singacademie unter Direction des Herrn Stegmayer (Zimothen oder die Gewalt der Musik (Alexanderfest)). Cratorium von Handel. — Am 1. und 2. April Abends im f. L. Hofburgtheater: Concert zum Vortheile des Tontänzer-Pensions-Institutes: Ahaba von Mendelssohn-Bartholdy. Christus am Oelberg. Cratorium von L. v. Beethoven. — Am 21. April Abends im Musikvereins-Saale: Concert des Pianisten Julius Epstein.

### (Eingekendet.)

In einem hiesigen Blatte wurde die Aufführung der A-dur-Symphonie von Beethoven im vierten Gesellschafts-Concerte, nachdem dieselbe Symphonie kurz vorher im ersten Pbilharmonischen Concerte gehört worden war, als eine Tadellosigkeit der Direction bezeichnet. Dieser Vorwurf ist ein ungegründet. Schon zu Anfang der Concertation hatte die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde das vollständige Programm ihrer vier Mitglieder-Concerte veröffentlicht, worunter sich auch die A-dur-Symphonie befand. Als sich später das Comité der Pbilharmonischen Concerte an die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde wendete um die Ueberlassung der Orchesterstimmen der A-dur-Symphonie, stellte die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde an das Comité der Pbilharmonischen Concerte, welches damals noch gar kein Programm veröffentlicht hatte, das freundliche Eruchen, im Interesse des Publicums eine andere Beethovens'sche Symphonie zu wählen, indem sie von dem ihnen Abonnenten zugesicherten Programm nicht mehr abgehen könne. Die Verweigerung dieser colossialigen Gefälligkeit von Seite des Comité's der Pbilharmonischen Concerte einerseits und der Wunsch, dem in früheren Zeiten öfter vorkommenden Borwurfe einer Abweichung von dem verprochenen Programme zu entgegen andererseits, hatte nun die wiederholte Aufführung derselben Symphonie zur Folge gehabt, wovon daher, wie man sieht, nicht die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde die Schuld trägt.

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer im Frankfurter Berichte Seite 101, zweite Spalte, ist ein Wort ausgefallen. Es muß in der 2. Zeile heißen: beschränkten Sie keine Polemik gegen u. l. w.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagne.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Echtern-Post Nr. 109. — Ausgabe: Rohmstr. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weyers & Wüning, vormals G. F. Wäcker's Witwe.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (24 Nummern) 8 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (12 Nummern) 5 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 1 Thlr. — Für 1/8 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 R. oder 1/2 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 3 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 5 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 3 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 15 Wtr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Für Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Conservatoriumsreform I. — Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik. (Schluß) — Reichstein: Bach's Söhne. (Fortsetzung.) — Rezensionen. — Concerte. — Correspondenzen. — Zeitungschronik. — Vermischtes. — Nachrichten.

## Zur Conservatoriumsreform.

S. B. Die eben im Zuge befindliche „Reorganisirung“ des hiesigen Conservatoriums nöthigt uns abermals auf das schon ziemlich abgedroschene Thema zurückzukommen. Wir sind kaum im Stande anzugeben, der wicwicitte Reorganisationsversuch diesmal seit dem Jahre 1850 gemacht wird; doch spricht die Thatsache, daß man fast mit jedem neuen Jahre Änderungen, Neubestimmungen und wiederholte Beratungen über die Grundlagen dieses Instituts vornimmt, deutlich genug dafür, daß man in den leitenden Kreisen von der nicht ganz befriedigenden Einrichtung besessen überzeugt ist, ohne sich aber im Princip einigen, und jene Maßregeln finden zu können, die endlich einer dauerhaften zweckmäßigen Gestaltung zuzuführen geeignet wären. Der Zweck dieser Zeilen ist, den Hauptgrundsatz, der hier maßgebend sein muß, in's Klare bringen zu helfen, und wir müssen es dann der Verwaltung überlassen, die Berechtigung unserer Sätze zu prüfen, die Consequenzen daraus zu ziehen, und das Einzelne dem Ganzen gemäß zu gestalten.

Man hat bisher an unserem Conservatorium dieselben Fehler begangen, die man in Oesterreich vor dem Jahre 1848 an den öffentlichen Schulen überhaupt beging. Sowie damals die Einrichtung der Universitäten, Gymnasien u. s. w. den Vorwurf auf sich zog, daß das Unterrichtswesen vorzugsweise dahin zielte, dem Staate brauchbare Beamte zuzuführen, daß man aber verkümmerte, der heranwachsenden Jugend zugleich wahre Bildung zu geben, die den Menschen im Allgemeinen fördert, und ihm eine tüchtigere Grundlage gibt, — so unterrichtete man auch an unserer Musikschule, die noch lange nicht den Namen eines Conservatoriums verdiente, frisch darauf los, ohne sich über die Frage einzulassen, ob denn das allgemeine Beste dadurch wesentlich gefördert, und der aus dieser Anstalt hervorgehende Musiker in den Stand gesetzt sein werde, an der allgemeinen Entwicklung der Kunst, an der Verbreitung des Wahren und Guten kräftig mitzuwirken. Oder sollte man wirklich der naiven Ansicht sein, daß ein Conservatorium genug geleistet habe, wenn es einen Nachwuchs von Musikern für den täglichen Bedarf geschaffen; sollte man wirklich mit gleichgültigen Augen auf das weitere Schicksal der Kunst und der jungen Musiker, die ihr die einen sollen, herabschauen? Das hieße in der That einerseits den Werth des Unterrichtes über-, und den der Erziehung unterschätzen, es hieße andererseits die geistigen Interessen vollständig negiren! — Versuchen wir an einem Beispiel die Folgen nachzuweisen, die dieser Grundirrtum, wenn er vorhanden, notwendig nach sich ziehen muß. Betrachten wir einen jungen Musiker, der in der Schule genügende Fertigkeit erlangt, und mit dem Vortrag gut einstudirter Stücke mehrmals geehrt hat; er wird in Folge dessen schnell bekannt und von allseitig fertigen Volksgütern als ein höchst beachtenswerthes Talent hingestellt. Er lernt die Süßigkeit

des Applauses würdigen, und sein Bestreben wird alsbald sein, diesen in reichstem Maße einzuschürfen. Nun aber beginnt der Ernst der Sache. Man lebt einige Zeit vom Beifall und von der — Lust; doch hat das bald ein Ende. Das Publicum wird müde, wenn die Rapidität der Fortschritte nicht in gleichen Verhältnissen vorwärts schreitet, und läßt den armen Jünger Apollo's gar bald fallen. Da dieser aber doch leben muß, so wird er genöthigt sich irgendwo zu verbinden, damit wenigstens seine Existenz gesichert sei. Wie sieht es nun mit seinem Fortschreiten und mit dem Dienste aus, den er der Kunst zu leisten hat? Wir sagen: Wenn er sich nicht außer seiner Fertigkeit zugleich musikalische und wo möglich intellectuelle Bildung angeeignet hat, ist er verlorener; er geht im gemeinen Leben unter, und vermag nur mehr an dem langen Seil mitzuziehen, an welchem so viele angepfecht sind, um den, Gott sei's gedankt, kräftigen Baum echter Kunst umzurücken. — Sehen wir dagegen einen anderen jungen Musiker, der mit vielseitigen Kenntnissen ausgerüstet ist die schwere Laufbahn betritt. Wird er nicht durch jene in den Stand gesetzt sein, sich selbst zu fördern, dem Guten Bahn brechen zu helfen, wahrhaft künstlerisch zu wirken? Wird er nicht seiner Schule Dank wissen, die ihn für die Zukunft in erster Weise vorbereitet, ihn stärkte, daß er ein rüstiger Kämpfer für echte Kunst werde? — Wird dagegen der Erste nicht der Leichtfertigkeit fluchen, mit der man ihn benützte, um der Eitelkeit des Lehrers und der Instalt zu dienen; wird er nicht mit grimmen Hohn erfüllt werden, wenn er auf seine „Prämien“ und „Belohnungen“, auf seine „Vorzugselassen“ schaut, die aus den gedruckten Prüfungsbeltagen ihm mit falschem Lächeln entgegenflinken?!

Man wird uns entgegenen, daß es unmöglich sei in einer Schule auf alle Umstände des Einzelnen Rücksicht zu nehmen, oder gar ihn zu „erziehen.“ Fern sei es von uns, die Schule verantwortlich zu machen dafür, was äußere Ursachen an dem Einzelnen vielleicht schon vorher verdorben haben, und noch im Laufe des CurSES verderben. Doch kann man hier zum Vortheil der Schule sicherlich vorbauen. Man kann bedeutsame Schüler abweisen oder entlassen. Man kann als Erzieher nicht verbindern, daß selbst der beseligte und sorgfältig erzogene Mensch dennoch umschlägt; aber man kann sich der Verantwortlichkeit nicht entziehen, selbst etwa mitschuldig zu sein. Man muß das Aeußerste thun, um den der Verfassung stark angelegten und für sie höchst empfänglichen Jünger für das Gute zu gewinnen. Man muß das Gute in ihm so zu stärken suchen, daß es Kraft genug hat zum nachhaltigen Widerstand gegen das Schlechte. — Was soll man nun aber von Anstalten sagen, die weder in der Wahl der Lehrer auf diesen Punkt genügende Rücksicht nehmen, noch die vorhandenen Lehrer durch eine klare echt künstlerische Instruction verpflichten im Sinne des Ganzen zu wirken, vielmehr diesen Alles vollständig überlassen, was und wie sie es thun wollen; — was von Anstalten, die in der Aufnahme der Zöglinge nicht wahrlicher verfahren, und crethi und plethi Alles annehmen, was sich irgend meldet, und

dann von der großen „Beliebtheit der Anstalt“ sprechen? Was soll man von einem Conservatorium sagen, welches duldet, daß seine Zöglinge während der Dauer der Unterrichtszeit schon in den Esthram der gemeinen Musikgattungen hineingezogen werden, und aus der Beethoven'schen Symphonie in ein Vorstadtheater oder gar in eine Kneipe laufen, um dort den musikalischen „Gassenhauer“ einzustudiren, oder auszuführen? Es fehlt nicht an Xenten, die dies entschuldigen und mit der Miene falscher Humanität vorgeben, man müsse durch das Conservatorium diese armen Teufel in den Stand setzen, aus der Niedrigkeit herauszukommen, in der sie sich befinden. Mag sein, daß dies einmal gelingt. Aber für die Schule ist es immer sehr schlimm, und dürfte in der Regel der Erfolg umgekehrt der sein, daß die jungen Leute die erlangten Kenntnisse und Fertigkeiten nur dazu benützen, um ihr schlechtes Handwerk mit mehr Raffinement als früher zu betreiben. Will man wohlthätig sein und wirken, so bemühe man sich durch Vernehmung von Stipendienten echten Talenten die Möglichkeit zu verschaffen, sich eine tüchtige Bildung anzueignen. Auf jene Weise aber arbeitet das Conservatorium mehr denn — Wirkungslos als der Kunst in die Hände. — Wir sagen nicht, daß noch gegenwärtig alle diese Uebel an unserem Conservatorium unbekämpft grassiren. Aber die Direction wird nicht weit zurückzuschauen brauchen, um eine reiche Liste solcher Sünden zu entbeden.

(Fortsetzung folgt.)

## Der eigentliche Zweck und das Wesen der Kirchenmusik.

Von  
A. Zuma.  
(Schluß.)

III.

Sowie die katholische Kirche weder das innere Wesen noch die äußere Form solcher Andachtshandlungen, die mit keiner liturgischen Handlung in Verbindung stehen, an bestimmte Vorschriften bindet und dabei weder die Aenkerung subjectiver Empfindungen noch eine subjective Art der Aeußerung derselben ausschließt, so kann auch der Musik, insofern sie dem Zwecke der Selbsterbauung dient oder überhaupt nicht den Zweck der Liturgie zu fördern die Aufgabe hat, eine freiere Bewegung gestattet sein. Die Freiheit der Musik erstreckt sich in diesem Punkte so weit, daß sie als zulässig erscheint, wenn durch sie nur überhaupt religiöse Empfindungen zum Ausdruck gelangen.

Musik dieser Art heißt geistliche Musik und es ist unter dieser Benennung jede Musik begriffen, die, wenn sie Instrumentalmusik ist, wenigstens so weit außer dem Bereiche bloßer Sinnlichkeit liegt, daß sie eine religiöse Auffassung wenigstens zuläßt, oder die als Gesangsmusik durch den Inhalt des Textes religiösen Charakter erhält; dabei wird vorausgesetzt, daß die geistliche Musik stets mit einer religiösen Empfindung vorgetragen und von dem Zuhörer in religiösem Sinne aufgefaßt werden muß. Bei der Gesangsmusik versteht sich dies der religiösen Tendenz des Textes wegen wohl von selbst, doch gegenüber der bloßen Instrumentalmusik muß die erwähnte Bedingung ausgesprochen werden, weil durch die Instrumentalmusik wohl ein bestimmtes Gefühl, aber nicht eine bestimmte Gattung des Gefühles zum Ausdruck gelangen kann.

Dem eben Gesagten zufolge unterscheidet sich die geistliche Musik in ihrer äußeren Erscheinung durch nichts von der weltlichen Musik, nur kann sie sich nie in solchen Formen ergehen, die ausschließlich im Bereiche der sinnlichen Musik liegen; sie kann z. B. jene Formen nicht benötigen, die speciell dem Tanzergnügen oder triegerischen Zwecken dienen.

Die geistliche Musik aber ist noch lange nicht Kirchenmusik; beide Musikgattungen sind zwar verwandt, doch unterscheidet sich die letztere von der erstern wesentlich dadurch, daß sie nicht wie jene aus individueller, subjectiver und momentaner Affection hervorgeht; die Empfindungen, die durch die eigentliche Kirchenmusik zum Ausdruck gelangen, sind ebensovienig subjectiver Natur, als der öffentliche Gottesdienst es ist und als die Gesinnungen es sind, die sich in den Worten der Kirche aussprechen, deren sich diese beim Gottesdienste bedient. Sowie die Kirche durch ihr Worte nur fort'dauerenden Gesinnungen Ausdruck verleiht, so können auch nur Empfindungen, die ihrer Wahrheit und ihres Adels wegen und die darum, weil sie aus lebendigem Glauben, fester Hoffnung, treuer Liebe, unbedingtem Vertrauen hervorgehen, zu allen Zeiten dieselben bleiben. — bernfen sein, die Musik der Kirche zu durchwehen. Phantastische Erregtheit, Gefühlsschwärmerei, ein ledies Selbstvertrauen, ein überströmender geistiger Rausch, ein ungebundener Jubel, Schwermuth und Jammer, kummervolles Versagen und andere momentane, leicht, aus bloß moralischem Denken und Sinnen hervorgehende Gemüthsbewegungen sind Zeelenzustände, die, wenn sie auch auf religiösen Motiven beruhen, unter keiner Bedingung mit jenem erhabenen Gefühle vereinbar sind, das die Seele des Menschen erfasst, wenn er die Nähe Gottes ahnt und sich im geistigen Verkehre mit seinem Schöpfer befindet; Gemüthsaffectionen der beschriebenen Art liegen daher auch dem Wesen der Kirchenmusik, die nur der objectiven Anschauung Gottes und seines Reiches entpringende Empfindungen athmet eben so fern als der Kirche selbst.

Berfen wir wiederholt einen Blick nach den Gebeten der Kirche, so finden wir, daß in denselben der Ausdruck der Gesinnungen ebenso wahr und edel ist, als diese selbst es sind. Ruhe und Besonnenheit, Ernst und Würde und eine unvorderstehliche Kraft spricht aus ihnen; aber Sinnlichkeit, aller Leidenschaft, aller phantastischen Bilder bar ist diese Ausdrucksweise. Die Worte, „Herr, erbarme dich meiner“, wie sie über die Lippen jenes Menschen tamen, der sie zuerst zum Herrn sprach und wie sie die Kirche heute noch nachspricht, welche diese Demuth und ernstliche Reue, welche heilige Schmach und welche eine Kraft der Zuversicht liegt nicht in ihnen? Die Kirche betet für die Verstorbenen, sie mahnt an das Weltgericht, sie dankt dem Herrn und lobpreist ihn, aber schmerzt nicht durch ihre Klage die geduldige Ergebung in den Willen Gottes? wird das trübe Gemüth der Trauer nicht gelichtet durch die Hoffnungstrahlen des Glaubens? über den Schreden des Weltgerichtes, sieht da nicht der Thron des Allbarmherzigen? beehauptigt die Kirche durch die Hinweisung auf diese Schreden etwas anderes, als den Menschen zu tief innerlicher Beschaulichkeit, den Sünder zur Besserung zu veranlassen? und wenn die Kirche Dank und Lob dem Allerdüchsten bringt, spricht sie beides nicht stets nur mit tiefer Ehrfurcht und heiliger Begeisterung aus?

So wahr und edel die Ausdrucksweise in den Gebeten der Kirche ist, so natürlich und einfach ist die Stylisirung derselben; die Gedantenordnung beruht auf der reinsten Logik, die Fassung der Gedanken ist kurz und bündig und alles wird in einer Form gegeben, die die klare und richtige Auffassung des Inhaltes selbst dem Ungebildeten ermöglicht.

Wenn nun die Kirche nur fort'dauernde Gesinnungen, wenn sie diese nur edel und wahr ausspricht und sie so stylisirt und gefolmt äußert, daß sie alle Menschen, hohe und niedere, gebildete und ungebildete in gleichem Maße mit der Macht der Wahrheit zu erfassen vermögen, — kann sie da wohl wünschen, daß die Musik sich ihres Wortes bemächtigt, um es in das Reich der Sinnlichkeit zu ziehen, es zu entfrästen, es zu egoistischen Selbstzwecken auszubenten oder ihm wohl gar durch phantastische Illustration leidenschaftlichen Ausdruck zu verleihen? Nein, das kann die Kirche nicht wünschen und daß sie dies wirklich nicht wünscht, hat sie, wie wir schon im ersten Theile

dieses Artikels erwähnten, im Laufe der Zeiten zu wiederholten Malen zu erkennen gegeben.

Alle Erlässe, die von Seite der Päpste und Bischöfe bisher gegen die Kirchenmusik erlassen, führen theils gegen den Mißbrauch, theils gegen den unrichtigen Ausdruck der Worte Klage; es wird darin das mißliebliche Durcheinanderwerfen, sowie die sinnlose Wiederholung einzelner Worte und Sätze gerügt. Werden Worte oder Sätze wiederholt, so soll dies immer nur in sinnvoller Weise und der Kräftigung des Ausdrucks wegen geschehen. Die Kirche selbst ordnet Wiederholungen an; so z. B. sprechen Priester und Altardiener in der Weise die Bitten Kyrie eleison und Christe eleison neun Mal, um das Dringende und den Ernst ihrer Bitte und Reue anzuzeigen, der seraphinische Vobgefangen erhält durch die dreimalige Wiederholung des Wortes Sanctus den Ausdruck steigender Begeisterung. Werden einzelne Sätze oder die Schlüßwörter derselben wiederholt, so kann dies eine Wirkung tiefer Verlenkung in die Bedeutung des Wortinhaltes sein, z. B. Crucifixus etiam pro nobis — pro nobis, oder iudicare vivos et mortuos — vivos et mortuos u. dgl. Dabei versteht sich von selbst, daß die wiederholten Worte langsam und bedeutungsvoll nachzulesen müssen.

Weniger bestimmt als über den Mißbrauch der Worte drücken sich die Päpste und Kirchenfürsten in ihren Erlässen über die Unrichtigkeit des Ausdrucks und über das Wesen der Weltlichkeit, die sie an der Kirchenmusik ebenfalls rügen, aus; wenn wir in Abschlag bringen, daß die theatralische Musik als unzulässig erklärt und der Gebrauch der Instrumente entweder ganz untersagt oder nur bebingungsweise gestattet, namentlich aber das Vordringen der Instrumentalmusik und die Unterdrückung des Wortes durch dieselbe als der Gipfelpunct musikalischer Verirrung bezeichnet wird, so bleibt uns von dem Inhalte der erwähnten Erlässe nichts,

wodurch wir Aufschluß erhalten könnten, in was denn eigentlich die Weltlichkeit der gerügten Musik besteht.

Daß sich die Kirche in diesem Punkte nicht bestimmte ausspricht, kann nicht Wunder nehmen, denn erstens kennt sie das allgemein gültige Kunstgesetz, das bestimmt, daß in der Gesangsmusik immer die Bedeutung und der Sinn der Worte und der Charakter ihres Inhaltes, die belebenden Principien der Musik sein sollen; zweitens setzt die Kirche voraus, daß alle producirenden und reproducirenden Musiker, die sich ihrem Dicitie widmen, mit dem Zwecke, Geiste und Charakter des Gottesdienstes bekannt und mit dem Talente begabt sind, die Wahrheit in der Form der Schönheit entfernt von jeder Subjectivität der Auffassung und Darbietung auszufragen.

Indem die Kirche dies voraussetzt, kann sie billiger Weise auch erwarten, das das Talent, inspirirt von ihrem Geiste, das eben ausgesprochene für die Gesangsmusik überhaupt gültige Kunstgesetz zu voller Geltung bringen werde, wenn es ihre Worte lönd zu Erscheinung bringt, und der geehrte Leser, der den Erörterungen, in die wir eingegangen, mit Aufmerksamkeit folgte, wird uns seine volle Zustimmung nicht verweigern können, wenn wir behaupten, daß die Kirche nicht nöthig hat, eingehende Belehrungen über das Wesen ihrer Musik zu erlassen, denn die Grundidee der letzteren liegt in der Idee der Liturgie und ist mit dieser identisch, und nur der Unwissenheit in kirchlichen Dingen, dem Mangel an wahrem Glauben, der Unfähigkeit, der Eitelkeit, dem Egoismus, der Gefalsucht und anderen menschlichen Gebrechen ist es zuzuschreiben, daß auf kirchenmusikalischem Boden Zertrümmer einreisen konnten. Der geehrte Leser wird uns ferner auch bestimmen, wenn wir behaupten, die Musik der Gegenwart sei ganz darnach angehan, dem Musiker sowohl als der gesammten christlichen Gemeinde in Bezug der Kirchenmusik ein Bann der Erkenntniß zu werden. Süßliche Harmonien und Melodien, pianter Rhythmus, haarsträu-

## Feuilleton.

### Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Stizzenblätter von Elise Volk.

#### I.

#### Der Bückeburger Bach.

Johann Christoph Friedrich, geb. 1732, gest. 1795.

(Fortsetzung.)

Von dieser Zeit an schwiegen freilich die protestantischen Chöre und Zugen öfter, — und das Unerwartete geschah, die Italiener bemächtigten sich allgemach der Herrschaft in dem Kopfe und Herzen des deutschen Musikers. Ehe er es selbst wußte, hatten sie ihn überlistet, überwunden, und mit Zauberbanden umstrickt. Er bemerkte dieses Bezauberung erst, als er eines Abends einmal wieder ein fremd-protestantisches Präludium zu setzen sich anschickte. Zu seinem nicht geringen Schreden wollte das nämlich durchaus nicht gehen. Zwischen seine strengen Harmonien schoben sich abgerissene Sätze aus Morgo's herzererschütterndem Stabat mater, — oder Loti's Crucifixus, oder gar einige Tacte eines Salve Regina des Valastriana. Es war wahrhaftig als ob eine Geisterhauch den frommen Cantor umschörte, ihm das Notenblatt unterhe, die Linien verwische, die Textesworte des Gesangbuchs auslösche, und ähnlichen Unrug treibe. Der helle Augschweiß trat dem Johann Christoph Friedrich Bach dann wohl auf die Stirn. Wohin er blickte, seltsamster Zauber und fantastischer Spuk, was er hörte — äppige schmerzende Klänge. — Das Bildniß seines Vaters an der Wand verwandelte sich in das

himmlischglänzende Antlitz der Himmelskönigin selber, der strenge Kopf des Wittenberger Reformators, der an der andern Seite hing, schaute gar als eine bezaubernde süßende Magdalena aus dem Rahmen hervor. Aus der Luft klang ein Caldarischer Chor a capella, über das Spinett kuschte eine süße Melodie des Alessandro Stradella. — Kein Stoggebelein wollte helfen, kein Trunk kalten Wassers, bis der Gefollerte endlich aufsprang und den Chor Sebastian Bachs, mit der prachtvollsten aller Jugenburdführungen, spielte: „lasset ihn kreuzigen!“ aber mit solcher Kraft, und solchem frommen Eifer, daß der kleine Raum zu eng schien die gewaltige Musik zu fassen. Das half — Friede und Ruhe kamen allmählig wieder über ihn, die lodenden Gestalten verflanken, die Zauberklänge verhallten, der Vater blühte wieder warm und ernst zugleich auf den Sohn, der Doctor Luther hatte seine wunderliche Verkleidung abgelegt. — Ein Präludium und eine klare kleine Fuge entstanden nun, und kein böser Spuk mehr denn der Sohn des Zeiziger Cantors. Aber als er seine eigene Composition am andern Morgen sich noch einmal vorspielte, klang sie ihn doch anders als alle seine früheren Schöpfungen ihm geklungen, ein Etwas von jenem schmerzlich süßen Ton der Kirchengänge der alten Italiener, hatte sich hineingemischt. Der strenge, fast storte Ernst jener Kirche, die da spricht: „das Wort sie sollen lassen a ha n“, war zerfchmolzen und verwecht, und hatte sich aufgelöst in die sanftern wohnelollen Laute jener Kirche, die da den armen Sündern so rührend zuruft: „wer viel liebet dem wird viel vergeben werden.“ Doch warf der Cantor sein Präludium deshalb doch nicht in's Feuer, — er Klage aber die seltsamen Aufsetzungen, die sich seit jenem Abend noch manches Mal wiederholten, und die unbewußte Wandelung seiner Compositionen dem frommen und gelehrten Hof- und Confistorialrath Thomas Alt, dem innigsten Freunde seines hohen Herrn, der sogar mit ihm Schlöße wohnen mußte, damit er dem Grafen allezeit zur Seite sein konnte. Der aber wußte, in seiner theurer Weise, ihn

bende Uebergänge, die Fähigkeit phantastische Bilder zu zeichnen, Unreinheit, Unklarheit, Formlosigkeit, Klangeffecte jeder Art und andere Erzeugnisse, durch die die Musik ermächtigt ist, den sinnlichen Menschen nach Belieben zu beherrschen, sie müssen überall, wo sie im Gotteshaufe dem gebildeten Christen entgegenreten, diesem das Verständniß entlocken: Diese Musik kann nicht Kirchenmusik sein. — Alles, was den Geist vor die Thore der Sinne hinauslockt, statt durch die Thore der Sinne in den Geist einzudringen und ihn mit der Macht der Wahrheit zu erfüllen, widerspricht dem Geiste der Liturgie, die nicht auf abstracten Reflexionen beruht, sondern die eine praecise Gottesverehrung ist, bei der sich die Seele theils unmittelbar, theils mittelbar durch die Vereinigung mit dem Ibezengange des Priesters zu Gott erhebt, und zwar nicht durch Reflexionen, sondern durch ihre eigene Kraft.

Die Ruhe und Besonnenheit, der Ernst und die Würde, der göttliche Geist und die unvorderebliche Kraft, die aus den Gebeten der Kirche sprechen, erhalten in der wahren Kirchenmusik ihren reinsten und unzweideutigen Ausdruck; darum ist die wahre Kirchenmusik auch eine Musik im Geiste der Kirche, ja es muß gesagt werden, sie sei ein Erzeugniß des kirchlichen Geistes, sowie die weltliche Musik ein Erzeugniß des weltlichen Geistes ist.

Wollte man uns einwenden, daß die Kirchenmusik auch von einem andern Standpunkte, als den wir ihr gegenüber einnehmen, daß sie auch als eine Verherrlichung, als Illustration des Gottesdienstes betrachtet werden könne, so stellen wir dieser Einwendung nur einfach die Frage entgegen, ob zur Zeit des öffentlichen Gottesdienstes überhaupt eine subjective Rundgebung der Gottesverehrung, die möglicher Weise die Andacht Einzelner oder der ganzen Gemeinde fördern kann, statthast sei. Ebenso beantwortet wir die Frage, ob die Instrumentalmusik beim Gottesdienste zulässig sei oder nicht, nur mit den Gegenfragen, ob die Wirkungsfähigkeit der Instrumente psychologisch ge-

nommen mit dem Wesen der Kirchenmusik vereinbar, ob ferner überhaupt eine Begleitung des Gesanges, wenn sie mehr ist als eben nur Begleitung nicht besser eine Illustration desselben zu nennen sei, und endlich ob nicht die meisten Begleitungsformen nachherade geeignet sind, ganz kirchliche Vocalstücke in das Bereich der Weltlichkeit zu tragen?

Wir haben nun die Aufgabe, die wir uns im gegenwärtigen Artikel stellen, erfüllt, doch können wir nicht umhin, noch die Bemerkung beizufügen, daß sowie die Musik selbst, auch die Kritik den Zwecken der Kirche nachtheilig werden kann, wenn sie nicht auf objectiven, sondern auf individuellem, subjectiven Standpunkte steht, und zwar steigert sich diese Gefährlichkeit mit der Höhe des Rufes, dessen sich die Kritik übenden Persönlichkeiten als Fachmänner, Künstler oder Kunstgelehrte erfreuen und mit dem Grade der Gewandtheit, den diese bei der Motivierung der im Urtheile ausgeprochenen irrigen oder einseitigen Ansichten durch Scheingründe entwickeln. Da die Gegenwart wohl viele ausgezeichnete aber leider sehr wenige kirchenmusikalisch gebildete Musiker aufzuweisen hat und daher alle Kirchenmusiktage, die es nur immer zulassen, durch die Vortragsweise in der Regel mehr oder weniger verwerthlich zu werden pflegen, so wird sich die gebiegene und unrichtige Kritik gegenüber geschriebener Kirchenmusik nicht damit begnügen, ihr Urtheil auf den Zweck und das Wesen der Kirchenmusik zu gründen, sondern sie wird auch berücksichtigen, ob die Composition nicht Gefahr lauft, ihrer tonlichen und rhythmischen Anlage wegen bei der Ausführung verwerthlich in die Erscheinung zu treten.

## Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Sonate, comp. v. F. Otto Dessoff. op. 3. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

recht gründlich zu trösten, indem er ihm sagte, daß nur aus gewaltigen Anstrengungen etwas Rechtes und Reines hervorgehen könne, und ihm lächelnd die Versicherung gab, daß ein protestantischer Cantor und Musiker, den die Geister der alten Italiener nicht in Verführung geführt, kein ordentlicher Nachfolger des großen Sebastian Bach sei. Auch versuchte er ihm zu beweisen, daß ein „Stabat mater“ des Morga ein sein Haar weniger fromm sei, denn der Choral „o Haupt voll Blut und Wunden“, und ließ ihm das alte Kirchenlied in Musik legen: „wir glauben All' an einen Gott.“ Wenn Bach auf dem Schlosse musicierte, war Abt auch allezeit anwesend, und ließ es nie an ermunternden Worten und Lobsprüchen fehlen. Der Graf selber zeigte eine lebhaftere Freude über seines Capellmeisters trefflichen Vortrag der alten Italiener, und fing sogar bald an, sich bei ihm über die Spielweise dieses oder jenes seiner Lieblingsstücke Rath zu erholen, wobei er wiederholt äußerte, wie er niemals gedachte, daß sein schwächerer Cantor sich so schnell mit den „Fremden“ befreunden werde. Mit den weltlichen Arien allein wollte es nicht recht gehen. Bach's Stimme war zwar ein schöner voller Tenor, aber die Lauter und zierlichen Schnörkel gelangen ihm, da er keinerlei Ausbildung als Sänger genoßen, durchaus nicht sonderlich. Wenn nun gar der Graf Wilhelm nachjulesen suchte, mit seiner Donnerstimme, so brach der Conistorialrath Abt in ein helles Gelächter aus, und der Cantor und Capellmeister hatte Mühe genug, es ihm nicht nachzutun, denn das klang nicht viel anders als wenn ein Wagen über einen Haufen Steine vollte. Da geschah es denn eines Tages, daß der hohe Herr halb ungeduldig, halb scherzend sagte: „wir müssen nothwendig eine Sängerin haben, die uns alle diese hübschen Sachen singt, einer von uns muß hertragen, ich oder der Cantor, und a der Sängler, schickt sich's für ihn am Besten. Also sucht nur allen Ernstes eine Frau mit hübscher Stimme und sinner Rehle, an einer andern kann uns nichts gelegen sein!“

Anfangs lächelte der Hofcapellmeister nur über solche Worte,

die er seitdem oft und immer öfter hören mußte, gar bald aber wiederholte er sich selbige heimlich allabendlich und jeden Morgen, und endlich kamen sie ihm nicht mehr aus dem Sinn. — Allmählich ersahen ihm sein Stübchen, das ihm bis dahin so gut gefallen, öde und unbehaglich. Des Morgens ertrag er es noch, da pflegte er zu componiren und zu studiren, aber das Mittagessen fing an ihm herzlich schlecht zu schmecken, den Caffe wollte er sich abgewöhnen, so trauzig schliefte er sich allein, die Preise gegen ihm jeden Augenblick aus, und Niemand war da, der ihm den Fidius brachte, und seine Spaziergänge gar kamen ihm entsetzlich langweilig vor. Da fing denn der Hofcantor und Capellmeister Bach an, sich allen Ernstes unter den Töchtern des Landes umzuschauen, nach einer Gefährtin und immerblühenden Blume für sein Haus und Herzensgarten. Aber da er eine junge und e Blume haben wollte, so suchte er sehr lange umsonst. Eines Tages aber, es war an einem Sonnabend, fuhr er nach Stadthagen, um dort am nächsten Morgen eine neue Regel zu probiren. Schon vor der Stadt stieg er von dem stoßenden Fuhrwerk ab und schlenderte, bei dem schönen Mondschcin, durch die Felder und Gärten langsam der Wohnung des Stadtparreres zu, allwo er Duacrier zu nehmen gedachte. Da schaltte ihm aus einem kleinen Garten am Wege, der zu einem beschiedenen weißen Hause zu gehören schien, eine silberhelle Frauenstimme entgegen. Sie sang das alte Lied:

„Komm Trost der Nacht, du Nachigall“

Die Melodie war einfach und kunstlos, aber die Stimme klang wie ein Glöckchen und am Ende machte sie sich einen leichten, allerliebsten Schnörkel, daß der gute Cantor wie verzaubert an der Decke stand, als die Sängerin längst schmiege. „Das wäre eine rechte und echte Frau für u n s!“ Diese Lieberzeugung fand unglücklich in ihm sehr. Ein hübscher Sopran, nicht zu dick, beweglich, das hatte der kleine Schnörkel verrathen, wie hübsch würde diese süße

v. Br. Das Werk, welches aus drei Sätzen besteht (Allegro pathetico, Largo und Allegro molto) und in einer seltenen Tonart geschrieben ist, nämlich in C-dur, verräth Talent. Ohne sich durch hervorragende Züge auszuzeichnen, macht es doch durch die ungestörte Leichtigkeit, mit welcher der, wenn auch nicht eben bedeutende Stoff behandelt wird, einen angenehmen Eindruck. Die Entwicklung der Motive ist freilich in den beiden Hauptsätzen, besonders im ersten (siehe pag. 6 und 7) ein wenig oberflächlich und der Autor macht es sich mit dem häufigen Gebrauch leerer Passagen und lockerer Tremolando-Begleitung zu leicht, auch ist das Ganze sehr orchestral, als claviermäßig gedacht, so daß z. B. der letzte Satz von Seite des Spielers einen Aufwand fordert, der um vieles größer ist, als die Ideen, welche dadurch zur Erscheinung gebracht werden. Verbasthen musikalischen Sinn aber besitzt der Verfasser jedenfalls, der in Verbindung mit tieferem Gehalt Tüchtiges schaffen konnte. Man merkt es ihm an, daß es ihm ein Leichtes sein müßte, ein halbes Duzend solcher Sonaten in einem Athenäum hervorzubringen; das wird er aber hoffentlich nicht thun und bedenken, daß die Neugier der Production immer nur eine relativ schätzenswerthe Eigenschaft ist. Wir wollten aber diese Arbeit, die erste, mit welcher wir seine Bekanntschaft machen, um so weniger hart anlassen, als man ihrer frischen Zuversichtlichkeit und einfachen Anspruchlosigkeit unmöglich gram werden kann.

Sonate, comp. v. Wilhelm Taubert. op. 114. — Verlag von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Ein Opus 114 sieht die Kritik natürlich von einem andern Standpunkt an, als demjenigen, den sie einem op. 3 gegenüber einnimmt; von diesem aus betrachtet wären wir geneigt, dem vorangezeigten Werk vor dem letztgenannten den Vorzug zu geben; denn dieses hat vor jenem kaum mehr voraus, als die größere Routine, der innere Gehalt wiegt aber wahrlich auch nicht schwer. Die Tonart der beiden Hauptsätze ist D-moll, aber so pathetisch der Verfasser sich auch in ihr bewegt, so ruhig bleibt man dabei, denn die Weige, die er schleudert, kommen nicht von oben und treffen uns nicht. Es ist zu bewundern, wie dem Verfasser alle Sättel gerecht sind; von den Kindersiedern zum Macbeth und wieder zur Sonate und zum eleganten Capriccio: weiche, mächtige Sprünge, aber nicht der Länge allein ist es, der sich unter den Thiergeschlechtern durch seine kühne Sprangkraft auszeichnet! Wir können uns seiner sehr intimen Bekanntschaft mit den Producten des Verfassers rühmen, aber, soweit wir dieselben kennen, haben wir ihn zwar öfter geistreich gefunden, nie aber Erfolge gehabt, ihn andern Autoren beizuzählen als jenen, welche die Kunst als ein angenehmes und nützlichcs Spiel ausüben. Nach einer Einleitung von einigen Tacten beginnt der Componist seinen ersten Satz so:



Stimme die Arien Sebastian Bachs singen! Aber auch die alten Italiener würden ihr nicht schwer fallen, die Höhe war so leicht, und der Athem so lang! Wie müßte sich der Graf freuen über eine solche Hofcapellmeisterin! Wenn sie nur nicht so gar häßlich! — Er müßte sie nothwendig erst sehen! Vorzüglich schaute der Cantor sich zuerst nach allen Seiten um, — Alles war still und menschenleer, dann trat er dicht an die Hecke, setzte einen Fuß hinein, griff sich mit der andern Hand empor, klimmte äußerst behutsam in die Höhe und saß Oben. Der kleine, wohlgepflegte Garten war leer. Aber in geringer Entfernung stand eine Laube, in der Licht schimmerte. Die Sängerin war sicher dort zu finden. Johann Christoph Friedrich Bach wiederholte im Geiste noch einmal jenen zärtlichen Schärkel, und fand so den Muth über die Hecke zu klettern, und leise, leise vorwärts zu schleichen. Er hielt sich wohlweislich immer im Schatten der alten Linden, die dort in dichter Reihe standen. Die Rosen dufteten, und an der Laube am Weissen, denn sie war über und über bedeckt mit Rosen. Da sich Nichts regte, griff der Hofcantor vorsichtig mit der Hand in das Gezweig, um es zu läuten und einen Einblick zu gewinnen. Zu seinem Entsetzen aber fühlte er plötzlich seine tastende Hand mit eiserner Kraft festgehalten, und eine tiefe Stimme, (ach, es war nicht die, so vorhin gelungen!) sagte: „da habe ich endlich den vermaldeiten Rosenlieb! Marie rufe den Franz!“ — Und so heftig der verzweifte Cantor auch arbeiten mochte, die furchtbare Hand ließ nicht los. Da trat eine Mädchenfigur aus der Laube, ein Licht in der Hand. War das eine lebendig und menschlich gewordene Rose?“ Der arme Gesangene vergaß seine Dual in dem Anschauen dieses lieblichen frischen Mädchengesichts, dieser üppigen Gestalt. Aber das war nur ein Augenblick, dann ließ die Kleine das Licht fallen und schrie auf: „laßt ihn los, Oheim, den Ihr da haltet, der ist nämlich ein Rosenlieb, wohl aber der Hofcantor Bach aus Bückburg!“

Da liegen ihn die eisernen Klammern fassen, aber der Cantor

trat häftig vor und sprach halb zu dem Mädchen, halb in die dunkle Laube hinein: „und wenn ich nur doch ein Rosenlieb wäre?! Ich will aber diese Mädchenrose hier haben, keine von jenen verweilichen dort. Der Cantor Bach bin ich, dies Mägdlein hörte ich singen, und — eine Frau, die singt, möchte ich eben gerne in mein kleines Haus heimführen! Morgen bei Tageslicht will ich wieder kommen und mir die Antwort auf diese meine Anfrage holen!“

Nun hätte man meinen sollen, die Kleine würde beleidigt und erzürnt sich abgewandt haben, oder gar davongelaufen sein, ob dieser wunderlichen Anekdote, aber mit Nichtem. Ein rechtes und echtes Mägdlein fühlte sich in dem kleinsten Stübchen ebenjowenig wie in dem größten ernstlich beleidigt, so ihr ein wirklicher, ordentlicher Heirathsantrag gemacht wird, sei die Form auch noch so falsch. Die häßliche Sängerin lächelte also nur, wurde sehr roth und zapfte am Schürzenbando. — Da die Sache an diesem Abend schon, oder erst am andern Morgen, oder gar in den nächsten Tagen zum Abschluß kam, ist nicht bekannt geworden, soviel ist nur gewiß, daß wenige Wochen nach diesem Vorfall der Cantor Bach nicht mehr dazumal dachte sich den Caffee abzugeben. Er munderte auch gar zu süß, wenn ein junges, frisches Mädchen die Tasse füllte und mitnickte, und sein Stühchen war plötzlich der herrlichste Aufenhalt der Welt geworden, sein Stübchen lag mehr auf dem Spinnet, und vor dem Fenster blühten H. Abergelien und Rosmarin. Abends aber sang und sang es gar lieblich in der Cantorwohnung, dann unterwies Bach sein Weib in der Kunst des Gefanges, und mühte sich, ihr einige leichtere Lieblingsarien seines hohen Herrn beizubringen. Und die junge Frau war gütig und der Cantor war geduldig, und so hatten Lehrer und Schüler ihre Freude aneinander, und der Graf Wilhelm ergötzte sich an beiden.

(Schluß folgt.)

Dies ist man ein Einfall, den kein Mensch niederschreiben sollte, da man deren in jeder Minute haben kann, so viel man will. Der Einfall ist der Reiz der Vernunft, den der Verständige leidet. Leben aber freilich die Künstler, Dichter und Componisten, wie sie freilich sollten, solche Kritik, so würden auch — sehr zum Gewinne der wahren Kunst — von hundert Werken neunundneunzig ungeschrieben bleiben und vielleicht zählte dann die Opusnummer unseres Autors selbst um eine Ziffer weniger. In dessen Maß man der vorliegenden Arbeit gleichwohl das Lob einer gewissen Confection, die auch nicht Zedermanns Sache ist, nicht vorenthalten. Die hauptsächlichste Partie ist der Mittelfag des ersten Allegro, welchem in üblicher Weise ein langsamer Satz, ein Scherzo (der schwächste Theil) und ein Finale (Allegro con fuoco) folgen. Das Werk verlangt von Seite des Spielenden ungefähr eine Technik, wie die Mendelssohn'schen. Es ist an den rechten Mann abzuversetzen, nämlich an Moscheles, der seine guten Seiten zu würdigen wissen wird, ohne das, was ihm fehlt, allzu empfindlich zu vermissen.

Vier Clavierstücke, comp. v. Albert Heing. op. 2. — Verlag der Kiegel'schen Buch- und Musikalienhandlung in Potsdam.

Gehören dem weit verbreiteten Geschlecht der „Vieder ohne Worte“ an. Als Stylübungen mochten sie für den Autor von Gewinne sein. Sonst ist nichts darüber zu sagen. Sie unterscheiden sich in Nichts von unzähligen andern „ausständig qualifizirten“ Erscheinungen des Tages und wenn der Autor sich selbst hierüber klar ist, so wird man nicht weiter mit ihm rechten wollen und abwarten, was er in Zukunft noch bringen mag. Am meisten hat er sich in Nr. 1 zusammengekommen, das recht fein gearbeitet ist, in Nr. 3 dagegen schminnt er in jeder Beziehung so sehr auf der Oberfläche, daß „sein Freund“, Theodor Kirchner, dem das Werkchen gewidmet ist, dazu eine bedenkliche Miene gemacht haben wird. Das Heft kann auch zu instructiven Zwecken benützt werden, auf welche man in unserem kuzen Staat ja auch Bedacht nehmen soll.

Nordisches Wiegenlied mit 16 Variationen, comp. v. E. C. F. v. S. op. 71. — Verlag von Siegel in Leipzig.

Diese Variationen kommen um hundert Jahre zu spät, denn zu den Zeiten Banhal's hätten sie ihr Glück machen können; jeither hat man aber, wie von der Kunst überhaupt, so insbesondere von der Variation andere Begriffe bekommen, zu welchen die vorliegenden Variationen im größten Widerspruch stehen. Die erlauchte Dame, welcher dieselben gewidmet sind, Frau Clara Schumann nämlich, wird hierüber schwerlich anderer Meinung sein.

### Werte für Gesang.

† Zwei Balladen: „Der todt' Soldat“ und „Das Vatererbe“ für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung, und „Sechs Gefänge für eine Mezzo-Sopran- und Bariton-Stimme“, ebenfalls mit Clavierbegleitung von G. Woltermann, Op. 31 und 32 bei 3. Andre in Offenbach. — Bei der Ueberschwemmung des musikalischen Marktes von uralten Compositionen ist es eine wahre Wohlthat, hier und da auf solche zu stoßen, die nicht nur bezüglich ihrer technischer, rhythmisch-melodischer und harmonischer Gestaltung in schöner Ebnemäßigkeit erscheinen, sondern die zugleich auch deutliche Spuren an sich tragen, daß deren Erzeuger dem poetischen Inhalte des Textes potenzierten geistigen Ausdruck zu verleihen strebten. Zu diesen bevorzugten Compositionen zählen wir fast sämtliche acht Gefängestücke der beiden vorherzeichneten Opera, womit die Muse des beliebten Componisten die Gesangsfreunde beschenkt. Wir fragen „fast sämtliche“, da sich unser Verfall nicht auf alle Nummern in gleichem Grade erstrecken kann. So erscheint uns Nr. 2 von Op. 32 „Schön'sches Hirschlein“ — aus dem Niederpiel: „Die Ehen werden im Stimmeln geschlossen“ — wenn auch dramatisch zweckentsprechend, so

doch für Haus und Concertsaal, trotz harmonischer Vereinerung, etwas monoton. Der ganze 24 Tacte lange Gesang besteht eigentlich nur aus einem gewaltigen Motiv, welches sich dann einmal, nur mit Veränderung des Notenwerthes, der Cäsuren und Cabenzen, wiederholt. Doch, da gustibus non est disputandum, — auch dieser Gesang kann seine Befreger finden. Die Tonstücke sind dann, sowohl in Betreff der Gesangs- als der Begleitungsstimme, un schwer ausführbar, ohne daß es den Melodien an Reiz fehle, oder man dem Accompanement Mangel an melodischer Charakteristik vormerken könnte, weshalb wir sie bestens empfehlen.

### Concerte.

(Händel's Timotheus. Cl. Schumann. Mozart-Abend. S. v. Bülow. Academie.)

S. B. Abermals haben wir über die Aufführung eines Händel'schen Dramatoriums zu berichten, und zwar war es „Timotheus“, oder wie es auch genannt wird, „das Alexanderfest“, welches die „Singacademie“ unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Terzagmayr im k. k. Redoutensaal zu Gehör brachte. Der äußere Erfolg war ein besserer als jener des „Iraael“, und wir freuen uns um so aufrichtiger, daß die wärdere Singacademie für ihre löblichen Bestrebungen diesmal so warme Anerkennung im Publicum fand, als die Unterstützung ihres consequenten Bestehens durch die Kritik keine sonderlich hervortretende genannt werden kann. Doch vor wenig Jahren besaß die Pflege der geistlichen Musik in Wien gänzlich fehle. Jetzt, wo diese vorhanden, wo die lang gefällte Erde endlich auf erfreuliche Weise ausgefällt erscheint, jetzt krittelt und spöttelt man über Werte, die durch ein volles Jahrhundert der Stolz und die Freude der Tonkunst gewesen sind, und bestärkt die widerstrebenden Elemente, die allezeit über den „alten Popf“ lamentieren!

„Timotheus“ wurde also, wie gesagt, gut aufgenommen, d. h. viele Stücke wurden lebhaft beifällig, ja sogar der Donnerchor wiederholt. Der Chor der Singacademie zeichnete sich damit um so mehr aus, als er nur zwei Wochen zum Einstudiren Zeit hatte, und einen sehr anerkenntwerthen Eifer bewies, indem er den in Folge dieser Zeit sehr gehäuteten Proben willig bewirthete. Auch die Solisten verdienen das wärmste Lob. Die Sopranpartie wurde durch Fr. Jaquemar, mit kraftvoller Stimme, schwingvollem Vortrag und reiner Intonation zur erfreulichsten Geltung gebracht. Schade, daß die musikalisch so talentbegabte Dame ein n großen Mangel hat, der leider in Folge eines Sprachfehlers unüberwindlich scheint: Man versteht fast kein Wort ihres Gesanges, namentlich aber fehlen ganz und gar die Consonanten. Man hört nur Soffeggien auf a, e, o, u, i, w. aber kein Wort. Vielleicht daß doch durch consequentes Studium in der Weise jenes berühmten alten griechischen Redners das Uebel noch zu beseitigen wäre. — Wahrhaft überrascht waren wir über die Fortschritte, welche der Vertreter der Tenorpartie, Herr Gunz, darlegte. Nicht nur hat seine Stimme bedeutend an Kraft und sein Vortrag an Freiheit und Sicherheit gewonnen; auch der ausgezeichneten Deutlichkeit seiner Coloratur ist aufrichtig Glück zu wünschen. In diesem Sänger, wenn er der Singacademie auch fernher angehören wird, dürfte ihr eine schöne Hoffnung für manche Aufgaben liegen lassen mußte. Kenner werden uns verstehen: wir denken schmerzlich an die in Wien noch nie gehörte Passionsmusik Rathäi von S. Bach. — Auch die Basspartie war in den trefflichsten Händen, und zwar in denen des Herrn Banzer, unserem anerkannt tüchtigen Dramatikensänger. — Die Aufführung war im Ganzen eine recht glungene, würde aber leicht eine ausgezeichnete geworden sein, wenn sich in der ersten Abtheilung nicht eine gewisse Schätzigkeit bei dem Herrn Dirigenten eingestellt hätte, in Folge deren die schöne Arie und der Chor: „Selig, selig, selig Paar!“ ebenso wie die Bach'sche Arie und der Bach'schor, und nicht minder der Schlußchor: „die ganze Schaar erhebt ein Lobgesang“ um ein Bedeutendes zu lang-

jam genommen worden wären. In einem solchen „weltlichen“ Oratorium, wo es sich um „Wein, Weiber und Gesang“ handelt, da darf wohl ein etwas feurigere Tempo Platz greifen, und wer sich Hände überhaupt und sein eigentliches Wesen vorstellen will, der darf an seine Schlafmütze oder Klängeperle, sondern an einen Kleien von Baumesstärke denken, der es mit solchen unseres heutigen Calibers aufnehmen würde. Erst in der zweiten Abtheilung trat der notwendige elektrische Funke in den Tactirhythmus ein, und nun ging es auch frischer vorwärts. Das „Wird die Bande seines Schümmers“ übte seine Wirkung somit nach zwei Seiten hin, zum großen Vortheil für das Ganze. Selbst hier jedoch hätten wir den Chor: „die Krüger, sie janzhen“, und den Schluß des vorletzten Chors, nämlich die Fuge „In tausend Stimmen aus“ etwas belebter gewünscht. Das Schwächste an der ganzen Leistung war das Accompagnement der Arien; wir wollen nicht entscheiden, ob der Dirigent oder das Orchester schuld war. Obgleich, wenn wir versichern, daß das letztere bei fast allen Coloraturstellen der Solofänger ausfallend nachhinkte.

Ueber das Werk Eingehenderes zu sagen, dazu fehlt uns diesmal der Raum. Wir stellen hier bloß die Behauptung auf, die wir Händelgelehrten gegenüber zu beweisen uns getrauen, daß das Meiste in diesem und anderen Oratorien höchst charakteristisch und von padender Wirkung ist, wenn es in seinem Geiste wiedergegeben wird. Es würde einem heutigen Componisten schwer fallen, bedeutendere Motive und treffendere Haltung des Ganzen für Textstellen zu finden wie diese: „Seig, selig, selig Paar“, — „den stillen Trupp entsteht das hohe Lied“, — „Bachus Schloß ist unser Erbsitz“, — „Seht an den Perser, groß und gut“, — „Töne sanft du lybisch Vrantlich“, — „Krieg, o Held! ist Sorg' und Arbeit!“ — „die Tonkunst, Ehr und Dank!“ — „Wird die Bande“, — „Ha! welche bleiche Schaar“, — besonders aber der überaus herrliche Chor „Vom Himmel kam Caecilia“, den wir die Krone des Ganzen nennen möchten.

Frau C. Schumann beschloß ihren zweiten Cyclus und ihre Concerte überhaupt, und brachte das F-dur-Trio Schumann's op. 80, die Polonaise in As-dur, op. 53 von Chopin, dann das Andante in A-moll von Mozart, die chromatische Fantasie von S. Bach, und eine Reihe von Stücken aus den „Recitativiana“ von Schumann. Die treffliche Künstlerin hat sich durch diese Reihe interessanter Concerte abermals den besten Theil unseres Publicums zu Dank verpflichtet, und wir glauben nur im Namen Aller zu sprechen, wenn wir uns baldige Wiederholung dieser erfreulichen Besuche bitten. Doch nehmen wir heute noch nicht ganz Abschied, da wir noch im letzten psilharmonischen Concert von ihr das Clavierconcert ihres Vaters zu hören Gelegenheit haben werden. Frau Schumann wurde diesmal durch Herrn Förchtgott, welcher Balladen (Harold von Bayre, und Befazar von Schumann) sang, und durch Herrn Lewinsohn unterstützt, welcher ein etwas schwächliches Gedicht von Schiller declamirte. Herr Förchtgott, den wir schon seit längerer Zeit als trefflichen Balladensänger kennen und schätzen, war diesmal weniger glücklich, und ließ sowohl in der Deutlichkeit der Aussprache, wie in der nöthigen declamatorischen Freiheit des Vortrags Manches zu wünschen übrig.

Der Orchesterverein der Gesellschaft d. M. veranstaltete einen Mozartabend, an welchem recht interessante und größtentheils recht gut ausgeführte Musikstücke des Meisters aufgeführt wurden. Am wenigsten wollte die Titus-Ouverture klappen, und die Terzen- und Quartgänge der Violinen gingen nicht ganz präcis zusammen. Sonst aber zeichnete sich das Orchester in der That durch Reinheit der Intonation, ein schönes Piano und pünktliches Eintritten der verschiedenen Stützorgane aus, ein Vorzug, der nicht genug zu loben ist, und für welchen der Dirigent, Herr Fr. Heißler entschieden Dank beanspruchen darf. Auch die Musiker hielten sich diesmal recht wacker. Die Faute dürfte manchmal etwas weniger vorlaut sein. — Sehr interessant war die (im Juli 1785 componirte), „Maurer'sche Trauermusik“ durch die eigenthümliche Färbung des Ganzen, und besonders auch durch den ungewohnten Klang eines 16 fäßigen Con-

trafagotte, den man für die Gelegenheit wieder hervorgeholt und eingeübt hatte, und der in seiner eigenthümlich unregelmäßigen Wirkung sehr auffiel. Da dieser alte Schatz nur einmal gehoben, möchten wir ihn auch dort, wo er von anderen Tonsetzern vorgeschrieben, wieder verwenden sehen; so in der 5. Symphonie der von Beethoven.

— Auch die niedliche aber reizende A-dur-Symphonie (comp. 1774 in Salzburg) ging recht gut, und erwarb die Verehrer des alten Meisters. Recht schätzenswerthe Vergaben waren an diesem Abend die von Herrn Döschbacher herrlich gesungene „Abendempfindung“, und „An Chloë“, von denen das erstere nur durch ein ungleiches und etwas überstärktes Accompagnement verlor; — dann die erst kürzlich gebrachte, diesmal aber von Fr. Geißler u. A. v. N. Allen recht präcis und mit lieblicher Auffassung gespielte Sonate für 2 Clavier in D-dur; endlich eine Scene und Arie für Sopran in Es-dur gesungen von Fr. D. Hauser, deren Name vor einigen Jahren zum ersten Mal in Frankfurt a. M. mit Auszeichnung öffentlich genannt wurde, die aber in der Nähe von Wien zu Hause ist. Das Fräulein Schlegel diesmal nicht ganz günstig disponirt und ließ zwar eine leichte elementare Bildung, aber noch nicht den Schluß eigentlicher Schöne erkennen. Bei der Jugend der ebenfalls talentvollen Sängerin wäre hierin wohl noch Manches nachzuholen.

Herr v. Bülow gab ein „erstes Concert“, dem also mehrere nachfolgen werden. Dasselbe war nicht sehr stark besetzt, auch vermisse man die eigentlichen Musikfreunde, die in allen guten Concerten mit Bestimmtheit zu finden sind. Ob dies aus Rechnung des Kenner's des Herrn v. Bülow als Zukunfts- und Musiker zu setzen, wissen wir nicht, glauben aber, daß die Concertsaison schon zu weit vorgeschritten, das Publicum mit Claviermusik schon ziemlich überflüssig ist. Herr v. Bülow's Concert war ein historisches, und brachte bloß Claviermusik, von Bach bis Liszt. Ueber das Spiel Bülow's läßt sich fast nur Gutes sagen: es ist fein detaillirt, klar, nach Bedürfnis kräftig und zart, entschieden, ohne Uebertreibung, aber — nicht genial. Hierin und in Schöpfung und Feuer wird er von Rubinstein, in absoluter technischer Sicherheit von Dreyfischoff übertroffen. Doch sichern ihm jene oben angeführten Eigenschaften einen der ersten Plätze unter den Pianisten. Als Künstler gehört er für uns unter jene räthselhaften Wesen, die vorne das Gesicht einer Zingflora, hinten aber den Schwanz des Dracons tragen. Er spielt in einem Athem Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Chopin, Bülow und Liszt, und will uns glauben machen, das Alles sei eigentlich gleich gut, nur aus verschiedenen Epochen. Unsere Leser wissen, wie wir hierüber denken, und erlassen sie wohl gerne ein näheres Eingehen auf die Natur dieser Epöhen, die wohl auch noch ihren Debüt finden wird. Hier sei nur beiläufig erwähnt, daß jene von Liszt arrangirte „Einzug der Gäste“ von Wagner nichts weniger als den Eindruck von Junfstenmusik hervorrief. Im Gegentheil machte er sich bedeutend als Vergangenhheitsmusik geltend, und wir möchten keinen jungen Componisten raten, so föhlich in den Hauptzügen eines anderen Tonsetzers zu wandeln, wie Wagner hier in denen Weber's! Dagegen waren drei recht unerquickliche, stark salaphonische Stücke von Chopin mehr geeignet, den Uebergang zur Zukunft zu vermitteln, welche sich dann in einer ungarischen Rhapsodie von Liszt nach der abentheuerlichen, in zwei Stücken von Herrn v. Bülow selbst aber nach der gründlich langweiligen Seite hin entfaltete, und das Publicum des Concertgebers in einen gelinden Nausch verlegte. Ueber seinen Vortrag der Compositionen eines Bach, Mozart und Beethoven sprechen wir ein andermal ausführlicher.

Im Bratthager fand, wie alljährlich, am Palmsonntag und Montag die Akademie zum Besten des Pensionsfonds für Tonkünstler-Witwen und Waisen statt, und wurde zur Abwechslung diesmal Mendelssohn's „Athalia“ und Beethoven's „Christus am Oelberg“ in üblicher Weise gegeben. —

## Correspondenzen.

Leipzig.

Das 18. Novemberconcert eröffnete Gade's frische, unumtöde B-dur-Symphonie, darauf folgten Solofösungen der Frau Krebs-

Michaleji und eines zweiten Concertmeisters R. Drejschod. Er-  
 fere trug die Arie mit obligatem Basshorn aus Titus, zwei Lieder von  
 R. e r s e und im zweiten Theil die Arie: *Bel raggio insingher* aus *Se-  
 miramide* dort, fämmtlich in vortreflicher, edel musikalischer Weise, wie es  
 von der tüchtigen Künstlerin zu erwarten war; Concertmeister Drejschod  
 führte uns zwei Violinen dort, ein Concertfidel von Biazetti's,  
 Fantasia appassionata brachte nicht ganz uninteressant, obwohl noch zu  
 viel des Gemächlichen enthaltend, und (im zweiten Theil) ein Capriccio  
 von R. i e t, eine für die Violine recht dankbare Composition von gutem  
 Gehalt. Der Vortrag beider Stücke gefand sehr gut; außer den ange-  
 führten Solofideln enthielt der zweite Theil des Concerts noch zwei  
 Ouverturen, eine neue zu *Salespear's* König *Johann* von R. a b e d e  
 und eine alte, wohlfeilte, zum *Hoffträger* von *Clerubini*. Die  
 Composition *Rabede's* schien uns zwar für den gewöhnlichen Stoff  
 nicht schwer genug an Gehalt, doch hin und wieder nicht hinlänglich  
 frei von fremden Einflüssen (zumal *Schumann's*), doch verdient das  
 Geschild des Componisten und der durchweg noble Sinn, der aus seinem  
 Werke spricht, volle Anerkennung. Die Ausführung beider Ouverturen,  
 wie der Symphonie war sehr gut; ja theilweise höchst schwingvoll.  
 — Der fünften Kammermusikunterhaltung konnten wir nicht beiwohnen; das  
 Programm enthielt folgende Stücke: Quartett (Es-dur) für Streichinstru-  
 mente von M o j a r t, zweites Trio für Klavier, Violine und Violoncello  
 von J a d a s o h n und Duinetti für Streichinstrumente (C-dur) von  
 S c h u b e r t. Die erste Violinpartie hatte für diesen Abend Herr Concert-  
 meister Drejschod übernommen. Zug von dem schönen *Schubert'schen*  
 Duinetti merkte eine Fäulnis, noch ein Flautenanzug zu vier Händen  
 eröffnet, ist sehr zu beklagen, und dürfte diesem Mangel von der betreffenden  
 Verlagsabhandlung bald abzuhelfen sein.

**Lamburg.**

Das vierte Philharmonische Concert am 9. d. brachte an Orchester-  
 sätzen *Beethoven's* D-dur Symphonie und *Clerubini's* Ouverture  
 zur *Medea*. — Frau *Katharina Engel* aus St. Petersburg trug eine  
 M o j a r t'sche und eine H a y d n'sche Arie und einige Lieder vor und fand  
 im Publicum ziemlichen Beifall, den wir leider nicht theilen konnten, da  
 uns weder das bedeutende, unelastische Organ der Sängerin noch deren Auf-  
 fassung der Arien und Lieder entsprach. — Insbesondere hätten wir ihrem  
 Vortrag, der hier sehr bekannten *Schumann'schen* Lieder „An den  
 Sonnenstein“ und „Aehren Garten durch die Wälder“ mehr Freische und  
 Leben gewünscht. Der Pianist, Herr *Kocziarone* aus Neapel zeigte  
 sich als ein tüchtiger Künstler. Er brachte das *Wendelschönsche*  
 D-moll-Concert und eine *Falberg'sche* Fantaisie zu Gehör, welche  
 letztere wir ihm gerne geschmeilt hätten und erstere allgemein durch sein  
 unangetastetes Spiel und einen wackeren Hangvollen Anschlag. Der *Co-  
 pini'sche* A-moll-Balzer, den Herr *Kocziarone* auch hinplätschte, schien  
 uns, soviel auch der Name *Chopin* entschuldigend mag, doch etwas zu  
 sehr von Amore geliebt.

Das Programm der sechsten und letzten Quartet-Unterhaltung der  
 Herren *Hajner* und *Pec* am 7. zeigte *Haydn's* Quartett in G-moll  
 Cah. 10 Nr. 3, *Beethoven's* Es-dur Trio und *Schubert's* beliebtes  
 D-moll-Quartett.

In dem benachbarten Altona beschlossen in der verfloffenen Woche  
 jeder der Herren *Viamstein Carl* von *Falten* und *G. Schubar* t seinen  
 Gehalt von drei Kammermusik-Sirenen. Jedes der beiden Concerte  
 führte uns *Grädener's* neues Trio in Es-dur für Violine, Cello und  
 Violine vor.

*Weydner's* Director wird diese Woche hier zum fünfundsman-  
 zigsten Male gegeben; ich schreibe die unangenehme Zahl mit Buchstaben,  
 damit Sie sich nicht verwickeln mit der Vermuthung eines Dreißigjährigen  
 Wechels. Es scheint die ein Schwandisches Jerganz des Reichthums unserer  
 Stadt; aber nicht vollkommenen wüthige hier doch Alles was nur eini-  
 germaßen musikalisch Urtheil hat, die *Weydner'sche* Oper kaum einer  
 Kritik und der starke Besuch derselben ist theils aus der Größe unserer  
 Stadt zu erklären, die neben einer beträchtlichen Anzahl guter Concerte  
 immerhin auch 25 Vorstellungen der Director füllen kann, theils dadurch,  
 daß hier Viele sich die Oper nur als ein Curiosum ansehen. Dazu kommt  
 noch, daß die Rolle der Director durch *Fraulein Georgine Schubar* t  
 sehr vortheilhaft besetzt ist.

**Zeitungsschau.**

In der „*Niederrheinischen Musikzeitung*“ geben „*Einige Mit-  
 glieder des Kaiser's Ceilisenvereins*“ in Sachen *Spohr's*  
 eine Erklärung ab, des Inhaltes, daß *Spohr* in diesem von ihm gestifteten  
 Sängervereine eine lange Reihe von Jahren hindurch sich fämmtliche  
 Fändel'sche Catorinen nicht nur vorzugsweise immer von Neuem zu den  
 Vorträgen wählte, sondern auch immer von Neuem mit Wärme über  
 deren Vortrefflichkeit sprach. Bei seinem offenen Sinn und seiner Em-  
 pfindlichkeit für alles Große und Schöne habe er sich auch nicht über  
 Fändel und *Wach* verstimmen können. Die *Mittheilung* schließt mit den  
 Worten *Jesus Strad's*: „Es enthält oft einem ein Wort und meint's  
 doch nicht also, und wer ist, dem nicht zwischen ein Wort einföhre!“

Wir nehmen gerne Act von dieser Erklärung, denn uns kann nichts  
 erwünschter sein, als wenn ein so bedeutender Künstler, wie *Spohr*  
 war, von irgend einem ihm vielleicht hies angebotenen Mangel reinge-  
 waschen wird. Der „*deutschen Musikzeitung*“ und dem Verfasser jenes  
 Artikels über *Spohr* kann es um nichts Anderes zu thun sein, als um  
 die *Wahrheit*. D. Red.

**Vermischtes.**

Zur Ergänzung derjenigen historischen Bemerkungen, welche der  
 4. Band der Biographie *Mozart's*, von D. J a h n, auf mehrere Cdo-  
 vierwerke von *Mozart* enthält, können wir mittheilen, daß das Klavi-  
 er in D-dur für Clavier allein in Wien am 10. Januar 1786 geschrieben  
 wurde. Das Autograph, welches dieses Datum trägt, ist erhalten und  
 wurde bei der vor einigen Jahren bei *Peters* in Leipzig erschienenen  
 Sammlung benutzt. Nach der Deutlichkeit und Reobacht der Handschrift  
 zu schließen, kann es *Mozart* als Gelegenheitsstück, vielleicht für einen  
 Schüler, geschrieben haben.

Als Curiosum lesen wir in einem Blatte, daß in einem Concerte in  
 Gising das Trio op. 11 von *Beethoven* in der Weise zerstückelt  
 vortragen worden sei, daß der erste Satz für sich, dann eine  
 Phantasie für Cello, dann Gesang, und dann erst die beiden andern  
 letzten Sätze zur Aufführung kamen. Ohne einer solchen Zerstückelung  
 das Wort reden zu wollen, berichten wir von einem ähnlichen, aber  
 merkwürdigeren Falle. *S. Haydn* veranstaltete bei seinem Aufenthalte  
 in London im Jahr 1785 ein Concert, in welchem nach dem ersten  
 Theil seiner Militär-Symphonie eine Arie, ein Concert, ein Duett,  
 dann als neu eine Symphonie in Es (es legte oder wußte der so-  
 genannten englischen), und dann der zweite Theil der Militär-Sym-  
 phonie, hierauf noch eine Arie und ein Concert zum Beschluß zur  
 Aufführung kamen.

**Nachrichten.**

Werdhau. Von *Wronis* so ist eine neue Oper „die Gräfin“ mit  
 allgemeinem Beifall aufgeführt worden.

Berlin. Im f. Pternhause wurde *Ottavio Schmidt's* „*Weibtreue*“,  
 oder *Conrad der Dritte* durch *Weinberg's* zum ersten Mal gegeben.

— In der Charwoche kamen das Verköhnungsstücken und der Tod  
 Jesu von *Oran*, der *Wessias* von *Händel* und die *Waldionspostion*  
 von *Jach* zur Aufführung. Im *Wessias* (durch den *Ster'nichen* Verein)  
 sang Frau *Wilde-Wey*.

Wien. Der treffliche Säng. *S. Stodhausen* soll noch hier ent-  
 treffen, am Concerte zu geben.

**Concert-Ankündigungen.**

- Am 9. Mittags im f. f. Hof-Deumtheater: 5. philharmonisches  
 Concert unter Direction des Herrn *Cert* und Mitwirkung  
 der f. f. Kammer-Virtuosin Frau *Clara Schumann* und des f. f.  
 Kammerängers Herrn *Andr. Beethoven*, Ouverture. — *Ren-  
 deld'sch*-*Bartholdy's*, 3. Symphonie. — *Schumann*, Concert.
  - Am 10. Mittags: Concert des *Hörsängers C. v. Sapp* e, —  
 Concert des *Singvereins* unter Direction des Herrn *Director's* *Her-  
 bed* und Mitwirkung des *Sopranisten* Herrn *Danz v. Bälow* und  
 des *Hof-Concertmeisters* Herrn *Josef Hellmesberger*. — Am 14.  
 Abends: Concert des *Sopranisten* Hans von *Bälow*. — Am 15. Mit-  
 tags: Concert des *Componisten* *Franz Wail*. — Am 15. Abends: Con-  
 cert der *Singeladee* unter Direction des Herrn *Capellmeisters* *Steg-  
 maher*. (Der *Rolle* *Pfisterfahrt* von *Rob. Schumann*). — Am 21.  
 Abends: Concert des *Pianisten* *Julius Gpfrin*.
- Die hier angekündigten Concerte vom 10. bis 21. April finden  
 sämmtlich im *Musikvereins*salle statt.

**(Eingefendet.)**

**Gedichte**

Die *Beseren* finde ich auf dem Programme des *Singverein's*-Con-  
 certs unter *Andere* den *Schmitter* aus *Vick's* „*Prometheus*.“ Sollte  
 Herr *Berbed* bereits vergessen haben, welche *Niederlage* er im dritten  
*Gesellschaft's*-Concert erlitten? Oder will er in unbegrifflicher Verblend-  
 ung dem Publicum trostgeben? Ist auch jener *Schmitter* dort verhältnis-  
 mäßig günstiger aufgenommen worden als die übrigen Nummern des  
 „*Prometheus*“, so gilt er doch in den Augen vernünftiger Musikfreunde  
 und der competenten Kritiker als ein ziemlich triviales Müßstück, und das  
 Verdamnungsurtheil im *Rebenten*saal war eben ein principielles, d. h.  
 gegen eben jene *Beseren* gerichtet, welche sich nun auch im *Sing-  
 vereine* auf eine für das Publicum beleidigende Weise kundgeben. Gestat-  
 ten Sie einem Einzelnen, dessen Meinung zuweilen von Vielen getheilt  
 wird, in Ihrem Blatte seine Stimme gegen jenes Verfahren, das ich nicht  
 deutlicher bezeichnen will, zu erheben.

Achtungsvoll

ein Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Schollen-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Wesfite & Büsing**, vormals **G. Z. Wüder's Witwe.** **Pränumeration:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Zdr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Zdr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Zdr. **Bei Vorlieferung:** für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Zdr., 10 Egr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Zdr., 20 Egr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Zdr., 10 Egr. **Einzelne Blätter** 15 Mr. oder 3 Hellergr. — Briefe und Gebete werden franco erbeten. — Alle Vorstellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Zur Conservatoriumsreform (Schluß) — Feuilleton: Bach's Söhne (Schluß) — Götzinger's Orgel und die Disposition einer neuen Orgel in Leipzig. — Recensionen. — Concerte. — Correspondenzen. — Nachrichten.

## Zur Conservatoriumsreform.

II.

(Schluß.)

Wenn wir im vorigen Artikel sagten, daß unser Conservatorium nicht dazu angethan sei, der Kunst und dem Künstlerstande gebildete Musiker zuzuführen, von welchen man mit einiger Zuversicht erwarten könnte, daß sie in der Folge günstig auf die Weiterentwicklung der Musik und Musikstände einwirken würden, so meinen wir damit nicht, daß in seinen Lehrgimmern vorzugsweise Wissenschaften, Sprachen u. s. w. gepflegt werden, und etwa statt praktischen Musikern Gelehrte, Schwöngelmeister und kritische Talente angebildet werden sollen. Man läme damit offenbar, wie man zu sagen pflegt, vom Hundertsten in's Tausendte, und würde Kräfte und Mittel zerplittern. Gleichwohl läßt sich wenigstens Einiges thun, ja Manches erscheint ganz unerlässlich. Vor Allem möchten wir raten den eigentlichen Plebs fernzuhalten, nämlich junge Leute von ganz gemeiner Herkunft, an denen Hopfen und Mats verloren ist, die für intelligenteren Plebs von vornherein unzugänglich erscheinen. Da ja ohnedies jede Aufnahme schon eine bedingte, probeweise ist, so dürfte die Schwierigkeit nicht allzugroß sein, ein Vierteljahr nach Beginn jeden Curfes die Schafe von den Böden zu sondern, und ein wenig anzuräumen. Es müßte fonderbar zugehen, wenn dieses Verfahren, consequent eingehalten, nicht nach und nach eine bessere Qualität von Zöglingen zu Stande brächte. Eine gewisse Summe von Elementarkenntnissen, musikalischen und anderweitigen, müßte richtigermaßen gefordert und dafür gefordert werden, daß gewisse zur allgemeinen Bildung unerlässliche Gegenstände durch einen eigens dazu bestellten Lehrer am Conservatorium selbst vorgetragen würden.\*) Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß die gute Stadt Wien dem Conservatorium das größte Contingent an Schülern, aber in der Regel nicht das „gebildete“ stellt. Dieser Uebelstand hat seinen Grund darin, daß man an unserem Conservatorium lokale Motive viel zu sehr vorwalten ließ. Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde „des österreichischen Kaiserstaates“ war doch immer vorzugsweise nur eine Wiener Musikschule, und das Interesse, welches der ganze Staat dabei zu nehmen hatte, wurde als ein untergeordnetes betrachtet. Man arbeitete aus Leibkräften für die Kinder der Stadt, aber es geschah wenig, um den hervorragenderen Talenten des ganzen Lan-

des diese Schule als planfibel erscheinen zu lassen, und eben dadurch wieder auf die allgemeinen Musikstände zurückzuwirken. Man gibt hierfür die Beschränktheit der Mittel als Hinderniß an. Wir sehen aber nach wie vor das Haupthinderniß in der diese Mittel übersteigenden zu breiten Anlage des ganzen Baues, denn wenn man Alles o thun will, kann man dem Wichtigeren nicht die ausreichende Sorgfalt und nöthigen Kräfte zuwenden. Uebrigens glauben wir, daß man in der nächsten Zukunft in der Lage sein dürfte, dem Conservatorium Mittel zuzuwenden, die gegenwärtig weder zum Vortheil der Kunst, noch der Gesellschaft anderweitig verwendet werden, und die für die Zwecke des Conservatoriums jedenfalls mit bestem Erfolg zu gebrauchen wären.

Sollten wir nach dem Vorstehenden einen leitenden Grundsatze, wie er an die Spitze der Statuten gehören würde, aufstellen, so müßten wir ihn so formuliren: „Das Conservatorium beabsichtigt mittelbar auf die öffentlichen Musikstände erhalten und verbessernd einzuwirken, indem es unmittelbar die besten Talente des Landes anlockt und ausbildet. Es nimmt vor Allem auf ausübende Talente Rücksicht und wird dafür sorgen, daß für die wichtigsten Zweige derselben ein kräftiger Nachwuchs geschaffen wird, der die Werke der Tonmeister im Geiste derselben, also nach der besten Methode zur Ausführung zu bringen, und dieselben dadurch zum Gemeingut zu machen vermöchte.“

Das Gebiet der höheren Tonkunst gliedert sich in Kirchen-, Opern-, Concert- und Kammermusik. Ein Conservatorium würde also dafür zu sorgen haben, daß ausübende Musiker, Sänger und Instrumentalisten herangebildet würden, welche für diese verschiedenen Zweige zum Vortheil der Kunst verwendbar wären.

Wir brauchen Sänger und Sängerrinnen, die das einfache Lied und die Oratorien-, Concert- und Opern-Arie künstlerisch vorzutragen können. Wir brauchen Spieler von Instrumenten (namentlich Streichinstrumenten und Pianoforte), nicht bloß für Kirche, Oper und Concert, sondern auch für die feine Gattung der Kammermusik, durch welche hauptsächlich die gute Musik in weitere Kreise verpflanzt wird. Unter einer Schaar von wirklich talentvollen Zöglingen für diese Fächer wie unter den musikalischen Talenten überhaupt werden sich auch solche finden, die zugleich Fähigkeiten für Composition und musikalische Direction besitzen. Sollte sich ein solches Talent als besonders bemerkenswerthes herausstellen, sollte es, wie es oft der Fall ist, für Composition mehr Sinn und Geschick zeigen, als für ausübende Kunst, so müßte es als Pflicht des Conservatoriums betrachtet werden, demselben den besten Unterricht (nöthigenfalls einen besonderen, auf Kosten des Instituts) zukommen zu lassen. Kurz eine tüchtige Direction würde Mittel und Wege aufzuweisen trachten müssen, dem wahren Talent allenthalben aufzuhelfen. Die Methode im Ganzen aber müßte vor Allem so beschaffen sein, daß zum mindesten gute Musiker, wo möglich auch gute

\*) Am Conservatorium in Prag bestand zu Zeiten, wo der Verfasser dieser Zeilen daselbst seine Studien machte, ein förmlicher Unterricht in Geographie, Geschichte, deutscher Sprache, Logik, Aesthetik u. s. w., dessen Werth wohl von jedem der damaligen Zöglinge nach jezt dankend anerkannt wird. Diesem Unterrichte waren täglich Vormittags zwei Stunden gewidmet, woran sich der theoretische (Compositions-) Unterricht schloß. Der eigentliche Musikunterricht fand Nachmittags gleichzeitig statt und jedes Instrument hatte sein besonderes Lehrgimmer.

Musik lehrer, aus der Anstalt hervorzugehen, und nicht der Verfall der Kunst durch den Mangel richtiger Methode (die man ja nicht erst zu erfinden braucht) es immer größerer werde. Solche gute Musiker können aber nur dann aus einer solchen Anstalt hervorgehen, wenn den Zöglingen nicht bloß ein practischer, sondern zugleich ein ausreißend theoretischer Unterricht ertheilt wird. Mit andern Worten: Jeder Zögling müßte wenigstens einen Cursum in der allgemeinen Musik- und Harmonielehre absolviren, wie es in Prag, Leipzig und in jedem vernünftigt organisirten Conservatorium gefordert wird.

Ziehen wir nun zu diesen Gedanken unser bisheriges Conservatorium heran, und vergleichen wie es ihnen entspricht, so kann es uns nicht anders erscheinen als plan- und ziellos im Ganzen, wie auch mehrfach im Einzelnen. Wir vermisten in der bisher gültigen „Instruction“ die Bestimmtheit der Kunstrichtung, die doch dort am nöthigsten erscheint, wo man den Titel eines „Conservatoriums“ in Anspruch nimmt. Dilettantismus, Virtuosen- und Musikantenthum, — Alles konnte unter dieser Unentschiedenheit fortwähren, — nur von echter Kunst, von einem entscheidenden Princip, welches als Norm für alle einzelne Einrichtungen dienen muß, fanden wir nicht die Spur, oder die betreffenden Paragraphen wurden nicht eingehalten. Unsere Zeit aber, die allenthalben zum Fortschritt und zu entscheidender Richtung im Practischen drängt, verlangt auch hier Klarheit und Entschiedenheit.

Die Folgen jener Planlosigkeit sprechen sich auch im Ganzen und in den einzelnen Fächern deutlich aus, und wir gehen die wichtigsten derselben durch, um dies zu erweisen.

Vorerst die Gesangslehre der Mädchen.\*) Es handelt sich bei diesem Zweige des Unterrichts außer dem allgemein Musikalischen, erstens um die Ansbildung und dauerhafte Feststellung der Stimme, dann um entsprechenden Vortrag der verschiedenen Erscheinungsformen des Gesangs, welche wir scheiden möchten in reine Gesangsformen (Lied, Cantate und Oratorium), und declamatorischen Gesang (Ballade, Recitative, Opernarie u. s. w.). In Betreff der Stimmbildung haben wir die Traditionen einer großen Vergangenheit zu beachten.

\*) Schulen für Ansbildung der Männerstimme, Tenor und Bass, zum Kunstgesang wollten bisher durchaus nicht gelingen.

Ein Conservatorium muß dieselben vor Allen zu bewahren wiffen. Und was lehren dieselben? Sie lehren Erhaltung und Bildung eines wohlklingenden Organs, Ausgleicung und Ummertschmächung der Stimmregister. Was weit aber unser Conservatorium Jahr für Jahr und Curß für Curß immer von Neuem an? Mürrte Stimmen, unsichere Organe, und statt der Ausgleicung der Register eine scharfe Trennung, so daß man just den Unterschied derselben recht zu hören bekommt, wie man bei einem schlechten Clavier, oder bei einer schlechten Geige sagen muß: „Da ist ja ein anderer Klang als dort, dieser Ton klingt stark, jener Nachbar schwach, dieser metallig, jener hölzern!“ Unbegreifliche Methode, die sich eine italienische nennt, aber wahrlich von der edeln italienischen so weit entfernt ist, wie eine böhmische Geige von einer Suaneri!

Was nun der Vortrag betrifft, so ist die erste Bedingung eine vollkommen deutliche und richtige Aussprache; dann die feingemäße Behandlung des Gesanges nach seiner Eigenschaft als reiner, oder dramatischer Musik. Jene verlangt die größte Entfaltung der Innerlichkeit mit vollständigem Beweistheben anderer Hilfsmittel, — diese kann der Innerlichkeit ebenfalls nicht entbehren, verbindet sich aber mit der Mimik und Gebärdenprache. Und nun stellen wir an alle Musik- und Gesangsstudien die einfache Frage, ob die betreffenden Leistungen am Conservatorium die Gegenwart zu befriedigen, und für die Zukunft Hoffnungen zu erregen geeignet sind? Wir können in der „deutschen Musikzeitung“ nicht anders sagen, als daß die Unnatur und die raffinierte Affectation, welche in dieser Classe förmlich und systematisch gelehrt wird, dem deutschen Wesen, und Allem was aus ihm hervorgegangen, ganz und gar zuwiderläuft. Wir haben es hier mit einer Gesangsmanier zu thun, die allensfalls der Unnatur und Verzerrtheit der neufranzösischen Oper entspricht, mit echter Kunst aber nichts zu thun hat. Wer entfetzt sich gleichmäßig, wenn man von solchen Sängern ein Schönerliches Lied, Bach'sche oder Händel'sche Oratorienmusik, ja selbst eine Mozart'sche Opernarie, oder was immer einen reinen, feinsinnigen, edlen Vortrag erheischt, hören soll. Täuschung kann sich doch nicht über diesen den Schein der Kunstbildung zur Schau tragenden Gesang. In Wirklichkeit kann aus dieser Schule Brauchbares

## Feuilleton.

### Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Stizzenblätter von *Elise Volk*.

I.

#### Der Bückeburger Bach.

Johann Christoph Friedrich, geb. 1732, gest. 1795.

(Schluß.)

Im ersten Jahre der Ehe wurde aber nicht viel mit dem Musizieren im Schloß, denn daselbst begab sich so viel Wunderbares und Trauriges nach einander, daß man wohl die heilige Cäcilia darüber eine Weile vergessen konnte. Der hohe Herr folgte nämlich, zum Staunen und Jubel seines ganzen Landes, dem Beispiel seines Capellmeisters und führte eine Frau und Landesherrin heim. — Es war die jüngste Tochter des Grafen Friedrich August zur Rippe-Weisterfeld. Wie eine Kiste stand die hochseligste der Frauen an der Seite ihres Mannes, wie ein Engel des Lichtes erschien sie Allen, die in ihre Nähe kamen. Und es war, als ob der Graf Niemanden als seinen getreuen Freund Alt für würdig erachtete, ihres Anblicks zu genießen, denn er zog sich mit seiner Gemahlin in sein reizendes Lustschloß Baum zurück, das tief im Schwanbunger Walde gelegen, und nur sein Confessorialrath durfte ihn dort hin begleiten. In dieser süßen Abgeschlossenheit, im Besitze eines wunderschönen Weibes, im innigsten zwanglosten Verkehr mit einem Manne, den

er auf's Höchste liebte und verehrte, fühlte sich der Graf unbeschreiblich glücklich. Er wurde bald genug schmerzlich daran erinnert, daß die Erde keinen wunschlos Glücklichen beherbergen dürfe: Thomas Alt erkrankte und starb. Der wirklich heftige Schmerz über diesen Verlust vertrieb den Grafen aus seinem süßen Ayl, er griff umher nach Trost und ersetzte wieder den Saum des Gewandes der heiligen Cäcilia. Bach mußte kommen, und fast jeden Abend wurde nun im Schloße musicirt. Wenn auch Anfangs jede Melodie, die der hohe Herr in Gegenwart des verstorbenen Freundes gehört, oder selbst gespielt, vermieden werden mußte, so übte doch die Musik sichtlich einen beruhigenden Einfluß aus auf den Trauernden. Der Cantor begriff freilich nicht wie eine Siciliana des Pergolesa das Herz weh lindern, und eher lindern solle denn eine jener reizenden Variationen Sebastian Bachs, oder wie eine Arie des Haffs einen Trauernden besser aufzufrischen könne, als ein Chor, aber er wagte diese Zweifel nicht laut werden zu lassen. Za seiner heimlichen Freude sahien die Gräfin auch nur um ihres Gemahls Willen Gesellen zu finden an der italienischen Weisen, und gestand dies auch später dem Capellmeister offen. Doch war sie ihrem „Herrn“ viel zu unig zugethan, um jemals das Opfer einer seiner Keigungen von ihm zu verlangen, und ihre Vorliebe für die deutsche Musik kund zu geben. Und er würde auch in diesem einen Punkte ihr nicht nachgegeben haben, obgleich er sie wahrhaft anbetete und sie segnete und pfl egte wie ein Kind, oder wie eine kostbare Pflanz, und ihr völlige Freiheit ließ in ihrem Tun und Handeln, und nur zu leben schien um der reizenden Frau jedes Steinchen aus dem Wege zu räumen. Sie ahnete das auch, scherzte lieblich über seine Schwärmerei für

höchstens für die Oper, wie sie jetzt ist, hervorgehen, nicht aber für die Kunst und für die Verbesserung der Kunststände!

Die Clavierschule ist gegenwärtig in suspenso, und wir bedauern, daß die Anstalt fürzlich einen in Betreff der Technik recht tüchtigen Lehrer verloren hat. Bei der Wiederbesetzung dürfte jedoch darauf zu sehen sein, daß über der allerdings wichtigen Technik nicht das Musikalische, der natürliche Vortrag, der rechte Geist vernachlässigt werde; daß nicht schablonenmäßige nach Jahrgängen und Curten erst Hummel und Ch. Mayer, dann etwa Mozart und Clementi, und zuletzt vielleicht Bach und Beethoven vorgenommen, sondern das Leichtere zuerst und das Schwerere zuletzt vorgelegt werde. Wenn man in Betreff Bach's bei uns immer noch mit dem „Wohltemperirten Clavier“ anfängt, und sich darauf beschränkt, so ist das eine jener pädagogischen Sünden, die nur daher kommen, daß man sich nicht aus alten Gewohnheiten herausreißen kann, und mit einem gewissen Köhlerglauben an Altem festhält, was man von seinen Voretern gehört hat. Nun hat man sonst von Bach nichts gekannt, als das „Wohltemperirte“, — folglich ist auch das Uebrige nicht zu brauchen! —

In Betreff der Violinschule ist uns oft vorgekommen, als würde es da nicht mit rechten Dingen zu, wenn Beethoven'sche und Mendelssohn'sche Concerte ganz vorzüglich gespielt wurden; — als würde da ein bißchen auf den classischen Schein in gearbeitet, sehr viel und lang „einstudirt“, aber nicht sehr viel „gelernt“; als würden da mancherlei Protectionen ausgeübt, und nicht das Motto zum Gesetz gemacht: „Gleiches Recht für Alle.“ Es ist da Vieles überraschend und von einem künstlerischen Zustande, aber man traut der Ehrtheit des Gebotenen nicht recht. Die Vernachlässigung der älteren, so außerordentlich bildenden Violin-Concerte, dann des Quartettspielens, sind uns immer sonderbare Anzeichen, als sei jenes Beethoven'sche Concert nur ein brillantes Aushängschild an einem verschuldeten und in Unordnung gerathenen Hause. Doch dürfen wir der Wahrheit zu Ehren nicht verschweigen, daß allerdings aus dieser Schule seit zehn Jahren einige recht schätzbare Violinspieler hervorgegangen sind, wie 3. Heller in

Trief, und E. Rappoldi, der soeben mit gutem Erfolg Kunstreisen machte.

Was die Schule für „Composition“ betrifft, so müssen wir uns zwar ernstlich gegen die Unterstellung verwahren, als wollten wir aus dieser Classe etwa eine Art „Treibhans“ gemacht sehen. Man würde dadurch in der That nur die Anzahl jener Unglücklichen vermehren, die sich einbilden productive Genies zu sein, und diesen Wohn in der Folge theuer büßen müssen. Doch möchten wir das kind nicht mit dem Bade verschütten, und etwa statt dem Treibhans eine Erziehungsanstalt errichtet sehen. Jeder Mensch soll seine Kräfte frei gebrauchen lernen, und dann suchen, wie er sie am vernünftigsten und nützlichsten verwendet. Dem Musiker aber ist eine der ersten Kräfte, die er nöthig hat, und die er gebrauchen lernen muß, die Fähigkeit der musikalischen Sprache, die er sich so eigen machen soll, ohne Rücksicht darauf, ob er später so Bedeutendes vorbringen werde, daß es sich der Mühe verlohne, das Auszusprechende niederzuschreiben, zu produciren oder drucken zu lassen. Ein Musiker aber, der gar nicht „musikalisch sprechen“ kann, ist nicht viel mehr als eine todt Maschine, und wird auch als ausübender Musiker den Gedanken eines Anderen nie so ausprechen können, als wäre es sein eigener, worauf wir ebensoviel Werth legen, als bei dem Schauspieler, der das, was er vorstellt, selbst so sein scheinen soll.

Wir wünschten demnach die Schulen für Theorie und Composition so organisiert, daß eine richtige Ansicht über das Wesen der musikalischen Composition auf theoretischem Wege allen Zöglingen, die eine gewisse Stufe erreicht haben, mitgetheilt, — für die Begabteren aber eine geordnete Classe errichtet würde, wo durch theoretisch-ästhetische Analyse vorzüglicher Werke und durch wirklich componirte Aufgaben, die dem Zögling gestellt werden, vorhandene Anlagen wenigstens soweit gepflegt würden, als das Wesen einer Schule es erlaubt, und der Konsumt durch so geordnete Bildung ihrer Jünger Vortheil geleistet wird. Verpichte Generalbassisten, ungelente Contrapunktisten und fleißige Fugenschreiber zu bilden, ist wahrlich heut zu Tage nicht von Nothen. Die Kunstlehre soll frei machen, nicht

die Italiener, machte nie Betehrungsversuche, und freute sich seiner Erheiterung an den traulichen Musikabenden. Dafür geschah es aber, daß in den Vormittagsstunden gar oft eine eisenharte Frauengestalt durch das Gärthchen des Cantors schwebte, in das schlichte Stübchen trat, alldo Bach am Spinnet saß, und mit freundschaftlichem Nicken und Nicken in jenem schlichten Sessel Platz nahm, den man allezeit für den hohen Gast bereit hielt. Der Cantor durfte sich durch ihr Erscheinen niemals stören lassen, sonst verließ sie das Zimmer. Er genohnte sich auch allmählich daran ruhig sitzen zu bleiben, und weiter zu spielen, aber es war ihm, als ob er nie in seinem Leben eine höhere Weihe empfunden, nie mehr im Sinne des Vaters gespielt, als wenn diese schlante, blonde Frau ihm gegenüber saß. Die Melodien floßen ihm zu, wallten daher, überströmten ihn, er wußte nicht, fliegen sie auf aus dem Innersten seiner Seele, oder schickten jene wundervollen blauen Augen sie ihm zu, die sie so mild und ernst zugleich auf ihn hetzten. Gernig, seit sie da war schien eine Bürde von seiner Seele genommen, seine Bespinner quälten ihn mehr, keine üppigen Weisen stürten ihn fern, er hatte eine Hand gefunden, die ihn sanft auf den Weg zurückführte, den ihm der Vater zu wandeln geboten. Einen zweiten, mächtigen Freund gewann sich der Cantor Bach an dem berühmten, auf den Wunsch der Gräfin als Consistorialrath nach Bückburg besuchten Herder. Der ausgezeichnete Prediger und Schriftsteller nahm die Stelle des verstorbenen Thomas Abt ein, doch schloß sich der Graf, bei aller Hochachtung, weniger zu dem seltenen Manne hingezogen als die Gräfin. Sie schloß sich an ihn, wie an seine Gattin, und wahrer

Innigkeit an. Die Blumen des Schloßgartens und die Räume des Schaumburger Waldes, belauschten gar manches tiefste Geheiß über die höchsten Fragen des menschlichen Lebens, zwischen dem hochgefeierten Redner und der zarten, seltsamen Frau, deren ganzes Wesen in seiner entzählten Reue, sich vor seinen Blicken erschloß, wie die verhäulste Knospe vor dem Sonnenstrahl. Als der Graf auf wiederholtes Bitten des Königs von Portugal, sich im Jahre 1769 noch einmal zu einer Reise nach Lissabon entschloß, ließ er seine Gemahlin ruhig unter dem Schutze Herders zurück, und das Ehepaar Herder nahm seine Wohnung theils auf dem Schlosse zu Bückburg, theils zu Baum, um in der unmittelbaren Nähe der hohen Herrin zu sein. Die Bückburger selbst betrachteten ihren neuen Consistorialrath mit einer Art von Ehen, und konnten nicht aufhören sich zu verwundern, daß er so einfach rede, da doch der Ruf ihm vorangegangen, daß die Gewalt seiner Worte Steine zu erweichen vermöge, und daß er so grundgelehrt, daß keine Lächer mehr zu finden, woraus er noch etwas Neues lernen könne, weshalb er sich denn genöthigt gehalten, selber welche zu schreiben. Für die deutsche Musik war die Abwesenheit des Grafen gewollt erprießlich. Man sang und musizierte in der Kirche, wie auf dem Schlosse, aber die alten Italiener lagen still in einem Winkelchen. Die besten Werke Bach's entstanden in dieser schönen Zeit. Oft besah die Gräfin auch ihn mit seiner Frau in das Lusthölzchen Baum, und er durfte dort tagelang verweilen, und wenn er dann heimkehrte, wußte er kaum welche Melodie er zuerst niederschreiben sollte, so schwärzte und sang es in ihm. Schwerer Künstler hat einen Höpchen in sei-

aber Jeseelu schmieden. Die strenge Schule ist nothwendig, aber nur als Mittel zum Zweck.

Zu einer ordentlichen Orgelschule haben wir es in Wien noch nicht gebracht, gesehen auch ein, daß eine solche bei dem Zustande der Orgeln, bei dem geringen Werth, den man auf durchgebildete Organisten legt, und bei der schlechten Bezahlung, die man ihnen in unserer Gegend bietet, keine Aussicht auf besonderen Erfolg haben würde. So war es, so ist es, und so wird es wohl bei uns bleiben.

## A. Hörbiger's neue Orgel.

Die neu erbaute Kirche in Altlerchenfeld erhielt nun auch eine Orgel. Daß die Aufmerksamkeit der Freunde dieses Instrumentes lange auf diesen Bau gerichtet war, ist nun so natürlicher als sich selten eine Gelegenheit bietet, ein größeres Werk vom Orgelbau aus neu herzustellen, — weil ein neues Werk also immer als ein Monument des Standpunktes der Orgelkunst, und nicht nur des Baues, sondern des Orgelspieles anzusehen ist. Da Orgelspiel und Orgelbau immer Hand in Hand gehen, veranlaßt die eine Kunst immer die andere zu erhöhter Aufregung, — der Orgelbauer liefert neue Mittel, durch Hervorbringung des Instrumentes neue Wirkungen zu erreichen, der Organist regt den Erbauer an, für die Bedürfnisse unserer vorgeschrittenen Zeit zu sorgen und die Mängel der alten, ungenügenden Orgeln zu beseitigen. Durch diese Gegenseitigkeit wurde bereits Vorzügliches zu Stande gebracht; die Prachtbauten im Ausland liefern den vorzüglichsten Beweise. Selbst Wien hat in einem nur weniger umfangreichen, aber sehr geeigneten Baue von C. F. F. Budow einen schönen Beweise, zu welcher Höhe die Orgelkunst längst vorgeschritten, obwohl jener Bau durch Benützung möglichst vieler alten Bestandtheile bedeutend beeinträchtigt wurde. Nur durch tüchtige, wissenschaftliche Studien und seinen Sinn bei Benützung eigener Erfahrung ist es möglich, so Erhebliches und Vorzügliches zu leisten, wie wir an gelungenen Neubauten bewundern.

Das neu erbaute Werk in der Kirche zu Altlerchenfeld ist leider ein solches, welches gegebene bescheidenen Erwartungen nicht

nein Leben, wo die Blüthe seines Seins durch einen Sonnenstrahl höchsten Glücks urplötzlich zur Blume wird. Dit bedarf es nur eines einzigen Moments, eines einzigen süchtigen Sonnenusses, um die Knospe zur Hofe werden zu lassen. Der Sommer des Jahres 1769 war diese Sonnenzeit im Leben Bach's, und noch am Abend seiner Tage blickte er mit froher Nahrung darauf zurück, und die Gestalt der Gräfin Maria verkörperte sich ihm zu einer Heiligenerleuchtung, zu einer gewichtigen Botin der heiligen Cecilia selber, bestimm, ihn auf jenen Pfad zu leiten, der ihn sicher zu den Füßen der Schutzpatronin aller echten und rechten Musikanten führe. Er erklärte oft scherzend, daß er nichts Höheres verlange, als dormalteins als Vägerreter im Himmel bei der Orgel der heiligen Cecilia ange stellt zu werden, wenn sie und der Vater Sebastian die Orgel spielten, und die himmlischen Heerschaaren dazu sangen.

Im Jahre 1771 wurde dem gräflichen Paare ein rosiges Töchterlein geboren und die Musik ihrer Stimme und ihres Vachens ließ die glücklichen Eltern, fast zwei Jahre lang, alle Wüsst der Welt vergessen. Dann aber saß die kleine erst und langsam auf den Knien der Mutter, wenn der Hofcapellmeister spielte und seine hübsche Frau sang, und der Graf behauptete scherzend, daß seine kleine Emille doch, der Mutter zum Trotz, seinen Geschmack gerät in der Musik und nimmer Gesellen finden werde an den Grabesängen und Todtenklangen deutscher Kirchenmusik. Da war es, als Herder aufmerksam dem Hofcapellmeister zuflüsterte: „das Kind sieht aus, als könne es nur an der Musik der Englein selber Freude finden.“

entsprechen kann. Wir wollen die Urthesen in Kurze überblicken. Der Orgelchor ist bedeutend hoch und zwischen den zwei Thürmen dem Hochaltar gegenüber angelegt, sehr geräumig, und durch das große, architektonisch bedingte Mittelfenster der Fassade beleuchtet. Da dieses nicht verbaut werden konnte, so wurden dem Orgelbauer die gegenüber liegenden Räume der Langseiten des Chores als Orgelraum angewiesen. Die Orgel mußte in zwei getrennten Kästen erbaut werden, welche einander parallel mit den Prospecten gegenüberliegen. Da bei der bedeutenden Größe der Kirche die erste Bedingung einer großen Klangkraft sein mußte, so würde die Entstellung der Schallwellen nach der Längenausdehnung der Kirche diese bedeutend begünstigt haben; die vorgeschriebene Stellung der Orgel bot also von vornherein eine große Schwierigkeit, da doch verlangt werden muß, daß die Orgel auch bei hoher Temperatur und ganzlich gefüllter Kirche den Völligsten beherrsche.

Der Bau wurde Herrn A. Hörbiger, welcher im f. k. Arsenal und in Gränzig keine Werke von etwa 15 oder 16 Stimmen zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber erbaut hatte, anvertraut, und derselbe disponirte ein Werk mit 42 klingenden Stimmen auf zwei Marmolen und Pedal. Die diese Disposition von einem „Kenner“ begutachtet und gebilligt worden, mag aus derselben erhellen werden.

### Hauptmanual

- |                              |                             |  |                |
|------------------------------|-----------------------------|--|----------------|
| 1. Principal 16' im Prospect | 12. Tubafhöhe 4'            |  |                |
| 2. Bordun 16'                | 13. Fifara 4'               |  |                |
| 3. Octava Discant 8'         | 14. Kothrstote 4'           |  |                |
| "  Baf 1 1/2'                | 15. Blaoto di Corpo 4'      |  |                |
| 4. Coppel 8'                 | 16. Blaoto decima 3'        |  |                |
| 5. Hohlstote 8'              | 17. Mirtur 3'               |  |                |
| 6. Viola 8'                  | "  2'                       |  | } mit 3 Bagen. |
| 7. Ziphote 8'                | "  1 1/2', u. 1'            |  |                |
| 8. Violin Discant 8'         | 18. Corneto Discant 4 1/2'' |  |                |
| 9. Saccional Discant 8'      | 19. Tromba Discant 8'       |  |                |
| 10. Org humana Discant 8'    | "  Basso                    |  |                |
| 11. Superoctav 4'            |                             |  |                |

Es war am 16. Junius des Jahres 1775, als sich in den Vorzimmern der Gräfin Maria eine kleine Gesellschaft versammelt hatte. Ein Concert sollte daselbst stattfinden, das Clavier stand geöffnet. Ein berühmter italienischer Sänger, der großen Wegs von London kam und auf der Reise nach Berlin begriffen war, Luigi Graffi mit Namen, hatte seinen Weg über Vüdeburg genommen und einen langen Brief mitgebracht von dem Waitländer, jetzt Londoner Bach, an seinen Bruder Johann Christoph Friedrich. Der Cantor führte den Fremden sogleich zum Grafen, der sich lange hitzvoll mit ihm in seiner Landesprache unterhielt, und ihn für den Abend zu einer musikalischen Unterhaltung in das Schloß beschied. Das hohe Musikzimmer trug ein festliches Gepräge; große Blumenbouquets waren überall aufgestellt und Kränze und Laubgewinde zierten Wände und Thüren. Aber die Mienen der Wenigen, die in diesen geschmückten Räumen zujammengelommen, paßten nicht zu dem frohen Schmuck. Alle sahen ernst und gedrückt aus, und redeten nur mit leiser Stimme zu einander. Es war der 31. Geburtstag der Gräfin. Allein sie, die an diesem Tage immer leuchtendes Weiß und einen süßlichen Rosenstrauch zu tragen pflegte, saß heute in ihrem Sessel in tiefer Trauerleibung. Der Graf stand neben ihr, anscheinend unverändert, in aufrechter fester Haltung, und doch erkannten die treuen Diener und Freunde, daß er sich nur gewaltsam zu einem Pfählen und zu heitlerer Rede zwang, und daß doch der Zug bitteren Schmerzes nicht weichen wollte, der seit einiger Zeit zwischen den Brauen stand. Die kleine fehlte. Am 18. Juni des vergangenen Jahres hatten die zitternden Mut-

## Obermannu.

- |                         |                     |
|-------------------------|---------------------|
| 1. Principal 8'         | 6. Octave 4'        |
| 2. Viola di amore 8'    | 7. Haut gedekt 4'   |
| 3. Gamba Discant 8'     | 8. Haut traverso 4' |
|                         | 9. Fagota 4'        |
| 4. Coppel 8'            | 10. Superoctave 2'  |
| 5. Salcional Discant 8' | 11. Flageolet 2'    |

## Pedal.

- |                                 |   |
|---------------------------------|---|
| 1. Groß Unterfag 32' offen      | 9. Mixtur 3' u. 2'  |
| 2. Prinzipalpaß 16' im Prospekt | 10. Fagott 8'   |
|                                 | 11. Posaune 8'  |
| 3. Contra Violonpaß 16'         | 12. Bombardon 16'   |
| 4. Subpaß 16'                   | Coppel der Manuale  |
| 5. Octavpaß 8'                  | Coppel zum Pedale   |
| 6. Violoncello 8'               | Zwei Fagotttöne, die Stimmen des Hauptmanns an- und abzuschießen. |
| 7. Octave 4'                    |   |
| 8. Leinfaß 12'                  |   |

Diese Disposition spricht für sich, und wir wollen nur einige Eigenheiten zur Erklärung beifügen. Mehrere Stimmen sind getheilt in Discant und Paß, wechseln bei e, nach einer in Italien gebräuchlichen Auffassung, welche bei den dortigen kleinen Organen und bei der Spielweise einer einfach begleiteten Cantilene allerdings als zweckmäßig betrachtet werden mag. Aber ein Werk größeren Umfangs bedarf dessen nicht. Mehrere Stimmen existiren nur im Sopran, also von e aufwärts. Ferner finden wir ein Corneto (!), welches bei e mit einem Pfeifen 4'  $\frac{1}{2}$  beginnt, — und einen Mixtur-Chor. Man wird verjuzt zu glauben, es handle sich nur um recht viele Register! Vor humana ist kein Holzwerk, sondern eine vocal-artige Stimme, Hauts di Corpo eine nach innen aufgeschnittene Flöte, wie selbe in Spielfläßen vorkommt. Groß Unterfag ist wirklich eine 32' offene Stimme (mithin Prinzipalpaß 32' nicht Unterfag.) Außer einer Manualcoppel und einer Pedalcoppel ist also durch bloße Theilung, und halbe Register die Zahl von 48 glücklich erreicht!

Die Spielweise des Hauptwerkes ist hart und zäh, des Oberwerkes besser. Die Koppelung der Manuale während des Spielens sicher, und erschwert das Spielen wenig.

Daß sich aber Herr Hörbiger bewogen gefunden hat, der Pedalcaviatur eine abweichende Tastenordnung zu geben, ist eben so unerklärbar als tabelnswürth. Wahrscheinlich in der Ueberzeugung, daß hiesige Organisten die sogenannte gedroffene Octave — wie sie in Wien gewöhnlich vorkommt — lieber spielen, als eine vollständig fortlaufende, hat er diesen zu Viede in der tieferen Octave die Tone Cis, Dis, Fis, Gis ganz ausgelassen, selbe aber in der zweiten Octave doppelt auf getheilten Oberlasten angebracht! Hat Herr Hörbiger noch nie einen geübten Organisten auf der richtig construirten Claviatur spielen sehen? Seit vielen Jahren gibt man gegenseitig nach, um eine übereinstimmende Weniar der Pedate zu Etande zu bringen, so zwar, daß in neuen Organen in ganz Deutschland der Unterschied in der ganzen Länge des Rahmens nur einige Zoll differirt. Und Herr Hörbiger erlaubte sich nach Gutdünken oder aus anderen Ursachen ein solches Umding herzustellen! Eine andere Eigenheitlichkeit ist, daß er die Knöpfe an den Manubrien verschmähte, und das Registerwerk durch senkrecht aus dem Spielfische vordiehende Hebel handhabbar läßt; nasse Witterung u. c. wird diese Veränderung des Gewohntens bald zur Wärdigung bringen. Daß die 16 f. Principale eingeriebene Labien haben und nicht einmal polirt sind, sei nebenbei erwähnt. Nun zu Wüdigtem.

Das Gebläse des Werkes liegt in einem unterhalb des Chorraumes angebrachten Locale und besteht aus 3 w e i großen Spannbälgen, welche vom Chore herab durch Trethelbel aufgezogen werden. Diese liefern die geschöpfte Luft in einen sehr langen und schmalen Magazinalbalg, welcher das ganze Werk speist. Daß zwei Bälge nicht so viel Luft schöpfen können, als ein Werk dieser Stimmenzahl braucht, wird Jedermann einsehen, und doch hat das Werk auch bei vollgrüßigem Spiele keinen Windmangel; aber den Echallkörper ist auch die Spaltung larg bemessen, es fehlt dem Winde an Dichte und genügendem Zufall. Dem angemessen ist die Anotation recht kumpf, bemerkt man im ganzen Werke keine einzelne schneidende Stimme, noch ausgeprochene Characteristik, noch Kostufung und Gegenfäße; die vielen 8' Stimmen sind sehr wenig verschieden an Stärke; alle Stimmen vielmehr sanft und zart, weshalb die Liebhaber solcher Stimmen hier ihr volles Genügen finden können; — hingegen nirgend Kraft, Fülle, Schärfe, — das volle Werk matt, glaslos, ohne imponirenden Ton. Die sparfame Zumeßung des Windes mußte natürlich am schwersten

terhände selbst sie in ihr enges Betthen gelegt. Sie schließ unter den rauschenden Bäumen des Schaumburger Waldes und keine irdische Musik vermochte sie zu erwecken. Das wollte aber das warme Mutterherz nicht glauben, es rief und lockte den Liebding mit den süßesten Tönen der Zärtlichkeit Tag und Nacht, und da die kleine Ungeschorene nicht die Augen aufschlugen und zurückkommen wollte, so schidte sie sich an ihr nachzuschleichen, aber ganz verfohlen, damit es der Gatte nicht gewahre und sie zurückhalte, alle Tage nur ein paar Schritte. Er merkte es auch nicht, nur die Freunde sahen es, und rangen die Hände um dies schöne Leben, das ja so sichtlich vor ihren Augen dahin schwand. Den Gatten täuschte noch das trügerische Noth der Wagen, und der Glanz der Augen, und die leise Musik der Stimme, als sie jetzt sagte: „nun laß uns recht viel von deiner Musik hören, du sagst ja immer sie mache das Herz leicht!“ — Und er seufzte tief auf und wünte dann dem italienischen Sänger, und Luigi Grassi sang mit dem süßen Wohlklang der herrlichsten Tenorsstimme die schöne Arie des Stradella:

Sei miei sospiri  
Oh Dio placassero

Selten war vielleicht diese Arie immer und reiner gesungen worden, und Niemand vermochte sich dem Zauber dieses Vortrags und dieser Musik zu entziehen. Das warme Lob, das der Graf, und nach ihm alle Anwesenden, dem Sänger ipenbete, feuerte diesen an noch Vollenderes zu leisten. Er sang einen Psalm des Marzello — eine kleine Arie des Durante, eine Hymne an die Jungfrau von Palästina, und endlich einige Sätze aus dem „Stabat mater“ des

Morga. Tiefe Stille herrschte als er genobet. Eine weiche Nührung hatte die Herzen Aller überschlichen, selbst in den Augen der Gräfin schimmerten Thränen. Der Graf saß etwas vorgezogen und hielt die Augen mit der Hand bedekt. Niemand sprach. Da erhob sich plötzlich der hohe Herr, trat zu seinem Hofcapellmeister dicht heran, klopfte ihn auf die Schulter und sagte: „wenn Ihr in Curre e Musik jetzt einen Sang wüiget, der mir das Herz wieder fest und so e h mochte, Cantor, so wolte ich Euch verpreden, fortan nur Curre e Musik zu hören bis an mein seliges Ende!“

Da leuchteten die Augen des Johann Christoph Friedrich Bach hell auf, er wünte seiner kleinen Frau und nach einem kurzen Zwiesgespräch mit ihr trat sie bescheiden an das Clavier und Bach begann das Kirnrell jener kleinen Jubelarie aus der Pfingstcantate des Leipziger Cantors, die da lautet:

Mein glaubiges Herze  
Trotzode, sing, scherze,  
Dein Jesus ist da!  
Weg Jammer, weg Klagen —  
Ich will Euch nur loben  
Mein Jesus ist da!

Die göttlich frohe Melodie stieg auf den Schwingen einer vollen, reinen Frauenstimme, wie eine jauchzende Kirche himmelan, und nahm alle die Kosten mit, die sich auf die armen Herzen gelegt. Wie Ketten fiel es ab von der ringenden Seele der betraubten Mutter, wie ein Ruf der Erlösung, wie eine süße Berührung drang es in ihr Ohr, wie Balsam legten sich Worte und Weize auf die Brust des Großen. Er sah sein geliebtes Weib zum ersten Mal lächeln, seit dem Tode des Kindes, und

die großen Körper treffen, demgemäß bemerkt man von fl. c abwärts im Manual und Pedal ein allmähliges Abschwächen bis zum Verschwinden. Die tiefe Octave des Pedals, welche durch erschütternde Kraft das ganze Werk beleben sollte, ist nach der Tiefe zu so undeutlich, daß der Ton nicht mehr bestimmbar ist, und sich in ein unheimliches Gedrümme verliert. Bei diesem Uebelstande können sich die Nothwerke dem Gesammttone nicht anschließen, sondern klingen immer allein vor, haben aber des Verdienst, daß ihr Ton bestimmt und klar sich ausdrückt; — sie sind sämtlich aufschlagend, Zungen stark flatternd. Daß das Werk also bei seiner Vorführung am 26. Jänner keinen Eindruck machte, liegt nicht sowohl in den noch in der Kirche befindlichen Rüstbäumen, — denn wie schön klang unter denselben Umständen die Menschenstimme im Solo und Chor, — sondern in der ungünstigen Stellung des Werkes, in der sehr fehlerhaften Disposition und in dem ungenügenden Windsystem.

Das Werk wurde bald nach der Vorführung und Production von einer Commission begutachtet und anstandslos übernommen.

D. Red. Wir stellen dem oben besprochenen Werke zur Vergleichung die Disposition der in der Nicolaitirche zu Leipzig von Fr. Pabegast neu zu erbauenden Orgel entgegen.

### I. Manual.

#### Erste Abtheilung.

- |                    |                  |
|--------------------|------------------|
| 1. Principal 16'   | 6. Gemshorn 8'   |
| 2. Bordun 32'      | 7. Ombre 8'      |
| 3. Bordun 16'      | 8. Rohrflöte 4'  |
| 4. Fagott 16'      | 9. Spitzflöte 4' |
| 5. Doppelgedaft 8' |                  |

#### Zweite Abtheilung.

- |                                  |                             |
|----------------------------------|-----------------------------|
| 10. Principal 8'                 | 16. Terz 1 <sup>1/2</sup> ' |
| 11. Octave 4'                    | 17. Cornet 3- bis 5fach     |
| 12. Rohrflötquinte 6'            | 18. Mixtur 4fach            |
| 13. Waldflöte 3 <sup>1/2</sup> ' | 19. Cymbel 3fach            |
| 14. Quinte 2 <sup>1/2</sup> '    | 20. Trompete 8'             |
| 15. Octave 2'                    |                             |

### II. Manual.

#### Erste Abtheilung.

- |                   |                    |
|-------------------|--------------------|
| 21. Principal 16' | 25. Bordunflöte 8' |
| 22. Quintaton 16' | 26. Rohrflöte 8'   |
| 23. Principal 8'  | 27. Quintaton 8'   |
| 24. Fugara 8'     | 28. Hochflöte 4'   |

#### Zweite Abtheilung.

- |                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| 29. Octave 4'                     | 35. Quinte 1 <sup>1/2</sup> '                                |
| 30. Gedaft 4'                     | 36. Ziffelöte (Blageolet) 1'                                 |
| 31. Rohrquinte 2 <sup>1/2</sup> ' | 37. Cornett 3fach, vom fl. c ab<br>(6, 4, 3 <sup>1/2</sup> ) |
| 32. Octave 2'                     | 38. Cymbel 4fach   |
| 33. Waldflöte 2'                  | 39. Dboe 8'  |
| 34. Terz 1 <sup>1/2</sup> '       |  |

### III. Manual.

#### Erste Abtheilung.

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| 40. Geigenprincipal 8'  | 44. Harmonica (eine schöne<br>Flöte) 8' |
| 41. Lieblich Gedaft 16' | 45. Vox humana 8'                       |
| 42. Flauto traverso 8'  | 46. Piffero 4'                          |
| 43. Doppelflöte 8'      |   |

#### Zweite Abtheilung.

- |                                   |                   |
|-----------------------------------|-------------------|
| 47. Octave 4'                     | 50. Scharf 3fach  |
| 48. Rohrquinte 2 <sup>1/2</sup> ' | 51. Clarinette 4' |
| 49. Piccolo 2'                    |                   |

### IV. Manual.

#### (Schwert.)

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| 52. Viola d'amore 8'       | 58. Viola 4'                |
| 53. Viola 16'              | 59. Zartflöte 4'            |
| 54. Salsicional 8'         | 60. Ralfat 3'               |
| 55. Luda maris (boppet) 8' | 61. Bioline 2'              |
| 56. Sanfflöte 8'           | 62. Harmonia aetherea 3fach |
| 57. Lieblich Gedaft 8'     | 63. Aeoline 16'             |

### Pedal.

#### Erste Abtheilung.

- |   |                      |
|---|----------------------|
| 64. Principalbaß (vom großen<br>F an im Prospect) 32' | 66. Principalbaß 16' |
| 65. Pojaune 32'                                       | 67. Pojaune 16'      |

hätte jetzt der Capellmeister sein Land, und Hab und Gut verlangt, er hätte es ihm hingeworfen. Aber der Cantor Bach verlangte nichts, er küßte nur, strahlend vor Freude, die Hände seiner hohen Herrin, die sie ihm entgegenstreckte.

Von diesem Abend an wurde im Schlosse nur noch deutsche Musik gemacht, und keinen größeren Menschen konnte man sehen als den Johann Christoph Friedrich Bach, wie er zum ersten Mal, im Schweiße seines Angesichts, die Partituren zu den beiden Passionsmünisten Mathäi und Johannes, zu dem Weihnachtssoratorium, und noch andere kostbare Manuscripte aus dem Nachlaß seines Vaters, sowie die „Jeraeliten in der Wüste“, des Philipp Emanuel, und die Choräle des Friedemann, nach und nach in's Schloß schleppte.

Aber diese Freude war nicht von langer Dauer. Genau ein Jahr später, am 16. Junius des Jahres 1776, folgte die schöne Gräfin Maria ihrem Kinde. In ihrer Todesstunde flüsterte sie noch:

„Mein glänzendes Erbe  
Frohlocke, sing, scherze.“

und da waren es die bebenden Hände ihres Gatten, die noch einmal die erhebende Melodie wiederholten, zu jenem einfachen Text, und inmitten dieses frommen Jubels ging Maria ein zu der ewigen Herrlichkeit des Himmels.

Zwölf Wochen später war auch das Leben des Grafen gebrochen. Den tapferen Kriegshelden, der allen Mühseligkeiten und Gefahren getrotzt, zog die schwache Hand eines Weibes, zogen die Finger eines Kindes in's Grab. Müde und krank floh er mit seinem Leib in ein entlegenes, noch im Bau begriffenes Lustschloß Bergelieben, und war längst gestorben für Jeder-

mann, ehe seine Seele dem Körper entflohen. Nur seinen getreuen Capellmeister ließ er noch zuweilen rufen, der mußte ihm dann stundenlang vorspielen, aber nur „deutsche Musik.“

Nach des Grafen Wilhelm Tode und Verders Weggang nach Weimar, fühlte sich der Cantor Bach sehr vereinsamt. Allein es war, als ob man jeder sich mühte, ihm diese Verlassenheit so wenig als möglich fühlbar zu machen. Der Nachfolger seines unvergesslichen Gönners war ein gütiger Herr zu ihm, die Besoßner der kleinen Residenzstadt zeigten ihm auf alle und jede Weise, wie hoch sie den schlichten, bescheidenen Mann ehrten, der ihrem verstorbenen Landesherren und seiner holdseligen Gemahlin so nahe gestanden. Von Naß und Fern meldeten sich Schüler, die sich wahrhaft beeiferten ihm Freude zu machen, seine Compositionen fanden auch den Weg in die Welt, klopften an manches Ohr, und vergrößerten den Kreis seiner Freunde. Und so schwand Jahr nach Jahr in behaglicher freundlicher Ruhe, und blühten auch die Rosen nie wieder, seit die schöne Gräfin in den Himmel geflogen, so war doch sein Lebensabend einem milden Herbsttage zu vergleichen, und Aster n, die Blumen treuer Freundschaft und sorglicher Liebe, kränzten seinen Scheitel. Selbst der Schmerz um den Tod aller seiner Brüder, der ihn in den Jahren 1782—88 traf, beugte ihn nicht, sondern ließ ihn nur die Augen mit freudigerer Zuversicht aufwärts richten, in der Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen, dem keine Trennung folgen konnte. So glück das ganze Dasein Johann Christoph Friedrich Bach's einem fließenden Canoa den erst am 26. Januar 1795 die Hand des Todes wunderbar sanft und harmonisch schloß.

## Zweite Abtheilung.

68. Tetz 12<sup>3</sup>/<sub>4</sub>' 72. Octabaß 4'  
69. Groß-Nassat 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub>' 73. Cornett 5fach  
70. Octabaß 8' 74. Trompete 8'  
71. Nassat 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub>' 75. Clarine 4'

## Dritte Abtheilung.

76. Violon 16' 79. Dulciana 16'  
77. Subbaß 16' 80. Cello 8'  
78. Salicettaß 16' 81. Baßflöte 8'

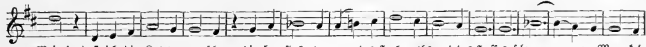
## Nebenregister.

## a) für die Hände.

82. Manualpoppel, um das 2. Manual }  
83. " " " 3. " } an das 1. zu koppeln.  
84. " " " 4. " }  
85. Manualpoppel, um das 2. mit dem 3. Manual zu koppeln.  
86. Pedalpoppel zum 1. Manual.  
87. " " 2. " "  
88. Calcantenruf.  
89. Tremulant.

## b) für die Füße.

90. Tritt zur 1. Abtheilung des 1. Manuals.  
91. " " 2. " "  
92. " " 1. " " 2. Manuals.  
93. " " 2. " "  
94. " " 1. " " 3. Manuals.  
95. " " 2. " "  
96. " zum Schloßwerk.  
97. " " 1. und 2. Pedalwerk.



Wein! daß ich die Rutte wa- sche, die be- fied- te von des Hochmuths und des Hasses schwarz = sem Ma- fet;

Zudem durchbringen sich auch, rein musikalisch betrachtet, Gesang und Begleitung zu wenig zu einem einheitlichen Organismus. Das Werkchen trägt keine Dupozohlig und mag daher als etwaige Erstlingsthat keine völligen Folgenungen auf spätere zulaßen.

## Concerte.

S. B. Das fünfte und letzte diesjährige Philharmonische Concert fand am Diermontag statt, versammelte ein äußerst zahlreiches Publicum, und bildete einen glänzenden Schluß dieser schnell beliebt gewordenen Unternehmung, von welcher wir für die Zukunft viel Gutes hoffen dürfen, weil eine der schwächsten Seiten unseres bisherigen Kunstlebens: die Orchestermusik, dadurch endlich wieder auf den rechten Stand gehoben und unseren ewigen Klagen darüber ein Ende gemacht wird. Eine Zusammenstellung des in dieser Saison auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik Gebotenen mit dem, was vor wenig Jahren Regel war, wird, in einer der nächsten Nummern d. Z. mitgetheilt, einen Begriff zu geben vermögen von dem außerordentlichen Umfange, der in Wien trotz der Zeit der Noth, und aller Noth der Zeit, vor sich gegangen ist.

Das Programm dieses fünften Concerts enthielt die Ouverture zu König Stephan von Beethoven, eines der genialsten und frischesten Gelegenheitswerke, die wohl je geschrieben worden sind, und welches wir über die Festouvertüre in C, und über die zu den Ruinen von Athen stellen möchten. Ferner spielte Hr. Schumann das Clavierconcert ihres Gatten in vollendeter Weise und unter höchstem Beifall. Dieses Concert kann im besten Sinn des Wortes in obern genannt werden, indem es den Anforderungen der Gegenwart, welche Bebrängtheit des Inhalts liebt, gerecht wird. Reizend ist besonders der zweite Satz, wo sich die köstlichsten Motive fortwährend ablösen.

98. Tritt zur 3. Pedalwerk.

99. " zum Schloßwerk des Schloßwerkes.

## Recensionen.

Lieder und Gefänge, nach Gedichten von Hafis, comp. v. Wilhelm Ehardt. — Verlag von J. G. Pöhlmann in Breslau.

v. Hr. Wir haben dieses Heft mit gespannter Erwartung zur Hand genommen, denn Hafis ist ein so eigenthümlicher Dichter von so entschiedenem Gepräge, daß man von dem Componisten, den er zum Gesang entzündet, von vornherein auch Eigenthümliches, Entschiedenem erwartet. Leider aber wurde unsere gute Erwartung gänzlich getäuscht und so aufrichtig auch die Verehrung des Componisten für den persischen Dichterkönig sein mag, so lobet doch in seiner Brust der Junke nicht, von dem jener entstammt war. Ein gewisser tränkener Uebermuth ist der Grundton, der sich durch Hafis's Gedichte zieht und seine Sentimentalität, die in orientalischer Weise gern zu den überschwenglichsten Hyperbeln greift, ist eine von unsern modernern sehr verschiedene; ihr Ernst liegt ausschließlich in der Fantastie, nicht im Gemüth. In gleicher Weise müssen sich nun auch in der Musik die Elemente mischen, allein dazu nehmen wir wohl den guten Willen wohl (s. B. in Nr. 4 und 6), aber nicht die Kraft; vielmehr tritt die Musik in einem so ehrbaren, pedantisch steifen Venuettschritt auf, daß ihr Contrast gegen den sinnlich sprühenden, hochantischen Geist der Dichtung oft sehr ergötzlich wirkt. Wir citiren zu unserer Rechtfertigung ein einziges Beispiel aus Nr. 6: (im Text heißt es vorher: „bring, o Schenke, bringe Wein):

Da uns Frau Schumann in diesen Tagen verläßt, so sagen wir ihr hier ein herzliches Lebewohl und sprechen wiederholt die Hoffnung aus, daß sie recht bald die hiesigen Musikfreunde durch ihre aus reinstem Künstlergemüth strömenden Vorträge wieder erfreuen möge. Die Hoffnung, die verebete Künstlerin ganz bei uns zu behalten, ist leider vor der Hand nicht in Erfüllung gegangen, doch geben wir dieselbe nicht ganz auf; denn es wird doch die Zeit kommen, wo die vielfachen Anstrengungen des Reisens der Künstlerin lässig werden müssen, und wir sind überzeugt, daß Fr. Schumann kaum irgendwo besser aufgenommen sein würde, als in unserem Wien, wo ein lebendiger und guter Musiksin im Allgemeinen sich frisch erhalten hat, und wo die Menschen beuswerter entfernt sind von blasierter Heuchelei, wie von unempfindlicher Stumpfheit und verborener Urtheilskraft.

Die dritte Nummer des Concerts war die von Grunisch wirkungsvoll instrumentirte Arie von Stradella: „O del mio dolce“ etc. gesungen von Herrn Alexander, dessen Organ zu Zeiten, und so auch diesmal leider immer noch etwas angegriffen und bedenklich liegt. Ueber seinen Vortrag ist nur zu bemerken, daß derselbe sich dem eigenthümlichen Charakter dieses Stücks genau und künstlerisch anpaßt.

Den Beschluß machte Mendelssohn's A-moll-Symphonie, ein Werk, welches von manchen Seiten hart angefochten wird, und aber doch, ungeachtet mancher Einzelheiten, die wir auch nicht gerade symphonistisch nennen können, wegen seines kräftig leidenschaftlichen Ausdrucks, seiner interessanten und reizenden Themen und ihrer echt künstlerisch consequenten Durchföhrung sehr werthvoll bleibt, und welches auch seine Wirkung auf das Publicum nie verfehlen wird, wenn man es nur nicht gar zu oft und rasch hintereinander bringt. Die Ausführung aller Sätze durch das Orchester war eine musterhaft präcise und sorgfältige. In Betreff der Auffassung hätten wir nur das Thema des ersten Satzes noch ruhiger und

gebundener, und den Schluß-Hymnus im  $\frac{3}{4}$ -Tact nach der Leipzig'schen Tradition und nach dem angegebenen Metronom etwas lebhafter gewünscht. Ferner empfehlen wir den Hörnern bei Sorjatos etwas mehr Mäßigung, damit nicht bei Harmoniestellen (wie z. B. in der Einleitung der Symphonie und im Finale) Oboe und andere zarte Instrumente ganz zgedeckt werden. Die größte Kunst einer vollendeten Orchesterproduction ist die Herstellung eines gleichmäßigen Stärkegrades der einzelnen Instrumente, und wäre ein solcher Vorzug in diesen Concerten, wo so fleißige Proben gehalten werden, wohl zu verlangen.

Für den nächsten Winter spricht man von einer Erhöhung der Anzahl dieser Concerte auf acht, worüber wir uns nur freuen können.

## Correspondenzen.

### München.

Das dritte große Concert der Mitglieder der „musikalischen Akademie“ in L. Enden hat in Folge eines Unwohlseins des Dirigenten Herrn Franz Zachner, länger als üblich auf sich warten lassen. Bei dieser Gelegenheit konnte es der Wahngnade nicht entgehen, daß eine längere oder dauernde Abwesenheit dieses verdienten Componisten und Dirigenten vielleicht den ganzen Bestand der strengeren Concertirung hier in Frage stellen könnte. So hat es wenigstens den Anschein. — Dem Jahrestag von Beethoven's 80. Abgebirten war in diesem Concerte durch Aufführung der „Eroica“, sowie des Clavierconcertes in G-dur schuldige Rechnung getragen. Die orchestrale Ausführung der Symphonie anlangend, war dieselbe im Ganzen geeignet, und auf den Schwingen dieser unerschütterlichen Tönlichkeit mit emporgetragen. Nie zu oft kann sich der Deutsche des erhebenden Gedankens freuen, daß bei Vollst. es war, das aus seiner Mitte Männer ersehen ließ, die Solisten schafften konnten; Gesangsland der Bewunderung, erfolglos für Einigkeit und mühsamer Nachlieferung für alle Zeiten! — Die Schwierigkeiten, die sich einer vollkommenen tadelfreien Wiedergabe dieses Rianenwerkes überall entgegenstellen, sind im Allen bekannt, trotzdem berührte es diesmal schmerzlich, daß von Seite der Violinstrumente, die sich bis dahin einer vorzüglichen Correctheit besaßen hatten, im Schlußsätz der Symphonie der Einfluß des wiedererlebenden Demos in einer Weise verkehrt wurde, die auf einige Tacte lang das ganze Tongebilde ins Schwanken brachte. Da in dem darauffolgenden Clavierconcerte wie in der Schlußouvertüre des Concertes (Alcibiade) wiederholte kleinere und größere Verhöfe gegen die Orchester-Disciplin, die wir in hohem Grade zu beunruhigen berechtigt sind, vorfallen, so können wir, wohl hoch wie auch den Werth und die Leistungen der L. Capelle und ihres Dirigenten anslagen, von der Verhütung solcher wunden Stellen nicht Umgang nehmen. — Das Clavierconcert in G-dur spielte Herr C. Börmann (junior) mit vollkommener Beherrschung der Technik und vortheilhaftem Anschlag, wenn auch ohne höhere Showung und mit dem Erdscher in Tempobewertungen ringend. — Eine Tenor-Arie aus Schubert's „Giacino“ sang Herr Grill; derselbe dann mit Frau Diez drei zweifelhafte „Erlische Eiderer“ mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Cello von Beethoven (aus dem Nachlasse des Meisters von Artaria erworben und herausgegeben) leicht, zumist in Terzenfolgen sich hinsichtliche, künig abgerundete Weisen. — Von fremden Erscheinungen er der nicht eben krystallhellen Fläche unser's Concertsaales erwarben wir des jugendlichen Violinisten K. Auer aus Ungarn, dessen nicht alltägliche Leistungen sich auf leider wenig Geschick verwerthend selbe bewegen, und der hübschen Saxophonpietisten Fr. Eichhorn aus Stuttgart, die ein gut bedientes Concert gab. — Dem nie genug zu bedauenden und zu rühmigen Mangel regelmäßig erscheinender Vorträge von Kammermusik in hiesiger Stadt (indem die Herren Lauterbach, Walter, v. Kolb u. s. f. durch ein schlecht bedientes, im Uebrigen gut gelungenes Concert unter den Aufsicht von J. Gaden, Mendelssohn's und Werthoven abtunten). — So lange jedoch Wändchen's Tendenz nicht den Muth und den Ehrgeiz in sich finden, die Fänge der feinsten Wäldte der Instrumentalmusik, sei es selbst mit dem Herrn, glänzlich und bauernd zu fördern, können wir ihnen den Preis der Gerechtigkeit mit den Künstlern anderer, oft unbedeutender Städte nicht ertheilen. Wenn viel gegeben ward, von dem wenig auch viel gefordert!

## Nachrichten.

Aus dem Haag. Herr J. A. van Eylen, sowohl als Componist, wie auch als Organist rühmlichst bekannt, ist von Ihrer königl. Hoheit der Frau Großherzogin von Weimar für die Dedicatio seiner Musik zum Trauerspiel „Lucifer“ von Bondel mit einer prächtvollen, reich mit Diamanten besetzten Diademnadel beschenkt worden.

Matz. Der Dirigent der Kiederfidel und des Damengalgenvereins, Herr Marburg, ist zum Capelmelster des Stadttheaters ernannt worden.

Bremen. So auch in diesem im letzten Novemberconcert ein neues Violinconcert seiner Composition, welches als ein „reich erfundenes, originelles“ Tonstück gerühmt wird.

Wolha. Louis Böhner, der seltsame und talentvolle „wandernde Musikant“ ist am 28. März, 73 Jahre alt, gestorben.

Meiningen. Meiß's Oper: „Abu Said, des Stammes Leyzer“, wurde zum ersten Male gegeben, und fand rühmlichen Beifall.

Leipzig. Am Charfreitag kam in der Thomaskirche wieder wie alljährlich die große Passionsmusik von Bach zur Aufführung. — Der Niedelbische Gesangsverein führte am Palmsonntag die Wissa Terminus von Beethoven auf.

Dresden. Wieder ein Violinconcert von größtem Renomee ist gestorben: Kammermusik S. Kumm er.

Breslau. Die Singacademie brachte unter der Leitung Reinecke's Mendelssohn's „Paulus“.

Grätz Der Sternemäckerl Musikverein brachte am 25. März, S. Schumann's Paradies und Peri zur Aufführung, und zwar mit gutem Erfolg.

Wien. Frau C. Schumann hat uns gestern verlassen, um sich nach Dresden, Berlin und London zu begeben.

Die Singacademie brachte am Charfreitag in Verbindung mit dem gottesdienstlichen Rituale das Miserere von Allegri in der Augustinerkirche zur Aufführung.

Herr J. A. Pacher veranfaßt heute eine musikalische Soiree im Salon Wiedendorfer, worin von mehreren seiner Geyen eine Sonate von Beethoven, Pionatstüde von Schumann, ein concertantes Quartett für vier Violoncelle von Czerny und verschiedene Solostücke von J. A. Pacher ausgeführt werden.

Die Orchestermglieder des Hofoperntheaters haben ihrem Director, C. Eberhart, für die uneigennützig Keimung der mit bestem Erfolg begleiteten Philharmonischen Concerte eine in sehr warmen Worten gehalten Dankadresse überreicht.

Herr Georg Adam v. Starhemberg, f. l. Kammerer, der als großer Musikfreund genannt wird, ist am Charfreitag hier gestorben.

Die Preise an anderen Hoftheatern sind, nachdem sie seit Einführung der neuen österreichischen Währung die sonderbarsten Zahlen angewiesen hätten, endlich regulirt worden.

Am 19. April wird ein Zinglingconcert des Conservatoriums stattfinden, und werden darin eine Cuvartette von Cherubini, Beethoven's Concertaria, ein Satz eines Ständel-Breitl'schen Clavierconcertes, ein Knabenchor von Gromey, ein Violoncello von Franzhonne, zwei Tacte eines Clarinetconcerts von Weber und eine Mozarta'sche Symphonie (D-dur) ausgeführt.

Die neue italienische Operngesellschaft des Herrn Solvi hat vorgelesen an der Wien mit dem „Barbiero di Siviglia“ debutirt. Wir wollen nach dieser ersten Vorstellung für die Unternehmung noch kein Prognostikon stellen, da einige ihrer wichtigsten Mitglieder in dieser Oper nicht beschäftigt und durch Krankheit überhaupt am Auftreten verhindert waren. Nur soviel wollen wir heute sagen, daß die Gesellschaft in Herrn Fioravanti einen ebenlo herrlichen Bartolo, und in Herrn Vallentin einen miserbilen Almosino anwirts; daß ferner Frau Charton-Demente vom Publikum auf das Schmeichellohnestie begrüßt wurde, und an schleserthigkeit ebentwemig verloren, als an Stimme gewonnen hat; daß endlich Herr Jagotti als Figaro genügt. Wir kommen natürlich auf diese Todde zurück.

### Concert-Ankündigungen.

Am 14. Abends: Concert des Hospianischen Hans von Bilow. — Am 15. Mittags: Concert des Componisten Franz Alzir. — Am 15. Abends: Concert der Singacademie unter Direction des Herrn Capelmelsters Stegmay er. (Der Hof Wärgersfort von Robert Schumann.) — Am 16. Mittags: Concert des Kiederfängers C. v. Schupman. — Am 19. Abends: Concert des Kiederfängers Julius Stockhausen. — Am 21. Abends: Concert des Pianisten Julius Epstein. — Am 23. Abends: Concert des Violoncellisten Heinrich Böder (im Saal zum römischen Kaiser). Die hier angekündigten Concerte vom 14. bis 21. April finden sämmtlich im Musikvereinslocale statt.

### Zur Notiz

für Componisten.

Ein romantisch-tomisthes Operndicht in 3 Acten, nach dem Französischen von Grünbaum, sehr zur Verfügung. Nähere Auskunft ertheilt Heinrich Prösch, Wien, Mieden, Nr. 348.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

🖋 Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. 🖋

Redaktion: Schotten-Bastei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Raub- und Musikalienhandlung: **Wessely & Wäsing**, vormals **S. Z. Mader's Witwe**. — Pränumerations: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 3 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Verhältnisse, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Italienischer und deutscher Gesang. — Wessely's Musikhände. — Rezensionen. — Concerte. — Zeitungsschau. — Vermischtes. — Nachrichten. — Beilage. — Briefkasten.

## Italienischer und deutscher Gesang.

Von **Alfred Freiherrn von Holzogen.**

Die Rezensionen und Mittheilungen über Theater und Musik brachten vor einiger Zeit eine Autobiographie des am Neujahrstage 1860 verstorbenen Tenors **Frau's Wild**, deren Schlusscapitel einige Rathschläge für Sänger enthält, welche wir für bedenklich genug erachten, um uns veranlaßt zu finden, ihnen zur Abweh'r eines noch tieferen Verfalls der edlen Gesangskunst in unserm Vaterlande mit einigen Bemerkungen entgegenzutreten, die man hoffentlich nicht als eine Verletzung des Grundsatzes: „*de mortuis nil nisi bene*“, auffassen wird, da wir dabei nur die Sache allein im Auge haben und nicht die Person. Falsche oder wenigstens falsch zu deutende Ansprüche eines berühmten Sängers über die beste Art, die Stimme für den dramatischen Gesang auszubilden, erscheinen in der That doppelt gefährlich, weil der noch unerfahrene Anfänger sich nur gar zu leicht verführen läßt, solche Vorurtheile eines ruhmgekrönten Veteranen, den er vielleicht oft schon im Stillen um seinen Künstlerberber beneidet hat, als unerschütterliche Drafelsprüche zu verehren und ohne weitere Selbstprüfung seinem eigenen Studium zu Grunde zu legen. Und wenn nun vollends diese Drafelsprüche das süßeste aller Gifte enthalten, wenn sie für den jedem Menschen von Natur inwohnenden Bequemlichkeitsliebe goldene Brücken bauen, dann steht sicherlich zu erwarten, daß sie durch die und dünn befolgt werden; denn was heut' zu Tage die raschlebige Menschheit am meisten plagt, das ist die alles beherrschende Sucht, mit der denkbar geringsten Anstrengung möglichst viel Geld und Gut, Ruhm und Ansehen zu erringen.

Wir lesen also in **Wild's** Selbstbiographie zunächst folgendes Geständniß: „Stala sang ich wenig, übte aber mit unermüddem Eifer hervorragende Stellen der Partien, auf deren vollendete Wiedergebung ich großen Werth legte. — Ohne Sylbe, ohne Wort hatte ich auch keine Stimme. Vegetarischer Vorsatz (?) verbandte ich der Strenge meines Gesangslehrers an der Hofcapelle, **Herrn Körner**, welcher der Einzige war, der mich niemals in meiner Kunst unterwies“ ic. Es ist kaum möglich mit kürzeren Worten schlagender darzutun, daß Deutschland nicht das Land des Kunstgesanges ist, daß man in unserm Vaterlande vielmehr den Ruhm eines großen dramatischen Sängers erwerben kann, ohne selbst auch nur eine Ahnung von dem eigentlichen Wesen der Gesangskunst zu besitzen. Tüchtige Lungen, eine starke metallreiche Stimme, eine gute Bühnenfigur und intensive Begabung für die theatralische Darstellung: das sind die Eigenschaften, womit man an allen Bühnen Deutschlands als **Sänger** Furore machen kann, und womit man doch überall da, wo man wirklich vom Gesang etwas versteht, noch immer unbedingt durchfällt, wenn man nicht zu all' den schönen Qualitäten noch die Kleinig-

keit hinzugelehrt hat, auch ohne Sylbe und ohne Wort Stimme zu haben, d. h. ein wirklicher Sänger zu sein, was man nur durch tagtägliches Skaflasingen zu werden und zu bleiben vermag. Wenn nun **Wild** auch versichert, daß er seine Aufgaben stets als singender Schauspieler gefaßt, vor Allen den Charakter der Rolle, welche er darstellen sollte, studirt, sich in die Situationen, die sie bot, eingelebt und nicht nur Miene und Geberde, sondern auch die Klangfarbe seiner Stimme damit in Uebereinstimmung zu bringen gesucht habe, und wenn dies alles auch recht schön und gut ist, um eine Gesangsparthe wirksam durchzuführen zu lernen, den tiefsten Kern des dramatischen Gesanges enthalten uns diese Mittheilungen und Regeln doch nicht; sie verrathen vielmehr nur wie **Recht Kossini**, dieser genaueste und feinste Kenner der Eigenschaften, die zum echten dramatischen Gesange gehören, gehabt hat, als er dem Künstler 1824 zu Paris den Rath erteilte, wenigstens noch auf ein Jahr nach Italien zu gehen, um dort seine Gesangstudien zu vollenden.\*)

Gewiß muß ein dramatischer Sänger sich als einen singenden Schauspieler ansehen und in den Charakter seiner jedesmaligen Rolle so tief als möglich einzubringen bestrebt sein; allein das Hauptmittel, das seiner Darstellung zu Gebote steht, bleibt eben immer doch die kunstmäßig ausgebildete Stimme, und das ist's, was man in Deutschland selbst von den allerbesten Bühnensängern nur allzu oft verlannt und mißachtet findet. Selbst **Sterne** erster Größe, was die Schönheit des Organs, vielleicht auch die Begabung für das Spiel betrifft, selbst eine **Wilder-Hauptmann**, ein **Bader**, eine **Johanna Wagner** und ein **Wild** sind mit den höchsten künstlerischen Erscheinungen am italienischen Operntheater mit einem **Manuel Garcia** (der der erste **Don Juan** der Welt gewesen ist), einer **Pisaroni**, **Malibran** oder **Grisi**, einem **David**, **Rubini** und **Vabla** gar nicht zu vergleichen; denn diese Herren waren eben nicht bloß singende Schauspieler, sondern dramatische Sänger in des Wortes vollster Bedeutung, und nicht von Sylbe und Wort ging ihre Kunst aus, sondern von **Stala** und **Solfeggio**. Sie beherrschten vor allen Dingen das **Organo**, worauf sich ihr Veru für die Oper gründete, und wodurch sie allein in dem wesentlichsten Elemente derselben, dem musikalischen, zu wirken vermochten. Denn was hilft wohl alle noch so naturwahre und sinngemäße Action dem Opernsänger, von dem nach dem innersten Wesen der Kunst, die er ausübt, als erstes Erforderniß verlangt wird, daß er die speciellen Selenzustände, die seine Rolle ihm auszudrücken vorschreibt, durch seinen Gesang, durch die innere ergreifende Wahrheit seines

\*) **Wild** drückt sich zwar so an, als habe der Rath **Kossini's** und der Direction der italienischen Oper in Paris nur dahin gelaht, sich während des Probejahres eine makelloste italienische Aussprache zu eigen zu machen; we'r aber diese Wendung alles empfindlichen Eigensinnmod's zu entziehen verht, der wird sicher den Sinn heranzulesen, den unsere obige Beson enthält.

Tons und Vortrags zur Darstellung bringe! Und in der That ist diese Urbeziehung auch von allen wirklich großen dramatischen Sängern, sie mochten nun wälshen oder deutschen Ursprungs sein, auf das Vollkommene erfüllt worden; denn nicht das Land erzeugt den Künstler, sondern die Methode. Es ist nicht wahr, daß eine deutsche Schule die vollkommene Ausbildung einer italienischen nie zu erreichen im Stande sei, und daß der deutsche Sänger daher auf andere Mittel sinnen müsse, auf die Bühne zu wirken, als die von den großen wälshen Gesangsmeistern des 16. bis 19. Jahrhunderts vorgeschrieben worden sind. Die Wahrheit vielmehr ist, daß nur die alte italienische Gesangsschule, die Schule eines Pistocchi, Bernacchi und Porpora wirklich große dramatische Sänger zu bilden vermag, und daß, weil es begreiflicherweise in Italien häufiger vorkam, daß Sänger nach dieser lediglich aus der Gewohnheit der menschlichen Natur hervorgegangenen Methode sich ausbildeten, als in Deutschland, welches sich nicht rühmen kann, jemals eine besondere Gesangsschule erndtet zu haben, wohl aber zu allen Zeiten recht viel schlechte Gesangslehrer aufzuweisen hatte, jenes Land auch mehr ausgezeichnete Sänger erzeugt hat, wie unsere nordische Heimat. Wer aber von unsern Sängern die wahre italienische Schule durchgemacht hatte, unsere Rast, Fischer und Sontag, die sind auch ohne Zweifel ihren transalpinischen Kollegen vollkommen ebenbürtig gewesen, und ebenso beweisen die vielen jetzt Europa durchziehenden Italiener, deren Bildung auf der, von der großen Catalani als *piccola scuola* gebrauchten modernen Gesangsmethode beruht, daß auch ihnen die echte Kunst fehle, womit Pachiarotti noch als Fünfziger bei bereits abgeblühtem Körper durch den Adel seines Tons und die Eindringlichkeit seines Vortrags Alles zu gebahren gewußt hat. Glaubt man aber, daß die alten Meister des dramatischen Kunstgesangs über der hohen Ausbildung ihrer Schule das Studium der Action etwa vernachlässigt und ihre Partien nur gesänglich auf der Bühne zu verkörpern gewußt haben, Bild also mit seiner Vorfrist, vor Allem den Character der Rolle zu studiren und die Scala diesem Studium hinzuzusetzen, dennoch Recht behalte, so möchten wir dieser vorgesehnen Meinung (ganz abgesehen von unseren eigenen an der Grisi, an Lablache u. gemachten Erfahrungen) das gewichtige Zeugniß Addison's entgegenstellen, welcher im 13. Stück seines „Spectator“ über das Spiel des damals berühmten Contraltisten Nicolini\*) folgendes berichtet: „Ich habe oft gewünscht, daß sich unsere Tragödienpieler (damals standen noch Barton Booth und Colly Cibber im Zenith ihres Ruhmes, und Thomas Betterton hatte so eben erst das Auge geschlossen, Garrick das seine noch nicht angehan) nach diesem großen Meister in der Darstellung richten möchten. Verstünden sie ihre Arme und Beine ebenso zu gebrauchen, und aus ihrem Antlitz ebenso eindringliche Blicke und Leidenschaft herausstrahlen zu lassen, wie föhlich würde dann nicht ein englisches Trauerspiel bei einer Aufführung erscheinen, welche im Stande ist, selbst den gewöhnlichen Gendarmen, kühlen Geistesfunken und unnatürlichen Ausdrucksweisen einer italienischen Oper ein Ansehen zu geben.“

Wiewohl wir Bild ein in jeder Weise hervorragendes Talent, und selbst die schwachen Seiten seines Naturells und seiner künstlerischen Ausbildung werden die starken niemals vergessen machen, welche er während einer fast vierzigjährigen theatralischen Laufbahn dem Publicum oft und glänzend genug zu präsentiren Gelegenheit gehabt hat. Die Natur hette ihm mit einer wunderbar schönen und kräftigen Stimme und mit hinreichenden Geßhülts- und Verstandeskräften ausgestattet, um auch als Darsteller Bedeutendes leisten zu können. Ueberdies besaß sein Organ so viel Biegsamkeit, daß er sich auch viele Einzelheiten der Gesangstechnik, wie namentlich eine ganz re-

spectable Coloratur ohne große Mühe anzueignen wußte, allein — ein vollendet großer Sänger nach Art der Farinelli, Caffarelli, Pachiarotti, Accinardi u. s. f. war er doch noch lange nicht, sonst hätte er unmöglich die Rarität haben können, in seiner Biographie das Nicht-Stalafingen als ein besonders brauchbares Gesangsrecept der singenden Nachwelt zu vermahnen.

Unter allen wirklich großen Sängern und Gesangslehrern hat es niemals einen Zweifel unterliegen können, daß das Studium der Scala, und zwar ein durch alle Phasen der Künstlerlaufbahn gleichmäßig fortgesetzt, allein das Mittel gewähre, die Stimme für große Leistungen, sowie die Bühne sie erfordert, herauszubilden, ihr alle dem Kunstsin nützigen Eigenschaften zuwerzihen und dauernd zu erhalten. Zu diesem Studium steht also keineswegs nur das Alphabet der Gesangskunst, sondern zugleich auch deren höchste Vollendung. Nur durch dasselbe ist es dem Sänger möglich, den natürlichen Tonstrahl so in seine Gewalt zu bekommen, daß Sprach- und Singstimme von allen zufälligen Eigenschaften und Wecheln des Organismus unabhängig und den eigentlichen Zwecken der Kunst absolut dienbar gemacht werden. Auf der Scala basirt die Erzeugung eines schönen, großen, veredelten Tons, die Ausgleichung der Stimmregister, die *mezza die voce* und die Coloratur, alles Dinge, welche auch den begabtesten Naturen niemals in vollkommener Ausbildung als Patengeschick in die Wiege gelegt sind; nur durch die Scala wird der Sänger in den Stand gesetzt, sich seines Instrumentes als Meister zu bedienen und das in ihm wohnende Geßhül auf die Hörer zu übertragen. Durch sie wird endlich auch die naturgemäße Bildung des namentlich bei den Tenorstimmen so unbedingt nöthigen Falsetts, mit der demselben eigenthümlichen Ueßführung allein ermöglicht, des Falsetts, welches, wenn richtig entwickelt, sogar zur Erhaltung der Bruststimme unbedingt erforderlich ist, und das Bild erst im Jahre 1825 durch Rossini's Unterweisungen gebrauchen lerne. Wie wenig vollständig aber dieses Studium bei ihm gewesen, das beweist seine daneben stehende zufällige Bemerkung: „er habe bei Anwendung des Falsetts stets ein Wort suchen müssen, welches die Vocale e oder i einhielt und es sorgfältig vermieden, den Uebergang von der Bruststimme zum Falsett zwischen zwei unmittelbar aufeinander folgenden Tönen herzustellen, sondern vielmehr seine Verzierungen so eingerichtet, daß er sie nach Ueberbringen mehrerer Töne im Falsett zu Ende führe.“ Dieses offenherzige Geßändniß würde alle Anerkennung verdienen, wenn der Autobiograph damit die Absicht gehabt hätte, die Mangelhaftigkeit seiner Ausbildung an den Tag zu legen und vor gleichen Fehlern zu warnen; da er aber hinzufügt, daß er diese Miththeilungen über die Geßichte seiner Stimmenwechslung „wesentlich mit Rücksicht auf junge, strebsame Sänger“, als wohlmeinende Rathschläge niederschreibe, „die sie begehnen und also dafür belohnt werden mögen, wie er selbst“, so ist es nur allzufahr, daß er über den Grad der Ausbildung, die er als Sänger erlangt hat, in einer gewissen Selbsttäuschung befangen war. Daß, wie er sagt, die Uebung des Falsetts, wenn sie nicht vorzüglich und unter Leitung eines erfahrenen Gesangslehrers unternommen wird, leicht der Ruin einer ursprünglich schönen Stimme werden kann, unterliegt zwar sicherlich keinem Zweifel; aber ebenso gewiß ist es, daß er persönlich den kunstgemäßen Gebrauch desselben nur in unvollkommener Weise sich zu eigen gemacht und daher Unrecht hat, seine Gesangs-ausbildung der jüngeren Generation als ein Muster anzustellen. Jede Stimme, die tiefe Bassstimme so gut als der hohe Sopran, hat ein Falsettregister, das sich an die höchsten Brusttöne unmittelbar anschließt, und nur die allerdings unlangbare Schwierigkeit, die richtige Verbindung zwischen Brust und Falsett her-

\*) Eigentlich hieß er Niccolino Grimaldi und trat 1710 zuerst in Händel's *Alcinao* zu London auf.

\*) Bild ist hier fälschlich ein: e oder i; denn den richtigen Gebrauch des Falsetts vermag nur ein geübter Gesangslehrer beizubringen.

zustellen, hat die sogar bei vielen sogenannten Gesangslehrern eingewurzelte falsche Meinung hervorgebracht, daß das Falsett sich nicht bei allen Organen ausbilden lasse. Sie wird schon, wenn man sich auch nicht auf das Beispiel der jödenischen tiroler Naturtänger berufen mag, durch das einfache Factum widerlegt, welches C. W. Nehrlich in seiner Gesangskunst (2. Auflage, Leipzig 1853, S. 142) besonders hervorhebt, daß alle in classischer Schule gebildeten großen Sänger früherer und späterer Zeit das Falsett besitzen haben, die Sopranistinnen Mara und Catalani so gut, als die Altistinnen Filarioni und Pantine Garcia und Handels' bester Bassist Montagnana (der alle Töne vom o der großen Violastube bis zum eingestrichenen a der ersten Discantoclarie, in ganz gleichmäßiger Schönheit besaß) ebenso gut, als Ludwig Fischer, Carl Stromeyer in Weimar und Vionis Lablache\*), der großen Tenoristen zu geschweigen, bei denen sich die Nothwendigkeit der Falsett-Ausbildung ganz von selbst versteht. Sie wird von unkundigen Gesangslehrern nur meist dadurch gekümmert, daß dieselben anstatt gleich noch den drei Tetradsorden des Brust- und der beiden Mittelregister das naturgemäß hier eintretende Falsett gebrauchen zu lassen, noch einige, mit Aechtung gemischte Töne mit der Aethemführung des zweiten Mittelregisters zu forciren pflegen, was man denn gemeinlich „die Höhe des Schülers ausbilden“ nennt, in Wahrheit aber nur auf den Ruin derselben abzielt. Nehrlich hat also vollkommen recht, wenn er sagt, „daß, da die Natur überhaupt nichts Unbrauchbares und Ueberflüssiges erzeuge, das gut gebildete Falsett in allen Stimmumtungen vielmehr das wahre Erhaltungsmittel der höchsten Brusttöne bis in spätere Jahre sei, weil nach den Naturgesetzen das Wirken der organischen Körper, hier in Betreff der Erzeugung der Töne, nicht bloß von der Harmonie der Organe selbst abhängt, sondern diese Harmonie eine notwendige Forderung des Ganzen, wiewohl in Naturzustande, ein Product organischer Körper selbst ist, und wenn durch Vernachlässigung eines Theiles, die Natur in ihren Forderungen und gesetzmäßig eingreifenden Bedingungen gehindert wird, der ganze Organismus, so wie das, was er hervorzubringen die Aufgabe hat, darunter leiden muß.“

Diesnach wird man leicht zu erweisen im Stande sein, worin Wild's Unfähigkeit, das Falsett ohne Sprung unmittelbar an die Bruststimme anzuschließen, ihren Grund hatte. Er hat eben offenbar in seinem Leben zu wenig, jedenfalls nicht auf die richtige Art Scala gesungen, und wenn er die Vocale a, o und u beim Gebrauch des Falsetts ganz auszuscheiden gezeugen war, so hat er eine andere Hauptregel beim Scalafeilen nicht berücksichtigt, nämlich die, daß man sie nicht bloß auf einem, sondern auf allen Vocalen, zuerst auf a und e, und dann auch auf den übrigen mit Zufühlensmaße, der bei Franzosen und Italienern üblichen Sylben do (ut), re, mi, fa, sol, la, si, singen soll. — Ich werde mich besonders freuen, wenn diese sündigen Bemerkungen gerade in der deutschen Musikeitung eine Stelle finden, die es sich nach ihrem Programm zur wesentlichen Aufgabe gemacht hat, die große Mission des deutschen Volkes auf dem musikalischen Gebiete in seinem weitesten Umfang zu fördern. Zu einer würdigen Lösung dieser schönen Aufgabe gehört aber vor allen Dingen, daß man die Nation, die ihren einzig in seiner Art dastehenden Universalismus stets dadurch am glorreichsten betätigt hat, daß sie alles von der Fremde dargebotene Gute vorurtheilsfrei sich zu assimiliren verstand, auch auf die Schattenseiten ihrer musikalischen Befähigung und Ausbildung, sowie

auf die Vaneite aufmerksam mache, wo sie in der That vom Anstande lernen kann. Was man von der italienischen Oper denken, was man will, das Eine dürfen wir doch nie vergessen, daß wir in der Gesangskunst hinter den Italienern weit zurückstehen, und daß wir nicht bloß um eine Verdäufte oder Donizettifolge Arie nachsicherst vorzutragen, sondern auch zur Wiederergabe unserer eigenen Meisterwerke, bis zur Bach'schen Fuge hinauf, der alten großen italienischen Gesangsschule nicht entbehren können, deren immer seltener werdendes Verständnis auch aus den angeführten Stellen der Biographie eines unserer größten vaterländischen Sänger mit betrübender Evidenz hervorgeht. Die leider immer noch so oft gehörte Behauptung, daß die italienische Gesangsschule sich nur für seelenlose Bravourstücke, aber nicht für den gemüthlichen Vortrag der tieferen deutschen Musik eigne, ist vollständig ungerichtet, denn das ist ja gerade der Hauptwiz des italienischen Sängers vor dem deutschen, daß er, in seiner Schule gebildet, sei es getragene oder colorirte Musik, mit weit mehr Seele singt, als der letztere, der so selten nur einsieht, daß Scala und Solfeggio nicht nur ein notwendiges Uebel für die technische Bildung der Stimme sind, sondern daß sie, was weit wichtiger ist, auch der Seele dienen, indem sie dem Schüler erst die ästhetischen Ausdrucksmitel für die idealen Empfindungen, die er dem Hörer mittheilen soll, durch Reinstimmung seines Instruments an die Hand geben. Ein Sänger, der sich an große dramatische Portien wagt, ehe er das A B C der Scala auf's Gründlichste durcgmacht und seine Stimme, ohne Hinzutritt des Biorico, vollständig in seine Gewalt gebracht, gleich einem Kinde, das Ballet tanzen will, noch ehe es gehen gelernt hat. Nun denn — in unsern Theatern und Concertsälen wimmelt es leider! von solchen Ballettänzern, und darum ist es wahrlich kein Wunder, daß Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi selbst mitten in unserm Vaterlande gegen Glück, Mozart, Beethoven und Weber den Sieg der öffentlichen Meinung noch immer so häufig davontreiben. Nicht der sinnliche Drentel der süßen wässren Melodie ist es allein, die solches uns beschämende Resultat hervorbringt; hört eine Lucrezia oder Semiramis, eine Barber oder eine Norma von kalten, steifen, vielleicht urmusikalischen, aber als Sänger kaum halbgebildeten, deutschen Operisten, und der Effect, den diese Musik auf die Masse hervorbringt, wird wahrlich kein größerer sein, als wenn die ewigen Meisterwerke deutscher Kunst, ein Don Juan oder Freischütz in gleicher Unvollkommenheit über die Bühne gehen; wird dagegen selbst ein Trovatore oder Rigoletto von wirklichen Sängern und daneben eine Pispignia von Stimmpern vorgetragen — was Wunder, daß die Masse sich mehr angezogen fühlt von einer schlechten Musik, welche durch die Kunst der Sänger zur schönsten Wirkung gebracht erscheint, als von einer guten, die das Ungeschick der Vortragenden auf das Gründlichste verballhornt! Ist es denn so schwer zu verstehen, daß die gebiegene Musik, die nicht bloß mit oberflächlichen Formen spielt und deshalb natürlich auch nicht so leicht in's Ohr fallen kann, doppelt ausgezeichneter Sänger bedarf, um ihre Wirkung ganz zu entfalten? Welcher Deutsche hätte jemals die Wunderwelt des Mozart'schen Don Juan völlig zu fassen vermocht, dem sie nicht von italienischen Sängern erschlossen worden wäre? Wo hat es wieder einen Ottavio, einen Don Giovanni und Leporello gegeben, wie Rubini, Garcia und Lablache diese Rollen dargestellt und — gesungen haben! — Aber wir wiederholen es, nicht das Land macht die Sänger, sondern die Schule, und darum sollten auch unsere deutschen Sänger endlich wieder anfangen, sich in der alleinfeinmachenden italienischen Schule zu den großen Aufgaben vorzubilden, welche die unsterblichen vaterländischen Ton-dichter ihnen als ein heiliges Vermächtniß hinterlassen haben. So, aber auch nur so, werden sie mit ihren wässren Collegen, von denen sie jetzt überall so glorreich aus dem Felde geschlagen werden, gleich überall im Stande sein und sie sogar noch um ebensoviel zu überragen vermögen, als die

\*) Egl. P. S. u. d. o, Critique et littérature musicales, deuxième Série, p. 382 (Paris 1859). „Au-dessus de sa voix de poitrine, Lablache possédait encore cinq ou six notes argentelles de fausset, avec lesquelles il aimait à se jouer dans certaines scènes de haut comique. Lorsque Lablache voulait badiner avec sa voix de fausset, qui était d'une douceur extrême, il en faisait jaillir des caprices de vocalisation les uns plus ingénieux que les autres, et il pouvait lutter sans trop de désavantage avec la bravoure inspirée d'une Malibran“ etc.

Werke, welche sie zu interpretiren haben, den gewöhnlichen Paraderpferden einer italienischen Opernbühne an Werth überlegen sind. Wie aber jetzt die Gesangsangelegenheiten in Deutschland stehen, liegt uns freilich dieses Ziel noch fern, recht fern, und wir werden noch manches Jahr in Carvalhó's teâtre lyrique nach Neubablonien wandern müssen, um unsern Mozart, Weber und Glück selbst von Franzosen so singen zu hören, wie die vaterländische Bühne sie nicht mehr bietet.

## Brüsseler Musikzustände.

### I.

J. L. Soweit mir bekannt, ist es noch Niemandem eingefallen dem musikalischen Ausland einen richtigen Begriff der Musikzustände unserer Stadt beizubringen. Dem vorurtheilsfreien Beobachter, dem daran gelegen, den Bildungsgang der Kunst von einem höhern und allgemeineren Standpunkt aus zu betrachten, glaube ich hienüt einen Beitrag zu vollständiger Uebersicht und richtiger Schätzung derselben zu geben. Ich könnte zwar im erzählen den Tone verfahren und summarisch die Totalfärbung schildern; da aber einerseits öffentliche Institute, renomirte Persönlichkeiten, Privatlehrer, Künstler und Kritik den größten Einfluß auf die Richtung der Kunst sowie auf den Geschmack des Publicums ausüben — andererseits aber eine logische Einteilung des Verständniß erleichtert, so ziehe ich es vor, die zu behandelnden Gegenstände etwas detaillirt einzeln zu bringen. An der Spitze stehe wie natürlich das Conservatorium.

Dieses Institut, das sich selbst im Ausland eines bedeutenden Ruhmes zu erfreuen hat, indem junge Leute aller Nationen, ja sogar Deutsche herkommen, um sich zu bilden, ist theilweise nach dem Pariser Modell eingerichtet und wie dieses vom Staat erhalten. Die Aufnahme für die Einheimischen ist alljährig und frei, d. h. ein jedes Individuum, das musikalische Befähigung zu haben vermeint, läßt sich einschreiben, und genießt des Unterrichtes unentgeltlich. Es ist daher kein Wunder, wenn sich im Durchschnitt die Zahl der Zöglinge auf 300 beläuft. 35 verschiedene Classen theilen dieses Contingent zufünftiger Kunstgrößen unter sich und werden von 27 würdigen und 5 Unterlehrern geleitet.

Diese Zahlen dürfen selbst der blühendsten Einbildungskraft ein unerwartet kolossales Bild von der Wirksamkeit vorstellig, die ein Institut von diesem Umfange entwickelt. Leider hat aber das meiste dieser Welt zwei Seiten und relativ entspricht die bestehende Ordnung der Dinge nicht den Erwartungen, die man von so großen Mitteln zu hegen das Recht hätte. Die Prüfungen der Gesänge-, Instrumental- und Theorie-Classen sind alljährig. Hier wäre es am Platze in's Detail zu gehen und die Leistungen der verschiedenen Classen zu würdigen. Der Raum dieser Blätter jedoch erlaubt dies nicht; ich werde mich daher nur auf das Nöthigste beschränken müssen.

Die Gesangsclassen, die in 4 Abtheilungen zerfällt, zwei für Solfeggien (Mädchen und Knaben getrennt), dann zwei für die höhere Gesangskunst, bieten kein besonderes Interesse, obgleich dies der wichtigste Theil des musikalischen Unterrichtes ist. Die Orgelschule ist ebenfalls in zwei Classen getheilt. Die Classe für Begleitung, oder Piano-Classe für classischen Styl hat 2 Sectionen. (M. u. K. getrennt.) In den eigentlichen Piano-classen gibt es deren drei. Die Blasinstrumente, wovon manche auch in Abtheilungen zerfallen, sind alle vertreten. Alle diese Classen bieten von Zeit zu Zeit bedeutende Resultate, die aber kaum in Betracht kommen können in Hinsicht auf die reichhaltige Anlage des Institutes.

Außer allem Zweifel ist die Violinclassen, welche 4 Sectionen im ihren respectiven Lehrern zählt, die hervorragenste. Von Schule jedoch, d. h. etwas typisch-Eigenhümlichen kann hier die Rede nicht sein, denn es gibt wenig Zöglinge, welche von unten herauf den ganzen Lehrkursus durchgemacht hatten. (Uebrigens ist kein bestimmter Lehrkurs festgesetzt.) Meistentheils bekommt der Lehrer höherer

Classen schon vorgeschritten an andern Instanzen ausgebildete Schüler, die eben 1 oder 2 Jahre am Conservatorium weilen, um bei guter Gelegenheit den ersten Preis davonzutragen. Damit sei dem Verdienste des Lehrers kein Abbruch gethan, denn der gute Rath vermag Vieles — aber Schule kann das nicht genant werden, wenn bei nahe ein jeder Schüler eine andere Vogenführung, überhaupt verschiedene Vortragweise an den Tag legt. Die Violoncell-Classe, bestehend aus 2 Sectionen, gehört auch zu den besseren, und hat Zöglinge aufzumeinen, die den Lehrern zur Ehre gereichen. Unter den Blasinstrumenten ist es die Clarinette (2. Section), die Bedeutendes leistet. Ein Instrument, nämlich der Contrabaß, zählt verhältnißmäßig die wenigsten und schwächsten Schüler (im vorigen Jahre zwei). Ja, es gibt Jahre, in welchen gewisse Classen gar nicht concurren, theils wegen Mangel an Schülern, theils aus andern bedeutungsvolleren Rücksichten. Trotzdem schuf man neuerdings noch eine Classe für begünstigten Baß. Was es damit für eine nähere Bewandniß hat, war mir unmöglich herauszubringen. Regelmäßige Orchester oder sonstige Uebungen im Zusammenpielen finden an der Anstalt nicht statt. Dies scheint auch überflüssig, wenn man bedenkt, daß die Zöglinge, sobald es nur thunlich, ihr Wissen an Theatern, auf Ballen, Gartenmusiken u. s. w. verwerten. Da die Anstalt keine Classen für Gymnastik- oder sonstigen literarischen Unterricht hat, so ist dies nebst der Erwerbsquelle eine schöne practische Lebensschule für das junge Blut; denn im Theater studiren sie Gesichte, Sitten, und französische Philosophie; auf Ballen Anstand, seine Manieren; auf Gartenconcerten l'histoire naturelle u. s. f. Der Vortheil ist augenscheinlich.

Im Jahre 1841 gründete man noch einen Concurß für musikalische Composition, welcher alle 2 Jahre stattfindet. Der Concurrent darf nicht über 30 Jahre zählen, muß ein Landeskind sein und wird vorher einer Probeprüfung unterzogen, die in der Lösung theoretischer Aufgaben besteht, als da sind: Fuge über ein gegebenes Thema u. s. w. — 48 Stunden sind dieser ersten Prüfung anberaumt. Die Concurrenten, die alsdann fähig gefunden werden, um den großen Römerpreis zu werden, sind verpflichtet binnen 25 Tagen eine Cantate für Solo-, Chor und Orchesterbegleitung zu componiren. Zu diesem Zwecke und um allem Uebelthun und aller Schmutzelei zu begegnen, werden die Bewerber unter Thür, Schloß und Riegel in Gewahrsam gebracht. (Natürlich nicht bei Wasser und Brod, sondern bei guter nachschaffter Kost.)

Man sieht das Gesetz ist streng, gerecht, und traut nicht der menschlichen Schwäche. Ob es aber mit der Ausübung desselben in der That so aufs Wort genommen wird, steht in Frage.

Der Componist des preisgekrönten Werkes erhält von der Regierung durch 4 Jahre alljährig 2500 Fr. und muß in Italien, Frankreich und Deutschland reisen, um sich zu vervollkommen. Am Ende eines jeden Jahres muß er der Commission Besche seiner Thätigkeit einreichen.

Der Preisrichter sind 7 an der Zahl, von welchen 4 ernannt sind durch königliche Rescripte und 3 von der Section der schönen Künste der Academie Royal. Außer dem großen Preise können noch ein zweiter, (mit einer Belohnung von 500 fl.) sowie eine ehrenvolle Erwählung ertheilt werden. Die Concurse sowie ähnliche Begebenheiten sind immer von mehr oder weniger feierlichen Ceremonien umgeben. So ist die Preisvertheilung ein Festtag, an den sich so Mancher nur mit klopfendem Herzen erinnern kann; und dies ist eine Seite, die in Deutschland zu oft vernachlässigt wird. Der Mensch bedarf einmal des Augens, des Symbol's. Damit möchte ich jedoch das ceremonielle Wesen nicht auf die Spitze getrieben sehen; allzu große Nüchternheit und Kälte, die den Sinnen gar keine Rechnung hält, ist ebenso verwerflich. Verfehlt man daher den wahren Zweck solcher Ceremonien und bleibt nicht schon im Mittelwege, so können dieselben nur nachtheilig wirken.

So eruanere ich von einem jungen Menschen gehört zu haben, der im vorigen Jahre den ersten Preis auf der Clarinette erlief. In seiner Vaterstadt angekommen, wurde er an der Eistenbahn von der Staatsbehörde, an deren Spitze der Bürgermeister,

mit Musik empfangen auf das Rathhaus geführt, also verdiente Anreden folgten; am Ende wurde ihm die Ehre zu Theil, aus dem goldenen Ehrenbecher zu trinken. O, glückliche Carrièr! — Der arme Teufel soll darüber den Kopf verloren haben. Wenn man in dieser Art mit einseitigen kleinsten Talenten verfährt, was bleibt dann noch übrig dem wirklichen Verdienste?

Das Conservatorium gibt im Jahre vier Concerte. Das Orchester besteht nicht, wie man glauben sollte, aus den Jünglingen, sondern aus Lehrern der 2. und 3. Sectionen, insinuitätsbestimmten Theatermitgliedern, und nur einige von den besseren Violin- und Cellospiälern wirken mit. Die Aufführungen sind meistens tadelloß, was jedoch die Wahl der Stücke anlangt, so bleibt so manches zu wünschen übrig. Auch spreche ich hier nur von größeren Orchesterwerken, denn die Gesangsnummern, bestehend aus Operarien, sind ein wunder Fled, nur die Soloinstrumente bringen gewöhnlich Gutes. Statt aller Kritik gebe ich hier den Programm-Auszug der letzten 3 Jahre, und da finden sich:

Haydn,	Symphonie, 103., zum erstenmal.
Hüller,	Andante aus einer Symphonie.
Hüller,	Symphonie.
Mozart,	" 7., zum erstenmal.
"	" in G-moll, zweimal.
Beethoven,	" 6. Pastoral (nur der letzte Satz).
"	" in D-dur.
Mendelssohn,	" 3., zweimal.
Rosenhain,	" 3., zum erstenmal.
Sammel,	
Ehrenbini,	Duverturen, l'hôtelier portugaise.
"	" Medea.
Mozart,	" Titus.
Beethoven,	" Leonore (3.) zweimal.
Vogel,	" Demophon.

Dazu ist noch von classischer Musik zu rechnen: ein Arrangement der Beethoven'schen Kreuzersonate, für ganzes Orchester welches in demselben Jahre zweimal vorgeführt wurde (die Violinvariation von allen ersten Geigen angeführt), dann das G-moll-Concert für Piano desselben Meisters, dann eine tour de force von der Stärke der Kreuzersonate, d. h. das Beethoven'sche Septett doppelt, was sag ich, 10fach besetzt. Man denke an die Kadenz! Gehören noch hierher das G-moll-Concert Mendelssohn's und die beinahe stereotyp auf den hiesigen Programmen zu findenden Duverturen: Oberon, Robin de Bois, zu Deutsch Freischütz, und Wilhelm Tell. Also in 12 Concerten ist Beethoven mit einer ganzen und 1. Symphonie vertreten, Mozart mit zweien u. s. w. und der Leser aus obigen Schema leicht sehen kann; von andern längst anerkannten Meistern, wie Bach, Händel, Gluck u. hat das hiesige Publicum keinen Begriff. Außer dem oben angeführten Werke kennt man hier nichts von Mendelssohn. Von Schubert, Schumann, Gade und so manch Anderen hat man keine Ahnung. Gewöhnlich werden die Programme so bequem eingerichtet, daß die im verfloßnen Jahre angeführten Stücke im darauffolgenden wieder zum Vorschein kommen. Nach dem Gefallen wird sich der Leser leicht vorstellen, in welcher Art an dem Gesdama des Publicums gearbeitet wird, von einem Vorwärtschreiten ist keine Rede. Freilich, nimmt man in Betracht, daß das, was geleistet wird, erst seit dem Jahre 1833 Befand hat, d. h. seit jener Zeit, wo das Conservatorium durch seinen jetzigen Director reorganisirt wurde, so muß den Bestrebungen wohl eine relative Gerechtigkeit zugesprochen werden. Nichtsdestoweniger wird aber der unbefangene Beobachter zu der Ueberzeugung gelangen, daß mit diesen Mitteln Bedeutendes geleistet werden könnte.

Die Conservatoriums: sowie alle übrigen Gesellschaftsconcerte sind hierorts in der Regel unordentlich besetzt. Es ist hier der Ort dem Leser eine der Ursachen dieses Phänomens anzugeben. Das national-befähigte Motto heißt: „Union fait la force“. Dies ist ein schöner Satz, wird aber beiläufig gesagt, wenig angewendet. Nichtsdestoweniger leben wir in einer Zeit, wo der Ein-

zelne wenig, in Verbindung mit Anderen aber Vieles vermag. Daher das Wort Association so gewichtig. Hier gibt es nun Associationen der verschiedensten Art und ich will nur zwei namhaft anführen, die in directer Beziehung zur Kunst stehen. Es sind dies die grande Harmonie und die Societé philharmonique. Diese Körperschaften sind im Besitze prächtiger Localc, die beinahe die einzig concertfähigen genannt werden können. Im Saale der grande Harmonie finden die Conservatoriumsconcerte statt. Nun hat aber ein jedes active Mitglied dieser Körperschaft das Recht, diesen Concerten unentgeltlich beizuwohnen. Da der Mitglieder an die Tausend reichen, so ist leicht einzusehen, auf welche Art die Räume besetzt werden. Es ist dies aber von Neuem ein Beweis, wie leicht es wäre, durch geschickte Wahl der Stücke, steigende Abwechslung zur Veredelung des Geschmacks beizutragen. Hätte man z. B. die Zeit, die das Einstudiren der Kreuzersonate und des Septetts nahm, nicht auf ein Werk wie die 9. Symphonie besser verwendet? — Hiemit glaube ich in Kürze alles Wissenswerthe in Hinsicht dieses Institutes gesagt zu haben und hoffe, der Leser wird sich ein Bild von dem eigentlichen Wesen derselben entwerfen können.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

a. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Sechs Lieder, comp. v. R. Pflughaupt. op. 4. — Verlag von Kühn in Weimar.

v. Br. — Der Name der Firma, ja selbst jener des Autors ließen ganz anderes erwarten, als man in diesen Liedern findet. Sie sind mit Ausnahme des ersten („Du bist wie eine Blume“), das aber durch Schumann zu den nicht mehr componirbaren verwiesen wurde, in hohem Grad trivial, aber von jener ganz gewöhnlichen Trivialität (simplicitas ordinaria) die sich ohne alle gewaltthame Gehirn- und Nervenanstrengung erzeugt und von vielen als Gemüthlichkeit geschätzt wird.

Vier Lieder, comp. v. R. Radede. op. 22. — Verlag der Trauwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

Nr. 3 ist das am meisten von innen herausgefangene unter diesen Liedern. Es enthält keine Züge. Nr. 2 wird die Sänger durch seine warme Pfrisirung bestechen, aber die Gluth, die in ihm zur Flamme angefaßt erscheint, ist von fremdem Herd herübergenommen. Es wird immer schwerer, Gedichten von so allgemeinem Inhalt, wie diesem („Liebe und Frühling“ von Hoffmann von Fallersleben) einen sowohl lebendigen und schönen, als zugleich auch eigenthümlichen musikalischen Ausdruck abzugewinnen. Nr. 1 und 4 sind unbedeutend.

Fünf Hefte Gesänge, comp. v. J. Lammerö. op. 4., 5., 6., 8. Verlag von Kahnt in Leipzig.

Wir bedauern, in Betreff dieses Componisten, der erst kürzlich die Arena beschritten, im Wesentlichen auf das bei früherer Gelegenheit\*) über ihn Gesagte zurückweisen zu müssen. Sein Talent erhebt sich, wenigstens bisher, nicht über eine gewisse mittlere Linie; sein bestes Verdienst besteht in zierlicher Formglätte. Für das Pathetische hat er gar keinen Ton, dagegen gelingt ihm zuweilen das Unmuthige, z. B. in Nr. 3 des 2. Heftes von op. 6, wie denn wir überhaupt den beiden Heften dieses der Königin von Hannover zugeeigneten opus den Vorzug vor den übrigen geben.

Acht Lieder nach Gedichten von Hoffmann v. Fallersleben, comp. von E. Lassen. op. 4. — Verlag von Schlesinger in Berlin.

Auch in diesen Liedern herrscht, wie in den früher von uns angezeigten, das schwächliche Sentimentale und Phrasenhaftc vor, aber

\*) Siehe Nr. 7. d. Bl.

wenigstens begegnet man in ihnen seltener häßlich Verzerrtem, ja hier und da trifft uns sogar ein, wenn auch schwacher Hauch wirklicher Empfindung und insofern erscheinen sie uns als ein Fortschritt.

#### b. Für Pianoforte.

Das Weiskerschiff, symphonische Ballade nach einem Gedicht von Strachwitz für Pianoforte, comp. v. B. Taubig. — Verlag von J. Schuberth & Comp. in Leipzig.

Diesem Musikstück ist außer dem Gedicht des Herrn Strachwitz auch das Fragment eines Aufsatzes vorgebracht, in welchem Dr. Felix Dräseke erstlich seine hohe Meinung von dem Compositionstalent des Herrn Taubig im Allgemeinen ausdrückt und dann seine ungedegnete Bewunderung für das vorliegende Probestück ausdrückt. Herr Taubig macht also, wie weiland Herr Satter für sich selbst Reclame, denn ohne Zustimmung der Autoren können ihren Werken solche Vorreden nicht vorgebracht werden. Herr Dräseke hat sich aber durch seine vollendete Unfähigkeit oder Unverschämtheit als Kritiker bei allen Einsichtigen bereits ein so feststehendes Renommé erworben, daß zu den schlimmsten Schicksalen, welche eine Composition erleiden kann, das gehört, von ihm gelobt zu werden.

Nur der schauerhaftesten Unfähigkeit oder unerhörten Unverschämtheit aber kann es begegnen, eine solche Mißgeburt, wie die vorliegende, als das Meisterstück einer großartigen Begabung anzupreisen. Herr Dräseke versichert, es könnten über diese Composition viele Seiten geschrieben werden und verspricht diese That bei gelegener Weile auch noch auszuführen. Wir unsererseits beschränken uns gern auf einige Zeilen, da sich für uns die großen Schönheiten dieses Werkes auf einen einzigen, breit auseinander gegogenen Kless reduciren. Uns verjagt die Feder den Dienst, dem Leser einen, auch nur annähernden Begriff von dem unfälschlichen Liebreiz dieser sich mit Verliebe in den Regionen der Contraoctave bewegenden Composition zu geben.

Fantaisie-Improptu, comp. von Louis Jungmann. op. 10. — Verlag von Kühn in Weimar.

Schon der Eingang



(Diese Figur wiederholt sich durch 33 Tacte ununterbrochen.)

dieser Fr. Fantaisie-Improptu zeigt deutlich, nach welchem Muster sie gearbeitet ist. Sie copirt Chopin nach einer Seite, die schon an Original wenig erquicklich ist und zeichnet sich im Hauptsatz durch einseitig langweilige Empfindsamkeit aus, für die man auch im Mittelstacc, einem Presto assai, nur wenig einschüßig wird.

Mazurka und Romance de Salon, comp. von Hugo Schwanzer. op. 4 und 8. — Verlag von Trautwein in Berlin.

Die Mazurka ist freilich sehr lange keine Chopin'sche, aber man kann sie anhören, vielleicht sogar spielen, die Romance aber nicht, man müßte denn eine Demoiselle de Salon sein.

#### c. Für Orchester und Chor.

Ouverture zu Shakespeare's „König Johann“, comp. von R. Kadeke. op. 25. — Verlag von Trautwein in Berlin.

Shakespeare's „König Johann“ gehört wie des Dichters national-historische Dramen überhaupt, die wohl auch als ein Ganzes aufzufassen sind, wegen der zu scharfen Kontretheit des Stoffes, welchem einerseits das tiefere Pathos, andererseits das plastische Hervortreten bestimmter Gegenstände mangelt, nicht zu jenen poetischen Schöpfungen, welche nach ihrer musikalischen Ergänzung gleichsam lechzen. Es möchte der Musik überhaupt schwer gelingen, diesem Object gegenüber ihre volle Macht zu entfalten, und doch zugleich in uns das Gefühl

zu erwecken, daß beide Schöpfungen als ein untrennbares Ganzes zusammengehörten, wie wir dieß bei den Ouverturen zu Coriolan, Egmont und zum Sommernachtsstraum so lebhaft empfinden. Hieron aber und von jenen höchsten Forderungen abgesehen, welche nur der Genius erfüllt, ist diese Ouverture, welche auch jüngst bei ihrer Aufführung in einem der Gewandhaus-Concerte bereits ihre Wirkungskraft erprobte, eine sehr anerkennenswerthe Arbeit, die wenigstens keine jener, wenn auch secundären Eigenschaften vermissen läßt, ohne deren Vorhandensein ein wahres Kunstwerk nur einmal nicht denkbar ist. Sie regt uns nicht im Tiefsten auf, sie zeigt unserm Blick keine Welt, vor der wir überascht, erschauet, entzückt stünden, aber sie sucht auch diese Wirkungen nicht durch die falschen Hilfsmittel des Raffinements zu erweiden, und so hinterläßt sie, wenn keinen mächtigen, so doch einen würdigen Eindruck. Daß sie im Eingang und Schluß des Allegro ziemlich lebhaft an Schumann's Genovefa-Ouverture erinnert, sei noch nebenbei bemerkt.

Fünf Lieder für gemischten Chor, comp. von Ed. Hille. — op. 23. — Verlag von A. Nagel in Hannover.

Die Vorliebe für Landschaftsgemälde und für Chorgesang ist den Deutschen besonders eigentümlich und hängt mit der tiefen, wenn auch im Uebermaß nicht unbedenklichen Neigung unseres Wesens zu einem stillen Leben und Wehen der Natur zusammen, denn auch in unsern Chorgesängen wird meist eben dieß stille Leben und Wehen bald laut, bald leise gefeiert, und der Frühling, die Waldesluft, die Morgen- und Abendherrlichkeit sind ihre Lieblingsgemem. Auch in den vorliegenden Gesängen spiegelt sich dieser Grundzug unseres Wesens, der noch durch alle Zeitenfäume in seinen Wurzeln nicht hat gelodert werden können. Es ist viel Anmuth und seine Empfindung in ihnen, besonders in Nr. 2 („die Sonne sank, der Abend naht“) und Nr. 4 („Kanten laum die Marienglocken“); sie werden gern gehört werden, bewegen sich ohne Steifheit in den natürlichen Schranken, in ungezwungenen Formen und sind den Vereinen zu empfehlen.

Vier Gesänge für Männerstimmen, comp. v. B. Schuppert. op. 7. — Verlag von P. Rudardt in Kassel.

Ein Product, das nur aus Wiederholung von Millionmal Dagewesenen besteht. Keine Musikatur.

#### d. Instruktives.

Carl Mettner, practische Violinschule. 2 Course. Erster Cours. Haupttäglich für Seminaristen. Erfurt. Köner's Verlag.

P. Der Verfasser dieser Violinschule mag wohl selbst gefühlt haben, daß diesem ersten Theile seiner Arbeit an mehr als Einer Achilleswunde bezuommen ist. Im Vorworte nämlich beruft er sich auf das „preussische Regulativ“, welches sagt: „Es genügt, wenn der Zögling des Seminars die für die Schule gehörigen Melodien sicher und dirigirend vorspielen kann.“ Aber welche enge Grenzen zieht sich hiermit der Verfasser selber, und welche zieht er der Kritik! Es ist, als hätte man eine Prosodie, eine Rhetorik zu beurtheilen, welche sich etwa den Zweck stellt, das katholische Kirchenlied scandiren zu lernen. Nun ist aber auch diese „Violinschule“ eigentlich keine Violinschule, sondern, wie es im Vorworte heißt, „ein Übungsstoff im Violinspielen.“ Aber auch dieser „Übungsstoff“ ist wieder nicht das Eigenthum des Herrn Mettner, sondern von den 69 Seiten dieses „Übungsstoffes“, gehören 55 den Herren Spohr, Rode, Bailot, Ries, Kreuzer, Panofka, Alard, Mazas, Mähling &c. Ja selbst Luther hat dazu beigetragen, und die Melodien „Joachim Hans Zitzgen“, „Was blasen die Trompeten“ &c. sind ihrer Plätze. Aber auch aus den Originalen obenannter Herren ist dieser „Übungsstoff“ nicht genommen, denn es liegt ihm eine Sammlung von P. Büttner zu Grunde. Dieser „Übungsstoff“ ist also eigentlich nur „herausgegeben“ worden. Was bleibt da übrig, muß man sich un-

willkürlich fragen. Ein Violinpietistischer „Lebungsfloß.“ — Derselbe specielle Arbeiten für Seminaristen u. sollte höchstens ein Schüler von dem andern abschreiben, wie in guter Regel ihrer Zeit; durch die Kunst Gattenbergs vor den Aetropag der Deffentlichkeit zu treten, haben sie wohl kaum ein Recht.

## Concerte.

(„Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann. — Concerte der Herrn Fr. Mair, H. v. Bülow, E. Souper. — Abendconcert des Singvereins.)

v. h. — Unter den jüngsten Concerten, deren uns jede Woche noch trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit eine ansehnliche Zahl bringt, war ein Abendconcert der Singacademie das wichtigste, indem es uns die lebendige Bekanntschaft mit einem bisher hier noch nie öffentlich aufgeführten größeren Werke Schumann's, seiner „Pilgerfahrt der Rose“ verschaffte. Das Werk ist als ein Seitenstück zu „Paradies und Peri“ zu betrachten, demselben aber freilich in jedem Betrachte unterzuordnen. Die demselben zu Grunde liegende Poesie ist in noch höherem Grade bedenklich und gehört ganz jener schwächlichen, maddenhaft sentimentalen Gattung an, die in neuerer Zeit in Nedwig und Roquette so beliebte Vertreter gefunden hat. Da der Grundcharacter der Musik aber notwendig mit jenem der Poesie übereinstimmen muß, so wollen wir auch unsere Antipathie gegen das Element, in welchem sich jene dem Hauptstrome nach bewegt, nicht leugnen. Auch eine gewisse Einsamigkeit ist bei Werken dieser Art unvermeidlich und wird in „Der Rose Pilgerfahrt“ noch empfindlicher, als in „Paradies und Peri“, wo sich die Dichtung wenigstens in größeren Verhältnissen und reicheren Gegenständen bewegt. So sind es in jenem Werke mehr die einzelnen, episodischen Theile, die uns fesseln, als das Ganze. Zu ihnen aber freilich sind sich Tonblüthen von außerordentlicher Schönheit und unendlichem Reichthum, die vom Stamme abgeköpft, diesen überbauen und unvermeidlich fortblühen werden. Wir erwähnen nur in erster Linie die wunderbare Todtengräber-Szene im ersten, die beiden reizenden, in ihrer feinsten Ursprünglichkeit an Schubert erinnernden Duette zwischen Sopran und Alt und den genial behandelten Chor: „Im Hause des Möllers, da tönen die Geigen“ im zweiten Theile, dann den Schlusschor des ersten und den Männerchor des zweiten Theiles, Stücke, die auch sämmtlich mit Enthusiasmus aufgenommen und zum Theil zur Wiederholung verlangt wurden. Die Aufführung des, wie gesagt, mehr im Einzelnen als im Ganzen bedeutenden Werkes, das in seiner ursprünglichen Form, nämlich mit einfacher Clavierbegleitung gegeben wurde, war eine ganz vorzügliche und nicht nur gilt dieß von Seite des Chors, sondern namentlich zugleich von Seite der, in diesem Werke auch den Vordergrund einnehmenden Solisten. Auch die eminente Ausführung des so wichtigen Clavieracompaniments verdient ausdrücklich bemerkt zu werden.

Zu den letzten Erscheinungen in unserem musikalischen Staatshaus halt zählen — aus guten Gründen — Componistenconcerte. In jenem des Herrn Franz Mair haben wir ein solches, in der nun ablaufenden Saison das zweite zu verzeichnen. Herr Mair sährte uns anßer einem Psalm und einigen Liedern, um deren Vortrag sich die Herren Mairhofer und Ditschbauer nach Kräften verdient machten, eine vollständige Musik zu Schiller's „Zungfrau von Orleans“ vor. Wir bebauern, sagen zu müssen, daß unser Bedenken die Art der allgemeinen Begabung dieses Componisten, die sich uns schon bei den kleineren Arbeiten, die wir von ihm kennen lernten, aufsprangte, durch alle diese Compositionen nur verstärkt wurde. Sie scheinen uns weit mehr Producte prädefinirter Intention als freien Impulsen der Natur: gehordender und nur durch sie in Bewegung gesetzter Inspiration zu sein, daher es denn kommt, daß sie überall die unerkennbaren Spuren des äußerlichen Schemelirens an sich tragen. Auf diesem Wege aber kann wohl manches einseitig Interessante, aber nichts Volles, Echtes entstehen, und Erzeugnissen solcher Art werden sich von echten Kunstwerken auch im besten Fall immer ähnlich unterscheiden, wie die Hervorbringungen sehr begabter, geistreicher

Schriftsteller von jenen der eigentlichen Poeten. Am unerquicklicher unter den genannten Producten war uns der Psalm, der von der schlichten Einfachheit, welche diese Gattung vor Allem im Gebrauch der zu verwendenden Mittel fordert, in der That so weit als möglich entsetzt ist. Meyerbeer könnte ihn geschrieben haben, wie denn der Entfluß dieses Componisten auf Herrn Mair, und noch mehr jener H. Wagner's bis zu den offenbaren Reminiscenzen auch in der Musik zur „Zungfrau von Orleans“ sehr stark, am auffallendsten in der Ouverture und in „Königsmarsch“ hervortritt. Sonst finden sich in dieser Arbeit wohl einzelne interessante, nicht übel gelungene Partien, z. B. die Einleitung zum zweiten Act, und vor Allem das Melodram (Johanna's Monolog), aber sie fallen hier, wo es sich mehr darum handelt, das allgemeine Wesen des Componisten zu streifen, minder schwer in's Gewicht, und sind doch auch nicht prägnant genug, um unsere Ansicht von demselben wesentlich zu alteren. Zu diesem selbst aber können wir vorläufig kein Vertrauen fassen, d. h. wir bezweifeln, daß Herr Mair echtes, productives Kunstvermögen in sich trägt; aber auf jenen zwischen der eigentlichen Kunst und dem bloßen Handwerk gelegenen Mittelstationen kann er vielleicht noch manches Respectable hervorbringen, denn an Geschick und Gewandtheit in der Fackel fehlt es ihm durchaus nicht, eine Anerkennung, die indessen nicht auf seine Behandlung des Orchesters angedacht werden kann, deren raue Unfertigkeit wir mehr auf Rechnung der Unerfahrenheit als des mangelnden Geschmacks setzen möchten. Herr Mair treibt den ohnedieß fast allgemein wachsenden Mißbrauch der Harmonie-Instrumente oft bis zur Kavaliatur, und verbindet sie oft zu Klammisierungen, die in ihrer Unschönheit und Unwirksamkeit schwerlich in seiner eigenen Absicht lagen. Das Publikum nahm die Leistungen des Concertgebers mit vielem Wohlwollen auf, er wird aber selbst in den reichlich gespendeten Beifallszeichen ein nicht ganz unbefangenes Echo erkannt haben.

Ueber das zweite Concert des Herrn v. Bülow, wie über jenes des Herrn Souper, können wir uns kurz fassen, da beide Künstler in diesen Blättern bereits im Allgemeinen charakterisirt worden und uns in ihren wiederholten Productionen nicht wesentlich neue Gesichtspunkte zur Beurtheilung boten. Herr v. Bülow excellit besonders in der Ausführung einer der gemeinschaftlich mit Herrn Concertmeister Hellmesberger vortragenden Sonate für Pianoforte und Violine von Seb. Bach (in F) und der Beethoven'schen Variationen op. 34. In einige Stücke von Mozart (Andante, Menuett und Gigue) schien er uns theils, wie in das Andante, eine zu moderne Empfindungsweise, theils, wie in die Gigue, durch ein übermäßiges tempo rubato einen veränderten Character zu legen. Ein von Herrn v. Bülow und Singer gemeinsam componirtes Duo über Motive aus dem „Tannhäuser“, welches uns bei dieser Gelegenheit producirt wurde, gehört zu dem Nichtigsten, ja Scharaderfaßtesten, was in dieser freilich der Kunst gar nicht angehörenden Gattung je hervorgebracht wurde und wirkte auch in diesem Sinne auf das Publikum, welches im Uebrigen, sehr zahlreich versammelt, den Vorträgen des Concertgebers mit lebhaftem Interesse folgte.

Das zweite Concert des Herrn Souper war ziemlich schwach besetzt und wenig anregend, das Programm nicht eben glücklich gewählt, und der in mancher Beziehung schätzbare Sänger sehr wenig disponirt.

Auch der Singverein veranstaltete in der verfloffenen Woche ein Abendconcert, über welches wir in Betreff der Ausführung viel Gutes und Nüchternes vernahmen, das wir aber leider zu besprechen verhindert waren.

Ueber ein Zöglingconcert und über das erste Concert des Herrn Stokhausen berichten wir in der nächsten Nummer. \*)  
D. Red.

\*) Siehe jedoch die Actis auf der letzten Seite.

## Beitragsschan.

F. Mit Bedauern fanden wir in einem Blatte, welches aus Wien meist recht fertige und geistreiche Berichte enthält, in den kaiserlichen Signalen, einem im leidenschaftlichen Tone gehaltenen Artikel über Händel's „Israel“ und „Simons“ gelegentlich deren Aufführung in Wien. Es ist doch sehr bedauerlich, daß man so oberflächliche Anschauungen verbreiten hilft. Daß die Händel'schen Oratorien, wie jedes Menschentum, ihr „Sterbliches“ haben, braucht man nicht in Abrede zu stellen, um ihr „Unsterbliches“ anzuerkennen. Wenn der Verfasser aber so ohne Weiteres den „Israel“ unter die „schwächere“ Werke Händel's rechnet, über die man „zur Tagesordnung übergehen“ könne, so muß er wohl nicht länger sein, als die besten Meister der neueren Zeit, die in der Göttheit dieses Werk die schönsten rechnen. Wir erinnern nur an die Berechnung Mendelssohn's gerade für den „Israel“. Ein- für allemal aber möchte man doch die Herren Referenten bitten, Werke aus einer großen Zeit nicht mit dem Maßstabe unserer schwächlichen eleganten Zeit zu messen. Es ist als ob man ein Gletschergebirge mit der Elle in der Hand ausmessen wollte. Umgekehrt müßte es der heutigen Musik ganz miserabel ergehen, sollte man, was auch kaum zu vermeiden sein wird, sie einmal mit jenem Maße messen, welches uns die im großartigsten Style gehaltenen Schöpfungen der Vergangenheit an die Hand geben.

## Vermischtes.

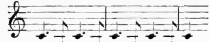
### Historische Notizen.

G. N. Franz Schubert hat sieben Symphonien geschrieben und vollendet, deren letzte, die siebente, die gedruckte und bekannte ist. Eine achte war entworfen; Mendelssohn war im Besitz dieses Entwurfs und hatte die Absicht, ihn auszuführen. Wir können unsern Lesern ein genaueres Verzeichniß auch der nicht bekannten Symphonien von Schubert bieten, und lassen denselben eine Angabe der von ihm componirten Opern und verschiedenen anderen Werken folgen.

### Symphonien.

- Nr. 1. D-dur, geschrieben im October 1813.
- Nr. 2. B-dur, geschrieben vom 10. December 1814 bis im März 1815.
- Nr. 3. D-dur, geschrieben vom 24. Mai 1815 bis 19. Juli 1815.
- Nr. 4. G-moll, (tragische Symphonie), geschrieben im April 1816.
- Nr. 5. B-dur, geschrieben im September 1816.
- Nr. 6. C-dur, geschrieben im Februar 1818.
- Nr. 7. C-dur, angefangen im März 1828.

Das Autograph der 7. (C-dur) Symphonie besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde. Das Thema des 1. Satzes hieß ursprünglich so:



Später änderte Schubert das eine g in d um.

### Opern.

1. Fernando, in 1 Aufzug, 1815, vom 3.—9. Juli (also in 7 Tagen).
2. Der vierjährige Fostel, 1815 im Mai.
3. Die Freunde von Salamanka, in 2 Acten, vom 18. November bis 31. December 1815.
4. Die Wärgschaft, in 3 Acten, im Mai 1816 angefangen (unvollendet).
5. Die Zwillingbrüder, in 1 Act, 1819 im Januar angefangen (fertig!).
6. Der hässliche Krieg (die Verführung), Text von Castelli, 1819 angefangen, 1833 im April vollendet.
7. Salontalia, angefangen im October 1820, nicht vollendet.
8. Alfonso und Cirrella, in 3 Acten, 1821.
9. Ricardas, im October 1823 angefangen, in 3 Acten, vollendet.
10. Des Kaisers Entschloß, nicht vollendet.
11. Die Spiegelritter, nicht vollendet.
12. Die Handbräuse und die Zwillingbrüder sind in Wien zur Ausführung gekommen.

### Quverturen.

1. In D-dur, 1817.
  2. Quvertüre im italienischen Styl Nr. 1 in C-dur, 1817 im November.
  3. Quvertüre im italienischen Styl Nr. 2 in D-dur, im November 1817.
- Eine Cantate „Prometheus“ wurde nach Innsbruck geschickt, wo sie auch aufgeführt wurde, — wahrscheinlich hat sie sich demnach zu finden, denn trotz mehrerer Nachforschungen ist sie nicht in den Archiven zu finden.
- Rondo für die Violine mit Begleitung der Saiteninstrumente A-dur 1816.
- Concert für die Violine (Adagio und Rondo) mit Saiteninstrumenten, D-dur 1816.
- Adagio und Rondo concertant für Pianoforte mit Begleitung der Saiteninstrumente, F-dur 1816.

## Nachrichten.

Vondon. Man trifft bereits großartige Vorbereitungen für die am 6. Mai stattfindende Aufführung von Mendelssohn's „Elias“.

Paris. Manuscripte von Cherubini werden jetzt durch die 87jährige Witwe des Meisters zum Verkauf angeboten.

Wien. Das sechste und letzte Gesellschaftsconcert brachte die Rathhauskapelle von Bach mit einer Besetzung von etwa 400 Sängern und Instrumentalisten, und unter großem Andrang von nah und fern. Also auch im Wiedersein hat der Sinn für diese erste und unendliche Höhe Musik Wurzel gefaßt. (Wächten auch wir an der Donau bald uns dessen rühmen können. D. Red.)

Fraunfurt a. M. Der verdiente langjährige Dirigent des Cäcilienvereins und der Museumsconcerte, Franz Messer, ist nach langem schwerem Leiden gestorben. An seine Stelle ist provisorisch Herr Friedrich, Organist an der Paulskirche, ernannt worden.

— Die Passionsmusik nach Matthäus von Bach ist in der reformirten Kirche in gelungener Weise (in Fr. zum 20. Mai) aufgeführt worden.

— Der Cäcilienverein brachte Händel's „Johna“.

Hamburg. Die italienische Oper des Herrn Corini eröffnete ihre Vorstellungen mit dem „Barbier“.

Weimar. Es ist hat ein neues Werk „Mephisto-Walzer“ (!) zu Gehör gebracht.

Stuttgart. Der bekannte und allgemein geachtete Pianoforte-Fabrikant Schiedmayer (Vater) ist kürzlich gestorben.

Nachh. Die Passionsmusik von S. Bach wurde hier zum ersten Male unter der Leitung von F. Wälfelner aufgeführt.

Crefeld. Im letzten Abonnement Concert wurde F. Hiller's Ver sacrum unter der Leitung des Componisten aufgeführt, und fand enthusiastischen Beifall.

Wien. Frau Ellinger von Pest eröffnete einen Gaitrollen-Cyclus am Solopiantheater bei der Rolle der Fides, und erfreute sich eines sehr günstigen Erfolgs. Ebenso Herr Grill von München.

Die italienische Oper kämpft noch immer mit entschiedenem Mißgeschick. Sie hat es bisher nur noch zu einigen Vorstellungen der „Norma“ gebracht, und ist fortwährend genöthigt, ihre Vorstellungen zu schieben.

— Herr Stockhausen hat in seinem vorgehriren ersten Concert seinen guten Bienen wieder einmal gezeigt, was Singen heißt. Wir Jüngeren, die wir die Alten immer so entzückt von dem herrlichen Gesang eines Lablads, Rubini u. s. w. reden hören, wissen nun doch auch was damit gesagt ist. Da uns die Zeit für einen förmlichen Gesang zu kurz wurde, so bemerkten wir hier nur, daß Herr Stockhausen das verjammerte Publicum durch seinen wahrhaft vollkommenen Gesang zum lebhaftesten Beifall hinriß, und so manche Predigt betätigte, die bisher vor tauben Ohren gehalten wurde.

### Concert-Ankündigung en.

- Am 22. Abends: 3. Concert des Hospitanten Hans v. Bülow.
- Am 23. Abends: 2. Concert des Herrn J. Stockhausen.
- Am 23. Abends: Concert des Violoncellisten Heinrich Meyer (im Saal zum römischen Kaiser). — Am 28. Abends: Concert des Sängers und Professors am Conservatorium Salvatore Marchesi. — Am 29. Mittags: Concert des Violinisten Pogonast.

### Berichtigung.

Durch einen eigenthümlichen Zufall ist bei der Mittheilung der beiden Ergeldispositionen in der vorigen Nummer die Angabe des Pedalumfangs weggelassen. Wir holen dies nach. Tafelumfang des Pedals in der Verchehriker Kirche: C bis c; — in der Ludwigs-Juden projectirten Orgel in Leipzig: C bis f. Die Disposition der letzteren entnahmen wir der „Neuen Zeitschrift für Kunst“.

## Briefkasten der Redaction.

R. in K. Erhalten, und soll berücksichtigt werden. — W. in S. Mit Dank angenommen, und wird sobald wie möglich beantwortet. — v. N. in B. Ich lasse Ihnen gerne Zeit. — M.— in S. Ich schreibe Ihnen nachhens. — L. in W.—L. Der betreffende Artikel wird in dieser Besetzung von anderer Seite finden. Das Quartalet anbelangend wenden Sie sich gef. an eine Manuscripthandlung.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

▀ Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. ▀

**Redaktion:** Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kauf- und Musikalienhandlung:** **Wesfale & Büding,** vormals **G. W. Wüder's Witwe.**  
**Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
**Einzelverkauf:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
**Einige Blätter 15 Kr. oder 5 Silberg.** — Briefe und **Weiter** werden franco erbeten. — Alle **Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen** nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Dinorah, Oper von Meyerbeer. — Brüsseler Musikzustände. — Rezensionen. — Concerte. — Freireisen: Fürst E. Gagarinoff; Nestrog. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

## Dinorah

oder

### die Wallfahrt nach Moeruel.

Komische Oper in drei Acten von **G. Meyerbeer.**

Von **Albert Kahn**

I.

Meyerbeer also hat die Welt mit einer neuen Schöpfung beglückt! Geplant hatte man ihr entgegenzusehen; sie hat überrascht und großen Beifall gefunden. Alles scheint befriedigt. Der Componist wird gefeiert, verbindet seinen Namen an Schillers Jahrestage, d. h. in Paris mit dem des großen Dichters; die Presse bearbeitet ihn in allen ihren Organen, die Salons schwärmen reichlich über ihn, und selbst nüchternere trockene Musiker, bis jetzt starre Gegner der Pariser Muse des Berliners, beginnen zu schwanken. Jedes neue Werk ist ein neuer Sieg, der Triumphzug Meyerbeers ist ein so ununterbrochener, daß sich manch Einer vor lauter Verwunderung gefangen haben möchte und sagen: lieben alle ihn, so will auch ich mich bekehren.

Es ist wahr, die Gegenwart spricht sich für Meyerbeer aus; allein wie diese dem Philosophen ein Vergangensein an Zukunft knüpfendes Nichts ist, so wird ihr Urtheil in der Geschichte, wo die Zeit zu Gerichte sitzt, auch häufig zu Nichts. Es läßt sich nicht leugnen, und soll daher auch nicht verschwiegen werden, daß Meyerbeer die glänzendsten Erfolge erringt, welche bis jetzt vielleicht je einem Operncomponisten zu Theil geworden; allein diesem Eingeständniß mag eine Erklärung dieses Voranges folgen, aus der hervorgeht, woher das kommt, welches der eigentliche Werth seiner Compositionen ist, und wo deren Schwächen liegen.

Die furchtbarsten Contraste sind erschöpft, eine lebensgierige Mutter (Häide), die ihres Kindes Verlobte der Schande übergibt, und den Sohn dafür segnet, ihn später aus viel ferner liegenden Gründen flucht; ein Sohn (der Prophet), der aus den Armen seiner Mutter und Geliebten zu seinen Kebsweibern zurücktritt und von Demuth, Neue, reinster Liebe, Verwundung, und Empfindungen, die sich nicht niederschreiben lassen, dicht hintereinander bewegt wird, und andere Zerrbilder der Art haben die Pariser (welche Donizetti's Gedanken, sie mit dem Eindruck einer Sonne, wie die letzte in der Büdin, nach Hause zu schicken entzückt befallscht haben), endlich also so weit gebracht, daß ihre Nerven nichts mehr berührt. Jetzt wird ihnen von den bouffes parisiens reiner baarer Unfinn aufgefächert, und auch Meyerbeer springt plötzlich aus dem tragischen Element in das komische hinüber.

Nach Jahren, wenn das deutsche Kunstwesen erst zum Bewußtsein seines eigenen Wertes gekommen sein wird, wird man kaum mehr wissen, was die Gallier, welche César schon sehr richtig schilderte, da er sie neugierig, eitel und schwachhaft

nannte, anfangen, um sich die Zeit zu vertreiben. In heutiger Zeit aber, wo wir vor Zerpfitterung eben noch zu keinem kräftigen einheitlichen deutschen Musikleben gekommen, wo im Gegentheil zusammenstrebende Umstände die Vereinigung aller Kräfte dieses uns in der Musik weit nachstehenden Nachbarvolkes auf das Höchste beförderten, haben die Vorgänge in Paris nicht nur, was unsere modesüchtigen Frauen anbetrifft, sondern leider auch in Rücksicht auf die Oper eine nur allzugroße Tragweite. Diefem thatsächlichen Verhältnisse gegenüber darf auch die Presse nicht schweigen; sondern muß, wenn auch unwillig zur Feder greifen und ihre Pflicht thun.

Wie geschieht es also, daß ein Componist, den die besseren Muster nicht anerkennen, solche Erfolge erringt? Die Frage läßt sich ganz allgemein dahin beantworten: weil er das Publicum beobachtet hat und ihm bietet, was es will. Meyerbeer studirt auf seinem Zuhörerplatz, wo er begierig aufmerkt, wann die Leute klatschen, wann sie sich langweilen, um jene Stellen nachzuhaben und noch mehr auszubuten, diese aber zu vermeiden. Er gleicht darum einem Schiffer, der von den Wogen sich treiben läßt und ewig hin und her geschaukelt wird, nicht dem Piloten, der ein Ziel im Auge die Wellen durchschneidet und ihrer Herr zu werden weiß. Die Menge will ursprünglich angenehm berührt werden, bis sie die kalte Süßlichkeit langweilt; dann heißt sie Abwechslung und immer wieder Abwechslung. Da stellen sich denn bald gewisse Contraste heraus, die sich verbinden lassen; hier herrscht triviale Melodik, dort rohe Harmonik vor, dem pp folgen unerwartete Schläge; ein ganz deutlicher Tanzrhythmus, des sinnlichen Lebens Pulsschlag geht fest hindurch, einer gleichmäßig hinfließenden Stelle folgt eine abgeriffene, durch und durch zerkerzte, die einzelnen Instrumente werden in ihrer einschmeichelnden Eigenthümlichkeit in Phrasen, die ihnen „gut“ liegen, ohne Begleitung vorgeführt u. s. w. Ueberall wird an das mittelmaßigste Verhältniß des gewöhnlichen Theaterbesuchers angeknüpft; denn die Masse soll gewonnen werden. Ganz abgedroschene, kindliche Effecte, von denen jeder Musiker sich abgestoßen fühlt, werden breit getreten und in der glänzendsten Einlebung vorgeführt. Umlaufende Ideen werden benutzt; jo die der Programmist in der Ouverture. Originelle Einfälle werden aus andern Werken herbeigezogen, so die Ziege aus Hugo's „Notre dame“, der Schattentanz aus dem Ballet die „Willigs“, die Geistergesichten aus dem Freischütz, die Schlußprocession aus Kotow's Stradella u. a. Ganz triviale Vagatellen, wie im Propheten das Feueranflagen, werden plötzlich gleich den wichtigsten Vorgängen behandelt, so hier ein töndendes Glöckchen. Kurz, Meyerbeer ist ein Componist, der sich dem Augenblick mit Leib und Seele hingibt, er thut keinen Fehltritt und darum kann er viele Schritte machen; wenn sie auch in die Kreuz und die Quere gehen. Eine letzte Seite seiner künstlerischen Thätigkeit darf endlich nicht übergangen werden, es ist die Einführung seiner Werke in die Öffentlichkeit, die Ammenorgel, mit der er seine Kinder gehen lehrt,

über die sich Heine schon früher in seinen Berichten aus Paris so wichtig ausgelassen. In Paris beobachtet und lernt Meyerbeer, für dortige Sänger und jenes Publicum schreibt er, dort muß der erste Schlag geschehen: Claque, Zeitungen in letzter Reihe, Sänger und die herrschenden Mächte in der ersten, alle werden, ein jedes in seiner Weise, richtig gewonnen. Dann geht's nach London, später weilt er in Berlin, schon spricht man von Bedingungen, die er für Wien gemacht; überall muß nach anderen Grundätzen gehandelt werden, und die hat Meyerbeer et studirt und aufgefunden. Ist es ihm gelungen, in Paris zu gefallen, so ist die halbe Arbeit gethan, mit der der anderen Städte die andere Hälfte; dann geht es wieder an das Beobachten und Stoffammeln zu einem neuen Werke.

Die Aufgabe, welche Meyerbeer löst, ist darum keine kleine und leichte, die ein jeder, wenn er nur wollte, vor ihm lösen und dadurch ihm seine Erfolge gleichsam vor der Hand wegnehmen könnte; sie dürfte dem wahren Künstler sogar mehr, wie jedem andern, als eine sehr hässliche und zusammengeketzte erscheinen. Das wahre Genie ist selbstständig und frei, es folgt den Gesetzen einer höheren Logik und fast alles zusammen in seinem Streben nach einem bestimmten Leisterne; ihm sind die Schwächen des Publicums nur Bänke, über die er sein Schiff hinwegzubringen, Wogen, die er zu durchschneiden hat, nicht Risse und Sturzfluthen, die man studiren muß, um durch sie nicht zu Grunde zu gehen. Je höher der Standpunkt ist, desto unbegreiflicher muß die Kunst werden, diese unzähligen Kleinigkeiten zu beobachten, zusammenzufassen und ihnen sich anzuschmiegen. In musikalischer Beziehung beruht Meyerbeer's Kunst auf einer ganz genauen Kenntniß der Instrumente und der Stimmen ihrer gewöhnlichsten oberflächlichsten Wirkungsfähigkeit nach. Diese wird in einem Effecte, den er wo anders abgetauscht hat, breit und offen dargelegt, alles andere fügt sich herum und deckt die Höhen, an denen es nicht fehlt. Diese Effecte nun werden an den Höhepunkten der kleinen Formen, an Tanz, Marsch, Lied und Potpourriform, anderer bedient er sich nie, angracirt und endlich die einzelnen Theile wie die ganzen Nummern unter einander so angeordnet, daß stets Abwechslung herrscht, und die sich gegenüber tretenden Contrafte immer spröher werden, oder sich verwischen und, den Hörer sanft einlullend, materiell verschwinden.

Nachdem gesagt worden, woher Meyerbeer's Erfolge kommen und in welcher Art sein Talent dabei sich bethätigt, muß auch auf das gewiesen werden, was ihm fehlt. Das ist Logik des Gedankens und Tiefe der Empfindung. Statt einer vernünftigen Entwicklung gibt er nur eine äußerliche Aneinanderreihung, statt der wahren seelischen Gut nur die Nachbildung der natürlichen Leidenschaft. Darum blendet er, oder langweilt, und besiegt nicht, sondern regt höchstens hin und wieder thätig nach. Seine Musik bringt ihm Geld und Ehren ein, die ihm ruhig gegönnt sein mögen; weiter aber auch nichts. Nicht einmal, daß durch ihre Aufführung Geld in Bewegung gesetzt wird, kann ihm zum Verdienste angerechnet werden; denn das geschähe ohne seine Opern auch, und wäre noch viel mehr der Fall, wenn gute Sachen statt ihrer mit ebensowiel Gewissenhaftigkeit ausgeführt würden. Daß das große Publicum aber immer gedankenloser wird, daß es vor wahren, tiefen Empfindungen zurücksteht, weil es statt ihrer an lebensfähigste Verzerrungen gewöhnt ist; daß es wahrhaft schöne Musik weniger liebt, weil sie zu rein und edel dascht; kurz, daß es im Verhältniß guter Musik einen bedeutenden Rückschritt gemacht hat und seine Empfindungen nicht geläutert, sondern unnatürlich verbildet und angefickt worden sind, — das ist Meyerbeer's Schuld, die von den Besseren unter den Kunstfreunden, und Musikern seit schon lang erkannt ist, und die von der Geschichte der nächsten Zeiten streng gewürdigt, von der der späteren mit Vergessenheit bestraft werden wird.

## II.

Die Oper wird durch eine Ouverture eingeleitet, in der ein Chor hinter dem Vorhange mitwirkt. Diese ist ein Potpourri, das mit einem Stückchen Eisenreigen beginnt, dem sich mehrere Theile einer Française, die auch mitunter stückweise untereinander abgetauscht sind, anschließen. Darauf ertönt ein süßlicher, „naïv“ übersüßlicher, von einem Harmonium begleiteter Gesang an die Jungfrau Maria, mit vorgeschriebenen vom Chor auszuführenden schleisenden Portamentos, dem sich ein religiöser, übrigens nicht unshöner, aber sehr kurzer Marsch, der nach einer Wiederholung des Gesanges variiert wird, anschließt. Nun beginnt ein großer Lärm, den Marsch und Gesang mehrere

## Feuilleton.

### Fürst Constantin Czartoryski.



S. B. Wien hatte in den letzten Tagen den Tod eines Mannes zu beklagen, welcher durch seinen Kunstsin und seine Kenntnisse, wie nicht minder durch die Treue, mit der er an dem Geßelten in der Tonkunst festhielt, allen Kunstfreunden ein Gegenstand unüßiger Verehrung gewesen ist. Wer in Wien, der nur irgend an dem Musikleben regen Antheil nahm, ja, welcher vom Auslande hereinkommende Künstler wäre nicht entweder selbst in diesem fürstlichen Hause bei den fast durch 13 Jahre hindurch wdhentlich abgehaltenen Quartett-Unterhaltungen freundlich als Gast aufgenommen worden, oder hätte nicht wenigstens davon reden hören? Denn der schon hochbetagte Fürst wollte die Kunst nicht allein, oder im Kreise seiner Familie genießen, sondern er hatte seine besondere Freude daran, Anderen das damals (1843 u. f. s.) in Wien nicht allgemein zugängliche Vergnügen der Quartettmusik zu verschaffen, namentlich aber einen Künstler bei der ersten Violine zu hören, der in seiner Art unübertrefflich, außerdem nirgend zu hören war. Und so versammelte sich denn in diesem fürstlichen Salon regelmäßig ein Kreis von 60, ja vielleicht noch mehr Personen, welche dem herrlichen Spiel des *Wallye der'schen* Quartetts (anfänglich mit dem H. Stre-

binge, Dursch und Borzaga, später mit Herrn Dobyhal bei der Viola und Herrn Dursch bei der zweiten Violine) lauschten, und in den Pausen auf die leutseligste Weise von dem hohen Veranstalter und seinen Söhnen angesprochen wurden. Das Haus des Fürsten Constantin Czartoryski wurde auf diese Weise das Stelldichein für die Liebhaber der Kammermusik, und die Gesuche um Zutritt wurden zuletzt so häufig, daß viele wegen Mangel an Raum abgelehnt werden mußten. Die zunehmende Kränklichkeit des Fürsten machte der Fortsetzung dieser geselligen Stunden im Frühjahr 1856 ein Ende, und am Montag den 23. April 1860 früh nach 5 Uhr verstarb er das Zeitliche mit dem Ewigem. Wir lassen hier noch die Biographie des Verstorbenen folgen, welche wir dem *Wurzbach'schen* Lexicon des österreichischen Kaiser-Staates entnahmen.

Czartoryski, Constantin Fürst, geb. zu Pulawy 28. October 1773, wurde im elterlichen Hause erzogen. Nach der zweiten Theilung Polens fand die Sequestration des größten Theils des fürstlichen Vermögens durch die russische Regierung statt und fruchtlos blieben alle — ja selbst des österreichischen Hofes — Bemühungen, um Aufhebung des Sequesters. Als die Kaiserin Katharina den Thron bestieg, die beiden Söhne machten in russische Dienste treten, resten die Fürsten Konstantin und sein älterer Bruder Adam noch Petersburg (1795), sanden eine ausgezeichnete Aufnahme durch die Kaiserin und traten in die Gardes als Offiziere ein. Fürst Czartoryski wurde dem Großfürsten Konstantin als Adjutant zugetheilt, während hier die freundschaftlichen Beziehungen des Fürsten Adam zum nachherigen Kaiser Alexander ins Le-

Male unterbrechen, bis der Marjch die Oberhand gewinnt. Ihm folgt noch ein neues kleines Stückchen, das durch ein Paar Tacte Wegang mit dem Schluß einer tanzartigen Stretta zusammengeschaltet wird. Diese Musik ist durch ein Wortwort im Fibretto erklärt und sagt, daß ein Jahr vor der Handlung eine Procession stattgefunden habe an der Hoël und Dinorah als Verlobte Theil genommen, daß dieselbe aber durch ein Gewitter unterbrochen wurde und der Blitz das Bestizthum der Braut in Flammen gesetzt habe. Daß der in der Musik beschriebenen Catastrophe die Motive vorangehen, welche späterhin das Finken der wahnsinnigen Dinorah und das Hüpfen ihrer treuen Ziege schildern, die nur dann ihre Herrin verläßt, wenn es Meyerbeer wünscht, ist ein Versehen, auf das es bei der großen Masse nicht ankommt.

Hoël, der Held, ist sehr verstimmt über den durch den Blitz angerichteten Schaden, und verläßt das Land mit einem Zauberer ganz heimlich, wie es der Zauber verlangt, um sich ein Jahr lang zur Hebung eines großen Schazes in einer Schlucht bei Floërnal vorzubereiten. Dinorah wird darüber verstört; die Hygrien aber bauen sich von dem Gelde, das Hoël ihnen hinterläßt, schnell ihr Haus wieder auf. Nach einem Jahr kehrt Hoël wieder und sucht Corentin zu bewegen den Schatz mit ihm zu heben, und namentlich ihn zuerst zu berühren; weil die erste Berührung den Tod zur Folge hat, und der edle Viehhaber natürlich viel lieber einen Menschen mittelbar um's Leben bringt, als etwas weniger gut lebt. Das Gelänge ihm auch, irrt Dinorah nicht in derselben Nacht auch um die Schlucht umher, und brächte dem Corentin diesen Fluch durch eine alte Legende wieder in Erinnerung, die sie Meyerbeer zu Liebe gerade zu dieser Zeit ganz vernünftig singt. Nun sträubt sich der von Natur sehr furchtsame Corentin natürlich sehr energisch, worüber der hochherzige Hoël nicht umhin kann seine tieffte Verachtung auszudrücken und ganz empört ist, da jener verschlägt, die Wahnsinnige, von der er noch nicht weiß, daß es seine Braut ist, den Schatz zuerst berühren zu lassen. „Ein Weib!“ ruft der ritterliche Franjoise aus — doch fügt er sich auch in diese traurige Nothwendigkeit. Dinorah überschreitet den Baum, der als Brücke über die Schlucht gelegt ist; da brechen Schlußen, welche höher gelegene Wasser zu-

rückhalten, zusammen, jene stürzt hinab; Hoël, der edle Ritter, ihr nach um sie zu retten. Das gelingt, er erkennt seine Braut und berent, da sie leblos in seinen Armen liegt, was er gethan in einer Romanze. Damit die Sache jedoch keine tragische Wendung nimmt, erwacht Dinorah wieder, hält alles für einen Traum, die Procession kommt zur gelegenen Stunde herbei, hat auch den Badachin für das Brautpaar nicht vergessen und nun geht es bergan, wie zum Schluß von Flotow's Stradella, nur daß dieser Hymnus classische Sphärenmusik gegen das ist, was wir hier zu hören bekommen.

Die Handlung ist so unbedeutend und unanheimhängend, daß nur ganz gedankenlose Menschen nicht verlegt werden können, solchen Unsinm mit so großem Aufwande in Scene gesetzt zu sehen.

Nr. 1 ist ein Chor der Landleute und Ziegenhirten, die des Abends heimkehren; zwar kein Abendgesang, aber eine Balletnummer nicht ohne Grazie. Die Stimmen begleiten wie Instrumente, da sie Boleroact hervorzuheben. Zwei Soprane (Ziegenhirtinnen) singen in der Mitte ein ganz picaantes kleines Duett. Im Fortgehen des Chors tritt Dinorah auf und sucht ihre Ziege. In ihrem Wahnsinn bildet sie sich ein bald sie zu sehen, bald sie in den Armen zu haben. Die Einbildungen werden in kleinen Sätzen von Vielform musikalisch wiedergegeben, die Uebergänge recitativisch dargestellt, und zwar geschieht das mit vielem Geschick. Muß man jedoch auch zugeben, daß die Anordnung nicht unmöglich, daß hin und wieder, wie hier im Wiegenliede die Musik auch äußerlich bestrebt, so ist die ganze Situation doch zu wiederlich, als daß ein vernünftig fühlender Mensch daran Gefallen finden könnte, und ist ein unverzeihlicher Mißgriff überhaupt darin begangen, daß der Wahnsinn reizend und gefällig dargestellt worden ist. Wahnsinn und Tod sind die Grenzen der Kunst, die nur in der höchsten Tragik berührt werden dürfen, und dann als Vergeltung der äußersten Verirrungen aufzutreten haben. Es ist eine ungläubliche Entwürdigung der Musik, sie mit ihnen die Sinne beschmiedelndsten Mitteln dabei mitwirken zu sehen, und unsere Zeit wird von der Geschichte der Oper als eine der musikalischen Unklarheit (in den Zukunftsmusikern), und der Oberflächlichkeit (in Flotow und Conf.),

ben traten. Nun wurde auch der Sequencer aufgehoben. Beide Fürsten blieben während der letzten Lebensjahre der Kaiserin Katharina und des größten Theils der Regierung Kaiser Pauls, welcher dem Fürsten Czartoryski ebenfalls sehr gewogen war, bis 1799 in Petersburg und reichten im genannten Jahre ihre Demission ein, um zu den Eltern nach Pulawy zurückzukehren zu können. Ende 1800 (nach dem Tode Kaiser Paul's) begab sich Fürst Czartoryski nach Moskau zur Krönung Kaiser Alexander's und blieb alsdann bis 1801 in Petersburg, in welchem Jahre er nach Polen zurückkehrte. Im Jahre 1803 fand die erste Vermählung des Fürsten Constantin mit der Prinzessin Radziwill statt. Zur Zeit des Großherzogthums Warschau unter dem Könige von Sachsen (1809) trat Fürst Czartoryski in die polnische Armee unter Fürst Joseph Boniatowski ein und errichtete ein Regiment auf eigene Kosten. Nach dem Tode der ersten Gemalin (16. September 1808) vermählte sich der Fürst 1810 noch einmal mit Maria Gräfin Dzierzanowska, und reiste 1811 nach Paris, wo er dem Kaiser Napoleon vorgestellt wurde. Dem russischen Feldzug unter Napoleon (1812) machte er im polnischen Corps des Fürsten Boniatowski mit, und war in den Kämpfen bei Smolensk und Moskawa thätig; bei Moskawa wurde ihm das Pferd durch eine Kanonenkugel unter dem Leibe getödtet. Bei Smolensk erhielt der Fürst das einfache Kreuz, bei Moskawa das Offizierkreuz der Ehrenlegion aus Napoleons Händen. Nach der Ankunft in Moskawa mit der Armee war er an einer weiteren thätigen Theilnahme an dem Feldzug in Folge der heftigen durch den Sturz erlittenen Erschütterung verhindert, und trat 1813 wegen anhaltender Kränk-

lichkeit ganz aus dem Dienste. Der Fürst hielt sich nun theils in Polen aus, theils machte er Reisen im Auslande. Auf ausdrücklichen Wunsch des Kaisers Alexander (1816), welcher den Fürsten Czartoryski zum kaiserlichen Generaladjutanten ernannte, kehrte der Fürst nach Petersburg zurück, wo er aber schon 1817 wegen Kränklichkeit seine Demission einreichte, die ihm vernigert und ihm dafür ein unbestimmter Urlaub ertheilt wurde. Auf wieberholtes schriftliches Bitten erhielt er endlich die Demission (1818) und nun zog sich Fürst Czartoryski gänzlich ins Privatleben zurück. 1822 begab sich der Fürst auf den Congreß nach Verona, um den Kaiser Alexander noch einmal (zum letzten Male) zu begrüßen. Nun lebte er abwechselnd einige Jahre in Polen, Frankreich, Italien, in der Schweiz und ist seit 1828 in Wien ansäßig. Dasselbst kaufte er von dem englischen Botschafter Lord Cowley (1832) die Villa vander Rüll in Weinhaus, welche er bedeutend vergrößert und verschönert hat. Zu einem eigenen hiezu erbauten Voie daleßist ist eine Gemälsammlung von bedeutendem Werth, besonders aus den alt-italienischen Schulen, aufgestellt. Während des Aufenftandes durch volle drei Decennien in der Residenz ist der Fürst den erhabten Tugenden seiner Ahnen treu, und stets ein Mäcen der Künste und Wissenschaften geblieben. Sein Haus war von jeher der Berammlungspalaz der Güte der Künstlerwelt. Erst in jüngerer Zeit meldet von dem Fürsten Constantin und seinen Söhnen ein größeres politisches Blatt der Residenz: „Noch weist jeden Sommer in Weinhaus die fürstliche Familie Czartoryski, die einzige unter dem hohen Adel, die in unseren Tagen das musikalische Mäcenatenthum in Wien vertritt.“

der tiefsten Gesunkenheit aber in Meyerbeer und der Pariser Schule bezeichnet und gebrandmarkt werden. In Nr. 3 singt Corentin ein Lied, in dem er sich darüber freut ein gemeiner, furchtsamer Lump zu sein; ein zweifelhaftes Stück, dessen einer Satz im Blaspengerdes des französischen Viebes, der andere ein höchst triviale Watzer ist, der äußerst widerlich wirkt. Die folgende Nummer ist ein Duett mit der Geförten, die ihm nachsingt, was er auf der Saupfeife spielt, ihn dann zwingt mehrere Tänze zu spielen und mit ihm tanzt bis sie beide aus Müdigkeit einschlafen. Die Mouladen sind gewaltfam, abgerissen, trocken und wirken nur durch ihre rhythmischen Bizarrieren, die Melodien sind höchst banal und der Schluß außerdem recht schlüpfzig. Hoël kommt zurück, klopft an Corentin's Thür, Dinorah entsetzt, er bespricht sich mit ihm und schickt ihn nach Wein. Indessen singt er eine Arie an die Magie, in deren Zwischenfäßen er seine Leiden der Trennung beschreibt und seine Liebe schildert, die so groß ist, daß er nicht auf ehrlicher Leute Weise an der Seite der Geliebten sich sein Brod erwerben kann, sondern von ihr fort mußte um sich durch Zauber und mittelbaren Mord Geld zu verschaffen. Die schnellsten Sätze sind Tanzmusik, die vielfach der besseren Wiener Musik dieser Art entlehnt ist, die langsamen feierliche Phrasen; die ausgedrückten Empfindungen aber eine Reihe schnell wechselnder, widerlicher Affecte. In zwei Duetten, Nr. 6 und 7, macht Hoël seinen furchtsamen, aber eigennütigen Genossen mit den Zauberformeln bekannt, und reizt den Eigennutz des schon halb Trunkenen zur Unternehmung des Abenteurers Jenes ist nicht schauerlich, sondern trocken und hölzern, dieses widerlich aber nicht komisch. Sie treten aus der Hütte, hören des Glöckchens Ton, und folgen mit Dinorah, ohne sich gegenseitig wahrzunehmen, der Ziege. Zum Theil sprechen sie abgebrochen aus, was sie denken; dann schildern sie zusammen den Eindruck, den die Nacht und ferner sich erhebender Donner auf sie machen, und verschwinden zwischen den Felsen.

Der 2. Act beginnt mit einem Instrumentalstück, das den Birkenwald bei Nacht musikalisch darstellt, und ihn durch eine ziemlich leierige Nocturnemelodie und einen äußerst vulgären Vändler zu schildern sucht. Hierauf folgt (Nr. 9) ein Trinksold der aus der Schenke heimkehrenden Bauern, in dessen Mittelstakt die Männer mit Brummstimmen ein Duett der Frauen begleiten, das gar nicht dahin gehört. Nr. 10 ist eine Romanze mit sehr häßlichem Vortrage, in der Dinorah sich wehmüthig ihres traurigen Schicksals halb bewußt wird, eine Melodie, die an Lindblads Vieder erinnert, nur daß sie im Geschmack der französischen Complets leierig und monoton gemacht worden ist. Darauf beginnen wieder ihre Einbildungen, und sie singt ein großes Potpourrie zu ihrem Schatten, das aus Tanzmelodien und höchst unschönen Sotfleggen besteht, die sie pp wiederholt und dazu sich einbildet, die Antworten des Schattens zu vernehmen. Ihm schließt sich ein Melodram an, in dem sie Hoël zu sehen glaubt und ihn zur Kirche fortreibt. Indessen sind die beiden Männer zur Schlucht hinaufgestiegen, und Hoël klettert hinunter, während Corentin sich in einem Liebe die Angst zu vertreiben sucht, das nicht ungeschickt, aber sehr übertrieben seinen Zustand schildert. Da Meyerbeer seine Figuren nicht planmäßig zusammenzuführen weiß, so muß Dinorah den beiden Männern nachlaufen und wird dem geängstigten Corentin zur weisagenden Noerne, indem sie eine Legende singt, in der es heißt, daß Herben müsse, wer den Schatz zuerst berührt. Die Nummer ist kurz und wirkungslos, aber grob in ihren Effecten, die Abschlüsse auf As-moll und Es-dur, die dicht auf einander folgen, und im Ganzen nach viel besseren Vorbildern verfaßt. Dinorah geht schnell dem wiederkehrenden Hoël aus dem Wege, wie wunderbar es immer sein mag, daß eine Verirrte die Intentionen Meyerbeer's so gut versteht; Hoël sucht nun in einem langen Duett den Corentin zur Hebung des Schatzes zu bewegen. Einem Theile in A-dur, der aus melodischen Phrasen besteht, die lose aneinander gereiht sind, stellt sich ein mehr dahinschlender in

Es-dur entgegen; in der zweiten bewegteren Hälfte aber spielt ein parlando, das von den Stimmen wechselseitig übernommen wird, die Hauptrolle. Ist die Musik schon trivial, so ist die Situation der beiden, des Betrügers, der sein Opfer immer noch mit „feiger Wuth“ tractirt und des Hufenfußes, der hier übrigens vollständig in seinem Rechte erdickt und doch parodirt wird, geradezu elektrisierend. Die wiedererkennende Dinorah bringt Corentin auf die Idee, sie voranzuschicken. Während er sie zu überreden sucht, sie aber kleine Viehdien anstimmt, und Hoël seine Beschuldigungen an dem vermeintlichen Trugbilde vergebens versucht, naht das Gewitter; im Leuchten eines Blitzes erbliden sie die Ziege, der Jrens Viebling und nothwendiges Zauber-Requisit zu gleicher Zeit, Dinorah eilt ihr nach und nun zieht Meyerbeer die Schleusen auf, und läßt die Brücke einstürzen.

Mit diesem Spectakel schließt der zweite Act, der dritte beginnt mit dem folgenden Morgen und einer im französischen Geschmack arrangirten ländlichen Scene. Zuerst singt von einem Felsen herab ein Jäger sein Lied, das einer schlechten Polka ähnelt, dann tritt ein Mäher auf und singt ein abgebrochenes Couplet in dem der quetschende Klang, den das Schleifen der Sense hervorbringen mag, die Pointe bildet, hierauf präferiren sich zwei Hirten, die zusammen duettiren, und zum Schluß vereinen sich alle vier, um Gott für die glücklich überstandene Nacht zu danken. Das Gebet gleicht einer trocknen Chorhoben-Vitanze, als Vaudeville-Couplet zugestuft und mit einigen hinzugezogenen Mode-Effecten versehen. Sie gehen fort. Corentin kommt herbei und Hoël trägt Dinorah auf die Bühne, worauf die beiden unter Begleitung eines kleinen Sanges in A-moll, der in gar keiner Beziehung zu dem Gesprochenen steht, mit einander reden, und Hoël eine Romanze in der jetzigen Pariser Manier singt, die seinen Schmerz und seine Reue schildert.

Das letzte Finale endlich besteht aus einem sehr langen Duett zwischen Hoël und Dinorah und dem Processionschor, der bei der Duvorture hinter dem Vorhang gesungen wurde. Zwischen den abgebrochenen Recitativen und den vielen Anfängen von Melodien, sind einige nicht ohne Reiz; die hauptsächlichste aber, in der sie beide ihr Glück besingen, ist so banal, daß keine passendere für den *casse chantant* gefunden werden könnte. Der Schlußchor ist süßlich und trivial, wird auch durch die kleine Phrase, die dreizehnmal wiederkehrt, zuletzt höchst langweilig.

Wird der Erfolg einer solchen Composition, die eben an die Menge appellirt und ihren Schwächen schmeichelt, eine Zeit lang sogar ein allgemeiner scheinen, so wird man darin nur ein Zeugniß dafür finden können, daß sehr wenig Operdirectionen den richtigen Sinn und den guten Willen haben das Publicum zu bilden, oder daß es ihnen an Mitteln gebricht und sie den Kunstbetrieb als einen Geschäftsbetrieb anzusehen haben. Umso mehr ist es Pflicht der Presse ihren Protest zu verzeichnen, um sich vor der Zukunft mindstens von der Mitschuld zu reinigen.

In dem Texte dieser Oper herrscht weder ein stilles Motiv noch auch nur eine logische Anordnung; der Zufall sitzt zu Throne und ordnet an. Die Musik ist noch trivoler und befallsfähiger als die der früheren Opern desselben Componisten. In melodischer Beziehung ist das Praesentium so nahe dem hingestellt und bis zu solch einer Vermischtheit hinabgesunken, daß es unerträglich wird. In harmonischer Beziehung werden seine wenigen Effecte so typisch, daß einem ebel wird, wenn sie wieder kehren. Die Verminderung eines Intervalls des verminderten 7 Accords, so daß der Studenaccord daraus entsteht (aus dis, as, a, c, 3. B. dis, f, a, c), die Erniedrigung der Prime und Quinte im 6 Accord auf der 4. Stufe (in C-dur statt f, a, d — f, as, des), der übermäßige Dreiklang eine halbe Stufe über der Dominante (in D-dur f, a, as neben dem 2. Accord a, d, as) sind unheilvolle Lieblingssänge Meyerbeer's. Seine Polphonie besteht in durchaus unpassend auf einander gelegten Melodien (so 3. B. wird zur Tonleiter abwärts in den Intervallen des Grundaccords aufwärts gegangen, oder darin, daß die Stimmen sich dasselbe nachplappern,

und endlich, daß Begleitungsfiguren breit getreten werden. Der Rhythmus ist einerseits vollständig überbittelt und verzerrt, so hopferig und widerpaarig, wie man sie nur in den Gesängen der Derwische anfinden kann, und anderseits vollständig gefesselt und monoton. Die wirklichen Verzerrungen jedoch, von denen man mit Recht in einer so oberflächlichen Musik das Meiste zu erwarten geneigt ist, steif, übertrieben und reizlos. Kurz, daß wir's nur offen heraus sagen, die Wiener Tanzmusik namentlich aus der guten Zeit vor kaum zwei Decennien ist Vätermusik dagegen. — Möchten doch recht viele Stimmen sich gegen dieses sinnlose und nur der Sinnlichkeit fröhnende Machwerk der ausgeübten Mäßigkeit des Pariser Ungeschmacks erheben! Warum wendet man nicht allen Aufwand des feinen Spieles und schönen Gesanges an die Einförmigkeit aller unserer guten Opern? Das Opernpublicum ist nicht so sehr viel schlechter als das der Concerte, daß es zu einer Zeit, wo dieses die gute Musik immer lieber gewinnt, nach solchem Lustium verlange. Wozu ihm diesen von außen aufbringen?

## Brüsseler Musikzustände.

(Schluß.)

### II.

Ein anderes Institut, das auch einen besonderen Einfluß auf's Publicum ausübt, ist die Association des Artistes musiciens de Bruxelles. Es ist dies eine Vereinigung der besten musikalischen Kräfte der Stadt, bestehend aus Theatermitgliedern und sonstigen Künstlern, welche jährlich vier Concerte geben, deren Ertrag einen Fond bildet, von dessen Interessen musikalische Betreuer und deren Witten unterstügt werden. Diese Gesellschaft ist im besten Gedeihen, die Auführungen derselben stehen im besten Rufe und erfreuen sich eines außerordentlichen Zuspruchs. In welchem Sinne jedoch diese schönen Mittel und Kräfte gebraucht werden, möge ein Programm als Auszug der diesjährigen vier Concerte darlegen:

Bethoven,	Symphonie, in E. <sup>*)</sup>
"	Phantasie für Piano, Chor und Orchester.
"	Ouverture, Leonore Nr. 3.
"	Egmont.
Meyerbeer,	Struensees.
Weber,	Freischütz.
"	Euryanthe.
"	Deron.
Händel,	"

Den Rest bilden Gesang und Solostücke. Man gebe sich nun die kleine Mühe, diese Anzeigte auf vier Programme, von welchen ein jedes seine 10 Nummern enthält, zu vertheilen und ich bin gewiß, daß das Urtheil auch des lauesten Musikfreundes nicht zweifelhaft ausfallen kann. — Die Künstler klagen über den seitigen Geschmack des Publicums und bedenken nicht, daß dasselbe Publicum bei Gelegenheit die tiefsten Werke der großen Meister bewundert. Dergleichen Werke jedoch müssen sein studirt werden, dazu gehören Lust, Liebe und Proben; diese aber werden gescheit.

Jede außer der gewöhnlichen Ordnung liegende Anstrengung umgeht man lieber und glaubt sich zu rechtfertigen, wenn man sagt: „Mit mehr oder weniger Mühe, die Einnahme bleibt dieselbe; eine Symphonie am Programme zieht keine Seele an.“ Es wäre nun zu erwägen, ob eine Symphonie am Programme Jemanden a bhält diese Concerte zu besuchen, und dieses wäre entscheidend mit nein zu beantworten, denn jedesmal selbst bei Symphonie-Auführungen waren die Räume zum Erdrücken voll. Ja! mehr noch, es ist erwiesen, daß der große Zudrang zu diesen Concerten von dem Augenblicke datirt, als vor 3 Jahren die Association D'oratoriën von Haydn zur Auführung brachte.

Dies ist ein schlagender Beweis gegen das so beliebte Axiom, dessen sich die Künstler gegenüber dem Publicum so gerne bedienen. Da von dieser Seite das materielle Interesse dieser Herren gedeckt ist, an wem liegt es nun? Es bleibt hier eine einzige mögliche Vermuthung, hier ist sie: Dem größeren Theile der betreffenden Künstler selbst mangelt der Geschmack an echter wahrer Kunst und sie finden mehr Wohlsein an leichter. Dieß ist eine harte Vermuthung, die aber durch die Vorgänge zu trauriger Wahrheit wird. Es wäre zu wünschen, daß in Zukunft ein besserer Geist die Direction leite und daß sie nie die Kunst über dem Künstler veresse.

Musikalische Matineen, Soireen, Quartette, Trios, überhaupt öffentliche Productionen der Kammermusik fanden dieses Jahr, mit einer einzigen Ausnahme, gar nicht statt. In den verfloßenen Jahren gab zwar der Cercle artistique Matineen für classische Kammermusik (vier im Winter), von denen ich mir erlaube weiter nichts zu sagen, als daß sie äußerst spärlich besucht waren. Die Programme boten Bodmerini, Haydn, Mozart und Werke aus der ersten und zweiten Periode Beethoven's.

Das königl. Theater de la Monnai gibt nur Opern, Ballet und Pantomimen. Der Leser nehme den Titel dieses Kunstinstitutes nicht buchstäblich, denn es ist keine Hofbühne, sondern ein Stadttheater. Die Kräfte der Bühne wechseln beinahe jede Saison und sind demnach einer ewigen Variation unterworfen. In diesem Jahre eine vortreffliche erste Sängerin, im andern eine zweite oder sonst etwas Vortreffliches; ein glückliches Zusammentreffen mehrerer Vortrefflichkeiten gehört zu den Seltenheiten. Wie überall, so find auch hier die Tenore der Stein des Anstoßes. Die Auführungen sind meist correct und rund zu nennen. Das Repertoire dreht sich um Meyerbeer, Auber, Adam, A. Thomas, Massé, Halévy und den Italienern. (Die Deutschen werden durch Herrn Flotoz repräsentirt.) Die Opernsaison fängt mit November an und endigt im Mai. Obgleich mit Ausnahme des Samstags jeden Tag gespielt wird, so bietet das Repertoire keine große Abwechslung. Gewöhnlich bringt eine Saison eine oder zwei Neuigkeiten, die dann häufig wiederholt werden, bis endlich Ueberdruß eintritt. Zur Abwechslung oder in Krankheitsfällen halten dann gewisse Opern her, die jede Bühne ohne Proben auführen kann, z. B. Zampa. Von interessanten Neuigkeiten brachte die verfloßene Saison eine Oper von Gounod, nämlich „der Doctor wider Willen.“ (Ich behalte mir vor über dieses Werk nächstens eingehenderes zu bringen.) Dann eine Oper von Gervart: Quinlan Durward. In diesem Jahre die Wallfahrt nach Bloemel. Die Oper ist hier das einzige Theater, das sich eines regelmäßig starken Besuches erfreut. Die Vorliebe für diese Gattung ist so allgemein, daß man trotz der bedeutenden Größe des Raumes selten leicht Eintritt findet. Diese Vorliebe scheint sich auf das ganze Land zu erstrecken, denn unlängst las man, daß die Stadtbörde von Gent mit dem dortigen Theaterdirector die Uebereinkunft getroffen nichts als Opern zu geben.

Da die Spielzeit nur 6 Monate dauert, so beziehen die Mitglieder den Rest des Jahres, wie natürlich, keine Gage. Diesem bedauerlichen Uebelstande zu begegnen, veranstalten die Orchestermitglieder unter der Leitung ihres Capellmeisters tägliche Concerte im Bauz-Hall, wo Potpourris, Quodlibets, Ouverturen und Tänze aufgeführt werden.

Dies wäre im großen Ganzen die Geschichte des Brüsseler musikalischen Treibens. Gehen wir summarisch kurz das Vorige sagte durch, so finden wir höchstens 10 stabile Concerte<sup>\*)</sup>, von denen man mit Recht classische Programme erwarten könnte. Wie es mit denselben steht, hat der Leser gesehen. Außer diesen zehn Concerten finden wohl noch eine Anzahl anderer Auführungen statt, z. B. fremder und einheimischer Virtuosen, die aber als geringen Einfluß ausübend nicht hiergehören. Aus alledem wird leicht der Schluß zu ziehen sein, daß sich in der That der We-

<sup>\*)</sup> Darin möchte ich auch 2 oder 3 Concerte der Philharmonie gerechnet wissen, die wenn auch erst im Entstehen, so doch in diesen Kreis gehören.

<sup>\*)</sup> Dasselbe wurde auch im vergangenen Jahre aufgeführt.

schmack des Publicums, sowie der Eifer der Musiker in einem kaumrarmen mit falschen Ansichten überfüllten Dunstkreise bewegt, der dem Gedeihen wahrer Kunst nichts weniger als zuträglich sein kann. Es wäre zu wünschen, irgend ein freundlicher Windstoß brächte uns irgend einen vorwärtstrübenden Titanen in's Land, um die erschlafenden Geister aus diesem unfeligen Schlafe zu neuem fröhlicheren Leben aufzuwecken. \*)

## Recensionen.

Hafis. Duverture, comp. v. L. Chert. op. 21. — Verlag v. Leudart in Breslau.

v. Br. Hafis scheint gegenwärtig viel in den Köpfen der Musiker zu spunden. Wenn dies vermöchte, in die dahinvollenden Adern des Tonleibes frisches Blut zu jagen, wäre die Erscheinung erstlich genug. Aber freilich, unser Schicksal ist vorläufig weder Fisch noch Fleisch zu sein, und keine äußerliche Verhüllung, nur ein langer, in seinen Resultaten noch zweifelhafter innerer Umwandlungsproceß kann uns dauernd aus diesem unerquicklichen Zustand erlösen. Von der vorliegenden Duverture waren wir wenig erbaut. In recht hausbackener Dürftigkeit sich abspinnend ist sie im strengsten Wortsinne ein Werk der Reproduction, welches nicht einen selbstständigen Gedanken, nicht den geringsten eigenenthümlichen Zug enthält und weit eher an die Heine'schen Werke erinnern würde: „Himmelsgau und wochentäglich!“ als an die vorgebrudten von Hafis:

In den Wästen, in den Wägen,  
Im Gefild, auf Baum und Stranck!  
Alles ist beglückt und selig —  
Menschentherz, o sei es auch!

## Pianofortetrio's.

Trio, comp. v. W. Bargiel. op. 6. — Verlag v. Leudart in Breslau.

— comp. v. G. P. Grädenerr. op. 22. — Verlag v. Fr. Schuberth in Hamburg.

— comp. v. M. Bruch, op. 5. — Verlag v. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

— comp. v. A. Dupont. op. 33. — Verlag v. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wenn schon Schuberth und Schumann, die doch ihre eigenen Kräfte fühlen durften, ihre Zweifel ansprachen, ob in den großen Formen der Instrumentalmusik seit Beethoven überhaupt noch etwas „Nehtes“ d. h. Vollgenügendes, Umfassend-Befriedigendes hervorzubringen sei, so dienen die skeptischen Zweifel zweier doch so anerkannt begabten Geister den gleichen kritischen Bedenken der Gegenwart wohl zur stärksten Stütze. Wie wenig jene Weiden, denen gleichwohl in dem ihnen so bedenklich erscheinenden Gebiet noch manche herrliche Schöpfung gelang, ihr künstlerisches Bewußtsein im Ganzen und Großen täuschte, erkennt man schon an ihren eigenen Werken im Vergleich zu jenen des großen Weltmeisters, um wie viel mehr an jenen, welche uns in der Gegenwart selbst die unstrittig Begabtesten der Zeit darbieten und denen man doch im besten Fall nur noch eine relative Anerkennung zollen kann. Zu diesen Begabtesten zählt aber unstrittig Bargiel, und auch Grädenerr ist in die Reihe der bemerkenswerth Begabtesten zu stellen.

Wir haben die oben angeführten Trio-Compositionen in der Reihenfolge verzeichnet, in welche sie uns ihr künstlerisches Verdienst zu stellen scheint. Die hier vorliegenden Arbeiten von Bargiel und Grädenerr sind sehr interessante, geistvolle Producte, die von allen Kunstfreunden und kunstfreundlichen Kreisen gefannt zu werden verdienen und bei empfänglichen, regiamen Geistern immer dankbare Aufnahme finden werden; als ein ganz vorzügliches Stück sticht unter allen das Finale des Bargiel'schen

Trio hervor, in welchem der Autor einen aus feinsten Inspiration hervorgehenden, humordurchwärtigen Gebrauch von der fugierten Form macht. Dem guten Eindruck des Grädenerr'schen Trio schadet im ersten Satz eine stark hervortretende Aehnlichkeit mit dem ersten Satz der Beethoven'schen A-dur-Symphonie, im letzten das zu bemerkbare, absichtliche Streben nach geistreichen Effecten. Beide Werke aber zählen in ihrem Kreis zu den interessantesten, anregendsten Erscheinungen der neueren Literatur.

Weniger Vortheilhaftes vermöchten wir über das Trio von Mar Bruch zu sagen, an welchem reibliches Streben und gute Schule einen viel beträchtlicheren Antheil haben, als Phantasie und Empfindung. Das Trio von Dupont ist aber, welches, nebenbei bemerkt, von den elegantesten Italiänismen wimmelt, alhmet vollends den Genius der Langweile aus und entbehrt ebensowohl der Originalität in der Erfindung, wie des Reizes in der Form.

## Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Pharaon, die nächtliche Heerschau, Traumkönig, drei

Balladen, comp. v. Joh. Hager. op. 24. — Verlag v. E. F. Spina in Wien.

Drei vorreffliche Stücke, denen eine ausgezeichnete Stelle in der Gesangsliteratur der Gegenwart gebührt. Als ein vollendetes Meisterstück ist aber besonders „die nächtliche Heerschau“ zu bezeichnen. Wie würden unsere musikalischen Terroristen diesen Vorwurf behandeln haben, und mit wie feinem künstlerischen Sinn ist dieses Gemälde entworfen und angeführt! Eigenartig in jedem Zug und Geben-ton sählt man doch immer nur das Angenehme, Nothwendige, in der Sache selbst liegende und konnte bei'selbige mit mehr Recht, als dies kürzlich von einem andern umfassenderen Werke behauptet wurde, auf die hervorragende, (hier wäre zu sagen „geistvolle“) Rolle hinweisen, welche in dieser Composition der übermäßige Dreiklang spielt. Da aber eben überall alles auf das Einzelnste ankommt, so müßen wir auf dieses selbst verweisen und den werthen Sängern die treffliche Arbeit nachdrücklich empfehlen. Nr. 1 und 2 sind, wie natürlich, für Bass (oder Alt), Nr. 3 für Tenor (oder Sopran) componirt. Es gehören diese Stücke zu den sehr wenigen, mit welchen der Wiener Verlag zur musikalischen Literatur beistehen, und es möchte ihnen darum auch von Seite der auswärtigen Planchblätter Beachtung gebühren, die ihnen aber, obwohl seit Jahr und Tag erschienen, unseres Wissens nicht zu Theil geworden ist.

Zwei Balladen von Heibel für Bass oder Bariton, comp. v. E. Richter. op. 6. — Verlag v. Beje in Altona.

Man sieht, daß der Componist das Vorbild dieser Gattung, nämlich Löwe studirt hat, mit dessen mittleren Productionen sich seine Balladen immerhin messen können. Die beiden Heibel'schen Gedichte („Friedrich Nothbart“ und „der Streit um des Kaisers Bart“) bieten in ihrer Leuzerlichkeit dem musikalischen Ausdruck keine tiefere Seite, aber der Componist hat die Linien des vom Dichter gezeichneten Gemäldes mit frischen Farben colorirt und mehr war hier faam zu leisten. Die abentheuerliche Ausstattung des Titelblattes verdient besonders bemerkt zu werden.

## Concerte.

S. B. Unser Conservatorium legte in einem zweiten dießjährigen Concert Proben seiner Wirksamkeit ab, und brachte an Orchesterstücken die Duverture zur Medea von Cherubini und die Symphonie in D (in 3 Sätzen) von Mozart. Außerdem producirten sich Zöglinge im Gesang, auf dem Pianoforte, Violoncell und der Clarinette. Die eigenanntenen Nummern wurden recht präcis, wenn auch ohne feinere Schattirung gespielt, und wir vermüßten besonders in der Symphonie ein schönes Piano, dann Frische und natürliche Auffassung. Der erste Satz (das Allegro) war mehr ein Marzocco als ein Allegro con spirito, das Andante aber wurde sehr ins Breite und Langweilige verzogen. Wir sagen dies nur, weil wir wünschten, daß die Zöglinge für

\*) Die „Titanen“ haben meist andere Dinge zu thun, als die „wahre Kunst“ zu besüßern. D. Red.

classische Musik Sympathie fassen möchten. Fräulein Anna Edl. v. Schmeidler fand in Beethoven's Concertarie Gelegenheit, eine colossale Stimme zu produciren, der es aber an allem Wohlklang, an der nötigen Weichheit, mit einem Wort an schöner Methode gebricht, und daher uns keinen künstlerischen, sondern den Eindruck materieller Kohheit machte. — Herr Wilhelm Schauer spielte zwei Sätze eines Stern-dales Venetianischen Clavierconcerts, und zeigte eine schätzenswerthe Fertigkeit und Eleganz des Spiels, dem man nur mehr Kraft wünschen muß. Das gewählte Stück war wenig geeignet, den musikalischen Wärmegrad des Spielers zu messen, weil schon der des Componisten ein ziemlich tiefschender ist. — Ein Chor für vierstimmigen Knabengefang von Ghyowetz ließ uns abermals das Unpassende solcher Stücke erkennen. Der vierstimmige, nicht gemischte Chorgesang hat bekanntlich den großen Nachtheil, daß die höchste und tiefste Stimme aus ihrer natürlichen Lage getrieben wird, und daß er daher stimmstörender wirkt. Daß die Männergesangsvereine namentlich die Tenore ruiniren, ist eine That-sache, die auch in den gemischten Vereinen schmerzlich empfunden wird. Warum nun aber gar schon in der Schule und bei Knabensstimmen angefangen wird, künstliche Männerstimmen umzubringen, das haben wir nie begreifen können. — Ein süßliches, selbst als Concertpiege gar zu unbedeutendes Violoncellstück von Francomme wurde von Herrn Wilhelm Schlawet, im Klampf mit einem verkommenen Instrumente, recht tapfer ausgeführt und ließ eine gute Schule erkennen. Das interessanteste Stück der viel zu langen Production war ein Clarinetconcert von C. M. v. Weber, von welchem Herr Joseph Willer das Adagio und Finale in recht zufriedenerstellender Weise blies, und außer einem hübschen und runden Ton eine nicht unbedeutende Fertigkeit darlegte.

Aleher Herr Stockhausen ist kaum etwas Neues zu sagen. Die außerordentliche Vollkommenheit seines Gesangs ist fast unbekannt zu nennen. Er spielt auf seiner Rolle wie auf einem Clavier, alle Töne kommen vollständig rein, und wohlklingend; er geht aus der Bruststimme ins Falsett und wieder zurück, man weiß nicht wann und wo; er benötigt diese seltene Kunst nicht zu Kunststückchen und coquetirt nicht im Mindesten mit seinen trefflichen Eigenschaften; überdies singt er lauter gute und schöne Musik: Händel'sche Arien, gute Sachen aus französischen älteren Opern, wozu u. a. Grazie und Feinheit gehört, die er in hohem Grade besitzt, und deutsche Lieder von Schubert und Schumann. Ist auch ein gewisses Feuer und eine hinreißende innere Wärme des Vortrags nicht die bedeutendste Seite seiner Natur und Leistungen, so ist dagegen die vollständige Abwesenheit aller falschen äußerlichen Leit, welche bei so Vielen als „Jesuwoll“ gelten soll, ein nicht genug zu schätzender Erfolg, und man findet sich sogar durch die außerordentliche Intelligenz, durch welche Stockhausen überall das rechte Maß des Ausdrucks findet, auf's wohlthätigste berührt. — In seinem ersten Concert sang er eine Arie aus der Oper „Ezio“ von Händel, ein nachgelassenes Lied „Waldesnacht“ von Schubert, welches uns, beläufig gesagt, nicht zu erwärmen vermocht hat, eine Cavatine von Voieldieu, endlich „Sonntags am Rhein“ von Schumann und „die böse Faibe“ von Schubert, dem der Concertgeber auf den lobhaftesten Beifall hin noch Schumann's „Waldesgespräch“ zugeb. — Unterstützt wurde Herr Stockhausen in diesem Concert durch Frä. Julie v. Asten, welche die Begleitung der Vieler übernahm und außerdem zwei kleine Stücke von Schumann und Chopin spielte, — dann durch Herrn Pobjan'sky, einem jungen, talentvollen Violoncellspieler, Schüler von Vicurtemp's, auf welchen wir bei Gelegenheit seines demnächstigen selbstständigen Auftretens zurückkommen.

Im zweiten Concert, welches wegen Unwohlseins des Sängers verschoben wurde, schienen Herrn Stockhausen's Vorträge durch mancherlei äußere Umstände beeinträchtigt. Vielleicht noch in Folge jenes Unwohlseins begegnete es Herrn Stockhausen, was ihm sonst ganz fremd ist, daß er zuweilen um eine Schwelbung

zu tief intonirte. Viel belangreicher waren die Hemmnisse, welche der accompagnirende Clavierspieler, Herr Dunkl, ihm bereite, die sogar geeignet gewesen wären, einem minder festen Sängler ganz aus dem Sattel zu werfen. Das war eine Unsicherheit und Unbestimmtheit, ein Schwanken und zimeterliches Wesen, die eines schlechteren Sänglers als Herrn Stockhausen würdig gewesen wäre! Am meisten aufzufasnierte der Concertgeber mit einer Voieldieu'schen Arie aus „Le chaperon rouge,“ die er auch mit ungeschwächter Grazie und Frische sang. Außerdem gab er den „Zwerg“ von Schubert, dem rothen Kästlein gleich meine Lieb“ und „Gefändnis“ von Schumann, dann das „Rheinische Volkslied“ von Mendelssohn und den „Mosensohn“ von Schubert zum Besten, und sang auf den rauschenden Beifall am Schluß noch eines der Mädelieder von demselben Meister, wobei er sich selbst accompagnirte. In allen diesen Vorträgen zeigte er die ungewöhnlichste technische Vollendung und geistige Auffassung, welche aber, wie gesagt, durch den Mangel an Ebenbürtigkeit des begleitenden Claviers in der Wirkung wesentlich beeinträchtigt wurden. — Das Concert wurde eröffnet mit drei Stücken aus Hiller's hübscher Serenade für Clavier, Violine und Cello, gespielt von den H. H. Dunkl, Hellmesberger und Röder, wobei Herr Dunkl sich viel besser ansahm; außerdem spielte ein Fr. Kiedler ein von List bearbeitetes Lied (Ständchen von Schatespore) von Schubert, und „La Navade“ von Pachet; letzteres, beläufig gesagt ein Stück von erstaunderlicher Nichtigkeit, gehört in langweilige Salons, aber nicht in den Concertsaal, am wenigsten in das Concert eines Stockhausen. Auch Herr Röder trug noch ein form- und inhaltsloses Violoncellstück recht nett vor.

Das dritte Concert des Herrn v. Bälow enthält in seinem Programm folgende Nummern für Pianoforte: 1. Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem „Sommernachstraum“ von Mendelssohn, übertragen (besser gesagt: gelaunm verbalzort) von Fr. List. 2. Präludium und Fuge für Orgel (A-moll) von S. Bach, transcribirt von Fr. List. 3. Ouverture zum „Zamnhäuser“ von Rich. Wagner, arrangirt von Fr. List. 4. Au bord d'une source und ungarische Kapodie Nr. 12 von Fr. List. Kein Vermünftiger wird von uns verlangen, daß wir über ein solches Concert ernstlich referiren sollen. Daß Herr v. Bälow in dem großen Wien ein Publicum für den kleinen Gesellschaftsfaal zusammengedrückt, und daß dieses Publicum das ihm Gebotene mit rauschendem Beifall aufgenommen hat, nimmt uns weder Wunder, noch ist diese Erscheinung von irgend einer Tragweite. Auch Herr Leop. v. Meyer hat hier sein Publicum und die Vertheidiger Herrn haben es auch. Können wir uns daher auch nicht jenen Stimmen anschließen, welche vielleicht aus übertriebener Höflichkeit, „hoffen, H. v. Bälow werde bei günstiger Zeit wiederkehren,“ so ist uns doch selbst diese Eventualität ziemlich gleichgültig, da die neueutsche Musik in den entscheidenden Kreisen unmöglichler gemorden, denn je. Wir erkennen Herrn v. Bälow ohne Straußen als einen burdgebildeten Clavierspieler an. Erwärmt aber hat er uns nie, und seine künstlerische Richtung ist von bedenklichster Art, trotz, oder vielmehr wegen seiner geistlichen Verehrung für Bach und Beethoven.

## Correspondenzen.

### Magdeburg.

Am Schluß der diesjährigen Concertation drängte sich eine ungewöhnlich große Anzahl Concerte verschiedener Art und Bedeutung zusammen, zumest zur Förderung eines allgemeinen oder eines mindes Zwecks gegeben. Nur über einige derselben sind wir in der Lage, Bericht erstatten zu können.

Ein Concert des Theater-Directors zum Besten seines Pensionsfonds gegeben, erregte durch mehrere in's Programm aufgenommene Nummern aus Meyer's feierlich gehaltenem „Admetos“ ein lebhaftes Interesse. Das Quartett: „Von aller Welt verlassen“ und der Marsch aus dem letzten Acte — nämlich im Ausdrucke jenem in der „Zauberflöte“

und gleich diesem in F-dur geschrieben — schienen von der tiefsten Wirkung auf das Publikum zu sein. Eine Oper, im Concertsaal aufgeführt, kann nur rein musikalisch wirken, weil daher auch nur vom rein musikalischen Standpunkte aus beurtheilt sein. Daraus geht aber die Nothwendigkeit hervor, da, wo es sich um einzelne Stücke und nicht um das Ganze handelt, bei der Auswahl nur solche Sätze zu berücksichtigen, deren Wirkung ohne die Hülfe der Bühne wenigstens der Hauptsache nach bestehen bleibt. Aus diesem Grunde hätten wir gern auf eines der längeren Recitative zu Gunsten eines der mehr literarischen Sätze, an denen die Oper so reich ist, verzichtet. Der Frage, in wie weit Mozart die Zeichnung ontlicher Charaktere gelungen, haben wir uns entzogen, da sie sich nicht nur damit an das Werk gesetzt werden kann, wenn es mit allen Voraussetzungen seines Schöpfers vorgeführt wird.

In den beiden letzten Concerten der „Loge“ und der „Harmonie“ ertrug Frau Sophie Förster aus Dresden das zahlreich besammelte Publicum durch ihren vortheilhaften Erfolg. Die der Sängerin gewordenen warmen Aufnahmen zeigten, daß die Sympathien, welche sie sich gleich bei ihrem ersten Hiereinnehmen, nicht ab-, sondern im Gegentheil zugenommen haben. Bedauernd wurde es, daß die Dame ihre Anlage, in der von dem Mitternächten Gesangsverein veranstalteten Aufführung der „Schöpfung“ die Sopran-Partie zu singen, durch Krankheit behindert, und so dem Publicum die Gelegenheit entzogen wurde, sie in einer ihrer anerkannt besten Leistungen zu bewundern.

Am Vorkonntag hatte der in dem oben berührten Concerte des Theater-Orchesters mit der Aufführung der Chöre beehrte „Kirchen-Gesangsverein“ in einer der höchsten Kirchen eine Aufführung mehrerer Capellen oder mit Orchestbegleitung gelungenen Musikstücke aus verschiedenen Jahrhunderten, von Palestrina bis Mendelssohn, veranstaltet. Am Chorfreitag brachte der Sebada'sche Gesangsverein Pergolesi's „Stabat mater“ und Spohr's „Vater unser“ zur Aufführung. Die neue Bearbeitung des alten, vielleicht über Gebühr berühmten Werkes durch A. Lvoff hat uns dasselbe in Wirklichkeit um seinen Schritt näher gebracht, im Gegentheil möchten wir behaupten, daß die Ungleichheit der Behandlungsart, die dem Zuhörer bald die Reizen Vorklängen und die magere Begleitung aus dem Jahre 1730, bald edel moderne Harmonie- und Orchester-Effekte vorführt, ein Mißbehagen erzeugt, das dem Einbilde eines ursprünglich auf sehr beschiedene Mittel angelegten Werkes nur nachtheilig ist. Hier konnte nur die Rede davon sein, durch das Hinzufügen von Violininstrumenten die wesentliche, von dem Componisten vorausgesetzte harmonische Begleitung der Orgel in der einfachsten Art zu ersetzen, ohne dem ursprünglichen Charakter zu nahe zu treten. Wie der Vorbereiter verfahren ist, mag, statt vieler, ein Beispiel bezeugen, das wir getreu nach dem empfangenen Einbilde, wenn auch vielleicht nicht ganz genau, hierher setzen.

Pergolesi:



Lvoff:



hat das natürlicheren:



Ein ähnliches Beispiel, wenn schon weniger kräftiger Art, liefert jener berühmte oder berühmte Anfang des „Cujus animam genantem“ welcher früheren Theoretikern bekanntlich so viel zu schaffen machte.

Pergolesi:

Lvoff:



Die Wirkung dieser Stelle ist vollkommen die eines „Quersandes.“ b. h. eine unangenehme. Warum aber, ganz in directem Widerspruch mit dem Original, das selbige e gewählt worden, ist nicht abzusehen. Es dürfte an diesen Beispielen genug sein, dem Leser ein Bild der Bearbeitung überhaupt zu gewähren, und ihn somit in die Lage zu setzen, sich selbst ein eigenes Urtheil zu bilden. \*\*\*

## Beitragsschau.

F. In der „Neuen Zeitschrift für Kunst“ jubelt ein Wiener Beirathler über die „wahrhaft glänzenden“ Erfolge Bälows, und über den „immer festeren Boden, den das musikalische Norddeutschland hier gewinnt.“ Der Ort, wo Vergleichen zu lesen, wird jedoch der Zustände kundigen sagen, was von solchem Schreie zu halten ist. Die Wahrheit aber ist, daß jener überwiegend große Theil des hiesigen musikalischen Publicums, welcher von der norddeutschen Schule nichts wissen mag, sich von dem Concerte des Herrn v. Bälow ziemlich fern oder doch passiv gehalten hat, und dort, wo es dem Clavierpieler Beifall sollte, keineswegs gemeint war, der Norddeutschen Schule eine Ovation zu bereiten. Mit wohlthätig cynischer Frechheit enthält der berechnete Correspondent die „meisterliche Klugheit“ Bälows, durch welche es ihm gelingt, die Leutein zuerst durch Bach, Mozart und Beethoven „feste“ zu machen, und dann, „diese Stimmung merkend,“ sie an der Nase herumzuführen. Nur zu! Noch mehrere solche „Siege“ und ihr seid verloren! —

## Nachrichten.

Mülledorf. Das Programm für das in den Pfingstfesttagen statt findende Niederdeutsche Musikfest unter Leitung F. Hiller's ist in folgender Weise festgesetzt worden: 1. Tag (Sonntag): „Samson.“ Oratorium von Händel. 2. Tag (Montag): „Wolferträge“ von Cherubini. Vor sacrum von Hiller. 3. Tag (Dienstag): „Wolferträge“ von Cherubini. Vor sacrum unter Mitwirkung von Frau Birde-Red, Frä. Franziska Schred und der H. H. Schurz, Stochausen und Joachim.

Erfeld. Zur Einweihung des neuen in jeder Beziehung prächtig ausgestatteten Concertsaals wurde ein kleines Musikfest veranstaltet, und durch die musikalischen Kräfte der Schweserpächte Eberstedt und Barmen am ersten Tage, der „Paulus“ von Mendelssohn, am zweiten Gluck's Overture zu Iphigenie in Aulis, und die 8. Symphonie von Beethoven aufgeführt. Außerdem sang Herr Sabbath die D-dur-Arie aus der „Schöpfung“, trug Frä. Papié aus Cöln eine Arie von Händel und Fieder von Schubert und Hiller vor, und spielte Herr M. Wolf aus Frankfurt a. M. das Mendelssohn'sche Violinconcert und die Chaconne von Bach.

Breslau. Musikdirector Reineke hat seine Symphonie-Orchester mit der letzten derselben beschließen, und das Unternehmen das für die Folge als gefahret betrachtet werden.

Mainz. Das vierte mitteldeutsche Musikfest ist auf den 22. und 23. Juli festgesetzt. Das Programm enthält „Israel in Egypten“, „Walpurgisnacht“, Chöre aus „Aelfse“ und zwei Chöre von Mozart und Palestrina.

Linz. Schumann's „Der Rofe Fegersahrt“ ist unter Storch's Leitung mit vielem Beifall zu Gehör gebracht worden.

Wien. Die Preise der Plätze für die Vorstellungen der italienischen Operunternehmung sind um 25% ermäßigt worden. — In demselben Hause soll der „Freischütz“ zur Aufführung kommen.

### Concert-Ankündigungen.

Am 28. Abends: Concert des Sängers und Professors am Conservatorium Solothurne Marsch. — Am 29. Abends: Concert des Violinisten Rosenzweig. — Am 29. Mittags: Concert der Gesellschaft Entreep unter Direction des Herrn Langwara. — Am 30. Abends: Concert der Sängerin Fräulein Delpf.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten - Platz Nr. 109. — Ausgabe: Schottmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesffels & Böhm**, vormals **H. F. Wüder's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 R. oder 4 Tblr. — Für ½ Jahr (12 Nummern) 3 R. oder 2 Tblr. — Für ¼ Jahr (6 Nummern) 1 ½ R. oder 1 Tblr.  
 Mit Vorberendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tblr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Tblr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Tblr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postbestellen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die Form der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie“ von Verlioz. — Wagner und die Gesangskunst. — Rezensionen. — Kritiken: Eine Erfindungsmaschine. — Concerte. — Correspondenzen. — Nachrichten.

## Die Form der „dramatischen Symphonie“ Romeo und Julie

von  
**Sector Verlioz.**

Betrachtet von **Wilhelm Bauer.**

Nachdem obengenanntes vor mehr als zwanzig Jahren bereits zum ersten Mal aufgeführtes Werk des in tonkünstlerischen Kreisen vielbesprochenen französischen Componisten ohngefähr seit Jahresfrist in einem von Th. Ritter bearbeiteten und vom Autor selbst approbirten und bevorworteten Clavierauszug erschienen ist, lohnt es wohl der Mühe, sich diese vielleicht hervorragendste seiner Productionen einmal etwas genauer anzusehen und einige allgemeinere Bemerkungen darauf zu fassen.

Möge Werth und Bedeutung des rein musikalischen Inhaltes einstweilen auf sich beruhend bleiben und fragen wir vorläufig nur nach Sinn und Berechtigung der von Verlioz beliebten Gestaltung des Ganzen, worüber uns allerdings der Componist selbst in seiner Vorrede jeden Zweifel im Voraus zu benehmen sucht.

Der vollständige Titel des Werkes lautet:

Romeo und Julie. Dramatische Symphonie mit Chören, Gesangsolos und einem Prolog als Chor-Recitativ. Nach der Tragödie Shakspeare's. Text von Emil Deschamps. opus 17.

Das Werk zerfällt in folgende Abschnitte:

- I. a) Instrumental-Einleitung. (Kampf, Tumult, Beilegung desselben durch den Fürsten.)
- b) Prolog. (Chor-Recitativ, Lied für Alfoso, Scharzetto für Chor und Tenorsolo.)  
NB. Die Chöre für Alt, Tenor und Bass, und nur Bass zu betreten.

II. Instrumentalfag. Romeo allein. (Melancholie, Concert und Ball in der Ferne, großes Fest bei Capulet.)

III. a) Capulet's Garten in nächtlicher Stille. Die jungen Capulet's ziehen, vom Feste heimkehrend, vorüber, Nachklänge der Ballmusik klingen.

(Chor. Männerstimmen.)

b) Instrumentalfag. Liebescene. (Julie auf dem Söller, im Schatten lauschend Romeo.)

IV. Instrumentalfag. Scharzo. (Königin Mab, die Traumfee.)

V. Rühriger Marsch mit Chor. (Julien's Verheirathung.)

VI. Instrumentalfag. Romeo am Grabe Capulet's. (Anrufung, Julien's Erwachen, Freudentaumel und die ersten Wirkungen des Giftes; Todesängste und Verschiden der Liebenden.)

VII. Finales. Gesangsene für Chor und Solo. (Das Volk eilt nach dem Friedhof; Streit zwischen den Capulet's und Montagnes; Veröhnungschwur.)

Mit dieser bunten Mischung von Sätzen reiner und Vocal-Musik glaubt nun Verlioz ein einheitliches, selbstständiges Kunstwerk hingestellt zu haben. Keineswegs will er seine Musik als im Dicut des Drama stehend und nur im Verein mit diesem ihre vollkommene Geltung beanspruchend betrachtet wissen, wie Beethoven seine Musik zu „Camot“, Mendelssohn die feine zum „Sommerachtsstraum“; die ganze Anordnung gibt sich vielmehr unwiderleglich als einen Versuch, und zwar nach Verlioz's Ansicht einen gelungenen, zu erkennen, damit ein Musikwerk anstatt des Drama, und nicht etwa bloß zu demselben, zu gelangen. Das Ganze soll eine musikalische Umdichtung des idealen Kerns des Drama sein, und der Prolog, die jedem reinen Musikfag beigefügten Programme, sowie der Text des Finales sollen dazu dienen, denselben lädenlos zum Verständnis zu bringen. Sehen wir uns nun diese künstlerliche Einheit näher an.

Was würde man zu einer Oper sagen, in welcher der Inhalt gemisser Scenen, anstatt wie das Uebrige durch Gesang, nun plötzlich durch reine Musik ausgedrückt werden sollte, und die Handlung auf diese Weise bald auf die eine bald auf die andere Weise weiter geführt würde? Oder wenn z. B. in Mendelssohn's „Elias“ nach dem die Scene der Witwe eintretenden Recitativ anstatt dieser ein Instrumentalfag einträte, der in seiner Weise die betreffenden Empfindungen und Begebenheiten darstellen sollte? Obgleich in unserer Kunstperiode, da sich Niemand mehr zu geniren scheint, jeden beliebigen Unsinn sofort als Fortschritt zu einem höheren Ziel zu proclamiren, fast nichts unmöglich sein mag, so glaube ich doch in diesem Fall annehmen zu dürfen, daß hier keine verschiedenen Meinungen obwalten würden. Nicht um die Stimmung vorbereitende, einleitende oder verbindende Ritornelle, auch nicht um Musikstücke wie Märsche, Tänze oder dergleichen, welche als integrierende Theile der dichterischen Idee ihre Bedeutung haben, und deren Dasein durch den vorausgehenden oder nachfolgenden Textinhalt seine unmittelbare Erklärung findet, handelt es sich ja hier,\*) sondern um Sätze, die als selbstständige, erschöpfende Darstellung gewisser Momente gelten wollen, und so innerhalb eines Kunstwerkes einen willkürlichen Wechsel in den Darstellungsmitteln herbeiführen, der natürlich zugleich einen solchen in der Form der zur Aufnahme des Werkes erforderlichen Geistesfähigkeit bedingt.

Die Widersinnigkeit eines solchen Verfahrens findet man nun in Verlioz's Wert wirklich zur That geworden, nur

\*) Es sei an das Pastorale in Sändel's „Messias“ erinnert, oder an die nach dem eintretenden, Gottes Strafgericht antänzendenden Recitativ beginnende Overture zu „Elias“, deren Idee: Ausdruck der wachsenden Angst und Verzweiflung des Volkes, sogleich dadurch klar wird, daß sie in den dieser Verweisung nun auch Worte gebenden Chor des Volkes: „Hilf Herr!“ direct einmündet und also nur als ein Bebandeltheil der ganzen Scene erscheint, — abgesehen von unzähligen ähnlichen Fäden in vielen andern Vocalwerken.

von der entgegengesetzten Seite her, indem dasselbe ja zunächst Symphonie bedeutet, die Instrumente darin die idealisirten handelnden Personen sind, und die Vocale sätze daher die Rolle der Einringlinge spielen.

Nichts Wesentliches würde hingegen an einer solchen Anordnung anzufehen sein, wenn Berlioz sein Werk theilte hätte:

„Symphoniesäze und Chöre nach Stellen aus Shakespeares Romeo und Julie“ oder meinetwegen, im Hinblick auf den einstweilen als genügend ausnehmenden lückenfüllenden Prolog:

„Symphoniesäze und Chöre nach Shakespeares Romeo und Julie.“

Hierdurch wäre ausgesprochen worden, das Lyris sei nicht als Einheit zu betrachten, sondern nur als Sammlung von Musiknummern, in einem Band vereinigt, weil ihre Stoffe zufällig sämtlich dem Drama entnommen, wie ein Heft Lieder, deren Texte etwa auf den Gesilden des Ritterschen „Liebesfrühlings“ gepflückt wurden, oder auch als eine mit Hilfe von lückenfüllenden Zwischensätzen in den Concertsaal verpflanzte Reihe von Musikstücken, die ursprünglich zur Begleitung und Ergänzung eines dramatischen Dichterverkes bestimmt sind, wie die Musik Beethovens zu „Egmont“, Webers zu „Preciosa“, Mendelssohns zum „Sommernachtstraum“, „Athalia“, „Antigone“, „Oedipus“ u. s. w. Sowie in diesen Fällen häufig Orchester- und Gesangsmusik wechselt, je nach der durch die Zwischenreden repräsentirten Idee des betreffenden Drama, und dadurch, wie in einem wohl arrangirten Concertprogramm eine musikalisch vielleicht recht schöne Abwechslung geboten wird, so wird diese in Werken wie „Romeo und Julie“ möglicherweise ebenso vollkommen erreicht, sobald man nur von dem Begriff eines einheitlichen, notwendig in allen seinen Theilen zusammengehörigen Kunstwerks gänzlich absieht, und eben das für das als eine zufällig grade so und nicht anders sich darbietende Einheit hinnimmt, denn von einer Idee schwindet auch der letzte Rest, da hier dem Wechsel der Darstellungsmittel nicht einmal die Idee des Drama zu Grunde liegt, sondern einzig und allein willkürliches Belieben des Componisten.

Berlioz, weit entfernt das richtige Verhältnis der

Sache einzusehen, nennt aber sein Werk „dramatische Symphonie“ und fordert selbst damit die Auffassung als einen einheitlichen Organismus. So betrachtet steht aber das Werk nicht etwa bloß auf dem wankenden Standpunct der Oper mit Dialog, denn hier bleiben die Personen doch immer sprechende Personen, und die Sprache verbindet sich nur zuweilen organisch mit dem Aether der Empfindungssprache, ohne deshalb aufzuhören, das helle geistige Bewußtsein in Anspruch zu nehmen; auch dem geringen Grad von Bernünftigkeit von z. B. einem Cytus von Werken der bildenden Kunst wie die Regischen Umriffe zu Schillers „Glocke“, deren Blätter abwechselnd schwarz und colorirt wären, kommt die Berlioz'sche Anordnung nicht einmal gleich, denn hier bleibt ebenfalls der Kern der Sache, die Zeichnung, und erfüllt sich nur abwechselnd mit der lebenvolleren Sinnlichkeit der Farbe; nein, Berlioz verirrt sich noch viel weiter von der Vernunft, er nöthigt den Geist ohne jeden inneren Grund die Form seines Verhaltens zu wechseln, bald rein nachformend und nachempfindend, bald zugleich in Bewußtheit nachdenkend dem Werk zu folgen. Von der reinen Musik zur Vocalmusik ist derselbe Schritt, wie von der Vokalmusik zur Plastik. Hier wie dort Phantastiegestaltungen mit relativ unbestimmtem geistigen (Wesigths-) Ausdruck, den nur benennen kann, wer ihn als Eindruck an sich erfährt, gegenüber innerlich oder äußerlich sichtbaren Gestaltungen aus dem empirisch Bekannten und daher seinem Ausdruck nach objectiv verständlichen Bereich des Naturphänomenen oder des sprachlichen Begriffs in der Sphäre des abstrakten Gedankens. Hier wie dort muß der geniehende Geist, die empfangende Phantastie, zwischen Traum und Wachen, Empfinden und Denken hin- und herschwanken und ein Symphoniesatz bildet mit einem Vocalsatz so wenig eine künstlerische Einheit, eine poetische Idee kann so wenig zur Hälfte durch erziehen, zur anderen Hälfte durch letzteren (diese Hälften als zwei selbstständige Theile des ideellen Verlaufs ohne gegenseitige Erklärung gedacht) zum Ausdruck kommen, als dies der Fall ist mit einem Tempel und einer danebenstehenden Götterstatue, oder einem Theater und einer plastischen Darstellung aus Goethes „Faust“. Keines von beiden kann den einen Theil einer Geschichte darstellen, deren anderer Theil durch das andere repräsentirt wird

## Feuilleton.

### Eine Crinolinausstellung.

Humoreske von W. v. Waldbrühl.

Die Symphonie in C von Mozart? Da geht ich gleich mit in's Concert! — Verzeihen Sie, wie Sie da sind? Das wird nicht angehen, Sie müssen sich vorher umkleiden! — Das könnte zu lange dauern. Man beginnt, wie Sie sagen, mit der Symphonie und ich möchte sie ganz hören. — So ohne Handschuhe ins Concert? Nun originell ist's, laßt uns gehn! — Untermwegs haben Sie die Güte mir auseinander zu legen, warum Sie dies originell finden. Ich denke, daß Handschuhe wenig beitragen zu besserem Hören. — Das gebe ich zu, aber ich verlangte die Umkleidung einzig wegen der Zuhörer. Denken Sie sich alle Damen im höchsten Puge! — Hören sie in diesem Puge schärfer? — Sie sind ein Fremdling unter uns, haben wahrlich noch keinen Begriff von einem Concerte. — Und dennoch haben Sie jüngst mein Urtheil über die Aufführung der Mendelssohn'schen Waldpurgisnacht vollkommen gebilligt! — Freilich was die eigentliche Musik anbetrifft, ohne Zweifel! — Gibt es denn beim Concert noch ein zweites oder gar ein drittes? — Ja der That! Das Wort Concert ist von certare „wettstreiten“ abzuleiten; neben dem musikalischen Wettkampf, der nur ein höchst uneigentlicher ist, können viele andere Kämpfe stattfinden und wie sonder-

bar die Sache auch klingen mag, darf ich sagen, daß das veranstaltete Fest weit eher ein Crinolinconcert genannt werden könnte. — Sie legen mich in Erstaunen! Neben Sie von einer neuen musikalischen Vorrichtung? — Nein, ich rede bloß von der musikalischen, die jede unserer Axtel- und Schachtelbändchen zu einem gewaltigen Ganzen umfuppelt, die alle Grazien, alle Huldgöttinnen auf einmal in plumpen Kärbisse vermandelt hat. — Sie verlieren sich in Träumen! — Den Hentz auch! Für viele mag das Concert der Musik halber besucht werden. Für diese ist die Musik alles. Es gibt aber eine große Menge, die anders denkt und fühlt; für diese ist die Musik nur eine Art von klingender Brähe! — Klingende Brähe! mein Herr, sind Sie bei Sinnen? — Vollkommen! Ich nehme mein Wort nicht zurück. Sie werden begreifen, was ich unter klingender Brähe verstehe, wenn Sie nur ins Auge fassen wollen, wo heut zu Tage Musik gemacht wird. Sie werden zugeben, daß ein Ball schon ganz ungenießbar wäre, wenn die Musik fehlte. Zum Tanze ist die Brähe unbedingt notwendig. Wollen Sie lebende Bilder darstellen, Sie müssen die Tonkunst zu Hilfe rufen; bedeuten Sie, daß Sie zu einem Gustafsen, zu einer Mordgeschichte unbedingt den Liekerlasten mitzugeben müssen und zuletzt, daß der Mensch Musik sogar über die Bestien noch verhängt, in zoologischen Gärten die Musik notwendig hat, um sich den Anblick der verschiedenen Ungeheuer zu wärmen! — Sie mögen von dieser Seite Recht haben. Dichtung, sowohl die des Wortes wie jene des Tones, drängt sich in allen Lagen dem Menschen auf, durchbringt alle Verhältnisse des Le-

Weibe kann noch sinnlich künstlerischer Gestaltung schon zu einander stehen, poetischer Ideen zusammenhang existirt nicht unter diesen Werken; und wenn das Bauwerk mit Programmen über das, was es bedeuten soll (aber nicht ist) überbleibt wäre, seine Macht der Erde wird es dem Geiste einreden, die beiden Kunstwerke als eine Einheit aufzufassen, denn jede Kunst kann von der poetischen Idee nur eine besondere Seite zur Darstellung bringen, und Theile eines Ganzen, deren jeder die ihm zufallenden Theile der Idee von verschiedenen Seiten ausdrückt, bleiben eben Theile und können nun und nimmermehr ein einheitliches Ganzes bilden.

Man berufe sich nicht auf Beethoven's neunte Symphonie, und auf Mendelssohn's „Vogelzug.“ Erstens handelt es sich bei beiden Werken nicht um eine bunte Abwechslung von reiner und Vocalmusik, sondern nur um ein schlüssliches definitives Uebergehen von der einen zur andern Form, und zwar von der Dämmerung zum Licht, wodurch der Uebergang an sich schon für das geistige Verhalten eine natürlicher, befriedigender wird und seine Verwirrung aufkommen läßt. Zweitens, und das ist das Entscheidende, gibt Beethoven im Werke selbst, durch seine Töne und deren Combinationen auf dem Wendepunct seiner Symphonie, eine deutliche Erklärung der ihn treibenden inneren Nothwendigkeit, so daß für diesen Fall das Gefühl der Willkür gänzlich aufgehoben wird, und die neue Form erst nach gründlicher Vorbereitung des Geistes eintritt. Bei Mendelssohn ist der Uebergang von einer Form in die andere grade die Idee selbst. Nicht bloß die Instrumente, die Stimmen der unbewußten Schöpfung, sollen Gott den Herrn loben, sondern „Alles was Dichtung hat“ also als letztes höchstes Organ der Menschheit, der sich der Lirfachen zum Vohb des Allerhöchsten bewußt ist. Beethoven kam es auf den Inhalt des Freudenliedes an, und um diesen einführen zu können, bereitete er durch das Werk selbst darauf vor; Mendelssohn auf den Eintritt des Menschengeanges an. Beide Werke tragen ihre Veredlung in sich, das erstere durch die Vorbereitung, das letztere durch die Grunde liegende Idee selbst, und sind mit der Gestaltung des Verlioz'schen Formengebungers gar nicht in Verbindung zu bringen.

Was nun Einzelheiten in der Anordnung betrifft, so

ist es eben so schwer zu begreifen, wie ein geistreicher Mann alles so verkehrt anfaßen konnte. Das Bewußtsein, daß die Musikstücke, sowie sie auf einander folgen, trotz der ihnen für ihren besondern Inhalt beigegebenen Notizen in sich durchaus keinen fortlaufenden ideellen Faden erahen, und der Wunsch, ihren Zusammenhang für die Vorstellung herbeizuführen, ließen über ein Auskunftsmitel denken. Manlich Dichter und Componisten den einfachsten und besten Beheß, durch gesprochene Zwischenreden, nicht, oder glaubten sie die Einheit des Werkes (an der nach obigen Erörterungen doch nichts mehr zu verbessern war) dadurch gefährdet, genug, man griff zu einem jugendlichen, mit rein lyrischen Epochen belasteten Prolog, welcher, in seinem epischen Theil beinahe etwas an die Wirkung des Prologs zu „Pyramus und Thisbe“ im „Sommer-nachtraum“ erinnernd, dichterisch offenbar durch den Blick auf den Shakespeare'schen Prolog zu „Romeo und Julie“ selbst hervorgerufen worden ist, in Wahrheit jedoch eine ganz andere Bedeutung als jener für das Hauptwerk hat, indem bei dem Drama derselbe nur eine kurze Andeutung des nachher zu vollstärker sichtbar sonnenenden Inhalts enthält, bei der Symphonie hingegen im Voraus die nachher sich ergebenden Klänge zu ergänzen berufen ist.

Dieser Prolog nun ist ein seitlames Ding, und es war dem ersten Gründer unserer ringenden aber so wenig erregenden den Zukunftspartei vorbehalten, darin ein Monstrum ungeheuerlicher Art an das Licht zu bringen.

Weil das Werk zunächst eine Symphonie sein sollte, daher mit einem Instrumentalsatz beginnen mußte, wurde dem Prolog erst die zweite Stelle angewiesen. Verlioz nennt nun zwar seinen ersten Satz „Einleitung“ und denkt sich wohl, wie nach einer Opern-Overture, nach dieser erst den Vorhang aufzugeben und den Prolog demnach an richtiger Stelle. Allein was ist Einleitung, wenn die Hauptaction atedamm mit denselben Mitteln dargestellt wird und jene ebemögant schon ein Theil der poetischen Idee ist? Die Scene ist daher in Wirklichkeit von der ersten Note des Werkes an offen, und der Prolog tritt nach der ersten Scene auf, und überdies, à la Pyramus und Thisbe, weil vom Chor gesungen, (der, wenn er auch nach Vorschrift des Componisten nur schwach beiegt werden soll, um ihn nicht allzufast sinnlich wirken zu lassen, dennoch die Wirkung

bens, und so mag sie ihnen die Brüche erscheinen, welche manche Lebenserfahrung, manche Erscheinung genießbar machen soll; aber im Concertsaal ist sie doch wohl für sich allein da! — Ich habe zugehört, daß es für Viele, namentlich für Sie, der Fall ist; für hundert Andere aber nicht. Sie haben doch bemerkt, daß die Concertsäle viel mehr Damen als Herren zu fassen pflegen. — Das getsche ich! Wahrscheinlich haben die Männer viel weniger Zeit, solchen Genüssen nachzugehen! — Ich weiß nicht, ob dieses der einzige Erklärungsgrund bleibt. Sie werden zugeben, daß die Männer vermöge ihrer Bildung eher fähig wären, Tonhörsungen, wie sie uns heute geboten werden, zu beurtheilen und bewührend zu genießen. Freilich mag unter den Männern eine größere Zahl befähigt sein, die Arbeiten z. B. unseres Mozart zu würdigen, alle Formen und Gedanken, wie sie im Laufe eines Tonstückes wiederkehren, herauszuhören, gegen einander abzuwägen; aber ob der gerade, der dieses abzuschätzen vermag, den größten Genuß des Kunstwertes hat, das bleibt wohl die Frage. Denken Sie sich, Sie beschiffen einen klaren glänzenden Strom, schauen aus ihrem Rahne die beiden Ufer mit ihren Bergen, mit ihren Felsengebirgen, mit ihren Waldgruppen und Schößern vorübergleiten. Werden Sie einen höheren Genuß empfinden, oder wird der benedenswerther sein, welcher bei jedem Rückschlage weiß wie tief die Wasser sind, wie die Wellen ineinander greifen, welche den Rahm tragen? — Ich kann Ihnen eingestehen, daß ich hier nicht zu entscheiden wage! Ich weiß oft mit dem Verständnis, mit dem Abwägen beginne, daß mit aber das Tonstüd, ohne daß ich es

weiß, über dem Haupte zusammenwächst, daß ich von seinen Wogen im Träume geschauelt bin, ohne daß ich der Arbeit gefolgt wäre; daß ich blöthig, wie von einem Rauche erwaht, nur bewußt bin Wein getrunken zu haben. Sollten Frauen nicht in dieser Weise mehr genießen? — Ich glaube ja, aber viele wieder betrachten die Musik, wie ich Ihnen seher glaube, als Brüche. — Und worüber denn, wenn ich fragen darf? — Ueber sich selber! Die Hauptvergügen unserer Geseßlichkeit rufen uns zum Theater, zum Concertsaal, oder zum Taus. Im Theater fällt die Dame, welche zuseht, nicht auf, bloß im Ausnahmefalle gewinnt sie Beachtung. Jedes Auge liert nach den Aufritten, welche dort abspielen, und Zuschauer, welche nicht ganz in dem Gedächtnis aufgehoben, stehen hinter der Maske mehr die Künstlerin. In dem Concertsaal ist es ein Anderes. Kein Mensch nimmt ein dauerndes Interesse an der Gruppe der Künstler, welche sich vorne mit Geige und Baß arbeiten. Glücklicherweise sind die Tonbühnen dergestalt eingerichtet, daß man bloß eine unschämliche Waffe erkennen; könnte man die einzelnen Züge der Spielenden fassen, man würde allen Geschmad an dem Kunstwerk verlieren, selbst am Vorzüglichsten sich wenig erbauen. Selten daß eine Sängerin in ihrem Auftreten in ihrem Reigen die Aufmerksamkeit fesselt. In der Regel sind diese Damen so aufgezogen, daß sie mehr Vogelgeschunden als Menschen erscheinen, wie dann die riesigen modischen Blumenstücke in ihren Händen ausseheln, als ob es Bürteln von farbigen Haaren seien, so flach und glatt sind die Blumen eingestekt. Während des ganzen Concerts gibt es also nichts Gescheidtes zu sehen. Wo soll nun der Mann, selber die Frau andere hingucken, als durch die

des Gesanges zum Voraus abnutzt) von den handelnden Personen selbst vorgetragen, und um so mehr so aufzufassen, als der Componist diesen Prologhor im Finale, weil er eben grade seit Anfang des Concerts zur Disposition stehen geblieben ist, näherweise sich an dem Drama ganz direct betheiligen läßt als selbstständiger Chor neben den Chören der Capulats und Montagnes! Also ein handelnder und die scenische Folge unterbrechender Prolog, ein Prolog bei voller Scene! Ein Prolog, der episch zum breiten Ufer wird, der Liebe und ihrem großen Sänger: Shakespeare's Priesterlein antimmt, und außerdem die Königin „Mab“ besingt, deren Wesen und Treiben später, um doch auch Gelegenheit für ein Scherz zu haben, noch einmal in einem langen Orchesterfats die ausführlichste Schilderung erhält, obgleich in Shakespeare's Drama von einer der handelnden Personen nur ein einzigesmal auf ihr drohiges Wesen nebst einem gespielt wird! Ein Prolog endlich, der nicht etwa nur den Inhalt eines Acts im Voraus kurz zusammenfaßt, sondern, wie schon oben erwähnt, die ganze Geschichte, aus deren Zusammenhang man im späteren Verlauf eben sonst gar nicht Zug werden könnte, dem Hörer auf einmal ins Gedächtniß stopft, der nun sehen mag, wie es ihm gelingt, in der Vorstellung jedesmal sich die bezügliche Stelle aus dem längst vergessenen Prolog zurückzurufen!

Im Interesse der Vernunft und des Berlioz'schen Werkes selbst kann nicht genug empfohlen werden, bei Anführung dестelben den Prolog, diesen krankhaften Anwandens am Organismus, ganz zu ignoriren oder den Inhalt zwischen die einzelnen Nummern vertheilt sprechen zu lassen. Soll die Musik durch aus beibehalten werden, so möge sie hinter der Scene abgezungen werden, wie der Prolog zu Löwe's „Johann Huf“, damit er, wie sich gebührt, als ein Nebenstückliches sich von dem Hauptwert abhebt und in den Hintergrund tritt. Dann würde das haarsträubend Sinnverwirrende der ganzen Gestaltung wenigstens gemildert erscheinen, indem die freilich nicht organisch zusammengehörenden Hauptglieder doch in gleicher Linie in den Vordergrund kommen würden, und das Ganze träte in die Reihe der Musikwerke, wie Beethoven's „Ruinen von Athen“, Meyerbeer's „Struensee“, Schumann's „Manfred“ und alle schon früher genannten, gegen welche es zwar immer noch durch die absolute Willkür im Wechsel seiner Kunstmittel zurückstehen müßte, im

Uebrigen aber doch Sag für Sag musikalisch ungefört wirken könnte, wie es eben Werth und Bedeutung des musikalischen Inhalts in der oder trotz jeder Beziehung auf das Programm jedes Sages mit sich bringen würden.

Ueber die Musik selbst wird zum Theil wenigstens ein weit günstigeres Urtheil zu fällen sein als über die formelle Anlage. Es fehlt nicht an reizvollen, ergreifenden Stellen zarterster und edelster Schwärmeri sowie feurigen Aufschwüngen und eines großartigen Pathos in neuer Ausdrucksweise. Die irische Solo-Episode des Prologs, musikalisch eine der schönsten Partien des Werkes, viele Stellen des „Festes bei Capulet“ und der „Liebes-scene“, sowie die witzvolle „Fee Mab“ bekunden den poetisch empfindenden, geistvollen und erfinderiichen Musiker, und auch die Vocalnummern sind theilweise voll zauberischen Reizes und großer Empfindung, überdies ist es interessant zu bemerken, wie diese Musik so manche Züge enthält, die Richard Wagner als Urbilder für einzelne Stellen seiner Werke vorgezeichnet zu haben scheinen, wie denn überhaupt die der Berlioz'schen verwandte Empfindungsmacht dieses Componisten und leider auch seine Hartnäckigkeit im Festhalten gewisser Principien der bornirtesten Einseitigkeit der ihm verlichenen Erfindungskraft bei weitem überlegen ist.

An vielen andern Stellen freilich fällt die Musik des französischen Componisten der unglückseligen, in verkehrter Weise ausgebauten Programmsucht der neuesten Schule zum Opfer, und Berlioz beweist dadurch, was freilich hinlänglich bekannt ist, zur Genüge, daß er, der sich neuerdings so mannhaft gegen massen Unverstand der neuesten Richtung verweißt hat, leider selbst mehr Antheil an der Erzeugung dieser Irrthümer auf sich nehmen muß, als er wohl meinen und wünschen mag. Besonders die Einleitung, sowie das Fest bei Capulet gegen den Schluß-Hin, und die Scene am Grabe\*) bieten die Belege für diese Behauptung,

\*) Bei welcher noch die Höflichkeit zu erwähnen ist, daß laut Programm die einzelnen Momente dieser sogenannten Aufgliederung ganz abweichend von der Originalscene gehalten sind, während doch die nachtrüge Erählung des Vorgangs im Text des Finalen wieder genau mit Shakespeare übereinstimmt! Es wird sich freilich so leicht Niemand die unklonnde Mühe nehmen, den Maßstab des Programms diesen fertilen Tönen anzulegen, und es dürfte musikalisch wohl ziemlich gleichgiltig sein, ob man an Ort steht oder am Tische u. s. w.

Reihen der Hörschaft, in die glänzende Crinolineausstellung. Die Crinoline hat der Frau, die sie trägt, alle Anmuth benommen; einen Vortheil hat sie aber, sie breitet die Stoffe, welche getragen werden, aus, wie sie nur irgend in einem Wobeladen ausbreitet werden können und gewährt dergestalt Raum für jede Kennerniene. Stanben Sie mir, während Sie Mozart folgen, durch die Zanbergewinde seiner unvergleichlichen Gedankenfluten, während Sie in die Tiefe seines wundervollen Tonstromes prüfend schauen, bilden die Augen vieler Damen prüfend auf Hauptfchmud und Gewandung der Nachbarinnen, werden kritische Vergleiche angestellt, wird die eigene Schmuckkunst gegenüber der nachbathlichen gebühlich abgewogen. Jede Schöne glaubt sich aber unter dem stehenden Strome rer Töne als geeigneter Zielpunkt für das bewundernde mämmliche Auge, hofft dergestalt als Blume an den bewegten Bogen der Kunst zu schwimmen. — Und wir Männer sollen also entgegenkommen? — Ich kann versichern, daß sehr viele es thun, und deshalb habe ich Sie denn auch erinnern wollen! — Ich danke Ihnen für Ihre gute Absicht, für die Belehrung, welche Sie mir erteilt haben, werde mir auch neben der Musik die Crinolineausstellung zu wärdigen suchen. Ich lerne nun auch einen Ausdruck von schönem Munde verstehen, den ich einmal auf die Frage hörte: wie eine, durchaus wohlgearbeitete Symphonie von Lachner gefallen habe. Sie habe, entgegnete die Dame, ihr Vergnügen mit Gebuld getragen! In der That ist dieses Urtheil vortrefflich in dem Auge derjenigen, welche die Musik als Präge über sich selber betrachtet, und sie zu lang findet. — Es erinnert

nich an den Spruch einer andern Dame, über eine Beethoven'sche Symphonie. Diese Schöne war eine leidenschaftliche Tänzerin, welche das Concert besuchte, weil sie gerade nicht zum Tanzergnügen kommen konnte. Sie meinte, das Musikstück wäre herrlich gewesen. Unter demselben hätte Sie aber berechnet, wie viel schöne Tänze der Meister aus dem Stoffe hätte fertigen können! — Nein, das ist tieferer Unfinn, eine Beethoven'sche Symphonie und Tänze daraus zu fertigen! — Ich führe das Urtheil nur an, um Ihnen zu zeigen, mit welcher Armuth an Kenntniß und Vorbildung man sich mitunter hinsetzt, um unsere classische Musik zu genießen, sobald man sich einmal in der Lage und Stellung glaubt dazu berechtigt zu sein! — Die Sache hat ihre zwei Seiten. Könnte man behaupten, daß das Schöne sich vor solchen Tönen entfaltet, in vieler Hinsicht und für viele ganz verloren geht, ist doch himwieder zu erwarten, daß auch viele Anfangs unkundige Zuhörer, nach und nach zum Verständnis gemedt werden, immer tiefer in die Schönheit, in das Wesen der Kunst eindringen lernen; und so mag dann aus der Crinolineausstellung auch bei mancher Zuhörerin die musikalische Predigt fruchten, so daß sie eine hübsche Madalena, wenigstens im Geiste, ihren Puz von sich wirft, in den höheren Gebieten des Meisters nachliegt! — Also mag es sein. Wir sind am Concertsaale; treten wir ein.

indem da das Arbeiten nach der „poetischen Idee“ nur dazu geführt hat, daß über dem profaisch getreuen Nachbilden des äußerlichen Gedankenganges, zu Gunsten des rein formalen Elements der Folge der Wegeheiten, die Musik diejenigen Formen eingebüßt hat, deren sie ohne Widerspruch ihrer Natur gemäß bedarf, um ihr besonderes, von dem der Sprachdichtung völlig unterschiedenes Wesen zu entfalten. Sowie Verlioz bei der Anlage des Ganzen rein musikalischer Willkür zu Lieb die einheitliche Darstellung der poetischen Idee geopfert, ebenso weicht er in den einzelnen Orchesterstücken umgekehrt poetischer Willkür zu Ehren die musikalische Idee dem Untergang.

Im engsten Anschluß an diese Besprechung von Verlioz' „Romeo und Julie“ mögen in einem zweiten Artikel noch einige durch dieses Werk angeregte allgemeinere Betrachtungen folgen.

## Wagner's Musik und die Gesangkunst.

Von einem Sänger.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

Kaspar. Du weißt, daß meine Frist

Wald abgelaufen ist —

Samiel. Morgen!

(Freischütz.)

Die Scene aus der Wolfschlucht in Webers Freischütz, die mit obigen Worten beginnt, schwebte mir beständig vor, als ich neulich zum erstenmale den Vohengrün hörte und sah.

Die peinliche Situation, in welche Kaspar dem Samiel und der schweren Intonation gegenüber geräth, machte sich mit seltenen Unterbrechungen immer wieder neu geltend, und es kam mir vor, als wenn diese so äußerst charakteristische kurze Scene für Wagner's Intention quasi Schablone geworden wäre; sie erscheint mir als das steine Censofen, das in Wagner so tief Wurzel geschlagen, bis endlich ein erotischer Baum dastand, voll von seltener Blüthe, dessen Frucht erst die Zukunft pflücken soll, der dagegen manchem als Upasbaum erscheint, dessen Hauch tödlich ist.

Ich habe absichtlich seinen Text zur Hand genommen, weder vor noch während der Oper, ich bedauerte, schon das Sujet gekannt zu haben. Es war mir nämlich darum zu thun einen unmitteldbaren Eindruck zu empfangen; ich durfte das erwarten bei einem Componisten, dem der Genius des Wortes so viel gilt.

Alein ich verstand den Text nicht vollkommen. — Unbestritten groß sind Wagner's reformatorische Ideen bezüglich der Reinigung der Oper von vielen störenden Unzuchtigkeiten, namentlich hat ihm der Genius der deutschen Sprache viel zu danken. Allein in seinem Streite für das Wort ist er Slave desselben geworden, und mit ihm der Träger des Wortes — der Sänger.

Wenn Wagner's Intention die ist, dem Worte zu Liebe Melodie und Rhythmus zu opfern (wenn letzteren nicht das Wort gerade bedingt), und ich verstehe trotz des besten Willens der Sänger nicht haarfächer den Text, so habe ich den Commentar zu seiner Musik verloren, um dessen Willen er doch die spezifische Melodie aufopfert hat.

Sin ich einmal verdammt in der Oper keinen Text zu verstehen, gewinne ich da nicht, wenn ich andere Opern besuche, um doch wenigstens Melodie und Sänger zu hören? Oder ich muß eben den Text auswendig lernen und die Oper öfter hören, um die Intentionen des Componisten anzufassen.

Es kam mir mitten in der Oper der bizarre Gedanke: wär' es nicht besser, wenn Wagner eine Oper schriebe bloß für Ballet, resp. für Mimiker; da wäre doch keinerlei Störung; das gesungene Wort, das man vor ewiger obligater Instrumentenreflexion doch nie recht versteht, würde ersetzt durch ein gedrucktes Programm, und die Programmkunst steht ja in vollster Blüthe.

Der Sänger ist für Wagner ja doch nur ein Instrument, ein Heerführer seiner Töne, den man auch wirklich — mit dem

Texte in der Hand verstehen kann. Zu was sich plagen mit der letzten Tradition der Oper, den Sängern — die sind durch Mimiker und ein gedrucktes Programm zu ersetzen — also led das letzte noch aus dem Wege geräumt, eine Oper ohne Sänger geschafften, und das Kunstwerk der Zukunft steht vor euch!

Der Sänger als Interpret Wagner'scher Musik, der bloß den Commentar hiezu — den Text zu bringen hat (mit entsprechender Mimik und Action versehen) sollte doch noch so viel Berücksichtigung verdienen, daß man ihn zu Worte kommen ließe, da man ihn nicht mehr zu Melodie kommen läßt.

Oder ist das vielleicht Melodie, was als Prosasame vom reichen Tischje des Instrumentalisten fällt?

Wenn Wagner eine Melodie hat, so ist sie allerdings mehr eine harmonisch zufällige, unselbständige, durch seine überreiche Harmonik erzeugte, und wenn sich zufällig eine in den Mund eines Sängers verirrt, eine dem Wort meist nachschleichende undankbare declamatorische Gelegenheitsmelodie.

Wagner bemüht sich bekanntlich, die historisch berechtigten und wohl berechneten Facta: Recitatio und Cantabile in Eins zu verschmelzen, und einen einheitlichen Styl herzustellen, und was wird daraus? Eine Mißgeburt — nicht Fisch noch Fleisch — ein Recitatio, das Cantabile, ein Cantabile, das Recitatio sein will — ein Arioso — etwas das Alles sein will, und nichts ist als: spezifische Wagner'sche Zukunftsmusik. — Aus Wagner's zu weit gehendem Puritanismus entspringt auch diesen ängstlichen Ueberwachen des Sängertums, ein Depotismus ebensowenig berechtigt, als der des Sängersdepotismus im vorigen Jahrhundert gegenüber der besseren Ueberzeugung des Componisten. Des Sängers Technik hat vollends alle Berechtigung verloren, das Capital seiner Stimme bleibt brach liegen. Der Sänger soll Schaufpieler, Mimiker, Declamator sein, starke Stimme und Lungen haben, Gesundheit und langes Leben, wenn möglich. Das Alles darf und soll der Sänger haben; hat er das, so darf er hin und wieder den langweiligen Wortlaut machen, allein der Schmelz einer Sontags- oder Lind's-Stimme dürfte wenig Geltung gewinnen — das würde das Ensemble stören, das Publicum absinken von der Composition zu Gunsten einer durchgebildeten edlen Stimme, der Componist könnte einen Augenblick — ignorirt werden, das Kunstwerk wäre bemalet, das Princip entheiligt.

Wenn es ausgemacht ist, daß die alte edle Gesangkunst verloren gegangen, und erst wieder gefunden werden müßte, so ist es auch ebenso wahr, daß das Heil für sie sicherlich nicht von Wagner ausgehen dürfte. Es gibt bereits manche Sänger, die nur Wagner singen können, was einestheils ein Vorzug scheint in der That aber beweist, daß der Begriff eines reinen Cantabile schon zu einer wahren Seltenheit geworden ist.

Wenn einem Compositur, wie Wagner, die genaueste Instrumentenkenntnis zugesprochen wird, so wird doch von vielen Seiten nicht mit Unrecht behauptet, daß er ein zweiter stimm-mörderischer Verdi sei.

Mit wahrer Besriedigung habe ich die spärlichen Gesangs-oasen vom Publicum laut begrüßen hören; die Hervortretenden gelten zweifelsohne erst in zweiter Reihe den Sängern, wenn sie ihre undankbare Aufgabe glücklich gelöst; das Publicum weiß eine solche Opferfreudigkeit zu ehren.

Außerdem gefahren Zeichen und Wunder, die einen eingeleisteten Zufallskünstler verwirren könnten. In Berlin lauscht das abtrünnige Publicum den verführerischen Klängen eines — Rossini aus dem Munde technisch vollendeter italienischer Gesangskünstler, in Berlin geschieht das Unglaublickste, da tanzt das abgöttische Volk um das goldene Kalb der Melodie. — Wer will sich darüber wundern, wenn das durstende Volk die so lang entbehrte Melodie sich kredenzen läßt aus dem Borne einer verschüttet geglaubten Quelle, in der ein Mann hartnäckig aus Princip-reiterei (wenn nicht aus Armuth) das Kind mit dem Bade verschüttet, und die Träger seiner Opern (um mit H. Verlioz zu reden) zu seinen Slaven erniedrigt hat.

Göttlicher Mozart, wenn du noch einmal zur Welt kä-

mest, du würdest sicher, auch als Zukunftsmann, den Adel beines Genius nicht verkenne, wenn auch mit neuen erweiterten Mitteln moderner Instrumentierung, würdest du doch nicht vergessen, deine Oern für deine Sänger zu schreiben.

## Recensionen.

### Werke für Pianoforte.

Sonatine. op. 9. — Deux morceaux de Piano. op.

10. — Ecossaise, Polska, Bolero. op. 11. —

Trois Pièces. — Zämmliche Stücke comp. v. Anton Ree und verlegt in Copenhagen.

v. Br. Das meiste Talent scheint der Componist für das unter op. 11 verzeichnete Genre zu besitzen. Diese Stücke sind recht artig erfunden und klingen frisch. — Die Sonatine besteht aus drei Sägen: einer Serenade, einer Allemande und einem „Finale en forme d'une Etude.“ Von zu geringem Gehalt, um als Kunstproduction in Betracht zu kommen, kann sie doch sehr gut zu instructiven Zwecken verwendet werden. Die andern Stücke thun sich weder im Guten noch Schlimmen bemerkenswerth hervor, da sie keine besondere Physiognomie zeigen, doch wachten wir die zuletzt gemachte Bemerkung auch auf sie ausdehnen, da sie sich wenigstens durch die Abwesenheit aller jener Eigenschaften auszeichnen, die auf den Geschmack der Vernenden positiv vorbildend einwirken. — Noch liegen uns außer den genannten Compositionen von demselben Verfasser vor:

Cadenzen zu Mozart's D-moll-Concert, die als eine lobenswerthe Arbeit bezeichnet und gerne acceptirt werden mögen.

Schwedische Volkslieder, für Pianoforte gesetzt v. L.

Normann. 2 Hefte. Verlag v. Bartholf Zentf in Leipzig.

Auch die sogenannten Volkslieder und Gesänge können uns, wie die eigentlichen Kunstproducte, nur tiefer anregen, wenn wir in ihnen den Ausdruck individuellen Lebens wahrnehmen. Davon aber zeigt diese etwas einförmige Sammlung nur sehr geringe Spuren, und wer, was sie gleichwohl bietet, wahrhaft genießen will, wird sich wenigstens hüten müssen, sie in ununterbrochener Folge durchzugehen. In der vorerwähnten, höchst empfehlenswerthen Volksliederansammlung von R. Köhler (op. 18, in 5 Heften), finden sich auch einige schwedische, die sich durch ein viel marktteres Gepräge auszeichnen. Den vorliegenden sind, sehr zum Vortheil der Sache, auch die Texte beigegeben. Die Arbeit Normann's dabei kann man nur loben; sie verbindet das Angenehme, Einfache in seiner, schidlicher Weise mit dem Mannigfachen; besonders gelungen ist in diesem Betracht Nr. 27. Die zierliche Ausstattung, die ungemaine Präcision des Stuches, durch welche sich die Verlegesima überhaupt auszeichnet, fallen nebenbei angenehm auf.

Trois Nocturnes par St. Heller. op. 91. — Verlag von

Bartholf Zentf in Leipzig.

Man verdant Stephen Heller manches feine, zierliche Genrebildchen, an dem sich auch noch der gebildete Geschmack erfreuen mag; aber in den vorliegenden, gar zu flachen Stücken nehmen wir fast nur noch den eleganten Salonmann wahr, der freilich in diesem beliebten Componisten immer einen guten Theil seines Wensens ausmacht und zu dem wir begreiflicher Weise nie ein Verhältniß haben konnten.

Prudien und Fugen, comp. v. E. Reinecke. op. 65. — Verlag von Simrod in Bonn.

Wie anachronistisch sich auch ein Unternehmen, gleich jenem Kengel's darstellen, ein wie abstractes, unfruchtbares Resultat es notwendig liefern mußte, so begreiflich ist es doch, daß sich durchgebildete Musiker, von dem hohen Reiz der Fugenform angezogen, immer wieder zu einzelnen Versuchen, sie neu zu beleben, angeregt füh-

len. Mendelssohn und Schumann haben dafür bekanntlich wieder den ersten Impuls gegeben und wurden durch ihr tiefes, begeistertes Studium Seb. Bach's dazu geführt. Unter ihren Epigonen nimmt unstreitig Reinecke, vor Allem ein sehr fein gebildeter Musiker, eine auszeichnende Stelle ein und liefert dafür durch die vorliegenden Stücke einen neuen Beweis; sie sind durchaus musikalisch empfunden, die Form ist in ihnen ohne allen Zwang, ja mit Geist behandelt und entwickelt sich bei strengster Gebundenheit mit Freiheit und zierlicher Leichtigkeit. Besonders güt dies von Nr. 1 und 2, während allein die Fuge in Nr. 3 nicht ganz frei von einiger Steifheit ist; sie scheint mehr ihren beiden Vorgängern zu lieb, als aus unmittelbarem Antrieb componirt zu sein. Bei dem so bildenden Einfluß, welchen die gebundenen Formen auf das Clavierpiel ausüben, sind diese Stücke, deren Theilhaft fordert ohne abzuschrecken, Pianisten, welche eben ihre Schule durchmachen, schon darum sehr zu empfehlen.

## Concerte.

(Epstein. Marchesi. Entzper. Pognansky.)

S. B. Herr Jul. Epstein ist unter unseren hiesigen Pianisten einer der schagewertheften, — nicht allein wegen der guten Richtung seines Geschmacks, sondern auch wegen seines den guten Musiker durchaus verrathenden, technisch durchgebildeten und feinen Spiels. Ist auch in der Totalität seiner Künstlerschaft eine vorwaltende Hinneigung zu, man möchte sagen, maenhaltiger Zartheit charakteristisch, und spricht sich dieselbe in der Manier aus, mit piano und pianissimo sehr freigebig zu sein, so sind doch seine Vorträge immer von einem poetischen Duft begleitet, und man hat auch im pianissimo immer noch unangenehme Gebilde vor sich. Diese „Hinneigung“ hat ihren Grund indessen nicht in einem Mangel an Kraft, denn dort wo er forte spielen will, hört man sogleich, daß sein Ausfluß auch im rapidesten Lauf kräftig und markig ist. Dagegen nimmt sie entscheidenden Einfluß auf die Wahl seiner Stücke, denn er spielt meistens Sachen, die einer solchen Auffassung Raum lassen; wir können dies im Allgemeinen nur billigen, würden aber dem Künstler doch rathen, sich vor allzugroer Einseitigkeit zu hüten. — Geboten wurde in seinem Concerte dem Publicum von seiner Seite durchaus Interessantes: ein in Wien unseres Wissens noch nie öffentlich gespieltes Clavierquintett in A-dur (op. 114) von Fr. Schubert mußte von vorneherein die Aufmerksamkeit der Musikfreunde auf sich ziehen, fand auch ungewöhnlichen Beifall, erchien uns aber als ein sehr schwaches Werk des phantastischen Schubert; ja, müßte man der Firma Spina nicht alles Vertrauen schenken, so dufte man Zweifel an dem Namen geben, ob dieses Quartett wirklich original und von Schubert selbst vollendet ist. Es kommen darin zwar einzelne unverkennbar Schubert'sche Züge, aber daneben wieder so flache, an die Czerny-Halm'sche Zeit erinnernde Passagen und Gänge vor, daß man sich diese mit dem Verfasser eines Es-dur-Trio's und eines D-moll-Quartetts nicht zusammenreimen kann. Das ganze Werk ist ein nicht im bedeutendsten Sinne „dankbares“ zu nennen, und wird vor dem Publicum seiner glatten und eleganten Form, sowie seines nicht allzuweisen Inhaltes wegen, allseitig Gnade und Beifall finden. Aber den Namen eines genialen Tonkünstlers, wie Schubert, kann weder die Verhoffentlichung, noch würden etwa wiederholte Aufführungen besonders zum Nutzen gereichen. — Außer diesem von Hrn. Epstein im Verein mit den Hn. Hellmesberger, Dobzhall, Räber und Brany gespielten Quintett, brachte er noch mit dem ersten dieser Herren die Sonate op. 12 in Es-dur zu Gehör, welche in ihrer lieblichen äußerlichen Grazie und Frische dem Concertgeber und seiner Vortragungsweise sehr entspricht. Ferner gab Herr Epstein noch zwei kleine Stücke zum Besten, Scherzo in E-moll von Mendelssohn und „Märchen“ von ihm selbst componirt. So nett das letztere stark an Schumann's kleine Sachen sich anlehende Stück ist, so glaub-

ten wir den mehrmaligen Hervorruf des Künstlers von Seite des Publicums, welcher Hr. Epstein veranlaßt, das „Märchen“ zu wiederholen, vielmehr so zu verstehen, daß man gerne mehr für Clavier allein gehört hätte, denn wahrlich zwei so würdige Stücke sind für ein Concert in etwas geiziges Anbot! — Die übrigen Nummern des Concerts waren eine Löw'sche Ballade, gefungen von Herrn Fröschgott, welcher in kleineren Räumlichkeiten ein recht willkommener Gast ist und bleibt, aber im Concertsalon Anforderungen hervorruft, die er nicht zu befriedigen vermag. Es fehlen ihm zwei wichtige Dinge, unerschöpfendes Stimmmaterial, und genügende Schulung desselben. — Wir erwähnen schließlich, daß Hr. Richard Lewy ein Horn-Solo von Rákfimer vortrug.

Ueber drei andere Concerte können wir uns kürzer fassen. Das eine gab der Sänger und Professor am Conservatorium Hr. Salvatore Marchesi vor einem zwar kleinen, aber wie es schien, sehr anhänglichen Auditorium. Hr. Marchesi ist ein Italiener, folglich von Geburt ein Sänger, und zwar begabt mit kräftiger und bigrauer Kehle, der Nichts besondere Schwierigkeiten bereitet, — dann deutlicher Aussprache und einer lebendigen, mitunter aus Caricaturen freisenden Vortragweise. Dem entsprechend gelangen ihm Tonsätze am besten, in welchen diese Eigenschaften in berechtigter Weise zur Erscheinung kommen können. Eine Arie von Händel mit tiefen Sprüngen und langathmigen Coloraturen, — Buffonarien aus italienischen Opern wird Hr. Marchesi besonders den Liebhabern der letzteren immer zu Dank singen. Entschieden weniger gelangen ihm Sätze, die eine geistige Durchdringung oder sorgfältige Studien voraussetzen. Schubert's Erlösung, überhaupt deutsche Musik sollte der Herr Professor am Wiener Conservatorium lieber gar nicht singen, er wird sich damit wenig Freunde unter den Verehrern dieser Gattung erwerben. Besser stehen ihm wieder französische Romane, obwohl ihm hier die wahre Grazie und Modulationsfähigkeit der Stimme mangelt, die z. B. einen Stöckhaufen auszeichnet. — Gegeben dieses Concerts waren zwei Duo's für Clavier und Violoncell, gespielt von den HH. Duxal und Köder (componirt wahrscheinlich von letzterem), Salonstücke, die sich wieder unbedingter Weise anfangen in Concerte einzuschleichen. Außerdem spielte Herr Duxal drei kleine Clavierstücke.

Die Orchesterfähigkeit „Enterpe“ wagte sich abermals mit auferstigen Leistungen und den gewöhnlichen Concertpreisen vor die Öffentlichkeit. Das Institut ist jetzt alt genug, um eine besondere „Rücknahme“ der Kritik nicht mehr beanspruchen zu können, und welchen Maßstab sollen wir anlegen, wenn die „Pöhlharmoniker“ mit technisch vollkommenen Leistungen, nach vielen tüchtigen Proben und verhältnißmäßig sehr niederen Preisen, die „Enterpe“ bagegen mit ungenügenden Leistungen, nach wenigen und schlechten Proben, und mit hohen Preisen auftreten? — Der interimistische Dirigent Dr. Langwara mag sich alle Mühe gegeben haben, auch das Programm vor diesmal besser zusammengestellt, — aber die Aufführung der Orchesterstücke vermochte nur ganz unthätige Zuhörer zu befriedigen. Wir wollen uns und den Lesern die Aufzählung aller der „Bäder“, welche in der D-dur-Symphonie von Beethoven geschaffen wurden, ersparen. Aber die Unreinheit der Intonation, die Kohheit des Vortrags, die Vorkadenzfähigkeit der Auffassung, sind Dinge, deren Erklärung wir allerdings nicht im Dirigenten, sondern in der ganzen Zusammenfassung dieser Körperschaft suchen müssen. — Von den übrigen Nummern dieses „Concerts“ erwähnen wir nur eine Violoncell- und Violin-Sonate von Beethoven, welche von dem jugendlichen Hrn. Greipel, Zögling des Hrn. Duxal, gespielt wurde. Bei sichtlichem Befangenheit, die auf die Intonation mitunter nachtheilig einwirkte, ließ diese Production doch ein hübsches Talent und die gute Schule des geschätzten Violoncellisten erkennen.

Endlich haben wir ein Concert zu erwähnen, welches Hr. Bogdanoff, ein junger Amerikaner aus Charleston, Schüler von Bieuzemp's, im Salon Bösendorfer gab. Derselbe weilt diesen Winter beaufs allgemeiner musikalischer Studien in Wien und hat

sich bei verschiedenen Gelegenheiten mit einzelnen Vorträgen hören lassen. Der junge Mann hat sich von seinem Meister mehrere sehr schätzenswerthe Eigenschaften aneignen gewußt, als da sind: eine schöne freie Vogenführung, daher einen schönen kräftigen Ton, dann eine Entschiedenheit der Intonation von jeder Tonhöhe selbst und rein erklingend, dann ziemliche Freiheit von franthafstem Zöseln und Ziehen, endlich eine gewisse feste Art: des Vortrags, und genügende Fertigkeit; diese Eigenschaften brüngen sich freilich zuerst in jungen Stücken ans, die er bei Bieuzemp's entweder einstudirt, oder die er von ihm gehört, oder die er nach seinem Vorbilde selbst componirt hat. In anderen Stücken, wie in der „Serenade“ von Hiller (welche Hr. Duxal abermals vorzuführen für gut fand), zeigt sich noch ein Mangel an selbständiger Auffassung. Man vermißt noch die Pointen, und das freie geistige Schalten und Walten über die Materie. Wenn Herr Bogdanoff nicht bloß Virtuoso, sondern Musiker und Künstler werden will, wird er noch viel Kammermusik spielen müssen, wird er viel mit guten Musikern zu verstehen haben, wird er namentlich an den Meisterwerken des Quartettflusses sich Freiheit und Selbständigkeit der Auffassung eringen müssen.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Meinem Bericht über den weiteren hiesigen Concertverlauf muß ich leider eine Trauernachricht vorausgehen lassen, indem am 3. April Musikdirector Franz Weyler einen längeren, schweren Fallschlag erlitten ist. Es ist dieser Verlust ein, wenn auch nicht unerquicklicher doch für die hiesigen Musikverhältnisse recht unglücklicher. Rummlich verriet der Fallschlag in den letzten Jahren ein besonders erfreuliches war. Weyler wurde unter jährlicher Begehung von Freunden, mit Gesang und Musik zur Erde bestattet; während der Requien wurde durch den Kirchenchor Beethoven's dem Pöhlharmonischen Verein unter Leitung des Herrn Deutl Scherubini's Requiem aufgeführt. Ueber die Belegung der Stelle verlaute natürlich noch Nichts, doch dürfte an competenten Nachfolgern kein Mangel sein.

Unser Concertionist geht zu Ende, Faciliens- und Rákfimer Concert sind nur noch jedes ein Concert schuldig, dagegen wurde von ersterem am Charfreitag in der reformirten Kirche die Matthäus-Passion von Bach aufgeführt. Der Vorstand des Faciliens-Vereins und der mit der musikalischen Leitung seither betraute Herr Mühlbacher Friedrich mochten die Vorführung des unierem Publicum an diesem Tage seit Jahren sich gewöhnend Werkes dennoch möglich. Die Ausführung war bis auf Einzelheiten eine ziemlich gelungene zu nennen. Der tiefe Eindruck und hohe Genuß dieses einzigen Meisterwerkes sollte seinem Publicum einer größeren Stadt vornehmlich bleiben!

Das letzte Muffens-Concert brachte die Vokal- und Symphonie und Mendelssohn's „Meeresflut“. Ein jugendlicher Pianist, Herr Treiber von Oray, spielte Chopin's erstes Concert mit Gewandtheit, Feinheit und Grazie; weniger logte der Vortrag der Beethoven'schen Sonate op. 53 zu. Der junge Mann aber wird eine Zukunft haben.

Der Pöhlharmonische Verein hätte eine selten gehörte h a u d r i c h e Symphonie in D und die Ouverture zu „Janiss“ auf, der Vortrag war ein recht anerkennendes. Mozart's Es-dur Concert für 2 Claviere (durch die Herren Hentel und Hill) mit Gebergen von Moscheles, wor, hier lang nicht gehört, gewissermaßen in einem früheren Bericht Ihres Blattes wohl nur übersehen ward, veranlaßte mich von Seiten der Pöhlharmonischen Verein (dessen Auführung in einem früheren Concert, demüthigen des Vereins ist eine Dame, Fr. Seibt, auch durch Veröffentlichung des Gesangsquartetts bekannt, und hier gedacht durch die gute Richtung ihres Strebens. In chronologischer Ordnung wurden durch die gute Werk von Chr. Bach bis Mendelssohn vorgetragen.

Die Strauss'schen Quartett-Abende sind ebenfalls sehr geizig zu Ende gegangen und boten des Trefflichen Bielerei. Mendelssohn's Octett beheld den 2. Cuesus.

Freid-Concert veranlaßten die Herren Pianist Ehrlich und Sängler Eisenbach und Schlagner. In Folge dessen boten wir Schubert's B-Erio, die Kreuzer-Sonate, Mozart's Clarinet-Trio und Beethoven's 2. Erio.

## Wien.

Ich berichtete Ihnen zuletzt von der Aufführung des Elias unter Mitwirkung des Herrn Julius Stöckhhausen. Der gefeierte Sängerkunstler ist nicht nur noch mit einem besonderen Concerte, in welchem er uns vorzüglich durch den Vortrag einer Reihe Schumann'scher Lieder entzückt. Beinahe es noch eines ernstlichen Kampfes gegen das auf natürliche Weise immer mehr schwindende Bewußtsein, als seien die Schumann'schen Lieder durchweg wenig langbar und melodiös, so ist Stöckhhausen, dessen Lieblingscomponist gerade Robert Schumann, an dessen geeignet und wirksam auf das richtige beharrlich anzuhalten darzutun, wie irrig eine solche, von Vielen auf bloßes Hörengehoß hin vorgesetzte Meinung, wie echt und tief musikalisch, wie anmuthig und einfach, schön und wahr die Schumann'sche Vokalcomposition, und wie mit Ausnahme einiger weniger Verirrungen gerade die Schumann'sche Behandlung des Liedes zeigt, daß sich der Componist auf's innigste und sorgfältigste dem gütigen Inhalte des Liedes und sogar des einzelnen Wortes aufzuwiegen kann, ohne in unangeleglicher Mißbilligung, in jenen doch sinnlichen und höchst unmusikalischen Realismus der Wienermänner zu verfallen. — Doch zur Sache — zu unsern Donner Concerten, von denen das letzte uns die Scene für Alt und Chor aus „Orpheus“ brachte, das „Jugenderleben“ von Schumann, arrangirt für Chor und Orchester, die Duettreihe zu „Gurathen“, Beethoven's A-dur-Symphonie und ein von Herrn Schaufel aus Düsseldorf vorgetragen Concert in Fis-moll des für die Tonkunst leider zu früh verstorbenen Norbert Burgmüller. Letztere Composition, ungedruckt, aus Burgmüller's Manuscripte gewiß, erregte unter größtes Interesse; — eine seltene Tendenz, wohl äppig wunderbarer Genialität, die Stimmung durchgehend hoch poetisch, beinahe phantastisch zu nennen, viel Bewegung in den, Schuberth'schen Weiten nahe verwandten Motiven, der Mittelteil bedeuend und häufig abgedrohter Schlüsse, zuweilen erdrückend dicke Instrumentation, als ob allenfalls die letzte Fülle mangelte; — oder rächte sich wiederlich an den Compositionen des unglücklichen Künstlers die Beschaffenheit seines äußeren Lebens, ließ ihn vor Angst und innerer Unruhe zu seiner ruhigen Gestaltung der doch so überreichlich strömenden Idee und Empfindung gelangen? Wir halten es für Pflicht bei Gelegenheit dieses Concertes, dessen einzelne Mängel in formeller Abordnung wir gerne jedem lebenden Componisten nachsehen wollten, der uns wieder einmal ein so herrliches durch eine Fülle guter Melodie charakterisirtes Concert brachte, auch die meist noch ungedruckten Compositionen Norbert Burgmüller's aufmerksam zu machen: es war ein edles, zu den höchsten und schönsten Zielen der Kunst gehend Streben, welches ihn befeuerte, und wie viel oder wenig er erreichte, darf, weil was er leistete keinesfalls ein Vermögen des oder Mittelmaßes war, nicht in Vergessenheit untergehen. Die Freunde der Kunst müssen ja doch heute ihre Fäden mit Entschlossenheit rüdnäher werden, bis in die Stille und Verborgenheit eine andere und bessere, den uns thierischen Willen der Vergangenheit verwandte Instanz unserer Kunst erblickt, als ihr jetzt von gewissen Seiten her in pompösen Phrasen auf allen Märkten gewiesig wird.

Im letzten Abonnement-Concerte hörten wir außer der Schubert'schen C-dur-Symphonie, die als Manuscript im Besitze des Herrn Professor J a h n befindliche Laurentianische Vitani von Mozart, componirt im Jahre 1774, die eines jener früheren Kirchencompositionen Mozart's in welchen der Einfluß der Oper sich trotz des geistlichen Textes noch deutlich geltend macht. Einzelne Partien, wie der erste Choratz, ein späteres Sopranolo tragen schon durchaus den Stempel späterer Mozart'scher Genialität, im Ganzen aber läßt sich der Charakter einer noch jugendlichen Arbeit, so interessant sie als eine solche ist, nicht verkennen. Der geistliche Text wird von der musikalischen Behandlung noch kaum beachtlich, demselben heiteren Motive folgt sich kurz und Witzvoll. — Nicht veräumen darf ich, ehe ich mit der musikalischen Saison des letzten Winters abschiede, der alle Jahre in der Donner Minoritätenkirche stattfindenden Aufführung aller Kirchenmusik unter Leitung des, als Pastrinallmüller und Kenner ausgezeichneten Professor Heimröth Erwähnung zu thun. Mehrere Stücke aus Beethoven's Nelsonpartien, die Improperia von Vittoria, Crucifixus von Loti, Allegro lamentationum Terentii und Verschiedenes von Teccard, Lasso &c., welches am Gründonnerstag und Charfreitag zur Aufführung kam, erregte in uns die Sehnsucht, häufigere Gelegenheit zu solchem Genuße zu haben und Insipidität sich zugleich unwillkürlich manche Gedanken über unsere gegenwärtige Kirchenmusik an, die nicht hier in ein Refertat gehören, dessen Umfang schon ohnehin in bedenklicher Weise angeschwollen ist.

## Nachrichten.

Paris. Das théâtre lyrique erhält an Stelle des verdienstvollen Carvalho einen neuen Director in der Person des Hrn. Réty. — Herr Krüger hat, wie oberrichtig, ein Concert zum Besten des deutschen Hilfsvereins veranstaltet, welches aber nach einem Bericht der „Signale“ nicht sehr halt befaßt war.

München. Der Pianist J. v. Kolb gab im Musikumsaale ein stark besuchtes Concert und spielte u. A. das große B-Trio von Beethoven und das italienische Concert von Bach.

Dresden. Die Singsocietät brachte zum Schluß der Saison vor einem geladenen Publikum die „Pilgerfahrt der Rose“ von Schumann zur Aufführung. — Frau Clara Schumann gab hier am 16. April ein Concert.

Leipzig. Die Dresdener „Singsocietät“ hat Herrn Dr. M. Hauptmann zum Ehrenmitglied ernannt. — A. Rubinstein und der Violoncellist E. Schubert sind aus Petersburg eingetroffen.

— Der Sängerverein „Ossian“ führte am 22. April unter Riedel's Leitung die „Suzanna“ von Handel auf. — (Die Sängervereine sind schon bei verschiedenen Gelegenheiten auf dieses in allen Partien dankbare, und auch in kleinerer Besetzung ausführbare Werk aufmerksam gemacht worden. Es wird nicht schaden, wiederholt darauf hinzuweisen. D. Red.)

— Die erste diesjährige Hauptprüfung am Conservatorium der Kunst fand am 23. April im Gewandhaussaale statt, und wurden folgende Stücke ausgeführt: Erster Satz des Es-dur Concerts von Moscheles, gespielt von Hrn. Bachmann aus Ulrecht. Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Fr. Pflügersch und Uredel. Erster Satz des A-moll-Concerts für die Violine von Violante, gespielt von Hrn. Albrecht aus Petersburg. Erster Satz des Es-dur Concerts für Piano-forte von Beethoven, gespielt von Fr. Barnett aus Cheltenham. Arie aus der Zphigenie in Tauris von Gluck, gesungen von Hrn. Hängelmann aus Braunschweig. Chaconne für Violine von S. Bach, gespielt von Hrn. Rose aus Hamburg. Erster Satz des Septuors von Hummel, das Clavier gespielt von Fr. Haffsträh aus Greve. Recitativo und Cavatine aus Lantre von Rossini, gesungen von Fr. Barnett. Erster Satz des F-moll-Concerts für Piano-forte von Chopin, gespielt von Fr. Clara Barnett. Anbante und Finales aus dem E-moll-Concert für die Violine von David, gespielt von Hrn. Schrödiel aus Hamburg. Recitativo und Arie aus der Nachtwanderin von Bellini, gesungen von Fr. Schmidt aus Bielefeld.

Hamburg. Ein kürzlich stattgefundenes Bach-Concert hat eine reine Einnahme von 500 Thirn. ergeben. Dergleichen passirt wohl in Ihrem Wien nicht?!

Weimar. C. Lassen's Oper „Frauentob“, Text von E. Pasqué ist hier zur Aufführung gekommen.

Halle. Der Thiem'sche Sängerverein brachte am Charfreitag Spohr's Crotorium; „die letzten Dinge“ zu Gehör.

Götha. Ferdinand Hiller soll eingeladen worden sein, die Direction der Gewandhausconcerte in Leipzig zu übernehmen, habe aber abgelehnt. Demso soll er einen Antrag nach Frankfurt an Meffer's Stelle erhalten haben.

Frank. Eine junge Sängerin, Fr. Pucca, macht großes Aufsehen; die Künstlerin ist erst 18 Jahre alt. — Die Gesellschaft der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen hat den Organisten am Dom zu Magdeburg, Hrn. Ritter, zum Ehrenmitglied ernannt.

Gassel. Im 6. Abonnementconcert wurden folgende Compositionen aufgeführt: F-moll-Quintett von J. Seb. A-dur-Symphonie von Beethoven. D-moll-Trio von Mendelssohn. Clavierstücke von Chopin und Mendelssohn, gespielt von Hrn. Dessoff. Lieder von Spohr, gesungen von Fr. Erhart. Ave verum von Mozart, gesungen von den Mitgliedern des Hoftheaters.

Wien. Der Männergesangsverein hat der Kinzer Liedertafel „Froh-sinn“ ein künstlich gearbeitetes Trinkhorn verehrt. — Das Feindesgängerlied des Hiesigen Const. Quartetts hat am 25. unter großer Theilnahme der Zuhörer, namentlich künstlerischen Bevölkerung, stattgefunden, und ist am folgenden Tage das Mozart'sche Requiem in vierstimmiger Besetzung als Lobensfeier in der Dominikanerkirche aufgeführt worden.

## Concert-Ankündigungen.

Am 5. Abends: 3. Concert des Kammerjägers Jul. Stöckhhausen. — Am 6. Mittags: Concert der Pianistin Sophie Caromaldi (im Saale des Herrn Streicher.)



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Schotten-Polzei Nr. 109. — Ausgabe: Rohrnert Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesells & Büling**, vormals **W. Wagner & Witte**.  
 Pränumeranten: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Tdr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Tdr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Tdr.  
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Tdr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Tdr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Tdr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Heller. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Befehlungen an.

Inhalt. Poetische Idee und Kunstwerk von **W. Wauer**. — Recensionen. — Oper. — Correspondenzen. — Zeitungschau. — Nachrichten.

## Poetische Idee und Kunstwerk. \*)

Von **Wilhelm Wauer**.

Es ist ganz erstaunlich, welche Unklarheit über den Begriff der „poetischen Idee“ und deren Verhältnis zu der specifisch künstlerischen (architektonischen, plastischen, malerischen, musikalischen, dichterischen) Idee, d. h. zu der in jeder Kunst, je nach den Fähigkeiten und der Natur ihres besondern Materials, verschiedenen Art und Weise des Niederschlags jener als besondern Kunstwerk, gerade bei uns, auf der höchsten die Zukunft weit überblickenden Höhe der Zeit zu stehen vermeinenden, musikalischen Anarchisten herrscht.

Erstens kann jede Kunst, also auch unsere Musik, immer nur eine besondere Seite der „poetischen Idee“ verkörpern. Ob eine bestimmte Idee geeignet sei in einem Werke dieser oder jener Kunst zu einer befriedigenden Darstellung zu gelangen, hängt davon ab, ob und in wie weit sie durch die in diesem besondern Kunstwerk verkörperte Seite zu wesentlichen Ausdruck kommt. Nicht Jedem paßt für Jedem. So nicht die unfehlbar gedachten Götter des Homer für die Malerei, die Kunst der Sichtbarkeit; so nicht körperliche Tätigkeiten wie Kampf, Eintritt des Fürsten, Erwachen aus dem Schlaf, Todeszuckungen u. s. w. für die reine Musik, denn diese ist nun einmal ihrem innersten Wesen nach Ausdruck des Gefühls, Sprache des Seelenlebens, und alle sonstigen Befähigungen ihres Materials, als: Nachahmung der hörbaren Natur, und Andeutung sichtbarer Objecte durch ihre dem inneren Ohr wie in die Luft vorgezeichneten Figuren und Bewegungsverhältnisse, so wenig es Sinn hätte und Recht wäre dieselben abzutreten oder zu ignorieren, haben jenem ihrem Grundwesen gegenüber nur ganz nebenfällige Bedeutung. Das ist keineswegs Opposition gegen gewisse neuere Bestrebungen aus irgend einer reactionären Grille, die in schwacher Beschränktheit die Entwicklung der Musik in willkürlich engegezogene Schranken bannen möchte. Nein, Fortschritt ist auch meine Parole, aber Fortschritt auf dem rechten Weg. Respeccirt sei jedes Streben nach einem Höheren, selbst wenn es irrt, sei's nur in guter Meinung; doch mit dem Kranz der Ehre und des Ruhms gekrönt, den Großen im Reiche des Geistes zugehört kann doch nur derjenige werden, welcher auf dem rechten wirklich zum Ziele führenden Weg fortgeschritten ist und daher in der That ein Höheres erreichen konnte und erreicht hat. Nebenache ist vielmehr die Nachahmung sinnvoller Objecte in der Musik, und zwar nicht hier allein sondern ebenso in jeder Kunst, aus dem Haupt- und Cardinalgrunde, weil jedes Außerliche den menschlichen Geist nur so weit interessiert, als es ein ihm verständlicher Ausdruck eines Geistigen ist und also auch nur das der künstlerischen Nachahmung überhaupt werth sein kann, was in sich ein geistiges Leben offenbart. Das ist die Ursache, warum die Nachahmung

von manchen Objecten so ganz und gar ein leeres Nichts ist, und das ist die Ursache, warum wieder ein Kunstwerk, das einen im Original geistigsten Gegenstand in höchster Treue und Wahrheit nachahmt, doch nicht durch die Copie des sinnlichen Theiles desselben an sich seine Bedeutung erhält, sondern dadurch, daß der geistige Inhalt durch diese Copie vermittelt wird. Ja sobald es dem Künstler gelungen, ein Geistiges rein und makellos auszudrücken, ist damit schon die künstlerische Schönheit und Angenehmheit der dieses vermittelnden Gestaltung ausgesprochen, denn diese ist ja nur das gestaltgewordene Geistig-Schöne selbst, und auf das Wiedererkenntnis des Objectes kommt es dann im künstlerischen Sinne gar nicht mehr an, und es ist nur in einem vielleicht recht großen, jedenfalls aber immer ganz zufälligen Einflusse auf das allgemeine geistige, aukünstlerische, historische Interesse an dem Wert in Bezug auf den ihm zu Grunde liegenden Stoff.

Wenn dies nun bei allen Künsten so ist, also auch bei den bildenden, die sich doch gerade mit den sinnlichen Objecten im eigentlichen Sinn zu beschäftigen haben, und wenn selbst hier nur der geistige Ausdruck der Nachahmung künstlerische Würde verleiht, wie vielmehr muß das Verhältnis in der Musik klar sein, die in sich ganz Geist ist und jedenfalls alles Sinnliche nur in ganz eingeschränktem Maße nachahmen kann. Nur Ausnahme der hörbaren Naturobjecte, die aber in ihrer formlosen, fragmentarischen Existenz für den Geist eine nur höchst untergeordnete Bedeutung besitzen, die in der Copie natürlich nicht vermehrt wird, vermögen die Töne alles nur anzudeuten, während das innere Sein, die Seele der Objecte, ihre Wirkung auf die eigentliche Innerlichkeit, die des Menschengehirns, vor allem das Leben dieses Letzteren selbst, ein Geistiges also, gerade das ist, was die Musik ganz und vollständig in unendliche Höhen und Tiefen einbringend ausdrücken kann. Warum denn also Steine bieten, wo man Brot verlangen kann, Schlangen anstatt Fische? Beethoven's Vogelschimmen und Semitersturm sind nicht darum kunstwürdig, weil man in jenen Klängen ein Abbild der Originalobjecte erkennt, ist doch so manches Portrait trotz frappanter Ähnlichkeit eine erbärmliche Zubelei; nein, sondern weil und insofern diese Klänge, diese Tongestalten anmuthigen und erhabenen Ausdruck haben; und jenes Erkennen ist nur insofern von secundärer Bedeutung, als die Objecte und zwar in diesem Fall als wirklich poetische zeitunabhängige objective Jüge in den Zusammenhang der poetischen Idee der Symphonie gehören, die ja übrigens keineswegs vorwiegend aus äußerlichen Vorstellungen zusammengesetzt ist. Mendelssohn's „Meeresstille“ ist nicht darum schön, weil man, durch den Titel orientirt, in der Einleitung den taum in leisen Wallungen bewegten Spiegel des unbegrenzten Meeres zu sehen glaubt, sondern würde an musikalischen Werthe nichts verlieren, wenn auch an allgemeinem Interesse vielleicht, wenn man den Titel und mit ihm das Wissen um seine Beziehung zur Musik aus-

\*) Siehe die vorige Nummer d. Bl.

löschen könnte, denn was das Werk schon macht, ist der Ausdruck einer tiefen und doch wie in seinen Ahnungen gespannten Seelenruhe, die eben zugleich ein Analogon des majestätischen Meeresspiegels bildet, und deren musikalische Schilderung ganz von selbst die Phantasie auf allerlei entsprechende Vorstellungen führt, als ein neuer Reiz der zufälligen Wirkung.

Jedes Kunstwerk ist schon durch das, was es ist, nicht durch das, was es bedeutet. Letztere Beziehung kann es nur allgemein interessanter machen, möglicherweise seine Wirkung auf Mit- und Nachwelt verstärken durch einen innigeren Anschluß an die geistigen Interessen. Der Werth als Kunstwerk wird dadurch nicht verändert und eine Musik, die schlecht ist im musikalischen Ausdruck und geistigen Gehalt der Töne, die ihr eigenes Wesen nicht zur Entfaltung bringt, ist und bleibt (das ist das Zweite, was unser musikalischen Anarchisten immer wieder in die Ohren geschrien werden muß, und Gehörte es nur als ein das eigene Gewissen salubres Zeugniß für die ewige Wahrheit, Angesichts einer einst und vielleicht bald alles klar unterscheidenden Geschichte) ein Stümpferwerk trotz aller geistreichen, himmelführenden Ideen der Welt, auf die das Werk bezogen wurde. Die poetische Idee, die in der Musik ja nur in ihrem inneren Empfindungsgesicht sinnliche Gestalt gewinnen kann, hat hier wie in jeder Kunst natürlich gerade nur soweit Bedeutung für das Werk, als sie wirklich in dasselbe eingegangen, darin leibhaftig geworden ist. So weit dies nicht geschieht, bleibt die Idee eben nur Idee, Intention, wodurch höchstens bewiesen wird, daß der sich Componist nennende Mann zu denken weiß, vielleicht trotz einem Schakspeare oder Goethe, als Tonbildner hingegen möglicherweise nicht mit dem gewöhnlichsten Dorfkantor in die Schranken treten darf. Eine poetische (Gedanken-)Idee, die nicht zu einer künstlerischen (musikalischen) Idee sich verwickelt hat, ist daher völlig außerkünstlerische Nebensache und darum ist es nur eine kluge praktische Maßregel mancher Neueren, zur Erhöhung des allgemeinen Interesses ihre poetischen Ideen dem Publicum mitzutheilen, keineswegs aber eine Bedingung oder Folge eines musikalischen Fortschritts. Die Alten hatten auch ihre Ideen, nur waren sie sich nicht immer in philosophischer Klarheit des Zusammenhanges derselben mit dem tonlichen Ausdruck bewußt, sondern sprachen sie intuitiv, aber in musikalischer Schönheit und Vernünftigkeit als direct musikalische Ideen aus, während wir Philosophen trotz unseres Bewußtseins die Hauptsache, die künstlerisch richtige Anwendung unseres Wissens, nicht zu machen vermögen. Die Hergenseinfalt ist zum Schluß immer klüger als der aufgeblähte Wissensdünkel, und begnügt sich stets damit, nur durch das wirken zu wollen, was sie selbst wirklich leistet ohne alle sonstigen Hebel. Schöpferisches Genie trifft sogar blindlings, bloße Reflexion kann immer noch feilschigen. Die Alten dachten bei ihrem Schaffen (und jeder edle Tonbildner muß dies auch heute noch und innerbar thun), in Musik als in ihrer Muttersprache, ihre Ideen bewegten sich in den musikalischen Naturbedingungen, waren eben Musik, während die Neuesten das sprachlich Gedachte mühsam und selawisch in die Musik übersetzen, dadurch aber im Einzelnen wie im Ganzen Linguisten in die Musik einschmuggeln, zu deren Erklärung für den Musiker sie die linguistische Originalidee mittheilen müssen. Und doch haben die poetischen Beziehungen immer nur als Zugabe ihren Werth und ihr Recht, keineswegs aber als Ersatz für etwas Fehlendes, oder als Verbesserung und Erklärung von etwas Schlechtem und Unverständlichem.

Jedes Kunstwerk muß zunächst durch sich selbst Geist und Sinn befriedigen, ein schönes Geistiges bieten in Gestaltungen, wie sie den Bedürfnissen gerade des sinnlichen und geistigen Verhaltens entsprechen, welches für den Genuß der Werke der verschiedenen Künste in Anspruch genommen wird. Die reine Musik bedarf, um zu befriedigen, neben der allgemeinen sinnlichen

Schönheit, wie in jeder Kunst (wozu sonst Kunst, wenn nicht um ein Vollkommenes hinzustellen nach Seele und Leib?), logischen Zusammenhang der Töne oder Accorde, so gut wie die Sprache vor Allen Sinn haben muß in der Folge der Worte und der durch sie bezeichneten Begriffe; feruer Ausdruck eines möglichst bedeutenden geistigen Lebens und dieß zwar in Gestaltungen der Phantasie, die durch ihren Reichthum, wodurch allein ja auch nur ein reicher seelischer Ausdruck ermöglicht wird, und durch eine daraus hervorleuchtende tiefe Vernunft der Beziehungen ihrer einzelnen Glieder zu einander, den Geist festeln und sättigen. Unausgebildete, fragmentarische Gestaltungen, wie sie in der Vocalmusik ihre vollste Berechtigung haben können, weil hier die sprachlich-poetische, dichterische Idee eine Hälfte des Werkes selbst, ein mit der musikalischen-Idee gleichberechtigter Factor ist, sind als reine Musik betrachtet eben was sie sind: Krüppel oder Embryo, und wer uns einreden will, das daneben aufgelegte Programm vertere eben hier die Stelle des Textes, gleich auf das Wenigste dem Kellner, der uns heißes Wasser mit Kaffeebohnen bringt, wenn wir eine Tasse des duftenden braunen Nectars verlangen, oder dem Vandalhaftigsten, der die Steifheit und Unnatur seiner Bäume durch die Erklärung rechtfertigen wollte, er habe sich befreit dieselben menschlichen Gestalten und Gesichtern ähnlich zu machen. In derartigen Partien fehlt es auch im Verlorenen Werke nicht, und ich möchte wohl wissen, ob die Partei der „Neuen Zeitschrift für Musik“ diesen Stand der Dinge wirklich nicht begreift, oder ob sie in Betreff der Litzischen „Sinfonischen Dichtungen“ der Meinung ist, daß solche Verirrungen in der Anwendung der poetischen Idee, oder richtiger: der speciell dichterischen Formgesetze in ihnen nicht zu spüren und nachzuweisen seien.

Zern sei es von mir, dem bedenkenden auch schöpferischen Talent eines Franz Litz die gebührende Anerkennung verweigert zu wünschen. Seine Gegner schütten das Kind mit dem Bade aus. Aber woher kommt es, daß jene Werke oft ein so erbitterter Widerstand entgegentritt? Die Antwort ist nicht schwer zu finden. Es ist die Anmaßung der Partei, ihre jahe Aushdringlichkeit, ihr dreistes, lärmendes Auftreten, ihre geringschätzende Weise der Besprechung oder auch der geistlichen Todtschweigung von Leistungen Anderer, die ihrem eitlen Glorienschein gefährlich werden könnten, die eklektische Lobhudelei und Wehränderi, die u. a. m. öffentlich obengenannte Zeitschrift, der Moniteur des Weimaraner Musik-Imperators, über ihre Heiligen ausströmen läßt, die Verächtung über jeden Tintenfler, der zufällig aus Litz'scher Feder auf ein Notensystem gefallen, welches Gebahren der Festeite selbst, so wahrhaft nobel auch der Ton zu sein pflegt, den er in den eigenen Schriften anschlügt, doch nicht Hochmuth und Feingefühl genug zu haben scheint sich entschließen zu verbiten, was hauptsächlich die Gemüther zett. Gebe man es doch endlich auf die Leute zwingen zu wollen, alles und jedes Neue auch als etwas Besseres anzusehen und zu preisen, und denke man, daß jeder Fortschritt nur ein rechter sein kann innerhalb der Grenzen der Natur, daß man stets nur neue Seiten in ihr entdecken und ausnutzen kann, aber nicht ihr neue Eigenschaften geben, die sie nicht schon im Verborgenen besitzen hat, und daß was einmal wirklich gegen die Natur eines Verhältnisses ist, falsch und ohne Resultat bleiben muß trotz aller Experimente. Dann wird alles Neue, was man findet, auch ein Höheres (D. R.) sein, und man wird williger geneigt sein, dieses auch als Solches anzunehmen. Jedem Künstler, der in stiller Treue etwas Neues und Natürlicheres geschaffen, ist noch immer Anerkennung zu Theil geworden (man denke an die edle, wofsthundene Erfindung eines Mendelssohn u. A.) und über dieser Anerkennung hauchte die edle Blume „Bescheidenheit“ ihren lieblichen Duft. Ruhm und Ehre auf Kosten Anderer trotzen zu wollen, ist eine Handlungsweise, die mit Recht verurtheilt wird und schließlich den Durchbruch wirklicher öffentlicher Liebe und

Verehrung nur aufhält anstatt ihn zu beschleunigen, also sogar auch eine solche Politik.

Um nun wieder auf das durch die Vertozische Musik angeregte Capitel von der Beziehung reiner Musik auf ein Programm zurückzukommen, so ist natürlich bei richtigem Verstandniß der Sache dagegen nichts einzuwenden. Jedes Programm, dessen lyrischer Kern bedeutend genug ist um einer musikalischen Darstellung zu lohnen, eignet sich soweit für Musik. Je weniger sinnenfällige Objecte dabei mit unterlaufen, oder je mehr diese wesentlich von ihrer Auertlichkeit aus angefaßt werden, desto freier kommt das ureigene Naturwesen der Musik zu seiner ihm von Gottes und Rechts wegen gebührenden Entfaltung. Je weniger ein zu rascher Wechsel von Stimmungen im Programm, bei getreuer Uebersetzung in Musik, die zur ershöpften Darstellung einer Stimmung für die nachempfindende Phantasie unumgänglich erforderliche Breite der musikalischen Formen beeinträchtigt und überhaupt die Uebersichtlichkeit der formellen Gliederung und ihre schönen Verhältnisse fört, um so passender ist das Programm, die in Worten niedergelegte poetische Idee, für die Umschmelzung in ein Tonwerk, um so eher kann es eine schöne, interessante formelle Anlage hervorruhen, als Umriss der Verkörperung der entsprechenden musikalischen Idee. Auf die Seele dieses Körpers, die Bedeutung und Schönheit des geistigen Gehalts, der sich in den diese Form ausbauenden Tönen auspricht, kommt es allerdings in erster Linie an. Bei einfachen Form-Umrissen und gewöhnlicheren, vielleicht recht abgemessenen Verknüpfungen der einzelnen Hauptgedanken des tongewordenen Gefühls kann doch die einzelne musikalische Gestalt geistig groß sein, und es ist immer noch besser, einzelne hohe Charaktere sich in einfachen Verhältnissen zu einander bewegen zu sehen, als fade, gleichgiltige Weselen, iraten sie auch in noch so neue und fein ausgeglichene Beziehungen. Wenn die Hauptpersonen durch ihren Charakter und ihre sinnliche Erscheinung nicht interessieren, ist es auch gleichgiltig, was sie treiben, denn in allen äußerlichen Schickalen bleiben sie doch immer dieselben kleinen Charaktere, und so kann auch das unerhörtste Geschick stets nur kleine Wirkungen im Conflict mit ihnen erzeugen.

Ein Verdienst hat die neueste Schule jedenfalls, und dieses ist, durch ihre Bestrebungen die Frage über die Idee der musikalischen Formen zur gründlichen Durchforschung auf die Tagesordnung gebracht zu haben. Allerdings zeigen manche ihrer Werke sowohl, als das bewußtere Eindringen des Gedankens in das Wesen dieser Verhältnisse, das sich in unserer neuesten Kunstpoesie geltend macht, wie die Grenzen der naturgemäßen Formentwicklung bisher noch nicht völlig erreicht waren und noch gar manche Möglichkeiten für abweichende Gruppierung, für neue dichterische Situationen der musikalischen Hauptgestalten übrig geblieben. Die Formen sind ja nichts anderes, als die für die vollkommene Verkörperung der unmittelbar empfangenen oder aus einer bewußten poetischen Idee abstrahirten musikalischen Idee notwendige Disposition, Anlage, und es kann wohl schwerlich geleugnet werden, daß manche auch sonst bedeutende (? D. R.) Componisten aus Mangel an kunstphilosophischer Einsicht sich hie und da unnötig durch die bis zur ihrer Zeit aufgetauchten formellen Anlagen festeln ließen, und den üblichen Formen zu lieb die musikalische Idee in ihrer freien Entfaltung hemmten, anstatt für die Idee den entsprechenden Körper sich gestalten zu lassen. So weit eine solche Knechtung der Idee durch hergebrachte Formen nur wirklich nachweisbar wäre, würde man allerdings Mangel an freier schöpferischer Gemüthsart gelten lassen müssen, und soweit z. B. ein Vitz in dieser Hinsicht Fortschritte gemacht, die sich noch innerhalb der Grenzen der für musikalische Gestaltung bestehenden unabwehrlichen Naturgesetze halten, soll es keinem wahrheitsliebenden Gemüthe einfallen, ihm den Ruhm verkümmern zu wollen, wenn

auch hierbei zu bemerken ist, daß bei Vitz die treibende Kraft keineswegs eine musikalisch-schöpferische, sondern eine philosophische war, daß er nicht nach künstlerischem Instinct sondern nach Grundgesetzen arbeitete, die er durch abstractes Denken gefunden. (Das ist ja aber gerade das Unkünstlerische! D. R.)

Andererseits ist aber freilich mit Entschiedenheit zu betonen, daß die formelle Außenseite der Idee nicht der Inhalt ist, daß sich innerhalb der gleichen allgemeinen Formumriffe ein an Charakter und Grad der Bedeutung im eigentlichen Sinn unendlich verschiedener musikalischer Inhalt ausbreiten kann, daß die scharfsinnigsten Combinationen an sich, wie sie eben nur Form erzeugend auftreten, noch nicht die mindeste schöne, d. h. geistig bedeutungsvolle Musik nothwendig enthalten, und daß der eigentliche Fortschritt in der Kunst nie und nimmer auf der oder jener Veränderung in der äußeren Gestaltung beruht, sondern (was so Vielen unbegreiflicher Weise unbegreiflich zu sein scheint) darauf, ob das, was jene Umrisse füllt, was sie selbst bildet, und dessen sich von innen heraus bildende Umgränzung sie nur sind, der Ausdruck eines höheren und reicheren Geistes ist. Lasse man die besagte Disposition eines poetischen Werkes von einem schlechten gedankenarmen Phrasenmacher ausarbeiten: es ist eine innerlich faule Frucht; eine Wechliche Geistesarbeit, wenn auch mit Fehlern der formellen Anlage besetzt, gleiche doch immer einer gewürzigen Frucht, deren Aeußeres unter nachtheiligen Natur-Einflüssen gelitten. Welcher Fall der schlimmere ist, dürfte nicht zweifelhaft sein.

Nun aber entsteht die Frage, ob die älteren Formen, ungeachtet der ihnen durch Männer wie Mendelssohn, Schumann u. a. m. zu Theil gewordenen freien Behandlung, ob diese Gebilde einer in der Zeit sich aufbauenden frei symmetrischen Architectonik mit ihren Wiederholungen ganzer Sätze in gleicher oder anderer Tonart, sich wirklich als Gestaltungen, als Dispositionen des idealen Inhalts ausgelebt haben, ob in solchen oder ähnlichen Formen keine neuen musikalischen Ideen mehr zum Ausdruck gelangen können, oder ob nicht vielleicht die Natur der Musik gerade wesentlich derartige ihrer Gattung nach an Zahl beschränkte architectonische Formen unabweisbar fordert, so daß die Vitz'schen Formen, die wie die Hand des Kindes am Geländer des dichterischen Fodens dahingleiten, und so eigentlich nur Linien bilden, anstatt Gestalten mit sich entsprechenden Gliedern, grade je neuer sie erscheinen auch um soviel der eigenen Natur der Musik entfremdeter, also schlechterdings verkehrt sein würden.

Es fragt sich, ob für die Musik das architectonische Formprincip das naturgemäße sei, oder das freie poetische.

Letztere Ansicht wird von der neuesten Schule vertreten, und auf den ersten Hinsicht kann es scheinen, als ob in der That die Musik, als gleich der Dichtung sich in der Zeit entwickelnde Kunstäußerung, nothwendig auch nach den Gesetzen der letzteren sich zu gestalten haben müßte. Dem ist aber nicht so. Während die Poesie eine materiallose Kunst ist, deren Besitzt, die Sprache, nicht an sich etwas bedeutet, sondern nur durch die Vorstellungen, deren Ausdruck und Verstandniß sie dem Geiste vermittelt, die formelle Anlage des dichterischen Kunstwerks (nicht zu verwechseln mit den äußerlichen dichterischen Sprachformen) also keineswegs auf sinnlichen Gestaltungen beruht, sondern auf Anknüpfungen und Wiederholungen für die Vorstellung, soweit diese solcher Hilfsmittel bedarf, um sich in der Idee des Werkes zurechtzufinden, ist dies bei der Musik anders. Sie besitzt gleich den bildenden Künsten ein Material; ihr Ideengehalt ist in wirklich sinnlichen Phantasiegestalten niedergelegt, an solchen haftend, und nur durch sie verständlich oder unverständlich, in letzterem Falle also so gut wie gar nicht factisch darstellbar.

Wenn man nun bei näherer Betrachtung schon bei der Poesie bemerken muß, daß die Phantasie, um einen klaren Eindruck zu

empfangen, nicht zu viel mit bloßen Erinnerungen und Hindertungen beschwert sein will, ein poetisches Werk vielmehr ebenfalls nur dann recht befriedigend kann, wenn die Haupttöne, die Hauptpersonen, die Hauptpunkte immer aufs Neue wieder in recht lebendiger, hervortretender Anschaulichkeit der Vorstellung vorgeführt werden, wodurch es eben seine Idee in einer Form darlegt, wie diese den Bedürfnissen des Vorstellungsvermögens angemessen ist, wie vielmehr muß eine Materialkunst, wie eben auch die Musik, die in sinnlichen Gestalten spricht und für das Gehör eine „bildende“ Kunst ist, solche scharf geschnittene, einfach und groß gegliederte Formen verlangen, um wie viel weniger können hier bloße Fragmente und Motive aus einem abgewesenen Thema, oder vielleicht gar nur eine Reihe von Thematiken, von denen keines in irgend welcher Verwandtschaft und Beziehung zu einem andern steht, eine Reihe also, in welcher gar kein Hauptthema für das Werk hervortritt, die dem Verständnis zugängliche Form einer Idee bilden, hier wo ja das Material in seiner Gestaltung die wirkliche Erscheinung der Idee selbst ist, mit der Form also auch die Idee steht oder fällt. Wo nicht durch Wiederholungen, den einzigen Mittel, welches die Musik für diesen Zweck hat und haben kann, formelle Beziehungen hergestellt sind, da fehlen selbstverständlich ebenso ideelle, denn diese können ja nur als formelle zu sinnlicher Gestaltung gelangen. Das Ganze ist dann nicht eine durch gemeinschaftliches Interesse verknüpfte Gruppe von Tongestalten, sondern eine Linie, deren Theile sich alle nur mit ihren Nachbarn theilen berühren, eine Erzfählung von einer beliebigen Folge von Embrücken oder Begebenheiten, ohne Beziehung auf einen gemeinschaftlichen Grundgedanken, bei etwas längerer Fortführung verwirrend und ermüdend, weil ohne jedes Interesse, ein zufälliges Nacheinander ohne geistige Rückbeziehungen, eine Reihe von einzelnen Ideen, als Ganzes aber ohne Idee, eine musikalische Kunstform, wie es deren stets gegeben hat und geben wird, die aber ebenso gewiß immer von untergeordneter Bedeutung und niemals ein Fortschritt ist.

Wenn es nun unabweislich ist, daß jede Idee sich ihre Form bilden soll und nicht umgekehrt, so ist es doch ebenso unbedingt wahr, daß eben nicht jede Idee für jede Kunst paßt, sondern jede Kunst nur solche Ideen auszuwickeln kann, die sie durch ihre Mittel für die dafür von der Natur angewiesenen leiblichen und geistigen Organe befriedigend und vollkommen erschöpfend darstellen kann. Die poetischen Ideen, man kann es nicht oft genug aussprechen, sind im Kunstwerk nur als künstlerische, d. h. fürperliche Ideen vorhanden und was also nicht eine gute musikalische Idee, die ja ganz von selbst nur in und durch eine gute musikalische Form oder Gruppierung, durch klares Herausstreifen der Hauptpartien und reiche aber durchsichtige An- und Unterordnung der Nebenpartien gut ist, geben kann, mag immerhin eine treffliche abstracte Idee sein, müßt aber nichts für das Kunstwerk. Kurz noch einmal gesagt: Jedes schließt sich nicht für Jedes, und jede Kunst kann nur einen relativ beschränkten Kreis von Ideen (diese aber in völlig unbegrenzter individueller Charakterverschiedenheit) ausdrücken, weil ihre Werke, um schon und überhaupt verständlich zu sein, sich an gewisse ihrer Natur gemäße Formgesetze halten müssen; aber nicht reactionäre Willkür zieht die Grenze, sondern das Naturwesen der Sache selbst; innerhalb dieser Grenze gibt es ein Schlechtes, Gut, Besseres, und wer das Bessere leicht ist dem überlegen, der es nur bis zum Guten brachte; außerhalb dieser Grenze gibt es aber nur ein Schlechtes, und diesem dürften denn doch z. B. Liszt, Verlioz und andere Männer der falsch verstandenen „Idee“ nicht selten anheimgefallen sein, wenn sie auch vielleicht hier und da wirkliche Fortschritte in den Grenzen der Natur gemacht haben sollten. Außerdem gilt es ja vor Allem, ob das was sie zu gruppieren haben, der geistige Inhalt, im Verhältniß zu früherem günstig steht, denn nicht die abstracten Umrisse entscheiden, sondern das was diese Umrisse aus sich erzeugt, und ferner, ob sie in der eigentlichen detaillirten Ausführung des

musikalischen Inhalts zur großen Formgliederung hin ebenjoviel oder mehr musikalische Idee entwickelt haben, als jene sich frei und geistreich in den allgemeinen Form- und Idee-Umrissen des Beethoven'schen Standpunktes bewegenden Meister, die möglicherweise zehnmal bedeutenderen Inhalt in der Hauptsache nach alten Dispositionen bringen konnten und gebracht haben, als die Neuesten trotz ihrer neuesten Formen, die vielleicht gerade durch vermorrone Unübersichtlichkeit auch selbst das, was von der falsch gewählten poetischen Idee hätte ausgesprochen werden können, nicht einmal aussprechen, also auch dieser falsch gewählten Idee in Wahrheit gar nicht dienen. Mendelssohn traf wenigstens ebenso das Richtige, wenn er auch in Worten, denen ausgesprochenemmaßen eine dichterische Idee zu Grunde lag, z. B. in dem Hauptsatz der „Meeresküste“, sich teilswegs in slavischer Weise an das Gedicht und dessen Verlauf band, sondern seine Ouverture (eine achte sinfonische Musikbildung) nach musikalischen Gesetzen gestaltete und so Goethe's Gedicht nicht in Musik überseht, sondern musikalisch und dichtet. Und daselbe gilt von vielen Werken ähnlicher Gattung. Das architectonische Wesen, natürlich in freier und freier Symmetrie, muß bis in das Kleinste hinein bei der Musik herrschend bleiben, denn Musik ist nun einmal nicht bloß Geist, sondern Geist durch Gestalten verjüngt, und jede Gestalt, die uns schön erscheinen soll, wenn wir sie aus menschlichem Geist hervorgegangen wissen, sich uns als vernünftigste Form kundgeben, d. h. als eine solche, deren einzelne Theile in sinnesmäßiger Beziehung zu einander stehen, also in irgend einer Weise symmetrisch sind. In obengenannter Ouverture von Mendelssohn bilden der erste und letzte Satz die spannende Einleitung und den beruhigenden Abschluß des Hauptstückes und unter sich selbst ein schönes symmetrisches Verhältniß, zu welchem in diesem Fall das Gedicht den günstigsten der Musik zum Heil auszufüllenden poetischen Anlaß gab.

Ich bin für dieses Mal zu Ende. Ein Hauptwerk Hector Verlioz' konnte wohl auf mancherlei Betrachtungen stehen. Es prüfe nun ein Jeder und das Beste behalte er. Die recht rührende Geschichte entscheide, in wie weit bei Liszt in Wahrheit ein echter Fortschritt in Gestaltung der Idee und musikalischem Ausdruck zu erkennen ist. Gewiß ist, daß die Letzteren mit ihrem Formprincip im Rechte sind, und daß solche Werke der neuesten Schule, die als musikalisch gut anerkannt werden müssen, dieß nicht der Befolgung aller Consequenzen des poetischen Formprincips zu verdanken haben würden, sondern einer gut musikalischen Verknüpfung derselben. — Warum aber dann der Lärm?

## Recensionen.

### \*) Werke für Gesang mit Pianofortbegleitung.

Sechs Lieder aus dem „Quixhorn“ von Klaus Groth, für Sopran oder Tenor, comp. v. F. Hinrichs, op. 1. — Verlag von F. Hoffmann in Leipzig.

v. Br. Es war vorherzusehen, daß der wahrhaft erquickende Vorn, der sich uns in Klaus Groth's reizendem Liederschatz plötzlich öffnete und in dessen kryallallare Fluth wir mit freudigen Entzücken bildeten, auch die Musiker, berufene wie unberufene Loden würde. Unter ihnen allen, die sich bisher an dieser Aufgabe versuchten, gebührt dem genannten Komponisten, der mit diesen Liedern zugleich zum ersten Mal debutirt und in dem wir freudig ein eben so echtes, als intensives Talent begrüßen, bei weitem der Preis. Er hat den Vogel abgeschossen, ohne sein Gefieder im Verfliegen zu verlegen. Ihm ist jener naive Ton völlig geglückt, der allein diesen in stillem Waldesdämmerung erleuchteten Dichtungen eignet, ohne doch dabei, wie es z. B. Zahn begegnete, in leere Simplicität zu verfallen. Hinrichs ist eben im Gegensatz zu diesem trefflichen, verdienstvollen Gelehrten eine wahr-

hoft schöpferische Natur; ihm konnte es nicht genügen, seinen Text nur so oberhin angeweiffen und discret zu illustriren, ihm wurde sein Object nicht nur im Gemüth, sondern auch in der Phantasie lebendig und gewann in seiner liebevollen Ummantung neues Leben. Aus Schöpfungen dieser Art könnten die weisen Fortschrittsmänner, aus ihnen beschränkte Rücksichtsmänner lernen. Hier konnten sie ein Beispiel jener Einfachheit, Wahrheit und Natur finden, die doch zugleich hohe Kunst und von künstlichem Federpräparat, wie es uns Kiehl in seiner „Hausmusik“ bot, sehr verschieden ist und deren wir so dringend bedürfen. Allerdings vermögen Productionen dieser Art das Bedürfnis unserer in allen Tiefen und Luthen ausgewählten Zeit nicht auszufüllen, denn schicksalsbewingende Kraft, wie sie Göthe von der Kunst (auch von ihrer kleinsten Erscheinungsform: dem Lied? d. Ned.) forderte, wohnt nicht in ihnen: aber wie ganz anders danken wir gleichwohl jenem, der uns von fernem, unbekannter Alpe eine frische Blume bringt, deren Duft uns doch durch einige Augenblicke wenigstens bis ins Mark erquickt, als den vermeintlichen Titanen, welche die Sterne durch einander schütteln mit der Zornthat, daß wir uns an diesem St. Veitstanz ergehen und erbauen sollen.

Alles, was wir, mehr indirect als direct, zum Lob jener höchsten lebenswichtigen Pflanz sagen, gilt insbesondere von Nr. 1, 4, 5 und 6. Als einen Zug, wie ihn allein der Genius, oder doch nur das seltenste Talent findet, bezeichnen wir beispielsweise den Strophenanschluß in Nr. 5, wir analysiren ihn aber nicht näher, denn wer ein Organ besitzt für diese zarten Mysterien, wird sogleich verstehen, was wir meinen; als künstliches Pteract kommt dergleichen häufig genug vor, hier aber ist es ein Echtes, Lebendiges, ein Fundamentalerstich, welchen aber immer mit Sicherheit zu erkennen nur durch den Instinct möglich ist.

Gefänge aus dem „Luitborn“ von Klaus Groth, comp. v. Cornelius Gurliitt, op. 14. — In Commission bei Fr. Schuberth in Hamburg und P. Böie in Altona.

Auch sehr artige Compositionen. Den Preis für Klaus Groth haben wir bereits an Hinrichs ertheilt, dessen Lieder auch auf einer künstlerisch höheren Stufe stehen, als die vorliegenden, welchen aber unmittelbar nach jenen das nächste Accessit gebührt. Einen ungemein frischen Klang athmet namentlich das letzte „im Wald“, ein bei aller Einfachheit ganz prächtiges, farbenreiches Stück. Ein glücklicher Gedanke war auch das Anpassen einer alten, bekannten Volksmelodie an das „Regenlied“, dessen zweite und dritte Strophe der Composition in der Begleitung mit jarten, dem Gedächtniß so angemessenen Figurationen umspielen läßt, während er die letzte dem Chor zuweist. Das ganze gibt ein ungemein sinniges, freundliches Bildchen. Als einen feinen Zug bemerken wir auch in „Wart' einmal“ ten Strophenanschluß und die Ueberleitung:



Im Text ist hier, was man bei den Hinrichs'schen ebenfalls wünschen möchte, nebst der hochdeutschen Uebersetzung auch das plattdeutsche Original abgedruckt. Componisten, welche einen Zug zu Klaus Groth verspüren, werden wohl thun, sich mit diesen beiden Hefen bekannt zu machen, um überflüssige Duplicate zu vermeiden. Sehr erfreulich aber ist es im Allgemeinen, wahnzunehmen, daß ein so frischer gesunder Ton, wie ihn der nordische Dichter anführt, auch in andern Componisten ein so frisches, gesundes Echo zu wecken vermag, als ein Beweis, wie viel gesunde, lautere, unverdorrene, „unzersehte“ Kraft noch in unserem Volke ruht.

## b) Für Pianoforte allein.

Phantasie-Variationen, comp. v. A. Saran, op. 1. — Verlag von F. W. Bistling in Leipzig.

Weshalb auf diese Arbeit als eine hervorragend bedeutsame Production aufmerksam gemacht, nahmen wir dieselbe mit sehr gespannten Erwartungen zur Hand, die wir aber, um es von vorn herein zu bekennen, nur halb erfüllt fanden. Doch wir wollen uns derselben gegenüber, um nicht ungerecht zu werden, gerne auf den Standpunkt eines opus 1 stellen, und uns den Autor als eine noch sehr jugendliche Kraft vorstellen, von der wir nicht sogleich das Höchste fordern dürfen. Seine Begabung steht außer Zweifel, nicht minder seine feine musikalische Bildung, aus welcher vornehmlich das Studium Bach's und Schumann's hervorleuchtet scheint, und wir begrüßen sein Erstlingswerk mit Vergnügen als eine erfreuliche Gabe und als ein hoffnungsvolles Pfand, wenn wir ihm auch die hohe Bedeutsamkeit nicht zugeschieben können, die ihm von anderer Seite eingeräumt wurde. Der Componist nennt sein Werk „Phantasie-Variationen“, eine Bezeichnung, die eine gewisse, von ihm vielleicht gar nicht beabsichtigte Präention involviret und doch eigentlich überflüssig ist. Beethoven hat ein für allemal die Variationsform auf jene höhere Stufe erhoben, auf welcher sie nur als eine Art freier Phantasie über ein selbsterrundenes oder gewähltes Thema erscheint und nur, wo sie unter dieser Signatur erscheint, genießt sie überhaupt noch ästhetische Verechtigung. Es ist nicht nur gestattet, daß der Körper des Themas durch die Variationenhülle nur ganz leise durchschimmere, ja daß das eine Gebilde mit dem anderen oft nur durch das Moment der Stimmung zusammenhänge, wohl gar sich als dessen Organisationsgattung geltend mache, sondern es schließen diese Concessionen vielmehr eine Forderung in sich, deren Erfüllung den Werth des Productes durchaus erhöht. Saran aber folgt in diesen Variationen sogar seinem Thema viel genauer, als Beethoven in denjenigen, welche als höchstes Muster dieser Gattung gelten können — viel strieter als z. B. Schumann in seinen „Etudes symphoniques en forme de Variations“ oder unter den Jüngeren Brahms in seinen, wenn auch theilweise überflüssigen, im Ganzen doch genialen Variationen, welche vorläufig das Bedeutendste bleiben, was die Gegenwart auf diesem Gebiet producirt hat, — viel ängstlicher, als wir wünschten, denn das Werk erhält dadurch im Einzelnen eine Uniformität, die seiner Wirkung im Ganzen schadet. Die einfache Bezeichnung „Variationen“ genügt daher vollständig, doch ist dieß am Ende Nebenache.

Was uns an dieser Arbeit bedenklich macht, ist gerade das so stark hervortretende, die innere Schöpfungskraft überwiegende äußerliche Bildungsmoment. Der wenn auch nicht steife Schulzwang, das verständliche Wesen und Wägen treten in ihr stärker hervor, als das freie Weben der Naturkraft. Dem Patetischen fehlt das Schwinghafte, ja es hat manchmal etwas Parieres an sich, und einzelne Bildungen können ein schablonenhaftes Gepräge nicht verleugnen (z. B. die vierte und die auf einen Orgelpunct gebaute fünfte Variation). Am lebhaftesten fühlten wir uns von dem sehr hübschen Thema (in C-moll) und der achten Variation in C-dur angezogen, als die gezwungenste erscheint die darauffolgende neunte. Eine etwas trodrene, hölzerner Cadenz leitet zum Finale über. Dieses selbst beginnt recht artig, wird aber in seiner früh Seiten umfassenden Durchführung stellenweise matt und schließt merkwürdig unbefriedigend; diesem Schluß, der sich als solcher gar nicht fühlbar macht und einem Variationenwerk von solchem Umfang durchaus unangewessen ist, magte der Componist, wenn sich ihm je Gelegenheit dazu bieten sollte, unserem Gefühl nach durchaus eine andere Gestalt geben, wobei ihm freilich nur eine glückliche Inspiration leiten mußte, wie ihn dießmal eine unglückliche irrgeföhrt hat.

Wir haben bei dieser Arbeit, welche Robert F. r a n z gewidmet ist, länger verweilt, als sonst unsere Gewohnheit ist, da sie als das Erstlingswerk einer jedenfalls künstlerisch angelegten Natur Beachtung und daher als Klein zu Echtem und Bedeutendem unter so viel Uneigentlichem und Nichtigem hervorgezogen zu werden verdient.

## Oper.

„Domingo“ — Komische Oper in zwei Acten. Text von Alexander Baumann. Musik von Josef Dessauer. — Erste Aufführung am 1. October im Hofoperntheater in Wien am 5. Mat.)

v. Br. Wenn uns Jemand ein Libretto brächte, wie dasjenige ist, nach welchem Josef Dessauer die genannte Oper componirt hat, mit der Zuzumuthung uns durch dasselbe schäpferisch inspiriren zu lassen, wir würden solches Ansuchen, offen gestanden, als eine Beleidigung aufnehmen, denn wir sind allerdings nicht der Meinung, daß dasjenige, was sich beispiellos abern ausnehmen müßte, wenn es gesprochen würde, es zu sein ausführen sollte, wenn es gesungen wird. Das Textbuch dieser Oper aber, in der Ursprünglichkeit seiner Erfindung, in der Unsinntigkeit seiner Entwicklung und der bodenlosen Platitude seines Dialogs nur das Entsaun, wie es möglich ist, daß dergleichen überhaupt auf der Bühne gesprochen, gesungen, dargestellt werden kann, ohne dem allgemeinen Hohn zu verfallen. Und in der That ist solches Wunder auch nur durch die Macht der Gewohnheit zu erklären, welche in der Oper über Handlung und Dialog als über sehr geringfügig, nur wenig in Betracht kommende Factoren hinwegsehen läßt. Dreierlei aber verlangen wir von jedem Opernlibretto: daß es entweder aus einem echt poetischen Kern, einem menschlich bedeutsamen Grundgedanken entpringe oder doch in seinen Situationen ein interessantes, eigenständiges, geistreiches Gemälde anfülle und in einer gebildeten Sprache geschrieben sei. Fehlen diese Bedingungen gänzlich, dann kann auch niemals ein wirkliches Kunstwerk zur Erscheinung kommen und der Componist, der sich darauf einläßt, zeigt uns von vornherein, daß ihm einzig und allein Motive der eitelsten Art in Bewegung setzen; denn wie sollte er künstlerisch angeregt sein, wo er es weder menschlich, noch ästhetisch, noch geistig sein kann? Jedenfalls stehen wir also einer solchen Production gegenüber nicht mehr auf dem Gebiete der Kunst. Sieht uns aber der Autor dieß nur zu, so können wir uns über Alles andere ziemlich leicht mit ihm verständigen. Da es ihm so wenig ernst ist, so nehmen wir die Sache aber auch nicht ernst und es fällt uns nicht ein, nach einem harmlosen Spewking mit Kartätzchen zu schießen. Er hat sein Werk für jenes Publicum geschrieben, welches jüngst Richard Wagner in seinem Brief an Verloz ganz richtig charakterisirt, und wenn es diesem gefällt, so geht uns die Sache, als ein für die Kunst nicht vorhandenes Object, eigentlich weiter nichts an.

Dessauer hat sich durch seine Lieder, die zwar nur selten einen tieferen Ton anschlagen, aber sich durch einen gewissen künstlerischen Schlich vortheilhaft auszeichnen, viele Freunde erworben und seine frühere Oper „Baquita“ verdiente neben so vielen anderen immer auch jetzt noch ab und zu auf's Repertoire zu gelangen, aber sein neues Werk hat, wenn wir uns nicht täuschen, einen beträchtlichen Theil der Kunst, die es bei seiner Ausführung erfuhr, jenen freundschaftlichen Beziehungen zu danken, welche zwischen dem Autor und Publicum stattfanden und dürfte sich dieselbe kaum für lange Dauer bewahren. Die am günstigsten hervortretende Eigenschaft, die sich ihm nachrühmen läßt, besteht in eben jenen künstlerischen Schlich, in jener feinen Factur, die wir schon seinen Liedern zurckannten; durch sie erhebt es sich als Tonwerk über Arbeiten, wie „Martha“ oder „Stradella“, hinter denen es aber in Rücksicht auf Erfindung und vor Allem vermäge seiner sosslichen Nichtigkeit als Bühnenwerk bei weitem zurücksteht. Das einzige Liedchen der Domingo im ersten Act ausgenommen, das uns aber einer spanischen Nationalweise nachgebildet zu sein scheint, findet sich kaum noch ein Motiv oder Entzweckung, der uns durch das Gespräch frischer Ursprünglichkeit anzuziehen und einen bestimmten Eindruck zu hinterlassen vermöchte. Allenfalls kann man noch den Chor der Schmuggler im ersten Act hervorheben, der von einem Hauch echter Stimmung angeweht ist, und das Duett zwischen Gaspar und Domingo im zweiten Act, das sich ziemlich und geräus abspinnt und nebst jenem Liedchen noch das einzige Bild ist, in welchem, wenn auch nicht in sehr excentrischen Zügen, die Pulsader wirklichen Humors klopf, welcher liebliche Kokod im übrigen Lauf der Oper wenig wahrnehmbar wird; den Trivialitäten,

ten, die Erzählung des Pietro im ersten, oder der Chor der Schmuggler im zweiten Act („Ja, Domingon ist ein Kind“) können nicht für musikalische Komit gelten. Am unangenehmsten beirrt in dieser Arbeit das unausgesetzte, so wenig verhäßliche Losarbeiten auf Effect, wie es sich in der gehäufigen Anwendung picanter Fiorituren, beliebter Arien- und Chorschlüsse unter andern kund gibt. Auch ist der Stoff für Walzer- und Quadrillearrangements rechtlicher gesät, als es die Constitution eines wirklichen Kunstwertes bestritte und wäre es in jeder Faßer eine komische Oper. Der Lichtfertiget gegenüber, welcher sich der Componist in diesem Punkt hingibt, ist dagegen wieder die gewissenhafte, fleißige Sorgfalt zu rühmen, mit welcher er das Orchester behandelt, in dem ihm awertrauten accessorischen Schmut fast mehr Detail einwendend, als der leichten Gewandung, welche der komischen Oper ziemt, angemessen ist, womit wir jedoch nicht etwa jene barbarische, unfähige Ueberspannung gemeint wissen wollen, welche in der neuen französischen und italienischen Oper florirt und von welcher sich der Componist völlig fern hält, vielmehr hierin nur den gründlicher gebildeten, geschmackvollen Musiker zeugend, aber mitunter des Guten zu viel thugend. Schon die breiter ausgeführte, elegante Duvertüre zeigt diese achtungswerthe Eigenschaft des Componisten.

Wir haben uns in Betreff des Sujets jeder näheren Mittheilung enthalten, denn sein wesentlicher Inhalt läßt sich in Einem Satz aussprechen: er liebt sie und sie liebt ihn, wie sich eben rechtlich schaffene Soprane und Tenore zu lieben pflegen, und sie heiraten sich; und ein anderer, er glaubt dieselbe sie zu lieben, findet aber noch im Laufe des ersten Actes Gelegenheit, sich in eine andere sie zu verlieben und zwar mit so gutem Erfolg, daß sie sich gleichfalls heiraten. Die Verwicklungen, die ins Spiel gesetzt werden, um diesen einfachen Doppelhandel zu Stande bringen und ihn doch zwei mäßige Acte hindurch hinzuziehen, sind zu uninteressant, abgebraucht und ungeschickt, um sich dabei aufzuhalten.

Der Aufführung dieser Blüete gebührt von Seite sämtlicher Mitwirkenden alles Lob. Mit besonderer Auszeichnung verdienen Frä. Widauer, die Trägerin der Titelfaße, und Herr Walter genannt zu werden, der in neuerer Zeit sehr bemerkenswerthe Fortschritte wahrnehmen läßt. Frä. Liebhart und die Herren Bötzl, Waierhofer und Lay machten sich in zweiter Linie um den guten Erfolg verdient, zu welchem ein eingestreutes Tanz-Divertissement nur wenig beitrug.

## Correspondenzen.

Berlin.

— h — Die stille Woche wird hier durch Aufführungen gefeiert, die in inniger Beziehung zu deren geschichtlich-christlicher Bedeutung stehen. Am Palmsonntag gab der Sternliche Verein den Messias von Händel, Montag der Schöpferische Verein die Veröhnungsgleiden, Mittwoch der Ehrwürdige den Tod Jesu von Graun, und Freitag machte die Sing-Academie mit Bach's Matthäi-Passion den Schluß der musikalischen Aufführungen. Stern's Chor zeichnete sich durch Frische und Glanz der Stimmen, namentlich des Tenors aus; der Sing-Academie unter Orell's Leitung war nicht minder trefflich; die beiden anderen Chöre sind kleiner und nicht so gut geschult, waren aber ihren geringeren Aufgaben doch vollkommen gewachsen. Die Soli waren im Messias am Besten besetzt, wo Frau Bardeley die Sopran-Partie und der Theateränger Kaufe die des Bass übernommen hatten, und verhältnismäßig am wenigsten genügend in der Sing-Academie. Letztere hat den Grundlab seine Sössen zu engagiren und macht demjenigen, welche die Solo-Partien übernehmen, so wenig Schritte entgegen, daß sie zumeist mit Violanten und Söllern sich begnügen muß. Es wird dadurch den zur Aufführung kommenden Werken häufig sehr geschadet, was diesmal besonders schmerzlich empfunden wurde, wo Grubins, der Engelstanz und das Cuartett idealer christlicher Typen durch unzureichende Kräfte zur Darstellun kamen.

Dem Werke nach steht uns die Bach'sche Matthäi-Passion von diesen vier Werken obenan, weil sie in glücklicher Weise das Musikalische mit dem Poetischen verbindet, und weil der Inhalt der Musik sowohl der Erfindung als der Durcharbeitung nach der Bedeut-

tendte ihr. Ihm liegt der Messias von Händel zunächst, der trotz seiner großen Anlage, da die Entwidlung eine weniger notwendige als phantastisch-abstrakte ist, nicht so unmittelbar anspricht, und in musikalischer Beziehung vielleicht ebenso reich ist, aber nicht so tief geht. Von den beiden Grotenschen Werken ist das weniger bekannte, die Verführung aus dem Wald, so schwach und schmerzhaft so sehr nach dem Bestimmten — so nannte Friedrich der Große seinen Kapellmeister nicht selten — der, er maltet von dem Uebermaß der Wassertränen sich nach alter Gewohnheit auch einmal erfrischen Empfindungen hingibt, daß wir nur raten können den Versuch der Wiedererlebend nicht nachzugeben. Wenn wir erwägen, daß in den beiden letztgenannten Cantaten Herr Schmeider die Sopran-Parteien mit reiner, natürlich gebildeter Stimme und recht verhandigtem Ausdruck, und auch nicht in höchster Vollendung vortrug, daß ferner der Jubilar der sonstigen Vornehmsten, der Händel'sche die erste Hauptpartie mit großer, festen Zone und richtiger Declamation sang; daß die Tenorpartien in Herrn v. B. einen einen Vertreter fanden, der ihnen trotz der großen Begabung des Sängers zum Vordrucke nicht geneigte, so glaubt man damit genug gesagt zu haben und wenden und den beiden anderen Werken zu.

Neuer wir auf ein jedes dieser beiden Kirchenwerke für sich eingehen, haben wir noch zwei Dinge zu berühren, welche beide Aufführungen angehen: das Begleiten der Orgel und die Grundzüge, nach denen die Kürzungen stattfanden. Jenes ist ein Fehler, der sich praktisch dadurch äussert, daß das Publikum nicht fräftig genug angezogen wird und nach den Zuschauern namentlich, so das volle Werk auf den Hörspreizern der Durchsührung hinuntertun muß, um dem Aufschwung die letzte Erhebung zu geben, nicht von der Begeisterung durchdrungen wird, sondern wohl gar noch über Länge klagt. Was das Streichen angeht, so ließ sich hier kein anderer Urtheil ab als der herausstehen, etwas, das ein Sänger nicht convenient oder dem Chor nicht gut liegt, wegzulassen. Auf die Obleitung des Ganzen, die eigentlich insofern maßgebend sein müßte, als minder wichtige Theile, deren Fortbleiben dem Zusammenhang nicht viel schadet, gestrichen werden müssen, ist hier nicht Rücksicht genommen worden. Ja, man hatte im Messias die zu Ariens gehörigen Recitative vor Chöre geleitet, deren Einleitung weggelassen und hiermit den Intentionen der Componisten natürlich nicht gehiebt, u. a. m. In der Passion dagegen waren die Worte des Evangeliums unberührt geblieben und hatte man die freier musikalisch-lyrischen Betrachtungen, die recht eigentliche Zuhalt des Musikers nach Willkür behandelt. So hätte ein Prediger handeln dürfen; der Musiker dagegen hätte einen ganzen Theil, der zur Hauptrolle in einer weniger unmittelbaren Beziehung steht, wie etwa der von der Salbung Christi durch ein Weib weggelassen müssen. Denn dieser in der Salbung nicht weiter erhärten, und stellen bloß im Allgemeinen an, daß man nicht weniger liebt und ein Stückchen weglassen darf, als einmal einen ganzen Theil, und daß bei der Kürzung nicht verhältnißmäßige Glieder übrig bleiben dürfen. Abgesehen hiervon waren die Aufführungen so gelungen und die mitwirkenden Kräfte so bedeutende, daß wir uns zu Bemerkungen über die Werke und deren Reproduction veranlaßt fühlen.

Händel's Messias wirkte hauptsächlich durch die populären, fräftigen Themen und durch die richtige Folge und Abwechslung; aber auch die Solos kamen so zur Geltung, wie wohl nur selten. Herr Bärdenreich mußte die meisten Stellen ihrer Partien mit Ernst und Wärme vorzutragen und machen, obwohl sie die erhobene schwärmerische Stimmung in der Arie „ich weiß, mein Erlöser lebet“ nicht recht wiedergeben mußte, große Eindruck. Herr Krause sang mit Kraft und Lebendigkeit, so daß die Bass-Arien belebend wirken, Fr. Z. Mayer ihre Ariens etwas so sehr im Ton moderner Vierter, so schmerzvoll und gehärtet und nicht religiös getragen genug, Herr Otto nur vor hörbar insofern. Die Chöre waren vortrefflich und wurden mit einer geradezu vollendeten Präcision ausgeführt. In Rücksicht auf die Aufführung, wie sie aus der Leitung des Herrn Stern hervorging, machten wir die Bemerkung, daß derselbe die Tempus zwar schon schneller genommen als bei der ersten Aufführung in der Domkirche, daß sie aber immer noch zu schwächlich waren. Stern's Beschäftigung spricht sich hauptsächlich darin aus, — daß er seine eigenen Beobachtungen richtig zu verwerthen weiß, daß er — und das fehlt den Meisten — die gemachten Erfahrungen zu nutzen versteht. Wir zweifeln also nicht, daß er wohl emulanden haben wird, daß es so schon besser ging, daß er aber noch mehr darin zu thun habe. Kräftig ist der Grundzug von Händel's Meise, sie durchdringt die Empfindung so ganz, daß sie immer als Liebe oder Trost, wie in den abgeschwächten Strophen der Besinnung oder der Klagen hervortritt. Begreiflicher weise in jeder Note, die Harmonien müssen selbst sprechen werden, die feste Zeichnung der Motive, die schlafenden Harmonien, der warme Wuthismus werden unthun und trocken, wenn sie nicht statisch und gleichsam inspirirt vortragen werden. Es ist jetzt an der Zeit Händel in sich und Blut vorzuführen und nicht mehr im Sinne der Schulmeister als wissenschaftlich interessantes Object für Linsenlicht als Gegenstand einer Vorlesung hinzustellen.

Das Mathäi-Passion machte trotz der Entstellung, welche sie zu ertragen hatte, da nur der Evangelist (der personificirte König. Sänger Herr Mantius) und die kleineren Partien von genügenden Kräften wiedergegeben wurden, einen der tiefen Empfindung wie der äusseren Bedenklichkeit des Werkes vollständig würdigen Eindruck. Die Ariens, haupt-

sächlich freilich die contrapunctirten Stimmen, die Flöten, Clarinetten, Violinen und andere drangen zum Vorne, die großen Einleitungs- und Schlußchöre, in denen die Verdopplung und Verdickung des Chores allen berührten Empfindungen gerecht wird, wie die Chöre trotz des abfälligen Fortlassens jeder Nuance im Vortrage wirkten überwältigend; während der dramatische Theil in seinen Recitativen und Chören, die in Wahrheit vor einem Jubelhörner schon gaben, wozu von einer gewissen Seite für heute als Zukunft's Fortschritt begründet, in der That aber nichts weniger als beweisen konnte, so lebendig war die Augen traf, daß auch die träge Phantasie sich alles anomalen konnte. Die Sing-Ariens mit der Beschäftigung vor allen Dingen schön und angenehm zu singen, darum klingt der Chor nicht so fräftig wie der eben so feste Sprechchor, allein auch nicht so gemächlich, sondern natürlicher und wohlthunender. In einer Composition nun eben so charakteristisch als vollendet schön, wie viele Vokal's, so tritt ihr ihr größter Wohlthun gleichsam von selbst heraus, und es ist uns lieber, ihn in anpruchlosem Reize als in abfälliger materieller Wichtigkeit sich wiederholen zu sehen. Freilich können wir nicht umhin, gegen die gleichzeitige Auffassung der Chöre, wie über das Verhältniß des gesungenen Chores in seinen Theilen, unter denen eine dem tieferen Inhalte entsprechende Unterordnung sehr wohl zu erkennen ist und wiederzugeben werden muß, uns auszusprechen; allein erneute Wiederholungen werden gegen die Augen haben, die Aufführungen zu verbessern und von der großen Lehrmutter „Erfahrung“ Vortheil zu ziehen. Wir wünschen das Werk des Admittants mit einer großen Pause in einer der größeren Kirchen hier aufgeführt zu hören und zweifeln nicht daran, daß die bedeutendsten Sänger es als ein Glück ansehn würden, durch Uebernahme der Solopartien zum Verhältniß eines Werkes, das der Stolz Deutschlands zu sein verdient, ihren Theil beizutragen. Das Werk nicht nur in dem Reichthum und der Begeisterung aller und auch der feinsten Einzelheiten den großen Wunderwerken des (gottlichen) germaßen Stiles zu vergleichen, sondern auch in der Klarheit und sinnlichen Ueberauslichkeit des Ganzen. Man möge daher nicht müde werden, an dem Werke der Einführung in das obige allgemeine Verhältniß, durch wiederholte Aufführungen zu arbeiten, wie ähnlichen Vermählungen des patriotischen Kunstwerks auf einem andern hier die zukunftsreicheren Formen immer mehr die Zuhörer entzücken machen, die über den Wohlthun des alten, echt deutschen Stiles höchst selten, und langsam die Teilnahme an Ausbreitung gewinnt, so wird es auf unserm Gebiete Vokal's Stolz gegenüber auch gelingen. Die Zuhler, die in fremden Sprachen mit großen Kertem und auf Sammpapier über den gräßten deutschen Musiker als einen combinatene den Stolz zu brechen moegen, werden vergessen werden, der ganze Reichthum der Vokal'schen Muse wird zum innigen Besitzthum der volksthümlichen Begeisterung werden.

### Vändeln.

„Händel's Schöpfung“ ward uns am Palmsonntag nach mehr-jähriger Pause wieder vorgeführt — für Alt und Jung eine immer hoch-willkommene Gabe, wenn auch die diabolische Aufführung gegen manche früheren entschieden zurückfiel. Zwar, in dem Tempel der Chöre, die unter dem ruhlosen drängenden Temperamente des Dirigenten von jeder zu leiden hatten, war eine Veränderung nicht zu erwarten. Und doch hätten im Interesse der Klarheit Chöre wie: „Die Himmel erzählen“, „Der Herr ist groß“ u. s. f. doppelte Rücksicht bei einem Sängerpersonal verdient, das an Zahl gegen das Orchester offenbar so schwach, auf so exactesten Ausführung seiner Aufgaben nicht lange und sorgfältig genug eingestrichelt, so fanden sich die einzelnen Stimmgruppen von den Blasinstrumenten, Contrabässen u. s. w. freckrig zwar in sich Schleppe genommen; Alles hatte keinen angenehmen, summarischen Fortgang; strengste Anforderungen dagegen konnten sich dabei nicht befriedigen. — Von den Ausführenden der Solopartien fand nur Frau Diez auf der anmuthigen Höhe ihrer Aufgabe. Wer den Werth und die Beliebigkeit dieser trefflichen Künstlerin ganz verstehen lernen will, wird sie bei Gelegenheiten, wie die vorliegende hören müssen; der mäßige Gebrauch, den sie von ihnen nichts weniger als geminderten Stimmmitteln in correcter Weise zu machen weiß, hält mit ihrer Freude und Liebe zur Sache gleichen Schritt. Der ihr gehörende Beifall war freudig und gerecht. Die kleine Partelle der „Ewa“ sang eine Dittmann, Frau Star-Aggen mit reiner Amation und gemüthlicher Fertigkeit. — Der „Urie“ beband sich in den Händen des Herrn Steinrich, der sich jedoch als Verhältniß der Sache misbrauchte: uns daß sich die Mängel einer unangenehm ungleichen Stimmführung, wie eines üblen Anlasses im Concertsaal und solcher Musik gegenüber weit sichtbar machen, als im Theater, wo man sich herbeis drücken (man könnte sagen an Alles) gewöhnt hat. — Dem „Raphaël“ sang Herr Lindemann mit der Auffassung und dem Ausdruck eines Choristen.

Das letzte große Abonnements-Concert der Saison brachte uns Mozarts G-moll-Symphonie. Der Vortrag des vollendeten Werkes war ein durchwegs klärtiger; die Klarheit, die in einigen Violinpassagen zu Tage trat, muß außer einem abermals diese beschleunigten Tempo (1. Satz) auch in den stürmischen Unausgelassenheiten des süden-reichen Concertsaales ihre Begründung finden. Herr Stöger sang die Arie „Leb' wohl“ aus Gluck's „Alzide“ — dann folgte ein Octett

für Blasinstrumente (zwei Oboen, zwei Clarinetts, zwei Fagotten, zwei Hörner) von Mozart in glänzender Ausführung; leblich reißend wirkten ferner drei Violoncelle von Mendelssohn (sein seltene Gedichte). — Den Schluß bildete die fremd, phantastisch und energisch anfangende Beethoven'sche Ouverture zu „König Stefan“. — Der Besuch dieser Concerte, der freilich an so billige Bedingungen geknüpft ist, wie in keiner andern Stadt, nimmt von Jahr zu Jahr zu.

## Preitungsschau.

Eerr Dr. Hanslid sagt in der Wiener „Presse“ bei Gelegenheit einer Vortagung der italienischen Oper des Hrn. Salvini u. A. Folgendes:

Die echte Schönheit der italienischen Kunst fand stets an uns einen dankbaren Bewunderer. Die Italiener cultiviren (freilich einseitig) das urberühmteste und wertvollste Element der Kunst: sie hinstellen die Schönheit und ihre Form. Ferner die deutsche Kunst ihren Gang zu dem entgegengesetzten Extreme, nämlich den charakteristischen Ausdruck, pflegt, desto mühsamerwerther muß es sein, daß zeitweilig in diese Erkenntnis aufzuerstehen ihr das fehlende lebendig entgegentrete. Diese Erkenntnis lag als tiefer, richtiger Instinct den musikalischen Romefahrten unserer älteren Componisten zu Grunde.

Wie gewaltig dies Ergänzungsbedürfnis noch beutzutage, nachdem die Macht der italienischen Kunst so sehr geklungen, sich zeigen konnte, haben die jüngsten Erfolge der Italiener in Berlin sehr anschaulich gemacht. Das musizierende Berlin, das jahrelang seine wälsche Oper vernommen, weidete sich, man möchte sagen an dem „Anblick“ dieser plastisch schönen, in sich abgeschlossenen Melodien. Es war als ranste plötzlich ein lustiger, süßherber Wack durch den verhängt trockenen Sand. In Wien, wo italienische Componisten leider auch in der deutschen Salzen bevorzugt werden, ist eine ähnliche Wirkung freilich nicht möglich (?); allein eine Kritik bleibt für uns von kunstabgogischer Wichtigkeit.

Das ist die italienische Gesangsart. Allerdings eine grüne Größe, kann und soll sie trotzdem ihrer besten Schwärze als Vorbild dienen. Noch immer sind die Italiener die besten Sänger; damit sprechen wir nicht sowohl ein Prärogativ des Landes aus, als ein Verdienst der Schule. Die Italiener haben von der Gesangskunst einen viel richtigeren Begriff und einen härteren Willen als die Deutschen. Sie gehen schon von einem ganz andern Princip aus. Während uns die angeblichen Opernsänger sofort auf den dramatischen Ausdruck loslassen, bilden die Italiener vor allem die selbständige Schönheit der Stimme, die allseitige Technik des Sängers; zwar gilt ihnen der schöne Ton, dann erst die Intention. Nur dort aber, wo von der Selbständigkeit des schönen Gesanges angegangen und die vollendete Herrschaft über die Stimme als Bedingung ihrer höheren dramatischen Wirksamkeit gefordert wird, kann von einer Gesangskunst die Rede sein. Dr. v. Sonnleithner hat jüngst in den „Receptionen“ einige treffliche Bemerkungen über den zunehmenden Verfall des Operngesanges veröffentlicht und mit Recht die Forderung vorangestellt: es müsse jeder Sänger seine Stimme zuerst als Instrument behandeln lernen, genau wie ein Clavier, oder Violin-Virtuose das seinige. Der Sänger, der diesen Namen verdienen soll, muß „sein Instrument spielen können“. Darin nun sind die guten italienischen Sänger auch heute noch die besten deutschen voraus. Das Gastspiel vorzüglicher Italiener hält demnach unseren Landestanten einen idealen Spiegel vor, worin sie erblicken können, wie ihre Technik aussehcn sollte.

Diese Mahnung ist allerdings alt; sie wird aber in unseren Tagen doppelt dringender durch den Cultus der Wagner'schen Opern in Deutschland. Van hat Meyerbeer nicht ohne Grund vorgeworfen, daß er die Stimmen ruinire. Wagner that viel Besseres; er ruinirt die Gesangskunst. Während in jeder Meyerbeer'schen Oper die süße Erinnerung an seine italienische Zeit erstrahlen, schöner Melodien, die durch breites Vortramen oder perlende Colorate geradezu an eine ausgebildete Technik appelliren, ist bei Wagner der dramatische Zuspitzung jede selbständige Schönheit des Gesanges geopfert. Warum auch sollte er die süße Gleichzeitigkeit der Menschengimmie respectiren, will er doch seine Sänger, sondern singende Declamatoren! Es ist eine traurige Thatlage, daß Wagner's Rollen von den Darstellern keine durchgebildete Gesangskunst, sondern nur kraftvolle Stimmen, klare Declamation und einige Energie des Geistes und des Temperaments erheischen. Man vergleiche an diesem Gesichtspunct, wie noch Weber, Marschner und Spohr (deren Vocalen doch keineswegs vortragsfrei) die Stimme behandeln, man vergleiche sie mit Wagner und ersehe, wohin ein weiteres Decrement der Wagner'schen Opernherrschaft die deutsche Gesangskunst führen wird.

Man glaubt an diese Zukunft nur zu denken, um mit verdoppelter Freude dem gebildeten Gesang einer La Orza, eines Graziani und anderer Sänger zu lauschen, die glücklicherweise noch gelernt haben, „ihre Instrumente zu spielen.“

— Die neueste Nummer der „Receptionen“ enthält einen zweiten Artikel von Dr. v. Sonnleithner, in welchem ein wahrer Aufbruch von Wahrheiten über den gegenwärtigen Gesangsunterricht herbeiführt, und der auf sein gehörige praktische Folgen zu wünschen ist.

In demselben Blatte lesen wir einen Auffatz, der sich auf die Revision der Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde bezieht, und der auf das anmerkwürdige von Jenen gelesen zu werden verdient, welche die bevorstehende Generalversammlung zu besuchen gedenken.

## Nachrichten.

**Berlin.** Eine Violinistin, Fr. Hildegard Kirchner, Schülerin von Raub, gab eine Matinée, und erwies sich als talentvoll und gut gefult.

**Breslau.** Ein junger Cellist, Hr. Herlich, ließ sich hören und wurde von den H. F. Krieger und D. Amrosch, dann der Sängerin Adelheid Günther unterführt.

**Prag.** Der „Cäcilien-Verein“ (dirigirt von Apt) hat in seinen vier Concerten der verflohenen Saison folgende Werke zur Ausführung gebracht: I. Concert: Ouverture in D-dur (aus Nr. 3 der Saiten) von C. V. Bach. Recitativ und Arie aus „Rinaldo“ von Händl. „Manfred“ von Schumann — sämtliche Nummern zum ersten Male. II. Concert: Ouverture zu „Elia“ von Cherubini. Kriegerleit für Männerchor von A. M. Storck. „Vergil'sche“ große Orgelstücke für eine Altstimme mit Orgelbegleitung von S. Marschner. Böhmische Romane von J. P. Bonavent. Abendlied für drei Frauenstimmen mit Orchester von Fr. Lachner. (Viele S. Nummern zum ersten Mal. Symphonie militärische von S. Haydn. — III. Concert: Inbuloverture von C. M. v. Weber. Die böhmische Romane wiederholt. „Arbeitslothschaft“ Concertstück für Violine, Oboe und Orchester von A. Gade (zum ersten Male). Concert: Ouverture in D-moll von F. Siller. Finale aus „Korallen“ von Mendelssohn. — IV. Concert: „Dittiger Teufel“ von Händl. Symphonie in C-moll von Beethoven.

**Wien.** Die Wiener „Singsocietät“ veranstaltete am zwölfjährigen Jahrestage ihres Bestehens ein „Gedächtnisfest“ im engsten Kreise ihrer ausübenden Mitglieder, wobei die schönsten Nummern ihrer diejährigen Concerte gegeben wurden. Der Vecher der Freude und des Beifalles, den man sich selbst freudete, soll schier überausmäßig haben, — so wird uns wenigstens berichtet.

Dieses Institut darf übrigens nicht als einmiger Genugthuung auf die Stellung sehen, welche es sich in kurzer Zeit und unter schwierigen Umständen, namentlich gegenüber einem momentan begrünstigten andern Verein, errungen hat. Es freut uns, daß die Gesellschaft auf diesem Gebiete durchdrungen ist.

Das 3. und letzte Concert des Hrn. J. Stockhausen hat vorgestern Abend bei außerordentlichem Haufe und unter außerordentlichem Beifalle stattgefunden. Der herrliche Cello, „Müller'scher“ von Fr. Schubert bildete das Programm und wurde vom Concertgeber nicht selten von selbst gespielt, technisch vollendet, sondern mit jener echten Wärme der Empfindung geungen, die aus gelauterem Geffühle und poetischer Auffassung hervorbricht. Wie kommen auf das Werk und dessen Vortrag noch zurück, und bemerken bloß, daß Herr Dachs das Accompaniment mit allem Fleiß und mit viel Geschmack durchführte.

## Deutsche Tonhalle.

Ueber die auf unser Preis-Ausschreiben vom Juli 1858 f. 2. eingekommenen 38 Streichquartette haben die vereinsamtungsmäßig erwählten H. F. Hiller, J. W. Kalliwoda und B. Lachner gefälligst das Preisrichteramt ausgetübt, in der Beurtheilung dieser Werke aber keine zureichende Stimmen-Mehrheit sich ergeben; (Sahen. 14. q. jedoch erhielten die Werke der H. F. Corn. V. Hartl in Altona und Karol Kähmayer in Wien je eine Stimme für den Preis und eine besondere Belobung. Ein weiteres Quartett dieses Hrn. Kähmayer erhielt eine Stimme für den Preis, und besonders belobt wurden von je vier Stimmen die Werke der H. F. Grenzschach in München, E. Ritter in Vafel und E. Taubitz in Prag.

Wegen Rückgabe sämtlicher Bewerbungen wird es nach den Vereinsstatuten gehalten, wie wir schon zum Letzten angetrigt haben.

Den Erfolg wegen der in preisrichterlicher Beurtheilung liegenden 17 Sonaten für Cello und Clavier hoffen wir demnächst bekannt machen zu können.

Hinsichtlich der Bewerbungen um den jüngst ausgeschriebenen Preis wegen eines Trio für Clavier, Violin und Cello läuft die Einlieferungsfrist noch bis zum letzten Juli d. J.

Mannheim, den 6. Mai 1860.

Der Vorstand



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bafel Nr. 109. — Ausgabe: Rohmert Nr. 1147. Kunst und Musikalienhandlung: **Wesels & Wüning**, vormals **G. F. Wüster's Witwe**.  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Folvorlegung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 25 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 15 Mr. oder 3 Hellergr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. I. — Nicht über „das deutsche Lied im vorigen Jahrhundert“. — Rezensionen. — Musikstände in Lugano. — Concerte. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Anzeigen.

## Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von **S. Bagge.**

### Vorbemerkung.

Wir geseh.: jenen unserer Leser, welche von einer Musikzeitung mehr verlangen, als daß sie die Tageserscheinungen je nach ihrer relativen Wichtigkeit mehr oder weniger eingehend bespreche, ohne weiteres zu, daß wir uns bis jetzt mit den allgemeinsten, eigentümlich „brennenden“ Fragen persönlich noch wenig beschäftigt, daß wir vielmehr sie da oder dort nur flüchtig berührt, und in den großen Kaff, der in der Gegenwart entbrannt ist, nur ein paar lecke Blänker, einige Scharfschützen oder ein paar plumpe Kanonenkugeln hinein geschändet haben.

Daß das Veräünte nachgeholt werden muß, versteht sich von selbst, und ist wahrlich notwendig. Untet doch jedem Redlichen das Herz, wenn er sieht, wie die herrliche Tonkunst von einer Freiberterrotte geschändet, und wie so viele edle und vernünftige Bestrebungen der Gegenwart unter den dadurch herbeigeführten trostlosen Verhältnissen nicht aufkommen können. Wir betrachten es daher als eine heilige Pflicht, den allgemeinen Stand unserer Kunst fest in's Auge zu fassen, und den Verirrungen und Verwirrungen in der heutigen Kunstanschauung eine auf geschichtliche Thatfachen zu begründende entscheidende Uebersetzung entgegenzustellen. Es wird sich aus den hier niederzulegenden Ansichten zwar vorerst ein für die strebende Gegenwart wenig erfreuliches Resultat ergeben: Wir müssen nämlich vor Allen der Kunst selber und dem, was sie aus innerer Nothwendigkeit aus sich gehat, die Ehre geben; und da wird sich zeigen, daß sie eigentlich ihr Ziel erreicht hat, und daß nur traffe Selbstüberhebung und Eitelkeit sich dem Glauben hingeben wird, es könne jetzt noch irgend ein wesentlicher „Fortschritt“ gegen früher Geleistetes erzielt werden. Liegt darin eine Demüthigung, so wird es doch ohne Zweifel eine heilsame sein, und keineswegs eine solche, die uns zur Unthätigkeit verdammt. Nur schwache Geister können die Wahrheit nicht ertragen; — vornehme Selbstgenügsamkeit aber glaubt ihr zu entgehen, wenn sie dieselbe entweder ignoriert, oder ihr ins Gesicht schlägt.

Als die Betrachtungen über den Stand der Kunst sollen sich dann andere über die gegenwärtigen allgemeinen Zustände anschließen, und die Hindernisse untersucht werden, welche sich einer erfreulichen Entwicklung allenthalben entgegenstellen. Es wird sich dann zeigen, daß außerästhetische Interessen und niedriger Eigennutz mit besonderem Eifer daran arbeiten, jede Besserung unmöglich zu machen, und daß eine solche nicht eher eintreten kann, bis richtige Einsicht und echter Kunstsin unter den Mäuffern erwachen, kraft deren sie sich den feinen Schlingen zu entziehen wissen werden, die ihnen von der Schlaucht und künstlerisch schlechter Gesinnung gelegt werden.

### I.

Es ist auf allen Gebieten der Natur und des geistigen Lebens der Menschheit eine gleichmäßig vorkommende Erscheinung, daß nach langen Perioden der Vorbereitung oder des Verfalls schon vorhanden gewesener Culturepochen große Thatiaden sich rauch vollziehen, die eine weitere Gipfelung nicht mehr zulassen, sondern auf Jahrhunderte und Jahrtausende hinaus eine in ihrem vollen Maße erst später erkaunte Bedeutsamkeit haben; und sich unter großen Kämpfen das Terrain erobern müssen, auf dem sie ihre segensreiche Wirksamkeit entfalten sollen. Schon die Entstehung des Menschengeschlechts war eine solche abgeschlossene Thatiade. Als nach den, jetzt nach Jahrtausenden berechneten Epochen der urweltlichen Erscheinungen der Mensch auftrat, da war die Reihe der Schöpfungen auf unserem Himmelskörper beendet, und die ewige Kraft wirkte zwar zur Erhaltung des All's fort, aber neue Erscheinungen brachte sie nicht mehr hervor. Nach Epochen barbarischer Rohheit, welche die ersten Bücher der Geschichte des Menschengeschlechts füllen, traten allmählich Religion, Künfte und Wissenschaften mit steigender Kraft auf, und erreichten zu Zeiten Gipfelpunkte, die noch jetzt die Bewunderung denkender Menschen erregen. Als das Christenthum in die Welt trat, war auf dem Gebiet der Religion eine Thatiade vollzogen, die eine Steigerung so wenig zuließ, daß vielmehr jetzt nach 18 Jahrhunderten der hohe Zubalt dieser Lehre im Leben der Völker und der einzelnen Menschen immer noch nicht zum deutlich lebendigen Ausdruck gelangt ist, und daß vielleicht noch Jahrtausende erforderlich sein werden, bis man sagen kann, das Christenthum habe seine Mission erfüllt.

Auch die Künfte, sofern sie dem tieferen Wesen des Menschen entsprechen und der reinen sittlichen Idee zu dienen haben, gelangten stufenweise zur Höhe ihrer Ausbildung, und als diese erreicht war, konnte weiter kein Fortschritt erzielt werden, sondern ihre weitere Geschichte zeigte in den neuen Versuchungen nur eine Abschwächung. Man war nach Epochen des Verfalls oder der Schaffheit jedesmal genöthigt, zu den Meisterwerken aus den höchsten Culturepochen zurückzukehren, um an ihnen Wahrheit und Größe zu studiren, und zur Einsicht zu gelangen, daß die Idee der reinen Schönheit nicht vollkommener dargestellt werden könne, als es bereits gesehen war.

So sehen wir in der Architektur griechische und gothische Formbildung nicht als zeitliche Erscheinungen einer Epoche an, sondern als nachmalig unerreichte Muster höchster Vollkommenheit, und betreiben uns jetzt wieder, so weit es Mittel und Kräfte zulassen, die dort befolgten Gesetze auch in neuen Leistungen zur Anwendung zu bringen. Wir erwerben uns wohl ein Verdienst damit, wenn wir unvollendete Werke vergangener Jahrhunderte ausbauen, deren Baufuß durch einen glücklichen Zufall in unsere Hände fällt; aber aus eigener Ver-

nunft und Kraft vermögen wir solche Bauwerke nicht mehr zu errichten; es fehlt uns dazu nicht nur an Mitteln, sondern mehr noch an vorwaltend religiösem Sinn, und an Künstler von solcher Kraft der Erfindung, wie sie jene alten Baumeister besaßen.

Auch in der bildenden Kunst ist es allgemein anerkannt, daß ein Fortschritt gegen Werke der Bildhauerei, wie sie von den alten Griechen, und der Malerei, wie wir sie von den Meistern der italienischen und niederländischen Schule her kennen, nicht möglich sei, daß es hier nur ein mehr oder minder glückliches Nachströben gibt.

In der Poesie, welche in den großen und stets wechselnden Erscheinungen des Geisteslebens der Völker und der einzelnen Menschen ein ungeheures Material zur Bearbeitung besitzt, und am ersten zur vollen Ausbildung gelangte, sehen wir auch schon die alten Griechen soweit als unübertreffliche Muster an, als wir uns in dieser fremdartigen Welt überhaupt einheimisch zu machen vermögen. In der neueren Zeit aber haben Shakespeare, Goethe und Schiller die Dichtkunst zu solcher Höhe und Bedeutung gebracht, daß es Niemandem einfallen wird, in neueren Producenten einen Fortschritt erkennen zu wollen, oder zu verlangen.

Die Tonkunst nun schien bis vor Kurzem des Geistes zu spotten, daß es über dem Höchsten sein Höheres geben könne, und es reichten sich Meister an Meister, von denen Jeder das Verdienst in Anspruch nehmen zu dürfen schien, gegen seine Vorgänger Bedeutenderes, Größeres oder Vollkommeneres geschaffen zu haben. Das, meinen nun Manche, müsse so fortgehen in die Ewigkeit, und jedes wirtlich und wesentlich Neue, was im Bereich der Tonkunst zur Erscheinung komme, müsse als ein Fortschritt begrüßt werden. Diese Ansicht findet sogar bei Aesthetikern und Theoretikern Unterstützung, welche geneigt sind, der Tonkunst die besondere Eigenschaft zuzuschreiben, daß in ihr Alles veralte, sobald es ein Alter von etwa hundert Jahren erreicht habe, und welche nicht übel Lust hätten, Aesthetik und Theorie der — Mode zu unterwerfen, und ihr dienbar zu machen. Derselben Ansicht entbehren aber vollständig der philosophischen Begründung, und suchen auf der trügerischen Behauptung, daß die reißenden Fortschritte, welche die Musik, als die jüngste Kunst, in den letzten Jahrhunderten gemacht, auf eine ins Endlose fortgehende Steigerung in der musikalischen Production hinweise. Eben die außerordentliche Schnelligkeit, mit der die Tonkunst von Stufe zu Stufe bis zur Höhe gelangte, auf welche sie sich vor mehreren Decennien wirklich erhoben hat, zeigt im Verhältnis zu der überaus schwerfälligen Weiterbewegung des Bildungsgrades der Massen, einen plötzlich gewonnenen Vorsprung an, dessen Dimensionen gegenwärtig nur mit Staunen betrachtet, aber kaum gemessen werden können. Von einem Fortschritt zu reden, ist angesichts der colossalen Meisterwerke, die wir erst nach und nach verstehen lernen, geradezu lächerlich. Hier scheiden sich die Wege der echten und falschen Kunstgenossen, und während die Einen wie rasende Wahanten Ehen schließen und sich ganz sinnbildlich wohl zu fühlen scheinen, wenn die Elemente der eingetretenen Zerkleinerung sich „ganz absurd geben“, dabei auch nicht etwa bloß hoffen, daß das „doch noch Wein“ geben werde, sondern diesen verrückten Most mit Entzücken als edelsten, fertigen Nektar anpreisen, — lehren die Andern sich laut oder still von diesem Unweien ab, und werden immer fester in der Ueberzeugung, daß wir am Ende der „fortschreitenden, steigenden“ Bewegung längst angelangt, noch einige Zeit trunken fortgepigelt sind, ohne zu merken, daß wir schon um ein Bedeutendes tiefer gekommen; daß wir aber jetzt von bösen Dämonen zum Abgrund geführt worden sind, wo wir im umgekehrten Fall von Göttern uns befinden, indem uns vorge spiegelt wird, wir brauchten nur die Füße aufzuheben, um

bergan zur höchsten Spitze zu gelangen, während dieser Schritt doch nur den sicheren Sturz zur Folge haben kann.

Damit wir aber aus den Gleichnissen endlich herauskommen wollen wir nunmehr lieber die Entwicklungsgeschichte der Musik in kurzen Abrissen, nur bei den Epigen verweilen, durchgehen, und die allgemeinen Grundzüge aufsuchen, nach welchen sie ihre Laufbahn einrichten mußte. Wir sind nämlich mit mehreren denkenden Menschen nach innerlicher Verarbeitung mannigfacher, lebhafter, aber vorübergehender oder sich abklärender Eindrücke zur Ueberzeugung gelangt, daß nicht der Künstler, und sei es der begabteste, die Kunst, sondern die Kunst den Künstler macht.

## Nicht über „das deutsche Lied im vorigen Jahrhundert.“

O München. Wie immer man über Nichts Befähigung zum Musiker und zum Componisten insbesondere urtheilen mag, dem Schriftsteller, dem Culturhistoriker wird man darum doch gerecht sein müssen. Eine Beobachtungsgabe, wie selten ein Chronograph sie besitzt, ein lebendiger, seine Stoffe verarbeitender Geist und ein Darstellergelalt, das fesselt seine Beschreibungen und Erörterungen durchbringt, sind Eigenschaften, die auch seine Gegner und um so bereitwilliger ihm zugestehen, als sie mit der Musik, wenigstens mit den Productionen in der Musik lediglich gar nichts gemein haben. Aber der gelehrte und geistreiche Nicht hat nun einmal die Schwäche, vor Allen Musiker sein zu wollen — es begehrt uns Allen ja gar oft, daß wir uns da am schönsten dünken, wo wir am häufigsten sind — er hat die Liebhaberei, in Ausgaben der Tonkunst sich zu versuchen, so läßt sich doch da etwas Vorzügliches erwarten, wo diese Neigung zusammentrifft mit der wirtlichen Stärke, mit dem Vermögen, Gutes zu leisten.

Dies dürfte der Fall gewesen sein bei Gelegenheit eines Vortrags, den der verurtheilte Componist der „Hauselien“, zugleich der berühmte Verfasser der „Culturstudien“ kürzlich vor einer vereinigten Versammlung über das obige Thema gehalten hat. Er dünkt mir wenigstens interessant genug, um in Ihrem Blatte einer bleibenden Stelle werth zu sein.

Das Lied, eine so eigenthümliche Aeußerung des deutschen Volkscharakters, daß keine andere Nation eine ähnliche aufzuweisen hat, wie denn auch die Franzosen heute noch nicht einmal einen ihnen zugehörigen Ausdruck dafür besitzen, sondern es „le lied“ benennen, das Lied war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ganz abhanden gekommen. Von den lernigen, kräftigen Weisen, welche das 16. und 17. Jahrhundert, jenes durch die Strömung der Reformation, dieses durch das wilde, bewegte Kriegesleben erzeugt, war keine Spur mehr; die Nation hatte sich selbst verloren, war in Apathie, in blinde Ausländerer versunken, daher fand auch keine Lebensäußerung mehr einen frischen, frohlichen Ausdruck. Aber mit der geistigen Selbstbefreiung der Nation, mit dem Aufschwung ihrer Literatur fand auch die Musik, und in ihr das deutsche Lied wieder neuen Aufschwung: jede Revolution in einer Kunst zieht auch Revolutionen in anderen Künsten nach sich, denn das Geistesleben eines Volkes ist ein einheitliches, es wird in jeder Thätigkeit gleichmäßig sich befinden.

Das Lied war aber verachtet gewesen, und die Componisten, die trotz dieser Verachtung ihre freilich schwachen Kräfte ihm gewidmet hatten, waren ohne Erfolg geliebet und schnell vergessen worden, weil die jüngsten Fachmänner von dieser einfachen Form, die dem Schwulst der Zeit so sehr widerständig, sich abwandten, und dem Italienschen sich zuwandten. Freilich gab es auch keine Texte zum componiren, die deutschen Dichter bildeten ja französisch, und obwohl die Musiker den Text principiiell für gleichgültig erklärten, und Lully sich ansehnlich machte, den nächsten Horzettel oder die Amsterdamer Zeitung in Musik zu setzen, so wissen und fühlen wir doch wohl, daß zu einem guten deutschen Lied auch ein poetischer deutscher Text gehöre.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts trat aber ein Umschwung ein, und zwar durch zwei Meister, die zwar nicht Vedercomponisten waren, aber als Propheten Einfluß hatten auf die künftige Gestaltung des Liedes: Phil. Cann. Bach und Gluck.

Philipp Emanuel, der Sohn des großen Sebastian Bach, war ursprünglich nicht zur Musik bestimmt. Er sollte Gelehrter werden, müßte gegen seinen Willen Jurisprudenz studiren, aber gerade dadurch, daß er nicht zum Juraustreiter erzogen wurde, ward er eigensüchtiger, die Jurisprudenz zu brechen. Durch seine weite geistige Bildung, durch seine Freundschaft mit Klopstock und sonstigen literarischen Größen seiner Zeit ward er zum Lied geführt, und er widmete sich ihm mit der ganzen Energie seiner Kräfte. Seine Versuche stehen auf der Stufe ihrer Zeit: sie sind nicht frei von fountapunctlichen Spielereien und italienischen Anklängen, aber die Autorität des Namens des Componisten erreichte wenigstens so viel, daß die Gattung des „Liedes“ im Ansehen wieder stieg und die öffentliche Meinung dafür wieder gewonnen wurde.

Anderes und nachhaltiger wirkte Gluck. Veder sind diese Compositionen zu den Gefängen der Hermannschlacht nicht aufgezählt worden; aber die zu den Oden Klopstocks üben eine desto größere Wirkung, eine Wirkung, der man auch heute noch nicht sich verschließen kann, wenn jemals eine derselben aus dem Stand der Bibliotheken hervorgezogen und aufgeführt wird. Fast mit Kenglichheit ist darin das declamatorische metrische und rhythmische Versmaß festgehalten, die dramatische Art des Tonjages geltend gemacht, der bisherige conventionelle Zwang der Melodienform verlassen. Man kann bei Gluck seine Musik ohne den Text sich denken, eines ergänzt wesentlich das andere.

Man haben zwar Bach und Gluck nicht das Lied so wieder gegründet, daß an ihnen der Faden sich nicht fortspinnen können, aber sie haben ihm doch die Wege so geebnet, daß drei andere Männer, die dem Liede sich ganz widmeten, leichtere Erfolge gewannen. Diese drei waren: Hiller, Schulz und Reichardt.

Hiller wurde durch das Theater zum Liede geführt. Die ängstliche Noth zwang ihn, der damals herrschenden Sitze, in die Lustspiele improvisirte Veder einzuschleichen, nachzukommen, und der Genius, der in ihm waltete, vermochte es, in einfachem Satze die volkstümlichere Weise zu treffen. Denn es ist ein eigen Ding um den Unterschied zwischen Volkslied und Kunstlied: im Volkslied darf nicht der Text etwas, und die Musik etwas, sondern nur beide zusammen, und eines nur in und durch das andere etwas, und dabei durch seine Schlichtheit doch Ergreifendes sein.

Was Hiller halb unbewußt und nur durch äußeren Anstoß getrieben hat, das verstand Schulz mit Bedacht durchzuführen. Er war gleichfalls ein Muster von Fast mit vielseitigster Bildung. Ihn darf man den Schöpfer unseres heutigen Kunstliedes nennen. Er trat in persönliche Verührung mit Volk, Claudius, mit den Mitgliedern des Göttinger Baimbundes, und wie er von diesen viel geistige Anregung empfing, so fanden diese die Vermittlung ihrer Veder an das Volk in den Compositionen von Schulz. Seine Veder im Volkston“ übten auf die ganze musikalische Welt eine ungeheure Wirkung aus, und viele davon sind in Schulen, in Commercialschulen u. s. w. heute noch beliebt und geehrt. — Schulz hatte ein bestimmtes Bewußtsein von dem, was er wollte, sollte, und er versah nach Grundfragen, die heute noch Gültigkeit haben. Er sagte: das Volklied muß so sein, daß es den Schein des Bekannten habe, aber bloß den Schein, denn innerlich muß es neu und eigenhümlich sein. Auch muß es so melodisch sein, daß es im Ohere haften bleibt, und auch wieder so alles Schmuckes entkleidet werden können, daß es ohne Vort- oder Nachspiel oder Begleitung dennoch ein gerundetes Ganzes sei — und hierin ruht der eigentliche Unterschied zwischen Vocal- und Instrumentalmusik. Bei Schulz dient die Kunst nur zur Interpretation des Textes; das Gedicht des Dichters ist fertig, geschlossen; die Musik vertieft es nur. Alle andere, sogenannte Vocalmusik, Opera, Cantaten, Kirchengesänge brauchen die Instrumentalbegleitung nothwendig, das Lied lebt mit und durch und in seinem Text für sich allein.

Weiter noch ward das, was Schulz begonnen, durch Reichardt geführt, der freilich auch größere Dichter fand, an die er sich anlehnen konnte. Reichardt setzte seine Lebensaufgabe darin: Götze zu illustriren. Anfänglich war er ein Nachahmer Glucks, in dessen Art er Oern zu machen suchte, eine Reizung, die ihm später, als er auf selbstständigere Art verfuhr, doch insofern treu blieb, als das seine Verständnis des Textes und die Wiedergabe desselben in Tönen das Charakteristische an ihm blieb. Freilich ward aber ebendarum ihm der Vorwurf abgeleitet, er componire mehr mit dem Verstand, als mit Gefühl und Phantasie; allein man vermag dabei wohl, daß mehr als bei anderen Compositionen, bei denen von Veder das Verständnis des Textes Bedingung ist, und so gewiß es schwerer ist, ein gutes Gedicht in Musik zu setzen, als ein schlechtes, so gewiß hat Reichardt an den Götze-Vedern, die als Gedichte schon so schön, seine herrliche Begabung erwiesen. — Reichardt ist auch der Begründer des sogenannten durchcomponirten Liedes, es muß aber gesagt werden, daß sein guter Genius ihn allemal verläßt, wo er vom einseitigen Lied sich entfremdet.

Hiller, Schulz und Reichardt waren Norddeutsche; in Norddeutschland blühte auch vornehmlich die Pflege des Liedes, und daß es so war, das hing mit der geselligen Sitze zusammen. Das Lied ist gesungen in den Raum; seine Ausführung paßt weniger in Concerte, in Theater, als ins Haus, in trauliche Gesellschaft, diese aber war damals in Norddeutschland mehr gesucht, während im Süden, in Wien z. B. man mit der Aufführung von Sonaten, Quartetten u. s. w. mehr Brunt trieb. — Da trat aber eben vor dort her eine Gegenströmung, die fruchtbringend Nord und Süden vereinte.

Sie ging von zwei Helden der Tonkunst, von Haydn und Mozart aus. — Haydn traf schon bald der Vorwurf, daß er die Volksmelodie zu sehr pflege, und sogar unter Kaiser Joseph waren seine Symphonien nicht hoffähig: sie waren nicht vornehm genug, um aufgeführt zu werden. Auch er hatte den Fehler, den Text gering zu achten; auf den ersten Ausgaben seiner Lieder ist regelmäßig der Dichter gar nicht einmal genannt, und das Gedicht zerbrach er, um Instrumentation, um Zwischenspiele anzubringen. Eine Bereicherung der Composition lieferte er aber eben dadurch denkend, indem er lehrte, wie man den Eindruck erhöhen, vervollständigen könne durch diese Instrumentalbegleitung. Noch ärger fast ging Mozart mit seinen Texten um; dieser dramatisirt das Gedicht zwar genug, um nicht etwa geradezu gegen es zu sinistern, aber von jener heiligen Schen, welche das Kunstwerk des Dichters als solches ehrt und schont, befaßt er doch keine Spur — ihm war das Gedicht lediglich ein Stoff, den er zu seiner eigenen Abicht gebrauchte, und es genügt, an seine, übrigens so herrliche Composition von Goethes Ballade: das Weiden zu erinnern, bei welcher er, um seinen musikalischen Gedanken hinauszuführen, sich nicht scheute, an das schöne Gedicht aus eigener Nachvollkommenheit die abtornen Worte anzuhängen, „das arme Weiden, es war ein herzig's Weiden!“ Mozart wie Haydn waren absolute Musiker; aber eben das schließlich Zusammenreffen der rein musikalischen Richtung im Süden mit der vorwiegend interpretirenden, den Text auslegenden des Nordens gebar wieder die Freiheit des deutschen Liedes und jenen herrlichen Strom, auf dem dann später Weber, Spohr, Mendelssohn, Schubert, Schumann mit vollen Segeln dahin fuhren.

Die Befreiung der deutschen Literatur von dem ausländischen Joch im vorigen Jahrhundert hat mit der Befreiung des deutschen Liedes in innigem Rapport und Zusammenhang gestanden: zwar die Größten in beiden Sphären waren es nicht, die sich einander genähert hätten, Haydn, Mozart und Beetoven sind mit Schiller und Götze nicht in nähere Verührung getreten; aber die Wege, auf denen sie alle gingen, waren durch die vorausgegangenen Einverständnisse von Bach, Hiller und Reichardt mit Klopstock, Bürger und Gellert gebahnt und gleichlaufend geworden.

## Recensionen.

1. Sechs Lieder von Adolph Jensen. op. 1.
2. Fünf Lieder für eine tiefere weibliche Stimme von Hugo Ulrich. op. 8.
3. Fünf Gesänge für eine Bassstimme von Hugo Ulrich. op. 11.
4. Fünf Gedichte von Reinid, für eine Singstimme componirt von Robert Kadete. op. 15.
5. Fünf Gedichte für eine tiefere Stimme von Georg Vierling. op. 21.
6. Drei Lieder für eine tiefe Stimme von Edwin Schulz. op. 18.
7. Drei Duette für zwei Singstimmen von Edwin Schulz. op. 20.

Sämmtlich im Verlag von F. E. C. Kendorf in Breslau.

G. W. Unsere jungen Componisten debütiren meistens immer noch mit den ominösen „sechs Liedern“. Ist die breite Beerstraße des Gemüthlichen in der Regel der Boden, auf welchem sie sich bewegen, so darf man sich darüber eben nicht allzusehr verwundern. Die jüngste Eröfne hat gerade im „Lied“ so viel Schönes und Großes geleistet, das Bedürfnis nach „schönen Liedern“ ist eigentlich noch auf eine so lange Zeit hinaus befriedigt, daß man keinen zu tadeln braucht, der das op. 1, eines jungen Liedercomponisten unbeachtet läßt, weil sich eben nichts besonders Neues und Schönes ohne Weiteres erwarten läßt. Bringt uns aber der Zufall in einem Erstlingswerk ein frisches, interessantes Talent in die Hände, so ist es denn doppelt erfreulich, dasselbe in den Reigen unserer guten Liedercomponisten einführen zu können. Ein solches frisches Talent glauben wir aus den „sechs Liedern“ von Adolph Jensen herausgehört zu haben. Hier zeigt sich eine noble Erfindung, hübsche Harmonik, die nie ins Barocke fällt, und ein Streben nach bestimmtem, charakteristischem Ausdruck. Kommt hin und wieder die sogenannte Ueberschwenglichkeit der Jugend zum Ausdruck, so nehmen wir diese gerne hin, weil neben ihr auch nicht zu verkennende Spuren von einer Reife aufstehen, die das Ueberwuchernde mit der Zeit schon von selbst beseitigen wird. Von den sechs Liedern werden sich Nr. 2, „Marie“ G-dur  $\frac{3}{4}$  Tact, Nr. 3, „Sie war die schönste von Allen“, H-moll  $\frac{3}{4}$  und Nr. 4 „spanisches Lied“ A-moll  $\frac{3}{4}$  am schnellsten Freunde erwerben. Uns hat besonders das letzte durch seine frische und pilante Rhythmik bezaubert, die Anwendung des  $\frac{3}{4}$  Tacts im Mittelfaß ist dem Componisten sehr gut gelungen. Weniger sprechen uns Nr. 1, „Lehn' deine Wang“, Nr. 5, „Wenn ich ein Vöglein wär“, und Nr. 6 „Frühlingssnacht“ an; da ist theils die Auffassung eine verfehlte (Nr. 1), theils werden sie durch einen unnötigen Wulst in der Begleitung erdrückt (Nr. 5), theils endlich hemmt ein unnatürliches Zerreißen des Textes (Nr. 6) den nöthigen Fluß in der Entwicklung. Bei der „Frühlingssnacht“ hört überdies noch der nicht abzuweisende Vergleich mit der Schulmann'schen Composition. In den Vortragsbezeichnungen muß Jensen beinahe „nächtlicher“ werden; was soll z. B. das heißen: „Wie ein Hauch süßer Erinnerung“ (Nr. 1). Alles dieses darf uns aber nicht abhalten, den jungen Tonsetzer zu weiteren Veröffentlichungen aufzufordern; er wird sich schon Bahn brechen.

Hugo Ulrich hat seit seiner „Preis-Symphonie“ keine irgend wie bedeutende Composition in die Welt gesendet, so daß man an seiner schöpferischen Kraft irren werden muß. Die beiden Gesangsstücke op. 8 und op. 11 stellen ihn nicht in die Reihe der hervorragenden Talente; fast sämtliche Nummern leiden an einer Trockenheit, die wahrlich nicht angenehm berühren kann; die stiefende Waage allein wird dem Hörer den Mangel an poetischer Wiedergabe des Gedichtes niemals erlegen können. Die Musik zu den beiden Goethe'schen Liedern (op. 8) „Nähe des Geliebten“ und „An den Mond“ muß man wahrhaftig „philistermäßig“ nennen. Etwas unerquicklicheres wie die Rectirung der Worte: „Ich laß es doch einmal, was so köstlich ist.“ ist schwerlich geschrieben worden. In dieselbe Categoric gehört Nr. 3,

„Abend am Meer“ (op. 11), hier ist besonders die Auseinandersetzung des Textes nächtlich. Das „Abendbläuen“ wird einzelnen „empfindsamen Bassstimmen“ noch am besten munden, weil es wenigstens einen leidlich melodischen Fluß zeigt, obgleich eine tiefere Charakteristik auch hier fehlt.

Robert Kadete macht mit seiner Sammlung einen ganz andern Eindruck; da ist Talent, Bildung, richtiger Geschnack auf jeder Seite nicht zu verkennen. Einzelne Wenigstens hien und hien treten hin und wieder freilich an das Licht, aber dafür ist er selbstständig in seiner Declamation, und weiß auch manches entschieden Interessante in der Harmonik zu schaffen. Der Gesang „Tagesanbruch“ muß Jedem ansprechen, der Gefühl für schöne Harmoniefolgen hat. Hier hat Kadete bewiesen, daß man auch frapant schreiben kann, ohne gerade die Lehre der „unvermittelten Accorde“ zu bekennen. Sehr hübsch und besonders dankbar für den Sänger ist das Ständchen „In dem Himmel ruht die Erde“ (G-moll). Am tiefsten empfunden ist aber das Letzte „Trost im Scheiden“ (As-dur  $\frac{3}{4}$ ). Die Begleitung aller Lieder ist durchaus charakterisch, und vollkommen zum Ganzen gehörig; wir könnten eine Menge sehr hübscher Züge anführen. Jedem musikalisch gebildeten Sänger sei diese Sammlung empfohlen.

Georg Vierling zeigt in seinen „Fünf Gesängen“ op. 21, ein mehr beschauliches Gemüth; das hat uns und um so mehr überrascht, als wir nach seinen Haß-Liedern und der bekannten Duvorture ein recht festes, übersprudelndes Talent erwarten mußten. Die Wahl der Texte mag allerdings den Componisten an einer frischeren Erfindung gebündelt haben; mit Ausnahme des kleinen Heine'schen Intermezzo's „Mit schwarzen Segeln“ gewahren sie nichts besonders Anregendes. Die Rosen'sche Romanze „der Reuige“ bietet schon an und für sich in der älteren Form etwas Geprägtes, Unnatürliches, darum kann man dem Componisten nur den Vorwurf machen, daß er sie zur Composition gewählt hat; der plötzlich zum Schluß auftretende „arme Sünder“ muß jede einseitige Conception in der Musik unmöglich machen. Um Ganzen ist der Eindruck dieser Lieder Sammlung nicht so besonders günstig; sie hält sich mehr in der fatalen Mittelmäßigkeit. Vielleicht ist Vierling für dieses heilige Genre der Musik nicht so befähigt, als für ein anderes. Wir sind zu dieser Annahme berechtigt, weil wir in seinem op. 22 (Psalm 137 für Solo, Chor und Orchester) ein entschieden bedeutendes Werk gefunden haben, welches wir auch in kürzester Frist ausführlich besprechen werden.

Edwin Schulz paßt weder mit seinen drei Liedern op. 18, noch mit seinen drei Duetten op. 20 in die Gesellschaft anständiger Compositionen. Es gehört wahrlich ein hoher Grad von Reivertät dazu, solche vollständig dilettantenhafte Sachen in die Welt zu setzen; hoffentlich aber nimmt die Welt keinen Schaden davon, denn wahrscheinlich konnten Edwin's Compositionen nicht über den Schreibeisitz des Recensenten und den Kreis seiner gleichgesinnten Freunde hinaus.

Alle hier angezeigten Werke sind von der Verlags-handlung sehr schön angefastet.

## Musikalische Zustände in Ungarn.

Von N. Sándor.

Sie haben Recht, Verehrer! wenn Sie sich darüber besorgen, daß von dem größten Kronlande des Kaiserstaates bisher noch keine Berichte die Spalten Ihrer jugendlichen Zeitschrift angefüllt haben. Allerdings ist die Zeit für alle Kunstbestrebungen und Aufseheren momentan in Ungarn so heillos und eigenthümlicher Natur, daß ich sehr wohl begreife, wie der für die Mittheilung nach Außen hin berufene Prof. W. lieber schweigt und den Vorwurf der Passivität auf sich ladet, als daß er Ihnen die hiesigen Verhältnisse so schildert, wie sie in der That sind. Er ist ein „német tanár“, ein „deutscher Professor.“ In diesen zwei Worten finden Sie die ganze Erklärung seines Schweigens. Was er nicht berühren darf,

wenigstens nicht öftentlich, ohne den größten Anstoß zu erregen, das kann Ihr jetziger Correspondent ohne Scheu ansprechen, denn er ist ein „Ungar“, der gewiß sein Vaterland über Alles liebt, allein lange genug da „draußen“ gelebt hat, als daß er nicht einen etwas freieren Blick, ein etwas weniger engherzige Anschauung sich hätte aneignen und mit in das „sweet home“ bringen können. Der Ungar läßt sich von seinem Landsmanne gerne ansprechen, es kann sogar in ziemlich derber Weise geschehen; niemals wird es ihn so empfindlich berühren, als wenn der „Bester Lloyd“ selbst in der weitesten Manier einmal zu verstehen gibt, daß das „Nationaltheater“ nicht das erste Kunststück der Welt ist, daß es anderwärts noch bessere Leistungen gibt, als die hiesigen philharmonischen Concerete, und daß man doch noch feigere und gebildeter Kapellmeister kennt, als den musikalischen Autokraten des Nationaltheaters, den Leiter der „Concerts philharmoniques“, unsern berühmten Erkel Ferencz (Franz Erkel). Der Deutsche muß Alles hier schon finden, wenn er nicht sofort das beliebte „bazzama kutya nemet“ an den Hals bekommen, wenn er sich nicht seine Stellung unendlich machen will. Ihr diesmaliger Referent braucht solches Ungeand nicht zu fürchten; ihn berühren Sym- und Antipathien weniger. Nur die Liebe zur schönen Kunst, nur die feste Ueberzeugung, daß auch seine Nation später nicht bloß durch einzelne Geniephän, wie Joachim, Liszt u. A. sich bemerkbar machen, sondern durch allgemeinen Kunstsin, durch Bildung und Geschmack ihrer unzeitlichen Begabung gerecht werden wird, — dieses allein soll den Schreiber leiten, Ihnen das hiesige Kunstleben zu schildern, ungepunktet und unparteiisch. Aber Nachsicht müssen Sie mit ihm haben, wenn er vielleicht hier und da einige stülische Parzellirungen schlägt; denn — unsichtig gesagt — das Denten im germanischen Adiom wird ihm etwas sauer; und darum werden Sie und die Leiter der „Deutschen Musikzeitung“ auch die Härten, welche jede Ueberzeugung in sich trägt, entschuldigen. Schreiber muß ja seine ungarischen Gedanken in das deutsche Gewand übertragen!

Wir beginnen natürlich mit der Hauptstadt des Königreichs, mit Pest, in dem sich neuerdings die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen und Leistungen der Nation concentriren. Musik wird hier sehr, sehr viel getrieben, allein, wie es die jetzigen politischen Strömungen naturgemäß mit sich bringen, man sublimirt momentan vorzugsweise der ungarischen Musik. Daß hiedurch eine gewisse Einseitigkeit erzeugt wird, die den Fremden auffällig und zuletzt etwas unbequem sein muß, liegt auf der Hand. Die magyar nota hat bestimmt ihre großen, eigenthümlichen Reize, auch für den Nichtungarn; denn ihr Rhythmus und ihre durch das bekannte übermäßige Secundenintervall oft spannende Melodie, geben ihr etwas entschiedenes Originelles; und dann hat sie durch das anschauerreichere regellose Feuer, durch die tiefe Melancholie, welche sich in ihr ausdrückt, durch die wiederum tiefgründige Leidenschaft, die sich gewöhnlich in einem rasenden Wirbel Luft macht, etwas so furchtbar aufregendes, daß sie dem echten Ungar höher steht, als Alles, was die großen Heroen der Tonkunst in ihrer Weltsprache Schönes und Hohes gesungen haben. Seine Musik ist er selbst, sie liegt in seinem Blute, und darum steht er auch mit seinem Blute für sie ein, wenn es sein muß. Das haben wir recht gesehen, als der große ungarische Klavierhros sein berühmtes Buch über die Zigeunermusik veröffentlichen. Da war würdiges Geschrei über den Verrath des Sohns an seinem Vaterlande, weil er diesem etwas abstreifen wollte, was nur volles, unbeschnittenes Eigenthum der Nation war. Es sollte nicht viel, so hätte man ihn gesteinigt, wenn er dagewesen wäre, ihn den großen Ferencz, dem man früher sogar die „Grauer Restmessa“ als eine ungarischer große That angesehen hatte, weil er der Sohn seines Vaterlandes war, und sich stellenweise als solchen geriet! Nun Liszt hat manches gethan und geschrieben, was nicht frischhaltig war, und so wird der Ungar auch seine Musik als sein Eigenthum behalten, trotz der Liszt'schen Beweise vom Gegentheil.

Die ungarische Musik hat aber, das muß selbst der unbefangene Ungar gestehen, eine etwas kleine und stereotype Form, die für große Gebilde zu beschränkt ist, und darum wird sie zuletzt einseitig.

Diese nicht abzuweidende Thatsache hat nun manche unferer heimischen Tonkünstler veranlaßt, an eine Erweiterung der Form sich zu wagen. Das hat freilich etwas Bedenkliches, allein das Gefährliche des Versuches läßt sich nicht ablegen. Einestheils laufen sie Gefahr, den eigentlichen Charakter der magyar nota ganz zu verwischen, auf den anderen Seiten kommen wieder schwülstige, rhapsodische Ungehör zu Tage, die aber durch vollkommene Formlosigkeit abhören müssen. Doch wir hoffen und mit vollem Rechte, daß, wenn nachher die jetzt so hoch dahinstrollenden Wogen der politischen Leidenschaft sich mehr und mehr in das natürliche Bett und den natürlichen Strom abgerollt haben, daß dann auch wieder die ungarische Musik in ihr einfaches, natürliches Recht zurücktritt, welches sie jetzt zum Nachtheile der Weltspitze eines Mozart und Beethoven verlassen hat. Dann kann auch der jetzt noch problematische Versuch einer Fortbildung der Nationalmusik mit mehr Aussicht auf Erfolg wieder aufgenommen werden, und nachlassen wird man nicht, davon sich zu überzeugen, denn der Ungar ist zu unmaßtlich und zu stolz, als daß er nicht Alles daran setzen würde, unter den Nationen Europas in künstlerischer Beziehung eine hohe Stufe einzunehmen. Das können wir, denn wir haben schon durch manche große Genobten der Welt bewiesen, daß wir hochgebirt sind!

Zu den Kunstintendanten übergehend, nehm wir zuerst unser Nationaltheater vor. Seit ungefähr 25 Jahren besteht es, und 20 Jahre hindurch cultivirt es auch die Musik, d. h. die Oper. Die Nation hat daselbe gut fundirt, so daß es sich frei bewegen kann, ohne durch finanzielle Schwierigkeiten an gedehlicher Empfindlichkeit gehindert zu sein; ja es darf mitunter seinen Etat überdrehen, denn die Verwaltung weiß, daß die Nation, wenn es sein muß, opferwillig jedes Deficit gerne decken wird, um nur seinen Stolz, sein Theater nicht untergehen zu lassen. Erfüllt es nun aber seinen Zweck, entspricht es den Erwartungen, die man gerechter Weise hegen darf? Ach — hier müssen wir mit der Höhe der Scham es eingestehen, das ist nicht der Fall; es ist nicht ein Haus für die Bildung, für die Züchtung des Geschmacks; es ist nicht ein Haus, dessen Bewohner dem Cultus der schönen Kunst sich anheingeben haben — nein, es ist ein Institut, worin Oberflächlichkeit, Scheffucht, egoistische Zwecke, keiner gemeiner Sinnlichkeit vorzugsweise an der Tagesordnung sind! Wir sehen dort einen Gagernat, per Monat circa 12000 fl., aber aufteuflich wenig wird dafür geleistet. So tüchtige Künstler im Schauspiel vorhanden sind (wir können hier einen Szerdahely, einen Góth Zósef, einen Sziget, die Damen Zóta, Komlossi und Munkacsy-Feleki mit vollem Rechte hervorheben), so wenig sind nachgerade mit geringen Ausnahmen die Lpernamitglieder gerechten Anforderungen entsprechend; und zufällig nehmen besonders diese den Sövenantheil des Gagernats für sich vorweg. An der Spitze der Oper steht natürlich der erste Kapellmeister Franz Erkel. Er ist, weil er die ersten ungarischen Opern componirt hat, und weil auch ein Werk von ihm durch das Sujet und einige großartige Momente seiner Musik (seine Oper Hunyady Kasik) uns Ungarn in das Blut übergegangen ist, der Abgott der Nation geworden. Unbeschränkt ist seine Herrschaft, und er hätte dadurch auch ungeheuer viel Gutes wirken können. Aber er hat es nicht gethan. Zufrieden mit den Vorberer, die ihm sein Hunyady auf das Haupt gelegt hat, scheint er seine Mission als erfüllt zu betrachten, und darum legt er die Hände in den Schooß, und läßt das große Genie, womit ihn das Schicksal begnadete, ungenützt dahin stehen. In der ganzen, langen Zeit seiner Herrschaft hat er nur zwei Werke von Bedeutung zu Tage gefördert, nämlich außer dem „Hunyady“ noch eine „Báthory Maria“. Man könnte ihm diesen Mangel an Productivität noch hingehen lassen, wenn er uns dafür in anderer Hinsicht entschädigt hätte, wenn er dafür gewußt hätte, das Repertoir mit wahrhaft schönen Werken anderer Componisten bereichern zu lassen, und so auf die Geschmacksbildung seiner Nation einzuwirken; allein nicht nur konnten neue Sachen äußerst spärlich auf die Bühne, und meistens ist es immer noch so ein-

gerichtet, daß Hunyady Vaskó uns als ungeheuer viel schöner und größer, sowie sein Schöpfer folgerichtig auch als ein viel bedeutenderer Componist vorkommen muß, sondern es werden auch zum großen Theil die guten Sachen anderer Componisten wohlwollendlich fern gehalten, denn mit ihnen könnte am Ende ein Wettkampf doch gefährlich sein.

Es sind seit einer Reihe von Jahren nur der „Nordstern“ und kürzlich die lustigen Weiber von Windsor“ als bedeutendere Novitäten dem Publikum vorgeführt worden, dann aber hat man Traviata von Verdi, ferner zwei fürchterliche Opern von Pedrotti und endlich von ungarischen Componisten noch ein „Zeffere Mädchen“ und „Maria Tudor“ gebracht, aber diese ephemeren Sachen nur, damit unmittelbar darauf der Hunyady als Meisterwerk wieder aufgeführt werden konnte. Don Juan ist freilich neu einstudirt worden, aber leider hat das Schicksal bis jetzt im Zeitraum von zwei Jahren nur drei Aufführungen, und von „Figaro's Hochzeit“ nur eine gestattet, obgleich das Haus jedesmal voll und höchst erbaud von der Musik war. Doch — was will das sagen — das ungarische Publikum muß in seiner gewöhnlichen Sphäre bleiben, es darf keine noblere Kost schmieden, und darum wird es mit „Traviatore“, „Rigoletto“, „Ernani“, „Macbeth“, „Lucresia“, „Martha“ u. fort und fort gefüttert, und obendrein müssen wir Ungarn noch zu unserem Erstaunen hören, daß wir ja nichts Anderes hören wollen als italienische oder italienisirte Schmarren und ungarische Opern! Wie viel Schuld unseren Erzel darun trifft, kann freilich nicht erwiesen werden. Wir alle glauben zu seiner Ehre, daß er zum großen Theil auch von seinen Sängern zu diesem Verfahren gezwungen wird.

Es ist ja so bequem für den Bühnensänger, sich nicht viel mit guter Musik, die ja einmal nur doch immer hindirt werden muß, abzulagen zu müssen, und doch mit leichter Mühe von dem großen Haufen applandirt zu werden; darum halten sie natürlich lieber zu Verdi und Conforten, als daß sie sich von Weber, Marschner, Wagner, Mozart oder gar von einem Fidelio schlafile Nächte machen ließen. Darum aber haben sie auch zum Theil die Fähigkeit verloren, in solchen Werken anständig wirken zu können. Nur einige Ausnahmen können wir hervorheben; vor allen unsere gefeierte Primadonna, die Frau Hollósi. Das ist eine Künstlerin ersten Ranges; ihr Gesang ist tadellos; im rein Technischen wird sie vielleicht von keiner übertroffen. Aber sie hat auch noch Sinn für das Edlere; ihr haben wir zu verdanken, daß neulich der „Don Juan“ gegeben wurde, und da hätten Sie leben und hören sollen, wie die garte Frau von der dämonischen Gewalt der Donna Anna erfüllt war, wie die Gestalt sich hob, wie die Kehle sich gleichsam erweiterte, um Raum für die herzzerreißenden Klagen, für den heroischen Auffassung der Donna Anna zu gewinnen, dieselbe Kehle, welche nur im Dienst der Meyerbeer'schen, Verdi'schen Triller und Rouladen sich abstaufete! Aber die Clotira ging auf Urlaub, der Don Juan hatte keinen Beifall, der Masetto war zu alt, die Zerline zu jung in der Partie — und nun liegt die Oper wieder, wer weiß wie lang!

Neben der Frau Hollósi figurirt Frau Ellinger, die Mezzosopranistin, als dramatische Primadonna. Leider muß sie ihre Partien papagenierartig einstudiren, da sie keine Ungarin ist und doch in ungarischer Sprache singen muß, ohne dieselbe im geringsten zu verstehen. Ursprünglich Altistin hat sie sich zum Mezzosopran heraufgeschwungen, um ihr Repertoir zu erweitern und die Gage zu erhöhen. Daß sie eine sehr schöne Stimme hat, werden jetzt auch die Wiener gehört haben, und ebenso wie wir einsehen, daß die Frau noch Manches zu lernen hat, the sie eine große dramatische Künstlerin sein wird. Frau Ellinger singt im Verhältnis zu ihrer Gage nur wenig, weil sie eben auch der Sprache wegen nur schwer einstudirt. Ihre Hauptpartien sind Kechá, Fides, Zandá, Gráfin, Clotira, Gaczena und einige Rollen in ungarischen Opern. Außer den beiden Primadonnen hat das Nationaltheater noch zwei jugendliche Secundadonnen, die Frä. Huber und Markovicz und eine Altistin, Frä. Hofbauer.

Frä. Huber ist eine recht hübsche Coloraturfängerin, während die Altistin sich durch schönen Vortrag und lebendiges, warmes Spiel auszeichnet. Im Herrenpersonal sind zunächst zwei vorzügliche Stimmen zu nennen, der Primotenore Herr Ellinger und der jugendliche Baritonist Herr Vignio. Der erste hat einen ungemein leistungsvollen, ungarischen Tenor, und Stimmentzunge von Eisen, von einem schönen Gesänge aber noch wenig Übung. Seine Hauptforce besteht im Gesänge und deshalb ist Verdi auch sein Mann; als Ernani, Manrico, Rigoletto kann er sich in schönster Glorie zeigen. Herr Vignio weiß seine schöne Stimme: ganz hübsch zu verwenden, nur ist er ein gar zu hölzerner Darsteller, auch er ist mehr ein Verdiann. Unser erster Baritonist Herr Áreedy ist es aber ganz und gar, und kann deshalb keine „schwabische Musik“ leiden. Als bedeutender Volksliederfänger ist er auch den Wienern bekannt. In diesem Genre ist er, so wie unsere Hollósi, ausgezeichnet; im übrigen jedoch besteht seine ganze Kunst im Forciren und Tremuliren. So edig und unbeholfen er in sogenannten noblen Anstandsrollen ist, so hervorragend ist er in ungarischen Volksstück; hier wird er schwer zu erlegen sein. Unser Bassist Herr Kószeghi ist ein unwillkürlich gebildeter Sänger, und hat darum auch mehr Sinn für gute Musik; den „Reprella's“, „Figaro“ u. B. singt und spielt er recht gut. Der Bassist Herr Benza entwickelt einen unverwundlichen Humor, sein Bartolo, Corporal im Nordhorn, sind ausgezeichnete Leistungen. Die Schaar der Nebensänger ist natürlich nicht sehr in Betracht zu ziehen. Der Chor ist sehr brav, aber leider schon ein bißchen ausgefungen. Er rangirt sich streng nach der Anciennität, und deshalb bilden auch die ältesten Choristinnen nicht, daß eine jüngere im Vordergrund steht; alle aber büdigen der Erctoline, so daß mitunter die Bühne zu eng wird. Das Orchester hat fast lauter tüchtige Mitglieder, namentlich einige sehr gute Geiger und Bläser; es bildet zugleich den Grundhaufen für die concert's philharmoniques; wie viele andere Musikkörper ist auch dieses kein besonderer Freund von häufigen Proben. Die Opernregie ist eigentlich nur nominell; freilich ist der Vertreter desselben unser fruchtbarster Bühnendirector, der Verfasser vieler prächtigster Volks- und Lustspiele, Herr Szigligeti; ihm liegt darum die Oper ferner, und er thut auch nichts um sie fortzubilden. Gegen die Intendanten erheben sich viele Stimmen in der ungarischen Journalistik und im Publikum; mit welchem Rechte, das wird die Zeit lehren. Daß sie besser sein könnte und segensreicher wirken, das beweist Niemand.

Da haben Sie nun ein Bild von der Oper des Nationaltheaters. Wollte Gott, daß bald ein Donnerer käme, um die Spigen derselben aus ihrer lethargie und ihrer verderbten Geschäftsmachung aufzurütteln, daß bald ein frischerer Lebenshauch durch die Hallen unseres Strotzes wehete!

(Fortsetzung folgt.)

## Concerte.

X. Glänzender und in jedem Betracht befriedigender konnte die diesjährige Saison nicht abgeschlossen werden, als mit dem 3. Concert des Herrn J. Stockhausen, der diesmal das Schönste bot, was ein Sänger bieten kann: einen einseitigen Cyclus von Gesängen des Liederkönigs Franz Schubert, die „Müllerlieder“. So reizend ein aus verschiedenartigen Elementen zusammengelegtes Programm immerhin sein mag, künstlerischer kann Nichts wirken, als eine Reihe von Productionen aus eines Meisters Hand hervorgegangen, aus einer Grundstimmung geschöpft, wo alle Mannigfaltigkeit des Einzelnen in der Einheit des Ganzen aufgeht, und der Zuhörer einen Gesamteindruck mitnimmt, oder, wie Goethe wünschte, die „schiefalabewingende Kraft der Kunst“ an sich erfährt. — Schubert's „Müllerlieder“, welche den ganzen Verlauf eines Lieblebens, vom ersten Aufkeimen bis zu einem freilich traurigen aber psychologisch wahren und poetischen Schluß, so lebendig und tief inang in Tönen ausdrücken, gehören zu den werthvollsten Perlenketten in der reichen Kleinodien-Sammlung, die der

hochbegabte Componist uns hinterlassen, und der Sänger, der sie dießmal sang, zu den so selten gewordenen Künstlern, die eine Aufgabe zu lösen vermögen, zu der nur drei Kleinigkeiten gehören: schöne und sympathisch anklingende Stimme, mustersache technische Durchbildung, und eine Auffassung, die frei von aller ängstlichen Coquetterie, blos der jemaaligen poetischen Stimmung vollkommen gerecht wird, und sich so tief in dieselbe zu versenken weiß, daß nicht nur der Sänger unter dem unmittelbaren Einfluß derselben zu stehen scheint, sondern der Zuhörer ebenfalls willenslos in dieselbe hineingezogen wird, und auch er die ganze Stufenleiter der Empfindungen, die hier zum Ausdruck kommen, durchmachen muß. Das ist aber wahrer Kunst, so erfüllt sie den höchsten Zweck. Herr Stodhause ließ nicht nur vollkommen den gehesten, welsche Kunst dazu gehört, diese Gesänge mit so gleichmäßigem Klang der Stimme, d. h. ohne alle jene forenden Unterschiede des Tons nach Registen hervorzubringen, wodurch der Gesang in ausgebildeter Sänger oft einem Hervorvortrag ähneln (wo gestopfte Töne jeden Augenblick mit natürlichen wechself), — er führte vielmehr den Hörer tief hinein in das zauberhafte Hangen und Bangen einer liebenden Seele. So lag im Vortrag des „Wohin“ die ganze unbefangene Heiterkeit eines jugendlichen Gemüths, welsche sich in der unversinkeltesten und wirgenden das Wohlwolle überschreitenden Behandlung der eben nicht leicht zu singenden Sechshebentelgange auspricht. In der „Dankeagung an den Bach“ erschien jene Unbefangenheit bereits bedeutend durch den Eindruck beeinträchtigt, den der Anblick der schönen Müllerin hervorbrachte haben mochte. Es machte sich eine trannerische Stimmung bemerklich, die nicht jeder Sänger aus dieser Melodie zu gehalten vermöchte. Zur vollen Deutlichkeit und Wärme gelangte das gesteigerte Seelenleben des jungen Müllers in den Worten des „Feierabends“: „und das liebe Wadchen sagt Allen eine gute Nacht“. Den höchsten Gipfel erreichte die Schwärmerei in dem „Reugieren“, in welchem der Sänger fast mehr Feuer entwidmete als in der „Ingebnud“. „Des Müllers Blumen“ gelangen ebenfalls vortrefflich. Die Zärtlichkeit der schon einzig gewordenen Gemüther sprach sich besonders schon im „Thranenregen“ aus, und mit aller Glut gab sich das „Wein“, welches mit angorordenlister Steigerung und Beharrlichkeit im Gebrauch des vollen Organs gefungen und starklich zur Wiederholung verlangt wurde. Im „Mit dem grünen Laubbande“ trat der erste Zug bitterer Ironie und selbstqualerischer Eifersucht deutlich und scharf zu Tag, während in „Eifersucht und Stolz“ alle Kraft der beleidigten Liebe sich auspricht. „Die liebe Farbe“ gab der treffliche Sänger in dem ruhrenden weichen Ton des gebrochnen Herzens; alle Bitterkeit war verschwunden, wie denn überhaupt von hier ab der ganze Charakter des Gesangs wieder eine zarte Färbung erhielt. „Die löse Farbe“ hätte etwas kräftiger gehalten sein dürfen. — Der Sänger schien hier durch die im Saal einstrahlende, den Higen und Dämpfen der futamerklichen Niederungen des Amazonasstroms sich annähernde Temperatur im freien Gebrauch seines Organs beeinträchtigt. Ruhige Ergebung sprach sich aus in den „Trodnen Blumen“, und dem „Müller und Bach“; „des Nachts Wiegengesit“ aber kann man nicht poetischer, duftiger, zarter singen, als Herr Stodhausen es sang. Daß der Eindruck auf das höchst zahlreiche und gewählte Publikum ein ganz außerordentlicher sein mußte, ist selbstverständlich. — Die Begleitung am Clavier des Herrn Dachs war, was Präcision und Sicherheit anlangt, befriedigend, nur theilte man allgemaine die Ansicht, daß die Unterdarbung bis auf einen Grad ging, wo sie anfängt unanfechtlich zu werden, denn Schubert's Reichthum der Harmonik erschien unter den Tisch gestellt. — Frau V. Rettich sprach, die wir schließlich bemerken, den Prolog und Epilog, sowie die nicht componierten Gesichte, und zwar in ihrer Weise ganz vortrefflich.

## Correspondenzen.

(Verzatet.)

Leipzig.

— m. — Das Programm des neunzehnten Abonnementsconcerts schien uns etwas an Ueberfüllung zu leiden: den ersten Theil bildeten: Beethoven's achte Symphonie, Recitativ und Arie („Ach soll ein Glück erben“) aus Rigara, Concert für die Clarinette von Weber und Scene und Arie aus Fidelio („Abgantiger, wo willst du hin?“); den zweiten: Schumann's Pianofortewerk, Mendelssohn's Clavierconcert in D-moll und das Duett aus dem steigenden Hollander („Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten), womit das Concert abschloß. Die Ausführung der Orchesterwerke war eine vortreffliche, nur die drei Trompeten am Schluß der Duetterle beschriebene uns nicht vollkommen: freilich mag das kurze Abgehen mit einer Achtelnote seine Schwierigkeit haben, wird derselben aber fast der Werth eines Viertel's gegeben, so verliert die Stelle bedeutend. Die Mozart'sche Arie sang Herr v. Milde etwas zu gelassen, übriges aber tadelloß; auch unser tuglicher Clarinetist, Herr Landgraf, leistete in dem darauf folgenden Weber'schen Concert höchst Ansehnenswerthes; die Composition, an sich recht zweckentsprechend und nicht ohne Anmuth, war doch für solche Umgebung zu schwach. Frau v. Milde gelang der Vortrag der großen Beethoven'schen Scene und Arie im Allgemeinen sehr gut, nur wäre hin und wieder etwas mehr freischaffliche Energie zu wünschen gewesen. Freilich wird im Concertsaal die Singlustime leicht durch die Hörer etwas beeinträchtigt, deren oft unweibliches Material überhaupt selten den Genuß dieses ganz ideal schönen Theaters ohne alle Färbung läßt. Herr Fr. Wagnert (am hiesigen Conservatorium gebildet) spielte das Concert von Mendelssohn technisch höchst liebend und mit gutem Gesamtda, berechtigt somit, falls auch tiefer liegende Schätze seiner musikalischen Auffassung in gleichem Maß zugänglich sind, zu den besten Erwartungen für die Zukunft. Das von dem anwesenden Sangerpaar bereits aher sehr gelungene Duett von Wagner macht, obwohl es nicht ohne einzelne anpreisende Rüge, doch im Ganzen keine befriedigende Eindruck; es enthält zu viel Gefchrautes und melodih Unbedeutendes und wird zum Schluß geradezu trivial, ganz in Meyerbeer's Weise.

— Mit dem zwanzigsten und letzten Concert schied unser allgemaine gekehrte Capellmeister Rich von uns; doch hochverdienten Raan dessen Weggang A, denn Leipzig's Musikwesen wahst am Herzen liegt, tief bedauert, wurden natürlich von seinen Kunstgenossen, wie vom Publikum manigfache Ehren erwiesen, und es herrschte an jenem Abend eine wahrhaft feierliche Stimmung. Das Programm war ein durchaus classisches; den Anfang machte die prachige Suite (D-dur) von Sebastian Bach, sehr gut ausgeführt (besonders auch das Violinello), dann folgten: Arie aus dem Messias („Ach weiß, das mein Erlöser lebt“) gehalten von Fr. Danneemann, Duetterle zu Phiggenia in Antis (mit dem Schluß von Mozart), Noctette: „des Staubes eitle Sorgen“ von Haydn (hier war das Orchester etwas zu übermäßig gegen den Chor) und Trio (G-dur) von Mozart, vortgetragen von Fr. Hauke und den Herren David und Kieß; letzterer, welcher früher oft in den Quartettunterhaltungen mitwirkte, nahm hier als Solist auf und uns Abgeschied. Einen wunigen Schlustein der trefflichen Orchesterleistungen dieses Winters bildete im zweiten Theil die gewaltige C-moll-Symphonie Beethoven's, deren Ausführung eine höchst gelungene und schmerzvolle war.

Die letzte und letzte Kammermusikunterhaltung kam am Vorabend von Beethoven's Todestag statt und war deshalb ausschließlich der Erinnerung an diesen Meister geweiht. Wir hörten das Duinett in C-dur (Op. 29), das letzte Quartett in F-dur (Op. 135) und die Serenate op. 8, (für Violine, Viola und Violoncello). Die Intonation war leider gerade diesen Abend nicht immer so rein und uberensimmend, wie gewöhnlich, was wohl manliche Lebensstande verurtheilen mochten; doch mußten wir gestehen, daß uns auch die Art und Weise des Vortrags dießmal nicht durchnugs angeprochen hat. In der Serenate zeigte sich die Auflosung hier und da entchieden zum Unnatürlichen, Erkunsteltes; das Tempo des Allegretto alla Polacca, so wie der dritten Variation (in D-moll) war etwas zu rasch, wogegen das vierten Variation folgende Allegro „ausfallend langsam genommen wurde; ein gegen den Schluß des Variationensatzes im Violoncello angebrachter Triller war nur vom Uebel. Es schien also, als seien die Ausführenden zum Theil des heitern, frischen Wesens, welsches sie uns vor einigen Jahren mit so viel Lust und Liebe zweimal in einem Winter hören ließen, nun bereits fast. Für die Wahl des Quartetts op. 135, ist im Interesse der spätern Beethoven'schen Werke, welche möglichst oft zu Gehör gebracht werden müssen, sehr zu danken; auch war hier der Vortrag ein durchaus angemessener; nur dem ersten Satz hätte vielleicht ein etwas ruhiger, innigerer Charakter gegeben werden können. Es wirkt derselbe ahnendes am schwersen auf die Zuhörer, während das wunderwahsige Lento assai und die beiden andern, entchieden humoristisch. Eine ihrer bestimmtesten Färbungen wegen schnell verstanden werden. — Es ist uns noch übrig, ahnen hier von den Auffuhrenden der Missa solenneis (am Palmsonntag) und der Matthaspassion (am Charfreitag) zu berichten. Die bekanntlich sehr schwierige Beethoven'sche Messe wurde vom Riedel'schen Verein, welcher dießmal für die Instrumental-

begleitung das ganze Gewandhausorchester engagirt hatte, in hochst anerkennenswerther Weise einem zahlreichen, eingeladenen Publicum vorgeführt. Die Ehre waren von dem unerlässlich Director vortheilhaft einfließend und von gutem, nur bisweilen dem Erzherrn gegenüber nicht hinreichend mächtigem Klang; die Solisten, Frau Dr. Reclam, Fräulein Sintel und die Herren Dr. Geyer (vom Berliner Domchor) und Weig (aus Dresden) leisteten sämmtlich sehr befriedigendes und auch das Orchester, welches, gerade ungemein beschäftigt, mit großer Mühe ein Paar Stunden zu zweimaliger Probe ohne Erkränkung konnten, degiterte sehr brav für so kurz zugemeine Vorbereitung, so daß wir diese erste Wiederanführung des gewaltigen, seit 1845 hier nicht gebotenen Wertes als eine in der Hauptstadt sehr wohlgeleitete betrachten können.

Die Bach'sche Matthäuspassion ist bei uns seit mehreren Jahren als maßhaltige Charakterstudie eingebürgert; wir sind auch ganz dafür, daß es so bleibe, wenn man nicht etwa, was allerdings wünschenswerth scheint, die in vieler Hinsicht gleich schöne JohanneSpassion bisweilen an die Stelle der andern treten lassen will, so vielmehr, daß in drei Jahren immer zweimal die Passion nach Johannus, einmal die nach Johannes zu Gehör käme. Die diesmalige Aufführung unter David's Leitung nur eine in Wichtigkeit geringere; Chor und Orchester leisteten recht Befriedigendes; es waren nur wenige; Chor und Orchester leisteten recht Schwachen und Unschärfen bemerkbar. Auch die Solopartien waren in erfreulicher Weise vertreten; Fräulein Dannemann's Stimme sang in der Kirche recht gut und würde bei etwas innigerem Vortrag noch besser gewirkt haben; umgekehrt hätten wir bei der kürzigen vortheilhaftigen Leistung des Fräulein Meyer hin und wieder mehr Klangfülle und Klangschönheit gewünscht. Daß diesmal die Arie in H-moll mit dem Violino, welche bisher paritätischmäßig vom Sopran (mit theilweiser Verstärkung der Gesangspartie in die höhere C-töne) gesungen zu werden pflegte, endlich der gegen die Violine viel besser contrastirenden Stimme wieder angeteilt war, konnte uns nur freuen; höchstlich bleibt es nun auch dabei. Herr Demjänger Otto sang den Evangelisten fast durchaus sicher und auch ausdrucksvoll, wiewohl er hierin seinem Vorgänger in dieser Partie (Herrn Schneider) nicht gleich kommt; seine Abänderungen in den Recitativs schwächen zuweilen die Wirkung; indem sie oft gerade ausdrucksvolle Stellen trafen. Herr Meyer trug die schöne Partie des Christus mit Würde und Ausgült vor; nur fallen ihm die höheren Töne etwas schwer, wodurch die Wirkung seines Gesanges hin und wieder beeinträchtigt wird. Die Anführung der kleinen Partien (Petrus, Pilatus etc.) hatte Herr Götze übernommen. Die sehr hübsch klingende Orgelbegleitung erhielt an mehreren Stellen die Wirkung verfehlt; nur ist es schade, daß die Differenz in der Stimmung sich im Verlauf der Aufführung immer wieder bemerklich macht; so diesmal besonders in dem Tenorsolo mit obligater C-moll.

## Nachrichten.

Paris. An der Opera comique ist eine nachgelassene Oper von Donizetti; „Rita“ zur Aufführung gekommen, und hat sehr angebrochen.

Am 5. Mai ist „Fidelio“ gegeben worden, und hat großen Erfolg gehabt. Diese Einführung in das theatrale Lyrique gerichtet dem neuen Director Herrn Rey sehr zu Ehre.

In London starb der seit einigen Jahren daseibst lebende Componist und Clavierpfeiler, S. Schachner.

Das eiserne Standbild Felix Mendelssohn-Bartholdy's ist am 4. Mai zu Ethenham (London) enthüllt worden. Der Feierlichkeit ging im Krönpalaste eine Aufführung des Tratoriums „Elias“ unter Cost's Leitung voraus. Die Zahl der Mitwirkenden betrug ungefähr 3000. Die Soli wurden von den Damen Parepa, Rowland, Palmer, Sainon-Dobly und den Herren Sims Reeves, Bellotti und Thomas gesungen. Ein Fackelzug beschloß das Fest.

Vermberg. Die „russische Musikgesellschaft“ hat in der abgelaufenen Saison unter Rubinstein's Leitung 10 Orchesterconcerte und 6 Kammermusikfeste gegeben, deren Programme vorzugsweise Werke deutscher Tonkünstler aufwiesen. Das ist in jedem Theaterviertelstundenmäßig eine Composition von einem russischen Tonkünstler aufgenommen worden, und die Wahl mehrfach auf Städte von Ostpreußen gefallen.

Königsberg. A. Rubinstein gab hier mit seinem Freunde, dem russischen Hofkapellmeister Violoncellvirtuosen und Componisten Carl Schubert mehrere Concerte unter entzückendem Beifall.

Widau. Am 8. Juni gedenkt die Vaterstadt R. Schumann's den 50. Jahrestag seiner Geburt durch ein kleines Musikfest zu feiern.

Weiningen. Am 14. April wurde in der Schloßkirche Händel's Messias aufgeführt.

In Frankfurt a. M. hat sich soeben eine „Musikschule“ gegründet, die Herren Hauff, Henkel, Hilliger und Doppel sind die Unternehmern und wollen mit Herrn Wolff, Siedentopf und Ferd. Schmidt den Unterricht ertheilen. Diese Musikschule schreit mehr den Vocalunterricht abgeben zu wollen und stützt sich auf das Vertrauen, welches bisher den genannten Herren als Lehrern einzeln zu Theil wurde. Honorar jährlich 88 Thaler. (Zig.)

Peß. Dem Componisten R. Wolfmann wurde kürzlich bei Gelegenheit einer Aufführung seines B-moll-Quartett ein Kranz mit einem Gedicht überreicht.

Herrmannstadt. Zur Gründung eines Pensionsfonds für die städtische Musikschule fand am 11. Mai ein Concert statt, in welchem Beethoven's C-moll-Symphonie und Mendelssohn's Walpurgisnacht aufgeführt wurden.

Gratz. Herr Stockhausen gab hier drei sehr besuchte Concerte. Im dritten sang er die „Müllerlieder“.

Salzburg. Der Dom-Musik-Direktor und das Rezitarcum haben unter Direction des Herrn Kaufmann für Lentz in diesem Jahr zwei Concerte gegeben. Im ersten wurden aufgeführt: Ouverture zu Titus von Mozart, Frühlingssymphonie von Weber, Phantasie für Violoncell, componirt und vorgelesen von Fr. Hegeler, March mit Chor aus den „Räubern von Arden“ von Beethoven, und Symphonie in D-moll von R. Schumann. Im zweiten: Symphonie in G-dur von Haendel, der 43. Psalm von Mendelssohn, Terzuarie aus „Christus am Oelberg“ von Beethoven, Gesungen von W. Vierzick, „Bijouerleben“ von Schumann, und Ouverture zu „Dinorah“ von Meyerbeer.

Wien. Am 31. Mai findet Nachmittags 4 Uhr eine Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde statt, deren Gegenstand der neu angebotene Statutenentwurf, dessen Beratung und eventuelle Annahme durch die Gesellschaft ist.

Am 24. d. M. hat hindenburgische Entschädigung des Erzhertog Carl-Monuments wird ein von S. Herbed componirter Festchor gesungen werden.

Herr Stockhausen ist nach Hannover abgereist, soll aber, wie erzählt wird, später einen längeren Aufenthalt in unserer Nähe nehmen.

A. Rubinstein ist angekommen, und wird hier seine Oper vollenden.

## Anzeige.

G. N. Collectio operam musicorum batavorum saeculi XVI. Editio Praefatus Comm. Tom. XII. Inter diesem Titel ertheilt vor Kurzem bei Trautwein in Berlin der letzte Band der von Franz Comm er für die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Kunstausgaben Sammlung niederländischer Compositionen aus dem 16. Jahrhundert. Während die früher erschienenen elf Bände nur Compositionen über kirchliche Texte, und zwar von Adrian Willaert, Clemens non Papa, Christoph Hollander, Jac. Vact, Josquin des Prés, Philipp de Monte, Orlando de Lassus, Ciprian de Rore, S. Monton, Jac. Arcadelt, A. Gombert, Jac. Busa u. A. enthalten, bietet der vorliegende zwölfte Band das besondere Interesse, daß in ihm nur die weltliche Richtung vertreten ist. Unter den 32 Stücken, den fast durchgängig französischen Texten zu Grunde liegen, befinden sich der historisch merkwürdige Trauergefang von Ciprian de Rore: „Calami sonum ferentes“, der Vogelgefang von Gombert, die Schlacht von Jannetuin, die Salenagel von ebendemselben (Tongemalde, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren), die Lieber: „Il me suis“ von Claudin „L'augur me fais“ von Claudin und Clemens non Papa, „J'ai mis mon cuer“ von Arcadelt, „Si je suis brau“ von Orlando de Lassus, „Douleur me bar“, „Petite camusotte“ und „Baisies moy“ von Josquin des Prés u. a. m. Der Satz ist meistens vierstimmig, zum Theil dreistimmig, und sechsstimmig. Wir brauchen diesen Andeutungen wohl nicht hinzuzufügen, daß hiermit den Fremden allerwärts Bekannte auch allzulange Stücke geboten sind, welche bisher nur in Klüppeln zu erlangen waren. Wichtigemwerth würde es sein, wenn wenigstens die bedeutendsten Stücke dieses Bandes, dessen Preis mit sechs Thaler angegeben ist, auch einzeln zu haben wären.

## Verichtigung.

In Nr. 20 in dem Artikel von W. Bauer hat sich ein sinnlosender Druckfehler eingeschlichen. Es muß Seite 153, Spalte rechts, Zeile 10 von unten heißen: geistlichsprechende, statt geistlichsprechende.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Platz Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Böhm**, vormals **G. F. Wagner's Witwe.**  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorzensung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Nr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Veranlassungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. II. — Rezension: Franz Messer. Retrospekt. — Musikzustände in Ungarn. (Fortsetzung.) — Rezensionen. — Correspondenz. — Zeitungsanfragen. — Nachrichten.

## Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von **S. Bagge.**

### II.

Man pflegt die Musik eine Tochter der Kirche zu nennen. Sie hat sich in der That an der christlichen Kirche emporgerant, — ihr zuerst mit kindlichem Eifer dienend, später ihre Aufträge bei vollkommener Bewußtheit erfüllend, endlich, zur Selbstständigkeit gelangt, den noch zu leistenden Dienst nach ihren eigenen allmählich geklärten Gesetzen einrichtend. Man könnte, wollte man den Vergleich mit Mutter und Tochter festhalten, sagen, daß die ihrer Selbstständigkeit entgegenschreitende Tochter aus dem blinden Gehorsam zu bewußterer Unabhängigkeit, aus der einfachen Abhängigkeit zu einer nach ihrer Meinung vollkommen berechtigten Selbstständigkeit überging, und zuletzt nicht mehr geschickt war zu thun, was die Mutter im Gefühl ihrer ertlichen Gewalt einfach forderte, sondern was die eigene Ueberzeugung zu deren Besten zu thun vorschrieb.

Daß sie zu diesem Ziel erst in S. Bach gelangte, kann Niemand verkennen, der von dem Wesen der Tonkunst einen deutlichen Begriff hat. Niemandem, der das Werden derselben mit klarem Blick ersahnt hat, kann es entgehen, daß die altitalienische (römische) Schule zwar für die katholische Kirche und für die auf den Standpunkt des römischen Katholicismus tretende Kirchenmusik, ja für die Entwicklung der Kirchenmusik überhaupt höchst werthvoll genannt werden muß, ja daß sie in der strengen Entäußerung aller subjectiven Gefühlsausdrucks wie eine Musik aus höheren Sphären erklingt; — daß aber von eigentlicher Kunst in dem Sinn bei ihr nicht die Rede sein kann, als man wohl bei jeder Gesangsmusik eine gegenseitige Durchbringung der beiden zu verbindenden Faktoren (Text und Musik) fordern darf. Sobald die Musik sich der Sprache vermahnt, will sie sich ihr auch innig anschließen. Das ist aber bei Palestrina noch nicht der Fall, weder im Ganzen noch im Einzelnen. Eben weil sie nicht menschliche Gefühlslaute ausdrückt, kennt sie weder Freude noch Leid, weder Demuth noch Aufschwung, und bleibt sich jedem Zeit gegenüber gleich. Gebunden an die mit zu Grund liegende Choralmelodie, welche ebenfalls dem Gefühl fern liegt, konnte sie sich nicht zu freier Entwicklung verschieden gefärbter Grundstimmungen erheben.

Um die zu erreichen, um auf dem Boden der Kirche in den Besitz der Freiheit zu gelangen, die ihr als selbstständiger Kunst gebührt, mußte sich die Musik der protestantischen Kirche zuwenden, welche dem Individuellen einen weiteren Raum zur Entfaltung ließ, und in den ihr eigenthümlichen Chören, die auf einer anderen Grundlage ruhten, einen außerordentlich reichen und charakteristischen Stoff auch zu polyphoner Gestal-

tungsweise lieferte. Sie fand ihren Mann wie gefast in S. Bach, der, mit kräftiger Gläubigkeit seiner Kirche anhangend, in den strengsten polyphonen Formen die subjectivste Gefühlsinnigkeit aussprach, und jene Formen mit neuen unerhörten, noch, oder vielmehr erst jetzt angestaunte Inhalt erfüllte, dabei jedoch Fortschritte der Tonkunst benötigte, die sich nirgend mehr vorläugnen ließen, selbst nicht mehr von Seite der späteren katholischen Kirchencomponisten, welche sogar im weiteren Verlauf der Dinge oft in vollste Weltkindsheit und Sinnlichkeit versanken, oder in das dem Wesen der Kirchenmusik widersprechende Gebiet des Dramatischen geriechen.\*)

Es wird noch eingehenderer Ausführung bedürfen, um den Werth und die Bedeutung Bach's für die kirchliche Tonkunst festzustellen, und wir betrachten es als eine der wichtigsten Aufgaben dieser Blätter, nachzuweisen, daß nicht etwa die Christenheit für ihre Kirche und die öffentliche Gottesverehrung einer zweckmäßigeren und verständlicheren Musik bedürfe, als die Bach'sche ist, sondern daß umgekehrt diese vorhandene Kirchenmusik erst einer Wiedergeburt der christlichen Gemeinde im Sinn allgemeinerer und tieferer Bildung bedarf, um endlich ihre Mission zu erfüllen.

Nachdem die Tonkunst in S. Bach zum Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit für die Kirche gelangt war, und Händel auf dem verwandten Gebiet des Oratoriums Werke von einer Mächtigkeit geschaffen hatte, die für die Späteren unerreichbar blieb, — mußte sie auf anderen Gebieten zu denselben Reintaten zu kommen suchen, und dieß geschah in der Oper durch die wunderbare Begabung Mozart's, der was in einseitiger Weise von den Italienern, und in engegesetzter Richtung von Gluck angestrebt worden war, auf das glückliche zu verschmelzen wußte: absolute musikalische Schönheit und dramatische Wahrheit. Was man auch immer über Einzelnes sagen möge, was unläugbar in Folge der damals noch nicht vollständigen Auffklärung über die eigentliche Aufgabe des Sängers auf der Bühne als schwacher Punkt in Mozart'schen Oper erscheint\*\*), im Ganzen ist er doch unübertroffen geblieben, und was sich später als Fortschritt geben wollte, ist nur geeignet, die hohe Vollkommenheit der Mozart'schen Opern in desto helleres Licht zu setzen. Aller Liebhaberei des großen Publikums für die Oper zum Troß fand sich doch nach Mozart keiner jener unsterblichen Meister mehr, der sich diesem Genre ausschließlich mit so großem Geschick und in so edel künstlicher Weise hingeeben hätte als er; denn so viel Schönes und Bedeutsames G. W. von Weber und seine Descendenz geschaffen hat, Bedeutenderes, Vollkommeneres konnte nicht mehr geleistet werden, selbst nicht durch den

\*) Der Werth einzelner Werke, wie z. B. des Requiems von Mozart und vieler anderer Sätze soll damit nicht angefochten sein.

\*\*) Die unbramatischen Coloraturen in den Acten der Königin der Nacht und Constanzen seien hier als Beispiele erwähnt.

Sänger des „Fidelio“. Die Kunst hatte noch andere Aufgaben zu lösen, und das Gebiet der Instrumentalmusik war es, welches jetzt an die Reihe kam, und auf welchem noch das Unerhörteste geleistet werden sollte.

Beethoven war dazu ausersehen, und nur einem so tiefen allumfassenden Geiste, der eine Welt mit allen ihren Leiden und Freuden im Busen trug, konnte es gegeben sein, nicht nur bis dahin Unerreichtes, sondern auch für die Zukunft nicht mehr zum zweiten Mal zu Erreichendes zu schaffen. Er ist der Vach der Instrumentalmusik, d. h. er vermochte die stärkste Empfindung in strengster Form auszusprechen, und erdösipste — wie Vach das Bibelwort — die ganze Scala menschlichen Fühlens von der flammenden Begeisterung für das Höchste, „was Menschenbrust erhebt“, bis zu den unnahbaren Tiefen der Menschennatur, wo der Wahnsinn lauert, um allzu verwegenes Vordringen zu strafen.

Um Beethoven's Bedeutung zu würdigen, muß man vorerst die ihm verliehenen Gaben mit denen vergleichen, welche seinen Nachfolgern auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zugetheilt waren. Hier aber wird es sich wohl ohne Widerrede herausstellen, daß die Vektoren sich zu ihm wie die Trabanten zu ihrem Planeten verhalten, und zusammen noch nicht das Gewicht und den Umfang desselben erreichen. Nicht uns zwar bei der Musik die Beweisraft der Zahl und der astronomischen Berechnung und Messung, so hat uns doch die Natur an unserer Empfindung einen Gradmesser verliehen, der, wenn die Lebenspulse nicht etwa in fieberischer Hast, oder umgekehrt in einer dem Protus der Adelsberger Grotten zu vergleichenden Schlafheit schlagen, ganz geeignet ist, die Höhe eines Kunstwerks oder Künstlers zu bestimmen. Wer sich die nötige Reinheit und Stärke der Empfindung bewahrt hat, wird nicht erst der neunten Symphonie oder der letzten Clavierfonaten bedürfen, um Beethoven's Riesengeist zu bewundern; ihm wird jede beliebige Sonate, jedes Quartett, jede Symphonie des Meisters, sofern sie nur als reiner Ausdruck Beethoven'schen Geistes, und als reines Kunstproduct (im Gege sag zu Gelegenheits-, instructiven u. a. Stücken) betrachtet werden kann, einen Maßstab an die Hand geben, mit dem er jeden beliebigen neueren Meister messen kann, ohne in der Voransetzung fehl zu gehen, daß derselbe dabei verlieren wird.

Die Kraft ist es aber nicht allein, die hier in Betracht kommt. Man muß auch den Inhalt, die Totalität, die Richtung, welche sich in Beethoven ausdrückt, gegen die seiner

Nachfolger halten. Bei ihm treten dem empfänglichen Hörer die höchsten erhabensten Ideen entgegen: Kampf und Sieg der Vernunft über die Leidenschaft, Ideen von Unsterblichkeit und Erlösung, erhebende Freiheitsgesänge, tiefinnigste Klagen des sich seiner Schmach bewußten Menschen. Daneben wieder alle Liebenswürdigkeit des edlen Menschen, und Schilderungen seiner warmen Freundin, der Natur, u. s. w. Betrachten wir dagegen den Inhalt, den die neuere Richtung ausdrückt, so finden wir im Allgemeinen entweder ein angeblich Religiöses, oder gleichwohl Kraft, Zuversicht und Erhebung gebricht, oder vorwiegend Romantisches, dem oft der Zusammenhang mit der tieferen Menschennatur fehlt, oder Liebliches und einseitig Nationelles, oder Schwüßiges, Unreines und Verschwommenes, oder Abenteuerliches, Wahnjinniges, das natürliche gesunde Gefühl Verletzendes. Was an solchem Material neu erheben, kann selbst in seinen edelsten und relativ reinsten Gestaltungsformen nicht als ein entscheidender Gewinn für die Kunst betrachtet werden, da es an sich immer ein Niedrigeres bleibt, als das Gebiet Beethoven's. In vielfach wurde durch die Berücksichtigung des „Zeitgeistes“ oder der sogenannten „Bedürfnisse“ des musikalischen Publikums dasselbe in enge Sphären gezogen, seine Schraft verringert, seine Ausdehnung beschränkt, sein geistiges Auffassungsvermögen für wahrhaft Großes eingeämert. Die weitere Ausbeutung solchen Materials, die weitere Verfolgung solcher Ziele kann nur an die Grenzen der Kunst führen, und hat zum Theil schon über dieselben hinausgeführt.

In Beethoven gelangte, wie gesagt, die Universalität menschlicher Empfindung, die ganze Weithelligkeit des modernen Cosmopolitismus zum Ausdruck. Der begeisterte Sänger des: „Seid umschlungen Millionen“ wußte sich aber auch in das tiefste Waldesdunkel des Menschenherzens zu verkenen. Dies geschah verzugswies durch die reine Instrumentalmusik, und zwar mit einer Kraft und Vollständigkeit, welche keiner Steigerung mehr fähig erscheint.

Nachdem in dieser Weise die Tonkunst ihren dritten Schöpfungstag gefeiert hatte, blieb ihr noch ein kleines Gebiet auszubauen übrig, und sie wendete sich von der Instrumentalmusik wieder zum Gesang zurück, um dem „Stilleben“ einen erhöhten Cultus zu widmen. Die Nach-Beethoven'schen Meister vollbrachten diese Aufgabe auf dem Gebiet des Liedes so vollständig, daß wir die letzten derselben sich schon in ein allzu minutiöses Malen des an sich nichts bedeutenden Wort-

## Feuilleton.

Franz Meßer.

Retroslog.

— J. — Am 9. April verstarb hier in Frankfurt a. M. nach längerem Halsleiden Franz Meßer, Dirigent des Cäcilien-Vereins, der Museumsconcerte und des philharmonischen (Dissectanten- Instrumental-) Vereins. Derselbe war in Hofheim, einem vier Stunden von hier entlegenen hessischen Marktfleden, im Jahr 1811 geboren, erhielt frühzeitig von verschiedenen Lehrern Musikunterricht, kam dann noch im Knabenalter als Schüler zu Schlegle, dem Begründer des hiesigen Cäcilienvereins, von wo er jedoch eines Tages entwich. Die wahren Motive dieser Entweichung vermögen wir nicht anzugeben, obgleich uns eine diesfällige Mittheilung aus dem Munde Meßer's bekannt ist, der aber die Bestätigung von Seiten des brügglichen Gegenpartes fehlt. Durch eine unternehmende Kunststiege — wir wissen nicht, ob als Pianist oder als Sänger — erwarb sich Meßer kein künstlerisches Renommée, so daß die Nennung seines Namens in hiesiger Umgebung erst von 1835 ab datirt, wo derselbe als Dirigent der

„Viedertafel“ (Männergesangsverein) und des „Damen-Gesangsvereins“ in Mainz die Einübung der Tonwerke für die Musikfeste in den Jahren 1833, 1837 und 1840 übernahm, und bei den betreffenden Ausführungen auch theilweise neben Löwe und Krumm dirigirte. Im Jahr 1840 wurde er hierher zur artistischen Leitung des Cäcilienvereins berufen, sowie ihm dann später auch jene des philharmonischen Vereins, und nach Guhr's Tod (1848) die Direction der Museumsconcerte anvertraut wurde.

Meßer war kein Künstler von eminenten Genialität. Doch hatte er sich die nöthigen Kenntnisse zur Auffassung und zum Dirigiren großer Tonwerke angeeignet, war ein fertiger Partiturleser, in früherer Zeit ein guter Sänger mit einer klangreichen Tenorstimme, ein gewandter Clavierspieler und, was wir ihm als ein besonderes Verdienst anrechnen, ein trefflicher Accompanist auf dem Piano, obgleich wir mit dieser unserer Anerkennung in einen gelegentlichen erhaltener Bericht des hiesigen „Conversationsblattes“ nicht einstimmen, dem zu Folge Meßer in seinem Clavierpiel bei einer öffentlichen Aufführung der „Schöpfung“ die Haydn'sche Originalinstrumentirung vollkommen ersetzt habe, oder doch nicht hätte vermögen sollen.

Dieser, für die reproducierende Musik erforderlichen Befähigung gegenüber, war des Verstorbenen Intelligenz für höhere Kunstanschauungen von geringerm Belang. Er vermied daher auch sorg-

tes einlassen, und somit abermals an der Grenze des Natürlichen, am Gemachten und Reflexirten anfangen sehen, während der Geist der Negation auch hier sich seine Wege über diese Grenze durch vollständigen Bruch mit der durch die Natur des kleinen Genies gebotenen Form, und durch einen ebenso unartificialen Uebersatz zu bahnen sucht.

Was also die Kunst ihrerseits hervorbringen hatte, um die ihr zugewiesene Aufgabe zu erfüllen, hat sie durch ihre erlauchtesten Apolile hervorgebracht, und es ist nun die Frage: Was weiter?!

Vor Allem handelt es sich gegenwärtig weniger darum, daß noch mehr Neues producirt werde, was nur im seltensten Fall im Einklang mit den thatsächlich gegebenen Kunstgesetzen gelingen wird, (obwohl die fortgesetzte Production weder unterdrückt werden kann noch darf), als darum, das bereits künstlerisch Vollbrachte zum wirklichen Besitzthum der Menschheit zu machen, damit es nicht etwa bloß in den Bibliotheken Stoff liefern für den — Alterthumsforscher, sondern die ihm zugewiesene Aufgabe erfülle. Denn bis jetzt ist der reiche Schatz von vollkommenen Meisterwerken fast nur erst für die Gebildeten vorhanden, während die Masse sich noch durchgängig am sinnlich Gemeinen ergötzt, oder von Ackerkünstlern mißbraucht wird, um einen ungelieblichen „Fortschritt“ zu erzwingen, der am Ende nur auf Ehrgeiz, oder im besten Fall auf verzweifliche Phantasterei hinausläuft.

Zweitens aber jüden strebenden Künstlern in den vorhandenen Werken der Meister eine Nichtsahn, ein Maßstab erhalten werden, mit dem sie ihre eigenen Producte messen können (was freilich dem hochfahrenden Dünkel unabweichbar sein mag), und eine Anerkennung zum Nachstreben. „Geh! hin und thut dergleichen“, so sprechen die auf dem Parнас thronenden Meister zu uns Jüngern; nicht aber: „bring! unsere Werke in den Augen der Vorne um, beweist ihnen unsere Schwächen, und thut das Gegenstück von dem was wir thaten, damit ihr „Neues“ hervorbringt!“

Schon jetzt muß es Jedem, der nur sehen will, klar geworden sein, daß neuere Meister, auf deren Erfolge man sich begrifflichermaßen stützt, um einen schon bewirkten, noch mehr aber zu bewirkenden „Fortschritt“ nachzuweisen, nur dort wirkliche und dauerhafte Erfolge erlangen, wo sie sich an die älteren Meister angeschlossen, d. h. wo sie die ihnen verliehene eigenthümliche Begabung, die allerdings immer vorausgesetzt werden muß,

mit den Gesetzen in Einklang zu bringen vermochten, welche aus ihnen als *conditio sine qua non* für das Kunstwerk zu abstrahiren sind. Damit haben Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. ihre geräuschlosesten Erfolge in Deutschland errungen, und sind Gegenstand der Verehrung für gebildete Musiker geworden, und nicht für diese allein, sondern auch für das Publikum, obgleich ihre Werke allerdings bei Weitem nicht mehr jene unversehrte Wirkungskraft besitzen, wie die eines Beethoven.

Man hafcht nun schon seit Langem nach dem Stein der Weisen, nach einem allgemeinen Grundsatze, der der heutigen Production zur Grundlage dienen könne. Als bestes Oxir wird von der edlen Gilde der Zukunftsritter frühzeitig die Herrschaft des ungebändigten Individualismus proclamirt, ein Vorgehen, welches kürzlich von einem Freunde derb aber wahr brieflich dahin interpretirt wurde, daß diese Herren die Kunst als einen — Abtritt ansehen, wo sie ihren überlebenden Witt ablagern.

Das Individuelle hat nur dann Werth, wenn es durch tiefe Verenkung in sich selbst und in das Wesen der Kunst wieder zu Allgemeinheit durchdringt; denn wie das Allgemeine nur im Zusammenhange vieler, oder gleichartiger Einzellemente, — so besteht das berechtigte Individuelle wieder nur in der Abspiegung oder Compression des Allgemeinen in einer einzigen Persönlichkeit. Das Allgemeine ist aber ein trügerisch vielfältiges Ding, eine Proteus-Natur. Der Künstler hat es nicht mit der jeweiligen Gestalt derselben, sondern mit seinem innerlichen Wesen zu thun, sonst verhängt der umgewandelte Proteus auf das gerüstete Jenseit, die ihm in der vorigen Gestalt schmiedeten. Nur dem echten Genies ist es freilich gegeben, sich von der Form dieses seltsamen Ungeheuers nicht berühren zu lassen, sondern es seiner eigenen Natur nach zu beurtheilen und zu behandeln.

Haben wir im Vorstehenden die unveräußerlichen Rechte der großen Tonmeister der Vergangenheit, und den Werth ihrer Schöpfungen entschieden zu wahren gesucht, so werden wir im folgenden Artikel die Bestrebungen der Nach-Beethoven'schen Zeit einer Betrachtung unterziehen, und die Ursachen des gegenwärtigen Standes zu ermitteln suchen.

fähig, mit Musikern von Fach in kunstwissenschaftliche Erörterungen sich einzulassen. Dagegen verkehrte er gerne mit dem Dilettantismus, der hier in Kunstangelegenheiten eine souveräne Macht ausübt, wie vielleicht in keiner Stadt der civilisirten Welt.

Die Compositionen Messer's, von denen uns nicht viele, jedoch zur Beurtheilung seines schaffenden Talents eine hinreichende Anzahl, theils zu Gehör, theils zu Gesicht gekommen, lassen den Mangel origineller Erfindung nicht verkennen, entsprechen aber im Allgemeinen in formeller Beziehung den Kunstregeln, wobei wir aber ein vor uns liegendes Heft: „Drei Fugen für die Orgel etc. op. 16“ auszuwählen möchten, da dieselben in Anbetracht ihrer Confection, thematischen Bearbeitung und instrumentalen Verwendung nur als sehr schwache Versuche in dieser Compositionsart gelten können, und da mancher beschiedene Stadt- oder Dorforganist solche Arbeit eher mit „fugenartigen“ oder „fugirte Orgelstücke“ bezeichnet und nicht als „Fugen“ offenbärtlich hätte.

Messer's Character war nicht tafelfrei und sein Benehmen, namentlich gegen viele andere Künstler, von denen manche hinsichtlich ihrer musikalischen Kenntnisse Messer nicht nachstauden, aber im Leben beschiedener auftraten, — schroff, feindselig und verlegend, was wohl auf Rechnung theils einer unangenehmen Erziehung, theils nervöser Excitabilität zu setzen ist. Zuständereiche waren Cielheit, Ehr-

geiz und eine unmäßige Selbsterhöhung Schattenseiten in seinem Wesen, Eigenschaften, die durch seine vermeintlichen Freunde noch mehr ausgeprägt und gesteigert wurden, indem sie es unternahmen, in hiesigen und auswärtigen Blättern Messer ob seiner Leistungen in überschwänglichen Phrasen zu verherrlichen, worüber dann die Masse musikunzulänglicher Leser staunte und der Berherrschte selbst sich für das unsichtbare musikalische Factotum dahier halten mußte. Viele Verdrißlichkeiten, die Messer erfuhr, haben ihm seine ungeschickten Freunde bereitet, indem sie nicht selten eine für ihn empfindliche Polemik provocirten.

Daß Messer trotz seiner künstlerischen Unvollkommenheiten und menschlichen Fehler in seiner Stellung große, bedeutungsvolle musikalische Werke gelungen zur Ausführung brachte, rechnen wir zum großen Theil gerne seinem Fleiß und seiner Ausdauer an, und wollen auch seine Vorbereitete klassische Tonstücke ungeschmäht anerkennen; nur können wir in dieser Beziehung seine Verdienste nicht überschätzen. Es darf nämlich hierbei nicht übersehen werden, daß denselben hier die Museumsconcerte das ausgezeichnete hiesige Theaterorchester und für Solovorträge renommirte Künstler, von hier und auswärts berufen, zu Gebot standen, und im Cäcilienverein nebst musikgeschicktesten Dilettanten auch viele Musikverständige von Fach mitsingen, so daß die vier oder fünf letzten Museumsconcerte während Messer's Anwesenheit von Kapellmeister Schmidt,

## Musikalische Zustände in Ungarn.

Von H. Sándor.

(Fortsetzung.)

Von dem zweiten Kunstinstitut Pest's, dem deutschen, oder wie es sich seit einiger Zeit nennt, städtischen Theater, sollte Ihr heutiger Correspondent als Ungar eigentlich nicht reden, da es zu den Glaubensartikeln der meisten Ungarn gehört, das deutsche Theater nicht zu besuchen; auch muß er eingestehen, daß das Institut ihm seit mehreren Jahren fremd geblieben ist. Nach dem einstimmigen Urtheil der gebildeten Deutschen aber soll es unter der letzten Direction, einem Herrn Gundy, schlecht, zuletzt aus Abscheulicheit streifend gewesen sein. Früher hatte besonders die Oper des deutschen Theaters (noch im Jahre 1847) ein ausgezeichnetes Renommé. Die ungünstigen Verhältnisse bald darauf haben das Institut schnell heruntergebracht; die Unternehmer waren gezwungen, einer Gesellschaft von Actionären 15 Prozent jeder Bruttoeinnahme für die Benützung des Interimtheaters zu überlassen, nachdem das große städtische Redoutengebäude, worin die prachtvolle riesige Bühne ihnen unentgeltlich zu Gebote stand, durch eine Feuersbrunst vernichtet war. Trotzdem die deutschen Theater beider Schwesterstädte, Ofen und Pest, in eine Hand gegeben waren, wollte das Geschäft nicht recht prosperiren; mehrere Directoren gingen zu Grunde, bis es einem speculativeen Hannoveraner, dem Schauspieler Herrn v. Wille gelang, die Kunst für seinen Säckel auszubenten. Dieser fing die Gäste-Wirtschaft an, wußte das Publikum in steter Spannung zu erhalten, und erreichte seinen Zweck; denn als er vor drei Jahren die Direction niederlegte, war er ein vermögendes Mann geworden. Sein Nachfolger Dietrich konnte nur fünf Monate die Sache fortführen, denn liederliche Wirthschaft und die fürchterlichsten Wucherzinsen brachten ihn sehr bald zu einem höchst bedeutenden Bankrot. Herr Gundy, der Mann einer in Deutschland ziemlich bekannten Sängerin, trat in seinen Contract. Mit einem ziemlich renomirten Programm (er versprach außer vielen anderen schönen Dingen auch 12 Opern jeglichen Genre's) überraschte er eines Tages das erkaufte Publikum. Doch sehr bald trat sein eigentlicher Zweck unverhüllt hervor; rasch ein Vermögen zu sammeln, war sein einziges Streben. Ob er dadurch die Kunst mit Füßen trat, das konnte den braven Mann nicht kümmern. Er holte die Gäste aus allen Enden der deutschen Lande und ließ sein Personal vollständig verkommen; dabei hatte er noch das ungeheure Glück, daß die Stadtbehörde das Interim-

theater nach Ablösung der darauf haftenden Actien an sich nahm, und so die vom Director bisher als Actienprocente gezahlte Summe von jährlich 15000 fl. auf 3000 ermäßigte, welche obendrein noch zur Vermehrung und Verbesserung des Theaterinventariums bestimmt wurden, und so dem Director selbst wieder zu Gute kamen! Seit Otern ist der Mann nun vom Schauplatz seines Wirkens zurückgetreten, mit wenig Ehren aber mit desto größerem Vermögen. Sein Nachfolger, Herr Adorff (eigentlich v. Pffisterer, Besitzer eines Bades in Ofen) war kein besonderer Schauspieler, allein die allgemeine Stimme ist für ihn, da man ihn als einen für die Kunst glühenden Mann schätzt, der eben seines eigenen Vermögens wegen auch nicht nöthig hat, die Kunst bloß als mieldende Kunst zu behandeln. Er hat dem Aufseher nach zunächst für Aufstellung eines vollständigen Opernorchesters, er ist sich für Pest ziemt, Sorge getragen; wenigstens hat er in der Aufführung der Hugenotten und der Jüdin ein vollständiges, tüchtiges Orchester, einen großen, frischen Chor, von dem sich Vorzügliches erwarten läßt, und ganz achtbare Solisten vorgeführt. Das Schauspiel soll noch nicht so gut organisiert sein. Alle Deutsche aber hoffen von dem jetzigen Director, daß er durch christliche Pflege der deutschen Kunst auch das deutsche Element unter uns Ungarn wieder zu größeren Ehren bringen wird. Nach einiger Zeit sollen Sie, Verehrter! näher, detaillirtere Nachrichten darüber erhalten.

Die Hauptstadt Ungarns hat an musikalischen Bildungsanstalten zunächst ein Conservatorium aufzuweisen. Um den jetzigen Stand desselben richtig würdigen zu können, muß ich kurz seine Geschichte berühren. Vor ungefähr 24 Jahren traten aus den Schwesterstädten Pest und Ofen mehrere Männer zusammen, um einen Musikverein zu gründen, dessen Zweck nach den von der k. ung. Statthalterei am 4. October 1836 bewilligten Statuten vor allen Dingen darin bestehen sollte: „edle Kenntniß und vollendete Ausbildung der Musik auf die beste Art zu befördern, um eine höhere Entwicklung und Bildung des Gefühls für die reineren Freuden der Tonkunst zu verbreiten.“ Um diesen gewiß lobenswerthen Zweck zu erreichen, war die „würdige Aufführung klassischer, großer Musikwerke“ die nächste Aufgabe des Vereines. Mehrmals im Jahr wurden demnach Oratorien, alle möglichen Symphonien &c. unter der Leitung eines eigenen Vereinsapellmeisters öffentlich aufgeführt. Das Orchester ließ sich bald herstellen; das Theaterorchester bildete den Grundstamm, und ihm schlossen sich Dilettanten aus allen Ständen an. Solcher gab es eine große Menge, denn Sie müssen wissen, daß wir Ungarn von jeher ungemeine Liebe

für den wir in mancher Hinsicht keine Ursache haben, Vorbeern zu weiden, mindestens eben so gut dirigirt, und in jüngerer Zeit die Cäcilienvereine's Concerte durch den Organisten Friederich nicht auffällig mangelhaft geleitet wurden, als früher unter Messer.

Faßlich ist ferner, daß nicht wenig classische Tonwerke erst durch den seit acht Jahren bestehenden Mäh'l'schen Gesangverein zum ersten Mal hier zur Aufführung kamen, und manche, wie z. B. Beethoven's „Missa solemnis“, vom Cäcilienverein bis zur Stunde noch gar nicht gebracht wurden. Auch in den Museums-Concerten hatte man am häufigsten nur früher schon vorgekommene Werke reproducirt, während hier noch manche unbekanntere Werke von unsern Helden unbedacht blieben. So wurde z. B. erst am 17. December 1859, dem Geburtstag Beethoven's, im hiesigen Theater unter Apellmeister Schmid's Leitung „Die Gesänge des Prometheus“, und später eine hier auch noch ganz unbekannt gewesene reizende Symphonie von Haydn in G-dur, zum ersten Mal zur Aufführung gebracht. Unberührt dürfen wir auch nicht lassen, daß die Hestigkeit, womit Messer gegen Mitglieder des Cäcilienvereines aufgetreten, vielleicht zum Theil auch seine Eifersucht, eine Trennung, und somit die Entstehung des Mäh'l'schen Gesangvereines veranlaßte. Es war dieses freilich kein Unglück, sondern im Gegentheil für die hiesige Kunstwelt von großem Vortheil; denn nicht nur können in einer Stadt wie Braunfau recht gut zwei

große Oratorienvereine existiren, sondern es hat auch der rüstige jüngere Verein, wie bereits angedeutet, manche noch unbekannt gewesene Tonwerke vorgeführt, und in den Cäcilienverein ist regimenteres Leben gekommen, um neben dem Rivalen ebenbürtig bestehen zu können.

Zusummen wir, so war Messer ein routinirter Musiker, nicht ohne Talent, welcher im Verhältniß zu seinen Kenntnissen und Fertigkeiten mit Erfolg wirkte, jedoch wegen Mangel an Intelligenz die musikalischen Zustände hier nicht auf eine besondere Höhe zu erheben vermochte, wie man es von ihm in Anbetracht seiner bedeutenden Stellung hätte erwarten dürfen.

Am 12. April fand das Leichenbegängniß statt, an dem sich Personen aus den verschiedensten Ständen betheiligten, namentlich viele Künstler und Gelehrte, unter denen man auch solche bemerkte, die von Messer manche Kränkung erduldet hatten. Auf dem Friedhof wurden nebst einigen Grabreden auch passende Ehre von Männern und Frauenstüben von den Blasinstrumentisten des hiesigen Theaterorchesters vorgetragen, woran sich die Feiertlichkeiten im Dom mit der Aufführung von Cherubini's „Requiem“ anreichten.

für Instrumentalmusik gehabt haben; besonders sind wir für die Streichinstrumente passionirt. Noch heute finden Sie unter den Dilettanten z. B. Geigenspieler, die jedem Orchester die größte Ehre machen würden. Mit den Sänginnen stand es weniger günstig; eines Theils gab es besonders wenige weibliche Dilettanten, die sich der guten Sache wegen einen Zwang auferlegt hätten, andererseits aber waren auch die gesellschaftlichen Verhältnisse damals so wenig, wie heute, einem freien Zusammenwirken in der Kunst förderlich. War bei vielen Damen auch die Scheu vor der Öffentlichkeit die Ursache ihrer Nichtbetheiligung, so hielten jedoch besonders Standesansichten und Unterschiede die meisten von der Mitwirkung zurück, wenn gleichwohl Nationalitäts- und Confessionsrücksichten damals noch nicht so maßgebend waren, wie heute. Der Musikverein sagte daher bald den Entschluß, sich eine eigene Gesangschor zu errichten, um sich die Kräfte für die Oratorien selbst heranzubilden. Knaben und Mädchen aus dem Bürgerstande erhielten von zwei zu diesem Zweck angestellten Lehrern nunteligen Singunterricht, wenn sie von einem Vereinsmitglied empfohlen waren. Dies reiste wiederum Viele zum Beitritt; denn jedes Mitglied konnte für seinen geringen Beitrag (Aucrer 2 fl. Eintrittspreis nur 3 fl. jährliche Abgabe) nicht allein Concerte besuchen, sondern noch sein Kind unterrichtet sehen oder einen Act der Wohlthätigkeit ausüben. Der Musikverein ging thatsächlich an den Stürmen der Jahre 1848 und 1849 zu Grunde, allein die Gesangschorle hatte sich bereits so weit consolidirt, daß sie dieselben überleben konnte. Da faßte der 1850 an die Spitze des Vereins tretende, und noch heute wirkende Präses, der Baron Gabriel Frónay (báro Frónay Gábor) den lähnen Entschluß, die Gesangschorle zu einem Conservatorium zu erweitern. Ganz richtig wußte er, daß Eitelkeit eine hervorsteckende Eigenschaft der Ungarn ist, und daß Nichts eine größere Theilnahme der Sache zuwenden kann, als wenn man derselben einen großen Namen beilegt. \*) Er gründete in rascher Aufeinanderfolge eine Violinchorle (1850), eine Flötenchorle (1851), eine Celementarchorle für die Bioline (1852), eine Clavier- und Generalbasschorle (1852), eine Clavierchorle (1854), die Abtheilung für die höhere Ausbildung im Gesang (1855), eine Contrabasschorle (1858) und endlich jetzt (1860) eine Declamationschorle. Das Conservatorium war fertig. Sie fragen erstaunt, mit welchen Mitteln, da weder Staats- noch Communalzuschüsse die Sache ermöglichten?

Nun, man erhöhte den Beitrag der Conservatoriums-Actionäre (so heißen sie jetzt) auf 6 fl. für das Jahr, ging im Lande sammelnd, legte beinahe jedem fremden Virtuosen einen leisen moralischen Zwang auf, für das Conservatorium hier zu concurren, und so gelang es, das Kapital der ursprünglichen Gesangschorle (welches 1849 in 1200 fl. Schulden bestand) heute als Conservatoriumsvermögen, trotz großer Ausgaben auf eine Höhe von 31000 fl. Activa zu bringen, ohne es durch die geringsten Passiva zu belasten.

Sie sehen, Verehrter! daß hiezu eine nicht geringe Energie nötig war; und diese haben denn auch der Präses und der unter ihm wirkende Director des Conservatoriums Gabriel Mátray (Mátray Gábor) in ungewöhnlichem Maßstab entwickelt. Das ökonomische Gebahren der Anstalt ist musterhaft in jeder Beziehung. Leider aber ist der eigentliche Zweck eines Conservatoriums, d. h. eine acht musikalisch-künstlerische Entwicklung der Zöglinge nicht in gleicher Weise gefördert worden. Durch den so zu sagen Gratuitunterricht (den 6 fl. kommen doch wohlrich in Betracht) sind einzelne Abtheilungen, und zwar die hauptsächlichsten, die Violin- und Gesangsklassen überfüllt worden. Dadurch bleibt natürlich der einzelne Zögling zu unbedeutend, als daß er sich gehörig entwickeln könnte. Zwei sehr wichtige Fächer, nämlich das des Pianofortspiels und das

der Theorie sind in eine einzige Hand gelegt, und überdies mit der Zeit so spärlich bedacht (wöchentlich zusammen nur 6 Stunden!), daß auch der redlichste Wille mit den Schülern nichts Erhebliches bewirken kann. Eine Abtheilung für das Ensemblepiel fehlt noch ganz. Man hält freilich den von manchen Seiten schon häufig angeprochenen Vorwärtz immer den Geldpunct entgegen; „gibt uns die Mittel zu einer freieren Uebung, und wir werden auch Bedeutendes zuzuge bringen. Für jetzt müssen wir die Vermehrung des Stammcapitals als Cardinalpunct unseres Wiltens ansehen!“ so rufen Präses und Ansdhungsmitglieder; allein der Uebelstand liegt mit in der ganzen Organisation des Vereins begründet. Es sind viel zu wenig wirklich musikalisch gebildete Männer in der Verwaltung; der Director ist Cusos an der Széchényischen Landesbibliothek, ein großer Kenner der alten ungarisch-mótá freilich, unermüdlich und beinahe pedantisch ordentlich in seiner Geschäftsführung (darum hält er auch die äußere Ordnung im Institut strenge anrecht); allein zu einer christlichen, artistischen Leitung müßte eine bedeutende musikalische Persönlichkeit berufen werden, wenn auch die ökonomische niemals trennen, fleißigeren Händen anvertraut sein kann. Daß selbst der Director einer jährlichen Neuwahl unterliegt, ist ebenfalls kein günstiger Umstand. Unter den 30 Mitgliedern des leitenden Ausschusses sind nur 2 oder 3 wirkliche Musiker, und auch diese sind zu sehr in persönlichen Rücksichten befangen, als daß sie zu einem energischen Auftreten gegenüber der nichtmusikalischen Majorität sich aufraffen könnten. Die Professoren des Conservatoriums sind auf ihren Unterrichts allein beschränkt; sie haben in den Ausschüßungen freilich ein votum consultativum, doch ist auch dieses nur illusorisch, da die meisten derselben zu einem radicalen Stillschweigen verurtheilt sind, weil sie nicht ungarisch sprechen können und die Verhandlungen in den Sitzungen seit einigen Jahren nur ungarisch geführt werden. Es fehlt ferner ein ordentlicher Plan des Unterrichts; alle Zweige stehen vereinzelt da, anstatt gleich in einander zu greifen; und so ist es noch ein Wunder, wenn hin und wieder ein ordentlich gebildeter, musikalisch brauchbarer Zögling das Institut verläßt. Von den Professoren des Conservatoriums sind besonders zu nennen: Thoru (Clavier und Theorie), Wöhler (Solengesang), Engeszter (Chorgesang), Kildley Kogne und Huber (Violine). Für Geschichte und Aesthetik der Musik, für eine Orgelchorle ist bisher noch nichts geschehen, obgleich besonders die letztere für Ungarn eine große Nothwendigkeit wäre. In dem ganzen, großen Königreich gibt es vielleicht nur vier oder fünf tüchtige Organisten! Schließlich sei noch erwähnt, daß das Conservatorium gegenwärtig ungefähr 280 Zöglinge aufzuweisen hat, von denen beinahe 200 bloß auf die Gesangs- und Violinchorlen gerechnet werden müssen!

Als zweites Bildungsinstitut ist hier noch der Männergesangverein zu erwähnen, weil er eine Vorbereitungsschule errichtet hat. Der Director desselben, Herr Negeschövi Thil, ist ein tüchtiger Musiker und unermüdlicher Organistator. Er hat mit unsäglichen Schwierigkeiten zu kämpfen, die theils in localen Verhältnissen, theils auch im Character der Ungarn liegen. Der Verein besteht zum größten Theil aus jungen Kaufleuten; diese aber sind mehr ein Wandervolk, heilt hier morgen dort! Alle Augenblicke erneuert sich der Verein, und eine echt künstlerische Consolidirung ist daher schon aus diesem Grunde nicht möglich. Hauptsächlich jedoch steht die Sucht des jungen Ungarn, sich so möglich zu amüsiren, einer guten musikalischen Leistung des Vereins entgegen. Die meisten sind nicht aus Liebe zur Kunst, sondern um die geselligen Feste des Vereines mitzumachen, um sich zu zeigen, dem Verein beizutreten. Will nun der Director die Mitglieder zusammenhalten, so ist er gezwungen, alle Augenblicke ein Reizmittel ausfindig zu machen, eine Vidertafel, einen Ansting, einen Ball etc. zu arrangiren, sonst würden seine Schaaeren wie Spreu vor dem Wind auseinander fliehen! (tout comme chez nous! D. Red.) Doch — hoffen wir von der Zeit eine Besserung, diese wird auch unsere Jugend ernster und kunstempfindlicher machen!

Einige untergeordnete Privatmusiksinstitute, die hier noch ein kümmerliches Dasein fröhren, sind als zu unbedeutend, keiner Erwäh-

\*) So hatte ja auch der unsterbliche Széchöni, ohne ausreichenden Fond, sogar ohne die nötigen wirklichen Akademiker zu haben, unsere Akademie der Wissenschaften gegründet; freilich ist es jetzt anders.

nung in einer Musikzeitung werth. Die Zahl der Privatlehrer ist Legion! Vielleicht gibt es in keiner Stadt der Welt verhältnismäßig so viel Claviermeister und Klavierinnen, als deren unsere Hauptstadt so zu sagen unsicher machen. Und alle wollen leben! fast alle speculiren daher auf den schlechtesten Geschmack des Publicums, und sind gleichzeitig rechtlich bemüht, denselben noch schlechter zu machen, um sich möglich zu machen. Es soll hier den wenigen Besseren nicht zu nahe getreten werden. Wir haben einzelne Vortreffliche, denen die Kunst und die Bildung ihrer Schüler wirklich am Herzen liegt, allein auch sie sind oft schon des täglichen Brotes wegen gezwungen, dem seichtesten Geschmack der Keltera Concessionen zu machen. „Zahlen beweisen“, das sagt jeder Statistiker mit Recht, und so kann auch diese oben ausgeführte Behauptung durch den Umfang der Musikalienhändler bekräftigt werden. Von 100 fl., die sie für Noten einnehmen, sind wenigstens 75 fl. für Beyer und ähnliches Schreibesindel, sowie für die selbst für die gebildeten Ungarn abschließlichen heutigen Zigeuner-Cardás in Anrechnung zu bringen. Leider sieht einer gründlichen baldigen Besserung auch noch ein Charakterzug entgegen, der uns Ungarn in der großen Majorität bis dato anhaftet. Als ein Volk, das seine Abstammung vom Orient immer noch nicht ganz verlassen kann, sind wir mehr für den momentanen, sinnlichen Genuß eingenommen. Wie weit klimatische Verhältnisse hiebei das Ihrige thun, kann hier nicht untersucht werden. Aber rasch leben und rasch genießen in jeder Beziehung, das ist der Weichen Wahlspruch! Darum lassen wir uns lieber durch italienisches Gedudel fügen und den Augenblick verzerren, als daß wir uns zur nachhaltigen Erbauung an einer Symphonie, einer Mozartschen Oper aufraffen möchten. Wir haben allerdings schon Männer unter uns, die mit großer Andacht einer Beethoven'schen, Schumann'schen Symphonie, ihren Trios und Quartetten zuhören, allein diese Schaar ist im Verhältniß zur Masse immer noch zu klein. Wir haben ferner schon mehrere kleinere Privatquartette (beim Dr. Hunyady, Advocaten Közl u. A.), wo die Mitwirkenden im Schweiß ihres Antlitzes regelmäßig ihre 3, 4 auch 5 Quartette spielen, aber gleichwohl verschwinden diese paar Pflöge der guten Musik gegen die Unzahl Stellen, wo man den Verdi-Cultus opfert, und dieser blüht beinahe in jedem Hause, dessen Schwelle der Fuß eines Musikmeisters übertritt. Es wäre interessant, eine genaue Statistik der ganzen christlichen Kunst aufstellen zu können, allein dazu ist selbst die Kenntniß der Musikalienhändler noch nicht groß genug. Meistens classificirt man die Lehrer nach ihren Preisen, und so haben wir Stufen von 15 Kreuzer hinauf bis 2 oder höchstens 3 Gulden per Lektion. Diese letzte Stufe wird aber nur alle paar Jahre einmal von einem Glücklichem erreicht, denn die Häuser, die drei Gulden für die Lektion zahlen, sind sehr selten!

Für die bedeutenderen Musiker und Musiklehrer gelten Volkmann, Brandt, Wöhler, Thill, Thern, Merkl, Klayl, Felley, Abrányi, Doppler (zweiter Kapellmeister des Nationaltheaters). Volkmann lebt fast nur der Composition, da er durch die Munitzenz seines Verlegers, Gusslav Hedenaft, der großen materiellen Sorgen entbunden ist; seine Quartette so wie sein B-moll-Trio haben hier viele Verehrer gefunden, auch neuerdings seine Pianofortefachen, namentlich das Bissegrad, das Silberbuch und die Tageszeiten; der Gesangverein hat seine Vocalwerke schon mehrfach aufgeführt. Michael Brandt, oder wie er sich seit der letzten nationalen Strömung nennt: Moşonyi Mikál (Michael der Biesfeldbunger) gilt in der jüngeren Musikerwelt als Orakel. Sein theoretisches Wissen ist bedeutend, in allen Gattungen der Composition ist er zu Hause; hervorzuheben sind seine Messen, die in einem wirklich schönen Styl gehalten sind. Ein früherer Gegner der Zukunftsmusik gilt er jetzt denen, welche sich eine klare Vorstellung von der Geschichte machen können, als ein „Vermittler“, besonders wenn der Dakti Lama der Zukunftsmusik, Litz Ferencz, selbst amwesend ist; als Moşonyi veröffentlicht er in letzterer Zeit viele ungarisch gehaltene Clavierfachen; von ihm erwarten Viele die im Anfang dieses Berichts berührte

Fortbildung der ungarischen Musik. Wöhler hat sich zuerst durch seine offen ausgesprochene Opposition gegen die „Graner Festschmiede“ bemerkbar gemacht; damals in der Zeit des Litzschwindels wollte man ihn steinigen, jetzt denkt die ungeheure Mehrheit der musikalischen Welt gerade so wie er. Als musikalischer Schriftsteller der deutschen Zeitung „Fester Lloyd“ genießt er eine große Anerkennung; dasselbe ist der Fall bei den ungarischen Kritikern Abrányi Cornée und Variatos.

Als Solopisten haben sich eine Stellung erworben: Ribley Kohne, E. Huber, Spiller (Geige), Suk und J. Huber (Violoncell), Erkel, Theindl, Dentisch, Rothfeldt (Pianoforte), Reindl (Clarinette).

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Werte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

„Hilge's Treue“, Ballade von Strachwitz, comp. v. Felix Drafske. op. 1. — Verlag von J. Schuberth in Leipzig.

v. Br. Wir stehen Ihnen Augenblick an, dieses Werk für ein durch und durch hodgeniales zu erklären. Das schöpferische Genie des Autors, welches sich in jeder Zeile, in jedem Takte auf das frappanteste offenbart, steht völlig auf gleicher Höhe mit seinem kritischen, dem wir erst jüngst den Tribut der Anerkennung zahlen, und was sollen wir Erhöheres zu seinem Ruhme sagen? Wenn schon die Aufgabe der Kritik unseres Erachtens weit mehr im Analysiren und Charakterisiren besteht, als darin, zu sagen: Dieß hast du gut, und jenes schlecht gemacht, so ist sie Kunstwerken gegenüber, die gewissermaßen auf dem Gipfel der Vollendung stehen, zu diesem Standpunkt doppelt berechtigt und verpflichtet. Da man aber ein Objekt gewiß nicht treuer charakterisiren kann, als indem man es selbst reden läßt, so möge sich unsere Kritik ein detail mit einigen kleinen Citaten bescheiden, in welchen man leicht ex ungue leonem erkennen wird und denen wir höchstens noch ein Paar allgemeine Bemerkungen zu weiterer Empfehlung (für Einschichtige) beifügen.

Sie fiel —, was mochte sie leben?

Sie hielt das Horn und trank ihm zu — mein

schlanter Held nun trin . . . . . fe Du

con Sra bassa

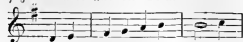
u. f. r.

con Sra bassa

Daß ein Künstler wie Dräsele in einem zwanzig Seiten umfassenden Gesangstück die Monotonie der Ton- und Taktarten sorgfältig vermeiden würde, ließ sich erwarten, und es herrscht vielmehr in seinem Gemälde in beiden Beziehungen eine Abwechslung, die mannigfaltiger und überraschender nicht mehr gedacht werden kann. Der Autor setzt schon ganz richtig seiner Composition sein bestimmtes Tonartzeichen vor (wie Liszt in seiner Sonate), um gleich von vornherein den encyclopädischen Standpunkt zu bezeichnen, auf welchem er in dieser Beziehung steht. Er beginnt z. B. im ersten Takte mit cis-moll, modulirt im zweiten nach Es-, im dritten nach F- und G-moll, um im vierten nach cis-moll zurückzukehren und sich dann durch einige Takte zwischen dieser Tonart und A-moll hin- und herzuschaukeln; und so ist gleich zu Anfang in ständiger Weise das Prinzip ausgesprochen, welchem der Autor im Lauf seiner Composition getreu bleibt. Nicht minder gestaltungsgewiß zeigt sich der Autor auf rhythmischen Gebiet. Er beginnt im  $\frac{3}{4}$  Takte; dann folgen drei Takte  $\frac{2}{4}$ , worauf er ein Paar Seiten hindurch zwischen  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  alternirt, um dann zu  $\frac{3}{4}$  überzugehen und im weiteren Verlauf zwischen diesen und den noch hinzukommenden  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{3}{8}$  immer die gehörige Kritik zu erhalten. Wir würden diesen Eigenheiten geringeres Gewicht beilegen, ja sie kaum hervorheben, wenn nicht eben die geniale Weise, in welcher sie zu Tag treten, sie zu so außergewöhnlichen Vorzügen stempelten. Von dem genialen harmonischen Vermögen des Autors haben wir schon oben einige kleine Proben mitgeteilt und so konnte es nicht fehlen, daß das Werk von verwandter, genauer Natur als eine löstliche Gabe bewillkommnet wurde. Es ist Liszt gewidmet.

Vier Lieder, comp. v. Bernhard Scholz. op. 4 — Verlag von Schott's Söhnen in Mainz. —

Nr. 1 dieser Lieder „meine Lieb' ist eine rothe Ros'“ kann nach Schumann nicht mehr componirt werden und nimmt sich neben dessen innigen Herzstängen dürstig genug aus. Am individuellsten empfunden scheint uns Nr. 3, Eichendorff's „Winternacht“, dessen elegische Stimmung der Componist am intensivsten nachzufühlen vermochte. Auch Nr. 2, Goethe's „an den Mond.“ ist im Ganzen ansprechend componirt, besonders die letzte Strophe. In Nr. 4 ist der Componist nicht über die Phrase hinausgekommen; wor würde uns die Stelle:



Es im Spiegel eines Quel-les

wohl gefallen, aber die Wendung ist keineswegs mehr neu; indessen ist sie gut durchgeführt und der Componist zeigt hier wie mehrfach sonst Geschmacl und seine Empfindung, die nur zu wenig in die Tiefe geht, um in der musikalischen Erfindung einen prägnanten Ausdruck zu gewinnen und uns entscheidend zu treffen.

Herbstklänge, sieben Lieder für eine tiefe Stimme, comp. v. G. F. Brändner, op. 18. — Verlag von Richter-Verdermann in Winterthur.

Dem Autor, den wir als Instrumentalcomponisten aufrichtig schätzen, begegnen wir hier zum ersten Mal als Liedercompo-

nisten und sein schönes Talent bewährt sich auch in dieser Sphäre. Jener göttliche Prometheusfunk, der Geist und Herz erschaffend, uns zu ungeahnten, fernem Höhen empfortragend, wurde ihm zwar nicht verlichen, aber mit manchen Gaben haben ihn die Muses beschenkt, und vor Allen ist der sittliche Geist zu rühmen, mit welchem er sie angeeignet hat und von ihnen Gebrauch macht. Wie schon der Titel erwarten läßt, so athmen diese Lieder eine elegische Stimmung als ihren Grundton, welchen der Componist in vollen, warmen und immer männlichen Accorden ausklingen läßt. Nr. 4 nach einem Gedicht von Heibel, nähert sich mehr der Ballade und gibt ein markiges Bild. Nr. 2 und 6 sind die am tiefsten empfundenen. Am wenigsten sagt uns Nr. 7 zu; so trefflich sich die erste Hälfte dieses Liedes ausnimmt, so frostig wirkt die zweite, indem sich der Componist der musikalischen Einheit zu Vieh verleiten ließ, die Begleitungsfigur, welche sich durch jene hindurchschlingt und ihr wohl ansteht, auch in dieser beizubehalten, zu der sie unseres Erachtens nicht passen will. Wir scheiden von diesem gehaltenen Lieberheit, indem wir es gebildeten Sängern mit Wärme empfehlen.

Sechs Lieder, comp. v. C. Reinthaler, op. 10. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wie man wohl in Menschengewähl eine nicht geringe Zahl von Physiognomien passirt, ohne sich weder mächtig angezogen noch entschieden abgestoßen zu fühlen, so zehren diese Lieder an uns vorüber, ohne einen recht bestimmten Eindruck zu hinterlassen. Ihr Werth geht fast ganz in jener geschmeidigen glatten Faktur auf, welche das neuere Lied überhaupt charakterisirt, und für den meist schwächlichen Kern nur formtrunkene Gemüther zu entscheidigen vermag. Die Behandlung der Singstimme ist überwiegend declamatorisch, das Vorbild Schumann's unverfehlbar. Die ersten Nummern, theils lahm im Ausdruck, theils farblos im Colorit, sind die schwächeren, dagegen gewinnen Nr. 4 und 5 (nach Gedichten von Wodenstein und Holtey) durch Anmuth und Feinheit, und Nr. 6 bringt Eichendorff's schönes „Nachtruf“ zu würdevoll und weichvollem Ausdruck.

## Correspondenzen.

### Hamburg-Altona.

Seit meinem letzten Schreiben haben sich die Concerte wegen des Schlußes der Saison so gehäuft, daß ich, um die Spalten Ihres Blattes nicht allzuweit in Anspruch zu nehmen, mich tücher halten muß, denn ich meinen Wunsch — Ihrem geschätzten Blatte eine vollständige Schilderung des hierigen musikalischen Treibens einverleibt zu sehen — erfüllt sehen will.

14. März. Concert des Herrn J. Böie in Altona (Programm: F. Schubert, Octet für Streich und Blasinstrumente; S. S. a. d. Violoncello vorgetragen von dem Concertgeber; Mozart, Ave verum; W. Sommers, Luc altema; F. Kottl, Vier languores; Palestrina, Sicut coevus desolator; Schubert, Psalm 23 für Fremden; Schumann, Requiem für Mignon). Das Octet wurde schon gebildet und in der Violoncello zeigte Herr Böie einen befreundeten Geist, vollen Ton aber Reinheit und Fertigkeit des Spiels. — Die Chorleuten, von der unter der Leitung des Concertgebers stehenden Altonaer Singacademie ausgeführt, gingen rein und präcise, nur im Schumann'schen Requiem fielen Schwankungen vor und bei dem Psalm hatten wir mehreres auszusetzen. Es verdient alle Anerkennung, daß auch Herr Böie sein Programm mit Werken alter, gediegener Meister schmückte, und die wiederholte Vorführung der Schumann'schen Composition ist auch ertheulich, zumal die Besetzung der Soli eine, den Umständen nach, befriedigende war.

19. März. Drittes Concert des Cœciliencorps unter Leitung des Herrn E. Vogt (Programm: Cherubini, Requiem; Mozart, Symphonie in Es-dur; Chöre à Capella von Mendelssohn, Hauptmann, Baumgartner, A. Weber und E. F. Adam). Sowohl das Requiem wie die à Capella-Chöre, deren nicht ganz glückliche Auswahl uns als eine Concession gegen ein größeres Publicum ertheulich ist, gingen fast tadelloß und vergebens suchen wir hier nach einem Dilettanten-Chor, der, was Reinheit und Präcision der Intonation, Anacronis und richtig accuratirten Vortrag anbelangt, bisher Ähnliches geleistet hätte, daß auch das Erdbener seine Aufgabe rühmlich löste, ist nur ein Beweis mehr für den erdigen Geist des Dirigenten.

20. März. G. Concert der Hamburg'ger Musikgesellschaft unter Leitung des Herrn G. Frembs in der St. Petri-Kirche unter Mitwir-

Die des Herrn Koch und Herrn Lüdecke aus Köln. — (Programm: H-moll Messe 1. Theil; Weihnachts-Oratorium 2. Cantate.)

Es ist zu beklagen, daß sich die Badgesellschaft, trotz ihres erst kurzen Bestehens schon ein das größte und feierlichste Werk Bach's, die hohe Messe, gemagt, indem sie sich ihrer Aufgabe in allen Theilen nicht gewachsen zeigte. Wenn auch die Ausführung der Chöre ein festes Studium erkennen ließ und den Gesang und die Musik des Dirigenten beherzigt, so konnten doch Schwankungen nicht vermeiden werden, die ihm so der bemerkenswerthe erschienen, als die Vorbereitung eines so riesigen Werkes nur eine ganz vollendete Ausführung duldet, und die Gesellschaft von Vorchheim auf jede Nachhilfe Verzicht leisten mußte. — Daß die Chöre zu schwach waren und deren Wirkung durch die Orgel und die Bläser oft paralytisch wurde, können wir weniger zum Vorwurf machen, wohl aber, daß die Tempis, besonders des Gloria, zu langsam genommen wurden, und daß die Routinen so ganz ohne Schwung, ohne Adel abgejungen wurden, was uns besonders beim „et in terra pax“ auffiel. Die Solisten waren, Herr Koch vielleicht ausgenommen, unbefriedigend, der Bassist schlecht disponirt und das Orchester mit Kräften dritten Ranges besetzt. — Zwei Orchesterproben — darunter nur eine in der Kirche — scheinen uns doch für ein solches Werk zu wenig, wenn auch eine dritte dießmal nicht viel genützt hätte. Die Bad-Gesellschaft hat sich mit der Ausführung der hohen Messe offenbar überreizt, hätte aber jedenfalls für eine würdige Belegung der Soli und des Orchesters seine Mühe schonen dürfen. — Befriedigender war die Vorbereitung der hier schon einmal gehörten 2. Cantate des Weihnachts-Oratoriums und die anerkannte Fähigkeit des Herrn Arndt zu betonen, daß die Gesellschaft ins künftige ihre Aufgaben wieder eben so zufriedenstellend lösen wird, wie es bisher geschehen ist. Immerhin bleibt es zu wünschen, daß Herr Orädener, durch seine zweimalige Aufführung der Weihnachts Passion vor zwei Jahren, das Interesse für Bach'sche Musik erweckt hat, weil diese Aufführung der hohen Messe sonst leicht hindern hätte in den Weg treten können.

Am 22. März gab der Klaviervirtuose Herr Waldhoff Daller 1., ein Schüler Liszt's, seit einem Jahre hier domicilirt, ein Concert und den

23. März veranstaltete der Franz Liszt-Pensionsfond sein fünfzigstes Concert, in dem u. A. des hier lebenden V. Leos' Kunst zur Jungfrau von Orleans und die Tannhäuser Overture zur Aufführung kam. — Wir waren beglückt dem Concert beizuwohnen, mußten aber von einer früheren Aufführung her, daß die Letzte Composition ohne Bedeutung ist.

Am 2. April sieht in der Westfälische Herr Fr. B. Grund mit seiner Singakademie sein Oratorium, ein Werk früherer Zeiten, auf. — Bei aller Pietät für den wackeren Herrn Grund können wir die Ansicht nicht unterdrücken, daß dieß Oratorium wohl besser unangeführt geblieben wäre; jedenfalls war, nachdem das Werk schon früher einmal zur Aufführung gelangte, diese erneuerte Vorbereitung überflüssig. — Die Composition ist sichtlich mager an Erfindung, langweilig im höchsten Grade und die besten Stellen des Werks sind Reminiszenzen, unter welchen Mozart am häufigsten vertreten ist. Die gelungene Ausführung der Chöre wäre einer besseren Composition unwürdig gewesen.

(Schluß folgt.)

## Beitragsschau.

Die Berliner Musikzeitung „Echo“ brachte in ihrer 14. Nummer eine Kritik der „Rundschau“ von Fischer, welche aus dem verdorrenlichsten noch einer in unsrer Zeitung enthaltenen ausländischen Kritik zugeführt ist. Wir protestiren gegen ein solches dem journalistischen Unus nicht entsprechendes Verfahren.

v. B. Wir haben in der vorletzten Nummer dieser Blätter bei Beurtheilung einer Composition von Tausig („das Orchester“) die Bemerkung gemacht, daß dieselbe eingebildete Vorwort könne nur mit Wissen und Willen des Componisten abgedruckt worden sein. Hieran gibt die Verlagshandlung J. Schuberth und Comp. in der letzten Nummer der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Kunst“ die Erklärung ab, daß dieser Act einzig und allein von ihr ausgegangen sei, welche Erklärung auf der Voraussetzung ruht, daß der Componist in keinem Maße von demselben unterrichtet und selbst von einem fait accompli überfallen wurde. Dief herricht zwar sehr gegen das übliche Verfahren, mag sich aber immerhin also verhalten, und wir hatten es dann nur mit einer eher zu entschuldigenden Leichtgläubigkeit der Verlagshandlung zu thun, die den Componisten notwendigen Weise, hat ihm zu nähern, compromittiren mußte.

G. N. In den letzten Nummern der in Pökon erscheinenden Zeitung „Dwight's Journal of Music“ begegnen wir einer schon ein Kritik des „Beethoven“ von A. B. Marx. Eine Menge Unrichtigkeiten und Irrthümer, die dem Verf. begegnet sind, werden durch Anführung der betreffenden Stellen in den biographischen Schriften des Ries, Schindler u. A. aufgedeckt, und wahrhaft komisch ist es, bei einer solchen Gelegenheit in englischer Sprache lesen zu müssen: Cannot Marx read German? (kann Marx sein Deutsch lesen?) Am Schluß des Artikels wird mit Recht bemerkt, daß eine Biographie Beethoven's nicht geschrieben werden dürfte.

Die „Gazetta musicale di Milano“ löst sich in einer Correspondenz aus Paris über die dortige Aufführung des Fideleio ungefähr in folgenden Worte vernehmen: „Nachdem die Oper in Frankfurt zu verschiedenen Malen zur Aufführung gekommen war, aber immer ohne durchgreifenden Erfolg, glaubte man jetzt durch eine Umarbeitung des Buches das Werk zu heben; die Färbung wurde nach Weiland verlegt und eine Fabel vom Herzog von Ferrara erluden. Nicht weiß, mit welchen Verleistungen unserer Gelehrte und unserer Erinnerungen. Fideleio's höchst monotonen Characteres und theils der ungenügenden Darstellung wegen, errang die Oper nur einen gewöhnlichen Erfolg und den der Achtung. Sogar die Starbort vermochte nicht ihrer Rolle das Feuer zu geben und den Anfang hervorzuheben, welchen der Orpheus von Gluck fand. Dem ungeachtet feierte mehr veralteten Styls ist doch der Orpheus eine Oper, in welcher die Personen handelnd und sühnd auftreten, seine Melodien sind durchaus dramatisch, der Fideleio aber ist nur symphonisch und gehört daher auch eher in den Concertsaal als ins Theater. (1)

## Vermischtes.

Das beliebte Thüringische Volkslied: „Ach wie ist's möglich kann“, welches vielfach Mendelssohn zu geschrieben wurde, und zwar wie uns schon ohne Grund, soll den „Bamberger Nachrichten“ zufolge, von dem kürzlich verstorbenen Louis Böhmer componirt sein.

## Nachrichten.

Nafel. In den Tagen vom 6. bis 9. Mai fand hier das 29. schweizerische Musikfest statt. Am ersten Concert in der Wälderkirche wurde „Händel's „Zephia“, im zweiten eine Festsouvertüre von A. Waller, eine Mozart'sche Concertarie, eine Kirchenarie von Stradella, das Violinconcert von Beethoven, der erste Act der „Keeffe“ von Gluck, und die 9. Symphonie von Beethoven aufgeführt.

Frsg. In den dießjährigen Concerten des Conservatoriums gelangten u. A. zur Aufführung: Symphonien von Beethoven (Nr. 6), Schubert's (Ocean), und Spohr (C-moll); dann Tuxen's von Spohr (zum zweiten Theil der „letzten Tinge“), von Ambron (der wunderthätige Diogenes), und drei von Jöglinger der Anzahl componirt, worunter eine von Carl Scherber als die hoffnungserregendste bezeichnet wird. Von fremden Künstlern trafen sich F. David und Hans von Bülow zu hören.

Wien. Am 12. und 13. d. M. haben im Eberhard'schen Salon Prägnanzproductionen der Musikschule des Herrn Ritternast stattgefunden, deren Erfolg ein sehr günstiger gewesen sein soll.

— Am vorigen Sonntag hat noch ein Concert stattgefunden, und zwar das der Josephstädter Liedertafel.

## Schumann-Feyer in Zwickau.

Am fünfzigsten Jahrestage des Vaterbodes Robert Schumann's den fünfzigsten Jahrestag seiner Geburt durch Anführung mehrerer größeren Werke bezeichnen und durch Stiftung eines feierlichen Erinnerungszeichens (Korallen-Weihnachten in Bronze von Rietich) an seinem Geburtsort zu feiern. Von dem Wunsch getrieben, diesen Gedächtnistag zu einer würdevollen Erinnerungsfeier zu gestalten, erlaubte sich der Vorstand des hiesigen Musikvereins, die die Leitung des Festes übernehmen hat, alle, welche dem vorerwähnten Werke persönlich nahe gegangen oder in seinen Werken lieben gelernt haben, zur Theilnehmung an dieser Feier aufzufordern. Das Festprogramm ist im Allgemeinen folgendermaßen entworfen: Donnerstag, 7. Juni, am Sorabuden des Festes: Großes Concert (Overture zu „Genoveva“ Symphonie B-dur, Requiem für Wagnon, Einmittle op. 44., Balladen etc.). Freitag, 8. Juni, früh: Einfache Entschuldigungsfeier. Mittags für Kammermusik. Die Besonderheit der speziellen Programme wird in den nächsten Tagen erfolgen. Frau Clara Schumann, welche zu persönlicher Mitwirkung zu gewinnen die erste Aufgabe des Comité's sein mußte, hat zwar ihr lebhaftes Interesse für die Feier zu erkennen gegeben, aber ihre Theilnehmung mit Rücksicht auf die mit diesem Tage verflüchtigten Erinnerungen abgelehnt. An ihre Stelle ist Frau Luise S. auf's am wenigsten zur Mitwirkung gewonnen worden. Etwas gewöhnliche nähere Auskunft wird den Ankommenen in der Musikalienhandlung des Herrn Ang. Thierme ertheilt werden.

Zwickau, am 20. Mai 1860.

Der Vorstand des Musikvereins.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Schotten, Bastei Nr. 109. — **Abgabe:** Rohlfachl Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** Weyß & Wasing, vormals G. F. Wäcker's Witwe, **Pränumeration:** für 1 Jahr (32 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. Mit Postverbindung: für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für 1/2 Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für 1/4 Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einsige Blätter:** 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. III. — Musikzustände in Ungarn. (Schluß). — Rezensionen. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Anzeigen.

## Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von **S. Wagge.**

III.

Wirft man einen Blick auf die ganze bisherige Entwicklung der Tonkunst, so bemerkt man, daß sie sowohl in selbstständiger Form (als Instrumentalmusik), wie auch in Verbindung mit der Poesie und anderen Künsten, ihre Höhepunkte erreicht hat, von wo aus eine Abnahme der qualitativen Production erfolgen mußte. Für dieses Factum ist keiner von all den strebsamen und begabten Künstlern verantwortlich zu machen, die in neuerer Zeit ernstlich bemüht waren, die Kunst mit neuen guten Werken zu bereichern, und die Veringerung, welche denselben entgegengebracht wird, flücht meist aus derselben trübten Quelle, welche die ganze Kunst verunreinigt. Im Gegentheil sind diese neueren Werke um so höher zu schätzen, je größer die Schwierigkeit ist, nach den Meistern der Vergangenenheit, die nicht nur im qualitativen, sondern auch zugleich im quantitativen Sinn, und bei erschöpfender Behandlung aller Formen und Stimmungen, Ankerordentliches geleistet hatten, noch irgend eine Beachtung zu erringen. Der Gang des Ganzen der Kunst läßt sich indessen nicht abändern, so wenig wie die Drehung der Erde um ihre Achse oder um die Sonne aufgehoben, so wenig wie das Geschick eines Volkes geändert werden kann, welches, nachdem es seinen höchsten Glanz gesehen hat, und durch innere oder äußere Veranlassung einmal gebrochen ist, seinem Untergang entgegen geht. Hier heißt es retten was zu retten ist, und sich vor den Elementen der noch weiteren Zersetzung schützen, deren Thätigkeit den Verfall befördert.

Zwei Parteien sind hier gefährlich. Die Eine, passive, läßt Alles gehen, wie es gehen will, und bemüht sich gar nicht aus dem Sumpf der Trivialität herauszukommen und herauszuheben, — die Andere, vorwiegend active, dem Phantom einer höheren Herrlichkeit nachjagend, sucht die wenigen noch vorhandenen guten Kräfte aufzureiben und ihr Wirken zu paralyisiren.

Heute ist die zweite die gefährlichste. Denn was diese Leute Alles predigen! Nach ihnen stehen wir erst am Anfang des Anfangs, und die Meister haben eigentlich nur vorgearbeitet! Ihre Heben haben aber keinen Sinn. Was für ein „Ziel“ will man in der Musik noch erreichen, das nicht schon erreicht wäre, oder das nicht außerhalb der Grenzen der Kunst läge? Will man eine größere sinnliche Schönheit zu Stande bringen, als gebracht wurde? Es ist unmöglich! — Will man in der Musik einen bedeutenderen, tieferen Inhalt zum Ausdruck bringen? Vergebens! — Will man neue Ideen, neue Stoffe zu ihrem Gegenstand machen? Das wäre etwas. Aber man beweise erst, daß man die Kraft, die musikalische Erfindung besitzt, welche dazu gehört, und sehe zu, ob diese Ideen und Stoffe nicht entweder der Tonkunst unwürdig, oder doch einer

niedrigeren Sphäre angehörig sind als jene, die schon behandelt wurden! — Oder will man die Formen noch mehr erweitern oder verengern? Beides ist nicht mehr möglich ohne entweder in's Ungeheuerliche oder in's Nüchternliche zu verfallen! — Oder will man mehr in's Breite oder in's Detail arbeiten? Wer vermöchte mit breiterem Pinsel zu malen als Händel und Beethoven, wer mit feinerem, als Schumann und Gade? — Zwischen diesen auf die Spitze gestellten Auswegen gibt es freilich bei dem Reichthum an verschiedenen Individualitäten noch manchen möglichen Seitenweg, und wir wollen nicht gesagt haben, daß gar nichts mehr zu machen sei.

Daß in der neueren Zeit Vieles als ein Fortschritt erscheint, wenn es gegen das absolut Schlechte und Verwerfliche gehalten wird, das sich auf allen Gebieten breit macht, ist ganz klar. Aber diese Wahrnehmung darf den Blick über die Gesamtentwicklung nicht beirren; es darf der relative Fortschritt nicht als ein positiver hingestellt werden; es dürfen keine falschen Lehren auf solche Verwechslung gebaut werden.

Wie jedes Ding, so lange noch lebensfähige Elemente in ihm sind, seine Weiterentwicklung, seine Geschichte hat, so kann man auch in der Musik davon sprechen. Daß diese Worte aber gleichbedeutend seien mit „Fortschritt“ das ist die Frage, die um so dringender verneint werden muß, je hartnäckiger sie von der anderen Seite bejaht wird. Wir haben in den vorausgegangenen Artikeln aus den Vorgängen auf verschiedenen Gebieten nachzuweisen gesucht, daß das Gegentheil naturgemäß eintreten muß, und glauben, daß auch die Musik von der allgemeinen Regel keine Ausnahme machen wird. Beifügen müssen wir aber noch, daß, je künstlicher und gewalttätiger die allmählich erschlaffenden Lebensgeister aufgereizt und aufgeregelt werden, um die Täuschung herbeizubringen, als wäre volle Jugendkraft vorhanden, desto rascher und unvermeidlicher die Auflösung vor sich gehen muß.

Indem wir dieses niederhören fällt uns eben das Glaubensbekenntniß ein, welches Berlioz in seinem kürzlich im Journal des Debats veröffentlichten, berühmten gewordenen Artikel über Richard Wagner niederlegt, und welches bekanntlich in ein positives und negatives zerfällt. Im ersten stellt er Sätze auf, von denen er behauptet, die ganze Welt hübsige ihnen. U. A. sagt er: „die Musik, jetzt in der Kraft der Jugend, ist seßelos und frei, sie thut, was sie will.“ Und weiter: „Neue Bedürfnisse des Geistes, des Herzens und des Ohrs fordern neue Versuche und in gewissen Fällen sogar den Bruch mit den alten Gesetzen.“ — Das klingt nun Vieles recht plausibel und schön. Wir müssen aber gesehen, wenig Wahrheit darin zu finden. Uns erscheint es als eine gewaltige Selbsttäuschung, wenn man bei der Musik heutzutage mit Ueberzeugung von der „Kraft der Jugend“ spricht. Welche sind die Merkmale der Jugend? Doch wohl geistiges und sinnliches Feuer, verbunden mit naturwüchsiger

Naivität; — Vorwiegen der Thakraft vor dem Denken und Prüfen, des Leichtsinns oder leidigen Sinnes vor der anmerksamen und gründlichen Beobachtung. Sind das aber die Merkmale der heutigen Tonkunst? Seht doch irgend einen Zweig der Musik an, und sagt, ob nicht fast überall Reflexion und Kritik das naive Schaffen in einem bedeutlichen Grad überwiegt, und ob dagegen dort, wo es nicht der Fall ist, nicht meist Flachheit und unkünstlerische Niederlichkeit, also Mangel an Kraft und geistiger Feuer zu finden ist. Es gibt noch Talente, wo ein naturwüchsiger Zug und zugleich künstlerisches Wesen vorhanden ist; aber auf jener Seite, wo man von der Jugend predigt, sind sie wahrlich nicht zu finden! Wenn Verlioz sagt, „die Musik ist fessellos und frei, sie thut was sie will,“ so hat er recht. Wenn aber der Musiker glaubt er könne thun was er wolle, so haben wir oft alle Ursache uns dafür gehoramt zu bedanken, denn er thut ebendeshalb oft gerade „das Gegentheil von dem was die Regeln lehren“, welches Verfahren Verlioz doch mit seinem „non credo“ charakterisirt. Was aber die „neuen Bedürfnisse“ betrifft, so mag für den, der jeden Augenblick zu genicken vor Allem sich gedrungen fühlt, der immer alle Narkosen des Tags mitmacht, etwas Wahres daran sein. Gleichwohl können wir nicht glauben, daß die Menschheit ein besonders lebhaftes Verlangen empfindet, in der Musik entweder Gift, Dsch und Falbel, — oder die Langweile der Wüste, oder die Martern eines Mazappa, oder religiöse Stoffe wie: „die Flucht der heiligen Familie“, letztere namentlich gleichsam zum Spas mit alten Hüfsmitteln, aber ohne die Spur von religiöser Empfindung dargestellt zu sehen. Da wir sind verwegen genug zu sagen, daß der grübelnde Faust sich im Göth'schen Gedicht weit besser lieft, als musikalisch dargestellt anhört. Das aber ein sehr dringendes Bedürfnis immer das bleibt, jeden einmal gewählten Stoff musikalisch-künstlerisch, d. i. nach den Gesetzen dieser Kunst behandelt zu hören, das steht für uns außer allem Zweifel; und deshalb schäken wir die Musik zu „Prometheus“ von Beethoven, während uns die von Ligti unausfchlich ist. Deshalb lieben wir das Wesen der Luft „Peri“, während uns die Menschen Romeo und Julie in der Verlioz'schen Behandlung ganz kalt lassen. Da wir können uns an einer „Kose“ erfreuen, während uns ein „Faust“ als Musikstück modernster Art gar keinen Eindruck macht.

Es ist für die gegenwärtig noch schaffenden jüngeren Talente, die ein erstes Streben haben, und nicht gefunden sind den Reizen des Augenblicks zu huldigen um sich durch sie auf die Höhe eines Erfolgs zu bringen, der von heute bis morgen dauert und zugleich den Verfall der Kunst befördert, vor Allem nothwendig, sich über die verschiedenen Richtungen klar zu machen, die den gegenwärtigen Stand der Dinge herbeigeführt haben, damit sie auch wissen, was sie zu meiden haben. Auch das musiklebende Publikum bedarf hierin der Aufklärung um so mehr, als ihm fortwährend Sand in die Augen gestreut wird. So wenig wir hier im Stand sind, darüber Vollständiges zu sagen, so dürfte doch das Wichtigste seine Stelle finden. Das Positive freilich muß jedes Talent in sich selbst finden, und nichts wäre thörichter als Vorschriften aufstellen zu wollen; denn wenn noch irgend eine interessante und bedeutende Persönlichkeit auftreten sollte, so würde ihr eigenthümliches Wesen doch zu jenen Vorschriften wenig passen.

Die Elemente der Zerlegung, welche jetzt in der Musik so auffallend und in so betrübender Weise zu Tag treten, haben ihren Ursprung nicht erst seit dem Entstehen der sogenannten „Zukunftspartei“, sondern verrathen sich dem aufmerksamen Beobachter schon seit einer langen Reihe von Jahren, wurden auch längst von Einsichtigen und künstlerisch Gesinnten erkannt und bekämpft. Es sind unter den letzten Leute, die in ihren Werken zwar selbst mitunter angeleitet erscheinen, die aber doch wenigstens die ärgsten Irrwege vermeiden und davor warnen. Schumann's Wirken als Kritiker ist in dieser Hinsicht wert-

würdig; denn wenn man auch sagen muß, daß er in selbstem Optimismus befangen war, und keine Ahnung von dem Verlauf der Dinge hatte, wie wir ihn jetzt mit Schauern sehen, so weht doch durch seine Schriften ein reiner musikalischer Geist, der allem Oberflächlichen, Faltschen und Uebertriebenen abhold war.

In der Kirchenmusik, die zuerst zur vollen Ausbildung gelangte, zeigten sich auch die ersten Spuren des Verfalls. Zuerst in der verloren gehenden Kunst der Polyphonie, die das Wesen der Kirchenmusik ist, und sie von jeder anderen scheidet. Man fing an, durchaus homophon zu denken, und konnte sich nur mehr künstlich in jene merkwürdige Ausdrucksweise (wie in eine fremde Welt) hineinarbeiten, — wobei es den Meisten an Kraft und Liebe gebrach. Mit dem Uebergehen zur Homophonie stellte sich zugleich ein trüg sinnliches Element ein, welches die Kirche zum Ort behaglichen Sinnengenusses machte, der endlich dort, wo die Kunst am ersten blühte, in Italien, so weit ansartete, daß sogar die Tanzmusik ohne sonderliche Hindernisse in den Tempel Gottes einziehen konnte. Der protestantischen Kirche, der man zum Vorwurf machen muß, daß sie für die Kirchenmusik außer dem Cultus des Orgelbans und des Orgelspiels soviel wie Nichts that, die sogar der größten Unanbarkeit geziehen werden muß, indem sie hundert Jahre lang den größten Meister, den sie mit Stolz den ihrigen nennen durfte, vollständig ignorirte, — ihr ging es nicht viel besser. Was nach S. Bach für die protestantische Kirche geschrieben wurde, fällt so merkwürdig gegen die Herrlichkeit, Kraft und Größe jenes Riesen ab, daß man glauben möchte, Bach habe nie gelebt, nie ein Werkster angestellt. Ein einziger Componist verdient hiervon entschieden aufgenommen zu werden: Mendelssohn, welcher, eine große Idee von der Aufgabe eines Kirchencomponisten in sich tragend, Werke geschrieben hat, die dem Gottesdienste ohne Weiteres einverleibt werden können. In anderen dagegen trüfelt er an Keußerlichkeiten, ja fällt er mitunter dem Effect zum Opfer, und daher kommt es, daß dort, wo man beide Meister neben einander zu hören Gelegenheit hat, der unserm Zeitalter schmadt so ungleich ferner stehende S. Bach ihn allmählich wieder verdrängt. Nach Mendelssohn ist noch Hauptmann zu nennen, dessen Motetten u. s. w. in einem für unsere Zeit sehr achtungswerthen Styl geschrieben sind, und denen eben nur das fehlt, was uns überhaupt verloren gegangen ist: die ächte große Polyphonie, und die Größe und Breite der Form. Das Erftere ist um so auffallender und unsere Zeit charakterisirender, als Hauptmann einer der berühmtesten Lehrer des Contrapuncts und der Fuge ist, und die alten Meister kennt und versteht wie nur Wenige.

Im Oratorium, einer Musikgattung zwischen Kirchenmusik und Oper, insofern das dramatische Element, welches in der Kirchenmusik keine Berechtigung hat (trotz allem sehr consequen neueren Verhren, die an die „Gränzen“ geknüpft worden sind), hier auftreten darf, — wenn auch ohne sichtbare Handlung, — hat die neuere Zeit noch manche werthvolle Nachblüthe zu Stande gebracht. Mendelssohn's hier einschlägige Werke haben neben ihrem hohen musikalischen Werth noch Eigenschaften aufzuweisen, die als Resultat lebhafter Verehrung und pietätvollen Studiums des natürlichen Vorbilds: Händel's Geltung behalten werden. Außer ihm und Spohr hat sich noch vorzugsweise Ferd. Hiller in diesem Genre mit Erfolg bewegt. Doch nähert sich seine Compositionsweise, namentlich im „Saul“, schon allmählich dem Operhaften, es fehlt an lyrischer Breite, man möchte sagen an griechischer Einfachheit und Ruhe. Was sonst noch auf diesem Gebiet geleistet wurde ist des Namens „Oratorium“ wenig würdig, oder nicht allgemein bekannt geworden, und es scheint uns, als würde die ganze Gattung bald der ächten Kirchenmusik in's Grab folgen.

Die Oper ist eine Schmaroderpflanze, und — Unkraut verdirbt nicht. Das wuchert fort, gedeiht auf jedem Boden und fragt

den Hentler im Erlaubniß. Noch hatte Mozart die Augen nicht lange geschlossen, so fiel die Oper in alle ihre früheren Sünden zurück, und ward, was sie vorher war, entweder ein Sängerkoncert, wo man sich in Moutaden und Trillern überbot, oder eine Vermehrung des Manes der Hofe und großer Städte. Angewiesen auf den Beifall und den Ruhm der Masse, konnten künstlerische Richtungen und ächtes Talent nicht ankommen vor den Erzeugnissen einer klug speculirenden oder lieberlichen Production, die den Sädel der Directionen füllte, und jenen überwiegend großen Theil des Publikums betriebigte, der nach den Mühen des Tags am liebsten Tanzmusik hört, oder seine Augen an prächtigen Anzügen, reizenden Decorationen oder den — Köpfen der Ballettänzerinnen weiden will. Eine nicht unbedeutliche Reihe von Namen, besonders französische und deutsche, wäre zwar zu nennen, die noch ein vernünftiges Princip befolgten, und mit Geschick und Erfolg in den Aufstößen Mozart's wandelten, — aber sie vermochten den Sturz der Gattung von ihrer geistigen Höhe herab zur Schmeichlerin des Böbels nicht anzufangen. Wir zweifeln nicht daran, daß die Oper da unten noch ein langes und vergnügliches Leben führen, wohl aber daran, daß sie sobald wieder eine würdige Stellung einnehmen wird. Richard Wagner's reformatorische Bestrebungen, über die wir in diesen Blättern schon unsere Ansicht niedergelegt haben, sind zwar als geteilt die gründliche Gedankensorgfältigkeit und Gesinnungslosigkeit gerichtete, im gewissen Sinn beachtens- und dankenswerth, allein trotz dem Puritanismus, den er zu Schan trägt, erscheint und Wagner doch nicht als jene reine künstlerische Natur, die ohne alle Nebenabsichten der ächten Kunst diene. Wagner scheint uns viel mehr von Ehrgeiz als von geläutertem Kunstsinne getrieben, und seine Werke sind, gegen die Mozart's gehalten, verwickelte und unreine Kunstschaffungen, wenig geeignet die schlechten Producte der Neu-Italiener und Neu-Franzosen zu verdrängen, und dem Publikum zu verleiden. Und das wuchert denn, wie wir oben sagten, lustig fort, und erstickt im Volk den Sinn für ächte Kunst. Diese aber trauert in Sack und Asche! —

Besser steht es, oder stand es noch vor Kurzem um die Instrumentalmusik, deren Blüthezeit später fiel, und die noch einige schön geschwungene Aeste aus ihrem kräftigen Stamm wachsen ließe. Doch wirkten auch hier frühzeitig genug Elemente des Verfalls, auf die wir etwas näher eingehen wollen.

Nichts ist für die Kunst gefährlicher, als das unter den Künstlern einwirkende Bestreben, sich im Gebrauch der Mittel zu überbieten, und in der kurzrösten Verwendung und Anhäufung derselben den „Effect“ zu suchen. Letzteres ist der gerade Gegensatz zu wahrer Kunst. Diese strebt entweder (auf niedrigerer Stufe) die sinnliche Schönheit, oder (auf höherer Stufe) einen bedeutenden Inhalt im Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen. Jener kommt es auf den Anhalt weniger an, als auf die möglichst pitante, überraschende und betäubende Zusammenstellung von Einzelheiten, um deren inneren Zusammenhang sie sich wenig bekümmert.

Die auffallendste Erscheinung gleich nach Beethoven ist die Steigerung der ausübenden Kunst, der technischen Virtuosität. Es ist nun keine Frage, daß die Ausübung derselben zu den nothwendigen Factoren der Entwicklung gehört, und ihre volle Berechtigung in einer Kunst hat, die nur einmal ihrer Natur nach zwei Seiten aufweist, und zur Darstellung ihres Materials der schaffenden und ausführenden Hand bedarf. Wie alles zum Gipfel des Möglichen anstrebt, so mußte auch diese Seite der Kunst ihre höchste Ausbildung suchen und finden. Der Gesang war das erste, was, durch italienische Sänger (streitlich schon dort zugleich zum Nachtheil der wahren Kunst, deren letztes Ziel nie die bloße Vollendung des Technischen ist), auf die Höhe gebracht worden war. Mit einem Athemzug eine ungeheure Kette von Säufen, Trillern, Sprüngen u. s. w. in einer Weise zur Ausführung zu bringen, wie man es früher nur auf einem von Menschen verfertigten Instrument herauszu-

bringen vermocht hatte, das galt eine Zeit lang als der höchsten Ehren würdig. Dieses Bestreben die Technik zu steigern ging nun auch auf die Violine, dann auf das Clavier und andere Instrumente über. Endlich aber gelangte man auch hier an die Grenzen des Möglichen, nachdem man längst die Grenzen des Schönen und wahrhaft künstlerischen überschritten hatte. Indessen konnte hierüber der gewonnene Vortheil trösten, daß ächte Kunstwerke, deren Eintritt in die Welt an der mangelhaften Technik der Ausführenden scheiterte, nunmehr daran kein Hinderniß mehr fanden, so zwar, daß heute Dilettanten mit ziemlicher Feiligkeit Tonstücke ausführen, die früher den Fachmannstern unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet hatten.

Es ähnete sich aber sogleich auch ein nachtheiliger Einfluß auf die Composition. Die Tonsetzer ließen sich verleiten zu großen Werth darauf zu legen, und glaubten nicht Erfolg zu haben, wenn sie diesem Uebermaß von Künstlichkeit der Ausführung nicht Gelegenheit zur Entfaltung gaben. Nicht nur, daß sie dadurch ihrer eigentlichen künstlerischen Aufgabe entfremdet wurden, sie mußten durch die neuen Mittel auch versucht werden nach neuen „Effecten“ auszugehen und ihre Kraft an Aeußerlichkeiten zu versplittern. So wurde namentlich das Clavier der Zummelplatz für alle möglichen gymnastischen und acrobatischen Künste, und als man da nicht mehr weiter konnte, gerieth man auf einen anderen zwar ungleich geistigeren, dessen ungeachtet nicht weniger unkünstlerischen Ausweg.

Man wollte auf dem Clavier nicht allein singen, sondern e blich ein großes Orchester darstellen, schob die Hände durch, über- und untereinander, wie wenn man eine Partitur getreu spielt, und mußte sich hiel damit, bald Hörner und Trompeten, bald Geigen und Flöten hören zu lassen, oder mit allen zehn Fingern unter Mitwirkung des Pedals eine „Orchesterwirkung“ hervorzubringen. Man träumte sich in eine dem Instrument fremde Welt hinein, beachtete aber nicht, daß der Zuhörer von all' diesem eigentlich wenig Nutzen zog. Die gedachte Abwechslung brachte in Wirklichkeit nur Monotonie hervor, die durch alle auf die Spitze getriebene Kunst des Anschlags nicht anfänger gemacht werden konnte, denn Clavierton bleibt am Ende Clavierton. Der phantasievollste Componist der Neuzeit, einer der Wenigen, die der Welt noch etwas Neues und viel Schönes zu sagen hatten, Robert Schumann erscheint, besonders in seinen ersten und legten Claviercompositionen häufig von dieser krankhaften Manier ergriffen zum Nachtheil der Wirkung derselben. Von anderen Componisten aber wurde diese neue Kunst entweder zu „Bearbeitungen“ von Orchesterstücken, oder zu ganz caricaturhaften eigenen Tonstücken.

Küher der Steigerung der Technik, deren Einfluß wir so eben nachzuweisen suchten, tritt um eine andere Erscheinung entgegen, die aber keine „Steigerung“. sondern ein entschiedenes Merkmal abzunehmen der Kraft ist. Wir meinen die sich allmählig einstellende Unfähigkeit in der Beherrschung größerer Formen. Die Componisten sahen sich dadurch genöthigt in kleineren Formen zu arbeiten, worin sie noch überdies durch den „Zeitgeist“ unterstützt wurden, der dem kurzen und Niedlichen sich mit Vorliebe zuwendete. Schon der phantasievolle Fr. Schubert zeigt hierin sein: Schwäche, und von seinen zehn Symphonien hat nur eine den Weg in die Definitivität gefunden, die aber gleichwohl ihre schwache Seite eben darin hat, daß die große Form nicht organisch entwickelt und ausgebildet, sondern durch vielfache Wiederholungen erzielt wurde, die eine gewisse Monotonie mit sich bringen. Denselben Mangel zeigen viele seiner Kammermusiken, z. B. das Finale des Es-dur Trios, der Durchführungsatz des ersten Sazes desselben Trios u. A.

Mendelssohn ist diesem Fehler weit weniger verfallen, ja er sieht in Beziehung auf sein Gestaltungsvermögen auch in den größten Formen Beethoven's wenig nach, und es sind bei ihm andere Gründe die ihn unter letzteren rangiren, Gründe, die auf seine eigenthümliche Natur zurück zu führen sind. Eine sehr ausgeprägte Eigenthümlichkeit die wie ein Magnet anzieht

und auch wieder abstößt, etwas krauthaft Nervöses, Unruhiges, ja Haffiges, das sind in vielen seiner Kammermusikkstücke Gründe des Erfolges sowohl, wie auch einer nachfolgenden Ueberfättigung.

An keinem Componisten zeigte es sich aber deutlicher, wie selbst eine hochgeniale Natur auf bedenkliche Seitenwege gerathen kann, wenn sie mehr auf vollständige Entwicklung einer ganz besonderen Individualität als auf das Kunstgemäße hinstrebt, als an Robert Schumann. Mit einem höchst empfänglichen Sinn für das Neue und poetisch Ansprechende ausgerüstet, vielleicht etwas zu sehr geneigt einem momentanen Kunstwohl, einer kleinen Neuerung große Grundprincipien aufzuopfern, hat er Werke geschaffen die dem Zeitbewußtsein und dem Zeitgeschmack zwar im allerbesten Sinne entsprechen. Seine Compositionen gleichen in diesem Punkt oft einem verkleinernden Spiegel, wo die weitesten Räumlichkeiten in einen ungemein kleinen Rahmen zusammengepreßt sind, einem Spiegel der insofern nach der Peripherie kugelförmig gebogen ist, so daß Manches im unrichtigen Verhältnis verkleinert, Anderes ebenso vergrößert erscheint. In seinem allerdings berechtigten gestreiften Bestreben nämlich, dem Herkömmlichen, Pedantischen der bis dahin streng festgehaltenen Formregeln zu entgehen, schießt er nicht selten über das Ziel und wird entweder formlos, oder unschön und schieb in der Ansgestaltung der Form. Bei größeren Tonstücken sind die Mittelsätze und Epifoden durchaus nothwendig um die Hauptfätze aneinander zu halten, sofern nur überhaupt von einer zusammengefügten Form die Rede ist, nicht von einer einfachen (der letzteren gehören z. B. Chöre an, wie sie Bach in seinen Kirchenfätzen und zwar hier am rechten Ort gebracht hat). Diese Mittelsätze nun wurden von den einfachen Nachahmern der Clavifister der Instrumentalmusik meist mit einer besonders behaglichen Breite behandelt, und verdrängten oft den Hauptsatz auf ungebührliche Weise. Schumann versteht dem entgegengelegten Fehler und ließ dieselben oft so einfrumpfen, daß sie gar nicht mehr selbständig erschienen, wodurch aber die Hauptsätze zusammenfloßen und den Eindruck der Monotonie um so mehr aufkommen ließen, als Schumann es sehr liebte, sich thematisch zu vertiefen. Mit einem Wort: die Reinheit, Klarheit und Schönheit der Form war nicht Schumann's Haupteigenschaft und es ist nicht zu verwundern, wenn auch er in den kleineren Formen allgemeiner Anspruches schief. Eben darum erscheint aber auch hier die Kunst von der Höhe herabgestiegen, und es ist eine bekannte Sache, daß wenn die Größe die Höhe nicht halten können, die Kleinen es doch weniger vermögen. Die neuen Symphonien, Quartette u. s. w. werden daher immer seltener, die sich eines durchgreifenden Erfolgs erheben am seltensten, und die Tonsetzer verlegen sich gezwungener Weise auf kleine Formen. Ein Bach ist aber schneller ausgeschöpft als ein Fluß und die Kräfte nehmen nicht zu, wenn man sie an kleinen Aufgaben übt. So steht denn zu besorgen, daß auch die Instrumentalmusik nach einer Reihe von Jahren im Schwinden sein wird, namentlich wenn den Künstlern nicht stärkere Impulse von außen gegeben und sie nicht wieder in sich selbst und einer festen gebiegenen Kunstanschauung die Kraft finden werden, würdige Nachfolger großer Vorfahren zu sein.

Eben wie nun nach den Gang, den die am letzten zur Blüthe gelommene Kunstform, das Lied genommen hat, und wie hier die Ansichten für die Zukunft bestellt sind.

## Musikalische Zustände in Ungarn.

Von N. Zándor.

(Schluß)

Die Kirchenmusik liegt noch sehr im Argen; nur die Pfarrkirche liefert regelmäßige Aufführungen unter der Leitung des Regensdori Franz Bräuer. Daß sie sich durch Correctheit immer auszeichnet, läßt sich nicht behaupten. In musikalischer Be-

ziehung verdient auch der Gottesdienst in dem neuen prachtvollen Cukustempel eine rühmliche Erwähnung; am Freitag Abend besonders werden meistens sehr hübsche Gesänge von einem zahlreichem, schon recht gut gesuldeten Chöre ausgeführt, so daß auch Nichtjuden gerne und häufig zuhören. Der Obercantor Friedmann macht durch seine prachtvolle Stimme und seinen schwingvollen Vortrag auf jeden Hörer einen bedeutenden Eindruck; er gilt nach Ihrem Wiener Sulzer wohl für den hervorragendsten jüdischen Tempelfänger. Zur Begleitung des Gemeindeganges und der Chöre ist eine sehr schöne Orgel aufgestellt, welche von dem Professor Wähler gespielt wird. Das Werk wird von allen Sachkundigen ungemein gerühmt; hoffentlich gelingt es Ihrem Correspondenten, sich die Disposition zu verschaffen, um selbige der „Deutschen Musikzeitung“ mitzutheilen. Die berühmte Firma Joh. Friedr. Schulte'söhne in Paulinzelle (Thüringen) hat die Orgel erbaut. So gut dieses Werk, so schlecht sind die Orgeln in fast allen christlichen Kirchen unserer Schwefelstädte; da thäte eine Radicalcur noth! Daß wir eigentlich noch keinen bedeutenden Orgelbauer aufzuweisen haben, ist zu verwundern; er fände ein großes Feld der Wirksamkeit, denn fast jede größere Grundbesitzerfamilie sucht jetzt eine Orgel für ihre Kirche zu erwerben. Um Pianofortebau zeichnen wir uns schon mehr aus; hierin ist Ludwig Peregjászy der Matador. Den Wiener Klaviermachern, die sonst das ganze Land überflutheten, macht er schon eine merkwürdige Concurrenz; sein Fabrikat zeichnet sich durch Schönheit des Tons und der Spielart aus. Er ist ein sehr strebsamer, fleißiger Mann, der keine Auerung von irgend einer Bedeutung ungenügt vorüber gehen läßt. Daß er auf der großen Pariser Weltausstellung die goldene Medaille für sein Fabrikat erhielt, spricht gewiß nicht wenig für die Güte desselben. Neben ihm zeichnet sich der Organmacher Jach aus; fast alle großen Violinspieler stehen mit ihm in Verbindung; seine Kenntniß alter Geigen soll überraschend sein, auch weiß er, wie kein Anderer, die Cristen; guter Geigen herauszuwintern.

Die nun berebete Concertsaison soll die Schlußbetrachtung Ihres Correspondenten bilden. Best hat von jeher in der Virtuosenwelt als eine sichere Stadt Ansehen gehabt, d. h. die Concertisten rechneten in ihre einen Ertrag für die in Wien nicht erzielten Einnahmen zu finden. In den Jahren vor 1848 ging es; die größere der Zahl der damals hier wohnenden Magnaten, die bedeutend wohlfeileren Lebensmittel, die unbefangener, man könnte sagen unschuldiger Auffassung der socialen und politischen Verhältnisse hatte eine größere Lust zu öffentlichen Productionen, und vor allen Dingen mehr Geld in Umlauf gebracht. Jetzt freilich haben sich diese Sachen gewaltig geändert, und es gehört schon ein sehr großer Name dazu, um das Publikum zahlreich in den Concertsaal zu ziehen. Von fremden Künstlern haben daher eigentlich nur Clara Schumann, Rubinstein, Pjiz; mit den Generalproben zur Messe (die concertmäßig abgehalten wurden) und mit einer Akademie im Nationaltheater seit zehn Jahren die einzigen bedeutenden Concerte gemacht. Diesen hat sich jüngst der durch seine Thaten im Revolutionskrieg, und den nachherigen Ansehnlichkeit in England bekannte Reményi Ede (Edward Hofmann) zugesellt, wobei freilich nicht außer Acht gelassen werden darf, daß man weniger den Violinspieler als die Erinnerung an eine Epoche gefeiert hat. Künstler wie Jaell, Die Bull, Piatti, Hausmann, Servais, Dimitrijev Svetichine, Miksa Hauser, neuerdings Boscowitz, Willmers, mußten sich theilweise mit anerkennenden Reseraten (Die Bull, Hausmann, Boscowitz) mit großem Lobe (Piatti, Servais) aber alle mit sehr geringen Einnahmen begnügen, auch wenn sie, wie Willmers als Magyaromanen mit einem ungeheurer ungarischen Programm auftraten. Selbst unsere einheimischen Künstler haben auf besondere Reizmittel finnen müssen, um ihre Concerte zu füllen; so das philharmonische Comité, die Gebrüder Doppler, der Tárogató-Wähler Sud. Die Philharmoniker brachten die Verlioss'sche Orchesterfalschheit: Transcription du „Rakoczy“, in allen drei Concerten, und hatten bei der jetzigen Stimmung natürlich da-

durch eine ungeheure Zubehörung und detto Einnahmen, die sie mit den Symphonien und Ouverturen allein in den letzten Jahren nie mehr erzielen konnten. Die Gebrüder Carl und Franz Doppel (das berühmte Flötenspaar) ließen die ersten Kräfte des Nationaltheaters, verließ sich im schönen ungarischen Costüme mitwirken, denn ihrer Beliebtheit, die sie sonst mit vollem Rechte genießen, und ihrer großen Kunst allein trauten sie nicht so viel Anziehungskraft mehr zu. Ein speculatives Mitglied des Nationaltheaters, Herr A. Sud endlich, benutzte das alte, erst kürzlich wieder an's Licht gezogene Nationalinstrument, das Tárogató (ähnlich dem englisch Horn, von starkem, durchdringenden Ton, aber ganz primitiver Bau- und Spielart) aus. Er konnte es noch nicht einmal ordentlich handhaben, aber kümmerte sich nach dem ungeheuer besuchten Concert sehr wenig darum, ob alle Welt eigentlich über diesen großartigen Humbug unwillig war.

Doch, halt! eine chronologische Uebersicht unserer Concerte ist doch wohl besser und gründlicher. Die Saison wurde im Herbst von der talentvollen Violoncellistin Rosa Sud eröffnet; sie ist die Schilflein ihres Vaters, des Colopietisten vom Nationaltheater und Professors am Conservatorium, Leopold Sud; das junge hübsche Mädchen spielt schon recht fertig und correct. Das haben auch nachher die Wiener Rezerate anerkannt, als sie dort im December concertirte. Nach ihr kamen die vier Kammermusiksoiréen der Herrn W. Deutsch (Pianoforte), C. Huber (erste Geige), S. Schlehta (zweite Geige), W. Moldner (Viola) und J. Huber (Violoncell). Sie brachten Streichquartette von Haydn (D-moll), Mendelssohn (C-moll), Schumann (A-dur) und Voltmann (E-moll und F-moll). Clavierstücken die D-moll Sonate und das Es-dur Quintett von Schumann, eine Cello-Sonate von Beethoven und Trio's von Zellner, C. H. Frank und Bargiel. Die Ausführung war in technischer Beziehung meistens recht gut, nur dürfte in diesem mehr Leidenschaft im Vortrag wünschenswerth sein. Unmittelbar an diese Soiréen schlossen sich die philharmonischen Concerte, der Schwerpunkt unseres ganzen Musiklebens; leider haben wir in diesem Winter nur drei gehabt, und von diesen wurden das zweite und dritte noch durch die ewigen Wiederholungen des Verliozischen Rákóczy-Marsches den eigentlichen Musikfreunden verleidet (denken Sie sich, — in drei Concerten haben wir ihn 4 mal hören müssen, unsere ungesäufte Jugend gab nicht eher Ruhe!). Das Programm brachte als Beigaben zu diesem Orchesterstück, denn so müßte man der Wahrheit gemäß sagen, da zwei Drittel der Zubehörmasse nur des Marsches wegen in die Concerte strömten, — das Programm brachte Symphonien von Beethoven (A-dur), Mendelssohn (A-dur) und Schumann (C-dur). Dann Ouverturen: Coriolan, Jubelouvertüre, Tannhäuser, und von Ausfüllstücken noch die Esser'sche Bearbeitung der Wahnsinn Toccata und Arien aus: Dinorah (!!), Don Juan und Schöpfung. Daß diese philharmonischen Concerte vom Kapellmeister Franz Erkel dirigirt und vom Orchester des Nationaltheaters mit Hinzuziehung verschiedener anderer Musiker angeführt werden, ist schon früher angedeutet. So zufrieden nun auch die eigentlich musikalische Welt von Buda-Pest ist, daß sie überhaupt veranstaltet werden, so einmüthig ist man aber in dem Uebrige, daß die Ausführung in Anbetracht der guten Kräfte bedeutend besser, und daß das Programm auch künstlerischer gestaltet sein könnte. Unser Orchester aber, so wie sein Dirigent haben eine angeborene Schen vor vielen Proben; und dann — Begeisterung für die edle Kunst allein bringt die Mehrzahl unserer Musiker nicht zu einem Opfer von Zeit und Geduld! Besser wäre es freilich, wenn eine Anzahl kunstfertiger Magnaten zusammentreten würde, um ein Kunstinstitut, des schönen herrlichen Landes würdig zu gründen; allein Musik gehört leider noch nicht zu den Passionen unserer Aristokratie!

Nach den philharmonischen Concerten kam der vielgewanderte Miksa Hauser mit seinen ungeheuren Flageolet-Kunststücken; obgleich ein Ungar, konnte er doch damit seine besuchten Häuser machen. Dann gab der Männergesangsverein seinen

nichtwirkenden Mitspielern einige Piedestale mit Chören von Mendelssohn, Kläden und ungarischen Componisten. Drei in Ungarn geborne Klavierkünstler (Schlesinger, Scetafine Brabély und Louis Rothfeld) versuchten mit größerem und geringerm Glück ihr Heil, und zeigten mehr oder weniger Geschmac und Fertigkeit. Auch das Conservatorium producirte im Anfang der Saison, wie alljährlich, seine vorgeschrittenen Zöglinge, diesmal wirklich ganz achtungswerth. Der hiesige junge Pianist Hr. Boscovitz konnte sogar drei Concerte zu Stande bringen, und zwar ziemlich besuchte. Er besaß einen großen Theil des Publikums durch seine Chopin-Weise. Rudolph Willmers mußte diesmal nur leere Säle erblicken; seine Programme waren auch gar zu einseitig, nur Willmers und zwar meistens weil sie derselbe sich schon vor 15, 10 und 5 Jahren hier producirt hatte! Er hat hier eine große, bittere Lehre erkolten, — die Zeit für die bloßen Virtuosen ist gänzlich dahin, auch wir Ungarn sehen dies schon ein. Von den beiden letztgenannten Concertisten bewirkte der Geiger Reményi Ue eine merkwürdige Aufregung. Daß er eigentlich kein bedeutender Künstler sei, darüber war die ganze musikalische Welt hier einig, selbst sein Vortrag der „ungarischen Weisen“ galt vielen competenten Richtern für nicht so ausgezeichnet, als ihn List hingestellt hatte. Und doch gab er vier colossal besuchte Concerte in Nationaltheater bei Freisen, wie sie nicht einmal dem Koger, der Biardot bewilligt waren! Aber er hatte gerade in die Augenblicke das ungeheure Glück, hier erscheinen und durch seine Person eine frühere, unvergessliche Epoche wieder in die lebhafteste Erinnerung bringen zu können. Er wurde von der Aristokratie und der studirenden Jugend ungeheuer gefeiert; zwei Jahre früher wäre es wahrscheinlich nicht der Fall gewesen. Das Zeugniß aber muß man ihm geben, daß er diesen Umstand wirklich zu benutzen wußte. Seit List ist er der Erste, dem so geschuldigt wurde; ihm zu Ehren öffnete die Aristokratie ihre sonst den Künstlern hermetisch verschlossenen Salons; er durfte in ungenierter Weise mit ihr umgehen, so zwar, daß zuletzt doch einige Leute eingestehen mußten, der Hr. Edonard Reményi, premier violon de S. M. la Reine d'Angleterre (?) streife bismalen ein bißchen an einen gelinden Humbug. Hier wäre die Veranlassung, von der Stellung unserer Aristokratie zur Kunst zu sprechen. Seit Jahrhunderten haben wir unter den Magnaten Ungarns Dichter, Schriftsteller, Politiker ersten Ranges gehabt, aber Künstler erblickten wir unendlich wenig unter ihnen, weder Maler, Bildhauer noch Musiker. Daß ihnen der Sinn für Künste abginge, ist doch unmöglich zu glauben, wenn wir die zum Theil kostbaren Kunstsammlungen aus einzelnen Magnatenhöfen betrachten, und den Umstand erwägen, daß besonders im Anfang des Jahrhunderts mehrere der Größten sich eigene Musikcapellen oder wenigstens ein Streichquartett hielten. Wie viel hübsche die Mode bewirkte, wollen wir unbedenklich lassen. Selbstständig jedoch und ausübend in der Kunst treten die Gelehrten unserer Nation sehr wenig auf, in der Kunst am allerwenigsten. Was nun diese, als freie Kunst, mit seinem Stolz unverträglich gewesen sein, oder hat der Zigeuner, der eigentliche Träger der magyar notá, dem Uelmann die Ausübung der Musik verhaft und unmöglich gemacht — dieser hörte mit Entzücken seine vaterländischen Weisen, jauchzte dem wilden Zigeuner zu, belohnte ihn oft fürstlich, aber er selbst hielt sich von der Kunst fern, und dem Künstler gewährte er nur in den seltensten Fällen Zutritt zu seiner Familie. Daher sehen wir auch den Künstler unter uns fast gar keine gesellschaftliche Stellung einnehmen; wenn auch bismöwen von den Großen gesucht, so war er im Umgang doch nur auf seine Collegen angewiesen, indem selbst der aristokratisirende Handelsstand ihn, als einer unmeinen Klasse angehörig, von seiner Schwelle wies, nachdem er ihn zum Unterricht oder zu einer Unterhaltung abgenutzt hatte. Nur zwei Magnatenhäuser machen eine Ausnahme; wir können sie ohne eine Indiscretion zu begehren bezeichnen, da die Träger derselben eine zu angesehene, öffentliche Stellung einnehmen; dies waren der Baron Gabriel Brónay (Präsident des Conservatoriums) und die Frau von Vohus (Besitzerin

des historisch gewordenen *Világos* und Vortheil nur wenig thätigkeitsvereine. In ihren Gesellschaften sah man mitunter auch den Musiker neben dem Magnaten an einem Tische sitzen, ohne daß er sein Mahl eßt hätte verdienen müssen.

Daß dem gebildeten Künstler dieses „Ausgeschloffen sein“ seine Stellung verklärte, und daß viele dadurch zum Fortgehen bestimmt wurden, ist gewiß. Eben so gewiß ist es aber auch, daß der Künstler selbst wenig zur Verbesserung dieser schiefen Stellung gethan hat. In den meisten Fällen hatte er nur die nöthige Fachbildung, und selbst diese oft nicht immer im hervorragenden Maße. Stundengehen oder im Theater robotten und nachher im Kaffeehaus spielen, oder in der Bier- und Weinstube trinken, — das waren die Beschäftigungen unserer Musiker leider nur zu häufig; ein höheres Streben, eine über die Grenzen ihres Grades hinausgehende Bildung fanden wir selten! Die unaufhaltsam fortschreitende Zeit, die Alles Zurückbleibende unbarmherzig vernichtende, hat nun freilich sich Vieles geändert; mehrere unserer jüngeren Musiker namentlich sind von einem regen Streben befeuert, ihren Stand zu Ehren zu bringen, und etwas mehr zu sein als bloße Musikanten (wir haben doch z. B. schon ganz respectable Schriftsteller unter ihnen, deutsche wie ungarische). Sie sind zum Theil auf Herstellung einer tüchtigen Bibliothek bedacht, was früher als durchaus nicht zum Leben notwendig gänzlich verworfen wurde. Manche associiren sich zu Privatübungen und Vorträgen classischer Tonstücke; so liegt im Augenblick eine Einladungskarte zu einem Privatconcert auf dem Tische Ihres Correspondenten, welches zwei Fräulein Müller (Violine und Pianoforte), ein blutjunger Pianist *Gobbi* und ein Cellist *Gruwald* in dem Salon des Klavierhändlers *Péter* veranstalten. Daß sie darin Compositionen von *Schumann* und das *Volkmanische* B.-moll-Trio spielen, ist doch wahrlich ein Beweis von einem tüchtigen Streben! Der fleißige Pianist *Deutsch* sucht auch, so oft er kann, sich ein Trio zusammen zu stellen. Noch Wandes konnte in dieser Hinsicht angeführt werden; und so darf man sich wohl der angenehmen Hoffnung hingeben, daß der leidige Indifferentismus mit allen seinen schlimmen Konsequenzen immer mehr verschwinden wird aus dem Herzen unserer Musiker!

Unsere Aristokratie auf der anderen Seite, die gegenwärtig mehr wie je, an allen Nationalbestrebungen sich auf das Lebendigste theilhaftig, scheint allmählig auch in dem Künstler, dem Musiker ein Glied in der großen Kette sehen zu wollen, mit der das Schicksal unsere herrliche Nation vorwärts zieht. Einzelne hervorragende Persönlichkeiten (die Baronin *Czetonia* z. B.) haben in der letzten Hälfte ihrer Salons durch Künstler zu verziehen gesucht, sind also der Kunst schon unmittelbar näher getreten. Ja wir haben das bisher unehörte Factum erlebt, daß die größten Namen des Königreichs, daß Damen und Herren aus den edlen Familien der *Vahyáni*, *Zichy*, *Karólyi*, *Nákó*, *Festetics*, *Szirmay* u. A. ohne Scheu ihre früheren Standesvorurtheile ablegten, um öffentlich für die von der Hungersnoth heimgegriffenen Croaten im Nationaltheater vor einem ungeheuer zahlreichen Publikum zu singen, spielen, declamiren und prachtvolle Tableauz zu stellen. Noch mehr! einige haben mit eisernem Fleiß eine Virtuosität sich angeeignet, daß sie die grämlichsten Kritiker durch ihre wahrhaft künstlerischen Leistungen zu den exaltatisten Lobeserhebungen zwangen; so die schöne Frau von *Djovenzhi* als Harfenistin und vor allen die reizende Gräfin *Nákó* als Klavierpielerin. Man kann aber auch nichts Bezaunderndes hören, als wenn diese holde Frau inmitten ihrer eigenen Zigeuner unter alten vaterländischen Weisen spielt. Daß das ungarische Herz in solchen Momenten diese dann höher schätzt, als alle übrige Musik der Welt, werden Sie bei unserem glühenden Enthusiasmus für Alles, was aus dem „süßen, heiligen“ Vaterlande stammt, wohl begreiflich finden. — Einen üblen Zug aber kann die Majorität unserer Aristokratie leider immer noch nicht ganz ablegen, das ist die übermäßige Sympathie für italienische Musik und italienische Künstler. Oft schon angeführt von solchen Schwindlern, läßt sie sich doch gerne wieder von einem auf i auslaufenden Namen ins Varn loden!

So hätten Sie, Verehrter! ein ziemlich ausführliches, wenn auch leider nur dürftig gezeichnetes Bild unserer hiesigen Musikzuz-

stände. Von den übrigen Städten Ungarns läßt sich nur wenig sagen. Einetheils gleichen sie, natürlich im Verhältniß, der Hauptstadt, und auf der anderen Seite sind viele noch in der allgemeinen Entwicklung zu weit zurück, als daß man an irgend günstige Kunstzustände denken könnte. Doch in mehreren aber ein reger Sinn für unsere schöne Kunst zu herrschen beginnt, ist gewiß, denn wir hören doch mitunter von der Errichtung musikalischer Vereine, die wieder Musik- oder wenigstens Gesangschulen im Gefolge haben. Solche Städte sind *Dedenburg*, *Erlau*, *Debreczin*, *Hänfischén*, *Kafchau*; in *Arad* besteht schon seit längerer Zeit ein freilich noch primitives *Conservatorium*. Einzelne Städte haben in jedem Winter ihre regelmäßigen Concerte, da sie Männer besitzen, welche sich der Sache energisch annehmen, wie *Forenz* in *Dedenburg*, *Rághy* in *Debreczin* u. A. und da sie durch die stehenden *Demorchester* der Bischofsstühle für Instrumentalmusik große Unterstützung finden. Ist auch der Geschnack stellenweise noch etwas zurück oder specifisch ungarisch, wie es die Zeitströmungen erklären, so kann man doch das Streben nach einem Mitschreiten in der vorgeschrittenen Zeit nicht mehr verkennen.

Lassen Sie es nun noch einmal zum Schluß von Ihrem Correspondenten aussprechen, was seine ganze Seele erfüllt: „Ungarn ist auch für Kunst und Musik begeistert und hochbegabt, Ungarn wird auch in der Kunst und in der Musik besonders eine achtungsgebietende Stellung unter den Nationen Europas erlangen, wenn erst alle Schranken gefallen sind, die unsere volle Entwicklung zurückhalten; Ungarn wird zu den vielen Embodeten, die es schon in die Welt geschickt hat, um diese Behauptung zu erhärten, noch eine Legion auszusenden, größer und edler als die frühere. Mit der Ruhe der unerschütterlichen Ueberzeugung sehen auch wir Musiker hier der neuen, schöneren Zeit entgegen, denn wir glauben an unseren „ungarischen Gott“, der sie über uns hereinführen wird, weil wir mit allen Fibern des Herzens und des Kopfes darnach uns sehnen. Die Wünderbraut, die durch die Nationen fährt, die mit zorniger Ruthe auftritt, was im Schlamm der Bequemlichkeit versunken lag, sie muß auch über uns kommen und von uns segnen die schauerliche Eisdede des Indifferentismus, der Faulheit und der Unwissenheit, die uns so lange in Dase gefchlagen hatte! Unsere Väter haben uns einen alten Spruch hinterlassen, der freilich Ihnen da drängen wunderbar klingen muß:

Extra Hungarum non est vita;

Sed, si est vita, non est ita!

jedoch uns ist er ein Schiboleth, das wir schlafend und wachend, weinend und lachend mit uns herumtragen. Aber damit er seine richtige Bedeutung für uns erhalten kann, müssen wir zum wahren Leben erwachen. — Gott wird helfen!

## Recensionen.

Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Vater Unser, neun geistliche Lieder, gedichtet und componirt von Peter Cornelius. op. 2. — Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

v. Br. Der Componist des „Calien von Bagdad“, von dem wir freilich nichts wissen, als das Gezänke, zu welchem er Veranlassung gab, tritt uns hier mit einer recht seltsamen Gabe, einer Sammlung geistlicher Gesänge entgegen, deren Texte er selbst gedichtet und dann componirt hat. Bekanntlich hat sich *Cornelius* auch den Text jener Oper selbst geschrieben, und es scheint dieses Versehen nach dem Vorbild *Rich. Wagner's* bei ihm ein principielles zu sein. Jedem dieser neun Gedichte ist ein Satz des Vater Unser als Motto vorgefetzt, den es in freier Weise paraphrasirt. Eben so ist jedem Gesang und zwar in der älteren Punctationsweise, ein caetus firmus vorgebracht, welchen der Autor in seine Composition einführt, indem er ihn in der Begleitung, meist in der Sopranstimme, zuweilen auch im Bass antlingen läßt und als Basis seiner Production benützt. Welcher Charakter dieser Innewohnung, und daß sie sich nicht auf freiem Kunstgebiete bewege, entnimmt man schon aus diesen Andeutungen. In der That kann

unser ästhetisches Interesse an dieser Production nur ein mäßiges sein, denn Vögel mit gebundenen Flügeln können höchstens hüpfen, nicht fliegen; dennoch hat sie einen Antheil in nicht geringem Grad erweckt und verdient in weiteren Kreisen Beachtung zu finden. Gestehen wir es nur offen, daß man in der Sphäre, in welcher der Componist sich hier bewegt, meist nur noch der baren Heuchelei und Gedankenlosigkeit begegnet. Dieß ist jedoch hier nicht der Fall. Man sieht, daß es dem Componisten mit seinem Streben sehr Ernst ist und daß ein innerer, tiefer Drang ihn bewog, sich zu betheilen. Darum zeigen diese Gesänge auch vor Allem Charakter, und erheben sich bei aller Gebundenheit oft zu echtem, ergreifendem Schwung. Man fühlt, worauf wir immer Gewicht legen, daß ein Mensch hinter dieser Production steht, der vielleicht mit einem verirrten Gedicht ringend, aus der „Angst des Irdischen“ heraus nach einem festen Halt strebt. Ein so aufrichtiger, wahrer Ernst, mag er auch immer mit einem gewissen Mangel an Kraft verbunden sein, ja an ihm ganz eigentlich hervorzuheben, gewinnt doch dem Menschen unsere Achtung und vertraut der Künstler uns auch nicht zu begeistern, so folgen wir ihm doch mit Sympathie und Kühlung. In dem ersten, zweiten, siebenten und achten dieser Gesänge bringt der Componist seine religiöse Stimmung zum schönsten, wärmsten Ausdruck. Nr. 7 und 9 weichen im Styl allein von den übrigen Gesängen etwas ab und athmen eine mehr „weltliche“ Atmosphäre; der mildere freundliche Charakter des ersten steht gegen den etwas abseitlich strengen Grundton der andern angenehm ab. Hin und wieder zwar verfällt der Componist in Härten, wie z. B. im Anfang des zweiten Gesanges, wo er den *cantus firmus* in Ober- und Unterstimme canonisch, und zwar in jener in verkürzter Bewegung einführt, dann in dem fugierten Eingang des sechsten Gesanges, welcher das Bild: „Nachts, wenn sich Sturmwind wild erhebt“, zu materiell ausprägen will und dabei in's Häßliche und Geschmacklose verfällt; auch teilt die bewußt archaische Tendenz mitunter zu deutlich hervor und einige Male dimmt es uns, als vernehmen wir auf der Harfe des westlichen Sängers Geiße von Rich. Wagner's Hand; doch sind diese nur Ausnahmen, welche die Achtung, die uns diese so eigenartig auftretende Arbeit einflößt, nicht wesentlich beeinträchtigen.

Drei Heftige Lieder, gedichtet und componirt von P. Cornelius op. 1, 3 und 4. — Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Auch in diesen Liederheften erscheint Cornelius zugleich als Dichter und Componist. Es wäre pedantisch und unsüßhaltig diese Methode, welche ja auch R. Wagner in der Oper anwendet, an sich geradezu verurtheilen zu wollen, da in der Kunst nur die Resultate entscheiden, aber bedenklich bleibt sie immer von vornherein. Die Kunstgeschichte kennt bisher kein Beispiel, daß ein für eine Kunst hervorragend begabter Geist auch in einer andern spezifisch verschiedenen ein mehr als dilettantisches Vermögen offenbart hätte. Der Grund davon liegt einfach darin, weil jede Kunst auf ihren höheren Stufen auf einer mehr oder weniger einseitigen Steigerung verschiedener menschlicher Facultäten beruht. Zwar sehen wir auch im Volkstede meist Dichter und Sänger in einer Person vereinigt, aber darum erscheinen auch beide Künste in dieser primitiven Sphäre nur erst wie in embryonischer Verhüllung, ohne jene Höhe und Freiheit, Bestimmtheit und Selbstständigkeit, welche die Kunst erst als solche charakterisirt.

Betrachten wir nun die vorliegenden Lieder, so fließen ihre Vorzüge, wie ihre Mängel aus derselben Quelle, einem gewissen unverkennbaren Ernst, der unsere Achtung und Theilnahme gewinnt, aber weder von ausreichend poetisch noch musikalisch-schöpferischer Kraft getragen, zu sehr im Individuellen und Stofflichen hängen bleibt, wovon sich der künstlerische Affect, wenn er uns ästhetisch berühren soll, bis zu einem gewissen Grad reinigen muß, wofür er für diesen Mangel an Freiheit nicht durch eine ungewöhnliche Energie der elementareren Kräfte zu entschädigen vermag. So ist im Eindruck, welchen diese Lieder hinterlassen, ein sehr beengender, weil wir uns immer nur einer ganz subjectiven, unbestimmt zerfließenden, sich weder

klar fixirallirrenden, noch mächtig aufblühenden Empfindungsweise gegenüber sehen. Der Dichter-Componist bewegt sich in einem eng umschriebenen Gedanken- und Empfindungsfreie, die Liebe ist das ausschließliche Thema seiner Lieder, ein Thema, dessen allgemeiner Gehalt fast erschöpft ist, und dessen individueller Lebensentwurf hier die starken eigentümlichen Momente fehlen, welche gleichwohl unser Interesse an diesen Prosaen immer wieder zu erregen vermögen. Talent indessen spricht sich auch in diesen Liedern aus und namentlich für das Einfache, Schlichte, Zunügte stehen dem Dichter wie Componisten recht jarce Töne zu Gebote. Die hübschesten Proben davon findet man in Nr. 3 und 4 des ersten Heftes, dem wir überhaupt vor den beiden späteren den Vorzug geben. Der Autor hält sich hier als Dichter wie als Componist durchaus an die Weise des Volksliedes und diese gelangt ihm am besten. In den späteren ringt er nach tieferem Ausdruck, steht aber überwiegend unter der Herrschaft der Reflexion und bringt manches Unerquickliche. Hervorzuhellen wäre noch das „Angedenken“ aus opus 3, ein warm empfundenes Lied, das freilich auf eine sehr harmlose Phrase gebaut ist:



diese aber mit seiner Empfindung durchführt. Wenn der Dichter einmal sagt: „In Schmerzen hat mir hell geglist Unsterblichkeit“, so wollen wir billig sein und nicht dem Küchtlern sein zu ihm in poetischem Rausch entschläpftes Wort die Weichte abhören. Berufen sind wir ja auch alle, oder doch viele, nur eben auserwählt wenige!

## Correspondenzen.

Samburg-Allona.

(Schluß.)

30. März. Zweites Concert der Akademie von 1851 unter der Leitung des Herrn C. Rabener (Program: Schumann, Duetture zu Geneve; J. Joachim, Concert für die Violine in ungarischer Weise (Allegro maestoso — Romanes — Finale alla Zingaresse); Arie aus Weber's Oberon „Coron, du Ungeheuer“ und Lieder, gesungen von Frau Caggiani-Zettlschach aus Hannover; Händel, Duetture zu Parthenon: E. Bach, „Christ“ für 2 Chöre und Orchester; J. S. Bach, „Ehcomone“, vorgelesen von Herrn Joachim; J. S. Bach, Cantate zum Christfest „Christ lag in Todesbanden“.) Herr C. Rabener hat, obwohl doch das, durch ein Unwohlsein hervorgerufen, Ausbleiben des Herrn Stadthaupter zu bedauern, ein gebiegenes und doch nach allen Seiten hin anziehendes Programm gewählt, welches dadurch noch mehr gerechtfertigt wurde, daß das Joachim'sche Concert seinen Platz neben Werken so großer Meister ehrenvoll behauptete. Wir bemerken früher einmal eine Duetture des genannten Componisten zu Gehör, über welche mehr tabele als lobende Stimmen vernommen wurden, dieß Violinconcert aber ist klar und correct in der Form, reich erfunden, durchweg originell und fesselt mit seinem eigenthümlichen, süßlichen Gepräge die Aufmerksamkeit des Hörers von ersten bis letzten Act. Das Orchester, das der Componist bedeutend hervorzuheben ließ, wurde ausnahmsweise von Herrn Brahm's geleitet und löste jene Aufgabe, wie auch bei den andern Orchesterführern unter Oräber's Leitung mit Glück. — Daß Herr Joachim's Spiel sich sowohl in seinem Concert wie auch in der „Ehcomone“ aufs Neue im hellen Lichte zeigt, bedarf wohl kaum mehr einer Ermahnung. Frau Caggiani-Zettlschach that einen, wenn auch nicht gerade schönen, doch kräftig geübten und harten Vortrag. Sie erweute mit der Oberon-Arie ungetheilten Beifall ein, dem wir gern beistimmen, wöhnungs aus ihr Lieder Vortrag gänzlich unbedeutend ließ. Die Sängerin scheint sich am den Geist eines Liedes wenig zu kümmern und gab z. B. das Mozart'sche Weichen in so verzerrter Weise, daß das einfache, naive Lied gar nicht zu erkennen war. Wir möchten Frau Caggiani insofern berathen, die Schauspielerin zu Hanse zu lassen, wenn sie singt. — Die Händel'sche Duetture ist, als einleuchtend in der zweiten historischen Auftheilung des Concerts gewiß an ihrem Platze gewesen, wenn sie uns auch als eben mehr von historischer Bedeutung erschien. — Wir holten das Wert, welches etwas langwierig ist und an Monotonie leidet, für bedeutamer für die Compositionen des Händel'schen Zeit als für die Händel's selbst. — Die beiden Werke von Bach Vater und Sohn wurden ziemlich correct gesungen; sie würden noch mehr Wirkung erreicht haben, wenn das Anhören von so bedeutenden Compositoren nicht bereits ermüdet hätte, denn das Concert wüßte fast ohne Pausen volle drei Stunden. — Die „Academie von 1851“, welche diesen Winter dreizehn Tüchtig geleitet, gibt nächste Woche noch ein Privat-Concert, welches sich zwar als solches einer öffentlichen Besprechung entzieht, dem wir aber wegen der zur Aufführung gelangenden neuen Compositionen der Herren

Gräden er und Brahms nicht desto weniger unsere Aufmerksamkeit schenken werden.

Das 4. Concert des „Hamburger Musikvereins“ unter Leitung des Herrn D. S. Otten, den 20. April, brachte drei Couverturen: Mendelssohn's „Hebriden“ — Weber's „Cunrathen“ — und Beethoven's „Fidelioouvertüre“; Piano-vorträge von Herrn Johannes Brahms: ein Clavierconcert eigener Composition und drei Stücke aus Schumann's „Klavieralben“; — und mehrere Lieder und Lieder, gelungen von H. Desjars Artôt, Mitglied der italienischen Operngesellschaft des Impresario Corini. — Das schon im vorigen Winter hier einmal aufgeführte Clavierconcert von Brahms, in d-moll, trägt wie alles, was dieser Künstler bisher geschrieben hat, den Stempel eines harten, festen Characters, dem ein bedeutendes Talent zu Obote steht, um den Eingebungen seines Gutes's Ausdruck zu verleihen. Die Composition ist breit und großartig angelegt und in ihrer Totalität ein werthvolles, hoch zu schätzendes Musikstück, wenn auch im Einzelnen nicht frei von übertriebener Polyphonie und von dunkeln, tiefstimmigen Stellen, die auch den aufmerksamen Hörer über die Abfolge des Composition nicht klar werden lassen. Leider vermochte das Auditorium nicht, sich zum Verständnis der Composition emporschwimmen und nahm dieselbe mit schneidender Kälte auf. — H. Artôt verbindet mit einer flugwollenen Stimme eine seltene Stimme, insbesondere eine glänzende Coloratur. Ihre Leistungen wurden von dem Auditorium mit einem unmaßigen Beifall belohnt, einem Beifall, den der Bürgermeister'saal vielleicht zum ersten Mal erlebte, der sogar in den für einen Concertsaal, wenigstens noch Hamburger Begriffen, durchaus unüblichen Act eines Orchesterführers ausortete, was von den Leistungen der Sängerin in keinem Verhältnisse stand. — Das Zusammenpiel des Orchesters ließ, wie fast immer unter Herrn Otten's Leitung Vieles zu wünschen übrig; bei dem Clavierconcert hätte nicht viel gefehlt, daß die Ausführung ins Stochen geraten wäre.

Dieser Abend beschließt unsere musikalische Saison, welche an Concerten reich gewesen, denn irgend eine Juw. — Zu den vier bisher öffentlich concurrendem Gesangsvereinen stellte sich diesen Winter noch die „Academie von 1851“ unter Herrn G. Räden's Leitung als fünfter, und ersehte mit der gelungenen Vorführung eines gegebenen Programms. — Die „Singacademie“ unter Herrn Grund's und die „Vadsgesellschaft“ unter Herrn Armbrust's Leitung gaben je ein Kirchenconcert, und letztere unterhielt noch an einigen hohen Festtagen den Gottesdienst in der Petrikirche durch Ausführung Bach'scher Werke. — Der „Cäcilienverein“ unter Herrn Vogt's Leitung gab drei, der „Hamburger Musikverein“ unter Herrn Otten's Direction vier, und der „Philharmonische Verein“ gab auch diesen Winter wieder seine drei Concerte, die von Herrn Grund geleitet wurden. — Alle diese Concerte fanden mit vollständigen Erfolge statt und gaben, wenn man noch die sechs Quartett-Unterhaltungen der Herren Fäzner und Fes und drei Kammermusik-Stücke des Herrn Müller, sowie mehrere außerordentliche Concerte berücksichtigt, eine ganz erhebliche Zahl, die für Hamburg, die materielle Handelsstadt, noch beutbarer ist. — Zu behauern ist nur, daß das Theater in den verschiedenen Concerten immer ein anderes ist, indem jeder Concertgeber sich andere Musiker engagirt und diese meist nur für das bevorstehende Concert. Die natürliche Folge ist, daß die Orchester, obwohl die einzelnen Musiker tüchtig sind, nicht eingepießt sind, und daß die Musiker in eine Unabhängigkeit von den Concertgebern gerathen, die diesen oft zum Nachtheil gerichtet. Ein anderer Schaden entstammt den öffentlichen Concerten durch die große Verpflüchtung der Gesangskräfte, denn außer den fünf öffentlich concurrendem Sängervereinen, einer ohnehin schon großen Anzahl, bestehen noch über ein Dutzend kleinerer Vereine, die nur vor einem eingeladenen Publicum Zeugnis ihrer Fortschritte ablegen. — Von diesen sind an Zahl der Mitglieder die bedeutendsten die „Cänter“, unter Herrn Zumbad's und die „Academie“ unter Herrn Garvens Leitung. — Die Concerte gebenden Vereine, die übrigens je etwa 60 bis 100 Mitglieder zählen, müssen daher die besten Gesangskräfte mit den kleineren Vereinen theilen. — Unter Herrn Schäffer ist wöchentlich ein Dilitanten-Orchester, das 12 erste Violinen zählt und Erfreuliches leistet. — Diesen Winter sind wir auch durch ein sehr erprießliches Unternehmen, dessen sich andere längst erfreuen, die Symphonie-Soirées des Herrn Fäzner vor bereichert, die bei billigem Entree einem größeren Publicum den Genuß classischer Musik verschaffen.

Unsere Oper liegt leider arg darnieder. Schon unter Zaich's Direction war sie mangelhaft, seit Herr Wolfheim das Stadttheater leitete, ist sie ganz im Verfall, sowohl was Gesangskräfte als auch was Programm betrifft. — Mozart, Gluck, Weber, Beethoven, Weber füllten nur wenige Abende, dagegen wurde „Zinnroh“ bis jetzt 30 Mal gegeben und „Lieschen Bach“, „Lulu“, „Bellina“ und andere Komödien auf der Tagesordnung. — Jetzt verliert wir auch noch Frl. Georgine Schuberl, welche Herr General-Musikdirector Giacomo Meyerbeer zur „Dinorah“ designt hatte, an die Berliner Oper.

Frau Clara Schumann weiß tüchtig hier und kommt in einigen Tagen wieder, um vier Wochen in Hamburg zu bleiben. — Concerte wird je nicht geben.

## Nachrichten.

London. Im Krystallpalast werden im Juni über 4000 Mitglieder französischer Gesangsvereine unter Desjars Leitung Concerte geben.

Paris. Richard Wagner hat gegenwärtig mit der Composition eines Ballets beschäftigt sein, welches im „Zamhäuser“ eingeführt wird. (Wie? der „deutsche princeip getrene“ Wagner macht der französischen Mode eine solche Concession, nachdem er Meyerbeer darob so hart angefallen hat? D. Red.)

Bretzburg. Henry Wieniawski wurde als Solocister am kais. Theater und als Lehrer an der Theaterschule engagirt, mit 3500 Silber-rubeln Gehalt.

Brüssel. Herr Fétis d. Ae. hat als Vorsitzender der permanenten Abtheilung für die musikalische Preisbewerbung in einem Bericht an die k. belgische Akademie den Wunsch ausgesprochen, daß der gegenwärtig Gekrönte, Herr Rodon sich nach Paris und London, nicht aber nach Italien und Deutschland begeben möge. Nach Italien nicht, wegen der politischen Zustände dieses Landes, — nach Deutschland nicht, wegen der musikalischen Anarchie, die dort herrscht. (Das ist nun sehr spottig, und Herr Fétis scheint zu glauben, in Deutschland werde jezt nichts gehört als Wagner und Litz. Ein Blick auf die Concertprogramme irgend einer bedeutenderen deutschen Stadt müßte ihn vom Gegenteil belehren. Was aber die Oper betrifft, so dürften Paris und London gerade auch nicht die Städte sein, wo der Kräftigster Gutes werden konnte. D. Red.)

Berlin. R. Schumann's „Paradies und Peri“ kam am 21. April durch den Stern'schen Gesangsverein und das belgische Orchester zur Ausführung, und wurde günstig aufgenommen.

München. Der Draotriobverein brachte vor Kurzem Bach's Cantate zum zweiten Weihnachts-festtage, den dritten Act aus Händel's Susanna, und die Cantate „Aldine“ von C. Paffal zur Ausführung.

Göln. Die italienische Operngesellschaft des Herrn Merelli aus Venetig soll hier 6—8 Vorstellungen geben.

Stuttgart. Die L. Oper brachte seit Htern: Dinorah, Eugenottin, Freischütz, Troubadour, Don Juan und Künig's Weiber von Winckler. — Die Abonnement-Concerte wurden mit dem „Elias“ beschloffen.

Wien. Die Gesellschaft der Musikfreunde ist in ihrer vorgezogenen Generalsammlung mit der Verthung und Genehmigung des neuen Statutenentwurfs nur bis S. 22 vorgeschritten, und mußte der späten Stunde wegen eine Vertagung eintreten lassen. Es findet deßhalb Montag den 4. Juni um vier Uhr die Fortsetzung statt, und es werden die Mitglieder um so dringender eingeladen, sibirisch zu erscheinen, als der wichtigste Theil der Statuten, die allgemeinen Grundsätze welche für die Organisation des Conservatoriums maßgebend sind, in dieser Versammlung zur Verthung kommen. — Wir theilen in der nächsten Nummer d. Bl. die wichtigsten Ergebnisse dieser Verhandlungen mit.

— Der berühmte Organist M. Hesse aus Breslau wird in diesen Tagen in Wien erwartet. Dem Vernehmen nach denkt er in der Josephstädter Kirche vor eingeladenen Musikfreunden sich hören zu lassen.

— Das Hofopertheater hat vorgezogen mit einer Vorstellung des „Don Juan“ seine Saison beschloffen, und die Ferien haben begonnen. Wir müssen mit Bedauern sagen, daß das Repertoire dieses Kunstinstituts in der abgelaufenen Periode in keiner Weise die Hoffnungen erfüllt hat, die an die Ernennung des Herrn C. Ceder zum Director von Seite wahrer Kunstfreunde geknüpft werden durften.

## Neu erschienene Musikalien.

Für das Pianoforte zu zwei Händen: Th. Kaffé, 24 Preludes. — Jol. Pohl, Divertissement ou Exercices. Nouv. Edit. — B. Scholz, 6 Präludien und Fugen.

Für das Pianoforte zu vier Händen: R. v. Hornstein, Sonate in Es op. 10. — R. Wolfmann, 3 Märche op. 40.

Für eine Singstimme mit Pianoforte: S. Pung, Musica scelta d' antichi Maestri italiani. Nr. 1 Stradella. Nr. 2 Scarlatti. Nr. 3 Pergolesi. Nr. 4, 5, 7 Teuaglia. Nr. 6, 8 Scarlatti. Nr. 9 Cavalli.

Theoretische Werke: Ferd. Hiller, Übungen zum Einbium der Harmonie und des Contrapunktes. — L. Kobl, W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Kenntniß der Tonkunst. — Louis Spohr, Selbstbiographie. — C. F. Weismann, Harmoniechlem.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Retraction: Schotten-Paß Nr. 109. — Ausgabe: Schimackl Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weyffels & Büding, vormals G. F. Müller's Witwe.  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Zhr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Zhr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ R. oder 1 Zhr.  
 Will Postverendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Zhr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Zhr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Zhr. 10 Egr.  
 Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. IV. — Richard Wagner's Faustouverture und S. v. Bülow's Großhörn. — Rezensionen. — Uebersicht der Concertsaison 1859—60. — Correspondenzen (München, Düsseldorf). — Zeitungsgesch. — Nachrichten.

## Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von S. Wagge.

IV.

Wir schicken unseren weiteren Auseinandersetzungen, die sich auf die Geschichte der Liedcomposition beziehen, die Bemerkung voraus, daß am Schluß unseres Artikels II unser Glaubensbekenntniß nicht deutlich genug formulirt war, und daß wir dort möglicherweise mißverstanden werden konnten. Das Lied culminirt für uns, was wir eben hier erscheidener aussprechen wollen, in Franz Schubert, und wir rechnen diesen als Liedercomponist somit zu den bedeutendsten Erscheinungen, und sehen ihn als das an, wofür wir Mozart als Operncomponist, und Beethoven als Instrumentalcomponist erklären: als König eines Gebiets. So viele hundert und tausend Lieder auch vor Schubert geschrieben wurden, so reizende und herzige darunter sind, — im Ganzen muß man doch sagen, daß die früheren Componisten, deren Geist mit der Lösung ganz anderer Aufgaben beschäftigt war, für dieses kleine Genre kaum Zeit fanden, und nur gelegentlich auf's Papier warfen, woran sie eigentlich wenig Werth legten. Anders bei Schubert, dessen Production sich schon quantitativ entscheiden zum Lied neigte.

Wunderbar ist der Reichthum zu nennen, über welchen Schubert verfügte, um Alles, was nur irgend componirt und singbar schien, mit einer Musik zu bekleiden, die Sinn, Stimmung und Charakter in dem kleinen Rahmen mit sprechender Ähnlichkeit wiedergab. Seine Phantasie ließ ihm Töne für jeden Ausdruck des Gemüthslebens, und sie gewannen unter seinen Händen sofort Gestalt und eigenenthümlichen ächt musikalischen Pulsschlag. Zugleich ist die ungemaine Naivität unvertennbar, die Urwürdigkeit, die als Gegenfuß zu künstlichkeit und Reflexion stets das Wirken einer Kraft befhäftigt, deren Entäußerung nicht auf dem Willen sondern auf dem Müssen beruht. Die Elasticität seines Gestaltungsvermögens offenbart sich zugleich in der Freiheit, mit der er die hier in Anwendung kommenden Formen beherrschte. Das Stropfenlied wie das durchcomponirte war ihm gleich geläufig, und wenn er auf dem lyrischen Gebiet sich mit größerer Vorliebe bewegte als auf dem der Ballade, so zeugt dieß nur von seinem glücklichen Instinct, der das der Musik mehr zuvagende richtig erkannte und vorzog. Die Ballade bietet nämlich keine geringe Schwierigkeit für die musikalische Behandlung sowohl, wie in Betreff der Ausföhrung durch den Sänger, letzteres deßhalb, weil die häufigen schroffen Gegensätze, welche hier als Folge einer erzählten Begebenheit zu Tag treten müssen, eine außerordentliche Kunst des declamatorischen Vortrags voraussetzen, um nicht unverständlich und einträufelnd vorüber zu gehen. Der declamatorische Gesang selbst aber ist eben kein rei-

ner Gesang mehr, da das Uebergewicht, der Schwerpunkt, bedeutend auf das Wort fällt, und somit die innige Verbindung zwischen Text und Musik eher alterirt als hergestellt wird. Hierin mag auch der Grund liegen, warum die Ballade überhaupt weniger in allgemeine Aufnahme kam, und selbst die Werke eines Löwe keine sehr weite Verbreitung finden konnten.

Schubert war zugleich eine ganz originale Erscheinung. Seine Melodien, die doch zugleich ebenso natürlich und logisch gebildet als charakteristisch sind, erinnern an gar nichts Vorausgegangenes, sondern sind das Abbild eines ganz selbstständigen und eigenenthümlichen Seelenlebens. Auch ähneln sie sich unter einander nur selten, und fast jede erschließt eine andere neue Seite dieses Lebens, — ebenso wie jede dramatische Person in Mozart's Opern, wie jede einzelne Symphonie von Beethoven einen völlig verschiedenen Ton anschlügt.

Wir können hier nicht im Sinn haben eine Monographie Schubert's zu liefern. Die gegebenen Andeutungen mögen genügen, um zur Grundlage unserer weiteren Bemerkungen zu dienen.

Wie es nun in der Geschichte der Tonkunst immer zu bemerken ist, daß große Ereignisse ihre Schatten zuerst voraus und dann rückwärts werfen, wie, um deutlicher zu sprechen, der Beethoven'schen Symphonie die Mozart'sche und Haydn'sche vorausging, die Schubert'sche und Schumann'sche aber folgte, so sehen wir auch im Lied, daß die einmal gewonnene Höhe noch eine Strecke anhält, und mehrere neue sehr interessante Spigen erkennen ließ. So haben neben vielen anderen Componisten, die noch Werthvolles an den Tag förderten, besonders Mendelssohn, Schumann und endlich Robert Franz im Liedfache sich ausgezeichnet. Mendelssohn's weiche träumerische Natur, seine vorzugsweise zur Lyrik geeignete musikalische Begabung konnte bei gleichzeitigem Aufblühen geistesoverwandter Dichter nicht verfehlen, ganz außerordentlich Schönes hervorzubringen. Wieder wie „Auf Flügeln des Gesanges“, „Sonntagslied“ und viele Andere sind Gaben, die selbst ein Schubert nicht schöner zu gestalten vermocht hätte. Und dennoch steht Mendelssohn gegen Schubert als Liedercomponist im Ganzen schon um einen Schritt zurück! Erstlich in der Vielseitigkeit der productiven Kraft, da der Kreis des seiner Natur Zugewandten schon ein beschränkterer war. Dann auch in der quantitativen Hervorbringung. Schätzte Schubert seine Lieder förmlich aus den Aermeln, so bemerkt man bei Mendelssohn schon ein wäherisüßeres, sorgfältigeres Produciren, welches zwar von einer höheren geistigen Bildung und tieferen Erkenntniß seiner selbst Zeugniß gibt, zugleich aber eben auch schon ein geringeres Maß von zwingender Naturkraft verrät. Auch war er viel zu ernst und strebsam, um seine Kraft an einem so kleinen Genre zu erschöpfen. Er, der in die großen Raumverhältnisse Bach'scher Musik und in die Wunder Beethoven'scher Instrumentalwerke tiefe

Blide gethan, und Kraft in sich gefühlt hatte, diesen Großen nachzueifern, konnte unmöglich den ganzen Reichthum seines Musikgeistes in diese Form gießen.

Ein eigenthümlich schwieriges Object der Beurtheilung ist als Liebercomponist Robert Schumann, und die Ansichten über seine Schöpfungen gehen auch hier noch immer weit auseinander. Sein ganzer Bildungsengang, weder vom Gesang ausgehend, noch zu ihm zurückförend, weist eigentlich mehr auf die Instrumentalmusik hin. Er war, um Alles in Einem zu sagen, mehr Harmoniker als Melodiker, wenn er auch in Beidem bedeutend ausgebildet erscheint. Zudem er mit Hilfe dieses vorwiegend harmonischen Vermögens ungemein tief in die charakteristische Seite der Kunst eindrang, und dadurch das Interesse der deutschen Musiker in hohem Grad erregte, mußte die formale Seite allerdings in den Augen Zener vernachlässigt erscheinen, die vom Gesang die Melodie unerröndlich halten, d. h. die für sich bestehende rein homophone Melodie. Man konnte viele dieser Lieder nicht für sich hinjumen, — das Accompaniment war unentbehrlich, ja mitunter lag eben darin das werth- und charaktervollste, eine Eigenschaft, die dem Nicht-Musiker diese Lieder bebensücht machte, no nicht gar sein Urtheil dagegen einnahm. Ein solches Urtheil in Vausch und Bogen ausgesprochen, würde jedoch der Wahrheit keineswegs entsprechen, und verkennen, daß Schumann in vielen seiner Lieder auch in Betreff selbstständiger Melodie höchst Werthvolles geleistet und jedenfalls auch große eine Welt aufgeschlossen hat, die früher verhüllt war, deren Wunder aber zu würdigen und zu genießen auch nicht Jedem gegeben ist. Wird man nun keineswegs umhin können, Schumann's Liedern vom nationalen Standpunkt, d. h. vom specifisch deutschen, volle Berechtigung zuzugestehen, und die große Innigkeit und Tiefe, die sich in der Uebergabe der Stimmung des Gedichtes ausdrückt, anzuerkennen, so wird man doch auch zugeben müssen, daß die Universalität dieser Productionen gegenüber der Schubert's eine geringere ist, und wahrscheinlich bleiben wird. Setzt ihm die Welt auch sein Denkmal, so wird gleichwohl die deutsche Nation, das musikalische Deutschland, verpflichtet sein, es zu thun, und wir sehen mit Freuden, daß wenigstens die Verbreitung dieser phantastischen Schöpfungen eine immer größere wird. Schubert wird dessen ungeachtet seinen Vorrang nach Recht und Willigkeit behaupten.

Eine ganz eigenartige Erscheinung ist Robert Franz, welcher zwar an Fülle der Erfindung gegen Schubert ebenfalls zurücksteht, und sich zu ihm verhält wie ein wohlhabender intelligenter Bürger zu einem reichen und verschwenderrischen Fürsten; dagegen aber in einem Punkt, und nicht in einem unwichtigen, einen bewirkten geistigen Fortschritt in Anspruch nehmen darf. In Schubert wirkt vor Allem die Melodie und ihre Uebereinstimmung mit dem Ganzen der musikalischen auszudrückenden Stimmung. Auch bei Mendelssohn ist dieß vorwiegend der Fall. Wenn die musikalische Declamation, das Heben und Senken des Tons nicht immer mit dem Text des Gedichtes streng übereinstimmt, so machte ihnen dieß wenig Sturpel, weil ihr Streben eben mehr auf's Ganze ging. Sie nahmen deßhalb nicht Anstand, dort wo sie in Zweifel geriethen ob der Melodie oder der Declamation der Vorrang zu lassen sei, jedesmal der ersteren denselben zuzusprechen, ja von Schubert möchten wir fast glauben, daß er in solche Zweifel gar nie gerieth. Robert Franz ist das Berdienst zuzusprechen, daß er nicht nur den strengsten Anforderungen der Declamation, in Betreff der Hebung und Senkung gerecht wurde, sondern auch hinsichtlich der Interpretation eine merkwürdige Treue und Uebereinstimmung heraufstellen wußte, ohne deßhalb in jenen nüchternen Ton zu fallen, den alle Doctrinäre sofort anschlagen, wenn sie produciren wollen. Es ist dieß ein Vorzug, der freilich nur von einem kleineren Kreise erkannt und gewürdigt werden

dürfte, deßhalb aber vom künstlerischen Standpunkt nicht anders als mit größter Hochachtung betrachtet und behandelt werden kann.

Wie Schubert die äußerste Linke naturalistischer Freiheit, so repräsentirt R. Franz gleichsam die äußerste Rechte vollkommener geistmässiger Ordnung, und nie ist ein lächerlicheres Quiproquo vorgefallen, als da man diesen Componisten, wie es nicht selten geschah, zu den „Zukunftsmustern“ rechnete. Niemand kann weiter von der eben genannten Richtung entfernt sein, als er, dessen Melodik schlicht und innig, dessen Harmonik durchaus logisch, dessen Satz- und Periodenbau von vollkommener Symmetrie sind. — Mit dieser äußersten Linken und Rechten erscheint aber das Gebiet des Liedes begrenzt, und wenn man das Heer der Nachahmer und „Welterbildner“ betrachtet, so gewahrt man eine Masse von Irrpfaden, auf welchen die Kunst der Liebercomposition von der rechten Straße ab in den Sumpf der Gemeinheit, oder in die unerfreulichen Steppen und festigen Eübnen der Abstraction gerathen mußte. Einige dieser Pfade anzudeuten mag uns noch vergönnt sein.

Von der sinnlich kräftigen melodischen Kunst Schubert's zweigt sich eine Straße ab, die, noch weiter links ausbiegend, zu den Herzen der — Stuben- und Kammermädchen führte. Es sind die eigentlichen Wiener Liebercomponisten, die diesen blumigen Weg betreten. Ueber Broch gelangten wir glücklich zu Hölz!

Von den Vertretern einer gesunden Mitte, Mendelssohn und Schumann konnten nicht wohl viele weit ausschweifende Richtungen ausgehen. Ihre Nachfolger hielten im Ganzen eben auch die Mitte ein, und nur einige talentlose Nachahmer des Einen gelangten endlich zu einer nichtsagenden aber immerhin eben und noch ziemlich musikalischen Sentimentalität, — einige des Andern zu einer schwülstigen Manier, die das Urbild in fast caricirter Weise abspiegelt.

In einem sehr starken Winkel ausbiegend, geht ein Weg von R. Franz ab, der wie gesagt zumeist von pebantischen und eingebildeten Doctrinären betreten wird, und schnur gerade in die Wildnis führt, wo man — den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Man will noch getreuer und noch eindringlicher declamiren, geräth aber aus der Melodie in die absolute Melodielosigkeit, aus der gesunden Harmonik in die gequälteste, allen Zusammenhangs entbehrende Enharmonik, aus der Einfachheit des natürlichen Periodenbaus in die verzwickteste und sinuöserwundene rhythmische Ordnung, — ein Weg, den diese Herren freilich nicht allein im Lied mit Vorkliebe und großem Selbstbewußtsein wandeln.

Die Frage, ob auf dem durch die genannten Meister abgegrenzten Gebiet noch eine erfreuliche Zukunft zu erwarten sei, kann gegenwärtig kaum schon entschieden werden. Sie hängt überdieß mit der Frage zusammen, ob die lyrische Dichtkunst selber noch wesentlich Neues und zur musikalischen Behandlung sich Eignes zu Tag fördern wird. Denn die besten Lyriker sind schon sehr ausgebeutet, und die besten Gedichte derselben gehören, wie sich ein Freund ausdrückt, zu den „seitigenagelten“, d. h. sie sind durch die vorzüglichsten Tonidichter in so treffender Weise in Musik verwandelt worden, daß nur Unkenntnis oder Unmuthung es ohne Erfolg unternehmen kann, sie nochmals in Töne zu tauchen. Wenn es aber als ein Symptom betrachtet werden darf, daß in den Musikalienhandlungen schon die relativ besten Erzeugnisse der Gegenwart auch auf diesem Gebiet zu den „Ladenhütern“ geföhrt werden, während wie in allen anderen Kunstgattungen die ältere gute Waare vortrefflich „geht“, und außer dieser nur die Modes- und Salonmusik bei dem unverbesserlichen leider großen Theil des Publikums Absatz findet, so will es scheinen, daß auch die Bäume des Liedes nicht in den Himmel wachsen sollen.

## H. Wagner's Faust-Ouverture und H. v. Bülow's Broschüre.

v. Br. „Und nun bitten wir ausschließlich hartnäckige Gegner, denen ein motivirter Enthusiasmus für einen Lebenden antipathisch erscheinen mag, zu entgegnen, was sie können und uns gefälligst — aber mit stichhaltigen Gründen — zu belehren, daß wir Unrecht haben, Richard Wagner für das zu halten, wofür wir ihn unter Anderem erklären; als einen der wenigen legitimen Erben und Nachfolger des incarnirten Musikgottesohnes Beethoven.“ Mit diesen Worten schließt eine kleine Broschüre, welche Hans v. Bülow kürzlich unter dem Titel veröffentlicht hat: „Ueber Richard Wagner's Faust-Ouverture, eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes.“ Die Antipathie gegen den Enthusiasmus für einen Lebenden (namentlich Künstler) ist eine nur zu leicht begriffliche und immer wiederkehrende, deshalb aber heilich unter Umständen nicht weniger unerfreuliche und widerwärtige Erscheinung. Wir unersetzlich dürfen uns nicht nur in unserem Bewußtsein von dieser Antipathie frei erlösen, sondern haben vielmehr auch unserm eigenen Enthusiasmus für so manchen Lebenden (so vielfachen und wie wir glauben, lebhaften Ausdruck gegeben, daß an dessen Aufrichtigkeit und innerer Wahrheit nicht gezweifelt werden kann, daß also unser oppositionelles oder zum Mindesten doch rein kritisches Verhalten gegen diese und jene, als hervorragend begründete Kunstschöpfung der Gegenwart zwar möglicherweise aus jener Erkenntnißschwäche, der wir alle unterworfen sind, niemals aber aus jenem Motiv hergeleitet werden könnte. An den Gedanken also, welche die erwähnte Broschüre und ihr Gegenstand in uns anregen, hat eine derartige Antipathie keinen Antheil. Uebershaupt schwärzt v. Bülow die mögliche Wirksamkeit seiner Arbeit auf den gebildeten Laien — und für diesen ist sie doch vornehmlich berechnet — von vornherein sehr durch die erlöser, noch überdiess ziemlich ungehobelt, geschmacklosen Darstellungen gegen den literarischen und nicht literarischen Pöbel. Das heißt einen höchst unfruchtlichen Kampf gegen Windmühlen führen, die ja nur ein Ton Einzige für bekämpfenswerthe Riesen halten konnte. Ein Schriftsteller, der von der Würde des Gegenstandes, für den er kämpft, überzengt ist, sollte sich auf solche Inbegriffen und Nullitäten wenig oder gar nicht einlassen. Wer wird es bestreiten, daß es ein Publikum gibt, welches in der Kunst nichts anderes erblickt, als eine andere Sorte von Amüsament und Kritiker, die „wie die Gerichtsschreiber und Banern vom Rathshaus der menschlichen Begebenheiten kommen und das: ja, wenn dieses und jenes geschehen wäre — debattiren?“ Ihnen aber thut man schon zu viel Ehre an, sie nur als vorhanden zu betrachten, wenn von der Kunst und ihrem Ernst die Rede ist, denn diese sieht zu hoch, um gegen jene nur eines Anwaltens zu bedürfen.

Wie freilich v. Bülow durch die in seiner Broschüre niedergelegten Erörterungen zunächst erwiesen haben will, daß R. Wagner als „einer der wenigen“ Legitimen Erben Beethoven's zu betrachten sei, entzieht sich einigemmaßen der Begreifbarkeit. Diese Meinung ist eben so wenig mit „stichhaltigen“ Gründen zu widerlegen, als sie mit irgend wie „stichhaltigen“ Versuchen, vielmehr nur ganz am Schluß auf eine sich von selbst ergebende Consequenz ausgeprochen wird, auf die aber alles Vorhergehende nicht im Mindesten hinleitet. Zwar wird die neunte Symphonie als der „Ausgangspunkt“ jener Ouverture, welchen sich die Werke der neuentstandenen Schule überhaupt einbildeten (?), und das Motto angezogen: „Du sollst entbehren“, welches aus jener, wie dieser, einem „Worte“ gleich hervorspringe. Den Commentar zu jenem Motto hat Beethoven ebenfalls in erschütterndster und imposantester Weise in seinem Leben gegeben. Ob dies seine „legitimen Erben“ auch von sich behaupten können, müssen sie am besten wissen; sie nehmen einfach von ihm, wie sie meinen, ihren Ausgangspunkt, und lassen sich in dieser Meinung durch die Erkenntniß nicht irren, wie solche Ausgangspunkte nur aus solchen Anfangspunkten hervorgehen und in Wahrheit zugleich Schlußpunkte für einige Jahrhunderte oder Jahrzehende bezeichnen. Wenn es in jener Broschüre heißt: „Beethoven's letzte Worte

gelten für und nicht als der Grabstein seiner Schöpfungen, sondern als der besiegelnde Schlußstein derselben, der wiederum als der Fels erscheint, auf dessen Rücken sich ein neuer Bau unsterblichen Lebens zu gründen hat,“ so betonen wir, diesen Satz nicht genau zu verstehen, indem uns der seine Unterschied zwischen „Grabstein“ und „besiegelndem Schlußstein“ nicht deutlich ist. Wenn aber vollends dabei die Frage angezogen wird: „auf welcher Seite wohl die größere Pietät sei, so wird weder der Bestand der Verfassungen, noch die Einfachheit des menschlichen Gemüthes je begriffen können, wie auf Seite derjenigen die größere Pietät (man könnte auch sagen: Einfachheit) sein soll, welche in dem größten Werk eines der größten Männer aller Zeit einen blüthenverheißenden Keim für ihre eigenen Schöpfungen erblickten, als derjenigen die es als den Bispel eines organisch emporgewachsenen Riesenbaumes betrachten, der in seinen Aesten wohl Vogelnester tragen, aber aus seiner Krone nicht neue Wurzeln emporstreben kann. Ueber diese präntendierten „Verbungen“ Beethoven's indessen und ihre „Legitimität“ hat Ehlerst in seinen musikalischen Briefen ein gutes Wort gesprochen, dem wir unbedingt beipflichten und auch unersetzlich den inneren Zusammenhang der sogenannten „neuentstandenen Schule“ mit Beethoven und dessen letzten Werken vollständig leugnen. Die höchsten Kunstschöpfungen — und eine solche repräsentirt Beethoven — sind Produkte einer bestimmten Epoche und bestimmten Individualität, ihr Wesen daher auf spätere ganz anders gearbete keineswegs, dem Ampfstoffe gleich, übertragbar.

An einer Stelle dieser Broschüre wird das Recht der Individualität in der Kunst nachdrücklich in folgendem Citat Rossa's betont: „Was im Leben, im Schaffen, im Individuum steht, will hinaus an das Licht; nicht die Kritik, sondern der Weltgeist zengt und begründet Kunst und Künstler. Wir können und dürfen nicht das Recht des Individuums's tödten; es ist das Mytherium seiner Natur und seine Gewalt der Erde hat Macht darüber.“ Allerdings hat die Individualität ihr Recht in der Kunst, wie im Leben und die größte Sünde und Thorheit der sanftlichen Clafsimanen, wie der exclusiv Christlichen besteht darin, alle Erscheinungen nach einem abstrakten Maßstab messen zu wollen, um dieselben, wenn sie sich ihm nicht genau aufpassen lassen mögen, unbedingt zu verwerfen. Indem wir uns vorbehalten, diesen hochwichtigen, entscheidenden Punkt, nämlich das Recht der Individualität, wie jenes der Kritik und deren Bedeutung ihr gegenüber nächstens einmal als ein besonderes Thema zu erörtern, beschränken wir uns hier auf die einzige Bemerkung, daß wir unersetzlich der Individualität ihr Recht um so weniger bestreiten möchten, als sie daselbe ohnehin vermöge innerer Nothwendigkeit ganz von selbst nach Maßgabe ihrer Kraft geltend macht. Aber wenn auch jene Individualität noch unser Interesse, unsere Theilnahme (und in hohem Grade) erwecken kann, die mit Recht der Polizei und dem Irrenhaus verfallen ist, so werden wir ihr unsere Verehrung und Liebe doch immer nur so weit zuzuwenden vermögen, als sie sich innerhalb des durch die allgemeinen Gesetze gezogenen Kreises bewegt, denn dem außerhalb Stehenden die gleiche Verehrung einräumen heißt, dem Allgemeinen seine Anerkennung versagen und die Barbare proclamiren. So werde nicht der Kröte noch dem Ihu, nicht der Spinne noch dem Schafal ihre Existenzberechtigung bestreiten, denn die Natur hat sie ja nach nothwendigen Gesetzen hervorgebracht, wenn aber eines von ihnen von mir verlangt sollte, als König der Thiere anerkannt mit Krone und Scepter besetzt zu werden, so werde ich, so lange ich nicht selbst vom Schafal getroffen oder von der Kröte vergiftet bin, mir erlauben, auch von meinem Individualitätsrechte Gebrauch zu machen.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

### a) Theoretische Werke:

Generalbaß-Übungen nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre, systematisch geordnet von Benedict Widmann. Leipzig, C. Neubeuberger 1859.

— J. — Die Mängel und Vorzüge des sogenannten Generalbaßes, namentlich in Hinsicht der Begleitung der Tonstücke nach Generalbaß-Signaturen, sind bereits längst hinreichend erörtert, so daß über Werth und Unwerth dieses Theils der Musiktheorie kein Zweifel mehr obwaltet; denn konnte selbst bei der früheren melodischen und harmonischen Einfachheit der Tonstücke die Generalbaß-Besitzerung in Rücksicht auf Accordlage und Stimmführung nur sehr unvollkommen genügen, so bleibt sie für die später erscheinenden Tonstücke mit reicherer rhythmischer Entfaltung und mannigfaltigerer instrumentale Begleitung nur als eine höchst dürftige, practisch fast unanwendbare Abbeviatur-Schrift. Daß der Generalbaß aber gerade als Abbeviatur-Schrift zur leichteren Uebersicht der Harmonien und ihrer Verbindungen beim Unterricht in der musikalischen Composition vortheilhaft benützt werden kann, und daß die Bekanntschaft mit demselben zur vollständigeren Kenntnisaufnahme älterer, werthvoller Werke, denen er einmal zugegeben wurde, unentbehrlich ist, soll nicht gelängert werden. Dieser Vortheile wegen wird nun auch in jeder Musiktheorie, die in ihr Bereich die Harmonielehre aufnimmt, das Generalbaßes gedacht, und die meisten der dahin einschlagenden Werke von Watzburg, Albrechtsberger, Bogler, Tüt, Bierling, Kollmann, G. Weber, F. Schneider, Marx, Richter und Anderen enthalten mehr oder weniger entsprechende Übungsbeispiele, die erforderlichlich jedes kunstverständige Lehrer leicht vermehren kann. Namentlich findet man in der „Practischen Anleitung zum Generalbaß“ von Kollmann u. d. in dem „Lehrbuch der Harmonie“ von Richter einen so bedeutenden Vorrath an Übungsbeispielen, daß die uns vorliegenden „Generalbaß-Übungen“ als eine höchst überflüssige und durchaus nicht als eine zur Förderung der Kunst des Generalbaßspiels notwendige „Zugabe“ erscheinen, zumal auch im Vorwort zu denselben, im Widerspruch mit der Angabe auf dem Titel: „Zugabe zu jeder Harmonielehre“, gerade nur das Lehrbuch von Richter zum „Beweweiser“ genommen wurde, somit gewissermaßen der Besitz des Richter'schen Lehrbuchs beim Gebrauch dieser Übungen vorausgesetzt wird. Diesen unsern Auspruch, daß wir nämlich die Herausgabe dieser Sammlung von Übungen für etwas ganz und gar Ueberflüssiges halten, vermögen wir auch in Betreff der am Schluß zumeist aus Kirchengcompositionen berühmter Tonmeister aufgenommenen Übungen nicht einzuschränken, da über die Begleitung mit figurirtem Baß, über Recitative u. s. w. einerseits die meisten der oben bezeichneten Lehrbücher die nöthigen Anweisungen und Übungen ebenfalls enthalten, andererseits aus solchen vorgeschriebenen Beispielen nicht für alle Fälle generelle Regeln abstrahirt werden können, und für diejenigen Musiker, Organisten, Cantoren u. s. w., zu deren Functionen das Generalbaßspiel bei Aufführungen von Messen, Vespem, Psalmen, Cantaten gehört, immer die unerlässliche Pflicht bleibt, jedes einzelne von ihnen zu begleitende Tonstück und insbesondere die Lage und den Gang der Stimmen, die durch die Begleitung nach Generalbaß-Signaturen unterstützt werden sollen, vorher genau zu studiren, wozu sie sich nicht der Gefahr aussetzen, mit ihrer Begleitung mehr zu verderben als gut zu machen.

Was die den Übungen beigefügten „Erläuterungen“ betrifft, so war dem Verfasser das Richter'sche Lehrbuch etwas mehr, als bloßer „Beweweiser“. Um aber, wie uns dünkt, dem etwaigen Vorwurf des Schreibensraubs vorzubeugen oder ihn doch zu schwächen, sind manche Erläuterungen, den Richter'schen Lehrbüchern gegenüber, verändert gegeben, was mitunter sehr missgünstig, und durch welche Darstellungsweise insbesondere der Verfasser auch keine vortheilhafte Meinung von seiner musikalisch-wissenschaftlichen, wie überhaupt von seiner logischen Bildung für sich geminnen läßt. Zum Beleg hierfür lassen wir einige dieser „Erläuterungen“ mit den betreffenden, nebengestellten Lehrbüchern von Richter hier folgen:

### Widmann:

„Unter Intervall (Zwischengraum) versteht man das Verhältniß, in welchem ein Ton zu einem andern steht.“

„Die chromatische Veränderung der reinen und großen Intervalle, sowohl des obern, wie des untern, verändert ihre Stufe, also auch ihre Benennung nicht.“

„Nicht alle Dreiklänge der Durtonleiter sind tonische Dreiklänge, sondern nur die der I., IV. und V. Stufe, welche die Grundlage der Tonart bilden.“ (Und unmittelbar darauf): „Den Accord der I. Stufe nennt man tonischen Dreiklang, den der V. Dominant-Dreiklang und den der IV. Stufe Unterdominant-Dreiklang.“ (und doch waren vorher alle drei Accorde tonische!)

(Die Vernechtung der Begriffe: Grundton und Grundbaß verleiht den Verfasser zu folgender Erklärung): „Der Baßiger (nämlich der Sext- und Quartsextaccorde) Grund- oder Stammaccorde ist auch für sie der Grundbaß“ (statt Grundton).

„Wie bei den Stammaccorden, so wird auch beim Sext- und Quartsextaccorde meistens der Grundton verdoppelt.“

... „ganz unndem und unmelodisch (!) sind die Septimenaccorde der I. und VI. Stufe (im Moll), weshalb hier gar nicht aufgeführt.“

Wir brechen hier ab, indem wir unser oben ausgesprochenes Urtheil schon durch diese wenigen Beispiele gerechtfertigt zu haben glauben. Wer noch mehr Incorrectes sehen will, mag es selbst in dem Buchlein aufsuchen. Nur wollen wir noch bemerken, daß die G. W. e. r' l' i' c' h' e r'schen Ziffern zur Bezeichnung der leitenden Harmonien, von Richter in sein Lehrbuch aufgenommen, auch vom Verfasser, aber in sehr mangelhafter Form, adoptirt sind. Seine römischen Ziffern sind nämlich alle von gleicher Größe und ohne weitere Nebenbezeichnung, so daß an denselben nur die Stufe der Leiter, nicht aber erkannt wird, ob der bezügliche Accord ein Drei- oder Vierklang des Dur- oder Moll-Geschlechts sei; und noch weniger ist dann in

### Richter:

„Intervall, Zwischenraum nennt man das Verhältniß, in welchem ein Ton zu einem andern in Bezug auf Entfernung steht.“

„Jede chromatische Veränderung dieser (nämlich ein Intervallbildender) Töne, des obern sowohl, wie des untern, verändert ihre Stufenzahl nicht.“

„Der zuerst gefundene auf der ersten Stufe der Tonleiter stehende Accord heißt: der tonische Dreiklang, der zweite auf der fünften Stufe der Dominant-Dreiklang, und der dritte auf der vierten Stufe der Unterdominant-Dreiklang.“

„Wie der Grundton des Sext- und Quartsextaccords“



stets C und nicht die Baßnoten E und G, so wird auch der Accord selbst nicht auf der dritten, oder fünften Stufe, sondern auf der ersten Stufe liegen.“

(Nicht vermengt in dieser Beziehung beide Harmonien nicht; vom Sextaccorde sagt er): „Nach den früher S. 12 bemerkten Regeln der Verdopplung eines Intervalls des Dreiklangs wird es auch bei dem Sextaccorde im Allgemeinen im vierstimmigen Satz besser sein, den Grundton des Stammaccords zu verdoppeln.“

(Und vom Quartsextaccorde): „Als Verdopplung ist der Baßton, die Quinte des Stammaccords, am geeignetsten.“

„Der Accord der vierten und sechsten Stufe (es ist von den Septimenaccorden in Moll die Rede) ist selten, weil die Stimmführung bei der Auflösung unbequem und unmelodisch wird.“

folcher Bezeichnung eine weitere Unterabtheilung der Accorde (große, kleine, Drei- und Vierlänge) zu erkennen.

#### b) Werke für Pianoforte mit Begleitung von Saiteninstrumenten.

Trio, comp. v. Heinrich v. Sahr. op. 7. — Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

v. Br. Wir lernen mit diesem Trio in Heinrich v. Sahr ein recht hübsches Talent kennen, welches zwar keinen besonders eigenthümlichen Gehalt zeigt, aber sich wie, mit Ausnahme von Brahms und Kubinlein, fast alle jüngeren Componisten (in dieser Kunstgattung) in den von Mendelssohn und Schumann gegebenen Bahnen mit Freiheit und Geist bewegt. In der breiten und weiten Ausführung der Formen, die sich (besonders auch im Adagio) ohne Mustaltungen und leere Lückenbäßer entwickeln, zeigt sich das ächt musikalische Naturell des Componisten. Wie dem Namen nach, möchte er auch als künstlerischer Charakter mit Saran, dessen fantastische Variationen wir kürzlich besprochen, verwandt erscheinen. Im Finale ist es ihm merkwürdiger Weise begegnet, sich ein bißchen in Rossini's „Barbier von Sevilla“ zu verirren, wie nachstehend zu sehen:

Quartett, comp. v. Friz Spindler. op. 108. — Verlag in Leipzig.

Ein Autor, der ein opus 108 edit, und der uns, gleichwohl bis zur Stunde unbekannt war! Sei die Thatsache demüthigend für den Autor oder beschämend für uns, wir wollten sie eben nur berühren. Dieses Quartett erinnert uns in Ton und Charakter vielfach an die Sonate von Dessoff, die wir kürzlich beurtheilten, mit der es auch die gleiche Tonart theilt — C-dur. Wenn Dessoff sich nicht weiter entwickelt, so wird sein op. 108, falls er es zu einem solchen bringt, ungefähr ausseh'n wie dieses Quartett, wie denn die bei Weitem größere Zahl der Autoren in ihrem hundertsten Werk ungefähr die gleiche Physiognomie aufweisen, wie in ihrem ersten. Das Quartett zeigt, wie gesagt, durch- aus die gleichen ästhetischen Dualitäten, wie jene Sonate, auf deren Beurtheilung wir daher zurückweisen möchten.

## Uebersicht

der musikalischen Aufführungen in Wien in der Saison 1859—60, mit vergleichender Verührung der Saison 1857—58.

(Auf Vollständigkeit macht dieses Verzeichniß keinen Anspruch.)

Es fanden in der verflohenen Saison folgende ganz- oder halb-öffentliche Concerte statt:

5 Philharmonische, 4 der Gesellschaft der Musikfreunde, 2 des Singvereins, 3 der Singakademie, 2 (wiederholte) Akademien der Tonkünstler-Societät, 3 Concerte des Orchester-Vereins Ceterpe, 3 Privat-Aufführungen des Orchestervereins der Ges. d. M., 2 Concerte des Männergesangs- und 2 des akademischen Gesangsvereins (nebst Productionen anderer Gesangsvereine), 10 Quartett-productionen des Herrn Hellmesberger, 2 des Herrn Bieurtemps, 4 Trio-Soiréen des Herrn Dunkl, 3 Quartett-productionen des Herrn Hofmann, und 4 Soiréen des Herrn Carl Debrois von Brund. Ferner traten selbstständig oder in

Concerten auf: die Violinisten Herren Bieurtemps und Ponzanoff, die Pianisten Herren Dreyschod, Carl Mayer, Treiber, Bosceovig, De Lange, Dachs, Epstein, Haub von Bülow, und die Sänger Herren E. v. Soupper, S. Marcsfi, Stockhausen, nebst vielen hiesigen Künstlern und Dilettanten. Dann die Damen Frä. Clara Schumann, Frä. Sud, Fiby, J. v. Aiten, Th. Krefg, Frä. Friz u. A. — Als Componisten die Herren C. D. v. Brund, Mägels und Fr. Maier.

In diesen Concerten wurden folgende bedeutendere Werke zur Aufführung gebracht:

### A. Werke für Chor und Orchester.

Händel: Israel in Egypten. Timotheus. Ein Chor aus Deborah. \*)

S. Bach: Cantate „Du Hirte Israel.“ \*) Einzelnes aus der Mathäuspassion. \*)

J. Haydn: Die Jahreszeiten.

Beethoven: Ruinen von Athen. Christus am Oelberg. Mendelssohn: Walpurgisnacht. Psalm 95. \*) Psalm 98. Landa Zion. \*) Athalia. Chor aus „Christus“.

Schumann: 4 Balladen vom Pagen zc. Manfred. Bilgerfahrt der Hefe.

Lift: Prometheus.

### B. Vocalchöre.

1. Geistliche für gemischten Chor von: Allegri, Gabrieli, Arcadelt, Frank, Eccard, Schein, Effer, Fr. Lachner.

2. Weltliche ebenso von: Mendelssohn, Schumann, Taubert, Gade, Berg, J. Maier.

3. Männerchöre von: Zelter, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Otto zc., zc.

### C. Symphonien.

J. Haydn: D-dur.

Mozart: A-dur, D-dur, G-moll.

Beethoven: C-dur, D-dur, A-dur (zweimal), F-dur (Nr. 8), D-moll (zweimal).

Schubert: C-dur.

Mendelssohn: C-moll. A-moll. A-dur.

Schumann: D-moll. Ouverture, Scherzo und Finale.

Gade: B-dur.

### D. Ouverturen, Märsche u. dgl.

S. Bach: Tottate, instrumentirt von Effer.

Mozart: Titus. Maurerische Trauertantate.

Beethoven: Egmont. Coriolan. König Stephan.

Weber: Abu Hassan.

Schubert: Marsch, instrumentirt von Lift.

Spoher: Macbeth. Berggeist.

Winter: Tamerlan.

Cherubini: Anacon.

Méhul.

Verlitz: Scherzo See Rab.

Wagner: Schiller-Festmarsch.

Wagner: Einleitung zu Tristan und Isolde.

### E. Concerte mit und ohne Orchester.

S. Bach: Stoltenisches Concert (zweimal). Concert in D-moll mit Streichinstrumenten.

Mozart: D-moll.

Beethoven: C-dur, C-moll. Es-dur für Clavier.

Weber: Concertstück.

Mendelssohn: G-moll (zweimal).

Schumann: A-moll.

\*) Die mit einem Stern bezeichneten Tonstücke wurden mit Clavierbegleitung aufgeführt.

Einzelne Sätze aus Concerten für Violine von Beethoven, für Clarinet von Weber, für Clavier von Sterndale-Bennett.

### F. Streich-Quartette, Quintette u. s. w.

#### 1. Quartette:

- J. Haydn: D-dur. G-dur.  
Mozart: B-dur. A-dur. D-moll.  
Beethoven: A-dur. F-dur op. 59. F-moll. Cis-moll.  
A-moll. B-dur op. 130. F-dur op. 135.  
Schubert: D-moll.  
Mendelssohn: F-moll.  
Spohr: E-moll.  
Schumann: A-moll (zweimal). F-dur.  
Pager: H-moll.  
Kappoldi: } Manuscripte.  
Käsmayer: }
2. Quintette:  
Mozart: C-dur. G-moll. D-dur.  
Schubert: C-dur, mit zwei Celli.  
Mendelssohn: B-dur (zweimal). A-dur.  
Rubinstein: Manuscript.  
3. Doppelquartette.  
Spohr: E-moll.

### G. Clavier-Trio's, Quartette u. s. w.

- C. Bach: Sonate mit Violine in F.  
Haydn: Trio in A-dur.  
Beethoven: Trio's in C-moll, D-dur und Es-dur. Sonaten mit Violine in Es-dur, C-moll, Adur, A-moll op. 47.  
Mit Cello in A-dur, C-dur und D-dur op. 102.  
Spohr: Quintett und Trio.  
Schubert: Trio in B. Quintett in A.  
Mendelssohn: Trio in C-moll.  
Chopin: Trio.  
Schumann: Sonate mit Violine op. 121. Trio's in D-moll, F-dur, G-moll. Quartett in Es.  
Clara Schumann: Trio in G-moll.  
Sterndale-Bennett: Trio in A.  
Rubinstein: Sonate mit Viola. Trio in G-moll. Sextett (Original-Clavier).  
C. Reinecke: Sonate mit Violoncell.  
Gade: Trio-Novellen.  
Hiller: Trio-Scenade.  
Goldmart: Quartett.

Vergleicht man die ersten drei Rubriken mit dem, was in der Saison 1857—58 zu Gehör gebracht wurde, so stellt sich heraus, daß in der Saison 59—60 fünfzehn größere Werke für Chor und Dichters (wunderbar vier Drame), in der Saison 57—58 jedoch nur sechs solche Werke (wunderbar nur zwei eigentliche Drame) zur Aufführung kamen. Geistliche Vokalchöre fanden in jener früheren Saison, wie überhaupt in der früheren Zeit, gar nicht vor. An Symphonien weist unser diesjähriges Verzeichniß sechszehn auf. In der Saison 57—58 begegnen wir nur vieren. Nachgelassen hat dagegen der Eifer entweder der Componisten auf dem Gebiet der Kammermusik, oder der Quartettunternehmer. Denn die Saison 57—58 weist an neuen Quartetten u. dgl. sieben Novitäten hier lebender Componisten auf (und zwar alphabetisch geordnet der Herren Bagge, Esser, Payer, Käsmayer, Rottebohm, Schläger), während die eben verlossene Saison in dieser Weise nur zwei Novitäten hiesiger Componisten an's Tageslicht forderte, und zwar Quartette von Käsmayer und Kappoldi.

## Correspondenzen.

### München.

Meyerbeer's „Dinorah“ ist viermal mit möglichem Beifall gegeben worden. Von den Darstellern verdient der Hölzl des Herrn Rindermann Lob. Krl. Schwarzbach als Dinorah that das ihr Mögliche und sang Apollon. Die Ausstattung der Oper war hübsch und erhielt den größten Beifall.

Fran Kapf-Young, eine hier plötzlich aufgetauchte Sängerin, hatte sich in einem Concerte, das sie gab, Allerhöchsten Beifall erworben, in Folge dessen man ihr gesungen mußte, als „Nacht“ in der „Äidin“ einen „ersten theatralischen Versuch“ (1?) zu machen. Bei sehr guter Höhe und fröhlicher Tiefe, wie die Stimme zeigte, wurde die erfahrene Sängerin der freigewogenen Aufgabe hellenreize noch ziemlich gerecht, obwohl nicht in einem Grade, der die Fortsetzung ihres hiesigen Debuts ermöglicht hätte. — Der Tenorist Herr Young von Leipzig, der seine Schwelgerei in dieser Oper als „Gleazar“ gehörend unterließ, zeigte in der Cantilene des vierten Actes die Eigenschaften des verständigen Künstlers, wie wir sie an ihm kennen, in sehr fröhlicher Weise; seine Stimm-mittel, wie sein dramatisches Vermögen erwieken dagegen noch gemindeter als früher.

„Die Rückkehr des Odhysseus“ ist der Titel einer Cantate, die der seit Jahren strebende, hiesige Componist Herr Jul. Urban, Sohn eines sogenannten berühmten Schauspielers, mit großen Opfern und ererbender Ausdauer zur Aufführung brachte. Das Ganze zerfällt in zwei Theile, die den in der Ueberschrift bezeichneten Stoff nach Homer's „Odyssee“ in willkürlicher nicht eben empfehlender Weise zerstückeln und zerhäufen. Der musikalische Theil der Dichtung fand Beifall und zeugt von gutem Studium und Kenntniß des Wirkens in der Tonkunst. Eine höhere Gestaltungsgabe hätten uns, wenn die der mittelmäßigen ohne sorgfältige Proben durchgeführten Aufführung des Werkes ein entscheidendes Urtheil gelten darf, aus demselben nicht hervorzuheben; jedenfalls ist das Ganze vollkommen jenseits gearbeitet und würde jedem andern beliebigen christlichen oder heidnischen Vortrage eben so gut zur musikalischen Hölle dienen können. — Ernstlich bedauert muß bei dieser Gelegenheit neuerdings werden, daß auch hier nach dem Componisten, der sich über das Nichtden des Reders oder der Chorepique verlegt, zur Aufführung eines Werkes beinahe unübersteigliche Schwierigkeiten im Weg stehen.

Für Drameurien-Verein hat mit lästlichem Streben und bei begrenzten Mitteln mit gutem Erfolg zum Schluß der Saison S. Bach's „Cantate am zweiten Weihnachtstage“, dazu den dritten Act aus dem Sündel'schen Drame „Salomo“ (compon. 1748) zur Aufführung gebracht. Charakteristisch in mehrfacher Beziehung ist es, daß man die ersten klassischen Werke einer vergangenen großen Kunstperiode anferem Publikum nur eben in aphoristischer auszugsweiser Gestalt vorführen zu dürfen glaubt; am liebsten gar gemischt mit einer ganz neuen picanten Angabe, damit die strenge Kost den vorten Gaumen nicht verletzle. So sollte obigen klassischen Bruchstücken auch diesmal eine neue Composition vom Dirigenten des Vereins Herrn Carl Ferfall, der wie früher das „Dornröschen“, so heute den Faucque'schen Ueberschiff wie ihn Porzing's Oper schon genugsam verarbeitet hat, zum Gegenstand nimmt und durch Soli, Chor und Orchester in episch-dramatischem Niederschlage und Uebereinander's Liebeswehen, Verthald's süchtige Brautfreuden, Kühleborn's dämonische Ungeheuerlichkeit, Friedhart's Wankelmuth und Betrafung, der Hochzeitgeiste Ideal und der Woffergesteir unheimliches, sommernachtliches Gewoge und Beschüßer, zu Gehör bringt, Alles in kaum einer Stunde Zeitdauer, ein romantisch-todesendes Abzüge der Cantate, wie sie sein sollte und konnte. Wir verkaufen nicht den Fleiß und die Verdienste des genannten Componisten und sind manchem heilsüchtigen Zug, den er in früheren Arbeiten namentlich auf der Fährte des einfachen Liebes kleinen Beispielen zu geben wußte, mit Interesse gefolgt; auch darf der Trägheit der Instrumentation, wovon sie auch nicht selten die Bahnen, Anweisung nicht entgehen, — daß jedoch in der Verfassung und Besetzung der Besetzung betretenen Weges, d. i. in den musikalischen Besetzungsvorleschen und Anordnungen solcher Zwitwergtheile, die ein, mir's es auch an sich bedenkendes dichterisches Gewoge in musikalischer Weise fügen und abrunden, in dem es es bis zur lächerlichen Sinnlosigkeit herantritt, nur um Jedem Einwas zu bieten, die gänzlich Verflachung selbst eines bedeutenden Talentes unabweislich gelogen ist: dies kann bei dieser Gelegenheit nicht verschwiegen werden.

Ludw. S. „Zphigenie in Aulis“, seit 34 Jahren vom hiesigen Repertoire verbannt, wird in diesen Tagen aufzusehen. Faust. Elöger singt die Titelfrolle.

Herr Grill ist nach seinem Wiener Gastspiel als „Straballa“ wieder aufgetreten.

### Das 37. niederheinische Musikfest.

#### Düsseldorf.

Das dem Hellene seine olympischen und andern Festspiele waren, das sind in ähnlicher Weise für den rheinischen Musiker die niederheinischen Musikfeste, wie sie jährlich zu Pfingsten wieder feyren. Rings an

allen Städten und auch aus weiter ferne eilen da die Meister und Freunde der schönen Kunst zusammen, die ja ohnedies als die gefällige unter ihren Schwestern in ihren höheren und höchsten Schöpfungen der Vereinerung Mehrerer und Vieles nicht entbehren kann. Großer Austausch des im letzten Jahre Erlebten und Geschriebten theilt sich da von Herz zu Herzen mit, alte Bande der Freundschaft und Kunstgenossenschaft erneuern sich und werden gelichtet, in allen Augen spricht und blitzt freudige Begrüßung, einige tausend Menschen, Weibchen und Mütter vereinigt das gleiche künstlerische Entzücken, die alten klassischen Meisterwerke entfallen sich in höchster Beacht und schöner Vollendung der Ausführung, die lebenden Meister bieten ihr bedeutendste, bisher noch unbekanntes Schöpfungen dem kritische zahlreicher Verhängnis dar, die ersten anstehenden Künstler ringen miteinander um den höchsten Preis — kein Wunder, daß den rheinischen Meistern das Pfingstfest als der bedeutendste Abschnitt des Jahres erscheint, daß er anstatt von Winter zu Winter, lieber von Herbst zu Herbst die Jahre zählt, daß ihm der Sommer des schönsten Krieges zu entbehren scheint, wenn, wie im vorigen Jahre bei drohender Kriegsgefahr das schöne Fest angelegt worden muß.

Das 37. Musikfest, welches wir in den letzten Tagen zu Düsseldorf gefeiert haben, dot eine Fülle reichen Genusses dar und stellt sich würdig den vorzüglichsten der früheren Pfingstfeste zur Seite. Als Düsseldorf selbst und den benachbarten rheinischen Städten hatte sich ein Chor von 630 Stimmen, ein Orchester von 160 Musikwundern verammelt. Die Leitung der Kräfte war wie in den vorigen Jahren so auch diesmal Herrn Kapellmeister Ferdinand Hiller, dem trefflichen Dirigenten der Söner Kapellmischer übertragen. Wir wissen nicht was wir in Hiller's Direction mehr bewundern sollen, die unerklärliche Ruhe, welche ihn seinen Augenblick verläßt, die Ausdauer der Kraft, welche nach allem Hauptproben, Generalproben und dreitägigen Aufführungen am letzten Abend sich noch eher gezeitigt als vermindert zu haben scheint, oder die persönliche geistvolle Lebenswärme, durch welche er die Einzelnen der Musikwundern, wie die Besammtheit an sich zu fesseln weiß; genug, er ist durchaus rühmlich als Dirigent, er versteht und dirigiert Glauben und Eingebung der vereinten Kräfte an sich zu bewirken, und dies ist gerade bei einem Musikfeste, wo in wenigen Proben so vieles erzielt werden soll die Hauptsache.

Für die Solopartien hätten feine ausgezeichnetere Kräfte gewonnen werden können, als dies durch die Vermählungen des Festkommens geschahen war. Soprän: Frau Bürde-Rey aus Dresden und Frä. Damde aus Köln, Alt: Frä. Schurz aus Bonn, Tenor: Herr Schorn von Carolsfeld aus Dresden, Bass: Herr Stöckhausen. Außerdem als Klavierpieler Herr Zouls aus Düsseldorf und Joachim, de: Meister der Orgel, von dessen Spiel Niemandem eine Vorlesung gegeben werden kann, der feine und feine nicht gewohnt hat, dessen Spiel kein einziger Wunderbar festlich charakteristisch und unter dem augenblicklich feine, aber doch eine Seite seiner Meisterhaftigkeit hervorhebt. Nur dieses ließe sich vielleicht, um Joachim's Künstlerkraft näher zu bezeichnen von ihm sagen, daß, wenn es dem menschlichen Genies überhaupt gegeben ist, das Ideal des Schönen, die absolut schöne Darstellung von der einen oder anderen Kunst zu erreichen, Joachim dieses Ideal auf die denkbar möglichste Weise verwirklicht hat.

Frau Bürde-Rey hörten wir auf niederrheinischen Musikfesten zum ersten Male und wir theilen durchaus das Entzücken des Publikums, welches in ihr die bedeutendste deutsche Sängerin der Gegenwart feierte. Seitdem Jena's Kind aus der Öffentlichkeit zurückgetreten, gebührt ihr ein solcher Preis, und ihre Stimme klingt noch heller, klarer, durchdringender als die Stimme der Kind, ihre Virtuosität ist eine ungeschwächte, ihre Triller und Rufe noch eifriger mit den vorzüglichsten italienischen Primadonnen. Das Eine nur möchten wir wünschen, daß eine so große Künstlerin von so begabter musikalischer Bildung, wie Frau Bürde, die Hände, Mund und Beethoven meisterlich zu fassen vermag, wenn sie will, und durchdringend singt, wie sie soll, in klassischer Schönheit und Reinheit, — daß diese sich niemals und unter keiner Bedingung herablasse, dem Schwarm des großen, des ungeliebten Publikums irgend welche Concessionen zu machen, lassen wir solches Halbes nach Effect, solches Ziehen und Dehnen der Töne und eingelegte Verknüpfungen der großen Oper zu Paris bei Meyerbeer, Verdi und Schillertener, aber möge die reife deut die Sängerin sich unter allen Umständen rein und frei davon bewahren. Das ist es eben, was wir an Stöckhausen so hoch schätzen, die klassische Strenge und Reinheit seiner Organisationsweise, das Bemühen jeglicher Manier, jedes Solches nach Effect, sollte es auch auf Kosten des reichenden Erfolgs geschahen, was nicht einmal der Fall; denn wie immer, wo Stöckhausen aus seiner Brust feinen wohlklingenden, durch tiefste Auffassung der musikalischen Composition so ausgezeichneten Klang erklingen läßt, so erkutete er auch diesmal den allgemeinen und entsündeten Beifall der Verhängnis, wie des größeren Publikums. Jeder hat seine Stimme in letzter Zeit häufig mit Freierheit zu klingen, schon am zweiten Tag des Festes sang er mit so gläubiger Aufmerksamkeit den tüchtigen Feind, der seine Stimme zu verklärter drohte, aberwährend, am dritten Tag mügte sein Klang gänzlich ausfallen. Zu Herrn Schorn von Carolsfeld's feinen und feinen, seine Auffassung und Selangweise Stimmcharakter kennen und schätzen, seine Auffassung und Selangweise sind durchaus edel und gebildet, frei von jeglicher Manier, einige Män-

gel der Ausprache, besonders der Basale wird er hoffentlich noch glücklich überwinden lernen.

Der erste Tag des Festes brachte uns Rob. Schumann's B-dur-Symphonie und Handel's Samson. Wir freuen uns von der warmen Begeisterung berichten zu können, mit welcher Schumann's Symphonie, dieses erste Orchesterwerk des genialen Meisters, gleicherweise ausgezeichnet durch originelle Erfindungskraft, melodiosen Schöpfung und Vollendung der Form in aller Ebnung vom Publikum aufgenommen wurde.

Wir danken Hiller für den treuen Eifer, die sorgfältige Mühe, welche er zum gewissenhaften Einstudiren dieser für das Orchester durch aus nicht leichtem Composition verdonnt hat, wir wünschen nur, er hätte die Tempis, besonders im präziösen Finale ein wenig rascher genommen, auch das innig rührende Andante würde durch ein etwas def: temperiertes Tempo noch gewonnen haben, für die leichteren zarten Figuren des Finales war die Besetzung durch 63 Geiger doch wohl beinahe zu stark und sparsam.

Im Samson entfaltete sich die ganze Gewalt des vorerfährlichen Chores zu unvergleichlicher Wirkung. Händel'sche Oratorien sind die schönsten und lohnendsten Festgabe für Musikfeste. Seine Chöre erfordern die massenhafteste Besetzung und wirken dann hundertfach für jedes Gemüth, für den Kunstverständigen sowohl, der die selten klaren Formen seiner polyphonen Sätze bewundernd verfolgt, wie für den gewöhnlichen Hörer, sogar das Gemüth des ganz Unmusikalischen wird durch die Gewalt, durch die patriotische Kraft seiner Töne bewegt und erleuchtet. Die Meist im Samson gehören zu den schönsten die Händel's gezeichnet hat: 5 Meist im Samson, 2 für Solisten hat Hiller aus der ursprünglichen Originalausgabe zu der wohlfeilsten Bearbeitung hinzugekommen und seine Wahl war unfehlbar eine treffliche, in musikalischer Hinsicht sowohl, als in dramatischer Verbindung des Textes. Die Solist wurden von sämtlichen Künstlern und Künstlerinnen in so edler, würdiger und vollendet Weise vorgetragen, wie von ihrem geleiteten Namen sich erwarten ließ; wünschend wir vorhin, daß Frau Bürde - Rey feinerlei Concessionen an den Schwarm des Hauses machen möge, so glaubten wir dies nun so eher thun zu dürfen, weil wir gerade bei den klassisch: Meisterwerken, die an den beiden ersten Tagen zur Aufführung kamen die Ueberzeugung gewonnen hatten, daß sie mit der edelsten und einfachsten Art des Selanges alle Herzen in einer Weise zu bewältigen und zu entsünden vermag, wie es die Kunst der Götter nur sehr wenigen außer ihr verlihen hat.

Den zweiten Festabend eröffnete die reizende Duette Scherubini's zum Wasserträger, ihr folgte Hiller's Ver Sacrum, oder die Gründung Rom's, ein neues Werk des Componisten des Saul und der Jeröbung Jerusalems. Mit großer Spannung wurde dies Werk von Künstlern und Publikum erwartet und mit ziemlich allgemeinem Applaus aufgenommen. Wir möchten hier, wo es eine Beschreibung des Musikfestes gilt uns lieber einer Kritik dieses Werkes enthalten. Das rheinische Publikum, die vorigen und das letzte Musikfest verdanten Hiller's unerwüthlichen und mühtigen Streben so viel, daß wir ihn lieber in einem jort loben, als den geringsten Tadel gegen ihn oder seine Compositionen an diesem Orte erheben möchten. Ja ja doch auch zu eigentümlich Tadel wenig Grund vorhanden. Das Werk ist mit dem offenkaren besten Streben etwas Tüchtiges zu leisten geschahen, die Chöre sind gut gearbeitet und namentlich, wo eine kräftige Stimmung des Textes zu Grunde liegt voll frischen Schöpfung und nicht ohne Feuer. Die Instrumentation ist, wenn auch als Begleitung der Solopartien mitunter zu stark gebildet, von einem Meister, der seine Kunst vorzüglich versteht, geleitet. Die Solopartien selbst haben guten Klang, sie sind im reaktivsten Maaße gehalten, eine Art der Behablung der Singstimme, welche wir leicht für gleich unglücklich halten, mögen wir jedoch nur bei Schumann oder bei Wagner zu sehen, daß Hiller's entsehn: aber hieron abgesehen enthalten die Solopartien im Ver Sacrum manches Lebenswerthe, entbehren durchaus nicht des charakteristischen Ausdruckes. Kurz, zum eigentümlichen Tadel ist wenig Gelegenheit geboten; wer sich für die früheren Compositionen Hiller's, wer sich namentlich für seinen Saul begeistert, der wird auch hier genug zum rühmen finden, wer aber in jenen früheren Compositionen die adt poetische Conception, die Fülle der originellen Erfindungskraft, den warmen lebendigen Schöpfung eines vom Genies inspirierten Schaffens vermisst, den wird auch Ver Sacrum fast gefallen haben. Und will es bei dieser Composition wie bei dem übrigen, gewiß höchst achtungswürdigen Schaffens Hiller's bedürfen, als ob seine formelle Gewandtheit in Beherrschung des Tonstoffs bei weitem größer sei als ihre künstlerische Aspiration. Wir bewundern Hiller's Kunst, aber begreife ich, daß er uns sehr selten. Und eben dies möchten wir auch von der Gründung Rom's sagen, die des einzelnen Trefflich's aber auch des Gleichgültigen viel enthält. Langweilig und unglücklich im allgemeinen, mit Ausnahme des sehr ignoren Eingangs zum zweiten Theil I, die Partithe des Priester's, höchst gewöhnlich und sogar als die große Oper zu Paris einander das Terzet zwischen Camilla, Juaber und Priester im zweiten Theil, ausgezeichnet dagegen fünf Stellen wie der Gang der Priesterin: Fröhe Nacht u. s. w., der Chor: Verberstlich vom Meere zum Meere, der reizende amnuthige Chor der Priester: Auf Feld und Flur, Chor des Volkes: Madors allein, die prächtige Intrumentalfest als Begleitung zum Selang des Priester's. Wohlja so laßt uns jagen, bei den Worten: Dann reigt die Schwester von den Hüften!

Auch das letzte Quartett und die glänzende Schlußchor gehören zu den Partien, in welchen sich Hiller's großes Talent und seine Kenntniß in Anwendung der richtigen Mittel auf das unzufolgefähigste zeigt; wenn wir auch einiges in seinen Compositionen ungern vermissen, so find wir doch stets bereit in Hiller den tüchtigsten, nach Kräften zum Besten strebenden Künstler zu schätzen und zu verehren.

In höchster Vollendung wurden mehrere Szenen aus Othello in Zbigenie auf Lauris als drittes Stück des Abends aufgeführt, der Eindruck, den Frau Würde-Rey und Herr Stockhausen als Zbigenie und Herz Herberlein, wird lange ein unvergesslicher bleiben. Wenn die Herren von Weimar, die das einzige Gute in ihren Theorien über die Behandlung der Singsimie im musikalischen Drama aus Othello enthalten haben, einmal mit den gleichen einfachen Mitteln gleiche Wirkungen in übergebender musikalischer Charakteristik erzielt haben, so wollen wir ihnen zu Hülfen fallen und Abbitte thun für unsern Unglauben an ihre musikalische Fähigkeit. Zum Schluß des zweiten Festabends rauchte in gewaltiger Zerstreuung die Beethovenerische A-dur-Symphonie einher, mächtig schäumend und sprühend voll göttlicher Kraft, Seligkeit und Humor. So feste, so gemaltige Kunde zu empfinden und in schönste vollendetste Form zu bändigen, das vermochte doch nur der Genius des größten Meisters der Instrumentalmusik. Das ist die wahre Kunst der Zukunft so Gott will, die lebende, aus jugendlich-untern werden, ob auch jemand zum Hundertsten sich erlauben und erinern werden, als auch jemand zum Hundertsten der tausendsten Male diesen Tonen lauschte. Wie die mit 62 Seiten, 15 Contrabässen, 24 Celli's und sechs A-dur-Symphonie unter Hiller's Leitung Lang, wie die Trompeten schmetterten, die Pässe wiederholt und die Geigen diesmal doch das tödliche Wech überließen, das alles läßt sich nicht erzählen, es muß genossen, mit allen innern und äußern Sinnen genossen sein.

(Schluß folgt.)

## Zeitungschan.

In Nr. 23 der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Kunst“ lesen wir in einer Beilage der „Kessler'schen Oper „Frauenlob“ folgenden Passus: „Lassen's Individualität ist hier (in einem Duett) so mächtig und genial hervorgebrochen, daß man sie, eben so wie im nachfolgenden Finale, als wahrhaft bahnbrechend bezeichnen darf.“ — Was Bahnbrecher, Nummer wo viel?

## Nachrichten.

**Neu-York.** Beethoven's 9. Symphonie wurde kürzlich nach 15 Jahren hier zum ersten Mal aufgeführt.

**Schwern.** Am 20. und 21. Mai fand hier das erste Mecklenburgische Musikfest statt. Im ersten Concert wurden Mozarts's Symphonie in C mit Fuge, und Schubert's Samson, im zweiten Weber's Ouverture zur Opernballade, Wagner's zum Faustbühnen, Beethoven's Symphonie in C-moll, und Mendelssohn's Waldparadies nach mehreren Gesang- und Violinmitten aufgeführt. Außerdem fand am 22. eine Matinee für Kammermusik statt.

**Breslau.** Carl Reinecke hat so eben mit der Gewandhaus-Consert-Unternehmung in Leipzig einen Contract auf 6 Jahre abgeschlossen.

**Berlin.** Die „theoretisch-praktische Harmonielehre“ von S. W. Dehn ist bei Schöningh neu erschienen.

**Darmstadt.** Herr Musikdirector Mangold führte in der Stadtbüchse sein Oratorium „Abraham“ zum ersten Mal auf. Der Vorstand des Cäcilien-Vereins in Frankfurt wünscht den berühmten Dirigenten an Messer's Statt zu gewinnen.

**Kassel.** Herr Musikdirector Dessoff ist um seine Entlassung eingekommen, um einem ehrenvollen Ruf an das k. Hofoperntheater in Wien Folge leisten zu können.

**Braun** (Wahren). Die städtische Musikschule unter Leitung des Kapellmeisters Herrn Heinrich Riby (vormaliger Zögling des Wiener Conservatoriums) hat zwei Abonnements-concerte gegeben, und darin folgende Werke zur Aufführung gebracht: Ouverture zur „Zimmern von Portici“ von Aubert, zum „Nordhorn“ von Meyerbeer, Concert-Ouverture von H. Riby, Requiem und Hochzeitsmarsch aus dem „Zem-

merandesträum“, — dann Recitative und Chöre aus „Christus“ von Mendelssohn; Triumphmarsch aus „Rienzi“ von R. Wagner, Allegro aus dem „Messias“ von Händel. Außerdem spielte die Pianistin Fräulein Theresie Riby, die auch ein eigenes Concert gab, Stücke von Leopold Meyer (1) und das Mendelssohn'sche Capriccio mit Orchester. Ferner wurden Arias von Rossini und Spohr, Lieder von Schubert, Schumann und Lohse gehalten. Wer vermöchte ein solches Programm wohl zu lesen, ohne auszurufen: O sacca simplicitas! D. Red.)

**Wien.** Der 9. Band der von der Bachgesellschaft in Leipzig veranstalteten Prachtausgabe S. Bach'scher Werke ist so eben an die Mitglieder versendet worden, und enthält ausschließlich Kammermusik; und zwar außer den bereits in weiteren Kreisen bekannten 6 Sonaten noch eine Sonate für Clavier und Violine, 3 Sonaten für Clavier und Fföde, 3 Sonaten für Clavier und Viola da gamba, eine Sonate für Fföde, Violine und besetzten Bass, und eine Sonate für 2 Violinen und besetzten Bass. — Die Redaction ist in sehr sorgfältiger Weise von Herrn W. Ruff in Berlin besorgt worden, der auch in seinem Vorwort zu diesem Bande außer der genauesten Angabe über die ihm vorliegenden Autographen noch sehr interessante und aufklärende Mittheilungen über die Verhältnisse des damaligen Cembalo und seine Behandlung einfließen läßt.

— Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde ist am 4. Juni mit ihren neuen Statuten in's Neue gekommen. Wir theilen unseren Lesern das Ergebnis dieser Beratungen mit, so weit es von allgemeinerem Interesse ist. Die Gesellschaft hat nunmehr vier Kategorien von Mitgliedern: Unterthätige (mit einem Jahresbeitrag von 10 fl.), theilnehmende (mit einem Beitrag von 6 fl.), ausübende (mit einem Beitrag von 4 fl.) und Ehrenmitglieder. Die drei ersten Kategorien haben gleiche Rechte, nur mit dem Unterschied, daß die unterthätigen außer zu den Gesellschaftsconcerten auch zu den Concerten der Zöglinge des Conservatoriums Zutritt haben, — und daß von der Theilnahme an der Leitung des Vereins Damen und Minderjährige ausgeschlossen sind. Eine weitere Aenderung ist die, daß die Mitglieder der Direction künftig auf drei Jahre (statt wie bisher auf ein Jahr) gewählt, und daß die artistischen Directoren nicht mehr händige Mitglieder der Direction sein werden, sondern bloß den Beratungen beizutreten sind, wenn die Natur der zu verhandelnden Gegenstände es erfordert. — Die genehmigten Paragraphen, welche das Conservatorium betreffen, lassen der Direction einen ziemlich freien Spielraum, um die Organisation dieser Anstalt den wirthlichen künstlerischen Bedürfnissen und den pecuniären Verhältnissen der Gesellschaft entsprechend zu gestalten. Nach §. 23 bedingt der Zweck des Conservatoriums, „daß nur solche Zöglinge aufgenommen werden, die ein gewisses Maß von musikalischen Vorkenntnissen, eine ausgeglichene Begabung für Kunst und jeden Grad von allgemeiner Bildung besitzen, der zum Verständniß der theoretischen Fächer behufs ihrer Fortbildung nothwendig ist.“ Auch wurde die Befreiung von der Entrichtung des Unterrichtsgebühres im §. 24 an Bedingungen geknüpft, die für die Zukunft einer Ueberstufung von talentvollen Privatisten einen wirksamen Damm entgegenstellen dürfen. — Dem Sing- und Orchester-Verein wurde die Freiheit, „öffentliche Aufführungen auf eigene Rechnung zu veranstalten“ belassen, was so viel heißt, als die Gesellschaft sich in Zukunft nicht mehr die großen Kosten aufbürden, die ihr der Singverein in den ersten Jahren seines Bestehens verursachte.

— Herr Adolph Felsl, k. k. Musikdirector und Chororganist aus Breslau, wird Montag den 11. d. M. die 3/4 Uhr in der Josephstädter Pfarrkirche vor gelehrten Zuhörern mehrere Orgelstücke abhalten.

**Auszeichnungen.** Herr Director Joh. F. Herbeck hat von Sr. Majestät dem Kaiser von Oesterreich für die Composition des bei der Enthüllungsfest des Erzherzog Karl-Monuments aufgeführten „Kriegsgelanges“ einen die Namenschiffre Sr. Maj. tragenden silbernen Brillantenreutings erhalten.

Er. Hoh. der Herzog von Coburg-Gotha ist dem Wiener Theater-Verein Güterge, deren Director kürzlich in Ansehung des Vertrags eine Symphonie über Motive aus dessen Opern aufgeführt hatte, als Ehrenmitglied beigetreten.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat Herrn Dr. Leopold von Sonnleitner zum Ehrenmitglied ernannt.

## Berichtigung.

Die Oper von Cornelius, welche in der letzten Nummer d. Bl. erwähnt wurde, heißt nicht „der Calif von Bagdad“, sondern „der Barbier von Bagdad“.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Pfeiler Nr. 109. — Ausgabe: Rahment Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weyl & Hüsing**, vormals **G. F. Wüder's Witwe**.  
 Abonnements: für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (3 Nummern) 1 fl. 8. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Hefen 15 Sgr. oder 5 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postämter, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst. V. — Kritik: Die beiden jüngsten Söhne Z. Bach's II. — Richard Wagner's Raupenverlore und H. v. Bülow's Professore (Schluß). — Die Webertritte, Oper von G. Schmidt. — Fagelproduktion. — Italienische Oper in Wien. — Correspondenzen. — In Sachen Hörbigers. — Curiosum.

## Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst.

Von **S. Bagge.**

V.

Aus den in unseren vier bisherigen Artikeln entwickelten Ansichten ergibt sich von selbst die Stellung, die wir der heutigen Tonkunst gegenüber annehmen. Doch wünschen wir nicht mißverstanden und der Gleichgültigkeit gegen vernünftige Bestrebungen lebender Tonkünstler beschuldigt zu werden. Wir haben schon zum Beginn des 3. Artikels erklärt, daß wir ächt künstlerische Leistungen der Gegenwart um so höher schätzen müssen, je größer die Schwierigkeit ist, Bedeutendes und allgemein Befriedigendes zu Stande zu bringen, in einer Zeit, wo die allmächtig vermittelte Bekanntheit mit den müßiggelärtigen Werken auf allen Gebieten der Tonkunst ein reiferes Urtheil und strengere Anforderungen hervorgerufen hat, — Anforderungen, über welche nur ein kleiner Theil der Kunstgenossen sich hinwegsetzen zu dürfen glaubt, indem sie sich auf jene Elemente des Publikums stützen, die zur Zeit zu jenem „reiferen Urtheil“ noch nicht gelangt sind, sondern sich willig jeder Neuerung anschließen, wenn dieselbe auch noch so unvernünftig und unsinnföhrlich ist.

Wir glauben deshalb unseren Lesern und Mitarbeitern gegenüber die Stellung der „Deutschen Musikzeitung“ zur Gegenwart ganz entschieden feststellen zu sollen, und wählen dazu, um nicht weitschweifig zu werden, die aphoristische Form, indem wir die wichtigsten Kunst-Fragen, die die Gegenwart beschäftigen, auf unserem Standpunkte in kurzen Thesen beantworten.

Den gegenwärtigen Talenten sammt und sonders thut vor Allem Bescheidenheit noth.

Anmaßung und Veringschätzung der großen Meister spricht sich nicht bloß in literarischen überchwänglichen Prodomatanden zu Gunsten neuerer Tonkünstler aus, sondern auch in dem aus neueren Werken klar hervorgehenden Bestreben, Vollkommenes, dem wahren Bedürfniß Entsprechendes schaffen zu wollen, als die Meister geschaffen haben.

Die Degradirung der Meister zu Soteln für eingebildete Neuerer ist unsatthaft.

Die Verweigerung der Anerkennung jener Grundsätze, denen die Meister bei allem Genie ihre Erfolge verdanken, führt zum Verfall.

Wer nicht hören will, muß fühlen. Jene, die sich der nothwendigen Bescheidenheit entschlagen, werden durch die na-

türliche Ordnung der Dinge zurechtgewiesen werden, und wer nach wiederholten Niederlagen vor dem Forum der gebildeten Welt dennoch auf der hohen Meinung von sich beharrt, macht sich einfach lächerlich.

Das goldene Zeitalter der Tonkunst ist vorüber, — es sind jetzt andere Dinge, die die Welt bewegen, und diese hat nur mehr Zeit, die vorzüglichsten Früchte, welche mittlerweile auf dem Baun der Tonkunst gereift sind, zu pflücken und für die Zukunft aufzubewahren.

Gleichwohl ist die fortgesetzte Production ein Recht, welches sich die Künstler nicht nehmen lassen können, und welches sie deniken sollen um dem Schlechten, das fortwährend wie eine Draohenfaat aufgeht, entgegenzutreten, und den Zusammenhang mit den Meistern aufrecht zu erhalten.

Die fortgesetzte Production ist zugleich ein Bedürfniß, weil erstens die Menschheit immer Neues zur Verarbeitung braucht, — wäre es auch nur um den Werth unübertrefflicher Meisterschöpfungen desto sicherer schätzen zu können; — und weil zweitens für gewisse Zwecke und Verhältnisse die Production immer in Anspruch genommen werden wird, und der Wunsch ein dringender bleibt, daß dieß im künstlerischen Sinne geschehe.

Sie ist ferner eine Pflicht, da die Gottesgabe Talent nie ganz ausstirbt, und ihre Anwendung und Ausbildung vom einfachsten moralischen Standpunkte aus geboten erscheint.

Die Kritik hat keinen anderen Maßstab, kann vernünftigerweise keinen andern annehmen, als den, welchen die Kunst-Wissenschaft aus den gelungensten Werken der Meister entnimmt.

Die Künstler müssen sich diesen Maßstab gefallen lassen, und froh sein, wenn er an ihre Werke angelegt werden kann.

Jene neuen Werke, welche dieß von vornherein gar nicht zulassen, sind nicht Gegenstand der Kritik.

Die Kritik hat einen schweren Stand, weil die Künstler in ihrer Eitelkeit oft nicht einsehen, daß nicht ihren Werken und dem anzulegenden Maßstab ein nicht ausgleichendes Mißverhältnis besteht.

Aber auch die Künstler haben einen schweren Stand, wenn sich die Kritik nicht die Mühe gibt, über den ersten oberflächlichen Eindruck hinaus an den Kern der Sache zu gehen, und diesen unbefangenen und leidenschaftslos zu prüfen: — oder

wenn sie sich um die relativ besten Bestrebungen der Gegenwart gar nicht bekümmert, sie einfach ignorirt.

Uebrigens ist die Kritik so wenig wie das Kunstwert unfehlbar, und die Beide machen, sind keine Götter.

Sowie das Menschengeschlecht sich fortpflanzt, jeder neue Mensch ein anderes Gesicht hat und doch aus dem gleichen Bestandtheil: zusammengesetzt, nach demselben Princip gebaut ist, so kann auch die Kunst noch eine unerschöpfbare Reihe gesunder neuer und verschieden gestalteter Produkte erzeugen, wenn die Künstler selber gesund sind (sittlich zu verstehen!), und in ächter Liebe, trenn und ohne Egoismus an der Kunst hängen.

Werte zu schaffen, die Mißgeburten gleichen (etwa wie Polypem nur ein Auge über der Nase haben), überhaupt nicht den göttlichen Zug des Menschenantlitzes auf der Stirne tragen, das möge den ächten Künstlern nie Ziel ihrer Bestrebungen sein.

Stücke, die zwar kein fragenhaftes Gepräge haben, aber gar kein Gesicht, oder ein nichts sagendes aufweisen, d. h. deren Bau nicht plastisch, deren Hauptgedanken gewöhnlich und geistlos sind, haben kein Recht auf Beachtung, und es ist ganz unnöthig, noch mehr von dieser Art zu schaffen.

Die Logik schließt den Geist so wenig aus, wie der Geist die Logik. Im Gegentheil hat das „Geistvolle“ nie darin bestanden, daß es durch Mangel an Logik auffällt, sondern darin, daß es im höchsten Grad logisch ist.

Die musikalische Logik liegt in der Symmetrie des Baues im Ganzen und Einzelnen, dann in der richtigen harmonischen Schlussfolgerung, welche zwar Ueberraschungen gestattet, indem statt der zunächst liegenden Möglichkeit eine ferner liegende gewählt wird, nicht aber erlaubt, daß das Unmögliche, außer allem Bereich des Zusammenhanges Stehende, daher das Ohr Verleugende, gewaltsam zusammengeklappert wird.

Eine falsche harmonische Schlussfolgerung wird dadurch nicht zur richtigen gestempelt, daß man auf sie weiter baut, als wäre Alles in der besten Ordnung vor sich gegangen.

Wenn Beethoven, auf den man sich so oft beruft, zu der entferntesten Tonart oder dem entferntesten Accord greift, so zeigt er in der Folge, wo er wieder in die Haupttonart oder eine nächstverwandte zurückkehrt, daß mit jener entfernteren immer noch ein, wenn auch noch so mysteriöser, Zusammenhang besteht. Wenn er z. B. nach dem vierten Tact der F-moll-Sonate op. 57 (C-dur-Accord) in Ges-dur beginnt, so klingt dieß richtig und zugleich höchst geistvoll, weil die Tonart Ges-dur mit F-moll (deren Dominante der C-dur-Accord) eine Verwandtschaft besitzt. (Siehe Hauptmann's Lehre vom übergreifenden System.)

Wenn Beethoven ferner, auf dem Gipfel des Humores angelangt, in frapperanter Weise Tonarten verknüpft, die im allgemeinen Sinne nicht verwandt sind (Fis-moll und F-dur im Finale der 3. Symphonie), so ist immer noch ein Verwandtschaftsmoment vorhanden (in diesem Falle der Ton a), der die Verknüpfung als möglich und gerechtfertigt erscheinen läßt, — ganz abgesehen davon, daß eine solche Freiheit an diesem Orte ästhetisch zu verteidigen ist.

Beethoven bringt solche harmonische Rückungen von schlagender Wirkung selten, und immer an Stellen, wo zugleich ein rhythmischer Einschnitt ist. Die „Neudeutsche Schule“ schlägt ohne Wirkung mitten in der Phrase den Hörer dreimal in's Gesicht, und bringt Sätze hervor, die sich ungefähr ansprechen wie ein stilistischer Passus, wo kein Wort zum andern paßt, noch viel weniger das Ganze des Satzes einen verständlichen Sinn gibt.

Ein ganzes Tonstück taugt nichts, wenn die einzelnen Theile nichts taugen, und die einzelnen Theile, wenn auch an sich richtig und sprechend, haben keinen Werth, wenn das Ganze (seine Anlage und Haltung) keinen hat.

Die Frage nach dem Inhalt der Musik ist eine verfrühte, so lange nicht die über die nothwendigen Bedingungen der Structur erledigt ist. Wenn gesagt werden sollte, was den Menschen vom Thier unterscheidet, so müßte zuerst bestimmt werden, daß er so und so ausseh't, dann erst käme in Betracht, was ihn innerlich charakterisirt. Dasselbe wird bei der Musik wie bei den anderen Künsten gelten können.

## Feuilleton.

### Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Skizzenblätter von **Elise Polko.**

II. \*)

#### Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1784.

Das Dasein dieses jüngsten Sohnes des Leipziger Cantors gleich dem Lebensraum einer Rose an einem lustigen Sommertage, er war ein rechtes und ächtes Sonntagskind, obgleich er an einem Freitage geboren. Ein frohes Herz, ein leichter Sinn, Augen für alles Schöne, Gewandtheit der Rede, eine anmuthige Gestalt und ein geistvolles bewegliches Angesicht, das waren die reichen Pathogenen, die ihm die heilige Cecilia in die Wiege legte. Und er wußte sie gar wohl zu verwerthen, diese Gaben. Sorglos und leicht schritt er daher, und hatte ein Fäßchen für jede Blume am Wege. Das Leben hienieden war ihm des An- und Ausziehens werth,

weil er es eben, wie weiland ein gewisser Graf Egmont, nicht sonderlich ernsthaft nahm.

Nach dem Tode Sebastian Bach's nahm Philipp Emanuel den jungen Bruder zu sich nach Berlin, um ihn sorgfältig und streng nach den Regeln des heimgegangenen Vaters in der Kunst des Claviers und Orgelspiels, sowie in der Composition zu unterweisen. „Wenn du fleißig bist hoffe ich einen ordentlichen Cantor aus dir zu machen“, sagte er zu ihm. Dabei sorgte er, daß der sechzehnjährige Jüngling möglichst viel Gutes höre in der Musik, führte ihn deshalb in alle Concerte, und ließ ihn niemals von seiner Seite. Freilich konnte er bei solcher Gelegenheit nicht verhindern, daß der Johann Christian seine Augen ebenso gewissenhaft gebrauchte wie seine Ohren und sich nicht etwa die alten ergrauten Musiker, sondern die jungen schönen Sängerrinnen so genau anschaute, daß es ihm hätte ergehen mögen wie dem König von Thule, wenn er aus seinem „goldenen Reich“ trant.

Zu verdenken war's aber dem Jüngling nicht, denn es gab gar beauverdende Gesichter unter jenen wälschen Zingögeln, die sich damals in Deutschland's Gefilden wohl sein ließen, und vor deren schillernden Gefieder sich die schlichten grauen Nachtigallen wohl in den dunkeln Busch hätten verfliehen mögen. Und die Töne, die jene anmuthigen Vordrücker anschlugen, klangen gewißlich nicht allein jechzehnährigen Ohren faß. — Die Wespen aus dem Lande

\*) Siehe Nr. 14, 15 u. 16 d. Bl.

Eine Aesthetik, die das näher erweist, und den architectonischen Grundriß der Musik aus den übereinstimmenden Wertmalen aller Meisterwerke der völlig entwickelten Tonkunst folgert und formuliert, muß und wird sicherlich noch geschrieben werden. Bis dahin gilt das natürliche Schönheitsgefühl des unverbundenen und gebildeten Menschen, und die Majorität der Musikfreunde und Musiker.

Sobald ein hochbegabter Musiker über diesen Punkt mit sich einig und klar geworden ist, wird er auch im Stande sein, ein eigenthümliches Naturcell in seinen Werken auszuprägen, ohne der Kunst Schaden zuzufügen.

Ist auch eine Steigerung der Tonkunst nicht denkbar, weil solche Musiker, die bei ausgeprägtester Eigenthümlichkeit die Kunstwahrsicht, wenn auch einseitigen nur instinctiv erfaßt hatten, schon auf allen Gebieten vorhanden waren, so wird doch eine vernünftige und erkenntliche „Fortsetzung“ der schaffenden Tonkunst in jenem Fall möglich sein.

Die ausübende Tonkunst bedarf der eifrigsten Pflege; denn es könnte, wenn obige Hoffnung nicht in Erfüllung gehen, und der Verfall ein vollständiger werden sollte, geschehen, daß sie allein eine berechtigte Fortsetzung hätte.

In diesem Fall würde vielleicht mit desto größerer Energie und besserem Erfolg als bisher an die Verlebendigung der noch zum großen Theil im hundertjährigen Schlaf liegenden Meister geschritten werden, deren Werke nicht zum — Spas geschrieben wurden, sondern berufen sind, ihren Theil zu den allgemeinen Zielen der Menschheit beizutragen.

Die Hindernisse, welche der Verwirklichung eines der beiden in Aussicht gestellten Resultate, oder beider, entgegenstehen, liegen zum Theil in der Eitelkeit und Selbstjucht der Künstler, zum Theil in der Beschaffenheit der Ansichten und des Urtheils derselben, wie auch des Publicums, und müssen fortwährend bekämpft werden.

Anmerkung. Bevor wir auf die Zustände, welche in der letzten Heftis behandelt werden, näher eingehen, werden wir in den folgenden Nummern erst einige mittelwellige eingelaufene sehr danteswerthe Abhandlungen von der Hand einiger Mitarbeiter bringen.

Italia lautete so schmeichlerisch, sie nahmen die Sinne gefangen wie Orangenblüthenduft. Wenn sogar ernsthafte, taktlose, deutsche Musiker ihre Noth hatten taktlos zu bleiben, den leichten reizenden Melodien, Trillern und Fiorituren gegenüber, so war es wohl nicht zu verwundern, wenn der junge Johann Christian Bach eine wässrige Arie viel entzündender fand als ein Orgelpräludium, und einen Lauffer der von den Lippen der schönen Emilia Molteni schwebte, viel länger in den Ohren behielt als ein Fugenthema. — Liegt dem Verfasser viel daran über eine arme Menschenseele zu siegen, so hüllt er sich in die Gestalt eines wunderthöbten Weibes, — denn er weiß nur gar zu wohl, wie selten sich ein heiliger Antonius findet.

— Der junge Bach machte nun doch trotz aller Versuchungen erstaunenswerthe Fortschritte, aber die Farbe wich aus seinem hübschen Gesicht, als Philipp Emanuel ihm eines Tages triumphirend eröffniete, daß er Aussicht habe ihn in einem kleinen Städtchen in der Mark als Organist unterzubringen, alwo er, fern von dem Geräusche der Welt, recht ungestört seinen Compositionsstudien obliegen könne. — Ein Organist in der Mark! — das sollte also sein Lebensziel sein?! Heilige Casita, wach ein Gedanke! — Und dazu fühlte er jene Sehnsucht in allen Adern brennen, die schon Manchem bittere Bein gebracht, die Sehnsucht nach dem Lande Italia nachlich. Hatten alle die reisenden wässrigen Zugvögel dies tolle Verlangen in ihm wahrgenommen, oder war es das Geheul einer

## R. Wagner's Faust-Ouverture und H. v. Bülow's Broschüre.

(Schluß.)

v. Hr. v. Bülow's Broschüre zerfällt in zwei Hälften, in deren ersterer er über R. Wagner und sein in Rede stehendes Werk im Allgemeinen spricht und dabei, natürlich polemirend, nur zu häufig in, gelinde gesagt, übel angebrachte Epithemen verfällt, während er in der zweiten ein Art chemischer Analyse der Faust-Ouverture gibt. Der Verfasser nennt dieß seinen Enthusiasmus motiviren. In der That aber erweist er ihn für uns durch diese sehr „schulmeisterliche“ Analyse nicht eindringlicher, als uns z. B. Hanslick in entgegengesetztem Sinn durch seine ähnliche Analyse der ersten sechszehn Takte von Beethoven's Prometheus-Ouverture erweist, daß in diesem (und in allen Instrumentalwerken) nun wirklich weiter nichts enthalten sei, als was durch eine solche sogenannte Analyse angezeigt werden kann. Von der Hauptsache, worauf es in aller Kunst ankommt, erfährt man dort wie hier nichts, da nun einmal eine Analyse, wie sie der Poesie, wenigstens einigen Formen derselben (Novelle, Roman, Drama) gegenüber möglich ist, in der Musik nicht, auch nicht als entfernter Ersatz bietendes Surrogat gegeben werden kann. Der Ton aber, in welchem sich v. Bülow's jedenfalls unabweisbarer Enthusiasmus für R. Wagner im Allgemeinen entbindet, dürfte ästhetisch Empfindenden wenig Vertrauen für die Natur desselben einflößen.

Es kann hier der Ort nicht sein unser Verhältniß zu R. Wagner, wozu wir wohl noch Gelegenheit finden, näher zu erörtern, dessen eigentliche Bedeutung wir keineswegs in der spezifisch künstlerischen Sphäre suchen, die wir aber doch genug anschlagen, um eine lebhafte Parteinahme für ihn nicht nur zu begreifen, sondern auch achtungswerth zu finden, als absolute Indifferenz. Auch sind wir selbst der Meinung, daß in einer Zeit, wo um weltbewegende Principien gekämpft wird, dieser Kampf nicht immer mit zierlichen Vorparagostäbchen geführt werden kann; aber dann imponirt uns der Ton leidenschaftlichen Hasses oder seltener Ironie mehr, als die kleinlichen Zirkelheiten, in denen sich v. Bülow gefallt, von welchen nur diejenigen getroffen werden, auf die man gar nicht zielen sollte. Wir begnügen uns schließlich, dem motivirten Enthusiasmus Bülow's unsere Ansicht von diesem Werk gegenüber zu stellen.

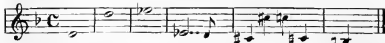
Die Faust-Ouverture ist jedenfalls die bei weitem beste

höfen See, die man vergessen hatte zur Taufe zu laden? Es wuchs aber höher von Tag zu Tag und störte die Ruhe seiner Nächte, sein Herz träumte unangesehrt nur von jenem Zauberland des Lichts, der Farben und Töne. Er hätte lieber heute als morgen den Wandersstab in die Hand nehmen und hinausjilgern wegen ohne Aufenthalt bis vor die Thore jener ewigen Stadt, von der es in der alten Hymne heißt:

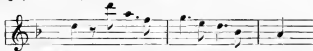
„O Roma nobilis  
Te benedicimus  
Salve per saecula —“

Als er es aber einmal wagte zu seinem Bruder von dergleichen Träumen zu reden, da geriet Philipp Emanuel in einen heftigen Zorn und hieß ihn ein für allemal schweigen von solchen Dingen, und gebot ihm fleißiger Orgelstücken üben, und das wohltemperirte Clavier. Auch gab er ihm einige steifigste Schüler, die er unterrichten sollte, und unleserliche Notenmanuscripte in's Reine zu schreiben, damit ihm die „Fantastereien“ aus dem Kopfe getrieben würden. Aber ach, damit trieb Philip Emanuel sie nur noch tiefer hinein in das Herz des jungen Bruders. Einer der einmal gelostet wie das Schwärmen in köstlicher Sommerluft thut, ist nicht mehr in einer dumpfen Stube zu halten, alwo man noch obendrein die Vorhänge zugezogen.

Instrumental-Arbeit R. Wagner's. Sie ist von einer starken Stimmung getragen, die als das Resultat tieferer innerer und äußerer Lebenserfahrungen erscheint, welche zu überzeugungskräftigen Ausdruck gelangen. Dadurch gewinnt sie freilich mehr erst unserer menschlichen als künstlerischen Anteil; da wir aber in der modernen Kunst auf jenen ein Hauptgewicht legen, so stehen wir dadurch zu dem Werk auch schon in einem entschiedenen Verhältnis. Zudem behauptet sie aber auch in der Form einen fundamentalen Vorzug vor Wagner's übrigen Ouverturen, und ihr schwingungs- und einheitsvoller Bau, läßt abstrakt betrachtet, nichts zu wünschen übrig. Durchs all wird sie aber noch lange nicht zu einem großen Kunstwerk. Dazu fehlt es den musikalischen Ideen, die es enthält, an Bedeutung und Tragweite ihrer Entwicklung, an Freiheit. Die eigentliche musikalische Erfindung ist, wie die Hauptmotive beweisen, durchaus arm. Das vornehmste derselben, die Basis des ganzen Gebäudes:



athmet wohl eine gewisse dämonische Kraft, ohne aber doch an sich sonderlich bedeutend zu sein, noch es durch die weitere Entwicklung zu werden; ein späteres



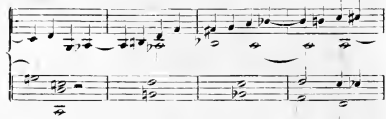
in welchem das Pathos der Ouvertüre gipfelt, läßt allerdings sehr deutlich erkennen, daß die Ouvertüre von Beethoven's 9. Symphonie ihren Ausgangspunkt nimmt. Als der Kobold aber, durch dessen unermüdete Beschäftigkeit die „musikalische“ Einheit des Wertes erreicht wird, erscheint die kleine Phrase:



die den Schlußpunkt kaum auf Augenblicke verläßt, und nur auf wenigen der 69 Seiten, welche die Partitur zählt, vernimmt wird. In so materieller Weise den Begriff der Einheit durchzuführen hätte weder Mozart noch Beethoven, weder Mendelssohn noch Schumann begehren können, denn dazu waren sie viel zu reich, und wer will läugnen, daß es einen verzweifelt langwierigen Eindruck macht (man denke z. B. an das Finale der Tannhäuser-Ouvertüre), wenn man ein und dieselbe Figur, alle Taktarten durchjagend, während dem ganzen Verlauf eines Werkes nicht auf Sekunden los

wird, und durch die etwaige Vorstellung, daß diese die letzten bedeute, welche Faust ruhelos verfolgen, ist man um nichts besser daran. Die Cantilene des Mittelalters ist zwar nicht von tiefstem Gepräge, aber doch von reiferer Melodik, als man sie sonst bei Wagner findet, und von zartem Ausdruck.

Als das vornehmste Ausdrucksmittel, Entwicklungsmittel und Steigerungsmittel erblicken wir auch in diesem Werk, wie bei Wagner immer, die Chromatik. Schon das vorhin mitgetheilte Hauptmotiv dient als Probe. Desgleichen besteht die von Balow so sehr bewunderte Einleitung und ihr in der That unlängbarer Effect in lauter chromatischen Evolutionen. Der Uebergang von Seite 41 zu 42, der nach Balow's Mittheilung viel Argerniß erregt haben soll, erscheint uns in keinem so gefährlichen Licht, viel problematischer dagegen die folgende Stelle pag. 27:



Indessen finden sich ähnlicher willkürlicher Abnormitäten nur wenige, und wenn wir auch Balow's Enthusiasmus für dieses Werk nicht völlig zu theilen vermögen, welches seinem Ermessen nach Wagner unmittelbar neben Beethoven stellen, mit welchem Schumann's Manfred-Ouvertüre keinen Vergleich aushalten soll, während uns sehr das Gegentheil der Fall zu sein scheint, so bleibt es doch immer (wie die Tannhäuser-Ouvertüre auch, trotz ihrer Un-

Der Johann Christian wurde immer zerküfter und bläßer, machte allerlei tolle Fesseln, schloß die Schüler vor Ungeduld auf die Finger, und schrieb heinlich Fugen über ein Thema aus einer Arie der Molteni. Da gab es der strafenden Worte und Blöße zur Genüge, auch sogar Stubenarrest, und als das Alles nicht zu helfen schien, kündigte eines Morgens der Philipp Emanuel dem Bruder an, daß er sich bereit halten solle schon in nächster Woche nach N., als Organist der kleinen Kirche daselbst, abzureisen.

Allein dazu kam es nicht, denn in der nächsten Woche war der Johann Christian — auf dem Wege nach Italien. Die schöne Emilia Molteni hatte nämlich einem jungen talentvollen Musiker und Orgelspieler, dem liebenswürdigen Johann Friedrich Agricola, Herz und Hand gegeben, und das glückliche Paar beabsichtigte die Honigmonde in Italien, dem Vaterlande der jungen Frau, zu verbringen. — Die Abreise verzögerte sich aber zu ihrem Leidwesen durch den Tod eines alten Dieners, den man zum Reisebegleiter bestimmt hatte. Da meldete sich ein allerliebster junger Mann zu der Stelle des Erbschienen, wurde angenommen, war mit allen Bedingungen zufrieden, nannte sich Christian Fluß, und kutschirte schon am Morgen darauf in aller Frühe seelenvergnügt mit den Neuberkmäthen zum Thore hinaus. Erst an der Grenze nahm er seinen falschen kleinen Bart ab, wusch die braune Farbe von seinem Gesicht, und verwandelte sich vor den Augen der Erstaunten in den munteren Jo-

hann Christian Bach. — Die schöne Frau nahm ihn jedoch sofort unter ihren Schutz, als er ihr Alles offen beichtete, und auch Agricola versprach, nachdem er die ersten Bedenken überwunden, sich schriftlich sofort bei Philipp Emanuel über den lekten Entlausenen zu verwenden. — So kamen sie bis Mailand, allwo eine längere Rast gehalten werden sollte. — Mailand ist eine prächtige Stadt, der Dom dort hat eine herrliche Orgel, und die Mailändischen Frauen haben die feurigsten Augen und stolzesten Gestalten, das fand wenigstens jener blonde Forretiere, der da so staunend durch die Straßen schritt. — Es gefiel ihm auch so wohl daselbst, daß er hier bleiben zu wollen erklärte, als endlich das Ehepaar Agricola von der Weiterreise redete. — Er blieb auch wirklich dort hängen, und die schöne Emilia empfahl ihn ihren Freunden und überließ den jungen Bach dann ohne große Sorgen seinem Schicksal.

„Er wird niemals Mangel leiden“, sagte sie zu ihrem Manne, „denn die Franken werden ihn zu ihrem Knecht machen!“

(Fortsetzung folgt.)

form und ihrem völlig barbarischen Schluß) ein interessantes, merkwürdiges, von einem dämionischen Hauch besetztes Werk, welches zwar eine überwiegend pathologische Wirkung hinterläßt, indem die Kleinheit der Ideen in keinem Verhältnis zu deren sensibler Ausführung steht, die wir aber gleichwohl höher stellen, als das ganz abstracte Wohlgefallen an classificirenden, im Inneren aber wackelnden, „Tonspielen“. Mander schönen Einzelsätze (z. B. pag. 16), geistvoller Combinationen wäre, auch sonst zu gedenken, wenn wir bei dem Werk noch länger zu verweilen vermöchten. Gewiß ist, daß dasselbe beanpruchend darf, von den Concertinstituten beachtet zu werden, und daß es, wenn auch minder künstlerisch erhehend als dumpf aufregend doch eben dadurch beweist, daß ihm eine positive Macht innewohnt.

## Die Weibertreue oder Kaiser Konrad von Weinsberg.

Komisch-romantische Oper in 3 Acten von G. Schmidt.

— h — Ein angehender Componist brachte vor einigen Jahren einem bekannten Meister, der nicht mit Unrecht zur Zeit einen der bedeutungsvollsten Posten Deutschlands bekleidet, eine in Musik gesetzte mythologische Scene, die nach Schülerweise in der Breite suchte, was sie in der Tiefe nicht gab. Der Lehrer hatte die Worte durch vier Seiten durchflogen, da wurde er des müßigen Lesens müde, und sagte die Seiten zurück, sprechend: „Dar an f o m m t es ja nicht an!“

Alldings kommt es den meisten Tonsetzern bei ihren heutigen Opern auf ihre Stoffe nur wenig an, und sie meinen ganz im Rechte zu sein, wenn sie sich bemühen in der Musik alles zu geben. Und zwar sind das nicht die schlechteren, sondern ganz besonders die besseren, wirklichen Musiker, bei denen diese Richtung durch den Widerwillen herbeigeführt wird, den ihnen das Treiben der Partei-Musiker — alias Zukunfts-Musiker (beide Namen legen sich die betreffenden nämlich immer ad libitum an und ab, je nachdem es ihre Feder-Planklei-Tactil gebeu) einflößt.

Diese behaupten dem Schlandian der Vorgänger ein Ende machen zu müssen und rühen sich gefunden zu haben, was noch fehle, indem sie die Dinge als die wichtigsten berücksichtigen und hervorheben, welche Jene als unwichtig nebenbei behandelten. In Wahrheit huldigen sie aber nur einem formlosen Realismus, da sie die Musik an das Wort schmieden, so daß sie sich ausnimmt wie ein im Staub der Meerstraße waltender Adler, und es selbst ihrem Pegasus allerdings das Beste, das sind die Flügel, ihn vom Boden weg in die Regionen der Spähen-Musik zu heben.

Das Stichwort jedoch, mit dem sie ihre Blöße vor den Augen der Welt zu decken trachten, ist ein ganz richtiges, nur thun sie von der Seite zu viel, auf die jene ihr Augenmerk gar nicht richten. Das Verhältnis der Musik zum Stoffe, welches den Hauptnerv in der Oper darstellt, ist die Kippe, an der alle Versuche der neueren Componisten scheiterten, nur daß die Einen vom Norden her auf sie steuerten, während die andern vom Süden her an ihr zerfielen. Der Stoff ist, wenn er auch keinen positiven Werth für die Oper hat, doch negativ von absoluter Wichtigkeit. Ein gutes Drama wird nie eine gute Oper werden, weil in ihm die von der Musik noch gewünschte und beabsichtigte Wirkung der Erfüllung unseres Gefühls schon auf einem andern Wege erreicht wird; ein gutes Opernbuch bietet aber freilich noch weiter nichts, als die Gelegenheit zu einer guten Oper; ein schlechtes Opernbuch aber macht eine gute Oper unmöglich. Mit einem guten kann man immer noch sehr viele schlechte Opern, mit einem schlechten jedoch niemals eine gute schreiben.

Das sind Betrachtungen, die sich einstellen, da wir die Oper hörten, deren Titel obenan steht; denn sie gerade ist in dieser Beziehung äußerst lehrreich als Musterstunde aller möglichen nur

denkbaren Fehler. Im Kampf der Belsen und Wabblingen machte sich die Weinsberger Bürgerchaft mit Recht berümt durch die Tapferkeit ihrer Männer und die Schlanheit ihrer Weiber, da jene sich vier Wochen lang gegen Kaiser Conrad hielten, und diese endlich dem galanten Belagerer noch ein Schnupfen schlugen und ihm die Männer davontrugen, die über seine Klinge springen sollten. In diesem Sinne hat sich die Anekdote auch erhalten. Wären die Männer nicht tapfer, die Frauen nicht treu und daz gewesen, so hätte kein Gefichtschreiber sich um das schwebische Nest gekümmert, da sie alle im Mittelalter mindestens ein Dutzendmal belagert wurden. Hier ist die Belagerung — wahrscheinlich der abgelmachten „Einheit“ der französischen von sich selbst sogenannten Classifier halber — auf einen Raum von nicht 24 Stunden verkürzt worden, und so geschah der erste, große Versuch gegen die richtige Wirkung; denn in einem Tage wird nur eine sehr haltlose Belagerung erschüttert. Der Verlauf des Stückes zeigt uns die Bürger aber auch gar nicht als tüchtige Kämpfer. In dem Chöre: „Ihr Bürger dieser Stadt“ treten sie zwar sehr kampfenlos auf; der Chor der Soldaten: „Wir sind der Bürger tapfere Wehr“, wird aber vom Schneider angeführt und in Begleitung und Heberde lächerlich gemacht, der Herold (Kaiser Konrad kommt selbst in dieser Verkleidung in die Stadt, ein Mädchen anzufuchen, das ihm bei einem Turnier in die Augen geschossen) wird dann wieder stolz und kriegerisch abgewiesen; im zweiten Act kommt aber der Rath schon von selbst überein in Rechnung auf Konrads galantes Wesen, die Weiber als Deputirte zu ihm zu entsenden, daß er ihrer schone. Im dritten Act jammern sie nun ohne Scheu und geben sich der ungemessenen Verzweigung hin, da die Weiber mit dem bekannten Bescheid aus dem Lager zurückkehren. Nimmt man hierzu noch die ersten Scenen des Anfangs, die ganz mit lächerlichen, alten Ceremonien ausgefüllt sind, so sind die Weinsberger Bürger dieser Opern ständige Bedanten, die ihre Zeit in nichtslgenden Gebräuchen verbringen, Großsprecher, ohne Urtheil über sich und die gefährdrohenden Umstände, Zeitlinge vom reinsten Wasser und ohne allen Geschmack, denn sonst würden sie sich nicht von einem Schneiderlein im Ziegenpetrostium anführen lassen, und verlieren zum Schluß den Kopf so vollständig, daß es uns gar nicht mehr interessiert auch nur zu erfahren, was aus ihnen wird. Was sie singen, paßt einmal für eine frohe Gesellschaft, dann für ein angerregtes Volt, dann wieder für eine nutzige Kriegereschaar, und für ein eingeschüchtertes Häuflein kleiner Kinder. Solch ein Durcheinander aber ist es, was dem Wesen eines Kunstwerkes am Wenigsten anseht, und, weil das Holz gunde immer das eben Dagewesene ansetzt, auch nicht wirt.

Nicht minder entsetzt und unentflich gemacht sind die biederen Bürgerweiber, die erst wacker mitsochten und die dem weiblichen Schicksaltesgefühle so widersprechende That ausführten, ihre Männer huckepack von der Stadt zu tragen. Die Tochter des Schultzeihen liebt und heiratet einen verkappten Ritter, der als Liebesbote vom Kaiser Konrad in die Stadt geschickt worden und an seines Herrn und Freundes Liebe selbst Geschmack fand, ihr gibt „Gott“ in einer Arie den Rath ihren weiblichen Ehegessens, der zu weit zum Kuppeler, zu schwach zur Lösung seiner einfachen Freundespflicht und zu feige zum Widerstand ist, auf die Schultern zu laden. Das muß aber — um das Hauptfächliche, in dem alles Andere dann von selbst sich einbegreift, anzuführen — ein anderer „Gott“ sein, der solche Bedanten eingibt! So was könnte immer nur ein kleines dades Grobentendeln seinen lieben Kinderden eingeben, und Gott müßte eigentlich dremfchlagen, daß solch eine schmerige Geschichte nicht noch durch einen glücklichen Erfolg getrübt werde. Dazu kommt, daß der Kaiser (als Herold) und das junge Ehepaar im zweiten Act zusammen eine Abendröth-Scene spielen, in der die junge Frau doch nicht so ganz unempfindlich ist gegen die fauleische Höflichkeit, und der ci-devant postillon d'amour bei aller leuchtlichen Devotion sehr eierständig wird. — Des Schultzeihen Frau trägt ihren Mann heraus um das Fest des Ehebreiters in die Hände zu bekommen, und, da der anderen Frauen keiner Ermahnung geschick, so werden dann Bemegträunde

und Auffassung wohl nur ähnliche gewesen sein. Daß Frauen sich solche Männer überhaupt am Leben erhalten wollen, hat schon gar keinen Anspruch auf Theilnahme, sie mußten im Gegentheil froh sein ihrer bei einer guten Gelegenheit los zu werden; wenn man sie aber selbst so conquire oder abgelmachte Dinge dabei empfinden und thun sieht, so muß man sich davon als von einer ebenso anlogischen als unthörichten Begriffs- und Gefühls-Verwirrung mit Widerwillen abwenden. Da hißt denn auch ein hübsches Schlußtableau, wo man aus des Kaisers Zeit diese halb erbärmlichen, halb sinnlosen Leutechen sich über die Zugbrücke schleppen sieht, nichts mehr; zu dem schlagen höchstens die kleinsten Kinder noch in die Hände. Kann ein Musiker sich für solche Frauen begeistern, so wird auch die Musik darnach sein; weichtliche, sinnliche Liebesklänge, gedankenloses, wiegendes Getänzel und steifer, inhaltsleerer Pathos sind ihre Grundelemente. Wohl dem, dem sie behagen. Oder richtiger: „Schade um ihn.“

Wir glauben sicher, daß der Componist ursprünglich den Schwerpunkt seines Werks dahin hatte legen wollen, wohin der Sinn des geschichtlichen Ereignisses ihn von selbst gelegt hat; vermuthen aber, er fühlte bei der Arbeit schon, daß ihm dieses nicht gelänge. Wozu sonst der zweite Titel „Kaiser Konrad vor Weinsberg?“ Dieser spielt dabei gar keine Rolle, und könnte durch jeden anderen ergrimmten aber galanten Belagerer ersetzt werden. Darum werden von zehn Knechten, die die Geschichte der Weinsberger Weiber ich zu kennen, gewiß neun den Kaiser gar nicht einmal zu nennen wissen, denn diese den Streich spielten. Gehen wir nun aber auf historischen Boden zurück, so hätte sich sicher kaum ein ungünstigerer Stoff zur Verherrlichung des Kaisers ausfindig machen lassen. Daß er mit einem großen Heere der kleinen Bürgerchaft den Tod schmädt, ist schon eine nur von ganz gewöhnlicher Kochkunst zeigende Handlung; daß er dieser Drohung die Clausel hinzusetzt, mit der er sich sein eigenes Vorhaben unwissentlich unmöglich macht, gibt ihm auch noch dem Gedächtnis preis. Wer aber die Theilnahme der guten Herzen bereits erschöpft hat, mag sich nur hüten; denn die Lacher schonen seiner sicher nicht. Eignete die Anekdote des Weiberauszuges sich schwer zum Opernstoffe, so ist die Absicht, den Kaiser bei dieser Gelegenheit als persönlichen Helden darzustellen, eine ganz verkehrte. Doch, sehen wir, was die Dichtung dazu gethan. Konrad also berumt Weinsberg und dringt in einem Anfall toller Laune selbst als Herold in die Stadt. Hier erntet er in des Schultheißen Tochter das schöne Mädchen, dessen Bild ihm seit einem Turnier immer im Herzen gestanden, begibt sich des Nachts vor ihr Fenster, bringt ihr ein Tändchen, flüstert auf ihren Balkon, wird dort ertappt, und muß sich auf den Rath Walters, des Schultheißen Schwiegersohn, bei diesem gefangen geben. In Walter aber erntet er den Ritter Hohenstein wieder, den er abgemeldet, das schöne Mädchen zu suchen, und ist bei dessen Gefährdang über die Mésalliance seines Balallen sehr entrüstet, feiert aber ein ganz heiteres Blander- und Trink-Trändchen mit dem jungen Ehepaar und dessen Mutter, die dem Herold auch wohl miß, damit er bei dem Kaiser für den früheren Ritter ein gutes Wort einlegt, bis sie gehört werden und er in sein Arrschüßchen zurückkehren muß. Eine List bringt ihn wieder in das Lager hinans, wo die Weiber ihn alsbald mit der schlauen Auslegung seines Wortes überrücken, und er, wenn schon niedergebengt durch den Verarrh seines Freundes und voll unbedingter Liebes-pe-ni sich höchst emphatisch dazu entschließt sein Wort zu halten. Man sieht, durch diese poetische Einleitung hat Konrad wenig gewonnen, wir halten es daher für überflüssig, die Mängel dieses Charakterbildes noch ausführlicher darzulegen.

Daß es feine Charaktere übrigens, wie dieser Kaiser, dieser Hohenstein, Schultheiß u. s. w. in der Wirklichkeit geben mag, wollen wir nicht gerade bestreiten; ein Kunstwerk darf aber nicht so verschwommene und unklare Menschen neu schaffen, weil aus deren Kunstleuten nichts heranskommt, was beschäftigen und anregend kann.

Wollten wir nun zu einer Analyse der Musik von Nummer zu Nummer übergehen, so unternehmen wir eine unersprießliche und überflüssige Arbeit. Wir haben uns bei dem Stoffe so

lange aufgehalten, weil er das Stehlet ist, um das der Musiker das die schönen Formen gebende Fleisch der Töne zu hüllen hat, und es heute leider gerade bei den guten Musikern eine ganz allgemeine gültige Regel ist: auf den Text kommt es nicht an. Die Musik ist ohne Styl, das ist der Haupttadel, der gemacht werden muß. Allein sie ist nicht von der Stylosigkeit der Sturm- und Drangperiode, wo das Genie die Form erschlägt und sich mit trotziger Nichtachtung des hergebrachten Gesetzes in nader Strohpfähle zeigt; sondern von der seichteren, die davor besteht, daß ein jedes Stüdchen in einem anderen Stül gedrieben ist. Die Analyse müßte von Stelle zu Stelle gehend sagen, das würde als Männerquartett heute gefallen, das fängen die Schwaben gewiß ganz gern, hier spricht das Tyrolechtel durch, dort ist ein recht gelungener Versuch gemacht, eine größere Form und mannigfaltigere Behandlung von wo anders her nachzubilden, kurz — wir können nicht anders als ganz entschieden die Arbeit verwerfen. Muß ein Werk aber auch im Ganzen verworfen werden, so erkennt das Auge dessen, der sich nicht ganz rüchichtslos hinreissen läßt, doch häufig noch gute Seiten, an die sich anknüpfen läßt, um eine Beziehung zu dem Componisten zu gewinnen. Solcher Richtseiten, ohne die der augenblickliche Erfolg dieser Oper ja auch unerlässlich wäre, hat die Musik hier und da mehrere. Sie hat Fluß, ist in ihrer Weise nicht breit sondern reich an Abwechslung, die Singstimmen sind mit Glück behandelt, alles ist natürlich erfunden und die besten Stellen zeigen sogar von wirklicher Begabung. Wenn der Verfasser es bei der Wahl eines neuen Opernstoffes nicht so leicht nähme, wenn er vor allen Dingen weniger daran dachte „allgemein Beliebt“ zu geben, sondern sich zuerst einen Stoff suchte, in den er sich wirklich mit seiner ganzen künstlerischen Individualität hineinlebte, und wenn er dabei die Grenzen derselben nicht überschreite, so könnte ihm ein erneuerter Versuch ja besser gelingen. Der Kritik geföhrt es nicht positive Vorschläge zu machen, sie hat sich eigentlich nur über das Vorhandene auszusprechen; der Kritiker aber kann zuweilen nicht umhin auf das zu weisen, was zu thun, und das mag ihm gestattet bleiben, da es ja doch immer ein Zeichen von Theilnahme ist.

## Orgelproduction.

S. B. Herr Musikdirector W. Hesse, I. preussischer Oberorganist in Breslau erkaufte uns, wie wir schon in einer Notiz angezeigt haben, am 11. d. M. mit einer Reihe von Orgelvorträgen. Die hohe Geislichkeit der Josephstädter Pfarrkirche hatte in kunstfreundlicher Gesinnung gestattet, daß die schöne vor mehreren Jahren von dem preussischen Hoforgelbauer Herrn v. Bukow alselbst aufgestellte Orgel (die einzige, welche in Wien zu solchen Vorträgen geeignet ist), benützt werde, um die hiesigen Freunde des Orgelspiels eines so seltenen Genusses theilhaftig werden zu lassen. Wir sind Herrn Hesse für diese Production umso mehr zu Dank verpflichtet, als derselbe, auf einer Vergnügungstreife begriffen, in ganz ungewöhnlicher Weise, im reinen Kunstinteresse, die erstaunliche Fertigkeit und Sicherheit seines Orgelspiels producirt, und sich allen den damit verbundenen Mühen, die in Hinsicht seiner Jahre nicht unbedeutend zu nennen sind, bereitwillig unterzog.

Die einzige Schwierigkeit, mit der ein so festesteter geübter Organist bei anschwärzigen Vorträgen zu kämpfen hat, liegt in der Beschaffenheit der Ventilen und sonstigen Einrichtung einer fremden Orgel; denn leider sind wir in diesem Betrach in Deutschland noch lange nicht so weit, daß bei allen Orgeln gewisse dem Spieler wichtige Verhältnisse gleichmäßig eingeordnet wären, so daß etwa der Unterschied sich bloß auf den Klang, auf die Anzahl der Claviaturen, Register u. s. w. beschränkte. Die Bukow'sche Orgel ist nun zwar wie gesagt die einzige in Wien, welche im Allgemeinen den Anforderungen entspricht, welche gestellt werden müssen, um eine auf obligates Pedalspiel berechnete Composition mit guter Wirkung auszuführen. Doch bietet sie in der Behandlung dem Fremden:

manchelei Schwierigkeiten, da die Pedaltasten etwas kurz sind, und deshalb beim Spiel mit Abzug und Spitze, oder mit über- und unterliegenden Fingern eine etwas verschiedene Kraftanwendung erfordern, und was dergleichen Kleinigkeiten mehr sind. Daß Herr Ad. Hesse diese Schwierigkeiten glänzend besiegen werde, war vorauszuweisen, und in der That war es nur dem feinsten Kenner bei gespanntester Aufmerksamkeit möglich, einen unbedeutenden Einfluß auf die betreffenden Vorträge zu beobachten.

Bewundernswerth war vor Allem die Kunze, mit der der berühmte Organist die schweren Aufgaben überwälzte, die in den meist von ihm selbst componirten Tonsüßigkeiten vorliefen. Das obligate Pedalspiel, hier in Wien aus nahe liegenden Gründen sehr vernachlässigt, erschien bei diesen Vorträgen in der ganzen Größe seines Werthes für polyphone Stücke. Vierstimmige Fugen über Thema's, die irgend eine größere Beweglichkeit und Tonumfang haben, Choralvorspiele, Trio's u. dgl. sind ohne obligates Pedal weder zu schreiben noch zu spielen; die volle Macht einer Orgel aber kann noch weniger in's rechte Licht gesetzt werden. Herr Hesse handhabt (man sollte eigentlich sagen „süßhört“) das Pedal mit solcher Sicherheit und Gewandtheit, es scheint, daß ihm kein wie immer gearteter Vorhang Schwierigkeiten in Betreff des „Süßhörtens“ verurfacht.

Die Stücke, welche Herr Hesse gewählt hatte, waren: Bralubium und Fuge in C-moll, Trio in As-dur, Phantasia in E-moll, Choralvorspiel über „Aus tiefer Noth“, und Variationen über das englische Volkslied, sämmtlich von eigener Composition, — außerdem noch die Fuge in E-moll von S. Bach. Von den eigenen Compositionen hat uns am meisten die Phantasia in E-moll zugesagt, ein Werk von ächter gediegener Arbeit, consequenter Stimmung und edelm Gehalt. Die „Variationen“ sind kunstvoll gearbeitet, aber wohl hauptsächlich als ein Probestück zu betrachten; auch finden wir, daß die rhythmische Beschaffenheit eines solchen „Volksliedes“ für die Orgel, die keine rhythmische Betonung kennt, wenig geeignet ist. Das „Trio“ schien uns mitunter etwas gesucht in der Stimmführung, etwas herb in der Freiheit des Gebrauchs unvorbereiteter Vorklänge. In der herrlichen Bach'schen Fuge ließ der treffliche Organist die Sechszehntel-Stelle aus, wahrscheinlich aus altsittlichen Gründen, denen wir Nichts entgegenzusetzen konnten, da die Stellung dieser Orgel die Deutlichkeit schneller Passagen nicht befördert.

Möchten die hier vernommenen Leistungen unserer Organisten zur Anregung dienen, namentlich aber sie zur Uebersetzung bringen, daß bei künftigen Orgelbauten die Pedale vollständig und chromatisch eingerichtet werden müssen, wenn an einen Fortschritt des Orgelspiels bei uns gedacht werden soll.

## Italienische Oper in Wien.

S. B. Wenn unsere Leser finden sollten, daß sich in der geringen Beachtung, die wir der italienischen Operngesellschaft bisher geschenkt haben, ein Mangel an Sympathie ausdrückt, so wollen wir dieß nicht in Abrede stellen. Hat die Oper in diesen Wäldern überhaupt nur einen untergeordneten Rang einzunehmen, da sie eine Wirkgattung, kein reines Musikstük mehr ist, und nur in einigen ganz besonders begabten Naturen eine ächt kunstgemäße Ausbildung erfahren hat, — haben wir aus diesem Grunde schon der deutschen Oper nur ein und wieder Aufmerksamkeit geschenkt, so liegt uns naturgemäß die italienische noch fernner; umso mehr wenn dieselbe auch ausschließlich Producte italienischer Maestri bringt. Mit viel größerem Interesse würden wir ihre Productionen verfolgt haben, wenn diese italienische Oper einer deutschen gegenüber stünde, d. h. wenn unsere deutsche Oper wirklich eine solche wäre. Nun ist dieselbe aber ohnedieß schon so stark mit welschen Elementen vermischt, daß wir eher Ursache haben diese Uebersichtung zu beklagen. Desto schlimmer, wenn, was man mit Recht behauptet, diese fremde Gesellschaft zum Theil besser singt, als die einheimische; denn die Richtung zur Oberflächlichkeit und Zeichtheit, die von dieser Gat-

tung der Oper unzertrennlich ist, wird ihren nachtheiligen Einfluß um so stärker ausüben, je besser sie vertreten ist. Wir gestehen daher offen, daß wir die Gesellschaft des Herrn Salvini erst dem ersten Abend, wo sie mit Rossini's „Barbier“ debütierte, seit tüchtig wieder gehört haben, als sie endlich so gnädig war, auch einmal eine Oper des deutschen „Maestro“ Amadeus Mozart, und zwar seinen „Don Giovanni“ anzuführen, bis zu welchem Ereigniß sie aus schließlich Norma, Elisir d'amore, L'assedio di Corinto, Barbiera, Trovatore, Traviata gab, — Opern, von denen wir den ersteren leinweg ihre wohl begründete Berechtigung bestreiten wollten, die aber doch schon nicht abgenüßt sind, als ihre Constitution verträgt, und die wir deshalb nicht mehr zu hören vermögen, bestünde auch die ganze Gesellschaft aus lauter wahrhaftigen Nachtigallen. Was aber die Verdienste der Opern betrifft, so ist in ihnen der den Italienern eigenthümliche Mangel an Charakteristik, zugleich auch an Ideal und künstlerischer Idealität so stark ausgeprägt, daß wir sie uns so lang als möglich vom Leibe halten.

Man gab also Don Giovanni, um dem deutschen und deutsch gestimmten Publikum der größten deutschen Stadt doch auch einen Broden hinzuwerfen. Das (mit Ausnahme mehrerer Logen) volle Haus und der reichliche Beifall bewies, daß diese Oper eines alten „Lebeseo“ auch noch zu wirken vermögen. Die Gesellschaft bewies ferner, daß sie in Betreff der Gesangsleistungen und des Spiels wohl befähigt wäre, noch mehrere Opern eines nordischen „Barbaren“, etwa Figaro, oder Così fan tutti, oder vielleicht sogar Idomeneo und Titus zu geben, — wenn die Unternehmer dergleichen im Schilde führten. Freilich haben diese die vorzüglichste Ursache darin, daß ja selbst unsere „deutsche“ Operdirection nun selten oder gar nicht daran denkt, solche „Wagnisse“ zu begehen; — doch genug davon, und zurück zum „Don Giovanni“.

Rechnet man ab, was von verschiedenen Ungeschicklichkeiten vielleicht auf Rechnung einer „ersten“ Vorstellung zu setzen, und was über die scenische Einrichtung zu sagen ist, so konnte man die Aufführung vielfach lobenswerth finden. Sämmtliche Mitwirkende übertrafen uns durch die Freiheit von schlechten Angewohnheiten: übertriebenem Tremoliren, gequetschten Schlägen welche sich höchstens bei Mad. Charton-Demeure, aber in einem sehr wenig auffallenden Grad vorfinden), widerwärtigem Zerreiben des Rhythmus, schlechter Aussprache und anderen Trefflichkeiten, die dem Musikfreunde den Besuch des Hofopertheaters so oft verweiden. Im Einzelnen war Herr Graziani ein Don Ottavio von sehr nobler Haltung und doch in erfreulicher Weise von der schwächlich weiblichen Manier ab, in welcher diese Partie so oft dargestellt und gesungen wird. Die Arie in B-dur bot ihm Gelegenheit zu wirksamem Entfaltung seiner schönen Höhe und richtigen Methode. Herr Benvenuto gab den Don Giovanni mit Kraft, ohne das sonst so häufige Gebrüll (mit Ausnahme des Ständchens, wo allerdings gehörig „losgelegt“ wurde) ohne Gemeinheit, aber auch ohne Feinheit. Herr Kokilanski, ein geborner Wiener, war als Leporello vorzüglich; Frä. La Grana eine Donna Anna von durchaus nobler Haltung, die nur in der 2. Scene beim Anblick des gemordeten Vaters eine kräftigere leidenschaftlichere Färbung vertragen hätte. Frä. De Rossini als Donna Elvira erschien zwar als eine Dame, welche die schönste Zeit stimmlichen Glanzes überschritten hat, auch in der Coloratur nicht immer ganz tadellos ist, behauptete sich aber dennoch selbst neben der langvollnen Stimme einer La Grana sehr ehrenvoll. Frau Charton-Demeure ist eine Zerkine, wie man sie kaum besser wünschen kann, wenigstens was den Gesang anbelangt. Die Kunst eine „Bauerin“ vorzustellen, mag freilich schwer sein, aber die Brant eines Talspels wie Maefeto, müßte doch immer auch, außer durch die Kleidung, durch ein etwas linksdes Benehmen charakterisirt werden. Der Maefeto des Herrn Careffi konnte nur dann genügen, wenn man bedenkt, in welchen noch schlechteren Händen diese Rolle sich mandmal befindet.

Daß Chor und Orchester mit Frische und Lebendigkeit wirkten, kann nicht unbedingt zugestanden werden; daran war jedoch sichtlich die Direction des Herrn Souppé schuld. Schwanungen fielen vor, die nicht unerheblich waren; doch wird man hier bei einer „ersten“

Aufführung, welche immer eher als Generalprobe zu betrachten ist, Rücksicht üben müssen.

(Schluß folgt.)

## Correspondenzen.

Das 37. niederheinische Musikfest.

Düsseldorf.

(Schluß)

Zu viel des Schönen an diesen dreien Tagen mag man meinen, und bräuhc wirklich in viel; zwei Tage schon eine Reihe der größten musikalischen Meisterwerke in Generalproben und Aufführung darbieten, und nun zum dritten Tage noch das Künstlerconcert und das G. in der Ueberwältigende, der die Eindrücke der vorigen Tage auf seiner göttlichen Kunst, den Vogen, über die Zeiten der letzten Geige zu führen, bräuhc verwißt und auflöst. Wie er halb trauerlich in sich verliert, einem Schloßwandel: ähnlich behaftet und die Geige leicht, bräuhc nachlässig in die Schulter lehnt und nun alle Fabeln von Ertraben und Apollo zur That und Wahrheit macht! Und was bietet er uns? Ein Concert eigener Composition als D.-moll, in ungarischer Weise, wie er es nennt. Seine früheren Compositionen enthalten des Trefflichen und Eigenwilligen Wunders, aber sie sind wild und noch unentwickelt. Wir erwarten nicht Allegros von diesem Concerte, bilden nur auf ihn, den Spieler, der schon die Pöschle Arie für Alt aus der Katholikenposition: „Erharme dich“ auf das sinnigste begleitet. In der G.-dur-Sonata von Beethoven eine neue, bisher ungehorte Schönheit offenbar hat, und nun hebt die Instrumentalereinleitung des Concerts an Das erste Thema tief, ein wenig düstere leidenschaftliche Bewegung. Wir lauschen erschaunt, denn das ist kaum gewöhnliche Musik, das sind Ideen des besten Kreisles würdig. Das zweite Thema innig, unergötlich sich einsamlegend, wir vergessen über der Composition den Spieler, wir achten kaum, daß Joachim spielt, obgleich wir sonst gewohnt sind über keinem Spiel selbst Beethoven zu vergessen. Wir hören mit Bewunderung den ersten, breit und mächtig angelegten Satz zu Ende, darauf den sarten, wunderbar klingenden Mittel-satz und das launliche von künstlich ihrem Humor trudelnde Finale alla Zingara, wir hören es in der Probe und am Abend in der Aufführung und mit halten die frohe Uebersetzung geföhrt, ein Freund der Tonkunst sagt es freudig dem andern, daß dieses Violinconcert des ersten Meisters der Geige eine Composition von tief bedeutendem, so originell empfundenen Inhalt, so vortrefflicher Durchführung, daß unsere Gegenwart, seitdem Schumann aus der Reihe der Lebenden geschieden, keine Production von gleichem musikalischen Werth aufzumeistern hat.

Was sonst am dritten Abend aufgeführt wurde, tritt natürlich alles hinter Schumanns Spiel und Composition in der Erinnerung ein wenig zurück. — eine fleißig gearbeitete Fächeruntere von Herrn Zerkow aus Düsseldorf, Mendelssohns Hebräerquartette, zwei wiederholte Chöre aus Samson, Beethovens E.-dur-Concert von Herrn Zerkow gebildet. Von Soloverträgen sind noch noch zu erwähnen eine Arie aus Carthage von Herrn Schumann, und Frau Bärdeley, die die Agathe der aus dem Freischütz, die Cavatine aus Carthage und einen entzücklichen Walzer von Bergsonn lemen Sie den alten Componisten, wir hörten ein ein Violon- und Violinstück der gelehrten Sängerin, vortrag. Die an letzterem künftige emicidete Braun gehört allerdings in's Gebiet des orientalischen Märchens und letzter Arme und Reine des größten Publikum in die entsprechende Bewegung; wir können unerreicht eine auf solche Wirkung zielende Feiertag sein ernsthaft bedauern, umsonst, je höher wir Frau Bärdeley schätzen und verehren. Er trauen Sie mir, Ihnen zum Schluß nur noch zu sagen, daß im ganzen Joachims Concert, welches hoffentlich recht bald die ganze Welt zu hören bekommt, seine einzige Falsche, seine Cadenz vorhanden, welche eigentlich auf den Befehl des größeren Publikums verordnet ist, und es doch mächtig durchdrang und alle Gemüther erregte und erregte. Und lassen Sie mich nun von dem 37. niederheinischen Musikfest mit dem Wunsch scheidend, daß viele solchen Feste, um die die übrige musikalische Welt nicht beneiden mag, noch lange zu den Tieren und Reizen des Rheinlandes ihren Theil beitragen und Nachabmung im übrigen deutschen Vaterlande finden mögen!

## In Sachen Hörbiger's.

Wien, 12. Juni. Während meines bisherigen Aufenthalts wurde ich mehrfach auf die neue von H. Hörbiger gefertigte Orgel in der neu erbauten Kirche in Altschönbrunn aufmerksam gemacht. Daß gleichzeitig das ich eine Werbung in Nr. 136 der Wiener Zeitung vom 9. Juni mit Alois Hörbiger unterzeichnet, worin derselbe einem Artikel der Deutschen Musikzeitung, redigiert von Schmarzky, der sich mehrfach tadelnd über in gemäßigter Weise über die neue Orgel äußert, fort zu Liebe geht. Ich sah und hörte nun diese Orgel, lieber

den inneren Ton des Werkes kann ich nicht sprechen, da ich ihn nicht kenne. Das den Ton einzelner Stimmen anbelangt, so habe ich mich aufrichtig darüber gefreut; die sarten Register sind von herrlicher Wirkung; auch mehrere Bass- u. B. die Zungenstimmen des Pedals, den Unter-satz 32 f. re. habe ich ganz vortrefflich gefunden und habe ich mich allem ersehen, daß Herr A. Hörbiger ein sehr talentvoller Mann ist. Wie schade nur, daß man bei allen diesen Vorzügen das Werk, um etwas darauf zu leisten, zum größten Theile für unbrauchbar erklären muß. Das volle Werk muß trotz aller in der Kirche noch vorhandenen Vangergriffe, auf dem Chöre selbst doch effectuieren; von 42 klingenden Stimmen muß man eine grandiose, padende Wirkung hören, dies gewöhnt man hier nicht; das Ganze klingt matt. Es ist dies ein Uebelstand, macht indes das Werk für größere Leistungen noch nicht unbrauchbar. Dagegen ist die Spielart des Hauptwerks nur bei größter Anstrengung zu bewirken; wo diese notwendig wird, fällt selbstverständlich jedes Stiefende, dem Obr angenehme Spiel aus; es klingt Alles schwerfällig, wie aus tiefem Schacht hervorgeholt, ganz davon abgesehen, daß der dabei fungierende Trümmel einen leichten, elastischen Pianofortepiel Arien sagen muß. Der größte Barockismus ist indes das Pedal. In der tiefen C-tabe fehlen die Töne Cis, Dis, Fis, Gis, und in der oberen C-tabe sind sie, aber einander gefist, doppelt da. Hätte man mir dieses Factum, fern von Wien, berichtet, ich würde es nicht geglaubt haben. Wie können solche Dinge, die jeder Anschauung hemmend entgegenstehen und in Nord-Deutschland schon seit Jahrzehnten abgelehnt sind, hier noch an neuen Organen angebracht werden? Hat man in Wien keine Orgelreife? Werden gewichtige Männer nicht zu Rath gezogen? Würden diese vergleichen haben und sagen, daß, während die Manual-Claviaturen geordnet sind, die Claviatur des Pedals eine verunhässliche ist?

Will also Herr Hörbiger, vor dessen Talent ich Achtung hege, dieses Orgelwerk zu einem brauchbaren, ihn erheben zu machen, so muß er dem Werke mehr Kraft geben, die Spielart des Unterclaviers und Pedals erleichtern, die Pedalclaves in die geistliche Ordnung bringen und für den Spielenden mehr Raumfreiheit schaffen, damit die Hände im Stande sind frei zu agieren und Applicatur anzuwenden. Ich hoffe, der Erbauer wird sich dies eine Ehrensache sein lassen.

Adolph Heise,

f. Musikdirector und Ober-Organist in Breslau.

## Curiosum.

Bei dem Düsseldorf'schen Musikfest wurde in dem unter das Publikum verteilten Heftchen, folgende unglückliche Auslegung der 7. Symphonie von Beethoven, wahrscheinlich zum „besseren Verständnis“ (?) veröffentlicht:

„Das überaus herrliche Werk hat patetisch, seitdem die Annelier und Leidener über Beethovens's Schöpfungen gekommen, gar mannigfaltigen und unzeitlichen Phantasien Veranlassung geben müssen, wie fast alle größeren Werke Beethovens's. Uns hat es immer geübten, als wenn ein innerer Zusammenhang derselben mit der Pastoral-Symphonie bestünde. Wenn diese den grünen und blühenden Frühling, das Riefeln des Bachs, das Erleben der brautlichen Erde vom besuchenden Gewitter, die Hoffnung und das Vertrauen des Landmanns auf den kommenden Segen in Tonbildern an uns vorüberziehen läßt, so führt uns die A.-dur-Symphonie in die frühliche Arie des „erhöht, in den Jubel der Schmiter und Winger, die den wirklichen Segen an Aehren und Trauben und Früchten, unter Linden und Puden, an dem Festtage feiern, auf den ich Alle schon bei der Arbeit den ganzen Sommer hindurch gesehnt haben.“ Wohl wandelt der (Andante) ein einlamer Jüngling, Tränen treten in sein Auge und eine leise Klage um verlorne Liebe drängt sich aus seiner Brust; aber es haben die Freundinnen und, während die andern still ihren Weg wandeln, handelt die eine im süßesten Sammet des Wohlwills ihm Trost zu: „Trotze Deine Tränen. Dir winkt Jugend und Hoffnung, sich! die Erde ist doch so schön!“ — Und die ledenden Asten, Soboren und Schalmieren (Scherze) rufen Alle wieder die frühlichen, wackigen Töne, im buntesten Kreise heigert sich die Luft, sogar der Kolobis kommt einmal zu früh, macht aber schnell ein paar Notizen dazu bis er ins richtige Thema fällt. Zu am einmal trifft ein frohlicher Glanz über Augen, die Sonne tritt noch einmal fleutig hinter Wellen am Horizont hervor, die Berge erglänzen im Abendroth, der Hauch Gottes strömt über die Gipfel der Buchen, die Häuser entblößen sich, die Vögel schauzen zum Himmel, vier Stimmen beginnen das Arienstück, das sich darauf im prächtigen Chöre aus der Halle der Segen dankbarer Menschen wiederholt. Dann winkt die Freude von neuem, die fleurigen Tonmelodien rauschen auf (Finale); da fällt sich Ainer mehr still, der Boden droht, der Jubelruf schallt barin, Jung und Alt wird mit fortgerissen, ob auch mande Stimmige eine ganze Weile lang immer erst auf das zweite Vierte antreten, die Gewalt des Rhythmus und der ausgelassenen Jubel Alles in den wirbenden Strudel der Luft zieht.“



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Rohrmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessels & Büsing**, vormals **G. v. Wäcker's** Wittwe. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Vorherzahlung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Eingelne Blätter** 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gebete werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Die Gluck'sche Oper im Verhältnis zur Gegenwart. — Fensileton: Die beiden jüngsten Söhne S. Bach's. II. — Recensionen. — Italienische Oper in Wien. (Schluß). — Curiosum. — Zeitungschau. — Nachrichten.

## Die Gluck'sche Oper im Verhältnis zur Gegenwart.

Von **Otto Gumprecht.**

Bei jeder Aufführung einer Gluck'schen Oper überkommt uns immer von Neuem das Gefühl, als ob wir plötzlich aus dem zerstreuten Marktgewühl des modernen Lebens in einen jener ersten stillen Vorber- und Cypressenhaine verlegt wären, wie sie einst die griechischen Tempel, die Wohnungen der maronischen Göttergestalten umgaben. In keinen anderen Schöpfungen neuerer Kunst hat sich so sehr wie in diesen der ächte Geist der Antike zu Klang und Ton verkörpert. Dieselbe einfache Größe der Conception und Ausführung, wie in den Gebilden der alten Poesie und Sculptur, die edelste Plastik der Charaktere, die mächtigste Energie bei maßvoller Ruhe und durchsichtiger Klarheit, kurz überall der Ausdruck jener klassischen Schönheit, deren Wesen in der allseitigen künstlerischen Begrenzung, in der völligen Durchbringung und Verschmelzung von Inhalt und Form, Idee und Darstellung besteht.

Doch das Alles sind nur Worte, dürftige Schatten der Empfindung. Das, worum es sich am Meisten handelt, der spezifische Lebenshauch ächt griechischer Kunst, der diese Musik durchströmt, läßt sich wohl herausfühlen, aber in keine ästhetischen Formeln und Kategorien einfangen. Fragen wir lieber, woher dem Meister Kraft und Anregung zu solchem Schaffen gekommen. Aus den italienischen und französischen Texten mit ihren geschminkten und gepuderten Rococoegöttern und Helden, in denen die Antike bis zur Untertlichkeit entstellt ist, gewiß nicht; ebenso wenig aus umfassenden antiquarischen Studien, denn einmal wird uns über solche gar nicht berichtet und wir zweifeln daran, daß der Dichterdichter die ihm so nahe verwandten alten Tragiker überhaupt je im Original gelesen; dann vermag aber wohl die Beschränktheit das Bisthen, nie aber das Können mitzutheilen. Gluck gewann sein Schönheitsideal aus der unmittelbaren Anschauung auf seiner langjährigen Künstlerwallfahrt in Italien, der Heimat des Schönen, dem Mutterlande aller modernen Cultur. Etwas vom altgriechischen Geiste hatte sich dort durch alle Wandlungen und Revolutionen bis auf die neueste Zeit geträumt. In mannigfachen mehr oder minder unter Schutz und Trümmern verdeckten Lebensadern strömte er fort, eine unerlöschliche Quelle der Erfrischung und Verjüngung für Alle, die den Zugang zu ihm zu finden wußten. Vortrefflich sagt Chr. v. Sander in seiner Händeleiographie: „Zeit die Niederländer mit ihrer Musik nach Italien wanderten und hier die Nation zu reger Theilnehmung anriefen, leuchtet auch in der Tonkunst hell auf, was den Lebensgeist jeglicher Kunst bildet, die Schönheit... Nichts spricht härter für die Thatfache, daß wir alle Kunst von den Alten haben, daß das Einleben in ihren Geist, das Studium der Formen der Antike uns allein die Fähigkeit zur Erzeugung unserer Kunst gereicht hat,

als das Aufblühen einer Kunst, von der die Alten erwiesenermaßen wenig oder gar nichts besaßen. Nur das Volk, welches von den Römern stammt, und in dessen Land sich alle bessern Reste Griechenlands gerettet hatten, fand Formen, die die Musik über den Klingklang der gedungenen Weiger und Pfeifer und über die contrapunktischen Gräbelien der Scholaster zu der Selbstständigkeit einer schönen Kunst erhoben. Dies gelang hier nur deshalb, weil durch beharrliche Uebung auf anderen Gebieten nach den Mustern der Alten Kunstthätigkeit, Kunstgedanken und künstlerische Ideale ganz alltäglich vertraute Dinge geworden waren. Gibt es einen stärkeren Beweis von der fortzuehenden Kraft der griechischen Kunst und von ihrer alle Gebiete beherrschenden Gesetzmäßigkeit? Gewiß, so auffallend dieses auch Vielen vorkommen mag, unsere abendländische Musik wäre ohne den griechischen Untergrund sobald nicht das geworden, was sie geworden ist, und die italienischen Akademiker waren jene Thoren, daß sie auch an der Bevölkerung der Tonkunst so unablässig mit griechischen Quellen arbeiteten.“

Gluck empfing, wie einst Handel und später Götze auf klassischem Boden die klassische Weihe. Bekanntlich bezogte der Letztere, daß ihm erst dort das eigentliche Verständnis seines Homer gekommen, daß ihm unter italienischem Himmel der Geist antiker Dichtung im vollen Sonnenglanz aufgegangen. Die Frucht solcher Eindrücke war dann jene vollendete ächt klassische Schönheit, wie sie uns zum ersten Male in der metrischen Bearbeitung der Phygeneis entgegentritt. Die Meister bringen freilich von Italien nichts weiter heim als die Erinnerung an unerträgliche Hitze, stauige Landstraßen, theure Wirthshausrechnungen, pfiffige Vetturini und zerlumpte Bettler. So fand der gefeierte Dichter Brode's, der Zeitgenosse Händel's, mit großer Rabeität: „Ich war auch in Italien, es ist mir aber dort nichts Sonderliches begegnet.“ Nur deshalb vermag das Auge die Sonne zu schauen, weil es selbst sonnenhaft ist. Darin, daß Gluck ein Verständnis hatte für jenen ihm äußerlich fremden, aber seiner inneren Natur verwandten Geist, dessen Spuren er jenseits der Alpen überall begegnete, daß er ihn seiner Kunst einzubilden vermochte, erwies er sich gerade als ächtesten Künstler. Bezeichnend genug griff er im Dyrhen's, der ersten seiner sogenannten Reformationsoperen, zu jenem Stoff zurück, durch dessen musikalische Gestaltung 150 Jahre früher die gelehrten Akademiker von Florenz das antike Drama ins Leben zurückzurufen strebten. Unsere klassische Oper ging auf solche Art wie unsere gesamte klassische Tonkunst aus der innigen Durchbringung und Verschmelzung italienischer und deutscher Weise hervor. Nachdem diese Vereinigung in den Schöpfungen Händel's, Gluck's und Mozart's vollzogen war, hatte die alte Opera seria ihre kunsthistorische Mission, die eben darin bestand, die musikalischen Formen so weit zu bilden und zu schärfen, um den reichsten geistigen Gehalt in sich aufnehmen zu können, erfüllt, und ging wie jede Entwicklung, die ihren natürlichen Lebenskreis durchlaufen, unau-

haltfam ihrem Verfall entgegen. Die Glückselige Reformation anlangend, so ist die gewöhnliche Vorstellung, daß der Meister mitten in seinen glänzenden Triumpfen an sich und den Zielen, denen sein Streben zugewandt, plötzlich irre geworden. Wie sie in die Zaubergärten der Arme verstrickten Rinaud, hätte ihn der Efel an dem doleat für niente, das seine gesammte Kraft anzufekhen drohte, die heiße Sehnsucht nach Erntung, würdigen Thaten ergriffen. Während er die trostlose Entartung des herrschenden Bühnenwesens und die innere Nichtigkeit seiner bisherigen Erfolge erkannte, sei in dieser Zeit schmerzlicher Prüfung mit einmal die Erläuterung über ihn gekommen; er hätte damals die ideale Gestalt der klassischen Oper im Geiste geschaut und der Verwirklichung solcher Vision fortan sein Leben gewidmet. Dem Vorgang, so aufgefaßt, fehlt keineswegs die pilante dramatische Pointe, wohl aber jede äußere und innere Begründung. Nicht bloß auf dem religiösen Gebiet stand seit jeher das Renegatenthum in dem Verdacht, das Zeichen innerer Schwäche und Zerfahrenheit zu sein. Zu den Grundbedingungen jedes wahrhaft geistigen Processes gehört vor Allem Continuität, innerer Zusammenhang, organische Entwicklung. Dies gilt ebensovohl vom Verlauf des einzelnen Künstlerlebens, wie von dem der gesammten Kunstgeschichte. Wer den wahrhaften Glauben an ein Ideal in sich trägt — und alle geistige Größe wie ächte Productivität hängt von dieser Voraussetzung ab — wird nie in Gefahr gerathen, seine eigene Vergangenheit Vagen zu strafen. Nur unsehr Nachahmer oder gefällige Diener der Mode und des Sublimum pflegen, bestimmt durch zufällige Eindrücke oder Aussicht auf äußere Vortheile, ihr künstlerisches Glaubensbekenntniß zu wechseln. Komponisten wie Dichter von Gottes Gnaden folgen ungenirt der geraden Bahn, die ihnen ihr Geniis vorschreibt. Auch liegt es nicht in der Art des ächten Künstlers, den ihm von früheren Geschlechtern überlieferten geistigen Besitz als eine überschuldete Erbschaft abzulehnen, um lediglich auf die eigene Kraft gestellt von vorn anzufangen, vielmehr wachsen und gedeihen unter seiner Pflege die vorgefundenen Keime, und er gewinnt aus ihren Früchten wieder die Ansätze zu

neuen Bildungen. Auf solche Weise reichen sich die Meister aller Zeiten die Hände zu eng geschlossener Kette. Jeder Einzelne tritt ein in das Tagewort seines Vorgängers und überliefert es wieder seinem Nachfolger als ein geheiligtes Fideicommiss. Wäre es anders, so zerließe die Kunstgeschichte in ein chaotisches Durcheinander von eigenwilligen Anläufen und zusammengesetzten Experimenten. Aus einem Bereich jener letzten Opem Glück's, in denen kein Individualität am Freisten und Reichsten sich entfaltete, mit seinen frühesten Arbeiten geht hervor, daß der Tonidichter, den die jüngste romantische Schule so laur als einen ihrer Propheten andrückt, weder mit seinem eigenen bisherigen Schaffen, noch mit der ihm vorausgegangenen Entwicklung in Widerspruch trat, daß er nicht gekommen war (um hier ein von Marx auf Beethoven angewandtes Wort zu wiederholen), das Geise anzuführen sondern es zu erfüllen. Er hatte sich nicht vermög eines plötzlichen Ueberzeugungswechsels vom Dienst des Scheins und der Vage zu dem des Geistes und der Wahrheit befehrt, vielmehr sind Weg und Ziel hier wie dort dieselben und der Unterschied liegt nur darin, daß er in jenen vorzugsweise klassischen Werken mit klarer Entschiedenheit und bewußter Consequenz das Ideal zu verwirklichen trachtete, dem er vorher, mehr einem dunklen ahnungsvollen Drang gehorchend, entgegengetrebt. Bedürfte es anderer Beweise für diese Behauptung, so wäre z. B. bloß daran zu erinnern, daß eins der edelsten und ausdrucksvollsten melodischen Gebilde, die Arie: „O malheureuse Iphigene“ aus der Taurischen Iphigene, bekanntlich der letzten Gluck'schen Schöpfung, aus der 28 Jahre früher für Keupel geschriebenen Oper „La Clemenza di Tito“ herübergenommen wurde. Eine solche Entschung müßte als die ärgste künstlerische Charakterlosigkeit erscheinen, wenn der Componist seit dem Orpheus und der Alceste mit seiner ganzen Vergangenheit gebrochen hätte.

Nichts trug mehr dazu bei, dem Gerede von dem neuen die Musik von Grund aus umgestaltenden Princip, welches der Meister in seinen letzten Opem besogt, scheinbaren Anhalt zu geben, als die berühmte Zuweisung der Alceste. Seit jeher sind

## Feuilleton.

### Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Skizzenblätter von Elise Polko.

#### II.

#### Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1784.

(Fortsetzung.)

Der junge Deutsche hatte Quartier gefunden in dem Hause eines Singmeisters mit Namen Grassi, dessen beide Söhne man zu den tüchtigsten Musikern Mailands zählte. Der Älteste war Sängler, und zu der Zeit in Venedig, alldo man ihn sehr feierte, der Jüngere, ein ausgezeichnete Geiger, befand sich in Padua. Ein kaum dreizehnjähriges Töchterlein, Cecilia, lebte noch im Hause. — Der alte Grassi hatte großen Ruf als Singmeister, aber er wurde zugleich auch geschätzt, und insbesondere waren die Frauen seine Feindinnen. Sein Wesen war rau und ungebüßig, und die schönsten Augen und das verführerischste Lächeln waren bei ihm nicht im Stande einen falschen Ton oder Tactfehler vergessen zu machen, und doch konnte man ihn den geschätztesten Singmeister Mailands nennen. Seine eigene Tochter fürchtete sich vor ihm und sang allezeit nur mit bitteren Thränen über Scalen und Solfeggien, denn selten kam sie ohne Schelte davon. — Die Kleine war ein wunderliches Gemisch vom warmen Süden und nördlichen Norden, sie hatte eine deutsche Mutter gehabt, die sie erst vor einem Jahre verloren und nach tief betrauert. Sie plauderte halb italiemisch, halb deutsch, hatte das

schönste blonde Haar und die dunkelsten Augen von der Welt, eine zierliche Gestalt und eine weiße Haut. Ihre Bewegungen waren rasch und leidenschaftlich, ihr Wesen aber ernst und träumerisch. An den jungen Deutschen schloß sie sich sehr bald an, und bettelte ihn immer um deutsche Lieder. — Er hatte auch Freude an ihrer unschuldigen süßen Stimme, und an ihren schönen Augen, und wenn sie ihn so bittend ansah sagte er oft: „Wie gut ist daß Ihr nicht drei Jahre älter seid, Cecilia Grassi!“ — Einige hübsche Solfeggien componirte er für sie, die sie bald reizend trällerte. Wenn er spielte kletterte sie allezeit auf die Steinbank in der Veranda, und von dort auf die Fensterbrüstung und schaute achsam zu ihm hinein, die Hände in anmuthiger Fassigkeit um die Knie geschlungen, die sinnliche Gestalt halb verdeckt von den niederhängenden Weintrauten. — Gar oft quälte sie ihn ihr zu lehren wie man Weisen seze, und wie man eine deutsche Kirchenarie singe. — Dann lachte er aber sie an und meinte er wolle ihr wei Lecker das Können lehren, für welche lose Rede sie ihn wohl mit Orangenstaalen warf. Auch liebte er es ihr heimlich den silbernen Fieil aus den Haaren zu ziehen, daß das äppige Gewinde sich löste und wie ein goldener Mantel um sie herfiel. Und einmal sah sie beim Wiederauffinden der Fiedeln, in ihrem halben Zorn und halben Kinderlachen so bezaubert aus, daß er plötzlich seinen Arm um ihren Hals schlang und sie wirklich küßte. — Aber diese erste Verührung hüßlicher Mädchenlippen kam ihm theuer zu stehen. Die Kleine wurde ernstlich böse, so böse daß sie zu ihrem Bruder nach Padua zu gehen drohte, und der junge Wach Mühe hatte sie nur einigermaßen zu besänftigen. Endlich gelang es ihm ein Etwas zu finden das ihren Zorn brach, ein Etwas nämlich nach dem schon lange der Sinn Caecilien gestanden.

aber gerade die Künstler von hervorragender Productivität im ästhetischen Theoretisiren nicht besonders glücklich gewesen, und man sollte vor Allem ihr Glaubensbekenntniß in ihren Werken suchen, nicht in den Worten, mit denen sie dieselben begleiteten. Der dort geltend gemachte Vergleich zwischen Poesie und Musik auf der einen, und Zeichnung und Colorit auf der andern Seite ist im Allgemeinen wie in diesem besondern Fall nichts weniger als zureichend. Hätte er in der That Anwendung auf das Verhältniß, welches Gluck zu seinen Texten einnahm, hätte sich der Componist wirklich darauf beschränkt, die declamatorischen Accente in Noten zu setzen, die vom Dichter darzubietenden Empfindungen und Situationen unmisslich zu laicieren, so würden seine Werke längst unter den moderneren Meliken der Vocozeit ihren Platz gefunden haben. Die charakteristische Bedeutung dieser Tonsprache liegt aber gerade, wie Z a h n ganz richtig bemerkt, in dem Umstand, daß sie den idealen Geist der antiken Kunst, welchen der Dichter nicht ahnte, wieder spiegelt. Man hat sich fernar, um die revolutionären Tendenzen, die den Tondichter der beiden Zphigenien geleitet, zu beweisen, mit Vorliebe auf eine Reihe anecdotischer Züge bezogen, die uns von ihm überliefert sind. Dahin gehört z. B. seine Aeußerung, er suche dem Componiren zu vergessen, daß er Musiker sei. Es wird indessen auf solche Weise ein ganz ungehörliches Gewicht auf einen Anspruch gelegt, der eben nur ein Verbot ist, welches buchstäblich zu nehmen der Meister weit entfernt war. Wohl nahm er keinen Anstand, eine Menge hergebrachter Sagenen dem dramatischen Ausdruck zum Opfer zu bringen, aber das innerste Lebensprincip aller Kunst, die Schönheit und Wohlordnung der Form, hat er mit unerschütterlicher Energie festgehalten. In der Musik ist nun das eigentlich Gestaltende der Rhythmus, er stellt sich dar als das geistige Band, welches die einzelnen Töne zur wohlgeordneten Melodie, und weiter hinaus die einzelnen Sätze und Perioden zum harmonischen Ganzen vereint, ohne ihn würde das Tonreich in ein Chaos wir durch einander schwanrender Klänge zerfallen. Es ist eine charakteristische Erscheinung, daß derjenige Tondichter, dem der dramatische Ausdruck höher als

allen Anderen galt, an Schärfe und Correctheit des rhythmischen Baues von Keinem übertroffen wird.

Als achte Thaten des Genies erweisen sich nur solche, welche nicht allein die in einer ganz bestimmte Periode herrschenden Mißbräuche und Verirrungen bekämpfen, sondern als ewige Wahrheiten im Gebiet des Geistes vor Täuschungen und Fehltritten nach jeder Seite hin behüten. Für unsere Zeit haben die Gluck'schen Schöpfungen eine verschiedene fast entgegenge setzte Bedeutung, wie für diejenige, in welcher sie entstanden. Während man früher ihren spezifischen Charakter in der Bestimmtheit des dramatischen Ausdrucks erblickte, erscheinen sie uns als Muster formeller Abgeschlossenheit und einheitsvoller Wiederholung. Was wir vor Allem aus ihnen zu lernen haben, ist nicht zunächst, wie in der Oper das Drama zu seinem Recht gelange, sondern wie in ihr die Würde und Reinheit der Tonkunst bewahrt werde. Wenn den künstlerischen Bestrebungen des achtzehnten Jahrhunderts seine Gefahr näher lag, als die, im engsten Anschluß an eine von Geschlecht zu Geschlecht fortwährende Ueberlieferung, zuletzt in den letzten und oberflächlichsten Formalismus zu verfallen, so sind wir im Begriff in das entgegenge setzte Extrem hineinzu geraten, in einen formlosen Realismus, der sich der Laune und Zersahrenheit subjectiver Willkühr ohne Widerstand preisgibt. Im gegenwärtigen Verhältniß der Componisten wie der Empfangenden zur Kunst haben wir im Guten wie im Schlimmen das Rechenbild zu dem musikalischen Schaffen und Genießen der Vergangenheit. Schon die Betrachtungen Ullrich's in seinem Buch über *Beethoven* enthalten in dieser Beziehung neben allerlei Einseitigkeiten und Paradoxen manchen treffenden Zug. Die Tonsetzer des achtzehnten Jahrhunderts pflegten ihren Beruf in der ruhigen Sicherheit eines von allen Seiten besessenen und ungenüßten Handwerks zu üben. Sie waren Diener der Höfe und der vornehmen Welt. Das Publikum, dem sie zunächst ihre Gaben darbrachten, erwartete von der Kunst, daß sie alle Blüten des Lebens zum bunten duftigen Kranz wende, es wollte mit weicher Hand geschmeichelt und geliebt, aber nicht erschüttert, hingerissen, der Erde entrückt werden, auf der es sich so tra-

Johann Christian Bach besaß eine eigenhändig geschriebene Arie seines Vaters, die das Mädchen schon oft in den Händen gehalten und angehaucht hatte. Sie konnte nicht aufhören sich über jene seltsamen Käufer zu wundern die darin vorfamen und veruchte sie vergebens nachzufinden, — so daß der junge Mann ihr nicht selten die Mäntel ungeduldig aus den Händen nahm und verschloß. „Singt lieber ein Liebchen von einem amato bene, denn diese Kirchenarie von den zitternden und wundernden Obenan des Sünders!“ sagte er denn. — Diese Arie verlangte sie nach jenem Kuß. „Obst mir die Arie — dann will ich wieder gut sein“, murmelte sie. — „Ihr sollt sie mir nur leihen — damit ich sie lernen kann. Sobald ich sie ordentlich singe, bringe ich sie Euch wieder, das gelobe ich Euch bei der heiligen Cäcilie, meiner Schutzpatronin! Was gebt Ihr mir, wenn ich sie Euch eines Tages fehlerlos lasse?“ — „Mein Herz!“

Mit diesem Eherwort gab er sie denn hin — und die Kleine ging wirklich nicht nach Padua. — An demselben Tage als er die engelgeschriebenen Notenblätter in die Hände Cäcilien legte, kam auch der erste Brief des Philipp Emanuel. — Der schrieb aber — trotz der Färbereien Agricola's, dem Bruder gar ernste Worte — und nannte ihn gradezu einen Abtrünnigen. — Das ging dem Johann Christian doch recht an's Herz, aber er war eben ein Menschensind, das man nur mit einem sanften Blick und weicher Bitte lenken konnte, — Härte und Strenge machten ihn trotzig und starr.

Und ein geschriebenes sofes Wort verlor noch viel viel tiefer denn ein gesprochenes. — So zerriß er denn den Brief des Philipp Emanuel in tausend kleine Fetzen und streute sie in die Luft, und als am nächsten Morgen der alte Graffi ihm einige vornehme Schülerinnen zuwies, die ihm selber lästig waren, weil sie nichts

lernten, so ging der junge Bach mit dem Gedanken in den Ballast der Contessina Laura, von jetzt an auch zu leben wie — ein Abtrünniger. — Seine jungen Schülerinnen erleichterten ihm zum Unglück die Ausführung seines Vorzages. Sie waren alle drei sehr schön, und obenbrein schon in der zweiten Lehrstunde entzückt von ihrem jungen höchsten Singmeister.

Die Thore eines neuen lodenden Hebens thaten sich jetzt vor ihm auf, und die niedrigsten Händchen waren es, die ihm die Kiegel zurückschoben, und ihn einführten in einen köstlichen Garten. Da war Alles Glanz, Orangenblüthenast und Wärme. — Seine schönen Schülerinnen lernten bei ihm zwar nicht besser singen, aber sie priesen trotzdem ihren jungen Lehrer in dem Kreise ihrer Freundinnen, und Alle wollten bald nur den blonden Fortreiter zum Lehrmeister haben. — Da fand sich denn auch unter all den prächtigen Fremongelakten der vornehmen Welt manche süße Stimme und geschmeichelte Kechte, für die eine annuthige Melodie zu setzen es sich schon verlohnte, besonders wenn diese Melodie, auf Notenblätter gebannt, mit holdem Lächeln und sanften Blicken entgegengenommen wurde.

Von Stund an sah sich Bach von einem Kreise besaubernden Wesen umschlossen, die Alle von ihm singen lernen und Arien gelernt haben wollten.

Wer hätte solchen Bitten zu widerstehen vermocht?

In dieser Zeit entstanden allmählig allerlei reizende Arien und Duo's, auch einige Kirchencantaten, in Folge deren ihm die Stelle eines Organisten an der Hauptorgel des großen Domes angetragen wurde, die er denn auch annahm. Seine im italienischen Styl gehaltenen Arien hatten übrigens außer einer stiebenden Melodie und annuthigen Instrumentierung doch noch das Verdienst, daß in ihnen

lich eingerichtet. So lange die Musik ein ausschließliches Lieb-  
lingspielzeug der Aristokratie blieb, war die sinnliche Schön-  
heit und heitere Harmonie, frohes Sichgemüßlassen und be-  
gagliches Dahingegenben an den Genuß ihr eigentliches Ele-  
ment. Die veränderte Atmosphäre, die den Eintritt des neun-  
zehnten Jahrhunderts bezeichnet, wußte auch auf die Kunst einen  
mächtigen, ihr innerstes Wesen umgestaltenden Einfluß. Sie ent-  
zogen sich den abgegrenzten Kreisen, in denen sie aufgewach-  
sen und groß gezogen war und wandte sich nun mit ihren  
Schöpfungen an die Masse. Aber nicht allein nach Außen  
erweiterte sich ihre Wirksamkeit unendlich, sondern auch inner-  
lich empfand sie eine unermeßliche Steigerung ihrer Kraft  
und Bedeutung. Sie hörte auf ein vornehmer Kurusartitel zu sein  
und wurde dafür ein notwendiges Element der allgemeinen  
Bildung, ein integrierendes Glied in der harmonischen Entfal-  
tung des menschlichen Geistes. An den Künstler, vor Allem  
den Musiker erging der Ruf, den Gefühlseinfluß der neuen  
Zeit mit ihrer ungekünstelten Sehnsucht, ihrem lebensdrastischen  
Drange nach den Idealen ihren ungestümen Kämpfen und her-  
ben Täuschungen in seine Seele hineinanzunehmen und zu ver-  
klärtem Dasein zu gestalten. Hatte früher die Tonkunst sich  
allzu genüßsam auf die Sphäre sinnlichen Wohlseins beschränkt  
und mit der Macht, die ihr verliehen war, nur in harmlos  
heiterem Spiel getändelt, so versuchte sie nun, das, was in's Un-  
begrenzte zu erweitern, die gesammte materielle und geistige Welt  
zu umspannen. Bitterer Ernst wurde es ihr mit solcher Auf-  
gabe, an deren Lösung sie ihre eigene Existenz setzte. Anders  
wie ihren bestimmten Lebenskreis überschritt, war die unan-  
schießliche Folge, daß sie die sinnliche Schönheit und formelle  
Gliederung, kurz alle Küchlichkeit auf die Naturbehaftetheit des  
Materials, das der Träger ihrer Schöpfungen ist, als lästigen  
Zwang empfanden und der mit souveräner Machtvollkommen-  
heit ausgestatteten Idee zum Opfer bringen mußte. Nach dem  
Grundsatz altindischer Aesthetik, daß die Seele um so freier und  
reicher sich entfalte, je mehr der Körper leidet und entbehrt,  
wurde der holde Leib der Kunst auf die Folter gespannt und  
mit tausend Mariern heimgesucht, damit der Geist in voller

Macht und Herrlichkeit zur Erscheinung komme. Wie auf  
alles Lebendige, so findet aber auch auf die Tongebilde das  
klassische Wort *mens sana in corpore sano* seine Anwendung.

Es muß hier genügen, die neueste Entwicklung der Mu-  
sik in ihrem allgemeinen Verlaufe, wie in ihrer besonderen Be-  
ziehung auf die Oper nur mit ein paar Worten anzudeuten.  
Das naturgemäße Verhältnis, nach welcher in dieser letzteren  
zwei an sich gleichberechtigte Faktoren zu gemeinsamer Action  
zusammentreten, verkehrte man dahin, daß die eine der  
beiden verbundenen Künste nur zu dienen, die andere schlec-  
terdings zu gebieten habe. Die Musik sollte bloßes Mittel,  
das Drama aber der einzige Zweck sein und somit war eine  
Formel gefunden, die von vorn herein den Componisten für  
jede Gewaltthaten einen Freibrief gewährte, denn im Begriff  
des Mittels liegt es, zum Besten des Zweckes verbraucht und  
ausgehört zu werden. In je höherem Grade dies geschieht, um  
so mehr erfüllt es seine Bestimmung. Während im künstlerischen  
Schaffen die Schönheit der sinnlichen Erscheinung ein eben  
so wesentliches Element ist, als das Vorhandensein eines  
idealen Gehalts, gab man jene Seite völlig preis und ließ  
so an die Stelle der schöpferischen Phantasie den abstrakten  
Verstand treten. Diesem kommt es lediglich darauf an, den  
mitzuhelfenden Gegenstand so bestimmt und unsviebig als  
möglich zu bezeichnen, und die Art und Weise des Ausdrucks  
hat für ihn nur in so weit Interesse, als sie solcher Absicht  
entspricht. Damit der natürliche Bildungstrieb, der durch diese  
gesammte Tonreich geht, den Intentionen des Componisten  
keinen weiteren Widerstand entgegensetze, strebte man darnach  
alle organische Gliederung aufzuheben, um dafür einen rein  
mechanischen, jeder Laune sich fügenden Apparat zu gewinnen.  
Bei allen einzelnen Faktoren und Elementen der Tonkunst wie-  
derholte sich dieser Auflösungsproceß. Die Melodie wurde in  
einzelne Interjectionen und abgerissene Atome, die Harmonie  
in lauter zusammenhangslose Pointen zerplittert, ebenso eman-  
zipirte sich der Rhythmus von aller künstlerischen Zucht und  
Ordnung, um zwischen willkürlicher Indifferenz und wild aufzu-  
strebender Bewegung unster und regellos hin- und herzuschaufeln.

jenes den Sängern und Hörern so lästige „da capo“ wegstiel,  
und ein effectvoller Schluß an die Stelle der ermüdenden Wieder-  
holungen trat.

Das Leben des jungen Deutschen wurde allmählig ein sehr be-  
wegtes — an manchem Tage war er vom Morgen bis zum Abend  
in Anspruch genommen — letzte erst spät in der Nacht nach Hause  
zurück, und sah oft seinen Lieblich, die baysche Cecilia, Wochenlang  
nicht. — Nur im Dom wenn er die Orgel spielte, hatte er sie wohl  
einige Male hinter einem Pfeiler erspäht, und ihre unschuldigen  
Augen waren den seinen begegnet. Auch traf er sie beim Heraus-  
gehen aus der Kirche einmal und fragte sie scherzend, ob sie die  
schwere deutsche Arie schon gelernt. — „Ach werde zu Euch kom-  
men wenn ich sie kann, Ihr mögt sein wo Ihr wollt“, antwortete  
sie da ganz ernsthaft, „und Ihr sollt Euch dann meiner nicht zu  
schämen brauchen, und der — so die Arie gemacht — soll es auch  
niemal!“ — Und dabei nickte sie ihm schüchtern und lief mit bren-  
nenden Wangen weiter, so schnell daß er ihr nicht zu folgen ver-  
mochte, er hätte denn traben müssen, und das ging eben nicht, denn  
die schöne Contessina Laura kam, von ihrer Begleiterin und zwei  
Dienerinnen gefolgt, gerade auf ihn zu. Sie trug das Neßbüschel noch  
in den Händen, und hatte das schwarze Schleiertuch nur ein Wenig  
gehoben, so daß man die funkelnden Augen und die lachenden Lip-  
pen noch in einem verführerischen Halb Dunkel sah. „Kommt heut  
Abend zu uns, Signor Vado“, flüsterte sie, „und verachtet recht  
liebenswürdig zu sein, Ihr sollt eine berühmte und schöne Frau bei  
uns sehen: — die Sängerin Lucrezia Agujari, genannt la Bas-  
tardella — wahr! Euer Herz!“

Wer an dem Abend dieses Tages den Johann Christian Vado  
gesehen hätte, in eleganter Cavalierkleidung, wie er in dem präch-

tigen Musiksaal des Sali er'schen Pallastes sich unter den schönen  
Frauenblumen bewegte, — der konnte nimmer in ihm den Sohn  
eines schlichten deutschen Cantors vermuthen. Es war als ob er erst  
in dieser wollüstig süßen Atmosphäre zum wirklichen Leben erwacht  
sei, — ein glücklicher Falter, der aus dem engen Stübchen allwo  
er ausgekrochen, nach langem Flattern an träben Feuerherden  
endlich einen Ausweg gefunden, und in jenen Wogensang gelangt  
war, allwo er zu leben und zu sterben verlangte. — Wie glänzten  
seine schönen Augen, wie anmuthig wußte er in gedrücktem  
Italienisch seine Rede zu setzen, wie zierlich überreichte er jener  
lieblichen Gestalt eine Granatblüthe aus der silbernen Vase, —  
dieser den Fächer, der den zarten Fingern entglitten, plauderte  
mit der Einen über die Farben, die ihr am besten standen, fragte  
eine Andere nach ihrem Lieblingsvogel, und vertiefte sich mit einer  
Dritten in die Wahl eines Mastenanzuges für den nächsten  
Carnepal. Die Bastardella war noch nicht da.

Man erzählte ihm, daß sie vier Tage von Neapel  
gekommen, allwo man sie wie eine Göttin angebetet, und in drei  
Tagen nach England reifen werde. Die anwesenden Männer schie-  
nen sie mit Ungeduld zu erwarten. Endlich erschien sie, eine hohe  
imposante Gestalt im dunkelrothen Sammetkleide und frischen  
Blumen im Haar. Ihr Antlitz war fast blendend schön, wenn  
auch die erste Jugendfrische daraus hinweggeweht. Ein felsam  
schmerzliches Gefühl durchdrang das Herz des jungen Deutschen,  
als später die Geseierte schüchtern ihre Augen auf ihn richtete, und  
nachdem man ihr seinen Namen genannt, ruhig mit einem der  
vornehmsten Cavaliere, der hinter ihrem Sessel stand, fortplauderte.  
— Zum ersten Mal hatte der Blick einer Frau ihn un-  
ruhig und unsicher gemacht. — Er erschrad daher nicht wenig,

Die Gefahren, welche heut zu Tage das musikalische Drama bedrohen, sind auf solche Weise denjenigen diametral entgegengesetzt, vor welchen einst der Vorbereiter und Componist der Aecleie die Kunst rettete. War die Oper des achtzehnten Jahrhunderts so höflich geworden, so ist unsere zu demagogisch. Nicht vor übertriebener Weichlichkeit und Verfeinerung, sondern vor äußerster Rohheit und Verwilderung haben wir sie zu hüten. Erschien einst die Musik auf der Bühne nur im weit aufgebauschten Festkleid, so hat sie jetzt ein graues Vüßergewand angelegt; statt in epheuräischem Wohlleben zu schwelgen, bekennt sie sich zu einem Egnismus, der prahlerisch aus der Noth eine Tugend macht.

Wenn hier die Behauptung aufgestellt wurde, unsere Oper habe allen Grund bei der Glück's wieder in die Schule zu gehen, und zwar um aus ihr noch eine andere Lehre zu gewinnen, als einst die Bühne des achtzehnten Jahrhunderts, so geschah dies nicht deshalb, weil wir etwa mit Marx in den Schöpfungen des Meisters die höchste Entwicklung des musikalischen Dramas erblickten. Wir betrachten ihn nur als den Vorläufer Mozart's, unter dessen Pflege sich die Gattung zur höchsten Fülle und Herrlichkeit entfalteten sollte. Der Grund davon, daß mehr als alle andern Werke der Orpheus, Aecleie, die beiden Iphigenien und Arminie dazu geeignet sind, der Gegenwart als Muster vorgehalten zu werden, liegt vielmehr in dem Umstand, daß in jenen Werken der Tondichter mit bewußter Entscheidung das bisher mißhandelte dramatische Element in sein Recht einsetzte und auf solche Weise Tendenzen verfolgte, die eine scheinbare Ähnlichkeit mit denjenigen zu haben, deren Verwirklichung uns das Kunstwerk der Zukunft zu bringen verheißt. Wenn insofern Glück den Dichter aus der unwürdigen Stellung erlöste, der Handlager und Gelegenheitsmacher für den Sänger und Componisten zu sein, so lag ihm doch nichts ferner, als der Versuch um auf der anderen Seite die Musik zum bloßen Decorationsmittel des Dramas herabzusetzen. Wenn er den Kampf gegen die in der alten Opera seria herrschenden Mißbräuche siegreich zu Ende führte, so war er doch viel zu sehr dem Geiste ächter Kunst erfüllt, um den Reingewinn, welchen die bisherige

Entwicklung trotz aller Mängel und Unvollkommenheiten gebracht, an unfruchtbare Experimente wieder zu vergeuden. In einer fest gegründeten nach jeder Richtung hin ausgestalteten Form, in der Trennung des Recitativs von der Arie, in der Klarheit und Enghmie der Proportionen, hierin bestand das Vermächtniß, das er den Italienern verbandte, es trug in seiner Hand reiche Zinsen.

## Recensionen.

Doornbösch, Dichtung von Franz Bonn, componirt für Solostimmen, Chor und Orchester von C. Persall. op. 8. Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Dieses in Musik gesetzte „deutsche Märchen“ wird eine gewisse Wirkung in dem Falle nicht verfehlen, wenn es erkens gut instrumentirt ist, woran wir bei der aus dem Ganzen hervorgehenden Bildung des Autors nicht zweifeln; und wenn ferner eine lebendige und seine Ausführung ihm zu Hilfe kommt. Man wird es gerne einmal, auch mehreremale anhören. Damit ist Lob und Tadel zugleich ausgesprochen. Lob, da es heute schon schwer genug ist, auch nur für eine Ausführung eines derartigen Stückes die Theilnahme zu erregen und zu fesseln. Tadel, weil es nicht Zweck der Kunst sein kann, so große Mittel wie Solostimmen, Chor und Orchester aufzubieten, um eine kleine ephemere Wirkung zu erzielen. Das Letztere, aus Persall's Composition des „Doornbösch“ angewendet, ist freilich vorerst eine Behauptung, die der näheren Begründung bedarf, die wir denn im Folgenden zu geben versuchen. Erkens kann unserer Uebersetzung nach das Sujet selbst, dieses an sich poetische Märchen, die Aufmerksamkeit und Theilnahme nicht lange fesseln. Wie alle solche Stoffe enthält es zu wenig Ernstes, zu wenig Verschiedenartiges, dessen Conflict und endliche Lösung den Menschen aufzuregen und zu befriedigen oder gar zu erheben vermöchten. Wir dürften wohl die Fabel als bekannt voraussetzen, wollen aber doch manchem Leser zu lieb

als sie ihn nach Verlauf einer Stunde etwa — auffordern sieh, ihre Arie des Galuppi zu begleiten.

Johann Christian Bach setzte sich, nach einer tiefen Verneigung vor der Königin des Gesanges, an das Instrument, dessen Deckel von Gold und kostbaren Malereien sproste, und legte die Hände auf die Tasten. — Aber seine Finger zitterten und seine Augen flogen über die Notenblätter hinweg auf jene Glasscheibe ihm gegenüber, alwo ihm eine prächtige Gestalt erschien, und ein funnenwirrendes Antlitz. Die Bardiella trug einen Blumenkranz, er war tief in die Stien gedrückt und die Augen erschienen noch einmal so dunkel und sammtartig unter den weißen Orangenblättern. — War es der betäubende Blüthenhauch, der auf ihn niederfiel, daß er endlich Nichts — auch gar Nichts mehr deutlich sah? — Es war ihm als stünde da neben ihm der verkörperte Gegenstand seiner jahrelangen heißen Sehnsucht, Italia selbst in der Gestalt des schönsten Weibes. — Sein Herz pochte wild und immer wilder — sein Athem stockte. — In sein Traume schlug er den ersten Accord des Recitativs an: „oh tu — idol del mio cuore“ sang nun eine berärende Stimme dicht neben ihm, und ein heißer wüthiger Hauch berührte seine Wange. — Zitternd spielte er weiter — und immer weiter — bis das feurige Allegro eintrat mit dem Ruf: „anima mia — io t'amo!“ Der diesem süßesten aller Worte schlug die schöne Frau einen Triller, „io t'amo“ stötte sie, — der Triller war endlos wie die Liebe selbst. — Bach schloß wie seine Seele versank in diesem goldenen Donnezee, wie die Wogen über ihm zusammenschlugen. — Fast besinnungslos lauschte er — der Athem verging ihm — er mußte plötzlich an jene deutsche Märchen denken von den Nachtigallen, die mitten in solchem Liebestriller mit zerprengter Brust todt nieder-

fielen. Eine furchtbare Angst um die süße Nachtigall an seiner Seite überkam ihn — er hob die Hände und schlug den Schlußaccord nieder. — Ach — wehe — wehe — viel zu früh! Der Triller der Sängerin war zerstört — die Bardiella brach ab. — Entsetzen bemächtigte sich der glänzenden Gesellschaft. Das konnte der gefeiertesten Primadonna Italiens geschehen?! Jeder blickte auf den jungen Deutschen der es gewagt, die Königin des Gesanges auf so unerhörte Weise zu beleidigen, die Frauen voll Angst und Mitleid, die Männer voll heimlicher Schadenfreude, denn der blonde tedesco war ihnen überall im Wege. — Aber — o Wunder ohne Gleichen — es geschah ihm Nichts von alledem was man erwartete, dagegen Etwas, das ihm nicht Wenige recht von Herzen neideten. Die Bardiella zeigte sich nämlich herab zu ihm, lächelte ihn an, schlug ihm mit dem goldgestickten Handschuh leicht auf die verbläute Wange und flüsterte: „Ungeheures Kind, Ihr verdient eine harte Strafe! Ihr werdet so oft zu dem Gesange der Lucrezia Agnairi spielen, bis Ihr keine Fehler mehr macht! — In zwei Tagen reise ich nach England, Ihr sollt einen Platz in meinem Reisenagen finden, Bardiella! — Nur unter der Bedingung, daß Ihr ihn annehmt, verzehre ich Euch, was Ihr mir heute angethan!“

Und zwei Tage später — verließ wirklich der blonde Deutsche die schöne Stadt Milano und die bitter weinende kleine Cecilia, um drüben in dem ungeheuren London zu lernen — wie man schönen Frauen begleitet, ohne ihnen um ihrer Augen willen glänzende Triller zu verderben.

(Fortsetzung folgt.)

in Kürze anzuführen, daß Dornröschen die Tochter eines Königs ist, der sein Kind gegen dessen eigenen Willen und gegen den Willen der Fee, welcher er die Geburt des Töchterchens verbannt, verheiraten will. Die Fee warnt ihn im Traum, der König läßt nicht ab, und zertrümmert endlich die SpinDEL, welche der als Spinnerin verkleideten Fee bei seiner Tochter antrifft, und von der ein Traumbild ihm der Tochter Tod verheißt hatte. Die SpinDEL scheidet aber des Königs Kind verhängnisvoller Weise dennoch, und dem Zauberpruch gemäß, verläßt sofort König, Tochter, Gesinde, das ganze Haus in hundertjährigen Schlaf, bis endlich der Freier, ein Königssohn, naht, der dem Dornröschen bestimmt ist. Er wird von einem Chor von Waldgeistern aufgefaßt, die ihm im Traum das Vorhandensein des schlafenden Dornröschens verriethen und ihm jagen, was er zu thun habe. Der Königssohn hat nun in der That sehr wenig Muth nöthig; er braucht sich einfach in das im Schlaf liegende Schloß zu verfügen, die Treppen zu ersteigen, ohne allen Kampf und sonstige Hindernisse das Thurmgeschloß zu öffnen, Dornröschen zu küssen, und die Helmbreit ist vollbracht. Ein auf ein solches Sujet gebautes Musikwerk könnte wohl nur bei sehr genialer Betonung eine dauerhafte Stellung in der Literatur gewinnen und behaupten. Geniales finden wir aber, aufrichtig gesagt, in C. Ferfall's Musik nicht. Sie ist recht hübsch im Allgemeinen, melodisch, klar, nicht gerade arm in harmonisch-modulatorischer Hinsicht, verständlich in der Declamation und in der Anordnung der einzelnen Partien, aber es fehlen die bedeutende Erfindung, die in begeisterter Stunde geschunden und wieder begeisterter Gedanken, was sie, um an neuere Tonwerke dieser Art zu erinnern, z. B. in Paradies und Fei, selbst in der Reise Pilgerfahrt in reichem Maße anfluechten. Sehen wir das Ganze und seine hervorragenden Momente näher an, um unser Urtheil zu begründen.

Die erste Abtheilung beginnt mit einer kurzen Einleitung, welcher folgendes Motiv als Grundlage dient:

*Andante. Viola con sord.*

Daron schließt sich sogleich ein Recitativo der Fee, die Drohung an den König, und ein Trostspruch an Dornröschen (in arischer Form), beides wohl als in einer Traumerfcheinung vorgehend zu betrachten. Nr. 2 führt den König vor, wie er dem Volk die beabsichtigte Verwählung anzeigt (Recitativo), worauf das Volk in einen Jubel-Chor anspricht. Dieser Chor wird eine kräftige Wirkung machen, doch fehlt ihm ein melodischer Grundgedanke, der sich durch eine prägnante Physiognomie auszeichnet. Nr. 3 bringt endlich Dornröschen, welches in seiner Angst sich an das alte Mütterchen, (die verkleidete Fee) wendet. Hier wäre nun gewiß der Ort, wo durch eine besonders charakteristische und schöne Melodie (man denke an Fer's Lied!) das Interesse für die Titelpartie erweckt werden müßte. Was Ferfall hier bietet, ist eine ganz antige Melodie, für eine Episode ganz gut, aber für Dornröschen als die Hauptperson und für die Situation zu wenig hervortretend. Hier das Motiv:

*Andante agitato*

Uebrigens ist diese Nummer als Musikstück wohlgebildet und gut geformt. Nr. 4 ist schon die letzte Nummer des ersten Theils. Der König führt die obenerwähnte Spindelzerstörung recitativo aus, ein Chor der Waldgeister wirft ein „Weh, die SpinDEL stach!“ dazwischen und Dornröschen singt ein kurzes Schlaflied, welches später vom Chor aufgenommen wird. Dieser Chor ist für sich betrachtet eine recht hübsche und sinnige Arbeit, die in anderer Zusammenstellung viel gewinnen würde. Das Motiv lautet so:

Der zweite Theil beginnt mit demselben Orchestermotiv wie der erste, nur in E-moll. Warum der Componist dieß that, wissen wir nicht; loben können wir's auch nicht, denn es sieht wie Armuth aus. Nach einem unisonisch gehaltenen Chor der Waldgeister kommt ein Allegro desselben Chor's, welches recht hübsch gemacht ist und von guter Wirkung sein wird. Sein Thema lautet so:

Hierauf melden Jagdhörner die Ankunft des Königssohnes, und es ergibt sich Gelegenheit zu einem dreistrophigen, frischen Jägerchor. Hierauf Nr. 9 Recitativo und Arie des Königssohnes. Auch hier stellt sich kein eindringliches, geniales Motiv ein und die Erwartung tieferer Anregung bleibt abermals ungestillt. In Nr. 8 finden die Waldgeister den eingeschlafnen Jüngling, was Gelegenheit gibt zu getrennt auftretenden Frauen- und Männerchören und zu einer „Cantilene“ für Sopran solo, durch welche der Königssohn über das schlafende Dornröschen befehrt wird. Ob nicht auch hier Geniales geboten werden konnte, mag der Leser entscheiden, nachdem er die acht ersten Takte gelesen hat:

Andante non lento

Es ruht von Rufen ganz bedeckt im alten Königs-  
schloß die schlanke Maid im Schlafesbann, der Alles hier umfloß u. f. w.  
eres.

Nr. 10 drückt den Gang des Königssohns in's Schloß aus.

Nr. 11 Erwachen Dornröschens, Recitativ und Duett desselben mit dem Königssohn, dessen Thema folgendes:

seliges Voos, ge - - - liebt zu sein ! o  
mf  
seliges Voos, ge - - - liebt zu sein u. f. w.

Diese Phrase würde gewonnen haben, wenn der zweite Theil derselben nicht denselben rhythmischen Schluß hätte. In Nr. 12. (Finale) läßt sich ein Chor vernehmen: „Nun regt sich's im Keller, auf Stiegen, im Stall“, dann kommt noch einmal die Fee und der König mit kurzen recitativischen Sätzen und das Volk singt wieder sein: „Heil dem König“ wie im ersten Theil, nur daß die vier Solostimmen noch einmal Gelegenheit finden als Quartett aufzutreten. Mit diesem Chor schließt das Werk, welches immerhin von recht schätzenswerthen Kenntnissen und guter Bildung des Autors Zeugniß gibt, dem wir nur rathen möchten, seine Kräfte auch an ernstere Aufgaben zu versuchen, sie dadurch zu steigern und sich nicht einer Selbstgenügsamkeit hingeben, die das Grab des Talents ist. Möchte er sich auch nicht dem „Zeitbewußtsein“ dadurch zu

seht unterordnen, daß er die Kleinheit der Form als nothwendige Bedingung heutiger Kunst aufseht, denn, was der Mode dient, geht auch mit ihr unter.

## Italienische Oper in Wien.

(Zsch.)

Weit mehr thaten der guten Wirkung die ungläublichen Berstöße Abbruch, welche in Betreff der Ansetzung begangen wurden, und von denen wir Einiges erwähnen müssen. Leporello, anstatt in der ersten Scene beim Eintritt der Donna Anna und des Don Juan, wie bei dem Zweitampf sich versteckt zu halten, und nur dem Zuhörer sichtbar zu sein, blieb auf offener Bühne ganz in der Nähe der anderen handelnden Personen. Die Zerstreuung kann hier nicht vorgeschützt werden, denn wenn man genug sah um zu sehen, so sah man auch eine dritte Person. — Daß der ganze Chor in Finale auf der Bühne blieb, um den „Effect“ des „Freiheitschores“ u. s. f. zu verstärken, nimmt uns nicht Wunder, da diese Auffassung eine allgemeine geworden ist. Wir schließen uns aber jenen Stimmen an, die Mozar's Originalpartitur zufolge bloß ein Szepter gelten lassen. \*) Es ist doch auch gar zu unnatürlich, daß zwei Menschen von einem ganzen Haufen nicht sollten überwältigt werden; anders gestaltet sich die Sache, wenn sie es mit fünf Menschen zu thun haben, worunter drei Damen. — Als im zweiten Act Masetto mit Donnern u. s. w. erscheint um den Don Juan zu sehen, ließ der Letztere die Arie in F aus, und prägelte den Masetto in Gegenwart eines sich nicht vom Fleck rührenden Statistenchor's durch. — Der berühmte Uebergang von B-dur nach D-dur (in Nr. 20 des 2. Act's), wo Don Ottavio mit Donna Anna eintritt, „begleitet von Dienern mit Fackeln“ verlor theilweise seine Bedeutung, weil die Diener und die Fackeln weggelassen, und die Zerstreuung fortanerte. Die Arie des Don Ottavio in B-dur Nr. 23 wurde an Elvira allein gerichtet, da sie doch die Anwesenheit auch Masetto's und Zerline's verlangte. — Daß Don Juan beim Gastmahl einen kleinen Varen von Mädchen bei sich hatte, zuletzt aber von Kerlen, welche Teufel vorstellen sollten, in der That aber eher türkischen Polizeisoldaten gleichen, zur Hölle pedirt wurde, sind Geschmacklosigkeiten, die die Wirkung eines Kunstwerks wie Don Juan in nicht zu rechtfertigender Weise beeinträchtigen, und den Zuhörer anstatt erschüttert und erhoben, unter schallendem Gelächter entlassen.

Die zweite Vorstellung dieser Oper waren wir zu hören verhindert. In der dritten erschien Manches verbessert. Die Arie Don Giovanni's in F blieb zwar abermals aus, aber wenigstens waren die Statisten weggeschickt worden. Bei dem Eintritt von D-dur nach B-dur erschienen Diener mit Fackeln. Das Uebrige aber blieb im Wesentlichen beim Alten. Wir erwähnen nur noch, daß die „Briefarie“, die in der ersten Vorstellung weggelassen war, diesmal von Fr. La Gr u a gesungen wurde, — daß Leporello seine Arie Nr. 5 in Des sang statt in D, daß die Hörner wie bei der ersten Vorstellung nicht im Stande waren im Duett Don Juan's mit Zerline sich den Sängern anzuschließen, — und daß die Tanzorchester auf der Bühne im Finale des ersten Act's abermals weggelassen, wodurch natürlich Mozar's kunstvolle Vereinigung dreier Tanzrhythmen ganz unverständlich wird.

## Curiosum.

Telemann stellt in einer 1744 gedruckten Cantate auf den 8. Sonntag nach Trinitatis die sieben Propheten in Schloßfeldern durch einen Quinzenstiel durch alle 12 Dur-Tonarten mit der üblichen enharmonischen Verwechslung des Ges und Fa vor.

\*) Wir können hier nicht unterlassen, auf eine kleine Schrift von A. v. Wolzogen aufmerksam zu machen, welche kürzlich erschienen ist, und die Genirung des Don Giovanni auf Grundlage des aufgefundenen Da Ponte'schen Originat-Textbuchs behandelt.

## Zeitungschan.

Die 22. Nummer der „Niederheinischen Musikzeitung“ enthält einen interessanten Bericht aus Paris über die Aufführung des Fidelio.

Die „Rechenhonen“ bringen in Nr. 24 eine Notiz über die Haltung der Künstler bei der Generalversammlung der Gesellschaft d. M., welche befallenen der Regel nur dann den Mund aufzumachen vermögen, wenn es irgend wie ihren Vortheil angeht. Andererseits darf freilich nicht übersehen werden, daß es höchst schwer ist zu reden, wenn sich die ganze Versammlung die Sprache nicht verheißt, in der man spricht. Ders ist das im Allgemeinen vielleicht die Sprache der Musiker, die dort gesprochen wurde und immer gesprochen wird? Wahrscheinlich! Mein! Denn was sich am aller besten macht, ist die Sprache eines verhöhrten Dilettantismus, die selbst dem müthigsten und sprachgewandtesten Musiker sofort die Kehle zuschnürt.

Dasselbe Blatt enthält einen interessanten Bericht von D. Gumprich über Schumann's Paradies und Peri.

Die Neue Zeitschrift für Musik bringt in ihrer 24. Nummer unter der betannten Firma: „DAS“ einen bemerkenswerthen Aufsatz „Ueber Deklamationsfehler in Schumann's Paradies und Peri“, und macht Vorschläge, wie durch geringfügige Textveränderungen die störenden Unvollkommenheiten zu beseitigen wären. Wir können viele Vorschläge nur als lobhafte und wärmte begrüßen. Zugleich aber muß einmal ausgesprochen werden, daß die Verse mancher Dichter eben wegen solcher die Natur der Musik, namentlich der Melodie und des Periodenbaus, gar nicht berücksichtigenden Eigenheiten, jeden Versetzer zur Verzweiflung bringen können. Der Versetzer steht in solchen Fällen zwischen zwei Feindern. Verbrannt er sich links nicht die Finger, so geschieht es rechts; wird er des Worten gerecht, so ist eine gewaltige Mühe die Folge. — wird er es der Musik, so kommen solche „Sommerlieder“ zu Tag. Wir würden in solchen Fällen dem Componisten das Recht einräumen, gleich bei dem ersten Entwurf die betreffenden Stellen eines Gedichtes im DAS'schen Sinne zu ändern. Die Dichter aber sollten sich mit Musik mehr beschäftigen und seine Verse schreiben, die der Musiker nicht sehen kann, oder — sich's verbitten componirt zu werden.

## Nachrichten.

**London.** Herr Louis Strauß concertirt hier unter ehrendem Beifall. Frau Louise Kapp ist ebenfalls hier und gedent sich öffentlich hören zu lassen.

**Berlin.** Marschner's „Templer und Jüdin“ ging am 5. Juni im Opernhause neu einstudirt in Scene, nachdem diese Oper ein Vierteljahrhundert vom Repertoire der Hofbühne verschwunden war. Die im Ganzen mit vielem Beifall angenommene Darstellung war größtentheils eine gelungene.

**Breslau.** Das schlesische katholische Kirchenblatt setzt einen Preis von 20 Thlr. für die Composition einer leicht ausführbaren, kurzen, vierstimmigen Messe mit Orgelbegleitung. Einblendetermin: 1. September 1860. Adresse: Dom-Capellmeister W. Strogg in Breslau.

**Leipzig.** Die seit dem Jahre 1800 in Leipzig bestehende Musikalien-Verlagsbuchhandlung unter der Firma. Bureau de musique von C. F. Peters, deren erster Besitzer, J. A. Hoffmeister, mit L. v. Bercholz im Briefwechsel hand und mehrere seiner frühesten Compositionen, namentlich das 2. Pianoforte-Concert in B. op. 19, das Septett in Es op. 20, die 1. Symphonie in C. op. 21, die große Sonate in B. op. 22, mit Eigenthumsrecht druckte, und deren letzter Besitzer C. G. S. Böhm das Geschäft einer Wohlthätigkeits Stiftung in Leipzig vermachte, ist vor einigen Tagen an Julius Friedländer in Berlin verkauft worden.

— Zu Frier des fünfzigjährigen Geburtstages Schumann's wurde am 8. Juni im Stadttheater seine „Genoessa“ gegeben. Der Erfolg vor einem freilich sehr gewählten Strafe war ein hochst glänziger.

— Herr Organist Langer, der langjährige verdiente Dirigent des Pauliner-Gesangvereins, ist bei Gelegenheit des vierundzwanzigjährigen Jubiläum der Univerfität in Leipzig von der philosophischen Fakultät dafelbst zum Ehrendoctor ernannt worden.

**Barmen.** Dem Hauje Adolph Bach Söhne ist der Auftrag erteilt worden, im Concertsaale der Gesellschaft „Concordia“ eine festlichfehrnige Orgel mit drei Manualen und Pedal, 44 Stimmen im Ganzen, aufzustellen. (Preis, kleines Barmen. I. 1. D. Red.)

**Aachen.** Die Concertsaison wurde am 3. Juni mit der Aufführung von Haydn's Schöpfung geschlossen.

**Gießen.** Zu Beginn dieses Jahres hat sich hier ein Verein für classische und gebiegene Musik gebildet, dessen Dirigent der Organist und Seminarlehrer F. Klein ist. Der Verein hat bereits vier Concerte gegeben.

**Coburg.** Am 22. und 23. Juni wird hier das dritte Sängerefest stattfinden.

**Mercburg.** Herr Organist Engel gab am 3. Juni sein 6. großes Orgel-, Fofal- und Instrumental-Jahresconcert im Dom. Das Programm enthielt, wie schon der Titel dieser Concerte andeutet, alles Mögliche; u. A. auch Beetoven's Violinconcert mit Orgelbegleitung! Das herrliche neue Orgelwerk wird überhaupt mehr zu feintönigen Effecten, als im ächten großen Orgelstil verwendet.

**Mannheim, Juni 1860.**

„Die deutsche Tonhalle“ ladet hierdurch deutsche Dichter ein, sich an nachheriger Preisbewerbung zu betheiligen, indem sie einen Preis von zwölf Ducaten aussetzt, für ein zu Componirt für den Männergesang geeignetes Gedicht von möglichem Umfang, welches den vaterländischen Gefühlen, wie sie jetzt wieder in Deutschland erwacht find, einen vollständigsten kräftigen Ausdruck verleiht und besonders die Beschreibungen nach echter Feinheit und Machtentfaltung, sowie die mannhafteste Abwehr gegen jeder Feind zum Gegenstand nimmt.

Die betreffenden Gedichte sind im Laufe des Septembers d. J. frei an uns einzulanden, da mit dem Ende desselben die Preisbewerbung geschlossen ist. Diejenigen der entsprechenden Bewerbungen, welche nach unserer, dann vorzunehmenden Auswahl den Preis erhält, wird Eigenthum der Tonhalle. Jeder Einbringung ist ein versegeltes Briefchen beizulegen, in welchem sich der Dichter nennt, und auf dessen Außenseite er die Anfangsworte seines Werks geschrieben hat. Von keiner derselben darf vor Entscheidung der Sache, welche sofort öffentlich angezeigt wird anderweitiger Gebrauch gemacht werden.

Der Vorstand.

**Wien.** Von Spohr's Selbstbiographie, welche bei G. S. Wigand in Gaffel und Göttingen in zwei Bänden oder sechs Lieferungen erscheint, sind bis jetzt zwei Hefte ausgegeben worden, deren Inhalt durch das bewegte Leben, welches Spohr führte, und durch die eben so bewegte als wahre Schilderung desselben sehr interessant ist. Seine ganze künstlerische Persönlichkeit und Richtung zeigt sich darin so entschieden aus, daß nach vollständigem Druck über gewisse Fragen wohl kein Streit mehr sein wird. Wir theilen unseren Lesern nächstens Einiges aus dieser Selbstbiographie mit.

— Der Dichterverein Guterpe hat wieder ein Concert gegeben, und darin eine Symphonie in C von Haydn, eine Ouverture von Tausig, und zwei Sätze des Mendelssohn'schen D-moll-Trio's aufgeführt. Außerdem brachte ein Fr. Schöffner Vierer von Schubert und Schumann zu Gehör.

— Der academische Gesangverein in verankaltete in Döbling eine Fiedertafel in einem wohlthätigen Zweck, und brachte Sätze von Stunz, Mendelssohn, Marschner, Abt, Zöllner, B. Schöffl u. A. zur Aufführung.

— Die Wiener Singakademie feierte am 8. Juni Schumann's Geburtstog im engeren Kreise durch eine improvisirte Aufführung mehrerer Werke des Componisten.

— Der hiesige Geißt Louis Denis concertirte mit Erfolg in Kralau und Warschau, und soll Einladungen nach Petersburg und Moskau erhalten haben.

— Zur Warnung! Es hält sich hier ein Mann auf, der sich für den betannten Flietenspieler und Componist A. B. Fürstnan ausgiebt und unter allerlei Vorbelegungen die Mithätigkeit der Musiker und Musikalienhändler in Anspruch nimmt. Es diene zur Vorz, daß Fürstnan am 1842 in Münster geboren und am 18. November 1852 als Mitglied der königlichen Capelle in Dresden gestorben ist. Sein Sohn, geb. 1824, ist noch heute Mitglied dieser Capelle.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten Palast Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 117. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfelo & Böhm**, vormals **H. F. Wäber's** Witwe. Preisveränderung: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl., oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl., oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 fl., oder 1 Thlr. Mit Vorberufung: Für 1 Jahr 7 fl., oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr., oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr., oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Sgr., oder 3 Silberggr. — Briefe und Weber werden franco erbeten. — Alle Verkauften, Musikalien und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Mit der nächsten Nummer beginnt das zweite Halbjahr dieser Zeitung. Die Abonnenten erhalten mit derselben als Beilage ein Andante aus einer Sonate von **Johann Christian Bach**.

Inhalt. Fünftzig Theile über Kirchenmusik. — Feuilleton: Die beiden jüngeren Söhne S. Bach's. II. (Fortsetzung.) Aus P. Zepher's Selbstbiographie. — Rezensionen. — Offenes Schreiben an die Redaction. — Correspondenzen. — Zeitungskritik. — Nachrichten.

## Fünftzig Theile über kirchliche Musik und Kirchenmusik insbesondere.

Von einem protestantischen Geistlichen.

Vorbemerkung der Redaction. Wir haben vor einiger Zeit einen Artikel über Kirchenmusik gebracht, der vom exclusiv katholischen Gesichtspunkt ausging. Es ist billig, daß wir in der „Deutschen Musikzeitung“ auch der protestantischen Anschauung Raum geben. Da es in Deutschland keine „Zeitung für Kirchenmusik“ gibt, so werden jene unserer Leser, die an diesen Fragen weniger Interesse nehmen, uns nicht zum Vorwurf machen können, daß wir denselben zu viel Raum geben, — ja es versteht sich wohl von selbst, daß bei den räumlichen Verhältnissen dieser Zeitung die Interessen der Kirchenmusik nicht nur vertreten sein können, sondern müssen. Daß aber der Verfasser nachstehender 50 Theile kein Dilettant im gewöhnlichen Sinne ist, sondern in das Wesen der Musik vielleicht tiefere Blicke gethan hat, als so mancher Fachmaler, das wird dem aufmerksamen Leser kaum entgehen können, und ist zugleich der Grund, warum wir seinen Gedanken die Spalten unseres Blattes geöffnet haben, ja dieselben herzlich willkommen heißen.

Die Kirchenmusik ist eine besondere Gattung der kirchlichen Musik, und unterliegt im Allgemeinen den Gesetzen der letzteren.

Die kirchliche Musik ist eine besondere Gattung der religiösen Musik, aber nur insofern, als sie freilich ohne den religiösen Charakter Nichts wäre. Denn sowie die christliche Religion nicht eine Religion neben anderen Religionen ist, sondern die Eine Religion, der einzig wahre, gottgewollte Weg zu Gott, so entspricht alle religiöse Musik ihrem Namen nur in dem Maß, in welchem sie in einem wahren und engen Verhältnis zu kirchlichen Musik steht.

Alle kirchliche Musik bewegt sich in der durch die christliche Offenbarung bezeichneten, zwar unendlich tiefen, aber den noch auf ein gewisses Gebiet deutlich abgegrenzten Welt von Gedanken und Empfindungen. Die Kirchenmusik ist die für die kirchliche Gemeinschaft und für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmte Musik.

Die Kirchenmusik als eine besondere Abzweigung der kirchlichen Musik steht in einem Gegensatz zum kirchlichen Gemeindegesang. Sie unterscheidet sich von dem letzteren dadurch, daß dieser der musikalisch leidenschaftliche Ausdruck derselben

christlichen Empfindungen und Stimmungen ist, welche die Kirche bei der zur Anbetung versammelten Gemeinde als Durchschnittpunkt voraussetzen kann, während die eigentliche Kirchenmusik an diesen Durchschnittpunkt zwar anknüpft, aber die Gemeinde auf die Höhen christgläubiger Empfindung zu erheben beabsichtigt.

Die richtige Form für den kirchlichen Volks- oder Gemeindegesang ist der melodische, den allgemeinen Gesetzen des musikalischen Rhythmus anbequemte, dem weltlichen Volkstied ebleren und erusteren Styls ähnliche, aber von diesem durch seinen religiösen Ernst deutlich unterscheidende Choralgesang, wie er sich in der evangelischen, theilweise auch in der katholischen Kirche ausgebildet hat. Er hat sich indeß in den Kirchen beider ConfeSSIONen vielfach mit weltlichen und unchristlichen Elementen vermischt lassen.

Die eigentliche sogenannte Kirchenmusik ist die höchste Gattung aller Musik, nicht darum, weil andere Musikgattungen weniger nach einem unendlichen Kunstideal zu ringen oder sich in einem enger abgegrenzten Gebiet geistigen Lebens zu bewegen hätten; sondern einerseits wegen der über allen Vergleich erhabenen tiefen Gedanken und Empfindungen, welche sie mit tiefster der Töne zum Ausdruck zu bringen sucht, andererseits wegen des unendlich hohen Zweckes der kirchlichen Gemeinschaft, welchen sie zu dem ihrigen macht.

Die Kirchenmusik hat die Bestimmung, die zur Anbetung versammelte Gemeinde nicht nur im Allgemeinen in eine höhere, feierliche, christlich-religiöse Stimmung zu versetzen, — sondern ihr eine Vorahnung der Herrlichkeit und Seligkeit der himmlischen Gemeinschaft der Auserwählten zu geben, in ihnen ein heiliges Verlangen nach der Theilnahme an dieser zu erwecken, hierdurch aber behelend und heiligend auf ihr innerstes sittliches Leben einzuwirken.

Es kann der Kirchenmusik ihre Berechtigung weder von Seite der Kirche, noch von Seite der Kunst streitig gemacht werden.

Die christliche Kirche als die Trägerin des großartigen Gotteswortes kann der Kunst, insofern dieselbe diese Offenbarung anerkennt, nicht wehren, sich mit ihrem Besten in den Dienst des christlichen Gemeinschaftsinteresses zu stellen.

Die Tonkunst kann, um ihr eigenes tiefstes Wesen nicht zu läugnen, vor der höchsten Aufgabe nicht zurücktreten, mit

ihren Tongebilden die Geheimnisse der göttlichen Offenbarung dem Verständniß und der Empfindung näher bringen zu helfen.

Die Kirchenmusik verfolgt als solche keinen Zweck für sich, sondern stellt sich ganz in den Dienst der Kirche. Wenn sich dagegen die Kirche in der Kirchenmusik der Tonkunst als einer Weisheit zur Erreichung ihrer Zwecke bedient, so verzichtet sie auf alle Eingriffe in die inneren Angelegenheiten der Tonkunst.

Die Gesetze für die Kirchenmusik können weder allein von Seiten der Kirche, noch allein von Seiten der Kunst bestimmt, sondern müssen von beiden Seiten gemeinschaftlich ermittelt und festgestellt werden. Sollten sie allein vom Standpunkt der Kunst aus bestimmt werden, so wäre keine Gewähr gegeben, daß sich die Kirche ihrer mit gutem Gewissen bedienen könnte. Wollte aber die Kirche allein die Aufstellung jener Gesetze in die Hand nehmen, so wäre die angelegliche Kirchenmusik in Gefahr, ihren künstlerischen und musikalischen Character zu verlieren, dann aber dennoch zugleich auch ihren kirchlichen Zweck zu verfehlen. Denn die Musik kann nur, wenn sie wahre Kunst ist, der Kirche wirkliche und wesentliche Dienste leisten.

Wenn sich in der Gegenwart Seite 8 der Kunst das Interesse für die Kirchenmusik merklich abgeschwächt hat, so ist das entweder ein Beweis dafür, daß sich das Bewußtsein der unendlich hohen Aufgabe der Kirchenmusik tiefer gegründet hat, und die Erkenntniß des Mißverhältnisses bestimmter und allgemeiner geworden ist, in welchem die vorhandenen Kräfte zu dieser Aufgabe stehen; oder es ist ein Erweis dafür, daß sich das Verständniß für das tiefere Wesen der Musik überhaupt verloren hat.

Für ein mangelndes Interesse an der Kirchenmusik ist in der Regel nicht die Kirche, sondern die Kunst verantwortlich. Denn diejenige kirchliche Musik, welche von wahrhaft künstlerischer Bedeutung und zugleich aus dem wahren und ächten

kirchlichen Gemeinbewußtsein entsprungen, also auf dem göttlichen Boden der Kirche erwachsen ist, findet eben darum auch in der Kirche als ein Förderungs mittel ihrer eigenen Zwecke allezeit bereitwillige, dankbare Aufnahme. Die Kirche würde nur dann verantwortlich zu machen sein, wenn sie es vermöge eines stillstehenden oder schwächlichen Entwicklungslebens nicht vermöchte, die Kunst für ihren Dienst zu gewinnen und zu erwärmen.

Daß unzählige Tonhörsprüche, die kaum den Namen der religiösen und darum am allerwenigsten den der christlich kirchlichen Musik verdienen, dennoch in kirchlichen Gebrauch gekommen sind, und sich in demselben zum Theil sogar lange Zeit erhalten konnten, liegt entweder an einem (offenen oder verdeckten) Verfall des kirchlichen Lebens — die Kirche ist dann verweltlicht oder dem tieferen Wesen der christlichen Offenbarung entfremdet, — oder es liegt an dem der Kirchengleitung abgehenden Verständniß für die christliche Kunst und für die Forderungen, welche die Kirche an die kirchliche Kunst zu richten hat; oder es liegt endlich an dem den Kirchencomponisten entwichendena Sinn für das Wesen, die Bedeutung und die Aufgabe des christlichen Cultus. Gewöhnlich wirken alle drei Factoren zusammen.

Zur Erzeugung wahrhafter Kirchenmusik sind nicht diejenigen Musiker befähigt, welche Etwas von allgemein religiöser oder auch wohl christlicher Empfindung in sich tragen oder in sich zu tragen meinen, sondern allein diejenigen, welche in der christlichen Weltwahrheit mit dem Verständniß und dem Gemüth heimisch und darum lebendige Glieder der christlichen Gemeinschaft, zugleich aber auch bei gebiegener künstlerischer Bildung mit musikalisch schöpferischer Kraft ausgestattet sind.

Wenn es Kirchencomponisten gegeben hat, welchen bloß die letztere Eigenschaft zugeschrieben werden kann, und die dennoch Kirchenmusikern geliebt haben, welche sogar für das kirchliche Leben von Bedeutung geworden sind, so ist das ein Be-

## Feuilleton.

### Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Stützenblätter von **Elise Volk.**

#### II.

#### Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1784.

(Fortsetzung.)

In London empfing man den Sohn des großen Leipziger Cantors mit lebhafter Freude. — Das Musikleben der ungeheuren Stadt bedurfte damals einer leitenden Hand, — der große Handel war vor wenigen Monaten gestorben, und die Trauer und Verwirrung unter den Musikern und Sängern nicht gering. Da galt es sich mit festen Händen jener Jügel zu bemächtigen, die dem königlichen Kauter entsunken, — und in der Energie, mit der dies von dem kaum 25jährigen Deutschen geschah, erkannte man den würdigen Nachkommen Sebastian Bach's. — Der junge Johann Christian unterwarf sich in Kurzem durch seine wunderbare Gewandtheit, auf die unumstößliche lebenswärtigste Weise jene alten Musiker, die unter einem Handel grau geworden, und die jüngere Schaar fiel ihm dann natürlich von selbst zu. Sein Glück bei den Frauen kam ihm auch hier zu Statten, — er wußte die sprödesten Sängern zu gewinnen, — wozu freilich seine selten schönen Augen und sein reizendes Lächeln, verbunden mit der ihm natürlichen Sprache der reinsten Galanterie, nicht wenig beitrugen. — Bach befreundete sich sehr bald auf das Anmüßigste mit dem damals hoch berühmten Gesang-

lehrer Paradißi, und veranstaltete mit ihm gemeinschaftlich Concerte, in welchen nur junge Sängerninnen Proben ihrer Studien ablegten. Das waren interessante Abende! Eine Schaar der reizendsten Gestalten drängte sich dann um den Hügel des deutschen Musikers und die Harfe des Italieners, — und die lieblichsten Stimmen wurden laut. — Freilich konnten diese Stunden von dem jungen Bach nie ganz ungetrübt genossen werden, da die Bastardella ihren Schilling selten aus den Augen ließ und ihn mit flammender Eifer suchte überall bewachte. — Anfangs hatte er ihr so ganz und ungetheilt angehört, — und ihr noch manchmal einen Triller und Lauser vorzubringen, wenn sie so dicht neben ihm stand, die Hand auf seine Schulter legend, und er immer und immer wieder zu ihr aufsehen mußte. — Wie hatte sie ihn da noch oft scheitern müssen, den ungeschickten Begleiter — und nach kaum einem halben Jahre verdiente er schon sein einzig Schicksal! — Aber wunderlicher Weise freute sich die berühmte Sängern gar nicht darüber und hätte vielmehr einen Theil ihrer Vorlieben hingegeden — für einen verdorbenen Triller. — Die schöne Frau hatte bis zur Stunde nur mit den Männerherzen gespielt wie sie mit den Tönen zu spielen pflegte, — das Gefühl, das sie für den jungen Deutschen empfand, gleich zum ersten Male einer lang ausgehaltenen Note mit einer Fermate darüber — sie ließ den süßen Lockton noch immer schwellen und — er hörte es nicht einmal! — Und dazu war er voll der ausgefuchtesten Kunstschamkeiten für sie, kam an keinem Tage ohne Blumen zu ihr, componierte für ihre prächtige Stimme was und wie sie es haben wollte, war entzückt von ihrem Gesang, erschien in allen Gesellschaften, in allen Concerten als ihr treu ergebener Ritter. — Dennoch war sie bitter unzufrieden mit ihm und verbot dem jungen Musiker sogar, die reizende Cara-

weid ebensovohl für die unendlich beschränkte Kraft der christlichen Offenbarung, wie für die unendlich euge Verwandtschaft zwischen dieser und dem Reich der Töne.

Je mehr eine kirchliche Tondichtung zu einer Zeit geeignet ist, den Zwecken der Kirche zu dienen, desto gewisser wird sie als solche auch den Wechsel der Zeiten überdauern, es müßte denn sein, daß ihre Entstehung in eine Zeit gefallen wäre, in welcher die musikalischen Kunstgelehrte noch unentwickelt gewesen sind, und daß sie selbst einen bedeutungsvollen Fortschritt in der Entwicklung dieser Geseze nicht darstellte.

So wenig die göttliche Offenbarung von der Zeitbildung und dem Zeitbewußtsein in Abhängigkeit steht, ebenso wenig können die Geseze der wahren Kirchenmusik dem Wandel der Zeiten unterworfen sein. Aber die Erkenntniß dieser Geseze, wenn sie einmal gewonnen ist, kann trotz demerkenswerther Fortschritte auf anderen Gebieten der Tonkunst wieder merklich rückwärtschreiten, und ihre Anwendung wird in demselben Maß schwerer, in welchem der religiöse Sinn und das Verständniß des Cultus sich läutert und vertieft, das künstlerische Bewußtsein aber einen weiteren Gesichtskreis gewinnt.

Die Tonkunst ist in derjenigen Periode, welche als die classische bezeichnet wird, zu einer solchen Vollendung gekommen, daß eine neue Entwicklung der Kirchenmusik, welche die Ergebnisse dieser Periode nicht in sich anfuchen wollte, den gewissen Todestheim in sich tragen, und für die Zukunft der Kirche wie der Kunst ohne alle Bedeutung bleiben würde.

Die eigenthümliche Schwierigkeit in der Erzeugung wahrhaft kirchlicher Kirchenmusik liegt einerseits in dem besondern Maß von Selbstverleugnung, deren der Kirchencomponist fähig sein muß, oder was dasselbe ist, in der besonders mühslichen Aufgabe, die größten und tiefsten Wirkungen mit den einfachsten Mitteln zu erreichen; andererseits in der eigenthümlichen Forderung, daß für die erhabensten und tiefsten Gedanken und

Empfindungen dennoch ein möglichst gemeinschaftlicher Ausdruck gesucht werde, welcher ebensovohl die musikalisch Hochgebildeten zu befriedigen, wie die musikalisch bloß Empfänglichen in tieffter Seele zu ergreifen vermag.

Alle Kirchenmusik hat ein zweifaches Extrem zu vermeiden: sie darf weder sinnlich, trocken und trivial, noch schwülstig, abstract und unklar sein.

Die beste Kirchenmusik ist diejenige, welche den Hörer vergessen läßt, daß er Musik hört, ihm aber eine lebhaft empfindung davon einflößt, daß er ein Mitglied der heiligen christlichen Kirche ist, indem sie ihn in die Welt von Gedanken und Empfindungen bannt, welche das ausschließliche und wesentliche Eigenthum und die Kraft der kirchlichen Gemeinschaft sind.

Soll die Kirchenmusik dieses Ziel annähernd erreichen, so darf sie gegen kein einziges künstlerisches und musikalisches Gesez verstoßen; denn nichts Ungeordnetes und geistlich Unberechtigtes vermag geordnete, gottgewollte, heiligende Empfindungen hervorzurufen.

Die größte Meisterchaft der Kirchencomposition liegt in der Kunst, die Kunst zu — verbergen: Denn die Kirchenmusik soll den Verstand und das musikalische Urtheilsvermögen auch bei musikalisch krißlichen Naturen soviel wie möglich außer Thätigkeit zu setzen, eben dadurch aber desto tiefer anzuregen suchen.

Wenn die Kirchenmusik eine wahrhaft religiöse und darum christliche sein, und den Hörer nicht bloß musikalisch befriedigen, sondern auf ein feinem religiöses und sittlichen Leben förderliche Weise erregen soll, so muß sie denselben Weg verfolgen, welchen die kirchliche Heilsvorbereitung zu gehen hat. Sie muß zunächst erstens die Empfindung und das Bewußtsein der menschlichen Unwürdigkeit und Sündhaftigkeit nach-

voglio, eine Schülerin Paradisi's, zu begleiten, weil es — keinen Zweifel zuließ, daß er ihr einen Triller oder Kaiser verderben werde durch Unaufmerksamkeit.

Jür die Caravoglio, die eben von Italien angelangt trotz ihrer jugendlichen Schüchternheit halb London entzückte, schrieb Bach auch viele Arien, durch deren Vortrag die liebliche Kleine neue Triumphe feierte. Seine Compositionen wurden glänzend bezahlt; doch machte ihm Philipp Emanuel, dem er einmal ein Häuflein der niedlichen Sachen herüber schickte, mit der Frage wie ihm diese Arien und Duo's gefielen, ernstliche Vorwürfe über sein „indisches Componiren.“

Da schrieb er ihm zurück: „Liebster Bruder — ich muß so sammeln damit die Kindlein, mit denen ich verkehre, mich auch verstehen. Und wenn Jür diese Kindlein sehen könnten, Philipp Emanuel — — —“

Johann Christian Bach lebte in London wie ein Fürst. Man hatte ihn als Kapellmeister mit 1800 Thaler Gehalt angestellt und seine Schüler bezahlten ihm seinen Unterricht sehr hoch. Er führte aber einen Haushalt, der seine reichen Einnahmen verßah, hielt offene Tafel für seine Freunde, veranstaltete reizende Concerte in seinem Hause, bei denen die berühmte Bassardella eine schöne und stolze Wirthin machte, und freute sich seines Dolcino's. Dabei wußte die Bach seiner Freunde, denn er war freigeigig in großzügigster Weise, und theilte aus, so lange er selbst noch zu theilen hatte, und wenn gar ein Musiker zu ihm kam, er mochte ihm auch völlig unbekannt sein, und ihn um Hilfe ansprecht, so hätte er den Rest vom Leibe weggegeben, um einem Zunftgenossen beizustehen. — Seltfam war in dieser Periode seines Lebens seine Abneigung gegen die

Orgel. Er hatte nämlich, seit er in London vollkommen eingebürgert, sich keiner Orgel mehr genähert, und man konnte ihn nur als eleganten Klavierpieler, im Gefäß, für das er seinen Namen wußte, hielt ihn von diesem heiligsten aller Instrumente fern, und doch wieder konnte er, wenn er an einer Kirche vorbeiramen und ein Orgelton zu ihm herangewollt, nicht allgleich weiter gehen, sondern mußte stehen bleiben, bis der letzte Klang entschwebt. — Wunderbar reich wurde ihm dann um's Herz, und wenn er solche Orgelklänge vernommen, vermochte er nicht zur Stelle unter Menschen zu gehen, — er schlich dann allezeit wie ein Träumender nach Haus und schloß sich ein, — Niemand durfte ihn stören. — Was zu solchen Momenten in dem Künstlerherzen vorging — — wer konnte es sagen?

Sein Verhältniß zu der Bassardella, die auf dem Nationaltheater ungeheure Triumphe feierte, und von deren Triumphen Zeugnissen berichten, daß sie eine der wunderbarsten gewesen, sowie ihre Sangesweise eine vollendete, wurde immer drückender — und erschien ihm schon im zweiten Jahre seines Aufenhaltens in London durch die Eiferucht der lebensschäftlichen Fran drückender als eine Nerte.

Seine Heiterkeit verßahand unter jenen ewigen Vorwürfen oder aufregenden Scenen, die vor ihm zu spielen die Sängerin nur zu sehr liebte. Er fing allmählig an sich zurückzuziehen von seinen Freunden und sogar — von seinen schönen Freundinnen, — wurde träumerisch und sorgenvoll — arbeitete nicht mehr, — oder nur auf besondern Befehl der ehemaligen Geliebten, und war auf dem besten Wege — um den unablässigen Klagen und Vorwürfen zu entgehen, nicht etwa davon zu laufen, sondern seine Feindin zu heiraten. „Dann wird sie mich in Ruhe lassen“, sagte er sich.

(Schluß folgt.)

rufen. Sie muß diesem Gefühl dann zweitens mit dem Ausdruck der Zuversicht zu der in der Erlösung dargebotenen Gnade begegnen. Sie muß darauf drittens die Empfindung der dankbaren Freude über die empfangene Gnade und das neue Leben in Darstellung bringen, welches die gottgewollte Frucht dieses Dankes ist.

Eine Kirchenmusik, in welcher nicht diese drei Elemente deutlich ausgeprägt sind, ob auch musikalisch noch so vollendet und ans tief religiöser Anregung hervorgegangen, entspricht dem Zweck des christlichen Gemeindegedienstes nicht; denn dieser will nicht einzelne Seiten der Empfindung anschlagen, sondern von allen Punkten der individuellen religiösen Empfindung aus Brücken zu dem „Einen, das noth ist“ schlagen.

Auch solche Kirchenmusiken, welche für besondere kirchliche Nebenfeierlichkeiten bestimmt sind (z. B. für besondere Dankfeste, Todtenämter) müssen jene drei Grundtöne deutlich anschlagen; denn nur diejenige Empfindung ist christlich berechtigt und von Bedeutung für das innere Leben, welche mit Buße, Glaube und Heiligung in einem wesentlichen Zusammenhang steht und stehen will.

Für eine ausgebildete christliche Kirchenmusik, welche nicht als Nebenache in der Liturgie untergebracht und geduldet ist, sondern einen wesentlichen Bestandteil derselben bildet oder wenigstens in einem innerlichen, richtigen Zusammenhang mit ihr steht, empfehlen sich drei Sätze, von welchen der erste den Gegenstand der göttlichen Heiligkeit und Majestät einerseits, und des menschlichen Stands und der menschlichen Schuld andererseits zum Ausdruck bringt, der zweite — entsprechend dem *Adagio* der *Symphonie* — die Verjöhnung dieses Gegenstandes froh empfinden läßt, der dritte, das Finale, die dankbare, liebevolle und gehorsame Hingabe an den gnädigen Gott ausdrückt.

## Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. F. Wigand.

Zwei Lieferungen dieser interessanten Memoiren sind nun bereits erschienen, und werden nicht verfehlen, das Interesse der Musiker in hohem Grad zu erregen. In der That spricht sich in diesen Blättern Spohr's ganze künstlerische Persönlichkeit und Richtung in unverfälschter Weise aus, und man erhält zugleich ein getreues Bild damaliger Zustände, Ansichten und Kunstströmungen. Wir können uns nicht verlagen Einiges aus diesen Blättern mitzutheilen, was gewiß die Leser zur vollständigen Lectüre des hochsichtlich in kurzen Zwischenräumen erscheinenden Werks anregen wird.

In Schwyz, wo Spohr mit seinem Lehrer Cä auf der Reise nach Petersburg weilte, zeichnete er folgende Episode in sein Tagebuch auf:

„Man erzählte mir von einem Volksfeste, welches am 27. August, dem Geburtsstage des Erbprinzen, in Hohenitzze veranstaltet werden soll. Es sind dazu die Bauern der umliegenden Dörfer zu Tanz und Abendessen eingeladen. Auch auf dem Schlosse wird man tanzen. Auf meine Frage, woher man denn die vielen Musiker nehmen werde, erfuhr ich, daß die Janitscharenmusik den Bauern, und die Kapelle — man deutete sich mein Erkennen! — dem Hof zum Tanze aufspielen werde. Ich wollte es anfangs nicht glauben, bis es mir wiederholt bezeugt wurde. Aber, fragte ich, wie ist es möglich, daß der Herzog von den Mitgliedern seiner Hofkapelle so etwas verlangen kann, und daß diese so wenig Ehrgefühl und Künstlerstolz besitzen, um sich dessen nicht zu weigern? Der Herzog, antwortete man mir, füßt nicht, daß es unschicklich für seine Kapelle ist, zum Tanze zu spielen und

Die für die großen Hauptfeste der Kirche bestimmten Tonsätze dürfen von dieser Dreitheilung am wenigsten abweichen. Es genügt der Bedeutung der kirchlichen Feste, wenn solcher Festmusik entweder durch stärker besetzte Chöre oder durch vollere Instrumentation eine Auszeichnung gegeben wird. Inbezug kann an den großen Festen auch ein besonderer, auf die geschichtliche Unterlage der Feste bezüglicher Vorgesang beigegeben u. z. B. auf Weihnachten dem Mittelfest die Form eines „Vorgesangs der himmlischen Heerschaaren“ gegeben werden.

Die als Grundgesetz aufgestellte Dreitheilung ist einer sehr mannigfaltigen Ausprägung fähig und könnte z. B. in der Oftermusik so angewendet werden, daß im ersten Satz der Ernst des göttlichen Gerichts gegenüber dem dem Tod verfallenen Sünder, im Mittelfest die Sehnsucht des armen Menschenherzens nach einem Trost und ewigem Leben gegenüber der in den Tod dahinsinkenden Herrlichkeit des Lebens, im Schlußsatz der Triumph über die glorreiche Auferstehung des Lebensfürsten sammt der auf diese gebauten Freude über die Weisheit einer ewigen Herrlichkeit zum Ausdruck gebracht würde.

Ihrer musikalischen Form nach ist die Kirchenmusik wie jede andere den allgemeinen Gesetzen der Ordnung, des Ebenmaßes und der musikalischen Logik — der höheren wie der niederen — unterworfen.

Wie die christliche Offenbarung zwar „in das Wort gebildet“ ist, und als evangelische Heilsverkündigung einen natürlich menschlichen, gedankenrichtigen Ausdruck in mancherlei Formen — als Geschichte, Thatfache, Lehre, Gleichniß, Verheißung, Weissagung, Vermahnung — gefunden hat, aber dennoch in einem erklärten Gegenjas zu der „Weisheit dieser Welt“ steht, so kann die Kirchenmusik zwar nicht formlos sein, ihre Formen werden auch denen ähnlich sein, welche die weltliche Musik ausgeprägt hat; aber sie wird diese grundsätzlich sich nicht unmittelbar aneignen dürfen.

der größte Theil der Mitglieder darf nicht wagen, sich seinen Befehlen zu widersetzen, da sie, wenn man sie hier abbannt, schwerlich bei einer anderen Kapelle ein Unterkommen finden werden, weil sie arme Stämper sind.“

Aus Petersburg erzählt er uns über Clementi folgende ergötzliche Geschichte:

„Man erzählte sich schon damals manche Anekdote von dem auffallenden Geiz des reichen Clementi, der in späteren Jahren, wo ich in London wieder mit ihm zusammentraf, noch bedeutend zugenommen hatte. So hieß es allgemein, Fiedel werde von seinem Lehrer sehr kurz gehalten und müße das Glück, dessen Unterricht zu genießen, durch viele Entbehrungen erkaufen. Von der acht italienischen Sparjamkeit Clementi's erlebte ich selbst ein Proöben, den eines Tages fand ich Lehrer und Schüler mit zurückgestreiften Hemdmärmeln am Waschtübel beschäftigt, ihre Strümpfe und sonstige Wäsche zu reinigen. Sie ließen sich nicht hören, und Clementi rieth mir, es ebenso zu machen, da die Wäsche in Petersburg nicht nur sehr theuer sei, sondern auch bei der dort üblichen Waschmethode sehr leide.“

Ueber das Leipziger Musikleben im Jahre 1803 macht Spohr folgende nicht eben sehr schmeichelhafte Mittheilung:

„Ich erhielt eine Einladung zu einer großen Abendgesellschaft mit der Bitte, etwas vorzutragen. Ich wählte dazu eines der schönsten der sechs neuen Quartetten von Beethoven, durch dessen Vortrag ich in Braunschweig schon oft meine Zuhörer entzückt hatte. Aber schon nach wenigen Tacten merkte ich, daß meine Begleiter mit dieser Musik noch unbekannt und daher unsähig waren, in den Geist derselben einzudringen. Bestimmte mich dies nun schon, so freigerreichte sich mein Unmuth doch noch weit mehr, als ich bemerkt, daß die

Die Sonatenform mit drei Sätzen ist bei ihrer unendlichen Vielseitigkeit die vollkommen entsprechende zwar nicht für die Kirchenmusik, aber für das dieser nachstehende geistliche Concert, und die kirchliche Musik wird sich dieser Form, insofern sie ihr einen christlichen Inhalt gibt, einstmals bemächtigen, um sie zur sintonia religiosa zu gestalten. Für den gottesdienstlichen Gebrauch eignet sich nur eine ungleich weniger bewegte Musikgattung.

Dem Zweck der Kirchenmusik entspricht ebensowenig der bunte Wechsel wie die monotone Armseitigkeit.

Die Kirchenmusik hat, um nicht weilsförmig zu sein, kaum weder für die Arie, noch für Duetten, Terzetten, Recitative und ähnliche Formen der weltlichen Musik. \*) Denn sie geht darauf aus, von allem Keuserlichen abzuziehen und weiß daher Nichts von solchen Zufälligkeiten und Willkürlichkeiten, die in der weltlichen Musik an ihrer Stelle sind. Sie will nicht bloß seine Bewunderung über Kunst, Kunst- und Stimmfertigkeit erwecken, sondern auch den Anlaß meiden, daß an das musikalische Uebel statt an die religiöse Empfindung appellirt werde.

Der vierstimmige Chorgesang ist eines so reichen Inhalts fähig, daß die Kirchenmusik ihre tiefsten Gedanken und Empfindungen in ihm niederlegen kann.

Aller zu lebhafter Farbenschem der Tongebilde widerspricht dem Begriff und Wesen der Kirchenmusik. Künstelei aller Art, häufiger oder greller Wechsel der Instrumentation, Passagen aller Art, „Effecte“ und andere Mittel der weltlichen Musik sind in der Kirchenmusik vom Uebel.

\*) Gegen diesen Satz möchten wir von Kunsthandpunkte protestiren. Der gelehrte Herr Verfasser hat wohl noch keine Sachliche Cantate gehört, sonst würde er bemerkt haben, wie unendlich lehrreich auch die Solostimme behandelt werden kann. D. Red.

Die Kirchenmusik ist vorwiegend Vocalmusik. Instrumentalbegleitung ist ihr durchaus nicht wesentlich und steht ihr nur insofern an, als die Wirkung der Vocalmusik befördert. Sie muß darum nicht notwendig bloßes Unisono oder Accompaniment der Singstimmen sein, in jedem Fall aber in einem bescheidenen Abhängigkeitsverhältniß zum Chorgesang stehen.

Instrumentalbegleitung ist insofern nicht einmal wünschenswerth, als eine Musik wirksamer und ergrößerender sein kann, als ein vollkommener, wohlbesetzter, einhelliger und reiner Chorgesang. Sie ist aber überall da unentbehrlich, wo der Chorgesang entweder an zu schwacher Besetzung, oder an Ungleichartigkeit der Stimmen, mangelnder Übung und Sicherheit leidet.

Hohe Männerchöre sind für die Kirchenmusik unter allen Umständen ein trauriger Nothbehelf, und ohne Instrumentalunterlage in der Kirche nicht ohne Störung der Andacht anzuhören.

Zur instrumentalen Begleitung der Kirchenmusik eignen sich vorzugsweise diejenigen Instrumente, welche in der Kirche heimlich oder dem Klang der menschlichen Stimme am ähnlichsten sind, in oberster Linie die Orgel, in zweiter die ausdrucksvollen und dennoch so objectiven Streichinstrumente. Reichere Fälle der Instrumentation, namentlich mit Bezeichnung der verschiedenenlei Blasinstrumente, ist eine nur für besondere festliche Veranlassungen statthafte Ausnahme. Trompete und Posaune bedürfen eines advocatus diaboli, um als stehende und für die gewöhnlichen Fälle berechnete Kircheninstrumente zu passiren.

Zu Texten für die Kirchenmusik eignen sich nur allgemein faßliche, in der Landessprache gegebene, kirchlich berechnete, dem Gebiet des Schriftwortes und dem Kern der Heilswahrheit deutlich entnommene Sprüche, Vieder oder Gebetsformen.

Gesellschaft meinem Spiel bald keine Aufmerksamkeit mehr schenkte. Denn es entspann sich nach und nach eine Conversation, die bald allgemein so laut wurde, daß sie die Musik fast überdünnte. Ich sprang daher mitten im Spiel, noch ehe der erste Satz beendet war, auf und eilte, ohne ein Wort zu sagen, zu meinem Kasten, um meine Geige einzuschließen. Dies erregte große Sensation in der Gesellschaft und der Herr vom Hause näherte sich mir mit fragender Miene. Ich trat ihm entgegen und sagte laut, daß es von der Gesellschaft gehört werden konnte: „Ich war bisher gewohnt, daß man meinem Spiel mit Aufmerksamkeit zuhörte. Da das hier nicht geschah, so glaube ich der Gesellschaft gefällig zu sein, indem ich aufhöre.“ Der Hausherr wußte nicht, was er antworten sollte, und zog sich deswegen zurück. Als ich nun aber, nachdem ich mich zuvor bei den Musikern wegen meines brüden Auftritts entschuldigt hatte, Meine machte, die Gesellschaft zu verlassen, fehrte der Herr zurück und sagte freundlich: „Wenn Sie sich entschließen könnten, der Gesellschaft etwas Anderes vorzutragen, was ihrem Geschmacke und Fassungsvermögen angemessener wäre, so würden Sie ein sehr aufmerksames und dankbares Auditorium haben.“ Mir, dem längst klar geworden war, daß ich das Vorgefallene durch meinen Mißgriff in der Wahl der Musik für eine solche Gesellschaft selbst verschuldet hatte, war froh, wieder einzulassen zu können. Ich nahm daher willfährig die Geige von neuem und spielte das Quartett in Es von K o d e, welches die Musiker kannten und daher auch gut accompagnirten. Es herrschte nun eine lautlose Stille, und die Theilnahme an meinem Spiele steigerte sich mit jedem Sage. Nach Beendigung des Quartetts wurde mir so viel Schmehelchjafes über mein Spiel gesagt, daß ich dadurch veranlaßt wurde, nun auch noch mein Paradesyck vorzutreten, die G-dur-Variationen von

K o d e. Mit diesen setzte ich die Gesellschaft dermaßen in Entzänden, daß ich der Gegenstand der schmeichelhaftesten Aufmerksamkeit für den Rest des Abends wurde.“

Auch in Berlin ging es unjremem Sp o h r nicht viel besser, und er erzählt uns von dort Folgendes:

„Unterdessen gab ich meine Empfehlungsbriefe ab und wurde in Folge davon zu einigen Musikpartien eingeladen. Zuerst spielte ich beim Fürsten R a d z i w i l l, der bekanntlich selbst ein ausgezeichneter Violoncellist und talentvoller Componist war. Ich fand dort Bernhard K o m b e r g, M ö s e r, S e i d l e r, S e m m l e r und andere ausgezeichnete Künstler versammelt. K o m b e r g, damals in der Blüthe seiner Virtuosität, spielte eines seiner Quartetten mit obligatem Violoncell. Ich hatte ihn noch nicht gehört und war entzückt von seinem Spiele. Allein selbst zu einem Vortrage aufgefordert, glaube ich solchen Künstlern und Kennern nichts Würdigeres bieten zu können, als eines meiner Lieblingsquartetten von B e e t h o v e n. Doch abermals mußte ich bemerken, daß ich, wie früher in Leipzig, einen Schicksal gethan hatte; denn die Musiker Berlins kannten diese Quartetten ebentoenig, wie die Leipziger, und wußten sie daher auch weder zu spielen, noch zu wüchigen. Nachdem ich geandigt, lobten sie zwar mein Spiel, sprachen aber sehr geringschätzend von dem, was ich vorgetragen hatte. Ja, K o m b e r g fragte mich geradezu: „Aber lieber S p o h r, wie können Sie nur so barockes Zeug spielen?“ Ich wurde ganz irte an meinem Geschmack, als ich einen der berühmtesten Künstler der damaligen Zeit so über meine Lieblingswerke urtheilen hörte. Später nochmals aufgefordert zu spielen, wählte ich nun, wie damals in Leipzig, das Es-dur-Quartett von K o d e und hatte mich auch hier eines gleich günstigen Erfolges zu erfreuen.“

(Fortsetzung folgt.)

Die Kirchenmusik ist nicht dazu da, um dasjenige zum Ausdruck zu bringen, was der „religiösen Individualität“ des Tonsetzers angehört, sondern um vermöge der kräftig entwickelten, aber von wahrem christlichen Gemeinbewußtsein getragenen Individualität des religiösen Tonsetzers die zur Anbetung versammelte Gemeinde auf diejenige Höhe der Empfindung zu erheben, welche die Voraussetzung einer segneten Theilnahme am kirchlichen Gemeindegottesdienst ist.

Bei dem unendlich befruchtenden Einfluß, welchen die christliche Offenbarung auf die Tonwelt und Tonkunst ausübt hat und ferner ausüben wird, ist es undenkbar, daß sich nicht eine kirchliche Musik Berechtigung verschaffen sollte, welche ihre eigenen, dem Gemeindegottesdienst zwar nicht widerstrebenden, vielmehr innerhalb der christlichen Gemeinschaftsinteressen beliegenden, aber von den Interessen des Cultus nicht gebundenen Zwecke verfolgt.

Ist reinlicher diese gleichfalls im Dienst der Kirche als des Reiches Gottes stehende kirchliche Musik von der eigentlichen Kirchenmusik als einem Bestandtheil der kirchlichen Liturgie getrennt wird, desto eher wird es möglich sein, dem Begriff der letzteren entsprechende Tongebilde zu schaffen.

Viel Großes und Herrliches, das die kirchliche Tonkunst geschaffen hat, taugt nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch der auf der Heilthatsache erbauten Kirche, und hat sogar dazu dienen müssen, den Begriff der Kirchenmusik mit fälschlichen Merkmalen zu versehen. Es liegt gleichwohl im Interesse der Kirche und sogar der Kirchenmusik, solche Tongebilde, wozin eben sowohl katholische Meisen wie protestantische Oratorien gehören, sofern sie unter dem deutlichen Einfluß der christlichen Offenbarung entstanden sind, zu erhalten und der Gemeinde in möglichster Vollendung vorzuführen, jedoch nicht während des öffentlichen Gottesdienstes.

Vom rein musikalischen Standpunkt aus ist es Thorheit und vermessene Selbstüberhebung, einer klassischen Blüthezeit der kirchlichen Tonkunst erst noch entgegenzusehen.

Nachdem die im Bereich der menschlichen Productionskraft liegende Höhe in der Tonkunst seit Sebastian Bach und Beethoven einmal erstiegen, und von dem Ersteren selbst die logische Schärfe und die mathematische Bestimmtheit mit einer an's Uebermenschliche streifenden Kraft in den Dienst des musikalisch-religiösen Gedankens gestellt, von dem Vexteren aber selbst die weltliche Musik von einem deutlich spürbaren Hauch tief christlicher abnungreicher Empfindung durchwogen worden ist, ist kaum zu glauben, daß auch die „sinfonia religiosa“ der künftigen kirchlichen Musik noch ganz neue und unerhörte Höhen erstiegen werde.

Wenn sich die Kirche aus der rationalistischen Flachheit, welche sie zu überwinden im Begriff steht, so siegreich erheben wird, daß damit eine neue kirchliche Aera beginnt, dann wird auch auf die kirchliche Tonkunst eine wesentlich befruchtende Kraft ausgehen, und ausnahmsweise für die Kirchenmusik das goldene Zeitalter noch dem eisernen eintreten. Die Kirchenmusik kann indeß auch noch ein hölzernes, papierenes und strohernes Zeitalter erleben, dann nämlich, wenn die Vernünftigen und Gläubigen den Wahnsinn der Zukunftsweisheit in künstlerischer Hinsicht für den Stein der Weisen, und in stitlicher Beziehung als einen Descendenten des christlichen Geistes proclamirt haben werden.

## Recensionen.

### a) Werke für Solostimmen und Chor mit Begleitung.

Christnacht, Cantate von Aug. v. Flaten, in Musik gesetzt für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Hiller op. 79. Winterthur, Nieder-Biedermann.

S. B. Ein Gefühl war's, was uns bei dem wiederholten Durchspielen dieses Werkes des begabten Hiller immer stärker über-schlich, — das Gefühl, als ob der Gegenstand, den der Componist sich hier zum Vorwurf genommen, durchaus nicht seiner Natur und Empfindungsweise entspräche. Christnacht! Wer noch irgend mit diesem Wort eine Empfindung verbindet, wird auch von einer musikalischen Behandlung dieses Gegenstandes verlangen, daß sie das entsprechende Gefühl anrege und wahrhaft wunderbare, heilige Klänge biete, die nicht als Menschenwerk, sondern als Eingebung von Oben erscheinen. Belegt wird man sich aber von einer Musik fühlen, die statt solcher Klänge moderne Melodien enthält, und in ihrem Widerspruch zum Gegenstande sofort trivial erscheint. Und dieß ist, wir müssen es mit Bedauern sagen, bei dem vorliegenden Werke Hiller's der Fall. Schon das Gebot von Flaten ist eine Verwässerung des biblischen Stoffes, und eine Gefahr mehr für den Componisten, den rechten Ton zu verfehlen. Wir überlassen dem Leser zu urtheilen, ob wir uns über Hiller's Werk etwa tausend, und theilen hier drei Haupt-motive des Stücks mit. Das erste liegt einem Gesang der Hirten zu Grunde und hat eine auffallende Aehnlichkeit mit der Musik zum Sonnenausgang in R. Wagner's Volhngin:

Allegro. dolce

Tenor

Bass

Die Engel schweben singend und spielend durch die Lüfte, und spenden süße Düfte, die Kienstäbe schwingend

Mit dem zweiten feiern die Engel selbst die göttliche Liebe:

Sopr.

Alt

Die Liebe, die Liebe, die Liebe ward geboren u. s. w.

Das Dritte singt zuerst ein einzelner, dann der Chor der Engel:

Allegro con fuoco

Chor

Ver-geht der Schmer-zen je-den ver-geht den tiefen Fall, ver-geht der Schmer-zen je-den

Sollten diese Beispiele nicht genügend erscheinen, um über den Geist, der in diesem Stück weht, zu urtheilen, so müssen wir auf das Ganze verweisen. Der Componist aber, der sich auf dem Gebiet des Romantischen mit so viel Geschick bewegt, (wir denken an „Vorelen“), vielleicht auch im Dramatischen Tüchtiges zu lei-

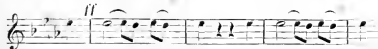
sien verminderte, wolle mit sich zu Rath gehen, ob er seinem Ruf durch Behandlung christlich-religiöser Stoffe nicht mehr schadet als nützt.

#### b) Für Chorgesänge.

Vieder für Männerstimmen, comp. v. Julius Tausch.  
op. 5. 1. Heft. — Verlag von W. Bachhoffer in Düsseldorf.  
v. Br. In dem einen oder anderen Sinne wird und muß der künstlerische Werth einer Liedcomposition immer unächtf von der — wir wollen sagen — Beschaffenheit des Gebietes abhängen. Bänkelsänger würde es wohl immer erscheinen, daß schon dieses acht poetischen Gehalt in sich trage, denn nur dann möchte ein völlig harmonisches, bedeutungsvolles, schönes Ganzes entstehen können, welches dem univerrall gebildeten Hörer den Genuß an der Musik nicht durch die inhaltslos-wüthern, wohl gar auch absurd klingenden und piependen Verse verleidet, die er mit in den Kauf nehmen muß. Schon aus diesem Grunde möchten wir Nr. 2 unter den vorliegenden Liedern den Vorzug vor den beiden Genossen, welche das Heft noch bringt, geben, weil das Gedicht (Freiligrath's „Nachtsied vor See“) wenigstens von einem leisen Anflug wahrhaft poetischer Stimmung angehaucht ist, die auch musikalisch leicht wiederzulegen mag, wie dieß der Componist denn auch ebenso würdig als ansprechend beweist. Die Composition von Nr. 3, ein „Rheingruß“ von Breiznach ist mit dem avis aux chanteurs „sehr frisch und kräftig“ überschrieben, und diese beiden Epitheta darf die Composition unbedingt für sich in Anspruch nehmen, aber freilich lieben die Mäusen nicht sehr, ihr Gewebe aus solchen Stoffe zu spinnen. Eine gar seltsame Art von Poesie maket uns Nr. 3 in Reim'd „Käferlied“ zu. Drei Käfer, verliebt, ungluam eine Name; diese (offenbar eine torpente, französische Geisette) allirt sich mit ihrer Base, der Spinne, und läßt durch sie die drei Anbeter fangen und (wörtlicher Ausdruck des Gedichts) „ansaugen“. Dieß ist nun nicht nur kein poetisches, sondern sogar ein sehr gemeines Bild, und wenn wir dem Componisten auch noch befandens unter gegenwärtiger Constellation verzeihen daß er sich von Breiznach's Rheingruß-Kanfare betheuen ließ, so will uns doch sein Gedicht an solch überliefernden Käfer-Poesie — und daher auch seine Musik (die nothwendig um so widerwärtiger werden muß, je getreuer sie gerade den Gegenstand malt) gar nicht gefallen. Die gewandte Musiker-Hand läßt keiner dieser Gesänge erkennen, welche den betreffenden Vereinen zwar willkommen sein mögen, nur daß wir uns für unsere Person das Käferlied verbitten!

Vier Chöre für Männerstimmen, comp. v. Bernhard Scholz.  
op. 12. — Verlag v. Ritter-Wiederemann in Winterthur.

Diese Chöre zeichnen sich noch in geringerem Grade durch musikalische Eigenthümlichkeit aus, als die vorangezigten, und auch gegen die „Textwahl“ wäre Manches einzuwenden, namentlich bei Nr. 1, H. Vögel's „Lied der Städte“, das viel zu sehr mit realistischen Detail überladen ist, welches man sich wohl in der Dner, aber nicht leicht in einer selbstständigen Composition gefallen läßt, um ein glückliches Problem für Musik abgeben zu können. Unseren Ehren wenigstens klingt es geradezu komisch, wenn wir den Chör im Fortissimo stürmen hören:



Die Gesänge erheben sich nicht über ein anständiges Liedertafel-Niveau.

Vier Gesänge für gemischten Chör, comp. v. Joh. Herbed.  
op. 5. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

Um vieles höher stehend, sind diese Gesänge bei weitem unter den vorangezigten die wertvollsten, ja Nr. 1 und 4 derselben können leicht zu dem Besten gehören, was uns irgend jüngere Componisten der Gegenwart auf diesem Gebiet geboten haben. Eröffnet man sich in Nr. 1 („Frühlingslied“, nach H. Kollet) vor Allem an dem kunstverständigen, breit, aber durchaus harmonisch ausgeführten Wan, der die Einzelschönheiten, welche gerade dieses Stück in reicher Fülle zählt, beinahe übersehen läßt, so wigt man sich in

Nr. 4 („Wasserfahrt“, nach Scherutlin) mit reinstem Behagen auf den anmuthig schaukelnden Tonwellen. Nur ungenügend enthalten wir uns, aus diesen beiden schönen Stücken einzelne Züge besonders hervorzuhelen, die indessen dem aufmerksamen und empfänglichen Leser oder Hörer ohnedieß nicht entgehen können. Aber auch in Nr. 2 („auf den Bergen“ nach Scherutlin) weht im Ganzen eine sehr innige Empfindung, und nur Nr. 3 („Frühlingsabgahn“, nach Scherutlin) bei weitem äußerlicher, als die übrigen, möchten wir etwas geringer schätzen, da wir diese Annuth der Koloratur, welche sowohl das Gedicht, wie die Musik entfaltet, nicht sonderlich lieben. Der Verein, welchem diese Gesänge gewidmet sind, und welchem der Componist als Chorleiter vorkteht, nämlich der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, würde mit ihnen sicherlich keine Niete zuehen.

### Offenes Schreiben an die Redaction.

Aus Norddeutschland werden wir um die Veröffentlichung folgenden Schreibens ersucht:

Der Redacteur!

Es gehört zu den unangenehmsten Begegnungen im Leben, wenn man die Begeisterung für eine große, edle Sache von Menschen geteilt sieht, die man einer wahren Begeisterung gar nicht für fähig hält, oder bei denen dieselbe bei Licht betrachtet nur als eine künstliche Affectation, nur als ein nothgedrungenes „mit der Mode gehen“, erscheint. — Was ich mit ganzer Kraft meiner Seele ergriffen habe, was mir so zum geistigen Eigenthum geworden, daß es mit den tiefsten, geheimsten Regungen meines Seelenlebens innig verwoben und verwachsen und gleichsam ein Theil meines eigenen Ich's geworden ist, — dieses, sei es nun ein Werk der Kunst, sei es irgend eine Lieblingsidee, ein geheimer, langanhänger Wunsch, zum Gegenstand der heuchlerischen Verachtung Anderer geworden zu sehen, erweckt solche Indignation, daß sich der eigene Entschlußmas tief in die Brust zurückdrängt und sich da verheißt und verwohnt gegen die unwillkommenen mit-schlagenden Herzen. Schon Manchen mag es so überkommen haben, wenn er im Concert die Beethoven'schwärmer sieht, wie sie da sitzen und den großen Meister „verstehen“ wollen. — Ich will mir das nicht zutrauen, was ich bei andern beschähe, doch fällt mir ein was Schumann (Klosterlan nach einer Aufführung der neunten Symphonie zu Eusebius sagen läßt: „Untersteht Du Dich auch Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor Euch aufgerichtet und gefragt haben: „Wer seid Ihr denn, die Ihr das wagt?“

Ich spreche vom Concertpublikum und könnte mich trösten, wenn sich auf dieses mein Klagen beschränkte. Leider sind es aber auch Künstler, Kritiker, Muffler vom Fach, welche mir die Verachtung, die mir aus vollem Herzen kommt nur im Munde und in der Feder zu führen scheinen. — Das officielle Organ der königlich preussischen Regierung, die „neue Zeitschrift für Musik“, schlendert in ihrer letzten Nummer bei Gelegenheit der Besprechung der Schumann'schen in Zwickau, Vorwürfe gegen diejenigen, welche den gelehrten Meister auf ihre besondere Weise verehren wollen, und indem sie diesen Tropfen den Tert läßt, daß sie Schumann für sich alleine haben wollen, wirft sich von selbst die einfache Frage auf, ob sich diese protestirenden Alliierten nicht vielleicht auf ein achtbares Motiv stützen, welches sie ihren Schumann-Cultus von dem der neuen Zeitschrift für Musik trennen läßt. — Ich bin nun nicht autorisirt mich zum Advocaten jener Widerspänigen aufzuwerfen, will aber den Verworf, obwohl er mir nicht gilt, als auch auf mich gerichtet betrachten, indem ich die Klüßchen habe auszuweisen, daß mir bei der neu-deutschen Schule daselbst begegnet, wie bei dem Concertpublikum; ich fühle mich verletzt, daß auch sie Schumann verehren will. Ich bin ängstlich, daß die legitimen Erben Beethoven's nun viel leicht auch einen Proceß wegen der Schumann'schen Ebschaft anstrengen, und wie täglich des Abends und des Morgens, daß

doch ein kleines Codicill erscheinen möge, das beiden Leuten auch Etwas vermocht. Von einem „mit der Mode gehen,“ wie es im Concertsaal oft der Fall ist, kann natürlich bei der neudeutschen Schule nicht die Rede sein, wohl aber halte ich es für eine physiologische Unmöglichkeit, daß Leute eine wirkliche Verehrung für Schumann haben können, daß Leute zu einer wahren Erkenntniß der Bedeutung dieses Meisters gekommen sein können, die in ihren eigenen Werken eine so ganz andere sich in ihnen Rebell verteilende Richtung gefunden. Es scheint mir vielmehr, als ob die Herren von Weimar, die da glauben Beethäven und die anderen Großen seien nur dagewesen um ihren Schöpfungen als Grundlage zu dienen, Schumann als eine Art Vermittler zwischen sich und Beethäven betrachten, als einen Vorarbeiter, eine quartiermachende Avantgarde die uns das Höchste erst ohnen lassen soll, damit wir nicht total monnetrunken und zu Boden geschmettert werden, wenn es uns endlich in Licht und Leben Schule erscheint. Es kommt mir vor, als wollte die neudeutsche Schule die Leute erst mit Schumann festschrauben, weil sie diesen vielleicht für eine bequemere Brücke zu ihren Werken hält, als Beethäven's neunte Symphonie. Damit sei nicht ein Cusurfernehen gesagt, daß Schumann'sche Musik Aehnlichkeit mit Viß'scher habe, die Aehnlichkeit besteht höchstens darin, daß jede den Massen ungewohnt klingt. — Auf Erlaube bei den Massen scheint es der Weimar'schen Schule aber hauptsächlich zu thun zu sein, und das, was Schumann mit jedem neu aufstrebenden Genie gemein hat, daß seine Werke dem größern Publikum noch immer fremdartig, ungewohnt klingen, wird nun von ihr folgendermaßen ausgebeutet: Sie sagt, Schumann hat ihr lange nicht verstanden, Viß versteht ihr noch immer nicht; Schumann sangt ihr allmählig an zu schätzen, Viß werdet ihr auch allmählig schätzen. Was aber in Viß'scher Musik noch lange von ungewohnter Wirkung bleiben wird, die Macht der Ohnmacht, wie ein Franzose treffend bemerkt, wird keiner näheren Erklärung unterzogen. —

Nir scheint es höchst bedenklich die Namen Viß und Schumann zu verbinden. — Es haben die Beiden nicht's mit einander gemein, und schon eine flüchtige Bekanntschaft mit ihren Werken verrieth, daß in den Schöpfungen des einen nur ein ewiges Höfchen und Suchen nach dem zu sehen ist, was in den Werken des andern im Ueberflusse vorhanden. Und deshalb protestire ich gegen die Viß'sche Schumannfeier in Zwickau und würde damit nicht an das Tageslicht getreten sein, wenn sich die neudeutsche Schule nicht allen Orts mit so beispielloser Arroganz andrängte, um bei dem großen und größern Publikum um Beifall zu buhlen, und wenn ihre Ritter nicht fortwährend fernhätten wären, die Meister der Tonkunst von ihrer Höhe herabzusuchen, um sie mit sich vergleichen zu können \*). — Ein Musikfreund.

## Correspondenzen.

### Zwickau.

\*) Es wird die Feste dieses Plattes vielleicht interessieren, Einiges über die Schumann-Feier, welche am 7. und 8. d. M. hier stattfand, zu hören. Diefelbe befand, soweit sie eine musikalische war, in einem Concert am Abend und einer Matinee für Kammermusik am Morgen des 50jährigen Geburtstages des vorerwähnten Meisters; dies nicht musikalischen Theil der Feier bildeten: 1) Entfaltung eines im Gedächtnisse angebrachten Poësis-Medallions Schumann's von Reichel, das unermittelliche Festschen und zwei gefällige Zusammenkünfte an den Abenden. Das geschloß zumangenehmste Programm des von Herrn Musikdirector Dr. Mittelb's geleiteten Concertes umfaßt selblich Compositionen von Schumann und zwar: die 1. Zuartheim (B-dur), das Requiem für Mignon, das Odet aus der Oper Genoveva, das Concert für Clarinet und Streichinstrumente, zwei Violen („die Zellen“ und „Waldesfrüch") aus op. 33, und die Fuguerie zu Genoveva. Die Festungen des Tagesfests waren sehr ansehnlichertheil; natürlich kann man in einer Wiltstakt, wie unter Stridun ih. nicht erwarten, Virtuosen auf allen Instrumenten, wie etwa in der Dresdener Kassele zu finden.

Uebrigens hatten die Zueichnahmeneute durch fünf anwesende Leitziger Künstler, Herrn Concertmeister David an der Spitze, einen äußerst willkommenen Zuwachs erhalten. Den Solologang vert. at Kräutlein Genast, obgleich, wie es schien, nicht gerade ganz günstig disponirt, doch in recht befriedigender Weise; das herrliche Concert wurde von Kräutlein Souste und den Herren David, Houbold, Hermann und Grägmacher aus reichig todellos und außerst schmeußvoll wiedergegeben, so daß es eigentlich den Gipfelpunkt der musikalischen Festungen des Abends bildete. Sehr passend war auch die Wahl des Requiem für Mignon, welches wir zu den schönsten Compositionen Schumann's zählen möchten. Die Matinee für Kammermusik, der noch in der Vorriethe eine recht interessante, improvisirter Vortrag des anwesenden Componisten und Organisten Th. Kührner aus Winterthur vorausgegangen war, wurde eröffnet mit Schumann's 1. Streichquartett (A-moll), in sehr vortheilhaft Weise ausgeführt von den oben genannten Künstlern aus Leipzig; darauf trug Kräutlein Genast zwei Fieder (Triehlingsgange von Schubert und Volkstedt von M. Kraus, ersteres in etwas zu langsamem Tempo) und Herr Concertmeister David die Pianoforte für Violine op. 131 von Schumann vor. Im 2. Theil hörten wir zunächst von Kräutlein v. Sabinin und den Herren David und Grägmacher Schumann's 1. Trio (D-moll); die Ausführung der Clavierpartie ließ besonders im ersten und letzten Zeile zeitweise zu wünschen übrig, namentlich was Correctheit anlangt; der zweite Satz gelang am besten. Nach dem Trio sang Kräutlein Genast noch ein Schubert'sches Lied (Ostern), dann folgten drei Stücke für Violoncello und Clarinet aus Schumann's op. 102, mit großer Brauour geschildet von Herrn Grägmacher und Kräutlein Hauffe, und endlich zum Schluß ein Anbante mit Variationen für zwei Claviere op. 46, welches den beiden Damen Kl. Souste und Fr. v. Sabinin im Ganzen sehr gut gelang. — Von fremden Künstlern sahen wir bei dem Feste außer den bereits genannten Mitwirkenden, und dem ebenfalls schon erwähnten Th. Kührner nur wenige; Viß's auffallende Persönlichkeit bemerkten wir natürlich zuerst, mit ihm Richard Vohl u. Fr. Brendel; außerdem waren noch die Musikdirectoren Riedel aus Leipzig und Schneider aus Chemnitz, sowie zwei Betleger Schumann'scher Werke, Härtel aus Leipzig und Rieter-Biedermann aus Winterthur anwesend. Daß Frau Clara Schumann selbst nicht erschienen war, senden wir erklärlich; gern hätten wir aber noch mehr von Schumann's Freunden und Kunstgenossen, wenn nicht aus weiter Ferne, doch wenigstens aus dem nähern Leipzig und Dresden hier gesehen.

## Zeitungschau.

Die „Neue Zeitschrift für Kunst“ bringt in ihrer 26. Nummer eine neue Folge von „Zeitgenossen Betrachtungen,“ welche uns Veranlassung zu einigen Gegenbemerkungen gibt.

Herr Brendel sagt in Vertheil eines Artikels über „Romeo und Julie“ von Berlioz, er habe längst bemerkt, daß man bei diesem wie bei anderen ähnlichen Werken, von der Forderung eines einheitlichen organischen Ganzen“ ganz absehen müsse. Der Unterschied der beiderseitigen Grundanschauungen liegt also einfach darin, daß wir davon eben nicht absehen zu dürfen glauben, während die Gegner daran keinen Anstoß nehmen. —

Ferner betont Herr Brendel in Vertheil der Aufführung des „Fremdeus“ die „Anmuthung“ der Wiener Urtheile. Wien sei nicht „der Ort, um Norddeutschland Gefolge vorzujagen.“ Hieraus ist also zu entnehmen, daß in Wien Niemandem dergleichen in den Sinn kommt; daß man sich aber „schwerlich trauen würde, solche Urtheile zu fällen, wenn man nicht recht gut wüßte, daß in Norddeutschland“ trotz aller Versicherungen des Herrn Brendel unter gebildeten Musikern und Musikfreunden dieselbe Ansicht über die neuesten Bestrebungen vorwaltet.

Ober mein Herr Brendel, wir könnten darüber Nichts wissen, et. o. a. weit wir in Wien zu solchen Gewohnheiten sind, und weil verschiedene Verge zwischen der Donau und dem nördlichen Deutschland liegen?

## Nachrichten.

Wien. Im musikalischen Nachlass des Bibliothekars Spidler sind nach einer Mittheilung von C. Lindner in der Beckstein'schen Zeitung Nr. 140 drei bisher unbekannt dramatische Compositionen von Gluck aufgefunden worden, die noch dem bekannten „Orfeo“ ein Werk bilden, welches der Kaiser 1769 in Parma zu Vermählungsfeierlichkeiten geschrieben hat. Nach C. Lindner's Urtheil trügen die aufgefundenen Arie den Stempel der Gelegenheitskunst an sich, und erschienen nur von bedeutendem Werth, sofern man sie in ihren Beziehungen zu früheren Werken Gluck's ins Auge faßt.

Leipzig. Wir verliest am 1. Juli uneren trefflichen Cellisten Grägmacher; derselbe folgt einem Ruf aus die Dresdener Kassele.

— Frau Meyer-Dufmann gastirt hier, und hat als Donna Anna großen Erfolg gehabt.

\*) Man vergleiche die sechs oder acht letzten Nummern der „Neuen Zeitschrift für Kunst.“



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Echten, Pappel Nr. 106. — **Verleger:** Rohmann Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, barmh. 4. W. **Müller & Wittig.**  
**Pränumeration:** Für 1 Jahr (62 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorbestellung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe undORDER werden freundschaftlich ertheilt. — Alle Verordnungen, Musikalien und Buchbindungen nehmen Bestellungen an.

Dieser Nummer liegt bei: **Andante aus einer Sonate von Johann Christian Bach.** **Kerner** zur Uebersicht unserer bisherigen Thätigkeit das **ausnahmsweise Inhaltsverzeichnis** des abgelaufenen ersten Halbjahrganges dieser Zeitung. Am Ende des Jahrganges erscheint das **Register des Gesammtinhaltes.**

**Inhalt.** Der neue Schumann-Catalog. I. — Feuilleton: Die beiden jüngsten Söhne S. Bach's. II. (Schluß). — Recensionen. — Mozart's Don Juan und die Broschüre von A. v. Wolzogen. — Eine Stimme über das Orchester der italienischen Oper an der Wien. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Historische Notiz zur Musikbeilage. — Notiz für Verleger und Componisten. — Preiskaffen der Redaction.

## Der neue Schumann-Catalog.

### I.

Dr. Ed. H. Die „thematischen Cataloge“, wie wir sie von Beethoven, Mendelssohn, Chopin und auch von Schumann besitzen, sind eine dankenswerthe Erfindung der neuesten Zeit. Die sämtlichen Werke eines Componisten, chronologisch geordnet, werden uns darin nicht bloß nach ihren Titeln aufgezählt, sondern jedes einzelne Stück durch seine Anfangstacte musikalisch citirt und dadurch lebendig in's Gedächtniß gerufen. Welch' unschätzbare Behelf damit für das praktische Bedürfniß des Tonkünstlers, des Dirigenten, des Verlegers, für das wissenschaftliche des Historikers geboten ist, bedarf keines Nachweises. Allein es steht überdies etwas von einem ästhetischen Genuß darin. Wer sich recht angelegentlich in einen Lieblingsautor vertieft hat und über den Genuß des Einzelnen hinaus zur Erkenntniß der ganzen künstlerischen Persönlichkeit gedrungen ist, der sieht in den Blättern des Thematic-Catalogs das ganze Leben des Meisters wie in treuen Schattenbildern vorüberziehen. Am Ende steht dessen gesamtes Wirken concentrirt und anschaulich wie eine Summe vor uns. Nichts kann hilfreicher in die genaue Kenntniß eines Meisters einführen, als solch ein Catalog, und nichts vermag wiederum dies Studium so befriedigend abzuschließen.

Es überlamm uns manchmal wie ein lebhafter Verlehr mit Schumann selbst, als wir in den eben erschienenen thematischen Catalog seiner Werke uns vertieften. \*) Leider läßt das „Verzeichniß“ manchen billigen Wunsch unbefriedigt. Für's erste ist es nicht ganz vollständig: die in Wien wiederholt ausgeführte Cädre; die Ronne, das Schifflein, der Wänschbude, der Schmied u. A. fehlen. Die erste Eigenschaft jedes Catalogs ist aber Vollständigkeit. Dieser Vollständigkeit zuliebe hätte der Verleger ohneweiters die Herausgabe des gesammten Nachlasses abwarten oder wenigstens ein genaues Verzeichniß desselben sich verschaffen sollen.

Ferner vermißt man schmerzlich bei den Vocalcompositionen die Namen der Dichter. Die Verlagehandlung hat hierin leider den Mendelssohn-Catalog sich zum Vorbild genommen, welcher außer den Dichternamen überdieß noch die Debi-

tionen unterdrückt. Bei Componisten, welche ihren poetischen Honig mit so wählerischer Einsicht sammelten wie Mendelssohn und Schumann, ist diese Kenntniß von Belang. Die Dichternamen gehören zur Charakteristik jedes großen Vedercomponisten. Am allerwenigsten durften sie bei ganzen Veder-cyklen desselben Dichters fehlen. Es ist unverzeihlich, wenn ein Catalog so hervorragende und durch die Persönlichkeit des Poeten so schlagend charakterisirte Vedergruppen wie den Eichenborff'schen Vederkreis op. 39 oder den Heine'schen (op. 24) einfach als „Vederkreis“ anführt, bei dem Cyclus „Frauenthede und Leben“ den Namen Chamisso's, bei dem „Minnenspiel“ jenen Rückert's verschweigt. Za diese Abneigung gegen alle Dichter verleitet die Verlagehandlung mitunter zu offensbaren Fälschungen der Titel. So heißt z. B. Schumann's 35. Werk keineswegs „Vederreihe“, wie der Catalog fabelt, sondern „Zwölf Gedichte von Justinus Kerner.“ Was der Catalog schlechtweg als „12 Veder“ verzeichnet (op. 37), führt in Wirklichkeit den Titel „Zwölf Gedichte aus Rückert's „Liebesfrühling“ von Robert und Clara Schumann.“ Schumann hat keine Novellen op. 21 geschrieben, wie der Catalog meint, sondern „Novellen“. Von Druckfehlern wie das wiederholte „Helare“ statt Astarte u. dgl. wollen wir kein Aufhebens machen, so leicht sie bei einiger Sorgfalt zu vermeiden waren.

Zu einem unschätzbaren historischen Document würde ein solcher Catalog, wenn jedem Werke zugleich die Jahreszahl des Erscheinens beigefügt wäre. Auf den Notizheften selbst dürfte diese Einföhrung solange ein frommer Wunsch bleiben, als die Rücksiht auf Mode und Speculation dem wissenschaftlichen Interesse vorangeht; allein ein Gesamtcatalog sollte wohl durch diesen leicht herzustellenden Nachweis geziert und vervollständigt sein. Von einer Publication, welche (bei übrigens geringer innerer Schwierigkeit) sowohl Fleiß und Mühe erheischt, wie ein Thematiccatalog, erwartet man mit Recht etwas Tadelloses, ganz abgesehen von dem hohen Preis, welcher dem Käufer überdies ein materielles Recht zu solcher Erwartung gibt.

Ueberleben die reiche Museumslust, die Schumann in's Leben rief. Der Catalog zählt im Ganzen 143 Werke auf, wovon acht nachgelassene. Mendelssohn's Opusablen gehen genau bis 100, Beethoven's bis 137. Schumann war beinahe von gleicher Fruchtbarkeit wie Mendelssohn. Freilich erreichte jener das 46. Jahr, während dieser schon im 38. starb, allein Schumann begann seine Laufbahn später

\*) „Thematisches Verzeichniß sämtlicher in Druck erschienenen Werke Robert Schumann's.“ Leipzig, bei J. Schubert & Comp. Preis 3 Thaler.

und mußte sie früher schließen. Er war 21 Jahre alt, als sein erstes Werk erschien (1831), Mendelssohn hatte vor seinem 20. Jahr schon vier Opern geschrieben, drei Quartette, die Ouverturen „Sommerstraum“ und „Meeresstille“, viele Vieler und Klavierstücke. In den zwei letzten Jahren seines Lebens gehörte der unglückliche Schumann bekanntlich kaum mehr dem Leben, geschweige denn der Kunst an. — Während Mendelssohn gleich mit drei großen Quartetten auftrat (op. 1), denen bald eine Oper (Samache) und die erste Symphonie folgten, begann Schumann seine musikalische Laufbahn mit kleineren Klavierstücken und verblieb lange ausschließlich auf diesem Felde.

Die ersten 23 Werke von Schumann sind durchaus Stücke für das Clavier allein. Sie bilden die überaus merkwürdige erste Periode seiner Entwicklung, die „Sturm- und Drangperiode“, wie er sie später manchmal nannte, nicht ohne sie von seiner später gewonnenen Höhe herab etwas zu untersagen. Sie enthält Schumann's eigenthümlichste, mitunter genialste Schöpfungen, nur getrübt durch die Maßlosigkeit und Gähnung einer entseffelten Subjectivität. Auf sie kann man anwenden, was Schumann selbst von genialen Naturen einmal aufserte: „Dem Diamant verzicht man seine Spikes, es ist sehr kostbar sie abzurunden.“ Schumann's op. 1 sind Variationen über den Namen Abegg, also ein musikalisches „Halbfuriosum“, das den Namen eines schönen Mädchens in Heidelberg feiern sollte. In diesem und seinem zweiten Werke („Bapillons“), so klein beide neben Späterem erscheinen, schlummert doch schon unverkennbar der ganze künftige Schumann, denn hier schon lauschen wir jenen ganz neuen, eigenthümlichen Klängen, mit welchen er die Klaviermusik bereichert hat. Fast jedes der folgenden Werke breitet diesen eigenthümlichen und eigenartigen Geist reich und tiefer aus. Die „Davidbündlertänze“, der „Carneval“, die „Fantasiestücke“ und „Kinderescenen“, die „erste Sonate“, die „Humoreske“, — welche zauberische kleine Welt! Wer über die Schladen dieses Goldes nicht wegkam, der ist für Musik nicht geboren. Schumann's „erste Manier“, die der genialen Ueberschwänglichkeit, sehen wir in seinen „Novellen“ (4 Hefte op. 21) und der G-moll-Sonate (op. 22) zu stolzkstem, bewußtem Reichtum entfaltet. Von dem letzteren Werke an kann man

eine entschiedene Klärung der Schumann'schen Musik wahrnehmen. Die knappen Formen erweitern sich, was früher musikalisch sich aneinander fügte wird Entwicklung, die poetische Willkür beugt sich unter das Gesetz der musikalischen Schönheit. Schumann fand bald den Uebergang vom genialen Knapobogen zum besonnenen Meister, es war sein Glück und sein Verdienst, daß er nicht wie Chopin, Stephen Heller und andere geistvolle Künstler in kleinen Formen zeitlebend stecken blieb, sondern von blendenden Apperçus zur reinen Kunstschöpfung sich emporragte. Wenn noch Jemand ein namhaftes Verdienst um diese Klärung hatte, so war es Mendelssohn, der seit 1835 in Leipzig thätig, den segensreichsten Einfluß auf Schumann nahm. Dieser künstlerisch glänzende und mildernde Hauch ist in jenen reifen, größeren Werken Schumann's zu erkennen, welche die zweite Periode seiner Entwicklung bilden und im besten Sinn classisch heißen dürfen. Dazwischen gehören seine drei Streichquartette (op. 41), das Clavier-Quartett und Quintett (44 und 47), das variierte Andante für zwei Piano's (46), die zwei ersten Symphonien (38 und 61), „Ouverture, Scherzo und Finale“ (52), das A-moll-Concert (54) u. s. w. Etwa vom 40. bis zum 60. Werk fand Schumann's Genius in seinem Zenith. Es ist eine treffende Bemerkung von Ambros, daß Schumann gewissermaßen den umgekehrten Weg Beethoven's gegangen sei. Beethoven fing in der vollen Mozart-Hand'n'schen Tageshelle an, und endete in mystischem Dunkel. — Schumann arbeitete sich aus dem Dunkel zur vollen Tageshelle heraus. Schumann's Uebergang von kleinen Clavierstücken zu den großen Instrumentalformen geschah nicht unmittelbar, mitten inszwischen liegt, — gleichsam eine Erholungsreise in fremde, heitere Landschaft — sein „Niederjahr“. Mit dem 24. Werk (Wiederkehr von Heine) beginnt dieses eigenthümliche Intermezzo.

## Feuilleton.

### Die beiden jüngsten Söhne Sebastian Bach's.

Stützenblätter von Elise Polke.

#### II.

#### Der Londoner Bach.

Johann Christian, geb. 1735, gest. 1782.

(Schluß)

Am Ende des dritten Jahres seines Londoner Aufenthalts und in eben dieser Zeit eines verzweifeltsten Entschlusses, hat ihn der Gesanglehrer Paradisi ihn in einer Kirchenaufführung zu unterstützen, die er zum Gedächtniß Händel's am 14. April in der St. Michael's Kirche zu veranstalten gedente. Es solle nur deutsche Musik gesungen werden, und er bat ihn dringend den trefflichen Gesang einer jungen neuen Schülerin von ihm, die eine seltene Begabung für die deutsche Musik verrathe, auf der Orgel zu begleiten. — Diese Aufforderung machte dem Johann Christian Bach manche schlaflose Nacht. Vorlagen konnte er die Bitte des Freundes nicht, auch galt es ja eine Frier zu Ehren des großen toten Meisters, den er so hochverehrte. Aber die Orgel — die Orgel beunruhigte ihn — und da ihn Paradisi noch obendrein ersucht eine freie Phantasie vorzutragen, und ihm doch, bis zum Abend der Hauptprobe, trotz allen Krähelns und Sinuens kein einziger erhabener Gedanke ge-

kommen war, so begab er sich mit wildestm Kopf und beklommenem Herzen in die mitterleuchtete Kirche. — Einige wenige dunkle Gestalten saßen hinter den Pfeilern. — Oben auf dem Chor standen die Sänger und Sängerinnen. Sie sangen eben fanst und rührend jenen Trauermchor aus dem Oratorium Samson von Händel:

„Bringet Palmen Vorberm bringt  
Streu' sie an's des Helben Grab —“

Unendlich weh wurde es ihm plötzlich zu Sinne, und wunderliche Bilder waren es die mit den Tönen aufstiegen vor seiner Seele. Er sah die alte Thomaskirche vor sich stehen, jenes Haus, alwo in Leipzig seine frommen Aeltern gelebt und er als Knabe gespielt. — Die hohe Kirche stand daneben, und auf dem großen Plage vor der Kirchthür, da hatten sie eben den Zarg des Baters niedergelegt, und die Schüler stimmten feierlich den Choral an:

„Wenn ich einmal soll scheiden —  
So scheid' nicht von mir —“

Mit diesen Erinnerungen stieg er — als die Stimmen dort oben verhallt waren, auf den Chor hinauf und setzte sich nieder auf die Orgelbank. Da trat Paradisi ernst grüßend an ihn heran und legte einige vergeltete Notenblätter vor ihm auf das Pult. Zu gleicher Zeit näherte sich eine zarte dunkelgeleibete Frauengestalt und blieb dicht neben Bach stehen, der jetzt erst einen Blick auf die groß und deutlich geschriebenen Noten vor ihm warf. Er zuckte zusammen — räunte er noch? — Wollten die Bilder noch immer nicht versinken, die jener Gesang

„Bringet Palmen Vorberm bringt“

## Recensionen.

### a) Werke für Pianoforte zu vier Händen.

Neuere Sonate von Anton Krause. op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. K. Mit wahrem Vergnügen haben wir diese liebende, hübsch ersundene und gut gearbeitete Composition durchgespielt, und empfehlen sie nicht nur zu reinen Unterrichtszwecken, sondern auch Spielern von mittlerer Fertigkeit, die am Vierhändigspielen Vergnügen finden. Es ist uns in der neuesten Zeit selten ein neues Product dieser Art vorgekommen, von so gelinder Beschaffenheit, man möchte sagen von so früher Geschichte.

Sonate von K. v. Hornstein. op. 10. Mainz, Schott.

Dieses Opus 10 des von K. Wagner belobten Sonatencomponisten nimmt sich, an sich betrachtet, oder gegen das vorher besprochene Werkchen gehalten, geradezu jämmerlich aus. Eine solche Mischung von Gesichtsbarkeit und Trivialität wird man selten finden. Wir haben uns nur mit Mühe dazu gebracht, das Stück zu Ende zu spielen.

Fünf Sonatinen, nach Diversiflements für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagette von W. A. Mozart, arrangirt von J. André. Nebst Vorwort von F. Schnyder von Wartensee. Offenbach, André.

Diese fast ganz unbekanntes Stücke auf solche Weise an's Tageslicht zu fördern, ist aus verschiedenen Gründen ein recht dankenswerther Entschluß gewesen. Einmal sind diese „Sonatinen“ recht gut zum Unterricht zu verwenden, und dann werden sie trotz ihrer vielfach veralteten Art und Weise doch selbst den Musikern und Musikfreunden interessieren, wenn er das Kunststück berücksichtigt, welches Mozart im Stande gebracht hat, mit sechs Blasinstrumenten Tonstücke zu liefern, die trotz des beschränkten Materials in ihrer Art ganz hübsch, zum Theil sogar reizend sind. Aus demselben Grunde können sie freilich als Clavierstücke nicht sonderlich interessieren.

Wir wollen bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, an ein ebenfalls für 4 Hände arrangirtes Sextett von Beethoven (op. 71) zu erinnern, welches bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, und freilich in Anlage und Erfindung viel bedeutender ist als jene Mozart'schen.

### b) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:

Vieder und Gefänge mit Pianofortebegleitung von Carl van Bruyn.

op. 11. Ein frühes Liebesleben, zwei Hefte (Wien, Spina).

op. 14. Drei humoristische Gefänge für eine tiefe Stimme (Wien, Westely & Büsing).

op. 15. Drei Gefänge für Mezzosopran (ebendasselbst).

op. 16. Vier Vieder für Sopran (ebendasselbst).

op. 17. Vier Vieder für Tenor. (Wien, Haslinger.)

G. W. Der Componist vorstehender Viederhefte scheint zu jenen Naturen zu gehören, bei denen das „ich muß nun einmal singen“ Grundzug ihres ganzen Wesens ist. Sein musikalisches Gemüth muß sich aussprechen; daher greift er zunächst nach Gedichten, denn diese hauptsächlich sind der beschränkte Hauch, der dem musikalischen Embryo Gestalt und Wesen verleiht. Van Bruyn liest ein Gedicht, und augenblicklich übt es auf jene Phantasie jenen Reflex aus, den wir musikalische Wiedergabe nennen. Diese Unmittelbarkeit des Schaffens spricht sich nun in allen uns vorliegenden Hefen aus; wir entdecken nichts, was eine mißthame Klauerei erinnert, und schwere Geburtswachen verrieth, nein — frei und ungezwungen entstieg und entwidelt sich der musikalische Gedanke, darum ist der durch diese Vieder hervorgerufene Einbruch im großen Ganzen ein sehr wohlthuender. Nun kommt aber zu dieser Leichtigkeit der Erfindung noch ein geläuterter Geschmack, bedeutende harmonische Gewandtheit, ein weiltentheils sicherer Ausdruck, der sich stellenweise zu wahrhaft dramatischer Kraft steigert, so daß wir nicht Unrecht haben, wenn wir unserm Componisten eine Stelle unter den bedeutendsten Viederfängern unserer Zeit vindiciren. Verzeihen dürfen wir aber auch nicht, daß mitunter eine Schattenseite dieser rasch und leichtschaffenden Phantasie erkennbar wird. Eine leise Melancholie bildet die Grundfarbe seiner Phantasie, und diese schimmert dann auch oft an solchen Stellen durch, wo wir den Gegenstand empfinden möchten; ferner sind unserm Sänger gewisse Formen im Rhythmus, im Accompanement so anhaftend, daß er durch ihre allzuhäufige Anwendung Gefahr läuft, monoton zu werden. Solche Lieblings-Rhythmen sind z. B.



in ihm wach gerufen? — Das war ja die Handschrift seines Vaters! — Zitternd, mit heftig schlagendem Herzen las er die Worte des erhabenen Recitativs:

„Mein Gott verlass mich nicht!“

Was das nicht jenes Blatt, das er einst der kleinen Cäcilia Grassi gegeben für jene ersten gerauten Kuß? — Wie kam aber dieses längst vergessene Kleinod hierher — und gerade heute hierher? — Mechanisch schlug er den A-moll Accord an. — Da traf ihn eine Frauenstimme bis in's tiefste Herz hinein, die nun ein- und zuerst mit leisem Beben, dann aber immer voller und herrlicher jene wunderbare Arie von den „sittenden“ und „wandelnden“ Orbanen „des Sünners“ sang. — Welch ein unschuldsvoller süßer Klang, welch eine Andacht und Weihe in diesen Tönen! Und wie klar und weich klangen jene tiefen ersten Worte — wie kam diese acht deutsche Schülerin zu dem italienischen Singmeister Paradisi? — Und je weiter sie sang, desto freier ward ihm, trotz aller Rührung, um's Herz — und seltsamer Weise mußte er bei ihrem Gesang immer an die Stimme der Kleinen in Mailand denken. — Aber sich umzusetzen wagte er nicht. — Mit heiliger andächtiger Freude spielte er weiter und weiter, und ließ die Gedanken sich unter einander „verklagen“ und wiederum sich „entschuldigen“ und küßte dabei die heißen Thränen über seine Wangen rinnen. — Wie aber die Stimme mit dem wundervollen:

„So wird ein göngnisches Gewissen  
Durch eigene Follter zerstreuen“

wid einem feierlichen Kirchengittriller schloß, da erhob sich Johann

Christian Bach nicht von der Orgel, sondern spielte weiter, denn seine Seele fühlte sich gedrängt eine herzinnige Zwiegespräch zu halten mit dem Kiefengeist des todtten Vaters, und allen Hörern debten nie empfundene Schauer durch die Herzen. Kaum wagte Jemand zu athmen.

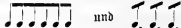
So hatte noch Keiner den Bach spielen gehört — solchen Gesichtsausdruck noch Keiner an ihm gesehen. — Wie auf Engelsflügeln schwebten die feierlichen Orgeltöne durch die Hallen der Kirche und wie Licht fiel es von Oben herab. — Und als ihm endlich die Hände von den Tasten sanken, seufzte er tief an, wie Einer der aus einem seltsamen Traume erwacht, und fiel mit dem Rufe: „Heilige Cäcilia bitte für mich!“ ohnmächtig in die Arme eines lieblichen jungen Mädchens, der Sängerin der Bach'schen Arie, die noch immer wie gebannt neben ihm stand.

Am anderen Tage soll aber die Gedächtnißfeier für den großen Händel sonder Störung vorüber gegangen sein. Die Kirche war gedrängt voll, Musiker und Laien griechen in andachtvolles Entzücken über den Gesang einer Schülerin des Paradisi, die kaum drei Monate in London lebte und sich — Cäcilia Grassi nannte.

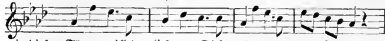
Wer aber der Kleinen jene deutsche Arie so singen gelehrt — das ahnte Niemand als vielleicht jener Eine der ihr damals gelagte: „Ich gebe Euch mein Herz, so Ihr dies Stück ohne Fehler singt!“

Niemand wunderte sich als es binnen ganz kurzer Zeit bekannt wurde, daß der Johann Christian Bach die holde Sängerin Cäcilia Grassi zu seiner Heiligen ernannt, und sie nicht nur auf dem

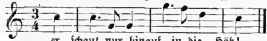
in der Begleitung finden wir Achtel- oder Triolenschläge



ungemein häufig vertreten, und das nimmt uns um so mehr Wunder, als wir aus vielen anderen Stellen erkennen, daß dem Componisten ein Reichthum an Figuren und Rhythmen zu Gebote steht, wenn er ernstlich will. Endlich hat die Leichtigkeit im Finden auch einige melodische Wendungen in die Feder schlüpfen lassen, denen der scharfe und klare Kopf des Kritikers von Bruyèr bei näherer Betrachtung gewiß das Verwunderliche verfaßt hätte, wenn er sich ihnen nicht als Vater gegenüber gestellt. Wir erinnern z. B. an die Stelle (op. 11 Nr. 1 und 3):



mit diesen Tönen will der liebende Dichter hangen „an deinem Himmelsangezicht“, und endlich jauchzt der Dichter: „sie ist auf ewig, ewig mein“, die Geliebte soll mit diesen Klängen „sinnen wo der Heil'ge sei.“ Daß diese Melodie die Poesie nicht so wiedergibt, wie es sein müßte, ist wohl gewiß; und darum contrastirt sie auch gewaltig gegen die vielen anderen wahrhaft schönen Gedanken, weil ihr ein bißchen Trivialität inne wohnt, von der sich sonst unser Componist so entschieden fern zu halten sucht. Eine ähnliche auch nicht zu rechtfertigende Stelle ist (op. 15. Vorelen):



er schaut nur hinaus in die Vog!

Wenn wir nun schließlich noch die stete Wiederholung der Schlußzeile als bedächtig rügen, so haben wir das Maß unserer Ausstellungen gefüllt, und können nun um so freudiger an die vielen Vorzüge unseres Componisten gehen. Van Bruyèr ist unverkennbar ein Ausfluß Schuber's; dessen Ausdrucke ist er sich sehr zu eigen gemacht, wir finden sogar einige Gänge, die man ohne Weiteres diesem zuschreiben möchte, z. B.



aber daraus wollen wir gewiß keinen Vorwurf herleiten; im Gegentheil verrieth das Anlehnen an die besten Muster einen nur auf das

Altar seines Herzens aufgestellt, denn allda hatten freilich schon Viele gestanden, sondern sie als seine wirkliche und wahrhaftige Schutzpatronin in sein Haus geführt. Der kleinen Cecilia aus Mailand gelang es den armen Falter aus den Regnen der Wastrelle zu befreien, und ihm zwar nicht die Freiheit aber doch neues Leben wieder zu geben. Die berühmte Sängerin, die sich zum ersten Mal selbst verlassen sah — nachdem es ihr bis dahin gefallen Andere zu verlassen — rächte sich aber an dem treulossten Geliebten, indem sie in demselben Tage, an dem der Johann Christian Bach mit seiner lieblichen Cecilia zum Altare ging, den schönen Sängler Kollera heiratete, und mit ihm nach Italien abreiste.

Ob der Sohn des großen Cantors durch solche Rache viel gelitten, ist nicht bekannt geworden.

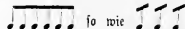
Bach's Leben wurde nun ein völlig verändertes, und seine Compositionen auch. — In der ersten Zeit seiner Verarbeitung entstanden mehrere wunderbar schöne Palmen im Style seines großen Vaters, und ein Te demum von ergreifendem Ernst und wahrer Erhabenheit. Als er letzteres seinem Bruder Philipp Emanuel schickte schrieb er ihm dazu: „Jetzt fange ich an zu leben um zu componiren, bis jetzt componirte ich um zu leben.“

Später kehrte er zwar wieder zur Opernmusik zurück, aber alle seine Compositionen erschienen wunderbar veredelt, seitdem die lieblich-unschuldige Stimme Cäcilien's in seine Arien sang. — Seine Opern Berenice, Olimpiade, Esio, Inseco wurden hoch gepriesen und in London wie in Italien vielfach aufgeführt.

Die Engländer nannten ihn mit Stolz den Londoner Bach,

Edle gerichteten Geist, und überdies tritt neben der Erinnerung an Schubert auch eine kräftige Originalität hervor, die einen nicht geringen schöpferischen Fonds voraussetzen läßt. Die Declamation ist fast durchgehends scharf und correct und trägt nicht wenig zur Erhöhung des Ausdrucks bei. Die sogenannte Silbenstecherei haben wir sehr gerne vermisst. Der Componist sucht vor Allem dem Gedichte einen entsprechenden Grundton zu verleihen, und auf diesem bildet er dann eine Detailszeichnung, die jedoch die einmal angenommene Stimmung festzuhalten sucht; daß hiedurch die notwendige Einheit sehr gefördert wird, ist gewiß; und so sprechen die meisten Gesänge durch ihre ästhetische Abrundung vorzugweise an. Die Wahl der Texte beruht endlich, daß Privatität der Gefinnung und Empfindung bei ihm niemals Platz findet; ein sittlich-reiner Ernst spiegelt sich in allen Liedern. Doch — gehen wir an die Besprechung der einzelnen Sammlungen.

„Ein frühes Liebesleben“ op. 11 ist ein zusammenhängender Cyclus von zehn Gesängen. Der Dichter derselben: Friedrich Hebbel (dem auch die Sammlung gewidmet ist) bringt die heil'ge Liebe zu der eben entsohpneten Jungfrau „noch kind und doch so göttlich abgeschlossen“, er möchte vor ihr niederfallen und hangen an ihrem Himmelsangezicht“. Er kämpft mit dem Gefährnisse, aber die Gewalt der Liebe hat auch die jungfräuliche Knospe aufspringen lassen, und am Tage der ersten Communion hat sie sich ihm ergeben. Das Glück ist aber nur ein Frühlingshauch gewesen; mit den Blumen des Frühlings sinkt auch seine Blume, um ihn nur die Erinnerung an das frühe Liebesleben zurückzulassen, die er in einzelnen, zum Theil wunderschönen Gedichten feiert. Der Vorwurf ist für die musicalische Conception gewiß recht günstig, nur machen eine gewisse Uniformität der Gefühls- und Ausdrucksweise dem Componisten die Sache schwerer, als es zuerst den Anschein haben möchte. Van Bruyèr hat diese Klippe nicht völlig zu vermeiden gemußt; das Gefühl einer Monotonie läßt sich nicht ganz abweisen; freilich mußte eine Ähnlichkeit des Rhythmus, die durch die allzuhäufige Anwendung des  $\frac{3}{4}$ -Tactes erzeugt wurde (von den zehn Liedern sind acht im  $\frac{3}{4}$ -Tact geschrieben) und die anfangs erwähnte, mit Vorliebe benutzte Begleitungsgart



so wie

die in fünf Nummern (2, 3, 4, 8, 10) vorherrschend ist, dahin

während die Mailänder ihr Recht an den kleinen Deutschen auch nicht aufgaben, und von dem Giovanni Bach di Milano redeten.

Das Blatt mit jener Arie von dem „Zittern und Wanken der sündigen Gedanken“, hielt die anmuthige Gelehrtin Bach's in Ehren wie ein gewichtiges Amulett zum Schutz gegen allerlei Uebel, und es kamen wirklich auch, trotz allen Glücks, dann und wann Momente, wo sie jene Melodie, die ihr einst den Entschlohenen zurückgeführt, leis anstimmen mußte um ihn — sehr zu halten.

Reisende und coquette Sängerninnen werden nicht aus, die Schwestern Abrams vom Haymarkettheater waren bezaubernd als Alle, und aus einem Falter wird sein Lebenlang keine ehrsams Biene.

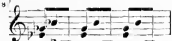
Im Grunde blieb er aber doch seiner sanften Schutzheiligen getreu bis an sein seliges Ende. Als ihn in seiner Todesstunde, am 12. Januar 1782, der fromme Geistliche bat, der Freunden des Himmels zu gedenken, stöß ein schalkhaftes Lächeln über sein Gesicht. „Ich gedente ihrer — und freue mich zumeist auf die Küste der schönen Engel!“ flüsterte er. — Und kaum hatte er ausgesprochen, als der Todesengel sich über ihn neigte mit so sanftem Kusse, daß dies Lächeln nicht von seinen Lippen wich — es wurde nur verklärter.

Ganz England betrauerte seinen Liebling Bach, und der König bezahlte seine Schulden, die etwa 4000 Pfund Sterling betragen. Die lebenswürdige Königin aber schenkte der Wittve 50 Pfund zur Reise in ihr Vaterland und setzte ihr ein Jahrgehalt aus. — Also verlief das Leben des jüngsten Sohnes des großen Leipziger Cantors.

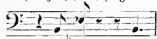
führen; und so kann es wahrlich nicht verwundern, wenn die Sammlung, in continuo durchgefangen doch nicht den vom Dichter, sowie vom Componisten beabsichtigten Eindruck macht; in gewisser Beziehung müssen wir ihn, trotz der vielen Schönheiten, die fast auf jeder Seite einmal hervorleuchten, doch einen beinahe streifen nennen. Der Componist hat unverkennbar sich zu sehr von dem ersten Gefühl beherrschen lassen, welches das Gedicht in ihm hervorrief. Die in ihm angeschlagene, verwandte Saite dominiert allzusehr, sie hat ihn zu einer fast immer gefährlichen raschen Arbeit gedrängt, und dadurch das so notwendige kritische Messer aus der Hand genommen. Wir sind fest überzeugt, daß van Brundt jetzt Manches aus dem Cyclus ganz anders machen würde. Nichts desto weniger aber bekennen wir freudig, daß Nr. 2, Kampf, sehr schön ist, ferner Nr. 3, bis auf den schon im Anfang geringten Schluß aus Nr. 1; dann auch heben wir Nr. 5, Tod, Nr. 6, Spuk, und Nr. 10, Nachklang, mit seinem poetischen aus Nr. 9 entlehnten Schlusse hervor.

Die drei humoristischen Gesänge op. 14 beweisen, daß das fomische Genre nicht das Feld ist, auf dem sich van Brundt mit Glück bewegen kann; seine Nase ist zu ernt. Nur die Begleitung zu Nr. 1 hat einen wirklich humoristischen Anstrich, und höchstens noch der Schluß von Nr. 3, Storchensbotschaft.

Von den drei Gesängen op. 15 ist Nr. 1, „Reineisfahrt“ von Heine, eines der schönsten musikalischen Genrebilder, welche die Kunst geschaffen; da ist wahrhafte Poesie, die entschiedenste Originalität, wunderbar zieht es an dem Hörer vorüber; eine wogende Figur (%).



mit einem eigenthümlich dazwischen schlagenden Bass:



bringt uns aus Es-moll nach Ges-dur; wir empfinden die ganze Romanik einer Rheineisfahrt am Sommerabend. Prachtvoll ist die Stelle: „Lauten klangen, Buben sangen, wunderbare Fröhlichkeit“. Der Leser urtheile selbst:

Dieser Gesang allein schon beweist das Talent unseres Sängers. Die Voreile zu 2 steht lange nicht so hoch; das Gedicht ist aber auch gar zu schön, und in seinen Worten selbst liegt zu viel wirkliche Musik, als daß eine Composition noch ein Weiteres von Bedeutung hinzutun konnte. Entweder muß es im einfachsten Vollstone gelungen werden, oder es kann die Grundidee eines Dreifergemädes abgeben, — tertium non datur. Auch Nr. 3, die Fischerbraut, sagt uns durchaus nicht in dem Maße zu, wie die Rheineisfahrt; es leidet an einer gepreizten, nicht recht

natürlichen Manier; freilich hat der Text dazu das Seinige gethan. Auch fehlt die musikalische Einheit und Glätte, die gerade in Nr. 1 eine so sanftere Wirkung ausübt.

Die der Wiener Primadonna Frau Dufmann geeignete Sammlung op. 16 ist wiederum sehr schön; besonders wird das tiefpoetische, sinnige „Verborgtheit“ Nr. 2 Es-dur  $\frac{3}{4}$  ansprechen; originell ist die kleine Figur:



die sich in den verschiedenen Wendungen einzuschmeicheln weiß. Nr. 3, Er ist's, C-dur  $\frac{3}{4}$ , hat hohen Schwung, eben so Nr. 4, Ein Frühling. Auch hat uns noch besonders die prächtige Arbeit (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) bestochen, die sich in der ausgezeichneten Begleitung bemerkbar macht. Wunderhöhn declamirt ist der ganze Text, die Kunst schießt sich auf das Genauere an, ohne im Geringsten in's Kleinliche zu fallen. Dabei sind alle vier Gesänge äußerst angenehm für die Stimme. Wir legen sie jedem gebildeten Sänger dringend an das Herz.

Aus den „vier Tenorliedern“ op. 17 sind nur Nr. 2, Preis der Schönheit von Hafis (Es-dur  $\frac{3}{4}$ ) durch frische Melodie und pitante Rhythmit, so wie Nr. 3 Nachgedanken (Des-dur  $\frac{3}{4}$ ) durch die darin ausgesprochene selige Ruhe der vorigen Sammlung ebenbürtig. In dem Liebe von Klaus Groth „Mein Blag vor der Thür“ vermissen wir „jenen naiven Ton, den diele im stillen Waldesschatten erblähten Dichtungen“ verlangen. Wir möchten den Componisten van Brundt auf das hinweisen, was der gestreiche v. Br. in Nr. 20 dieser Blätter bei Besprechung der Compositionen von Hinrichs und Gurtitt zu den Groth'schen Liedern sagt. Das unsichulrige, kleine Gedicht wird durch den allzugroßen musikalischen Aufwand des Componisten beinahe erdrückt. Nr. 4, der junge Schiffer, ist ein lebhafter Wurf, der uns vollständig befriedigen würde, wenn der Schluß mehr dem interessanten Anfang entspräche; in dieser Form genügt er nicht.

Wir hätten nun aus diesen dem Leser vorgeführten Liedern noch Vieles anführen können, was zum Lobe unseres reichbegabten Componisten dienen würde, wir hätten eine Menge sehr schöner, geistreicher Pointen herausheben können, die seinen feinen Geschmack sowohl, als sein musikalisches Wissen in das beste Licht setzen würden; allein wir wünschen, daß der Kunst- und Piederfreund selbst sich mit einer Erscheinung bekannt machen möge, die durch ihr Talent, ihre gesunde, noble Gesinnung, ihr entschiedenes ausgesprochenes Streben zu den Edleren in unserer zum Theil consulen und zum Theil schaaalen Musikwelt gehört. Unsere Sänger aber haben die heilige Pflicht, eine solche Erscheinung dem Publikum zu veredelmachen, d. h. ihre Lieder zu singen. Van Brundt wird, so hoffen wir, noch viele schöne Lieder schreiben.

## Mozarts „Don Juan“ und A. v. Wolpogen's Broschüre.

Von G. J. Vincent.

Manche Menschen scheint ein eigenes Verhängniß zu verfolgen, selbst nach dem Tode; fast möchte man an das alte Fatum wieder glauben. Mozart, dessen unabsehbare Bedeutung für die Musik im Allgemeinen, für unsere deutsche Musik insbesondere, durch die neuesten pietätlosen Arbeiten eines Wolfbischeff und Otto Zahn mehr und mehr begründet uns vor Augen tritt, Mozart der vielbekannt im Leben wartet jetzt noch im Tode auf die Aufführung seines Meisterwerkes „Don Juan“ in seinem Sinne!

Quousque tandem! Wie lange wird noch sein Schatten dieß: „wie lange noch“ ausrufen müssen! — Reyt nach unseren großen Ervingenschaften auf dem Felde der Musik und der Oper, nach so vielen Kreuz- und Querzügen, nach so vielen Experimenten nach allen Seiten hin, nach dem neuesten Begriffe einer Zukunftsopter,

jetzt erst wissen wir die geniale Einfachheit zu schätzen, mit der er so Großes wirt. Wie jugendlich weht uns dieser „Don Juan“ an, und doch ist die eigentliche Scenerie dazu verloren gegangen.

Wir haben das Buch vor uns liegen: „über die scenische Darstellung von Mozart's „Don Giovanni“ mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte von Alfred Freiherrn von Wolzogen, Breslau, Verlag von T. F. C. Leuckart.“

Der gesch. Verfasser bemüht sich, in das scenische Eudart dieser Oper, wie es seit 73 Jahren durch Theaternüchtern und Schlandrian veranlaßt, über dieser Perle aller Opern verhängnißvoll schwebt, Licht zu bringen. Es standen ihm bei seinem Vergleiche mit dem Textbuche da Ponte's drei günstige Momente zu Gebote, die Arbeit Ullrich's, Otto Jah'n's und die Wiener „Recensionen“ (Jahrgang 1859).

Bei solchen Vorarbeiten läßt sich etwas Gutes erwarten, und in der That das Dunkel ist gewichen, nur an einigen Stellen haftet es noch. Wenn der gesch. Verfasser nicht am Schluß des Buches uns zugleich auch eine kürzere Skizze, ein wirkliches practisches Scenarium gegeben, so that er das aus dem Grunde, weil er trotzdem die ganze Frage noch nicht für gänzlich abgeschlossen hält, doch wäre es immerhin rathsam gewesen.

Zugleich bedauern wir, da das Buch deutsch und für Deutsche geschrieben ist, es sich auch um ein deutsches Werk handelt bei nur zufälligem italienischem Text, daß die Argumente für seine Ansicht aus da Ponte's Textbuch, so wie Mozart's Partitur (Original) entnommen, oder mit letzterer verglichen nicht auch überall eine deutsche Uebersetzung haben; die consequente deutsche Uebersetzung würde der Einsicht mancher Regisseurs, der bei aller sonstigen Bildung doch nicht immer sehr stark im Italienischen sein dürfte, leichter entgegen kommen.

Wir haben bereits in der Leipziger Theaterzeitung (Jahrgang 1858, April) in einem Aufsatze unter dem Titel: „Dttavio kein verlorenes Posten“ darauf hingewiesen, wie der Charakter Dttavio's schiefer an dem verfehlten Scenarium sowohl, wie an der schlechten Uebersetzung. Wir müssen deshalb darauf verweisen und das Einschlägige kurz wiederholen, weil diese unsere Ansicht, den Dttavio allein betreffend wesentlich auf das Scenarium influirt, und das projectirte Scenarium des gesch. Verfassers an drei, respective vier Punkten modificiren würde.

Der Verfasser sagt Seite 24 folgendes: „Scene 14 enthält ein kleines Secorecicativo, welches durchaus nicht fehlen darf, da dadurch allein das Auftreten der drei Waeken motivirt ist, und die zartempfundene G-dur Arie, welche zwar für den Wiener Tenor Franzesco Morella nachcomponirt, also ein Einlegestück ist, in dessen ihres irdalen Wohllauts wegen hier ihre Stelle als zwölfte Gesangsnummer für immer behaupten muß, obgleich sie den schwächenden Liebhaber in einem Momente, wo ein heroischer Aufschwung dem Dttavio besser anstehe, mehr als billig verfehrt. Ist doch nun einmal der ganze Dttavio, was man auch zu seinen Gunsten anführen mag, mehr eine musikalische als eine dramatische Figur.“

Wir sehen, der gesch. Verfasser theilt das Vorurtheil aller Tenoristen, denen es auch nicht in den Kopf will, daß der Dttavio nicht allein keine unbankbare, sondern sogar eine dankbare Rolle sei.

Wohl ist der seitherige Dttavio eine trostlose Figur, allein nicht wie Mozart der Componist eines „Belmonte“ dessen Allegro er ist) oder da Ponte ihn gedacht, sondern wozu ihn Schlandrian, Impietät gegen Mozart und vor allem die beiden unglücklichsten Arien gemacht. Diese beiden Arien sollten keinen edlen Charakter ins rechte Licht stellen, so aber werfen sie den gräßlichsten Schatten auf ihn; die eine als Einlage, wenn sie an unreicher Stelle, die andere, wenn sie Solo und mit dem üblichen schlechten Text gesungen wird. Die einzige Stelle nun, wo nur allein diese erste G-dur Arie paßt, ohne dem Charakter Dttavio's und der Situation Zwang anzuthun, ist die Stelle vor dem Quartett, wo weder Dttavio noch Donna Anna eine Ahnung haben, wer der Mörder sei. Da kann er ganz ruhig seine Trostesworte an Donna Anna richten,

die selbst passiv und gebeugt der Trostesworte bedarf; so erscheint er ihr gegenüber noch aktiv. Nach der Kathedrie der Anna aber, wo der Moment des Handelns gekommen, wo sie den Mörder kennen: „Er ist der Mörder meines Vaters!“ wo zur Sache Alles ihn aufruft, da gilt es handeln, abstürzen mit ihr \*), da gilt es nicht eine kalte Reflexion anstellen, ob Donna Anna sich nicht täusche und darauf folgend ein lyrischer Erguß. Eine Ueirt aus Reflexion hervorgegangen, wie unphysiologisch! — Jo viel Zutrauen verdient Anna, sein Ideal, sie kann sich unmöglich getäuscht haben, sonst war ihre ganze Scene vorher Täuschung, sie fordert höchstens Bedauern herane. Und hätte sie sich auch getäuscht, so wäre ein unbedingtes Vertrauen ritterlicher als scrupulöse Zweifelhaft. Ein Zeitling steht jetzt auf der Scene, die „Buchhalterarie“ ist fertig.

Der ganze Charakter Dttavio's ist umgebracht schon wenn er da bleibt, statt mit Donna Anna abzuföhren. — Wäre der Dttavio nicht schon todt, so würde nach dem Exort die trostlose Uebersetzung von Hochlig, wie sie leidet noch immer gang und gäbe ist, ihn nochmals umbringen müssen.

(Schluß folgt.)

## Eine Stimme über das Orchester der italienischen Oper an der Wien.

Wir werden um Veröffentlichung folgenden Schreibens ersucht. Indem wir diesem Ansuchen Folge geben, übernehmen wir jedoch keine Verantwortlichkeit für den Inhalt desselben. D. Red.

— b — Da man sich in mehreren Journalen gefallen hat, erstens die Verstärkung des Orchesters an der Wien für die italienische Oper als einen Entschuldigungs-Witgrund der so übermäßig hohen Preise anzuföhren, zweitens dem Orchester das Untertreiben versprochener Opern in die Schuhe zu schieben, und drittens selbst ohne alle Berücksichtigung obwaltender Umstände in den Zeitungen zu verurtheilen, so dürfte es wohl billig sein, auch eine Stimme für dasselbe anzuhören.

Es ist, vorläufig bemerkt, leicht begreiflich, daß es dem ständigen Director Herrn P o l o r n o schon aus ökonomischen Gründen niemals einfallen konnte, für sein Volkstheater ein vollkommenes und somit kostspieliges Opern-Orchester zu engagiren — und wenn demohingradt, daß (Dank der sorglichen Emsigkeit der hiesigen Musikcollegiarvermehrungs-Anstalt) die Gagen der Musiker nur noch nach Kreuzern und nur in Ausnahmefällen bis zu täglich ein em Gulden berechnet werden, sich dennoch, wie manche sehr lebhaft applaudirte Soli beweisen, einige ganz vorzügliche Künstler in diesem Orchester befinden, — dieses allein nur von Zufälligkeiten abhängt.

Daß übrigens dieses Orchester für eine Volksbühne genügt, wird kein Willigdenkender bestreiten. Auch lag der Zustand desselben offen vor aller Augen, und wenn daher der italienische Impresario Herr S a l v i dieses Orchester (welches, wie wir hören, ohne dessen Vorwissen zugleich mit Decorationen und alten Theaterrequisiten so mitvermietet wurde) dennoch für seine Oper genügend befunden hatte, so dürften, wenn solches nicht ausreichte und logat ein Hinderniß für die Aufführung irgend einer Oper gewesen wäre, wohl ihn allein die Vorwürfe so gerecht treffen, als wenn er in seiner Oper die in ihrem Range sonst ganz vortrefflichen Bräuleins R u d i n i und S e r e n a u als Primadonnen, und Herrn W i n t e r als Tenoristen dem Publikum hätte vorsehnen wollen.

Was ferner die angeräumte kostspielige Orchester-Verstärkung anbelangt, so bestand selbe (wie wir aus sicherer Quelle wissen), erstens bei den Blasinstrumenten aus der Hinzufügung von drei, zwar sehr wohlfeilen aber desto minder gut klingenden Posaunisten, zweitens bei der Prim-Bioline aus zwei Kunstbesessenen, von welchen einer ein Violonair (d. h. ohne Gage) von der Orchester-Dire-

\*) Wie es auch ursprünglich gemeint war; lieber die Arie auslassen als an dieser Stelle singen. Das Recitativo secco ist sicher auch nachcomponirt, somit an dieser Stelle unnützig.

tion sehr oft ersucht wurde, nicht mitzuspielen, und brüteten die Second-Violine, Viola, Cello und Bass aus je einem höchst anspruchsvollen Individuum; welche Streichinstrumentisten zwar größtentheils noch weit vor Ende der Saison ausgeblieben sind — keiner Zeit jedoch vollkommen genügt, um auch ein ganz ausgezeichnetes Orchester gründlich zu trainiren.

Zu diesen gewiß sehr nachtheiligen Verhältnissen kamen aber noch andere nicht minder große Uebelstände als: Erstens der Mangel ordentlicher Orchesterstimmen; so z. B. enthielten die vom Theater in Ebenburg ausgeborgten Opern: *Lucrezia* und *Don Juan* zwar deutsche und ungarische, aber keine italienischen Schlagwörter, um bei den Recitativen sicher einfallen zu können. Zweitens das häufige und fast allzeitweilige Transponiren um einen halben oder ganzen Ton tiefer, was oft nicht geringe Schwierigkeiten bietet.

Wenn die Gesangsünstler ihre Partien nicht in der vom Componisten vorgeschriebenen Tonart zu singen im Stande sind, so sollten doch billigerweise die Orchesterstimmen darnach umgeschriebene — wegen Erparung einiger Gulden für Copialuren — den Orchestermitgliedern nicht auferlegt werden, ihren Theil stets in anderen als in den vor Augen habenden Tonarten spielen zu müssen; — denn daß bei solchen Umständen leicht Irrungen entstehen können, wird jeder Musikkenner begreifen.

Da nun trotz aller benannten Uebelstände das Orchester die demalst vorgeschriebenen Opern dennoch erwünscht, so darf denselben um so weniger das Unterbleiben anderer versprochenen und wohl zum Voraus nicht beabsichtigten Opern in die Schuhe geschoben werden — und es hat daselbst so wie dessen Weiter schließlich für ihre durch mehrere Monate länglicher Proben und Opern-Aufführungen wahrhaft übermäßigen Aufregungen vielmehr eine aufmunternde Anerkennung als den nur zu freigebig ertheilten Tadel verdient.

## Correspondenzen.

### Leipzig.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

— m — Am Simmelschritztage wiederholte der Kirchliche Verein die Missa solennis von Beethoven, diesmal leider nicht in der Thomaskirche, welche gerade nicht disponibel war, sondern im Saale des Gewandhauses. Wir sagen leider, weil ehe noch schon an und für sich das imposante Werk besser für die Kirche paßt, und zweitens Chor und Solostimmen, ohnedies auf ein gefährlicheres und ungewohntes Terrain versetzt, bei der durch die Wärme sich noch erhöhenden Stimmung nicht immer im Stande waren, vollkommene Reinheit zu behaupten. Abgesehen von diesem übrigens nur hin und wieder sichtbaren Uebelstande gelang diese zweite Aufführung fast noch besser, als die erste; Chor und Orchester waren in ihrem Zusammenwirken noch sicherer, und letzteres führte diesmal mehreren Schwierige in der Instrumentalbegleitung mit weit größerer Präcision und Feinheit aus. Die Besetzung der Sologesangpartien war dieselbe wie das erste Mal (Frau Dr. Neelam, Fräulein Fintel und die Herrn Dr. Geier und Holopfer junger Weiß); das Orchester wieder das der Gewandhausconcerte. Wer es weiß, wie schwer es bei uns hält, eine derartige Aufführung zu Stande zu bringen, und wie beträchtlich die Kosten einer solchen durch Hinzuziehung auswärtiger Sologänger und der besten am Orte befindlichen Instrumentalkräfte werden müssen, der wird dem Verein und zumal seinem unerwählbaren Director für diese obermüthige Vorführung eines der großartigsten Werke der neueren Tonkunst seinen wärmsten Dank nicht verweigern. Mächtig doch fernherhin bei solchen Gelegenheiten auf die, denen es an Mitteln nicht fehlt, sich der practischen Betätigung ihres Kunstsinns nicht entziehen und dem Verein, wie es von Seiten einiger wackeren kumfrenden diesmal schon geschehen ist, aber materiell Hindernisse hinwegstellen, deren Befestigung oft genug dem künsterlirgen Eifer allein bei aller Anspornung nicht möglich ist. Hoffen wir übrigens, daß dem Werke Beethovens in nächster Zeit noch eine dritte Aufführung zu Theil werden möge, und zwar nicht im Saale des Gewandhauses, sondern in den weiteren Räumen der Kirche.

## Zeitungschau.

In den „Neuenstimmen“ Nr. 27 stellt Dr. L. v. Sonnleithner die Möglichkeit der von F. Hiller erzählten Anekdote, — nach welcher Beethoven zu Paris über dessen Oper „Leonora“ gelacht hätte: „Ihre Oper gefällt mir, ich habe Lust sie in Musik zu setzen“, — in Abrede, und beweiß, daß an der ganzen Erzählung kein wahres Wort sei, da Paris's „Leonora“ erst am 8. Februar 1809, also keinesfalls vor der Composition des „Fidelio“ ausgeführt worden sei.

## Nachrichten.

**Berlin.** Ein Fiederich des Concertvereins zu wohlthätigen Zwecken verarmte am 13. Juni im Decum eine große Zubereitungs, die durch den Vertrag trefflicher Chorlieder von Mendelssohn, Reichardt, W. Ruy, Vieling, Franz, Stern und Schumann, unter der Leitung des Director Albert Hahn in hohem Maße erstet wurden. (Gha.)

**Leipzig.** Ernst Naumann ist an Stadte's Stelle zum Organisten und akademischen Musikdirector in Jena ernannt worden.

— Christian Fint, bekannt als vorzüglicher Orgelspieler und mehrerer Compositionen für die Orgel, hat eine Anstellung in Göttingen erhalten.

**Tredden.** Der Bassist Hahnemann vom Hamburger Stadttheater hat als Sarastro debüirt und sehr gefallen.

**Weslau.** Am 10. Juni fand im Stadttheater die 250. Aufführung des „Freischütz“ unter besonderen Festlichkeiten statt.

**Mainz.** Am 22. und 23. Juli findet das vierte Mittelrheinische Musikfest statt. Die musikalische Leitung ist Herrn Kapellmeister Friedrich Marburg übergeben. Das Programm nennt als Mitwirkende: Frau Düßmann, Frä. Francisca Schred, Herrn Schnorr von Carolsfeld und Herrn A. Kindermann. Der Chor wird etwa 900, das Orchester 180 Köpfe stark sein. Im ersten Concert wird Beethoven's Festouverture op. 124 und Handl's Oratorium: *Israel im Ägypten* aufgeführt. Das zweite bringt die Ouverture und ausgewählte Szenen aus *Gluck's „Alceste“*, die C-moll Symphonie von Beethoven, zwei Chöre a capella von Palestrina und Mozart, und die „Erste Walburgisnacht“ von Mendelssohn.

## Deutsche Tonhalle.

Von den f. 3. eingekommenen 24 Operetten „Der Liebesring“, für welche die Herren V. Detisch, F. Hiller und V. Pascher, nach der von denselben gefällig angenommenen Wahl, Preisrichter gewesen, hat die Composition des Herrn C. Krähmer, Kapellmeister in Augsburg, durch Stimmenmehrheit den Preis zuerkannt erhalten.

Von den übrigen dieser Bewerbungen wurden die des Herrn C. Wettschessel, Musikdirector in Winterthur, durch eine Stimme des Preises und durch eine andere der besonderen Belobung; die der H. H. Schenk, Musikdirector in Mainz, R. Nair in Wien und T. Tagliabue, Hofkapellmeister a. D. in München, je mit zwei Stimmen besonderer Belobung würdig erklärt; sodann je durch eine Stimme besonders belobt die der H. H. Baumfeld, Musikdirector in Tredden; V. C. Weder, Compositur in Würzburg; Herm. Köniker, händ. Musikdirector in Wiesbaden; J. Landwehr in Präfel und J. W. Stroub, Domkapellmeister in Prag.

Welcher der H. Preisbewerber seine Operette wieder zugesendet wünscht (was nur unmittelbar an ihn selbst geschehen kann), beliebe sich durch eigenhändige Zeilen „an den Schriftführer der d. Tonhalle“ hierher zu wenden, welcher hierwegen verschwiegen zu sein verpflichtet ist, was jedoch in den nächsten sechs Monaten zu geschehen hat, indem sonst die so wie die früher noch vorkiegenden, nicht zurückgekehrten Preisbewerbungen nebst den angeoffneten Briefchen nicht mehr in unserer Verwahrung gehalten werden.

Mannheim, 21. Juni 1860.

Der Vorstand.

**Frankfurt a. M.** Die Stelle des Directors des Cäcilienvereins ist Frn. Musikdirector Müller aus Münster vertiehen worden.

**Freiburg i. Br.** Bei dem großen Männergesangsfest haben 82 Vereine mitgewirkt.

**Gera.** W. Tschirch hat eine Oper nach der Hoffmann'schen Erzählung: „Meister Martin der Kaiser und seine Gesellen“ vollendet und wird dieselbe an mehrere Bühnen versenden.

**Wien.** Das Engagement des Herrn Stegmair als Hofoperkapellmeister, welches am letzten Juni abgelaufen war, ist nicht wieder erneuert worden. Sein Nachfolger, Herr Dessoff aus Cassel, ist bereits hier eingetroffen.

— Für die am 16. d. M. beginnende Saison des Hofopertheaters sind folgende Opern als Novitäten in Aussicht gestellt: „Der fliegende Holländer“ von R. Wagner; „Dinorah“ von Meyerbeer; die „Kinder der Heide“ von Rubinstein; „Wanda“ von Doppler; „Alma“ von Thomas Löwe. — (Diese Ausblicke mögen für Jene, die vor Allen nach „neuen“ Opern suchen, recht erfreulich sein; — wir können wenig Werth darauf legen, so lange das Repertoire unserer Opernbühne in Betreff der älteren klassischen Oper so mangelhaft bestellt ist. Man versteht wohl auch in dieser Hinsicht Manches, allein so lange das zweite als Nebenfache behandelt wird, dürfte es niemals an „elementaren Hindernissen“ fehlen. D. Red.)

— Als Nachfolger des zurückgetretenen Clavier-Professors am Conservatorium, Herrn Piribert, wird Herr J. D. Bach bezeichnet.

## Historische Notiz zur Musikbeilage.

G. N. Das Werk, welchem das diese Nummer begleitende Stück entnommen ist, führt den Titel: „Six Sonates pour le clavecin ou le pianoforte composées par J. C. Bach, Maître de musique de la Reine d'Angleterre. Oeuvre VI. Prix 2 fl. de Huberty eigenthümer und Musiksammler, zum goldenen Hürlein in der alstergasse, und bey Herrn Krüger, buchhändler unter denen tuchhandeln, bey der Welfung in der Stadt, mit kais. königl. Privilegium.“ Der Druckort ist nicht genannt; es kann aber nur Wien gemeint sein. Die nämlichen Sonaten sind auch als op. 17 bei Hummel in Amsterdam gedruckt worden. Außer diesen Claviersonaten sind uns noch andere sechs bekannt, welche als op. 5 in London erschienen sind. Die Zeit der Entstehung dieser zwölf Sonaten fällt zwischen 1759 und 1781; genauer haben wir sie nicht ermitteln können. Was uns an ihnen auf den ersten Blick so merkwürdig erscheint, das ist die unverkennbare Familien-Ähnlichkeit mit Mozart, welche sich sowohl im ganzen Bau, in der Form, als in einzelnen melodischen Zügen ausdrückt. Es ist bekannt, daß Joseph Haydn den Philipp Emanuel Bach als Sonaten-Componisten sein Vorbild nannte; in einem ähnlichen Verhältnis steht Mozart in seinen früheren Claviersonaten mit und ohne Begleitung zu Philipp Emanuel's jüngstem Bruder. Das

mitgetheilte und der zweiten Sonate der erstgenannten Sammlung entnommene Andante mag als Beleg dienen, wie eng sich Mozart seinen Vorgängern und Zeitgenossen angeschlossen und wie sehr er, was Styl betrifft, seiner Zeit angehöre.

Mozart traf zweimal in seinem Leben persönlich mit J. Chr. Bach zusammen. Das erste Mal, als er noch sehr jung war, 1764 und 1765 in London. Rissen (S. 67) und übereinstimmend mit ihm Zahn (L. S. 56) berichten uns aus dieser Zeit, daß J. Chr. Bach den kleinen Mozart einmal auf den Schloß nahm und mit ihm eine Sonate spielte, daß jeder abwechselnd einige Tacte vortrug, und daß dies mit einer Präcision geschah, als wenn nur Einer spielte. Das andere Mal traf Mozart im Jahre 1778 mit Bach in Zürich zusammen, wosin sich dieser begeben hatte, um Vorbereitungen zur Aufführung einer seiner Opern zu treffen.

Johann Christian Bach, der jüngste Sohn Johann Sebastian's, wurde 1735 in Leipzig geboren, und genoss nach dem Tode seines Vaters den Unterricht seines Bruders Philipp Emanuel in Berlin; 1754 legte er sich nach Mailand und 1759 nach London, man nannte ihn daher den Mailänder oder Londoner Bach. Er starb in London zu Anfang des Jahres 1782 (nicht 1784). Außer vielen Opern, welche neben seinem bedeutenden, bravourmäßigen Clavierpiel hauptsächlich seinen Ruf begründeten, schrieb er Compositionen für die Kirche, eine Cantate und viele Instrumentalwerke. Als letztere nennen wir: 15 Symphonien, eine Sinfonie concertante, 18 Clavierconcerte, 22 Sonaten für Clavier und Violine, 6 Violoncello, 6 Violinquartetten, Quartetten für Flöte und verschiedene Instrumente, eine Sonate für zwei Claviere, vierhändige Clavierstücke (Recons und Duos) und die genannten 12 Sonaten für Clavier allein. Einer solchen Fruchtbarkeit, und des ersten musikalischen Inhalts wegen, welcher sich in mehreren uns bekannten Werken ausdrückt, legen wir starken Zweifel an den ihm von seinen Biographen beigelegten literarischen Lebensumandel und an das ihm von anderer Seite angegedichtete abenteuerliche Leben. Wir brauchen nicht an Mozart zu erinnern, dessen Character auch lange Zeit durch die plumpten Anekdoten entstellt wurde. Und sind wir nicht Zeuge gewesen, wie unfremd jüngeren bedeutenden Componisten, Robert Schumann, ähnliche Fehler beigelegt (und sagen wir es deutlich: angelegnet) wurden, welche die Biographen dem Joh. Christian Bach beigelegt?

## Zur Notiz für Verleger und Componisten.

Da es nicht möglich ist Werke zu beurtheilen, die bloß in Anlagestimmen gedruckt worden sind, so erlauben wir jene Herren Verleger, die uns solche Werke in Stimmen zur Recension ein senden, die betreffenden Componisten zu veranlassen, uns gleichzeitig leserlich geschriebene Partituren zuzuschicken, welche nach erfolgter Durchsicht und Besprechung umgehend an die betreffende Verlags handlung zurückgestellt werden. Wir sind schon jetzt in dem Falle, gewünschte Reclerats nicht liefern zu können, und machen daher namentlich die Herren J. Friedländer in Berlin, und Pöndart in Breslau auf die oben angeführten Bitte aufmerksam. D. Red.

## Briefkasten der Redaction.

An sämmtliche Herren Mitarbeiter.

Zu der nächsten Zeit und bis auf weitere Mittheilungen an dieser Stelle bitten wir Beiträge und Briefe unter der Adresse „Kunst- und Musikalienhandlung Westely & Basing“ an uns zu befördern; auch wäre es uns lieb, wenn die Beiträge mit der Adresse: „An die Redaction der D. M. Z.“, Briefe jedoch bloß mit dem Namen des Redacteurs versehen zur Post gegeben würden.



Beilage zur deutschen Musik-Zeitung.  
Wien, 1860.

# ANDANTE

VON  
JOHANN CHRISTIAN BACH.

(Geb. 1735 gest. 1782)

PIANOFORTE.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a piano forte dynamic. The first measure of the treble staff has a fermata over the first note. The piece starts with a series of chords and moving lines in both hands.

The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and chordal textures in both the treble and bass staves.

The third system features a prominent sixteenth-note pattern in the treble staff, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The fourth system shows a continuation of the sixteenth-note motif in the treble, with some chromatic movement in the bass line.

The fifth system concludes the piece with a final cadence, featuring a series of chords in the bass staff and a melodic line in the treble.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. The treble staff has a more active melodic line with sixteenth notes, while the bass staff continues with chords and eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. The treble staff features chords and eighth notes, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. The treble staff has chords and eighth notes, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features complex textures with trills, slurs, and various rhythmic patterns. The notation includes many accidentals and dynamic markings like 'tr'. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Böbel Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Pacht- und Wustalienhandlung: Weffels & Büling, vormals G. F. Müller's Witwe. — Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 4 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1/2 R. oder 1 Thlr. Mit Postbefreiung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Preise und Beträge werden franco erbeten. — Alle Vorkosten, Postkosten und Druckkosten nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Der neue Schumann-Catalog. II. — Resurrection: Spohr's Selbstbiographie. — Theodor Richter. — Recensionen. — Mozart's Don Juan und die Froschhölzer von A. v. Wolfsoegen. — Zeitungskritiken. — Nachrichten. — Anzeigen. — Briefkasten der Redaction. — Berichttauga.

## Der neue Schumann-Catalog.

II.

Dr. Ed. H. Nachdem Schumann (ungleich der Mehrzahl jugendlicher Componisten), das Vieh lange beiseite gelassen hatte, warf er sich plötzlich mit ganzer Kraft darauf, oder vielmehr das Vieh eroberte sich den bisher Unnahbaren im Sturm. Schumann sah seinen seligsten Traum in's Leben treten: er war Clara's Bräutigam geworden. Das Träumen seines Herzens hatte ein festes Ziel gefunden, letzte noch Worten und was unsre schwersten Dichter gesungen, es mußte nun, musikalisch wiedergeboren, sein Geständnis werden. In dichten Blütenregen flattern nun die zartesten, düftigsten Vieder zu Clara's Füßen. Vom 24. bis zum 38. Wert Schumann's führt der Catalog (mit Ausnahme von nur zwei Klavierstücken) lauter Vieder auf, auch später noch behaupten sie eine Weile die Oberhand. Die Viedertreife von Eichendorff, Heine, Rückert, Chamisso, Zsch. Körner und Geibel sind darunter. „Oh, geliebte mir nicht — schrieb damals Schumann an einen Freund — mehr versprechen zu können, als ich grade im „Vied geliebt und ich bin auch zufrieden damit.“ Wir denken, er hatte alten Grund.

Wie Schumann sich von den rhapsodischen Klavierstücken der ersten Periode bald zu größeren Instrumentalformen erhebt, so bauen in der zweiten Periode auf Grund der kleineren Viederhülle sich die umfangreicheren Vocalcompositionen auf, welche mit dem Halboratorium „das Paradies und die Peri“ (op. 50) ihren Anfang nehmen.)\* Für den Chorgesang wurde Schumann besonders thätig, seit er in Dresden die Direction der „Viedertafel“ und des „Chorgesangsvereins“ übernahm (Jänner 1848). Dem „Singerverein“ und der „Singschule“ in Wien verdankt man bereits die Vorführung vieler dieser unvergleichlich frischen Chöre. Dennoch gibt es hier wie unter den Klavierstücken und den Viedern dieses Componisten Juwelen und Perlen, auf die noch selten ein würdiger Blick gefallen zu sein scheint. Es kann hier nicht Anlaß zu eingehender Besprechung einzelner Compositionen sein, doch können wir nicht unterlassen, unsere Frauensimmen namentlich auf Schumann's „Romanzen für Frauenstimmen“ (2 Hefte op. 69 und 91) aufmerksam zu machen. Unter den Chören findet sich auch ein Curiolium „Zahnweh“ (op. 55), ein Beteg dafür, wie fern die eigentlich komische unserer Componisten stand. Eine unglückliche Idee, diese tragikomische Pathologie musikalisch schildern zu wollen, eine noch unglücklichere, sie dem Chor zuzuwenden. Kann man sich 50 Personen denken, die alle zugleich Zahnweh haben? So fremd wie das eigentlich Komische blieb ihm die äußerlich practische Brauchbarkeit einer Musik. Nach Schumann's Märschen kann man nicht mar-

schieren, nach seinen Walzern nicht tanzen, seine Oper paßt nicht für's Theater, und wahrscheinlich würde auch seine Kirchenmusik sich schlecht mit dem Gottesdienst vertragen.

Die dritte Periode Schumann's ist von der zweiten, mit der sie vielfach in eins verfließt, weit schwerer abzugrenzen, als die zweite von der ersten. Während in den 50er und 60er Jahren schon manches auf die Ermüdung und den quälenden Eigensinn der letzten Werke vorausdeutet, heben sich einige dieser Spätlinge (vor allem Walfred, op. 115) zu der vollsten Kraft und Frische seiner besten Zeit empor. Allein im Großen und Ganzen ist eine innere Verschiedenheit, ein Abschwächen und Sinken der Phantasie etwa nach dem 80. Werk unverkennbar.

Charakteristisch für diese „dritte Periode“ stehen recht eigentlich am Eingang derselben die „vier Märsche“ (op. 76). Sie sind unter dem, für Schumann furchtbaren Eindruck der Jahre 1848 und 1849 geschrieben und haben durch die große Jahreszahl „1849“ auf dem Titelblatt die Bedeutungsnummer zu den häufigsten politischen Auslegungen verleitet. Vom „Marsch“ inspirirt diese Charakterstücke nur den Namen; sie haben keine Spur von dem fest einherklärenden Tritt des Märsches, dem gleichen muskelstreichelnden Rhythmus, dem entscheidenden Aueudruck. Wie grundverschieden davon sind Chopin's jederzeit charaktertreue Umwindungen des Walzers und Mazurs. Schumann nennt das Jahr 1849 sein „fruchtbarstes“. Dies war es auch quantitativ, allein gleich der erste Marsch verrät uns die Trübung, in welche Schumann's Production von 1849 bereits gerathen war. Wie geknallt und gekünstelt, wie gehäuft diese Vorhölle und Mißklänge ohne Noth und fremdlichkeits Ziel! Wie die „vier Märsche“ charakteristisch sind für die kleineren Hervorbringungen dieser dritten Epoche, so wird es bereits „Genoscha“ (die einzige Oper, die Schumann schrieb) für die größeren. Die Schöntugenden dieser Periode ringen sich hervor wie einzelne wunderbare Sterne aus schwermem, gleichförmig grauem Gewölk. — Innere Merkmale für die Eigenhämlichkeit dieser Periode sind die auffallende Ermüdung der Phantasie, die durch äußerliches Fortziehen des Gedankens nachdrift, die grübelnde Monotonie der Ausführung, das Erbücken der reinen melodischen Zeichnung durch gehäufte Vorhölle und Dissonanzen.

Äußerlich charakteristisch ist das Forterrichten kleinerer Formen, gefälliger leichtflüchtiger Stückchen. Schumann war ein zärtlicher Vater; was ihm ursprünglich kein Verleger abgerungen hätte, das schrieb er nun gern und freiwillig für seine Kinder: leichte, instruirte Stücke. Anfangs wohl nur zum Hausgebrauch bestimmt, wurden sie später dennoch publicirt, denn leider wuchs mit seiner zahlreichen Familie gleich auch die äußere Nothigung zu reichem Vieldschreiben. Diese „Sonaten für die Jugend“, „Jugendalbum“, „vierhändige Stücke“, „Albumblätter“, „Kinderball“,

\*) Im Inhaltsverzeichnis des Schubert'schen Catalogs S. 2. ist unter den größeren Gesangswerken die „Peri“ nicht angeführt!

„Ballscenen“, „Viederalbum für die Jugend“ u. dgl. nehmen im Verein mit ähnlichen für Erwachsene bestimmten Kleinigkeiten unter Schumann's späteren Werken anfallend viel Raum ein. Vieles davon besteht aus den übriggebliebenen Proben früherer Reichtums. Die Jahreszahl, womit jedes der zwanzig „Albumblätter“ und der vierzehn „bunten Blätter“ bezeichnet ist, sagt uns, daß die meisten dieser Stücken aus den 30er oder Anfang der 40er Jahre herrühren. Es sind also alte Brouillons aus besten Tagen, mitunter kostbare entwicklungsgemäße Keime, die jetzt um jeden Preis verworfen werden. — So wünschenswerth es auf den ersten Blick erscheint, daß ein großer Meister sich der Jugendliteratur annehme, so gefährlich wird es mitunter. Der, schwere Entlastung auferlegende, pädagogische Zweck und der vollberechtigte Künstlergeiz gerathen einander manchmal in die Quere. So sind z. B. in dem „Viederalbum“ (79) nur die ersten Nummern leicht und lindlich, weiterhin folgen schon schwer singbare Melodien, complicirte Harmonien, Vieder von düsterem, gebrochenem Ausdruck, wie z. B. das für diesen Zweck unbegreifliche „Kennst du das Land?“ (Später auch in op. 98 aufgenommen.) In die letzte Periode Schumann's fallen vier Duetten: zur Brant von Messina, Julius Caesar, Hermann und Dorothea und „Rheinweinlich“. Können wir sie auch keineswegs den früheren Orchesterwerken des Componisten gleichstellen, so bitten wir gleichwohl unsere Wiener Orchesterdirigenten recht dringend, Schumann's Uvertüren sowie seine Es-dur-Symphonie (Nr. III) nicht länger unbeachtet zu lassen. Mit Ausnahme der „Peri“ gehören feruer alle nach diesem Vorbild componirten Halboratorien und dramatisirten Valladen Schumann's der Rose Pilgerfahrt, Manfred, des Sängers Fluch, das Stück von Edenhall, der Königssohn, Paga und Königstöchter, endlich die Musik zu Göthe's Faust zu seinen spätesten Werken. Manchem mit Schumann noch nicht vertrauten Leser werden bei Durchsicht des Catalogs die vielen, zum Theil seltensamen Ueberschriften anfallen, die der Componist (besonders in jungen Jahren) kleineren Clavierstücken beizufügen pflegte: „Kind im Einschlafen“, „Aufschwung“, „Einsame Blumen“, „Vogel als Prophet“ u. s. w. Diese Ueberschriften haben in früherer Zeit philiströsen Recensenten viel Aergers, in unzeren Tagen den Zukunftsensurkern viel Freude bereitet. Beide Theile glaubten nämlich darin den Componisten auf der Verhöhnung zu ertappen, diese Gegenstände oder Begebenheiten wirklich mit seinen Tönen nachzumalen. Schumann war viel zu echter Musiker, um endlich auf solche Einfälle

zu gerathen. Er schreibt über einen Recensenten seiner „Kinderstücke“: „Der glaubt wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin, und suche die Töne dann darnach. Umgekehrt ist es. Doch läugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Ueberschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts, als feinere Fingerringe für Vortrag und Auffassung.“ Man kann den tiefgründigen, wesentlichen Unterschied zwischen der Compositionsweise Schumann's und jener der neuesten Schule nicht treffender kennzeichnen, als er selbst es hier thut. Der poetischen Anregung, die ihm etwa von Außen kommt, öffnet er sich willig, allein nie verfällt er der Thorheit, den Gegenstand dieser Anregung zum Programm zu erheben. „Man irrt gewiß“, schreibt Schumann an einer anderen Stelle, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, d es oder jenes auszusprechen, zu schildern, zu malen; doch schlage man zufällige Eindrücke und Einflüsse von Außen nicht zu gering an.“ Ein nicht gutes Zeichen für die Musik bleibt es immer, wenn sie einer Ueberschrift bedarf, sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine andere Vermittlung angeregt. Daß unsere Kunst gar Vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer wird es läugnen? Die aber, die die Wirkung und den Werth ihrer so entstandenen Schilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe, sie brauchen nur die Ueberschriften wegzuzureißen.“ Man mache mit Schumann'schen Stücken, z. B. mit den Phantasiestücken oder den Waldscenen diese Probe, und es wird ohne den Titel jedenfalls ein in sich einheitliches, ohne weiters verständliches, musikalisch schönes Tonstück bleiben. Das Gegenstück hiezu, Instrumentalcompositionen „nendendeutscher“ Natur, denen mit ihrem Titel und Programm jeder Schein logischen Zusammenhangs genommen ist, brauchen wir den Lesern einer Musikzeitung nicht erst nahehaft zu machen. Auch ist nicht zu vergessen, daß Schumann zwar Ueberschriften über kleineren Stücken anwendete (denn solche lassen der Phantasie des Hörers noch immer ziemliche Freiheit), allein niemals ein förmliches Programm, welches das Verhalten des Hörers Satz für Satz, wenn nicht gar Tact für Tact mit schwäbischer Engrigigkeit vorzeichnet. Von dieser Seite also werden die Zukunftsensurkern niemals ein Recht ableiten können, Schumann's Namen auf ihr Banner zu setzen. Ein Coincidenzpunkt, in welchem Schumann mit der Zukunftsensurkern, speciell mit Richard Wagner zusammentrifft, ist aller-

## Feuilleton.

### Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. H. Wigand.

(Fortsetzung.)

Sehr ergötzlich ist, was der Autobiograph über das Musikreiben am Stuttgarter Hof berichtet:

Von München ging die Reise nach Stuttgart, wohin wir Empfehlung an den Hof mitbrachten. Ich übergab diese dem Hofmarschall und erhielt von ihm schon am folgenden Tage die Zusicherung, daß wir bei Hofe gehört werden würden. Ich hatte aber untermessen in Erfahrung gebracht, daß auch hier während der Hofconcerte Karten gespielt und auf die Musik wenig gehört werde. Nach von Braunshweig her voller Abgicht gegen eine solche Entwürdigung der Kunst, nahm ich mir daher die Freiheit, dem Hofmarschall zu erklären, daß ich und meine Frau nur dann aufzutreten würden, wenn der König die Gnade habe, während unseres Spieles das Kartenspiel aufzuheben. Ganz erschrocken über eine solche Kühn-

heit, trat der Hofmarschall einen Schritt zurück und rief: „Wie! Sie wollen meinem gnädigsten Herrn Vorstrafen machen? Nie werde ich es wagen, ihm das vorzutragen!“ — Dann muß ich auf die Ehre, bei Hofe gehört zu werden, verzichten“, war meine einfache Antwort. Hofrat empfahl ich mich.

Wie der Hofmarschall es angefangen hat, seinem Könige so Unerhörtes vorzutragen, und wie dieser es über sich hat gewinnen können, darauf einzugehen, habe ich nicht erfahren. Das Resultat aber war, daß der Hofmarschall mir sagen ließ: „Z. Majestät wolle die hohe Gnade haben, meinen Wunsch zu gewähren; nur werde die Bedingung daran geknüpft, daß die Musikstücke, die ich und meine Frau vortragen würden, sich sogleich folgen sollten, damit Z. Majestät nicht öfter incommodirt würden.“

So geschah es denn auch. Nachdem der Hof an den Spielstischen Platz genommen hatte, begann das Concert mit einer Overtüre, auf welche eine Arie folgte. Während dem ließen die Bedienten geräuschvoll hin und her, um Gefächlungen anzubieten, und die Kartenspieler riefen ihr: „ich spiele, ich pass!“ so laut, daß man von der Musik und dem Gesang nichts Zusammenhangendes hören konnte. Doch nun kam der Hofmarschall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereit halten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden begunnen würden. Alsbald erhob sich

dinge vorhanden, allein er liegt, unseres Erachtens, ganz wo anders, nämlich in der Oper *Genoëva*. In diesem mit größter Hingebung gearbeiteten Werk legte Schumann das Hauptgewicht mit einer oft peinlichen Absichtlichkeit auf den dramatischen Ausdruck. Die einzelnen Nummern begeben sich ihrer Abschlößlichkeit und rücken unmittelbar in einander über; die ablichen festen Formen sind (mit Ausnahme einiger Veder und Chöre) vermieden, so daß jeder Act beinahe wie ein großes Kinale sich darstellt. Da Schumann sich jahrelang mit dieser Oper trug, ist es schwer zu sagen, in wie fern dieselbe W. Wagner's Beispiel darauf Einfluß hatte; immerhin kann der „Tanhäuser“, dessen Aufführung in Dresden 1844 und 1845 Schumann bewohnte, einen bestärkenden Einfluß auf die in Schumann schon schimmernde Idee geübt haben. Diese (unglückselige) Ueber von der Entfernung des Necessitates und der Auflösung der compacten Musikformen in gleichmäßig fortspinnende Arioso's hatte Schumann bekanntlich schon in seiner „Peri“ (1843—44) freilich mit ungleich musikalischerem Sinn angeführt. Immerhin erscheint durch die Uebertragung dieses Stips auf die Bühne „Genoëva“ als dasjenige Werk Schumann's, welches den Zukunftsmusikern ein scheinbares Recht gibt, diesen Meister zu den Ubrigen zu zählen, was bekanntlich mit großem Eifer versucht wird. Der Musiker braucht indeß nur ein beliebiges Stück aus der „Genoëva“ zu lesen, um zu erkennen, wie hoch der musikalische Theil dieser Oper über der Musik Richard Wagner's steht.

### Theodor Kirchner.

C. N. Es ist eine sich stets wiederholende Erscheinung in der Kunstgeschichte, daß an einen Meister ersten Ranges sich eine kleinere oder größere Gruppe seiner Zeitgenossen auf eine leicht erkennbare Weise anlehnt. Wir reden hier nicht von den unerträglichen Nachahmern des ächten Styls; denn auch solche fehlen nie, die einem großen Mann sein Mäusen und seinen Gang, seine Selbstamkeit und Eigenschaften mit geschidter Kunstfertigkeit ablernen, und nachdem sie ihn nun äußerlich in einigen Zufälligkeiten, in seiner Manier, am häufigsten sogar in seinen Fehlern bis zur Caricatur getreu copirt haben, glauben, es sei ein Theil seines Geistes auf sie übergegangen, oder sie hätten ihn gar überstossen. Es ist eine eldere Art des Anlehns, eine wirklich geistige Verwandtschaft, auf welche wir jetzt unsere Aufmerksamkeit richten wollen. Nicht sowohl in einer mehr oder weniger

zufälligen, mehr oder weniger beabsichtigten Nachahmung, sondern in der Gemeinsamkeit der Zeit, in der gemeinsamen Erregung durch die allgemeinen Tendenzen und die allgemeine Richtung der Zeit findet sie ihre Erklärung. Denn so weit, wie man es wohl manchmal irrtümlich meint, ist doch der Einzelne, und mögen seine Fortschritte in irgend einer Wissenschaft oder Kunst noch so bedeutend sein, niemals seiner Zeit voraus; mehr oder weniger ist es doch nur die im allgemeinen schon vorbereitete geistige Entwicklung seiner Gegenwart, welche in ihm, eben darum, weil kein Talent, seine Fähigkeiten ungemein glücklicher sind, zum Ausdruck und Durchbruch gelangt. Und ist es einmal dem einzelnen genialen Kopfe gelungen den richtigen Ausdruck, die zutreffende Gestaltung für ein solches bisher noch formlos umher irrendes inneres Drängen und Ringen zu finden, dann schließen sich mit Naturnothwendigkeit zahlreiche wahrverwandte Fremde an seine Errungenschaft an, und nicht lange pflegt es zu währen, bis dieselbe Gemeingut aller Weltbüden geworden ist.

Wir hielten uns genöthigt, diese allgemeinen Bemerkungen voranzusetzen, um der Missdeutung vorzubeugen, als wollten wir dadurch von vorn herein einen gewissen Tadel über Theodor Kirchner, dem wir diese Zeilen widmen, aussprechen, wenn wir sein Streben und seine Leistungen vorzugsweise im Vergleich mit Robert Schumann betrachten, wenn er uns unter den sämmtlichen jüngeren Componisten, welche sich an diesen Meister anlehnen, als der in seinem ganzen Schaffen, in seiner künstlerischen Totalität Schumann Verwandtester erscheint. Nicht im Mindesten treten wir durch dieses Urtheil Kirchner's origineller Erfindungskraft zu nahe, die er sogar im hohen Grade besitzt, und fast immer entspricht glänzend und vollendet der von ihm gewählte musikalische Ausdruck seiner geistigen Stimmung. Alle seine Productionen offenbaren eine durchaus individuelle und sogar höchst eigentümliche künstlerische Natur. Aber seine Individualität selbst ist eine Robert Schumann nah verwandte, die geistige Stimmung, die im musikalischen Schaffen den künstlerischen Ausdruck sucht, ist meistens zum Verwechseln der Empfindungsweise Schumann's ähnlich. Diese Ähnlichkeit ist so allgemein, daß von vorne herein jeder Beobachter an absichtliche Nachahmung aufgegeben werden muß, denn niemals würde eine solche in so hohem Grade erreichbar sein, oder würden auf diesem Wege doch nur geistlose Abwärtigkeiten zu Stande gebracht werden. Ja wir stehen nicht an zu behaupten, daß sich eine entschiedene Verwandtschaft zwischen den Compositionen Kirchner's und Schumann's offenbaren würde, wenn auch Kirchner niemals eine Note von Schumann erlirbt hätte. Das allerdings wissen wir

dieser, und mit ihm alle Uebrigen. Die Bedienten setzten vor dem Orchester zwei Stuhlreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserer Spiele wurde in großer Stille und mit Theilnahme zugehört; doch wagte Niemand ein Zeichen des Beifalles laut werden zu lassen, da der König damit nicht voranging. Seine Theilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schluß derselben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum waren sie vorüber, so eilte Alles wieder zu den Spieltischen, und der spätere Varm begann den neuem.

Während des übrigen Nachens hatte ich Ruhe, mich umzusetzen. Meine Aufmerksamkeit wurde besonders auf den Spieltisch des Königs gelenkt, an welchem, um es der Majestät bei ihrer Copulenz bequemer zu machen, ein halbrunder Ausschnitt angebracht war, in welchen der Panch des Königs genau hineinpaßte. Der große Umfang derselben und der kleine des Königreiches haben bekanntlich zu der hübschen Caricatur Veranlassung gegeben, auf welcher der König, im Krönungsernate, mit der Landkarte seines Königreiches auf dem Hofentopfe, in die Worte ausbricht: „Ich kann meine Staaten nicht überleben!“

So wie der König sein Spiel beendet hatte und den Stuhl rüdt, wurde das Concert mitten in einer Acte der Rabame Graff abgebrochen, so daß ihr die letzten Töne einer Cadenz förmlich im Halse stecken blieben. Die Musiker, an solchen Vandalismen schon

gewöhnt, packten ruhig ihre Instrumente in die Kasten; ich aber war im Innersten empört über eine solche Entwürdigung der Kunst.“

Ueber sein Zusammenreffen mit C. W. v. Weber schreibt Spohrer:

„In Stuttgart lernte ich auch zuerst den so berühmten gemordenen Carl Maria von Weber kennen, mit dem ich dann bis zu seinem Tode stets in freundschaftlicher Verbindung blieb. Weber war damals Secretar bei einem Prinzen von Württemberg und trieb die Kunst nur als Dilettant. Dies hinderte ihn aber nicht, fleißig zu componiren, und ich erinnere mich noch sehr gut, damals als Musiker von Weber's Arbeiten, einige Nummern aus der Oper „der Beherrscher der Weiber“ bei ihm gehört zu haben. Diese kamen mir aber, da ich gewohnt war, bei dramatischen Arbeiten stets Mozart als Maßstab anzulegen, so unbedeutend und dilettantenmäßig vor, daß ich nicht im entferntesten ahnte, es werde Weber ein Erfolg gelingen können, mit irgend einer Oper Aufsehen zu erregen.“

Höchst komisch ist es in unseren Tagen zu lesen, wie der Herzog von Gotha es anfang, wenn er „componirt“:

„Damals hatte er, vielleicht durch meine Gesangs-Compositionen angetregt, Lust bekommen, eines seiner großen Gedichte, eine Art von Cantate, in Musik zu setzen. Er erzeugte mir die

nicht zu entscheiden, ob Kirchner's künstlerische Begabung eine so große ist, um für sich allein ohne den Vorgang Schumann's jene Eigentümlichkeiten und Erweiterungen des formellen Ausdrucks gefunden zu haben, welche er jetzt, nachdem Schumann die Bahn gebrochen, so vortrefflich anzuwenden weiß, und welche gerade seiner inneren Conception so gut zu Ratten kommen.

Wir meinen jene Leistungen Schumann's in formeller Hinsicht, in Erweiterung und Fortbildung des vorhandenen formellen Materials, seine ihm eigenthümliche Rhythmiel und freie Behandlung des metrischen Accents, seine Melodienbildung, vor allem seine Erweiterung des harmonischen Materials. Letzteres gerade, sein unerschöpflicher Reichthum an neuen und treffenden Modulationen, deren sich seine üppige Phantasie aufs gewandteste bedient, verursacht nicht zum Mindesten den manichmal fremdbürtigen und stets eigenthümlichen Charakter seiner Compositionen, und ist andererseits Ursache sowohl wie Wirkung von Schumann's unverkennbarem Streben individueller und individuellerer Empfindungen und Stimmungen, welche vor ihm dem musikalischen Ausdruck durchaus fremd und unzugänglich waren, eine musikalische Gestaltung zu gewähren. Ob Schumann hier mitunter zu weit gegangen, ob ein so subjectives, in sich selbst vergräbtes Sinnen, wie es ja überhaupt der Charakter des künstlerischen Schaffens in unserer jüngsten Vergangenheit ist, ihn nicht zuweilen auf bedenkliche Abwege geführt hat, dieß zu untersuchen gehört nicht hierher. Genau, Robert Schumann hat neue Seiten der menschlichen Empfindung, vornehmlich gewisse feinere Nuancen derselben durch süssliche Fortbildungen zum musikalischen Ausdruck gebracht, und gerade diesen Erwerb hat Kirchner's Musik mit Glück und Verstand anzufassen und sich anzu eignen gesucht, um für eine verwandte Richtung des Geistes und Gemüthes den zutreffenden Ausdruck zu gewinnen.

Aber wahrlich, man würde ihm schweres Unrecht zufügen, wollte man ihn darum einen bloßen Copisten Schumann'schen Styles nennen. Nichts weniger als dieß. Auch in tonförmlicher Hinsicht bildet er, was er im Ganzen von einem großen Meister abgeleitet haben mag, im Einzelnen auf durchaus eigenartige und individuelle Weise aus, versucht sich mit Erfolg in neuen harmonischen Modulationen, in eigenthümlicher Rhythmiel und in jener Art der Melodienbildung auf bisher zur Melodie selten oder gar nicht benutzten Intervallen, worin wir ein rechtliches Kennzeichen der Compositionen Schumann's und seiner Schule, und eine entschiedene Fortbildung des musikalischen Materials erblicken. Nur, was in der unsangschickte sich so häufig zu ereignen pflegt, daß nämlich der Jünger und Nachfolger eines großen Meisters die ihm lieb und theuer gewordenen Eigentümlichkeiten desselben bewußt oder un-

bewußt noch überbietet und dabei einer gewissen Manier zum Opfer fällt, daselbe ist auch bei Kirchner einigermaßen der Fall. Besonders seine späteren Compositionen sind, zum gelindesten ausgedrückt, reich an musikalischen Selbstsamkeiten mannigfaltiger Art, von rhythmischen Accentverschiebungen und harmonischen Modulationen, die vom Unschönen nicht mehr weit entfernt sind und keinesfalls nicht unter den Begriff des allgemeinen Schönen und Verständlichen fallen.

Wir glauben nicht, daß ein absichtliches Folgen nach selbstamen Effecten, oder gar eine den Weimaranera verwandte Neigung zum Ulagewöhnlichen und Ungehuerlichen den Componisten hierzu verleitet; wir hegen die Ueberzeugung, daß Kirchner es tren und wahr mit der Kunst meint, daß seine Nase ihm allezeit eine keusche und heilige Göttin bleibt, der er mit ehrfurchtsvollem Gemüth sich hingibt; wir meinen diese Bizarrerien des musikalischen Ausdrucks aus seiner Empfindungsweise selbst erklären zu können. Denn, wie wir schon oben andeuteten, der formelle Ausdruck bei Kirchner fällt aufs innigste mit der ihn inspirirenden künstlerischen Idee zusammen. Es ist dieß das höchste Lob, welches wir einem Künstler ertheilen können, und doch kann auch Ursache genug zum Tadel in diesem Urtheile enthalten sein. Es kommt aber darauf an, welcher Art die Stimmungen sind, die er in so abgerundeter, vollendeter Form auszubringen versteht, und hier liegt der Mangel, der Grund, warum aus Kirchner's Schaffen, so sehr wir ihn im Einzelnen bewundern, wir wissen nicht die meisten seiner Compositionen anmüthen, doch im Ganzen genommen ein Gefühl von Unbefriedigung verursacht, warum er dem größeren Publicum fremd und unverständlich gegenüber steht. Kirchner ist eine durchaus poetische Natur, ein dichterisches Gemüth in vollster und schäfer Bedeutung des Wortes; wir wissen nicht die einzige Nummer von ihm zu nennen, die nicht einer acht poetischen Inspiration ihren Ursprung verdankt. Sein Empfinden ist innig, sein Sinnen ein tiefes, seine Phantasie eine lebhafte, aber es mangelt ihm die Vielseitigkeit und Großartigkeit der Ideen, der gewaltige und süße Schwung der Empfindung. Wir finden nur die eine Seite von Schumann's künstlerischem Schaffen wieder, die Anlage und das Streben, seine Nuancen, Einzelheiten der subjectiven Stimmung, die wunderbaren Capricios der Laune, die beinahe bäumerartig verschwimmenden Uebergänge und Wechsel, wir möchten sagen die flüchtigen Zwischenzustände der poetischen Stimmung zu musikalischem Ausdruck zu bringen. Wer Schumann genauer kennt, wird mit uns darüber einig sein, daß er in der musikalischen Lyrik einen Ton angeschlagen hat, wie noch Niemand vor ihm, daß dieses aber nur eine Seite seiner künstlerischen Thätigkeit ist. Kirchner dagegen (man vergleiche uns den auf die Musik übertragene Ausdruck) ist durchaus und nur lyrischer

Lyre, mich darüber zu Rathe zu ziehen. Da der Herzog es aber wahrscheinlich nicht über sich gewinnen konnte, mich seine Unwissenheit in der Musik merken zu lassen, so wandte er sich gegen die Ausführung an seinen alten Musiklehrer, den Concertmeister Reinhard. Von diesem habe ich dann später einmal in einer unbewachten, vertraulichen Stunde erzählen hören, wie die Composition der Cantate zu Stande kam. Der Herzog las seinem am Clavier sitzenden Lehrer einen Satz des Textes vor und legte ihm seine Ansichten über die Art, wie er componirt werden müsse, auseinander. Reinhard mußte ihm dann, weil der Herzog einmal von der Charakteristik der Tonarten gehört oder gelesen hatte, verschiedene derselben in Accordfolgen anschlagen, damit er die richtige für seinen Text herausfände. War dieser fertig, so wurde eine Tonart in Dur, war er traurig, eine in Moll gewählt. Nun geschah es aber eines Tages, daß dem Herzog für seinen Text das Dur zu heiter und das Moll zu traurig war, und er verlangte daher von dem armen Reinhard, er solle ihm die Tonart in halb Moll anschlagen. Waren sie nun über diesen Punkt einig, dann mußte die für den Text passende Melodie gefunden werden. Der Herzog prüft also Alles, was ihm von Melodien einfallen wollte und überließ es dann dem Lehrer, diejenige herauszufinden, welcher sich der Text am bequemsten unterlegen ließ.

Waren so einige Zeilen des Gedichts erledigt, so ging man zu den folgenden über. Der solcher Weise in den Weiskunden des Herzogs zu Stande gebrachte Entwurf der Cantate wurde nun, da Reinhard nicht componiren, wenigstens nicht instrumentiren konnte, dem dammermüthigen Bachofen übergeben, um daraus die Partitur zu machen. Dieser konnte von den ihm überlassenen Materialien begreiflicherweise nur sehr wenig gebrauchen und mußte daher die Cantate so gut wie ganz neu componiren. Da er viel Compositions-Talent besaß, so entstand unter seinen Händen eine Musik, die sich recht gut anhören ließ. Das so vollendete Werk wurde nun aufgeschrieben, unter meiner Leitung sorgfältig eingelebt und dann im Hofconcerte aufgeführt. Der Herzog, der doch wohl ein wenig verwundert sein mochte, wie gut seine Musik klang, nahm mit zufriedener Miene die Glückwünsche und Huldigungen des Hofes entgegen, belobte mich, daß ich bei dem Einbrennen so gut in seine Intentionen einzugehen gewußt habe und ließ seinen beiden Mitarbeitern heimlich ihr Honorar auszahlen. So war alle Welt zufrieden gestellt."

(Fortsetzung folgt.)



Componist, hier sind alle seine Vorzüge, alle seine Mängel. Und wie der Dichter, der sich auf den Kreis der lyrischen Dichtung beschränkt, sich bei glücklicher poetischer Anlage leicht in raffinierte Subjectivität verliert, auch wohl gar gefälschte und halb wahre Empfindungen erhascht und für ächte ursprüngliche Poesie ausgeben möchte, und schließlich nur wenige Freunde noch entsinkt, die an seiner Persönlichkeit und individuellen Eigenständigkeit ein verwandtschaftliches Interesse nehmen, so fürchten wir ein ähnliches auch für Theodor Kirchner. Seine früheren Compositionen sind bei weitem frischer und allgemein verständlicher als seine späteren. Die sorgfältige Ausarbeitung und Abrundung seiner Arbeiten mag sich noch gesteigert haben — und wirklich gleichen in dieser Hinsicht seine Compositionen sehr geschlossenen Anwen, bis in's kleinste Detail vollendet, würdig durch die Fuge betrachtet zu werden — aber seine frühesten Werke sind weit unmittelbarer, einfacher und natürlicher das Herz eines Joven bewegend und erregend, als seine letzten Sachen, als namentlich seine zuletzt erschienenen Präludien op. 9. Mag der Componist selber vielleicht diese für ein kunstvolleres, vollendetes Werk halten, als seine ersten reizenden zehn Lieder, von denen jedes in seiner Weise vollendet, wahr, und schön empfunden ist, mag er selbst sich seiner Meisterschaft in grübelnder und capriciöser Reflexion, deren Product zum größten Theile diese fünf Präludien sind, freuen, — wir wissen ihm keinen Dank dafür. Wir wünschen nicht erst eine Doctus Reflexion anwenden zu müssen, um ein Kunstwerk zu genießen; das Werk eines Meisters soll nachhaltiges tiefes Nachdenken erzeugen, aus mit Nothwendigkeit in einen bestimmten geistigen Zustand versetzen, aber nicht erst diese oder jene gewisse Disposition voraussetzen, um genossen und verstanden zu werden. Am allweinigsten können wir in der Tonkunst, viel weniger als in der Poesie, die mit Begriffen arbeitet, das Problematische dulden; und in Kirchner's letzten Productionen ist Empfindung und formeller Ausdruck oft gleichsam problematisch, das heißt, von ihm selbst mit innerer subjectiver Wahrheit und weitestentheils recht tiefinnig empfunden, aber nicht abgeklärt zu allgemein verständlicher überzeugender Schönheit.

Geradezu umsonst möchten wir kaum einige Takte von ihm nennen, aber wenn der musikalische Ausdruck so noch an's Unschöne freit, daß wir fürchten müssen, ihn jeden Augenblick sich dahin verlieren zu hören, so wirkt das unter ästhetisches Gefühl beinahe noch peinlicher als das unbedingt Häßliche, von dem wir uns kurz und entschieden abwenden. Auch Schumann hat manches geschaffen, was wir im höchsten Grad problematisch nennen müssen, aber seine productive Kraft war eine so gewaltig überprübelnde, so mannigfach und vielseitig schaffende, daß solche Einzelheiten unter der Masse des geschaffenen Schönen verschwinden. Ein ernstes Bedenken dagegen erregt es, wenn ein Componist, dessen Productivität durchaus keine überströmend reiche genannt werden kann, der sehr langsam und nur an Fest- und Feiertagen zu schaffen scheint, sich einer solchen höchst bedenklichen Nüchtern hingibt. Hier ist es Aufgabe und Pflicht einer aufrichtigen Kritik zu warnen, umsonst, da uns der Componist ein besonders lieber und von uns geachteter ist, da wir gleicherweise seine poetische Innerlichkeit und seine formelle Tüchtigkeit lieben und bewundern.

Bisher, und wenn wir nicht irren in einem Zeitraum von ungefähr zehn Jahren hat er die Duzzahl seiner Productionen nicht weiter als bis zum 9. Werk gebracht, gewiß in unserem Zeitalter der Vielfrüherei schon ein außerordentliches Zeichen, wie strenge und gewissenhaft er in seiner künstlerischen Thätigkeit zu Werke geht. Und wirklich brauchen wir wohl von einem Künstler, dessen nahest, verwandtschaftliches Verhältnis zu Schumann wir so sehr hervorzuheben haben, nicht erst zu sagen, daß er niemals den Höhen der Mode, den momentanen oberflächlichen Eiferen, der niedrigen Phrasen auch nur im Geringsten huldigt. Im Gegentheil, in die knappste und gemeinste Form drängt er so vielen Gehalt als möglich zusammen, sorgfältig ein zu äppiges unbewachtes Wägen der Schöpfkraft zügelnd. Seine Schreibweise würde mandmal gerühmt, wenn er anstatt epigrammatischer Knappheit der Form sich einige Weißschwelligkeit gestattet, wenn er seine musikalischen Mo-

tive, die häufig Edelsteine von hohem Werthe sind, zu größerer Form ansarbeiten wollte. Aber gerade hier wird ihm seine eigenthümliche lyrische Anlage und Neigung hinderlich, und was bei Schumann nur als gelegentliche Beigabe zu seinen größeren Compositionen auftritt, darauf concentrirt sich Kirchner's ganze künstlerische Thätigkeit, auf Veder und kleine Clavierstücke. Wir können nicht mit einem Künstler rechten, weil er anstatt Symphonien, Dramen und Sonaten uns nur kurze Clavierstücke darbietet, gewiß ist es besser sich in enge Grenzen beschränken, vortreffliches zu leisten, anstatt im größeren Styl als Unfähiger zu erscheinen. Aber wir dürfen doch unter Arbeit nicht zurückhalten, daß wir in dieser Albummusik, wie sie durch Schumann und Mendelssohn aufgenommen ist, eine gefährliche Klippe für jüngere Componisten erblicken, eine große Gefahr ihre Kräfte zu zerplittern und sich leicht und wohlfeil selbst zu genügen, und schließlich in ihrem kleinen Genre einseitig und manivriert zu werden. Ein wirklich großer und genialer Gedanke verlangt auch eine weit angelegte Form zum Ausdruck; wenn Herz und Brust wirklich voll sind von künstlerischer Inspiration, so ringt der Geist unwillkürlich nach weitreichend angelegten Formen, um sich des innern Drängens zu entlasten. Eine zu eigennützige Beschränkung dagegen erdötet allmählig den freien Flug des Gedankens und erzeugt eine kunsthaft subtile Empfindung und Reflexion. Wir müßten uns sehr irren, wenn Kirchner nicht befähigt wäre, seine kunstfertiger Inspirationen in größeren Stylgattungen, sich selbst und seinen Freunden zu Freude zu verwerten. Was ihn nun davon abhalten mag, Beschränktheit oder Phlegma, lyrische Neigung oder Gewohnheit, wir wünschen, er möge bald einmal die zu engen Schranken, welche er sich gesetzt hat, durchreißen, sich der Welt zeigen, daß seine geistige Verwandtschaft mit Schumann auch in größeren Schöpfungen sich bewährt; dann wollen wir, mag die Verwandtschaft auch eine noch so innige sein, ihm die wärmsten Glückwünsche darüber aus theilnehmendem Herzen sagen.

Unter den Kirchner'schen Compositionen möchten wir vor allem die Veder, als der Beachtung und Würdigung auch eines größeren Kreises geeignet hervorheben. Sie sind mit wenigen Ausnahmen sehr singbar und den Liedern aus Robert Schumann's bester Periode der Vedercomposition ebenbürtig. Die Behandlung der Singstimme ist melodisch, einfach fließend, sehr selten nur begeben wir der unglücklichsten declamatorisch-recitativischen Art, diesem entschieden schmerzhaften unserer Zeit, der auf der Vermischung zweier strenge zu schiedenen Kunstgattungen beruht. Kirchner versteht es vortrefflich die Stimmung des Liedes, welches ihm zur Composition vorliegt, musikalisch in Stimme und Begleitung wiederzugeben. Seine eigene poetische Natur läßt ihn hier sich auf's Innigste in die Empfindungen und Worte des Textes versenken, mit wenigen Noten erzielt er hier vollendete Wirkungen. Ueberhaupt ist seine Vedercomposition von den Fehlern, welche wir vorhin tadelten, freier, und wie sollte uns dies befremden? Bindet doch hier der poetisch gegebene Text die Laune seiner Reflexion.

Der Vedercomposition gehören unter neun Duzzahlen nur an: op. 1, 3, 4, 6. Seine übrigen Productionen sind kleinere Stücke für's Clavier. Op. 2 zehn Clavierstücke, frisch, wohl gelunder ursprünglicher Phantasie. Op. 5, Stücke an meine Freunde, nicht frei von Manier und bizarrer Laune. Op. 7 Albumblätter, mit Ausnahme von Nr. 2 und dem sehr originellen Nr. 6 die schwächsten seiner Productionen. Op. 8 ein reizendes, klares und kräftiges Scherzo. Op. 9 die schon besprochenen Präludien, wohl die mit dem größten Fleiß und mit dem Aufwande größten Strebens nach Originalität gearbeiteten Clavierstücke; aber mit Ausnahme von zwei oder drei wirklich schönen Tondichtungen unter ihnen, bestimmten uns gerade diese letzten zwei Hefen eine so ernste und aufrichtige Warnung an den talentvollen Componisten zu richten.

Möchte er bald aus seiner künstlerischen Einsamkeit zu Wintertür in der Schweiz, die auch wohl nicht zum Mindesten Schuld an seiner Einseitigkeit und Zurückgezogenheit trägt, aus eine Tonschöpfung zusetzen, die mit lächendem Wägen ein Großes versucht und

selbst vor dem Größten nicht zagend zurücksteht. Wir wollen ihr alle sorgfältige Liebe und theilnahmevolle Aufmerksamkeit widmen, deren wir fähig sind, und die wir jetzt schon in so hohem Grade für den geschätzten Tonbildner begehren.

## Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Zwei Suiten, comp. von Joachim Raff. op. 71 und 72. — Verlag von Kühn in Weimar.

v. Br. In einer Zeit, in welcher das Rein-Schöne, alleseitig Vollendete nur sehr schwer gelingen kann, muß man auch das bloß Geistreiche schäfer und mehr gelten lassen, als man in einer glücklicheren Epoche dürfte. Zwei Eigenschaften aber muß man dem Componisten dieser Suiten unbedingt zugesprechen: er besitzt ein seltenes Combinationsvermögen und die Gabe geistreicher Aperçus, die er mit Hilfe des ersteren oft auf das interessanteste, frappanteste auszuspinnen versteht. Als einer der glänzendsten Belege seines Talents sind die vorliegenden Suiten anzusehen, die in Gemüthern, welche vor Allem dem Schönen zugewendet sind, zwar nicht den Funken der Begeisterung entzünden und Niemand im tiefsten Innern erwärmen und befriedigen werden, die aber zugleich Niemand, der den Geist zu schätzen weiß, auch wo er nicht im reinsten künstlerischen Gewand erscheint, ohne lebhaftige Anregung spielen und hören wird, und welche durch ihre Eigenthümlichkeit in der neueren Pianoforteliteratur genugsam hervorstecken, so daß sie Niemand, der zu dieser ein näheres Verhältnis hat, vorbeigehen dürfte. Die ältere Form der Suite wieder zu Ehren zu bringen, ist ein von neueren Autoren wie Rubinstein, Bargiel, Brahms u. A. mehrfach gemachter Versuch, gegen welchen, wenn man sich an den Geist der Sache hält, und nicht an Namen und Form, unseres Erachtens nicht das Mindeste einzuwenden ist. Was will denn der Ausdruck „Suite“ besagen? Nichts anderes, als daß wir eine Reihenfolge von Stücken vor uns haben, die zwar keinen so einheitlichen Organismus repräsentieren, wie wir ihn von der Sonate wenigstens fordern, und deren einzelne Theile sich also auch nicht in die allerdings höheren Formgesetze dieser Kunstgattung binden, die aber doch durch Gleichartigkeit des Charactere, der Stimmung und Tonart zu einer mehr als bloß äußerlichen Einheit verknüpft sind. Da man nun aber von dem Componisten billiger Weise eben so wenig verlangen darf, sein Geist sollte und müßte nur auf die Sonate organisiert sein, die seiner Natur vielleicht im Gegentheil völlig inadäquat ist, als man dem Dichter zumuthet, er müßte, um sich als solcher zu legitimiren, lediglich Dramen hervorbringen (als die nach R. Wagner einzig wahren Kunstschöpfungen), so wird man ihm vielmehr Beifall zollen müssen, wenn er eine Form findet, in die er seinen Geist zu gießen vermag, und die doch noch immer eine solche ist.

Der eigenthümlichen Begabung Raff's schein uns aber keine Form glücklicher angemessen, als eben jene der Suite, die ihm, wie kaum eine zweite, erlaubt, sein reiches contrapunktisches Vermögen zu entfalten, und seiner Neigung zum Capriciösen, Grotesken und Burlesken ein Genüge zu thun, ohne daß man ihn darum schelten dürfte.

Die erste der beiden Suiten (in B-moll) enthält ein Präludium, eine Fella, Toccatina, Romanze und Fuge. Mit Interesse folgt man dem geistreichen Stimmungswechsels des Präludiums, wenn man es auch in seiner stellenweisen Wiederbarkeit nicht eben mit unbedingtem Satisfaction genießen kann. Das frivole Kind unserer Tage, die Fella, aus dem wegen seiner Ehrwürdigkeit berichtigten Gewande der Suite hervorzuheben zu sehen, könnte nur demjenigen als ein criminelles Versehen gegen den ästhetischen Befehlsgeber erscheinen, der nicht wußte, daß in des alten Sebastian Suiten die muntersten, ja ausgelassensten Tonstücke vorkommen. Keck genug, und doch mit einer gewissen Bornehmtheit, wie sie sich für solche Gesellschaft eben ziemt, tritt sie auf diese Suiten-Fella, deren Hauptmotiv mitzutheilen wir uns nicht vertragen können.



Ein Stück voll artiger Capricien ist die darauf folgende Toccatina. Dilettanten, denen sie unter die Finger kommt, rathen wir, sich mit ihr, wie mit diesen Stücken überhaupt, erst genau vertraut zu machen, denn anfänglich wird sie ihnen sehr „curios“ klingen und sie werden sich schon, hier wie später, einige Mühe geben müssen, um durch die spröde Schale hindurch zu dem zwar nicht schön, aber noch weniger geschaltlosen Kern zu gelangen. Das bedenklichste Stück dieses Heftes ist die Romanze. In Stücken, welche vor Allem innerlich melodisches Leben begehren — und solches erwartet man doch von der Romanze — verfallt Raff nur zu leicht in's Platte und Geschraubte, und sein Instinct sollte ihn, vor dieser Region, für die er keinen ächten Ton hat, fernhalten. Bei dieser Romanze kann man allenfalls an die Arbeitsstube des Componisten denken, — aber gewiß nicht an — das Vaterland der Romanze. Tagegen ist die Fuge wieder ein in seiner Art ganz prächtiges, drolliges Stück; wir sagen drollig: denn sie ist, wie schon ihr der Volks entlehntes Thema zeigt,



von der humoristischen Gattung, und reich an geistreichen, abentheuerlichen Schwänzen. Auf einzeln, man kann wohl sagen geniale Züge, wie das einleitende Präludium, die Rückleitung nach dem, dann im Satz in der Verkehrung auftretenden Thema (pag. 20, Zeile 2 und 3), ten energischen und doch nicht aus der Stimmung fallenden Vagelchen vor der vorletzten Zeile, können wir eben nur hinderten, da wir uns eine ausführliche Analyse dieses höchst interessanten Productes voll sprudelnder Beweglichkeit versagen müssen.

Noch glänzender als die erste, eröffnet die zweite Suite (in E-moll) ein stürmisch bewegtes, in großem Styl gehaltenes und durchaus fürniges Präludium. Diesem folgt ein Menuett (in E-dur), der sich in der beißigen Beweglichkeit, dem Pomp, den er im Hauptsatz entwickelt, wie in den häufigsten Fironetten, mit welcher der coquette Mittelstas (in A-dur) ausgestattet ist, allerdings wie eine Satyre auf diesen weder durch Beweglichkeit, noch durch musikalischen Pomp characteristischen Tanz unserer Großväter ausnimmt, aber wie eine geistreiche, deren Grazie wir gewissermaßen eine verkehrte nennen möchten, und die man sich schon gefallen läßt. Die darauffolgende auf das Präludium zurückweisende Toccatina enthält die Quintessenz der Raff'schen Geistesvorzüge und zeigt uns die Pause des Componisten in ihrer, wenn der Ausdruck erlaubt ist, tollsten Blüthe. Der Fuge, mit welcher auch diese Suite abschließt,

geht, wie in der ersten, noch eine Komäne vorher, die sich zwar ein vieles besser ausnimmt, wie jene andere, deren bester Theil aber auch eben nicht Raff, sondern Schumann angehört. In der phantastisch pathetischen Fuge nimmt Raff abermals das Motiv des Präkubiums an (durch welches Verfahren er überhaupt seinen Sätzen auch die prägnanteste äußere Einheit verleiht, und das seine positive wie negative Seite hat) und bildet auch diese Fuge ein vollkommen ebenbürtiges Gegenstück zu jener des ersten Hestes.

Wir haben den Standpunkt, welchen wir diesen Compositionen gegenüber einnehmen, gleich zu Anfang angedeutet und können also nicht mißverstanden werden. Nicht der Genius, weder der in milder Schönheit leuchtende, noch der in hoher Majestät strahlende ist bei diesen Wesen zu Pate gestanden, aber wir können nicht umhin, sie zu den in eminentem Sinne geistreichsten zu zählen, welche die Gegenwart aus ihren ausgewählten Schöpfen hervorgebracht hat, und in dieser Eigenschaft besitzen sie doch einen sehr wesentlichen Vorzug vor manchen andern, von denen der Genius auch nichts weiß, und deren Langweiligkeit für Tugend gelten soll. Raff ist im innersten Wesen eigentlich gar keine musikalische (wir meinen hier: künstlerische) Natur, da es ihm an aller Harmonie und höherer Idealität gebricht, aber — mit einem Worte, er ist eine Art musikalischer G u s t o v.

## Mozarts „Don Juan“ und A. v. Wolzogen's Broschüre.

Von H. J. Vincent.

(Schluß.)

Mit Recht sagt der geschätzte Verfasser Seite 17, daß Ottavio nach dem Abgang des Leporello, seine Arie „il mio tesoro intanto“ als Nr. 23 nicht allein singen solle, was gar keinen Sinn gebe, er solle vielmehr zu Elvira, Zerline und Masetto sprechen. Sie sollten Donna Anna zu töfeln suchen, während er an Don Juan Rücksicht zu nehmen geht.

Nun ist es aber, wenn nicht die ganze Arie aus Furcht vor der (doch gewiß nicht halbrecherischen, immer edlen) Coloratur wegbleibt, üblich, daß Ottavio auch diese Arie, dieses herrliche Musikstück herunterschmächtigt mit „süßlicher“ Coloratur, während diese „Patsagen“ gerade Ottavios erwachten Mannesmuth abspiegeln sollen, seinen gerechten Zorn (was im G-moll Satz nur zu deutlich ausgesprochen ist), seine Liebe zu Donna Anna. Das Mißverhältniß dieser Scene hat nur allein der entsetzliche deutsche Text zu dieser Arie veranlaßt. Diese Sünde gegen den Dichter, gegen den Componisten und gegen den Charakter Ottavios hat nur der Urheber einer solchen Uebersetzung auf dem Gewissen. Was wollen nur die Worte sagen:

Drüme vom Freunde getrocknet  
An seiner Brust vergossen,  
Wald ist aus euch geschlossen  
Der ewigen Treue Druß! —

Statt des alten Textes:

Indeh eilt zur Geliebten  
Dieß Frieden ihr in's Herz,  
O sagt der tief Betrübten  
Wald blüht uns Freud und Scherz.

Sprechen etwa die folgenden Worte dieses Kochlig'schen Textes die Situation an, die der alte Text wiedergibt:

Ruß über Dir den Himmel  
Mit Schrecken sich umhüllen  
Nacht Dir bei keinen Strahlen  
Ein Freund Dich zu betrüben,  
Dein Himmel bleibt denn hell.

Während der Wortlaut des G-moll-Satzes im alten Text heißt:

Ich muß den Wälder finden  
Und berg' er sich in Gräben  
In dem Felsenhöhlen  
Ich hab' in seinem Blute  
Der Liebe bißen Schmerz.

Soll etwa bei obigen Berlin die so ganz außer aller Handlung stehen, ein Charakter wie der Ottavios geminen?

Nur in einem Punkte sind wir anderer Meinung: Elvira nur allein, die Verbündete beim Maskentanz. nun aus Liebe abtrünnig geworden, sie sei die Vertraute Ottavios, zu der er in dieser Arie spricht; sie ist ja ihm ebenbürtig und nicht fremd, wie es Zerline und Masetto find. Diese dürften sonach mit dem abgehenden Leporello zugleich von der Scene verschwinden, während Ottavio und Elvira nach der Arie zusammen abgehen.

Von einem Tenoristen, der den Ottavio nicht für die Folge zu seinen Lieblingsrollen zählt, halten wir aufrichtig g-fragt, nicht viel; traurig, wenn er selber Anlaß gegeben durch die berüchtigten fatalen Umstände, trauriger noch, wenn eine einsichtsvolle Regie eine solche Rolle Anfänger zuweist, die ihn auch noch zum drittenmale umbringen müssen, da die Scenen bei der Leiche des Vaters (sowie in dem Recitativo und der Nachsarie der Donna Anna) ein gewiezes stammes Spiel voraussetzen, was von einem Anfänger billig nicht verlangt werden kann. Nebenbei möchten wir rathen zu setzen statt des berüchtigten „Schrecklich doch weiter“: Himmel! vollende! und statt: Ein Band der Freundschaft: Bande der Freundschaft!

Daß übrigens auf das Secco-Recitativo der vierzehnten Scene als Einleitung zur (4-ten) Arie kein so absolutes Gewicht gelegt zu werden brauche, daß Ottavio noch zu überlegen hätte, ob Donna Anna sich nicht täusche, geht aus dem potenzierten Entschluß dieser 4-ten Arie hervor; der Wille zur That, die Uebersetzung kann als gereift angesehen werden, während das Erscheinen beim Walle als Wüste die Worte dieses Recitativo wirksam genug in Scene setzt, so daß es nichts verdirbt, wenn das Recitativo auch gestrichen wird.\*

Aus dem bisher Gesagten geht zur Genüge hervor, daß eine correcte Scenirung zum-ist dem bisher „verlorenen“ Charakter Ottavios zu gute kommen werde. Sein Charakter bedingt die Aenderung des Scenariums zu seinen Gunsten sowohl, wie zu Gunsten des Gesangs. Deshalb ist uns Ottavio mehr, als bloß eine „musikalische Figur.“ So gefaßt ist er das solide Gegengewicht gegenüber dem frivolten Don Juan, ein Gegengewicht, er nicht besser gehadet werden kann, ein Bild edler Männlichkeit, der Ehre, Liebe und Treue, rührender Bärtlichkeit (wohl mit etwas lyrischem Blumteanflug), jedoch schon mehr aktiv als Belmonte.

Eben so einverstanden sind wir mit dem Vorschlag zur Veleichtigung des Hölleopactakess der letzten Scene. Die Zeit, wo man der Gallerie solche Concessionen madste, hätte für die Oper überhaupt nie da sein sollen, am wenigsten für einen Don Juan; ebenso leuchtet uns ein, wenn der Verfasser das alte gefürzte Finale als „verschönderten“ Schlußsatz zu retten thut.

Das schwierige Problem der Decloration und Scenerie zur siebenten Scene des zweiten Actes, der größte Stein des Anstoßes, mit dem berühmten Zerlet und der berühmten Trompetenstille (in der unser Mozart mit Gewalt einen Pichesseff gemalt haben soll), ist vom Verfasser glücklich bewältigt worden. Ebenso ist der von Otto Jahn unterstügte Vorschlag neu und schön, eines Mozart würdigen, im Finale des ersten Actes eine Steigerung a majori ad minus aller Tradition zum Troz eintreten zu lassen, so daß am Schlusse desselben nur sieben Personen auf der Bühne sein. Der massenhafteste Effect, ein billiges Mittel heututage, wiße einem viel sublimeren, edleren, geistigeren, und außerdem läge dieß im Charakter der Handlung. —

Wäge der gesch. Verfasser Anlaß finden, diese unfere Winkte bei seinem bald zu hoffenden endgiltig festzusetzenden Scenarium zu berücksichtigen, und bald ganz Deutschland einstimmen in den Beifallsruf:

„Ja das ist Mozarts Don Juan!“ —

\*) Das Recitativo heißt: Doch sehe ich nicht klar, ob Donna Anna's Verdacht gegen Don Giovanni begründet ist; einem Courtmann kann ich solche Se' anhalt kaum zutrauen, allein die Wahrheit zu entdecken muß man jedes Mittel anwenden; ich fühle in meiner Brust die Pforten des Betrügniss, welche mir zuruft: Benimm ihr den Wahn oder rüde sie.

## Beitragsschau.

Die Wiener „Kirchenzeitung“ und nach ihr die „Neue Wiener Musikzeitung“ Nr. 27 und 28 bringen einen Auszug von S. Ziehl, der in Oesterreich volle Beachtung verdient. Sein Titel heißt: „Wie soll eine neue-  
baue Orgel gebaut und untersucht werden“, und es ist hier namentlich  
Jenen, welche ein „Gutachten“ abzugeben haben, vorgezeichnet, was sie  
zu prüfen haben, wovon man hier zu Lande, geradeheraus gesagt, ent-  
weder keine Idee hatte, oder nicht einmal handelte.

Die „Revue et gazette musicale de Paris“ bringt Bruchstücke aus  
der zu erwartenden Geschichte der Musik von Félics.

## Nachrichten.

Paris. Am 20. Juni wurde in der großen Oper Rossini's „Graf  
Org“ und ein Ballet zum ersten Mal in der durch das Geſetz bestimm-  
ten herabgesetzten Normalstimme des Crdchers gegeben. Der Erfolg  
bewies, daß bei den offensbaren Vortheilen für die Sänger die Instru-  
mentalstimme durchaus nicht an Wichtigkeit verlor. Soll übrigens dadurch  
wirklich Entschiedenem geliebt werden, so muß die unbedeutende Ernie-  
drigung nur als der erste Schritt zum Besseren betrachtet werden.

Berlin. Soeben wird von der Buchhandlung des Herrn Star-  
gardt in Berlin das Verzeichniß einer werthvollen Sammlung von  
musikalischen und hymnologischen Werken herausgegeben. Es enthält zum  
Theil den Nachlaß des verstorbenen Professors Dehn, auch einige ältere,  
sehr werthvolle theoretische Werke von Dresler, Forſel, Gerbert,  
Lafſus, Pippus, Marburg, Matheson, Prätorius und An-  
deren. Unter den Handschriften sind bemerkenswerth: ein sehr schöner  
Brief von Beethoven, eine Composition, Original-Handschrift von  
Graun, drei Symphonien von Mozart, Original-Handschriften, die  
im Stich noch nicht erschienen sind. — Das Verzeichniß enthält über  
600 Nummern.

München. Der Oud'schen „Hygieine in Kulis“ folgte am 28. Juni  
die „Hygieine auf Tauris“, die Aufnahme war nicht minder enthu-  
siastisch, das Haus nicht minder in allen Räumen überfüllt, wie bei der  
ersteren. Der Herr, der Energie und dem guten Willen des inter-  
mittirenden Bühnendirectors Schmid und des Generalmusikdirectors Franz  
Lachner, welcher die Oper mit Begeisterung leitete, und in vollendeter  
Weise zur Aufführung brachte, enthuſiasmirte das Auditorium. Das Or-  
chester, die treffliche Chöre, sowie Frau Dietz als Hygieine und Herr  
Orff als Phaltes befriedigten die strengsten Ansprüche.

Leipzig. Frau Dschmann ist noch als Norma und als Jüdin auf-  
getreten, hat aber Leipzig seitdem verlassen, weil sie zu ihrer Erholung  
dringend der Ruhe bedarf (?).

— Auch der Selbst Oud'scher Jun. verläßt uns, um den Platz  
eines ersten Cellisten am südböhmischen Orchester in Jülich zu übernehmen.  
Wienhäusern (Gef.). Am 14. Juli findet ein großes Orchesterfest  
statt. —

Stuttgart. Eine Oper, „die St. Johannisnacht“, gedichtet und com-  
ponirt von Oskar Preßler, ging am 21. Juni mit großem Erfolg  
über die hiesige Bühne. Die „Karlsruher Zeitung“ schreibt ganz entzückt  
darauf, macht aber Herrn Kapellmeister Küden starke Vorwürfe über  
seine bei der Sache dargelegte Gleichgültigkeit.

Stockholm. Von Musikern und Musikfreunden wurde ein „Probe-  
concert“ zur Errichtung von Abonnentenconcerten dahier arrangirt, das  
von einem eingeladenen Publikum stattfand und große Sensation erregte.  
Das Programm bestand aus der Ouverture „Meeresstille und glückliche  
Fahrt“ von Mendelssohn, der „Frühlingsbotschaft“ von Wade, der  
B-dur-Symphonie von Beethoven und dem C-moll Requiem von  
Cecchini.

Würzburg. Bei den öffentlichen Musikproben im königlichen  
Musik-Institut, welche im Sommersemester jeden Sonntag stattfin-  
den, kamen außer Symphonien von Haydn und Beethoven auch  
eine neue von W. Kraling zur Aufführung, welche von dem zahlrei-  
chen Publikum mit reichlichem Beifall aufgenommen wurde.

Sofingen. Am 21. und 22. Juni hat das Morgau'sche Musikfest  
stattgefunden. Am Vorabend des Festes wurde in der Kirche von den  
Herren Fehold und Zander ein Orgelconcert gegeben. Am 22.  
wurden früh Morgens von einem Posaunenchor auf den Hauptplätzen  
der Stadt die Choräle „Wachet auf“, und „Wie schön leuchtet der Mor-  
genstern“ gehalten. Den Hauptpunkt bildete die Aufführung des Or-  
atoriums „Sohn“ von Ferd. Hiller. Die Aufführung des schwierigen  
Werkes unter Fehold's Leitung machte der Sofinger Musikgesellschaft  
und den übrigen Mitwirkenden alle Ehre. Die Besetzung des Crdchers  
und Chors zählte an 300 Mitwirkende, vorunter 14 Contrabässe und  
60 Violinen. Am Morgen des 23. Juni wurde noch Beethoven's  
C-moll-Symphonie aufgeführt.

Frankfurt. a. M. Seit dem 25. Juni gibt die italienische Oper-  
gesellschaft des Herrn Merelli unter Leitung ihres Kapellmeisters  
Orlini wöchentlich vier Vorstellungen im hiesigen Theater, wofür  
dann die deutsche Oper während dessen fernlich nach liegt. Bis  
jetzt hörten wir: „Don Pasquale“ (zweimal), „Barbier von Sevilla“  
(zweimal), „Troubadour“, „Der Liebestrunk“, „Norma“ und „Die heim-  
liche Ehe“ von Elmarosa. Mit Ausnahme der ersten, schwach besetz-  
ten Vorstellung am 25. Juni war das Theater bei den weiteren Vorstel-  
lungen in allen Räumen fast besetzt, was nicht der Neugierde und der  
leichten für abendliche Ausflüge ungenügenden Bitterung allein, sondern  
vorzugsweise den schönen Leistungen des hier beliebt gewordenen südbö-  
hmischen Künstlerpersonals zuzuschreiben ist.

Wien. Die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik“ läßt sich melden:  
„In Wien hat ein Clarinetist Belletti, der schon in Paris und Lon-  
don Aufsehen gemacht hatte, sehr gefallen.“ Wer weiß hier etwas davon?

— Frau Eſſig, welche ihr Gastspiel in London wegen Stim-  
mlosigkeit unterbrechen mußte, ist bei der hiesigen Direction um Verlan-  
gung ihres Urlaubes zum Besuche einer Badcur eingekommen, welcher  
ihr auch bis Ende September bewilligt worden ist. (Siehe oben Leipzig).

— Die königl. preussische Hofopermänglerin Frau Harries-Wip-  
pern ist hier eingetroffen, um einen Cyclus von, wie man hört, nur  
sechs Costrollen zu geben. Sie bringt einen so trefflichen Ruf mit, daß  
man alle Ursache hat, diesem Gastspiel mit Spannung entgegenzusehen.

— Verd's neueste Oper, die in Mailand aufgeführt wird, soll,  
wie man hört, den Titel führen: „Die Räuber der deutschen (!) Wälder.“

— Das Hofoperentheater wird nach den Ferien am 14. d. M. mit  
„Lohengrin“ und Fr. Harries-Wippern als Cella eröffnet.

## Anzeige.

Bei Kahnt in Leipzig erscheint in Lieferungen das vollständige In-  
haltsverzeichnis zur „Neuen Zeitschrift für Musik“. Ein sehr dankenswer-  
thes Unternehmen, welches das Nachschlagen sehr erleichtert, und dadurch  
die Bekanntschaft mit den früheren sehr interessanten Beiträgen von  
Schäffer, Franz, Gathy, Kahlert, Krüger, Lindner, Nikolai,  
u. A. zu vermitteln geeignet ist. Schumann nimmt wir hier nicht, weil  
seine eigenen Beiträge bereits als „gesammelte Schriften“ erschienen sind.

## Briefkasten der Redaction.

K. in F. Der Bericht war zu lang und zu umständlich; wir können  
den solchen Sperrverhältnissen nicht so viel Raum überlassen.

## B e r i c h t i g u n g.

In der letzten Nummer ist in der Notiz über die Anstellung Chri-  
stian Finck's ein Wort ausgeschrieben. Es muß heißen: „und Verfasser  
mehrerer Orgelcompositionen.“ Wir fügen hier sogleich bei, daß Delleſe  
den Posten eines Musikdirectors und Organisten an der Hauptkirche,  
sowie eines königl. Musikdirectors am Staatsseminar in Eßlingen be-  
setzt wird.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Böckl Nr. 109. — Ausgabe: Rohmstr. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weisste und Hüsing, vormals G. Z. Müller's Witwe. Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Tblr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Tblr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Tblr. Mit Vorverlegung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tblr. 10 Cgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Tblr. 20 Cgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Tblr. 10 Cgr. Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Oefter werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die gekrönte Preisschrift von C. Weigmann. — Zur gewöhnlichen Lage des Wiener Hofopertheaters. — Recensionen. — Vofales. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Briefkasten der Redaktion.

## Die gekrönte Preisschrift von C. F. Weigmann.

S. B. Schon längst haben wir den Lesern d. Bl. näherer Mittheilungen und unsere Ansicht über diese „erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschnöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik“ versprochen. Indem wir uns heute dieser der Natur der Sache nach etwas trockenen Aufgabe unterziehen, brauchen wir der Mehrheit der Musiker und Musikfreunde gegenüber kaum an die Entstehung dieser Schrift zu erinnern. Sie wurde bekanntlich auf Anregung des Redacteurs der „Neuen Zeitschrift für Musik“, und in Folge einer Preisanschiebung verfaßt, wozu als Preisrichter die Herren Vixt, Hauptmann und Weigmann ernannt wurden. Der Zweitgenannte entzog sich noch zu geeigneter Zeit dem sonderbaren Auftrag, im Verein mit dem Preisrichter Vixt über Abhandlungen zu entscheiden, die größtentheils die Sache des Componisten Vixt betrafen, und die, wenn sie bei den Herren Preisrichtern Vixt und Weigmann Beifall finden sollten, jedenfalls Hauptmann's eigener Anschauung widersprechen mußten. Für ihn trat Herr Vobe ein, und das Resultat war, daß Weigmann, einer der Preisrichter (obwohl er sich in Betreff dieser Schrift einer Meinungsäußerung enthalten hatte, „weil sie von einem Freunde herröhre“), den ersten Preis erhielt. Sofort wurde die Arbeit in der Brendel'schen Zeitung abgedruckt und später selbstständig herausgegeben. Den zweiten Preis erhielt Graf Dr. Vaucengin in Wien, dessen Arbeit jedoch bisher, entgegen dem Versprechen Brendel's, nicht veröffentlicht wurde.

Also es gilt in dieser Schrift die neuesten Kunstschnöpfungen vom harmonischen Gesichtspunkte zu verteidigen. Sonderbar stimmt damit die gleich im ersten Absatz gegebene Bemerkung zusammen: es handle sich um Ergründungsfähigkeit, die man in „neueren“ Werken „anerkannter praktischer Meister“ finde. Wir nennen dieß sonderbar, weil, was „anerkannt“ ist, nicht erst einer erläuternden Rechtfertigung bedarf. Es handelt sich vielmehr in Weigmann's Schrift doch wohl darum, Nichtanerkanntes zur Geltung zu bringen. In diesem Fall aber entfiel die Frage, ob, was vom ästhetischen Standpunkt aus nicht annehmbar erscheint, von dem viel beschränkteren theoretischen eine Rechtfertigung zuläßt. Ohne uns bei dieser Frage, welche gleichwohl eine selbstständige Erörterung verdiente, weiter aufzuhalten, sind wir der Ueberszeugung, daß auch die hier gebotene rein theoretische Behandlung der Sache eine specielle Untersuchung zuläßt und erfordert.

Der Verfasser hält sich in seiner Schrift ganz auf allgemeinen Boden, und beispielsweise kommt der Name Vixt nur dreimal, und auch da nur in wenig speciellen Hinweisungen

vor. Er läßt sich kluger Weise nicht darauf ein, bestimmte angefochtene oder anfechtbare Stellen in den „neuesten Kunstschnöpfungen“ zu zergliedern und ihre Correctheit zu beweisen. Auch der Name Schumann, an den sich viele interessante Bemerkungen hätten anknüpfen lassen, daß gerade dieser Componist an wirklichen und auch größtentheils zu rechtfertigenden harmonischen Neuerungen reich ist, — kommt in der Schrift nicht vor; ebensovienig irgend einer der neueren Tonichter, von welchem eine bemerkenswerthe Erweiterung und Bereicherung der Harmonik hergeleitet werden kann. In dieses Verfahren wenig wissenschaftlich, so ist es noch weniger geeignet, manche schwebende Frage zur Lösung zu bringen, und macht den gegenwärtig herrschenden Nebel nur noch dicker. Was Weigmann bietet ist einfach eine — Harmonielehre, deren Grundzüge, sofern sie Nichtiges enthalten, weder Weigmann's Erfindung (der Preis hätte in dieser Hinsicht vielmehr Herrn Dr. Hauptmann ausbehalten werden sollen), deren Baßis im Durchschnitt keineswegs die neuesten Kunstschnöpfungen sind, da viele der wirklich zu adoptirenden Fälle schon vor hundert und mehr Jahren vorgekommen sind, — deren Endresultat aber nicht allein der bisherigen Theorie, sondern auch der Praxis widerspricht, sofern es sich um „anerkannte Werke“ handelt.

Weshalb wir nun Einzelnes durch.

Zunächst ist zu bemerken, daß das vorangestellte, dann fallen gelassene, welches aber wieder herorgescholtte Zwölftonsystem (nach welchem nämlich nicht mehr Töne angenommen werden, als Tasten innerhalb der Octave liegen, und wonach also eis und des, eis und f als völlig identisch betrachtet werden), ein irriges ist. Ein „System“ läßt sich nur auf das innere Wesen der Sache begründen; das ist aber in der Musik nimmermehr die Temperatur, welche nur ein äußerlicher Nothbehelf genannt werden kann, um die Unvollkommenheit der Musikinstrumente weniger fühlbar zu machen, — ein Nothbehelf, dessen Möglichkeit glücklicher- oder unglücklicher-weise durch die Stumpfheit des menschlichen Gehörorgans gegeben ist. Die wahre und ideale Beschaffenheit der Musik kennt keine Temperatur; hier herrscht Reinheit; — Uneinheit ist nur dort gültig, wo sie hingehört, wo die Natur sie hinstellt, nicht wo der Mensch sie macht. — Wollte nun Weigmann das Zwölftonsystem vollständig vertreten, warum schloß er sich nicht einfach denen an, die die ganze Klotzschreibung, die ganze Orthographie der Musik verwerfen? Warum nennt er ferner noch fis: fis und ges: ges, wenn zwischen den Beiden doch kein Unterschied mehr bestehen soll? Der Verfasser meint in Begründung seiner Ansicht über die Temperatur: „Bach, Haydn, Mozart, Beethoven hätten sich des temperirten Claviers bedient, sogar verbunden mit untemperirten Singstimmen und Instrumenten. Das temperirte Clavier stand ja aber in diesem Betracht nicht dem reinen Consistenz, sondern der ungleich schwebenden Temperatur gegenüber, und so konnte die Wahl natürlich nicht schwer fallen! Noch weniger folgere aber

aus dem angeführten Umstand, daß sogar die Theorie die Unwahrscheinlichkeit oder Unvollkommenheit zur Basis nehmen müßte. Dieses thut heißt so viel, als die Sünde zur Grundlage der Moral machen.

Weismann eignet sofort in dem Capitel: „Consonanzen“ jedem consonirenden Accord eine „entschiedene Selbstständigkeit“ zu, und meint, daß deshalb (siehe) sein Auftreten, und die dabei vorkommenden Stimmenfortschreitungen keinerlei Zwang unterworfen seien. Das Erstere ist nur so lange wahr, als der betreffende Accord wirklich allein steht. Aber im Lauf eines musikalischen Satzes gibt er die Selbstständigkeit auf, wird von seiner Umgebung bedingt und abhängig, und tritt mit ihr in ein gegenseitiges Verhältnis. Wo ein solches Verhältnis sich weder dem Ohr noch einer scharfsinnigen und auf richtiger Grundlage ruhenden Theorie ergibt, da hört alle Vernunft und musikalische Vogit auf.

Weismann folgert nun weiter, daß Octaven keine Fehler seien; sogar zwischen Sopran und Bass könne „dadurch kein absoluter Mißklang hervorgebracht werden“. Er beruft sich auf den vierstimmigen Canon im Aideo, und auf „mächtig hervortretende Melodien“ in Viskischen Compositionen. Er hätte viel weiter zurückgreifen und sagen können, daß dergleichen schon in Mozart'schen Werken durch Octaven-Verdopplung des Basses mit der Viola, welche bisweilen über die oberen Stimmen hinausgeräth, vorkommt. Damit ist aber immer nur die Verdopplung durch Octaven als Factum aufgezeigt, nicht aber der Ungrund seines Verbots bewiesen, welches der Musiker mit der Benennung „schlechte Octaven“ bezeichnet, und welches mit der Melodieverdopplung gar nichts zu thun hat. Herr Weismann will in solchem Falle dem Schüler sagen: das sei „unschön“. Mit solchen Bezeichnungen in theoretischen Dingen löst man aber keinen Hund aus dem Ofen, und ein Schüler oder sonst Aufstärker, Suchender, der sich damit absinden ließe, müßte wahrlich ein — sehr guter Kerl sein.

Das Schönste kommt nun: der Verfasser sagt nämlich weiter unten in Betreff des Quintenverbots gerade her aus: „Die neuere musikalische Grammatik kann also ohne Bedenken jenes Verbot paralleler Quinten aufheben, umso mehr, als sich dasselbe niemals (!) auf deren Umkehrung, auf Parallelen von Quarten, welche doch ganz dieselbe (!) harmonische Bedeutung haben, ausgedehnt hat.“ Man sollte nun glauben, der Verfasser habe die Brücken hinter sich verbrannt. Aber o Wunder! In seiner anschließenden Lehre von den „Accordfortschreitungen“ werden alle möglichen Folgen für gut erklärt, so lange dabei keine Quinten heraus kommen! Es lebe die Consequenz!!

Zur Verthigung unserer Leser merken wir hier an, daß die vom Verfasser „statt vieler anderen“ hier angeführten Quinten von Beethoven in der Cantilene der C-dur-Sonate op. 53 vollkommen zu vertreten sind, weil sie ganz willkürlich durch die Vollgriffigkeit entfallen, und der Satz, auf einen rein vierstimmigen zurückgeführt, correct ercheint.

Mit diesem Quintenverbot verhält es sich wie mit jedem Gesetz oder Verbot. Es leidet eine Menge Ausnahmen, und sein Wortlaut muß deshalb allerlei Modificationen unterworfen sein. Ein altes Sprichwort sagt: „keine Regel ohne Ausnahme.“ Wollte man aber den Satz umkehren und sagen: „Viele Ausnahmen werden das Gesetz um“, so wäre damit auch nichts gewonnen, denn wo kein Gesetz, da ist die Anarchie, die von selbst wieder das Gesetz gebiert. Für die musikalische Theorie ist daher weder etwas gewonnen, wenn man die Quinten verbietet, noch wenn man sie erlaubt. Es kommt vielmehr darauf an, endlich den Grund zu finden, warum Quinten einmal schlecht, und ein andermal weniger schlecht oder gut klingen. Denn das ist keine Frage, daß die letzteren Fälle sehr häufig sind, und daß der Musiker oft mehr um den Anstand zu wahren, als aus Ueberzeugung gewisse

Quinten vermeidet. Ein helles Licht hat auch hier wieder M. Hauptmann angezündet, da er die Quinten als einen „Accordegoismus“ erklärte, wo nämlich jeder Accord für sich etwas sein, und sich der Folge und Zusammengehörigkeit nicht unterordnen will, mit anderen Worten, wo er nach einem Accord, der als I gelten kann, wieder als I sich geltend zu machen sucht. Hieraus läßt sich nun rückwärts folgern, daß jene Quinten, wo dieß aus irgend einem Grunde nicht der Fall ist, wo das I Seimollen nicht empfunden wird, d. h. wo entweder die beiden Quinten nicht gleiche harmonische Bedeutung haben, oder wo sich die beiden Accord entschieden als nicht I ergeben, das Gehör minder beleidigen, also nicht zu den verbotenen gerechnet werden können. So können auch wir in folgenden Beispielen aufdringlich gesagt keinen Uebelfklang entdecken, und nicht den Bannfluch über sie aussprechen, obgleich wir selbst sie meiden würden, weil das Wesentliche auch ohne Quinten gegeben werden kann:

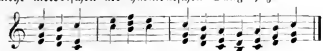
Bei 1. erscheint es und es durch den darauffolgenden G-Accord nicht als Grundton und Quint. sondern als Terz und Sept von ihm. Bei 2. wird das a durch das gleich darauffolgende h als unregelmäßiger Durchgang (Wechselnote) empfunden, nicht als Quint des D-Accords. Bei 3. ist e als durchgehende Sept, a als Terz zu betrachten. Bei 4. machen sich der F- und G-Accord entschieden als IV und V von C geltend. Ebenso bei 5. der D-Accord als II. Bei 6. ebenso, und ist das Quinthafte durch den Umstand, daß es in Mittelstimmen liegt, noch weniger auffallend. Bei 7. sind die springenden Quinten schon deshalb von der Eigenschaft eines „Accordegoismus“ freizusprechen, weil der C- und der E-Accord innerlich zwei gemeinschaftliche Töne haben, und die Quinten nur in Folge der Melodie entstehen, da der Sopran eigenwillig in g springt, und der Tenor das fehlende h zu ergreifen veranlaßt wird. Wir wiederholen, daß solche Quinten, die man „anstandshalber“ vermeidet, das Verbot modificiren, aber nicht aufheben können.

Der Verfasser kommt nun zur Durtonart und gibt die Vorstellung davon ganz nach der Hauptmann'schen Weise. Er kann sich aber nicht enthalten gleich einig Unrichtige darein zu mischen. Er sagt: „Die gegenseitigen Tonverhältnisse der Stammtöne einer jeden Dur- oder Molltonart zeigen jederzeit nur „große oder kleine“ Intervalle auf, und erst mit Benutzung von chromatischen Tönen können „übermäßige oder verminderte“ Intervalle gebildet werden.“ Der Leitton gis in A-moll ist also nach ihm ein „chromatischer“

Ton, nicht ein leiterreicher! Welche Verwirrung der Begriffe! — Ferner genießt bei dem Verfasser der sogenannte verminderte Dreiklang der 7. Stufe wegen seiner „weichen“ Dissonanz das Recht, jederzeit frei auftreten zu dürfen. Das folgende später wirklich aufgestellte Beispiel soll somit richtig sein:

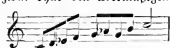


Das Wahre an der Sache ist, daß nur dort, wo dieser Dreiklang als unvollständiger Dominantseptimenaccord auftritt, oder in mehr melodischen als harmonischen Gängen, z. B.



er auch besondere Freiheiten genießt.

Ferner vermeint der Verfasser auf das verwunderlichste die Begriffe „Tonart“ und „Tonleiter“ und scheint unberichtigter Weise zu verlangen, daß die Töne einer Tonart auch eine Tonleiter vom 1. bis 8. Ton ergeben sollen, die ohne Hinzurechnung eines „chromatischen“ Tons kein übermäßiges Intervall enthält. Auf diese Weise muß er natürlich „wegen Mangels einer zusammenhängenden Folge“ die wirkliche Moll- und die „weichere“ Durtonleiter (der Moll-Dur-Tonart), die er doch eben erst (auch nach Hauptmann) aufgestellt hatte, verwerfen. Wozu aber, fragen wir, bedarf es denn einer Folge von acht Tönen? Muß man denn von der 6. in die 7. Stufe gehn? Enthält folgende Melodie nicht auch alle Töne der Tonart, und zwar ohne den übermäßigen Schritt: 6, 7?



Wie Hauptmann und auch schon Marx u. A. trefflich nachgewiesen haben, liegt zwischen der 6. und 7. Stufe schon in Dur eine Kluft, die sich ganz deutlich in der harmonischen Unterlage der unverbundenen Dreiklänge der 4. und 5. Stufe auspricht, und leicht zu Dintinen führt. Diese Kluft erweitert sich in der Moll- und in der Moll-Dur-Tonart, ist aber kein Grund weder den „Zusammenhang“ der Töne derselben anzusehen, noch eine nagelneue Molltonart aufzustellen. Dieselbe besteht nach Weigmann darin, daß man einen Moll-dreiklang zum Hauptaccord macht, und ihn mit Moll-dreiklängen seiner Unter- und Oberdominante in Verbindung bringt. Dagegen erkundet er, weil natürlich mit dieser „richtigen“ Tonart nichts anzufangen ist, eine „härtere Molltonart“, und schmuggelt denn den eben erst ausgemessenen Ton gis als „chromatische“ Contrebande wieder ein!

(Schluß folgt.)

## Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofoperntheaters.

I.

### Direction und Regie.

„Finis est primus in intentione.“

F. S. P. Wenn wir das Geschehen unserer Oper seit etwa zwei Jahren überschau; wenn wir die Ueberschüttung in quantitativer, die Demoralisation in qualitativer Verbesserung von Kunstwerken, und hundert Nebenbände durchdenken, so kommen wir zu folgendem Resumé: Offenbar handeln die Leiter dieses Theaters nach keinem reiflich durchdachten Plan, offenbar haben sie sich

kein geistiges System aufgestellt, und also auch keines durchzuführen.

Aber ohne Systematik, dieses Wort in seinem besten Sinne genommen, wird keine Schlacht gewonnen, kein Staat gut regiert, kein vollkommenes Theaterstück hervorgebracht, kein Banwerk vollführt — und ohne Systematik wird es auch dieses Operntheater nicht dahin bringen, wo alle Verständigen und kunstliebend Gesinnten es sehen möchten. Denn das kloße Hineintappen in die Welt der Kunst ist eine Sünde gegen den heiligen Geist, und bestrafte sich selbst und sicher. Gleichsam blas dem Gesetze der Schwere folgen, und überall hineinfallen, wo es ein Loch gibt — das dürfte doch zum mindesten ein Beweis für Plan- und Systemlosigkeit sein, wenn nicht für mehr. Und „hineingetappt“ ist man in diesem Theater in den beiden letzten Jahren oft und tief.

So hat man z. B. einen blinden Griff nach Frankreich gethan, um die „Königin Topas“, und da dieser schicksalig, einen eben so blinden, um die „Rose von Castilien“, nach England. Jeder konnte es der Hastigkeit des Verfahrens abmerken, daß diese sich wiederholenden Mißgriffe nur Folgen jenes Mangels eines vorangehenden, durchgearbeiteten Systems waren.

Diese Systemlosigkeit ist Ursache der Verschlechterung des Repertoires; diese Systemlosigkeit ist Ursache der Demoralisation des Chors und Orchesters; diese Systemlosigkeit ist Ursache daran, daß keine Kraft dieses Theaters mehr recht gebraucht, und sich selbst bewirgt wird. Denn wenn dieses Theater oft drei Meere über die Opern in einer Woche, und vierzig bis fünfzig Can-canballette in wenigen Monaten als sein Repertoire hinsetzt, so ist dieses Verfahren geeignet, Chor und Orchester zu demoralisieren, und den Geschmack der Bühnenmitglieder und des Publikums zu ruinieren; während eine ganze Welt von Schönheiten in den Bibliotheken brach liegt, und, nur von Weigen gesamt, ihrem in's Leben treten vergebens entgegen harrt.

Diese Systemlosigkeit ist ferner auch Ursache, daß die productiven Kräfte der sogenannten modernen Schule verzagt werden: Denn von Intendanten und Directoren wird ihnen weder Vorschub noch Anregung, weder Hilfe noch Belehrung; ihr Fehlerhaftes und ihr Untes wird gleichmäßig ignoriert. Und das heißt, gelinde gesagt, sich die Sache leicht machen.

Diese Systemlosigkeit macht sich auch geltend in den Engagements-Verbindungen, in dem Hinfallen einer scheinbaren Virtuosität bei Vernachlässigung der verbindenden Glieder, der Episode, des recitierenden Theils der Oper, des Ensembles.

Man hat z. B. zwei Baritonisten und einen Bassisten engagiert, von denen keiner gehen, stehen, sitzen, reden kann. In den Rahmen eines Hoftheaters aber gehören so ungebildete Menschen durchaus nicht. Man hat einige junge Leute zum Tenor engagiert, denen theils Stimme und Fähigkeit, theils Belehrung und Schule abgeht, um etwas zu werden. Wie wichtig die Episode auf der Bühne ist, wie sie die besten Scenen ruinieren, den schon halb gewonnenen Erfolg wieder aufheben kann, und wie ärmlich sie in der Hofoper vertreten ist — zeigt sich sofort, wenn man sich die Personen vergegenwärtigt, die sie vertreten, Personen, die in jedem Provinztheater ausgedacht würden. Wie sehr die vermittelnden Glieder, die zweiten und dritten Partien der Oper, einer directionellen Leitung, einer klärenden, ordnenden, geistvollen Regie bedürftig, kann sich ein Jeder vergegenwärtigen, wenn er die nächst beste Oper anhört.

Da nun zum mindesten Eines der beiden Prädicate Falstaff's „fett und alt“ fast auf alle ersten Sänger und Sängerinnen dieses Theaters anzuwenden ist; so wäre schon längst ein systematisches Engagement mit anderen Kräften möglich gewesen. Statt dessen hat man z. B. zwei Fräuleins, deren jedes schon zwanzig, dreißig Jahre das Publikum vergnügt — neuerdings auf fünf Jahre als „jugendliche“ Sängerinnen engagiert.

Daselbst ist's mit dem Chor, bei welchem vor Kurzem Jemand engagiert wurde, der eben seine zweite Capitulation bei einem Infanterieregiment antreten wollte. Das ist aber nicht etwa als ein Scherz zu nehmen.

Die Wirksamkeit einer, über ihre Mission ganz klaren Operntheaterdirection würde sich bald haben herausfühlen lassen. Und zwar in folgenden Hauptrichtungen:

Erstens im festen Hinschließen eines Repertoires der classischen, romantischen und modernen Schule.

Zweitens in der entschiedenen Hülfeleistung und Anbahnung des Besseren bei den neueren Bestrebungen.

Drittens in der Verechtung, Verwendung und Ausgleichung aller streitenden aber regiamen Elemente des musikalischen Dramas. Viertens in der Heranbildung eines künftigen Schicksals, sowohl im Publikum als auch unter den ansiehenden Künstlern.

Aber von alle dem ist bei der jetzigen Operntheaterleitung wenig zu spüren.

Denn der Director des Theaters, ein anständiger Kapellmeister, ist nichts weniger als ein durchgebildeter Dramatiker. Dieß selber fühlend, legte er gleich von Anbeginn seiner Stellung her den hochwichtigen Theil eines Regisseurs und dramaturgischen Leiters in die Hände eines hiezu gänzlich unfähigen Wagners.

Und das war die erste und größte Sünde des jetzigen Directors.

Der Regisseur eines „ersten“ Operntheaters muß natürlich gründlich musikalisch gebildet sein, er muß nebst Sprach- und Sachkenntnissen wissenschaftliche Bildung besitzen, und in der Kunst- und Weltgeschichte zu Hause sein. Was aber mehr als das ist, er muß ein eiserner, doppelt starker Charakter sein, wenn er unter so draufenden, gewaltsamen Elementen Herr bleiben will. Statt alle dem stellt sich uns in dem jetzigen Regisseur des Operntheaters ein Mann dar, der sich stets überläßt, und der, außer einer gewissen Schauspielerpraxis, nichts weniger hat, als die Fähigkeiten, die zu solchem Amte qualifizieren. Und daher kommt es, daß ein Jeder thut was er will, daß seine Vorfällung, seine Scene mehr starrt, daß man selten mehr ein richtig deutsch gesprochenes Wort zu hören bekommt, und daß das Ganze häufig einen sehr provincialen Anstrich gewinnt. Man erinnere sich hier nur an die Oper „Der Wildschütz“. Grafen und Barone sprachen, sangen, gingen und benahmen sich wie Droschkentuschler; schlugen sich, mit ineinandergeboogenen Körper, auf die Kniegeleise und Schenkel, während sie mit einer Dama sprachen; und schlotterten in ihren Keitsiefeln einher, als kämen sie eben von der Krippe. Es fehlt eben in Allen und in Allem die Intelligenz, und der Respekt vor einer solchen in personam.

So kann man ferner lange in der Oper sitzen und im Zweifel sein, ob man chinesische oder türkische Lout und Phrasen zu hören bekommt. Hier einige Proben: „Sohnenrath — geschworen — wer trinkt der hat zu allen Muth — mit milden Segensblick — General — o Tell, — was bestirmt dein Herz unsere Schmach — verloschen ist die Lampe, denn noch scheint der Mond — er hörte nur der Ehre Stimme, aber auch verfallt er Gefährs Grimme — da Welschmerz weicht — süße Stunde — u. s. w.

Zu alle dem kommt noch die Ueberhäufung der meisten Opern mit dazu componirten Recitativen, welche, geistlos und langweilig wie sie sind, eine halbgute Oper erdrücken. So hat man z. B. in die Oper „Hof von Castilien“ siebenzehn derlei Recitative hineingelegt. Ebenso in „Die lustigen Weiber von Windsor“.

Und das alles ist so deshalb, weil die Herren und Damen dieses Theaters nicht „reden“ wollen, und es dem dramaturgischen Leiter allerdings eine Unmöglichkeit sein würde, Gelenkigkeit und Rhythmicität in die Bewegungen, sowohl der Zungen als der Glieder, und des Oeuvres eines „Künstlers“ zu bringen.

Wie haben sich diese „Leiter“ in letzterer Zeit nur an dem Mentor der Jahrtausende, an dem Prototyp aller maffelosen Schöner, an der Personification der Musik — wie haben sie sich an dem „unserblischen“ Mozart vergangen!

Hat denn der dramaturgische Vorstand dieses Theaters nicht die Werke Zehn's und Dullibische's gelesen? Wußte er denn nicht, daß dieser Mozart sich am österreichischen Hof, in Italien, unter den Kamern seiner Zeit, und auf Reisen eine gesellschaftliche Bildung erworben hatte? Wußte er denn gar nichts von Mozart's geistigen Vorzügen, daß er ihn, einer pöbelhaften Tradition zuliebe,

im „Schauspieldirector“ im Tone eines Schenkwirthes reden läßt? Dem Mozart hätte man doch eine andere Sprache vorzulegen, und überhaupt Aushüfte, wie „Bagasch, schön's Bändel, Gesindel“ zc. ausmerzen sollen.

Hingegen merzt man oftmals eine Scene, ein Gesangsstück aus, und läßt die Handlung, ohne Sinn für den Hörer, ruhig weiter gehen; wie z. B. im dritten Act der „lustigen Weiber“, wo die Ballade weggelassen wird.

Zu all diesen kommen noch die oft gränzenlose Apathie und colossale Unbetheiligkeit des Hørs, die zornregende Plumpheit des Statistenwesens, und das unverzeihliche „Sichgehenlassen“ der Episodisten. — All das Aufgezählte ist nur der Ausfluß, die Folge einer unzureichenden Leitung. Es ist das natürliche Ergebnis einer übergroßen Selbstzufriedenheit des Vorstandes, welche einen Fortschritt unmöglich macht. Unsere Aufgabe ist es, solchen sich immer widerholenden Fehlern einen objectiveren Stand- und Gesichtspunkt vorzuhalten. Dabei wird es freilich nur zu oft dahin kommen, Zehn's parole's Worte anwenden zu müssen:

You, that way; we, this way!

## II.

### Das Repertoir.

„Mercurio, Du sprichst von einem Nichts!“

Wenn ein Hofoperntheater in einer Weltstadt, wie Wien, täglich ein sogenanntes „volles Haus“ hat, so ist das noch kein Beweis für ein gebiegenes, wuhhaft kunstgerechtes Repertoir. Denn den verschiedenartigen Elementen einer solchen Weltstadt gefält leicht Etwas. Aber das bloße „gefallen“ kann nicht die einzige Intention einer tüchtigen Bühnenerwaltung sein.

Man sehe sich doch die convulsivischen Zuckungen der Koués des Parters an, wenn eine Tänzerin, in den edelstregendsten Cancansprüngen, ihre Füße mit einiger Rapidität herumwirft, — und sage dann noch von „gefallen“ und „nicht gefallen.“ Ein objectiv bildender Director aber jätet diese Knorren aus; er erzieht sich sein Publikum, hebt es zu seiner Kunstanschauung empor, und läßt sich durch die Schreier und Enthusiasten nicht von seinem ästhetischen Standpunkte abbringen.

Dasu muß er sich aber sein Repertoir auf Jahre hinaus festgestellt haben; nicht heute mit dieser, morgen mit jener Oper „experimentiren“ wollen.

Ein kunstgerechtes Repertoir wird jeder Schule, jeder Zeit, jedem Geiste gerecht. Es lebt mit den Vergangenen, befördert die Gegenwärtigen, und bahnt der Zukunft die rechten Wege an.

Nun, und das Repertoir des Hofoperntheaters?

Ohne auf die „musica per tragedia“ zurückgehen zu müssen, kann das classische Repertoir einer Hofoper ganz anders aussehn, als es in Wirklichkeit ausseht. Ohne sich die unberufenen Raabhaber Weber's einzuverleiben, müßte sich ein viel lebendigeres Repertoir in der romantischen Oper herstellen lassen; als eben besteht. Und ohne ferner mit den gezwungenen Verjuden der modern en Schule Zeit zu vergeuden, könnte man dieser Richtung des Repertoires mehr Vollkommenheit verliehen. Aber man läßt sich eben zu Allem stoßen und drängen; theils durch den entarteten Geschmack der Koués des Parters und der Lugen, theils durch Sonderinteressen einer Sängerin, eines Kapellmeisters, eines wohlhabenden Compositors.

Aber eine Direction, wo wie sie uns denken, würde sich zu nichts drängen und stoßen lassen; nicht einmal zum — „Troubadour.“

Eine Direction, wo wie sie uns denken, würde mit einem Blide übersehen, was zu completiren, was auszuweiten, was anzustreben wäre, um das Repertoir eines „ersten“ deutschen Hofoperntheaters würdig hinzustellen.

Hutur wir selbst einen solchen, wenn auch nur statistischen Wid in die Reihe der Operncompositionen, so werden wir bald den besseren Boden gewinnen, von welchem aus wir das jetzige Repertoir nicht als infallibel erkennen werden.



Glück hat sieben Haupt- und viele Nebenwerke gedichtet; Das Wiener Operntheater hat eines auf seinem Repertoire. Der Engländer Murray nennt diesen Componisten den „Mißel Angelo der Musik“, und die Hofoper nimmt ungefähr so viel Notiz von ihm, wie von einem Stern — siebenter Größe. Diefem Regenerator, diesem herrlichen Geiste ergötzt es im Hofoperntheater ungefähr so, wie der Spiritus in Doid: vivo quidem, pende lamina, improba! rief die Direction, und hing die Iphigenie in ihr Repertoire. —

Cherubini hat neunzehn Opern, darunter fünf Meisterwerke: Die Hofoper kennt seit langer Zeit von diesem Meister gar nichts. —

Spontini hat sechzehn komische und acht fetidische Opern: Das Repertoire kennt Eine davon. —

Dasselbe gilt von Kozing, diesem tändelnden Genie. Er hat acht Opern: Das Repertoire hat zwei davon; aber auf eine Weise, daß sich gewiß keiner, der diese Darstellungen sieht und hört, wünscht, ein productives Talent zu sein. —

Spohr hat sieben, Marschner acht, Weber sechs, Franz Schubert zwölf, wenn auch theilweise unfertig, Mendelssohn eine Oper: Die „erste“ deutsche Oper kennt von allen dem vier Opern. —

Aber lassen wir die Partituren Zumsteeg's, Pachner's, Voelckers, Jests's, Hummel's bei Seite, und fragen wir bloß: Wird man denn unserm Raphael Sanzio, wird man denn unserm schön Mozart gerecht? O nein!

Wäre von jenem Malergenie nur ein Stückchen Meines aufzufinden, wie würde es bezahlt, gewürdigt werden! Wie würde man es in Gallerien hängen, und die Welt anstaunen lassen! Nun, und Mozart?

Er hat vor der Oper „Domeneo“ kleinere theatrale Werke geschrieben: Wenn man nun, pietätvoll, dieser Musik des göttlichbegabten Mannes einen passenden, den heutigen Anforderungen entsprechenden Text unterlegen ließe? Dichter gibt es sicher, die sich durch solch' einen Auftrag geehrt fühlen würden.

Wir haben von diesem Meister der Oper drei Werke auf dem Repertoire: wo bleibt da die Vollständigkeit? Wo die Liebe athmende Oper „Belmonte und Constante“, wo „Zaide“, wo „Mädchenentreue“, wo „Tinas“ u. c.

Dasselbe gilt auch von Weber's Opern. Wäre die mangelnde Einheit der „Sylvana“ nicht durch Textunterlegung auszugleichen? Und könnte man mit „Peter Schmol“ und „Abu Hassan“ nicht ähnliche Versuche machen?

Weiter! Wird man denn dem elegischen Spohr gerecht? — „Wo bist Du, Faust, der in alle Tiefen drang?“ fragt man sich vergebens. Wo ist „Aor und Zemire“, wo „die Kreuzfahrer“ — „der Berggeist“ — „der Zweikampf“ — „der Alchymist“?

Und so weiter!

Denn wenn Sink, in seinem Buche „Geschichte und Wesen der Oper“ schon vor dreißig Jahren mehrere Duzend Componisten auf einer Seite anföhrt, welche Wien nie kennen gelernt hat, so kann man heute hundert herzföhlen, bei denen es nur eines erwärmenden Impulses bedurfte hätte, um etwas Tüchtiges zu werden.

Aber Directoren und Kapellmeister kümmern sich wenig um das Reich der Mähigkeit; sie weichen bloß dem rohen Wuf, der herabstürzenden Gewalt der Thatfachen. — Warum unterstöhrt, befördert, regelt, läutert man denn nicht von dieser Seite her die Bestrebungen unserer mitlebenden Productiven?

Die sogenannte „moderne Schule“ ist offenbar in einem Längerungsprozesse begriffen, und harret bloß auf Anregung von Seite der Directoren und Intendanten. Nun gälte es, diesen Bestrebungen ihre Fehler im Spiegel der Deffentlichkeit vorzuhalten, und ihrem Guten die Wege zu bahnen. Allein an den betreffenden Orten nihilirt, schneigt man auch nach dieser Seite hin, und summiert sich wenig um das was zu Grunde geht.

Das sollte anders werden — aber wie?

Erstens müßte man ein vollständigeres, auf Jahre hinaus systematisch geordnetes Repertoire aufstellen, und zwar aus allen den obenbenannten Operncategorien: Dadurch würde ein objectiver Ge-

schmack sowohl im Publikum als auch unter den Künstlern herangebildet.

Zweitens müßte man sich zur Hilfestellung, Beförderung und Regelung der neueren und neuesten Bestrebungen verstehen. Denn, daß man endlich, nachdem sowohl die Neugierigen als die Wißbegierigen, die Competenten als die Richter, das Parterre und die Gallerie zu laut wurden, den „Kobengrin“ in das Repertoire aufnehmen, das wird wohl kein Verhängnis als eine selbstgeübte That ansehen; auch wird er nicht glauben, daß so vereinzelt, sporadische Glücke den jungen deutschen Bestrebungen irgend etwas nügen. —

Derlei Experimente schaden im Gegentheil der „neuen Oper“ eben so viel, als wenn man im Possenbühnen jenseits der Donau „Hamlet“ und „Makbeth“ spielt, und glaubt etwas für die wahre Kunstanschauung gethan zu haben. Denn derlei, aus dem richtigen Rahmen der Kunstgeschichte herausgeriffene Blätter und Regen können nur verwirren. — Unter vielen Mitteln, unsern mitlebenden Operncomponisten ihre Wege zu ebnen, wäre Folgendes eines der wichtigsten.

Dem Einzelnen wird es unendlich schwer, sich ein brauchbares Textbuch zu verschaffen; einer Hofbühnen-Direction aber dürfte es ein Leichtes werden, durch Preisausreibungen von etwa zwei, drei und vierhundert Gulden, binnen sechs Monaten mindestens drei gute Textbücher in Händen zu haben. Jeder Componist dürfte sich um eine Abschrift eines dieser Textbücher, vermittelt einer einmündenden Concert-Composition, bewerben. Unter hundert eingelassenen Textbüchern und vielleicht zwanzig dadurch hervorgerufenen Opern, würde ja doch Ein Werk sein, welches eine kleine Nähe und neunhundert Gulden Mehretrag des Jahres reichlich lohnen könnte. Eine einzige Cancanprinzeerin kostet ja das Jausende! — Und nun denke man sich eine solche Manipulation fünf, sechs Jahre fortgesetzt! —

Dem Repertoire des Hofoperntheaters ergötzt es schon lange wie dem Bettler bei Zwist: es wird wie eine Seitenfugel stets weniger. Warum entschlägt man sich nicht, solchen Zuständen mit wenigen sicheren Griffen, ein Ende zu machen?

## Recensionen.

Orgelcompositionen von Adolph Hesse. 1. Phantasie (C-moll) op. 22 (umgearbeitete Auflage, Nr. 11 der Orgelwerke). 2. Einleitung zu Graun's „Tod Jesu“ op. 84 (Nr. 47 der Orgelwerke). Leuckart's Verlag in Breslau.

G. W. Der Altmeister unserer Organisten gibt hier zwei sehr interessante Werke, die allen tüchtigen Orgelspielern höchst willkommen sein werden. Daß Hesse sich mehr durch glänzende Schreibart, als durch Großartigkeit der Erfindung auszeichnet, weiß Jeder, der seine Sachen spielt. Glänzend ist nun auch die jetzt vergrößerte C-moll-Phantasie. Ein imponantes Adagio beginnt; der Hauptzug darin ist das kurze Pedalthema:



aufsteigend und dann wieder in der Umkehrung absteigend, bald im Manual auftauchend und vom Pedal umspielt, gibt es dem ersten Zuge i. og des „Adagio“ einen bewegten Charakter. Nach einer Terz auf der Dominante g, hebt ein Andante grazioso (Es-dur  $\frac{3}{4}$ ) an; auch in ihm eröhrt das erste Thema zum Schluß wieder, in einer kleinen Erweiterung:



im Allegro non troppo mit dem Augenthema:



schließt die Phantasie; von großer Wirkung ist wiederum das gleichzeitige Auftreten des ersten Pedalthemas.

Die Einleitung zum „Tod Jesu“ wird bei Aufführungen dieses im protestantischen Norddeutschland ungemein populären

Werk in der Kirche von großem Nutzen sein. Ein Andante grave Es-moll  $\frac{3}{4}$  eröffnet das Stück; nach 20 Tacten erklingt die Gesangsfuge „seine Seele ist voll Jammer“ ziemlich breit ausgeführt, zuletzt in der Umkehrung sehr schön verarbeitet; sie schließt mit einem 18 Tact langen Orgelpunkt ab B, worauf dann als Finale unmittelbar die Durchführung des Chorals „Du dessen Augen flossen“ in Es-dur folgt, mit dem bekannten Schlusse in G-dur. Daß auch dieses Werk sehr schön gearbeitet ist, versteht sich von selbst, da ein Meister wie Adolph Hesse der Schöpfer ist.

Messe Nr. I für Sopran, Alt und Bass von A. Tuma. Op. 1. Spi-na's Verlag in Wien.

Der Verfasser gibt in seiner Einleitung einige Ansichten über die Erfordernisse zur gelungenen Ausföhrung eines Musikstücks. Sie sind ganz richtig aber leider nicht neu. Ferner gibt er jedem Theil der Messe eine deutliche Erklärung seines Inhalts, die für Jeden, der die Messe als integrirenden Theil des Gottesdienstes kennt, auch nichts neues enthält, deren Zweckmäßigkeit wir aber gern anerkennen wollen.

Die Musik ist für keine Chöre berechnet, und darum auch nichts weniger als schwer; sehr zu loben ist die fließende, selbstständige correcte Stimmführung, die denn auch für die geringere Erfindungskraft entschädigen muß. Am meisten ausgeprägt ist das Thema:



mehrfach tritt es auf, außer im Arie ist es noch im Benedictus streng durchgeführt. Fast alle Sätze sind in F-dur geschrieben, dadurch entsteht eine zu große Gleichförmigkeit in der Föhrung. Am gelungensten ist das Credo, hier ist doch die größte Mannigfaltigkeit im Rhythmus, auch in der Föhrung ragt es gegen die übrigen Sätze hervor. Der große Fleiß des Componisten ist wahrlich nicht zu verkennen, und den wollen wir hiennt auch rühmlich hervorheben, allein eine musikalisch-interessante und dabei religiös-empfundene Messe für drei Stimmen ohne alle Zuhut zu schreiben, ist eine Aufgabe, die auch die Kräfte noch begabter Componisten übersteigen dürfte.

Sonate, comp. von F. W. Lange. op. 1. — Verlag von J. Andr. in Hfenbad.

v. B. Vorküßig, steht der Componist, der sich mit diesem opus 1 in der musikalischen Welt einführt, noch auf einem Standpunkt, wo seine Arbeiten kaum als ein Gewinn für die Kunst erscheinen können, indem diese Sonate wenigstens der Besenzeit nach sich nur als ein Reflex jener Muster zeigt, welche der Autor studirt, welche aus weiten auf ihn gewirkt zu haben scheinen, und in der Totalität noch keinen individuellen Character hat, den nun einmal die moderne Kunst unerlässlich fordert, in welchem allein ihre Berechtigung beruht. Jene Muster aber sind zunächst Mozart, dann (im ersten Satz sehr auffallend) Hummel und im Thema des Finales



gudt sogar, wie man sieht, Schubert (des Mädchens Klage) ein bißchen hervor. Doch besitzt der Autor unbedingt ein musikalisch flüssiges Naturell, was unseres Erachtens immer das allererste, die conditio sine qua non ist, obwohl dasselbe, da auf ihm der Spieltrieb beruht, von Herrn v. Bülow in seiner Prochüre über die Haus-Duvertüre als „von Haars aus animalischer Natur“ sehr geringfügig behandelt wird, eine Eigenschaft, deren er (nämlich der Spieltrieb) sich gar nicht zu schämen hat, so wenig als der Mensch selbst; denn so gewiß er allein (der Spieltrieb) noch kein Kunstwerk hervorbringt, so bedenklich steht es um den Künstler, welchem er gänzlich fehlt. Sowohl im ersten, wie im letzten Satz aber zeigt der Componist auch einige recht eigenartige Gedanken und Wendungen, die beweisen, daß es ihm an selbstständiger Erfindungskraft nicht gebricht, die nur vielleicht vorläufig nicht für die größten Formen ausreicht. So ist z. B. im Finale die Wendung

von der Tonica (B-moll) nach der Parallele recht hübsch ausgeführt und das mit ihr auftretende Motiv:



auch später recht glücklich verwendet, nur wieder nicht bei der Rückleitung nach der Tonica, die durchaus höfzern ausgefallen ist. Von Casaphonien (sowit gar nicht der Fehler unseres Autors) wie er deren eine gegen den Schluß des ersten Satzes schreibt, möchte er sich in Zukunft in Acht nehmen. Es ist durchaus nicht abzusehen, warum er nicht stott:



schreibt. Die freundliche Arbeit ist übrigens nicht nur überhaupt (wenigstens Dilettanten), sondern namentlich auch Lehrern zu empfehlen, die ein musikalisches Gewissen besitzen, und deren Schüler im gebunden-flüssigen Styl geübt werden sollen.

## Locales.

### Hofoperntheater.

S. B. Die Saison wurde also mit „Lohengrin“ eröffnet. Würdiger wäre sicherlich mit einer klassischen Oper begonnen worden, — doch mögen Umstände hierbei von Einfluß gewesen sein, deren unübersehbare Gewalt wir nicht bezweifeln wollen.

Das Interesse dieser Vorstellung concentrirte sich in dem Berliner Gast, Frau Harries-Wippera, welche die Partie der Elsa gab. Außerdem war die Besetzung nichts weniger als ansehend. Lohengrin, den man von Ander, — Ertrud, die man von Fr. Füllag gehört hat, durch Herrn Walter und Fr. Sulzer dargestellt, verlieren sofort bedeutend an Interesse und künstlerischem Eindruck, da Herr Walter die erste noble Haltung gebricht, während Fr. Sulzer, die Vörräge ihrer Vorgängerin, nämlich Kraft und Schönheit der Stimme, vermissen lassend, nur deren Fehlen in reichlich potenziert Ausdehnung besetzt. Auch der Tactmann des Herrn Rudolph läßt genug zu wünschen übrig.

Unter diesen Umständen und allen Einflüssen einer „ersten“ Vorstellung nach den Ferien war es auch für die Darstellerin der Elsa schwer, sich selbst und das Publikum auf jenen Höhepunkt der Erwärnung zu bringen, den das Wagner'sche Werk überhaupt zuläßt. Doch war ihre Leistung im Ganzen eine höchst wohlthunende. Frau Harries-Wippera ist im Besz ihrer Stimme von ausreichender Schallkraft und von einem seltenen süßen Schmelz; ihre Gesangsweise ist eine von den modernen Schlägen fast vollkommen reine, der Ausdruck warm und lebenshaftlich, Spiel und Mimit lebendig und doch natürlich, die ganze Erscheinung von hoher Anmuth. Besonders hervorzuheben wäre Gesang und Spiel in ihren Scenen des ersten und dritten Aktes. Im zweiten Akt, namentlich in der Scene am Ende war die Leistung durch unsichere Intonation beinträchtigt. Im Ganzen darf man sich nach diesem Debut von dem weiteren Gasspiel viel Genuß versprechen.

Da Herr Ander die Partie des Lohengrin zu ansehend ist, und Herr Walter demnach wahrscheinlich für immer in ersteren wird, so möchten wir Lehrtern darauf aufmerksam machen, daß er den Character des „Lohengrin“ in verkehrter Weise wiedergibt, indem er zu viel spielt, zu viel Ausdruck in Einzelnes legen will. Lohengrin muß stets eine gemessene Haltung bewahren, nie sich zu fleischlich unnötigen Mienenpiel verleiten lassen, sonst läßt er augenblichlich den Nimbus übermenschtlicher Höheit ein. Herr Ander kann in dieser Hinsicht als sehr nachahmenswerthes Muster gelten. — Die Aufföhrung im Ganzen war wie gesagt, keine ganz befriedigende und abgerundete. —

v. Hr. Herr Bachtel, dem künftlich heftigen Opernbeater, debutirte in Rossini's „Wilhelm Tell“ als Arnold mit glänzendem Erfolg, der in jensei vollkommen gerechtfertigt war, als dieser Sänger über ein kraftlos riesiges Organ gebietet, welches gleichwohl auch in den größten Kraftanstrengungen, die nur an ihm als solche gar nicht wahrnehmbar werden, seinen schönen, posthosen Klang nicht verliert und der also in dieser Beziehung den von vornherein von ihm gehegten Erwartungen vollständig entsprach. Wer sich für ein aus voller Brust, frei und mit der größten Leichtigkeit angeblasenes hohes C zu begeistern vermag, den muß dieser Sänger nothwendig entzücken und in der That würde er auch mit einem wahren Jubel aufgenommen. Uns hat er gleichwohl nicht entzückt, da wir im Gesang und Spiel das vermissen, was wie die Kunst nennen, doch wollen wir gerne noch die ferneren Leistungen des von der Natur allerdings mit fosselhaften Mitteln ausgestattetem Sängers abwarten, che wir ihn der Totalität nach beurtheilen. Neben dem Gaste vermachten nur noch in erster Linie Herr Wed und dann Hr. Ferrati in der Kleinen, von ihr aber so sehr inancieren Parthei des „Gemini“ sich durchgreifende Geltung zu verschaffen. Die Vorstellung im Ganzen aber war — im Gegenfatz zu jener des „Lohengrin“ — eine so abgerundete, flüssige, wie wir uns keiner solchen des „Tell“ zu entzücken wußten, und es scheint, daß wir alle Ursache haben, uns zu der Acquisition des Herrn Dessoff Glück zu wünschen, der an diesem Abend seine Krönung hielt und welchen dazuer zu setzen unserer Bühne ohne Zweifel zum Vortheil gereichen würde.

### Aus dem Prüfungsfaal des Vereins zur Beförderung ächter Kirchenmusik.

S. B. Wir wissen nicht, wie groß die Anzahl Jener ist, die von der Existenz dieses Vereins Kenntniß haben, glauben aber annehmen zu dürfen, daß sehr Wenige erfahren, was in diese Anstalt eigentlich geschieht und gelistet wird; und deshalb scheint es nothwendig, daß zu Zeiten von den dortigen Besprechungen in diesen Blättern Notiz genommen wird. Auswärtigen Leuten bemerken wir, daß dieser Verein vorerst seine Thätigkeit darauf beschränkt, eine musikalische Lehranstalt für Schul-Präparanden zu erhalten. Diefelbe besteht also nicht von Staatswegen, sondern bloß durch die Bemühungen Einzelner, die die Geldmittel auf dem nunangehörigen Wege „unterstühender Mitglieder“ einbringen. Daß unter solchen Umständen von einer besonders kräftigen Beförderung ächter Kirchenmusik nicht die Rede sein könne, ergibt sich von selbst, und wir haben nur Worte des Bedauerns, daß eine derartige Anstalt in der ersten katholischen Residenz Deutschlands eine so kümmerliche Existenz führen muß, während man von dem obgenannten religiösen Sinn Süddeutschlands gerade erwarten sollte, daß solchen Anstalten eine vorzügliche Unterstützung zukäme.

Wenn nun trotz allen diesen beengenden Verhältnissen doch so manches Nützliche errichtet oder doch angebahnt wird, so stellt diese Wahrnehmung den leitenden Persönlichkeiten und ihrem Eifer ein Zeugniß aus, welches zu unterschreiben wir nicht Anstand nehmen.

So ist es namentlich die Ergelshule, deren gegenwärtige Organization gegen die frühere eine hoffnungreiche genannt werden muß. Nicht nur horten wir bei der diesjährigen Bildung zum ersten Mal wenigstens einige Jünglinge mit Fedal spielen, wir hörten sogar ein obligates Fiedalspiel, vor welchem man selber, wie es scheint, allzu großen Respekt hatte, um dessen Erlernung zu unternehmen zu fordern. Das Fiedal der kleinen Zimmerorgel des Vereins, welches bei den früheren Prüfungen immer mit Vertreten zugebndet war, hat also endlich das Fiedal der Welt erlitten, und in Folge der Bemühungen des Professors des Ergelspiels, Herr Eduard Köhler (dem Wien auch die Bukowische Orgel in der Josephstadt verdankt) eine Zungensäume und einen Umfang von zwei Octaven (C—F) erhalten. Das Institut ist sogar im Begriff, sich eine neue Orgel mit zwei Manualen zu verschaffen, eine Anschaffung, von der wir vor Kurzem nicht zu träumen gewagt hätten.

Stellten sich nun die Erfolge des Unterrichts in der Ergelshule begrifflichweise auch noch als ziemlich primitiv dar, so mußte man doch erfreut sein, daß jezt wenigstens der rechte Weg eingeschlagen wird, auf

dem man wohl vielleicht langsam, aber doch sicher zu entscheidend-Resultaten gelangen wird, besonders da, wie wir uns überzeugen, auch der theoretische Unterricht in gründlicherer Weise betrieben wird, als früher.

Außer der Fällung der Ergelshule wohnen wir noch einer Production bei, wo von sämmtlichen Jünglingen verschiedene Kirchenmusikstücke ausgeführt wurden. Ueber das Zusammenwirken dieses keineswegs aus künstlerischen Elementen bestehenden Körpers läßt sich freilich von der Hand wenig besonderes Rühmendes sagen. Man sang und spielte zwar leidlich im Takt, aber aus einer gewissen Rohheit der Behandlung kam man nicht heraus, und da wir der Meinung sind, daß gerade bei der Kirchenmusik ein edler Vortrag am allerdingendsten sei, so konnten wir uns nicht sonderlich — erbaunt finden, obwohl wir freilich die Schwierigkeiten, die dem entgegenstehen, nicht unterschätzen dürfen. Was die Wahl der bei dieser Gelegenheit ausgeführten Musikstücke betrifft, so hätten wir Manches, wie z. B. die sonstig leinige Magnificat von Salieri, vorgezogen. Wenn der Verein dergleichen pflegen und seinen Jünglingen einüben wollte, so würde er nicht im Geringsten Namens, der das Bewerth „ächst“ enthält, vorgehen. Nicht nur ein Besalcher von Vittoria, und das Misericordias Domini von Mozart.

### Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

In gegenwärtiger Zeit, wo die Muse Entere Ferien hat, ist es schwer den musikalischen Tuganen Reizigkeiten von Weltinteresse zur Veröffentlichung zuzubringen; man müßte denn fast Thatfachen zu berühren, zum Gebiet der Phantasie seine Zustucht nehmen, womit aber practischen Leuten selten gebietet ist. Für Letztere dürften daher einige Mittheilungen bezüglich der jüngst erfolgten Wahl eines musikalischen Directors des Cäcilienvereins an Stelle des rühmlich strebenden, leider geschiedenen Messer, nicht ohne Belang sein, und wir lassen sie hier folgen. Man hatte die fragliche Stelle von hier aus nicht öffentlich ausgeschrieben, doch mußte der Vorstand des Cäcilienvereins bereits zu einem bestimmten Resultat seiner Wünsche gelangt sein, da er Anfangs Juni die Vereins-Mitglieder schriftlich in Kenntniß setzte, daß je an verschiedenen Abenden die betreffende Bewerber eine Probeprobe leisten würden. Wenn es hierdurch auch nicht möglich schien, sich ein competentes Urtheil über vollständige Befähigung der Einzelnen zu verschaffen, so war es wenigstens ein Mittel, den Vereinsmitgliedern die betreffende Persönlichkeit vorzuführen und einigermaßen die Art und Weise ihres Auftretens kennen zu lernen; auch schien es Abicht des Vorstandes zu sein, erst am Abend der Probe über die Wahl der vorzunehmenden Gesangswerke zu verfügen, so zugleich die Gewandtheit im Partiturlesen zu beobachten. Zu diesem Zweck leiteten denn in folgender Ordnung die Proben: die Herren Robert von Rehn (erster Satz des Ariee der Bach'schen H-moll-Messe und „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Brethoven), Müller von Münker (dritter Satz obigen Ariee) und H. Holm von Mendelssohn, H. Hentel von hier (Gloria obigen Messer und Chöre des H. Holms von Mendelssohn, Dietrich aus Bonn (Bach's Chor: „Meid' bei uns“ und eine Mendelssohn'sche Metete), und endlich Emil Raumann von Berlin (Chöre aus dem Messias und einige Sätze einer Messe eigener Composition).

Das Erscheinen verhältnißmäßig so vieler auswärtigen Candidaten gegenüber dem Auftreten eines Einzigen von hier (wir vermuthen übrigens, daß Herr Friederich, der vor und nach Wessler's Tod Proben und Aufkuffungen mit Erfolg leistete, sich auch gemeldet hatte), soll sich auf die im Publikum lautgewordene Ansicht gründen, daß der Vorstand des Cäcilienvereins und der auf ihn influirende Museumsvorstand wech'lehter die Befehlung der Museums-Dirigentenstelle in derselben Person, und zwar der eines auswärtigen Künstlers — Ursache dafür vermuthen wir — gewinnlich habe, beschäftigt hätte nur auf auswärtige Kräfte zu reflectiren, und in Folge dessen sollen andere hiesige Künstler ihre Anmeldungen zurückgelassen oder zurückgenommen haben. So wenig wir nun bei Befetzung einer Stelle auf dem Kunstgebiet bloß heimath-

sichen Gefühlen Rechnung getragen wissen wollen, so sehr müßten wir doch jene Absicht als eine unparteiische und für die hiesigen Künstler entnützigende bezeichnen, umso mehr, als man sich schließlich wohl überzeugt haben dürfte, daß die hiesigen Kräfte nicht weniger qualifizirt seien als auswärtige, und daß jene eben so leicht im Stande sein müßten, Zeugnisse auswärtiger Autoritäten beizubringen wie letztere. Die Abstimmung leitens der Vereinstmitglieder am 2. D. ergab für Herrn Müller eine überwiegende Stimmenmehrheit; es war übrigens außer ihm nur noch Herr Kadele schriftlich vom Vorstand vorgeschlagen. Auch bei dieser Procedur — *relata cetero* — spricht man von Abschlichtungen, diesförmig aber den Recensivvorstand einigermaßen durch seine beschränktere Nachvollkommenheit (?). Wir für unsern Theil wünschen und hoffen, daß die getroffene Wahl des Herrn Müller, wenigstens aus dessen musikalische Bekanntheit seither abging, eine für die Interessen des Vereins erspriessliche sein, und daß dessen Wirksamkeit dem Vereine seine historische Bedeutung als Kunstinstitut, bei den gegenwärtigen Concurrenten-Verhältnissen durch andere Städte, ferner sichern möge.

Schließlich können wir die Eigenthümlichkeit nicht un erwähnt lassen, daß außer etwa zwei bis drei künstlerisch gebildeten Dilettanten kein Einziger der hiesigen musikalischen Meister zu einem Urtheil über die einzelnen Bewerber veranlaßt, sondern dieselbe zumeist in Händen von Leuten war, die sich sehr wundern dürften, wenn in medicinischer oder juristischer Angelegenheiten Müller zur Entscheidung sich herbeilassen wollten. Insofern ist ein Satz des vor einiger Zeit in diesen Blättern gehaltenen Vortrags über Messer ein ziemlich wahrer, der nämlich, „daß der Dilettantismus hier in Kunsthangelegenheiten eine souveräne Macht ansiehe, wie vielleicht in keiner Stadt der civilisirten Welt.“

## Nachrichten.

**London.** Concertmeiße Ludwig Strauss aus Frankfurt a. M. hat sowohl als Quartett- wie als Solopfeiler Furore gemacht. Die gesammte kritische Presse (Times, Globe, Daily Telegraph, Illustrated News &c.) theilt den Entschluß mit des demnächstigen und bei Debutanten sonst so lauen englischen Publicums. Man erklärt ihn für einen Meister ersten Ranges und schwankt, wem man den Vorrang ertheilen solle, ob Joachim, oder Strauss. (Beide gehören demselben Lande und derselben Schule an; sie sind Ungarn und beinahmlich Schüler des Professor Böhm in Wien.)

**Paris.** Die Direction der großen Oper hat kürzlich in sehr humaner Weise die Sagen der Choristen, welche früher 70 bis 80 Francs betragen hatten, auf 200 Francs erhöht. (Wäre auch hier in Wien aus mancherlei Rücksichten zu empfehlen, nur wären zugleich die älteren Mitglieder in Pensionstand zu versetzen, damit die Bühne nicht immer von — Veteranen angefüllt wäre. D. Red.)

— Ueber R. Wagner er erzählt man, daß er den zweiten Akt des „Tannhäuser“ ganz umarbeitet, theils um Mann für ein Ballet zu gewinnen, theils um den psalmoidischen Sängerkrieg in einen Complets-Wettkampf zu verenden. So berichtet wenigstens wöchentlich ein Correspondent der „Blätter für Musik.“ —

**Petersburg.** Die sämmtlichen kaiserlichen Theaterdirectoren werden nach der neuen Pariser Stimmung regulirt, und soll die neue Einrichtung am 1. September ins Leben treten. Der Kaiser hat die Summe von 45,000 Francs zur Anschaffung neuer Instrumente angewiesen, welche die obige Maßregel erfordert. Wird Deutschland auch in dieser Richtung sich von Paris und Petersburg „überzügeln“ lassen? D. Red. —

**Siedholm.** In letzter Zeit haben Ole Sval und Viuzte m p s, Beide unter außerordentlichem Beifall, concertirt. Letzterer erhielt bei Gelegenheit der Krönungsfestlichkeiten das Diplom der Ehrenmitgliedschaft der königlich musikalischen Akademie und vom König den Befehlorden. Auch die Violinspielerin Amelie Bido aus Wien reusirte. Es sind für nächsten Winter auch regelmäßige Abonnementsconcerte im Plan.

**Hannover.** Dem berühmten Violin-Virtuoson J. Joachim ist vom König der doppelte Betrag seines bisherigen Gehalts angesetzt, um den Künstler auf längere Zeit als Concertmeister für unsere Hofcapelle zu gewinnen.

**Breslau.** Am 30. Juni brachte die Singacademie zu ihrem Stiftungsfeste neben dem Credo aus Bach's H-moll-Messe ein Oratorium von Carl Reinecke, „Belsazar“ zur ersten Aufführung. Die Dichtung ist von F. Köber.

**Leipzig.** Am 8. Juli brachte der Nibel'sche Verein in der Thomassche mehrere sehr schöne und interessante alte Kirchenmusikstücke (meist a capella) zu Gehör. Es waren zunächst zwei bekannte und berühmte Compositionen, das Miserere von Allegri und das achtsimmige Crucifixus von Lotti, dann eine sehr schöne Sopranarie (Quis est homo) aus einem Stabat mater von Martellari, die Waisler's dreistimmige Bearbeitung des Liedes: „Ein feste Burg ist unser Gott“, ein alt-französisches Psalmstück von Claudin le Jeune, einfach aber von herrlicher Wirkung, das Vater unser von Schütz, in harmonischer Beziehung besonders in seiner ersten Hälfte merkwürdig, und zum Beschluß ein fünfstimmiger Choral von J. Eccard. Die sichere und präcise Ausführung sämmtlicher Stücke lies auch an Reinheit der Intonation nur selten Etwas zu wünschen übrig; der Vortrag der Sopranarie von Martellari gelang Frau Dr. Reclam ganz vorzüglich gut; die Begleitung der Streichinstrumente in dieser Arie und im Vater unser war auf die Regel übertragen worden.

— Der angezeichnete Violoncellist Davidoff in Moskau, in Folge seines Auftretens im vorigen Jahre schnell als einer der hervorragensten Künstler auf seinem Instrumente anerkannt, wird an Gräz-macher's Stelle treten.

**Wiesbaden.** Bei Gelegenheit eines Concerts im Carlssaal, an dem sich Bazzini, J. Scholz und Signera Sanchioli theilhaftig hatten, wurde eine neue Overtüre „Koeley“ vom Capellmeister Schindelmeyer aufgeführt und allgemein beifällig aufgenommen.

**Jünnebrud.** Von dem Capellmeister des hiesigen Musikvereins, Herrn F. J. Stuberst, wurde in der Reintitelsche eine neue Messe in D-dur aufgeführt, über welche sich der „Botte für Tyrol und Vorarlberg“ in einem „Eingeländt“ ungemein vortheilhaft ausspricht. —

**Wien.** Der erste Schritt zum Bau eines neuen Opernhouses ist nunmehr geschehen. Vom k. k. Obersthofmeisteramt ist ein Concurs ausgeschrieben worden zur Gewinnung von Bauplänen. —

— Die „Walfahrt nach Palermo“ wird, wie es nach den neuesten Daten heißt, wieder nicht im Hofopertheater zur Aufführung gelangen, da die kaum gesundene „Dinorath“ neuerdings unmöglich geworden. Fr. Frassinia, die von Meyerbeer dazu anersien war die Dinorath zu singen, entzog der Bühne und tritt in den heiligen Ehestand.

— Das Trichtermitglied des Hofopertheaters, der Violoncellist Herr Träg ist vor kurzem gestorben. Träg war früher Professor am Conservatorium in Prag und hatte sich als Musiker einen guten Namen erworben.

## Deutsche Tonhalle.

Auf mehrfahs uns gestellte Anfragen wegen des Buchs zur Operette „der Liebesring“, das Eigenthum des Vereins, machen wir hierdurch bekannt, daß wir solches jedem der (24) H. S. Tonrichter, welche sich um den Preis für dessen Composition beworben haben, und darüber anweisen, in soweit zur Benützung frei geben, als die Worte dieses Buchs ein ergänzender, unzerstrenlicher Theil der Operette, in der Partitur enthalten sind und sonach bei jeder Aufführung ein und der andern oder aller (24) Bewerbern nötig sind; ohne Abkommen aber mit uns sonst auf keine Weise gebraucht oder vervielfältigt werden darf.

Nannheim, Juli 1860.

Der Vorstand.

## Briefkasten der Redaction.

S. in J. Kurzgefaßte, unparteiisch gehaltene Berichte über das Musikleben in J. sind uns ganz willkommen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Schmalz Nr. 1147. **Staub- und Musikalienhandlung:** **Weyfels & Hänsel**, vormals **G. F. Weyfels's Witwe**. **Pränumerations:** Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Bei Vorbestellung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Mr. oder 3 Silberg. — **Briefe und Wechse** werden franko erbeten. — **Alle Veranlassungen, Musikalien- und Buchhandlungen** nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Die gekrönte Preisschrift von E. Weismann. (Schluß). — Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofoperntheaters. — Die Zwischenmusik. — Musikwissenschaftliche Werke. — Votales. — Nachrichten.

## Die gekrönte Preisschrift von E. F.

**Weismann.**

(Schluß.)

S. B. Es kommt nun ein Kapitel: „Dreilängesfolgen“, aus welchem man recht deutlich sieht, wie dem Weismann'schen Gebäude das „Fundament“ fehlt. Harmoniesfolgen wie die dort stehenden, 3. B.



könnten höchstens in einem „kreisbäugigen Canon“ vorkommen, und passen schlecht in eine Schrift, welche den „Fortschritt“ zu ihrer Devise macht. Alles aus Opposition! Weil die bisherige Lehre auf Grundlage der wirklichen Musik die Accordentwicklung nach der Unterdominante vorzieht, — mit anderen Worten die Verbindung des Fundaments quartaufwärts und terzabwärts für immer, die Verbindung quartenwärts und tersaufwärts aber nur bedingungsweise zulässig erklärt, — so muß natürlich die neue Schule diesen alten Schrikt fings bei Seite werfen! — Im „Fundament“ liegt das Geheimniß der Ordnung, und wenn wir auch nicht sagen können, daß man mit dieser Tappe Alles erkennen kann, namentlich dort, wo die Grenzgebiete der Melodie und Harmonie zusammenstoßen, so bleibt die Lehre desselben doch immer noch das Auffällendste, was bis jetzt geboten wurde.

In einem weiteren Kapitel „Verwandtschaft der Accorde und Tonarten“ bringt der Verfasser längst bekannte Dinge, die in jeder vernünftigen Harmonielehre stehen. Mit einem gewissen Pathos schreitet er jedoch zur Beantwortung der etwas spitzbüchig angelegten Frage: „Mit welchem Rechte läßt die neuere Tonkunst zuweilen Accorde aneinanderfolgen, die nicht einer und derselben Tonart, sondern oft den von einander entferntesten (?) Tonarten angehören?“ Man möchte hier die Frage dazwischen werfen, wovon Weismann eigentlich spricht. Der Begriff „neuere“ Tonkunst ist äußerst elastisch; man kann ihren Anfang von Visti, von Schumann, von Beethoven, von Mozart, ja von Bach und Gluck daten. Das Neueste was hier als neu aufgetischt wird, ist wie gesagt, sehr alt, das wirklich Neue aber nicht gut. Daß 3. B. die nicht verwandten Accorde C-dur und D-dur in der Tonart G, die ebensovienig verwandten Accorde C-dur und Des-dur in der Tonart F-moll ihre logische Verknüpfung finden, ist alt und gut. Der Verfasser sabelt aber von einem „mythischen“ Zusammenhang der „Tonart“ C-dur mit Fis oder gar Ges-dur, und vergißt hierüber die in seiner Schrift zu suchende Klärung

zu geben. Uns scheint, daß er sie einfach nicht geben kann oder will. Wenn er Hauptmann's Binde diesmal nicht benutzt hat, so will dieß nur beweisen, daß er um jeden Preis seine Lehre von der absoluten Selbstständigkeit der consonierenden Accorde, dieses in's Musikalische überlegte Princip des rücksichtslosen Egoismus aufrecht erhalten wollte.

So außerordentlich die Freiheiten sind, die hier der darnach schwächenden Jugend geboten werden, so merkwürdig kleinlich sind wieder die Beschränkungen, welche der Verfasser manchmal auferlegt. So meint er, die Tonart G-moll stünde der Tonart C-dur so fremd gegenüber, daß die Beiden nicht einmal zu modalen Gegenätzen zu benutzen wären. Wir erlauben uns, dem gelehrten Verfasser auf das Finale der Eroica zu verweisen, wo er bei dem Uebergang aus dem ungarisch klingenden Mitteltag zum Thema diese Tonarten verbunden finden wird, freilich in künstlerischer Weise durch einen einzelnen Halbeton vermittelt.

Daß es in diesem Kapitel mit dem Begriff der „Verwandtschaft“ außerordentlich leicht genommen wird, beweisen die meisten dort stehenden Beispiele, welche in der That der Zukunftsmusik ganz aus den Augen geschnitten sind. Accordfolgen wie: C, Des, Ges, Ces, werden bedingungslos freigegeben, und somit den kernbegierigen Jüngern als ein köstliches Material dargeboten. Hierüber müssen wir uns näher erklären. Die reine, edle und wohlthuende Modulatoren beschränkt theoretisch genommen darin, daß ein Accord, der früher I (erste Stufe, 3. B. der C-Accord in C-dur) war, in einer anderen Bedeutung genommen wird (3. B. eben dieser C-Accord als VI von E-moll, IV von G-dur u. s. f.); als I kann er am leichtesten eine andere Bedeutung erhalten, wenn er nach dem Vorhergegangenen in sich abgeschlossen nach keiner Seite hin mehr gebunden ist. Wenn aber ein Accord, den man nicht als I sondern als andere Stufe einer Tonart dem Vorangegangenen gemäß gehört hat, der somit auch seine Verknüpfung gewährt, nun noch eine Verwandlung erleidet, so bleibt der Zusammenhang um so unauflöslicher, je weiter die berührten Tonarten aneinander liegen; es müßte denn die Bewegung eine so langsame sein, daß das Gehör sich in dem neuen Accord als I festsetzen, und das Vorangegangene vergessen kann. Eine Täuschung bleibt auch hier immer bestehen, aber sie wird erträglich, ja sie kann in gewissen Fällen interessant und schön sein, — unerträglich ist sie, wenn die Harmonien sich so schnell folgen, daß dem Gehör nicht Zeit bleibt, den vorgehenden Verwandlungen zu folgen. Verblüffen läßt sich mit solchen Mitteln allerdings, aber die Kunst hat mit solcher Art der Aufregung nichts zu thun, und die sich solcher Mittel mit auffallender Vorliebe bedienen, begeben sich des Rechts „Künstler“ zu heißen. — Das Weismann'sche Grundgesetz ist ein wahrhaft anstößendes, vernichtet die Bande der Tonart, hebt allen Zusammenhang auf und ist ein achttes Kind unserer Zeit, von der man aber am allerwenigsten behaupten kann, daß sie in den Künsten eine reultatreiche sei

Das folgende Kapitel „Dissonanzen“ ist mit Ausnahme einiger unbedeutenden Mängel ganz annehmbar, obwohl es eben auch nur Bekanntes in veränderter Form gibt. Nur einen Irrthum müssen wir im Interesse einer gleichmäßigen Theorie berichtigen. Weismann meint, die Vorschläge Theorie den unaccentuirten, die Vorhalte den accentuirten Tacttheilen an. Der Unterschied zwischen Vorhalt und Vorschlag besteht aber darin, daß der erstere vorbereitet ist, der zweite nicht. Sie gehören beide dem accentuirten Tacttheile an.

Komisch ist, daß der Verfasser, der kurz vorher größtentheilig alle Quinten freigegeben hat, hier in der Fortsetzung sogar an verzögerten und zugleich verdeckten Quinten Anstoß nimmt und z. B. folgende Fortschreitung als bedenklich hinstellt:



Die „melodisch hinaufsteigenden Vorhalte“ möchten wir durchaus nicht so unbedingt theoretisch zulassen, als der Verfasser, und mit ihm allerdings auch andere Theoretiker thun; wenigstens könnten wir Beispielen wie:



keinen Geschmack abgewinnen. Dergleichen wäre nur bei sehr schnellem Tempo und in rhythmischen Sequenzen annehmbar; vor harmonischen Gesichtspunkte aus möchten wir nur jene steigenden Vorhalte gelten lassen, wo zwischen den beiden Tönen eine enge äußerliche Beziehung herrscht, wie z. B. bei dem Drittensverhältniß des 3. zum 4., des 7. zum 8. Tons der Tonleiter. Daß übrigens der Verfasser einen sonderbaren Begriff von „Vorhalten“ hat, sieht man auch aus folgenden Beispielen, die er unter der Rubrik „Accordbildungen durch Vorhalte“ anstellt, während wir es hier doch entweder nur mit dem einfachen Wechsel von Tonika und Dominante, oder mit rückkehrenden Durchgängen zu thun haben:



Nachdem nun der Verfasser den übermäßigen Dreiklang und seine Mehrdeutigkeit, also seine verschiedenen Lösungen vorgeführt hat, geht er zu den Septimenaccorden über, und stellt darauf folgenden Satz auf:

„Die neuere Tonkunst läßt auch die schärfste Dissonanz frei auftreten, wenn es durch den Character des Tonstücks bedingt wird“, und wenn dieselbe eine regelmäßige Auflösung oder Trugfortschreitung nimmt.“

Unter „Trugfortschreitung“ versteht der Verfasser nach einer von ihm gegebenen Erklärung die Auflösung eines dissonirenden Accords in einen anderen dissonirenden. Wie nun aber, wenn weder eine regelmäßige Auflösung noch eine Trugfortschreitung erfolgt? Ein hier einschlagendes Beispiel bildet der Anfang der Prometheus-Overture von Liszt. Dieselbe beginnt mit einem sich vom Bass in lauter Quarten: *f, h, e, a* aufbauenden Accord, der sich noch chromatisch in *äs, h, e, a* verändert. Man würde gegen diese „schärfste Dissonanz“ nicht viel einwenden können, wenn eine erträgliche Auflösung erfolgte, d. h. also nach Weismann: entweder eine regelmäßige oder eine erklärbare „Trugfortschreitung“. Der Musiker vermag in dieser allerdings fürchterlichen Dissonanz immer noch die Möglichkeit einer Auflösung zu erkennen, indem er eine „Vorhalts-“ (oder eigentlich Vorschlags-) Harmonie annimmt; er wird dann aber immer eine Tonart vernehmen wollen, in der sich die Sache auflärt. Das wäre dann z. B. A-moll

oder E-moll, sogar C-dur (%), obwohl da schon die zwei Quartien gegen den Bass eine höchst gewaltsame Auflösung ergeben würden. Es ist fast aber nach C-moll auf, dessen es und es den schreiendsten Quersland gegen das vorhergegangene *c* und *a* bilden. Das ist dann weder eine regelmäßige Auflösung, noch eine Trugfortschreitung im obigen Sinn, und wirkt wie nach einer Portion Ohrspeien ein Keulenschlag auf den Kopf.

Gegen die weiter folgenden Auflösungen und Eintritte des Dominantseptimenaccords läßt sich nichts Wesentliches einwenden, außer daß einerseits die Septimenharmonie der Dominante nicht maßgebend ist für die Septimenaccorde überhaupt, da er eben eine ganz ausnahmsweise Stellung einnimmt, daß aber andererseits viele jener Auflösungen nicht vollkommen befriedigende genannt werden können, und der weitere Zusammenhang mit dem Vorausgehenden und Nachfolgenden erst entscheidend ist, ob hier eine wirkliche Auflösung oder nur ein „Durchgang“, oder ein außer dem accordischen Zusammenhang befindlicher Ton vorliegt. In der folgenden Fortschreitung:



wird das obere *e* resp. *e* der zweiten Hälfte des ersten Tacts nicht als Septime, sondern als liegender Ton anzusehen sein; die in Terzen fortschreitenden Stimmen werden dagegen als Durchgänge anzufassen sein. Man thut Unrecht, und es führt zu den tollsten Confusionen in der Harmonielehre, wenn man harmonisch erklären will, was vorzugsweise melodische Bedeutung hat.

Nachdem in einem Capitel: „Folgen von Septimenaccorden“ Fälle gestattet wurden, wo die drei oberen Töne eines Septimenaccords fallen können, „ohne Quintenparallelen zu bilden“, wird gleich darauf ein Beispiel aufgestellt, wo diese Parallelen dennoch vorkommen, und gleichwohl in der „romantischen“ Tonkunst (!) ihre Rechtfertigung finden sollen:



Wessen Ohren übrigens den ganzen Gang vertragen können, muß nach Art der indischen Selbstquäler methodisch seine Gehörswerzeuge erlödet haben.

Ueber Orgelpunkte wird sehr wenig und nur Bekanntes gesagt. Einzelner liegender Töne, die nicht gerade 1. oder 5. Stufe zu sein brauchen, wird nicht gedacht.

Im Capitel „Schlußbildung“ wird der technische Ausdruck „halbe Cadenz“ (welcher doch wohl synonym ist mit „Halbcadenz“) dahin erklärt, daß dem tonischen Accord die Unterdominante vorausgeht, — eine Definition, die völlig neu ist, da man in der ganzen Welt unter Halbcadenz einen Schluß auf der Oberdominante versteht.

Folgende überraschende Schlüsse findet der Verfasser zwar nicht nötig zu rechtfertigen, aber er behauptet doch, daß die neuere Tonkunst sie anwende, um „den Schlußaccord durch die Spannung, welche der ihm vorangehende zudende Strahl erregte, desto befriedigender (!) wirken zu lassen:



Andere Menschen werden wohl statt der „Befriedigung“ Ueberdruß und Grauen empfinden, wenn ihnen dergleichen oft aufgetischt wird.

\* (Vergleiche übrigens was der Verfasser im Schlußcapitel sagt.)

Das vorletzte Capitel „Modulation“ beginnt mit folgendem Glaubensbekenntniß, welches wunderlich genug mit den zu vertretenden Tonstücken zusammenstimmt: „Ein jedes Tonstück, welches einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen soll, wird bei der nothwendigen Einheit in Färbung und Charakter auch die Einheit einer bestimmten Tonart bewahren müssen“ (!), — und schließt ebenso lautmüßig mit den Worten: „Der feinsühlende Künstler wird — selbst der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zu Liebe — niemals die Anmuth und Schönheit zum Opfer bringen“ \*), welche fromme Besinnung freilich durch den freigeistlichen Nachsatz verbittert wird: „aber nicht der einseitig besangene Kritiker, sondern eben nur der Geweihte“ (ja wohl der „Geweihte“!), dessen Brust von dem göttlichen Funken der Kunst erglüht, ist dazu berufen, die Grenzen des Schönen zu bestimmen.“

Unverständlich ist uns, wenn im letzten Abschnitt: „Die heutige Chromatik und Enharmonik“ behauptet wird, die neuere (soll wohl heißen neueste) Tonkunst fasse „die chromatischen und enharmonischen Töne anders auf, als die ältere.“ Diese betrachte „jeden chromatischen Ton als Bestandtheil einer Harmonie denjenigen Tonart, in welcher er eben keinen chromatischen sondern einen Stammton bildet.“ Man muß hier abermals fragen, was neuere und was ältere Tonkunst sei. Doch müssen wir nicht, daß selbst die ältere Theorie im Gegentheil zur „neuesten“, ein etwa in C-dur auf der Dominante vorstommendes dis als harmonisch nach E-moll führend betrachtet hätte. So gewiß es ist, daß die in der neueren Musik vorstommenden chromatischen Vorhalte u. dgl. in der älteren Theorie vielfach modificiren, — Grundlage bleibt die letztere immer: denn jede wirkliche auf klingende Stelle in einem Musikstück, die einer also exaltirten lautenden älteren Regel widersprechen würde, muß sich bei näherer Betrachtung, und bei Entfernung des chromatischen Schmucks als ein im Grunde normaler (meist diatonischer) Gang darstellen, und kein Musiker wird z. B. in Verlegenheit kommen, wenn er die von Weizmann aufgestellten Beispiele aus Werken Beethoven's und Hauptmann's erklären soll, während freilich Accordsfolgen von der Erfindung des Verfassers wie



mit ihren doppelt übermäßigen und verminderten Octaven und Quartan schon eines advocatus diaboli bedürfen, dem wir zwar nicht für alle Fälle den Eingang in den musikalischen Gerichts-saal verwehren möchten, doch eben nicht gestatten können, daß er sich uns als täglicher Gesellschafts-anfränder. Der Verfasser sagt selbst, „es wäre nicht zu rathen, ein Tonstück mit vielen solchen starken Dissonanzen auszufüllen; ebendeshalb gehört aber, Angesichts aller neueren Producte der neudeutschen Schule, sein Standpunkt offenbar schon heute zu den „übernunden“, denn das factische Bestreben driebeln ist, jovicel wie möglich solcher Dissonanzen anzuhäufen. Auch wir sind der Meinung, daß „dem Meister kein seinem Zweck entsprechendes Mittel einer besangenen Theorie wegen entzogen werden darf.“ Es gibt aber und hat allezeit neben den ächten Meistern falsche Propheten gegeben, und diesen gegenüber muß man jedes „Stückelchen des Geistes“ aufrecht erhalten.

Ganz richtig sagt der Verfasser am Schluß seiner Schrift, die Mittel, deren sich die Tonkunst bediene, sollten nicht in ausschließlich „angenehm, weich oder schwüßig klingenden Modien und Harmonien“ bestehen. Aber wir protestiren gegen die Forderung, daß aus diesem Grunde sinnlose und ohrenzerrirende Dissonanzen freies Bürgerrecht erlangen. Wir wollen

zugeben, daß das Geleze in vielen Fällen einer modificirten Anwendung und Handhabe fähig ist, und bedarf; aber wir wollen nicht die principielle Verhöhnung des an sich guten Gelezes. Wir acceptiren das alte, dem Vater und Beurtheiler der Schrift am Schluß des Werks zugeworfene Wort: „Kräftet Alles, und das Beste behaltet“; können aber nicht umhin einzugestehen, daß wir von dem wirklich der neuesten Schulte Angehörigen, was der Verfasser aufstellt, herzlich wenig „behalten“ mögen.

Venor wir schließen, müssen wir noch Einiges über die Berechtigung der Enharmonik beifügen, dieses Steckenpferdes unserer „Neusten“, — der eigentlichen Wasserleiche zwischen alt und neu. Die Zukunftsmusiker bedienen sich nämlich der Enharmonik unbedingt überall und zu jeder Zeit; am Anfang einer Melodie und am Schluß eines ganzen Satzes; im „Mephisto-Walzer“ und in der Messe; in der Instrumental- und in der reinen Vocalmusik. Was von allen neueren guten Componisten bis zu Schumann nur in wigiger Weise benutzt wurde, wird jetzt als tägliches Brot behandelt. Kann man nun auch kein unbedingter Gegner der Enharmonik sein, eben weil die Meister auf Grundlage des im Gebrauch festgestellten temperirten Systems sehr viel Geistreiches aus ihr herausgebildet haben, so ist der Mißbrauch doch verwerflich, und am allerschädlichsten den betreffenden Producten selber. Was fortwährend reizen oder packen will, reizt oder packt gar nicht. Was fortwährend gestreift sein will, wird zuletzt läppisch, und was überflüssig ist, wird nicht verstanden, und geht aus Mangel an Theilnahme den Weg alles Fleisches.

Wer die wirkliche Berechtigung der Enharmonik kennen lernen will, der gehe hin und studiere die immer wieder jugendlich wirkenden Werke der Meister; er sehe wann und wo sie von diesem äußersten Mittel Gebrauch gemacht haben. Denn, um mit einem recht kurios klingenden Satz zu schließen: Die Enharmonik ist das Blech, das Tremolo und die große Trommel der Harmonik.

## Zur gegenwärtigen Lage des Wiener Hofopertheaters.

### III.

#### Bühnenwesen, Chor und Orchester.

— und Krantheit verabläumt jeden Dienst —

F. S. P. Hochwichtig wäre es seiner Zeit gewesen, wenn die jeigige Direction der Hofoper in ihren Engagementsverhandlungen systematischer und umsichtiger vorgegangen wäre. Denn nur durch eine vernünftige Ausglückung aller Sings- und Spielelemente, des Virtuositums und der Episode, der Mittelkräfte und des Chors ist eine Completierung, eine Bereidung des Repertoires möglich.

Vor Allem muß die Hofoper die Reihe ihrer Künstler zu verbessern suchen durch Leute, welche eine angemessene Bildung besitzen, und zum mindesten „reden“ können. Denn daß die Weissen dieses Gegertes nicht können, beweist jede Oper, welche mit Prosa durchschossen ist: Gar, Wildschütz, Zauberslöte zc. Eine Masse jener ganz unantaglichen Halb-künstler müßte sich entweder dem Chor anverleihen, oder sich einschließen an einer Provinzbühne zu glänzen.

Diesen Chor aber und das Orchester bilde die Direction nicht ganz und gar zu Professionisten heran, wie sie es eben thut.

Der Künstler des Orchesters ist in penemärer Beziehung einem Coullenschieber factisch gleichgestellt. Viele dieser braven Musiker beziehen 25—30 Gulden Monatsgage! — Dafür muß ein Jeder fast täglich eine Probe von drei bis vier Stunden und eine Oper spielen. Und dennoch ist es gerade dieser Orchesterkörper, welcher sich zuweilen des Abends allein zu einer wahrhaft künstlerischen Leistung aufzuschwingen weiß, wenn er gleich am selben Tage schon eine vier

\*) Siehe die vorige Anmerkung.

Stunden lange Probe auf die demoralisirende Ballettmusik eines Herrn Strebingger verschwendet hat.

Maßbafte Anforderungen, Zeit und Kräfte raubende Arbeiten, elende Zahlung, und die Nichtachtung und große Gleichgültigkeit der Direction, haben schon eine entfesselnde Wirkung auf Chor und Orchester hervorgebracht! Die Direction mild're, befördere, habe doch dort! es sind dies die beiden letzten Stützen des morschen Gebäudes. — Ferner suche doch die Direction dem, jetzt in allen Schichten herrschenden ordinären Ton zu steuern, und einer anständigen Subordination ihre Rechte zu geben. Man jondire, lasse Ruhe, Ordnung und Anstand in alle Zweige der Verwaltung und der ausübenden Kräfte treten. Wie oft lächelt nicht das Publikum über das profanenartige Geschrei eines Regisseurs, Theater- oder Chormeisters. Man erinnere sich nur an „Tannhäuser“, wo man die Fügung des Regisseurs in allen Räumen des Hauses mit anhören mußte.

Man ist im Pariser Opernhause gewiß lasciv, aber man ist es — anständig, geschäftig. Im Wiener Opernhause aber glaubt man sich zu jeder Zeit nach Urtirol verlegt, so sehr ist dort Alles auf dem Du-Fuße. Was eine schöne Noëlle betrifft, so können wir den Mitgliedern dieses Theaters nur dringend Herrn Roger in das Gedächtniß rufen, und sie werden uns verstehen.

Auf der Bühne selbst, während des Actes, erlaube man dem Ballett keine so große Gleichgültigkeit, sobald es nur als Staffage verwendet wird; wie zum Beispiel im ersten Akt des „Tell“. Ad vocem Ballet — jene Scene des herrlichen Oberon, wo die „Mittelstücker“ nebst einigen ungeschickten Redensarten das Publikum stets zum Lachen reizen, läßt sich mit wenigen Strichen und eingeschalteten Worten recht gut durch die Scylla und Charubdis bringen, ohne Geblähter. Der erhabene Geist Webers verdient ja, daß ein Regisseur sich nur eine Stunde dem Textbuch widmet. — Warum läßt man den Papageno laut auf die Glöckchen von — Holz schlagen? — Was soll im „Freischütz“ diese dumme, wirkliche Staffagegestalt „Samuel“, statt eines Schenken, welches mittelst Doppelgipfel erzeugt werden könnte? — Wie lange will man noch so bauerntäßig sein, sobald es dazu kömmt, wie in den „Hugenotten“? — Muß sich denn der weibliche und männliche Chor, gleichsam wie zwei Ketten von Telegraphenstangen, stets so langweilig und gleichgültigmetrisch anstellen? Wo bleibt da der Sinn für das Natürliche, ja für das Schöne? — Die bekannten Blashörner der Pfister in der „Zauberflöte“ tradiren aus einer, für das Requisitenwesen der Bühne unfähigen Zeit; sie verlieren häufig die Balanz, haben lächerliche Formen, und ziehen jedesmal eine der schönen Mozart-Ideen in's Komische! — weßhalb ändert man dieselben nicht? — Warum hat der „steinerne“ Gast des „Don Juan“ blondes Haar? — Warum läßt man den Juden und Jüdinnen im zweiten Akt der „Büdin“ die Hände falten, welches ein ganz specifisch christlicher Actus ist.

Dies und noch zehntausendmal mehr dem Regisseur.

Aber nun gar dem Director selbst; was möchte man ihm nicht gerne vorkalten, und was könnte man nicht!

Von dem an, daß er z. B. einen ersten Baritonisten falsch singen, sich committiren, auf- und abtreten läßt, wie nur dieser Sänger immer will — bis zu dem, daß er, der Director selbst, alle Tempo's im „Don Juan“ überjagt und überkürt: Was ließe sich ihm nicht sagen! — Der  $\frac{1}{2}$  Takt der Ouverture zu „Wilhelm Tell“ ist kein Tempo mehr, sondern ein Uebing, durch welches die Figurenfiguren bloß mehr durchschreinen. Censur der  $\frac{1}{2}$  Takt des ersten, und der C des dritten Rinale — wo kein einziger Geiger mehr eine Figur herauszubringen im Stande ist.

U. f. u. v. j. v. ! Denn dieses Institut ist vor der Hand ein einziger großer Fehler, und wenn man galant sein wollte, ein liebenswürdiger Fehler. Was ist aber ein liebenswürdiger Fehler, welcher jährlich vier- bis fünfmalhunderttausend Gulden, und den guten Geschmack einer Weltstadt kostet? — Der liebenswürdige Fehler einer Weltstadt. Diesen auszujäten und der Gesundheit in Sachen der Kunst den Weg zu bahnen, dazu bedarf es vor Allem kräftiger, willensstarker Männer.

Wir werden dies, wie Cato sein „censio, Carthaginem esse delendam“ so oft wiederholen, bis man betreffenden Orts entgegenfährt oder — eingeht.

## Die Zwischenaktmusik.

Von Wlth. v. Waldbrühl.

Die Anhänger Richard Wagner's, welche das Singpiel, wie es durch unsere großen Künstler sich emporgeliebt hat, gerne vom Thron herunterreißen möchten, den es sich im Herzen des Volkes gewonnen hat, welche gewiß nicht einreihen ohne aufzubauen, welche so gültig sind ihm dafür ein ganz frisches, ganz nach vorher abgemessenen Regeln gefertigtes tonliches Bühnenspiel zu gestalten, die Herrn hätten sich mit ihren Gaben in einem Zweig der musikalischen Ausstattung versuchen und verbieten machen können, in welchem die Franzosen noch und Deutsche belehren dürfen; sie hätten das Trauerspiel, das Lustspiel durch Tonstücke unterfügen, zu einem Ganzen abruben können. Als ob wir Deutsche nicht allenthalben in unsern Schauspielhäusern eine Muststunde unterhielten, welche zur Eröffnung des Stückes, welche zwischen den Akten allenthalben den erforderlichen Lärm, vieler Orten auch passende, sogar durchaus richtige Aufführungen veranstaltet. Freilich, ist dem so, wird nicht leicht eine umherziehende Gesellschaft die Zwischenspiele entbehren, aber dennoch muß freimüthig bestritten werden, daß sie an den meisten Orten nicht so sind, wie sie sein können, daß Vieles zu wünschen übrig bleibt, sowohl was die Wahl dieser Tonstücke, als was die Weise betrifft, in welcher sie aufgeführt werden. Auf der deutschen Bühne entsteht nach dem Falle des Vorganges selbst nach den rührendsten und erspäherndsten Auftritten nicht selten ein Gedränge, ein Treiben das jedem Fremden auffallen muß. Ein großer Theil der Hörer stürzt hinaus, um sich in einer benachbarten Wirthschaft auch größere Sitzstühle zu verschaffen, kommt dann zurück seine Plätze wieder zu füllen, fängt wohl, wenn die Gardine noch nicht sich regen will, herzhaft an zu pochen, und jetzt erst ist der Augenblick gekommen, wo der Kapellmeister sein Stäbchen ergreift, das Scharten und Stampfen der ungeduldrigen Menge durch die Macht der Töne zu beschwichtigen, zu überdauern. Die Musik hängt also hier mit dem Bühnenspiel in keiner Weise zusammen, dient nur dazu die ungeduldige Menge so lange hinzubalzen, bis die Vertreter auf der Bühne mit ihren Verwandlungen fertig sind. Daher sieht man dann auch nicht selten die Künstler, sobald sie ihren fünften Akt eingeleitet haben, gewöhnlich noch früher als der Vorhang aufgezogen wird, ihre Kasten in möglichster Eile schließen und aus dem Schauspielhause sich entfernen, so daß der fünfte Akt vor den Lampen schon eine bedeutende Lücke bietet.

Wie verschieden von einer solchen Aufführung sind die Vorstellungen eines klassischen Stückes im Theatre français in Paris. Auch hier wird dem Bühnenspiel ein Eröffnungsspiel der Tonbühne vorgezogen, aber wenn die Gardine einmal gezogen ist, fällt dieselbe nicht eher bis die ganze Handlung abgeschlossen. Die Bühne, die nach den strengen Regeln der alten Kunst für das ganze Drama dieselbe bleibt, sich durch alle Handlungen nicht verändert, wird am Schluß jeder Handlung leer gelassen. Statt, daß der Vorhang fließt, beginnt mit dem Abtreten der Schauspieler ein Zwischenpiel, das nicht viel unter, nicht viel über zehn Minuten Dauer hat, und das in der Regel zu der herrschenden Stimmung wohl gewählt ist, das in sich vollkommen abgerundet erscheint, und bei dessen Schlußstakt die Personen jedesmal auf's genaueste auftreten, die Handlung wieder aufzunehmen.

Wir sind nicht unbedingte Vobpreisler der bekannten französischen altklassischen Einheiten, müssen aber doch eingestehen, daß sie verbunden mit der vierten, der musikalischen Einheit, deren geringen Zauber zu üben im Stande sind. Das Stück, welches durch uns're Anzüge auf eine geräuschvolle Weise auseinander gerissen wird, das durch das Zerhauenstehen oft der Langweile Raum gibt, dessen Wirkung sich durch die langen Pausen, durch die Zwischenfälle, welche in diesen stattfinden können, und gewöhnlich stattfinden, zerstückelt,



tritt in der angeführten Weise erst recht als ein Ganzes auf die Bühne, ist einer viel tieferen, viel nachhaltigeren Wirkung fähig. Die Musik greift in das Spiel ein, gewährt dem Schauspiel die nötige Ruhe, dem Zuhörer die nötige Sammlung, oder weit entfernt zu zerstreuen, erhält sie Beide in der erforderlichen Stimmung, sorgt sie, daß das, was durch die Kunst gewonnen, nicht wieder unbedachtamer Weise verloren gebe.

Es läme auch bei uns nur auf den Versuch an, unsere besseren bühnlichen Werke mit Musik in dieser Weise auszustatten. Die strenge französische Einheit wäre dabei nicht einmal erforderlich; die Bühne könnte sich unter den Klängen des Tonstückes verändern und wir glauben, daß diese Veränderung unter dem Wehen und Wallen der Musik, eine neue Wirkung hervorbringen würde. Ist ja manches unserer Opernfinale von geräuschvolleren und gewaltigeren Verwandlungen durchbrochen. Wenn aber die Mechanik unserer Bühnen sich gegen das Offenbleiben der Scene sträuben sollte, wenn das Fallen des Vorhanges einmal eine solche stätige Verbindung geworden, so könnte er doch in voller Ruhe niedertrollen, und müßte nur das eine auf das strengste stattfinden, es müßte sich die Symphonie oder das Zwischenspiel unmittelbar an das letzte Wort des abtretenden Schauspielers schließen, es müßte die Musik der letztehalt oder der letzte Tonchluß das Zeichen für das Wiederauflösen des Vorhanges sein. Weilsie dürfte das nicht mehr stattfinden, was wir schon bei gepriesenen Bühnen gehört zu haben uns erinnern, daß der Kapellmeister auf ein Zeichen von der Bühne pocht, und daß das Tonstück in der Mitte etwa abgerissen wurde.

Ferner dürften die Tonstücke keine beliebigen sein, die der Kapellmeister nach Vorne zu wählen hätte. Der Tonsetzer müßte sie weitgehend für jedes bessere Drama eigens schaffen und zwar in der Weise, daß er stets auf die Gesänge des Schlußauftrittes einzugehen suchte, von diesen aber wieder zu dem allgemeinen Gefühle überzugehen trachtete, zu dem Geiste, der im ganzen Dichtwerke vorwaltete. Er könnte beim Schluß des Zwischenspiels schon auf die künftigen Auftritte aufspielen, dieselben in seiner Arbeit vorbereiten. Ich will nicht behaupten, daß sich in Deutschland hier etwas ganz Neues hervorhebe, daß ich durchaus etwas Unerhörtes berühre. Nein, bedeutende deutsche Tonsetzer haben schon tüchtige Arbeiten in dieser Weise geliefert. Anselm Weder hat eine solche tonliche Ausstattung für Schiller's Wilhelm Tell gesetzt, Hummel Johann von Rouland bedacht, Veethoven für Göthe's Egmont eine noch bekanntere geschaffen, allein diese Werke stehen ziemlich vereinzelt da und kommen, wie einzeln sie dastehen, doch selten zur Ausführung. Gewißlich gewinnen aber die genannten Bühnenerwerbe bedeutend mit ihren musikalischen Ausstattungen, und sicherlich würden auch andere deutsche Bühnenerwerbe ersten Ranges, wie z. B. Lessing's Nathan gewinnen, wenn ein würdiger Tonsetzer sich diese Aufgabe stellte und in erforderlicher Weise ausführte.

Junge talentvolle Tonsetzer fanden hier ein freies, frisches Feld der Thätigkeit und würden den wärmsten Dank sich erwerben, wo sie jetzt ihre Kraft oft in Verhinderung zersplittern, die schwerlich je allgemeine Geltung, allgemeinen Beifall gewinnen. Sie erinnern uns an einen geistreichen Mann, der leider mit all seiner Arbeit nie hat bekannt werden können, und den ich weiland in Gens kennen lernte. Er hieß Moll, war ein Deutscher, und hatte sich unter Oberkampf's Leitung um die Baumwollensindustrie in Frankreich verdient gemacht, sich in Erzeugung schöner chemischer Farben ausgezeichnet. Nun war dieser alte Herr überzeugt von der Zwecklosigkeit und widersinnigen Anlage von Paris, von London, von allen bedeutenden Städten. Er hatte sich die Mühe nicht verdrängen lassen, für diese genannten und noch viele andere Städte, hier wie dort, ganz neue, äußerst zweckmäßige Pläne zu erfinden, hatte diese Pläne vielen Herrschen und Regierungen, wunderbar colorirt, vorgelegt mit Zuschriften begleitet, welche die Mittel sogar angaben wie das nötige Bankkapital zu beschaffen sei, aber trotz all diesen Arbeiten wollte kein Herrscher, keine Regierung, keine städtische Verwaltung auf seine Vorschläge eingehen, hier tabula rasa machen, und von Grund aus neu bauen. Paris, worauf er es besonders abgesehen zu haben schien, steht immer noch, und wenn auch der neue Kaiser von

Frankreich, der vielleicht ebenfalls seine Pläne kennen mag, manches gestiftet hat, hier eine Straße erweiterte, dort eine Gartenanlage ausdehnte, Moll gegenüber ist alles nur elendes Flickwerk und wird wohl Flickwerk bleiben, bis einmal eine neue Sündflut hereinbrechen, und die Stadt unter ihren Gewässern begraben wird. Und ist das ein sehr mangelhafter hinterer Vergleich: unsere volksbeliebten Zingipiele mit unseren europäischen Städten zusammenzustellen, da jedes der ersteren doch ganz und lebendig in dem Haupte eines Künstlers entsprungen ist; trotzdem liegt aber etwas passendes in der Anführung, da doch eine lange Reihenfolge von Künstlern hintereinander baute, auch der geistesgewaltigste auf den Schültern seiner Lehrer und Vorfahren steht, auf deren Grundlagen weiter gebaut hat. Wir, die hochdenkenden, haben uns aber eingewöhnt in die glänzenden Städte, in die Palläste, wie sie die Herr Morzina nicht schöner schaffen kann, und wenn auch hier und dort etwas ist, wie es nicht sein sollte, wenn auch hier und dort ein Tadel zu führen wäre, wir können uns nicht darin schiden, tabula rasa zu machen, wenn auch die neuen Pläne noch so vortrefflich wären.

## Musikwissenschaftliche Werke.

Angesigt von G. Nottebohm.

„Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts,“ erklärt durch Heinrich Bellermann. Berlin 1858.

Wer ohne hinreichende Vorkenntnisse es unternehmen wollte, Tonstücke aus früheren Jahrhunderten aus der alten Tonchrift in die moderne zu übertragen und in Partitur zu setzen, der würde gar bald die Erleichterung machen, daß die Zeichen und Figuren, welche beim ersten Ansehens so viel Aehnliches mit unsern Noten zu haben scheinen, einen Schlüssel und ein Geheimnis in sich verbergen, ohne dessen Besitz eine vollkommene Lösung nicht möglich ist. Das Unternehmen würde bald einem unauflösbaren Räthsel gleich, dem nicht anders beizukommen, als indem man alle möglichen Fälle erwägt, alle denkbaren Combinationen von Zeichen und Buchstaben zusammenstellt, und am Ende würde man wahrscheinlich zu dem verzweifeltesten Mittel schreiten, die Stimmen oder Theile des Stückes, wie ein Schneider mit der Elle, erst von vorne nach hinten, dann von hinten nach vorne und von jedem verlässlichen Punkte aus nach allen Seiten hin zu messen. Glücklich, wenn dann noch die Lösung gelingt! Wer je in einem solchen Falle gewesen, wird es für verdienstlich halten, wenn sich Jemand die Aufgabe stellt, ein Werk zu schreiben, welches die Deutung jener trügerischen Figuren erklärt und den Sinn und das System der alten Tonchrift offen darlegt.

Ein solches Buch ist nun das oben genannte. Der Verfasser deselben hat seinen Gegenstand nicht sowohl doctrinär, als vom wissenschaftlichen Standpunkte aus behandelt. Die einzelnen Theile der Mensurallehre und namentlich solche, welche in unserer Zeit das System der alten Tonchrift so unzugänglich machen, sind klar und eingehend vorgetragen, so z. B. die Lehre von der Proportionen, welche in den alten Handschriften und Lehrbüchern entweder sehr dürftig oder überaus weisäufig abgehandelt wird.

Der Verfasser bepricht in zwei Abschnitten erst die Gestalt, den Namen und Werth der einfachen Noten, die Ligaturen, dann das, was sich auf die Taktbezeichnung bezieht und unter dem Namen „Mensur“ zusammengefaßt werden kann. Was als eine werthvolle Zugabe zu betrachten ist, das sind die als Beispiele eingestrichelten Tonstücke aus dem 15. und 16. Jahrhundert, welche zum großen Theil den Fremden aller Musik entzogen waren und hier zum ersten Mal, in moderne Notenschrift übertragen, gedruckt worden sind. Es sind diese Stücke von Petrus Platenius, Heinrich Isaac, Adam de la Hale, J. Okeghem, Adam Compelzhaimer, Josquin des Prés, Gregor Meyer u. A.

In einigen Punkten jedoch finden wir den Verfasser mit den alten Theoretikern nicht übereinstimmend. Es sind dies folgende.

Auf der 15. Seite, wo von der Triole die Rede ist, wird gelehrt, daß die Ziffer 3, wenn sie über oder unter drei nebeneinanderstehenden schwarzen Noten (Semiminimas) vorkommt, nicht eine Triole in unserm Sinn anzeige. Der Verfasser beruft sich auf ein Werk von Sulpius v. 3. 1641; wir berufen uns auf die 1532 in Wittenberg gedruckte „Musica figurata“ von Martin Agricola. Agricola sagt bei Gelegenheit der Sequialtera („wenn drei Noten zweien gleichförmigen gleich gesungen werden, also eine jegliche Note der obersten Ziffer ihres dritten Theils beraubt wird“): „Auch sind etliche, welche die geschwärtzen [sequialterischen] Noten mit dieser Ziffer 3 unterschreiben, wie im Tenor solget.“ Das nun folgende Beispiel mit dem Vorzeichen des Tempus imperfectum diminutum müssen wir hier übergehen. Der allerdings einer spätern Zeit angehörnde M. Frätorius setzt (Synth. III. S. 73 und 75) bei Ceterupeln, um Tactus aequalis und inaequalis erkennbar zu machen, die Ziffer 3 zwischen die Noten. Eben so Zacconi in seiner Præctica di musica, II., der die Ziffer 3 auch anwendet, wenn eine Stimme aus dem geraden Takt in den Tripletakt übergeht.

An einer andern Stelle (S. 4) heißt es: „Das Zeichen für das vollkommene Tempus ist ein geschlossener Kreis, für das unvollkommene ein halber.“ Das Letztere ist nicht ganz richtig. Die Alten zeigen auch in diesen „äußerlichen Zeichen“, wie sie sie nennen, ihren Scharfsinn, indem sie, wie für das vollkommene Tempus den vollkommenen Kreis, so als Zeichen des unvollkommenen Tempus den unvollkommenen Kreis setzen. Agricola unterscheidet in dem angeführten Werke den ganzen und unvollkommenen Zirkel und sagt: „Dieser Zirkel C wird nicht ein halber (wie etliche sprechen) sondern ein unvollkommener geschätzt und genannt“ u. s. w. „Desgleichen soll auch dieser Zirkel C als einer des dritten Theils beraubt, allein mit zwei Dritteln seiner vorigen Größe von Nichts wegen im Gesange geschrieben werden u. s. w. Solches recht zu verstehen, so theile den ganzen Zirkel in drei gleiche Theile, und nimm eines davon, so siehst du die Mäße und Größe des unvollkommenen und geringerten Zirkels.“ Und diese Regel wurde pünktlich befolgt, nicht nur damals, sondern auch späterhin und bis auf den heutigen Tag, wo doch jenes Zeichen seine Beziehung und seinen ursprünglichen Sinn verloren hat.

Wir können schließlich allen jenen, welche es nicht vorziehen, die Notation des 15. und 16. Jahrhunderts unmittelbar aus den Quellen selbst, aus den theoretischen und praktischen Musikwerken jener Zeit kennen zu lernen, das Werk von Veltmann als das beste über diesen Gegenstand und sogar als ein nützlich empfohlen und wünschen, daß der Verfasser den in der Vorrede ausgesprochenen Vorzug, über den Gebrauch der Accidentien und über einige andere Gegenstände der Musik zu schreiben, bald zur Ausführung bringen möge.

„Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik u. s. w. von Carl Ernst Naumann. Leipzig 1858.

Dieses Werk knüpft an zunächst an die Abhandlungen von Droßig über die musikalischen Tonverhältnisse. Es macht besonders den Widerspruch aufmerklich, welcher zwischen der musikalischen Praxis und unserer altsittlichen Theorie besteht. Dieser Widerspruch tritt am schlagendsten bei den enharmonischen Tonverhältnissen hervor. Während nämlich in unserm syntonischen System und nach den seit Zarlino geltenden Tonbestimmungen ein den Tonarten der Unterdominanzart angehörender Ton höher ist und höher sein muß als der diesem enharmonisch nächststehende Ton der Oberdominanzart, wird in der musikalischen Praxis, insofern sie nicht an eine Temperatur gebunden ist sondern sich in freier Intonation bewegen kann, das umgekehrte Verhältnis angenommen. Unsere musikalische Musik lehrt z. B., daß der Ton *h* tiefer sei als der Ton *g*; der Geiger, der Säng, vorgezeigt, daß es sich bei diesen Tönen um harmonisch begründete Unterschiede handelt, nimmt hingegen den Ton *h* höher

als den Ton *g* ges. \*) Herr Naumann findet die Lösung dieses Widerspruchs in der Wiederannahme des mittelalterlichen pythagoreischen Systems, ohne das syntonische ganz zu beseitigen oder zu vermehren.

Wir können uns hier nur auf diese Andeutungen beschränken und verweisen den Leser, der eine gründliche Darlegung jener Systeme und eine eingehende Beweisführung sucht, auf die genannte beachtenswerthe Schrift.

„Die Sängerschule St. Gallen's von achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters. Von P. Anselm Schubiger. Einsiedeln und Neuchâtel 1858.“

Dieses Werk ist seinem Inhalte nach durchaus das, was der Titel ausspricht. Es wird erzählt, wie St. Gallen eine Pflanzschule des gregorianischen Gesangs wurde, wie der Gesang vom 8. bis 12. Jahrhundert gepflegt worden, und wie er beschaffen gewesen ist. Wir begegnen u. A. den Namen Roman's, des Roman's des Notter Valubus, Tutilo, Etzhard I., Etzhard II., Notter Phylitus, Notter Luber (der Verfasser der ältesten in deutscher Sprache geschriebenen Abhandlung über Musik), Etzhard IV (der Held des vor trefflichen Romans von Schaffler), Verno von der Reichenau (von dem wir im 2. Bande von Gerbert's Scriptores eine Abhandlung über den Kirchengesang besitzen), Hermann Contractus (dessen theoretische Werte uns auch Gerbert mittheilt) u. s. w. Wir erfahren die Entstehung der Antiphonen und Sequenzen: Media vita von Notter dem Stammler, Salve regina und Alma redemptoris von Hermann Contractus, Victimae paschali von Wipo u. s. w. Das Buch enthält zugleich eine Geschichte und Beschreibung der alten Neumenchrift und theilt in zwei Anhängen sowohl Monumente (Facsimile) aus in Neumen geschriebenen Büchern, als die Tonweisen und Texte von sechzig Sequenzen und andern alten geistlichen Liedern mit. Wir betrachten das Werk sowohl seinem Inhalte als seiner Abfassung nach als einen äußerst werthvollen Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen und römischen Kirchengesangs.

## Locales.

### Hofoperntheater.

v. Br. Herr Wachtel und Frau Harries-Wipperfert setzen ihr Gastspiel in der „weißen Frau“ und in den „Eugenotten“ fort, ersterer als George Bravan und Raoul, letztere als Königin Margarethe. Herr Wachtel ist ganz dazu angehen, ein Rüsting des großen Pabstsums zu werden — ja er ist es schon — schwerlich aber wird er je der untern werden. Seine Naturgaben als Sängler muß man freilich gelten lassen: sie sind erlauchlich, ja sogar erlauchlich, aber wenn es wahr ist, daß nur die Gaben der Mufen den Sängler zum Künstler machen, so zweifeln wir sehr, daß er sich als Letzterer je noch entwickeln möchte, da er von den ersteren so gar wenig als Nitzigst empfangen hat. Herr Wachtel ist entschieden ein Verwandter des Herrn Steger, wenn er auch vor diesem eine größere Gewandtheit im Gesang und Spiel voraus hat und wenn auch sein Organ zur Zeit noch mit der Kraft des sechszehnten jahren passiven, gestügten Klang verbindet, welcher diesem gänzlich fehle. Solche, die Herrn Steger in den ersten Jahren seines öffentlichen Auftretens zu hören Gelegenheit hatten, versichern, daß damals sein Organ ganz so gelungen habe, wie gegenwärtig jenes des Herrn Wachtel und es ist kaum zu bezweifeln, daß, wenn dieser noch ein paar Jahre in der bisherigen Art und Weise zu singen fortfährt, sein Organ ganz so tüchtig wird, wie gegenwärtig jenes des Herrn Steger. Hat uns Herr Wachtel schon als Arnold im Tell durch entschiedene Plumpheit und Reckheit im Gesange wie Spiel beleidigt, so als Raoul in noch höheren Grade. Als e

\*) Einige Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, z. B. Quantz in seiner Hinterschule, nehmen das umgekehrte Verhältnis an. Bei Quantz ist der Ton *h* tiefer als *g*.

ist bei Herrn Wachtel auf den gemeinen Effect berechnet und da man diesen bei der Menge nie verfehlt, wenn man die entsprechenden Mittel dazu besitzt und sie mit möglichem Aufwand in Bewegung setzt, ohne sich in dieser Intention durch innere, künstlerische Begrenzung gekemmt zu fühlen, so ist auch bei der außerordentlichen Begabung, welche Herr Wachtel nach der einen Seite hin besitzt, der außerordentliche Erfolg, dessen er sich erfreut, sehr leicht zu erklären. Besser als in den genannten beiden Partien nahm sich Herr Wachtel als George Brown aus, da es ihm eher noch gelang sein eigenes Wesen mit dieser leichter angelegten Gestalt in ein löblich harmonisches Verhältnis zu setzen, als mit jener Persönlichkeit, denen er nicht mehr als ein unwirksames, völlig äußerliches Pathos zu verleihen vermag. — Einen viel stilleren, bescheidenen Gang nimmt das Gespielt der Frau Harris-Biperna, wie dies bei dem viel schätzeren, einfachen Weien dieser Künstlerin natürlich ist, die weit mehr durch schöne Innerlichkeit zu wirken freudt, als daß sie durch Entfaltung ungewöhnlicher äußerer Vorzüge — von ihrer sehr einnehmenden persönlichen Erscheinung abgesehen — oder auch nur herrvorragerer technischer Gehirgsbildung zu blenden vermöchte. Wir werden noch Gelegenheit haben auf diese Künstlerin zurückzukommen.

Als besonders erwähnenswert in Betreff dieser beiden Vorkstellungen heben wir nur noch hervor die Anwesenheit der Anna und Valentine durch Frau Kraus, welche durch die Vermittlung dieser beiden umfangreichen und schwierigen Partien im Laufe einer Woche (sie sang außerdem noch die Matilde im Tell) eine nicht geringe Probe ihres Reitzes und Geschicklichkeit ablegte. Frau Kraus, in den gegenwärtigen Primadonnen-Wochen für unsere Oper ein unschätzbbares Mitglied, ist der verfeinerte Typus einer correcten Sängerin, die auf das Getreue und Zuverlässige wiederzubei, was ihr die Partitur vorschreibt, aber auch nicht leidet. Eine Leistung dieser Art war denn auch ihre Anna, an der man nur das Eine tabeln konnte, daß sie eben keine Anna war. (Friedrichsdorf freilich auch nie), wie man sie sich denken möchte. Als Valentine aber leistete sie — man muß es durchaus gesehen — als Sängerin wenigstens so Vorzügliches, ja Ueberausendes, daß ihr der überaus lebhafte Beifall, welchen sie erntete und der fast den Beifall des so beliebten Gastes erregte konnte, wohl gebührt.

Von dem entscheidenden Erfolg war auch die Leistung des Herrn Dr. Schmid als Marcel begleitet und wir können die so allgemein ausgesprochene Anerkennung nur theilen. Schade, daß diesem Künstler, welcher über so edle Mittel und eine so tüchtige Bildung verfügt, in Rollen, in welchen die sanguinischen Bestandtheile überwiegen, sein Temperament einen mitunter allzu ritardirenden Hemmschuß ansetzt.

### Aus dem Prüfungssaale des Conservatoriums.

S. B. Von den diesjährigen zwölf Juni-Prüfungen, denen jede gegen drei heisse und dunstige Nachmittagsstunden in Anspruch nahm, können wir nur vier einer Beschreibung unterziehen, und zwar zwei der Violinclassen, eine der Violoncell, und eine der Clavierclassen. Die übrigen boten entweder zu wenig allgemein-künstlerische Interesse (wie z. B. die Elementarclassen und die Schulen für Contrabaß und die Mezzofragmente, oder ließen von vornherein erwarten, daß wir genähigt sein würden, hundertmal Geleges zu wiederholen (was aber nun so unnötig erscheint, als wir glauben, daß man „am grünen Tisch“ die betreffenden Mängel gut genug kennt), — oder endlich waren wir verhinbert die betreffende Prüfung zu besuchen.

Von den Violinclassen sind es die zweite des Herrn Prof. Heister, und die dritte des Herrn Director Hellmesberger, welche uns zu einigen allgemeinen, wie uns scheint nicht ganz unrichtigen Bemerkungen Stoff geben. Jene machte uns im Ganzen den Eindruck, als ob wenig wirkliche Talente vorhanden wären, denn die Intonation war sehr häufig eine unzureichende, und mehr als eine sehr primitive Bildung konnten wir nicht entdecken. Ueberrigens erschwerte auch die Einrichtung der Prüfung die Beurtheilung, da den Böglingen Aufgaben gestellt waren, deren Lösung keinen klaren Blick in ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten gewährte. Es wurden nur zwei Stunden, diese aber von je neun Böglingen zugleich gespielt, wobei man natürlich nicht erkennen konnte, wo etwa anreicht ignoriert wurde. Außerdem aber wurden drei ganz größere Werke, eine

Sonate und ein Quartett von Mozart, ein Streichtrio von Beethoven, und ferner drei für eine „Prüfung“ noch unpassendere kleine Stücke von G. Hellmesberger, Mendelssohn und Beethoven ausgeführt, — eine Zusammenstellung, welche wohl von dem bekannten guten Geschmack des trefflichen Meisters Heister freilich nicht, nicht aber sein pädagogisches System klar erkennen läßt. Wäre es nicht besser gewesen, jeden einzelnen Bögling eine Stunde und ein kurzes Soloheld spielen zu lassen, dann aber erst drei oder vier Böglinge zu einem Kammermusikstück zu vereinigen, ohne dasselbe vorher einzuspielen? — Ueber den Vortrag der betreffenden Stücke bemerken wir noch im Allgemeinen, daß das „vollständige“ Element den Ausdruck unmittelbaren Anschauens weit über wog. Nun müssen wir aber offen gesehen, daß uns besonders bei mündlichen Kunstleistungen und bei einem Instrument wie die Violine, die für leidenschaftlicheren Ausdruck so sehr geeignet ist, ein Ueberhäuchen jugendlichen Feuers wohlthuender ist, als ein abgestirreltes schulmäßiges Wiedergeben der Noten und der dynamischen Zeichen, auf deren sorgfältige Beachtung der treffliche Meister sehr viel Mühe verwendet zu haben scheint, mehr als in diesem Stadium der Schale notwendig war.

Die Ausbildungscasse des Herrn Hellmesberger bot natürlich schon mehr künstlerisch-interessantes, da er Böglinge vorzuführen hatte, die das Ansehen bald verlassen sollen, um, auf eigenen Füßen stehend, sich eine Künstlerlaufbahn zu gründen. Leider vermissen wir auf dem Prüfungsprogramm eine Andeutung, ob die vorgesehene Classe den vorletzten oder letzten Jahrgang dieses zweijährigen Cursets bilde. Denn, waren die betreffenden Böglinge solche, die eben „abfolviert“ wurden, so ließen sie sich durchgängig noch ein ziemlich stark künstlerischer, ja sogar rein technischer Durchbildung vermissen. War es aber das vorletzte Jahr, so begreift man wieder nicht recht, warum den Böglingen die höchsten Aufgaben der Kunst, und Stücke aufgebildet wurden, die, wie z. B. das Concert von Czerny, denn doch viel zu schwer waren. Kräfte und Bildung der verschiedenen Böglinge erschienen uns überhaupt sehr ungleich, und das Ganze machte den Eindruck, als ob die vorhandenen Böglinge nicht in eine Classe zusammenpaßten. Ueber die einzelnen Leistungen läßt sich im Ganzen sagen, daß der treffliche Violinist, der diese Schale leitet, in Allem wiederzuerkennen war. Seine schöne und elegante Vogenführung, sein edler Ton und gesangvolle Spielart, seine meist lebendige Auffassung der Passagen, erschienen auf die Böglinge übergegangen; fast mehr als recht und billig aber auch seine Manieren! Letzteres konnte man sehr deutlich wahrnehmen an dem von Hellmesberger hier schon ziemlich oft gehaltenen Beethoven'schen Concert, wo man jeden Strich und jede Betonung bei dem Schüler wiederfand. Ist ein solches methodisches Einmischen einer immer einseitigen Auffassung an sich nicht „künstlerisch“, so wird es noch tadelswerther, wenn auch directe Fehler mit fortgeschleppt werden; so z. B. das übermäßig breite Tempo des ersten Satzes jenes Concerts, welches stellenweise zu einem förmlichen Andante lento ausgezogen wird; so auch die mitunter fast bis zur Caricatur getriebene „charakteristische“ Behandlung der Passagen. — Nebenbei drängt es uns auch einmal von der eingelegten von Hellmesberger componierten Cadenz zu sprechen. Was ist eine Cadenz? Doch wohl die Stelle in einem Concert, wo der Solospieler sich schüchtern oder wirklich in freie Phantasie verliert, wobei das Orchester natürlich schweigt, und jenen allein spielen läßt, da man doch nicht annehmen kann, daß das aus die Noten gebundene Orchester den freien Phantasien ebenfalls (wenn auch nur schüchtern) ertemperirend folgt. Nun hat Herr Hellmesberger zu diesem Beethoven'schen Concert eine Cadenz componirt, welche in der zweiten Hälfte eine Trichterbergleitung hat. Zwar ist dieses eingelegte Stück in der That an sich sehr hübsch, geistreich und wirksam. Aber wir sehen doch in dem wiederholten öffentlichen Produziren desselben drei Vergehen gegen die Kunst: Erstens ist diese Cadenz, wie schon gesagt, keine Cadenz, ein nonsens. Zweitens wird der Beethoven'sche obenstehende lange Satz über Gebühr ausgedehnt, — und drittens liegt eine künstlerische — Unrichtigkeit, ja ein Stücken Anmaßung darin, das Beethoven'sche Orchester mit Hellmesberger'schem zu ersetzen, so zu sagen ein großes Stück Hellmesberger's in ein Bild von Beethoven's hineinzuformen.

Das Programm der Prüfung enthielt zwölf Concertstücke u. a. Stücke von Spohr, Beriot, Frume, Bizet, u. a. a. Beethoven's.

Reubessohn, Ernst, Durst, jedes von den neun Zöglingen einzeln gespielt; ferner den ersten Satz eines Violinquartetts von D. o. n. t. — endlich eine Bach'sche Violinsonate (A-moll) das „moto perpetuo“ von Paganini, das Adagio aus dem B-Quintett von Reubessohn und Menuet und Fuge aus dem C-Quartett von Beethoven, — die vier letzten Compositionen von sämmtlichen Zöglingen zumengespielt. Bei einer solchen Masse des Gebotenen ist uns ein in das Einzelne gehendes Referat unmöglich, und wir müssen uns darauf beschränken, dieses Programm mitzutheilen, und nur noch Einiges über die Ensemblestücke zu bemerken. Die Bach'sche Sonate wurde von Herrn Hellmesberger accompagnirt. Da dieselbe von sämmtlichen Zöglingen gespielt wurde, that auch eine solche Unterlage noth, wenn sich die Massenerwirkung nicht noch anfallender als das herausstellen sollte, was sie hier eigentlich war, nämlich als eine — Ungehörigkeit. Das Bach für eine Violine (sowie was Beethoven für vier Spieler) geschrieben hat, kann nicht ohne verkehrte Wirkung von Vielen gespielt werden, denn es macht sich sofort das Bedürfnis der Polyphonie geltend (beziehungsweise der symphonischen Behandlung mit verschiedenartigen Tonfarben. Ein „Accompagnement“ gibt es bei Bach nicht, und so war auch Hellmesberger's Begleitung nicht Bach'sch, sondern eher Beuxtemple'sch, also eine Stylvermengung herbeiführend. Wir erwähnen dies bloß, weil der geliebte Herr Director und Violinprofessor sich auf dem Programm ausdrücklich als Autor des fraglichen Accompagnements genannt hatte. — Das übrige sind Gesambest-Vorträge für drei Schwung und Präcision ausgezeichnet, wollen wir hervorzuheben nicht unterlassen. Sämmtlich nennen wir die Namen der vorgeführten Zöglinge; sie heißen: G. Franz, R. Schönmayer, F. Hennig, B. Kadletz, H. Marcher, F. M. Scherer, D. Pollat, C. Rengstl (bin), J. R. Sönesto.

Ueber die beiden anderen Prüfungen berichten wir in der nächsten Nummer.

## Nachrichten.

**Frankfurt a. M.** Die Herren Hauff, Henkel, Hilliger und Doppel haben, wie diese Zeitung schon gemeldet hat, sich zur Gründung einer Musikschule vereinigt. Es ist auch schon ein vom 1. Mai datirtes Programm erschienen, welches wir mittheilen, weil es über Tendenz und Einrichtung des neuen Unternehmens Aufschluß gibt. Es lautet:

Mit Genehmigung Hohes Senates haben wir Unterzeichnete uns zur Gründung einer Musikschule in unserer Stadt vereint. Unter Anführung des hieauf bezüglichen Planes haben wir außer dem Zweck der Anstalt im Allgemeinen und der durch dieselben zu erwerbenden classischen Knusrichtung noch besonders hervor, daß durch die gleichzeitige Theilnahme Mehrerer an denselben Lehrgangshänden Kunstsin, Fleiß und Nachseherung erweckt und reger erhalten, der Einseitigkeit der Bildung vorgebeugt, der vielseitigeren Erfahrung dagegen Vorschub geleistet wird. Ferner dürfte nicht zu übersehen sein, daß es hierdurch dem Zögling möglich wird, in verhältnismäßig kürzerer Zeit und gegen mäßiges Honorar ein sicheres Resultat seiner Studien zu gewinnen.

Durch langjährig: Erfahrung im Unterrichte zu der Ueberzeugung gelangt, daß ein halbjährig: abschließender Curus für die Gründlichkeit des Unterrichtes nicht förderlich ist, haben wir die Dauer eines solchen auf ein Jahr, somit jährliche Aufnahme festgelegt. Für diejenigen Fächer, in welchen wir nicht selbst unterrichten, haben wir uns der Mitwirkung bewährter hiesiger Künstler, der Herren Concertmeister Heinrich Wolff, Chr. Siebenstopf und Ferd. Schmidt zc. versichert.

Das Vertrauen, welches bisher einem Theil von uns in seiner Wirksamkeit als öffentlicher Lehrer zu Theil wurde, und das Bewußtsein, durch diese auf übererleuchtendes methodisches Zusammenwirken gegründete Anstalt das wahre Interesse der Kunst zu fördern, erhöhen die Hoffnung, daß unsere Absicht in der Öffentlichkeit richtig gewürdigt werden und sich der warmen Theilnahme und Unterstützung des höchsten wie auswürdigsten kunstliebenden Publicums zu erfreuen haben möge. Zur Ertheilung jeder anderweitigen Anstalten sind wir mit Vergnügen bereit.

## Plan und Einrichtung der Musikschule.

§. 1. Zweck der Musikschule ist die möglichst vielseitige Ausbildung in den verschiedenen Zweigen der Tonkunst. Der Unterricht gerfällt behufs in einen theoretischen und einen praktischen Theil.

§. 2. Es umfaßt somit folgende Gegenstände: 1. Harmonielehre. 2. Contrapunkt. 3. Canon, Fuge, Formenlehre. 4. Instrumentation und Partiturkenntnis. 5. Geschichte der Musik. 6. Orchest. 7. Klavierpiel. 8. Orgelpiel. 9. Violinpiel. 10. Violoncellospiel. 11. Chorgesang. 12. Ensemblepiel.

§. 3. Auch in oben nicht genannten Instrumenten findet Unterricht durch von uns dazu bestimmte Lehrer, jedoch gegen besonderes Honorar, statt. — Abgesehen von dem regen, g: öfentlichkeit einer classischen Richtung huldigenden Musikleben unserer Stadt, bieten die hier bestehenden Kunstsinstitute, als: das Theater, der Cäcilien- und Räß'sche Verein, das Museum, der phiharmonische Verein u. s. w. unsern Zöglingen Gelegenheit, gute Musik zu hören und den Geschmack zu bilden.

§. 4. Der Unterricht wird, außer in den oben unter Nr. 5, 11 und 12 bezeichneten Fächern, für Schüler und Schülerinnen getrennt erteilt; auch werden wir Sorge tragen, daß mit Ausnahme der gemeinschaftlichen Übungen und Vorträge, in der Regel nicht mehr als sechs Schüler zugleich unterrichtet werden. Es wird dadurch, bei den Vortheilen des gemeinsamen Unterrichtes, doch dem Einzelnen die nöthige Sorgfalt gewährt werden können.

§. 5. Die Dauer des Unterrichtes ist auf drei Jahre festgelegt. Bereits Vorgegriffene können von den Anfangscurien dispensirt werden; für kürzere Zeit als ein Jahr wird jedoch kein Schüler aufgenommen. Jeder Zögling muß, welches Instrument er auch vorzugsweise studiren möge, an dem Unterrichte in den theoretischen Fächern und im Klavierpiel, sowie an den Übungen im Chorgesange Theil nehmen. — Beim Austritte aus der Musikschule erhält der Zögling ein von uns unterzeichnetes Zeugnis, in welchem die Zeit des Aufenthaltes in derselben, der auf das Studium verwendete Fleiß und der Grad der Ausbildung der Wahrheit gemäß angegeben sind. Niemand, dem dies Zeugnis mangelt, kann als ein von uns anerkannter Zögling unserer Musikschule angesehen werden.

§. 6. Das Honorar beträgt jährlich fl. 154 rh. gleich 88 Thlr. pr. Cour. vierteljährlich im Voraus zu entrichten. Hiesfür ist dem Zögling die Theilnahme an allen obigen Unterrichtsfächern, jedoch in Bezug auf die Streichinstrumente, nur an einem derselben gestattet, so daß er also im Violin- oder Violoncellospiel, nach eigener Wahl unterrichtet wird. Bei Erlernung dieser beiden Instrumente erh: öh: sich das Honorar um fl. 21 oder 12 Thlr. Das nur einmal zu zahlende Aufnahm: geld beträgt fl. 5. 15 r. 3 Thlr.

§. 7. Zu: Aufnahme können sich sowohl Solche melden, die sich dem Künstlerberufe ausdrücklich widmen, als auch überhaupt Diejenigen, welche umfassende musikalische Bildung erlangen wollen. Es werden dabei außer allgemeiner Schulbildung wirkliches Talent und einige musikalische Vorkenntnisse vorausgesetzt. Die sich Anmelgenden haben sich deßhalb einer Aufnahmeprüfung zu unterziehen. Auswärtige noch nicht selbsthändig: Schüler haben außer ihrer P: äflegitimation eine schriftliche, von ihren Eltern oder deren Stellvertretern unterzeichnete Ermächtigung zum Aufenthalt in hiesiger Stadt vorzulegen. — Die Aufnahme findet in der Regel alljährlich zu Ostern sttt.

§. 8. Einseitigkeiten ist die Theilnahme an einem einzelnen Unterrichtszweige gestattet. Es ist dafür ein jährliches Honorar von fl. 42 oder 24 Thlr. nebst obigem Aufnahm: geld zu entrichten.

§. 9. Jeder Schüler verpflichtet sich durch Namensunterchrift zur strengen Einhaltung der festgestellten Disziplinvorschriften.

§. 10. Von Zeit zu Zeit finden öffentliche Prüfungen statt, damit auch Kenner und Freunde der Musik sich mit den Leistungen unserer Schule bekannt machen können.

Eröffnung der Schule am 1. October 1860.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Bafel Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesffels & Wähing**, vormals **G. F. Wäcker's** Witwe. Pränumerationen: Für 1 Jahr (24 Nummern) 8 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (12 Nummern) 5 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 1 Thlr. (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Aphorismen. — Salzburger Musikstände. — Musikwissenschaftliche Werke. — Rezensionen. — Lokales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen.

## Aphorismen.

Von **Carl van Bruyl.**

Die Aphorisme ist in der Prosa ungefähr, was das Epigramm in der Poesie. Sie soll in möglicher Kürze einen prägnanten Gedanken ansprechen, und repräsentirt so eine Form — wenn man sie überhaupt als solche gelten lassen will — die in ihrer scheinbaren Anspruchlosigkeit nur um so größere Forderungen erweckt, welche freilich herauf zu beschwären der Verfasser nachfolgender Aphorismen lieber hätte vermeiden sollen!

„In dem, worin die Alten groß waren, können wir einmal nicht mehr groß sein, also müssen wir es in etwas Anderem zu sein streben!“ — Parallele: „Im Sittlichen groß zu sein, sind wir einmal zu schwach, also müssen wir uns durch — heroorzuthun suchen.“

Die Musik, zumeist die reine Instrumentalmusik, ist die spezifisch christliche Kunst. An der Flamme des Christenthums entzündete sich ihr Feuer, mit ihr verglimmt und erlischt es.

R. Wagner nennt das Christenthum ein kunstfeindliches Princip. Vom Standpunkt der Gegenwart gerichtet nicht ganz mit Unrecht. Wenn man aber erwägt, welche eine Kunst nur allein durch das Christenthum möglich wurde, so muß man staunen, wie solche Worte über die Lippen eines Mannes kommen mögen, der selbst Künstler heißen will.

Der Musik scheint kaum mehr ein Weg zu weiterer, wahrhafter, innerer Entwicklung geblieben zu sein, als in der Verbindung mit ächter Poesie.

Es ist leicht möglich, daß wir jetzt in einer Epoche angelangt sind, in welcher die wahre Entwicklung der Kunst wie in einer früheren, weit mehr durch die sogenannten Dilettanten, als die sogenannten Meister gefördert wird.

Dies bedenken die Künstler wohl am seltensten, was es bedeuten will, wenn Schiller so schön als wahr singt:

„Denn was unsterblich im Gesang soll leben,  
Das muß im Leben untergehn.“

Bielmehr der Meinung, daß man es, um wahr zu sein, auch im Leben genießen müsse, und zwar Scham und Hefe, verfallen sie in einen plumpen Realismus, der einerseits dem Materialismus, andererseits dem angefeindeten christlichen Spiritualismus nur zu nahe verwandt ist.

Marx klagt einmal in seiner Compositionslehre darüber, daß die Entwicklung des melodischen Vermögens im Compositionsunterricht so sehr vernachlässigt werde. Wenn aber etwas,

so bringt der Mensch die Melodie mit auf die Welt, als daß auf der ursprünglichsten Naturkraft beruhende Vermögen. „Poëta nascitur, artifex fit.“

Schumann äußerte einmal: „Die Hauptsache ist, daß der Musiker sein Ohr kläre.“ Mozart schreibt man den Ausdruck zu: „Die Hauptsache für den Künstler ist, daß es im Kopf und Herzen richtig bestellt sei.“ Dieses einzige Wort wirft ein grelles Schlaglicht auf die ältere und neuere Kunst — neuere, sage ich, nicht neueste, denn diese müßte consequenter Weise sagen: die Hauptsache ist, daß der Musiker sein Gehör verdecke; und einige Confusion im Kopf und Herzen müßte ihr für den Künstler gerade als das Richtige erscheinen, als der einzige zur „Genialität“ führende Weg.

Durch die im Mittelalter (d. h. nämlich theoretisch) ausgebildete Geringschätzung, ja Verachtung der Sinnlichkeit, die sich in der deutschen Musik und Malerei bis zum 18. Jahrhundert nur zu deutlich ausprägt, ist viel Unheil und Verderbniß in die Welt gekommen. Man muß zwar der Neuzeit das Zeugniß geben, daß sie mit großem Eifer bemüht ist, sich von dieser Einseitigkeit zu befreien, aber bevor es ihr mit diesem Streben gelingen möchte, sich zur Schönheit zu kristallisiren, die dann freilich eine Schönheit höherer Ordnung sein und ein neues sittliches Moment in sich schließen müßte, dürfte noch eine Weile vergehen, denn vorläufig steckt den meisten reformationsküsternen Titanen der mit der Kummerniß eingefogene Sauerceig, ohne daß sie es vielleicht selbst merken, noch viel zu tief im Blut, und so bringen sie es nicht zu einer höheren Waltung, sondern nur zu einem wilden Sieben und Zischen. Was Wagner von der Gemeinheit und Ekelhaftigkeit moderner Sinnlichkeit einmal bemerkt, hat leider seine volle Richtigkeit; dieß rührt eben daher, weil sie noch nicht „Natur“ geworden, sondern einwillen bei der Mehrzahl gerade der fähigsten Neuerer nur erst „Intention“ ist.

Eine Behauptung Wagner's, die gewissermaßen als die Spitze seiner Theorie anzusehen ist: es könne keine Kunst geben, so lange es einen Staat gebe, ist freilich, man mag sie deuten, wie man will, eine der unfinnigsten, die je ausgesprochen wurden, da eben der Staat, freilich der wahre Staat, erst den Menschen möglich macht. Aber wahr mag und wird es sein, daß eine neue Kunst (und neu muß die Kunst in ihrer lebendig fortschreitenden Entwicklung immer erscheinen) erst aus neuen Grundlagen des Staates und der Gesellschaft erblühen kann. Zwar muß auch hierin die Kunst vorangehen und sie thut dieß auch. Sie thut es so in der Poesie, wie in der Musik und Malerei, die i begamnt die Gährung der modernen Gesellschaft hinlänglich veranschaulichen. Aber zur Vollendung kann sie erst durch die allgemeine Entwicklung gebracht werden; denn so lange der Einzelne sich noch in immerwäh-

rendem Kampf mit den herrschenden Gewalten, in einem permanenten Noth- und Kriegszustand befangen sieht, kann er sich höchstens und im einzelnen Fall zur individuellen Harmonie läutern, nimmermehr aber die allgemeine (eben nicht vorhandene) Harmonie abspiegeln, die erst nach vollendetem Kampf zur Erscheinung kommen kann.

Den Character eines gewissen Ektectizismus muß alle neuere Kunst nothwendig zeigen; aber freilich nicht eines Ektectizismus à la Meyerbeer (der insofern als Entwicklungsmoment auch seine Berechtigung hat, und für die Geschichte der Oper nicht ohne Bedeutung bleiben dürfte), sondern eines solchen, wie er nach der Blüthezeit der griechischen Kunst (etwa, wenn ich nicht irre, in Euripides) zum Vorschein kam.

„Ich bin electrisch“, soll Beethoven gegen Bettina geäußert haben. Es ist genug, daß er dieß wenigstens sehr gerne gesagt haben könnte, denn ein Ueberfluß an Electrisität scheint mir vor Allem den Künstler zu machen, und sein wunderbares Wesen am sichersten zu erklären.

Es ist ein verzeihlicher, nichts desto weniger aber unterschiedener und sehr weit verbreiteter Irrthum, zu glauben, das große contrapunktliche Vermögen, dessen der umfassende, allseitig vollendete Tonkünstler nie entranthen kann, gehe überwiegend — wohl gar ausschließlich! — aus anhaltendem Studium und langjähriger Uebung hervor. So gewis es sich ohne den beiden letzteren nie rein und bedeutend entfalten wird, so beruht es doch vornehmlich, in wie fern es sich nicht auf Kosten wahrer Kunst breit macht (wie z. B. in Sebastian Bach gar vielfach), gleich jeder anderen künstlerischen Facultät auf der Phantasie. Marx hat es, wofern er nicht eben eine wenig angemessene Schmeichelei beabsichtigte, sehr an Einsicht fehlen lassen, wenn er einmal bemerkte, ein Geist, wie der R. Wagner's hätte sich jene (ihm also nach seiner Meinung, und nach der meinigen gleichfalls, fehlende) contrapunktische Gewandtheit, wenn er nur seinen Willen darauf hätte anspannen wollen, jederzeit erwerben können. Auch der Contrapunktiker wird der Anlage nach geboren und sein Vermögen (ich meine eben das ächte, nicht jenes à la Kengel und — Verane!) kann wohl erweitert und bereichert, nie aber angebildet werden. Schubert hätte es, wie nur immer, anstellen mögen, er würde nie im Stande gewesen sein, Tugen zu schreiben, wie Bach deren hervorgebracht hat und ich bin überzeugt, daß die emigrierten, mannigfachen, metrischen und sonstigen Studien Weister, wie Heinrich v. Kleist oder Grillparzer, denen im Allgemeinen der größte Respect gebührt, nie würden befähigt haben, gute Sonnetts zu schreiben.

Eine jener Fragen, welche die ästhetische Psychologie — um mich so auszudrücken — immer am schärfsten beschäftigt haben, ist die, wie denn die Begriffe „Individualität“ und „Character“, die denn doch von der concreten Menschenseiung kaum jemals völlig untrennbar sind, mit der Natur und dem Fortensamen des großen, weltumspannenden Künstlers in Einklang zu bringen wären. Vielleicht tritt diese Frage nirgends mysteriöser an uns heran, als bei jenen großen Liederscomponisten, die welchen an der achten, vom göttlichen Prometheusfunken belebten Kraft nie gezweifelt werden kann, vor Allem also bei Schubert, nächst ihm jumeist noch bei Schumann. Scheint es doch, als ob auf sie ganz besonders die folgenden Verse\*) eines hervorragend bedeutenden Poeten der Gegenwart passen müßten:

„  
Doch mich hat sie nimmer gebohnt in den Ring,  
Mit welchem sie gramam den Dohn umring,  
Ich freige hinunter, ich freige empor  
Nach eigenm Beleben im wirbelnden Chor.“

Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein  
Mit tiefem Entzücken den Dohn hinein,  
An keines gebunden, muß jedes mit schnell  
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell.

In Seelen der Menschen hinein und hinaus!  
Sie möchten mich fesseln, o nekischer Strauß!  
Die fromme des Dichters nur ist's, die mich halt,  
Ihr geb' ich ein volles Empfinden der Welt.“

Der Punkt scheint mir sehr merkwürdig, und anregend zu einer besonderen Untersuchung, die fruchtbringende Resultate zu Tag fördern könnte.

Spoher macht in seiner Selbstbiographie, indem er seiner Epoche mit Beethoven gedenkt, die Bemerkung, Beethoven habe für die Arbeiten anderer gar kein Interesse gezeigt. Betrachten wir dagegen, eine wie lebhaft Aufmerksamkeit die bedeutenderen Componisten der Neuzeit, und gerade der bedeutendste unter ihnen, Schumann der Production ihrer Zeitgenossen schenken, so wird man nicht unschwer zu sehr interessanten, bedeutsamen Consequenzen gelangen. Sie alle ziehen zu wollen, würde die aphoristischen Schemen weit überschreiten. Nur Eines sei hervorgehoben. Beethoven wäre nie im Stande gewesen, auf die mannigfachen Richtungen, die sich nach ihm, zum Theil sogar durch ihn (durch die trotz aller Gebundenheit im innersten Kern, freie Entfesselung der Individualität nämlich) entfalten, einzugehen und ihnen, ihrem wenigstens relativen Werth, ihrer culturhistorischen Bedeutung nach gerecht zu werden. Dazu war die Kunst in ihm und seine eigene Richtung (wenn man ihm gegenüber den Ausdruck gebrauchen dürfte) viel zu absolut. Wie nämlich Seb. Bach als der letzte, und zugleich größte Vertreter des dogmatischen, streng kirchlichen Christenthums erscheint, der die spätere Entwicklung weder begriffen, noch weniger tolerirt haben würde, so erscheint Beethoven als der letzte (wenn man nicht richtiger sagen muß: erste) und in seiner wolkenhronenden Erhabenheit unnahbare Repräsentant des freien Christenthums. Das christliche Princip aber ist eben ein durchaus absolutes und anerkennt kein anderes Princip als ein gleiches, ja nur als ein überhaupt berechtigtes. Daß sich Beethoven gegen die gesammte Production der Gegenwart negirend, ja gerade gegen die von der Zeitwohle am höchsten emporgehobenen Erscheinungen am entschiedensten perhorrescirend verhalten müßte, daran kann man kaum den mindesten Zweifel hegen.

## Salzburger Musikzustände.

§. Den Berichten der geehrten Herren Referenten dieses Fachblattes über die musikalischen Zustände der größeren Städte Deutschlands nachfolgend, haben auch wir über die Musikzustände der kleinen Alpenstadt den geneigten Lesern ein Bild zu entwerfen gesucht und sind hiebei mit jener Wahrheitsliebe und Unparteilichkeit zu Werke gegangen, welche die Interessen der Kunst erheischen.

Die freundliche Alpenstadt Salzburg, die auch den Namen des in ihren Mauern gebornen großen Meisters der Töne trägt, dürfte in musikalischer Beziehung manden, vielleicht auch größeren Provinzstädten unseres Vaterlandes nicht nachstehen. Hier findet die hehre Muse der Tonkunst einen kräftigen, für das Schöne geüblichen Boden, den sie verdedt und auf dem sie mit glücklichem Erfolg Kunstjünger und Kunstjüngerinnen gewinnt. Hat aber irgend eine musikalisch hervorragende Persönlichkeit, eine Gesellschaft oder ein Verein

\*) Aus Fr. Hebbels „Prometh.“.

zur Väterung und Förderung des hiesigen musikalischen Geschmacks und Sinns beigetragen, so darf vor allem das Institut „Konzertium“ und der damit vereinigte „Dom-Musikverein“ auf dieses Verdienst gebührenden Anspruch machen. Dieser Verein von besoldeten Mitgliedern, der bei seiner Gründung im Jahre 1842 es übernommen hat, die Musik der Kirche und des Concertsaals zu fördern und zu heben, ist bis jetzt die schönste Aufgabe mit seinen, ihm zur Verfügung stehenden Kräften bestens nachgekommen; denn es muß zugehört werden, daß es vor diesem Zeitpunkt um die Musikzustände hier nicht am besten bestellt gewesen war. Vorzüglich aber hat dieses Institut in der Förderung der hiesigen Kirchenmusik am Domchor erfreuliche Resultate erzielt. — Dasselbst werden alle Sonn- und Feiertage von der genannten Kapelle und unter Mitwirkung von Dilettanten, Messen, Beipern, Litaneien und andere zu den kirchlichen Functionen vorgeschriebene Musikstücke von geeigneten Compositoren der älteren und neueren Zeit, wie von Mozart, Beethoven, Josef und Michael Haydn, Aiblinger, Hummel, Eybler, Drobisch, Kriehaus, Reiffiger u. A. in würdiger Weise zur Aufführung gebracht; auch die im edlen Styl gehaltenen, im kleineren Maßstab angelegten Messen von Robert Führer werden bei gewöhnlichen Festen der Kirche benützt.

Die Direction der Dommusik, sowie die des Quartetts ist in der Person des Kapellmeisters und Directors Alois Tarz vertreten; seine umsichtige Leitung läßt in ihm einen mit tüchtigen musikalischen Kenntnissen ausgerüsteten Mann erkennen, der den Taktstab mit Verständnis zu führen versteht. Ueberdies hat er sich auch im Fache der Kirchencomposition vortheilhaft hervorgethan. Nebst mehreren sehr schön gearbeiteten Messen — z. B. Missa solennis in Es; Missa in C für vier Singstimmen, zwei Hörner, drei Violinen, Violon und Orgel, Missa in F, hat er auch eine Litanei in C-dur für vier Singstimmen und großes Orchester geschrieben, in welcher vorzüglich die Äuge „Vignus Futuræ gloriae“ als der Mozart'schen gleichnamigen Äuge nachgebildet, hervorgehoben werden muß, da sie gründliche Kenntnisse im Bau dieser Tonstücke nachweist. Was seine Kirchencompositionen im Allgemeinen betrifft, so sind dieselben in einem würdevollen Styl gehalten und erfreuen oft das Ohr des Zuhörers durch schöne harmonische Wendungen.

Audem wir hier abbrechen und später auf die Leistungen des Mozartiums im Concertsaal und auf einzelne Mitglieder desselben zurückkommen werden, gehen wir auf die Chormusik der übrigen zahlreichen Kirchen Salzburgs über, welche mit Ausnahme jener zu St. Peter, zu den Franziskanern und zur ehemaligen Universitätskirche, contractlich in den Händen des Dom-Musikvereins besorgt wird; natürlich sind die Aufführungen an den Filialkirchen dieses Vereins untergeordneter Art, weil an diesen Nebenkirchen die gottesdienstlichen Handlungen oft mit dem Haupt-Gottesdienst in der Kathedrale zusammenfallen und deswegen von dem Hauptpersonale der Dommusik nur eine geringe Anzahl Musiker und solche meistens von minderer Leistungsfähigkeit dahin abgegeben werden kann.

Der Musik in der Deutschkirche folgt jene in der Stifteskirche zu St. Peter nach, welche durch eine eigene vom Abt des Stifts aufgestellte Kapelle besorgt wird. Die Leistungen derselben stehen nicht mehr in dem Renommé, wie es zwischen den Jahren 1842—1850 der Fall war, während welcher Zeitperiode der begabte Componist Ritter von Neuf in fast jeden Sommer in dem genannten Stift bei seinem ehemaligen Jugendfreund, dem nun verstorbenen Abt Magenz, zubrachte, dort mit dem damals vollzähligen Musikpersonale häufige Proben veranstaltete und die Aufführungen meistens eigener Compositionen in der Kirche persönlich leitete. Derselbe bereicherte auch das musikalische Archiv zu St. Peter durch eine nicht unbedeutende Zahl seiner in einem achtungswerthen und dabei originell erhabenen Styl gehaltenen Kirchencompositionen, wovon mehrere Manuscripte vorhanden sind. Der Grund, warum die Kirchenmusik nicht mehr diesen Standpunkt einnimmt, liegt einerseits in der Minderzahl des Chorpersonals, andererseits im Mangel eines tüchtigen Chordirigenten, welcher die brauchbaren, mitunter adstbaren Kräfte seiner Kapelle mit der erforderlichen Umsicht zu leiten und die

vorhandene reiche Musikalien-Sammlung zu benützen verstände. Das wohlhabende Stift mit ihrem musikliebenden Abt wäre gewiß nicht abgeneigt, beide Mängel zu beseitigen, wodurch dasselbe den alten Ruf, eine gute Kirchenmusik zu besitzen, wieder zurückzuerhalten würde. In letzterer Zeit ist auf dem genannten Chor ein mit der Orgel begleiteter von Knaben und Männern einstimmig gefungener choralartig gehaltener Gesang (zusammengesetzt vom Pfarrer Reisinger unter dem Titel: „Cantionale chori“ — Gmund, 1855) während des wochentlichen Gottesdienstes eingeführt worden, welche Neuerung deswegen nicht getadelt werden kann, als dadurch der seither übliche, von Männerstimmen einstimmig vorgetragene Choral, welcher mit seinen harten Tonfortschreitungen in den acht Kirchen-tonarten sich bewegend, unter jenseitigen Ohren unumöglich zu hören kam, mit Ausnahme der Introitus und Gradualien verdrängt worden ist. Dieser sogenannte gregorianische Choral wird auch während der Gottesdienste an Wochenagen in unserer Domkirche gesungen.

Gemeinhin wird benannter Gesangsmodus, dessen Erfindung dem Papste Gregor I. zugeschrieben wird, zu sehr überschätzt. Man kann nicht annehmen, als sei das von Gregor angefertigte Antiphonarium und der Gesang selbst, wie er jetzt in vielen katholischen Kirchen besteht, durchaus nicht geliebten. Dieses Antiphonar, eine Sammlung von kirchlichen Melodien, die nicht von ihm selbst erfunden worden sind, sondern schon vorhanden waren, enthält vieles minder Gute, was aus neuerer Zeit hinzugehört worden ist, wie in dem „Archäologisch-liturgischen Lehrbuche des gregorianischen Kirchengesanges“ (Münster, 1829) dargehört wird.

Anmerkung. Als Muster einer der obenbelegenden Melodiefortschreitungen, wie solche im „Graduale romanum adritum missae“ zur Genüge vorkommen, haben wir aus diesem Gesangsbuche den Anfang eines Introitus für das Fingstfest entnommen, den wir hier folgen lassen. Folium 265 heißt es auf unser modernes Notensystem übertragen:

Spi - - - ri - tus Do - - - mi - ni re - - - ple

vit orbem ter - ra - - rum alle - lu - - - ja

Ohne übrigens einen Neuerungsvorschlag machen zu wollen, zu dem man sich nicht berufen fühlt, erlauben wir uns unsere individuelle Ansicht, mit der wir kaum vereinzelt dastehen, dahin auszusprechen, daß diesem uralten Choral zur Verringerung der vielen melodischen Härten eine zweckmäßige Orgelbegleitung von einer geübten Hand untergelegt werden könne, wodurch dieser Gesang ansehnlicher würde. Auch kleine drei- oder vierstimmige Messen und Offertorien mit Orgelbegleitung und Contrabaß, deren es manche gute gibt, dürften bei den gewöhnlichen Wochenagern genügen.

Nachdem wir uns diese Episode in unserem Bericht erlauben haben, gehen wir über auf den Zustand der Musik der ehemaligen Universitätskirche. Ein kleines Personal bezieht die Chordienste. Von halbwegs genießbaren Aufführungen kann man hier nicht reden. Man schreit, geigt und bläst, macht dazu ein fürchterliches Getöse in den Pauten, daß die weiten Räume dieser großen, alufisch gebauten Kirche von schauerlichen Visionen wiederhüllt. So ist der factische Bestand ohne die geringste Uebertreibung. Dieser Uebelstand dürfte sich aber in der Folge aufheben, da jetzt das fürstlich-bischöfliche Ordinariat in anerkennenswerther Weise einer größeren Schülerzahl am Gymnasium Unterricht in allen Musikinstrumenten ertheilen läßt, was zur Annahme berechtigt, daß in etlicher Zeit aus diesem Institut brauchbare Dilettanten hervorgehen werden, deren Aufgabe es sein wird, vorzüglich bei den Aufführungen auf diesem Chor mitzuwirken. — Die bei den Franziskanern übliche Kirchenmusik besücht nur im vierstimmigen Gesang mit Begleitung der Orgel. Die Mehrzahl der hier zur Aufführung gebrachten Compositionen sind vorbere-

\*) Außer dem Schluß, der allerdings nicht zum vorstehenden paßt, finden wir hier nichts „Chrenbelegendes“. D. R.

schend opernhast lärmend oder süßlich sentimental Natur. Mußt dieser Gattung hat keine Berechtigung für die Kirche, wo die Aufgabe ist, das Herz des Gläubigen zu erbauen und zur Andacht zu stimmen. Wir legen daher dem dortigen Organisten und Musikleiter, dem Franziskanermonch Peter Singer, einem auf dem musikalischen Feld theoretisch und praktisch gründlich gebildeten Mann, aus Herz, auch in der Auswahl der Kirchencompositionen sein Verständnis zu zeigen und mit dieser auf dem fraglichen Gebirg traditionell hergebrachten Musikweise energisch zu brechen. Mögen Sie uns, geehrter Herr Redacteur, gestatten, Einiges über die musikalischen Leistungen dieses eigenthümlichen, als Specialität dastehenden Mannes, welcher schon die Aufmerksamkeit der achtbarsten Fachmänner auf sich geleitet hat, hier einzuschalten.

Peter Singer verdient in musikalischer und technischer Beziehung ein großes Talent genannt zu werden. Das Klosterleben bot ihm die Gelegenheit dar, durch eigenes Nachdenken in die Geheimnisse der Tonkunst tiefer einzugehen; eine Folge hiervon war seine unter dem Titel: „Metaphysische Blüde in die Tonwelt“ durch den Herrn Hofrath Philipp herausgegeben, auf ein neues System gegründete Harmonielehre. Obgleich dieses Werk keinen weiteren praktischen Nutzen beim Studium der Tonkunst gewährt (es ist darin die Lehre der Dreieinigkeit auf die Tonverhältnisse des Dreiklangs angewendet), so bekundete es doch das eigenthümliche Denken dieses von der übrigen Welt abgeschlossenen Mannes. Viel bedeutender steht er jedoch in seiner Art im Instrumentenbau da. Nach vorausgegangen häufigen Versuchen ersand und baute Singer selbst in seiner Klosterzelle ein größeres Zungenwerk nach Art einer Physiharmonia mit zwei Claviaturen sammt Pedal für das Obbläser; mit diesem Instrument, welches sieben Octaven mehr einem Ton hat, ist bei möglichst Beschränkung des Raums ein Pianoforte in Verbindung gebracht, dessen Seiten bei stärkstem Tasten-Anschlag der unteren Claviatur erklingen; bei schwächerer Berührung der Claves dagegen, werden die Zungen der Physiharmonia zum Tönen gebracht. Den Bass und die ausfallenden Mittelstimmen spielt die linke Hand auf dieser Tastatur, die Melodie wird auf dem oberen Manual vorgetragen. Derselbe erhält von den an Werke angebrachten Registern abwechselnd die Tonarten der Fäße, Oboe, Clarinette und des Fagotts, der Violine und des Violoncell; auch das Waldhorn und die Trompete finden sich vertreten. Keiner von den vielen, diesen anspruchsvollen und bescheidenen Mann alljährlich besuchenden Fachleuten und Kunstfreunden verläßt seine ärmtliche Zelle, ohne daß er nicht mit Staunen erfüllt worden wäre über die Schönheit der Klänge und über die Einfachheit der Mittel, womit er diese Resultate erzielt hatte; sogar Meyerbeer, Pachner, Spohr u. a. Componisten konnten ihm ihre Bewunderung nicht versagen.

Außer diesem, möglichst geringen Raum einnehmenden Instrument hat Singer noch eine Physiharmonica von sehr kleinen Dimensionen fertiggestellt, welches Zungenwerk einen so vollen und kräftigen Ton hat, wie ihn keine nach dem gewöhnlichen Maßstab erbaute Physiharmonica hervorbringen; beim Gebrauch aller Register verwickelt sich der Ton. Durch dieses Werk sah der Künstler sein Problem: „im möglichst kleinen Umfang die größte Tonstärke zu erzielen“ aufs glänzendste gelöst. Beide Instrumente spielt Singer mit seltener Meisterhaft. Uebri gens ist er auch im Fach der Composition thätig; doch sind seine Produkte von geringerer Bedeutung. (Schluß folgt.)

## Musikwissenschaftliche Werke.

Angezeigt von G. Rottebohm.

„Chorallehre nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems, zusammengestellt und in der heutigen Musiksprache und Tonchrift erklärt von S. Stehlin. Wien, 1859. In der vor einigen Jahren erschienenen Compositionellehre „nach griechischen Grundlagen“ von Friedrich von Driberg stehen wunderliche Dinge. Die Kirchtontarten werden als sechs Klangleiter dargestellt, die jedoch keine Tonarten sind, sondern sechs Octavengattungen der Tonart C, welche von der Unwis-

senheit des Mittelalters als Tonarten behandelt wurden“ u. s. w. — eine Ansicht, welche zwar den diatonischen Charakter der Kirchtontarten wahr, das Bestehen eines Grundtons aber und die verschiedene Art der Beziehung der Tonstufen zu einem Grundton unberücksichtigt läßt. Eben so willkürlich und unbegründet wie diese Ansicht muß eine entgegengesetzte erscheinen, welche zwar jeder der alten Kirchtontarten einen besondern Grundton zuspricht, das eigenthümliche Verhältnis der Tonstufen zu diesem Grundton durch chromatische Veränderungen aber so nivellirt, daß die Kirchtontarten endlich in unser modernes Tonsthsystem aufgehen. Diese Ansicht wird in der „Chorallehre“ von Stehlin vertreten. Der Verfasser der Chorallehre stellt die Zulassung des Subsemitoniums modi im Choralsthsystem als Grundfalsch auf und führt durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung gewisser Tonstufen die Kirchtontarten auf moderne zurück; die erste Tonart entspricht bei ihm unserm D-moll, die zweite unserm A-moll u. s. w. Wie diese Auffassung den alten Schriften und Handbüchern, welche diesen Gegenstand eingehend behandeln, widerspricht, eben so locker ist auch der Apparat gebaut, welchen der Verfasser zur Begründung seines Systems aufstellt.

Der einzige Genährmann aus alter Zeit, den der Verfasser nennt, ist Guido von Arezzo. Der Verfasser sagt selbst in der Vorrede: „Das System wird hier auf die Grundfalsch des Guido von Arezzo zurückgeführt, wobei seine auf uns gekommenen Schriften soweit benützt wurden, als dieselben auch bei der Notenschrist eine Aenderung finden und eine Stillschreibung haben.“ Abgesehen davon, daß wir nicht einsehen, und daß uns der Verfasser den Beweis schuldig bleibt, warum er ein Kunstleumd, welches seiner Geburt nach der Vor-Guido'schen Zeit angehört, auf die Grundfalsch des Guido und gerade auf diesen zurückführen will, müssen wir betonen, daß wir von den Grundfalsch Guido's von Arezzo keine Spur in seinem Buche finden. Wahrscheinlich meint der Verfasser das System des Gerardus's, welches noch im vorigen Jahrhundert dem Guido von Arezzo fälschlich zugeschrieben wurde, welches aber in der That seine Entwicklung einer andern und spätern Zeit verdankt. Die ältesten musikalischen Schriftsteller, welche diesen Gegenstand (aber nur andeutend oder gleichsam verdeckt) behandeln, sind: J. Regibus, E. Salomon und Marcellus von Padua. Und diese fallen in's 13. Jahrhundert. Guido's System aber war das der Octave. Wir verweisen auf Forkel's Geschichte der Musik (2. Band, S. 280), auf Riesemann's Geschichte (S. 23 oben und S. 116) und auf dessen Abhandlung: „Guido von Arezzo“ (S. 33 und 35).

Die weiteren Quellen, welche der Verfasser nennt, sind Chorallehren und Gesangbücher aus dem 16. Jahrhundert. Wie bedenklich es aber ist, ein Kunstleumd wie der römische Choral, dessen Entstehung in's 6. Jahrhundert und dessen späteste Blüthezeit in's 12. Jahrhundert fällt, nach dem Tonsthsystem eines spätern Jahrhunderts und nach Gesangbüchern aus dem 16. Jahrhundert begründen und erklären zu wollen, leuchtet ein. Ist doch der Verfasser selbst der Ansicht (Vorwort S. IV), „daß das System, die Tonchrift und der Gesang nach den Begriffen und nach der Bedeutung zu beurtheilen sind, die sie an den Orten ihrer Entstehung und zur Zeit ihrer Einführung ertheilten.“ Auch wir sind der Meinung, daß der römische Choral nur nach dem Tonsthsystem, welches zur Zeit seiner Entstehung und Entwicklung das herrschende war, sei nun dies das zur Zeit Gregor's herrschende System des Tetrachord's oder das ihm zugeschriebene der Octave, erklärt, und daß seine Form nur nach authentischen, noch in Reimen geschriebenen Antiphonarien genau bestimmt werden kann.

Wenden wir uns nun zu dem Inhalt seines Buches und sehen wir, wie der Verfasser, „auf die ältesten Documente gestützt“, seine Quellen benützt und sein System aufbaut.

Der erste Paragraph handelt von den Buchstaben als Tonzeichen. Der zweite von den Linien und Noten. Der dritte ist überschrieben: Von den Tongeschlechtern und ihrer Vorzeichnung in der Tonchrift.

Hier begegnen wir nun Dingen, die an sich richtig und wahr sind, anderen aber, die durchaus falsch und der alten Tonlehre entge-



gen sind. Aus der Vermischung des Wahren mit dem Falschen kann aber nimmer ein Wahres, vielmehr ein vollkommenes und zuverlässiges System hervorgehen. Der Verfasser, dem doch „die heutige Unwissenheit im Alterthum“ bekannt ist, hätte es sich hier doppelt zur Pflicht machen sollen, die Quellen, aus denen er seine Behauptungen schöpft, zu nennen und genau nach Titel und Seitenzahl anzuführen. Das ist aber unterblieben. Der Verfasser z. B. jagt (S. 3) u. A. folgendes:

„Im Choral gibt es drei Ton- oder Klanggeschlechter, ein hartes, welches Cantus durus, ein weiches, welches Cantus b mollis, und ein natürliches, welches Cantus naturalis genannt wird.“

Der Verfasser vermischt hier Dinge miteinander, die nicht zusammengehören. Der Cantus durus u. f. w. ist etwas ganz anderes, als ein Tongeschlecht. Wir sprechen uns darüber näher in Folgendem aus.

Die Alten unterschieden drei Ton- oder Klanggeschlechter, und diese waren das diatonische, chromatische und enharmonische. („Genera modulandi sunt tria, Enharmonion, Chroma, Diatonon.“ Remigius.)

Im Choralgesang gibt es nur Ein Ton- oder Klanggeschlecht, und dies ist das diatonische. Das chromatische und enharmonische Tongeschlecht war vom römischen Choralgesang ganz ausgeschlossen.

Als man anfing, das Tonsystem nach Hexachorden abzutheilen, unterschied man drei Arten des Hexachords: das harte, weiche und natürliche. Der Gesang nach dem harten Hexachord hieß cantus durus, harter Gesang; der nach dem weichen Hexachord cantus mollis, und der nach dem natürlichen cantus naturalis. Mit andern Worten: hießen die beim Singen üblichen sechs Sylben ut, re, mi, fa, sol, la — auf die Töne des Hexachords: G, A, H, c, d, e — so nannte man das den harten Gesang, den cantus durus. Hießen sie auf die Töne des Hexachords: c, d, e, f, g, a — so hieß dies der natürliche Gesang. Hießen sie auf die sechs Töne: f, g, a, b, c, d, so hieß dies der weiche Gesang, der cantus mollis oder b mollaris.

Diese drei verschiedenen Arten des Singens oder der Sylbenunterlegung hängen mit der Solmisation und Mutation zusammen. Mit dem Choral haben sie an sich nichts zu thun. Der gregorianische Gesang ist älter als die drei Gesangsarten oder „Proprietäten“ (wie sie genannt wurden), ein Beweis, daß der Choral zu seiner Erklärung nicht dieses Systems bedarf. Wir beziehen uns bei dieser Erklärung des Hexachords u. f. w. auf die Schriften des Johann Aegidius (Herbert's Script. II. 379), des Wardettus von Padua und Adam von Fulda (Herbert's Script. III. S. 91, 343 und 344), ferner auf die, spätern Jahrhunderten angehörenden, Schriften des Cafurius, Cocleus, Lifenius, Barlino, Gumpelzhaimer, Bononcini, Martini u. f. w. Auch Forkel erklärt in seiner Geschichte der Musik (2. Band, S. 280) das System der Hexachorde.

Auf den folgenden Seiten des Stehlin'schen Buches lesen wir folgendes:

„Die Tongeschlechter erhielten ihren Namen von der siebenten Stufe ihrer Leiter, denn der Cantus durus wird harter Gesang genannt, weil er auf der siebenten Stufe hart oder scharf ausgebrüht werden muß.“

„Der Cantus b mollis wird weicher Gesang genannt, weil er auf der siebenten Stufe an sich weicher als der Cantus durus klingt.“

„Der Cantus naturalis wird natürlicher Gesang genannt, weil die siebente Stufe naturgemäß mit einem erhöhten Halbton darin herzustellen ist.“ „Im Cantus naturalis wird die Tonleiter vom Cantus b mollis beibehalten, und nur der Ton C darin verändert.“

„Im Cantus durus wird das Hexachord hart, im Cantus b mollis weich, und im Cantus naturalis natürlich überschritten“ u. f. w.

Wo in aller Welt, fragen wir, steht denn von allen diesen Behauptungen auch nur Ein Wort? Der Verfasser bleibt uns auch hier die Angabe einer Quelle schuldig.

Die Alten lehrten keine Ueberschreitung des Hexachords, sondern sie bildeten ihr Tonsystem aus der Verbindung und aus

der Ineinanberfügung von Hexachorden. Ein überschrittenes Hexachord ist übrigens kein Hexachord mehr. Wenn ein Hexachord oder seine parallele Gesangsart dann ein hartes sein soll, wenn es „hart“ überschritten wird, so hört es von diesem Momente an auf, ein Hexachord zu sein. Der Grund, warum die Hexachorde und die parallelen Arten des Gesanges hart, weich oder natürlich hießen, kann nicht außer ihnen, sondern nur in ihnen liegen. Der harte Gesang oder Cantus durus heißt deswegen so, weil unter den Tönen G, A, H, c, d, e, die er umfaßt, das damals so genannte b durum, das harte b (unser H) vorlam. \*) Der Cantus mollis hieß deswegen so, weil in ihm das b molle, das weiche b (unser b) vorlam. Das natürliche Hexachord und seine Gesangsart, der cantus naturalis, berührte nur natürliche Töne und umging die Zweideutigkeit des b als b durus und b mollis; der natürliche Gesang oder das natürliche Hexachord vermittelte die harte und weiche Art. Adam von Fulda sagt (Herbert's Script. III. 344): „Cantus naturalis est, qui nec durus, nec mollem facit sonum, sed partem ab 4 durali & partem a b molli sumit.“ Der Ausdruck cantare per natura hat bis in's 17. Jahrhundert fortgebauert; er wurde dann auf solche Töne bezogen, welche ohne chromatische Veränderung, weder erhöht noch erniedrigt gesungen werden sollten, also in unserer C-dur-Tonleiter lagen. Als das System des Hexachords in das der Octave auf- und übergang, lag es nahe, den Cantus naturalis auf die C-Tonart, den Cantus durus auf die durch 2-Vorzzeichnung und den Cantus mollis auf die durch b-Vorzzeichnung gebildeten Tonarten zu beziehen. Man theilte dann den Gesang ein in den Cantus naturalis und artificialis oder fictus, und den letzteren erst wieder in den Cantus durus und mollis.

Daß nun aber gar, wie Herr Stehlin ferner behauptet, im cantus naturalis der Ton c in eis verändert wird, das steht nirgend geschrieben und ist durch nichts zu belegen. Solche Behauptungen kann man höchstens aus der Lust greifen.

Wir hoffen, daß aus der geduldiigte Leser beipflichten wird, wenn wir hier abbrechen und den weiteren Inhalt des Stehlin'schen Buches aus sich beruhen lassen. Der Verfasser verweidicht sich immer tiefer in sein „System“, so daß es dem aufmerksamen Leser nicht leicht wird, die Fäden seines Gedantenganges auseinander zu halten. Der Verfasser kann sich von seinen Hexachorden nicht trennen; wie er im cantus naturalis das c in eis verändert, so setzt er auf der andern Seite ein b hinzu und verweist den nach einer historischen Begründung verlangenden Leser endlich auf das — Naturgesetz. O Naturgesetz! Könnte daselbe als historischer Beweis gelten, so wäre es freilich leicht, die unbestreitbaren historischen Thatfachen zu bestreiten und Hypothesen für Wahrheit auszugeben.

(Eine Anknüpfung an diese Besprechung bietet ein in der nächsten Nummer erscheinender Artikel über die Diatonik der Kirchen-tonarten.)

## Recensionen.

Werke für Chor mit Begleitung.

Ave Maria für gemischten Chor mit Begleitung von 2 Mälden, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 4 Hörnern (oder mit Pianoforte oder Physchharmonica) componirt von E. Reinecke. op. 60. Berlin, Trautwein.

S. B. Wie Alles aus Reinecke so ist auch dieses kurze „Ave Maria“, welches in Form und Haltung dem Mozart'schen „Ave verum“ verwandt erscheint, ein Kunststück, geboren aus gesunder Künstlerkraft, angehaucht von warmer dufziger Poesie, einfach, feinsinnig, das Gemüth ansprechend. Man sieht sich dabei unter irdischen Himmel verlegt, freilich nicht unter den jetzigen gewitterschwülen, wo Bewirrung und Leidenschaft herrschen, sondern jenen idealen, wo in bunter Tracht Konklente vor einem Marienbilde knien und nicht

\*) „Die Alten haben gar wohl mit diesem Worte durus bestehen können, denn ihre große Terz war allemal ein Komma zu groß oder zu hoch von dem Fundament, darum lam sie freilich dur genug.“ A. Werdmeiser, Begleiter Kap. 42.

allgemeine, aber von warmem Gefühl durchströmte Lieber singen. Die Begleitung mit Blasinstrumenten scheint auf einen Gebrauch der Composition „im Freien“ hinzudeuten, und sie mag bei günstiger Verhältnisse den Gesang in recht hübscher Weise heben. Doch wird das Stück auch im Concertsaal von guter und erfreulicher Wirkung sein. In der Clavierbegleitung ist ein Druckfehler stehen geblieben: das c der rechten Hand im 6. Takte vor dem Schluß ist wegzulassen.

### Werke für Violine und Pianoforte.

Kammerstücke componirt von H. David. op. 36. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Für diesen Zweig der musikalischen Literatur wird heute so wenig Gutes geschrieben, daß Liebhabern desselben, welche auch gerne einmal zur Abwechslung etwas Neues spielen möchten, mit den vorliegenden „Kammerstücken“ ohne Zweifel sehr geizig sein wird. Verspricht zwar der Titel etwas Anderes als der wirkliche Inhalt gibt, — wir meinen: erwartet man nach diesem Titel einzelne Stücke im Kammerstyl, unter welchem wir immer gearbeitete Sätze verstehen müssen, wo die verschiedenen Instrumente mit gleichem Interesse behandelt sind, und findet hier streng genommen nur bessere „Salomusmusik“, da das Clavier sich durchaus begleitend verhält, — so sind sie doch wohl nicht interesselos, da die rhythmisch-harmonische Behandlung durchaus musikalisch ist. d. h. einen fein gebildeten Geschmack verrieth, der im Einzelnen nichts Triviales und Unsinniges hervorbringen kann. Auch der strengere Musiker wird ihnen deshalb nicht gram sein können, obwohl er freilich einen höheren Kunstwerth ihnen nicht zusprechen wird, letzteres schon deshalb nicht, weil die eigentliche *Erfindung* in diesen Stücken keine selbstständige ist, die recht nett geformten Grundideen vielmehr als Reflex von Fremdem erscheinen. Wir wollen damit nicht sagen, daß man entschiedene Plagiate nachweisen könne. Aber im Ganzen erinnert doch das Meiste an Bekanntes.

### Werke für Pianoforte zu zwei Händen.

Sonate in leichterem Styl von C. Jof. Brambach. op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Componist, dessen Bekanntheit wir hier mit seinem op. 3. machen, bietet unter einem sehr anspruchslosen Titel recht Erfreuliches. Das Ganze verräth einen hübschen Fonds von Ideen, Gewandtheit in der Form, guten Geschmack und beste Richtung. Nicht Jedem (vielleicht Niemandem) ist zu rathen an die letzten Sonaten von Beethoven anzuknüpfen. Der Verfasser zieht es vor, die ersten desselben als beiläufige Muster vor Augen zu behalten, und so sind es denn etwa die Sonaten op. 10 von Beethoven, an welche Brambach sich anlehnt. Außer Beethoven sind wenig fremde Einflüsse zu bemerken, höchstens im letzten Satz Schumann, und zwar bei der Stelle, wo durch mehr Takte der gute Taktfehler verschwigen, d. h. durch eine Pause ausgefüllt ist. Der Eindruck des Ganzen ist wie gefogt ein recht angenehmer, und man spielt die Sonate gern einzeln durch, selbst wenn man unmittelbar vorher sich mit Werken beschäftigt hat, die die höchste Kunstwirkung erreichen. Das Wohlthuende in ihr liegt nicht allein in der Correctheit der äußeren Gestaltung, es liegt besonders in dem frisch pulsirenden Rhythmus der Allegrofrage, dann in dem edlen nicht alltäglichen Gesang des Adagio's, Eigenschaften, die bei einem op. 3 durchaus nicht gering zu schätzen sind. Zum Beleg theilen wir einige Stellen in Noten mit.

Aus dem ersten Satz:

Thema des Adagio:

Anfang des Finales:



n. f. 10.

Vermischte Clavierstücke. Zweite Folge, von Ferd. Hiller. 2. Heft. op. 81. Mainz, Schott.

Nicht ohne Neugierde und angenehme Erwartung nahmen wir diese Clavierstücke zur Hand, da in der ersten Folge recht viel hübsches und auch länger festhaltendes enthalten war. Wir gestehen indessen nur theilweise befriedigt gewesen zu sein, als wir die Hefte durchgespielt hatten. Hiller zeigt sich auch hier wieder in jener Gestalt, die dem bestwollenden Kritiker das Amt sauer macht. Man möchte einem verdienten Musiker und Componisten gern etwas Schönes sagen, und kann es nicht aus vollem Herzen. Hiller schreibt viel, es ist ihm Bedürfnis, Gewohnheit geworden, seine Kunst auszuüben; und wer wollte bestritten, daß er eine eminente Geschicklichkeit besitzt und nie darum verlegen ist, etwas zu schreiben. Allein die eigentliche künstlerische Anregung bleibt dabei oftmals aus, und er sucht die Inspiration durch allerlei kuriose Spielereien und Experimente zu erfassen, die nun einmal, seit man die Kunst durch Beethoven ganz anders ansehen gelernt hat, und von ihr mehr forbert als entweder bloß sinnlich flüchtige Anregung oder trodene und dabei flache Rechenexempel, nicht mehr die rechte Wirkung machen. Es mag pedantisch scheinen einen ersten Standpunkt gegenüber Stücken einzunehmen, die nichts weiter sein wollen, als unbelangende niedergeschriebene Ergüsse angeblichlicher Laune. Allein es gilt bei der Kunst was das Sprichwort von Warren und Kindern sagt: im Kleinen der Kunst trägt sich oft der wahre Künstlercharacter entscheidender aus, als in größeren Werken, wo man sich verächtlich zusammennimmt, um es Vielen recht zu machen. Auch würde man bei andern Componisten solche Vagatelien weniger wichtig behandeln als bei einem Mann, dessen Name, Stellung und Beispiel für Viele maßgebend ist, oder als Ausrede dienen kann.

Unter den acht Stücken dieser zweiten Folge ist nicht eines, welches uns tiefer zu packen oder zu entzünden vermöchte, welches einen Ton anschlüge, der die inneren Zeiten des Gemüths mit jener Gewalt trafe, deren Gewicht wir wohl von Beethoven und Mendelssohn auch in seinen Stücken oft erfahren haben. Sie berühren uns sämmtlich nur oberflächlich. Von Hiller, des Sonnets Meister, dürfte man aber wohl Höheres verlangen. Entschlagen wir uns nun eines solchen Begehrens, steigen wir von den Höhen des Parosß herab, und begnügen uns mit geringerer Wirkung, so können wir noch in dem ersten Heft dieser 2. Folge aus an Mandem ergöden. So ist Nr. 1 „Alla Marcia“ ein recht hübsches Stück von gesundem Humor, und bis auf einige unreizliche harmonische Stellen (z. B. die unangenehmste Note Seite 3, Zeile 1), sehr nett gearbeitet. Nr. 2 „Ghassel“ entspricht seinem Namen und bietet artiges verfliehes Geplauder. Die Taktmischungen wollen wir uns hier noch gefallen lassen, sie waren jedoch durch andere Schreibart zu umgehen. In Nr. 3 „Geistliches Lied“ finden wir nicht „geistliches“, überhaupt nichts von einer Stimmung. Die thematische Arbeit darin wissen wir zu schätzen. Nr. 4 „Gigue“ gefällt uns am besten, ist recht lebendig und original bei vollem normalen Periodenbau, und wird jedem Clavierpieler Vergnügen machen wenn es auch ebenfalls keine „Stimmung“ zum Ausdruck bringt.

Von den vier Stücken des zweiten Hefts können wir nur dem sehr hübschen, nach Art der Schumann'schen Stücke für Pedalfüßel gearbeiteten „Canon“ Geschmack abgeminnen. Das technische Geschick darin ist bewundernswürdig, und wird der gute Eindruck nur durch einige modulatorisch verwandene Stellen (Seite 3, Zeile 1 und 2) beeinträchtigt. Dagegen mögen wir von einer Ueberordnung, wie sie in Nr. 6 „Rhythmische Studie“ herrscht, wo der  $\frac{3}{4}$  Tact (bezeichnet mit  $\frac{1}{4}$   $\frac{3}{4}$ ) zur Geltung gebracht werden soll, ein für allemal nichts wissen. Es bleibt ein solches nicht einmal consequent durchgeführtes Wesen von abwechselnd zwei- und dreitheiliger Gliederung unnatürlich, vermorren, häßlich und nie wird dergleichen, vielleicht Mameluden belustigendes, Durcheinander vor einem Forum Gebildeter das Bütgerecht erlangen. Das ist — Zukunftsmusik und weiter nichts! — Nr. 7 „Mennet“ entspricht seinem Namen nicht und ist ziemlich unbedeutend. In Nr. 8 „Capricetto“ kommt (Seite 12, System 3 u. f. f.) eine Stelle vor von folgender Taktmischung: 1. Takt  $\frac{3}{4}$ , 2. Takt  $\frac{3}{4}$ , dann 6 Takte nacheinander  $\frac{3}{4}$ , endlich wieder  $\frac{3}{4}$ . Die Stelle gründet durchaus auf  $\frac{3}{4}$  Takt, und hätte so geschrieben werden können, daß dieß gleich ersichtlich geworden wäre. Da der ganze Gang nur ein Uebergangsstück ist, ehe das Thema eintritt, so mag man sich ihn gefallen lassen; sonderlich befreundeten können wir uns damit auch hier nicht, und das ganze bleibt eine Marotte. Was soll man aber den Zukunftsmusikern sagen, wenn ein Hiller dergleichen Fortitäten durch eigene Anwendung befestigt?!

## Locales.

### Hofoperntheater.

v. Br. In der letzten Vorstellung des „Freischütz“ nahm Fr. Barrie's-Wipern — früher als beabsichtigt — mit der Rolle der Agathe Abschied von uns. Sie hinterläßt bei andern Gebildeten, und am meisten mit dieser ihrer letzten Leistung, das Ansehen einer zwar nicht mit großen Mitteln ausgestattet, und in ihrer technischen Gesangs- und Spielbildung nicht mangelnden, aber sehr empfindenden Künstlerin, die zugleich — eine nur zu seltene Erscheinung — als Darstellerin sich durch lebendige Individualität, Geist und Grazie auszeichnete und durch die Liebenswürdigkeit und den Adel der persönlichen Repräsentation erfreute.

### Aus dem Prüfungsausschuss des Conservatoriums.

S. B. Die Violoncellklassen des Herrn Prof. Schützinger haben uns insofern besonderes Vergnügen bereitet, als wir bemerkten, daß eine eilere künftigerer Spielart Platz gegriffen hat. Man tremolirte weit weniger als sonst, und überhaupt schien uns ein Fortschritt nach Seite einer männlich-erzürten Behandlung des Instruments vor sich gehen. Auch hinsichtlich der Technik und Intonation konnte man mit der gebotenen Leistungen im Allgemeinen recht zufrieden sein. Nur Eines glauben wir der Aufmerksamkeit des fleißigen Lesers empfehlen zu sollen: Die Vogenführung bei gelassenen Passagen scheint uns eine zu lange, es bewirkt die Behandlung gewöhnlich ein Verschwinden der einzelnen Töne, also Unkenntlichkeit. Bei kürzer abgezeichnetem Strich dürfen die Töne mehr getraut erscheinen zum großen Vortheil des Ziels namentlich in höheren Rängen. — Ueber die Fortschritte der einzelnen Zöglinge können wir auch hier aus dem Grunde nichts sagen, weil uns das Einzige, was als Maßstab dienen könnte, die Betheiligung mit ihren früheren Leistungen, fehlt.

In Betreff der Clavier-Elementarschule haben wir Merkwürdiges zu berichten. D. Zahn hat recht, wenn er in seinem 4. Bande „Mozart“ Wien als die Stadt der Pianisten bezeichnet. Wie würde er aber erstaunen, wenn er sähe in welsch' colossaler Weite das Contingent derselben heutzutage durch unser Conservatorium vermehrt wird! Wir haben eine Classe von 25, sage fünf und zwanzig Schülern, welche zusammen wöchentlich dreimal eine Stunde Unterricht erhalten! Das ist aber noch nicht das Merkwürdige. Noch auffallender war, daß diese 25 Zöglinge fast durchgängig recht gut spielten, wenigstens was Technik und die Vor-

tragselemente betrifft; — es kam uns fast wie Zauberei vor. Zweierlei Annahmen stellten sich uns zur Erklärung des Phänomens dar: Entweder diese Schülerinnen haben das, was sie können, nicht in den Räumen des Conservatoriums gelernt, — oder der Professor dieser Classen (Herr Rameisch) geht über den von ihm geforderten Zeitanwands weit hinaus und verdrängt seine Stunden, um ein gutes Prüfungsergebnis zu erzielen. Das Letztere würde uns von unterrichteter Seite als die im Allgemeinen richtige Annahme bezeichnen, und so können denn auch wir nicht anders, als der Direction beistimmen, wenn sie den unerhörten Fleiß ihres Professors nicht genug rühmen kann. — Was uns persönlich besonders gefreut hat, war die Wahrnehmung, daß Bemerkungen, die wir vor mehreren Jahren über dieselbe Schule in der „Monatsschrift“ machten, Berücksichtigung gefunden haben. So spielt man z. B. jetzt die Tonleitern mit zweckmäßiger rhythmischer Betonung, was sowohl für das Talgtafelfuß des Bögling's do theilhaft, als für die Bildung der Finger, und für die musikalische Verwendung von Väusen von Nutzen ist. — Der Prüfungsposth in ersten Classe war in lobenswerther Weise meist den Studien von Clementi entnommen; außerdem spielte jeder Bögling einen kurzen Sonatensatz, oder einen Theil eines solchen, oder auch kleinere Stücke von Mendelssohn u. A. — Die zweite Classe, repräsentirt durch Lieb den Fränkels, spielte neben Erden auch Kammermusikstücke mit Begleitung von Streichinstrumenten von Haydn, Mozart, Beethoven und Sterndale Bennett. Auger der wirklich nicht unbedeutenden Fertigkeit, die wir in beiden Classen wahrnahmen, beachtete uns auch angenehm die entschiedene kräftig-rhythmische Betonung, der Apromb in den meisten Vorträgen, wodurch sich die ganze Spielweise himmelweit von jener gründlich langweiligen entfernte zeigte, welche in früheren Jahren an unserem Conservatorium als „lassisch“ galt. Auch das ehemals in grandiosem Maß betriebene Stottern ist jetzt vollständig beseitigt, und behält die erforchtliche so manne Bemerkung, die uns damals gewaltig über genommen wurde.

Bisher können wir unbedingt das gegenwärtige Verfahren lobend begrüßen. Es gibt aber auch einiges zu tadeln. Vor Allem viele der genannten Compi. Hül Himmel, was wurde da geschlepp't, und mitunter wieder gehetzt! Erstes hauptsächlich in dem Sinterstück in D von Mendelssohn, dann in vielen Preludien von Clementi, besonders aber in dem Bennettschen Trio in A. Dieses Trio hätte man offenbar lieber gar nicht spielen sollen, als in solchen doppelt langsamem Zeitmaße, wo alle Poesie verlohren ging, und der Zuhörer in die peinliche Alternative versetzt wurde, einzuschlafen oder — davonzulaufen! — „Gehezt“ erschienen dagegen das anmutige erste Allegro der C-dur Sonate von Mozart und viele Etüden. Daß eine Schülerin in dem kurzen Ragio in F-moll der Sonate mit Violoncell op. 17 von Beethoven im Bass consequent d statt des griff, wird wohl nur ein Versehen gewesen sein!

Die Böglinge der „Ausbildungsclassen“ wurden dieses Jahr nicht zur Prüfung zugelassen, weil der Professor dieser Schule mitten im Curs — abhanden kam. Es ist gerechtfertigt werden kann, daß an einer öffentlichen Schule mitten im Curs Abgeschid genommen und die Schule suspendirt wird, das zu entscheiden wollen wir dem Vezier überlassen.

## Zeitungschau.

Herr A. Tuma veröffentlicht in der „Presse“ vom 25. v. M. Folgendes:

„Die Deutsche Musikzeitung vom 21. Juli unterzieht meine dreißigstimmige Messe Nr. 1 (Wien, Spina's Verlag) einer Kritik, aus der sich entnehmen läßt, daß meine Musik correct und stehend, aber nicht musikalisch interessant gefunden wird. Musikalisch interessant soll die Kirchenmusik nicht sein, weil sie nicht den Zweck hat, die Hörer für sich zu gewinnen und deren Aufmerksamkeit von der heiligen Handlung abzulenken.“

Ein solcher Standpunkt ist unerhört! Die Kirchenmusik, welche den allerhöchsten Gegenstand zu ihrem Object hat und den Menschen aus allem irdischen Jamme zur Anbetung fortweisen soll, darf nicht interessant sein? Ist

etwa eine Palestrina'sche Messe mit ihrem wogenden Meer von Tönen, mit ihrer großartigen Polyphonie, oder ist eine Bach'sche Cantate mit ihrer tief-symphonischen Behandlung des vielsagenden Bibelworts nicht interessant? Die Kirchenmusik muß doch offenbar sehr bedeutend sein, wenn sie ihrem Namen und Zweck entsprechen soll. Bedenken d. sein und nicht zugleich interessant, — wie das zu machen, das ist ein Räthsel, dessen Lösung wir von Herrn Tuma zu erwarten. Eine musikalische Kloster-Bettstuppe thut's freilich nicht!

## Nachrichten.

Paris. Niemand wird an der großen Oper, dem Vernehmen nach, 72,000 Franks Gage erhalten und drei Monate Urlaub!

London. Im Concertgarten fand ein Concert statt, dessen zweite Abtheilung Gluck's „Orpheus“ bildete.

Tréden. Im Saale der Dreyßigjährigen Singakademie wurde kürzlich vor einem gewählten Auditorium eine Operette in einem Act, betitelt: „Nachtagall und Saavoparde“ vor einem — uneres Wissens — bisher noch unbekanntem Componisten Namens Armin Fröh am Clavier vorgetragen, und von den versammelten Musikern und Kunstliebhabern beifällig aufgenommen.

— Richard Wagner soll die Erlaubniß erhalten haben nach Deutschland, mit Ausnahme Sachsens, zurückzukehren.

München. Am 9., 10. und 11. August findet hier das 7. allgemeine Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst unter der Direction von Verhulst statt. Es kommen dabei eine Preis-symphonie von Verhulst, Samson von Handel, Corley von Hiller der Lobgesang von Mendelssohn u. a. Musikwerke von Beethoven, van Eyden, Cönen u. s. w. zur Aufführung.

Heilbronn. Am 3. Juli wurde der „Claus“ unter Musikdirector Mascher's Leitung aufgeführt.

Breslau. Am 16. Juli gelangte Gluck's „Orpheus“ zur Darstellung, mit Fr. Günther in der Titellrolle.

Frank. Der bisherige Kapellmeister des händischen Theaters, Herr Straup verläßt diese Bühne, um ein Engagement in Rotterdam und Amsterdam anzunehmen.

Wien. Die von dem verstorbenen Professor am Conservatorium in Wien Josef Fäischhof hinterlassene Musikalienansammlung, bestehend aus 3978 Nummern, ist von der k. k. Bibliothek in Berlin angekauft worden.

— Der Hopedorvulänger Draxler, welcher bedeutend erkant war befindet sich auf dem Weg der Besserung.

## Berichtigungen.

G. N. Nachrichten können wir die Entschuldigungszeit der Clavier-sonaten von Joh. Christian Bach näher dahin bestimmen, daß die sechs Sonaten, denen das mitgetheilte Anbante entnommen ist, schon 1780 bei Hummel in Amsterdam als op. 17 gedruckt waren. Die sechs Sonaten op. 5 waren bereits im Jahre 1768 gedruckt. Außer diesen zwölf gibt es noch drei im Jahre 1774 oder früher in Paris gedruckte Sonaten.

In der vorigen Nummer (31) befinden sich mehrere Druckfehler, welche wir hiermit berichtigen. Seite 242, Spalte 1, Zeile 23 ist zu lesen Zeitungsverhältniß, statt Drittonsverhältniß. Ebendasselb, Zeile 8 von unten: erfolgte, statt erfolgt. Seite 243, Zeile 8 von unten: Hüttelehen statt Hüttelehen. Seite 245, Spalte 2, Zeile 4 von unten: Dgethem statt Dlegghem. Seite 246, Spalte 2, Zeile 19 von unten: Labeo statt Laber. Seite 247, Spalte 2, Zeile 4 von unten: verschen statt erlegen. Seite 248, Spalte 1, Zeile 11 von unten: am Clavier accompagnirt. Ebendasselb Spalte 2, Zeile 5 von oben: er umfaßt, statt es.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Schotten-Pfaff Nr. 108. — Ausgabe: Schottel Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weyfels & Kühnig, vormals S. F. Wüder's Witwe, Bräunerstrasse Nr. 1 (22 Nummern) 8 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (24 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (12 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 29 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Sildergr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Aphorismen. — Skizzen: Aus V. Zdob's Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — Salzburger Musikzustände. (Schluß.) — Briefe aus Karlsruhe. — Rezensionen. — Votives. — Zeitungsbespan. — Nachrichten.

## Aphorismen.

Von Carl van Boven.

Ein berühmter, zwar noch lebender, aber doch schon mehr der Geschichte, als der lebendigen Gegenwart angehörender Componist erwiderte einmal Neumann, der ihm sein Befremden über gewisse Eigenheiten seiner Compositionsweise ansprach: „Ja sehen Sie, jedes Thierchen hat sein Manierchen.“

Zu wohl, jedes Thierchen hat sein Manierchen und unter unseren großen Componisten, welchen ich durchaus auch Schubert beizähle, hat jeder, Beethoven und Schubert (der Totalität nach) ausgenommen, sein ganz besonderes Manierchen, kaum einer aber in so hohem und mehr als bedeutlichem Grade, wie Mozart; und daß seine immer und immer wiederkehrende Manier ihm nicht einmal völlig eigenthümlich ist, weiß Jeder, der seine Vorgänger Haydn und Gluck kennt, den Meistern dieser Zeitschrift aber ist in der jüngst mitgetheilten Musikbeilage (von Chr. Bach) noch eine besonders interessante Probe dafür vor Augen getreten. Wenn wir von Mozart nur ein Fünftel, ja nur ein Zehnteltheil der Instrumentalwerke besäßen, die er in die Welt gesetzt hat, so wäre dieß für die Kunst nicht der mindeste Verlust, und man müßte eben ein Gelehrter sein, wenn auch ein verdienstvoller, wie Otto Jahn, um bei Mozart! alles göttlich zu finden, wo doch so unendlich Vieles lediglich unbedeutend ist. Dieses völlig und in jeglichem Sinn, auch dem durchaus unerlässlichen, kritische Producten, das dem am Ende in ein stetes Reproduiren seiner selbst ausläuft, ist aber freilich ein Grundzug der sogenannten älteren Kunst, in welcher zwar der Genius — vor Allen seit Bach und Händel — mit hoher Macht und verschwenderischem Reichthum waltete, die aber den Begriff von der eigentlichen Aufgabe und der höchsten Würde der Kunst noch in sich nicht entwickelt hatte. Diesen Begriff besaß erst Beethoven (natürlich weit weniger durch Reflexion, als vielmehr eingeboren); er allein aber auch hat ihn als Instrumentalcomponist (was ja bei ihm *de toto genere* heißt) voll und mit sehr geringen Ausnahmen immer verwirklicht. In der neueren Kunst war dieser Begriff am lebendigsten in Schumann wirksam und er konnte mit vielem Recht und mit nächstem Bezug auf sich selbst sagen: „Wir sind nicht, wie die Alten, wir fangen immer wieder von vorn an.“

Wenn die Kunst eines Künstlers keinerlei directe Wechselbeziehung zu seinem Leben, auch nicht für das Auge des Kundigen, durchschimmern läßt, dann steht sie entweder auf der allerhöchsten, oder einer durchaus zweideutigen, untergeordneten Stufe.

„Aufregen“ solle die Kunst? Gewiß, es ist dieß eine der wunderbarsten Wirkungen, die sie unter anderen auch haben

voll und kann, man spricht also damit gar nichts Specifisches über sie aus, vielmehr eine Phrase, so felt, als es nur eine geben mag, denn wenn Jemand darauf erwiderte: „nein, beschwichtigen solle die Kunst“, so hätte dieser zum Mindesten eben so sehr Recht.

Dieß kann kein ächter, reiner, voller, starker Tongeist sein, den es nie zur reinen Instrumentalmusik dränge und der durchaus nichts in ihr hervorgerbracht hätte, was sich einigermaßen sehen lassen könnte. Damit hängt zusammen, daß es — ich bin meinerseits davon überzeugt — manchen berühmten Componisten geben mag, der nie, ohne daß er absichtlich darauf ausging, einen musikalischen Einfall hatte.

Wenn man die Doctrinen der „neudeutschen Schule“, jene Wagner's an der Spitze, näher prüft, so wird man in den meisten derselben die dürftige Verstandesmäßigkeit mit völlig substanzloser Phantasterei gewahrt finden, die bald das sich ganz von selbst Verziehende mit dem gewichtigsten in seiner Bedanterie geradezu komischen Pathos behandelt, bald in das absolut Absurde verfällt und an jene Anekdote erinnert, welche einen berühmten Componisten, der sich zugleich als Kochkünstler auszeichnete, einem anderen berühmten Componisten, der aber früher nur ein berühmter Virtuos war, nach einem muthmaßlich überschwenglichem freien Phantasie-Vortrag das Compliment machen läßt: „Mein Herr, Gott hat die Welt erschaffen, Sie aber das Chaos.“

Ein Grundzug der Wagner'schen Helden, der einmal nähere Beachtung verdiente, ist, daß sie alle gerne Menschen werden möchten: so der fliegende Holländer, wie Tannhäuser und Lohengrin. Jeder sehnt sich aus seiner Natur und dem Element, worin er steckt, heraus und schließlich muß jeder darin verleben. Dieß ist in Wagner's Schöpfungen ohne Frage ein sehr individueller Zug, aber zugleich ein solcher, mit welchem sein Ich und seine Bestrebungen im positiven, wie negativen Sinn tief in der Zeit wurzeln.

Da der ächte Künstler immer nur aus einer Steigerung des Menschens hervorgeht, dessen Einzelkräfte er zu einer schönen, harmonischen Totalität verknüpft, dieser aber sich dem Einfluß der Atmosphäre, in welcher er lebt, weder völlig absolut je wird entziehen können noch mögen, so werden auch seine Werke immer, sei es in der Totalfärbung oder in Einzelheiten, den Stempel der Zeit tragen, welcher er angehört. Dabei aber darf das Allgemeine, eben jenes große Bindemittel aller Menschen und Zeiten, welches nur die wahre Kunst besitzt, nicht verloren gehen. Jenes nicht anerkennen wollen, hieße dem Leben und der geschichtlichen Entwicklung ihr natürliches Recht bestreiten; dieses dagegen Preis geben oder als

ein gleichfalls dem Zeitenwandel Unterworfenen erklären wollen, führt zur Barbarei.

Wir Neueren, die wir es noch aus einigermaßen echtem Drang mit der Kunst versuchen, bedürfen so sehr der Stimmung, von welcher in der älteren Kunst viel weniger die Rede ist. Woher dieß? Unter anderem wohl auch daher, weil die abtuntpfendenden, erlahmenden Einflüsse, welche der Gesamtkarakter unserer Zeit auf die, wie gesagt, sich nicht willkürlich unter einen Ibsolator stüchende Natur des Künstlers ausübt, bei weitem häufiger und stärker sind, als die erregenden, und er, um sich frei zu fühlen, immer erst unzählbare Gewichte abhütteln muß, die nun einmal für die wahre Kunst durchaus nicht zu verwerten sind.

Die Musik ist ihrer ganzen Natur nach (ich bringe hier Dr. Hanslick's zutreffende Bemerkung in Erinnerung, daß, wenn von „Musik“ schlechthin gesprochen wird, immer nur die reine Instrumentalmusik gemeint sein kann) die nach der rein-geistigen und menschlichen Seite hin im Allgemeinen webende und schwebende Kunst, die bildende Kunst dagegen die den Geist in's Besondere verfolgende und auflösende. Darum gewährt jene der Individualität den geringsten, diese den weitesten Spielraum. Größe und Vollendung, zugleich mit scharf ausgeprägter Physiognomie vereinigt, finden sich daher verhältnißmäßig in jener am seltensten, in dieser am häufigsten.

Das Wohlgefallen an leerer Gemüthlichkeit findet man nirgends häufiger vor, als bei der ehrenwerthen Seite der Musiker; es geht Hand in Hand mit dem ost an's Kindische streifenden Vergnügen an den trockensten Verstandespielereien und gewährt dem Beobachter nicht selten den wunderlichsten Eindruck. Daher mag es wohl auch rühren, daß sich Jean Paul in diesem Kreise am längsten als ein besonderer Liebling behauptet hat und hier noch heute am häufigsten mit Ibsolatrie verehrt wird.

Einer der bedeutendsten Maler der Gegenwart, welchen ich persönlich ziemlich genau zu kennen das Vergnügen habe, kann wohl mit Bezug auf alle Musik überhaupt von sich sagen, was Shakespeare seinen Percy mit Bezug auf eine gewisse Gattung der Poesie ausprechen läßt: daß er nämlich das Knarren eines Wagenrades lieber höre, und jener hat auch dessen nicht das mindeste Hehl. In einem nicht völlig so

schroffen Gegensatz zur Musik steht einer unserer bedeutendsten Dichter, aber doch in einem nichts weniger als intimen Verhältnis. — Im ersten Augenblick könnte diese Wahrnehmung frappiren, da man doch geneigt ist, zwischen den verschiedenen Künsten eine ziemlich nahe Verwandtschaft anzunehmen und man könnte aus ihr leicht auf einen Mangel in den bezeichneten schließen. Bei tieferem Nachdenken indessen erklärt sich jene Wahrnehmung zwar ziemlich schwierig, gleichwohl aber weist das Factum in der That auf einen Mangel in jenen hin, jedoch nur vom allerhöchsten Standpunkt aus, da von jedem geringeren aus jene Eigenschaft wieder als ein unendlicher Vorzug erscheint, die vor Allem dem Künstler zu Gute kommt. Allen mehr oder minder haben und gemischten Naturen gegenüber zeigen sich nämlich jene eben dadurch als ursprüngliche, ganze, und daß sie es verschmähen, wie so häufig geschieht, eine Vorliebe für ein Element zu affectiren, dem sie sich völlig fremd oder doch nur schwach verwandt fühlen, versteht sich von selbst. Aber auch hier in diesem concreten Einzelfalle zeigt sich wieder das allgemeine Grundverhältniß der Künste. Der Poet sieht doch immer der Musik noch näher, als der Maler, und ich füge hinzu, daß dieser eben ein Historienmaler (wie jener überwiegend ein dramatischer Dichter) ist, denn bei einem ächten Landschaftsmaler (der zugleich ein wirklicher, idealisirender Künstler, also z. B. mehr als Gauermanu wäre, der nur als der vollendetste Realist gelten kann) wäre die Thatsache um Vieles bestreudender. Aber noch Eines zeigt sich, das ich jedoch mehr nur aphoristisch andeuten und die Ausführung des Angebotenen dem Leser überlassen will. Heinrich von Kleist und Jean Paul (ich nenne diese beiden Namen hier zusammen, so wenig sie auch zusammen gehören) besaßen beiläufig eine enthusiastische Vorliebe für Musik. Auch Schiller war ihr mit einer gewissen Schwärmerei zugethan, wenn er auch schwerlich geneigt gewesen wäre, sich, wie Kleist einmal von sich sagt, ein Jahr hindurch ausschließlich mit ihr zu beschäftigen, welchen Zeit- und Kraftaufwand er lieber Kant zuwandte, \*) Ob's the dagegen stand der Musik, wie man weiß, im Ganzen ziemlich kalt gegenüber, obwohl man sich darauf verlassen und aus einzelnen seiner Aeußerungen auch entnehmen kann, daß er ihr immer noch mehr abzugewinnen

\*) In Parenthese sei hier bemerkt, daß z. B. der aus ganz entgegenge-setzter Seite stehende Vichtenberg sich von Musik sehr kalt berührt zeigt. Auch Kleist hatte übrigens ein hartes Verhältnis zu Kant (und zur Mathematik) oder — glaube es wenigstens zu haben

## Feuilleton.

### Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. S. Wigand.

(Fortsetzung.)

Daß der treffliche Musiker mit der Kritik nicht selten in Conflict kam, zugleich aber einsichtsvoll und bescheiden genug war, um jede ihm gesagte Wahrheit zu beherzigen, beweiß folgende Mittheilung:

„Zu Anfang desselben Winters erhielt ich auch einen Besuch vom Kapellmeister Reichardt aus Cassel und machte so zuerst dessen persönliche Bekanntschaft. Reichardt erzählte, er reise im Auftrag seines Hofes nach Wien, um Sängern für ein in Cassel zu errichtendes deutsches Theater zu engagiren. Diese Angabe erwies sich später als falsch, da Reichardt schon damals aus westphälischen Diensten entlassen war. Ich hatte mich durch Reichardt's beide Kritik meines Spiels bei meinem ersten Auftreten in Berlin Anfangs sehr verletzt gefühlt; da ich aber bald zu der Erkenntniß kam, daß sie manches Wahre und Begründete enthalte und dies mir Veranlassung wurde, mich von den getügten Mängeln meines Vor-

trags frei zu machen, so war an die Stelle der früheren Empfindlichkeit nun längst ein Gefühl der Dankbarkeit getreten. Ich empfing daher meinen Gast mit großer Herzlichkeit und veranstaltete ihm zu Ehren sogleich eine Musikpartie bei mir, in welcher ich ihm meine beiden neuen eben vollendeten Violin-Quartette zu hören gab. Da ich in jener Zeit von Reichardt'sigen Compositionen noch nichts, als ein paar gelungene Lieder kannte und daher den berühmten Verfasser der „vertrauten Briefe aus Paris“ und den geschätztesten Kritiker noch für einen großen Componisten hielt, so legte ich Werth auf dessen Urtheil und sah ihm mit Spannung entgegen. Daher fühlte ich mich nun von neuem unangenehm berührt, als Reichardt auch an diesen Quartetten allerhand auszufehlen that und dies sans gêne aussprach. Vielleicht war es aber nur die selbstgeschaltliche Meise der Unsehbarkeit, mit der dieser seine Urtheile verkündete, von der ich mich verletzt fühlte; denn später mußte ich mir abermals gestehen, daß in Reichardt'sigen Anstellungen manches Begründete enthalten sei. Besonders war es eine Bemerkung, deren ich mich bei späteren Arbeiten noch oft erinnerte. Ich hatte nämlich in einem Adagio von Anfang bis zu Ende, nach Mozart'scher Weise, eine Figur bald in der einen, bald in der anderen Stimme durchzuführen, und in meiner Freude über die künstlichen Verschlingungen nicht bemerkt, daß dies zuletzt monoton wurde. Reichardt aber, obwohl

vermochte, als die Halb-Enthusiasten. Unter den großen Welt-  
poeten der Neuzeit aber (dieses Wort hier im weitesten Sinne  
als Gegenfatz zur antiken Welt gebraucht) sehen wir keinen  
dem musikalischen Element stärker und inniger verwandt, als  
Shakespeare, der seinen süßen Zauber zu feiern nicht müde  
wird. Mehr als das Element der Musik aber, also deren  
rein sinnliche Seite, konnte Shakespeare in der Zeit und  
dem Lande, in welchem er lebte, nicht kennen lernen, es bliebe  
also immer noch übrig zu erforschen, wie sich eine der seinen  
gleich organische Natur der heute und bei uns entwickelten  
Kunst gegenüber verhalten würde. Eben so wenig aber läßt  
sich denken, daß nicht auch in Raphael's Seele beim Erklären  
der Musik eine Saite sehr lebhaft vibriert haben sollte,  
während sie in einem Rubens vielleicht keinen oder nur  
schwachen Zugang fand.

Rossini soll, wird uns berichtet, gegen die politisch-  
nationale Bewegung in Italien nicht nur apathisch gestimmt,  
sondern sogar höchst antipathisch eingeunommen sein. Er begriff  
den Spektakel nicht, in den man sich um solcher „Kappalien“  
willen stürzt und haßt ihn, er, der treffliche Maestro des  
Barbier von Sevilla und nicht minder berühmte große Ge-  
sängsteller. Spöhr dagegen begriff wieder, wie er uns in sei-  
ner Selbstbiographie sehr umfangen erzählt, Beethoven's  
letzte Werke nicht und liebt sie nicht und fällt mit reizender  
Naivität den Ausspruch: der erste Satz der neunten Symphonie  
sei „schlechter“, als irgend ein anderer Symphonie-  
satz von Beethoven. So mancher aber dürfte sie beide über-  
seits hierzu recht wohl begreifen, den großen Erklärer und  
den großen Violinspieler (nicht minder geschägten Componisten  
der Tessonda und mancher anderer Werke) und sich an diesen  
Dingen mit nephistophelischem Behagen ergötzen.

Behovah, der alte Gott der Juden, war ein musif-  
fölicher Gott, sein göttlicher Sohn dagegen zugleich ihr  
göttlicher Genius und in seiner irdischen Erscheinung von ihrem  
Aether völlig auflossen und getränkt.

Schluß-Aphorisme als Verichtigung der ersten.

Beischideueit ist eine schöne Tugend, deren auch wir uns  
nach Kräften befleißigen (wie wir denn auch zu deren Uebung  
hinreichende Ursache haben möchten), deren Werth aber auch  
davon abhängt, daß man von ihr den richtigen Gebrauch

mache; ein solcher wäre es aber kaum gewesen, wenn wir in  
den dieß Aphorismen-Zeile einleitenden Zeilen, \*) in welchen  
wir der an diese Form der Prosa zu stellenden Forderungen  
gedachten, wirklich so geschrieben hätten: „Forderungen, welche  
herauszubewähren freilich der Verfasser der nachfolgenden  
Aphorismen lieber hätte vermeiden sollen.“ Denn war der  
Verfasser dessen von vornherein so absolut gewiß, so hätte er  
allerdings über diesen Punkt lieber schweigen sollen! In billi-  
gem Bedenken jedoch, ob er die eben abstrakt ausgeprägten  
Forderungen auch einigermaßen wirklich erfüllen, schrieb er:  
„Forderungen, welche heraus zu beschwören freilich der Ver-  
fasser nachfolgender Aphorismen vielleicht lieber hätte ver-  
meiden sollen.“ Wo dieses „vielleicht“ stehen geblieben ist,  
müßten der geehrte Setzer und Corrector dieß Blätter besser  
wissen, als wir, die wir unterseits nur wünschen können, daß  
der geneigte Leser in das Verdammungsurtheil, welches uns  
eine tödtliche Nacht von vornherein gegen uns selbst anspre-  
chen ließ, nicht geradezu eingestimmt sondern „vielleicht“ und  
wo möglich uns selbst gegen uns selbst resp. gegen das uns  
zugedachte Correctiv in Schutz genommen haben möchte.

## Salzburger Musikzustände.

(Schluß)

§. Wir kehren wieder zum Mozarteum zurück und wollen die  
Leistungen desselben als concertgebendes Verein und als Bildung-  
schule für Böglinge mit kurzen Umrissen zeichnen.

Das Mozarteum, welches identisch ist mit dem Dommusif-  
verein, gibt unter Mitwirkung von Kunstfreunden alljährlich seinen  
Mitgliedern eine Reihe von vier bis sechs Concerten, in welchen es  
denjenigen die vorzüglichsten Kunstwerke der klassischen Componisten  
vorführt. Dieses Programm seit seiner Gründung (1842) streng  
befolgt, hat es seit dem in neuester Zeit erfolgten Austritt des  
Gesellschafts-Vereines aus diesem Institute seinen theilweise nun  
neuen Mitgliedern das Versprechen gethan, neben der Cultur des  
Aelteren, Classischen, auch die Producte der Neuzeit im Gebiete der  
Musik nach Möglichkeit zu Gehör zu bringen.\* Dieser Grundfatz  
muß in solange als lobenswerth angehen werden, als bei dem Her-  
einziehen von neuen musikalischen Producten immer ein gewisses  
Maß und gute Auswahl angewendet wird. Wie nun der Verein  
dieses sein Grundprogramm durchzuführen gedenkt, haben wir in

\*) Siehe Nr. 32

er die Durchführung lobte, sprach dies schonungslos aus und setzte  
noch kostbar hinzu: „Sie ruhen nicht eher, als bis Sie die Figur  
zu Tode gehet hatten!“

Mit besonderer Spannung lafen wir das Capitel von  
Spöhr's Aufenthalt in Wien, und in der That ist das, was er  
uns darüber der thet merkwürdig genug. Wir können nur Einiges  
davon ausziehen, und zwar seine Bemerkungen über Beethoven:

Nach meiner Ankunft in Wien suchte ich Beethoven sogleich  
auf, fand ihn aber nicht und ließ deshalb meine Karte zurück. Ich  
hoffte nun, ihn in irgend einer der musikalischen Gesellschaften zu  
finden, zu denen ich häufig eingeladen wurde, ersuche aber bald,  
Beethoven habe sich, seitdem seine Taubheit so zugenommen,  
daß er Musik nicht mehr deutlich und im Zusammenhang hören  
könne, von allen Musikpartien zurückgezogen und sei überhaupt sehr  
menschlichen geworden. Ich versuchte es daher nochmals mit einem  
Besuche; doch wieder vergebens. Endlich traf ich ihn ganz ununter-  
t in dem Speisehause, wohin ich jeden Mittag mit meiner Frau  
zu gehen pflegte. Ich hatte nun schon Concert gegeben und zweimal  
nein Oratorium aufgeführt. Die Wiener Blätter hatten günstig  
darüber berichtet. Beethoven wußte daher von mir, als ich mich  
ihm vorstellte und begrüßte mich ungewöhnlich freundlich. Wir set-  
zen uns zusammen an einen Tisch, und Beethoven wurde sehr

gesprächig, was die Tischgesellschaft sehr verwunderte, da er gewöhnlich  
düster und wortlos vor sich hinstarrte. Es war aber eine saure  
Arbeit, sich ihm verständlich zu machen, da man so laut schreien  
mußte, daß es im dritten Zimmer gehört werden konnte. Beetho-  
ven kam nun öfter in dieses Speisehaus und besuchte mich auch in  
meiner Wohnung. So wurden wir bald gute Bekannte. Beetho-  
ven war ein wenig herb, um nicht zu sagen roh; doch blühte ein  
christliches Auge unter den burschigen Augenbrauen hervor. Nach mei-  
ner Rückkehr von Gotha traf ich ihn dann und wann im Theater an  
der Wien, dicht hinter dem Orchester, wo ihm der Graf Palffy  
einen Freisitz gegeben. Nach der Oper begleitete er mich gewöhnlich  
nach meinem Hause und verbrachte den Rest des Abends bei mir.  
Dann konnte er auch gegen Dorette und die Kinder sehr freund-  
lich sein. Von Musik sprach er höchst selten. Gespräch es, dann  
wären seine Urtheile sehr streng und so entschieden, als seine gar  
sein Widerspruch dagegen statthaben. Für die Arbeiten Anderer  
nahm er nicht das mindeste Interesse; ich hatte deshalb auch nicht  
den Muth, ihm die meinigen zu zeigen. Sein Lieblingsgespräch in  
seiner Zeit war eine scharfe Kritik der beiden Theater-Verwaltungen  
des Fürsten Lobkowitz und des Grafen Palffy. Auf Letzteren  
schimpfte er oft schon überlaut, wenn wir noch innerhalb seines  
Theaters waren, so daß es nicht nur das ausströmende Publikum,

den beiden, in diesem Vereinsjahre abgehaltenen Concerten gesehen, bei welchen Piecen zur Aufführung gelangten, mit deren glücklicher Wahl und lobenswerther Execution man vollkommen zufrieden sein konnte. Außer den hiebei aufgeführten classischen Compositionen, nämlich: der Ouverture zur Mozart'schen Oper „Titus“, dem Marsche aus Beethoven's „Ruinen von Athen“, einer Tenor-Arie aus dem Oratorium „Christus am Ölberge“ von eben diesem Meister, der G-dur-Symphonie von Haydn, dann dem 43. Psalm von Mendelssohn für achtsimmigen Chor, belamen wir die einen mächtigen Eindruck ausübende D-moll-Symphonie von R. Schumann zu hören; ferner wurde das poetisch durchhauchte, liebliche Concertstück „die Frühlingsbotschaft“ von Gade und endlich die Ouverture zu der Oper Meyerbeer's „Dinorah“ (!) producirt. Dögleich nun nach unserer Ansicht dieser Ouverture jener musikalische Tiefgehalt, jene Schönheit und Einheit der Form, die Mozart in den Ouverturen zu seinen Opern der Nachwelt als unübertreffliche Meisterwerke aufbewahrt hat, ganz fehlt, so bleibt es doch ein nicht uninteressantes und effectvoll zusammengefügtes Tonstück, für dessen Vorführung wir dem Institut aus dem Grund Dank wissen, weil wir durch eigenes Anhören dieselben doch eine bessere Vorstellung erlangen, als es durch Lesen der hierüber so zahlreich erscheinenden, verschiedenartigen Beurtheilungen geschehen konnte. — Das Orchester hatte die vielen schwierigen Aufgaben, welche in der Execution dieser Piecen gelegen sind, in lobenswerther Weise gelöst und dadurch gezeigt, daß es gute Geiger und Bläser besitze, welche im eifrigen Zusammenwirken auch vor der Notennenge Meyerbeer'scher Compositionen nicht zurückstehen. Daß das Zusammenwirken dieses Instituts überhaupt einen der ersten Plätze in der Rangordnung der deutschen provinziälstädtischen Musikforschler einnehmen, so beist der Verein auch einige unter seinen Mitgliedern, die wegen ihrer Fachkenntnisse und Leistungsfähigkeiten sich noch besonders hervorthun. An der Spitze derselben steht der schon anfangs erwähnte Kapellmeister Alois Taux, dessen Eifer, Umsicht und Energie in der Direction sich oft zu bewahren Gelegenheit hatte. Wir führen hier nur an, mit welcher anerkennenswerthen Sorgfalt derselbe im vorigen Sommer das Studium der großen hier noch unbekannt gewesenen Messe von Beethoven in U, B, mit seiner Kapelle betrieb. Die Musiker schöpften hieraus reichen Gewinn und auch viele Musikfreunde theilnahmen sich an den Proben. Leider wurde dieses Studium des großartigen, symphonisch behandelten Tonwerkes, wo es Vorkerischen der orchestralen Mittel und ein gleichsam instrumentales Behandeln der Singstimmen nicht zu verkennen ist, nicht zu Ende geführt; es wäre daher sehr zu wünschen, daß die Fortsetzung wieder begommen und einige Theile hieraus im Concert-

saale (denn für eine kirchliche Aufführung ist es zu lang) zur Aufführung gebracht würden.

An Solisten besitzt der Verein den Oboisten Jelinek, den Violoncellisten Hegenbarth, welche beide, sowie auch der Gesangslehrer und Violinist Schnaubelt im Fach der Composition mitunter recht brauchbares geschrieben haben. Auch der Fagottist Duda behandelt sein Instrument mit großer Fertigkeit. Bei der ersten Bioline sind zwei tüchtige Orchester-Geiger, aber leider kein Solospieler. \*) Die übrigen Instrumente des vollständigen Orchesters werden von brauchbaren Musikern ausgeführt. Wenn wir übrigens einen Wunsch ausdrücken möchten, so wäre es der, daß das Institut einen Bläser für die zweite Oboe aufstellen oder einen Schüler für dieses Instrument heranzubilden sollte, da die gegenwärtige Substitution dieses Instruments durch die C-Clarinete unflathhaft erscheint. Wenn übrigens die Posannisten einen breiteren, fräftigeren Ton hätten, so dürfte die Gesamtwirkung des Orchesters dadurch noch mehr gewinnen.

Im ausreichenden Gesangspersonale finden wir mitunter fräftige Chorstimmen, die Übung im Treffen besitzen.

Als Lehranstalt, in welcher Sänger und Instrumentalisten heran- gebildet werden, erzielt das Mozartium, wie die öffentlichen Jah- resprüfungen zeigen, befriedigende Resultate.

Für die Pflege des gemischten Chorgesanges besteht hier die Singakademie unter der Leitung des Mozartiumslchlers Schnau- belt. Dieser Verein wurde im Jahre 1850 von Dr. Floegel begründet, welcher die zahlreichen zerstreuten Gesangsfrägen der Stadt zu einem gemischten Chor unter seiner eigenen Direction vereinigte. Hatte dieses edle Unternehmen außer einer ausdauernden Begeisterung für die Förderung einer wahren Gesangkunst noch eine nicht unbedeutende Opferwilligkeit nothwendig gemacht, so wurden ihm diese vielen Bemühungen durch einen glänzenden Erfolg belohnt. Die Liebe zu dem Chorgesange, der früher hier fast ganz vernachlässigt war, wuchs und steigerte sich allmählich zur Begeisterung. Alles, was sich zur Aufnahme in diesen Verein befähigt glaubte, trachtete zu diesen musikalischen Söiren den Zutritt zu erhalten. Durch diesen raschen Zuwachs von ausübenden und als Zuhörer theilnehmenden Mitgliedern kam es bald, daß wegen Gewinnung eines größeren Raumes die wochentlichen Gesangsabende nicht mehr in Floegel's Wohnung stattfinden konnten, sondern im Mozartium's-Lebungs-

\*) Dem Vernehmen nach soll das Mozartium mit dem Gedanken umgehen, einen Concertmeister zu acquiriren. Möchte doch die Realis- irung dieser schonen Idee an den etwas beschränkten Fondsmitteln des Instituts nicht scheitern.

sonden auch der Graf selbst in seinem Bureau hören konnte(?). Dies sagte sich sehr in Belegenheit, und ich war nur immer bemüht, das Gespräch auf andere Gegenstände zu lenken.

Das schroffe, selbst abstoßende Benehmen Beethoven's in ener Zeit rührte theils von seiner Taubheit her, die er noch nicht mit Ergebung zu tragen gelernt hatte, theils war es Folge seiner zerrütteten Vermögens-Verhältnisse. Er war kein guter Virth und hatte noch das Unglück, von seiner Umgebung bescholzen zu werden. So fehlte es oft an Nöthigkeiten. In der ersten Zeit unserer Bekanntschaft fragte ich ihn einmal, nachdem er mehrere Tage nicht in's Speisecloß gekommen war: „Sie waren doch nicht krank?“ — „Mein Stiefel war's“, und da ich nur das eine Paar besäße, hatte ich Hansarrest,“ war die Antwort.“

Und später:

„Als zu diesem Zeitpunkt war eine Abnahme der Beetho- ven'schen Schöpfungskraft nicht zu bemerken. Da er aber von nun an, bei immer zunehmender Taubheit, gar keine Musik mehr hören konnte, so mußte dies nothwendig lähmend auf seine Phantasie zurückwirken. Sein sittes Streben, originell zu sein und neue Bah- nen zu brechen, konnte nicht mehr, wie früher, durch das Ohr vor Irwegen bewahrt werden. Was es daher zu verwundern, daß seine Arbeiten immer barrocker, unzusammenhängender und unverständlicher

wurden? Zwar gibt es Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen und in ihrer Freude darüber sie weit über seine früheren Meister- werke erheben. Ich gehöre aber nicht dazu und gestehe frei, daß ich den letzten Arbeiten Beethoven's nie habe Ohrschmal abgewinnen können. Ja, schon die viel bewunderte neunte Symphonie muß ich zu diesen rechnen, deren drei erste Sätze (!) mir, trotz einzelner Genie- Blitze, schlechter vorzukommen, als sämtliche der acht früheren Symphonien, deren vierter Satz mir aber so mondröh und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schiller'schen Ode so trivial (!) er- scheint, daß ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genies wie der Beethoven'sche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, daß es Beethoven ein artistischer Bildung und an Schönheitsfinn fehle. (")

Dieses aufrichtige Geständniß Spohr's ist für die Bestimmung seines künstlerischen Charactere äußerst wichtig, und beweist, daß ihm der schwindeleire Blick in die Tiefen Beethoven's verlagert war, daß er diesen nur so weit verstand, als dessen Musik noch die volle Glätte der Form bewahrte. Spohr überließ, daß risigie Festen- massen, hochaufsteigende Gipfel und gähnende Abgründe keine runden Formen mehr aufweisen können. (Wir fahren mit den Mittheilungen aus dieser Selbstbiographie nach Maßgabe der erscheinenden Lieferungen fort.)



saale abgehalten werden mußten. Die zu diesen Uebungen aufzuführenden, aus Floegels Mitteln bezugschaften Werke waren die vorzüglichsten von den geistlichen und weltlichen Compositionen, wie: Oratorien, Messen, Chöre, Quartetten und Lieder eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Gade, bei deren eingehendem Studium er seinen begabtesten Sängerkreis in die Tiefen und Schönheiten mit seltener Sachkenntnis einführte.

Wie jetzt das Studium in dieser Academie betrieben wird, können wir leider nicht berichten, da wir seit Floegels Tode die Wochenstunden aus dem Grunde nicht mehr besuchen, weil uns die eigenthümliche, unruhige Directionsweise Schenkenbells auf die früher gewohnte nicht mehr zusagte. Uebrigens geben die von diesem Vereine bei Gelegenheit von Piedertafel-Productionen ziemlich gerundet gebrachten Chöre und Lieder Zeugniß eines eifrigen Zusammenwirkens von Sängern und Sängerninnen.

Aber nicht bloß um die Cultivirung des gemischten Chores, sondern auch um den Männergesang hat sich Floegel hier ungemein verdient gemacht. Die Salzburger Piedertafel hatte ihn im Jahre 1850 zu ihrem Chormeister erwählt. Als solcher gab er bald Beweise seines hohen musikalischen Sinnes, seiner Directionskenntnisse und seiner hohen Kunstbildung als Sänger. Er hob die Piedertafel und verhofft ihr während seiner siebenjährigen Direction durch glückliche musikalische Aufführungen und Beteiligungen bei anwärtigen Gesangsfesten zu Anerkennung und Ehrenbezeugungen. — Leider hat ein frühzeitiger Tod diesen taustheueren Mann, der das hiesige Gesangsleben so wohlthunend und erfolgreich belebte und deshalb für Salzburg gewiß nicht bedeutungslos war, im Jahre 1858 beiden Vereinen geant. Seit diesem Zeitpunkte dirigirt der Mozarteums-Director Alois Taub die hiesige Piedertafel. Haben wir dessen schätzbare Leistungen und Kenntnisse als Kirchenmusik-Componisten, als Dommusik-Vereinscapellmeister und als Dirigenten im Concertsaale an mehreren Stellen unseres Berichts mit gebührendem Lobe bedacht, so müssen wir — zur Aufrechthaltung unseres anfangs aufgestellten Grundsatzes, nämlich: der Beobachtung der Wahrheit und Unparteilichkeit — gestehen, daß Taub hier innewald einer Sphäre wirkt, die ihm doch nicht so vollkommen zusagen scheint, als der Wirkungskreis seiner anderweitigen, obenannten musikalischen Thätigkeit. Indes ist er bemüht, die Piedertafel auf einem Standpunkte der Kunstbildung zu erhalten, der doch gegen die Floegelsche Directionsperiode kein Rückschritt genannt werden kann; daß aber diesem Bemühen durch eine wachsende Liebe von Seite der Sänger zu der schönen Blüthe des deutschen Volkes, dem Männergesange, sehr förderlich entgegen gekommen würde, wird wohl Niemand in Abrede stellen. Mögen daher Chormeister und Sänger im eifrigen Zusammenwirken, und in Erinnerung an das, was die Piedertafel schon in früheren Jahren in gesanglicher Beziehung Bedeutendes geleistet hat (s. B. die zweimalige glänzende Aufführung der Mendelssohnschen Chöre zur Antigone mit Clavierbegleitung — im Jahre 1853; die Aufführung derselben Chöre mit Orchesterbegleitung im Jahre 1856) das anstreben, was sie sich in ihren Satzungen vorgelegt, nämlich: Aus-bildung des Gesanges und gesellschaftliche Pflege. Beides finden wir nun bei unserer nachbarlichen, von einem einseitigen Geiste belebten Piedertafel „Frohfinn“ in hohem Grade und regster Thätigkeit und dürfte daher diese Piedertafel mit ihrem theueren Leben von der unsrigen als nachahmungswürdiger Musterverein angesehen werden.

Was das öffentliche Auftreten der Salzburger Piedertafel betrifft, so ließ sich dieselbe während des verflohenen zwölften Vereinsjahres in fünf Gesangsproductionen für ihre unterstützenden Mitglieder hören, wirkte dieselbe zweimal in Mozarteums Concerten mit, und veranstaltete einige Auszüge in Salzburgs nächste Umgebung.

Ueber den Zustand unserer Oper, welche doch als der mattere Zweig der musikalischen Bestrebungen unserer Stadt angesehen werden muß, läßt sich wohl nicht viel Gutes berichten. — Wenn die Schwalben heimwärts ziehen, kommt alljährlich eine andere Gesellschaft von Sängern und Sängerninnen, Schauspielern und Schauspie-

lerinnen, welche während der Herbst- und Wintermonate auf unserer kleinen Provinzbühne, die meistens jedes dritte Jahr auch einem andern Director überlassen wird, Opernvorstellungen gibt und Komödie spielt. Wenigleich unter dem Opernpersonal manchem relativ ausgezeichneten Einzelkräfte vorhanden sind, wie vor mehreren Jahren die Sopranistin De nemy-Neu, der Tenorist Kinzel, der Bariton Karlschula, und in der verflohenen Saison der stimmbegabte Bassist Binder, so kann durch diesen fortwährenden Wechsel nie ein wirksames Ensemble zusammengebracht werden. — Ein sehr wunder Punkt unserer Oper ist der mangelhaft besetzte Chor, welcher bisher fast durchgehends aus dem Personale des Schauspielers und der Oper rekrutirt wurde; sein Auftreten wurde beinahe stereotyp verläßt. Wir machen daher vor allem den Director Kogly, welcher die Salzburger Bühne mit Beginn der heurigen Saison übernehmen soll, auf dieses seitler beständige Hauptgebrechen aufmerksam, welches durch Aufstellung von einzelnen brauchbaren Sängern und Sängerninnen leicht entfernt werden kann. Verglichen legen wir demselben an's Herz, in der Zusammenstellung des Opern-Repertoires sich von einem musikalischen Feingefühle leiten zu lassen, und nicht in die Fußstapfen des abgegangenen Directors Zöllner, der sein Publikum vorbereitend mit der häufig gehaltenen Musik italienischer Opernmacher abspizte, zu treten, sondern uns auch die begabten Opern der deutschen Meist r vorzuführen zu wollen.

Das Opernrepositor ist hier wieder jenes des Mozarteums.

Am Schluß unseres Berichts sei uns noch erlaubt einer Privat-Gesellschaft zu erwähnen, welche von einem hiesigen höher gestellten Beamten vor einigen Jahren gegründet worden und sich beinahe exclusiv die Pflege älterer Gormusik zur Aufgabe gestellt hat. Ein im vorigen Jahr abgehaltenes Concert vor einem gewissen Publicum, wobei unter Anderem die schwierige Cantate von Seb. Bach: „Gottes Zeit,“ unter lebhaftem Besalle aufgeführt wurde, gibt von dem eifrigen Zusammenwirken der Gesellschafts-Mitglieder chrendes Zeugniß.

## Briefe aus Karlsruhe.

mf. Ein Correspondent, welcher über das karlsruher Musikleben berichtet, schreibt wie ein Reisender aus fernem, neu erdachten Landen, so wenig sind unsere musikalischen Zustände dem übrigen Deutschland bekannt. Und doch belegen wir ein schon längst bestehendes, mit säkularer Manufaktur dotirtes Hoftheater, dessen Oper unter Leitung des verdienten Hofcapellmeisters Strauß in den beiziger Jahren sogar ein Glanzpunkt am dramatischen Himmel war, eine vortreffliche, bis auf die jüngste Zeit an vorzüglichen Solokräften reich gewesene Hofcapelle, blühende Musik- und Gesangsvereine, in welcher mit Erfolg ein ernstes Kunststreben gepflegt wird, und seit einigen Jahren selbst eine regelmäßige Kirchenmusik.

Beweis genug, daß in unserer südwest-deutschen musikalischen Sadgasse das rechte, seiner Zielpunkte sich bewußte Musikleben nicht erst gewekt zu werden braucht, sondern seit Jahren der Kunst gerecht geworden ist. Wenn man trotzdem von Karlsruhe im „deutschen Ausland“ so wenig oder so gut wie gar nichts weiß, so liegt der Grund davon größtentheils in der an den äußersten Westen Deutschlands vorgehobenen isolirten Lage Karlsruhe's, die musikalische Besuche aus dem Norden und Süden unseres Vaterlandes rein unmöglich macht, theilweise aber auch in einer gewissen Bequemlichkeit seiner correspondenzbeisenden Bewohner, welche sie leider verschmähen läßt, durch den Phantasiestoff ihrer Feder die große Entfernung von den in musikalischen Dingen den Ton angegebenden Städten Berlin, Leipzig und Wien einzunehmen, zu kurzen und auf schriftlichem Wege eine geistige Verbindung herzustellen, die anderswo ein rege unterhaltener persönlicher Verkehr freilich viel besser und rascher bewerkstelligt.

Während uns so alle und jede Gelegenheit zu einem unmittelbaren und andauernden Ideenaustausch mit auswärtigen Kunstgenossen entzogen ist, müssen wir auch auf die bloss vorübergehende Verbindung mit bur henden Künstlern des Concertsaales beinahe vollständig verzichten.

Da Karlsruhe nämlich nicht an einem Punkt des Weltverkehrs liegt, jener von der großen Kunst der Virtuosen und Sängern auf ihren Reisen gleich einer polizeilich vorgeschriebenen Passroute eingehaltenen musikalischen Heerstraße, so verlor sich nur hie und da doch ein irrender Ritter der gedummden Musik zu uns, diese Abstecker gewiß wie einen abentheuerlichen Zug in ungelamte Wästereien betrachtend, und das Vergnügen manchmal bereuend, wenn die ermaterten Solominen nicht reichlich genug sich eingehunden. Seitdem aber die Virtuosen-Concerte durch die immer mehr zunehmende Concurrenz ohne Zutun der Frankfurter Wäse weit unter Paris gesunken, melden auch die nemodischen Minnesänger und fahrenden Schüler des Saitenspiels, die guten wie die schlechten, gefühllos das arme Karlsruhe, indem sie uns vornehm überlassen, von ihrem europäischnen Ruhm durch die Zeitungen die posaunende Kunde zu empfangen.

Trösten wir uns über diese künstlerische Verlassenheit und notorische Unbekanntheit mit unsern Musikverhältnissen. Auch größere sünddeutsche Städte, wie Darmstadt, Stuttgart oder München befinden sich in dem gleichen patriarchalischen Kunstinslande, welcher sich noch nicht zu dem modernen Zeitbewußtsein emporschwimmen vermag, daß die Kunst zu ihrer Blüthe eines Neffengeschäftes im großstädtischen Sinne oder einer Leipzig-Berliner Kampfpause bedarf. Hat ja doch das musikalische Stilleben gerade in dem Vorzuge genügsamer, nur den reinsten Zwecken der Kunst gewidmter Thätigkeit und eigenmüthiger Benützung jenen b. sonderen Werth, und entspricht gewiß mehr dem innerlichen Wesen des deutschen Volkscharakters, als alles noch so erlauchte Ringen nach öffentlicher Anerkennung in den weitesten Kreisen.

In Sachen der Musik wird ohnehin der Norden durch seine vielen, oft in nächster Nähe gruppirten lebenden Kunstinstitute und großen Städte stets eine günstige Stellung einnehmen und ein reger pulsirendes Kunstleben der einzelnen Theile zu entsalten im Stande sein, als der Süden, wo die musikalischen Brennpunkte, wie kleine Inseln im Meer, gezählt sind und zu allem Unglück manchmal weit auseinander liegen. Diese allgemeinen Betrachtungen zur Beurtheilung des karlsruher Standpunktes voranzuführen, lassen Sie mich werf von den Bestrebungen des hiesigen Dilettantismus, jener neuen Großmacht im Gebiete der deutschen Tonkunst, reden; an die Würdigung seiner Erfolge mag sich dann die Besprechung der Kunstinstitute anreihen.

(Fortsetzung folgt.)

## Rezeusionen.

Ouverture du corsaire par Hector Berlioz. — Arrangement für Pianoforte zu zwei Händen von Hans von Bülow. — Wintertthur, Verlag von Ritter Wiedemann.

Ouverture zu Hermann und Dorothea von Rob. Schumann. op. 136. (Nr. 1 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug vom Componisten. — Dasselbe Verlag.

v. Br. Was auch immer gegen Clavierarrangements von Drehestwerken eingewendet werden kann und muß, so find der Vortheil und Nutzen, welchen sie gewähren, so evident, als daß man von den mit ihnen nothwendig verknüpften Mißständen und Nachtheilen, einen absolut gültigen Einwand gegen deren Zulässigkeit überhaupt herholen könnte. Nicht allzu entfernt den nach Gemälden verfertigten Stahlstichen vergleichbar, bieten sie ungefähr dieselben Vor- und Nachtheile. Freilich sind jene fast ausschließlich praktischer, diese dagegen ästhetischer Natur: leider aber ist keine Kunst so sehr genöthigt, auf das Praktische Rücksicht zu nehmen, als die Tonkunst. Vorfände der Vortheil besagter und ähnlicher Arrangements auch lediglich darin, daß durch sie die Verbreitung vieler Werke unendlich gefördert wird, welche ohne sie dem Pöbelpublikum und vor Allem der ehrenwerthen Classe der Dilettanten nur sehr spät, rein zufällig oder auch wohl gar nicht bekannt werden würden, so ist eben dieser einzige Vortheil auch schon wichtig genug, um durch ihn allein den zur allgemeinen Sittge gewordenen Gebrauch der Arrangements zu rechtfertigen und um feinetwillen sich über so manche ästhetische Bedenken hinwegzusetzen. Daß jeder gebildete, von wahr-

rem Interesse erfüllte Vaie sich nur so lange an der Bekanntheit des Arrangements genügen lassen werde, als ihm jene des Originals nicht zugänglich ist, darf billig vorausgesetzt werden. Endlich soll auch keineswegs gelanget werden, daß es wohl auch Drehestwerke geben mag und gibt, welche sich, wie z. B. die Verlioz'schen ganz speciell oder auch Beethoven's nemte Symphonie u. A. ihrer ganzen Natur nach so sehr gegen Clavierarrangements sträuben (wie so viele Dichtungen gegen die Uebersetzung aus einem Idiom in ein anderes), eben ihnen gegenüber das praktische Bedürfnis vor den ästhetischen Bedenklichkeiten fast verkommen müßte, da der Werth seiner Erfüllung ein sehr zweifelhafter wird. Aber selbst in diesem äußersten Falle können wir doch nur sagen: fast, und das Bedürfnis macht sich, wie der Augenschein lehrt, immer wieder geltend. Endlich ist auch noch zu bemerken, daß es in den meisten Fällen gegen eine Drehestwerk-Composition spricht, wenn sie durch eine beratige Uebersetzung, zumal zu vier oder acht Händen, so sehr beeinträchtigt wird, um mit einigem Recht von ihr sagen zu können, daß, wer das Werk selbst nur durch sie kennen lernt, es eigentlich gar nicht kennen lerne. Freilich gilt dieß kaum von den Werken eines andern Componisten in so hohem Grade, als eben jenen Verlioz'schen, es möchte aber wahrlich auch günstiger um sie bestellt sein, wenn dieß in geringerem Grade der Fall wäre. Verlioz hat eine sehr richtige Selbstkenntnis an den Tag gelegt, wenn er einmal bekannte, er bedürfe sehr großer Mittel, um nur überhaupt etwas zu erreichen. Werke um freilich, welche so sehr auf den Aufwand äußerer Mittel basirt sind, begeben sich allerdings des besten Theils ihrer etwa noch restirenden Wirkungsfähigkeit, indem sie, wie dieß bei den gedachten Arrangements der Fall, auf diese Mittel nach einer Seite hin verzichten.

Wir wenden uns nun speciell zu jener vorangezeigten Verlioz'schen Ouverture, welche uns wahrscheinlich noch lange völlig unbekannt geblieben wäre — und vielen andern mit uns — wenn sich nicht Hans von Bülow mit freudlicher Baumherzigkeit ihrer und unser angenommen hätte. Zunächst aber müssen wir uns, diesem Werke gegenüber wenigstens, die Behauptung erlauben, daß wir uns über dessen wahren Werth dadurch nicht zu täuschen vermögen, weil es uns nur in einem Clavierauszug vorliegt, ja wir sind offenerzig genug zu stehen, daß uns dieß eher noch im entgegengeetzten Falle bezeugen könnte (wie es dem Partiturerheber gibt, welche vor Partituren schon darum den größten Respekt haben, weil es Partituren sind und welche Dinge darin suchen und finden, die ganz und gar nicht darin stehen), man müßte denn nur annehmen, was nicht anzunehmen ist, daß Hans von Bülow alles Wesentliche aus dem Original weggelassen und nur das Unwesentliche wiedergegeben hätte. Der Eindruck, welchen uns dieses Werk, und zwar nach (mit nicht geringer Selbstverleugung) wiederholte in Spiclen und Lesen hinterließ, war das letzte, wie das erste Mal, ein geradezu schlägler, nur dem Gefühl obdienen Kagenjammers vergleichbarer. Welch ein Mangel an gestaltender Kraft, an organischem Entwirkungsvermögen, von den ersten Takten angefangen bis zum Schluß! Welch eine Confusion, welche ein plans, ja sinnloses Durcheinanderhütheln aller vierundzwanzig Tonarten! Welch eine sanftige Begeisterung für das absolut Häßliche spricht aus diesem Werke, welches einem musikalischen Rekonstru, der sich mit einem Pendant zu dessen „Aesthetik des Häßlichen“ trüge, eine unerhöpliche Grundfrage böte! Was man in dieser Ouverture Erfindung, thematische Erfindung nennen könnte, ist so nichtsagend als möglich, ja (vielleicht der Dame „Charakteristik“ zu Ehren!) durchaus gassenhauerlich gemein. Man sehe z. B. folgendes Hauptmotiv in der Gestalt, wie es pag. 6 erscheint, an und urtheile selbst:





Der Contrapunkt war bekanntlich nie Verlioz's starke Seite und in der That, wenn man die contrapunktlichen Verrentungen verfolgt, mit welchen Verlioz in dieser Ouvertüre geradezu Staat macht, so wird man an jene Aeußerung Schumann's über den Contrapunkt erinnert, welchen Meyerbeer in den „Hugenotten“ zum Luther'schen Choral schrieb, indem er meinte: wenn wir ein Schüler solchen Contrapunkt brächte, so würde ich ihn davonjagen! Höre man doch einmal folgende Stelle (pag. 7):



Ist das nicht ganz so angenehm zu hören, als es unangenehm wäre, mit nackten Füßen über Disteln und Kieselsteine hinzuschreiten? Noch wollen wir als ein, aber keineswegs einig dastehendes Musterstück barbarischer Harmonieenfolge die unmittelbar vorhergehende Stelle anführen:



Wie? Und Verlioz, der dieß schreibt und Partien wie deren eine hier volle zwei Seiten (pag. 11 und 12) füllt, läßt sich mit Antipielung auf gewisse ähnliche Lebenswürdigkeiten der „neudeutschen Schule“ freilich nur von seinem schwer belasteten Gewissen den Anglisthrei pressen: er hätte dergleichen nie geschrieben? In welcher Partitur der „neudeutschen Schule“ könnte es toller hergehen, wie in dieser Ouvertüre? Hat sie Bälou vielleicht nur darum für Clavier übertragen, um im Namen Aller an Verlioz's Rache zu nehmen und seine Unberechtigung, gegen die zugemuthete Offenbarkeit Protest zu erheben, auch dem Volke ad oculos zu demonstrieren? Was soll man zu der Einleitung dieser Ouvertüre sagen, welche in B-dur, fed genug, anhebend im achten Takt nach As-dur übergeht, dann nach B-moll einleitet, um mit einer Cadenz in Es-dur zu schließen, welcher dann (nach einem hastig vorbeizwirlenden Allegro assai, alla breve) ein kurzer Adagio-Satz in As-dur folgt? Was sollen wir aber zu der ganzen Ouvertüre überhaupt, außer dem bereits Gesagten, noch sagen? Höchstens noch dieß, daß wir Niemand besonders Glück wünschen können, der sich von diesem Corsaren kopern läßt. Und somit nehmen wir Abschied von dem Werke, gerne anerkennend, daß es bei aller Confusion, Dissormität, Häßlichkeit und Leer des Ganzen, im Einzelnen, wie wohl jedes Verlioz'sche Werk, geistvolle Mithge enthält (wir machen z. B. auf den kleinen Zug: Takt fünf und sechs des Adagio-Satzes vom Wiedereintritt des Allegro aufmerksam), welche aber die Nacht nicht zum Tag, das Chaos nicht zur geordneten Schöpfung umzuwandeln vermögen. Wahrlich, Verlioz hat durch seinen Protest, der ohnedieß nur tonisch wirkte, weit mehr verloren, als gewonnen!

Gerne möchten wir nun, nachdem wir über den französischen Meister so wenig Erfreuliches zu sagen hatten, dem deutschen Meister ein recht volles Loblied singen. Leider können wir es dießmal aber auch nicht. Zwar ist diese Ouvertüre ein recht freundliches, fein ausgeführtes Musikstück. Aber was will dieß überhaupt, was will es insbesondere für Schumann unbedeuten? Die in dieselbe eingeflochtene Marseillaise ist das bedeutendste Motiv, welches im Verlauf derselben erscheint. Im Uebrigen charakterisirt sie jene gewisse Pathosheit und Maniertheit, welche leider den Spätlingsprodukten der Schumann'schen Muse der Mehrzahl nach wie ein gemeinsamer Familienzug anhaftet. Nur mit entschriebenem Mißbehagen (wie man es freilich bei den lieben „Ältern“ auch oft genug empfindet), stößt man auf Stellen, wie diese:



Und, vor Allem an die Marsfed Ouvertüre erinnernd:





Eines aber freilich unterscheidet die Ouvertüre des deutschen Meisters und zwar die sehr Wesentlichen vor jener des französischen. Worin diese Einu aber bestche, möge folgende Xenie an unser Statt aussprechen, welche wir einmal über Verlioz irgend wo veröffentlicht haben:

Alles drückt er aus durch Töne, dieser unergründete Hector,  
Er, des Blechs, der großen Trommel allermächtigster Protector;  
Wald die Schreden süßlicher Wehne, süßher Wander wilde Graul  
Oder eines Herzgnadabaths diebischliches Geseul:  
Meister Carolo's süßeres Welen hat, wie sein weiß er's zu gänzein,  
Daß sich's in Gestalt 'ner Brautche künig muß durch's Ganze schlängeln.  
Alles dieß wär' unergründbar — doch zum ganz vollkommenen Sieg  
Reht nur eben noch ein kleines — daß es künge wie Musik!

#### Werke für Pianoforte zu zwei Händen.

Buch der Vieder von R. Volkmann. op. 17. 3. Heft. Wien, Spina.

S. B. Dieses dritte Heft ist die Fortsetzung einer schon vor Jahren begonnenen Sammlung von Clavierstücken, und enthält drei kleine Pièces. Der Titel mag es rechtfertigen, daß der St. derselben so wenig Claviermäßiges hat: es klingt Alles wie Arrangement. Das interessanteste darunter ist Nr. 2, zwar etwas Chopin'sch, aber von einem intensiv-nationalen Anspruch in der Melodie, welcher durch die schluchzend nachhinkende Begleitung etwas eigenthümlich Wildes erhält. Nr. 1 hat auch etwas Volkliedähnliches und ist von gar eigener periodischer Beschaffenheit, da drei- und zweitaltige Gliederung darin abwechseln. Als Clavierstück klingt es ungeachtet vielfacher Verdopplung etwas trocken und farg. Nr. 3. („Die Savoyardin“) bringt eine zweistimmige in Terzen geführte Melodie in F-moll, und dann eine schnelle Passage, bei der die Harmonie ohne Rücksicht auf die Melodie duelschadmäßig immer dieselbe bleibt, was sich um so tonischer macht, als auch hier die Tonart F-moll vorherrscht. — Die Begleitung der linken Hand ist in allen drei Stücken klos allerdisch, und zwar nur die Lasttheile, höchstens noch die Zwißglieder angehend. Wir meinen, das ist doch gar bequem, und Welt und el s s f o h n und Schumann hätten lyrische Musik für Pianoforte reicher behandelt, und auch Volkmann vermochte es.

## Locales.

### Hofoperntheater.

v. Br. Unser Operntheater brachte in verflüssener Woche des alten Betrannan Nam „Fossilien von Conjuenou“ nach vierjähriger Pause wieder zur Aufführung. Daß diese Reprise ausschließlich zu Ehren Herrn Wachtel's stattfand, der an den pilanten Beziehungen dieses Operntheaters zu seinem eigenen Lebenslauf, sehr Wohlgefallen zu finden scheint (und warum soll er auch nicht?), liegt auf der Hand. Sie war im Ganzen von günstigem Erfolge begleitet. Das Vebretto dieses Eingpiel's ist seitlich amüßig, die Musik zwar miamter in hohem Grad steril und gefaltlos, aber stellenweise doch auch anregend, geknöß-pilant und von draßlich-tonischer Kraft (so z. B. der Schlußchor des ersten, die chagritze

Voss-Arie im zweiten Act). Die Aufführung ließ nur wenig zu wünschen übrig. Herr Wachtel's exzellente in der Titelrolle und bot zu dem hohen eis, womit er uns als Kanauf überrochte, diesmal auch noch ein d aus. Seine dießmalige Leistung war uns, Alles in Allem genommen, unter seinen bisherigen entschieden die beste, wie denn jedenfalls das Eine feststeht, daß Portien von etwas großartigem, herbem Gepräge seiner Individualität viel näher liegen, als lyrische und heroische. Sein George Brown und sein Fossilien sehen seinem Knaut und Arnold weit voran. Hr. Hoffmann reichte für ihre Partie, welche ziemlich bedeutende virtuose Ansprüche macht, mit ihren Mitteln nicht völlig aus; demungeachtet konnte ihre Leistung im Ganzen eine ansprechende, besriedigende heißen. Mit besonderer Auszeichnung verdient Herr Markhofer genannt zu werden, der zwar im Spiel, was die Entfaltung der vis comica betrifft, die ziemlich plumpen Ausschreitungen seiner Kollegen (besonders des Herrn Lay), redlich theilte, der aber die dröckige Buffa-Arie im zweiten Act, welche schon ihren Mann fordert, mit Meisterschaft ausführte. Was Herr Hölzel als Marquis Corcy leistete, wissen alle diejenigen ohnehin, die seine Darstellungsweise ähnlicher schwaböcher Gestalten überaupt kennen. Das Ensemble der Oper war unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Dehoff ein lobenswerthes, der Anteil des Publicums aber nahm in der zweiten Abtheilung des dießjahrigen Werkes sichtlich ab, und dürfte sich kaum für längere Dauer behaupten, obwohl wir unterseits diehem Fossilien um vieles lieber das Bürgerrecht auf unserer deutschen Bühne einräumen, wie z. B. dem Troubadour oder der heilianißigen Wesp.

## Zeitungsschau.

In der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom 27. Juli verwehrt sich eine Dame, Frau Ramann, gegen eine Behauptung Röhler's, wonach die Frauen nicht die Anlagen besitzen sollen, sich eine allseitige Kunstbildung anzueignen, die öfters zum höheren Lehrberuf fähig mache. Sie meint, das Weib müsse „mindestens dieselben Grundlagen der Bildung, und bei besonderer Befähigung überhaupt genau denselben Bildungsengang durchmachen wie der Mann“, und das habe „von Conservatorien der Musik anzugehen.“ Das Letztere ist sehr wahr. Fastlich geht aber gerade von Conservatorien in der Höhe Halbbildung des weiblichen Geschlechts in der Musik aus, und in Folge dessen wird der oberflächliche Unterricht immer weiter verbreitet.

## Nachrichten.

Petersburg. In den kaiserlichen Theatern werden sämtliche Theater nach der neuen französischen Normal-Stimmgabel eingerichtet (auf daß die Franzosen denn auch hier den Ton angeben!), und tritt diese neue Einrichtung mit 1. September in's Leben. — Das neu erbaute Theater (der Großherzogin Marie, ehemals théâtre du Cirque) soll zunächst für die Aufführung „russischer Opern“ bestimmt sein, und das Erstlingswerk eines Orde-Meisters, Namens Kuzi, zur Eröffnungsvorstellung bestimmt sein.

Nöln. In der letzten Verammlung der musikalischen Gesellschaft wurden wieder einmal drei Beethoven'sche Sonaten (die Sonaten für Pianoforte und Violine op. 30, Nr. 3, und op. 12, Nr. 3) in einem Trichter-Arrangement (von Lubert Ries) zur Aufführung gebracht. Obwohl derartige Arbeiten immer mehr als problematisch bleiben, so wird diese doch als eine relativ gelungene bezeichnet, und ist die eine derselben (op. 30) auch sogar bei Heinrichshafen in Magdeburg (in Stimmen) im St. erschienen.

Wien. Rubinstein hat seine neue Oper bereits vollendet und auch schon der Direction des Hofoperntheaters eingericht. — Herr Carl Evers erhielt für die Widmung seiner „Chansons d'amour“ vom dem Sultan das ihm durch die k. k. österr. Intermuniciatur zugestrichene Officierskreuz des Medjidie-Ordens. Der Großherr des Forums ist jedenfalls der Mann, um „Chansons d'amour“ am besten zu würdigen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Schotten-Bastei Nr. 109. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1117. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesells & Böhm**, vormals **G. F. Wäber's** Wilm. **Pränumeration:** für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postverendung:** für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Gr. **Einzeln** Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Johannes Brahms. — Feuilleton: Zur Erinnerung an das vierte mittelhochdeutsche Musikfest zu Mainz. — Ueber Fiedercomposition. — Briefe aus Karlsruhe. (Fortsetzung) — Die Diatonik der Kirchengemeine. — Ghsch. — Nachrichten.

## Johannes Brahms. \*)

Es ist etwas Großes und Schönes um die fest und unaußhaltbar aufsprudelnde Schaffenskraft eines originellen künstlerischen Talente, das zum ersten Male sich in jene Schranken wagt, wo die unverweltlichen Kräfte, wie sie die Muse spendet, des Siegers und Meisters harren. Es ist eine köstliche Sache um jene ersten Ergüsse einer glühend entzündeten jugendlichen Phantasie, die mit Hestigkeit und Leidenschaft um Ausbruch ringt und alé bald schon über das eben Gefundene hinaus weiter drängt nach neuer Gestaltung für den innern, gährenden Stoff, für die Fülle von Ideen und Empfindungen, die Herz und Kopf bewegen und beleben.

Wo eine solche Erweichung, ein solcher mächtiger Anfang eines vielversprechenden Lebens um im Gebiete der Kunst entgegentritt, da begrüßen wir sie mit Freude und wir verhehlen nicht, daß es eben die ersten Hügelstöße des Genius sind, welche wir mit besonderer Theilnahme betrachten, daß wir es eigentlich vorziehen, uns mit Liebe in ein solches Beginnen zu versenken, als uns kritisch ihm gegenüber zu stellen. Gerade solche Productionen, welche der Sturm- und Drangperiode der geistigen Entwicklung angehören, erfordern eine eigenthümliche kritische Behandlung; und doch sündigt gerade bei der Beurtheilung derselben die Kritik am häufigsten und unverzeihlichsten. Jumeilen, und das ist die größte Sünde gegen den Genius des jungen Künstlers, preist sie die eben erst beginnenden Leistungen eines Talente in einer Sprache der Hyperbel und des Superlativs, wie sie der gebildete Geschmack sogar ungern auf die ersten Meisterwerke aller Jahrhunderte angewendet hört. Eine solche Art der Beurtheilung erregt bei nichternen Köpfen einen natürlichen Zweifel gegen ihre Wahrhaftigkeit, weckt unwillkürlich den Gedanken an fatale Coterie-wirtschaft und stimmt nicht selten von vorn herein zu einer gewissen Abneigung gegen den so vorlaut Geniesenen. Die Kritiker einer derartigen, in ihren Hoffnungen und Ausdrücken

überstiegender, allezeit den Erretter und Messias verkündenden Kritik ist ebenfalls bekannt genug. Der wirkliche Schaden den sie stiftet, ist vielleicht geringer als die Unannehmlichkeit und Verdrießlichkeit, die sie dem strebenden Talent verursacht. Wir meinen jene mürblich hypochondrische Art des Recensentenhumors, jene logischen Vertheidiger des hergebrachten Jozfcs, die mit classischer Schere alle vertilgen möchten, was ein wenig von der hergebrachten Weise abzuweichen und ein bisher noch nicht Dagewesenes zu erschaffen wagt. Es ist ein eigenthümlicher Principienkrieg, den diese Kreuzritter im Gebiete der Kunst führen und doch ist es meistens eine achtungswürdige Bestimmung, welche sie sich so ausschließlich und häufig ungerecht verhalten läßt.

Beide Arten extremer kritischer Beurtheilung hat in reichem Maße Johannes Brahms erfahren, als er vor ungefähr sieben Jahren eine Reihe von Compositionen in rascher Aufeinanderfolge veröffentlichte. Die Einen priesen ihn mit ungewöhnlich starken Ausdrücken, glaubten in seinen ersten Sonaten den Anbruch einer neuen Ära musikalischer Production zu erkennen, die Andern verließen sich um so entschiedener ablehnend gegen ihn. In sechsundzwanzig Kritiken, vorzüglich in solchen, wo man Schumann'sche Compositionen liebte und verehrte, oder auf welche der persönliche Einfluß von Robert Schumann, der dem jungen Componisten besonders zugethan, sich erstreckte, feierte man Brahms auf überspannte Weise. Man verwechselte die Hoffnungen, zu welchen allerdings seine Anlagen und die ersten Aeußerungen seines Talente berechtigten mit geistlicher Leistung, man gebekerte sich, als ob diese Erwartungen bereits sämmtlich erfüllt seien. Auf anderer Seite äußerte man sich wewerfend, geringschätzig über Compositionen, deren musikalische Bedeutung selbst dann nicht hätte überschauen werden dürfen, wenn man sie tabelsmäßig fand. So viel als möglich suchte man ihn zu ignoriren, oder zählte ihn gar den Zufunftsmisslern zu, ein bequemes Kraut und Strohwort heutzutage für Musiker und Recensenten von reinster conservativer Farbe, um alles damit todt zu schlagen und todt zu schwelgen, was sich eigenthümliches und fortschreitendes im Gebiete der Tonkunst seit Beethoven geltend gemacht hat. Das größere Publikum und sogar das speciellere musikalische Publikum hat bis heute keine, oder doch nur geringe Notiz von dem jungen Componisten genommen. Wir wundern uns nicht hierüber, wir begreifen sogar, wenn auf neun Zehntheile der Musik Ausübenden und auf neunhundertneunundneunzig Tausendtheile der, Musik in Concerten und Gesellschaften hörenden Welt, die bisherigen Compositionen von Brahms, mit geringer Ausnahme einen abstoßenden und stillenwenger erdrückenden Eindruck ausüben. Daß dem so ist, und bei den Werken eines Componisten der Fall sein kann, sind wir weit entfernt zu billigen: denn wir verdammen durchaus eine sogenannte eptorische, nur für einen bestimmten Kreis von ausgewählten Hören componirte Musik. Wir halten es für ein unrichtiges Kriterium eines musikalischen Meisterwerks, daß

\*) Johannes Brahms ist am 7. Mai 1834 in Hamburg geboren und der Sohn eines Mitgliedes des dortigen Stadttheater-Directors. Seinen Vaternamen erhielt Brahms von dem in Hamburg lebenden Musikdirektor Dr. Colla; später ertheilte ihm Dr. Marxen in Altona theorethischen Unterricht. Im Jahre 1853 kam er zu Schumann, der ihn sehr lieb gewann, ihm, wie bekannt, ein überaus glühendes Verlangen stellte und dem er in dem letzten Jahre seines Lebens zu Liebe stand. Im Jahre 1854 verlebte er auch sechs Wochen bei Liszt. Liszt hatte Brahms eine sehr vertheilichte Stellung bei dem Kaiser von Oesterreich. Er brachte vier Mal nach des Winters dorthin zu ertheilte am Hofe Unterricht und leitete einen kleinen Zingerein. Eine ihm vor einigen Jahren angebotene Professur in Wien lehnte er aus. Es best die Publication einiger neuerer größerer Arbeiten von ihm hervor, unter welchen uns jene Sonaten für Violininstrument, Violin, Celli und Bässe, dann ein Concert genannt werden, welche bereits in Hamburg zu öffentlicher Aufführung gelangten und beständig aufgenommen wurden.

es alle, deren Ohr und Herz für die Tonkunst empfänglich, verschieden natürlich nach dem verschiedenen Grade einzelner musikalischer und allgemein geistiger Bildung bewegt und ergreift, auf irgend eine Weise sich der Stimmung des Hörers bemächtigt. Und doch stehen wir an, so sehr auf den ersten Anblick hin die Compositionen von Johannes Brahms einer solchen völlig zu verwendenden Richtung der künstlerischen Production anzugehören scheinen, hierin ein bedenkliches Symptom für die Zukunft des Componisten zu erblicken. Nicht so sehr die allgemeine Anlage seiner Schöpfungen, als einzelne Zufälligkeiten der Ausführung tragen unserer Meinung nach die Schuld, daß seine Leistungen sich bisher noch keinen weitem Kreis der Anerkennung erringen konnten.

Versuchen wir es, in kurzen Zügen eine Charakteristik seiner bisherigen Productionen zu gewinnen; augenblicklich wird es gerade an der Zeit zu einem solchen abschließenden Rückblick sein, da schon mehrere Jahre seit Veröffentlichung des letzten Werkes verfloßen und, wie wir hören, der Componist indessen eine Reihe neuer größerer Schöpfungen vorbereitet hat, mit welchen er hoffentlich recht bald hervortreten wird.

Die uns bisher vorliegenden Compositionen sind alle der unmittelbare Ausdruck eines kräftig und gewaltig ringenden Geistes. Poetischer Impuls treibt mit unübersteiglicher Macht den Künstler zum Schaffen an. Eine tiefe, glühende Leidenschaft erfüllt seine Seele. Seine Phantasie ist lebhaft, mannigfaltig, glänzend. Seine musikalischen Motive sind von prägnantem Ausdruck, ungesucht, ungedrungen, meistens von klarem melodiosen Fluße, der lebendige Erguß freier künstlerischer Inspiration. Wir empfangen den wohlthätigen Eindruck von überprüfender Fülle der musikalischen Ideen, und unwillkürlich ergreift uns bei seinen Compositionen, vorzüglich bei seinen Sonaten eine ähnliche Stimmung wie in ersten Frühlingsnächten, wenn feuchter Wind von den dunklen Bergen herüber weht, eilende Wolken sich in warmen Strömen lösen und rings um uns alle Knochen schwellen und von Stunde zu Stunde sich grüner und äppiger entsalten. Und nicht allein die Erinnerung an die äppige Fülle, das stürmische Entsalten der Vegetar erwecken uns jene musikalischen Schöpfungen, auch das eigenthümlich unbestimmte, vergeblich nach klarem

Ausdruck ringende und doch ächt poetische Schweifen der Empfindung, wie es der Frühling in jeder empfänglichen Menschenbrust erregt, scheint uns charakteristisch, um die Weise Brahms'cher Tondichtung näher zu bezeichnen. Genial und ursprünglich in eigener Seele empfindend und ohne bestimmte Anlehnung an diejen oder jenen Meister zur Ausführung gebracht, ist alles, was Brahms bisher in Tönen gedichtet. Keine peinliche Reflexion verümmelt ihm die Lust des Schaffens. Er sagt es gerade heraus, was er zu sagen hat, frisch, unabhängig, in jugendlicher Gluth. Sein erstes Werk schon, die C-dur-Sonate tritt so eigenthümlich, so selbstständig auf, als gehörte ihm die Welt, als kümmernten ihn keine classische Periode der Vergangenheit und keine abschätzenden Recensenten der Gegenwart. Und gerade in dieser Rücksichtslosigkeit, mit welcher Brahms der innern treibenden Kraft und seiner künstlerischen Begeisterung folgt, glauben wir die Ursache der meisten Mängel zu entdecken, von denen seine Compositionen freizusprechen wir bei aller Liebe für seinen ächt poetischen Genius keineswegs gewillt sind. Im Gegentheil, so sehr uns der Componist gleich bei seinem ersten Auftreten als ein interessanter, weit über den alltäglichen Haufen hervorragender und, wenn es erlaubt ist ein Prognostikon in die Zukunft zu wagen, als ein viel versprechender Geist erschien, so halten wir doch dafür, daß seine bisherige Composition noch an mannigfachen Mängeln und Gebrechen leidet.

Manches hat er noch zu überwinden, um eigentlich schönere Kunstwerke von dauerndem Werth zu schaffen. Aber seine Mängel sind nicht die Fehler der gewöhnlichen Mittelmäßigkeit, nicht die Fehler mangelnden Talents, spärlicher oder künstlich affectirter Originalität. Es sind die Fehler einer reichen, aber noch nicht gereiften, noch nicht zur Abklärung gelangten genialen Kraft, eines geistigen Ueberflusses, den er noch nicht zu beherrschen gelernt hat, Mangel der ruhigen Objectivität dem innern Drängen gegenüber, Mangel der Routine in Verwendung seiner geistigen Schätze. Daher eine gewisse Hast, ein überhäuftes Drängen in allen seinen Compositionen, kurz abgebrochene Schlüsse des musikalischen Gedankens, unvermittelte Uebergänge. Seine Motive sind, wie wir schon oben andeuteten, meist von großer Schönheit, breit angelegt, unter

## Feuilleton.

### Dur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest zu Mainz.

Aus der Reisemappe eines musikalischen Touristen.

#### a) Das Vorspiel zu einem Musikfeste.

Im Kampf der Wogen und Gesänge,  
Der auf Karinthus' Vandeesege,  
Der Griechen Stimme froh vereint,  
Jog Jhklus, der Götterfreund,  
Ihm schenkte des Gesanges Gabe,  
Der Fieder süßen Mund Hwall;  
So wundert er, am leichten Stabe,  
Aus Rhegium, des Gottes voll.

Schiller.

Die Reise zum Musikfest bildet heutzutage für den Musiker oder Musikfreund, welcher in der Welt etwas gelten will, einen so wichtigen Glaubensartikel, wie für den gläubigen Missethäter die Wallfahrt nach Mekka zur Anbetung der heiligen Kaaba, oder für den christlichen Pilger eine Wanderung nach weit entlegenen Reliquien, welchen der fromme Glaube der Kirche einen wunderthätigen Werth verliehen hat.

Da kommen sie hergezogen von nah und ferne, in zahllosen Schaaeren und eilenden Schritten, die Künstler der romantischen wie der classischen Tonkunst, die Freunde der Vergangenheits-, Gegen-

warts- und Zukunftszeit, jene, welche den unruhigen Taktstab der dramatischen Gesänge schwingen oder ihm zitternd gehören, wie nicht minder die dem musikalischen Vereinsleben oder dem Dienst der Kirche ergebenden Directoren, Musiker und Sänger, um an dem großen Wettkampfe der zum gemeinsamen Preis der göttlichen Frau Musica ertönenden Kräfte Theil zu nehmen, oder wenigstens dessen aufmerksame Augen- und Ohrenzeugen zu sein.

Denn auch der Kräfte schön vertriebenem Stroben Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben.

Jung und Alt, Künstlerthum und Dilettantismus, die verschiedensten Stände entsagen auf Augenblicke ihren besonderen Kreisen, Anschauungen und Interessen zu Gunsten der höheren Idee, das große musikalische Verbrüderungsfest zu feiern, welches um alle Theilnehmer das beglückende Band harmonischer Eintracht schlingt.

Ein belebtes, eifriges Kunststreben entfaltet sich vor unsern erstaunten Blicken, Leute mit Instruementen und Noten rennen geschäftig einher, die Besorndner mit ihren Ordensbändern und übrigen Auszeichnungen feuern unter der Last der Arbeit, Getümmel in den Straßen wie im Concertsaal umgibt uns, und der gemaltige Bau der Tonmassen strebt riesengroß in die Himmelshöhe. „Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zweiden.“

Fürwahr ein interessantes Schauspiel, das den Zuschauer unwillkürlich an die treffenden Worte des Dichters erinnert:

Tausend fleiß'ge Hände regen,  
Helfen sich in munterm Bund,  
Und in feurigem Bewegte  
Werden alle Kräfte kund.

allen Componisten am meisten an Franz Schubert erinnernd, einer reichen musikalischen Entfaltung fähig. Trefflich versteht er sie, was die formelle Kunstfertigkeit anbelangt, zu behandeln, durch- und rückzuführen, Nebenmotive daraus abzuleiten. Seine Stimmführung ist streng logisch, unerbittlich, leider manchmal sogar auf Kosten der Schönheit. Ein reicher Apparat von ausfüllenden und begleitenden Figuren steht ihm zu Gebot. Alles, was Schumann in harmonischer Modulation geleistet, hat er sich angeeignet, versteht es zweckmäßig zu benutzen und hat gerade in dieser Hinsicht des Neuen und Trefflichen schon manches hervorgebracht. Aber in Allem fehlt ihm noch das sichere Maß, es fehlt die ruhige durchsichtige Entwicklung. Selbst die schönsten und sangvollsten Motive verwildern häufig schon nach wenigen Zeilen, wie im ersten Satz der C-dur-Sonate von denen, wovon der erste Satz des Trios ein Beispiel, von Nebengedanken erdrückt, zu rasch zu höchstem Effect gefeigert, oder auch häufig abgebrochen, der natürliche Fluß durch ungestüme Laune zersplittert. Auf diese Weise (man betrachte einmal das Finale der F-moll-Sonate) spielen sich dann manche Sätze in eine ermüdende und verwirrende Breite, wie wir sie kaum dem leichtvollen Franz Schubert verzeihen und der frische kräftige Eindruck, den wir beim Eingang empfangen und mit Freude begrüßen, vermischt sich durch die eigene Schuld des Componisten. Die mit Notwendigkeit auf eine knappere, schärfer begrenzte Form hindrängenden Scherzos in seinen Sonaten erscheinen uns als seine besten Leistungen. So ist Scherzo und Trio in seiner Fis-moll-Sonate, der wir überhaupt unbedingt den Preis unter seinen Compositionen zuerkennen möchten, ein Kunstwerk im besten Sinn des Wortes. Keine Note zuviel und keine zu wenig, Motive und Ausführung, alles neu, eigentümlich, von beglaubender Wirkung. Nicht minder halten wir in seinem Trio op. 8, in welchem sich alle Vorzüge und Mängel besonders geltend machen, das Scherzo nicht nur für den besten Satz, sondern für ein Scherzo, das sich gemeinsam mit dem in der Fis-moll-Sonate sühn neben die besten Scherzos aller Zeiten und Meister wagen darf. Auch op. 4, ein einzelnes Scherzo in Es-moll mit zwei Trios verdient rühmliche Anerkennung, obschon es von den beiden eben genannten in frischer

Eigenthümlichkeit und größter formeller Abrundung übertroffen wird. Indem wir hier mit besonderer Vorliebe bei den Scherzos verweilen, wollten wir dadurch keineswegs die Bedeutung der übrigen Sätze in ihrem Werthe herabsetzen. Sie sind alle gedankenreich und meistens sehr schwungvoll, aber die leichtvolle Form, wodurch sie die klassischen Meisterwerke bei aller Tiefe und Reichthum des Gedankens stets entzücken, für sie zu gewinnen, möge die nächste Aufgabe des Componisten sein. Wir glauben viel von ihm fordern zu dürfen; denn, was er uns hieher gegeben, zeigt eine Fülle ursprünglichen Talents.

Von nicht geringerer Werthe, wie die lebensvollsten tragischen Motive der Allegros und Finales sind die zarten und innigen Weisen, welche er im Adagio anspricht. Seinem Gemüthe sind die Klänge weicher und schneltdübboller, aber nicht weidlicher Träumerei wohlbekannt und wir meinen von ihm erwarten zu dürfen, daß er die alte Form des klassischen Adagios, diesen gefährlichen Schicksal für Versuche neuerer Zeit, gelegentlich einmal wieder zu Ausdruck und Geltung bringt. Als besonders einfach schön und gesangvoll weisen wir auf das Adagio der F-moll-Sonate op. 5 hin, ein achttes Lied ohne Worte, nur ein wenig zu breit und ausführlich. Auch in den übrigen Sätzen seiner Compositionen finden sich hin und wieder zarte und dastoolle Stellen von überraschender und reizender Wirkung. Aber wenn hier dem Componisten seine Gewandtheit in eigentümlich combinierter harmonischer Modulation trefflich zu statten kommt, so möchten wir ihn doch warnen, seine Fertigkeit in solcher Combination nicht zum bloßen inhaltslosen Spiele mit harmonischer und dissonanzreicher Klangwirkung zu verbrauchen, wie solches manchmal von ihm geschieht, im ersten Augenblick vielleicht den Hörer überrascht, wohl auch entzückt, aber doch eines tüchtigen Künstlers nicht würdig ist. Er möge sich hier nicht Nieten Gaben, bei welchem wir häufig denselben Fehler zu rügen hätten, sondern Schumann zu Muster nehmen, der den unerlöschlichen Reichthum in harmonischer Modulation, womit er die Tonkunst bereichert hat, doch niemals um der bloßen Klangwirkung willen, sondern stets zur Rückeringung eines wirklichen musikalischen Gedankens anwendet. Einen andern Fehler, die zu häufige, zu rasche, manchmal unmotivirte und wie uns bedünken

Während so Alles voll Eifer die Hand an das Werk legt und das schwer beladene Schiffchen des Musikfestes mit unersichtlichen Segeln auf das Ziel lossteuert, beschleicht doch auch Manchen zuweilen der ängstliche Zweifel:

Wird's auch schon zu Tage kommen,  
Daß es Fleiß und Kunst vergilt?

und die niederdrückende Befürchtung:

Ah! vielleicht, indem wir hoffen,  
Daß uns Unheil schon getroffen,

welche bei Aufführungen leider nur zu oft eine fatale Bestätigung erlebt, versäumt nicht, sich ebenfalls einzufinden.

Ein Glanz, daß die drängende Sorge für das Gelingen keinem der Arbeiter Zeit läßt, solchen banger Gefühlen dauernden Raum zu gönnen, das rege Leben im Heerlager der verbündeten Völker würde sonst viel von seiner unbefangenen Fröhlichkeit einbüßen. So aber vergißt wie im heißen Gemüth der Schlacht der Einzelne sehr bald die drohende Gefahr.

Und wie die Musiker und Musikfreunde die gleiche Begeisterung und Verehrung zu dem Gegenstand ihrer Anbetung befeelt, welche in religiösen Dingen die Triebfeder einer aufopfernden Pilgerschaft ist, so haben beide Genossenschaften, jene der Religion wie die der Kunst, auch das Loos der Buße und freiwilliger Entbehrung mit einander gemein, dessen sie vor dem Beginn ihrer Aufgabe sich wohl bewußt sind.

Oder sollten die zahlreichen Proben, welche die Geduld und Ausdauer des Theilnehmers an einem Musikfest, sei er mitwirkend oder zuhörend, bis zum Aeußersten anspannen, namentlich aber die

berichtigten Specialproben und langatmigen Generalproben, der durchgemachte Angst- und sonstige Schweiß des Angesichts, ferner die den durstigen, ausgetrockneten Kehlen der Sänger, den müden Armen der Instrumentalisten auferlegten Prüfungen und die unablässigen Repetitionen des unbarmherzigen Anführers, welcher den Commandosabtschwingt, nicht als eben so viele Kasteien, als eben so reuige Bußhandlungen zu betrachten sein, womit der zerknirschteste musikalische Sünder früher bezangenes Unrecht auf einmal löst?

Wir Manderth hat schon verwünscht, daß eine Symphonie stets aus vier und horrible dictu, Dank sei es der vorwärtsstrebenden Zeit, jetzt sogar aus fünf Sätzen besteht, oder dagegen schlichtig gewünscht, daß Oratorium möchte sich mit einem Acte, statt mit deren zwei oder drei begnügen und dabei gedacht, daß der „Erhabenheit“ des Gegenstandes trotzdem genug gesehen sei. Verbünderte auch der Respekt das Lautwerden derartiger verbrecherischer Aeußerungen, im Herzen der Dulder bleiben sie bis zu geteurer Bewacht.

So sehen wir denn, ohne daß der Text gerade gesungen zu werden braucht, die Mitwirkenden eines Musikfestes, in höherem Grade noch als bei gewöhnlichen Aufführungen, der Stimmung des Psalmes hingegeben, welche ihm die Worte des 51. Psalmes entranzen, und mit der Freude am Werke vermischt sich auf adäquat menschliche Weise häufig der geängstigte Zustand eines zerfchlagenen Hergens in der Brust der Theilnehmer.

Eind solche Erfahrungen geeignet, viele unter den Letzteren, denen der dargebotene Lebensstich allzu bitter erscheint, für einen künftigen Feldzug abzusprechen, so hat unsere gütige Civilisation weise dafür gesorgt, daß das Züngeln der Wage, in welcher die-

will, manchmal verlegend heftige Steigerung des musikalischen Gedankens zu höchstem Pathos und Effect, wird, glauben wir, der Künstler schon durch sich selbst, bei zunehmender Reife und Objectivität seinem Schaffen gegenüber überwinden lernen. Wir halten dieß für eine charakteristische Eigenthümlichkeit der Periode, in welcher jene ersten Werke entstanden sind, der Jahre voll von jugendlichem Sturm und Drang der Empfindung. Einzelne Verstöße dieser Art fñhrt er glänzend durch eine überraschende Meisterei in der Steigerung des musikalischen Gedankens und der äßner Mittel, welche er im ersten Satze der Fis-moll-Sonate, auf die wir immer, als auf die bedeutendste unter seinen Claviercompositionen zurückkommen, bewährt. Unter den Werken für Clavier allein, wollen uns die Variationen über ein Thema von Schumann op. 9 am wenigsten gefallen. Derselben sind steif, erzwungen, mehr musikalische Kunststücke, als schwungvolle originelle Erfindung in Behandlung des Themas.\*) Ueberhaupt scheint uns die Form der Variation, die Brahms schon in zwei früheren Andantes Son. op. 1 und Son. op. 2 anwendet, die seinem Geistes am wenigsten anpassende zu sein. Höher schätzen wir die Balladen op. 10, schon am der sorgfältigsteren consequen Abruudung willen, welche sie im Vergleiche mit früheren Arbeiten des Componisten darbieten.

Es bleibe uns noch übrig, einige Augenblicke bei der Viedrcomposition von Johannes Brahms, welcher op. 5, op. 6 und op. 7 angehören, zu verweilen. Die einzelnen von ihm componirten Vieder sind von sehr unterschiedlichem Werth. In jedem macht sich freilich die poetische Natur des Künstlers, der mit Innigkeit die vorliegende Dichtung ersaßte, auf deutliche Weise geltend; sie streben alle über das Gewöhnliche hinaus und charakterisiren jedes für sich eine individuelle Stimmung. Aber sie sind nicht alle gleich langbar, manche bestehen die Probe nicht, ohne Begleitung zu singen und zu klingen, während andere wie z. B. Nr. 1 und Nr. 5 in op. 3, Nr. 5 in op. 6 und fast sämmtliche Nummern in op. 7 von der un-

mittelbarsten Wirkung sind. In einigen Liedern überwiegt die Begleitung zu sehr, dieser Grundfehler in der ganzen Gesangscomposition unserer Gegenwart, auch dürfte für den Accent der leidenschaftlicheren Empfindung der chromatische Fortgang ein wenig sparsamer angewendet werden. Wir wollen, ohne zu verkennen, daß es Töne der Leidenschaft gibt, die des chromatischen Fortgangs schlechterdings nicht entbehren können, ihn mit Naturnothwendigkeit verlangen, die ausgedehnte Benutzung dieses Principes doch lieber — Anderen überlassen.

Im allgemeinen scheint uns Johannes Brahms, in dessen Compositionen sich sogar einige höchst glückliche Anklänge an das deutsche Volkslied finden, durch seine melodische Begabung sehr zur Gesangscomposition befähigt und freuen wir uns über den unzweifelhaften Fortschritt von op. 3 zu op. 7.

Noch liegt vor dem Künstler die Zukunft eines ganzen Lebens, zu Arbeit und Erfolg ihn herausfordernd, da; denn die bisher veröffentlichten, von uns beiprochenen Werke gehören alle einer jugendlichen, noch nicht gereiften Entwidelungsperiode an. Wir haben manches getadelt und würden es noch schärfer gerügt haben, wenn wir anstatt der ersten Melodie von Opuszahlen eine dritte oder vierte zu beurtheilen gehabt hätten. Doch der Tadel betraf nur einzelnes, was entweder durch die fortschreitende Reife von selbst überwunden wird, oder sich doch mit gutem Willen und redlicher Anstrengung leicht überwinden läßt. Im Allgemeinen möchten wir noch zum Schluß sagen, daß, wenn Johannes Brahms den Erwartungen entspricht, welche wir in Hinblick auf seine ersten zehn Werke von ihm zu hegen uns berechtigt glauben, sein Name sich wohl einmal noch den besten Namen jener gefeierten Tonichter zugefellen konnte, auf welche das deutsche Vaterland so stolz ist

## Briefe aus Karlsruhe.

(Fortsetzung.)

### I. Der Dilettantismus.

a) der Cäcilien-Verein.

An der Spitze des ersten steht der Cäcilien-Verein, seit 1846 unter der musikalischen Leitung des jetzigen Hofflichen-Musikdirectors

\*) Wir sind nicht dieser Meinung, indem wir gerade diese Variationen sehr werth halten und die ihnen hier gemachten Vorwürfe nur auf einige anwendbar finden. D. Red.

selbe Freude und Leiden mit dem strengen Blick eines berechnenden Kaufmanns abwägt, sich nicht nach der Seite der Prüfungsschale allein neigt, sondern vielmehr in diplomatischen Wechsel die andere Schale, aus welcher der Freundebereif sein glänzender Haupt erhebt, mit einem vorübergehenden Uebergewicht bedeckt.

Schaut hier ein Händel'sches Oratorium, so „sage fünfzig“ Nummern hervor wie ein steiler Berg voll Abgründe, so verweist alsobald dort das verführerische Bild einer herrlichen Dampfmaschine an lachenden Ufern vorüber das Gefährliche der unheimlichen Vision. Droht auf der einen Seite eine Symphonie mit fünf Sätzen und neuen Applikaturen für die Spieler, ein Kirchenwerk aus der „vordänstlichen“ Zeit und in längst verfallenen Tonarten, oder gar eine nach allen Regeln der strengsten Kanonik ausgearbeitete, die Stimmen gewaltig anstrengende Fuge, nöthigenfalls mit einem zehn Takte lang anzuhaltenden ein- oder zweigedrigenen A, so wint auf der anderen blitzschnell die bezaubernde Aussicht auf einen prächtigen Ball, der die Mitglieder des „gemischten Chors“ ohne Probe zu einer im Voraus schon „gelungenen“ Auführung einlabet.

Ueber all' dem bunten Treiben der musikalischen Menschennieder erhaben, thront sodann die Göttin der Tonkunst, sieht in beneidenswerther Ruhe dem steten Wechsel von Anstrengung und Erholung zu, süßt sich stolz gehoben durch die ihr dargebrachten Huldigungen von vielen Hunderten ihrer Anbeter, bemerkt mit gnädigem Wohlbehagen, wie das redliche Gängdhen der oben erwähnten Fuge seinen unermüdblichen Spaziergang von der einen Schale zur anderen schau zu leiten versteht, und mag sich endlich ihre satirischen Gedanken über die gewandte Kunst nicht verhehlen, womit man auf der

alten Mutter Erde die Schar ihrer Verehrer nicht bloß zu erhalten, sondern auch zu vermehren emsig bedacht ist

Kein Regen ohne Sonnenschein, keine Dornen ohne Rosen, kein Leid ohne Freud', keine Arbeit ohne Lohn, also auch kein Musikfest ohne gesellige Vergnügungen; sagt ja doch der Vaet schon:

Die Masse löunt ihr nur durch Masse zwingen,

Ein Jeder such' sich endlich leicht was an.

Der Vieses bringt, wuß' Manchem Etwas bringen,  
Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus.

(Fortsetzung folgt.)

## Ueber Fiedrcomposition.

(Eine Humoreske\*.)

— — — Ich kenne ihre Geschichte und die ihrer Vieder, und will sie euch erzählen. — Da sitzt Einer in einer Provinzialstadt; auf der Väterin Arm hat er ungemein geschrieben beim Hundegesell, im achten Jahr seinen Vater zum Geburtstags schau mit Variationen von Hünter regulirt, und wenn er im zwölften phantastirte, so

\*) Vorstehender Aufsatz ist einem älteren Bande „der Leipziger neuen Zeitschrift für Musik“ entnommen aus jener Periode, wo sie Schumann redigirte, und in Nr. 21 vom 13. März 1835 zu finden. Ausnahmungsweise mag es wohl einmal gefallt sein, auf Keisers zurückzukommen, wenn diese besonders daß einlabet. Zwar paßte allerdings die vorstehende Humoreske noch schärfer in jene ältere Zeit, als in die gegenwärtige: doch behält sie immer noch des Allgemeinen, zu jederzeit Gültigen genug, um auch jetzt noch, wie uns dünkt, ergötzlich und treffend zu wirken. D. R.



H. Wiehne. Dieser Verein, vorher ein unbedeutender und kümmerlich vegetirender Dilettantenverein im gewöhnlichen Sinne, hat im Laufe der letzten 15 Jahre eine solche Umdehnung gewonnen, daß er jetzt 350 Mitglieder zählt, an ihrer Spitze den kassirirten Großherzog selbst neben den übrigen Mitgliedern der großherzoglichen Familie, eine werthvolle Bibliothek besitzt und sich der allgemeinsten Anerkennung erfreut.

Der von dem Cäcilien-Verein hauptsächlich gepflegte gemischte Chor beruht auf der Mitwirkung von etwa 120 Personen, und beschäftigt sich vorzugsweise mit der Pflege deutscher Musik, insbesondere unserer großen Altmeister, zu welchem Zwecke jedes Jahr mehrere große Chorwerke mit Orchester aufgeführt werden. Aus den Programmen geht hervor, daß der für deutsche Gesang- und Musikvereine allein gültige Grundsat, eine geistliche Thätigkeit in organischer, allgemeiner Gliederung vom einfachen Lied und Volkssied bis zu umfassenden epischen und dramatischen Tonförmigkeiten von den Chorälen, Motetten und Psalmen bis zum Oratorium und zu großen Werken der Kirchenmusik (Messen, Passionen etc.) aufzubauen, und so ein möglichst getreues Bild von der Entwicklung der Tonkunst zu geben, wobei freier Vortrag (a capella) und begleitete Gesang systematisch abwechseln, in dem thätigsten Inbegriff schon längst seine angezeichnete und glückliche Anwendung gefunden. Dieser trotz aller Hindernisse beharrlich festgehaltenen Richtung verdanken wir die bisherigen, für eine kleine Stadt wie Karlsruhe ebenso erfreulichen als unerwarteten Erfolge.

So war es möglich, zum ersten Male der Reise nach Händel's Alexanders-Fest, Waccabäus, Samion, Messias, Siracl, Saul etc., verschiedene Cantaten und Motetten Joh. Seb. Bach's, beinahe sämtliche Chorwerke Mendelssohn's, aber auch Werke wie die Missa solennis von Beethoven und Cherubini's Requiem, Schubert's interessante Chorumpositionen nebst Mozart's und Haydn's berühmtesten Oratorien und Kirchencompositionen anzuführen. Ebenso wurde das Fäbucium mit Gluck's Opern zuerst durch den Cäcilien-Verein bekannt gemacht, welcher den Doppelus und die Alerce vollständig aufführte, ehe man am Theater an die scenische Darstellung Gluck'scher Werke dachte.

Da außerdem die geringeren Meister eifrig gepflegt werden, und die Mitwirkung der Hofkapelle in allen Concerten auch zum Vortrag von Orchesterwerken und Werken der Kammermusik (Symphonien,

Ouverturen, Clavier- und Violinconcerten, Quinetten und Quartetten etc.) benützt wird, so zeichnen sich die sorgfältig zusammengestellten Programme des erwähnten Vereins stets durch eine interessante Vielfältigkeit aus. Thatsache ist, daß der Cäcilien-Verein um die Schaffung eines geeigneten musikalischen Geschmacks, um die Verbreitung und Würdigung unserer klassischen Musik in Karlsruhe sich große und bleibende Verdienste erworben, und daß er namentlich für Bach, Händel und Gluck entscheidend bahnbrechend auftrat, die ungeliebten Werke dieser Meister zu neuem, befruchtendem Leben erweckend.

In diesem Winter gab der Verein fünf Concerte. Das erste brachte als „Schillerfeier“ Weber's Hübelerouverture, Prolog, Festmarsch aus Mendelssohn's Aethalia während der Bekämpfung der Pflüze, Schiller's Dithyrambe von Rieg und die unvermeidliche Glöde von Andre. Romberg, ein in mancher Beziehung ungenügendes und veraltetes, aber auch durch melodische Schönheiten und innig tiefe Stellen heute noch sich auszeichnendes Werk aus der Haydn-Mozartperiode, welches jedenfalls am Abend der Aufführung, unterstützt durch die Weihe der Festimmung, seine Wirkung nicht verfehlte.

Das zweite Concert sahen wir dem Andenken L. Spohr's gewidmet. Nach zwei einleitenden Klagehören aus Händel's Macabäus hielt der Dirigent, Herr Wiehne, einen ausführlichen Vortrag über Spohr's Leben und Werten, der sich hauptsächlich über dessen deutsches Streben verbreitete, worauf sich der Trostchor aus Mendelssohn's Paulus: „Siehe, wir preisen sie! etc. etc. treffend anschloß. Den Inhalt des zweiten Theils, blos Compositionen des vereinigten Meisters, bildeten sodann das bekannte Sonett, einige Sologefänge, Chöre und Soli aus den „letzten Dingen“, sowie die schöne Hymne: „Gott, du bist groß.“

Im dritten Concert kamen zur Aufführung: Ouverture zur Medea von Cherubini, eine Concertarie von Mozart, Mendelssohn's 98. Psalm, ein plastisch gedrungenes Werk voll hinreißender Kraft, und dessen dramatisch bedeutende Aethalia.

Das Programm des vierten Concerts brachte im ersten Theil Gad's lebensföhrliche Ouverture „Im Hochlande“, Schumann's interessantes Clavierconcert in A-moll, gespielt von Herrn Th. Weggrov aus St. Petersburg, dessen fertiges, durch einen weichen Tonanschlag gehobenes Clavierpiel viele Anerkennung fand,

konnte man es ausfallen, denn er suchte sich alle Tergen und Sexten. Man schwört, der Junge wäre ein musikalischer Genie; er studirt Musik, macht ein täglich Stud Theorie durch und begreift, daß Mozart hübsche Musik geschrieben und Beethoven ein Genie gewesen. Das ist noch alles sehr schön, aber nun kommt die Liebe, glücklich oder unglücklich, was weiß ich; aber jede erste Liebe ist ein Häufchen Unglück, man sucht sich's heraus; und wie in solcher Erregung jedem Menschen sein Handwerk im Kopf herausfaßt, dem Maler Madonnen und Christinen, dem Dichter schöne Redensarten und Reime, so ihm alle sieben Decaden. Nun läßt es ihm keine Ruhe, es muß alles zu Papier, erst „nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide,“ dann „kennst du das Laub“ u. s. f., die Manuscripte wachsen zum Stauern, Verwandte und Freunde sind entzückt, und aus Mitleid, damit auch dem übrigen Continent nichts entgehe, fördert er die Exite daraus zum Druck und nimmt selber 60 Exemplare. — Oder setzt jenen in der Hauptstadt. Er gibt jungen Mädchen Unterricht und seine Schwester ist l. Opernsängerin — welcher Stoff zur Begeisterung — und er schwärmt vom Pelion und Barnaz und vom Pegasus, ohne zu merken, wie er nur auf einem Korzenreiter figt. Er ist nicht verliebt, aber er nimmt Hein's schöne Liebesfeufzer zur Hand, und bald figt in seinem Herzen ein erträgliches Liebeschmerz; er stürmt die Linden hinab in den Thiergarten, blickt starr zu Boden, rennt die Leute um, summt vor sich hin wie ein Malteser, fuz, gebärdet sich wie ein Genie und figt aus wie ein Narr, und binnen Kurzem erwächst vor seinen Wonnelinden der Vaterfigt ein Heft Lieder. Unser Freund hat das Glück zu den jungen Künstler zu gehören, die in den ästhetischen Thee's gebraucht werden, die Ge-

sellshaft zu unterhalten. Er erscheint mit seinem Schatz; die Reife kommt an ihn; vor ihm zwei Colonnaten Damen; „neue Lieder“ flüster's auf der einen Seite hinunter, „von ihm selbst“ auf der andern herauf. Nun wird es still; er singt sie alle ab mit tropischer Vegetation; bis zum zweiten horcht man gespannt, dann wird man matt; beim Schlusact des 6. ppp. auf „Grab“ oder „Leid“ wird Es präsenfent. Nun wird ein frohes Regen, man versichert einander, wie hübsch sie waren, sogar aus dem Nebenzimmer vom Spieltisch schallt Applaus; die Dausfrau eilt herbei: „Ach, prächtig, lieber \*\*, ganz himmlische Lieder!“ — „Und wie tief empfunden,“ wisper ein altes Fräulein; „nein, die müssen Sie herausgeben;“ eine Andere: „ach ja, und recht bald, es selbst so sehr an schönen Liedern!“ — Er steht Alles in den Schnappfack seiner Eitelkeit, und wenn er bei der Heimkehr beim Conditor einsteht, um sich mit einigen Pfandfuchen zu fätigen, phantastirt er von Ruhm und Unsterblichkeit, und säßt sich an die Stirn, ob noch kein Lorbeerreis hervorwache. Am andern Morgen figt er etwas demüthiger auf und schreibt an einen Verleger: „wie er von allen Seiten bestärmt werde und sich endlich geneunigen läße, in die Welt hinauszutreten, wie er vor Verlangen brenne, sich seines Namens, der schon durch seine Schwester, die l. Sängerin, so vielfältig werde, würdig zu zeigen, wie er endlich hierbei so und so viel Eudere als schüchtere Notizen seiner Composition anbiete, und weit entfernt, Honorar zu verlangen, nur um einige Frei-Exemplare bitte.“ — Und obgleich jener Verleger glücklicher Weise ein vernünftiger Mann ist und gar nicht antwortet, so locht doch einen anderen endlich das billige Honorar, und die Makulatur ist fertig.

Beethoven's charakteristische „Meeresflut und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester, im zweiten Theil die geistliche, schwungvolle, beinahe nur etwas zu stark instrumentirte Ouverture zur „Maria Stuart“ von G. Vierling, Solovorträge des Herrn Eggroß, der eine Fuge von Bach und Henckel'sche Salonstücke ebenso correct als zart spielte, und zum Schluß Soli und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus“ von Mendelssohn.

Leider ist dieses Oratorium, das der Meister noch vor dem „Elias“ begonnen, des letzteren wegen aber zurückgelegt, unvollendet geblieben. Was davon vorhanden, läßt nur bedauern, daß ein frühzeitiger Tod Mendelssohn's Absicht, den Christus als Ganzes zwischen dem Elias und den Paulus in die Witze zu stellen und so eine bedeutungsvolle Oratorientrilogie zu schaffen — im Elias ist am Schluß schon die messianische Weissagung enthalten — vereitelt hat.

Das vollendete Werk wäre sicherlich des Componisten würdig ausgefallen und hätte wohl das schwierigste Problem gelöst, nämlich Händel's philosophisch-theologischem Messias und Bach's geschichtlichen Passionen noch eine neue musikalische Auffassung von des Heilandes Erdleben und Leiden zu Stande zu bringen. Vant den in meinem Besiß abgeschrieben befindlichen Textfragmenten war dem Chor und besonders dem Choral eine hervorragende Stelle zugedacht; das Oratorium sollte wie der Messias in drei Theilen die Menschwerdung, die Erlösung und die Auferstehung behandeln, war aber selbst in seinem Texte bei Mendelssohn's Tode noch so wenig fortgeschritten, daß vom ersten und zweiten Theil außer dem Componisten Einzelnes im Entwurf, vom dritten Theil aber noch gar nichts vorhanden war.

Die erzählende Rede findet sich überall streng festgehalten und deutet auf das bestimmte Vorhaben, seine der im Oratorium vorkommenden Personen, am allerwenigsten aber den Träger des Ganzen, persönlich aufzutreten zu lassen; die Chöre dagegen schildern theils allgemeine messianische und christliche Ideen, wie im Messias und in den Passionen, theils die geschichtlichen Vorgänge, und nähern sich im Passionsabschnitt der Bach'schen Darstellungsweise, indem dort an die Stelle epischer Breite die gleiche dramatische Kürze und Lebendigkeit tritt.

Nach solchen Prämissen nun den Mendelssohn'schen Christus ungünstig zu beurtheilen und in ihm sogar einen Nachlaß der Schöpferkraft zu entdecken, wie es durch einzelne Stimmen geschehen, verräth eine vorsehnelle und zugleich ungerechte Kritik. Vorsehnell, weil wir es hier nur mit einzelnen Bruchstücken zu thun haben, ungerrecht, weil die Wirkung ihres Inhalts gerade das Gegentheil beweist. Der Meister ist todt und Niemand vermag zu sagen, wie er über Stoff und Musik Herr geworden wäre und, was er uns zerstreut hinterlassen, zu einem vollendeten Ganzen mit kunstgebübter Hand zusammengefügt haben würde. Als tertiär musikalischem Torlo gebrührt dem Christus ein Freireiweis gegen alle bekräftigende Nachstellungen, und besäße er dieses traurige Anrecht nicht durch seine unglückliche Bruchstückexistenz, entfielte ferner auch die Musik die sie kennzeichnenden großen Schönheiten nicht, so müßte schon die Pietät gegen Mendelssohn veranlassen, das uns im Christus Gebotene mit wehmüthigem, aber dankbarem Gesichte aufzunehmen.

Bei einer solchen Aufführung befinden sich ohnedies solche Fragmente im entscheidenden Nachtheil, indem der Zuhörer gleich dem Mitwirkenden plötzlich von Stimmung zu Stimmung gerissen wird und, wenn recht in dieselbe vertieft, oft im wirksamsten Augenblick wieder von ihr Abschied nehmen muß, so daß kein einheitlicher Eindruck Platz greifen kann. Der Christus theilt somit ganz das Schicksal der Loreley. Gleichwohl ist es interessant und dankenswerth, auch diese verwaisten Erzeugnisse der Mendelssohn'schen Muse zu hören, abgesehen davon, daß man in ihnen die Erinnerung an den zu früh dahingeforderten großen Componisten mit Recht feiert.

Nach dieser Abweisung zu Gunsten Mendelssohn's lehren wir zu unserem Gegenstand zurück.

In dem fünften Concert kamen außer einem Streichquartett von Beethoven, ausgeführt durch die Herren Pechatschek, Ma-

czewsky, Hartnagel und Segisen, von der großherzoglichen Hofcapelle, zweien Gesang-Solovorträgen (Sopranarien aus Zdenka und Gretchen am Spinnrade, von Schuberl), trefflich ausgeführt durch die mit schöner Stimme begabte Hofopernsängerin Fräulein Hülgerth, und zwei gemischten Quartetten Jos. Haydn's (Harmonie in der Ehe und Abendlied von Bellert) noch drei Frühlingslieder von Mendelssohn, Wanderer's Nachlied von Hauptmann, und der größere Theil aus der dritten Abtheilung von Händel's Saul (hauptsächlich das Klage lied Davids auf den Tod Sauls und Jonathan's umfassen) zur Aufführung. Die eben erwähnte Elegie gehört zu dem Schönsten, was Händel geschrieben, und beweist glänzend, mit wie wenigen Mitteln, bloß durch die Macht des Gesangs ohne Orchesterprunk oder raffinirte Klangeffekte, großartige und tief erregende Wirkungen erreicht werden können. Gleichzeitig ein Triumph der Einfachheit, Formschönheit und genialer Erfindung.

So bewahrheitet auch in der Tonkunst der alte Satz seine unumstößliche Geltung, daß gerade in selbstgewählter Beschränkung das wahre Genie die Größe seines schöpferischen Reichthums offenbart, und freies Schaffen in den Fesseln der Form den eigentlichen Meister charakterisirt, während übermäßiger Aufwand von äußerlichen Kunstmitteln, willkürliche Lösung von allen geistlichen Schranken der Kunst nicht selten dazu beitragen, Ideenarmuth und Schülerei bloß zu legen, statt beide zu verbergen.

Was den Saul selbst betrifft, so dürfte eine vollständige Aufführung mit gehöriger Kürzung der übermäßig vorhandenen Soli und entsprechender Instrumentirung eine dankbare Aufgabe bilden, denn ein früher Zug Irlischs und dramatischen Geistes, theils durch die vielen Strophenlieder — in Händel's Oratorium eine Seltenheit — und ternen Weisen an das deutsche Volkstied gemahnd, theils durch Pathos und Adel der Empfindung auf den späteren Glau aufmerkfam machend, zieht in glücklichem Wechsel durch das ganze Oratorium.

Gegenwärtig bereitet der Cäcilien-Verein Bach's Matthäus-Passion vor, um sie im kommenden Winter aufzuführen.

(Fortsetzung folgt.)

## Die Diatonik der Kirchtöne.

Von G. Rottebohm.

Wenn der werthe Leser in dieser Ueberschrift eine Entgegnung der Sächli'n'schen Chorallehre erblicken will, so wollen wir nichts dawider haben. Nur wolle derselbe bedenken, daß eine beweiskündige Widerlegung jener Lehre schon deshalb unnöthig und überflüssig ist, weil, wie in der neuerlichen Verpfehlung jenes Buchs gezeigt wurde, die darin aufgestellten Grundsätze, wo sie von der herrschenden Ansicht abweichen, jeder historischen Begründung entbehren. Es wäre leicht, aber nutzlos gewesen, die Haltlosigkeit und historische Grundlosigkeit jenes sogenannten „Systems“ durch das ganze Buch hindurch nachzuweisen. Es gibt Hypothesen, die man als solche gelten lassen muß, weil sie eine Wahrscheinlichkeit für sich und keinen Grund gegen sich haben. Wenn es sich aber um eine neue und ungewöhnliche Ansicht über einen Gegenstand handelt, der in seiner Geschichte und in seiner Beschaffenheit so offen da liegt, wie der gregorianische Gesang, so kann man verlangen, daß die neu aufgestellte Ansicht nicht aus der Lust gegriffen ist, sondern nach allen Seiten hin durch genaue und würdliche Citate aus historischen Schriften und Lehrbüchern begründet werde. Da dies in der Sächli'n'schen Chorallehre geschehen ist, wird der Leser am besten beurtheilen können.

Es könnte überflüssig scheinen, die Behauptung, daß im gregorianischen oder römischen Kirchengesang nur das diatonische Klanggeschlecht zur Anwendung kommt und jedes andere ausgeschlossen ist, beweisen zu wollen, da schon an sich dieser Behauptung nichts entgegen steht, und sowohl der allgemeine Inhalt der historischen Schriften, als die Art und Weise, wie der plane Gesang nach gegenwärt-

tig in der römischen Kirche gepflegt und ausgeübt wird, die besten Beweise dafür sind. Es würde aber jedenfalls überflüssig sein, in umständlicher Weise auf die Geschichte der Diatonik und auf die Gestaltung des mittelalterlichen Tonsystems einzugehen; die Gegenstände gehören der Geschichte der Musik an und sind aus jedem historischen Werk, welches auf das mittelalterliche Tonssystem eingeht, zu entnehmen. Wir beschränken uns daher darauf, nur solche Stellen aus den musikalischen Schriften aus der Zeit vor Guido von Arezzo bis in's vorige Jahrhundert anzuführen, welche auf die Diatonik des Mittelalters ein starkes Schlaglicht werfen oder für die Diatonik der Kirchentöne schlagende Beweise sind.

Vorher wolle sich der Leser noch Folgendes in Erinnerung bringen.

Das Tongebiet, welches im Mittelalter beim Gesang gebraucht wurde, reichte etwa von unserm großen G bis zum zweigestrichenen  $\bar{c}$  und enthielt außer den Tönen unserer C-dur-Tonart keinen andern (sogenannten chromatischen) Ton als unser h. Dieses Tongebiet, welches nicht aus drei Octaven umfaßte und aus 22 Tönen bestand, wurde, als das System der Hexachorde aufkam, in sieben Hexachorde abgetheilt. Drei dieser Hexachorde begannen mit den Tönen G, c und  $\bar{c}$ ; zwei begannen mit den Tönen e und  $\bar{e}$  und zwei mit den Tönen f und  $\bar{f}$ . Das erste war das harte, das andere das natürliche, das dritte das weiche Hexachord. Die einzigen Halböne (oder Semitonia minora), welche dieß System zuließ und welche überhaupt von den Alten zugelassen wurden, waren die drei Halböne: H-c, e-f und a-b, welche sich in den andern Octaven wiederholten. Das große Semitonium b-h war verpönt. Unsere Tonstufen: cis-d, fis-g, gis-a u. s. w. kannten die Alten (z. B. Guido von Arezzo) nicht oder wandten sie wenigstens im Gesange nicht an. Erst in spätern Jahrhunderten wurden sie nach und nach in's Tonsystem aufgenommen.

Ueber den Gebrauch dieser Töne und Tonstufen geben nun die Alten sehr bestimmte und strenge Regeln.

Domnus Ddo, welcher 942 starb und der Verfasser einer der wichtigsten musikalischen Schriften der ältesten Zeit ist, lehrt, (s. Gerbert's *Scriptores ecclesiastici* & C. I., 255) wie die Töne melodisch verbunden oder zusammengefügt werden können. Er nimmt solcher Verbindungen oder Tonfortschreitungen sechs Arten an, die sowohl aufsteigend als absteigend angewendet werden können. „Die erste Tonverbindung ist (sagt er), wenn zwei Töne (voeces) zusammengefügt werden, zwischen welchen sich ein Semitonium befindet (z. B. die Tonfolge: e-f oder f-e). Die zweite Art der Tonverbindung ist die, wenn zwischen zwei Tönen sich ein Ganztön (als Intervall) befindet (z. B. e-d und d-e).“ Die dritte Art ist, wenn sich zwischen zwei Tönen — nach unserer Ausdrucksweise — eine kleine Terz, die vierte Art, wenn sich dazwischen eine große Terz, die fünfte Art, wenn sich dazwischen eine reine Quart (diatessaron) und endlich die sechste Art, wenn sich dazwischen das Intervall der reinen Quint befindet. „Andere regelmäßige Tonverbindungen, sagt Ddo hinzu, gibt es nicht.“ Ddo o verwirft also die Fortschreitungen der verminderten und übermäßigen Quart, des Tritons, der falschen oder kleinen Quint u. s. w.

Guido von Arezzo (1020—1040?), dem das Werk des Domnus Ddo bekannt war, lehrt ganz übereinstimmend mit diesem (s. Gerbert's *Scriptores* II. 17), wie die Töne melodisch zu verbinden sind. Er nimmt also auch nur sechs Intervallfortschreitungen an (Halbtön, Ganztön, kleine und große Terz, reine Quart und Quint) und nennt diese „Consonanzen“, wie die melodisch unzulässigen Tonfortschreitungen „Dissonanzen“ genannt werden. An einer andern Stelle desselben Werkes (Seite 6) wird jedoch außer jenen sechs Tonstufen noch die der kleinen und großen Sexte und die der Octave genannt, welche letztere jedoch wenig in Gebrauch sind. Alle übermäßigen und verminderten Intervalle sind also auch hier ausgeschlossen.

Nach einigen Jahrhunderten war man indeß hierin viel freier geworden, wie man aus einer Stelle bei Marcellinus von Padua (Gerbert's *Script.* III. 92) ersehen kann. Marcellinus nennt außer den frühern Tonverbindungen noch die falsche oder unvollkom-

mene Quint, den Triton, die kleine und große Sextime, die verminderte oder unvollkommene Octave, die Duodecime und Doppel-octave. Das sind nun lauter Intervalle des mittelalterlichen Tonsystems, Intervalle, die sich aus dem Tönen und nur aus den Tönen: G, A, H, c, e, f, g, a, b, h, e u. s. w. bilden lassen. Intervalle, welche sich hieraus nicht bilden lassen, sondern die chromatische Veränderung irgend eines Tones verlangen, z. B. die verminderte Quart, sind übergangen. Was aber noch merkwürdig und selbst am ist, das ist, daß Marcellinus das doch in obiger Tonart vorhandene große Semitonium (nämlich den Tonschritt b-h oder h-b) übergeht, welches er doch kennt und an einer andern Stelle seines Buches (§. 83 ff.) so ausführlich behandelt.

Man sieht aber daraus, wie die Alten im Gesang bei der Diatonik ihres Tonsystems beharrten, daß sie ferner die speculative Seite der Musik ganz von der praktischen trennten, und daß sie, was sie dort erriethen und aufstellten, nicht darum gleich im Gesang angewendet wissen wollten.

Wir kehren nun zum Domnus Ddo zurück. An einer andern Stelle der bezogenen Schrift geht Ddo genauer auf den Gebrauch der einzelnen Intervalle bei melodischen Fortschreitungen ein. Er bemerkt sich selbstverständlich immer in den Grenzen und Schranken der Diatonik. Er warnt (Seite 272) vor dem fehlerhaften Gebrauch der Halböne und gibt hierbei die Regel: „es darf nach zwei Tönen (Ganztönen) nichts anderes folgen als ein Halbton, und nach einem Halbton nichts anderes als zwei Ganztöne.“ — Neque post duos tonos aliud, quam Semitonium; \*) neque post semitonium aliud, quam duos tonos debere poni. — Nach diesem Gesetze wäre unsere Moll-Scala nicht möglich. Was würde aber gar Domnus Ddo u. S. Stechlin's „System“ sagen! (Man sehe dessen *Choralreue* S. 38 ff.)

So bestimmt diese Gesetze der Tonfortschreitung sind, so unzweideutig sprechen sich auch die alten Schriftsteller über die Stellung der diatonischen Halb- und Ganztöne in den Kirchentonarten aus. Die einzige kleine b war ihnen das h und b (das b fa  $\frac{1}{2}$  mi, das harte und weiche b). Der Verfasser des dem S. Bernhard († 1153) zugeschriebenen Tonale zeichnet sich aus durch die unerwähliche Beobacht, mi: welcher er jeden Tonschritt verfolgt. Bei jeder Tonart zeigt er nicht nur, wo die Halb- und Ganztöne liegen, sondern er gibt auch an, wo sie nicht liegen dürfen. Er sagt (s. Gerbert's *Script.* II. 268 u. A.): „In keinem Falle darf bei der 1., 2., 3. und 4. Tonart dasjenige Semitonium zugelassen werden, welches unter dem Finalton und diesem am nächsten liegt, sollte man eine solche Stellung hier und da auch finden.“ — „Die Gesänge der reinsten Tonart müssen unter dem Finalton und unter der ersten Stufe ein Semitonium haben.“ — „Alle Gesänge der reinen Tonart müssen unter der vierten Stufe ein Semitonium und dann entweder unter dem Finalton einen Ganztön oder über der sechsten Stufe ein Semitonium haben. Die achte Tonart verlangt unter der vierten Stufe ein Semitonium und unter dem Finalton einen Ganztön.“

Der einzige Punkt, in dem die Ansichten der Erklärer der Tonarten auseinandergehen, betrifft die Zulassung des b oder h bei einigen Tonarten. So heißt es bei Alan von Hildes, welcher im 15. Jahrhundert lebte (s. Gerbert's *Script.* III. 357): „Wie gestalten selbstverständlich den Ton b (statt h) in der 1., 2., 5. und 6. Tonart; in den vier andern Tonarten ab r verbieten wir ihn; es gibt aber welche, die ihn in der 5. und 6. Tonart auch verbieten.“

Nach diesen Beweisen stellen für die Diatonik der Kirchentonarten lassen wir einige gegen die Zulassung chromatischer und enharmonischer Tonverhältnisse folgen.

Domnus Ddo sagt (Gerbert's *Script.* I. 275), nachdem er vom diatonischen Klanggeschicht behandelt hat, Folgendes: „Es gibt übrigens noch andere Geschlechter, welche sich an andere Messungen halten. Aber jenes Tongeschlecht, welches wir erklärt haben (nämlich das diatonische) erweist sich nach der Ansicht der erfahrensten

\*) Unter semitonium ist immer nur das semitonium minus, z. B. h-c, e-f u. s. w. verstanden.

Muster und heiligsten Männer durch seine wohlgefälliger, richtigere und natürliche Gesangsweise als ein vollkommenes — denn der heil. Gregor, dessen Vorschriften die Kirche in allen Punkten eifrigst befolgt, hat sein Antiphonarium in diesem Tongesfäch aufgesetzt und seine Schüler darin antwortet. — Eins steht fest, daß dieses Tongesfäch, welches dem Gregor durch göttliche Eingebung überliefert worden, nicht nur in menschlichem, sondern auch in göttlichem Ansehen tief begründet ist."

Regino von Prüm, welcher um 900 lebte, theilt die Musik ein in eine natürliche und künstliche; den Kirchengesang zählt er zur ersten Gattung. Er sagt (Herbert's Script. I. 232) u. A. folgendes: "In der natürlichen Musik, das ist, in jenem Gesang, welcher zum Lobe Gottes bestimmt ist, gibt es vier Haupttöne, welche durch griechische Worte bezeichnet zu werden pflegen." Der Verfasser nennt jetzt die Namen der vier authentischen Tonarten: authenticus protus, authenticus deuterus u. s. w. Aus diesen vier authentischen Tönen oder Tonarten werden die vier plagalischen abgeleitet. Aus der ersten authentischen Tonart entsteht die erste plagalische u. s. w. "In diesen acht Tönen", fährt der Verfasser fort, "liegt nicht allein alle geistliche Harmonie, sondern auch aller natürlicher Gesang." Später heißt es (auf derselben Seite): "Darum ist auch zu achten, daß in der natürlichen Musik alle acht Tonarten ganz und vollkommen hervortreten. So verschiedenartig ihr Verhältnis zu einander sich auch gestalten mag, so dürfen sie doch weder ein Semitonium, noch die Diesis, noch das Apotomen, noch die Tristremoria, noch die Tetrastremoria \*) in sich aufnehmen." (Mud etiam attendendum, quod in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant, nullumque recipiunt semitonium, nec diesis, nec apotomen, aut tristremoria, aut tetrastremoria; si quidem in his partibus tonus artificialis musicae dividitur.) Forkel (Geschichte II. 335) und Schübiger (die Sängerschule St. Gallen's) führen die nämliche Stelle an.

Marchettus von Padua, der erste Schriftsteller, welcher chromatische Fortschreitungen anschaulich lehrte, sagt in seinem 1274 geschriebenen *Lucidarium* (Herbert's Script. III. 74) u. A. folgendes: "Das kleine Semitonium (z. B. h-c) ist das enharmonische Semitonium und enthält zwei Diesis. Man bedient sich desselben im planen (gregorianischen) Gesang. Das diatonische Semitonium (z. B. b-h) enthält drei Diesis; man gebraucht dasselbe aber nicht im planen Gesang; in mensurirten Gesängen aber wird es gebraucht." (Semitonium minus. seu enarmonicum est, quod continet duas diesis; quo puidem utitur in plano cantu: diatonium vero tres continet diesis, quo quidem non utitur in cantu plano & C.) (Marchettus theilt den ganzen Ton in fünf Diesis. Das er Semitonium diatonium nennt, ist das große Semitonium der Pythagoräer. Man vergleiche Forkel's Geschichte II. S. 462 ff.)

In einer andern Stelle (S. 89) sagt Marchettus: "Die Zeichen z und b können im planen und im Mensuralgesang vorkommen. Das Zeichen der falsa musica (das z) aber kann nur im Mensuralgesang gebraucht werden, oder in jenem planen Gesang, welcher entweder colorirt gesungen wird oder in einem Mensuralgesang übergeht, wie z. B. in Motetten oder andern mensurirten Gesängen."

Ähnlich spricht sich Vater Martini aus. Er sagt (Saggio di Contrappunto I. 31 und 53): "Der plane Gesang läßt sich durch sein Erhöhungszeichen (z) zu, und sein anderes Erniedrigungszeichen (b) nach u. — Die Diesis (das z) darf im planen Gesang nicht zugelassen werden, wohl aber im figurirten Gesang." — *Il canto fermo non ammette ombra d'accidente di z. o non ammette alcun b molle. se non che nella Corda di B fa b mi & C.*

In den Schriften des Joannes de Muris (der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörig; s. Herbert's Script. III. 281) lesen wir noch folgende merkwürdige Stelle: "Ich wünder mich nicht wenig darüber, daß jene zwei Klanggeschlechter, nämlich das chromatische und enharmonische, bei uns Christen niemals in Gebrauch gekommen sind. Es befremdet mich, daß man in sirdlichen und mensurirten Gesängen und beim Instrumentenspiel immer beim diatonischen Geschlecht geblieben ist. Wenn also in der Welt jene beiden Klanggeschlechter unbekannt geblieben, so bin ich der Meinung, daß sie der Natur der Menschenstimmen zuwider sein müssen; ich weiß, daß die menschliche Stimme, in jenen beiden Geschlechtern erklingen, kaum einen Wohlklang erzielen, noch ihrer selbst sicher sein kann. Aber anders beim Instrumentenspiel; hier wäre ein Zusammengehen beider Geschlechter möglich."

## Ghafel.

### Dschakaluddin über die Musik.

(Nach dem Persischen von Niker.)

Einsmal sprach Merolona Dschakaluddin dieles:  
Musik ist das Anarren der Pforten des Paradieses.  
Das hörte einer der dumm-leichtsinrigen Narren,  
Sprach: Nicht gefällt mir so sehr von Pforten das Anarren.  
Sprach Merolona Dschakaluddin d'rang:  
Ich höre die Pforten, sie thun sich auf,  
Und wie die Pforten sich schließen zu,  
Das hörst Du.

## Nachrichten.

Gießen. Am 19. Juli wurde hier von Seite der Universität eine „Spahr-Feier“ veranstaltet, welche unter Mitwirkung der Hofkapellen aus Cassel und Meiningen folgende Fecien zur Aufführung brachte: I. Theil: Ouverture zur Oper „Der Berggeist“; zwei Lieber für Sopran: Doppelpoconcert für zwei Violinen, Duett aus „Jesondra“, II. Theil: Symphonie „die Weihe der Töne“. Dirigent des Concerts war Herr Hofkapellmeister Volt aus Meiningen, der sich als Dirigent um das Gelingen desselben nicht minder verdient machte, wie als ansgezeichneten Virtuos (Violine), in welsch letzterer Eigenschaft auch die Herrn Concertmeister Graff (Violine) aus Cassel und Keff (Clarinete) mit Auszeichnung zu nennen sind und große Ehren erulerten.

Wien. Einer Mittheilung der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zu Folge soll Hr. Wagnier-Bachmann eine Einladung erhalten haben, bei den Gewerbstellungen zu Ehren der Anwesenheit des Kaisers von Rußland mitzuwirken (?).

— An unserer Opernbühne wird das Polizeiregiment wieder sehr streng gehandhabt, nicht nur soll der Zutritt zu den Proben in Zukunft ausnahmslos Jebermann untersagt bleiben, sondern auch sämtlichen männlichen Mitgliedern dieser Bühne soll strengstens befohlen werden sein, sich in Zukunft des Tragens von Wärcen zu enthalten.

### Deutsche Louhalle.

Die auf das 19. Preis-Anschreiben des Herrns von Februar d. J. rechtzeitig ans eingeschickten 27 Trio für Clavier, Violine und Violoncell haben wir bereits einem der erwählten Herrn Preisrichter wegen der Preis-Zuerkennung übergeben und werden wir, sobald von sämtlichen die Beurtheilung erfolgt ist, das Ergebniß anzeigen nicht säumen.

Dasjenige wegen der noch vorliegenden 17 Sonaten für Cello und Clavier glauben wir recht bald veröffentlichen zu können.

Wegen der angerufenen Gedichte für den Männergesang läuft die Einreichungszeit noch bis zum Ende des nächsten Septembermonats.

München, den 10. August 1860.

Der Vorstand.

\*) Diesis ist das kleine Semitonium; Apotomen, das große Semitonium; Tristremoria, der Dritteln; Tetrastremoria, der Vierteln.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaction: Schweten-Platz Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Bockels & Böning, vormals G. F. Müller & Witwe.  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Tblr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Tblr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ R. oder 1 Tblr.  
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tblr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Tblr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Tblr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco bezahlt. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Cherubini. — Robert Schumann's Scenen aus Göthe's Faust, I. — Feuilleton: Zur Erinnerung an das vierte mittelhochdeutsche Musikfest. (Fortsetzung.) — Briefe aus Karlsruhe. (Fortsetzung.) — Correspondenzen. — Nachrichten.

## Cherubini.

— Der nächstkommende 8. September ist für die Musikwelt ein bedeutungsvoller Tag! Vor hundert Jahren, am 8. September 1760 erblickte nämlich Maria Yvonne Carl Zenobius Salvator Cherubini zu Florenz das Licht der Welt. Schon in frühester Jugend legte der Knabe Cherubini Beweise von seinem eminenten Kunsttalent ab; denn schon in seinem dreizehnten Jahr trat er mit der Composition einer Messe, eines Intermezzo, und bald darauf mit mehreren Compositionen für die Kirche und die Bühne auf. Und so schritt er auf ächter Künstlerbahn von Stufe zu Stufe weiter, bis er ruhmgekrönt und hochgeehrt als Director des Conservatoriums zu Paris am 16. März 1842 in dem hohen Alter von 82 Jahren starb. Wir stellen uns für heute nicht die Aufgabe, eine Biographie von diesem unsterblichen Meister, der so viele und seltene Kunstqualitäten in sich vereinigt, zu schreiben, da ja auch seine hohen Verdienste um die Tonkunst allgemein bekannt sind. Werden ja doch seine Overturen und Quartetten immer noch mit Vorliebe in unsern Concertsälen gehört, und zieren seine Opera noch fortwährend jene Bühnen, welche sich das schöne Streben, den Kunstsin und den Geschmack zu verbessern, zum Ziel gesetzt! Aber eine Bitte haben wir! Wir wünschen nämlich, alle Operndirectionen möchten den 8. September 1860 durch eine Festvorstellung mit einer der beliebtesten Opera: „Wasserträger,“ „Vodooista,“ „Faniesta“ u. s. c. des großen heimgegangenen Tonmeisters feiern!

## Robert Schumann's „Scenen aus Göthe's Faust“.

### I.

S. B. So oft wir diese nachgelassene, uns leider nur durch den gestochenen (Cavarienszug \*) bekannte gewordene Composition in die Hand nehmen, überfällt uns ein gemischtes wehmüthiges Gefühl, ein Gefühl einerseits der Freude, daß in unserer Zeit (hoffentlich dürfen wir, die wir nicht mit dem Siebenmeilenstiefelmaß messen, die Jahre 1847—53 noch zu „unserer Zeit“ rechnen) eine Musik geschaffen werden konnte, die, zum Theil wenigstens, hoch hinaufragt in Regionen, wo nur wirkliche schöpferische Kraft und Phantasie hingelangen kann; — andererseits ein Gefühl des Jammers, daß solch Geist und Genie in einem Werk enthalten ist, welches als Ganzes vielleicht nie die Wirtung eines vollkommenen Kunstwerks hervorbringen, und schließlich sich dauernde Gunst und eine feste Stellung in den Repertoires der Concertunternehm-

gen erwerben wird. Obwohl nämlich hier keineswegs eine jener Verirrungen vorliegt, wie sie sich Verlioz und die Allerneuesten haben zu Schulden kommen lassen, und die „Scenen aus Faust“ keineswegs eine Vermischung von Kunstformen, oder ein Durcheinander von reiner Instrumental- und Vocalmusik darstellen, das Ganze vielmehr als dem weltlichen Vortorium, der Cantate, angehörig erscheint, so müssen wir doch Schumann's Unternehmen insofern als ein bedenkliches betrachten, als darin der Versuch gemacht ist, einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Scenen aus einem großen dichterischen Werk in Musik zu setzen, um sie dann in einem Ganzen zu vereinigen, welches ein Concert anfüllen soll, — nicht also in der Weise, daß die Musik zur Unterstützung einer dramatischen Ausführung diene (wie es bei Beethoven's Cymont, Mendelssohn's Sommernachtsstraum, Antigone u. a. Werken der Fall ist). Von einem „verbindenden Gedicht“ ist dabei auch nicht die Rede, und wir zweifeln ebensovohl, daß ein solches in Schumann's Absicht gelegen, wie daß ein Dichter sich mit gutem Erfolg einer solchen Arbeit unterziehen würde.

Es ist in der That ein süßes Wagniß: einer dramatischen Dichtung (und gar dem Göthe'schen Faust) den Stoff und die Worte zu entnehmen, um dieselben in Töne zu tanzen, wozu sie ursprünglich gar nicht bestimmt waren. Göthe mag sich wohl einzelne Partien in musikalischer Ausführung gedacht haben, wie z. B. Gretchen's Lied am Spinnrad, sowie einzelne mit „Chorgesang“ bezeichnete Verse und Strophen; aber in dieser Ausdehnung wird er die musikalische Behandlung nicht im Sinn gehabt haben.

Democh kann man Schumann hieraus kein Vergehen ableiten, da es dem Musiker frei steht, was immer für Worte, die seine Phantasie anregen, und dem Wesen der Tonkunst nicht zuwiderlaufen, wo immer herzunehmen, und seinen Zweck dienlich zu machen. Die Frage ist bloß, ob ein befriedigendes, musikalisches Ganze aus solchen einzelnen Scenen hervorgebracht werden kann, die unter sich in keinem genügenden Zusammenhang stehen (wie etwa die Scenen oder Nummern eines Oratoriums). Wir möchten dieß nur in dem Fall für möglich halten, wenn man bei dem größeren Publikum, an welches ein solches Werk sich doch naturgemäß wendet, die volle und genaue Bekanntheit mit der Dichtung annehmen könnte. Ist dieß aber hier, namentlich in Betreff des zweiten Theils vom Göthe'schen Faust der Fall? Kann man von dem größeren Theil eines Auditoriums fordern, daß er diese Bekanntheit mitbringe?

Freilich, und das darf nicht übersehen werden, hat Schumann nur solche Scenen ausgewählt, welche bis auf Einiges im Vortausdruck verständlich genug sind, wenigstens so weit, als zum unmittelbaren Genuß der Musik nothwendig ist. Es ist Schumann nicht eingefallen, die Scenen der Helena und Phortyas, oder die der „drei gewaltigen Gefellen“ musikalisch zu illustriren, — er hält sich vielmehr durchaus an die Haupt-

\*) Berlin bei Julius Friedländer.

person und was sich zunächst auf sie bezieht. Wertwüdig ist, daß Schumann (wie aus Wasielow'sky's Biographie derselben zu ersehen) den Schluß des zweiten Theils, die „Verklärung Faust's“ zuerst in Angriff nahm, und aus dem ersten Theil nur Weniges und erst mehrere Jahre später componirte. Offenbar hat ihn also dieser „Epilog“ am stärksten angereizt, und das Stück ist ihm auch ohne weiteres am besten gerathen. Es ist die dritte Abtheilung des Werks; dieselbe bildet ein Ganzes, und kann unbedingt für sich zur Aufführung gebracht werden, wenn man mit dem vollständigen Opus den Versuch nicht wagen will, was auch schon deshalb rathsam scheint, weil die Stücke der ersten und zweiten Abtheilung entschieden schwächer sind.

Diese dritte Abtheilung ist aber fast durchaus ein wahres Meisterstück, sie allein verdient es schon, und ihr ist es zuzuschreiben, daß wir dem Schumann'schen Werk eine weitläufige Besprechung widmen. In ihr zeigt sich Schumann in seiner ganzen Bedeutung, und weit ragt er hier über die meisten seiner Zeitgenossen hinaus. In seine beste Periode fallend, weist sie alle Vorzüge seines reichen Geistes auf, ohne die Mängel derselben allzustark fühlen zu lassen. Hier ist melodischer Reichthum, Klarheit des Voces, harmonische Fülle ohne Schwulst, vor Allem aber hinreißender Schwung und eine Stimmung zu finden, wie sie höher und großartiger im Sinn des Gedichts kaum gedacht werden kann. Erken wir die Sache etwas näher an.

Ein Chor heiliger Anachoreten beginnt, von einem mystisch-feierlich klingenden Orchester-Ritornell eingeleitet. Dieses Stück (Nr. 1 der dritten Abtheilung) gibt sich als hohe Einleitung; es liegt die schon in den Worten des Gedichts, welche keinen abgeschlossenen Inhalt zum Ausdruck bringen, sondern einsteilen nur die Scenerie andeuten. Wunder schön und von ganz eigener Charakteristik ist darin die Stelle gesetzt:

Wöhen sie schleichend summt,  
Stäubchend um uns herum.

Nun schließt sich (Nr. 2) ein Tenorsolo des „Pater caesticus“ an. Ganz zweckmäßig hat Schumann eine Tenor-

stimme hierfür auserwählt, welche er durch ein figurirtes Violoncellsolo begleiten läßt. Hier beginnt die Begeisterung schon ihr Schwingen zu entfalten. Die kurze rhythmische Phrase:



ist analog dem sich durch alle Zeiten gleichbleibenden Metrum des Gedichts:

Ewigter Wonnebrand,  
Stübendes Liebesband,  
Siebender Schmerz der Brust  
Schäumende Gottesluth u. s. w.

durch das kurze Musikstück fast unverändert durchgeführt; aber mit welcher zutreffenden Melodie und Harmonik, und welcher die innere Erregung veranschaulichenden Stimmführung in der Begleitung!

Ander's tritt nun musikalisch der „Pater profundus“ (Nr. 3) auf. Wie dort die Extase, so ist hier die Würde und heilige Ruhe trefflich veranschaulicht. Dieses Stück erging sich in D-moll in ziemlich bewegtem Zeitmaß, dieses tritt in B-dur in langsamem Tempo und mit breiten Accorden ein. Sind schon die ersten zwölf Takte dieses Gesangs bei großer Einfachheit von tiefstem Ausdruck seelischen Lebens, so tritt von diesem zwölften Takte an eine Melodie ein, die sich gleichsam als Refrain gibt, und die durch ihre Innigkeit wahrhaft ergreifend wirkt:

## Feuilleton.

### Zur Erinnerung an das vierte mittelhheinische Musikfest zu Mainz.

Aus der Reisemappe eines musikalischen Touristen.  
(Fortsetzung.)

#### b) Die Tage der Entscheidung.

Und so finden wir uns wieder,  
In den heitern bunten Reihn,  
Und es soll der Kranz der Lieder  
Fröhlich und grün geschlossen sein.

Von schwellender Musiklust getrieben, langte ich frohen Muths Freitag Abends in Mainz an. Die alte Maguntia, von deren ehrwürdigen Mauern und Thürnen ein interessantes Stück deutscher Geschichte auf uns herniedersehnt, prangte bereits im Festschmuck, und mit den Tausenden von wallenden Fahnen in der Stadt wetteiferten lustig die zahlreichen Wimpel der um Rhein liegenden Schiffe. In den Straßen woogt es auf und ab mit Menschenmassen, gleich einem vom Wind hin und her bewegten goldenen Meeresmeer, und überall schallte mir die lauteste Fröhlichkeit entgegen.

Wer zählt die Völker, nennt die Namen,  
Die göstlich hier zusammen kamen?

Diese Feiertagestimmung von Menschen und Gebäuden gewährte einen erhebenden Anblick und beförderte sichtlich die eigene Feststimmung.

Den anderen Vormittag Empfang der Sänger und Sängerinnen durch eine besondere „Hoch“-Commission und großer Festzug derselben durch die Stadt nach der Festschule, wo unterdessen die Vorprobe schon angefangen hatte. Nachmittags fand die Generalprobe für das erste Concert statt, nach deren Beendigung man sich im Casino zur Erholung versammelte.

#### I. Erstes Concert.

Sonntag den 22. Juli Vormittags halb elf Uhr begann die erste Aufführung des Musikfestes selbst, und damit die Erfüllung erstehender Wünsche.

Denn Pant an Pant gedrängt sitzen,  
Es brechen fast der Bühne Stützen,  
Herbeigekümt von fern und nah,  
Der Griechen Völker wartend da.

Eröffnet wurde das Concert durch Beethoven's große Ouvertüre in C, op. 124, deren rauschende Klänge nach dem Verzeichniß im Festprogramm durch ein Orchester von 183 Personen ausgeführt wurden; die Ausführung war befriedigend.

Nun folgte Handel's Jirael, und der in einer Stärke von 983 (?) Stimmen angegebene Chor erhob sich, um im Verein mit dem Orchester seine Gesänge zu Ehren des unsterblichen Tonmeisters, der uns die großen Volksschöre geschenkt und dessen geniale Schöpferkraft das Oratorium zu seiner heutigen Größe und Selbstständigkeit erhoben, durch die weiten Räume erschallen zu lassen. Rasch zogen die einzelnen dramatischen, so charakteristisch gezeichneten Bilder des gewaltigen Werks an uns vorüber, mächtig zündend in den Herzen der Zuhörer.

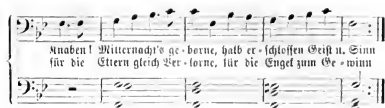
In diesem Augenblick stand der Geist des von den Fortschrittsmännern der Zukunftsmusik vielfach verschrieenen „Schablonenhändel“



Der Tag wird von hier ab rascher, und die Melodien strömen wie aus einem Füllhorn reich auf uns herab. Nach Wiederholung jenes Refrains, der hier doppelt wirkt, da das Tempo mit ihm wieder breit wird, tritt der „Pater scraphicus“ von einem Bariton gesungen ein. Die acht Takte, welche er allein singt, sind dadurch charakteristisch, daß die Begleitung durchaus um ein Achtel nachschlagend gehalten ist, und somit auf eine eigene Weise die „Morgenvögelchen“, die „schwankenden Tannen“, und den sich auflösenden Chor „seliger Knaben“ bezeichnet. Von hier ab gestaltet sich Alles immer wunderbarer, und die Phantasie des Hörers wird in einer Weise beschäftigt, wie dies noch von keinem Tonsetzer in höherem Maß erreicht wurde. Diese seligen Knaben, die so schlicht in Terzen miteinander singen:



und dieser Pater scraphicus, der sie einladet in seine Augen niedersinken, und durch dieses „erdgemäße“ Organ die Welt zu bejehen:



dann die gleich folgende Stelle:



das sind Bilder, an sich höchst anziehend, durch Schumann's Mußt aber eine Höhe des Eindrucks erröthend, die ganz außerordentlich genannt werden muß. Fragt man aber nach den Mitteln, die der Componist anwendet, so muß man verlegen bekennen, daß die kritische Analyse hier am Ende ihrer Fähigkeit gelangt ist. Die einfachsten Harmonien (fast nur Tonika und Dominante), einfacher Periodenbau, schlichteste Melodie, kurz nirgends ein „besonderes“ Mittel! Für uns ein abermaliger Beweis einerseits dafür, daß die größten Wirkungen mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht werden können, andererseits dafür, daß die höchste Kunstwirkung aus eben dem Grunde unmerklich bleibt. Man kann da nur genießen, die Kritik hat nichts mehr zu thun.

Nr. 4 ist ein größeres Musikstück für gemischten Chor mit eingetragenen Solos, in As beginnend, in B schließend, welsch letzterer Umstand jedoch nicht zu einer musikalischen Sünde gestempelt werden kann, da die zusammenge-setzte Form, der verschiedenartige Inhalt eine absolute Einheit in dieser Richtung so wenig erfordern, wie etwa ein Opernfinale, wo man ja auch von der Einheit der Tonart absieht. Das Stück be-

aus dem „glücklich überwundenen Jovzeitalter“ riesengroß über der von Menschen buchstäblich überfüllten ungeheuern Festhalle und lachte mit dem würdevollen Frohbloden eines musikalischen Jupiter über die winzigen Erdengötter, die! ihn, wie der Hund den Mond, anbellten und doch nicht von seinem unerschütterlichen Thron zu stürzen vermögen.

Jedenfalls wird man eine so enthusiastische Aufnahme, wie sie der Israel in Mainz gefunden, vergeblich als die Versuchung einer „bezahlten, kleinen Partei“ erklären. Angesichts der großen Volksversammlung aus den verschiedensten Gauen Deutschlands, welche hier aus freiem Antrieb und in tausendstimmigem Beifall ihr Votum zu Gunsten der „abdecetirten“ alten Meister abgeben. Da war wieder einmal durch einen eklatanten Sieg trotz alles Geschrei's der Zufünftler der glänzende Beweis geliefert, daß den Händel'schen Oratorien die Palme des Ruhms auch heute noch gebührt und auf den Musikfesten der Ehrenlag noch lange nicht entziehen ist.

Von den Chören erlangen vor Allen himelstreichende Wirkung — die Bezeichnung der Nummern nach Weidenstein's Clavierauszug — Nr. 2, 17 und 18, 33 und 38 (Wiederholung von Nr. 18), nach ihnen 6, 7, 12 bis 15 und 24, durch die himmelfärbende Gewalt, welche aus ihnen hervorbricht, während in Nr. 8, 10, 23 und 27 die ergreifende Charakteristik das bemerkte Resultat hervorbrachte. Auf eine Erwähnung der weiteren Chöre müssen wir der Vorlicht halber verzichten, es möchte uns sonst gehen, wie dem seligen Rodlyk, der in einem ähnlichen Fall plötzlich fand, daß er beinahe alle Stüde des wohltemperirten Claviers von Joh. Seb. Bach als „besonders schön“ bezeichnet hatte.

Unter den Soli, welche sich in den Händen von Frau Dußmann-Meyer aus Wien (Soprano), Fräulein Schred aus Bonn (Alt), sowie der Herren Schnorr aus Dresden (Tenor), Kin-

dermann aus München (Bass) und Becker aus Mannheim (Bass) befanden, sprachen am meisten Nr. 5, 19, 22, 28 und 29 an.

Chöre wie Soli unterzogen sich ihrer ermüdenden Aufgabe mit sichtbarer Liebe und anerkennenswerther Vegerisierung. Erstere waren durch die Dirigenten der verschiedenen Musik- und Gesangsvereine, welche zum Musikfest das Contingent geliefert, augenscheinlich trefflich einstudirt und zeigten sich durch Kraft, Präcision, Reinheit und eine deutliche Aussprache — letztere von prägnantem Werth bei den vielen declamatorischen Stellen — vortheilhaft aus. Mit diesen Vorzügen ging eine sorgfältige Manicung Hand in Hand, wobei es einen wohlthuenden Eindrud machte, daß das Forte nie in Geichrei ausartete, das Piano dagegen stets noch einen deutlichen Tonanschlag besaß. Uebrigens waren die Männerstimmen, namentlich der Bass, stärker als die weiblichen, weshalb sich die Verstärkung des Alt's durch einige gut geschulte Knaben als sehr nothwendig erwies, und bei den Doppeldörern erschien wiederum der zweite Chor energischer als der erste.

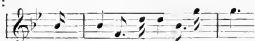
Von den Soli können wir im Allgemeinen nur mit großem Lob sprechen.

Frau Dußmann-Meyer sang ihren Part mit Ausdruck und Verständniß, ebhson die zwar lieblich, aber in der tiefen und mittleren Lage nicht starke Stimme jedenfalls für die ausgedehnte Halle nicht ansreichte; Fräulein Schred, deren schöne Altstimme in der Tiefe leider der nötigen Tonfülle ermangelte, zeigte sich als eine gewandte Concert- und Oratorien Sängerin; Herr Schnorr's colossales Organ und betannte Sicherheit überwinden die Schwierigkeiten des Raums wie seiner Partie mit gleicher Leichtigkeit, und das schwere Bagduett endlich war durch die klangvollen Stimmen der

ginnit mit einem feierlichen Chor der Engel „Fauftens Unsterbliches tragend.“ Sie verkündigen in kräftigem Rhythmus: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen.“ Dazwischen tritt eine sehr anmuthige Melodie, zuerst von einem Sopran solo, dann vom Chor aller Soprane vorgetragen:

„Jene Rosen, aus den Hänten  
Liebes-heiliger Mäglerinnen,  
Hoffen uns den Sieg gewinnen  
Und das hohe Wert vollenden  
Diesen Seelenzang erheben u. s. w.“

Diese Melodie ist zwar sehr hübsch und wirksam, aber etwas weidlich für diese Stelle, und es dünkt uns, daß Schumann sich hier von der Vorstellung der „Rosen“ ein wenig von der rechten Auffassung ab, zu einer zu sinnlichen hat verweisen lassen. Nach einem eigenthümlich geformten Satz, wo die, in vor- und nachschlagenden Akten des Zweiviertelstakts sich bewegende Begleitung zu jener Melodie („Jene Rosen“) sich vereinigt mit einem Gesang im Dreiviertelstakts (eine Spielerei, die uns hier auch nicht am rechten Ort angebracht scheint), kommt noch ein schönes vierstimmiges Knaben solo in Ges-dur, dann ein quartierter Chor, ebenfalls über den Text „Gerettet ist das edle Glied“, dessen Thema seltsamerweise von Schumann noch einmal (im Chor der Nitzgeister in Paradies und Peri), dann auch von Mendelssohn (in einem „Frühlingslied“) wenigstens der Hauptrichtung nach angewendet ist:



Uebrigens ist dieses Stück sehr kräftig und wird eine bedeutende Wirkung nicht verfehlen.

Nr. 5, 6 und 7 bilden ebenfalls ein zusammenhängendes Ganze, und zwar führt Nr. 5 Faust als Doctor Marianus („in der höchsten rei lichsten Zelle“) singend ein. Dieses Stück ist würdig gehalten, aber nicht sehr hervorragend, weder in der Erfindung noch in der formellen Behandlung; die hier eintretende Harfe wird das ihre thun müssen, um durch Neuheit des äußerlichen Klangs zu ersehen, was innerlich wenn auch durchaus nicht unverwerflich, doch nicht gerade bedeutend ist.

Herrn Kindermann und Becker günstig besetzt, hätte jedoch besser vorgetragen werden können.

Daß diese beiden Sänger erst in der Generalprobe, nicht schon in der Vorprobe wie die anderen Solisten, ihre Stimmen zusammen sangen, müssen wir als eine Rücksichtslosigkeit gegen das Werk und das Fest zugleich rügen. Durch Schreien wird bei solchen Gesangs-sätzen, welche in der Regel dem Theaterfänger ganz fern stehen, dem Mangel des Studiums nicht abgeholfen, da sie sich nicht nach der bestmöglichen „Theatersphäre“ behandeln lassen. Wenn gleichwohl die Nummer in der Probe sogar da capo gerufen — leider benützte man diese Aufforderung nicht — und in der Aufführung benähte mit dem meisten Beifall gebrüt wurde, so mögen die Beteiligten diesen kaum erwarteten Erfolg weniger ihren ungenügenden Leistungen, als der wunderschönen Composition, welche durch ihren acht volkstümlichen Schluß überall durchschlagen wird, zuschreiben.

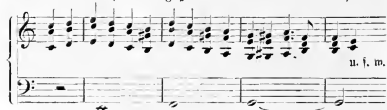
Der Erfolg des ersten Tages war ein überaus günstiger.

Publikum und Mitwirkende blieben frisch bis zu Ende und ersteres gab gerade beim Israel so oft als möglich seine laute Dankbarkeit zu erkennen. Da sonach die Aufführung desselben eine ebenso gelungene, als genussreiche war, so hätten wir uns so sehr gewünscht, daß man die Weethonen'sche Ouvertüre, beakommlich eine Gelegenheitsarbeit, ganz weggelassen und sogleich mit dem Israel begonnen hätte.

Diese ist als Festouvertüre ohnebieß zu lang ausgezogen und enthält deshalb, sowie wegen ihrer vielen contrapunktlichen Wiederholungen — bei aller Verehrung gegen Weethonen sei es offen ausgesprochen — desjenigen Festschwungs, welchen allein eine gedrungene Durchführung und vollstimmiges Gehör der Hauptmelodien verfehlen können. Einen gewissen monotonen Eindruck hat die

Dagegen erhebt sich das anschließende Stück (Nr. 6) wieder zu großer und wunderbarer Wirkung. Und auch hier ist wieder die Einfachheit das Auffallendste. Zuerst eine achtgattige Melodie, die vom Doctor Marianus allein, dann vom Männerchor (Engel) wiederholt gelungen wird; dann ein kleiner canonischer Zwischenzang von wieder acht Tacten, und darauf die Wiederholung der Hauptmelodie mit dazu tretenden Sopran- und Altstimmen. Prachtvoll muß übrigens dieser Eintritt in B nach den Accorden von D-dur, D-moll, und mit der durch die zarten hohen Stimmen veränderten Tonfarbe klingen! Nun aber wird die Sache lebendiger: Der bisherige  $\frac{3}{4}$  Tact schlägt in  $\frac{2}{4}$  um, das Tempo wird lebhafter, schwirrende Tremolo's der Violinen in höherer Lage deuten den Glanz an, der von der einerschwebenden „Mater gloriosa“ ausgeht. Sechs Mägdlerinnen, je drei und drei, später bei noch belebterem Zeitmaß drei bestimmte Personlichkeiten: Magna peccatrix, Mulier samaritana, und Maria Aegyptiaca bitten für die „gute Seele, die sich nur einmal vergessen.“ Ein Gesang in A-moll, schönbar monoton, weil in fast lauter Vierton durch 32 Tacte fort schreitend. Aber durch das schnelle Tempo, das sinnige Zeigen und Fallen der Melodie, wie nicht minder die außerordentlich reiche und interessante Harmonie und Modulation, gestaltet sich dieser zweistrophige Gesang zu einem der merkwürdigsten, und sich der Seele des Hörers tief einprägendsten des ganzen Werks. Eine Eigenthümlichkeit des Sanges müssen wir hier noch berühren, die aber, wie uns scheint der Wirkung eher Eintrag thut, als sie vergrößert. Die beiden Soprane singen in Terzen, die Altstimme aber geht zum Theil, so lange nämlich die Stimmelage es zuläßt, mit dem ersten Sopran in Octaven:

Bei der Liebe, die den Hüften deines Götterkältern Sohnes



erwähnte Ouvertüre, welche wir als eine interessante Studie gewiß hochstellen, noch bei jeder Vorführung auf uns gemacht. Wollte man durchaus eine „pompöse“ Orchesterleitung haben, so wäre jedenfalls die große Leonorenouvertüre in C-dur, eine Ouvertüre von Cherubini, Weber oder Mendelssohn u. s. w. wirksamer gewesen.

Bedürfte es übrigens einer Ouvertüre für den Israel, der in dem Chor Nr. 2 die erschlitternste und großartige Einleitung besitzt, welche man sich nur denken kann? Ueberhaupt ist es nicht rathsam, einem Händel'schen Oratorium durch die Voranstellung einer modernen Composition ein anderes Colorit an die Seite zu geben und damit die Einheitslichkeit des Charakters ohne Noth zu rauben. Gebieten besondere Umstände eine Abweichung von dieser künstlerischen Rücksicht, so dürfte eine Ouvertüre, welche der gleichen Zeit angehöret, etwa eine von Gluck, den Zweck am besten erfüllen, ohne dem nachfolgenden Werk Eintrag zu thun.

Dies für seiner fählende Beurtheiler musikalischer Programme. Manche Nuancirungen mit deminirend u. s. w. im Israel fanden wir für die objective Händel'sche Gedrungtheit zu kleinlich. Alles zu seiner Zeit. Händel's breite Kraftstimmführung verlangen wieder eine andere Behandlung des Vortrags als die Majestätischen Mendelssohn's oder sonstiger neuerer Meister. No nimis, was in dieser Beziehung der Waispruch für Händel'sche Musik sein.

Auch verschiedene Tempi hätten wir im Interesse des Israel gerne langsamer genommen gesehen und glauben z. B., daß Nr. 2 und noch mehr der gemaltigte Chor des Oratoriums, Nr. 33, dessen tiefsinnige Combinationen und harmonische Kühnheiten eine Bach'sche Tonwelt uns erschließen, dadurch beträchtlich gewonnen haben würden. Der Versuch, den Händel des 18. Jahrhunderts

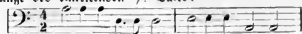


Es ist nicht anzunehmen, daß Schumann hier, wenn er gewollt hätte, nicht eine selbständigere dritte Stimme hätte finden können. Man muß daher glauben, daß er mit dieser Octavenverdopplung eine besondere musikalische Wirkung habe erreichen wollen. Ob er sich hier nicht verrechnet hat, wollen wir zwar nicht entscheiden, ehe wir die Wirkung mehrmals sichtlich erlebt haben, aber nach öfterer Erfahrung vertragen Singstimmen solche Octaven nicht, ohne einen Beigeschmack von Trivialität zu erhalten; in der Regel macht ein Instrument, z. B. eine tief liegende Clarinette, bei solchen Anlässen eine viel bessere Wirkung.\* Schumann mag auch etwas dergleichen gefühlt haben, denn er schreibt folgende Anmerkung hin: „Die Altstimme muß viel schwächer klingen als die beiden anderen.“ Wir glauben nicht, daß damit geholfen ist.

Nach diesem merkwürdigen Terzett tritt „Una poenitentium“ (sonst Gretchen genannt) in A-dur bei immer beschleunigtem Tempo ein, abermals mit einer neuen sehr reizenden Melodie, welche später von den selbigen Aueben in einfacher Vergrößerung der Noten (augmentatio) wiederholt wird. Alle vereinigen sich zur Fürbitte bei immer reicherer melodischer Entwicklung. Endlich spricht auch (resp. singt) die „Mater gloriae“, aber in einer Weise, die ihren Glanz kaum erhöhen dürfte. Sie bleibt auf einem Ton, e, stehen, von wo sie sich nur noch auf f erhebt. Wir ahnen den Grund, warum Schumann so schrieb, aber schön können wir's nicht nennen. Ueberhaupt schwächt dieser Schluß, wo auch Dr. Marianns von der melodischen Monotonie ergriffen wird, die Wirkung der sonst herrlichen Nummer ab. — Es schließt sich nun Nr. 7 als Schlußchor (Chorus mysticus) an. Schumann schreibt ihn für zwei Chöre und fünf Solostimmen. Die Composition dieses für Musik etwas spröden Stoffes ist sehr glücklich zu nennen. Schumann nun hat es in richtiger Einsicht verschmäht, hier

\*) Wer sich auf Orgelregistration versteht, der weiß z. B. auch, daß man einen achtsässigen Principal tieber ein sechszehnsässiges Bordun unterlegt, als ein sechszehnsässiges Principal. — Eine herrliche Wirkung erreicht auch Mendelssohn mit einer tiefen Clarinette im Thema des ersten Satzes der A-moll-Symphonie.

„mystisch“ sein zu wollen, und schon die verschiedenen Quintensprünge des einleitenden 7. Takts:



Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß

welche dem Satz zu Grunde liegen, drücken ihm eine gewisse Kräftigkeit als Stempel auf, wenn sie auch zuerst nur pianissimo intonirt werden. Musikalisch interessant gestaltet sich die Sache durch zwei chromatische (Wegemotive), welche mit obigem Hauptgedanken im doppeltem (vielmehr dreifachen) Contrapunkt gesetzt sind, und mit ihm vereinigt durchgeführt werden:



Auf der Dominante von F-dur angelangt, treten die fünf Solostimmen in geistvoller Weise ein, und führen zu dem eigentlichen Schlußsatz im C-Takt über den Text: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“ Hier treten die beiden Chöre im Wechselgesang gegen einander und zwar in kräftig rhythmisirter Weise. Auch die Solostimmen und das Grundmotiv der langsamem Einleitung erscheinen noch einmal; im Ganzen strebt aber Alles zum Schluß hin, der auch nach dem Wiedereintritt des Themas bald erfolgt.

Schumann hat diesen Satz zweimal componirt, und drückt in einer Bemerkung auf einen besonderen Titelblatt den Wunsch aus, diese zweite Bearbeitung für den Fall zu wählen, daß die dritte Abtheilung allein aufgeführt werde. Auch wird dort von einer angeblichen Erweiterung des Anfangs der dritten Abtheilung gesprochen, und dieselbe noch einmal abgedruckt. Hier muß aber ein eigenthümliches Mißverständnis obgewaltet haben, denn die dann folgende sogenannte Umarbeitung ergibt sich als Note für Note gleichlautend mit dem früher aufgestellten Anfang. Vielleicht trägt der Stecher die Schuld

durch die heutige dramatische Directionsbrille zu modernisiren, wird eben nicht ausführbar sein, ohne daß darunter die Majestät und Würde seiner Gedanken einigermaßen leidet, d. h. ein wesentlicher Grundzug seiner Tonschöpfungen verloren geht.

Ueber diverse unentbehrliche Einsätze und sonstige schwache oder schwankende Stellen wollen wir mit Stillzweigen hinweggehen, da große Waffen und Kämpflichkeiten niemals die Präcision kleinerer Körper erreichen können. Nr. 11, 25 und 26 (Chöre) blieben weg, was ich in Bezug auf den interessanten Chor Nr. 26 (Du sandtest deinen Grimm) bedauere. Dadurch daß man nun die Tenorarie Nr. 28 zur Ausfüllung vor Nr. 27 vortragen ließ, wurden die Soli Nr. 28 und 29 von einander getrennt, welche ihrem Texte nach durchaus zusammengehören, wie ein Vorderfuß zu seinem Nachfuß; ein Fehler, der sich leicht hätte vermeiden lassen, wenn der Chor Nr. 27 sogleich auf Nr. 24 gefolgt wäre.

Die als Ruhepunkte und Verbindungen des Textes an den betreffenden Stellen des ersten Theils eingeschobenen Recitative nebst der Arieneinführung für die in der Regel ausfallende Nr. 11 (Iros sah Egypten), bekanntlich von Mendelssohn als Händel'sche Stücke — die Originalpartitur weiß nichts davon — aus England nach Deutschland verpflanzt und von ihm zum ersten Mal in das Datorium eingeführt, bewährten sich auch hier als zweckmäßig.

Für die Orchesterbegleitung wurden Lindpaintner's Instrumentationszuzüge, beinahe ausschließlich den Glasinstrumenten zugewendet, benützt, und zwar mit gutem Erfolg; die erwähnte Instrumentirung des heimgegangenen Tonmeisters, welcher f. Z. auch den Waccabäus in gleicher verdienstlicher Weise bedacht, darf man mit um so dankbarer Pietät aufsuchen, als sie meines Wissens eine seiner letzten musikalischen Arbeiten bezeichnet.

Damit wäre so ziemlich Alles besprochen, was das Datorium Israel berührt. Eine nähere Erklärung von Text und Musik muß, so leid es uns auch thut, des beschränkten Raumes wegen hier unterbleiben, und mag diese anziehende Aufgabe besser seiner Zeit den Gegenstand eines eigenen Aufsatzes bilden. Anzuführen wollen wir aber noch für die Wegner und Verbesserer Händel's „zur Nachahmung“, daß derselbe das ganze Werk, welches neun einfache (vierstimmige) Chöre, 19 Doppel- (achtstimmige) Chöre, 10 Recitative und 8 Soli, Arien und Duetten, im Ganzen 46 Nummern enthält, am 1. October 1738 zu componiren begann und bereits am 1. November 1738 völlig beendigte, also in dem erstaunlich kurzen Zeitraum eines Monats.

Vor einer so riesigen Productionskraft versinken Händel's Anläger sammt ihren Werken wie die Hauptleute im Schiffmeer in ein ohnmächtiges Nichts, wir aber wollen uns in Demuth vor einem solchen Tomeros beugen und seiner Bewunderung niemals müde werden.

Wir unterlassen eine Beschreibung der Abends auf fünf Dampf-schiffen nach Radesheim im herrlichen Rheingau stattgefundenen Lustfahrt der Festgenossen, welche zu deren großem Vergnügen ausfiel, und eilen zu den musikalischen Ereignissen des zweiten Tags.

(Schluß folgt.)

daran; daß aber bei der Correctur dieser Umstand Niemandem aufgefallen ist, bleibt unbegreiflich. — Was nun die zweite Bearbeitung des Schlußchor's: „Das ewig Weibliche“ u. s. w. betrifft, so schreibt W a s i e l e w s k y, S c h u m a n n sei mit der ersten nicht zufrieden gewesen, sie habe ihn zu „weltlich“ geschrieben. Wir müssen jedoch gestehen, daß uns diese erste in vielfacher Hinsicht lieber ist, als die zweite. Einmal kommt es hier zu keinem rechtzeitigen feurigen Zusammenwirken aller Chorstimmen, sie vereinigen sich vielmehr und der Satz wird dünn; zweitens ist das Hauptmotiv für einen Schlußchor zu weich, zu wenig prägnant; drittens aber finden wir die zweite Bearbeitung feinerwegs weniger weltlich als die erste, ja manche Stelle klingt uns geradezu trivial, z. B.



Wenn Schumann sich bemühte, dem Schlußchor einen „geistlichen“ Anstrich zu geben, so war sein Bemühen jedenfalls vergeblich, weil unmöglich zu realisiren. Die Verse selbst haben ihn nicht, weder was den Gedankeninhalt noch was den Wortandruck und den Rhythmus betrifft: acht kurze Zeilen von im wesentlichen gleichem Sylbenmaß, obendrein auffallend gereimt, widerstehen jeder Behandlung die geistlich sein will. Wir wiederholen daher, daß uns die erste Bearbeitung in ihrer kräftigen Doppelschönheit genügt und gefällt, und möchten dem ersten Dirigenten raten, Schumann's Wunsch zu erfüllen.

## Briefe aus Karlsruhe.

(Fortsetzung.)

### I. Der Dilettantismus.

#### b) Die übrigen Vereine.

Die anderen hier bestehenden Gesangvereine beschäftigen sich mit dem Männerchor unter den verschiedenen Namen: Liederhalle, Liederbrunn, Liederfest und Gesangverein der Madonnenbauer, (Fabrikarbeiter), wovon die beiden ersteren Gesellschaften alljährlich durch je ein Concert auch vor die Öffentlichkeit treten. Ihre erweiterte Thätigkeit finden sämmtliche Männergesangvereine sodann in der Theilnahme an dem jezt zwei Jahren noch längerer Unterbrechung wieder ins Leben gerufenen badischen Gesangsfest, das für dieses Jahr verfloffenen Pfingstmontag in Aueburg unter der Leitung des Hofkapellmeisters S t r a u ß von hier stattgefunden hat, und sehr gut ausgefallen ist. Vergetragen wurden tosebst 7 allgemeine und 7 Specialchöre; bei letzteren war die „Tentonia“ von Paris vertreten. Am zweiten Tag folgten die üblichen, schon vielfach getadelten Wettgesänge, wobei vier Vereine aus Karlsruhe, Mannheim, Donaueschingen und Konstanz den Preis erhielten. In meiner großen Verwunderung vernehme ich indessen, daß man beabsichtigt, das gefährliche Preiswettstreiten zulässig wegzulassen, ein Vorhaben, das ich nur billigen kann, insofern es um die Unparteilichkeit in solchen Dingen eine missliche Sache ist. Von wie vielen Hinsichtlichkeiten hängt der schließliche Erfolg der wettstreitenden Vereine ab (Wahl des Liedes, Reihenfolge im Programm, günstige Disposition der Stimmen, augenblickliche Stimmung des Publicums und der Preisrichter, besonderes Glück des Dirigenten u.), und wie leicht ist da von Seiten der die Preise zuerthennenden Commission ein Unrecht geschehen, ohne es zu beabsichtigen, bloß weil man nicht im Besitz aller zu erwägenden Thatsachen war, oder gar den Vortrag einer eigenen Composition des betreffenden Preisrichters, welche sich wider alles Recht ins Programm einschlichen, auf das nicht ganz fahrlässig Gewissen dieses Bestrengens einen allzu glücklichen Angriff gemacht hat!

Am Ende kann die wirkliche Leistungsfähigkeit eines Männerchors nicht nach dem Anhören einer einzigen Nummer beurtheilt werden, abgesehen davon, daß das Urtheil weniger ein absolutes, sondern ein relatives zu sein hat, daß man die Leistung nach dem Maß und der Anwendung der Kräfte abwägen soll, und wenn nun vollends das zweckmäßige Beispiel der Schweiz, eine Scheidung in Stadt- und Landvereine, Kunst und Volksgesang vorzunehmen, nicht nachgeahmt wird, wo ist da eine richtige Basis für die Preisurtheilung? Darum fort mit dieser auf die menschliche Giebelst, auf das Festen nach einer Ehrengabe berechneten Einrichtung. Sie nützt der Kunst nicht, erzeugt nur Eifersucht und Hader, stößt den lobenswerthen Wahlspruch der Gleichberechtigung im Dilettantismus unnötiger Weise um und schadet so dem schönen, social-musikalischen Gesamtszweck, der den Gesangsfesten bei aller musikalischen Nützlichkeit inne wohnt. Dadurch wird dann auch die Wiederkehr der fatalen Erscheinung vermieden, daß Vereine, lediglich um im Preisgelde recht glänzen zu können, das Einstudiren der gemeinschaftlichen Chöre vernachlässigen, oder bei der Aufführung derselben wenigstens ihre Stimmen schonen.

Im Uebrigen bewegt sich der Männergesang auch hier, wie leider an vielen anderen Orten Deutschlands, meistens in der gewöhnlichen Sphäre der Summ-, Brumm- und höheren Kaeplchenlieder; zu größeren Aufgaben der Kunst, namentlich aber zu Aufführungen mit Orchester, hat er sich noch nie verstanden.

### II. Die Fachmusik.

#### a. Das Hoftheater.

Was soll ich Ihnen nun von dem Hoftheater berichten? Etwas, daß dasselbe durch den Abgang von Fräulein Garrigue's und Herrn Schorr sowie anderer tüchtigen Kräfte der Oper — auch Fräulein Hilgert h gelündigt — gegenwärtig in großer Noth sich befindet und für den Ersatz eines Heldentenor's und dreier Sopran- und Solofängerinnen zumal zu sorgen hat, ungernehet einen uns dringend notwendigen weiteren Paß? Oder daß wir kürzlich zwei Aufführungen des Don Juan und der Zauberflöte erlebten, deren sich selbst ein mittelmäßiges Provinzialtheater schämen würde? Daß ferner seit dem Abgang des talentvollen Griminger dessen Stelle noch nicht genügend besetzt ist, und daß überhaupt der in den letzten Jahren öfter vorkommende Wechsel in den Solokräften auf die gedehliche Entwicklung unserer Oper nur nachtheilig einwirkt hat?

Es werden in dieser Beziehung Stimmen laut, welche die besagtenwerthe Thatsache lediglich dem weit gehenden Autokratismus Willen der an der Spitze stehenden Persönlichkeiten zur Last legen und von willkürlicher, nicht durch das Interesse der Bühne gerechtfertigten Engagements und Ausfündigungen sprechen. Daß das unter dem Einfluß solcher Erscheinungen leidende Publikum mehr als früher darauf gelenkt wird, die doctrinäre Einseitigkeit des Repertoires und der ganzen Leitung bei aller Anerkennung unweifelhafter Verdienste laut zu tadeln, ist klar; die vorhandene Misktimmung wird zunehmen, wenn die bemerkenswerten Läden des ersteren und jene noch empfindlicheren in dem darstellenden Personal nicht bald wirksam ausgefüllt werden.

Die Oper anlangend, so war Fräulein Garrigue's trotz ihrer sichtlich abnehmenden Stimme eine vorzügliche Sängerin und noch bessere Darstellerin, besonders in Gluck'schen Opern, auf welche wir vor der Hand werden verzichten müssen. Seit dem Weggang des Herrn Walter aus Wien im Anfang d. J., früher von der Direction persönlich so sehr gerühmt, besaßen wir nun einen Heldentenor, und seit des begabten Schnorr's an Ntern erfolgter Abreise ist nun ein lyrischer Tenor disponibel, der neu angestellte Herr Storzberg; die Oper wird demnach durch einseitig eines jüngen Sprungs aus dem bislang betretenen steilen Gebiet des heroischen Kothmann's in die feither vernachlässigten anmuthigeren Gefilde der lyrischen und sogenannten Spieloper sich zu retten bemüht sein.

Angesichts dieser Stammeklemme müßte man sich daher schon in der letzten Zeit mit Gangspielen bescheiden, um die Theatermaschine nur nothdürftig im Gang zu erhalten. Es traten auf die Tenore

Künzler und Auerbach, von welchen der Erstere nur theilweise, der Letztere gar nicht gefiel, die Sängeriinnen Boni-Bartel und Feretti, jene im Besitz einer schönen, gleichmäßigen Stimme, diese ein Anfängerin von Talent mit ebenfalls hübschen Stimmmitzeln und endlich Fran Dezz, deren angenehmes, aber keineswegs starkes Organ, sich hauptsächlich zu Soubrettenpartien eignet. Alle drei Damen sollen dem Vernehmen nach engagirt werden.

Unter diesen Umständen war die Spectakeloper, die hier überhaupt sehr bevorzugt wird, während die ältere einfache Oper und die Spieloper in Folge stückmässiger Behandlung wesentliche Mängel darbieten, gerade in den vergangenen Monaten recht an der Tagesordnung und die beiden Guegner Meyerbeer (Propheet) und Wagner beide gleich sehr von der Hoftheaterdirection cultivirt, weitestehenden im Bunde mit Halévy's Jüdin „friedlich“ miteinander, die gebührenden Ehren des Publicums zu betäuben und zu beweisen, daß sie wenigstens im Kämmachen und Effecthabschen bei allem Widerstreit der Principien einerlei Geisteskind sind. „Propheete rechte, Propheete links, das Bestkind in der Mitten.“

Ehe ich meinen Theaterbericht schliesse, lassen Sie mich noch zwei Bemerkungen erwähnen, welche, so heterogen ihr Gegenstand ist, doch in der „Gemeinlichkeit des Hiaslo's“ eine gewisse Zusammengehörigkeit finden.

Zuerst fällt dieses Schicksal Wagner's Vorspiel zur Oper „Trifflin und Holde“, das wir gelegentlich eines Theaterconcert's zu hören bekamen. In der That eine grauenvolle Musik und die Aufnahme ganz dem Dargebotenen entsprechend. Der Eindruck läßt sich schwer beschreiben, den dieses chaotische Tongewirre von herzerregenden Accorden, dieses Meer von dahin sich wälzenden Dissonanzen ohne einen gefunden melodischen Faden, der das verlegte Ohr einigermaßen wieder versöhnen könnte, dieser Rattenkäufig unauflösender, sich selbst mordender Tonfolgen auf den verblüfften Zuhörer gemacht haben. So ungefähr mag die Musik lauten, womit in der ewigen Verdammniß musikalische Bösewichter zur Strafe gepeinigt werden; wer aber hier schon diese Hölle durchmacht, der mag dort frei ausgehen oder ist wenigstens auf die seiner wartenden Qualen gehörig vorbereitet.

Wid' ergriff ein unheimliches Grouen, als die dumpfen Schauer töne des Vorspiels meinen armen Kopf wie ein Schraubstock einstemmten und fortsetzten, und es war mir zu Muth, wie wenn Jemand mich an den Haaren eine Leiter hinauf- und wieder hinunterzöge; als sie endlich aufhörten, die unerbittlichen Räder eines schuldbeladenen Gewissens, schien ich wie von einem bösen Traum erwacht, der drürende Alp hatte sich dagegen in Kopfschmerz und Magenbrüden verwandelt. Beweis, daß die ächte Zukunftsmusik auch körperlich wirkt, etwa wie geschmierter Wein oder ein wackeliger Trank. Das Ganze dauerte höchstens eine halbe Stunde und war so beschaffen, daß es ebenso gut nach drei Stunden, als nach zehn Minuten hätte aufhören können; leider war uns jedoch die letztere Gnuß vom Componisten nicht bechieden.

Ganz aller Gründung und Form bar, gemährte das Vorspiel das traurige Bild einer Einöde, in welcher weit und breit alles erstarben ist und dieß nennt man die Einleitung zu einer „sömlichen“ (?) Oper! So weit muß es allerdings kommen mit den Consequenzen eines Princip's, das alle Künste polizeimäßig in einen Brei zusammenkocht, aus welchem dann das Kunstwerk der Zukunft von einem handfesten Bäder gernetet wird, das namentlich die Kunst entgegen ihren ewigen Gesetzen der Formschönheit und Melodie vom hohen Thron der Phantasie heruntertreibt und zum jämmerlichen Zerbroch und begrifflicher Speculation erniedrigt, — damit auch die taubsten und beschränktesten Leute den unaussprechlichen Aus- und Untergang alles absurden Gebahrens zuletzt erkennen. Wer wird da nicht an den Kampf der Titanen, den Flug des Ikarus und Faust-Wagner's Homunculus erinnert!

Vermehren sich in dieser Weise die „bögherendchen“ Fortschritte unserer symphonischen und dramatischen Genialen, dann g'nade Gott jetzt schon den Ehren uns'rer Nachkommen; wie aber wollen, um mit einem närrischen Ausdruck des überschweiflichen Vechthovencommentators, Staatsraths von Lenz, zu schließen,

das Wagner'sche Vorspiel als den „Zargedel“ des „Zukunftsthemas“ betrachten und in der Hoffnung auf den versprochenen spärteren „Leichenstein“ (s. Deutsche Musikzeitung, S. 37) beruhigt von ihm Abkündigung nehmen. Hinzugefügt sei noch, daß das hiesige Hoftheater bereits die Partitur der Oper käuflich erworben und die letztere hier ihre erste Aufführung erleben sollte, daß aber dieses Project auf unbestimmte Zeit verschoben, wo nicht ganz aufgegeben ist, weil dem Vernehmen nach competente Sachmänner die Sache für musikalisch unansführbar erklärt und überdieß die Solisten die Uebernahme der Rollen aus ähnlichen Gründen verweigert haben.

Zum zweiten Hiaslooper war debauerischer Weise ein Mendelssohn'sches Werk erkoren. Unser thätiger Theaterdirector, Herr Ed. Devrient, hatte nämlich das gewagte Unternehmen ungeführt, Mendelssohn's Walpurgisnacht durch dramatische Zensurung in ein Bühnenstück umzuwandeln.

Der Dichtung und Musik kennt, mußte von vorne herein ungläubig den Kopf schütteln, der Erfolg hat die Unmöglichkeit dargebracht, Werken, welche nur für den Concertsaal und die Lecture geschrieben sind, durch dramatische Auferichtigkeiten auch den fehlenden dramatischen Gehalt zu verleihen.

Auf der Bühne sah man den Blockberg veranschaulicht und weit im Hintergrunde auf einer Anhöhe den Opferaltar angebracht. Von dort aus sang der Oberpriester seine Sott, in so großer Entfernung von den Zuhörern, daß Alles zu schwach klang und die Schönheiten dieser Partie sehr an Wirkung verloren. Da der Chor von Anfang bis zu Ende gegenwärtig ist, im Uebrigen aber nirgend handelnd eingreift, so mußte er durch unaufhörliche Oeficulationen und ebenso zweckloses fortwährendes Aus- und Zufahren den Mangel an Handlung ersetzen und gab dadurch oft Anlaß zu lächerlichen Situationen.

Der Anachronismus in Mendelssohn's Werk, daß die Absicht der Druidenwächter, wie sie Göthe ihnen in den Worten beilegt: „Kommt mit Zaden und mit Gabeln“, musikalisch schon als die wirkliche Ausführung dargestellt wird (Nr. 5 und 6 ter Partitur), während dem Text gemäß die eigentliche Wirkung des ausgeführten Spud's, womit die christlichen Wächter erschreckt und vertrieben werden, erst in Nr. 8 eintreten sollte, dort in der Musik aber nur durch eine leicht figurirte Erinnerung an den früheren Chor angedeutet ist — dieser thausächliche Widerspruch zwischen Göthe und Mendelssohn bildete für die scenische Darstellung eine Hauptschwierigkeit.

Er wurde nicht gelöst und konnte es auch nicht, da nach Göthe's Text die nächste Teufelmaserade der ausgestellten Druidenwächter (Nr. 5 und 6), der Opferdienst der Priester (Nr. 7) und der Schwören der christlichen Wächter (Nr. 8) gewissermaßen eine gleichzeitige Handlung bilden, in der Kunst aber nacheinander folgen. Man suchte sich zwar dadurch zu helfen, daß man in Nr. 6 den Chor durch eine Schaar phantastisch maskirter Tänzer umkreisen ließ, während ein Theil des ersteren die Klapperfelle schwang, also gleichsam eine scenische Generalprobe der Teufelrei für das Publicum veranstaltete, dann die Opferfeuer brachte, nach deren Schluß der Anfang der Instrumentalbegleitung zu Nr. 6 nebst dem Tanz wiederholte und vermittelst einiger „eingeflüster“ Takte zur Musik von Nr. 8 überging, worauf schließlich die christlichen Wächter als „gehorsame Diener des Regierens“ auf dem Berg anlangten, um nach Anhörung des Graues alsogleich wieder zu fliehen.

Dies war aber nur ein kümmerlicher und zugleich komischer Nothbehelf, auch trotz aller mühsamen Combination nicht einmal richtig, indem nach der Dichtung die christlichen Wächter jene Menschenwölfe und Dracheneiber, die „im Jünger vorüberziehen“, nicht aufsuchen, sondern vielmehr von ihnen überrascht und erschreckt werden, daher der ängstliche Ausruf: „Ach, es kommt die ganze Hölle!“ Statt daher ihren Standpunkt unten am Berge zu verlassen und den auf dessen Spitze sich ereignenden geheimnißvollen Schredreihen der Walpurgisnacht beherzt entgegen zu gehen, entziehen sie sich denn dem entsetzlichen Getöse, denn „oben flamm und faust der Böse.“

Hier vermochte also alle Kunst der Scenerie kein dramatisches Bild zu gestalten. Schade, daß die gründlich fundirten Chore unter

dem Einfluß der scenischen Umrube und Lärmwachei wesentlich litten und dem Zuhörer so nicht einmal die Muße einen Erlaß für den gestäuften Anblick zu bieten vermochte. Der Värm in den Klappervestiden z. B. überdauerte Alles. Aus diesen Gründen befrichtigte die Aufführung weber die Freunde der Mendelssohn'schen Musik, welche den von Concerten her gefassten Genuß vergeblich erwarteten, noch Jene, die eine dramatische Darstellung der Walpurgisnacht gehofft hatten, und das Wert mag nun nach vieler Mühe des Einstudiums wieder in den Concertsaal zurückzuführen, wo es als „Vollade“ auch hingehört und seiner Wirkung sicher ist. Eine derartige ausschließliche Verwendung erscheint gewiß auch im Sinn von Dichter und Componist, ja sogar als eine Pietät gegen dieselben.

Gegenwärtig hat das großherzogliche Hoftheater Ferien; nach deren Ende steht das Studium von Mozart's *Così fan tutte* und *Salvator's* *Blitz*, sowie Meyerbeer's *Donna* bevor.

(Schluß folgt.)

## Correspondenzen.

### Thüringen.

C. Bl. Am 21.—24. Juli d. J. fand in Coburg ein großes Fränkisch-thüringisches Gesangsfest (3. Coburger Sängertag) Statt. Es war dies Fest in allen seinen Theilen ein gelungenes zu nennen. 1500 Sängern aus Franken und Thüringen hatten sich eingestellt. Preußen hatte aus Stettin sein Contingent gestellt. Mit ungetheiltem, vollem Vobe mag der Festordnung, des Festprogramms gedacht werden. Auch das Musikprogramm enthielt Herrliches, doch wurde auch der Fehler begangen (wir Deutschen rümpfen uns zu schwer davon los), daß zu complicirte Sätze für den Gesammtgesang mit aufgeführt waren. Für Feste und Aufführungen, die nur eine Probe zulassen und wo große Massen wirken, muß man, zumal wo der größte Theil Dilettanten, nur mit einfachen Compositionen vorgehen. — Das Programm für das erste Concert am 22. Juli in der St. Moritzkirche bestand aus folgenden Concerten: Vobgesang, componirt von Krämer in Coburg, Halleluja von Händel, Festgesang a. d. Künstler von Mendelssohn-Bartholdi, Hymne Doppelchor von F. Schneider, Te Deum von A. Paetzl in Coburg, Hymne von H. E. z. S. C.

Der Vobgesang von Krämer ist eine für die Masse wohlbedachte Composition, den Gesangsverhältnissen angemessen, mit guter Orchesterbegleitung, und machte als solche eine gute Wirkung. Ueber die Wahl des Händel'schen Halleluja möchte ich das Urtheil des M. K. n. n. n. und Kunstfreunden überlassen, mich dünkt es für Männergesang, mindestens in solchem Arrangement nicht ganz am Platze. Unverwundlich ist diese Composition zum Glück. Die Wirkung war eine großartige, besonders da alle Sängern mit wahrer Enthufiasmus sangen. Mendelssohn's herrliche Composition hatte mit dem alten engen Raum, der unangelegten Stellung des Orchesters zum Gesang zu kämpfen. Der Dirigent hatte in Begeisterung und Feuer für die Sache die Masse außer Augen gelassen und das Tempo entschieden zu rasch genommen. Die Schneider'sche Hymne rettete die Energie des Directors vor gänzlichem Auseinandergehen, denn diese Composition, so schön und gut sie ist, gehört nicht zu denen, die sich von Dilettanten mit einer Probe bewältigen lassen, besonders wenn Localverhältnisse noch hindernd eintreten. A. Paetzl, der gebiegene Componist mehrerer Cratorien und Messen, welche mehr Berücksichtigung verdienen, hatte ein schönes Te Deum geschaffen, welchem ich nur einen leisen wenig kürzeren Schluß gewünscht hätte. Der Erfolg war ein äußerst günstiger. Die Hymne von H. E. z. S. C. zeigte wie geeignet für solche Feste einfache Compositionen wirken. Mächtig drangen die Töne, welche (gleich der Dichtung von „Müller v. d. Bierbrau“) begeistern, durch die Räume. — Das ganze Concert machte einen großen, erhebenden Eindruck.

Das Programm des zweiten Concerts am 23. Juli im Hofe der Veste Coburg war: „Auf zur Fremde“ von Ved er in Würzburg, „Waldesgruß“ von F. Abt, „Heil dir, Heil mein Vaterland“ von Schmölzger, „Krieger's Obeth“ von Vagner. Alle diese trefflichen Compositionen wurden mit Feuer und Begeisterung gelungen und übten ihre Macht.

In der Sängerkirche erschienen die Einzelgesänge, die fast alle in höchster Weise gelungen waren. Besonders zeichnete sich das aus Stettin gelommene Doppelquartett aus. Das schöne Fest endete zu Aller Zufriedenheit vom besten Wetter begünstigt und soll, so Gott will, nächstes Jahr in Nürnberg ein Gleiches abgehalten werden.

## Nachrichten.

Von Bernsdorf's „Universal-Lexikon der Tonkunst“ sind so eben die Lieferungen 29 und 30 erschienen; das Werk geht nunmehr bis E. Die dritte (letzte) Lieferung des ersten Bandes von Spahr's Selbstbiographie ist soeben erschienen.

Musikdirector Stern in Berlin hat den Titel „sonstlicher Professor“ erhalten.

Der Großherzog von Hessen hat dem Kapellmeister Marxpurg zu Mainz in Anerkennung seiner Direction des wiesener mittelrheinischen Musikfestes die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Musikdirector Jul. Schaffer von Schwerin wurde zum Director des akademischen Vereins und der Singakademie in Breslau ernannt.

Für das Gewandhausorchester in Leipzig wurde Herr Davidoff aus Moskau an Ortmayer's Stelle als Violoncellist engagirt.

Nach einer Aeußerung des kürzlich in Wien weilenden Herrn Generalmusikdirector Fr. Lachner gedent man in München in nächster Saison ein noch unbekanntes Cratorium von J. Haydn „die Rückkehr des Tobias“ anzuführen.

In Florenz soll Cherubini ein Denkmal gesetzt werden.

Von dem Componisten Joseph Hartmann Stunz in München ist ein Catalog seiner ausgewählten hinterlassenen Werke erschienen. Derselbe führt u. A. 19 Messen, 34 Oratorien, 15 Chortorien nebst vielen anderen Kirchenmusikstücken, — ferner 6 Opern, 1 Symphonie, 4 Ouverturen, eine Menge einzelner dramatischer Compositionen (Arien, Scenen u. s. w.), 23 Stücke für Männergesang und eine Anzahl Bearbeitungen von Werken älterer Meister auf. — Wegen Abschriften oder Ankauf von diesen Werken hat man sich an den Verstorbenen Sohn, Hector Stunz, zu wenden.

In Leipzig hat am 13. August ein Gesangsfest stattgefunden, an dem sich etwa 1000 Sängern aus Pöhlen und Sachsen beteiligten.

Der I. sächsische Militär-Musikdirector Herr August Böhm ließ sich im Carltheater in Wien an drei aufeinander folgenden Abenden auf der Zugspitze hören. Seine Fertigkeit und Reinheit der Intonation, sowie sein Vortrag werden sehr gelobt.

Der Wiener Sängerbund veranstaltete am 18. August eine Sammelliederfest in den Sperlgärten, wo neben Chören von Effer, Heinzl, Konradin, Mendelssohn, Reichardt, Schmölzger und Silber auch die für das Thüringer Sängersfest componirte „Hymne“ von H. E. z. S. C. aufgeführt wurde. Wir waren verhindert dieser wie den vorher angeführten Productionen beizuwohnen.

S. B. Mit aufrichtigem Bedauern haben wir vernommen, daß der Schlußsatz unseres Referats über die Clavierprüfungen am Conservatorium (Nr. 32, Seite 256, Spalte 1) eine Deutung erfahren hat, die wir nicht vorausgesehen, und die unsere Worte für den Betreffenden, Herrn Professor Dr. Virchow, kränkend und dessen Ehre beeinträchtigend erscheinen ließe. Wir halten es deshalb für Pflicht hiemit zu erklären, daß wir, namentlich mit dem dort gebrauchten Ausdruck „abhandeln lam“, keineswegs in ehrenvoller Weise erfolgte Lösung seines Contractes mit der Direction der Weidlich'schen Musikreife bemängeln wollten (siehe zur Bekräftigung unserer diesfälligen Meinung auch die auf diese Sache bezüglichen Notizen in Nr. 7, Seite 56, Spalte 2 und in Nr. 12, Seite 96, Spalte 2), sondern daß damit nur auf das Ungewöhnliche hingewiesen werden sollte, was in der Suspension der Schule mitten im Curs für uns zu liegen schien; keinesfalls waren wir geneigt, die Anerkennung zu schmälern, die den Verdiensten des geachteten Künstlers und Lehrers, seinem anerkanntem Eifer, seinen Erfolgen und der unanstößigen Ehre des Mannes gebührt.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Schotten-Bastei Nr. 108. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Bessel & Hüsing, vormals G. W. Müller & Witte. Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Wegen des auf den 8. September fallenden Feiertags wird die nächste Nummer schon Freitag den 7. ausgegeben.

Inhalt. Robert Schumann's Scenen aus Göthe's Faust. II. — Feuilleton: Zur Erinnerung an das vierte mittelrheinische Musikfest. (Schluß). — Briefe aus Karlsruhe. (Schluß). — Recensionen. — Correspondenzen. — Zeitungsgeschau.

## Robert Schumann's „Scenen aus Göthe's Faust“.

### II.

S. B. Wir gehen jetzt zu der Besprechung der beiden ersten, zwar auch viel Geistvolles enthaltenden, im Ganzen aber doch minder genialen Abtheilungen über.

Das Werk wird mit einer Ouvertüre eröffnet, deren Beurtheilung nur mit allem Vorbehalt geschehen kann, da ein Arrangement, wo möglicher Weise belebende Zwischenstimmen weggelassen, polyphone Stellen der Spielbarkeit wegen in homophone verwandelt sein können, \*) keine verlässlichen Anhaltspunkte bietet, und überdies die instrumentale Färbung nur errathen läßt. Einiges aber was keinem Zweifel unterliegt, nämlich die Zeichnung des Gemäldes, der Gedankengang, die periodische Structur, geben jedenfalls Anlaß vorläufig auszusprechen, was uns an der Sache scheint. Daß Schumann eine Ouvertüre zu solch' einem, von ihm Jahre lang gehegten, und geistig verarbeiteten Stoff nicht leichtfertig hingeworfen haben, ist wohl selbstverständlich; leider aber fiel eben die Composition derselben in eine Zeit, wo Schumann nicht mehr die Frische des Geistes und die Klarheit des Urtheils besaß (1853), und wo man in seinen Compositionen schon den Putschschlag der Gesundheit vermist. — Merkwürdig und interessant ist zwar diese Ouvertüre auch; es weht eine ächt faust'sche Luft aus derselben, und ist durchaus nichts Unbedeutendes darin. Sie ist weder arm an vielsagenden Motiven, noch fehlt es an Kraft. Aber die rhythmisch periodische Gestaltung ist von großer Schwerefälligkeit und Unklarheit, so daß man sich nicht wenig anstrengen muß, um in diesem Dunkel zu sehen und zu unterscheiden. Nicht zwar wollen wir diesen Ausspruch auf die Introduction bezogen wissen, wo überhaupt ein gewisses mystisches Wesen in Betracht des Stoffes nicht schadet; aber in dem eigentlichen Hauptatz (überschiebendes „Etwas bewegter“) da hätte wohl etwas hellerer Tag werden können, als wirklich der Fall ist. Schon im Thema schiebt der Componist dreimal nach je zwei Takten einen den Fluß störenden einzelnen ein. In den zwei darauf folgenden Takten wird man wieder in die Einseitigkeit verjagt, und mit dem 12. Takt ist schon die Episode da. Von hier ab geht es in einem natürlichen Gleiße weiter, ja diese Takte, namentlich aber die eigentliche Gesangstheile (Takt 23 u. f. f.) sind von großer Schönheit. Vom 27. Takt an beginnt die Weiterführung eines Schmel-Triolenmotivs, welche eine Stodung hervorruft, und dem Ganzen etwas Schwerefälliges gibt.

Das ist nun der Stoff der Ouvertüre, und der Compo-

nist läßt die verschiedenen Motive, die in rhythmischer, tonischer und periodischer Hinsicht zu wenig auseinander treten, und nirgends consequent festgehalten oder zur Spitze gesteigert werden, mit einander abwechseln, wobei im Allgemeinen an der Form der Ouvertüre festgehalten wird. Zuletzt tritt ein Coda in der Durtonart (D-dur, — die Ouvertüre geht in D-moll), aber ohne Tempoveränderung auf, welches geschlossene Kraft ausdrücken soll, dessen Motiv aber zu kurzatmig ist, so daß Alles in lauter einzelnen Stücken zum Vorschein kommt. Diese Wendung zur freudigen Kraft ist auch nicht einmal festgehalten, denn im 9. Takt läßt sich schon wieder, wenn auch in D-dur, das Allegro-Thema vernehmen, und ohne jegliche Steigerung säuft das Stück seinen Ende zu. Zimmerhabe, daß Schumann nicht um acht Jahre früher die Ouvertüre schrieb, da wäre wohl ein ganz anderer Vau zu Stande gekommen!

Als erste Nummer der ersten Abtheilung kommt nun gleich die „Scene im Garten“, und zwar von den Worten Faust's an: „Du taumelst mich, o kleiner Engel, wieder“ u. s. w. Dieses Gespräch will uns für eine musikalische Behandlung nicht recht geeignet scheinen, es wird durch die Musik eine Lyrik in die Sache gezwängt, die nicht darin liegt, und so macht uns das Stück keinen vortheilhaften Eindruck, obwohl es, rein musikalisch betrachtet, recht sümig, hübsch und fließend gesetzt ist.

Nr. 2 bringt „Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa.“ Ein Stück, sozusagen voll trefflicher Staffage, aber ohne Hauptmotiv, ohne Vorder- und Hintergrund. Damit wollen wir sagen, daß die Singstimme wenig Melodie hat, mehr declamatorisch gehalten ist, während hauptsächlich die Instrumente die Stimmung wiedergeben. Als Musikstück, nicht unterstützt durch menschlichen Vorgang, glauben wir daher nicht an eine bedeutende Wirkung, es müßte denn der Vortrag der Sängerin ein eminenter sein.

Nr. 3, Scene im Dom, ist nicht zu beurtheilen ohne Einsicht der Partitur. Das Orchester ahmt die Majestät der Orgel nach; scharf angeschlagene Accorde, eine wogende Mittelstimme, ein erschütternder Grundbaß, welche Gestalt das Alles durch die Instrumentation erhält, wäre jedenfalls eines neugierigen Blicks in die Partitur werth. Das Orchester kehrt später zu seiner natürlichen Tonfarbe zurück, und mit dem Tremolo des G-moll-Accords ertönen die Worte des „Bösen Geiß's.“ Wie anders war die Gretchen“ u. s. w. Dazwischen braust hin und wieder neuerdings die Orgel, Gretchen stammelt in abgerissenen Lauten „war ich der Gedanken los,“ und endlich wirft der Chor sein Dies irae drein. Ein Bild von großer dramatischer Wirkung. Ob aber für die betheiligten Personen zur musikalischen Darstellung günstig? Man hat Schumann vorgeworfen, dieses Dies irae sei kein solches; wie uns dünkt ist dieser Vorwurf ungerecht; denn erstens handelt es sich hier nicht um wirkliche Kirchenmusik, und eine ernste großartige

\*) Es ist uns so eben auch ein vierhändiges Arrangement von B. Bagge (in demselben Verlag erschienen) bekannt geworden, welches aber obiger Annahme keine neue Näherung gibt.

Mahnung spricht sich in diesen unisono's aller Singstimmen, in diesen wichtigsten Harmonien unseres Trachtens denn doch aus. Keinesfalls können wir in das absolute Verdammungsurtheil einstimmen, welches über diese Nummer anderwärts ausgesprochen wurde. — Mit ihr schließt die erste Abtheilung.

Die zweite hat schon Scenen aus dem 2. Theil des 6. th'schen Gedichts zum Gegenstand. Nr. 4, „Ariel, Sonnenaufgang,“ B-dur  $\frac{3}{4}$  Takt, beginnt mit einer gefangvollen Einleitung, wo die Violinen eine ruhige und sinnige Melodie spielen, und die Harfe rhythmisch gebrochene Accorde darzwischen erschallen läßt. Der Clavierauszug sagt nicht, ob die noch außerdem am Anfang vorhandene, wahrscheinlich den Streichinstrumenten zugetheilte Triolenbegleitung fortgesetzt wird, — so wie es steht, kann es vom Componisten kaum gemeint sein. — Der Gesang Ariels erhebt sich nicht zu eigentlich musikalischer Schönheit; dagegen ist ein folgendes Soloextert, wo drei Frauenstimmen mit drei Männerstimmen alterniren,

Soprano 1, 2 und Alt



Wenn sich tau die Lüfte füllen um den grünlich-schänzten Plan  
(wird von Tenor 1, 2 und Bass wiederholt mit Schluß in Es)

von reizendster Schönheit, und ein Chor,  $\frac{3}{4}$  Takt, klingt zwar etwas Weber'sch:

Thä - ter grünen, Hügel schwellen, hushen sich zu



Schatten Ruh



erhebt das Stück aber zu glücklicher Wirkung. Es erhält übrigens durch die Stelle; „Horch dem Sturm der Horen“ noch einen interessanten Aufzug, und durch den gegen das Ende hin sehr schwungvollen Gesang Faust's einen recht imponanten Schluß.

Nr. 5, „Die vier grauen Weiber“, wird oft von Musikern als eins der besten Stücke des Werks bezeichnet. Wir sind nicht dieser Meinung. Nicht als ob wir an dem Musikstück als solchem kein Gefallen fänden; aber es scheint uns der Charakter nicht richtig getroffen. Der „Mangel,“ die „Schuld,“ die „Noth“ und die „Sorge“ sind vier bleiche schleichende Gestalten, die nicht springen und hüpfen wie Elfen oder Hergen. Schumann kleidet dieses Stück in einen raschen  $\frac{3}{4}$  Takt, H-moll, und läßt eine springende Achtelfigur durchaufen, die recht geistreich, obwohl nicht gerade originell ist, die aber die vier grauen Weiber nicht besonders charakterisirt; auch den Singstimmen fehlt das Unheimliche was ihnen gebührt. Das ansprechende Solo Faust's, dann sein Zweigespräch mit der „Sorge,“ besonders aber sein kräftiger Desdur-Gesang: „Ich bin nur durch die Welt gerannt“ u. s. w. sind Sätze, die einzeln genommen das Interesse sehr lebhaft zu erregen und zu fesseln vermögen.

Nr. 6, „Faust's Tod,“ die letzte Nummer der zweiten Abtheilung, enthält die Scene im Vorhof des Palastes bis zu den Worten des Chors: „Es ist vorbei.“ Das Folgende, den Kampf der Engelschaaren mit Mephistopheles und seinen Teufeln, der eigentlich einen prächtigen Stoff für zwei Chöre und Solostimmen abgegeben hätte, hat Schumann bedauerlicher Weise liegen lassen. Mit recht geistreichstapflernden Tönen hat er den Gesang der „Nemuren“ zu treffen gewußt; die Wirkung von Anabentimmen in Terzen gehend mit sehr hoch liegenden Tenoren und in schnellem Tempo:

## Feuilleton.

### Zur Erinnerung an das vierte mittelherrnische Musikfest zu Mainz.

Aus der Reiseumappe eines musikalischen Touristen.

(Schluß.)

#### II. Zweites Concert.

Montag den 23. Juli begann schon um 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr Morgens die Generalprobe für das zweite Concert und dauerte bis gegen 1 Uhr, so daß die Mitwirkenden kaum Zeit hatten, mit dem Wirtagsmaß und der nöthigen Toilette bis zu dem auf 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr Nachmittags festgesetzten Beginn der Auführung fertig zu werden.

In derselben hörten wir zuerst die Ouverture nebst ausgewählten Scenen aus Gluck's Alceste, die Soli ausgeführt von den bereits früher genannten Kräften. Diesen Bruchstücken folgte ein vierstimmiges Kyrie eleison (aus der Messe „Aeterna Christi munera“) von Palestrina, und das altbekannte Ave verum corpus von Mozart, das auf allgemeines Verlangen noch einmal gesungen wurde. Beethoven's Symphonie in C-moll, von dem Orchester mit Feuer und vieler Präcision gespielt, schloß die erste Abtheilung. Den zweiten Theil des Concerts bildete sodann Mendelssohn's Walpurgisnacht, ein Werk, dessen Werth zu bekannt ist, als daß es

nicht gleich der Symphonie eine begeisterte Aufnahme hätte finden sollen.

Zur speciellen Beurtheilung der Programmnummern übergehend, müssen wir vor allen Dingen bedauern, daß man von Gluck's Alceste dem Publikum diese Antilogie geboten, welche den großen Meister in einzelnen Szenen einbergsuchen zwang. Wer Gluck's Opern (Alceste, Armida und die beiden Iphigenien) mehrmals auf der Bühne zu hören das Glück gehabt hat, wird überhaupt gegen jede concertmäßige Vorführung, den Orpheus ausgenommen, sich erklären müssen, da dieselbe zu der scenischen Darstellung sich verhält, wie der starre Tod zum blühenden Leben. Kann man sich dieses Eindrucks im Concertsaal schon bei ungeschwächerter Wiebergabe unmöglich erwehren, um wie viel mehr muß dieß der Fall sein, wenn uns das durch und durch dramatische Kunstwerk eines Gluck in mehreren unzusammenhängenden Stücken, die sich wie die vierstimmige Mutterlappen eines Schneiders ausnehmen, portionenweise zugemessen wird?

In der That ein ebenso gefährliches, als geschmackloses Wagstück. Es wäre ein Leichtes, aus dem Text, wie er dem Programm sich beigebrückt findet, die Richtigkeit der beiden Prädicate des Näheren nachzuweisen; indem wir der Raueersparnis wegen darauf verzichten müssen und zum Beleg unserer Behauptung auf obiges Actenstück uns berufen, bemerken wir bloß noch, daß wir dieser unglückseligen Zerissenheit zum großen Theil die geringere Wirkung zuschreiben, welche im Vergleich mit den übrigen Nummern des Concerts die herrlichen Alceste'scenen auf die Zuhörer ausübten, freilich war auch die Durchführung ziemlich matt und erwangelte besonders

Wir treten dir, so gleich zur Hand



u. f. w.

muß eine ganz eigene sein. Die Bässe führen später einen Gang fort, der eigentlich an italienische Opern erinnert:



u. f. w.

Anfangs frappte uns dieser seltsame Anklang; da aber das Ganze ein so seltsames Gemisch von Verwehrt und künstlichem Neben repräsentirt, so stellen sich diese Bässe bei näherer Betrachtung als eine Carratur, also als ein feiner und glücklicher Einfall heraus. Dieser Remorengefang ist zugleich ein abgemildertes Musikstück mit einheitlicher Haupttonart (D-moll), gegen welche die Tonart A-moll (Mephistopheles' Solo) den Contrast, gleichsam den Mittelsatz bildet. Nach einem kleinen Ochesteroda treten die Hörner in D-dur mit einem gar eigenen Motiv ein, das zu dem nun folgenden Gesang Faust's („Wie das Gestrir der Spaten mich ergötzt“), sammt jenem noch leise forthämmernden Bassmotiv festgehalten wird.



u. f. w.

Das Schwanende der von je zwei zu zwei Takten wechselnden Tonarten (D-dur, D-moll, D-dur, B-dur, F-dur, C-moll, G-moll u. f. f.) würde einem Commentator zu vielfachen Bemerkungen Stoff geben; man könnte z. B. dahinter erblicken wollen: die Tanschung, der sich Faust hingibt, indem er wähnt auf dem höchsten Punkt des Glücks angelangt zu sein, da doch die Remuren schon sein Grab graben, genug, daß die

Stelle zu denken gibt, und ihre Wirkung auf den für so phantastische Dinge empfindlichen Zuhörer nicht verfehlen wird. Nach dem Zwischengefang des Mephistopheles folgt nun wieder ein kräftiger Gesang Faust's, in As-dur (später C-dur) worin manch anjüngendes Motiv, aber auch viel unerquicklich-declamatorisches vorkommt, welches viele Musikreihen nicht besonders befriedigen wird, obwohl es dem, eben nicht sehr musikalischen Text ganz entsprechend gesetzt ist. Eine schließende symphonische Achetriolenstelle:



u. f. w.

gebot auf den kleinen Nonenakkord vom Grundton C, bezeichnet Faust's Tod in recht charakteristischer Weise. Darauf singt Mephistopheles eine Art Recitativo, dessen erste zwei Takte eine modulatorische Unreinheit enthalten. Sehr schön dagegen ist, was der Chor dann noch zu singen hat, denn das leise Trauermusik, die das Orchester dem nach so seltsamen Lebenslauf Dahingefahrenen nachruft, und womit die zweite Abtheilung ernst und feierlich schließt.

Nachdem wir nun versucht haben, die einzelnen Scenen (soweit es der Raum zuließ, — denn für eine noch eingehendere Analyse bleibt noch viel zu jagen übrig \*), zu charakterisieren, und ihren Werth somit thunlich zu bestimmen, können wir es dem Leser überlassen zu beurtheilen, ob diese einzelnen Scenen, der Reihe nach vorgeführt, einen hinreichend einheitlichen Eindruck machen, und schließlich jene Befriedigung erregen werden, die den Wunsch hervorruft, das Ganze noch mehrere Male zu hören, und immer tiefer sich in das Werk einzuleben. Was uns betrifft, so können wir nur wünschen, daß die Concertunternehmungen dort, wo für Schumann's Verständnis erwacht ist, und wo man seine Leistungen willig anhört und billig beurtheilt, den Versuch wagen möchten, zuerst

\* Ein großes Capitel wären auch hier wieder die „Declamations-schreier“, welche allerdings keine Schönheiten, aber doch tausendmal eher zugetragen sind, als die Wolkenverenkungen Jener, denen eine Melodie nie „einsait“.

bei den Recitativen von Seiten des Ochesters jener dramatischen Lebendigkeit und schlagenden Präcision, wie sie Gluck'sche Musik verlangt.

Herr Schorr, welcher die Partie des Admet in Karlsruhe öfter gesungen, trug dieselbe mit dem Feuer eines die scenische Darstellung gewöhnten Sängers vor, und erntete namentlich durch den gefühlvollen Vortrag der beiden Krien in A-dur und A-moll aus dem zweiten Act verdienten Beifall. Frau Duffmann-Weyer als Alcete stand ihm würdig zur Seite und rechtfertigte durch ihre vorzüglichen Leistungen ihren Ruf als dramatische Sängerin. Wenn wir ferner die Klarheit, Gleichmäßigkeit und deutliche Aussprache ihrer Stimme anerkennen, so können wir nur bedauern, daß eine den Anwesenden angezeigte Indisposition derselben uns außer Stand setzte, auch über die Stärke ein richtiges Urtheil zu fällen. Wer heiser ist, singt natürlich nur mit gedämpften Kräften.

Die übrigen Soli (Oberpriester und Orakel) wurden von den Herren Rindermann und Weder anerkennenswerth vorgetragen; Ersterer sang die Arie mit Chor im Tempel um einen Ton tiefer, d. h. in B-moll. Warum man den Apollo bei der Schluscene des 3. Theils aus einem Bass in ein Altolo umgewandelt, vermögen wir nicht zu begreifen; etwa, um Kräusen Schreck auch einige Takte zuzubringen?

Sollte irgendwo wieder einmal eine von Gluck's Opern im Concert angeführt werden, so möchten wir im Voraus bitten, aus Pietät für Gluck einen ganzen Act (von der Alcete z. B. den ersten) oder zum mindesten eine zusammenhängende Episode zu wählen.

Mit der Wahl des Palestri'n'schen Kyrie und Mozart'schen Ave verum, obgleich diese Gesänge recht zart und nuancirt vorgetragen wurden, können wir uns ebenso wenig einverstanden erklären, und betrachten die erst seit einigen Jahren aufgenommene Neuerung, auch Werke alter Kirchencomponisten, wie Palestrina, Cacciarde, auf den Musikfesten zum Vortrag zu bringen, offen gestanden, als einen kleinen Kunstgriff, um das Programm pitanter zu machen, sowie als eine übel angebrachte Coloterie mit der Musikgeschichte. Den fraglichen Meistern ist sicherlich kein Gefallen erwiesen, wenn sie auf diese Weise aus der Vergessenheit plötzlich in den blendenden Concertsaal sich verfest sehen.

Solche Compositionen vertragen offenbar keine Massenbesetzung, da sie seiner Zeit nur für einen „ganz kleinen“ Chor zum Dienst der „Kirche“ geschrieben und berechnet waren; am allerwenigsten dürfte aber die Palestri'n'sche Tonstufe sich zu derartigen Experimenten eignen, wo außerdem das declamatorische Element des Gesanges noch kaum sich entwickelt findet. Soll indeß absolet gegen das ästhetische Gesetz gesündigt werden, dann nehme man wenigstens acht- und mehrstimmige Chöre, die schon eher eine Entfaltung von Massen zulassen; hiezu werden sich unter Compositionen wie Palestrina, R. Laß, Gabrieli, Benevoli, Lotti, A. Scarlatti, Durante, Leo &c. — die gleichzeitigen Deutschen ungerneht — passendere und dankbarere Stücke finden, als gerade dieses Palestri'n'sche Kyrie es war, das von der Versammlung als ein Stück aus einer ihr gänzlich unbefannten Tonwelt offenbar nicht verstanden wurde, und deshalb eine sehr fähle Aufnahme fand. Doch darüber ein andermal mehr.

vielleicht mit der dritten Abtheilung allein, oder mit einzelnen Nummern der 2. und 3. Abtheilung, — endlich auch einmal mit dem Ganzen. Einzelne Verände mit der dritten Abtheilung sind schon gemacht worden, \*) mit welchem Erfolg bei dem großen Publikum, ist uns unbekant (über die Berliner Aufführung brachte seinerzeit D. Gumprecht in den „Receptionen“ einen warmen Bericht), ist auch nicht entscheidend, denn gar manches jetzt allgemein anerkannte und beliebte Werk Schumann's hat früher wenig Anklang gefunden und nur vereinzelte Aufführungen erlebt; seitdem ist man aber in der Beannschaffung mit dem Schumann'schen Wesen, und mit der richtigen Beurtheilung seines Wesens bedeutend vorgehritten, und so dürfte jetzt auch Faust, dieser jeden Deutschen mächtig erfassende Stoff, in seiner jedenfalls durch Schumann am besten gelungenen musikalischen Ausprägung, Interesse und Theilnahme erregen. Wir wollen zu dessen Aufführung nicht solche Vereine anregen, die, wie die Singakademien u. dgl. principieil nur der Pflege älterer geistlicher Musik obliegen. Es gibt aber auch andere Anstalten, wo man einen Chor zur Verfügung hat, und diese sollten, meinen wir, die Sache in ernste Ueberlegung ziehen.

## Briefe aus Karlsruhe.

(Schluß.)

### II. Die Sachmusik.

#### b) Concerte.

Als eine ständige Concertunternehmung haben wir noch die musikalischen Abendunterhaltungen im Foyer des Hoftheaters, welche sich die Pflege der Kammermusik zur Aufgabe machen, zu erwähnen. Jeden Winter werden deren sechs veranstaltet, in welchen regelmäßig

\*) Zu Berlin. Wasielewsky schreibt in der mehrfach berührten Biographie (S. 229) die „ganz“ Composition sei im Jahre 1849 in drei Städten (Leipzig, Dresden, Weimar) zu gleicher Zeit aufgeführt worden. Da aber die „vier großen Weiber“, Faust's Tod erst 1850, die Quverture aber erst 1853 componirt wurden, so wird wohl nur die dritte Abtheilung, der „Epilog“ gemeint sein.

ein Clavier-Trio oder Quartett, ein Streichquartett, ein Instrumentalfolo und ein Gesangsolo zum Vortrag gelangen. Den Clavierpart hat Herr Hofmusikdirector W. Kallimoda übernommen; das Quartett besteht gegenwärtig aus den Herrn Concertmeistern Will. Zahlsberg, P. L. Lam und Lindner, letztere drei Mitglieder der Hofkapelle, welche Künstler auch in verschiedenen Solovorträgen auftraten, während die Gesangsoli durch Kräfte der Hofkapelle angeführt waren. Die Programme brachten des Gediegenen viel und die Theilnahme des Publikums äußerte sich sehr erfreulich.

Die Orchesterconcerte der großherzoglichen Hofkapelle, nach vieljährigem Andringen vor einigen Jahren endlich in's Leben gerufen, mußten leider nach kurzem Bestehen wieder aufhören, weil ihr materieller Ertrag für die Musiker allzu gering ausfiel, eine Thatsache, welche im Interesse des künstlerischen Fortschritts der Hofkapelle wie der Freunde der symphonischen Musik sehr zu beklagen ist, übrigens von der Opferfreudigkeit der ersten Zeit günstiges Zeugniß ablegt. Seitdem müssen wir den Genuß einer Symphonie entbehren, wenn nicht gerade irgend ein anderes Concert zur Verfügung derselben passenden Anlaß gibt.

Ein solcher wird stets geboten durch das alljährlich am Palmsonntag stattfindende Concert der Hofkapelle zum Besten ihres Orchesterpensionsfonds, in welchem d. 3. unter Anderem die C-dur-Symphonie von Rob. Schumann, ein Clavierconcert von Liszt und Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen vorkamen. Erstere gefiel nur theilweise, das Concert — ich glaube, es ging in Es-dur, wenn man überhaupt bei Compositionen dieses Schläges, welche willkürlich und irrthümlich in allen Tonarten herumhüpfen, sich einer so „veralteten“ Bezeichnung noch bedienen darf — mißfiel durchaus wegen seines gänzlichen Mangels an Erfindung und einer beispiellosen Formlosigkeit, obgleich Herr Zahlsberg dasselbe zwar ohne Gefühl, aber mit großer Bravour vortrug, und auch die Beethoven'sche Composition zu Koblenz's Stück, mit ihm die Schwandens eines Gelegenheitswerkes theilend, konnte für ihre rhapsodischen Nummern keinen warmen Beifall erringen.

Was letztere betrifft, so hatte ein neuer erklärender und die einzelnen Takte verbindender Text für gut gefunden, der Götin Minerva die weite Reife nach Ungarn zu ersparen, sie dagegen nach ihrem Erwachen aus zweitausendjährigem Schlaf gnädigst in Hellas zu belassen und ihr zu Liebe das geliebte Land, dessen Befreiung

Warum hat man aber nicht an eine Motette Joh. Seb. Bach's oder seiner Vorläufer gedacht?

Da über die C-moll-Symphonie oben schon das Nötzige gesagt ist, so erscheinen nur einige Worte über die Walpurgisnacht noch nothwendig.

Die Sopi sangen Fräulein Schred, die Herren Schnorr und Beder, und statt des plötzlich als Hestor entschuldigenden Herrn K. in der maan der zufällig anwesende Herr Schönhofen (Oberpriester), letzterer natürlich ohne Probe, und wegen dieser bereitwilligen Uebernahme vom Publikum doppelt beklacht.

Overture, Nr. 1 vom Alla breve an (die Klamme lod'te etc.), Nr. 4 und Nr. 6 waren entschieden zu langsam und konnten so unmöglich die genobnte Wirkung erzielen, die Chöre dagegen frisch und genau studirt, weshalb sie unbedenklich in ein hitzigeres Feuer hätten geführt werden können. Auch Mendelssohn's Walpurgisnacht halten wir seiner schnellen Rhythmen und seinen Durcharbeitungen wegen nicht geeignet für eine Massenaufführung.

Nach dem Schlusse des Concerts wurde von einem Mitgliede des Festeomites dem Esfer sämtlicher Mitwirkenden und Vereinsdirigenten, dem Gediehen der mittelhessischen Musikfeste und zuletzt dem diesjährigen musikalischen Leiter, Herrn Fr. Marx, Musikdirector der Wäinzer Piedertafel, ein Hoch ausgebracht, in welches die Anwesenden dankbar einstimmten. Diesen Dank haben alle Theilnehmer vom Hauptdirigenten bis zum letzten Sänger und Instrumentalisten durch ihre unermüdete Ausdauer in Proben und Concerten wohl verdient.

Was die musikalische Direction anbelangt, so offenbarte sie viel Muth und Gehärd zur Beherrschung der Massen; bei größter Ersparung wird sich die bisherige unschöne Weise der Leitung gewiß abklären und einer wünschenswerthen Ruhe, Umficht und Bestimmtheit Platz machen. Mit Freude begrüßen wir es, daß man bei den mittelehessischen Musikfesten auch aufstrebende Talente an der Spitze läßt und nicht einen beliebigen Capellmeister von ferne her dazu beauftragt, der in den letzten Proben die einheimischen, von Anderen mühsam einkundirten Kräfte unmöglich kennen lernen kann und das erachtet, was diese gefaßt haben.

In Bezug auf die Männerstimmen aus den Piedertafeln etc. fanden wir gegen früher eine bessere Amalgamirung, also einen Fortschritt; die Stimmen am Rhein klingen überhaupt hell und die Sänger öffnen doch wenigstens den Mund. Ein Ausblid von den Gallerien: auf den großen, amphitheatralisch angestellten Körper der Mitwirkenden unter ihnen ein schöner Damenkranz in reicher Toilette, gewährte einen imposanten Anblid.

Die Musik des Saales war zwar besser, als seiner Zeit jene in Mannheim, immerhin aber mangelhaft, insofern das zahlreich Holzgebälz an Decke und Seiten vom Ton viel verschlang und schmelleten Figuren in Folge zu starken Schallens auch hier unendlich oder verworren klangen. Ueberhaupt existirt ein guter Theil der sogenannten colossalen Wirkungen der Musikfeste nur auf dem Papier und in der durch die angegebene hohe Summe der Mitwirkenden erzeugten Einbildung von der enormen Stärke solcher Tonmassen; in der Wirklichkeit dagegen sehen wir die hoch gespannten Erwartungen niemals sich erfüllen, weil der große Raum das Meiste absorbt.



man freilich im Jahre 1812 von dem so loyal gesinnten K o s t e r u e noch nicht verlangen konnte, einige Jahre früher frei zu machen. In Folge dieser fähigen Anticipation der Geschichte muß auch der panonische König den ihm gewidmeten Altar an die „griechische Freiheit“ abtreten, in deren Dienst sich ferber die alte ungarische Truppe des letzten Chors ohne Murren beugte. Daß durch diese geschraubte Aenderung des ursprünglichen Textes das aus heterogenen Theilen bestehende Ganze einheitlich geworden, haben wir nicht gefunden, vielmehr auf's Neue die Versäntigung empfanden, wie durch mühsame Verbesserungsversuche der gezwungene Zusammenhang derartiger Gelegenheitswerke in der Regel nur noch auffallender wird.

#### c) Die Hofkirchenmusik.

Den Schluß meiner Berichterstattung möge eine kurze Darstellung des Wirkens der großherzoglichen Hofkirchenmusik bilden.

Dieses wurde Januar 1855 gegründet auf den besonderen Befehl des regierenden Großherzogs, welcher in ihr der evangelischen Kirche des Landes eine Musteranstalt für evangelischen Kirchengesang errichten wollte, und empfangt ihre musikalische Organisation aus den Händen des großherzoglichen Hofmusikdirectors G i e h n e, der auch heute noch mit ihrer Leitung betraut ist.

In seiner Zusammenetzung und ähneren Thätigkeit ist das hiesige Institut zunächst eine Nachbildung des Berliner Domchor's, da der Chor ebenfalls aus Knaben- und Männerstimmen besteht, nur a capella singt und ganz nach denselben Principien beim Gottesdienste mitwirkt; in weiterer Linie sind dann freilich beide Anstalten wie alle ähnlichen Schöpfungen der neuesten Zeit nur Erneuerungen der alten Kirchen- (und Currenden-) Chöre des Mittelalters, wovon in Leipzig, Dresden und andern Orten noch die blühenden Fortsetzungen existiren.

Was jedoch den musikalischen Vollzug seiner kirchlichen Wirksamkeit, d. h. bei inneren Organismus, anbelangt, so möchten wir dem Karlsruher Kirchenchor das besondere Verdienst zuerkennen, dem Choral als Kunstgesang und geistlichen Volkslied eine bevorzugte Stelle eingeräumt zu haben, indem er die alten Kermelodien einer reformatorischen Zeit in ihrer ursprünglichen Lebensgröße und prägnanten Gestalt, so bedeutend und interessant durch Text, Weise und Tonfall dem heutigen schleppenden Gemeindegesang in seinen Vorträgen gegenüber hielt, diese krautrothen Zeugen einer großen nation-

alen Vergangenheit zu erneutem schöpferischem Wirken in der musikalisch armen Gegenwart aufstuf, und erst nach so gemonnener unentbehrlicher Grundlage in historischer Folgerichtigkeit den weitern kunstmäßigen Aufbau bis zu Motetten, Psalmen zc. sich angeschlossen läßt.

Während der Berliner Domchor bei seiner kirchlichen Thätigkeit vorzugsweise psalmistisch und liturgisch beschäftigt ist, dem wichtigen evangelischen Choral nur gelegentlich eine Vertretung im Gottesdienste gönnt und seine größte musikalische Leistungsfähigkeit eigentlich erst bei außerkirchlichen Anlässen (Concerte zc. ic.) geltend machen kann, hören wir in der hiesigen Hofkirche die schönsten Melodien des evangelischen Kirchengesangs aus dem 16. und 17. Jahrhundert im Tonfall von Calvisius, Grudimel, Hieron., Jak. und Mich. Prätorius, Vulpnius, Häßler, Frank, Schop, Krüger, Rosenmüller, Schein zc. ic. abwechselnd mit Choralbearbeitungen Joh. Seb. Bach's und neuerer Meister, preussische Festlieder und geistliche Gesänge von Caccard und Stobäus, Compositionen von Schräter, Schutz, Hammer Schmidt und obigen Zeitgenossen, Motetten von J. Seb. Bach, Joh. Wäch, und Joh. Christoph Bach, kirchliche Musik von Mich. Haydn, Vontanus, Mozart und Beethoven neben Gesängen von Palestrina, Mol. Caf. Anerio, Bionni, Vittoria, Bai, Potti zc. ic. und Worten Mendelssohn's, Hauptmann's sowie anderer Componisten der Gegenwart.

Bietet somit das kirchliche Repertoire des Hofkirchenchor's ein anschauliches Bild der Entwicklung des evangelischen Kirchengesangs, so trägt ferner das Heringehen von geeigneten Compositionen aus dem Bereich des katholischen, namentlich der italienischen Schule, in den Kreis derselben auf vortheilhafte Weise dazu bei, daß die Absicht der Direction, mit der Gediegenheit und kirchlichen Stimmung auch eine große Mannigfaltigkeit der allsonntäglichen Vortrag gelangenden Chöre zu verbinden, wirksamer erreicht wird. Ueber die Auswahl der letzteren entscheidet die Rücksicht auf den jeweiligen Charakter der Kirchenzeiten, so daß die Kirchenmusik in Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Gang des Gottesdienstes stets den notwendigen christlichen Stempel behält. Den in lateinischer Sprache componirten Gesängen mußte behufs des kirchlichen Vortrags ein passender deutscher Text unterlegt werden, da die erstere in den meisten evangelischen Kirchen bekanntlich verpönt ist.

Auch in Mainz wurden die gleichen Erfahrungen wieder gemacht; die Vorträge der 983 Stimmen klangen nicht viel stärker als in einem gewöhnlichen Concertsaal ein Chor von 120—150 Personen. Etwas wider erscheint allerdings der Ton, aber auch nicht so düstern, wie in normalen Verhältnissen. In wahrhaft schlimmer Lage befinden sich die Solofänger. Sie arbeiten sich vergeblich ab, um das vorhandene Mißverhältnis zwischen Raum und Individuum auszugleichen und sind daher stets die bedauerlichen Opfer derartiger Montreconcerte.

Bei der ersten Violine fehlten noch einige hervorragende Sologeiger, um der Stimme mehr Schmelz und Besse zu verleihen, während Oboe und Clarinette hinsichtlich der Reinheit und Tonhöflichkeit Manches wünschens ließen; im Uebrigen zeichnete sich das Orchester durch eine musterhafte Ausdauer aus. Die Mitwirkung einer Orgel vermisten wir beim Israel lebhaft. Wann werden wir endlich einmal in den größeren Städten Deutschlands stehende Tonhallen mit hineingebrachten Organen erhalten, wie sie die Engländer schon längst besitzen?

Schließlich müssen wir dem ersten Tag den Preis zuerkennen, der für den Chor einen einheitlichen und ganz vollstimmigen Gegenstand darbot, wogegen das Programm des zweiten Tags aus heterogenen, meistens nicht diesen Charakter tragenden Stücken bestand und noch dazu an Ueberladung litt, so daß seinen vielgestaltigen Theilen wegen Mangel an Zeit nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt werden konnte.

Der Saal war an den Seiten mit den Namenschildern von Palestrina, Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart,

Beethoven, Cherubini, Weber, Spöhr, Schubert, Mendelssohn, Schumann und — Mehul geziert. Wie kommt Soul unter die Propheten?

Nach dem Concert war Abends in der schnell zum Tanzsaal umgewandelten Feuchthalle ein großer Festball, der eines außerordentlich starken Besuchs sich erfreute. Des anderen Tags fand gegen Mittag die im Festprogramm angekündigte Eisenbahnfahrt nach Bündenheim mit Ausflüg nach dem nahen Weinberg und Aends in den neuen Anlagen bei Mainz ein großes Volksfest statt, dessen gehöfste Freude jedoch (Bleuchtung der Anlagen so wie der Rhein- und Mainufer nebst Feuerwerk zc. ic.) durch einen sehr bald eingetretenen Regen leidet zu Wasser wurde. Glücklich Weise sollen schon über 140000 Karten à 30 fr. gelöst gewesen sein.

Von Fremden, anwesend gemessenen Künstlern, Dirigenten und sonstigen Notabilitäten der Kunst führen wir unter Anderen an die Herrn: Aeger aus Paris, B. Ceder aus London, Bischoff aus Köln, Boch aus Heidelberg, Brahm aus Hamburg, Giehne aus Karlsruhe, Hagen aus Wiesbaden, Hiler aus Köln, J. Zell aus Wiesbaden, Wangold aus Darmstadt, Neber aus Frankfurt, Bauer aus London, Raff aus Wiesbaden, Reich aus Cassel, Kühl aus Frankfurt, Schindelmeyer aus Darmstadt, Scholz aus Hannover, Stern aus Berlin, Stechhausen aus Paris, Taubert aus Berlin u. A. m.

Bedauerlicher Weise war für ein allgemeines Steideldchen der Künstler, wo man „gewöhnlich“ sich hätte sprechen können, nicht gesorgt. Diese Kleinigkeit abgesehen verdienen die trefflichen Anordnungen des Festcomit's die größte Anerkennung.

Wie schwer es überhaupt gewesen sein mag bei der Feststellung der vorzutragenden Stücke sowohl den musikalisch künstlerischen Anforderungen, als den strengkirchlichen Auffassungen von der Bestimmung der Tonkunst im Gottesdienst zugleich zu genügen und trotz aller Schwierigkeiten und Bedenken in letzterer Beziehung eine organisch entwickelte evangelische Kirchenmusik zu Stande zu bringen, kann nur der ermessen, welcher die schwankenden und sich widersprechenden Ansichten über Wesen und Begriff derselben in den maßgebenden Kreisen der evangelischen Kirche kennt, und jene weitgehenden liturgischen Vorbedingungen, das Für und Wider über den Choral als Kunstgesang, sowie die Contraversen über die Zulässigkeit der Figuralmusik und über Kirchen- und Concertstyl aus dem Munde unsrer kirchlichen Organe zum Uebermaß sich hat breiten machen sehen.

Diesem halt- und principlosen Zustand gegenüber, welchem der zumeist unmusikalische oder mindestens der nöthigen Sachkenntniß entbehrende Sinn der gerade zur Entscheidung berufenen evangelischen Geistlichkeit in Deutschland natürlich am wenigsten zu feuern im Stande ist, hat allerdings die Aufgabe einer wahren evangelischen Kirchenmusik vom rein musikalischen Standpunkt aus eine dornenvolle und entsetzliche Bahn zu durchlaufen. Wie ganz anders und sorgfältiger ist da das Lebenslos ihrer älteren Collegin in der katholischen Kirche beschaffen, wo die künstlerische Mitwirkung der Tonkunst seit Jahrhunderten nicht nur organisch und principmäßig festgesetzt ist, sondern auch einer unangestrichelten Ausübung ihrer Rechte sich erfreut!

Das Institut des Kunstgesangs wird darum in der evangelischen Kirche, so lange dieser selbst die einseitliche Spitze fehlt, nie zu einer allgemeinen, gleichmäßigen und blühenden Wirksamkeit gelangen.

Wo aber die Tonkunst zur Verherrlichung des Gottesdienstes berufen ist, da soll sie zwar ohne Rücksicht auf Consequenzen allezeit nur Dienerin der Kirche sein, niemals jedoch durch sclavische Unterordnung ihre künstlerische Selbstständigkeit und damit das Geheimniß ihres göttlichen Waltens aufzugeben gezwungen werden. Will man ihr diese Freiheit nicht gewähren, so verzichtet man lieber ganz auf ihre Unterlegung, als ein werthloses Bündniß einzugehen, das doch nur für beide Theile zum Unheil ausschlägt.

Der Hofkirchenchor besteht aus 12 Chorsängern und 24 Chorknaben, welche sämmtlich bezahlt und förmlich verpflichtet sind.

Mittwoch den 25. Juli entzweiten sich die meisten Theilnehmer nach allen Richtungen der Windrose.

So endigte ein Musikfest, das man im Ganzen als recht gelungen bezeichnen darf, ein Fest, welches trotz seiner unvermeidlichen Strapazen viel und werthvollen Kunstgenuss bereitet und darum selbst in der Erinnerung noch sich dankbare Herzen benahen wird. Wie daselbe für die Tonkunst erprießlich gewesen, so hat es nicht minder in socialer Hinsicht als ein Band edler Geselligkeit und geistigen Verkehrs genützt und der Freuden manche geboten. Noch lange werden daher alle Theilnehmer der festlichen Tage eines schönen Zusammenwirkens zu Mainz und Vertheidigung sich erinnern und dabei der zuverkommenden Gastfreundschaft seiner Bewohner nie bilig in Liebe gedenken.

Da sämmtliche Proben, Concerte, wie auch die gegen Eintrittsgeld zugänglichen Festlichkeiten außerordentlich besucht waren, so wird wohl kein Deficit zu besorgen und der Fortbestand der mittelrheinischen Musikfeste gesichert sein. In wie weit auch Karlsruhe, wovon schon einige Male die Rede war, in den Turnus eintreten wird, ist eine Frage der Zukunft.

Ueber den Werth der Musikfeste für die musikalische Gegenwart, ihre Licht- und Schattenseiten behalte ich mir einen besonderen Artikel vor, in welchem ich das Für und Wider einer genauen Prüfung zu unterwerfen gedenke.

Indem auch ich von dem gastlichen Mainz scheid, gedachte ich mit Wohlmut der Worte des Dichters:

So ist jede schöne Gabe  
Flüchtig, wie des Stigtes Schrein;

Trotz des kurzen Bestehens des Instituts sind die Erfolge seines Wirkens in kirchlicher, musikalischer und pädagogischer Hinsicht doch schon ziemlich bedeutend, und die Gewißheit dieser lohnenden Thätigkeit erscheint geeignet, die Schattenseiten und fortwährenden Schwierigkeiten, welche mit einem zur Hälfte aus ewig wechselnden Knabenstimmen gebildeten Chor unrettend sind, in geringerm Grade fühlen zu lassen. Freilich erfordert die sprödere Klangfarbe und die zartere Constitution, welche den Stimmorganen der Knaben im Vergleich zu jenen des weiblichen Geschlechts eigen sind, stets eine vorsichtiger und strengere Behandlung sowohl in der Auswahl als im Einstudiren des Vortragsorganen; ein solcher Chor wird nur a capella singen können, ohne sich selbst zu schaden, dann aber bei erfahrener und energischer Leitung in seiner Spätere Herrliches zu leisten im Stande sein.

Um endlich von den Stimmmitteln zu reden, so ist es klar, daß dem Dombor, abgesehen von der glänzenden pecuniären Entschädigung seiner Mitglieder, die besten Kräfte zu Gebote stehen, da er dieselben aus einer Einwohnerzahl von etwa 480,000 Evangelischen auswählt, während in kleineren Städten die Auswahl eine sehr beschränkte ist. 3. B. hier, bei mäßiger Dotation und beinahe paritätischer Bevölkerung, nur aus etwa 14,000 evangelischen Einwohnern möglich ist.

Schalt die großherzogliche Hofkirchenmusik später die zu ihrem vollständigen Auebau notwendige Ausdehnung an Personal und sonstigen Mitteln, dann wird ihre geübliche Wirksamkeit beträchtlich zunehmen. Für den kommenden Winter beabsichtigt das Institut eigene der Kirchenmusik und dem geistlichen Gesang im Allgemeinen gewidmete Concerte und damit einen Schritt, welcher eine wichtige Erweiterung seiner öffentlichen Thätigkeit bezeichnet.

## Recensionen.

Werte für Gesang mit Pianofortbegleitung.

Drei romantische Gesänge für eine tiefere Singstimme, comp. von F. Marschner, op. 190. — Verlag von Rieter-Wiedermann in Wintertur.

v. Br. Wenn Marschner zu diesen Compositionen nicht durch den seltsamen Ehrgeiz angefaßt wurde, zu der alten Ver-

Schnell in ihrem düstern Grabe  
Schließt die Nacht sie wieder ein.

Doch wozu mit einer vergesslichen Klage über die Vergänglichkeits alles Schönen schließen? Das ewig frische Leben treibt ja jeden Tag neue Sprossen und Blüten, um uns Erbsen für das Verlorne zu bieten, und von seinen tausend Fäden unerschütterbar getragen, jagt es auch den Menschen in der flüchtigen Gegenwart unerbtlich vorwärts von Ort zu Ort, von Ereigniß zu Ereigniß, von Betrachtung zu Betrachtung, ihm nirgends ein langes Verweilen gestattend. Willenlos sieht sich uns're Seele auf dieser Fahrt durch das irdische Dasein den stets wechselnden Eindrücken hingeeben, und während wir peilschnell von dem Vergangenen uns entfernen, treiben ihre Gedanken bereits dem Kommenden erwartungsvoll entgegen.

So hastet auch bei uns kein nehmlich Bild, denn derselbe hohe Geist, welcher unsrer schmerzlichen Stimmung den dollmetschenden Ausdruck geliehen, hat für uns Evidenzen so gleich auch einen erhebenden Trost bereit, der uns ablenkt von dem Entschwindenden und einer fröhlichen Zukunft entgegenführt, in dem verheißungsvollen Zuruf:

Stimmen an die schönen Heer!  
Dem dem väterlichen Heer  
Sind die Schiffe zugeleitet  
Und zur Heimath geht es wieder.

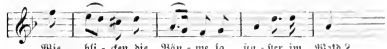
hauptung, auch einen Speisestettel müsse man componiren können, einen neuen, und zwar gilligen Beleg zu liefern: so wüßten wir uns anders die Entstehung dieser „fomischen Gesänge“ nicht zu erklären. Höchstens noch Nr. 3 kann man passiren lassen, die aus den „fliegenden Blättern“ bekannte Ballade vom „Ritter Hugo, mit seinen Knoppen zwö, der mit seinem langen Speer, erstochen den Liebhaber u. s. w.“, deren Hauptpaß aber freilich auch nur in den Reimwörter liegt. Ist die Composition dieser zwar trivialen, aber in der Ausführung doch nicht unergründlichen Schurre bedeutlich, so ist die der beiden vorhergehenden in ihrer Ursprünglichkeit eines Künstlers wenigstens durchaus unwürdig. In Nr. 1 schickt „der Herr“ (?) die Köchin aus, „um ihm sein Essen zu holen“; sie bringt es nicht, denn — sie liebt die Zeitung; man schickt er den Burschen nach ihr aus, dann die Kindsmagd, den Hausknecht und schließlich gar — den Teufel. Sie alle erfüllen aber seinen Auftrag nicht, denn — sie alle lesen die Zeitung. Da geht er endlich selbst, aber auch er vergißt auf das Essen, denn auch er liebt die Zeitung. Da man nicht zweifelhaft sein kann, wer unter dem „Herrn“ gemeint ist, so braucht man nicht erst Sebastian Brunn er zu heißen, um in dieser Persece eine empörende Diaphemerie zu erkünden, deren Sündigkeit durch die abrigens anentnehmwerthe satyrische Tendenz nicht entschuldigt wird. Aber selbst davon abgesehen ist dieser Stoff mit seiner sinnmaligen Recapitulation ein und desselben Vorganges noch immer für musikalische Behandlung unendlich armfelig. Durch die Art der Ausführung zwar, die verhältnißmäßig eine sehr feine genannt werden kann, rettet der Componist seine künstlerische Würde wieder ein wenig, aber er hat ihr durch die Wahl selbst, die wir ihm nicht verzeihen können, schon zu viel vergeben. Und nun vollends Nr. 2! Der Soldat marschirt in's Feld, da er aber zurückgekehrt ist, hat sein Mädel bereits einen andern Mann genommen und er zieht hervor sein „Meisterlein“ und sieht es ihr in's „Berz“, daß das „rothglühige“ Blut davon spritzt. Wahrscheinlich ist auch dieses Meisterstück der Reinkunst den „fliegenden“ entnommen, wo vielleicht in den Illustrationen etwas nach Komit riechendes bemerkt gewesen sein mag: in den jämmerlichen Versen ist sie wahrhaftig nicht zu finden und der Componist mühet und wirklich zuviel zu, wenn er verlangt, daß wir die zwölf Takte, mit welchen er die erste Strophe begleitet, sieden, resp. vierzehn Mal anhören sollen. Derartige Wiederholungen sind überhaupt nur dann erträglich, wenn das Gedicht selbst Bortreffliches, Anregendes bietet, dem man mit gespanntem Antheil folgen mag und so die Einförmigkeit der Musik nicht mit Ueberdruß empfindet, welche im Gegentheil dann die discrete Aufgabe hat, das reiche, concrete Detail des Gedichtes, indem sie die Aufmerksamkeit bei den Wiederholungen nur wenig noch auf sich zieht, nicht zu verbunkeln. Endlich aber müssen wir gegen das Componiren derartiger Reimerien nochmals vom künstlerischen Standpunkt aus entschieden protestiren. Kunst bietet eben Kunst und wo jeder Hauch von Poesie abgestreift ist, der auch das derbste Schmelmelich durchziehen soll, da hat auch der Tonkünstler nichts zu schaffen.

Sechs Lieder, comp. von H. Marschner. op. 189. Derselbe Verlag.

Aus Fietät für den geachteten Namen des Componisten wollen wir unsere Meinung über diese Lieder nicht direct ansprechen. Die Dichtungen (?) haben Herrn Siebel zum Verfasser und gehören zur jammervollsten Sorte, nämlich zu jener, in welcher sich die sadiste Sentimentalität mit purer Abgeschmacktheit verbindet. Wir waren immer geneigt, Marschner für einen Mann von Bildung zu halten, wie er gewiß ein Componist von vielen Talent ist. Wie mag er sich da nicht schämen, in seinen alten Tagen zum gerechten Gespött all derjenigen, die ohnedies nach ihm, als einem Conservativen, schiel blicken, solches Zeug zu Markt zu bringen und sich um die Richtung, die er vertritt, zu discrediren? Nr. 4 klinge als Musikstück nicht übel, aber wer kann diesen Verle-Unsinn extragen? Die Verlagsabhandlung hat diesmal, von einem Namen gelehnet, eine sehr schöne, ja reiche Ausstattung an ein Nichts verschwendet.

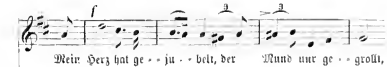
Sechs Lieder, comp. von H. Marschner. op. 184. Verlag von Meyer und Wümler in Hamburg.

Könnten wir die vorstehenden Gesänge, die lomischen insbesondere nicht anders, als widerwärtig bezeichnen, so sind diese in ihrem platten Realismus, dem alle Idealität fehlt, doch nur unbedeutend. Der Anfang von Nr. 1 wurde sehr zu loben sein, wenn er nicht eine directe Reminiscenz an Schubert's Winterreise wäre, wie zu sehen:



Wie bist du den die Bäume so im Winter im Wald?

Wie — schüde folgt aber nach diesem edlen Gesang die zweite Hälfte:



Mein Herz hat ge — jubelt, der Mann nur ge — rollt,



Das Lied eines fahrenden Schülers nähme sich nicht übel aus, wie denn Marschner dieien gemüthlich schlendernden Ton immer trifft, aber, wenn wir die folgenden vier Takte:



f e s z e h n m a l hören sollen, so scheint uns dieß doch wenigstens ein zehnmal zu viel zu sein und dieser Melodie weder so viel Reiz noch Eigenthümlichkeit inne zu wohnen, um diese Zumuthung zu rechtfertigen. In Nr. 1 ist der Verlagsabhandlung ein fettmarktes Versehen begegnet: Seite fünf gehört dem Liede Nr. 2 an, dagegen fehlt der Schluß von Nr. 1 ganz und ist auch nicht zur Ergänzung, wo man ihn suchen würde, in Nr. 2 zu finden. Das ist zu verdammen, wenn auch sehr nicht in Ordnung.

## Correspondenzen.

Berlin.

—h— Mit der Wiederaufnahme der Vorstellungen in der königlichen Oper beginnt die neue musikalische Saison, während die Concerte erst in vier bis sechs Wochen ihren Anfang zu nehmen pflegen. Fallen die bedeutendsten Concerte in die Thereszeit und kann man mit ihnen die Concertsaison für abgeschlossen ansehen, pflegen denn auch die Vorstellungen der Oper selten noch viel Neues zu bieten, so macht die Musik darum bei uns doch nichts weniger als Ferien. Einzelne Concerte werden zum größten Schrecken der Referenten, die sich schon mit einiger Sicherheit zu Landpartien engagiren, immer noch angelegt, die Sommeropern beginnen zu spielen, und die Wiederseite treten an Stelle der Vereinsaufführungen im Winter.

Mit den nachhinkenden Concerten hat das natürlich immer eine eigene Bewandnis; denn so ohne Weiteres dürfte es Niemandem in den Sinn kommen in den schönen Rühlung hinein noch diese Salonfreunde zu verpflanzen. Da wor für ein letztes Abonnementsconcert kein Abend frei gewesen, d. h. es waren die Säle alle vergeben oder die Substanz vorausichtlich anderweitig in Anspruch genommen. Eine junge Polin aus guter Familie und angenehmen Lebens — welche Polin wäre das nicht — hat unter der polnischen Fraction sich patriotische Freunde zu gewinnen gewußt und gibt ein Concert (das Billet zum höchsten Preise) über dessen musikalischen Theil wir nichts zu sagen haben, von dessen Ertrag sich die sanguinische Concertgeberin eine brillante Revenue für ein Jahr mindestens verspricht. Ein anpruchsvoller Clavierpietist, der, bei allen Clavierlehrern die Curie durchgemacht, und, wenn es heißt: „bitte gute, mäßige,

„schlechte Musik!“ mit allem dienen kann, hat sich durch seine noch nie zum Straucheln gekommene Dienfertigkeit eine große Anzahl Gönner erworben, und wagt es endlich, da die Festjagd vorüber ist, wo der Künstler den Fuß auf die Tribune setzen muß, wenn der andere noch mit seiner Verblendung beschäftigt ist, auch ein Concert zu geben, und nicht zu seiner Uebertragung den Saal gefüllt u. s. w.

Das hietorisch sehr große Vereinsnest erstreckt in der Mitte des Sommers, weil die Mitglieder — so heißt es die Mode — je nach ihren Mitteln in große, kleine Badoire, mehr oder minder von dem Reizenden noch nicht zum geschleidenrhythischen Selbstbewußtsein erweckte Obgleichstähler, auf das Land oder, wenn's nicht anders geht, wenigstens doch zu einem Verwandten in die Provinz auswandern. Im Juni geben die Gesangsvereine ihre letzten Lebenszeichen von sich. In mehr oder minder großer Ungebundenheit wird noch eine musikalische Aufführung im Freien veranstaltet, bei der Fieder für Chor das Programm bilden. Die Singoldemie allein macht hiervon eine Ausnahme. Der Stern'sche Verein gab seinem Abschiedsgefang diesmal durch Einladung weiterer Kreise den Charakter eines Volksfestes. So viel wir wissen, wurde außer dem Arrangement eines Schumann'schen Solocedes nichts neues gelungen, können aber nichts Zuverlässiges darüber berichten, da wir nicht dort waren. Vor Jahren hatte dieser Verein durch seine präcise Ausführung von Mendelssohn's, Gade's u. A. Quartette sich das Verdienst erworben, das Gesellen daran angeregt zu haben. Der Bach-Verein legte auch für einen Augenblick das erste Gesicht in hetere Geiten, und sang dabei Compositionen der um ihn verdienten Musiker Bierling, Ruff und Lindner. Im Concertverein zu wohlthätigen Zwecken giefen mehrere zum ersten Male gelungenen Fieder. So die Composition R. Schumann's zu dem reizenden Ulfian d'igen Gedicht „das Schifflein“, mit dem Hinzutreten des Hornes, der Fide und des singenden Wäglein, dessen Schluß: „Dort höst es auf dem Rande“ u. s. w. mit der steigenden und wichtigen Melodie der vorhergehenden Verse so gut contrastirt. Ferner das „Waldvögelin“ von Ruff durch den frischen, frühlingwarmen Charakter und die eben so interessante als klare Stimmführung ausgezeichnet, und andere von Franz, Gade und Bierling, während die „Sängersahrt“ von Hauptmann, so lieb es einem bei der Durchsicht wird und so sehr es sich bei den Sängern selbst einzuschmeikeln weiß, nicht nach Erwarten wirkte. Eine ähnliche Richtung verfolgt der rigar'sche Verein, der sich jedoch mehr und mehr auf seine nächster Kreise zurückzuziehen scheint, dessen wir aber auch bei dieser Gelegenheit Erwähnung thun wollen. Wir könnten noch manden Verein anführen, aber dem Fremden genug gegeben zu haben, daß er sich von diesem Abschnitt unseres Musikjahres ein Bild machen könne.

(Schluß folgt.)

## Zeitungschau.

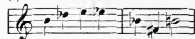
D. Gumprecht schreibt in seinem „Berliner Musikbericht“ in Nr. 32 der Recensionen über ein dort aufgeführtes achtstimmiges Salve Regina von Dr. Papperitz, Lehrer am Leipziger Conservatorium, folgendes: „Der Componist hat sich in den Acapella-Style so innig eingelebt, daß er sich mit völliger Freiheit und Selbstständigkeit in den überlieferten Formen bewegt und sie mit dem eigenen Gefühlsinhalt zu erfüllen vermag. Der Ausdruck ist ebenso warm und bestimmt, als ernst und würdig. Nirgends begehen wir hier der leeren Schaulustig contrapunktischer Geschlammerei oder dem toletten Spiel mit sinnlosen Effecten. Je mehr sich die musikalische Gegenwort dem gewissenhaften Dienst der Kirche entfremdet hat, um so dringender ist es die Pflicht der Kritik, jede würdigere Gabe, die ihr von dieser Seite her geboten wird, zu signalficiren.“

In demselben Bericht ist die Rede von Händel's Cantate „Frohfinn und Schwermuth“ (L'Allegro et il Penseroso), und wird hervorgehoben, daß dieselbe „ein um so reicheres Interesse bietet, da die zarteren Zeiten im Gemüth des Componisten, die in seinen bekannteren Werken nur ganz vereinzelt berührt werden, hier zum vollen Mafz zusammen-

flingen.“ Im weitern Verlauf heißt es dann: „Im Einzelnen erinnert in diesem Wert die Händel'sche Tonprache vielfach an die Art und Weise Haydn's, der freilich seinem Vorgänger in dieser Gattung, die seinen inneren Wesen durchaus entsprach, noch bei Weitem überlegen ist. Im „Allegro“ wie in den „Zahreszeiten“ und der „Schöpfung“ verweilt sich die Musik ernst und behäglich in das Stillleben des Gemüths und der Natur, bringt die liebevollste Theilnahme und das innigste Verständniß den tausend feinsten Stimmen entgegen, die in der eigenen Brust und in der äußeren Welt zu den lieblichsten Harmonien sich mischen.“

Endlich ist noch die Rede von Kömle's neuestem Oratorium „das hohe Beth Salomon's“, über welches der geistvolle Schriftsteller sein Urtheil dahin zusammenfaßt, daß der Totalindruck des Werks abspannend und ermüdend sei, „weil dem Tondichter die Herrschaft über den polyphonen Styl abgeht. Von dem Lande, in dem nur Milch und Honig fließt, ist die Langweile unumschränkte Königin. Der Ueberdruß trieb den Rinaldo aus den Gärten der Armbide und Tannhäuser aus dem Benußberg jurid in das Leben voll Mühe und Arbeit. In des Componisten melodischem doleo far niente überfällt den Hörer die heisse Sehnsucht nach irgen einem selbstigen Contrapunktlichen Gebilde. Selbst die hausbodenhe Schulfmeisterlinge, die ihn auf ein paar Augenblicke aus dem erschlafenen Terzen- und Sextengleichklang gerettet hätte, würde er dankbar hingenommen haben. Auch die in den letzten Decennien so unendlich verfeinerte Orchester-Lechnik, die seinem reichen Vermögen individueller Charakteristik den freieren Spielraum geboten hätte, ist dem Tondichter fremd geblieben. Für das orientalische Colorit zu sorgen, sind vor Allem große und kleine Trommeln, ferner ein Clavierspiel beflissen.“

In der Niederrheinischen Zeitung Nr. 33 macht uns ein Herr B., den wir lediglich als Verfasser der Schrift „kein Generalsatz mehr“ zerkennen, Opposition über unsere Aeußerungen in Betreff der Temperatur und Chaharmonik in dem Artikel „die gekante Preiskristall von Weigmann“ (Nr. 30 und 31 d. Bl.). Der gute Mann scheint durchaus nicht begreifen zu wollen, daß man in der Theorie auseinander halten muß, was in der Praxis zusammenhängt, und daß eine musikalische Ortopädie für den Lernenden nie für den Ausübenden nöthig ist. Wenn es nach Herrn B.'s Meinung ginge, so würde jener „Gemal einer Sängerin“ recht behalten, welcher derselben ihre Kreie für das Orchester um einen ganzen oder halben Ton tiefer transponirte, und wobei ungefahr Gänge wie folgender zum Vorklein kamen:



Die Niederrheinische Musikzeitung berichtet in ihrer letzten Nummer (35) über ein Oratorium „das neue Paradies“ von Ernst Reiter, welches im Fiederstipole der Herren Proch, Rüden, Humbert und Höflich componirt sein soll, also in der That ein Curiosum repräsentirt. Der Verfasser des, angeblich nach der heil. Schrift bearbeiteten Textbuches legt der Eva Verse in den Mund, wie die folgenden:

„Dort aus jenen Zweigen blink es  
Wie ein holder Morgenstern,  
Aber unerreichbar winkt es  
Ewig schön, ach, ewig fern!“

Der Schluß des diesem merkwürdigen Oratorium gewidmeten Aufsatzes erinnert uns übrigens daran, daß dasselbe schon im Jahre 1846 in Wien im Burgtheater (gelegentlich der bekannten Weichnachts-Produktionen) zur Aufführung kam und wir glauben uns auch unklar dieses Ereignisses und des Aufstehens, welches es erregte, zu entsinnen. Ubrigens fügt unsere gefährtete Collegen ihrer Kritik die Bemerkung bei, daß sie gleichwohl den Componisten „nicht vom Componiren abschreden“ möchte, für welche wohlwollende Aufmunterung ihr dieser unstreitig zu Dank verpflichtet ist.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaktion: Schotten-Ballei Nr. 109. — Ausgabe: Kohlmair Nr. 1147. Kauf- und Musikalienhandlung: Wessels & Böhm, vormals G. F. Wägers Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Ggr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Ggr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Ggr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Preisverhättnisse, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Otto Jahn's Mozart. — Revue: Frau L. Spohr's Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — Zur Geschichte der Musik. — Rezensionen. — Zur Geschichte eines Chorals. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Berichtigungen.

## Otto Jahn's „Mozart“.

### 4. Band.

E. R. Wir kommen mit der Besprechung dieses Werks eigentlich schon post festum; allein bei der Dickleibigkeit des Buches, welche trotz aller Trefflichkeit des Werks einen gewissen Aufschluß und zusammenhängende Zeit voransetzt, die uns Musikern nur der stillere Sommer bietet, — da ferner ja hier kein neues Buch von einem unbekanntem Schriftsteller vorliegt, sondern eben der 4. Band eines bereits zu vollster Anerkennung gelangten Werks, so wird uns der geehrte Leser die Verpätung wohl verzeihen.

O. Jahn hat auch in diesem das Ganze zum Schluß bringenden 4. Band seinen Ruhm bewahrt. Der Inhalt desselben ist von ebenjohel Pietät für den großen Meister dieirt, wie die Darstellung, was wir als einen großen Vorzug ansehen müssen) frei ist von jener bei Monographien so häufigen Exklusivität, jener Vergötterung eines einzelnen Künstlers auf Kosten eines Andern, oder aller Andern. Schon hierin spricht sich die vorurtheilsfreie unbeschränkte Anschauungsweise des Verfassers auf das günstigste aus. Aber auch in Betreff der einzelnen Werke des Meisters selbst erscheint er uns durchaus nicht blind und unterschiedlos Alles verhimmelnd, was den Namen Mozart trägt; wir müssen daher nach aufmerksamer Lectüre des Buches einer in diesen Blättern vorgekommenen Aeußerung widersprechen: Jahn fände bei Mozart Alles „göttlich“. Zwar ist Jahn allerdings bemüht Schwächen in Mozart's Werken wie in seinem Charakter liebevoll zu entschuldigen, durch Umstände und Zeitverhältnisse zu erklären; aber er ist weit davon entfernt solche zu läugnen oder gar zu Vorzügen zu stempeln. Mit feinsten Distinction findet er sich in den schwierigsten kritischen Problemen zurecht und gewährt dem Leser außer dem wissenschaftlichen Nutzen noch das Vergnügen an der Lectüre selbst. Manches konnte allerdings kürzer gefaßt sein, wie z. B. die allseitige an's conjecturale streifende Untersuchung über die einzelnen Charaktere im Don Juan, und über das gegenseitige Verhältniß derselben; doch muß auch hier anerkannt werden, daß bei der Eigenschaft der genannten Oper als höchster Kunstleistung auf diesem Gebiet eine ansführliche Behandlung nicht allein zulässig sondern sogar geboten erscheint, weil gerade über sie noch so viel Ungereimtes im Schwang ist, und namentlich die öffentlichen Darstellungen derselben großentheils noch auf alten und verkehrten Anschauungen beruhen. Was daher den Musiker in diesen speciellen Untersuchungen ermüdet, ist für den Dramaturgen von großem Werth und wird der Kunst gewiß nützen.

Das Jahn'sche Werk unterscheidet sich auch dadurch sehr vorteilhaft von vielen anderen Biographien, daß es von einem ungemeynen Quellenstudium Zeugniß gibt; — nichts lag dem fleißigen Forscher zu fern, das er nicht so lange verfolgt hätte,

bis ihm der wirkliche Sachverhalt vorlag, und ebenfalls ist er wieder ehrlich genug, dort wo es ihm nicht glückte, dieses anzugeben, und anderweitigen Nachforschungen die etwaige Ergänzung zu überlassen.

Kurz man erblickt überall die wohlthätigen Spuren einer von Eitelkeit und Selbstgefälligkeit reinen Natur, der es immer nur um die Sache zu thun war; daher nirgends jene behagliche Schönrederei, die den Leser bestechen und über den Mangel an genügenden Vorstudien täuschen will.

Das Buch enthält in 14 Abschnitten die Schilderung der letzten zehn Lebensjahre des Meisters (1781—1791) nebst kritisch-analytischer Behandlung der einschlägigen Werke. So wird im ersten Abschnitt (12) Mozart als Clavierpieler und Claviercomponist besprochen, wobei vom Kleinen zum Großen aufsteigend dessen Variationen, Rondo's, Phantasien, Sonaten für zwei und vier Hände, dann mit Begleitung von Streich- und Blasinstrumenten, endlich die Concerte charakterisirt werden.

Den zweiten Abschnitt (13) bildet die Untersuchung sämtlicher Werke für Streichinstrumente (Quartette und Quintette), — den Dritten (14) die gleiche für Harmonieinstrumente und Orchester (Serenaten und Symphonien).

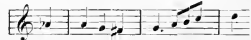
Wir heben aus diesen drei Abschnitten besonders hervor vorerst die sehr richtigen Bemerkungen über Mozart's Variationen, die durchaus nicht überschätzt, sondern als das hingestellt werden was sie sind: durchaus anmuthige Entwürfe eines mit den ihm überkommenen Kunstmitteln frei gehenden Kunstgeistes. Nirgends wird ihnen eine höhere Bedeutung, ein höherer Werth vindicirt als der ihnen wirklich geschichtlich zukommende, nirgends der Entwicklung widersprochen, welche diese Kunstgattung später, namentlich durch Beethoven, erfahren hat. Ferner müssen wir die sehr bedeutenden Abhandlungen über die Sonatenform gebührend anerkennen, und ebenso das treffende Urtheil über Mozart's hier einschlägige Werke. Nachdem Jahn auseinandergesetzt, worin Mozart's Sonaten sich von denen seiner Vorgänger unterscheiden, geht er unumwunden ein, daß Mozart selbst den Gehalt der von ihm so begründeten Darstellungsform keineswegs erschöpft hat, und weist auf Beethoven, der „die geistige Erbschaft angetreten“. Sehr richtig stellt er im Allgemeinen die ersten und Mittelfolge Mozart's über die Finale's, und meint „es fehle ihnen zwar nicht an einer Fülle von Melodien“, — allein sie würden „theils nicht ausgeführt, nur locker miteinander verknüpft, theils erhebe sich der Charakter derselben meist nicht zu einer bedeutenden Höhe“. Er erklärt diese Erscheinung aus dem damaligen Geschmack, welcher an den letzten Tag die Aufgabe stellte, „durch einen munteren Tanz oder etwas dem ähnlichen die Zuhörer zu erheitern.“ Mit richtigem Urtheil werden dann die einzelnen Sonaten ihrem Range nach geordnet und die Ausnahmen von allgemeinem Bemerktem festgesetzt.

Ebenso objectiv und geschichtlich richtig ist, was Zahn in Betreff der Clavierconcerte sagt, von denen heutzutage die meisten, ja fast alle durch Beethoven mit Recht in Schatzen gestellt, mit Unrecht aber ganz vernachlässigt und vergessen sind.\*) Er hebt das Verdienst Mozarts hervor, welches „auf der Verbindung des Orchesters und des Soloinstrumentes zu einem Ganzen beruht“ und wodurch er „ein Neues schuf“, — ein Verdienst, welches um so höher anzuschlagen ist, als spätere Componisten, natürlich mit Ausnahme Beethovens u. A., zumeist wieder in den alten Sclendrian zurückfielen und das Orchester wieder nur zu schaalrer Begleitung mißbrauchten. — Eine gute Bemerkung, die Zahn bei Gelegenheit der Concerte in C-moll und D-moll macht, und die auch später häufig ihre Begründung findet, ist die, daß Mozarts Sätze in Molltonarten sich in der Regel durch größere Tiefe und Bedeutung auszeichnen als jene in Dur.

Ganz trefflich, mit feinem Sinn und richtigem Verständnis erklärt der Verfasser die Eigenthümlichkeiten des (Streich-)Quartettstils gegenüber der Claviermusik, und bemerkt ganz richtig, daß Mozart, „indem er einem tiefbegründeten Zug seiner Natur folgte, auf die Beweglichkeit und Leichtigkeit verzichtete, mit welcher S. Haydn in einem freien Spiel, das dem oberflächlichen Blick als Willkür erscheinen konnte, diese Formen behandelte, — daß er auch hier vielmehr das Geschmähige jener Formen aufstieß, und die einzelnen Elemente des ganzen Gebildes fester und bestimmter ausbildete.“ Es wird dann auch auf den bisher zu wenig beachteten Umstand hingewiesen, daß Haydn zur Zeit, als Mozart lebte und schuf, noch nicht der Haydn war, den wir jetzt kennen und hochschätzen, und der sogar noch von Beethoven unverkennbar beeinflusst wurde (siehe die allerletzten Quartette von Haydn). Zahn geht nun auf die einzelnen Quartette näher ein und rechnet den sechs ersten die Palme, indem er zugibt, daß bei den drei dem König Friedrich Wilhelm II. von Preußen gewidmeten Quartetten „der Einfluß des fürstlichen Bestellers“ zu merken sei. Mozart lebte damals in einer Zeit der bit-

tersten Noth und Sorge, woraus dieses bei Mozart allerdings häufig zutreffende Anbequemen an zeitlichen Geschmack zu erklären ist; denn solch heroisches Märgertrethum, wie heutzutage zu finden, mo manche Componisten eher Hungers sterben, ehe sie wie Mozart Tänze componirten, gab es damals noch nicht; einem Mozart war das Componiren eine viel zu leichte und selbstverständliche Thätigkeit, als daß er hätte fürchten müssen, sich dabei zu schaden, und etwa in Trivialität zu verfallen. In demselben Maß hingegen, in welchem unser Können abnimmt, wächst heutzutage unser Stolz!

Bei Gelegenheit der ersten sechs Quartette wird denn auch der berühmtem Einleitung erwähnt (zum C-Quartett) über deren Berechtigung so heftig gestritten wurde, und welche Ueblichkeit in Gesellschaft mit Fetis „correctirt“. Es hat uns gewundert, daß Zahn statt aller ästhetischen Conjecturalkritik nicht gleich einfach auf das Musikalische dieser Stelle hingewiesen hat, welches Mozart geradezu nöthigte, die Stelle so und nicht anders zu schreiben. Es handelte sich ihm nämlich dabei offenbar um die canonische Nachahmung des Motivs:



wobei jede Stimme ein Viertel später eintreten sollte. Nun konnte Mozart doch die erste Violine nicht mit *as* (wegen der noch näher klingenden kleinen Sekunde mit dem *g* der Viola) anfangen lassen, also wählte er *a*, setzte sich über den Querdarm hinweg, und führte seine Nachahmung consequent aus. Es ist ungläublich, was die gelehrten Herren über eine so einfache Sache früher für Aufhebens machen konnten.

Nach den Duetten und Trio's kommt Zahn auf die Quintette zu sprechen, die er mit Recht sehr hoch stellt, und welche hoffentlich nicht auch zu den neun Zehnthellen Mozartscher Werte gerechnet werden, die er nach der Meinung Mancher „ohne den mindesten Schaden für die Kunst hätte ungeschrieben lassen können.“

Zahn weist auf die eigenthümlichen künstlerischen Bedingungen des Quintettstages hin, und verweist nach Recht und Billigkeit mit besonderer Vorliebe bei dem herrlichen in G-moll.

Recht interessant sind die näheren Umstände, welche Zahn in Betreff der Entstehungszeit und Veranlassung der Symphonien mittheilt, und aus deren Kenntniß eine wahrhaft gerechte Beurtheilung besonders für uns verdöhrnte Kinder einer

\*) Wie können hier nicht unterlassen die Clavierspieler auf diese Forderung so mancher wieder neu gewordener Wirkungen hinzuweisen; gar mancher würde sich weit mehr Dant dabei verdienen, als bei dem ewigen oft ungemessenen Spiel der Beethovenschen Concerte, deren Vortrag nur dem ganz besonders begabten Künstler gelingen kann.

## Feuilleton.

### Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. S. Wigand.  
(Fortsetzung.)

Der reiseflustige Spohr, welcher in dem eben erschienenen 3. Heft hauptsächlich seine Erlebnisse auf der Reise in die Schweiz und nach Italien schildert, läßt sich aus Mäßen an vernehmen wie folgt:

„Unser hiesiger Aufenthalt war reich an Kunstgenüssen. Schon den Tag nach unserer Ankunft hörten wir ein interessantes Concert, das erste der zwölf Winterconcerte, welche die königliche Kapelle jedes Jahr für ihre Rechnung gibt. Diese Concerte werden sehr besucht und verdienen es in hohem Grade. Das Orchester besteht aus der einfachen Harmonie, zwölf ersten, zwölf zweiten Violinen, acht Violon, zehn Violoncellen und sechs Contrabässen. Geigen und Bässe sind vortrefflich und die Musikinstrumente bis auf die Hörner ebenfalls. Man gibt in jedem Concerte eine ganze Symphonie, welches um so mehr zu loben ist, da es leider immer seltener wird, und dadurch das Publikum immer mehr den Sinn für diese edelste Gattung der Instrumentalmusik verliert; sodann eine Overture, zwei Gesang- und zwei Concertstücke. Da die Münchener Kapelle noch im-

mer ihren alten Ruf als eine der ersten der Welt behauptet, so war meine Erwartung sehr gespannt; dennoch wurde sie durch die Ausführung der Beethovenschen Symphonie in C-moll, womit dieses erste Concert eröffnet wurde, noch weit übertroffen. Es ist wohl kaum möglich, daß sie mit mehr Feuer, mehr Kraft und dabei größerer Zartheit, so wie überhaupt genauer Beobachtung aller Nuancen von Stärke und Schwäche ausgeführt werden kann! Sie machte daher auch mehr Wirkung, als ich ihr zutraute, obgleich ich sie schon oft, und selbst unter der Leitung des Componisten in Wien, gehört habe. Dennoch fand ich nicht Ursache, mein früheres Urtheil über sie zurückzunehmen. Bei vielen einzelnen Schönheiten bildet sie doch kein classisches Ganze. Namentlich fehlt sojgleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Symphonie, meinem Gefühl nach, doch nothwendig haben muß. Dies bei Seite gesetzt, ist das kurze, leichtfällige Thema allerdings zur thematischen Durchführung sehr geeignet und vom Componisten mit den übrigen Hauptideen des ersten Satzes auch sinnreich und zu schönem Effect verbunden. Das Adagio in As ist theilweise sehr schön, doch wiederholten sich dieselben Gänge und Modulationen, obgleich immer reich figurirt gar zu oft und werden dadurch zuletzt ermüdend. Das Scherzo ist höchst originell und von einer ädt romantischen Färbung, das Trio aber mit den postderen Paßläufen für meinen Geschmack gar zu barod. Der letzte Satz mit seinem nicht-sagenden Sacm bestreicht am wenigsten; die Wiederkehr des Scherzo darin ist jedoch eine

neueren Zeit erst hervorgehen kann. Denn auch hier sind wir gewohnt mit dem Maß der Leistungen Beethoven's zu messen, ohne zu bedenken, daß dieser erst durch Mozart möglich wurde; auch wird hier häufig übersehen, was Zahn mit Recht abermals betont, daß Handl erst in Folge der künstlerischen Anregung, die er durch Mozart erhielt, seine schönsten Sachen geschrieben hat. Was Zahn über die einzelnen Symphonien sagt, kann wohl jeder Musiker unterschreiben, denn es ist frei von allen Hyperbeln. Wir erfahren dabei außerdem das interessante Factum, daß Mozart seine drei größten und schönsten Symphonien (Es-dur, G-moll, C-dur) in anderthalb Monaten geschrieben hat!

In den folgenden Abschnitten wird Mozart nun wieder auf dem Gebiet aufgesucht, „welchem er von jeher mit der größten Vorliebe seine Thätigkeit zugewendet hatte, auf dem dramatischen.“

Zunächst nimmt Zahn den fallengelassenen Faden der Lebensbeschreibung wieder auf, und schildert die Schwierigkeiten, welche dem thätigsten Componisten entgegenstarrten, und durch welche wir vielleicht um manches Meisterwerk gebracht wurden. Nach der „Einführung“, welche sogleich Sensation gemacht und sogleich Beifall eingetragen, hätte man glauben sollen, es würden Mozart die Pfade zu rühmlichem Fortkommen auf dem Gebiet der deutschen Oper gebahnt worden sein. Allein man war in Wien offenbar noch nicht so weit um in den oberen und unteren Regionen einzusehen, daß die Hebung derselben eine Ehrensache der Nation sei; man ließ die Intriganten gewähren und blieb bei glücklichen Anfängen stehen; man beehrte statt einem Mozart, Leute mit Austrägen Opern zu schreiben, die freilich nicht im Stande waren die Sache dahin zu heben, wo der gesunde Sinn eines Kaiser Joseph sie gern gesehen hätte. Als einen ferneren Grund, warum Mozart als dramatischer Componist so fernern gezwungen war, bezeichnet Zahn die Schwierigkeit ein gutes Textbuch zu erhalten, eine Schwierigkeit, durch welche denn freilich auch so manchem neueren Componisten ein Riegel vorgezogen wird. Der Einfall Kaiser Joseph's bei Gelegenheit eines Gartenfestes in Schönbrunn eine dramatische Aufführung in der Drangerie dafelbst zu veranstalten, rief endlich wenigstens den „Schauspieldirector“ in's Leben. Aber was konnte aus so „besophener“ Arbeit werden? Stephanie erhielt den „Auftrag“ das Gelegenheitsstück zu schreiben, Mozart es in

Musik zu setzen. Kein Wunder wenn die urwüchsigen italienischen Opern immer wieder über das aufstrebende deutsche Element siegen. Die Verlegenheit um einen Operntext läßt Mozart nun gar zu einer Arbeit Caracciolo's greifen: „die Hans von Cairo“, dann zum „gesoppten Bräutigam“, welche komische Opern jedoch nicht vollendet wurden, — (vielleicht \*) zum Glück, denn diese Libretti sind doch gar zu läppisch. Ueber die vorhandenen fertigen oder entworfenen Musikstücke berichtet Zahn ausführlich, und ist genügtigt auch hier den großen Meister zu bewundern.

Endlich — man muß es dankbar betonen — machte Mozart die Bekanntschaft Da Ponte's, und die „Hochzeit des Figaro“ war die erste Frucht dieser Verbindung. Wir erfahren aus Zahn's Werk bis in's kleinste Detail Alles, was sich auf die Wahl und Verwendung des Beaumarchais'schen, die damaligen Sitten oder vielmehr Unsitzen gezielenden Lustspiels bezieht; was von diesem Gesichtspunkt aus Rechtfertiges über die „Kadeibität“ dieses Sujets gesagt werden kann, wird von Zahn billigt hervorgehoben. Diese erläuternden geschichtlichen Bemerkungen haben zugleich das Gute, daß Manches was in der Oper dunkel und unverständlich war, jetzt klar wird. Nach mancherlei Hindernissen und Cabalen ging die Oper in Wien glücklich in Scene, hatte sogleich einen glänzenden Erfolg, wurde wiederholt gegeben, dennoch aber von den feindseligen Partien während zweier Jahre auf die Seite geschoben.

Mit großem ästhetischen Feingefühl analysirt Zahn diese reichste und feinste komische Oper, welche die Bühne kennt, nach Seite der darin enthaltenen menschlichen und musikalischen Charaktere, und es ist eben so besprechend als bildend diese Untersuchungen aufmerksam zu lesen. Damentwerth ist insbesondere der geführte Nachweis, daß „Figaro's Hochzeit“ nicht allein ein Fortschritt gegen Mozart's frühere Opern sei, sondern eine „wesentlich neue Leistung“, namentlich in Betreff der Verwendung des Orchester's, dem Zahn vor Allem „die tüchtige Geinheit der Klangwirkung im Allgemeinen“ nachrühmt, „welche im Kräftigen wie im Zarten gleich wohlklingend bleibt.“ — dann die „Einheit in der Orchestralhaltung, welche nicht durch stets wechselnde Combinationen zu blendend und weder durch massenhaftes Verschwinden noch raffiniertes Aufsparen de-

\*) Ein nach der Originalpartitur verfaßter Clavierauszug der ersten Acten soll nächstens bei Andre erscheinen.

so glückliche Idee, daß man den Componisten darum beneiden muß. Sie ist von hinreichender Wirkung! Wie schade, daß der wiederkehrende Värm die Eindruck so bald verwischt!“

Ein solches Urtheil über die C-moll-Symphonie, dieses ebenso großartige als klare und abgerundete Werk des Meisters aller Meister in der Instrumentalmusik, hätten wir in der That unserm Sophr, selbst nach seinen Äußerungen über die Chorsymphonie nicht zugezagt. Der sonst treffliche Musiker muß doch in einer seltenen Täuschung über die letzten Fragen der Kunst, und vielleicht auch über den Werth seiner eigenen Schöpfungen gelebt haben, wenn er noch in seinen letzten Tagen diese Äußerungen seines Tagebuchs vom 12. December 1815 ohne Kritik stehen lassen und druckfähig erachten konnte. Man sieht daß sein Urtheil sich nur soweit bezieht, als die Dinge seinen uns jetzt etwas beengt erscheinenden Horizont nicht übersteigen.

Von eigenthümlichem Interesse ist dagegen, was das Tagebuch über den Theoretiker und Componisten Andre' (dat. Frankfurt a. M., 14. Januar 1816) erzählt.

„Einen an Musik sehr reichen Tag brachten wir bei Andre' in Offenbach zu. Ich fand ihn auf einem neuen Stedenpferd, das er mit noch größerm Selbstgefallen herumtummelt, wie seine früheren. Es heißt: Deklamation! Er hat die feste Ueberzeugung und äußert sie auch mit edler Offenherzigkeit, daß außer ihm noch kein Componist, von Mozart an bis Bornhard, es verstanden hat, ein

Lied richtig zu declamiren, und, wie es sich gehört, in Musik zu setzen. Er hat sich deshalb der verwaisten Kunstgattung erbarnt und eine Menge Musterlieder geschrieben! — Er hatte von meinen neuen Liedern gehört und bat mich, sie zu singen. Aber schon nach dem zweiten fand er einen Vornand, zu den feingigen überzugehen. Fräulein von Goldner, seine Schülterin, sang sie und zwar hinreichend schön. Es ist nicht zu leugnen, daß sie richtig declamirt und mehrere von ihnen in neuer und interessanter Weise aufgeführt sind. Werden sie nun überdies noch so meisterhaft vorgezungen, wie dies von Fräulein von Goldner er geschieht, so ist die Wirkung allerdings groß. Ich gestand ihm das gern zu, verhehlte ihm aber auch nicht, was ich daran aussetzen fand. Dies ist vornehmlich, daß er der richtigen Declamation sehr oft Form, Rhythmus und Melodie aufgeopfert hat. Um den Zuhler vieler Liedcomponisten, die sich zu streng an den Rhythmus der Dichtung binden, zu vermeiden, ist er in den entgegengesetzten gefallen. Er wechselt in mehreren dieser Lieder, um nur jeder Sylbe die ihr gebührende Dauer und ihren Accent zu verschaffen, mehrere Male die Taktart und gestört dadurch sowohl den Rhythmus, als die Melodie. So kann der Zuhörer nicht folgen und fühlt sich unbedrückt. Ferner hatte ich auszustellen, daß die Clavierbegleitung bei den meisten dieser Lieder zu obfligt ist und die Aufmerksamkeit vom Gesange abzieht. Einige klingen wie selbständige Clavier-Phantasien, denen der Gesang angepaßt ist.

Die Selbstgefälligkeit, mit der Andre' diese Lieder zu hören

Mittel einzelne glänzende Effekte zu erreichen strebt, sondern alles mit Einsicht und Maß zusammenhält, und indem sie auf die einfachste Weise am rechten Ort das Rechte zu thun weiß, nie nur die nötige Steigerung verlegen ist.“ Hiermit spricht Zahn ein Lob aus, welches ebenso begründet ist, als es den Punkt trifft, wo sich die Mozart'sche Oper überhaupt von den neueren Versuchen wesentlich unterscheidet.

Die große dramatische Kunst, welche Mozart hier bewiesen, findet der Verfasser ferner auch darin ausgeprägt, daß es Jenem gelungen, „eine Reihe individueller Charaktere, Stimmungen und Empfindungen in den verschiedensten Nuancen so darzustellen, daß das Gebiet der eigentlichen Leidenschaften, der heftigen und gewaltigen Gemüthsstimmungen nie oder nur ausnahmsweise und vorübergehend berührt wird, ohne je zur Monotonie, Mattigkeit, Schwäche herabzusinken, sondern stets das Interesse gespannt zu halten und zu steigern.“

Und auch diese Oper war nicht im Stande Mozart von dem Zwang zu befreien, seinen Unterhalt als Clavierlehrer und Virtuose zu suchen, eine Erfahrung über deren Herbigkeit ihn nur die enthusiastische Aufnahme trösten konnte, die seine Opern an anderen Orten, namentlich in Prag fanden, wo man ihn auch persönlich mit Ehren überschüttete.

(Schluß folgt.)

## Jur Geschichte der Musik. \*)

Von Wils, v. Walbrühl.

Schwärzige Folianten stehen uns zur Geschichte der Tonkunst zu Gebot, aber dennoch liegt die Wissenschaft im Argen, dennoch bleibt uns die genetische Entwicklung der Tonkunst unerklärt. Sollte man nicht glauben, daß diese Kunst im 16. Jahrhundert vom Himmel gefallen wäre? Ganz tüchtige Schriftsteller nehmen an, daß diese Kunst in der Kirche, wenn nicht entstanden, sich doch ausgebildet; und doch lassen sich Zeugnisse in Menge beibringen, daß die Kirche gegen keine Kunst so schroff verfahren ist, als eben gegen sie.

Die Kirche hat, nachdem sie Frieden mit der Kunst im Allgemeinen schloß, welche sie zuerst als heidnisch verfolgte, oder doch

\*) Wir theilen diesen Auszug seines eigenthümlichen Inhalts wegen unfernen Lesern mit, ohne ihn jedoch einwörtlich vollständig wörtlich zu wöhlen. D. Red.

gab, war völlig unerrätlich. Er holte z. B. ein altes Lied von Schultze: „O selig, wer liebt“, herbei, sang es fortwäh, und es in's Räckerliche zu ziehen und ließ dann von Fränlein von Gorden er das selbige über denselben Text vortragen. „Aha“, sagte Jemand aus der Gesellschaft, „Sie zeigen uns erst den Schatten, damit das Licht nachher um so größere Wirkung macht!“

Wich verdroß diese Mißhandlung eines alten würdigen Componisten so sehr, daß ich mich nicht enthalten konnte zu sagen:

„Lieber André, Sie scheinen zu vergessen, daß es Ihrem Liede eben nicht zur Ehre gereicht, wenn es erst einer Frolie bedarf; daß dieses Schulkische Lied vor länger als fünfundsiebenzig Jahren componirt ist, wo die Ansichten über Liedcomposition von den jetzigen sehr verschieden waren; daß die Melodie, die uns jetzt vorant kommt, damals neu war, und daß Sie für Ihren Zweck am Ende doch keine glückliche Wahl getroffen haben, da dieses Lied bei aller Einfachheit der Form und Melodie, dennoch richtig declamirt ist und in der Wiederholung des: O selig, wer liebt, am Ende jeder Strophe etwas Tiefempfundenes enthält, weshalb es sehr zweifelhaft ist, ob unsere Lieder nach fünfundsiebenzig Jahren noch so viel Vergnügen gewähren werden, wie es dieses Lied, wenn es gut gesungen wird, noch immer vermag.“

André schien doch etwas beschämt und äußerte sich von da an viel bescheidener. Ich wollte nun, wie er gewöhnlich hatte, einige meiner Wiener Quartetten und Duinetten zu hören geben; es wurde

verabsehnte wie dieses natürlich war, im Morgenlande als Musik das aufgenommen und in sich ausgebildet, was die Griechen als Musik geübt hatten. In das Abendland hinüber dringend ward die Kirche mit den deutschen Völkern befaunt, und als sie sich zum Christenthum bequemen, versuchten diese was sie als Musik ausgebildet hatten, in die Kirche zu überagen. Hier aber entspann sich ein Jahrhundert langer Kampf, in welchem der kirchliche Gesang die Oberhand behielt, der deutsche stets als profaner aus den gewöhnlichen Manern angetrieben wurde. Die neue Kunst erhielt sich im deutschen Volkslied. Die Väter der Kirche aber und ihre Gelehrten wollten der volkstümlichen Kunst keine Achtung zollen, hatten nur Sinn für hoch alterthümliche Kunstüberlieferungen, suchten zuletzt in Handschriften und Büchern nach der Geschichte und verschmähten ihr im blühenden Leben nachzuspüren.

Die kirchliche Musik, wie die altgermanische war eine unserm Gesänge fernstehende, das deutsche Volk aber übte Gesang, übte die- jenen von jeder, das deutsche Volk sang von jeder (?) mehrstimmig. So weit unsere Reisenden gekommen sind, so mannigfache Völker sie kennen gelernt und beschrieben haben, alle übten Gesang und Musik, aber eine Musik wie die deutsche, eine auf Mehrstimmigkeit begründete (?), fanden sie nirgends. Wo aber der Wanderer im deutschen Vaterlande hinstommen mag, im idäischen Gebirgszweifel, am entfern- testen Kofenmeiler; hört er dort nun von den rohesten und ungebil- detsten Leuten singen, so ist es mehrstimmig. Sie können weber lesen noch schreiben, alles, was ihrem Thale ferne liegt, ist ihnen unbekannt, aber mehrstimmig jagen können sie.

— wie der Vogel singt  
Der in den Zweigen wohnt!

Es klingt wie ein Wunder, daß diese herrliche Kunst, welche heute überall zu finden ist, nicht von ihrem Ursichnein an gleich alle Herzen gewonnen, daß sie von den meisten Gelehrten ganz übersehen, daß sie als etwas häusliches und gemeines betrachtet werden konnte. Ganz ohne Zeugniß ist sie indessen nicht verhallt. Die deutsche Kunst hat ihre Würdigung gefunden, auch unter den Gelehrten, selbst ältester Zeit; aber Wenige, ja fast Niemand hat sich die Mühe genommen, sich deren Sprache eigen zu machen, und so in den Sinn ihrer Schriften einzubringen. Franko von Köln, Domscholafter am Kölner Dome, später in Lüttich wohl in derselben Stellung thätig, welche ihm auflegte den Gesang in der Erzkirche zu leiten, ein Mann der um 1060 — 1080 gelebt und gewirkt zu haben scheint, hat der Welt eine Schrift hinterlassen, welche klar und faßlich das Lehrgebäude unserer heutigen Musik enthält.

aber so schlecht accompagnirt, daß ich bald davon abstand und es bei dem ersten bewenden ließ.“

Nicht minder ergötzlich sind die Mittheilungen über den großherzoglich darmstadtischen Musikgeschmack:

„Durch eine Krantheit meiner guten Dorette zu einem beinahe vierwöchentlichen Aufenthalt gezwungen, habe ich Zeit genug gehabt, die hiesigen Musikzustände kennen zu lernen. Viel Erfreuliches läßt sich davon nicht sagen. Der Großherzog liebt die Musik zwar sehr und verwendet große Summen darauf; diese Liebe ist aber einseitig, egoistisch und beschränkt sich nur auf Theatermusik. Er findet nämlich seine Freude daran, in den Opernorten den Musikdirector und Regisseur in eigener Person zu machen; er dirigirt daher nicht nur das Orchester an einem auf dem Theater befindlichen Pulte, sondern ordnet auch alles auf der Bühne an. Da er sich in beiden Fesseln für unsehbar hält und weder dem Kapellmeister noch dem Regisseur die geringste Einwendung gegen seine Anordnungen gestattet, so ist es natürlich, daß viele Mißgriffe geschehen. Denn obgleich er unter den Großherzogen wohl der beste Operndirector sein mag, so ist nicht doch noch nicht gesagt, daß er ein guter sei! Er beweist dies schon in der Wahl der Werke, die auf seinem Theater gegeben läßt. Da er es so reich dotirt hat, daß die Regie auf den Geschmack des Publikums behufs der Einnahme keine Rücksicht zu nehmen braucht, so könnte sie ein Repertoire von lauter gediegenen und werthvollen Werken schaffen, ließe er ihr nur die Auswahl. So



In dieser Schrift redet aber der würdige Altmeister nicht als ob es sich um eine Erfindung seiner Zeit oder der Vorzeit handelte, sondern wie von einer Sache die sich von selber versteht, die in der Natur tief begründet liegt. Er ist unbezweifelnd der erste, welcher dem deutschen Kunstgefühl, welcher der heutigen Tonkunst die Ehre gab, welcher ihre Wichtigkeit ein sah. Von dem Werte des Altmeisters sind nur wenige Handschriften auf uns gekommen. Eine hat sich in Paris erhalten, die andere in Wien, ein Auszug hat sich auf der Disfordter Bibliothek gefunden. Eine dieser Handschriften, welche dem Kloster St. Blasien auf dem Schwarzwalde zugekommen, wurde von dessen hochwürdigem und gelehrten Abt G e r b e r t (III 1—6 Franco Coloniensis tractatus de musica mensurabile) der Verborgenheit entziffen. Durch die Abschriften des alten Werkes, welche wohl nicht immer von Sach- und Fachkundigen besorgt wurden, noch mehr durch den Druck, sind in der angeführten Ausgabe die Noten, welche zu Erläuterungen dienen, ohne Verständniß und daher wohl irthümlich abgeschrieben und wiedergegeben worden, wie leben aber der Hoffnung, daß wir nächstens eine vollständige, fehlerlose, für den Tonkünstler verdauliche, mit Erklärungen versehene Ausgabe des wichtigen Schriftstellers begrüßen werden. Dr. Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld, welcher sich seit einer Reihe von Jahren dem deutschen Volkstheater als Sammler und Forscher widmete, welcher den deutschen Volksgesang bis in die Wiege verfolgte, hat die Wichtigkeit des genannten Schriftstellers eingesehen. Er hat sich der Mühe unterzogen, die verschiedenen Handschriften zu vergleichen, die Noten und musikalischen Zeichen zu berichtigen und dürfte so zum ersten Male den Mann, dessen Namen bisher als bloßer Klang, als Prunkname in gelehrten Werken gedient hat, im deutschen Volk und namentlich bei allen Fachgenossen bekannt einführen.

Dr. Arnold, von dem ausgeleiteten Lehrgebäude des Altmeisters überascht, glaubte anfangs, dieser Mann sei durch Unkenntniß der Geschichtsschreiber in die ferne Zeit geschoben worden, das Lehrsystem müsse der neueren Zeit viel näher stehen; fortgesetzte Forschungen bezogen aber die Richtigkeit der zuerst angenommenen Zeit.

Freilich klingt die Sache stets noch wunderbar, aber das Wunder erklärt sich durch die Fähigkeit der römisch-katholischen Kirche, welche die einmal angenommene Ton- und Gesangsweise nicht fahren lassen wollte, durch die Fähigkeit überhaupt, womit Völker ihre einmal angenommenen Gewohnheiten beibehalten. Als kleiner Völkchen mag die deutsche Art, die Töne und Tonarten zu benennen, dienen, die der französischen gegenüber so klar und einfach klingt, aber trotz

der innigen Verbindung der beiden Völker, deannoch bei den Franzosen bisher keinen Boden hat gewinnen können.

Dr. Arnold blieb bei diesen Forschungen nicht stehen, widmete seine Aufmerksamkeit allen aus dem Mittelalter abgenommenen Sammlungen und fand in dem sogenannten Logauer Liederbuche einen kostlichen Schatz von Tonstücken, die unserm volkstümlichen Tonsystem entsprechend dasthan, daß die ererbte von Franko anerkannte und gepflegte Kunst sich nicht unterdrücken ließ, im Gegentheil immer festere Wurzeln schlug und feiner ausgebildet wurde, wie die übrigen Künste sich im Volke steigerten. Dieses Buch, dessen Handschrift auf der Berliner Bibliothek bewahrt wird, ist keineswegs wie das vorher erwähnte von einem auf der Höhe der Zeit stehenden Tongelehrten zusammengetragen, sondern scheint von einem fahrenden Künstler nach Wahl und Gelegenheit zusammengeschrieben worden zu sein, und enthält Volkslieder, wie sie damals gang und gebe waren, in der Weise behandelt, wie man sie in gebildeten Kreisen bei Festgelegenheiten zu singen pflegte. Aus den Anmerkungen, welche der Sammler hin und wieder am Anfang oder zu Ende der Lieder schrieb, die theilweise mit herkömmlichen Schriftzeichen wiedergegeben sind, scheint man schließen zu dürfen, daß der fahrende Künstler moralischen Glaubens gewesen. Den Schluß des sehr schätzbaren Werkleins macht eine Dregelschule. Es ist dieses wohl die älteste, welche bekannt geworden, obgleich der Umstand, daß ein sonst unbekannter fränkischer Bantelfänger eine solche in sein Bademulm eintrug, zu dem Schluß berechtigt, daß ähnliche Werke zu seiner Zeit nicht eben zu den Seltenheiten gehörten, sondern, wie die Lieder, welche er gibt, in weiteren Kreise verbreitet gewesen sind.

In der Zeit, wo man in Italien noch nach Harmonien blind umherpatzte, wo allenthalben unter der eigentlichen Tongelehrten die ungenießbaren Kunstgriffe gang und gebe waren, scheint man im deutschen Volke die heutige Kunst mit Erfolg geübt zu haben und die Welt — für diese taub geblieben zu sein. Die stösenden Weisen mit ihren gewaltigen Harmonien klangen unklüßlich, und wurden höchstens auf Wallfahrten gebauet, wo sie das Volk aus der grössten Zeit, wohl gar aus dem heiligen Haine herübergerettet hatte. Erst mit der Zeit des kirchlichen Zwiespaltes sollte die Kunst zur vollen Geltung gelangen. Damals begann man das deutsche Lied in den Gottesdienst aufzunehmen und die Kunst des gemeinen Volkes zu beachten, welcher Revolution ihre spätere Entwicklung zu danken ist.

Wir wollen Dr. Arnold nicht vorgreifen, welcher jetzt damit beschäftigt ist, auch dieses erwähnte Liederbuch in heutige Schriftzeichen zu übertragen, und diesen Schatz durch eine neue Ausgabe, durch

triff er diese aber selbst und es wird daher nicht nur viel Mittelmäßiges gegeben, sondern auch manches Vortreffliche ganz ausgeschloffen, wie z. B. die Cherubim'schen Opern, weil sie der Großherzog nicht leiden kann. Allenfalls läßt er den Wasserträger noch passieren, doch auch nur den ersten Akt. Auch die Mozart'schen Opern scheinen ihm nicht mehr zu behagen; denn als vor einigen Tagen einmal wieder der „Don Juan“ an die Kreise kam, nachdem dreißig Abende vorher nichts als die „Athalie“ von Poißl prohibirt worden war, und das Orchester von der idyllischen Vaugenweise heilte, die ihm jene Oper gemacht hatte, das erste Signale mit großer Begeisterung crecutivte, äußerte er laut gegen den Kapellmeister gewandt: „Nach der Poißl'schen Oper will der „Don Juan“ doch nicht mehr schmecken!“

Das Sologesang-Personal könnte bei den großen Gehalten, die der Großherzog zahlt, ein viel besseres sein, als es, mit wenigen Ausnahmen, wirklich ist; man bespaupet aber, er wolle nur mittelmäßige Talente, damit sie sich um so williger seinen Anordnungen fügen. Der Chor (dreißig Frauen und dreißig Männer) ist sehr ausgezeichnet. Auch das Orchester ist sehr zahlreich und zählt mehrere sehr tüchtige Künstler unter seinen Mitgliedern; doch ist auch viel Mittelgut darunter. Auf das Ensemble deselben und besonders auf das pianissimo thut sich der Großherzog viel zu gut; doch bleibt in Bezug auf reine Intonation und auf Deutlichkeit noch manches zu wünschen übrig. Kein Orchester der Welt ist so geplagt wie dieses;

denn sämmtliche Mitspieler deselben müssen jeden Abend, den Gott werden läßt, von sechs bis neun oder zehn Uhr im Theater zubringen. Jeden Sonntag ist Oper, an zwei andern Tagen jeder Woche Schauspiel; an den vier übrigen Tagen hält der Großherzog seine Opernproben. Nur wenn er durch Krankheit verhindert ist, fallen sie aus. Dann werden auch keine Opern gegeben. Unlängst war er wegen eines Uebels am Wein genöthigt, mehrere Wochen das Zimmer zu hüten; in dieser Zeit durfte weder eine Probe gehalten, noch eine Oper gegeben werden. Er schien zu glauben oder wollte es glauben machen, daß ohne ihn nichts einfuhrirt werden könne.

Es gewährt einem seltsamen Anblick, den alten, schon ganz krumm gewachsenen Herrn in Uniform mit dem Stern auf der Brust hinter dem Bulte den Takt geben zu sehen, oder wie er den Chor und die Statisten ordnet, bald dieses, bald jenes zu erinnern hat, oder dem Orchester piano oder forte zusetzt. Verstünde er dies nun Alles, so würde es keinen besseren Operndirector geben; denn er hat nicht nur viel Eifer und Aueudauer, sondern auch in seiner Eigenschaft als Großherzog die nöthige Autorität. So reicht seine Partiturkenntniß aber nicht weiter, als um allenfalls die Vollstimmung nachsehen zu können, und ba er in seiner Jugend einmal Violin gespielt hat, so quält er die armen Geiger ewig mit seinen Erinnerungen, ohne daß dadurch etwas gebessert wird! Unterdessen können die Sänger so falsch oder geschmacklos singen, wie sie wollen, oder die Blasinstrumente können einen Takt vor oder nach sein, — er merkt es nicht!“

Mittheilung seiner Forschungen allen Tonkünstlern, Tonfreunden und Geschichtsforschern zugänglich zu machen, wir wollen bloß aufmerksam machen auf das Gebiet, das so lange undurchforscht gelegen hat, das fortan Licht werfen dürfte auf die ersten Jahrhunderte unserer Kunst, wir wollen aufmerksam machen auf den Mann, der dem deutschen Volke Gesänge einen so nachhaltigen Fleiß gewidmet hat und dafür in hohem Grade den Dank des deutschen Volkes verdient. Vielesicht wird dadurch der Eifer der Forscher auf alte Handschriften gelenkt, und im Stand der Archive noch mancher Fund entdeckt, der ähnliche Schätze der Kunst enthält.

## Recensionen.

### Compositionen für Orgel.

Phantasie und Doppelsuge (C-moll) für die Orgel, componirt von Christian Fink. Rotterdam, bei W. C. de Witter.

G. W. Der Verfasser muß ein ausgezeichnete Orgelspieler sein, besonders muß er eine bedeutende Fertigkeit im Pedalspiel haben. Wir kennen wenig Orgelcompositionen die an Schwierigkeit dieser vorliegenden gleich kämen; nur die sechs großen Bach'schen Fugen mögen sie darin noch überreffen. Aber auch der Inhalt des Werkes bekundet einen tüchtigen, talentvollen Musiker. Nach einer 44 Takte langen grandiosen Einleitung, worin das Pedal sich gleichsam in läuten Recitativem erhebt, und in der sich eine förmliche harmonische Wucht ausbreitet, kommt ein sehr schönes, ausdrucksvolles Adagio, dessen Anfang schon als Beweis der Erfindungskraft des Autors gelten kann. Durch einen lebendigeren Mittelsatz, worin das ganze Werk ein paar Mal herein schlägt, erhält das Adagio einen dramatischen Charakter. Nach ihm leiten 11 Takte aus dem Anfang der Phantasie zur Doppelsuge, die in großartiger Weise durchgeführt wird. Außerst interessant sind die letzten sechs Takte vor dem Schluß. Der einzige Vorwurf, den man begründeter Weise machen könnte, wäre der der allzu großen Vielgriffigkeit; hiedurch wird stellenweise eine Undeutlichkeit entstehen müssen. Unsere Orgelvirtuosen haben aber jedenfalls ein Stück, woran sie ihre Kraft erproben können.

### Sonaten für Pianoforte.

1. Grande Sonate pour Pianoforte comp. par Edouard Eitzo. op. 1. Leipzig bei Gustav Heinze.
2. Sonate pour Pianoforte (Ut maj.) par W. Rust. op. 9. Berlin bei Schlegelinger.

Nr. 1 (E-moll) ist eine mächtig lange Sonate (12 enggestochene Seiten!), und darum kann sie der Ausdehnung nach wohl das Prädicat „Grande“ erhalten; der Inhalt allein würde es nicht rechtfertigen, sie „groß“ zu nennen. Sie ist eine rechtshaffene, aber etwas spießbügerliche Arbeit; wir wollen nicht verhehlen, daß einige recht hübsche Züge darin enthalten sind, aber trotz derselben, und trotz des instrumentalen Aufwandes (im Andante besonders) hat die Sonate nach mehrmaligem Durchspielen doch auf uns keinen durchwegs erfreulichen Eindruck hinterlassen; denn endlich ermüdet sie durch die ungebührliche Länge, zweitens haben wir mit Ausnahme des Themas vom Andante



keine besonders anregenden Gedanken gefunden, und auch dieses wird noch zu weit ausgepöppelt; drittens vermischen wir häufig die so notwendige organische Gliederung und Entwicklung; manche große Perioden treten ganz unentwikkelt auf, und darum machen sie den Eindruck, als ob sie eigentlich überflüssig wären, so z. B. die ganze Stelle vom ff auf Seite 16 bis zum 9. Takte auf Seite 19. Das Andante hätte überhaupt sehr beschritten werden müssen, dann wäre es kerniger und interessanter geworden. Scherzo und Trio sind ein besserer Wurf, und gewähren uns einen Beweis von dem Talent des Componisten. Das Finale Allegro vivace  $\frac{3}{4}$ , E-moll ist etwas sehr

à la Dussek gehalten, und darum kommt die stellenweise fast gesuchte schwere Schreibart eigentlich sonderbar heraus. Der Schluß des ersten Theils und die Rückkehr ist zu gewaltsam herbeigeführt. Einige sogenannte „Schulterflecke“ tonnten füglich weggelassen werden; so z. B. die erste ganze Stelle S. 32 Takt 3 bis S. 34 Takt 9 ein großer Scherzflleck.

Da aber dies Alles in einem op. 1 steht, so sind wir eigentlich wohl zu streng gewesen; denn der Anfänger ist nur zu sehr geneigt das Guten zuviel zu thun, und Alles auf den Markt zu bringen, was Zeugniß von seinem Wissen ablegen kann. Darum wollen wir keineswegs den jungen Autor durch unsere Ausstellungen entmutigen, er wird bei größerer Reife schon von selbst die überflüssigen Auswüchse zu beseitigen wissen, und mit strengere Kritik seine Themen anzuwählen und verarbeiten; wir hoffen ihm noch fernherzu zu begegnen.

Bedeutend kürzer, gedrängter aber auch reifer ist die Sonate von W. Rust, op. 9. Uns sind bisher noch keine Arbeiten von diesem Componisten in die Hand gekommen, diese Sonate flößt uns eine gewisse Achtung vor ihm ein; sie ist männlich gehalten, und scharf ausgeprägt; Ueberflüssigkeiten hält er von sich ferne, und darum gibt er auf 12 Seiten bedeutend mehr Inhalt wie Eitzo auf 42. Seine Erfindungskraft scheint aus einem guten Vorne zu schöpfen; uns ist wenigstens in dem ganzen Tonstück kein eigentlich trivialer Gedanke aufgefallen. Sehr schön z. B. ist die Periode Seite 4 Takt 3—11 (G-dur) die sich noch einmal in F-dur wiederholt. Schön ebenfalls sind die beiden Themen des Andante; auch der dritte und letzte Satz Allegretto vivace e scherzando enthält viel Seltsames. In der Form sind alle drei Sätze gleich abgerundet, und deuten deshalb auf eine wie man sagt ausgesprochene Hand. Die Sonate wird allen Clavierpielern, die nicht gerade die himmelstürmende Kraft Beethoven's oder die Tiefinnigkeit Schumann's verlangen, eine sehr gute Unterhaltung gewähren. Auch den Lehrern wird sie für ihre vorgezeichneten Schüler gute Dienste leisten.

### Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung.

- Albert Fajy, Sehnsucht von Schiller. Wien bei Gustav Albrecht.
- Otto Sta h n k e. Drei Lieder op. 2, 4, 6. Düsseldorf bei Bayrhofen.
- Dr. Otto Taubert. Thalatta! von Prug. op. 2. Derselbe Verlag.
- Alexis Holländer. Sechs Lieder. op. 1. Leipzig, Gustav Heinze.
- R. Stöckhardt. Liederkranz. op. 1. 2 Hefte. Derselbe Verlag.
- Ferd. Sumbert. Drei Gesänge für drei Frauenstimmen. op. 92. Derselbe Verlag.

Schlechte, mittelmäßige, aber auch bessere und gute Waare! Es ist zu verwundern, daß solche Absurditäten, wie sie Herr Albert Fajy geliefert hat, noch einen Verleger gefunden. Selbst wenn der druckwürdige Autor die Kosten zahlt, müßte dennoch im Interesse des guten Geschmacks die Veröffentlichung solcher Frevel gegen den guten Geschmack, wie er sie in dieser „Sehnsucht“ begeht verhindert werden.

Nechte mittelmäßige Waare liefert Otto Sta h n k e in seinen drei Liedern. „Mein Glück“, „das einsame Blüthen“ und „Mutterliebe“. Die beiden letzteren gehören noch in eine etwas tiefere Classe. Der junge Autor wähle einen andern Beruf; in der Composition wird er keine Vorreiter gewinnen; dazu gehört Talent, und hiervon suchen wir vergebens Spuren in den vorliegenden Liedern. Abgeordneterer Gemeinplätze sind doch wahrlich kein Beweis für die notwendige Erfindungskraft!

Dr. Otto Taubert zeigt auch keine besondere Begabung in seinem „Thalatta“, es singt sich ganz leicht, aber — Alles ist schon dagewesen, und zwar besser. Er ist wohlgeschämlich ein diltirender Sänger, dem einige Liebungsänge so geläufig in der Kehle sitzen, daß sie ihm unbewußt in die Feder gekommen sind; ist etwa der  $\frac{3}{4}$ ,

Satz „Schön ist's auf dem Meer“ nicht eine solche Dilettantenphrasé?

Mehr Talent erblicken wir in den „Stech Liebern“ von Alessi Solkänder. Es ist ein op. 1, welches Beachtung verdient. Die Lieber zeichnen sich durch eine gewisse ungeheute Naivität aus; der junge Componist singt frisch von der Lieber weg; passirt ihm mitunter auch eine Trivialität, so übersetzen wir das recht gerne; er wird es künftig schon besser machen. Nr. 3 „Mairlied“ (A-dur) ist durch die Mischung des  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  rhythmisch pikant, auch melodisch nicht uninteressant. Nr. 5 „Sie an Ihn“ steht ihm, dem naiven, frischen Autor schlecht zu Gesicht, das ist ein schwülziges, unklares Ding. Dagegen hat wieder Nr. 6 „An die Wolke“ einige kräftige, troigige Züge, die uns unwillkürlich eine Theilnahme für seinen Verfasser abnöthigt. Er hat gute Muster studirt; dabei bleibe er, und halte vor allen Dingen Kopf und Herz frei!

Noch mehr Talent, ja — eine entschiedene Begabung vernehmen wir aus dem Lieberkranz von Reinhold Stäthardt. Das ist auch ein op. 1, aber gewiß sind in ihm nicht die ersten Versuche eines Anfängers niedergelegt. Es spricht sich schon eine zu große Reife und Selbstständigkeit darin aus: auch verräth die ganze Schreibart eine feine geübte Feder. Die Sammlung enthält acht Lieber in zwei Hefen, von denen wir Nr. 1 „Nachtgesang“ wegen seiner schwärmerischen Färbung, Nr. 2 „Heimkehr“ wegen seiner Leidenschaftlichkeit, Nr. 3 „Wanderers Nachtlied“ und Nr. 5 „Voreley“ wegen ihres schönen ausdrucksvollen Gesanges und Nr. 6 „Wo unten frei“ wegen seiner Kraft und harmonischen Abwechslung besonders hervorheben. Die Sammlung sei unseren Sängern empfohlen. Alle Lieber sitzen sich äußerst angenehm.

Hat uns nun eben die schöne, pulsirende Jugendkraft mit innigem Behagen erfüllt, so widert uns gleich darauf die Sammlung des Herrn Gumbert um so mehr an. Was soll ein solcher abgelebter Roué bei der schönen, lebendigen Jugend? Der lächerliche Zufall hat ihn mit ihr zusammen vor unsere Feder gebracht, und darum sei er nach ihr abgethan. Gumbert gehört zu den unverbesserlichen Habitués der Lüsternheit und Frivolität; so lange er jung war, hatten seine Tugenden doch noch wenigstens das Interesse, welches selbst die junge schön geschminkte Sünde an sich trägt, jetzt aber ist er alt geworden, und nun fallen die erkorgten Farben-ab, so daß auch die Langweile in ihrer Fürchterlichkeit an den Tag tritt. Solche sündhaft langweilige Sachen sind die „Drei Gesänge für drei Frauenstimmen.“ Nichts wie gemeine Phrasen, die allerabgebrochenste Harmonik, die ärmlichste Stimmenführung und detto Begleitung — aus diesen doch nicht gerade sehr respectablen Dingen macht Gumbert einen Brei zusammen, und den sollten wir unseren Töchtern vorlegen? Gott bewahre! Nur Schade um das gute Papier und den häßlichen Druck.

#### Für Männerstimmen.

Drei Gesänge für Männerchor von W. Gährich bei Julius Friedländer, Part. u. St.

Die drei Chöre halten sich auf der beinahe zu breit ausgetretenen Bahn; es ist schon die sogenannte Schablonenarbeit. Nr. 1 „Kräftiges Wirken“ ist noch das Beste. Nr. 2 „Den Frauen“ und Nr. 3 „Nupet das Leben“ sind zu abgeleitet. Von einem kräftigen, gut geschulten Männerchor vorgetragen, mögen sie immerhin eine gewisse Wirkung haben; die Kunst aber hat keinen Gewinn von solcher Schodwaare.

## Zur Geschichte eines Chorals.

Von G. Nottebohm.

Den Choral „Mag ich unglück nit widerstan“, welchen Winterfeld in seiner Geschichte des evangelischen Kirchengesangs vor das Jahr 1535 setzt und über dessen Ursprung nur erwähnt wird, daß ihm ursprünglich ein weltliches Lied gleichen Anfangs unterlag,

findet sich schon in einem im Jahre 1523 in Wien gedruckten Lantebuch, welches betitelt ist: „1523. Ain schone kunstliche vnderweisung in diesem buechlein (leydlich zu begreifen den rechten grund zu lernen auff der Lautten und Geigen) mit vleiß gemacht durch Hans Judenfünig (virtig von Schwabischen Gmünd Untenst) hey zu Wienn in Oesterreich.“

In diesem Büchlein steht der Choral unter andern Lantensüden und Lieberbearbeitungen, ohne irgend eine Andeutung, welche über seinen Ursprung Aufschluß geben könnte, in zwei verschiedenen Bearbeitungen, das erste Mal einfach und zweistimmig „für Tenor und Bass“, das andere Mal figurirt und „mit dreien hymen“, beide Mal nur mit der Ueberschrift: „Mag ich unglück nit widerstan“ (und „widerston“). Ich theile die erste, einfachere Bearbeitung in einer Uebersetzung aus der Tabulatur in unsere Notenschrift unten mit. Was die Composition oder den Text anbetrißt, so lenkt sich die Vermuthung auf P. Senfl (der irgendwo als Componist der Melodie genannt wird), ferner auf Heinrich Isaac und Paul Hofschaymer (beide eine Zeitlang im Dienste des Kaisers Maximilian I.), auf Adrian Willaert und auf Hans Judenfünig. Daß letzterer der Componist sei, läßt sich deswegen mit Bestimmtheit nicht behaupten, weil in seinem Büchlein sich Stücke befinden, welche zuverlässig nicht von ihm herrühren und er bei keinem weder den Componisten genannt noch eine Quelle angegeben hat. Verfasserin des Kirchentiedes „Mag ich unglück nit widerstan“ ist bekanntlich Maria, Königin von Ungarn, geb. 1505 und gest. 1558, die Gemalin Ludwigs II., an dessen Hofe Adrian Willaert sich eine Zeitlang aufgehalten haben soll.

#### Mag ich unglück nit widerstan.

## Correspondenzen.

Berlin.

(Schluß.)

-h- Wichtiger sind die Opern, welche sich mit dem Abschluß des Winters hier zu bilden pflegen, und in den Sommertheatern ihre Vorstellungen geben. Solche es doch eine kurze Zeit, als wollte hier eine bessere Richtung herrschend werden und ein kunstgemäherer Geist zur Geltung kommen. Vor einigen Jahren hatte Herr Reichmann, der Director des Fr. Wilhelmstädtischen Theaters, die glückliche Idee, die Königsberger Oper, welche leichtere, deutsche Werke gab, zu engagieren. Sie war gut zusammengestellt und hatte namentlich den Doltor und Apotheker von Dittersdorf zu vortrefflich einstudiert, daß ein Jeder ihn zu hören sich beehrte. Es war der Beweis gegeben, daß es des Ballets, der ungeheureren Szenenausstattung gar nicht bedurfte, daß ein logisches und interessantes Textbuch und fließende, natürliche Musik wohl noch ihre Freunde finden. Diesen Gedanken nahm nun auch noch das Kroll'sche Stabtheater an, und es kündigten sich diesen Frühling zu gleicher Zeit neben der königlichen noch zwei Opern an, so daß wir einmal das seltene Vergnügen haben konnten, ein und dieselbe Oper in drei Häusern nach einander aufzuführen zu hören. Herr Engel, 3. A. Dirigent des letzteren Vergnügungsortes engagierte sich den Kapellmeister der italienischen Oper, die im Winter soviel Erfolg gehabt hat, und Sängern die im Stande sind alles zu singen: italienische, deutsche, große und kleine Opern. Damit hatte er sich freilich die Grenzen zu weit gesteckt, die Leistungen hatten nichts Eigenthümliches und standen natürlich weit hinter denen der königlichen Oper zurück. Anders begann die Fr. Wilhelmstädtische Oper. Sie hatte zu den Hauptrollen recht tüchtige Sängern und zu den Nebenrollen sehr gute Spieler engagiert, die den Waffenschmied und den Ezar und Zimmermann von Lortzing so vortrefflich gaben, wie man ihn nur selten zu hören bekommt. Lortzing's charakteristische Eigenthümlichkeiten, das anpruchlos-Komische, dem so oft ein niedriger Ansehlich gegeben wird, und die durchgehende Empfindsamkeit, die so häufig übertrieben dargestellt wird, kamen hier ganz prächtig zur Geltung. Herr Limbach gab des Bürgermeisters Rechte mit Anmuth und Grazie, Fel. Ciffer des Waffenschmieds Tochter mit mädchenhafter Wahrheit, Fr. Schramm die geschwähigen, atilligen aber gutgerizigen und nicht allzu klugen älteren Damen ganz ausgezeichnet, und die Herren Helmann, Leberhorst, Tinde und Fesse hatten gleichfalls ein jeder sein ihm vollständig zuzugendes Rollenstück. Alles schien sich recht gut machen zu wollen. Das Personal genügte vollständig nun noch manch' andere Oper der jüngeren und älteren Vergangenheit zur Geltung zu bringen und so den Geschnaud an der einsachen, wahren Musik, auf die wir zurückkommen müssen, soll es für die Oper noch einmal einen gedächlichen und nach allen Seiten hin erproblichen Fortgang haben, glücklich neu zu beleben. Allein das Publikum war noch nicht warm, es war noch nicht recht bekannt geworden, wie gut hier gebietet und gelungen wurde: Herr Reichmann aber ist unternehmungslustig und wollte gern etwas vorbringen, was die Aufmerksamkeit im größten Maßstabe auf sich zöge. Ihm genügte der stille Erfolg nicht, den er schon hatte, und trante dem Urtheil der Kunstfreunde nicht, die ihm einen größeren noch in Aussicht stellten. Da kam der Verleger der Offenbach'schen komisch-baroksten Opern zu ihm mit der Partitur zum „Doppels in der Hölle.“ Offenbach's Musik ist fliehend, voll Feuer (wenn leider auch nicht des edelsten), gefällig, sein Dialog ist geschickt, witzig und ohne Stöden, die Entwicklung äußerlich ohne Fehler; die Kleinigkeiten, welche hier gegeben worden waren: „der Chemann vor der Thür“, das Mädchen von Eizenbo“ und „die Verlobung an der Laterne“ haben gefallt, und nun gab es ein Stück, das alle diese Vorzüge besaß und außerdem ein großes Schauspiel war. Nun wurden keine Kosten gespart, neue Decorationen angefertigt, die Costüme ganz nach Pariser Muster ohne Sparen geschneidert, der Compositist eingeladen die ersten Aufführungen selbst zu leiten, alle Abzungen auf dieses große Ereigniß aufmerksam gemacht und Nichts verabsäumt, was außerdem zum glänzenden Erfolg nöthig ist. Anfangs war man lau; allein die Begierde konnte zu lernen, was jetzt in Paris Mode ist, wuchs, und nun ist die Execution als gelungen zu bezeichnen, Compositist, Verleger und

Theaterdirector ruhen aus auf ihren goldenen Lorbeer und freuen sich, daß sie sich haben sauer machen lassen. Wir jedoch beauern diesen Erfolg aufrichtig. Zwar wird die Offenbach'sche Musik nie tiefere Sympathien und „treue“ Theilnahme bei uns finden; allein sie bietet Vieles, was unsern Oren fehlt, hauptsächlich: Frische, Fluß und ein gewisser einheitlicher Geist (freilich nicht im guten Sinn, zu welchem). Sollten sie in Deutschland allgemeiner Verbreitung finden, so wäre einer Belebung der deutschen komischen Oper, der mit Zehnfücht entgegenzuharren ist vor der Hand wieder nicht zu gedenken. Diese witzigen, effectuellen und — lasziven Mißgeschaffe werden kein sobald noch nichts Neues, Bemühtiges und im besseren Sinne Naturnahes aufkommen lassen. Zum Glück beruht die Wirkung der Sachen in dem Einschlagen des witzigen Bonnois, in dem übertriebenen Herberhaben des Rhythmus und in dem körperlichen Spiel, der Dinge, in denen der Franzose zu Hause ist, die dem Deutschen aber fernere liegen; vielleicht soll daran die Verbreitung der Musik scheitern wird. Der Deutsche versteht zu charakterisieren. Vielleicht daß der Genius der komischen Oper wieder erwacht und Werke schafft, in denen mit Schwächen behaftete Charaktere — ideale geben keinen Stoff zur Komik — durch eine geistige aber natürliche Verknüpfung interessantes und erleuchtendes Zusammenstreffen nur durch sich selbst herbeiführen; dann werden wir nicht mehr in Gefahr sein, bald hier bald dort zu Waite gehen zu müssen, und es wird sich ein Feld eröffnen haben, das unerreichlich ist.

Da die Aufführungen dieser Oper voraussichtlich noch den ganzen Herbst hindurch stattfinden werden, so hat es mit dem Verzicht darüber keine Eile.

## Nachrichten.

Fr. Sülzer in Lüdingen ist am 26. August gestorben, nachdem er vor mehreren Monaten schon einmal dat gefagt war.

Die Oper in Frankfurt a. M. bereite für den 8. September Cherubini's „Familla“ vor.

Herr L. Rath v. Köchel in Salzburg, welcher an einem vollständigen thematischen Verzeichniß der Werke Mozart's arbeitet, hat in der k. Hofbibliothek in München kürzlich eine bis jetzt unbekante und nirgends verzeichnete Violon-Arie für Sopran aufgefunden, welche der vierzehnjährige Wolfgang Amadens im Jahr 1770 in Mailand geschrieben hat. Der obenangenannte fleißige Forscher stellt in der Salzburger Zeitung an alle glücklichen Besitzer Mozart'scher Autographe das Ansuchen, durch freundliche Mittheilung derselben seine Arbeit zu fördern.

Die Direction der Entreprconcrete in Leipzig ist in die Hände des Herrn v. Bronart, des bekannten Anhängers der Weimarer Schule, übergegangen. Wir sind begierig ob in Folge dessen die Zukunftsmusik in Leipzig Boden erringen wird.

Wien.

Am 19. August wurde zum 200jährigen Jubiläum der Pfarrkirche Maria-Hilf von dem verdienstvollen Chordirctor dieser Kirche, Herrn Kr. Kern, die Mißa Papae Marcelli von Palestrina aufgeführt, und zwar wie man hört in vorzüglicher Weise.

In Heiligenstadt bei Wien, dort wo die Sage Beethoven seine Pastoralmesse componiren ließ, wollen einige Kunstfreunde ein Dornmal setzen lassen, zu welchem Zwecke daselbst Mitte September ein Concert gegeben werden soll, wobei mitzuwirken mehrere namhafte Künstler versprochen haben.

Die Kunst- und Musikalienhandlung G. Lewy erstucht sämtliche Gesangsvereine behufs Herausgabe eines statthilichen Verzeichnisses ihrer Statuten, Mitgliedsverzeichnisse und oder bloß hierauf bezügliche Notizen entweder durch Buchhändlergegenheit oder per Post an dieselbe einleiden zu wollen.

Berichtigungen.

In Nr. 35, Seite 278, Spalte 1, Zeile 11 von unten lies: Zufälligkeiten statt „Dinfalligkeiten“. — In Nr. 36, S. 284, Sp. 1, Z. 12 v. a. lies: seiner Werke, statt „seines Wesens.“ — Ferner muß im ersten Notendruck in derselben Nummer der Aufsatz zweimal mit B stehen, statt bei d.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaktion: Schotten-Platz Nr. 109. — Ausgabe: Rohrmack Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfien & Büsing**, vormals **G. F. Wälder's Witwe**. Pränumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: **Das Jahr's Mozart.** (Schluß.) — **Feuilleton:** Aus E. Spohr's Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — **Recensionen.** — **Correspondenzen.** — **Nachrichten.**

## Otto Jahr's „Mozart“.

4. Band.  
(Schluß.)

E. R. Die Bekanntschaft mit **Da Ponte** hatte nun zur weiteren Folge, daß dieser den **Don Giovanni** für **Mozart** bearbeitete, welche Oper aller Opern am 29. Oktober 1787 zum ersten Mal in Prag mit glänzendem Erfolg über die Scene ging.

In Wien verzögerte sich die Aufführung, denn hier hatten **Dittersdorf** und **Salieri** Kaiser **Joseph's** und des **Publitums** Gunst in hohem Maße erworben, und **Mozart** mußte wieder (1788) Tänze für den Redoutensaal schreiben! Endlich am 7. Mai gelangte **Don Juan** auch hier zur Aufführung, — auf Befehl des Kaisers, sonst hätte **Mozart** wohl noch lange warten können. Es ist bekannt, daß die Oper hier nicht gleich gefiel, „denn“, sagte **Joseph II.**: „das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener;“ übrigens wuchs doch der Beifall mit jeder Wiederholung, — man konnte sich eben in die ungewöhnliche Erscheinung nicht gleich finden. **Jahn** führt aber eine Berliner Kritik an, die das Urtheil des damaligen Wiener Publikums noch überbietet; der dortige Kritiker fand: „Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz“ sei „**Don Juan's** Schöpfer gewesen!“ — Die Schiärale, sowohl die inneren wie die äußeren der Oper werden von **Jahn** in vollständiger Weise mitgetheilt, wobei sich die verschiedenen Musikzustände der größeren Städte Europas in interessanter Weise abspiegeln. In **Paris** lernte man die Oper erst 1805 „in einer wohlthätig entsetzlichen Entstellung und Verstümmelung, deren Urheber **C. Kalfbrener** war“, kennen \*). In **London** kam **Don Juan** 1817 mit bedeutendem Erfolg zur Aufführung. Auch in **Petersburg**, **Stockholm** und **Kopenhagen** wurde er einheimisch, während er sich in **Italien** nie einbürgern konnte, — ein Beweis, daß **Beethoven** mit Unrecht (wenn das angeführte Urtheil überhaupt von ihm gesagt wurde) am **Don Juan** den „italienischen Fußstich“ tadelt, der denn doch die Italiener mehr angemuthet haben würde.

**Jahn** theilt im folgenden Abschnitt (18) die verschiedenen Bearbeitungen ausführlich mit, welche die **Don Juan**-Sage schon vor **Da Ponte** und **Mozart** erfahren hatte, und es geht daraus die besondere Geschicklichkeit des Erfinders hervor, durch welche er für den Componisten ein so dankbares Textbuch schaffen konnte. „Gewandtheit, die sich bis zu einer gewissen Feinheit und Annuth erhebt, zeigt auch die Sprache, und wenn man sich vergegenwärtigt, bis zu welcher Gemein-

heit dieser Stoff schon herabgezogen war, kann man das Streben den Dialog eine anfändiger und feinere Haltung zu geben um so unbedenklicher anerkennen.“ Der bisher gebräuchliche deutsche Text verhält sich zu dem italienischen freilich ungefähr wie die Pariser „Bearbeitungen“ zu den Originalen deutscher Opern, und ist noch vielfach Schuld an dem geringwürdigen Urtheil, in welchem sich viele Musiker auch über diesen Operntext gefallen.

So aufklärend und vielseitig durchdacht die nun folgenden Abhandlungen **Jahn's** sind, so müssen wir doch bekennen, daß sie uns wie gesagt etwas zu breit scheinen, und den Einfluß der Selbstkritik vermischen lassen. Die Sache konnte sicherlich kürzer zusammengefaßt und dem Leser die Nothwendigkeit erspart werden, daselbe zwei- auch wohl dreimal lesen zu müssen. Schon die abermalige „Erzählung der Begebenheit“ erscheint in ihrer Vollständigkeit unnöthig, da man erstens gerade vorher die früheren Bearbeitungen der Sage gelesen hat, und zweitens die Bekanntschaft mit dem **Mozart'schen Don Juan** doch bei allen Lesern vorausgesetzt werden konnte. Da nun aber die verschiedenen Charaktere der Oper einzeln nochmals durgesprochen werden, so muß man das Ganze eigentlich so oft durchmachen, als die Oper handelnde Personen aufzählt!

In einer diesen Abschnitt beschließenden vergleichenden Zusammenstellung des **Don Juan** mit **Figaro's** Hochzeit bemerkt der Verfasser mit Recht, es gebe „kaum eine Seite menschlicher Empfindung, welche im **Don Giovanni** nicht zum Ausdruck gelangte; Liebe und Eifersucht, Haß und Zorn, Trauer und Trost, Furcht und Entsetzen werden in den mannigfaltigsten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verschiedener Individualitäten und Situationen, oft in den schneidendsten Contrasten nebeneinander zur Geltung gebracht, durch einen bunten Wechsel von Scenen des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geisterreichs geführt, und durch das Ganze geht ein Zug des Komischen und Humoristischen, der auf alle Gegenstände ein eigenthümliches Licht fallen läßt.“ Die Schlussworte dieses Abschnitts besonders verdienen reifliche Ermägung bei denen, welche im **Wagner'schen** „Drama“ einen Fortschritt auch gegen die **Mozart'sche** Oper erblicken zu müssen glauben!

Im folgenden (19.) Abschnitt erzählt **Jahn** wie **Mozart's** Stellung in Wien durch seinen **Don Giovanni** so wenig verbessert wurde, als durch **Figaro**! „Er war zwar Kammercomponistur des Kaisers geworden, allein dieser gab ihm nichts zu componiren und zunächst waren (abermals!) die Maskenbälle der **K. K. Redoutensäle** das Feld seiner amtlichen Thätigkeit.“ Und **Kaiser Joseph** war ein musikalischer Feind! Dessen ungeachtet schrieb **Mozart** in diesem Jahre (1788) die drei großen Symphonien in **Es**, **G-moll** und **C!**

Eine würdigere Aufgabe als die, Tänze zu componiren, wurde ihm von dem für erste Musik eingenommenen **Berliner** van **Smeten** gestellt, indem er **Mozart** veranlaßte

\*) Die Pariser bleiben sich doch in dieser Hinsicht immer gleich: es muß Alles erst ihrem lauderen Geschmack angepaßt werden, ehe man es mögen darf, ihnen ein fremdes, ausländisches Product vorzusetzen; von einem Gefühl der Pietät für irgend einen auswärtigen Meister scheinen sie nicht die Spur zu besitzen, wie dieß **Sharon**, **Freischütz**, **Fidelio** u. s. w. beweisen.

Händel'sche Oratorien zu bearbeiten, welche Aufgabe Mozart bekanntlich mit eben so viel Geschick als Bistät zu lösen wußte. „Es kam bei dieser Bearbeitung wesentlich darauf an dem Orchester da wo es in Masse wirken soll durch die Blasinstrumente eine größere Fülle und Kraft zu geben, wie sie ursprünglich durch die Mitwirkung der Orgel erreicht wurde, sojann die Ausführung der Harmonie, welche Händel dem Organisten oder Cembalisten überlassen hatte, in entsprechender Weise ins Orchester zu verlegen, wiederum hauptsächlich durch die Blasinstrumente.“ Adis und Galathea, die Ode für den St. Caecilientag, das Alexandersfest, der Messias wurden so in einer freilich künstlerischen Weise dem Publikum näher gerückt, als später andere Oratorien desselben Meisters durch Mosel.

Der 20. Abschnitt beschreibt Mozart's Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin, an welsch letzteren Orte ihn vom König Friedrich Wilhelm II. bekanntlich die Stelle eines Kapellmeisters mit einem Gehalt von 3000 Thalern angetragen wurde, welche Mozart unbegreiflicherweise ablehnte. Nach Wien zurückgekehrt erhielt er vom Kaiser den Auftrag eine neue Oper zu schreiben. Es war *Così fan tutte*, deren Sujet dießmal von Da Ponte nicht bloß bearbeitet sondern auch erfinden war. Der 21. Abschnitt beschäftigt sich mit dieser komischen Oper, „Erfindung in den Situationen,“ so heißt es dort vom Da Ponte'schen Text, „scharfe Charakterzeichnung der Personen vermißt man nur allzuweh, obgleich Gewandtheit und Geschicklichkeit in der Behandlung des Einzelnen auch hier nicht zu verkennen ist.“ Zahn tadelt nicht minder die große Unwahrscheinlichkeit der Vorgänge, wie „die das sittliche Gefühl beleidigende Frivolität, mit welcher die Männer ihre Bräute auf eine so unwürdige Probe stellen.“ Er findet schließlich, daß Da Ponte's Libretto höheren Anforderungen, denen es trotz seines unverdorbenen Grundmotes noch hätte gerecht werden können, keinesfalls genügt, „vielmehr ganz auf dem Niveau der gewöhnlichen opera buffa steht, und mit diesem Maße gemessen sein wolle.“ Er findet aber auch, es könne „nicht fehlen, daß diese Umstände auf die Composition Einfluß übten;“ eine genaue Prüfung lehre aber, daß Mozart nicht allein alle die Momente, welche seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit entsprachen, in bewunderungswürdiger Weise zu entdecken und zu nutzen wußte, sondern daß die veränderte Aufgabe ihn auch zu neuen, ganz eigenthümlichen Aeußerungen seiner Produktionskraft anregte.“ Man sieht aus diesen Worten

wie fein und sicher Zahn zu Werk geht, um den Gegenstand seines Buches günstig zu beleuchten, ohne der Wahrheit eigenbühe zu nahe zu treten. Aus Allen geht aber hervor, wie Unrecht man thut, diese komische Oper aus den Repertoires der Bühnen schwinden zu lassen, angeblich wegen des frivolen Sujets, — als ob die Libretti so mancher heutigen besonders französischer Opern, an denen man nicht Anstoß nimmt, um ein Haar besser wären! Die Lektüre des trefflichen Zahn'schen Werks dürfte auch in dieser Hinsicht bessere Einsicht herbeizurufen, und die Beseitigung alter Vorurtheile anbahnen. Offenbar verdient diese wenn auch des Sujets wegen keineswegs untadelige komische Oper eher Berücksichtigung, als der viel unsinnigere „Schauspieldirektor“ besonders in seiner heutigen Verbalgornung.

Der Schlußsatz dieses Abschnittes verdient hier noch eine Stelle zu finden: „Wenn es unlängbar ist, daß die Oper *Così fan tutte* als ein Ganzes betrachtet und namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Bedeutung und die im Detail durchgeführte Charakteristik Figaro und Don Giovanni nicht erreicht, so ist ebensowenig zu verkennen, daß einzelne Stücke, und grade die Hauptpartien in überwiegender Zahl Mozart's ganzes Genie und ganze Meisterschaft bewähren — und daß nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebiets gewonnen ist.“

Das Jahr 1790 sollte für die Musik in Wien noch ungünstiger sich gestalten, als es unter dem immerhin muskliebenden wenn auch nicht besonders verständenden Kaiser Joseph der Fall war. Kaiser Leopold II., der in diesem Jahr den Thron bestieg, zeigte nicht einmal Sinn und Liebe für diese Kunst, und unter solchen Umständen konnte sie nicht gedeihen. Mozart erhielt schon deswegen Beweise der Geringschätzung, weil er von Joseph begünstigt worden war. „Seine Lage war sehr traurig, die Kränklichkeit seiner Frau dauerte fort und während seine Ausgaben größer wurden, nahmen seine Erwerbsmittel ab; im Mai hatte er nur zwei Schüler und mußte seine Freunde bitten, ihm behilflich zu sein daß er es auf acht bringen könne!“ Eine Reise nach Frankfurt, Mannheim, Bingen trug wie jene nach Berlin abermals nichts ein. Es ist zu verwundern, daß Mozart trotz der Nöthigung so Vieles und oft an sich Unkünstlerisches auf Bestellung zu schreiben, doch noch so viel Kraft übrig behielt, um wenn's galt, auch wieder zu zeigen, daß er Mozart sei, wie das in dieser Zeit geschriebene B-dur-Concert, die Quinnetten in D und

## Feuilleton.

### Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. S. Wigand.

(Fortsetzung.)

Di: Reiseberichte Spohr's aus der Schweiz, die der Naturfreund mit Vergnügen lesen wird, sowie die für die Schweizer nicht sehr schmeichelhaften Berichte über die dortige Instrumentalmusik übergehen wir, und theilen bloß des deutschen Meisters Aeußerungen über den Italiener Paganini mit. Das Tagebuch sagt (Venedig 17. October 1816):

„Oestern ist Paganini von Triest wieder hieher zurückgekommen und hat also, wie es scheint, sein Project, nach Wien zu gehen, vor der Hand aufgegeben. Heute früh kam er zu mir, und so lernte ich denn endlich diesen Wundermann persönlich kennen, von dem mir, seit ich in Italien bin, fast jeden Tag vorerzählt wurde. So wie er, hat noch nie ein Instrumentalist die Italiener entzückt, und ob sie gleich die Instrumental-Akademien nicht sehr lieben, so hat er doch deren in Mailand mehr als ein Duzend und hier eben-

falls fünf gegeben. Erkundigt man sich nun näher, womit er denn eigentlich sein Publikum bezaubere, so hört man von den Nicht-Musikalischen die übertriebenen Lobsprüche, daß er ein wahrer Hymenmeister sei und Töne auf der Violine hervorbringe, die man früher auf diesem Instrumente nie gehört habe. Die Kenner hingegen meinen, daß ihm zwar eine große Gewandtheit in der linken Hand, in Doppelgriffen und allen Arten von Passagen nicht abzuspochen sei, daß ihn aber gerade das, was den großen Haufen entzückt, zum Charlatan erniedrige und für seine Mängel — einen großen Ton, einen langen Vogenstrich und einen geschmackvollen Vortrag des Gesanges — nicht zu entschädigen vermöge. Das aber, womit er das italienische Publikum hinreißt und wodurch er sich den Namen des „Unerschickbaren“, den man sogar unter sein Fortstätt fest, erworben hat, besteht nach genauer Erkundigung in einer Reihe von Herrlichkeiten, welche in den finsternen Zeiten des guten Geschmacks der weiland so berühmte Scheller in kleinen Städten, auch wohl Residenzen, Deutschlands zum Besten gab, und die damals eben so sehr von unsrer Vöndeläuten bewundert wurden, nämlich in Flageolet-Tönen, in Variationen auf einer Saite, wobei er, um noch mehr zu imponiren, die drei übrigen Saiten von der Geige herabzieht, in einer gewissen Art pizzicato von der linken Hand ohne Hilfe der rechten oder des Bogens hervorgebracht, und in manchen der Geige unnatürlichen Tönen, als Fagott-Ton, Stimme eines alten Weibes

Es, die F-moll-Phantastie (für eine Spieluhr) und das Ave verum beweiht.

Das Schicksal wollte nun, daß eine „Zauberflöte“ zu Stande käme, und es führte daher bekanntlich Mozart mit Schikaneder zusammen, dessen seltsame Lebensgeschichte und Charakter von Zahn ausführlich mitgeteilt wird. An Mozart's Musik findet man heutzutage, außer etwa den „Fingerringen“ Melodien des Vogeljägers und dem Hocusspiel natürlich nichts zu tadeln. Desto mehr wird auf den Text Schikaneder's herumeritten um dieses „Singspiel“ für total roccoco zu erklären, und den eminenten Fortschritt zu preisen, den die „Oper“ seitdem gemacht habe, indem sich für so läppische Dinge nachgerade kein Musiker mehr zur Composition begeistern lasse. Man ist natürlich viel klüger geworden als Beethoven war, der auch am Vibretto keinen sonderlichen Anstand genommen zu haben scheint und die Musik Mozart's eines „deutschen Meisters“ würdig erklärte, — und als Göthe, der sogar einen zweiten Theil dazu dichtete! Wir wollen natürlich nicht viel Aufhebens aus unserer Uebersetzung machen, daß das Singspiel der Zauberflöte viel besser sei als das der Dinorah, oder so manches andere neue aus der Fabrik des Herrn Scribe; aber auch selbst Angesichts der ersten Wagner'schen Richtung kann man nicht umhin sich Göthe's Ausspruch anzuschließen, daß der Autor der „Zauberflöte“ im hohen Grade „die Kunst verstanden habe durch Contraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen.“ — Nicht minder jenem anderen deselben großen Mannes: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen.“ Zahn sagt die Sache zu unserer Freude in demselben Sinn auf, obne natürlich die Vordurchlichter die sich in manchen Partien der Arbeit Schikaneder's anspricht, die Inconvenienzen und Gemeinheiten im Einzelnen zu entschuldigen. Recht interessant sind die Anklärungen, die der Leser aus der Mittheilung des ursprünglichen Märchens erhält, welches Schikaneder bloß bewegten theilweise veränderte, weil in dem neubauten Theater in der Leopoldstadt Marinelli ein Singspiel nach demselben Märchen mit außerordentlichem Erfolg aufführte; aus welcher theilweisen Veränderung denn die sonderbaren Unzulänglichkeiten hervorgehen, die in der Zauberflöte störend wirken. Zahn bestätigt daß die Wandlung, die man mit dem Märchen vornahm, zugleich im Interesse der Freimaurerei bemitt

wurde, und erklärt dieses Vorgehen als eine liberale Parteidemonstration gegenüber dem dem Orden feindselig gesinnten Kaiser Leopold II. Diese neue Grundlage soll von Wickeles herrühren, welcher „aus Furcht, wegen seiner Freimaurerei Unannehmlichkeiten zu erfahren Wien verlassen habe,“ und sich deshalb wohl auch nicht als Autor genannt hat, während Schikaneder Wickeles Arbeit als Grundlage benützte, um damit nach Gutdünken zu gebahren.

Zahn sucht nun in seiner Analyse der Mozart'schen Musik nachzuweisen, und wie uns scheint ganz mit Recht, daß der Charakter erhebender Feierlichkeit als Grundfarbe des Ganzen erscheine; in diesem Sinne bestätigt er die Meinung aller Freunde der Zauberflöte, welche weit abweichend von jener der Gegner, die nur den Eindruck des Stübchens und Käppchens erhalten wollen, die sich an Einzelnes klammern, und zumeist für das Religiöse, welches in der Zauberflöte durchklingt seine Empfänglichkeit besitzen.

Wir wollen hier nur noch das der ausführlichen Analyse folgende wohlbedachte Requiem Zahn's anführen, welches uns sehr beachtenswerth scheint:

„Daß die Zauberflöte in ihrer ganzen musikalischen Conception, der Stimmung und Auffassung und der formalen Gestaltung nach ächt deutsch ist, und daß die deutsche Oper in derselben zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterhaft auf ihrem eignen Gebiet zur Anwendung bringt, das gibt ihr die ganz eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozart's Opern. Hat er in seinen italienischen Opern das Erbtheil einer langen Tradition übernommen und durch eigenthümliche Ansbildung gewissermaßen zum Abschluß gebracht, so tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erschließt das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke. Dieses verstand ihn, denn unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte in's Volk ein, wie wohl nie vorher ein musikalisches Kunstwerk, und behauptet noch heute seinen Platz, und in welchem Maße grade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat, das kann Niemand entgehen, der für die Entwicklung der Kunst ein Auge hat.“

Es ist bekannt daß Mozart, als er faum mit der Composition der Zauberflöte fertig war, unter seltsamen Umständen den Auftrag erhielt ein Requiem, und ehe er noch sich ernstlich daran machte, die Festoper Clemenza di Tito zu componiren. Also drei wesentlich verschiedene Werke zu gleicher

u. dgl. m. Da ich den Wundermann Scheller, dessen Wahlspruch war: „Ein Gott! Ein Scheller!“ nie gehört habe, so möchte ich wohl Gelegenheit haben, Paganini in seiner eigentlichen Manier zu hören, um so mehr, da ich voraussetze, daß ein so sehr bewunderter Künstler auch reellere Verdienste besitzen müsse, als die, von welchen die Rede war. Die Veranlassung zu seiner jetzigen Virtuosität soll eine vierjährige Gefangenschaft gewesen sein, zu der er verurtheilt wurde, weil er seine Frau im Jahrszen erdroffelte. So erzählt man wenigstens ganz laut in Mailand und auch hier. Da er sich, bei ganz vernachlässigter Erziehung, weder mit Schreiben, noch mit Lectüre zu unterhalten wußte, so lehrte ihn die Langweile alle die Kunststücke auswendig und einüben, wodurch er jetzt Italien in Erstaunen setzt. Er hat sich durch sein ungeschicktes und unartiges Betragen mehrere der hiesigen Musikfreunde zu Gegnern gemacht und diese erheben mich, nachdem ich ihnen bei mir etwas vorgespielt habe, bei jeder Gelegenheit auf Kosten Paganini's, um ihm weh zu thun, was nicht allein sehr ungerecht ist, indem man zwei Künstler von so ganz verschiedener Manier nie in Parallele setzen soll, sondern auch nachtheilig für mich, weil es alle Anhänger und Bewunderer Paganini's zu meinen Gegnern macht. Seine Widersacher haben einen Brief in die Zeitungen einrüden lassen, in welchem sie sagen, daß ich ihnen durch mein Spiel die Manier ihrer Väteren im Violinspiel, Paganini und Tartini, zurückgerufen habe,

deren große und würdevolle Art die Violine zu behandeln in Italien ganz verloren gegangen sei und der fleinlichen und kindischen Manier ihrer heutigen Virtuosen habe Platz machen müssen, während die Deutschen und Franzosen diese edle, einfache Spielweise dem Geschmack der neuesten Zeit anzupassen gewußt hätten. Dieser Brief, der ohne mein Wissen in die heutige Zeitung eingerückt ist, wird sicher eher nachtheilig als vorteilhaft für mich beim Publikum wirken, denn die Venetianer sind nun einmal der festen Ueberszeugung, das Paganini nicht einmal zu erreichen, viel weniger zu übertreffen sei.“

Spöhr hatte indessen mit seinem Concert guten Erfolg und bedauert im Verlauf des Tagebuchs, daß er Paganini, der ihn besuchte, nicht zu hören bekam.

In Florenz beschäftigt ihn stark Rossini und dessen dort eben kurzare machende Oper „L'italiana in Algeri“, wobei er sich freilich höchlich verwundert über die Wirkung von Dingen, die ihm ganz alltäglich erscheinen.

Als Rom berichtet das Tagebuch wahrhaft Erbauendes über ein dortiges Dröckler:

„Gestern Abend fand unser Concert statt. Da man mir die Erlaubniß verweigerte, in der Zeit des Advents ein öffentliches Concert in Theater zu geben, so war ich genöthigt, dasselbe in einem Privathause ohne öffentliche Ankündigung zu veranstalten. Der

Zeit: eine italienische Oper, ein deutsches Singspiel und eine Todtenmesse! Nicht minder bekannt ist, daß Mozart den „Titus“ in 18 Tagen, zum Theil im Wagen während der Fahrt nach Prag und mit Unterstützung Süßmayr's schrieb. Weniger bekannt dürfte vielleicht sein, daß Titus selbst den für Mozart so sehr eingemommenen Prager nicht besonders gefiel. Dieses Urtheil gereicht jedoch denselben nicht zur Unehre, denn offenbar ist diese (nebenbei bemerkt vor Mozart schon von vielen andern Componisten gefasste) Oper, die ihm als Gelegenheits- und Hofoper schwerlich großes Interesse einflößen konnte, die schwächste die wir von ihm besitzen; sie ist so ganz nach dem „italienischen Zuschnitt“ der alten opera seria, daß man Mozart nur in wenigen Partien erkennt. Uns, die wir diese Oper später kennen lernten, als viele wirklich italienischer Maestri, machte sie feltamer Weise einen ganz Rossini'schen Eindruck! Wir sagen dies nur um einen Beleg dafür anzuführen, daß die italienische Oper einen gewissen Typus hat, der durch Jahrhunderte derselbe bleibt. (Wo ist aber im Don Juan dieser Typus?)

Jahn's treffendes Urtheil bestätigt sich auch hier. Er sagt nach der Erzählung der im Titus dargestellten Begebenheit: „So wenig diese Handlung geeignet ist ein lebhaftes Interesse zu erregen, ebenso wenig können die einzelnen Charaktere dasselbe in Anspruch nehmen. Die abstrakte Güte des Titus, der unter allen Umständen zu verzeihen und zu resigniren bereit ist, erweckt schon an sich keine Theilnahme und wirkt dramatisch schädlich, da sie von vornherein alle Spannung aufhebt“ u. s. w. Was die Musik betrifft, so weiß Jahn darauf hin, daß die Tenorpartie des Titus in ihren drei Acten „zwar von angenehmem melodiosen Charakter, aber ohne irgend tiefere Bedeutung sei,“ daß ferner das „Hauptgewicht ganz nach alter Weise auf die beiden ersten Sängerninnen falle,“ und daß endlich eine „bedeutliche Erbschaft der opera seria das sei, daß die Liebhaber Sextus wie Annus Sopranpartien sind.“

Die auf das Einzelne eingehende Kritik Jahn's zeigt auch hier die volle Unbefangtheit seines Urtheils, und eigentlich entlockt ihm bloß das erste finale Ausdrücke umbebingter Bewunderung.

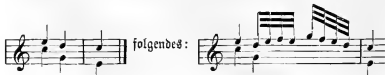
Der 24. Abschnitt versetzt uns in die traurige Werkstatt des Künstlers, wo er seine eigene Todtenmesse schreibt! Dieses Requiem mag unserm Biographen Mühe und Arbeit genug gemacht haben, denn wie bekannt ist der Streit über die Recht-

heit bisher kein durch unwiderlegliche Zeugnisse abgethaner gewesen; auch Jahn vermag über Einiges noch keine positive Auskunft zu geben, und es ist zu beforgen, daß der Schlichter des Scheinmiffes (welchen eigentlich Mozart's Frau verschuldete, die dabei interessirt war, daß das Werk als vollständig von ihrem Manne herrührend betrachtet werde), nie vollständig gehoben werden wird. Doch sind die gegebenen Ansichten einigermaßen beruhigend, da gerade das Schönste im Requiem nun entschieden bei Mozart's Geisteswerk betrachtet werden muß. Es steht nämlich nunmehr fest, daß bis zum Sanctus die Composition unzweifelhaft von Mozart ist, und Süßmayr nur Einiges, was von Jahn vollständig bezeichnet wird, instrumentirt hat. Von dort an ist die Sache nur noch insoweit zweifelhaft, als man nicht weiß ob Süßmayr, der die Autorschaft des Sanctus, Benedictus und Agnus dei vollständig für sich in Anspruch nahm, nicht doch vielleicht nach verloren gegangenen Bräunions von Mozart arbeitete. In Betreff des Sanctus glaubt Jahn nicht daran, und meint, es würden „schmerzlich sichere Merkmale aufzuweisen sein, daß ein talentvoller, wohl gesullter Musiker wie Süßmayr es“) nicht habe schreiben können.“ In Betreff des Benedictus findet Jahn den Gedanken des Ganzen Mozart's würdig; nicht aber die Anlage und Durchführung. Was endlich das Agnus Dei angeht, so hat Jahn bei Süßmayr „nichts gefunden, wodurch er sich berechtigt fühlte, ihm die Conception dieses Sazes zuzuschreiben, und habe die Uebersetzung fassen müssen, daß wenigstens die Hauptidee Mozart angehört.“ Man sieht, daß man entweder Süßmayr für ein Genie oder für einen Lügner halten muß, und daß ist der Punkt, wo wir eben noch stehen wie wir standen.

Daß unser Biograph im Requiem eine schöne Ausbeute für ästhetische Analyse gefunden haben werde, kann man sich denken, und so wird es denn auch Stelle für Stelle gewürdigt, und die ansehnliche Uebersetzung der Musik mit den Worten des Gedichtes gebührend hervorgehoben. Ob er damit Jenen, die in der Kirchenmusik nichts „Interessantes“ leiden wollen, beweisen hat daß das ächte Kirchenmusik sei, wissen wir von ihnen selbst hören, meinen aber daß auch in dieser Gattung wie in jeder andern ohne (natürlich ächte) Empfindung nichts Treffliches geleistet werden kann; die Empfin-

\*) Jahn spricht eigentlich hier nur von der Fuge, doch kann man wohl auch die anderen Sätze einbegreifen.

Prinz Violino bewilligte mir dazu einen Saal im Palast Ruspoli und der Graf Apponyi, österreichischer Gesandter, verschaffte mir eine bedeutende Anzahl Subscribenten, so daß dieses erste Concert in Italien war, welches mir einen ziemlich bedeutenden Gewinn gebracht hat. Der Eintrittspreis war ein Pfister (beinahe ein Landthaler), das Orchester aus den besten Musikern Roms zusammengesetzt, wor demungachtet das schlechteste von allen, die mir bis jetzt in Italien oecompagnirt haben. Die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummredige Arroganz dieser Menschen geht über alle Beschreibung. Nuancen von piano und forte kennen sie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzerrungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jeden Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester prälatit und einstimmt, als einer harmonischen Musik. Zwar verbat ich mir zu wiederholtenmalen jede Note, die nicht in den Stimmen steht; es ist ihnen aber das Verzeihen so zur anderen Natur geworden, daß sie es gar nicht lassen können. Der erste Hornist z. B. blies einmal im Tutti statt der einfachen Cadenz



Die Clarinetten blasen vielleicht zu gleicher Zeit



und nun denke man sich die Figuren der Geigen, die der Componist vorgeschrieben hat, so kann man sich einen Begriff von dem verworrenen Lärm machen, den ein solches Orchester für Musik ausgibt. Dabei sind sie so wenig musikalisch und so ungebüht im Notenslesen, daß wir ein paar mal dieses umgeworfen hätten.“

So wenig Ausbente dieses dritte Heft in musikalischer Hinsicht bietet, so wird es doch als „Reisebeschreibung“ Manchen interessieren, und jedenfalls zeigt sich Spohr darin als ein vielseitig gebildeter Mensch, der auch für andere Künste Sinn und Verständnis hatte.



ding lebt und webt aber nicht in abstrakten Formeln und hergebrachten wenn auch durch das Alter geheiligten Kunstformen, sondern im Geist der Gegenwart.

Wir glauben diesen Bericht nicht besser schließen zu können, als mit dem Ausdruck des Dankes aller Gebildeten für die mühsame und unerschöpfende Arbeit \*), der sich Bahn unterzog, und mit den warmen Schlussworten des 25. und letzten Abschnitts, welche lauten wie folgt:

„Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anschauen mögen, immer tritt uns die ächte, reine Künstlernatur entgegen in ihrem unbedinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerschöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unverfälschten Liebe die keine Freude und Befriedigung erkennt als im Hervorbringen des Schönen, befezt von dem Geist der Wahrheit der allem was er ergreift den Odem des Lebens einhaucht, gewissenhaft in erster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens. Alles was den Menschen berührt empfindet er musikalisch, und jede Empfindung gestaltet er zum Kunstwerk, was dem musikalischen Ausdruck dienen kann ergreift er mit scharfem Sinn und eignet es sich an damit zu schalten nach den Gesetzen seiner Kunst. Diese Universalität, welche mit Recht als Mozarts Vorzug gepriesen wird, beschränkt sich nicht auf die äußerliche Erscheinung, daß er in allen Gattungen der Tonkunst sich mit Erfolg versucht hat, in Gesang- und Instrumentalmusik, in geistlicher und weltlicher Musik, in der ersten und zweiten Oper, in Kammer- und Orchestermusik und wie man dies weiter verfolgen will. Schon eine solche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit wäre zu bewundern; allein an Mozart bewundern wir ein Höheres, daß ihm das ganze Gebiet der Musik nicht ein erobertes Besitz, sondern die angeborene Heimat war, daß jede Weise des musikalischen Ausdrucks für ihn die notwendige Aeußerung eines innerlich Erlebten war, daß er in jede Form ein im Geiste unerschöpfliches und im Gemüthe unerschöpfliches barg, daß er jede Erscheinung mit der Fädel des Genies berührte, deren heller Funke Jedem leuchtet, der seine Sinne vor den Augen trägt. Seine Universalität hat ihre Schranke in der Beschränkung der menschlichen Natur überhaupt und demgemäß in seiner Individualität, allein diese spricht sich off und rein in jeder einzelnen Erscheinung aus. Seine Universalität ist nicht zu trennen von der Harmonie seiner künstlerischen Natur, welche sein Wollen und sein Können, seine Intentionen und seine Mittel nie miteinander in Conflict kommen ließ; der Kern seines inneren Wesens war stets der Mittelpunkt, von dem die künstlerische Aufgabe sich wie nach einer natürlichen Nothwendigkeit gestalten mußte. Was seine Sinne wahrnahmen, was sein Geist ergreifte, was sein Gemüthe bewegte, jede Erfahrung wandelte sich in ihm in Musik um, die in seinem Inneren lebte und webte; aus diesem Leben schuf der Künstler nach ewigen Gesetzen und in bewußtem Bilden, wie wir das Schaffen des göttlichen Geistes in der Natur und in der Geschichte ahnen, jene Werke von unergänglicher Wahrheit und Schönheit.

Und schauen wir mit Bewunderung und Verehrung zu dem großen Künstler auf, so ruht unser Blick mit immer gleicher Theilnahme und Liebe auf dem edlen Menschen. Wohl erkennen wir in seinem Lebensgang, der klar und offen vor uns liegt die Fügung, die ihn auf diesem Wege sein Ziel erreichen ließ, und hat ihn auch des Lebens Noth und Jammer hart gedrückt, so ist ihm die höchste Freude, welche dem Sterblichen vergönnt, die Freude am glücklichen Schaffen im vollsten Maße beschieden gewesen.

Auch er war unser! sagen wir mit gerechtem Stolz. Denn wo man die höchsten und die besten Namen jeglicher Kunst und aller Zeiten nennt, da nennt man unter den ersten Wolfgang Amade Mozart.“

\*) Das Werk soll nächstens in kleineren Abtheilungen und zu ermäßigtem Preise herausgegeben werden.

## Kecensionen.

### Geistliche Musik.

Psalm 137, für Chor, Solo und Orchester, componirt von Georg Bierling. op. 22. Partitur. Breslau bei F. E. C. Lentard.

G. W. Für die Kunst neue Formen zu erfinden, neue Bahnen zu brechen, die dennoch mit den ewigen, unveränderlichen Gesetzen der Schönheit im vollsten Einklange stehen, — dazu sendet das göttliche Schicksal schon zur gehörigen Zeit die geeigneten großen Geister. Sind die alten vollständig erfüllt, vollständig ausgetreten, so daß der rastlos sich bewegende und äusernde Geist durchaus in ihnen sich eingezwängt und zurückgehalten fühlen muß, so kommt schon von selbst der richtige Genius, der ihm den zur freien Bewegung gehörigen Raum durchbricht und die passende Form aufstellt. So erschien Bach, so Mozart, so Beethoven, als die wahrhaft Nothwendigkeit eingetreten war, der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik ein freies Feld, eine weitere Form zu erobern, damit diese Theile der Kunst mit dem ungestümen Vorwärtsdrängen des Geistes überhaupt Schritt halten konnten. Aber — so wie die Vorsehung den Beginn einer neuen Epoche der Weltgeschichte dem blickenden Auge des Menschen verborgen hält (wir empfinden ihn immer erst, wenn wir schon in der Epoche sind und später nur finden der forschende Geist des Menschen den Anfang und die Ursache heraus, weil er schon lange die Wirkungen verspürt), so wie sie ferner ihr richtiges Werkzeug nie mit der klar ausgesprochenen Abicht an seine große Mission geben läßt: „Ich will eine neue Epoche begründen“ — so ist es uns auch nicht verziehen, bestimmen zu können: jetzt ist die Epoche da für eine neue Epoche in der Kunst, jetzt ist die Nothwendigkeit eingetreten, neue Formen zu erfinden, neue Bahnen zu brechen! und eben so haben weder Bach, noch Mozart, noch Beethoven von vorneherein die Absicht gehabt, ein neues Zeitalter der Kunst heraufzuführen. Sie wußten es nicht, daß sie die Werkzeuge waren, welche die Vorsehung ausleihen hatte; nur wir Nachkommen, die wir an ihrem Geiste uns erheben, wir können in dem uns geschnittenen Rückblick erkennen, daß mit ihnen die neue Epoche eintrat.

Darum ist es nur eitles, hohles Praesentium, schauerliche Selbstverblendung, wenn hin und wieder falsche Propheten der Kunstwelt durch sich eine neue Aera ausdisputiren wollen, wenn der in tollster Leidenschaft erzitternde Ehrgeiz vom Zerbrechen der alten Formen träumt, während doch nur die eigene Erfindungsarmuth ihn verhinbert, irgend etwas Erträgliches in den alten Formen schaffen zu können. Ihre Werke kommen uns vor wie ein chinesisches Porzellanthurn, den der Wahnsinn auf die hehre Majestät eines alten Domes verpflanzen möchte!

Die Epoche madenden Geister kommen selten, aber in der Epoche selbst können viele bedeutende Geister wirken, um sie zur gehörigen Reife und zum gehörigen Abschluß zu bringen, und es ist wahrlich kein geringes Verdienst, in dieser Weise etwas geleistet zu haben. Einen Dom erbaut und vollendet nicht jegliches Jahrhundert; ein großer Geist entwirft ihn in seinen höchsten Grundzügen und nach ihm kommen anverwandte Geister, die ihn in seinen Details ausführen. Wohl können Unverstand und behörter Sinn etwas Veranzierendes, der ursprünglichen Schönheit Entartetes zeitweilig hinzupfuschen, wie wir es schon so häufig gesehen haben; allein, immer kommt doch wieder die Zeit des gefunden Sinnes, die dann das Alergelegte herunterreißt, um die Ueform frei herzustellen und ihren Gelegenen gemäß weiter fortzubauen! Die Nachkommen preisen den Schöpfer des Domes, aber sie nennen auch mit Lob und Ehrerbietung die tüchtigen Meister, welche in seinem Sinn die schlannten Thürme aufgeführt, oder auch nur die Rosette am Schlussstein des Gewölbes, den Fries, der die Säule krönt, gemeißelt haben.

Der Leser verzeihe diese Abschweifung von der eigentlichen Kritik, aber sie drängte sich uns unwillkürlich auf, als wir kurz vor der genaueren Durchsicht des Bierling'schen Psalmes, ein die geistliche Musik persiflirendes Werk des Mannes in die Hand besamen, der mit seinen Jüngern über das ungestüme Ringen nach einer

Zukunft, die uns naturgemäß dunkel sein muß, die Gegenwart und deren Mutter, die Vergangenheit, vergessen hat oder vergessen will! Die vorstehenden schlichten Bemerkungen enthalten zugleich unser künstlerisches Glaubensbekenntnis, und darum gestatte man ihnen ihre Stelle!

Vierling hat in seinem „Psalm“ ein tüchtiges, anerkanntes wertiges Werk geliefert; es schließt sich am meisten dem Mendelssohn'schen Psalm an, mit denen es dieselbe Rundung und Glätte der Form gemein hat. Wir haben freilich keine überwältigende Genüblige zu registrieren, aber wir werden durch die Wahrheit der Empfindung, durch die Noblesse der Gesinnung und der Form, worin sie sich ausdrückt, doch immer sympathisch berührt. Die Schreibung ist durchweg rein und correct, die Stimmenführung naturgemäß, und darum sangbar, die Instrumentation ist niemals schwülzig und überladen, meistens aber charakteristisch. Nur die allzu lange Ausspannung des ersten Sazes konnten wir dem Autor zum Vorwurf machen wodurch einige etwas zu bequeme Phrasen mit hineingelassen sind, z. B.



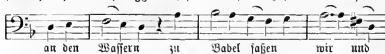
und



die letztere erhält freilich das zweite Mal durch die Fortführung:

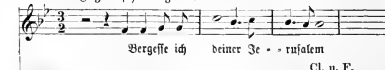


nach Es-dur einen schärferen Zug; aber gleichwohl hätten wir im Interesse des ganzen Werkes beide Phrasen (denn anders können wir sie doch nicht nennen) weggewünscht. Der erste Satz ist über das Thema:



gearbeitet, welches der Bass nach einer kurzen Instrumentaleinleitung (die es schon andeutet) anhebt. Es ist streng durchgeführt. Bei den Worten: „wenn wir an Zion gedachten“ setzt der Sopran ein stärkeres Thema ein, das mit dem ersten längeren dann gleichzeitig verarbeitet wird. Der Ausdruck der Klage ist sehr gut getroffen.

Nach einem kurzen Recitativ (Tenor Solo) kommt eine sehr ausdrucksvolle Cantilene (ebensfalls Tenor), von Hörnern, Clarinetten und Fagott schön begleitet:



der sich bald darauf in lebendiger Weise der Chor anschließt: „Wir des Herrn Lied fingen im fremden Land! „Interessant ist die harmonische Führung; die ganze Nummer ist äußerst bewegt gehalten. Noch größer gehalten ist die Steigerung im folgenden Satz: „Herr gedente der Kinder Eovns“ (Tenorsolo) hier und in dem Chor (Nr. 5) „Du verführte Tochter Babel“ ist der Höhepunkt des ganzen Werkes; das Orchester tritt in seiner ganzen Macht auf, ohne doch die Singstimme zu erdrücken, und gibt dem Sage ein ungemein leidenschaftliches Gepräge. Von großer dramatischer Kraft ist das kurze Jugenthema:



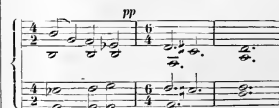
eben so heben wir nachfolgende Stelle vor dem Schluß hervor:



worauf alle vier Stimmen Unifono



schließen. Das Orchester führt den Satz noch einige Takte weiter fort und leitet in einem schönen diminuendo wieder nach der Tonart des ersten Sazes D-moll; der Bass singt noch einmal das erste Thema, zwei Soprane und der Alt fügen einige wahrhaft rührende Takte hinzu und alle Stimmen schließen dann in folgender schönen Weise:



Zi - an ge - - - - dach - - - - ten!

Wir halten dieses Werk für eines der Besten, welches die jüngeren Componisten unserer Zeit in diesem Genre zu Tage gefördert haben, und empfehlen es den Singvereinen dringend zum Studium. Man wird uns wahrlich nicht Unrecht geben, wenn wir auch seinen Autor eines wohl zu beachtenden Baumeister an dem großen Dome

der heiligen Tonkunst nennen, und wenn wir nach solchen Beweisen nicht im Geringssten daran zweifeln, daß noch in der bisherigen Form, mit unserm bisherigen Harmonie- und Melodiefystem sich sehr gute und schöne Werke schaffen lassen, wenn nur ein fröhliches, freudiges Talent und ein gefaßter Sinn sich an die Aufgabe machen. Verschrobenheit und widerlicher Selbsthütel müssen freilich auf obstruierende Fährten!

Die Ausstattung der Partitur ist sehr prächtig und schön.

## Correspondenzen.

Brüssel.

29. August.

J. Lhw. Ein gräßliches Regenwetter verfolgt uns, es scheint als wolle die Natur die in der Luft hängenden mit musikalischen Stiefhöf überchwängerten Tonmassen vertilgen. Es gelingt ihr wenigstens zu verhindern, daß noch mehr derselben fabricirt werden; denn von Gartenconcerten ist dieses Jahr beinahe keine Spur, außer auf den Straßen, wo permanente Aufschlaggettel dem Regen zum Trotz besser Tage warten. Im Wiffgeich wird der Mensch leicht abergläubig, glaubt an sympathische und andere Mittel, hat Ahnungen u. s. w. So hat man auch die Musikstücke dieser Aufschlaggettel mehrere Male geändert, und es ist möglich daß man verändern wollte, ob denn gewisse Compositionen nicht befähigender auf den Wetterstand wirken. Aber es scheint, daß alle die gedruckt angehängenen Programm-Kuststücke es mit der guten Mutter Natur verborden haben, denn es regnet fort und fort.

In einer solchen für die Sommermusik schiefen Lage bleibt einem Correspondenten nichts übrig, als in den Saal der Vergangenheit zu greifen (denn die Zukunft ist uns gewöhnlichen Menschenkindern ein für allemal verschlossen), und Dinge hervorzuheben die eben nicht sehr angenehmer Natur sind. Zudem kann dieß als eine Ergänzung der in Nr. 17 und 18 dieser Blätter gebrachten „Brüssler Musikstücke“ betrachtet werden, denn ich würde dem Leser kein vollständiges Ganze geliefert zu haben glauben, würde ich einen Gegenstand umgeben der bedeutend an dem gegenwärtigen Stand der Dinge Schuld trägt. Es ist die Kritik. Wie ausgebreitet der Einfluß der Presse, wie viel Kunst und Künstler ihr zu verdanken haben, bedarf keines Beweises. Wie oft aber diese Mittel zu niedriger Zwecken mißbraucht werden ist eben so gewiß. Der Ruf, dessen sich z. B. ein guter Theil hiesiger Institutionen und Persönlichkeiten auch im Auslande zu erfreuen haben, liegt (unbeschadet ihrer wirklichen Verdienste) wesentlich in der, verhältnißmäßig zu andern Ländern, ungeheuren Ausbreitung hiesiger Journale.

Die rein musikalische Presse ist zwar durch den bei Schott Frères erscheinenden Guide musicale repräsentirt, wofür ich aber ein halbes Bogen wöchentlich im Vergleich zu der Anzahl täglicher Journale? Ein jedes der letzteren gibt sich nach Bedarf und kaune mit Kunstfragen ab. Dieses zerstückelte Wesen der musikalischen Presse macht eben ihre Stärke aus. Da wird ein Institut hervorgehoben, dort eine Persönlichkeit canonicirt, da eine Gründung, eine Ausführung besprochen u. s. f. Die Masse Journale fliegen täglich in die weite Welt und machen derselben oft blauen Dunst vor. Es war nötig das eben Gesagte anzusprechen, da die in diesen Zeilen mitgetheilten Ansichten oft schmerzgerade den Ansagen hiesiger Blätter entgegenlaufen.

Seine Meinung klar, offen, ohne Leidenschaft auszusprechen ist ein schönes Vorrecht des Menschen. Ob zwar dieß noch nicht Kritik genannt werden kann, so ist es doch ein wesentliches Attribut derselben. Dieses nun scheint die hiesige m. Presse ganz außer Augen zu lassen, wenn es sich um inländische Angelegenheiten handelt. Während in Deutschland ein Portraitpaar entrannte der doch von Leben zeugt, herrscht hier die tiefste, selbstzufriedenste Ruhe. Die Presse gibt sich mit ausländischen Neuerungen gar nicht ab, und erscheint einmal eine Meinung über diesen Gegenstand, so ist sie absprechend. Man verdammt ohne zu kennen, und dieß ist so leicht. Was nun die sogenannte nationale Kritik betrifft, so kann man ihr einen andern Namen als den der „friedlichen“ beilegen, denn es wird gelobt und zwar je mehr, desto besser. Erhebt sich zeitweilig eine sanfte Stimme um zu tadeln, so beschließt dieß doch in einer Weise, daß man nicht recht weiß, wer getadelt oder belobt, ja überhaupt ob getadelt wird. Z. B. „Der Sänger N. trat gestern zum ersten Male in der Rolle

des . . . auf. Die Welt erwartete einen Triumph und es erfolgt: nur ein Succes; damit soll jedoch beirrite nicht gelagt sein, daß unter un vergleichlicher N. seine Partie nicht recht aufgesch, nein! aber vor Jahren war ein anderer Sängler für welchen diese Rolle geschaffen wurde hier und sang je Zänger. Es ist dieß aber eben ein Beweis, daß N. eine eigentümliche Natur ist und nicht von Andern zu entlehnen braucht“ zc. zc. — Das nennt man Kritik! Sonst wird in der Regel Alles schön, großzügig, unmaßmäßig, weisehaft gefunden. Einer reicht dem Andern die Hand und es heißt immer: „Günstig macht die Stärke.“ — Daß aber die Wahrheit am Ende immer durchschlägt, dafür gibt die dießjährige Generalversammlung der Association des Artistes musiciens de Bruxelles einen Beweis. In dem Bericht, den der Schriftführer Herr Albert Delabarre der Versammlung vorlegte heißt es unter andern: „Unsere vier Concerte waren glänzend und einträglich. Nicht Alles was glänzt ist Gold — sagt das Sprichwort — und die beinahe völlige Abwesenheit größerer bedeutender Werke aus unsern Programmen, soll nicht in Gewohnheit erwarren. Wir dürfen das eigentliche Ziel, den Charakter und Endzweck eines Künstlers und umschmeich eines Kunstförrers nicht aus den Augen lassen, denn würden wir aus kleinlicher Berechnung den Schwachheiten des Publicums huldigen, würden wir, statt das Beste zu erheben, uns zu demselben herablassen, so hieße dieß zu der Rolle alltäglicher Spectakeln niedersteigen. Diejenigen, welche sich nur anstrengen, um ihr materielles Los zu verbessern, haben ein Großes geleistet und nicht dem Fortschritt gedient. Zudem wir uns zu Auslegern der Weiserwerke der Vergangenheit machen, und mit reichlichem Fleiß und Ausdauer dahin wirken, um dieselben wo möglich algemeiner und populärer zu machen (ohne welchem Bemühen sie in Belgien noch lange unbekannt bleiben dürfen), erwählen wir den rechten Weg, um unser materielles Sein zu verbessern. Werden wir dieß vergessen, so wären wir des Namens „Künstler“ unwürdig.“

Noch mehrere der brennenden Fragen berührt Herr Delabarre so z. B. die den Taglärmersold betreffende, dessen sich selbst tüchtige Trübsalermiglieder zu erfreuen haben, von welchem zu leben aber eine Unmöglichkeit ist. Der Grund dieser und ähnlicher Mißstände wird kaum anderswo zu finden sein, als in der mangelhaftesten Organisation der Conservatorien und sonstigen Musikschulen, die nur Halbbildung aber in schauderretrender Masse fördern. Wo soll diese Anzahl von Eigern, Vätern zc. unterkommen? Sie verdienen sich für einen Spottpreis! Daher auch die zur Mode gemordene unverhältnißmäßige Belegung der Orchester.

Wir bedauern mit Herrn Delabarre alle diese unseligen Uebelstände, die dem Heil wahrer Kunst so sehr entgegen sind, müssen aber gestehen, daß ein großer Theil auf unsere eigene Rednung zu stehen kommt. Denn zugegeben, daß beinahe überall ein Impuls von Oben mangelt, daß der Künstler im bürgerlichen Leben noch zu keiner Stellung gelangen, daß er vergessen so zu sagen zwischen Himmel und Erde im Freien hängt; dieß Alles zugegeben, so bleibt noch genug übrig um uns selbst hart anzulagen.

Es mangelt hier der Raum, und es genügt für heute diese Fragen in Anregung gebracht zu haben. Der Leser wird sich so mancher heilsamen Andeutungen erinnern, die in diesen Blättern von verschiedenen Seiten Platz fanden und Stoff genug zum Nachdenken fuden. Es sind dieß Lebensfragen für Kunst und Künstler und diese sollten nicht so leicht hin behandelt werden wie es leider nur zu oft der Fall ist. Einem vergessen die Menschen und eine gewisse Classe von Künstlern so oft — nämlich: die Würde der Kunst.

Mit Rücksicht ein Mehreres.

Frankfurt a. M.

Die in Ihrer Zeitung Nr. 29 erwähnte italienische Operngesellschaft des Herrn Merelli beschloß am 26. Juli ihre Vorstellungen am hiesigen Theater. Die Künstler gingen um einige Vorstellungen zu geben nach Köln, von da werden sie sich nach Berlin begeben.

Hier traten sie vom 25. Juni bis zum 26. Juli in acht Opern 15 Mal auf: „Barbier von Sevilla“ viermal; „Die heimliche Ehe“ dreimal; „Don Pasquale“, „Norma“, „Semirami“ und „Rigoletto“, je zweimal; „Troubadour“ und „Liebestraut“ je einmal, woran sich dann

als Schluß des Opclus ein mixtum compositum — der zweite Akt aus „Semiramide“, die zweite Scene des ersten Aktes aus „Linda von Chamounix“ und der dritte Akt aus „Don Pasquale“ — anreichte \*). Sie wundern sich wohl über eine solche kunte Jacte der letzten Vorstellung nicht, da Sie von den weissen Sängern in Wien gewiß auch schon Ähnliches vorgeführt zu sehen erlebt haben werden. Wir verwundern uns mehr da darüber, daß die Theaterdirection zu einer solchen ästhetischen Zerfahrenheit ihren Acept geben konnte.

Die Gesellschaft zählt übrigens — abgesehen von dem ästhetischen Verfaß in der letzten Vorstellung — einige ausgezeichnete Künstlerinnen und Künstler. Signora Mariani-Parini ist in den meisten Partien im wahren Fortwärt eine Primadonna, Signora Jucchi eine gute Coloraturfängerin, und Signora Vietti, obgleich schon im vorgerückten Lebensalter, bewährt sich als eine vortreffliche Darstellerin von Contralt-Partien. Unter dem männlichen Personal steht der Baritonist, Signor Squarcia, künstlerisch am höchsten. Mit einer männlich kräftigen Stimme ausgerüstet, verbindet der Sänger ein durchdachtes Spiel, was seinen Darstellungen nicht selten einen überausdeutend charakteristischen Typus verleiht. Signor Salvini, erster Tenor, hat keine hervorstichende Stärke, noch bevorzugte Klang- und metallische Stimme, und es verdient daher seine kunstlosionomische Verwendung derselben um so mehr Anerkennung, als er hiezu, namentlich im lyrischen Fache, schöne Leistungen erzielte. Auch Signor Mazzetti und Signor Taft, ersterer Bass-Buffo, sind für die beziehlichen Basspartien gute Kräfte. An der artistischen Leitung des Kapellmeisters Trisini konnte man wahrnehmen, wie ein tüchtiger künstlerisch bezeichneter Dirigent alle Mitwirkenden zu inspiriren vermag.

Am 28. Juli trat unsere deutsche Oper wieder in Thätigkeit. Da schon vor der Ankunft der italienischen Sänger einige Mitglieder des hiesigen Sängerkorps Urlaub erlitten, während der Anwesenheit der fremden Gesellschaft dann sämtliche Bühnenkünstler der Oper über vier Wochen Ferien hatten, um auszureichen und neue Kräfte zu sammeln, da man endlich auch annehmen möchte, daß weichters diejenigen Sänger und Sängerrinnen, welche aus der Leiter der Selbstüberziehung und des Egoismus noch nicht die oberste Spolze erreicht, auch das alte Sprüchlein: ars longa, vita brevis fennen, daher mit einem kunstnotizigsten die fremden Sängerrinnen und Sänger mit angehört haben, so dürfte man nun recht gelungenen Darstellungen entgegen sehen. Es war für den genannten 28. Juli die „Zauberflöte“ angekündigt. Leider wurden wir in unserer freudigen Erwartung bitter enttäuscht: die Darstellung war — unter der Kritik. Wie man aber nach einer letzten Hauptprobe nicht wissen kann, ob man mit einer Vorstellung Ehre einlegen oder sich gegen die Mienen des größten Tonmeisters verdingen werde, das begreifen wir nicht. — Sei mehreren Tagen ist unser Heldentenor Meyer auf dem Theatertitel als heifer bezeichnet. Es ruht doch ein eigenenthümliches Fatum auf dem Frazantener Heldentenor!

## Nachrichten.

Die deutschen Bühnenvorstände haben an die deutschen Fürsten und Regierungen eine „Vorstellung“ ergehen lassen, welche die heutigen Schäden grell genug beleuchtet. Gehe der Himmel, daß diese „Vorstellung“ etwas nützt!

Die Theaterferien in Paris sind zu Ende, und haben das Theater Lyrique, die komische Oper, und die Bouffes Parisiens ihre Vorstellungen wieder begonnen.

Der Niedercomponist H. Weidt befindet sich seit Kurzem am kurfürstlichen Hoftheater zu Cassel, wo ihm die Stelle eines Musikdirectors zu Theil wurde.

\*) Nach einer uns direct zugekommenen Nachricht aus Brüssel gaden die Künstler dort vom 14. April bis zum 7. Juni 39 Vorstellungen in 11 Opern. Die Opern welche in Brüssel, aber nicht hier zur Darstellung kamen, waren: „Lucrina“, „Ernani“, „Il flama in Algeri“ und „Lucia“, — während wir hier nach mit „Rigoletto“ beehrt wurden. S, die unglücklichen Brüssler mußten „Rigoletto“ entbehren!

Das Mozarteum in Salzburg gab wie alljährlich zur Feier des Geburtsfestes des Kaisers ein Festeconcert, worin folgende Nummern zur Aufführung kamen: Volkshymne; Duverture zu Don Juan; das S. Concert für Violine von Spohr (Herr Bennenwig); Cttett aus „Elias“; Concert für Pianoforte von Weber (Herr Dachs aus Wien); große Duverture in C von Beethoven; „Zigeunerleben“ von Schumann; Concert für Violine von Beutemps (wie oben); der 42. Psalm von Mendelssohn.

Der Philharmonische Verein in Frankfurt a. M. hat Herrn H. Frenkel definitiv zu seinem Dirigenten erwählt.

In München wurde bei der Anwesenheit des Kaisers von Oesterreich Webers Oberon in prachtvoller Ausstattung gegeben.

In Chemnitz wurde Reintalers Oratorium „Irepha“ aufgeführt.

Eine sehr nachahmungswürthe Einrichtung besteht in Stöttingen. Man gibt da von Zeit zu Zeit Kirchenconcerte, wobei die Theilnehmenden bios gebeten werden „zu mildem Zweck eine Liebesgabe in das Kirchenbuchen zu werfen.“ Eine solche Aufführung von Kirchengesang und Orgelspiel hat am 31. Juli stattgefunden, und wurden dabei hauptsächlich Orgelwerke von S. Bach, dann Chöre von Palestrina, Eccard und Prätorius zu Gehör gebracht. Die Ausführenden werden auf dem Programm nicht genannt.

Franz List ist vom Kaiser der Franzosen am Napoleonstag (!) zum Cfficier der Ehrenlegion ernannt worden.

Wien.

Herr C. Edert hat seine Stelle als artistischer Director am Hofoperntheater niedergelegt und verläßt wie man sagt Wien in kürzester Zeit, ohne den Ablauf seines ursprünglichen Engagements abzuwarten. Wir können nicht umhin, diese Lösung der eingetretenen Wirrnisse anerkennend zu bedauern; denn was man auch mit Recht über die Leitung dieses Institutes durch Herrn Edert sagen kann, es sind wenig Hoffnungen vorhanden, daß die künftige eine unferen Ansichten entsprechende sein werde. Zudem verlieren wir durch Herrn Edert jedenfalls einen guten Dirigenten und die durch ihn wieder in W. leben gewordenen Philharmonischen Concerte sind durch seinen Abgang neuerdings in Frage gestellt. — Wie man hört ist die technische Leitung des Hofoperentheaters provisorisch einem Comité, gebildet aus den Herren Kapellmeister Esfer, Regisseur Schaber und Oeconomie-Controllor Steinhauser übertragen worden. Wir wünschen nur vor allen Dingen das Zustandekommen eines besseren Repertoires, denn das seit Beginn der Saison (15. Juli) beliebte kann in keiner Weise eines I. L. Hofoperentheaters würdig genannt werden. Es wurden vom 15. Juli bis 7. Sept. aufgeführt: Kohengrin (3mal), Wilhelm Tell (2mal), Robert der Teufel (2mal), Die weiße Frau (3mal), Hugonotten (3mal), Lucia (1mal), Troubadour (3mal), Fischgig (1mal), Postillon von Pongauener (7mal), Don Juan (1mal), Lustige Weiber (1mal), Csar und Zimmermann (1mal), Belisar (2mal), Prophet (1mal), Herzogin (1mal), Domingo (1mal), Fra Diabolo (2mal). Dazu eine große Anzahl (18) von Balletaufführungen.

Der Wiener Männergesangverein unternahm am 8. September eine Sängerschaft nach Graz, die wohl Jedem, der daran Theil genommen hat, in angenehmer Erinnerung bleiben wird. Am Grazer Bahnhof wurden die Wiener vom Grazer Gesangverein mit einem Doppelchor „Sängergruß“ vom dortigen Chormeister H. Herber empfangen. Dagegen brachte der Wiener Chormeister Herber einen „Gruß an Steiermark.“ Beide Compositionen sind Gesangsstücke und beanspruchen als solche keinen musikalischen Werth. Das Programm des Concerts im händlichen Rittersaal war etwas zu lang, und enthielt namentlich zu viel Solovorträge, die nicht immer tadelloß ausfielen. Am 9. Nachmittags fand eine Plectertafel am Hilmereiche statt, dessen Tage für den Erfolg nicht ganz günstig ist; doch wurden die Theilnehmer durch anderweitige Vergünstigungen entschädigt. — Die Vorträge des Grazer Gesangvereins zeichneten sich durch Frische und Präcision aus.

Der Hofopernsänger Hr. Vincenz hat eine einaktige Operette componirt, betitelt: „Die Verlobung beim Sonnenschein.“

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Schotten-Passei Nr. 109. — **Ausgabe:** Sohlmann Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weselin & Püning**, vormals **A. F. Wäber's Witwe**.  
**Prämumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverkung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr.  
 Einzige Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Verhältnisse, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber Idealismus und Realismus in der Musik. — Zur Geschichte der Musik. — Ein Italiener als Musikhistoriker. — Rezensionen. — Zeitungsgeschau. — Nachrichten. — Curiosa.

## Ueber Idealismus und Realismus in der Musik.

Von **Gustav Engel.**

So wenig Neigung man auch bei den Musikern, wie überhaupt bei allen Künstlern, voraussetzen kann, sich über die Bedeutung abstracter Begriffe, wie Idealismus, Realismus u. dgl. genaue Rechenschaft zu geben, so wenig rathsam es sogar wäre, wenn producirende Künstler, deren erste Pflicht es ist, die lebendige Anschauung zu üben und zu bilden, alzu tief den verschlungenen Wegen der Begriffswelt nachforschen wollten, so ist eine Ausnahme doch dann gerechtfertigt, wenn, wie in diesem Falle, gewisse Begriffe von der entscheidendsten Bedeutung für die Kunstgestaltung, wenn sie ferner in Aller Munde sind, wenn sie endlich durch ihre eigene Natur vielen Mißdeutungen und falschen Anwendungen unterliegen.

Das Gewöhnlichste ist, daß man Jemanden schon darum für einen Idealisten hält, weil er ein hohes Streben hat, weil er nicht die Wege hält, auf denen alle Welt wandelt, sondern etwas Besonderes herauszufinden sucht. Darnach müßte man einen Componisten, der in den verwickeltesten Rhythmen, den widersinnigsten Dissonanzen schreibt, sofort für einen Idealisten nehmen, und in der That sehen wir, daß der Schein des Idealismus, den solches Treiben hat, auch dazu benutzt wird, um die Welt glauben zu machen, das sei Idealismus; wir sehen das an manchen Werken der neueren Richtung und an der Art, wie ihr Lob in einem Theil der Presse verständig wird.

Wir sagten, es hätten derartige Bestrebungen einen Schein des Idealismus; jedem Schein muß aber ein Sein zu Grunde liegen. Bei dem Idealisten wird sich allerdings immer bemerken lassen, daß er nicht die gewöhnlichen Wege wandelt, daß er etwas hervorbringt, was noch nicht dagewesen ist; aber man kann die gewöhnliche Heerstraße vermeiden, ohne eine Spur des Idealismus zu haben. Das Abweichen von dem Herkömmlichen ist nicht Idealismus, sondern eine Folge des Idealismus; es kommt also immer darauf an, ob der Wirkung die richtige Ursache zu Grunde lag. Die bloße Originalität verhält sich zum Idealismus, wie der nachgemachte Edelstein zum ächten; der Glanz der Neuheit und Eigenkümlichkeit ist nicht mit dem Glanz eines idealen Kunstwertes zu verwechseln. Jene Naturen, die um jeden Preis nur neu sein wollen, sind oft durch gewöhnliche Motive bestimmt, durch Eitelkeit, Eigensinn und Troß; ja mitunter ist es die innere Verbundenheit ihrer Natur, die sie zu dem wilden Zerrißenen und Unlauteren hinführt, und im günstigsten Fall mag es, wenn ihnen der Idealismus selbst fehlt, das Streben zum Idealismus sein, das sich aber des wahren Inhalts der Idee nicht bewußt ist.

Um zu erkennen, ob ein Künstler die idealistische Richtung verfolgt, muß man den Inhalt seiner Werke betrachten.

Denn es versteht sich von selbst, daß man nur denjenigen einen Idealisten nennen kann, der in seinem Fach das Ideale anstrebt, und hier zeigt es sich nun sogleich, daß es wohl der Mühe lohnt, ernstlicher über den Begriff des Idealismus nachzudenken; denn so leicht es ist, einzusehen, daß nur derjenige Musiker ein Idealist ist, der in seinen Schöpfungen sich von der Idee der Musik bestimmen läßt, so schwer ist es, diese Definition selbst wieder genauer zu erklären.

Nichts ist geläufiger, als die Vorstellung, daß die idealistische Auffassung alle Dinge gleichsam in eine reinere Region erhebe, in der sie, von den irdischen Zufälligkeiten befreit, nun erst in ihrem wahren innern Sein erscheinen. Verfolgt man ansichtlich diesen Gedankengang, daß die Idee über dem Einzelnen, Zufälligen steht, so gelangt man zuletzt zu einer leeren Erhabenheit, zu einer unbestimmten Allgemeinheit. Es ist keine Frage, daß dies entweder nicht Idealismus ist oder daß dann der Idealismus nicht das Höchste in der Kunst wäre. Wenn wir daran festhalten, daß wir unter dem Ideal den höchsten Gegenstand menschlichen Strebens verstehen, so müssen wir es unzweifelhaft so näher bestimmen, daß es dieser höchste Gegenstand auch sein kann. Jedem empirisch gegebenen Object gegenüber ist nun allerdings die Idee oder das Ideal ein Höheres, Unfassenderes; aber der reinen und unbestimmten Allgemeinheit, dem Nichts gegenüber ist sie das Reichste, Concreteste; wir müssen uns also das Ideal nicht als die bloße Negation jeder Endlichkeit und Zufälligkeit, sondern ebenso als die Summe alles Positiven, mithin als Totalität, als Harmonie denken. Fassen wir sie in dieser Weise, so ist auch klar, daß die realistische Richtung nicht mehr als gleichberechtigt der idealistischen, sondern nur als eine Abart gelten kann, der denn der leere Formalismus als gleichberechtigte oder nicht berechtigte Abart gegenüber zu stellen wäre.

Nur dies kann uns also Idealismus sein, wenn wir überhaupt den Sprachgebrauch festhalten wollen, nach dem uns das Ideal das Höchste ist: die Totalität alles denkbaren Seins, in der die Unvollkommenheit des Einzelnen nicht einfach negirt, sondern durch die Verknüpfung mit anderem Einzelnen überwunden wird. So z. B. werden wir von demjenigen nicht sagen, daß er das Ideal des menschlichen Lebens verwirklichte, der von reinem, lauterem Charakter, mit großer Herzengüte begabt zugleich ein Fremdling ist in Wissenschaften und Künsten; eben so wenig von dem zwar Hochgebildeten, der aber ein herzloser Egoist ist; wir verlangen vielmehr, wenn wir von einem idealen menschlichen Dasein reden, jene positive Erfüllung des Geistes mit reichem Inhalt, ja selbst ein gewisses äußeres Wohlfsein zugleich mit der ruhigen Harmonie des Charakters, die die Härten des inneren und äußeren Lebens verhöhnd ausgliedert.

Versuchen wir nun diesen Grundbegriff auf die Musik, zunächst auf die reine Instrumentalmusik anzuwenden. Wenn die eine negative Voraussetzung eines idealen Kunstwerkes darin

beseht, daß es in sich selbst harmonisch abgeschlossen sei, so wird sich das in der Musik zunächst darin verwirklichen, daß der Dreiklang das Ziel aller harmonischen Entwicklung ist. Von einer Musik, die, wie die alte italienische Kirchenmusik, sich fast ausschließlich in Dreiklängen bewegt, ist schon darum klar, wenn wir uns des eben Entwickelten erinnern, daß sie mehr der negativen, als der positiven Forderung der Idee genügt, d. h. daß sie mehr formalistisch, als idealistisch ist; umgekehrt von einer Musik, die es zu charakteristischen Dissonanzen bringt, aber im Uebermaß, ohne dieselben natürlich zu motiviren und aufzulösen, würde das Entgegengesetzte, der Realismus, auszujagen sein. Auch schon von dem Moll-Dreiklang — wir knüpfen hier an Hauptmann's tief gefaßte Erklärung an — ist klar, daß er einen realistischeren Charakter hat, als der Dur-Dreiklang, daß somit Tonstücker, die in Dur gesetzt sind und aus Dur nicht herauskommen, den positiven Inhalt der Idee nur unvollkommen wiedergeben, während Tonstücker in Moll darum nicht ganz befriedigend, weil sie nicht zur absoluten Harmonie durchbringen (der Moll-Dreiklang befriedigt nach Hauptmann nicht absolut, weil er den innern Widerspruch enthält, daß der Grundton nicht zugleich mathematischer Grundton ist); erst Tonstücker in Dur, die im Lauf ihrer Entwicklung auch das Moll-Gefühl berühren, würden der Idee der Harmonie vollkommen genügen.

Daß mit diesem einen Satz der Charakter der Vollkommenheit allen Sonaten und Symphonien abgeprochen wird, in denen das Dur-Gefühl nicht das herrschende ist, wird Viele befremden. Man denke aber, daß wir von einer Sonate, ja selbst von einer Symphonie — schon aus dem äußern Grund, weil ein einzelner Wert dieser Art nicht einen ganzen Abend füllt — nicht denselben Grad innerer Abgeschlossenheit verlangen, wie von einer Oper und einem Tratorium, und wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir für Werke der letztgenannten Art, die ein schlechtlin befriedigendes Ganzes zu sein beanspruchen, es als unpassend erachten würden, wenn ein Tonsetzer sie in Moll endigte. (Uebrigens erinnern wir hier daran, daß Beethoven alle seine Symphonien in Dur schloß.)

Nach dem oben Gesagten erhellt, daß ein ideales Kunstwerk aus sich heraus es bis zur bestimmtesten Charakteristik, zu den schärfsten Gegensätzen bringen kann, wenn nur alles Einzelne genau motivirt und aufgelöst wird. Ob also ein Tonstück, das sich in den kühnsten harmonischen Combinationen, in den schneidendsten Dissonanzen bewegt, idealistisch oder realistischen Ursprungs ist, kann nur an der Art und Weise der Entwicklung, an den Uebergängen erkannt werden. Wenn man Seb. Bach's Harmonie betrachtet, so ist klar, daß wohl Niemand weiter entfernt war von einem inhaltslosen Formalismus, als gerade er; vielmehr würde er eher der Neigung zum Realismus verdächtig erscheinen, sowohl wegen des übermäßigen Gebrauchs der kühnsten Exptimentharmonien und der befremdendsten Durchgänge, als wegen des unbedingten Vorherrschens des Moll-Tonstücker, von den Anzeichen des Realismus, die sich in Melodie und Textauffassung finden, hier nicht zu reden. Auf der andern Seite aber erkennt man bei Bach eine so streng durchgeführte Entwicklung der Harmonie, ein so stetiges Werden, daß er damit wieder der idealistischen Forderung in unbedingter Weise genügt. Und wenn sich nach Erwägung aller Gesichtspunkte, die es bei Beurtheilung eines musikalischen Kunstwertes gibt, auch wohl ein kleiner Ueberfluß des Realismus bei Bach herausstellen sollte, wie denn überhaupt bei allen unsern großen Componisten sowohl als Dichtern irgend eine der beiden Seiten, deren Gleichgewicht das Wesen des Ideals ausmacht, überwiegt, so ist doch dieser Ueberfluß nicht so groß, daß man nicht berechtigt wäre, ihn den größten Meistern seiner Kunst zuzurechnen, die Fülle des Inhalts mit Klarheit der Form zu vereinigen wußten. Auch Beethoven neigt in einem geringen Grade und in einzelnen seiner Werke dem Realismus sich zu, während Händel und

Mozart, rein musikalisch betrachtet, eher dem Formalismus verfallen. Es verdient aber beachtet zu werden, daß Bach und Beethoven, das kleine Uebergewicht des musikalischen Realismus durch eine entgegengesetzte Neigung in der Wahl ihrer Stoffe wieder ausglich, indem Bach sich von allen weltlichen Empfindungen und Leidenschaften ganz fern hielt und den Menschen nur in seinem Verhältnis zu Gott zum Gegenstand seiner Kunst machte, Beethoven aber zwar sich auf die weltliche Epik, sogar auf das Drama einließ, doch aber mit einer entscheidenden Vorliebe für das Ernste, sittlich Gehaltvolle. Die Frivolität eines Don Juan widerstrebte ihm; der bunten Mannigfaltigkeit der äußern Welt, die in ihrer Totalität zwar das Unerledigte darstellt, in ihren einzelnen Bruchtheilen betrachtet, aber überall Endlichkeit und Unvollkommenheit zeigt, war sein Wesen abgewandt. Selbst darin kann man einen Gegensatz gegen den Realismus finden, daß er vorwiegend Instrumental-Compositur war, da ja die reine Musik unter allen künftigen diejenige Kunst ist, die sich von der Realität, von dem positiven Was am weitesten entfernt, ein Wesen des Gefühls ohne bestimmten Inhalt, ein leeres Spiel, ein reines Formenwerk. In umgekehrter Weise stellten Händel und Mozart die Totalität in sich her, indem sie, musikalisch dem Formalismus zugewandt, vorwiegend nicht nur Vocal-Compositur waren und so durch die Hilfe des Worts einen bestimmten Inhalt gewannen, sondern sich auch in der Wahl der Texte auf die ganze Fülle des Weltlichen einließen. Man konnte von Händel und Mozart sagen, daß sie in der Wahl der Stoffe realistisch, dieselben durch die Form der Darstellung veredelten, von Bach und Beethoven, daß sie, innerlich einem abstracten Idealismus zugewandt, durch den Realismus ihrer musikalischen Phantasie demselben eine bestimmte Gestalt und lebendige Farbe gaben. Eine Parallele dafür gibt uns die Geschichte der deutschen Poesie. Denn so neigte sich auch Göthe Stoffen zu, die, wie der Faust, Wilhelm Meister, Tasso im Weltlichen dem rein innern Leben des Menschen angehören, gab ihnen aber durch die Behandlung den Anschein des Realismus, während Schiller die wahrhaft dramatischen Stoffe ergriff, in der Ausführung aber vor dem alzu scharf Bestimmten, charakteristisch Ausgeprägten zurückwich.

Der idealistische Sinn wird sich, wie in der sorgfältig entwickelten Harmonie, so auch in dem Streben nach Polyphonie und thematischer Entwicklung verrathen. Es bedarf dies weiter keines Beweises, da der Idealismus das Streben nach Einheit unmittelbar in sich enthält. Nur muß hinzugefügt werden, daß eine gehaltlose Polyphonie, ein leeres Wiederholen eines und desselben Grundgedankens dem Idealismus auch wiederum nicht entspricht, weil, wie wir oben sahen, das Ideal der leeren Allgemeinheit ebenfalls entgegengesetzt ist. Nach dieser Seite hin tritt der idealistische Zug in Bach und Beethoven klar hervor. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß in einem in jeder Beziehung idealistischen Tonstück das Hauptthema für sich betrachtet, von sehr einfachem Gehalt wird sein müssen, so daß erst die weitere Entwicklung reicher, bedeutungsvoller Inhalt bringt, weil sonst das Ganze sich als eine Individualität, nicht als eine zu individualen Gestaltungen sich ausbildende Allgemeinheit darstellen würde. Beethoven hat nicht nur in seinen bedeutungsvollsten, sondern auch in seinen meisten Tonwerken diesen Grundsatz streng befolgt; die Themen seiner Sonaten- und Symphoniesätze sind durchschnittlich von ganz allgemeinem, fast elementarem Inhalt und gestalten sich dann in ihrer Entwicklung zu immer höherer Bedeutung. Es erscheint bei manchen neueren Componisten daher auch dies als eine Verirrung, daß sie schon in dem Thema alzu interessant, oft eccentricisch zu sein sich bemühen; denn abgesehen davon, daß ihnen, wenn sie mit dem Superlativ schon anfangen, kaum eine natürliche Steigerung übrig bleibt, wie soll das Ganze einen befriedigenden, beruhigenden Eindruck machen, wenn schon die Grundlage das Gepräge des

Veidenschaftlichen oder des Sonderbaren hat? Die Individualität darf keinem Kunstwerk fehlen, sie darf aber auch nicht herrschen oder gar sich vordrängen; wahre Größe besteht nur der, der Objectivität und Subjectivität, Allgemeinheit und Individualität in sich zu vereinigen vermag.

Diese Andeutungen, so gering sie auch sein mögen, reichen doch hin, um bei Beurtheilung eines Tonstückes sich im Allgemeinen zu verständigen, ob es formalistischer, idealistischer oder realistischer Art ist; und da es unsere Absicht nicht ist, den Gegenstand zu erschöpfen, so mag es uns wohl gestattet sein, uns nun von der Instrumentalmusik zu der Vocalmusik zu wenden und in Bezug auf Wahl und Auffassung des Textes zu untersuchen, wie der idealistische Tonbildner verfahren wird.

Schon oben wurde bemerkt, daß in der Neigung zu reinen Instrumentalmusik sich ein mehr der Reinheit, als der Fülle der Idee zugewandter Geist verrathen wird. Nicht nur darum, weil die Instrumentalmusik überhaupt etwas Abstrakteres ist, als die Vocalmusik, wie die reine Mathematik etwas Abstrakteres, als die mathematische Physik, sondern weil überhaupt unter allen Künsten reine Musik die unbestimmteste, verschwebendste ist. Um so mehr werden wir von dem Instrumental-Componisten verlangen, daß er durch einen gewissen musikalischen Realismus, durch hervortretende Eigenthümlichkeit der musikalischen Gedanken diesen Mangel ersetze, während wir bei dem Gesangcomponisten wenigstens leichter befriedigt sind, wenn sein musikalisches Gedankentzug auch nicht allzu schwer wiegt, wofür er nur durch Frische und Wahrheit des Ausdrucks dafür sorgt, daß wir dem, was er sagt, nicht allzu sorgfältig nachspüren.

Daß der idealistische Musiker nicht jeden beliebigen Text in Musik setzen wird, bedarf keines Beweises. Nie wird er verzerrte oder nichterne Musik damit einschubdigen, daß er sagt, die Idee des Textes habe es so verlangt; denn wer zwang ihn, diesen Text zu componiren? Am allerwenigsten aber wird er behaupten — wie in neuester Zeit durch ein seltsames Mißverständnis wirklich geschehen ist — das sei Idealismus. Man pflegt nämlich im gewöhnlichen Leben wohl zu sagen: die Idee der Sache verlangt dies oder jenes, indem man von Dingen spricht, denen man eigentlich eine ihnen zu Grunde liegende Idee nicht zuschreiben sollte. Wenn ein Componist irgend einen abtönen Vortwurf in Musik zu setzen unternimmt, so mag er sich noch so sehr von der Idee dieses Vortwurfs bestimmen lassen, das ist nun und nimmer Idealismus, weil sein Gegenstand nun einmal nichts Ideales in sich hat. Der idealistische Musiker, der ein Gedicht componirt, wird also auch ein inneres Gefühl für poetische Idealität haben müssen. Kleine lyrische Gedichte, wie wir deren viele haben, die nur aus einer ganz bestimmten, vereinigten Stimmung oder Situation hervorgegangen sind, werden seinem Drang nach Univerſalität kaum entsprechen, wenn gleich er vielleicht darum Nachsicht gegen sie üben wird, weil sie in ihrer Anspruchlosigkeit ungeschädlich neben der idealen Richtung bestehen können. Im Drama aber wird er sich durch Mannigfaltigkeit der Charaktere, durch das Spannende der Situationen, durch ein interessantes Colorit nicht fesseln lassen, wenn dem Ganzen innere Wahrheit, natürliche Entwicklung und ein befriedigender Abschluß fehlt. Wenn wir hier unsere beiden größten Musikdramen, den Don Juan und Fidelio, erwähnen, so thun wir es, um darauf aufmerksam zu machen, wie der Text des Fidelio vor dem des Don Juan den Vorzug einer größern Einheit hat, dafür aber auch einformiger ist; Don Juan ist ein Spiegel der Welt, während Fidelio uns nur einen allerdings sehr bedeutenden Auszug derselben gibt; im Don Juan andererseits befriedigt zwar die Lösung, aber sie wird nicht, wie im Fidelio, durch menschliche Kraft erreicht. — In Wagner's Operndichtungen ist ein im Verhältnis zu der Mehrzahl unserer Operncomponisten sehr ausgebildetes poetisches Gefühl unzer-

renbar. Regen wir aber einen höhern Maßstab an, so müssen wir doch bekennen, daß seine Gestalten keine lebendigen Menschen von Fleisch und Blut, sondern abstrakte Gedankenschemen sind, und daß sich daher in seiner ganzen Empfindungsweise mehr ein Streben nach der Reinheit, als nach der Fülle der Idee hervortritt. Wie er gleichsam auf einem Nebenwege und in nicht sehr erquicklicher Weise, namentlich in seinen noch nicht zur Ausführung gelangten Werken, das ihm Fehlende zu ersetzen sucht, würde uns hier zu weit führen näher darzulegen.

Wie das Verfahren des Idealisten in Bezug auf die Prägnanz des musikalischen Ausdrucks sein wird, ist nach dem einmal gegebenen Begriff des Ideals leicht zu sehen. Eine Composition, die bios die allgemeine Stimmung des Gedichts festhält und den einzelnen Verzweigungen des poetischen Gedankens nicht folgt oder sich gar in Widerspruch mit ihnen setzt, kann ebensowenig ideale Bedeutung beanspruchen, als ein Tonstück, dem es zu Gunsten der Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks an innerer Einheit fehlt. Schwierigkeit macht es nur, zu bestimmen, ob die Einheit einer Vocalcomposition in einem bestimmten melodischen Gedanken, an den sich andere anschließen — ähnlich, wie in der Instrumentalmusik — oder in der Zusammengedrängtheit verwandter musikalischer Gedanken bestehen soll. Der vorherrschende Eindruck der historisch gegebenen Gesangsmusik ist der, daß das Formgesetz der thematischen Entwicklung hier eine weniger strenge Geltung hat, am allerwenigsten in der Bildung der eigentlichen Gesangsmelodie, eher noch in der Begleitung. Begründen läßt sich die üblich gewordene Praxis dadurch, daß bei der Gesangsmusik die Aufmerksamkeit des Hörers, nicht ausschließlich auf das Musikalische gerichtet ist, die Forderung eines streng gefestigten Banes mithin weniger entscheidend sich geltend macht. Es kommt hinzu, daß eine strenge Architektur in manchen Fällen nicht nur unnütz, sondern sogar schädlich sein würde, weil es dabei nicht möglich wäre, den einzelnen Wendungen des Gedichts mit natürlichem und leichtem Ausdruck zu folgen. Dabei geht aber auch in der Gesangsmusik die Einheit nicht gänzlich verloren; sie bleibt in der Einheit des Tactes und der Tonart, in der natürlichen Verwandtschaft des einen melodischen Gedankens mit dem andern bestehen, nur jene concretere Einheit eines bestimmten melodischen Gedankens wird aufgegeben. Der Vocalcomponist hat nicht eine einfache Aufgabe zu lösen, wie der Instrumentalcomponist, sondern er hat zwei verschiedene Welten mit einander zu vermitteln. Gibt er sich dem dichterischen Geize ausschließlich hin, so wird seine Musik gestalt-, reizlos und zerrissen werden; folgt er allein dem musikalischen Zuge, so sind die Worte eine überflüssige und selbst störende Zugabe. Vermittlung ist sein Geschäft, seine Tugend wird daher vorzugsweise in der Gewandtheit und einem instinktiven Heß gegen alles Uebertriebene, gegen jede theoretische Consequenzmachei bestehen. — Wohl keinem Componisten der Welt ist die Lösung dieser Aufgabe so glücklich gelungen, als Mozart, der weit entfernt, in seiner Gesangsmusik eine strengere musikalische Einheit zu erstreben, als die Sache es zuließ, dennoch so glücklich die verschiedensten Gedanken an einander reihet, daß das Gefühl eines Mangels der Einheit fast nie aufkommt. Und geradezu bewundernswürdig ist es, wie er den feinsten Wendungen des Textes folgt — man muß freilich sich an den Originaltext halten, um dies zu erkennen — und stets in der unsichtbarsten, zwanglosesten Weise, ohne irgend eine Störung des natürlichen melodischen Flusses. — Auch Franz Schubert, der doch so groß als Gesangskomponist, ist weder in Bezug auf die Wahrheit des Ausdrucks im Einzelnen, noch in Hinsicht der musikalischen Einheit mit Mozart zu vergleichen. In der einen Beziehung wie in der andern läßt er sich mehr Verstöße zu Schulden kommen, als man Mozart würde nachweisen können. Von Richard Wagner würde man behaupten müssen, daß er vollkommener Realist sei, wenn nicht eine eigenthümliche theoretische Schranke über die Entstehung

der Melodie aus dem Wortaccent ihn hinderte, es überhaupt zu einer ausdrucksvollen Gesangmelodie zu bringen. So kommt es aber, daß seine Musik einen eigenthümlich gemischten Eindruck hervorbringt, indem sie hie und da durch starke realistische Züge, namentlich in der Instrumentation, überrascht, im Ganzen aber einformig und farblos verläuft.

Betrachten wir im Allgemeinen den Zustand der neuen Musik, so sehen wir den Realismus überhand nehmen. Wie in der ersten Periode unserer Kunst der Formalismus herrschte, so scheint jetzt Alles dem entgegengegesetzten Pol zuzustreben. Indem man die Instrumentation über den musikalischen Gedanken, das Dramatische und Charakteristische über das Schöne, das Originelle über das Natürliche stellt, ergibt man sich mehr und mehr den dunkeln Mächten, welche die Kunst zur rohen Wirklichkeit hinabziehen. Und dennoch kann man nicht sagen, daß eine zwingende Nothwendigkeit die Kunst auf diesen Wege triebe. Denn, wie wir anzudeuten versuchten, selbst unsere größten Meister sind noch in dem Gegenfatz, der das Wesen der Idee ausmacht, befangen, oder haben ihn wenigstens nur in ihren vollkommeneren Werken überwunden; noch immer ist es nicht unmöglich, nach dem Höchsten in der Kunst zu streben; und selbst das schwächere Talent wird Besseres erreichen, wenn es in klarem Fühlen und Denken nach der wirklichen Schönheit strebt, als wenn es falschen Götzen huldigt; denn durch jenes Streben wird es gestärkt, durch dieses noch weiter herabgezogen.

## Jur Geschichte der Musik.

E. R. Unter obigem Titel theilten diese Blätter in Nr. 37 einen Aufsatz von W. v. Waldbrühl mit, den die Redaction in einer beigefügten Note „einwetlen nicht vollständig vertreten zu wollen“ erklärte. Wenn sie ihn dessen ungeachtet Raum gönnte, so geschah es wahrscheinlich um einerseits den Leser mit der angeregten Frage bekannt zu machen, anderseits aber weitere Bemerkungen darüber hervorzuheben, was auch wirklich um so nothwendiger erscheint, als die Consequenzen jener Anschauungsweise, wenn sie richtig wäre, einen gewaltigen Umsturz des in der Musik bis jetzt zu Recht Bestehenden herbeiführen, und der ächten wahren Kunst bösen Schaden zufügen könnten.

Wir sind zwar recht neugierig auf das angekündigte „neue Lehrgebäude der Musik“, welches uns Herr Dr. Arnold in Elberfeld aus den Werken des „Altmeisters“ Franco von Köln entwickeln oder gar durch die bloße Uebersetzung und „Berichtigung der Noten und musikalischen Zeichen“ fertig anbieten will, können aber nicht umhin schon im Voraus Zweifel zu hegen, ob dasejenge Realität, welches Herr v. Waldbrühl von dieser Methode hofft, wirklich ein Kunstgutes sein werde. Derselbe läßt sich offenbar von seiner Vorliebe für das Volksthümliche zu irrigen Anschauungen hinreißen, und verkennt den höheren Standpunkt den die Kunst einzunehmen hat. Der Leser wird schon aus früheren Aufsätzen desselben Schriftstellers eine ganz besondere Vorliebe für den Männer- und Volksgesang erkannt haben, die um so befremdlicher ist, als gerade in den künstlerischen Kreisen die Ansicht fortwährend weitere Verbreitung findet, daß der Männergesang eine künstlerische Bedeutung immer weniger in Anspruch nehmen könne, und daß der Einsatz der vielen diesen Zweck pflgenden Vocale den auf wissenschaftliche Anschauung und erstere Kunstzwecke begründeten und gerichteten Wünschen und Bestrebungen nicht nur nicht entgegen kommt, sondern vielmehr denselben häufig geradezu in den Weg tritt. Wenn nun die ausgeführten Franko'schen Vorschläge etwa beweisen wollten, daß die heutige Musik einfach aus der germanischen Volksmusik hervorgegangen sei, so könnte das höchstens auf den Männergesang anwendbar sein, dessen Mehrstimmigkeit, welche Herr v. Waldbrühl als „Grundlage“ der deutschen Musik und als specielles Eigenthum der deutschen Nation aufstellt, sich in der That mehr dem Volksthümlichen als dem Künstlerischen

nähert. Nicht aber würde der Schluß auf irgend ein anderes Gebiet der Kunst, ja auf die Kunst überhaupt anwendbar sein, da diese nicht auf der Grundlage des Volksgesanges sich entwickelt hat, obwohl keineswegs zu läugnen ist, daß derselbe vielfach auf die Entwicklung der Tonkunst eingewirkt hat. Lassen wir die Richtigkeit der Behauptung des Herrn v. Waldbrühl dahin gestellt sein, der nämlich daß „die Wissenschaft noch im Argen liege, daß uns die genetische Entwicklung der Tonkunst unerklärlich“ bleibe, sonst ist aber sicher, daß wenn selbst wirklich die „Kirche gegen keine Kunst so schroff verfahren ist, wie gegen die Musik“, daraus noch keinesfalls gefolgert werden kann, daß die Tonkunst sich in oder durch die Kirche nicht ausgebildet habe. Mag es immer richtig sein, daß die Kirche die freigeborne Tonkunst als Stiefkind behandelt, dennoch wird die letztere der ersteren dankbar sein müssen, nicht allein wegen dem, was sie bei ihr gelernt hat, sondern auch wegen des tieferen Inhalts und höheren Schmuckes, den sie in Folge des vertrauten Umgangs angenommen.

Gehen wir ferner auch zu, daß in frühester Zeit „unter den eigentlichen Tongelehrten die ungenießbarsten Kunstgriffe gang und gebe waren“, so haben wir doch noch wenig Zeugnisse gesehen, daß der Volksgesang der Deutschen, von dem Kaiser Carl der Große sagte, er klinge „als ob ein Lastwagen über einen Knäppeldamm fahre“, etwa von minderer Ungelegenheit und höherer Aannoth gewesen. Was uns von weltlicher Musik in alten Büchern vorgekommen (vergleiche den einem weltlichen Lied nachgebildeten Choral, mag ich unglück nicht widerstehn“ in Nr. 37) klingt gerade so herbe, wie die alten Contrapunkte der Kirche, und ob unsere Tiroler und Steirer schon in grauer Vorzeit eben solche Ländler und Zodler mehrstimmig gesungen haben wie heute, mochten wir sehr bezweifeln. Wenn es aber auch der Fall wäre, so sehen wir nicht wie aus diesem Gesang allein Händel'sche Oratorien, Haydn'sche Quartette, Mozart'sche Opern, Beethoven'sche Symphonien, und Mendelssohn'sche und Schumann'sche „romantische“ Clavier- u. a. Stücke hätten hervorgehen können, gar nicht zu gedenken S. Bach's, dessen Musik man doch immer noch zur „heutigen“ rechnen kann, ja der in unsere Zeit erst recht hereinwächst und immer tiefere Wurzeln schlägt. Es würde den genannten Componisten heillos schwer gefallen sein Kunstgenüßes und so Reichthaltiges hervorzubringen, wenn sie nicht am Geiste ihrer im Dienst der Kirche thätigen Vorgänger sich gebildet hätten. Haben sie wohl auch fleißig hinabgehorcht um die Urkräfte des Volks zu vernehmen, so geschah es um dieselben in künstlerischer Weitergeburt, gleichsam geistig verklärt, wiedergeboren. Diejenigen aber, die zum Volk mit der Kunst herabgestiegen sind um ihm zu dienen, sich mit ihm gemein zu machen statt es zur Kunst hinaufzuheben, sind allezeit Kunstverderber gewesen, und haben dem Volke schlecht gedient.

Sehen wir übrigens mit hoher Spannung der Musik entgegen, die am Jahr 1060—1080 als selbstverständlich angesehen und geübt wurde, und die nichts mehr noch weniger sein soll, als unsere heutige Tonkunst!

## Ein Italiener als Musik-Historiker.

Wir entnehmen dem „Göttingischen gelehrten Anzeiger“ folgendes Referat von Ed. Krüger über ein in Neapel bei Alb. Detten 1859 erschienenes Buch von Nic. Marselli:

„La ragione della musica moderna“ (die Berechtigung der modernen Musik).

Das vorliegende Büchlein ist eine interessante Erscheinung minder des innerlichen Werthes halber, als weil es Zeugniß gibt unserer Weltliteratur wie sie jenseits der Alpen beginnt ihre Wellen zu schlagen. Nach den Gezeiten der Schwere stürzt das trübe wilde Wasser voran, rinnt der klare Quell spät und langsam nach: so sind hier die fernsten zeitstimmigen Redensarten weit überwiegend den wahrhaften Erkenntnissen — und doch möchten wir nicht Alles verwerten, was der Verfasser aus mancherlei namentlich deutschen Quellen sich angeeignet, wenn auch nicht gründlich verarbeitet hat.



Er ist in Deutschland gewesen, deutscher Rede kundig, hat sogar Eduard Dittler's deutsche Geschichte — freilich in italienischer Uebersetzung — gelesen (59); ungenüß ist ob er Hegel, dessen Lehre er rühmt, ohne deren Schläge sein zu wollen (XXIII), selbst gelesen und genehmigt hat. Betrauert scheint er mit den jüngsten Ausläufern Hegel'scher Lehre, indem er diejenigen Stimmwörter, welche mancher Dingen noch als letzte Weisheit ausgegliedert werden, in die naive edle Sprache Petrarca's und Dante's überträgt, wo sich denn die speculativen Ungeheuerlichkeiten wunderlicher annehmen als bei uns, die wir so Vieles ertragen gelernt haben. Neuenzeiten scheint er nicht zu sein, und verpöndet mit unmäßiger Grobheit, von ihnen unterhebt seinen Weg zu gehen (XXVII—XXXI). Jedemfalls ist das Büchlein ein Spiegelbild zeitflüchtiger Weisheit und bietet ebenso viel ethisches wie pathologisches Interesse.

Vorur wir an den tatsächlichen Kern (enthaltend 200 S. von den 300 des Ganzen) herantreten, dürfen wir der dreifachen Vorrede nicht vorbeigehen, dergleichen zwar unserm Götze verhasst waren wie die Combdienstetel, aber dem Zeiteufume unentbehrlich sind, weil solche Praeambula, z. B. bei Hebbel, Guckow, Brendel und Achseliden die Idee beweisen sollen, welche sonst im „Contenuto“ gar schwerlich zu finden wäre. Es findet sich hier außer der Dedication an eine Geliebte, „die ihm die Unendlichkeit der Töne eröffnet,“ erstlich ein prologo, in welchem das Volk aufgerufen wird vom geistigen Schlaf zu erwachen — (daselbe Volk, das späterhin il popolo artista gecrien wird — S. 32—220—235); dann eine introduzione von XXXI S., anhebend mit einer Paraphrase von E. T. A. Hoffmann's „Ritter Gluck“ (Symbol der Sehnsucht nach Vollkommenheit VII); weiter gehend zum viel gelungeneren Liede: Bewegung und Fortschritt sei die Seele des Universum (IX); darauf den speculativen Zusammenhang aller Künste nachweisend, deren letzte die Musik sei (XI), und so fort in mancherlei jöblich-litischen Sprüchen, die unser einem seit dreißig Jahren offenbar, und tausendmal wiederholt doch noch keine beglaubte Wissenschaft geworden sind. Daneben wird des Bedürfnisses historischer Kritik Erwähnung gethan; aber die Geschichte — la storia (qui) non è studiata nelle sue minute particolarità, ma nelle categorie generali (XVIII), worüber zu vergleichen der Leipziger Hr. Brendel, der Herrrufer der Zukunftsphilosophie, d. Musik II. Aug. Theil 1. S. XIII: „Die Aufstellung der Categorien galt mir als die Hauptsache, das Thatfächliche zog ich mehr nur zur Belebung in die Darstellung hinein.“ — Ob nun der Verfasser unseres Büchleins die von ihm oft genannten Quellen wirklich kennt, oder er selbst zweifelhaft, indem er häufig citirt „al dire degli storici“ (15), und u. a. den Engländer Purcell, den genialen Nebenbuhler Händel's, nur von Hörensagen zu kennen scheint: „gli scrittori inglesi fan gran vanto di Purcell“ (90). Bei dem begeisterten Lobe Mozart's möchte wohl ebenfalls ein historischer Schnitzer unterlaufen, wenn ihm die Violoncell-Soli zugeschrieben werden (95), dergleichen sonst nur von Seb. Bach bekannt sind. Vollends unhistorisch ist das Schelten und Schimpfen auf den Contrapunkt (249), denn mindestens Mozart bei dem trefflichen Meister G. B. Martini recht gelernt und immer für die Bedingung alles wahren Gediehens der Tonkunst erklärt hat. Sagt doch Mozart selbst, daß vor Contrapunkt und Fuge nicht begreife und liebe, für die Musik verloren sei, und gibt Zeugniß solcher Liebe in der kleinften Arie wie in der größten Symphonie, ja in jeder Ouverture, vorab der Zauberküste.

Der Verfasser jedoch behauptet oder meint, nur auf dem Grunde seiner general-fateogischen Geschichte das richtige Urtheil über Meyerbeer zu finden (XIX): „se studieremo che la musica dee diventare drammatica, non grideremo più che il Roberto del Meyerbeer non è musica sol perchè v'ha penuria di canti belliniani.“

Dieser Beweis von dem was ist und werden soll, aus historischer Nothwendigkeit, das abgetriebene Streifrohr der Leipziger Speculanten, ist der Hauptinhalt des Buches: was Meyerbeer's Tonwerke in sich haben und wirken, durch welche Künste, Schläge und Pflisse sie berühmt geworden, scheint dem unschuldigen Verfasser

ganz unbekannt. Uebrigens hindern ihn gewisse Weltverbrüderungs-ideen keineswegs, seinen Mercandante als italianissimo zu verteidigen gegen die critica volgare, weil es jedem ordentlichen Italiener zieme, seine großen Landsleute zu ehren (XXI). Freilich find, mit dem Verfasser zu reden, Dante und Michel Angelo keineswegs Italiener, sondern cittadini del mondo (52), dagegen wiederum der Weltbürger Mozart für die scuola tedesca pedantesca viel zu gut und sein vedunmäsiges Vaterland eigentlich Italien (97. 99!) — Nun dieser gelehrte — Thebaner oder Weltbürger? — Nicola Marcellini hat sich vorgelegt, eine Geschichte der Musik zu schreiben (25), gleichwie er schon jetzt „kritisch-historische Einleitungen zur vergleichenden Architektur“ geschrieben hat und nächstens über die Methode der Naturwissenschaften schreiben wird.

Die Gliederung des Hauptwerkes (il Contenuto) ist folgende: I. la musica. II. svolgimento storico della musica; A. il passato, B. il presente, C. l'avvenire delle musica. III. la critica musicale; A. di una falsa critica, B. critica generale, C. critica particolare. Die doppelte Tripliticität der Eintheilung rechtfertigt der Verfasser als die allein wissenschaftliche, und vertheidigt daneben, er sei ein Anhänger Hegels wie er ein Verehrer Plato's und Aristoteles und Leibniz's sei, daher keineswegs ein richtiger Hegelianer — senza incarcerrare il mio spirito nella lettera di un solo sistema (XXIII. XXV).

Parte I: la musica, enthält die Betrachtung der Künste in logisch historischer Stufenfolge, wo dann die Architektur den Reigen eröffnet, die Poesie ihn beschließt; die Musik ist die letzte der comenent Künste: sie ist und bleibt die letzte; denn mögen die Historiker sagen was sie wollen von einer antebulwianischen Musik: erst unsere entwickelte Empfindung war im Stande, sie zur absoluten Herrschaft zu bringen (S. 3); — hinterdrein aber kommt zu allerletzte die Poesie als die allerheiligste aller Künste, welche das philosophische Denken in Bilder gekleidet, fähig genannt werden“ (S. 12). Diese Stufenfolge der Künste, von Hegel geistreich entworfen, in neuerer Zeit nicht unangefochten (Wischer, Zeitung), wird doch ihren philosophischen Werth behaupten, selbst wenn sie, wie hier, mehr phrasologisch nachgahmt, als inwenig erschaut und erlebt ist. Welchen Gebrauch der Verfasser davon macht, zu welchen Consequenzen das Halbverstandene verwandt wird, erleben wir in

Parte II: svolgimento storico etc. in den bekannten drei Leipziger tempi rundweg nach passato presente avvenire vertheidigten, ohne irgend ein Motiv der Periodologie als des Verfassers zufällige Meinung. Die Vergangenheit mit Siebenmeintestien gemessen, gliedert sich in periodo della formazione, dell' ideale, di decadenza. Wüßig erhasnen wir, zur ersten Zeit — „der langen Arbeit des technischen Fortschrittes“ (S. 13) gerechnet zu sehen — nicht etwa die Zeit vom vorchristlichen Heidenthum bis zum Mittelalter — sondern: Ambrosius Gregorius Guido, „welche große Entdeckungen und erhebliche Neuerungen gebracht haben“ (S. 15), und diesen anschließend: Maris, Monteverde, Palestrina, Scarlatti, Jomelli! Diese 400 Jahre zusammen — von Maris bis Jomelli — heißen il passato; warum? „Die Melodie war noch in Banden gefesselt“ (S. 16). — Pfläglich geht nach Jomelli zweitens das goldene Zeitalter los, wo die Musik autonom wird und zu hohen Ehren gelangt; der Höhepunkt ist, daß die Melodie frei wird; dieses nennt man die Periode des Ideals: il suo ideale è la libera melodia, pura e sublime effusione di un' anima amorosa e soave (17). — Wenn aber diese ideale Schönheit der freien Melodie heutzutage wenig rührt, so ist das nicht zu verwundern, weil diese Werke nicht mehr dem entwickeltesten Zustande der Gesellschaft entsprechen — — — denn, die die Malerei in der flämischen Schule ihr „Gebanten-Element“ empfängt, so die Musik in der deutschen; die antica scuola italiana unterliegt dem germanischen Geiste“ (19). Hiemit beginnt die dritte Periode der Vergangenheit, der Verfall, indem die Musik nunmehr wird pedissequa della Poesia — weshalb es ihr von nun an nur noch zulezt, dramatische Handlungen zu begleiten und deren Situationen und Passionen zu coloriren; wer diesem Strome nicht nachgeht, wird bald von der fortschrittigen Gesellschaft ver-

geffen (22. 23. 26). Weil heutzutage die Reflexion überwiegt, so mußten die Künste sich fenten, und nachdem eine die andere abgelöst, so folgt mit absoluter Nothwendigkeit, daß die Prosa das Ende der Dinge ist (25. 21). — Um zu zeiten wie dramatischer — antiker — moderner Standpunkt ist, wählt der Verfasser vier Männer des popolo artista: Rossini habe noch Musik und Drama vermählt (si sposano ancora la libera melodia e i voli indipendenti); Bellini wiederhole die göttliche Liebe, welche den Glanz der alten Schöne ausmache; in Donizetti gewinne die dramatische Musik größeres Relief, in Verdi habe die neue Bewegung ihre vollendete Gestalt gewonnen (24).

Hiermit sind wir untermüht in der Gegenwart angekommen, deren Scepter ist bei Mercadante, Meyerbeer und Verdi. Rossini schläft, weil er nichts mehr zu thun hat; aus dem Gemüth von Alemannien erhebt sich Richard Wagner, über den der Verfasser noch nicht reden will, weil er noch nicht unter die Schaar der Kunstherren aufgenommen sei (31). — Unterabtheilungen der Gegenwart sind: musica classica — romantica — moderna. Vermöge seiner natürlichen Mission (diputazione 32) repräsentirt Italien den Classicismus, gipfelnd in dem Dichter Verdi, der sich freilich noch in lateinisch mythologischen Bildern bewegt, und dem Musikanten Mercadante, der die Horazier und Vestalinnen antik singen läßt (33. 35). Letzterer jedoch ist, was die „Classischen“ sonst nicht so fein gerühmt werden, ein Univerfalgenie: komisch, heilig, volksthümlich, tragisch u. (36). Die Modernen sind insgesamt einsame tyrannische subjective Leute, die Italiener insbesondere nur ein Aggregat von Individuen (39). Wenn nun bei dem Allen Mercadante nicht gehörig anerkannt wird, so erkennen wir darin bloss das Verlöschen des Classicismus in Europa (43). — Wie das Alles in Eins geht, begreifen wir zwar nicht, aber — „es ist nur an der Zeit, die romantische Kunst zu betrachten“ (45).

Das romantische Drama ist von Meyerbeer geschaffen oder entwickelt vermittelt Robert des Teufels; die demselben zu Grunde liegenden „germanischen Traditionen“ sind aus der perflischen, manichäischen und gnostischen Lehre entfloffen; ein Deming, „ein Cons“ (46) ist der Weltstifter, aus dem die christliche Theologie den Satanas ableitet; die alten Götter sind Teufelskinder; aus der untrüglichen Quelle von H. Heine „de l'Allemagne“ erfahren wir das Rähere von den kleineren Teufeln: „Chim, Hudeken, Kobold“ — — diese volksthümliche Teufelwelt ist nun das Object der mittelalterlichen Romantik des — wie wir meinten — gar modernen Berlinischen Jacob Meyerbeer, der sich literarisch travestirt hat in Giacomo Meyerbeer. Daß der ganze Spul nicht am Harz oder Schwarzwald, sondern an der Seine entsanden, durch Scribe conceivt, von Paris aus in die Welt gezogen ist à la tête de la civilisation, ist für die Geschichte gleichgiltig, der es nicht auf minutiöse Particularität, sondern auf Generalategorien ankommt, wonach nun einmal die Allemani, Tedeschi, Germani, diese Titanen des Gedankens (53), dem Teufel verfallen sind. Nicht ganz klar ist, ob dieser Titanismus, welcher Böthe, Humboldt und Hegel (58. 59) gemeinam charakterisirt, auch zur mittelalterlichen Romantik zu zählen sei; gewiß aber, daß der Verfasser jene „ungeheure Synthesis, die die Erde durchbringt und den Himmel umarmt,“ in Meyerbeer's phantastischer Musik wiederfindet (65).

Demnach ist Meyerbeer nicht modern, sondern mittelalterlich, romantisch, phantastisch (69), und wenn wir fragen, wie nun die „Trilogie“ der heutigen Meister sich zur Modernität verhalte, so ist zweifellos Mercadante der Maler der Antike, Meyerbeer des Mittelalters, Verdi der modernen entwickelten Societät (81).

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Werke für mehrstimmigen Gesang.

Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß von Wilhelm Ruff, op. 6, zwei Hefte. Breslan, Leudart.

S. B. Der bis jetzt mehr als musikalischer Gelehrte bekannt gewesene Componist hat uns hier eine kleine Sammlung sehr hübscher vierstimmiger Gesänge gegeben, die sich vor Allem dadurch auszeichnen, daß sie einen reinen Styl enthalten, und als ächter Ausdruck mit gutem Sinn ausgewählten Dichtungen gestaltet können. Ferner ist als Vorzug hervorzuheben die gesunde Raivelt in der Declamation, die sich unbedenken dem Text anschließt, ohne ängstlich den musikalischen Rhythmus zu suchen, noch ihn einer Absonderlichkeit zu Liebe absichtlich zu verlegen.

Wenn sich nämlich dem Gesangscomponisten in Folge des Besmaßes etwa ein fünftaktiger Satz ergibt, so ist dieß besser, als wenn er mit Gewalt den Text in vier drängen, oder zu sechs Takten ausweiten will, welches Verfahren dem des Profiteurs ähnelt und meist verkehrt wirkt. Der Hörer findet sich an der Hand des fortlaufenden Textes leicht zurecht, während in der Instrumentalcomposition Vergleichen dem Eindruck der Unordnung macht. Kleinigkeiten in der rhythmischen Behandlung, die wir nicht loben können, die aber zu geringfügig sind um sich lange dabei aufzuhalten, wären z. B. die Wahl der in Nr. 3 vorkommenden rhythmischen Prose auf das Wort „Waldbögelchen“.

/% ♩ ♪ ♫ ♬ ♭

Entschieden freuen muß man sich über die glücklich zutreffende Stimmung, die sich in den einzelnen Stücken der Gesängen gegenüber musikalisch ausdrückt, und die eben das Wichtigste bei der Gesangscomposition ist. Sehen wir dabei von den Tonarten ab, welche in früheren Zeiten hierbei als maßgebend betrachtet wurden, so ist es vielmehr Taktart, Tempo, Melodie, Rhythmus, homophone oder polyphone Behandlung, was hier entscheidet. Ein kleines Kunststück hat Ruff mit dem Schiller'schen Punschlied (Nr. 5) ausgeführt, indem er die für die erste Strophe des Lieds gefundene Melodie, welche in derselben im Unisono aller Stimmen gesungen wird, auf eine recht passhafte Art bei den folgenden Strophen in einzelnen Stimmen, und im verkehrten Takt eintreten läßt und durchführt, zuletzt aber gar einen Canon und sechsstimmigen Satz daraus bildet. Es klingt dieß in der That, als ob der Punsch den Singenden schon ein bißchen in den Kopf stiege, macht aber eben dadurch die rechte Wirkung.

Es ist zwar nicht gesagt, daß diese Stücke für Chor geschrieben sind, doch dürften sie dazu sehr geeignet sein und theilweise verlangen sie wohl auch geradezu eine mehrfache Besetzung, weil der Componist das „divisi“ anwenet. Einzelne Nummern darunter dürften dagegen auch als Soloquartett im kleineren Raum sehr gute Wirkung machen. — Gesangswerken sei schließlich die nett ausgestattete Sammlung bestens empfohlen.

Vier Quartette für gemischte Stimmen, comp. von Georg Vierling, op. 26. Breslan, Leudart.

Auch diese Quartette verrathen einen begabten, gebildeten und feinsinnigen Musiker, dem es um die Hauptsache zu thun ist, und der daher weder durch Absonderlichkeiten zu wirken sucht, noch sich durch bedankliche Mangellichkeit binden läßt, wenn er einmal von dem Gewöhnlichen abzuweichen sich veranlaßt sieht. Sie sind im Vergleich zu den vorigen blühender, man möchte sagen sunlicher, was man ebensowohl als Vorzug wie als Schattenseite anrufen kann. Im Einzelnen ist Nr. 1, Heine's „Mag da draußen“ ganz dem Text entsprechend gesetzt, es spricht sich ein gemüthliches Stilleben darin aus, dem sogar ein kleiner Anflug von friuoler Leichtfertigkeit nicht fehlt. Daß der Componist dieses Gedicht für gemischte Stimmen gesetzt hat, tadeln wir entschieden; für vier Männerstimmen möchten wir es noch eher angehen lassen, denn man kann es hinnehmen, daß sie (jede für sich) „Liebens Bild“ in der Brust tragen; wenn aber Frauenstimmen dazu kommen, so macht es sich widerlich, und viel-

leicht ist das ein Grund mehr, warum wir etwas „frivoles“ darin finden. Bei weitem lieber ist uns Nr. 2 „Täuschung“, welches wir auch überhaupt recht hoch stellen möchten, wenn uns nicht zwei Dinge darin störten. Wir meinen erstens das Abspringen des Basses vom g des Sekundakkords auf e (Takt 3—4). Mag man dieses g als Septime des a-Akkords, oder als Orgelpunkt ansehen, immer verlangt es eine andere Föhrung, als diese. Wenn wir vergleichen auch nicht als „Ohrföge“ empfinden, eine Unbehaglichkeit verursacht es uns doch, und stört den schönen Eindruck, den der Anfang macht. Zweitens finden wir den grellen Vorhaltakkord Takt 15 und 16, übertrieben, unpassend, und die Einheit der Stimmung des Ganzen störend. Mügte er schon sein, was wir nicht einmal zugeben können, so wäre die Dauer von einem punktierten Viertel (statt der vielleicht „effektvolleren“, aber ästhetisch nicht zu rechtfertigenden von fünf und einem halben Viertel) genügend gewesen. — Nr. 3, Götke's „An den Mond“ ist für Alt, Tenor und zwei Basses gesetzt und erhält dadurch eine eigentümliche dunkle Färbung, welche mitunter durch den hervortretenden Tenor wieder einen an's Sentimentale streifenden Beigeschmack erhält. Jedenfalls ein ganz vorzügliches Tonstück. Nicht minder ist Nr. 4, Britze's „Frühlingsegefühl“ hervorsteckend durch die Frische und Mannigfaltigkeit der Stimmungnuancen. — Auch diese „Quartette“ können unseres Erachtens von einem nicht zu zahlreichen, gut geschulten Chor gesungen recht gute Wirkung machen, wovon wir nur Nr. 1 ansprechen, welches wir beide nicht von Vielen gesungen hören möchten; denn „Liebchens Bild“ in der Brust ganzer Reihen von Damen — — — ?! Die andern drei Stücke seien aber den Vereinen ebenso warm empfohlen, wie die Klavier'schen Gesänge.

#### Werke für Orchester.

3m Frühling. Overture von G. Vierling. op. 24. Fartitur, Orchesterstimmen und Clavierauszug zu vier Händen. Breslau, Leudart.

Wir bedauern die Veröffentlichung dieses Opus im Interesse des wackeren Autors, da es seinen Ruhm schwerlich vermehren wird, leicht aber von den Verehrern des Extravagananten als ein abermaliger Beweis benützt werden könnte, daß heutzutage außer dem von ihnen gepriesenen „Bahnbrechern“ Producenten nur Mittelgut und geistloses Tonspiel hervorgebracht werde. Es fehlen der Overture fast alle notwendigen Eigenschaften heutiger Orchestermusik; erstens spannende Anlage und Entwicklung zu einem oder mehreren Höhepunkten, es verläuft vielmehr Alles flau und gibt sich weder anregend noch eben darum befriedigend. Zweitens fehlt die rechte Orchesterpolyphonie; man findet fast nicht die Spur contrapunktlicher Gegenätze und reicher Stimmführung; und auch dort wo polyphones Wesen durchaus hingehört, ist nicht einmal ein Anfang oder ein Versuch gemacht Leben und Bewegung in die Sache zu bringen. Drittens fehlt den Melodien selbst, die ziemlich dürftig verstreut sind und sich eigentlich auf das Thema und den Seitensatz beschränken, Frische und Eigentümlichkeit. Hier die Hauptgedanken:

#### Thema:

Allegro moderato

#### Seitensatz:

Ein reiches Talent, eine erfinderische Natur würde auch aus diesem etwas sterilen Stoff Interessantes entwickelt, oder durch Aufstellung von reichen Nebenmotiven Reizendes geboten haben. Beides ist aber leider unterblieben und wird durch nichts ersetzt. Die Overture ist „Im Frühling“ betitelt. Wir haben gegen eine derartige Bezeichnung natürlich nichts einzuwenden, fordern aber, daß die Musik wirklich dem entsprechenden Vorstellungen und Empfindungen erwecke. Außer einer lauwarmen Luft spricht sich hier nichts aus; wir meinen aber, den Frühling charakterisire die Fülle von Kraft und Lebensströben, oder die Entwicklung und Entfaltung geheimnisvoll waltender Natur!

#### Zeitungsschau.

S. B. Die „Neue Zeitschrift für Musik“ vom 7. September enthält die provisorischen, bereits von Dr. Bach, Louis Köhler, Dr. Eißt, Musikdirektor Schäffer und Dr. Weizmann begutachteten „Statuten des Allgemeinen deutschen Musikvereins“, entworfen von Fr. Brendel. Man weiß daß auf der im vorigen Jahr in Leipzig abgehaltenen Tonkünstlerversammlung die Bildung eines solchen Vereins beschlossen wurde, doch glaubte man damals es werde sich um ein Wohlthätigkeits-Institut für erwerbsunfähige Musiker handeln. Der „Statutenentwurf“ läßt jedoch die Sache in einem ganz anderen Licht erscheinen, es ist sogar unverkennbar, daß diese Partei sich durch den „Allgemeinen deutschen Musikverein“ jenes Uebergewichts und jenen Einfluß wieder erheben will, der ihr auf ästhetischem und moralischem Gebiet bereits verloren gegangen ist. Wir rufen daher den deutschen Musikern ein dringendes „Waid auf eurer Euth!“ zu, und rathen denselben im Interesse der Kunst sich nicht durch sein gelegte Eschlingen fangen zu lassen; denn unter einem schmeichlerisch nächtigen Programm verbirgt sich nichts Anderes als das Be-

streben auf alle Städte Deutschlands Einfluß zu gewinnen, und Beförderungen im neudeutschen Sinne auf jede Weise, auch durch Geldmittel zu unterstützen. Es sollen nach Brendel Tonkünstlerverfammlungen an wechselnden Orten alle zwei Jahre stattfinden, verbunden mit Ausführungen „namentlich“ neuer Tonwerke. Der Verein soll mitwirken bei Errichtung und „zeitgemäßer“ Organisation von Abonnementsconcerten, er soll sogar die Veröffentlichung „neuer bedeutender“ Werke durch den Druck übernehmen. Auch sollen die jungen Leute unterstützt werden zum Zweck „weiterer Ausbildung“; es handle sich dabei aber vorzugsweise um das Bie der Bildung, und „nur wenn dieselbe wirklich den moderneren Anforderungen entsprechend volkshält“ werde (natürlich im neudeutschen Sinn) „dürfte man sich einen Gewinn versprechen.“ Die Organisation des Vereins betreffend, wird vorgeschlagen, daß der Leipziger Vorstand (wahrscheinlich mit Herrn Brendel an der Spitze) den eigentlichen Mittelpunkt des Vereins bilde.

Zur Mitgliedschaft berechtigt sollen sein: „alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen im weitesten Sinne, musikalische Schriftsteller, Musikalienhändler, Instrumentenmacher, überhaupt musikalisch gebildete und für musikalische Zwecke wirkende Personen, gleichviel ob von Profession oder nicht, daher auch Vorsteher von Concertanstalten, Theaterdirectoren, Herausgeber von Zeitschriften, für den Fall, daß in den Blättern derselben der Musik eine Stelle eingeräumt ist, sowie endlich durch Tonkünstler in Vorrichtung gebrachte und empfohlene Musikfreunde.“ Man sieht die halbe Welt soll herbeigezogen werden, um durch das geringe Entgelt von jährlich zwei Talern die „Zwecke des Vereins“ zu unterstützen, und dafür die Wohlthaten zu genießen, welche die neudeutsche Musik zu spenden vermag. Die Mitglieder haben ferner „das Recht, vor allen anderen Berücksichtigung ihrer eigenen Werke bei den Aufführungen zu verlangen,“ und die Verpflichtung, „die Vereinszwecke, so wie überall, so insbesondere an ihrem Wohnort zu unterstützen, darauf hinzuwirken, daß dieselben herangewachsen und populärer werden.“ U. s. w. u. s. w.

Kurz es wird Alles aufgerufen, um die Sache durch eine großartige Behandlung jedem Musiker recht plausibel zu machen. Und in der That ein solcher Verein, gut geleitet, könnte außerordentlich viel Gutes wirken. Aber der Fieberhaft der neudeutschen Zeitaler läßt sich schon in diesem Entwurf nicht verhehlen, und aufrichtig gesagt, wir halten das ganze Unternehmen von vornherein für verfehlt, wenn die Neue Zeitschrift für Musik unter des Herrn Brendel's Redaktion das Organ des Vereins wird, und derselbe die seit Jahren so augenfällige Coteriewittheit ist, dieses tolle Parteitreiben fortsetzt. Die Sache könnte deshalb höchst bedenklich erscheinen, wenn wir nicht begründete Hoffnung hätten, daß der gesunde Sinn des deutschen Volks auch dieser Art Nachahmungen der heute so beliebten und namentlich an der Seine in Scene geführten Manöver gründlich ablehnen wird. Neugierig aber sind wir darauf, wie viele deutsche Musiker sich aus Mitleid oder Eigennutz verleiten lassen werden, eine Unternehmung, die in ihren Fährnissen so wenig Garantien einer unparteiischen und lufthwidrigen Zeitung bietet, durch ihren Beitritt zu unterstützen. Mehr als 100 haben sich nach Herrn Brendel's schon gemeldet!

## Nachrichten.

In Plauen (Sachsen) wurde am 9. September in der Hauptkirche Mendelssohn's „Altes“ aufgeführt, und zwar wie man hört, unter Direction des Cantors Herrn Gast in vorzüglicher Weise. Die Soffi wurden von Frau Sophie Förster aus Dresden, Frau. Scharf aus Leipzig und Musikdirector John aus Halle gesungen.

Hofcapellmeister Rietz in Dresden hat die artistische Leitung des Conservatoriums für Musik daselbst übernommen.

Aus München wird berichtet, daß daselbst ein Frä. Stieche aus Signaringen als Emmeline in der „Schweizerfamilie“ einen sehr glücklichen ersten theatralischen Versuch machte, und in Folge davon engagirt wurde.

Unter größeren neuen Werken, deren Erscheinen im Druck bevorzugen soll, werden genannt: Rubin'sein's Oratorium „das verlorene Paradies“, Joachim's so sehr gerühmtes Violinconcert, Brahm's „Serenade“ für Orchester, R. Vagner's „Salve regina“ u. A.

W. Hilppig Metzger, der vielgerühmte Sängler aus Remmors, war kürzlich in Oberbaden am seine Verwandten und seinen Heimatort, Waldkirch, wieder zu sehen. Alenthalben trat er, besonders in Freiburg, in musikalischen Kreisen auf, und wußte durch seine klängevolle Baritonstimme, durch die Feinheit und den Adel seines Vortrages auch den Kästesten zu entzücken. Wie haben wir deutsche Völder reizender und würdiger wiedergeben hören und müssen den Tonkundigen über dem atlantischen Meere volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie solche Sängler und solche Gesänge zu den übrigen zählen.

Die vielbesprochenen Passionsspiele im Oberammergau im bairischen Tirol werden in einer Art von Sommertheater aufgeführt, welches die mittelalterliche Bühne mit der Griechischen verbindet. Ein Chor leitet nämlich die Handlung ein, verknüpft die dramatischen Auftritte und rundet sie degehalt ab, daß der Zuschauer nie während des Spieles von Morgens acht bis Nachmittags fünf die Bühne leer sieht. Dieser Chor spricht aber nicht in der antiken Weise, sondern singt und zwar die Composition eines eingebornen Ammergauer, des Lehrers Rochus Thädler, der schon im Jahr 1822 starb. Seine von Solopartien durchbrochenen Chöre sind nicht im eigentlichen Kirchenstyle gefügt, würden auch in diesem ihrem Zwecke nicht entsprechen, der Fassungskraft der Sängler und Hörer nicht Rechnung getragen haben; sie passen aber nichts desto weniger zum ganzen Spiele, sind, wenn man sich des Ausdrucks bedienen darf, in der guten alten Haydn'schen Weise niedergegeschrieben.

## Wien.

Das in Heiligenstadt veranstaltete Concert zur Aufstellung eines Vertheuwendentmals hat 500 fl. eingebracht. Der Bildhauer Fernkopf soll bereits eine Skizze des Monumentes entworfen haben.

Am hiesigen Conservatorium beginnt mit 1. October ein neuer Jahreskurs. Die bereits immatriculirten Zöglinge haben sich vom 25. September an zu melden, neu eintretenden, deren Zahl jedoch beschränkt ist, werden an diesen Tagen zur Aufnahmeprüfung vorgemerkt, von deren Erfolg die wirtliche Aufnahme abhängt. Letzter Termin zur Aufnahme: 15. October. Die allgemeinen Bedingungen und Erfordernisse zur Aufnahme, sowie alle näheren Auskünfte werden in der Kasse der Gesellschaft der Musikfreunde mitgetheilt. — Aus der öffentlichen Kundmachung darüber erfahren wir u. A., daß für den heurigen Jahreskurs der zweiten (höheren) Abtheilung in der Klavierschule sechs, in der Violinschule vier, in der Orgelanschule (für Mädchen) zwei Plätze offen sind. Was die Föhlingsjahre betrifft, so bestimmt die Direction die Zeit, wann der Zögling einen oder den anderen derselben zu setzen hat, wobei Talent, Vorkenntnisse und „Verwendung“ (?) in Betracht kommen.

## Curiosum.

Erst die neuere Naturforschung hat ermittelt, daß die Orille, welche Anaxoren schon wegen ihres hellen Tones besang, diesen Ton mit keinen anderen Mitteln als ihren Flügel hervorbriugt. Das Thierchen hat sorte häutige Flügel, die aber von glasartiger Festigkeit sind und aneinandergerieben den Harmonikaton von sich geben. Dr. Kuhlvolk in Ebersfeld, welcher diesen anaxoren'schen Sängern längere Zeit seine Aufmerksamkeit schenkte, hat versucht ihre Concerte zu vermannigfaltigen, hat dadurch, daß er die Flügel derselben beschnitt Orillen gezogen, welche in der Secunde, in der Terz und Quinte den andern zu entgegenen wussten.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Verkauf:** Schotten-Böcke Nr. 109. — **Abgabe:** Rohmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Hüfing**, vormals **S. F. Wäber's Witwe**.  
**Pränumeration:** Für 1 Jahr (54 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten I. — Ein Italiener als Musikhistoriker. (Schluß). — Aus der Wappe eines Clavierlehrers. — Rezensionen. — Zu Händel's „Israel“. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Verichtigungen.

## Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten.

I.

S. B. Wohl hat die Leipziger Bachgesellschaft schon viel für die weitere Verbreitung und dadurch auch für eine gerechtere Würdigung des Meisters gethan. Wohl ist es erfindlich zu nennen, daß Bach's bisher nur Wenigen bekannte Cantaten sich jetzt in den Händen von gegen 500 Abonnenten \*) befinden, daß mehrere davon auch schon im Clavierauszug durch A. G. Ritter in Magdeburg, Arien daraus in selbständigen Sammlungen bearbeitet von R. Franz herausgegeben worden sind. Dennoch ist von all' den Herrlichkeiten noch wenig in's Publikum gebrungen, selten hört man von vereinzelt Auführungen der Cantaten in den Concerten der Gesangsvereine, und von einer Wiedergabe an geistlicher Stätte, auf dem Chor protestantischer Kirchen, wo sie hingehören, ist noch Alles stumm. Selbst ein Institut wie der Berliner Domchor, der als wohlthätige Anstalt in der Metropole des protestantischen Deutschlands am ersten berufen wäre, hier mit gutem Beispiel voranzugehen, ignoriert Werte, auf welche der Protestantismus stolz zu sein Ursache hat, und singt in der Kirche altitalienische, also katholische Kirchenstücke in deutscher Uebersetzung der Worte, aus dem selbstamen Grunde, weil man auch in der protestantischen Kirche geistlicherseits gegen den Sologesang eingenommen ist, und von Instrumenten nur die Orgel zuzeln lassen will, die ihres objectiven Tones halber allerdings Viel für sich hat, als begleitendes Instrument für Kunstgesang jedoch keineswegs ausreicht.

Dieses de facto bestehende Verdammungsurtheil über die Instrumentalmusik und den Sologesang in der protestantischen Kirche läßt sich unseres Erachtens nur aus einem bedauerlichen Verkennen der Stellung der Musik im protestantischen Ritus erklären, und wir wollen deshalb, ehe wir das künstlerische der Bach'schen Cantate beleuchten, erst den kirchlich-musikalischen Punkt in's Auge fassen, indem wir dabei zugleich einmal unsere eigene Uebersetzung in einer Sache ausprechen, die von einigen unserer Herren Mitarbeiter bereits beleuchtet wurde, wobei aber unseres Erachtens wichtige Unterschiede unbeachtet blieben, oder nicht zu klarer offener Darlegung kamen.

In der katholischen Kirche gibt es eine „heilige Handlung,“ die der fungierende Priester am Altar vornimmt, die durchaus symbolischen Charakters ist, und deren Wirkung durch die Musik unterstützt werden soll, so zwar, daß die Musik hier ein Bestandtheil des Gottesdienstes ist, obwohl kein nothwend-

iger, da die h. Handlung am Altar auch als „stille Messe“ vorgenommen werden kann.

In der protestantischen Kirche gibt es keine Handlung und eine Kirchenmusik kann und darf die Aufmerksamkeit vollständig an sich ziehen, eben weil sie nicht von heiligen Gebräuden begleitet ist.

Demnach steht nun die Musik in der katholischen Kirche streng innerhalb des Ritus, so daß ihr mit Recht die Aufgabe zukommt den Eindruck der h. Handlung zu erhöhen, nicht aber sie zu stören und die Aufmerksamkeit von dieser ab auf sich selbst zu lenken, eine Aufgabe — die freilich in gewissem Sinne fast unlosbar erscheint, da die Musik die aufdringlichste unter den Künsten ist, insofern man nämlich das Ohr nicht abwenden kann, wie man das Auge von einem Gegenstand abwendet, der zu zerstreuen geeignet ist, — eine Aufgabe, die auch dann nicht als gelöst betrachtet werden kann, wenn die Musik das Gegentheil von „interessant“, nämlich „langweilig“ ist, weil auch das Langweilige und Armeilige zu stören vermag, indem es die Aufmerksamkeit durch seine Mangelhaftigkeit an sich zieht, und dann natürlich statt zu befriedigen ein Gefühl des Lebens, Trostlosen aufkommen läßt.

Die Musik in der protestantischen Kirche (wir sprechen von der Musik als Kunst, nicht in ihrer Erscheinung als Volksgesang, den übrigens die katholische Kirche in ihrer Weise auch besitzt), besteht dagegen außerhalb des eigentlichen Gottesdienstes, und hat, wenn man einmal ihre Anwendung zuläßt, eine ganz selbständige Aufgabe, die sie eben nur als Kunst zu lösen vermag, dann aber auch in viel vollständiger Weise als in der katholischen Kirche, wo sie sich nicht frei entfalten darf ohne den Vorwurf der Störung der Handlung auf sich zu ziehen. Die protestantische Kirchenmusik findet außer der ganz allgemeinen „Anbacht“ Nichts vor, was sie „stören,“ wovon sie „abziehen“ könnte; sie kann nur dann falsch wirken, wenn sie das allgemeine religiöse Gefühl verletzt, oder der bestimmten Richtung des betreffenden Gottesdienstes entspricht, oder wenn sie überhaupt kein vollkommenes Kunstwerk darstellt. Steht sie nun aber auch in Beziehung auf den Ritus außerhalb des Gottesdienstes, so kann und muß sie sich doch geistig als sehr innig mit ihm verwaschen erweisen, und dieß wird der Fall sein, wenn sie erstens durch die unwiderstehliche Kraft ihrer Mittel die versammelte Gemeinde in den Kreis der allgemeinen und speciellen religiösen Gefühle zu bannen weiß, und zweitens am Schluß des ganzen Gottesdienstes oder am Abschluß hervorragender Theile desselben durch ein „Lied im höheren Chor“ den bereits hochgehenden Bogen des religiösen Bewußtseins die Spitze aufsetzt, welches nur durch die Darstellung des Volkstommnen geschehen kann, und weder durch das Wort des Predigers, noch durch den immer etwas schwankenden Gesang der Gemeinde zu erreichen ist.

Es fällt der Musik also zuvörderst die Aufgabe der Vorbereitung zu, und diese wird um so vollständiger ge-

\*) Davon entfallen 312 auf Deutschland, 53 auf England, 39 auf Frankreich, 29 auf Rußland, 13 auf die Vereinigten Staaten, 3 auf die Schweiz, 7 auf Schweden, 7 auf die Niederlande, 6 auf Dänemark, 5 auf Belgien, 4 auf Norwegen, 3 auf Polen, 2 auf Italien, 2 auf Feser, 1 auf die Wallach.

loßt werden, je verständlicher, inniger und künstlerisch höher die Musik ist.

Die gebräuchliche Einleitung des Gottesdienstes ist nun ein Orgelvorspiel. Sehen wir von allen Bedingungen ab, die ein Organist vereinigen muß, um die ihm zufallende Aufgabe in jenem Grade zu lösen, der der allgemeinen Vorstellung von der geforderten Wirkung am nächsten kommt, und nehmen wir an, daß derselbe sie fast immer zu lösen weiß, so wird doch nicht zu übersehen sein, daß diese Wirkung keine so vollständige sein kann, als die welche durch Zusammenwirken des Kunstsanges mit Instrumentenspiel zu erreichen ist. Die Orgel ist ein Instrument, und kann bei der vollkommensten Leistung nicht erzielen wollen, was der mit dem verständlichen Wort verbundene mehrstimmige Chorgesang zu leisten vermag. Der Chorgesang aber ohne Instrumentalbegleitung ist ebenfalls zur höchsten Wirkung noch nicht geeignet, weil er leicht an's Einförmige streift und wegen der Ermüdung des Organs in der Zeitdauer seiner Anwendung beschränkt ist, so daß ein aus mehreren Theilen bestehendes Ganze, welches im Zusammenhang gesungen werden muß, unmöglich bloß vom Chor \*) gegeben werden kann. Die Orgel als einzige Begleiterin des Kunstgesanges reicht bei aller heutigen Vervollkommenung in Bau und Spiel nicht aus, da ihr objectiver Ton und die Unbiegsamkeit desselben allem künstlerisch nuancirten Gesange widerspricht, ihn entweder deckt oder nicht hebt.

Die einzig angemessene Begleitung für den Chor ist demnach das Orchester, und zwar in einer Zusammenfassung von Streich- und Blasinstrumenten, da eine Verschiedenheit der Farbentöne durchaus nöthig ist, wenn nicht Monotonie aufkommen soll.

Es bleibt noch übrig die Anwendung der Solostimme in der Kirche zu rechtfertigen. Viele sind gewohnt darin von vornherein den Begriff des Unkirchlichen zu sehen, und haben in Hinsicht auf die Art und Weise der gewöhnlichen Anwendung besonders aber der dabei entwickelten Vortragweise nicht Unrecht. Allein der Mißbrauch darf auch hier wie überall nicht als Verbannungsgrund des an sich Guten und Nützlichen aufgestellt werden. Wir haben hier nur den Beweis zu liefern, daß ein Gutes und Nützliches wirklich vorliegt. Und wir sagen, daß nicht allein dieß, sondern sogar ein Nothwendiges vorliegt. Schon oben haben wir auf technische Gründe aufmerksam gemacht und bemerkt, daß Chorgesänge leicht monoton wird, und die ihn Ausführenden der Erholung bedürfen. Es müßten also die Instrumente vielfach zur Ausfüllung der Pausen benötigt werden, wodurch sie aber wieder zu sehr in den Vordergrund treten würden. Der Chorgesang bedarf des Einzelgesanges als Gegenatz ebenso gewiß, wie das volle Werk der Orgel die Gegenüberstellung eines einzelnen Manns oder einzelner Stimmen, und wie das volle Orchester die des bloßen Streichquartetts oder einzelner Blasinstrumente bedarf. Es ist aber noch ein viel tieferer Grund anzuführen, als der rein technisch-musikalische oder auch ästhetische. Alle Religion besteht in dem tiefgefühlten Gegenatz und überhaupt dem Verhältniß des Individuums zu Gott. Alle religiösen Gefühle lassen sich daher auf Demuth und „göttliche Traurigkeit“, andererseits auf Anbetung und Preis des Höchsten zurückführen, und die Kirchenmusik soll alle Nuancen dieser Gefühle auszudrücken im Stande sein. Der Componist wird sich daher naturgemäß gedungen fühlen, dort wo das Individuum in seinem Gegenatz zur Erhabenheit Gottes sich ausdrückt, musikalisch auch solche Mittel zu wählen, die diesen Gegenatz aus-

drücken. Dem Chor ist dieß um so weniger gegeben, je tiefer im Text das Individuum in sein eigenes Seelenleben hinabsinkt, und nach Ausdruck desselben ringt.

Recapituliren wir in Kürze das Gesagte, so hat also nach unserer Ueberzeugung die protestantische Kirchenmusik theoretisch genommen das Recht sich vollständig als Kunst zu entfalten, und es gebührt ihr um so mehr Lob, je größer die Wirkung ist, die sie durch die ebenso feinsäe als nachdrückliche Verwendung aller überhaupt kunstwürdigen Mittel hervorbringt.

Was wird nun der Inhalt und wie wird die Form dieser Kirchenmusik sein?

Als Einleitung zum Gottesdienst wird sie das Gemüth des Hörers nicht allein in allgemein religiöse Stimmung zu versetzen haben, damit er aus den Banden des täglichen Lebens und Treibens so vollständig als möglich herausgelange, sie wird auch schon die specielle Richtung anbahnen, welche der folgende Gottesdienst nach der protestantischen Anschauung immer haben muß, indem er sich an das Evangelium des betreffenden Sonn- oder Feiertags anschließt, und in intimer Beziehung auf dasselbe sowohl die Predigt als auch den Gemeindegesang einrichtet. Bei dem reichen Schatz an Kirchenliedern, den der Protestantismus besitzt, kann für jede Nuance der Richtung, welche der Geistliche durch die auf das Evangelium (oder auch die Epistel) gebaute Predigt der Gemeinde geben will, nicht nur ein dem Texte nach sehr entsprechendes Lied zum Gesange für die Gemeinde aufgestellt werden, auch die Melodien lassen sich meistens so wählen, daß sie der bestimmten Feier entsprechen. Die Kirchenmusik wird nun am natürlichsten schon durch den Text auf alles dieses vorbereiten, sie wird auch musikalisch dem Gemeindegesange vorbauen, und diesen dann als vollwichtige Spitze erscheinen lassen, indem sie den betreffenden Choral in künstlerischer Weise in die Musik verwebt, bis er sich endlich einfach und klar von dem Kunstwerk abspaltet, und in viestimmiger Ausführung zu dem Gemeindegesange hinüberleitet, der denn nun in sinniger Weise als schwungvoller Ausdruck des Gemeindegefühls auftritt und somit den eigentlichen Anfang des Gottesdienstes mit der musikalischen Einleitung im innigsten Zusammenhang stehend erscheinen läßt. Die Choralmelodie, als musikalische Grundlage der ganzen Composition, welche sich übrigens als vollständiges abgeschlossenes Musikstück gestaltet, verbindet alle oben angezeigten musikalischen Gegenätze zu künstlerischer Einheit und im kirchlich-religiösen Sinne des untergelegten Textes, der übrigens der Gemeinde bekannt sein, oder gemacht werden muß.

Und dieß ist der Grundgedanke der Bach'schen Cantate, überhaupt seiner Kirchenmusik, welcher zwar in verschiedener Weise ausgeprägt ist, durchgängig aber dort, wo die Möglichkeit einer solchen Ideenverbindung vorlag, von ihm festgehalten wurde.

## Ein Italiener als Musik-Historiker.

(Schluß.)

Das Moderne ist die Herrschaft des subjectiven Gedankens, seine Träger sind Victor Hugo, Eugen Sue c. (76); Verdi noch ein wenig mehr als das: er ist gleich Dante ein gran cittadino del mondo (81): und zur Ehre der Neapolitaner steht zu hoffen, daß sie allmählich an die erste Musik der neuen neapolitanischen Schule (81) glauben, und sich nicht irren lassen durch die Blasphemie, „als ließe er im Gesange den Schrei und in der Composition die Taranteln (84).

Eine andere Schule als die neu italiische gibt es nicht: die Franzosen werden es nicht erzwängen, denn sie find leichsin- nig, unbeständig, lieben die Gesitteten, aber nicht die Musik (88); die Engländer haben ihre guten Tage gehabt vor 300 Jahren; jetzt sind sie kalte Egoisten c. (92); die Deutschen — kriegen

\*) Man wende hier nicht ein, daß J. B. Palestrina munderbare Meßten geschrieben hat bloß für Chor. Die einzelnen Sätze derselben sind durch die auch das Gehör wieder in Anbaurd nehmende Handlung am Altar getrennt. S. Bach in seinen „Notizen“ wendet aber in den Mittelstücken häufig Solostimmen an.

späterhin ihr Theil. Nunmehr werfen wir einen Blick in die Zukunft. „Wenn es gleich unmöglich ist, eine ferne Zukunft exact zu bestimmen: so ist es doch nicht eben allzu bedenklich, das Leben des morgenden Tages zu entfallen“ (non è ostanto malagevole lo scoprire la vita della domane 92). Diese bescheidene Prophecie — was wird sie uns eröffnen? Erstlich, daß wiederum die Gegenwart muß tripartit werden, daß die vorhin errungenen Categorien müssen zu Tode gesteuert und hieraus entzweifelt werden was notwendig folgt (s'interisce per necessità assoluta). Da nun Melodie und Harmonie die wesentlichen Elemente der Musik sind, da es ferner gibt, „wie wir gezeigt haben,“ eine freie Melodie und eine dramatische, der Poesie dienstbar; so ist es nun an der Zeit, jene Sätze nach Nationaltschulen auszuführen . . . (94). Die Triplität ergibt die drei Momente

a) Die ursprüngliche Syntheseis, sintesi primitiva: Das ist die Zeit und That heroischen Helden, welche nur mit einem Fuß auf dem Boden des Vaterlandes stehen, mit dem andern dem Universum zugehören. Wie nun Raphael, Napoleon, Hegel zu dieser ausermächtigten Schaar gehören, also auch Mozart, der in der Kunst sein Leben verglüht und früh schon an unerfäulter Sehnsucht nach ewigem Ruhm — „o wie spricht sie zu meinem Herzen, diese Seeleverwandtschaft!“ (95). — Mozart also ist die Syntheseis von Melodie und Harmonie.

b) Das Moment der Analysis ist, daß Italien die freie Melodie überwalten läßt (maggioreggiare), Alemannia die dramatische Bestimmtheit, die Harmonie einseitig verehrt. — Ist auch dieses analytische Moment schon vor Mozart vorhanden, der Verfasser „betrachtet es als das spätere: nach der idealen Chronologie.“ (98).

c) Die concrete Syntheseis: „Verdi und Meyerbeer reichen sich die Hand im Austausch jener analytischen Elemente“ (101). Ist diese Syntheseis ganz vollzogen, so bleibt nichts weiter übrig zu incarniren als das Drama ohne Musik. — Das ist die Prophecie des Morgen, das avvenir svilupato (103—104). Weil nun hier allerdings schwer arvoniren ist, ohne zu sehen, so gehen wir zur beweiskräftigen Kritik über, welche sich wiederum tripartit in: a) falsche Kritik, b) allgemeine Kritik, c) besondere Kritik.

Falsch ist die Kritik des M. Scudo, der, ein geborner Italiener, ein gewordener Franzose, von der letzteren nachahmt an Leichtfertigkeit und Geschmäk und Seitenblasen: denn er lobt Rossini und spricht Mercadante als Originalität ab (110—114); von Styl und Geschick weiß er nichts (108). — (Sei es dem Referenten erlaubt, hier einzuschalten, daß Scudo sich Achtung erworben hat, weil er nicht bloß pilant und rücksichtslos schreibt, sondern auch einige Kenntnisse besitzt und dazu Ehrlichkeit! Daher ihn die Pariser fürchten.) — Mercadante aber ist trotz Scudo sehr originell, „denn er versteht die neuen Bedingungen der Gesellschaft und der Kunst und führt sie aus (118); wer mir nicht glaubt, der frage die Neapolitaner!“ (121).

Von der wahren Generalkritik gibt von der Verfasser ein Beispiel an der Regale Verdi's, der wiederum tripartit wird nach Entwurf, Mitteln und Kunstform. Der Entwurf (oder: Plan, Tendenz — concetto) dieses vollendeten Künstlers der Neuzeit ist, der Reflexionspoezie sich anzuschließen; seine Musik also darf nicht mehr selbstständig sein, sondern nur sich dem poetischen Drama einverleiben, ja selbst Wort werden (128. Gut nachgebrüllt — was die Leipziger vorbrüllen!). — Seine Mittel sind: Recitatio und Gesang, ersteres überwiegend (wie bei Wagner) etc. — Verdi's Form endlich ist eine wohlthätigste eintheiliche, und es ist pure Verläumdung, ihn stillos zu nennen (148).

Die Specialkritik bewegt sich um Verdi und Mercadante, jenen als Repräsentanten des genero profano, diesen des genero sacro. Als Muster des genero profanum ist Verdi's Trovatore gewählt, welcher nach jenen allgemein kritischen Regeln erläutert wird: doch will der Verfasser diese Regale noch nicht innerlich vollendet nennen, sondern für diesmal nur geben „die Offenbarung einiger Empfindungen, die durch jene Oper gewendet sind“

(155). Hervorgehoben wird die Gegenfälligkeit der Charaktere, die scharfe realistische Schilderung derselben, welche ungeachtet des unvollkommenen Libretto durch die Musik vollzogen und in selbstständiger Schönheit erhoben sei (163) — also doch noch absolute Musik! Das scheint den vorhin (22. 23. 24. 26. 84. 128) dargelegten Principien schnurstracks zuwider — aber Verdi bleibt dennoch groß, und Rossini ist sein Prophet. Was aber ist Verdi's Verdienst? „Das Götische und Abgötische ist vorzüglich schon dargestellt, kalte Verlictheit, Huch, Blasphemie, Blutrade, Verzeiwung, Untergang bilden il concetto principale del dramma, das Ganze ist ein Beispiel della musica drammatica propriamente detta (185. 188).

Das genere sacro repräsentirt Mercadante's Miserere. Da die heutige Musik „dahin gerichtet ist, nur das Texteswort auszumalen und näher zu bestimmen, so folgt, daß Mercadante's Miserere, um unserer Zeit würdig zu sein, mannigfaltiger als alle frühere geistliche Musik die Charaktere der Liebe, Trauer und Würde darstellen muß“ (196). — Daß die Wortbedeutung bereits bei Seb. Bach in voller Klarheit und Schönheit durch Töne wiedergebracht, und daß das hier neu genannte Gesetz vielmehr von Alters her das deutsch-evangelische ist, scheint dem Verfasser gänzlich unbekannt. Ein ebenfalls neu entdecktes Mittel, heilige Musik zeitgemäß zu machen, soll sein: „Die Einflechtung von Sologesang in die Chöre“ (198); als wenn das nicht auch Bach und Händel — ja sogar die katholischen Morga und Pergolese, von deutscher Luft angeweht, längst gewußt und gethan hätten! Diese Spaltung der heiligen Musik in Solo und Chor hat aber nach unserm Verfasser ihren Grund darin, daß das Volk andere Gesäßsformen hat als das edle Individuum; Dpfer bringe das Volk, tiefe Empfindung göttlicher Weisheit gehöre dem Einzelnen, der ins Sanctuarium tritt, wohin das Volk nicht dringt (199. 200) . . . überhaupt — wozu Chöre? Da doch die „Masse der vollstänigen Individuen solche Einheits-Empfindung nicht haben können“ etc. (198). — Ob und wie nun Mercadante dieses Alles in richtige Gestalt präge, ist außer Frage und braucht nicht mehr bewiesen zu werden: ihm stehen alle Töne zu Gebot, und so war er im Stande, aus solchen Elementen ein Miserere so schaffen nicht minder jätzlich als erhaben (amoroso e grave 201). — Die folgende Beschreibung preist das Werk begeistert nach allen Seiten hin, wie es Monotonie weide, zeitgemäß klinge u. s. w., ausgenommen sind nur Text-Wiederholungen, welche unvahrscheinlich sind „und die Zuge, ein Muttermal auf dem schönen Körper“ (211).

Was nun endlich in der Schlußbetrachtung (conclusione 217 etc.) ausgeführt wird, ist theils Wiederholung des prophetischen Kritikers dell' avvenir, demgemäß Italien ganz sicherlich die Geburtsstätte des Genies sein muß, den die Zeit erwartet (220). — — theils poetische Kritik über Alceardi und die Ristori, endlich Ermahnung an das popolo artista, nicht gar zu stolz zu sein, sondern von den Deutschen zu lernen (225). Daß die Ristori mit ihrer wortmalenden und wortpressenden wührenden Action nicht gelobt wird, ist ein gutes Zeichen für den gesunden Sinn, der dem Autor nicht völlig verloren gegangen; so auch, daß er die Selbstnichtigkeit der Musik einigermaßen wohl gewahrt wissen, sie dürfe denn doch nicht „troppo pedissequa“ der poetischen Worte sein (229).

Haben wir nun dem wunderlichen Büdlen trotz seiner Wängel eine eingehende Betrachtung gewidmet, so geschäz dies, weil doch ein Könllein Wahres darin steckt, das mitten aus dem Gerölle hervorsichimmert. Solche Spuren von Wahrheit finden wir weniger in den Spiegelungen der Weltliteratur, aus deren Umkreis die Hegel'sche Linke sich am vordringlichsten geltend macht, wobei nur zu verwundern ist, daß unser Verfasser trotz Induz und Confus seine Befasung damit vieler Orten zur Schau trägt. Vielmehr ist Wahrheit enthalten in dem, was die künstlichste organische Natur des Verfassers unwillkürlich auszusprechen genötigt ist. Dabin gehört zunächst das Geständnis, daß die eigentliche oder absolute Kunsthöhe der Musik bereits überschritten, die sich selbst genügende Classicität aber lebt ist. Wichtig ist auch bemerkt, daß das äde geistlose Virtuosenhum der Fidler und Meister Hammerlinge ein lebendes

Zeugnis des Verfalls sei (225). Die innige Freude an Mozart und das zurückhaltende Urtheil über R. Wagner beweist endlich, daß es dem Verfasser um wahre Kunst zu thun ist, obwohl ihm die rechte Beweisführung entgeht, weil er eben keine tiefere Anschauung der Geschichte aus eigenem Erleben hinzubringt. Sonst würde sowohl die Bedeutung der alten Italiener ihm klar geworden, als jene Aporismata über die sogenannte „freie Melodie“ unterblieben sein; ist doch diese, so weit das Wort überhaupt Sinn hat, nicht eine romantische Erfindung, sondern den Italienern überliefert von deutscher Hand, und zwar von den Niederdeutschen des 16. Jahrhunderts.

Die Liebe zu Kunst und Vaterland, welche das Buch hindurch walten und hier trogig, dort wehmüthig austritt, erweckt auch einige Hoffnung, daß der anscheinend sehr jugendliche Verfasser seine mannigfachen Studien dereinst in die Tiefe wende und wirklich thue was er von seinem Gegner Cudob fordert: gründlich studiren. Wie sehr ihn bisher seine äußerliche Rebegandtheit irre geleitet, wird er inne werden, sobald ihm der ganze Ernst der Geschichte auf die Seele fällt, und irgend eine dunkle Wand sich vor ihm aufstärmt, die mit schönen Worten und dialektischer Triplicität nicht zu durchbrechen ist. — Wer die Zeichen der Zeit zu verstehen trachtet, der wird nicht lange zweifelhaft sein, daß dies Zeitalter für die schöne Kunst wenig Zeugungskraft besitzt; oder suche Einer, wie Kiehl, nach dem überall anerkannten Capital-Meister, der die Welt innerlich bewegt: er findet weder diesen noch die Schaar der Jünger, die ihm Reich und Thron bereiten . . . es sei denn, daß List, Wagner und deren gleichen dafür gelten sollen. Es sind jetzt andere Aufgaben, als Dichten, Singen und frühliche Willkürlust in das Herz der Völker gefahren. Während Glauben und Vaterland, kaum aus dem Schimmer erwacht, allfänglich bereit sein sollen, sich in Noth und Tod zu beugen, bleibt der zarten Schönheitswelt heut nur Raum zur Sammlung und Sicherung; sie wird erst dann wieder blühen und fruchten können, wenn die vulcanische Bewegung der sittlichen Welt eine kleine Ruhe gefunden, eine Niederlegung, die eine neue Anstellung (*restructio*) zulasse.

## Aus der Mappe eines Clavierlehrers.

Von Ernst Leonhardi.

### Der erste Clavierunterricht.

Unter den Ursachen, welche das thatsächliche und betannte Mißverhältniß zwischen der Anzahl der aus den verschiedensten Alters- und Standesclassen sich täglich rekrutirenden Clavier Schüler und der proportionsmäßig kleinen Zahl gediegener und fertiger Clavierpieler erflächlich machen, steht die Mangelhaftigkeit des ersten Clavierunterrichts noch immer obenan. Die Befähigung zum Lernen ist, wie im Allgemeinen, so auch in diesem Fach, eine allgemeiner verbreitete, als die zum Lehren. Mangelhaft muß — mit seltenen Ausnahmen — der Clavierunterricht, und namentlich der grundlegende, noch heute genannt werden nach vier Seiten hin, als irrationell, unsystematisch, unpraktisch und überreiz, daher oberflächlich.

Daß dieser Tadel nicht nur die große Anzahl jener oft gänzlich Unbefähigten und Unberufenen trifft, welche den Clavierunterricht zu einem Nebenberwerbzweige machen, sondern selbst manchem Clavierlehrer von Beruf, dürfte kaum in Abrede zu stellen sein, wenn man erwägt, erstens, welche Gesamtheit von Eigenschaften zu einem tüchtigen Lehrer überhaupt, und speciell zu dem Ideal eines Klavierclavierlehrers (wie ihn V. Köhler in seiner neuesten Schrift „Der Clavierunterricht,“ Seite 178 zeichnet) gehören und zweitens, was dazu gehört, welche Vorbereitungen erfüllt sein müssen, um zuerst derartige Lehrer heranzubilden. Ein gewisser Grad von wissenschaftlicher, pädagogischer, philosophischer, literarischer, ästhetischer und nebenbei weltmännischer Bildung ist außer der gründlich musikalischen dem Clavierlehrer, wie er sein soll, schon deshalb notwendig, um diesen leider fast zweifelhaft würdigen Stand in der Ach-

tung des Publicums zu heben. Eine Erörterung der Hindernisse, welche der Hebung des Clavierlehrerthums gegenwärtig im Wege stehen, gehört aber hier nicht zu unserer Aufgabe.

In dem Bewußtsein, dem Clavierunterrichte durch eine lange Reihe von Jahren seine besten Kräfte mit Eifer und Nachdenken gewidmet, und dabei sich selbst mit mancherlei Erfahrungen auf diesem Lehrgelbiete bereichert zu haben, möchte der Verfasser dieses Aufsatzes einzelne Resultate seiner Lehrstudien mit Uebergehung des bereits in umfassender Weise behandelten Stoffes, dem Urtheil und der Prüfung aller für diesen Zweig des Musikunterrichts sich Interessirenden, zunächst aber der Fachkundigen, hiermit übergeben. Daß die ersten Grundlagen einer musikalischen Bildung oft viel früher gelegt werden, als der eigentliche Musikunterricht unter der Leitung eines eigenen Lehrers beginnt, ist aus unzähligen Beispielen erweisbar. Im Kreise musikalischer Familien ist der fruchtbarste Boden für junge, aufsteigende Talente. Von den musiktreibenden Eltern, von dem geizigen Papa oder der singenden Mama pflanzt sich das feine Gehör, der rhythmische Sinn, die Auffassung der symmetrischen Figuren und Sogglieder im zartesten Alter schon, in gewissem Grade vielleicht noch vor dem Erwachen des Bewußtseins auf die Kinder fort. Den Segnungen des Familienlebens hat namentlich die Musik ihre größten Helden und die täglich wachsende Anzahl ihrer Freunde und Verehrer zu danken.

Die besondere und leicht zu beobachtende Vorliebe der Kinder für den Gesang, und namentlich für das Lied in seiner einfachsten Form deutet unzweifelhaft darauf hin, womit jede musikalische Bildung eigentlich zu beginnen hat.

Dagegen stellt sich gerade die Erlernung des Clavierpiels, mehr als jedes andern Instruments, als Grundsteinlegung zu einer tüchtig musikalischen Bildung, höchst unpassend, ja widersinnig heraus. Schon die Klangfarbe des Claviers und gerade unseres modernen Piano's hat etwas so kaltes, feienloses, mehr glänzendes als erwärmendes und daher mit der Weichheit, Tiefe und Innigkeit des kindlichen Gemüths so wenig sympathisches, daß es sich schon dadurch für die Annäherung einer ersten Bekanntschaft mit der Musik nicht empfiehlt. Probire es, spiele einem Kinderhäuflein dein schönstes Clavierstück vor — der erste Ton einer lieblichen Frauenstimme, ja die Geige eines blinden Bettlers wird das kleine Publicum dir untreu machen.

Als ungerügt für den ersten Musikunterricht erscheint ferner das Clavier, wenn man erwägt, daß Kinder als Zuhörer am Clavier nicht den musikalischen Inhalt, nicht die Tonbildung, kurz nicht das Wesentliche, sondern nur die höchst unwesentliche Fingerfertigkeit, das Flächtige, Unruhevolle des Spiels ins Auge fassen und vermöge des in ihnen allmächtigen Nachahmungstriebes beim Beginn des Unterrichts ihre Thätigkeit gerade nach dieser gefahrvollen Seite hin zu entwickeln zuerst und am meisten bedacht sind, womit der Oberflächlichste folglich die breitesten Bahn gebrochen und die Gebuld von vornherein auf eine peinliche Probe gestellt ist. Am grellsten jedoch tritt das Verkehrte des betreffenden Verfahrens heraus, bei Berücksichtigung des Nachtheils, welcher in Bezug auf musikalischen Verstandnis für Anfänger daraus hervorgeht, daß sie sich beim Clavierpiel gewöhnen, mehrere Stimmen, oft mit mehrfacher Ver Doppelung zugleich zu hören, ohne diese Stimmen einzeln zu erkennen und sie zu verfolgen und im Spiel zur Geltung zu bringen, daher auch bei der Verzahl der Clavierpieler in diesem Punkt eine unvorzählige Nachlässigkeit und Begriffsverwirrung anzutreffen ist. Die Forderung, den Musikunterricht natur- und vernunftgemäßer Weise mit Gesang, nicht mit Clavierpiel zu beginnen, ist übrigens keine neue, und aber, wie mancher andere gute Rath im Erziehungs- und Unterrichtsweisen noch immer zu wenig berücksichtigt. Aus einem bischen Clavierpiel und Französisch besteht gleichsam der glänzende, aber bis zur Durchsichtigkeit dünne Ueberwurf, womit das lächerhafte und haltlose Bauwerk besonders der weiblichen Jugendbildung überfrachtet wird. Was das Clavierpiel in musikalischer Beziehung, das befördert das Französisch lernen in literarischer — die Oberflächlichkeit, das gewöhnliche Resultat ist ein wenigcs Können mit noch geringem Wissen.



## Recensionen.

### Kirchenmusik.

Deutsche Meßgesänge für vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel (ad lib.) von Ludwig Meinardus. op. 6. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

G. W. Vom rein musikalischen Standpunkte ausgehend, dürfen wir bei diesen Meßgesängen wohl ansetzen: da haben wir endlich einmal ein Stück ächte, schöne Musik! Daß wir von dem Componisten derselben nichts Mittelmäßiges erwarten durften, wußten wir; aber das genauere Studium der vorliegenden Sammlung hat uns die Ueberzeugung gegeben, daß wir es mit Einem der wirklich Erwählten zu thun haben. Nicht das bedeutende musikalische Wissen, was auf jeder Seite durchschimmert, bestimmt uns zu dieser Ansicht, denn dieses kann Mancher erwerben und der Welt zeigen, die ihn gleichwohl doch immer für einen langweiligen Patzen halten wird. Auch nicht die schöpferische Kraft allein, die sich in reichlicher Weise zeigt, flempt unsern Autor dazu; denn diese finden wir ja häufig, ohne daß ihr Inhaber sich in den Kreis der wahrhaft Verufenen zu schwingen vermöchte; endlich — selbst die vielen Spuren eines tiefeingehenden, glücklichen Studiums der Werte aus dem goldenen Zeitalter der heiligen Tonkunst würden allein, so sehr wir sie auch überall zu schätzen wissen, uns noch nicht zu obiger Ansicht bestimmen haben. Aber — Alles dieses im Vereine mit einem tief-religiösen Sinn, mit einer poetisch-keuschen Auffassungswaise, mit einem kindlichen Gemüth, dem gleichwohl männlicher Ernst inne wohnt — dieses zusammen darf uns wohl veranlassen, den Ludwig Meinardus einen der wirklich Erwählten zu nennen, von dem gerade die seit langer Zeit hiermüthlich be- und stellenweise mißhandelte Kirchenmusik Genugthuung erwarten kann.

Zu dieser höchsten Gattung der Kunst zeigt er einen entschiedenen Veruf ja — in einigen Nummern kommt er sogar dem Ideal ziemlich nahe, welches wir uns vor der Kirchenmusik gebildet haben. Darum aber wollen wir auch ohne Rückhalt das Bedauern aussprechen, das uns anstehen muß, wenn wir das vorliegende Werk vom Standpunkte der Kirchenmusik, d. h. der zum unmittelbaren Eingreifen in den Gottesdienst bestimmten Musik betrachten. Wir machen noch einen bedeutenden Unterschied zwischen geistlicher und Kirchenmusik; in der ersteren, die sich über Texte erbaulichen Inhalts ergießt, oder Gegenstände aus der heiligen Geschichte und Sage zum Vorwurf nimmt, die also vermöge ihres Gegenstandes im Concertsaal eben so gut so wie an heiliger Stätte aufgeführt werden kann, in dieser gestalten, ja billigen wir Manches, was wir in der zweiten, in der zur Verherrlichung des Gottesdienstes bestimmten Musik nicht hingehen lassen, ja entschieden verwerfen mögen. Es sind dies die sogenannten scappanten Modulationen, die Schredschüssen gleich an unser Ohr schlagen, und dem Tonfäde damit einen der Heiligste des Zwoeds entgegen stehen zu zrellen Character verleihen. Wir sind bei dieser Ansicht dennoch bimmelweit davon entfernt, dem trivialen Geschwätz, dem alltäglichen Abtathlich figurirter oder canonicischer Phrasen, die der Unverstand und Dünkel so gern in bequemer Selbstgefälligkeit für Kirchenmusik ausgeben möchte, das Wort zu reden; allein wir fühlen, daß es eine Grenze gibt für die Musik im Gottesdienste, die nicht überschritten werden darf; und diese Grenze wird auch der klare Kopf und das tief-religiöse Gemüth unseres Componisten künftig ganz deutlich erkennen und damit zu wahren wissen. Zweimal hat er in der vorliegenden Sammlung die Grenze überschritten; einmal im Kreis „Zu Gott dem Vater stehen wir“ — und dann im Credo „Dreieinig ewiges Wesen.“ Im dritte mobilirt er von B-dur nach G-dur, dann nach A-dur, zurück nach B-dur und schließlich in G-dur. Es ist wahr — musikalisch erhält der Satz ein scharfes Gepräge dadurch; allein für die einfach-trührende Bitte um Erbarmen will uns dieses scharfe Gepräge bemahge gefährlich dünken. Im Credo gibt er folgende Stelle:

Die Gefahr der Oberflächlichkeit bezüglich des musikalischen Wissens, zu welcher das Erlernen des Clavierpiels ohne Unterlage einer wenn auch nur elementarischen Gesangs- und Orgelbildung zu führen pflegt, kann nur durch eine wahrhaft rationale Lehrmethode des ersten grundlegenden Clavierlehrens abgelenkt werden. Die Prüfung eines wahrhaft rationalen Lehrverfahrens ist aber seine Gültigkeit für jedes Zeitalter und es klingt daher lächerlich, wenn Charlatane ihren Unterricht nach einer neuen, höchst rationalen Lehrmethode anpreisen. Rationell verdient nur dasjenige Lehrverfahren genannt zu werden, welches den natürlichen geistigen Bildungsengang vom Einfachen zum Zusammengesetzten, von Stufe zu Stufe, innehält, wodurch die Begriffe des Leichten und Schweren eigentlich aufgehoben werden.

Der erste Clavierunterricht soll demnach dem Schüler das erste, was er bei mangelndem Gesangsunterricht sonst entbehren oder auf längerem Wege allmählig gewinnen müßte, die Bildung des Gehörs für die feinsten Abstufungen der Tonhöhe und Tiefe, für genaues Einhalten des Zeitmaßes (Zast), für Auffassung der Bewegungsgattungen (Rhythmus), für Tonfolge (Melodie) und Stimmenbau (Harmonie).

Soll der Schüler in diesen einzelnen Theilen der Musikwissenschaft zu einem klaren Verständniß und in der Behandlung derselben zu einer gewissen Selbständigkeit gelangen, so genügen dazu keineswegs einzelne beim Einstudiren von Stücken gelegentlich darüber gemachte Bemerkungen, sondern es muß jeder dieser Begriffe gleich beim ersten Unterricht in einfach verständlicher Weise erklärt und praktisch, das heißt mit Beispielen erläutert werden. Wie dies zu geschehen und welche Hilfsmittel dabei zu gebrauchen, das sei hier in möglichster Kürze angedeutet.

### Bildung des Gehörs.

So nothwendig ein feines Gehör zum Singen und zur Behandlung derjenigen Instrumente ist, bei denen der Ton von dem Spieler erst zu bilden und festzustellen ist, so könnte doch der Clavierspieler im Grunde genommen derselben gänzlich entbehren, da er den Ton bereits fertig, begrenzt und stufenweise geordnet findet, so daß ein richtiges, ja sogar schönes Clavierpiel bei völliger Taubheit des Spielers, durch das Gehör allein vermittelt, denkbar ist. Eben- sowenig aber, wie man ein gutes Gehör als *conditio sine qua non* für den angenehmen Clavierspieler zu betrachten darf, darf dasselbe als dabei überflüssig betrachtet werden. Ein sehr gewöhnlicher Irrthum ist es, daß man Anfängern, bei welchen der Gehörstinn in Betreff der Tonauffassung sich stumpf zeigt, oder wohl gar gänzlich zu fehlen scheint, Mühsal tadel kurzweg abschpricht.

Die Nichtentwicklung eines Sinnes ist kein Beweis für das Nichtvorhandensein desselben und es gibt Beispiele genug, daß Kinder, bei denen das musikalische Gehör anfänglich so verdet schien, daß sie einen angeschlagenen Ton trotz der öftesten Wiederholung mit der Stimme wiederzugeben nicht im Stande waren, sich später als musikalisch sehr befähigt erwiesen.

Zu solchem Falle wird es unerlässliche Pflicht des Clavierlehrers sein, anfangs wenigstens einige Minuten jeder Lektion darauf zu verwenden, dem Schüler in der günstigsten Stimmung die Töne einer Octave nach dem Clavier singen zu lassen, ohne auf die Bildung der Stimme im Geringsten Rücksicht zu nehmen, nur das Erlassen und die Reinheit des angegebenen Tones sei dabei Hauptgegenmet. Da ein feines, wohlgebildetes Gehör auch beim Clavierpielen, wenn auch in zweiter Instanz, mitsehlend ist und zur musikalischen Bildung überhaupt gehört, so wird sich diese, wenn auch der Aufgabe des Clavierlehrers scheinbar fremd bleibende Mühe später genöthig lohnen und zur Erleichterung des Unterrichts wesentlich beitragen. An die dabei nöthige Einhaltung der richtigen Grenzen braucht der umsichtige Lehrer nicht erinnert zu werden.

(Fortsetzung folgt.)

Dein Sohn, uns zu erlösen, ward Mensch

ward Mensch, starb und er = stund starb

und er = stund

ist hier nicht das starb ein solcher Schwertschlag, der eigentlich nicht für den Gottesdienst paßt? im Concertsaal würden wir die Stelle sehr gern passieren lassen. Im Uebrigen aber hat sowohl das Kyrie in seinem wahrhaft frommen Mittelsatz „o heiligste Dreifaltigkeit“ und in dem sonst schönen Schluß „erbarme dich“ so wie das Credo in seinem würdevollen Anfang und der charakteristischsten Fuge

Er wird als Lich - ter kom - men

schöne und vor allen Dingen erhebende Momente.

Gegen Nr. 2 Gloria „Fröhlich laßt uns Gott lobsfingen“ haben wir gar nichts einzuwenden; dieses athmet eine innige kindliche Freude und Fröhlichkeit ohne auch nur einmal durch eine gefuchte Dissonanz getrübt oder durch eine banale Phrase verflacht zu werden.

Das Offertorium „Am letzten Abendmahle“ G-moll ist ein echter Abglanz Bach'scher Innigkeit, wie sie uns so häufig in seinen Cantaten (wir erinnern nur an „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“) rühren muß. Tenor und Alt führen in gleicher Tonhöhe Unisono einen ergreifenden Cantus firmus, dem Sopran und Bass zweistimmig gleichsam canonisch secundieren. Erst zum Schluß, bei der Betrachtung über das Opfer, welches gebracht worden, entwickelt sich im helleren B-dur eine volle Vierstimmigkeit. Dieser Satz hat uns merkwürdig ergreifen und beweist, mit wie geringen Mitteln oft ein wahres Talent große Wirkungen hervorbringen kann.

Das Sanctus „Heilig ist der Herr“ Es-dur  $\frac{3}{4}$ . Alla breve ist eine glänzende Probe des großen musikalischen Wissens unseres Componisten, zwei Themen

Himmel und Erde sind voll seiner Herrlichkeit,

D - janna in der Hö - - - - - he

werden in glänzender Weise neben einander und von den verschiedenen Stimmen abwechselnd durchgeführt, so daß wir ein musikalisch äußerst interessantes Tonstück erhalten haben, welches aber feinen Augenblick den ächt kirchlichen Charakter verliert.

Gleichwie im Offertorium werden wir auch im Benedictus „Lob und Preis in heil'gen Höhen“ Es-dur  $\frac{3}{4}$  durch eine in aller Einfachheit doch grandiose Würde ergreifen; und ebenso muß sich auch die in ihm ausgesprochene tiefe Frömmigkeit jedem fühlenden Herzen mittheilen. Wir setzen wegen seiner Schönheit den Anfang her

Lob und Preis in heil'gen Höhen

Der Schlußsatz endlich, Agnus Dei „Gottes Lamm, du hast getragen“, G-moll  $\frac{3}{4}$ , erinnert an eine alte rührende Weise; der erste Theil schließt in D-dur ab. Noch einmal ertönt die leise Klage, um bei den Worten „gnädig rüste aus hienieden uns für deine Ewigkeit“ im helleren B-dur des ersten Satzes auszuklingen und so die musikalische Einheit des ganzen Werks herzustellen.

Wir gestehen, daß wir selten eine ungetrübtere Freude empfunden haben, als bei dem Studium dieser Sammlung; und zwar bewirte dies nicht allein der Genuß am Darzubotenen, sondern die daraus entspringende Zuversicht auf Weiteres, immer mehr dem Meistergrade näher rühende Werke des Componisten, denn ein Kopf, der ein solches Opus 6 erfunden, eine Hand die es niedergeschrieben, die können nicht sehr selten; von ihnen können wir mit Recht noch Weiteres, Größeres verlangen.

Daß alle Nummern äußerst sangbar geschrieben sind, daß die Klangwirkung eine ausgezeichnete, sei noch erwähnt, obgleich es eigentlich überflüssig ist; allein da wir die Probe davon selbst gemacht haben, so sei es zum Nutzen und Frommen unserer Kirchenchöre und Singvereine hienit bestätigt. Keine Nummer nimmt eine übermäßige Zeit in Anspruch, und daß die fugierte, recitirende Schreibart nur an solchen Stellen angewendet ist, wo sie auch von Wirkung ist, dürfte ein nicht geringer Vorzug des Werkes sein. Die Texte sind sehr schön in der Sprache und poetisch im Inhalt, das wollen wir ausdrücklich hervorheben, da solche nicht allzu häufig sind; der Dichter ist leider nicht genannt. Der Stich und das Papier sind ausgezeichnet.

## Zu Händels „Israel in Egypten.“

Dieses großartige Oratorium beginnt bestimmtlich mit einem kurzen Secco-Recitativ, ohne Overture. Mosel hat den Stoff des zweiten Chors in G-moll durch Transposition zu einer Overture umgebildet, wobei aber der Chor selbst wegfällt. Ein solch' müßliches Verfähen kann man eben so wenig billigen, als man glauben kann, Sündel habe sein Oratorium wirklich mit einem so nüchternen Recitativ beginnen lassen. Es läßt sich vielmehr annehmen, daß er wenigstens ein Orgelpräliminarium, vielleicht nur einige Akkorde, vorausgeschickt habe. In dieser Voraussetzung hat Herr Dr. Edward Krüger in Göttingen ein kurzes Orchesterorchester angeführt und bittet uns, dasselbe sei es zum Gebrauch oder zur Begünstigung, zu berücksichtigen. Hier ist es:

Gravo

Clarinet in B  
Cor in B basso  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Bassi  
• Trombe basso

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Bassi  
• Trombe basso

## Correspondenzen.

Aus Weßhagen.

W. Klappen gehört zum Handwerk sagt ein altes Sprichwort; aber nicht bloß vom Handwerk gilt daselbe, sondern leider auch von der Kunst und selbst von der Kunst in welcher alles Klappen anführen soll, in welcher nur der Ton vorherrschen dürfte. Das böse Beispiel welches in Paris an der Tagesordnung ist, verbreitet sich von dort über ganz Deutschland und weiter, und so bilden sich denn allenthalben Verschönerungsgesellschaften für bühnliche und musikalische Erfolge, werden Hände in Bewegung gesetzt, welche denselben Beifall klatschen, Federn geschäftig, welche die Vorzüge der Auftretenden dem größeren und größten Kreise auszubereiten. Selbst das anerkannte Verdienst muß schon sich ein Opfer gefallen lassen und ist hier und dort genötigt eine roßige Feder

zu schmieren, wenn nicht die gebotene Leitung ganz mit Stillschweigen übergegangen werden soll. Daß irgend eine Erscheinung von Werth jetzt noch übersehen werden könnte, scheint fast ungläublich in unsern Tagen, wo Alles und Jedes an das Licht der Öffentlichkeit gezogen und von allen Seiten beleuchtet zu werden pflegt. Und dennoch gibt es wahres Verdienst, das sich keiner öffentlichen Anerkennung erfreut. Bei einem gewöhnlichen reisenden Künstler oder Kunstfertigen wäre dieses noch zu verzeihen, da deren Zahl Legion ist, da einer stets den andern verdrängt und im Gedächtniß der Begeisterten verlißt. Ein halbes Wunder aber ist es, daß Langenbach bisher so übersehen worden ist, Langenbach, der selber unter die auserwählten tüchtigen Künstler gehört, der seit Jahren mit einem Orchester umherreist und allenthalben wo er erscheint Gebiegenes leistet, Gebildete wie Ungebildete hinreißt und begeistert.

Der genannte Künstler ist, so viel wir erfahren konnten, aus der weßhagischen Part, in oder um Hertlohn geboren, wo er auch seine frühere Jugend verlebte und dortige Kunstjünger durch seine Geigenfertigkeit so einzunehmen mußte, daß diese etwas für ihn thaten. Sie schloßen Mittel zusammen daß er auf einige Zeit nach Cassel gehen und den Unterricht des Altmeisters Spahr genießen konnte.

Nach dieser Lehrzeit kehrte Langenbach in seine Heimat zurück, wo er nun seine Gönner durch gehaltvolle Leistungen erfreuen konnte. Das Leben als Künstler, der auf seine Fertigkeiten reiset, der wie ein Zeitläufer oder ein Tacthenspieler wegen einzelner Griffe, wegen überwundener Schwierigkeiten und Seltsamkeiten bewundert wird, und vergessen dasieht, sobald ein Aenderer neue Schmirren und Luindenteile eingewöhnt hat, wollte ihm nicht zuzugewand, er fügte sich von dem Streben durchdrungen, seinen Landesleuten das Tüchtige, das Ausergiltige in dem edelsten Ausdrucke zu geben und trachtete demgemäß sich ein Orchester einzubüben, und ihm seinen Geist einzuhauhen. Da er mit diesem Gedanken in der Vaterstadt nicht durchgreifen konnte, ging er nach dem benachbarten Eiserfeld, wo die Verhältnisse sich günstiger gestalteten. Eiserfeld war durch die Handels- und Fabrikthätigkeit in den letzten Jahrzehnten zu einer Stadt ersten Ranges erwachsen, hatte, sich ausdehnend, die Nachbargemeinden in sich aufgenommen, so daß diese thatächlich Eiserfeld sind, wenn sie auch noch so eiferfüchtig ihre Namen zu erhalten suchen. Bei diesem schnellen Anwachsen konnten manche Anstalten, die in großen Gemeinden im Laufe der Jahrzehnte sich auszubilden pflegen, nicht plötzlich emporkommen, theils weil der Sinn dafür in der Mehrzahl der Bevölkerung, theils die Mittel dazu in der Gemeindefasse fehlten. So hatte unter andern die Stadt zwar viele und tüchtige Kunstfreunde, welche in den rheinischen Concerten mitwirkten, aber noch kein städtisches Orchester, keine lebende Schauspielergruppe; dazu hatte Eiserfeld (das erst durch Flüchtlinge seine Bedeutung gewonnen, welche anderwärts durch ihre religiösen Meinungen seine Ordnung fanden), vor dem übrigen es

vungs umgebenden Lande eine streng religiöse Richtung eingeschlagen, die sich in den meisten Fällen leider gegen die Entwidlung der Kunst sträubte, in denselben ein veredeltes Sittenhum wittern wollte. Tonsätze und bildliche Darstellungen fanden also vielfach von der Kanzel Tadel und Hermmuth. Nichts desto weniger wurde Langenbach, als er sich sein Orchester zu bilden begann, von einer bedeutenden Menge von Kunstliebenden und Kunstgönnern unterstützt, und gewann reichen Beifall, als er auf der Höhe des Johannistages seinen Concertsaal eröffnete, um in demselben alles klingen und wiederklingen zu lassen, was in alter und neuer Kunst Großes geschaffen ist. Durch seine Bestrebungen, durch seine künstlerische Vollendung besaß die neue Großstadt bald ein Orchester, wie es keine der umliegenden Städte beizt. Von jezt an war die Errichtung einer ständigen Bühne ein leichtes Unternehmen, bot selbst die Einföhrung eines Singbilses keine so großen Schwierigkeiten mehr, es konnte jede Gesellschaft wenigstens Oestralien in Elberfeld geben. Mit der Zeit übten die einzelnen Mitglieder sich durch das beständige gezielte Zusammenspiel immer besser ein, entwickelten sich unter denselben bedeutende Meister. Unter andern hat der Geiger Fosse am ganzen Rheine Anerkennung gefunden, wegen des reinen perlenden Spiels als wegen des Ernstes seines Vortrags, mit welchem er nur an Gediegenem sich versucht. Wie er, als Mensch und als Künstler schätzenswerth, ist auch der Violoncellspieler Jäger, der zu Jena zählt, welche Meisterschaft auf diesem schwierigen Instrumente erlangt haben. Sobald nun Langenbach sein Orchester auf dem Standpunkt hatte, den er zu erreichen beabsichtigte, begann er von Elberfeld aus seine Heimat zu durchzreisen, allenthalben in der Wart, im Westphälischen Lande wahre Tonsätze zu geben. In Städten wo früher kein Zusammenspielen stattgefunden, wo höchstens ein Cantor lebte, die Kirchenorgel zu handhaben und einige Clavierspieler mühsam abzurichten, hörte man nun stündlich Concerte und in Orten die früher Dörfer gewesen, die aber durch Gewerbfleiß vollreich und städtisch geworden, klangen auf einmal an Festtagen Mozart und Beethoven. Von Jahr zu Jahr dehnte sich der Kreis aus, den der unternehmende Meister mit seinen Musikern im Westphälischen Lande durchzog, und bald blieb er nicht bei der Heimat, sondern ging an den Rhein, und brachte in Düsseldorf, am Sitz der niederheinschen Consche, Meisterwerke so rein und klar zur Ausföhrung, als Kenner sie zu gehört hatten. In einem wahren Triumphzuge erschien er dann in Holland, wurde in jeder größten Stadt mit Jubel begrüßt, suchte in jedem dortigen Musiksaale der deutschen Künstlere einen dauernden Namen und wechelte allenthalben wo er hinkam das Gefühl für Besseres und Coleres in der Kunst. Wo er das Verständnis noch nicht angebahnt fand, da begann er mit dem Leichteren und Leichtesten, aber sobald er einmal Boden gewonnen, suchte er den reichen Gebilden Mozarts, Beethovens, wie auch den neueren Meistern Mendelssohn, Schumann u. A. Eingang zu verschaffen und versetzte hier nie seinen Zweck. Es läßt sich annehmen, daß das musikalische Leben, die tonische Bildung des deutschen Volkes im Steigen ist, daß alle die Städte mit der Zeit, wie die größeren Städte jezt schon, ihre Orchester haben, und das Instrumentalstück bei sich ausföhren werden; wenn dieses aber wirklich sich bewährt muß man Langenbach den Ruhm lassen, daß er eine Reihe von Städten um ein Jahrhundert in der Bildung vorangerückt hat, und so hat er mehr gethan als eine ganze Reihe von reisenden Tausendkünstlern, die stets nur ihre im Ganzen unbedeutende Persönlichkeit, ihre Fertigkeit geltend machen. Ehre wem Ehre geböhrt.

## Nachrichten.

H. Marschner ist von seiner Pariser Reise nach Hannover zurückgekehrt, und hat daselbst kürzlich seinen „Templer“ unter großem Beifall dirigirt.

In Karlsruhe erschien so eben „Zur Erinnerung an Ludwig Spöhr. Ein kunsthistorischer Vortrag über dessen Leben und Wirken, gehalten im Cäcilienverein zu Karlsruhe von Heinrich Giechne. 23 Seiten.

Der Componist und Gesanglehrer Gräbener in Hamburg hat

seine Stelle als Director der „Hamburger Akademie“ niedergelegt; an seine Stelle tritt Musikdirector Böie aus Altona.

Von Rubinstein sind bei Schubert in Hamburg erschienen: op. 55, Pianofortquintett mit Blasinstrumenten, und op. 56, dritte Symphonie in A-dur.

Zur Feier des hundertjährigen Geburtstags von Cherubini wurde in Breslau am 8. September „der Wallfahrtler“ aufgeführt.

E. Krähmer's Operette „der Fiescoberth“ wird im Hoftheater zu Mannheim zur Aufföhrung kommen. Derselbe Componist hat so eben eine dreaktige lyrisch-romische Oper „der Veteran“ vollendet.

N. Schumann's „Musk'alische Haus- und Lebensregeln“ sind so eben in französischer und englischer Uebersetzung herausgegeben worden. Die französische Uebersetzung ist von Fr. Ficht.

In Graz wurde eine neue Oper „Heinrich der Fünfte“ von Franz Krafak gegeben.

Johannes Brahms wird in diesem Winter in Hamburg Solireen für Kammermusik veranstalten.

„Così fan tutte“ von Mozart wurde in Karlsruhe in einer neuen Bearbeitung des Textes von Ed. Devrient mit Beifall auf das Repertoire gebracht.

## Wien.

Morgen kommen in einem Concert der Orchester-Gesellschaft „Cäcilia“ eine Symphonie in D von Joh. Christian Bach, eine Symphonie von Mozart in D und eine Ouverture von Langwara zur Aufföhrung. Rubinstein's Oper „die Kinder der Saide“ ist im Hoftheater zur Aufföhrung angenommen. Den Clavierauszug hat die Musikalienhandlung Spina an sich gebracht. Man sagt dem Werke einen guten Erfolg voraus. Der hiesige Magistrat hat dem Männergesangverein aus Anlaß seiner Leistungen am 15. August einen sternen Bescheid vertheilt.

Kürzlich machte hier eine Notiz die Kunde durch mehrere Zeitungen, und erregte viel Aufsehen, daß den Herausgebern der „Reconsonen“, welche in beiden Hoftheatern seit vielen Jahren je eine Loge innehaben, dieselbe plötzlich entzogen worden wäre. Genauere Erkundigungen zufolge ist der Thatbestand der, daß man diesen Herren im Burtheater in der That die bisher gebaute Loge genommen hat, und nur durch zufälliges Freiwerden einer anderen die völlige Verdrängung verhindert wurde. Im Opernhaus sind die hochschwebenden He ausgehört im Weich ihrer Loge ungebührend besessen worden.

Der akademische Gesangverein (Studentengesangverein) an der hiesigen L. Universität beschäftigt im ersten diehiesigen Concert für jene unterliegenden Mitglieder Mendelssohn's „Antigone“ mit großem Orchester aufzuführen.

## Verichtigungen.

Auf den Wunsch mehrerer Herren Mitarbeiter berichtigen wir im Folgenden verschiedene sinnstörende Druckfehler in früheren Nummern dieser Blätter.

Es ist zu lesen in

- Nr. 27, Seite 211, Spalte 2, Zeile 1 von oben: gemeinschaftlicher, statt gemeinschaftlicher.  
 „ 34, „ 269, Hauptblatt, Spalte 2, Zeile 1 von unten: Ronett, statt Sonett.  
 „ 34, „ 270, Hauptblatt, Spalte 2, Zeile 1 von oben: Geziffer, statt Zeigfen.  
 „ 34, „ 270, Hauptblatt, Spalte 2, Zeile 2 von oben: Sopranarie, statt Sopranarien.  
 „ 35, „ 278, Spalte 1, Zeile 4 von unten: der Vortrag, statt den Vortrag.  
 „ 35, „ 279, Spalte 2, Zeile 18 von unten: Opserfeier, statt Opferfeier.  
 „ 35, „ 279, Spalte 2, Zeile 18 von unten: den Anfang, statt der Anfang.  
 „ 36, „ 285, Spalte 2, Zeile 13 von oben: Oubimel, statt Oubimel und Kamma dahinter.  
 „ 36, „ 285, Spalte 2, Zeile 18 von oben: Schüh, statt Schüh.  
 „ 36, „ 285, Spalte 2, Zeile 21 von oben: Bornianusky, statt Bornianusky.  
 „ 36, „ 285, Hauptblatt, Spalte 2, Zeile 4 von unten: typischen, statt typischen.  
 „ 36, „ 285, Feuilleton, Spalte 1, Zeile 8 von oben: Lemisberg, statt Lemberg.  
 „ 36, „ 286, Hauptblatt, Spalte 1, Zeile 3 von oben: der freuz kirchlichen Aufföhrung, statt des freuz kirchlichen Aufföhrung.  
 „ 36, „ 288, Spalte 2, Zeile 17 von unten: Käfen, statt Käfen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Bogen.

Redaction: Wohlthel Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Bösing**, vormals **H. F. Wüder's Witwe**. **Pränumerationen:** Für 1 Jahr (28 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Vorbestellung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 3 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Nkr. oder 3 Ellberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postspalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten. II. — Aus der Rede eines Clavierlehrers. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Vocale. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten.

### II.

S. B. Seb. Bach hat bekanntlich zwei volle Jahrgänge Kirchencantaten geschrieben, von denen bis jetzt durch die „Bachgesellschaft“ vierzig veröffentlicht worden sind. Ohne behaupten zu wollen, daß alle diese und die schon früher bekannt gewordenen von durchaus gleichem Werth seien und nicht in manchen Punkten den Stempel einer vorübergegangenen, doch immer groß erscheinenden Epoche an sich tragen, läßt sich der Ausdruck des Erstaunens und der bitteren Klage nicht unterdrücken, daß Werke von solcher Höhe ein Jahrhundert lang gänzlich unbeachtet blieben konnten. Es mußte erst eine Zeit unläugbarer Unfähigkeit im Fach der Kirchencomposition eintreten, es mußte erst der klar einleuchtende durch Thatfachen erhärtete Beweis geliefert werden, daß die Musik in ihren neuesten Entwicklungsphasen sich immer weiter von jener Objectivität entfernte, welche einen Hauptzug in aller ächten Kirchenmusik bildet, es mußte zugleich die Kraft, der hohe Schwung und die Reinheit künstlerischer Gestaltung verloren gehen, ehe man die Höhe des durch S. Bach Erreichten mit Stauern messen konnte.

Zwar erscheint auch jetzt noch die darüber gewonnene Uebersetzung auf einen verhältnißmäßig kleinen Kreis von Musikern und Musikfreunden begrenzt; aber die Qualität dieses Kreises, der die besten, vielseitig gebildeten deutschen Künstler und Kenner umschließt, ist die sicherste Gewähr für die auch in größeren Kreisen allmählig zunehmende Erkenntnis und Werthschätzung eines Meisters, dessen Werke von so massivem und solidem Material gebaut sind, daß der Zahn der Zeit nur äußerlich daran zu nagen vermag. Was Letztere die Werke einer großen Vergangenheit immerhin mit einem gewissen Graue überziehen; die Stürme von Jahrhunderten vermögen sie nicht umzuführen, stellen vielmehr gerade das vollkräftigste Zeugnis für den Werth derselben aus. Das Haupthinderniß allgemeinerer Würdigung und vorurtheilsfreien Genusses Bach's liegt in dem allgemeinen Charakter unserer Zeit, die einen ziemlich scharfen Gegensatz bildet zu dem hehren Geiste des überzeugungstreuen, in sich abgeschlossenen Meisters. Das endliche Resultat aller der uns heute so heftig erschütternden Gährungen und Entwicklungsprocesse wird jedoch sicherlich das sein, daß neben den gewonnenen praktischen Verbesserungen im staatlichen und socialen Leben auch tiefere Bedürfnisse des geistigen Menschen sich Bahn brechen werden, deren Befriedigung die Kunst nur in ihren reinsten höchsten Gebilden gewähren kann. Dann aber wird sicherlich auch die Bach'sche Cantate nicht mehr wie bisher als Frucht eines Rechenexempels, sondern als Gebilde einer reich gestalteten Phantasie, als getreuester consequentester Ausdruck tief religiöser Gefühle

anerkannt werden, Gefühle, welche der Welt nicht ganz verloren gehen können, so lange es noch „Grenzen der Menschheit“ gibt.

Ein specieller musikalischer Hinderniß für die schnellere Verbreitung Bach'scher Musik liegt in dem hier anzutreffenden Mangel an Mannigfaltigkeit und Buntheit der Tongebunden und Formen, an welche uns neuere Componisten in der weltlichen Musik gewöhnt haben, und mit welchen es endlich so weit gekommen ist, daß die heutige Musik in ihren sublimen und feinsten Gebilden (Schumann, Gabe) sich ausnimmt wie das Bild einer ausgedehnten Landschaft in den kleinsten Rahmen zusammengedrängt, so daß das Entfernteste ganz nahe zusammenrückt, und das Einzelne eine unendliche Niedlichkeit annimmt. Unsere Ohren sind dadurch an einen gewissen Luxus und rasche Abwechslung so gewöhnt worden, daß uns einfache und große Verhältnisse fremd und unsäglich erscheinen, besonders wenn wir, snapp daran vorbeigehend, den Ueberblick über das Ganze nicht gewinnen können. Die Bach'sche Form wird, wenn wir so sagen dürfen, nur aus einer gewissen Entfernung verstandlich, und man muß vor Allem die einzelnen Theile in ihrem Verhältniß zum Ganzen begreifen, was allerdings um so schwerer ist, als die Gegenstände minder scharf gehalten sind als in der modernen Musik. Formlosigkeit aber kann nur Der unserem Meister vorwerfen, der ihn nicht kennt. Im Gegentheil ist seine Form so fest und klar, daß man sich gerade daraus zum Theil die erstaunliche Leichtigkeit erklären kann, kraft deren er in der kürzesten Frist die ausge-dehntesten und complicirtesten Werke schaffen konnte. Mit Unrecht erklärt man heutzutage solcher Bestimmtheit den Krieg, denn es liegt klar am Tage, daß die Meister gerade durch ihre Freiheit von Zweifeln über diesen Punkt ganze Reihen kostbarer Meisterwerke hervorbrachten, während wir in unserer Furcht vor allem Schablonenhaften „immer wieder von vorn anfangen,“ dadurch aber unsere geringeren Kräfte erschöpfen und nur einzelne dürftigere Früchte zur Reife bringen.

In der Kirchenmusik vollends wäre jene reizende Abwechslung vom Uebel. Nicht bestimmt durch reizvolle Buntheit zu unterhalten, zu überraschen und zu zerstreuen, vielmehr beauftragt den Hörer in ein bestimmtes Gefühl, in eine begrenzte Reihe von Gedanken zu bannen, diese aber in ihrer Unendlichkeit auszusprechen, muß sie wie mit unsichtbaren Fäden sich der Seele zu bemerken versehen, und dieselbe immer tiefer in ihr Netz zu ziehen, immer weiter zu jenem Punkte zu bringen wollen, wo sie ihrer Verührung mit dem Ewigen inne wird, wo das Individuum zugleich die Grenze seiner selbständigen Existenz erkennt und fühlt. Gelingt dieß der Musik, dann hat sie als Kirchenmusik ihre Aufgabe gelöst.

Niemandem aber ist dieß besser gelungen, als Seb. Bach, über dessen Musik ein Freund die ebenso schönen als wahren Worte schreibt: „Ich schau unaussprechlich in ein Zauberreich, das von nie geträumten Herrlichkeiten erfüllt ist, in welchem selige Menschen — nicht etwa im verdimmelten

Sinne — ein schönes Dasein vollbringen, rein und gekütert von irdischem Schmutz und Schlaacke. Hier findet sich nur die höchste Aristokratie des Geistes und Herzens, die namentliche Schönheit des reinsten Adels vertreten.“

Und wodurch erricht (einen empfanglichen Boden vorausgesetzt, denn auf festigem Grund kann auch das kräftigste Samentorn nicht Wurzel fassen und Frucht bringen) Was diese Wirkung? Einmal durch die colossale Kunst ein musikalisches Motiv in tausend verschiedenen Formen immer neu an unser Ohr schlagen zu lassen, dadurch unsere Aufmerksamkeit immer tiefer zu fesseln; — dann durch die unendliche Bedeutsamkeit seiner Motive, die dem Sinn der Worte einen unerschöpflichen Ausdruck gibt; — endlich durch die Consequenz seiner Gestaltungsweise, die, nie abspringend, abbrechend oder in der Irre gehend, stets den Gedanken zu vertiefen und zu erschöpfen sucht. Ein Blick auf Form und Inhalt der Bach'schen Cantate wird diese Behauptung rechtfertigen.

Die Bach'sche Cantate ist im Gegensatz zu seinen Motetten, deren Texte aus einer Zusammenstellung von Bibelstellen mit gereimten Versen gebildet sind, durchaus auf ein religiöses Gedicht gebaut, welches mit dem betreffenden Sonntags-Georgelied in Beziehung steht, und dessen einzelne Strophen verschiedenartig musikalisch verwendet sind, so daß in der Regel die erste Strophe den Stoff zu einem figurirten Chor gibt, die folgenden zu Recitativen, Arien, mitunter auch Duetten bedient werden, während die letzte Strophe in einfacher meist vierstimmiger Weise als Choral gelungen wird. Zwischen geht dem Anfangschor eine kurze „Sinfonia“ als Orchesterreinigung voraus, seltener vertritt eine solche Duvertüre die Stelle des Eingangschors. Die Mittel, welche in der Cantate verwendet werden, sind ein zumest vierstimmig gehaltenen Chor, vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass), selten mehr, — dann ein Orchester bestehend aus dem Streichquartett, einigen wenigen Blasinstrumenten und dem „Continuo“, worunter die besifferte Orgelstimme zu verstehen ist, deren übermäßige und künstlerische Ausföhrung dem Organisten überlassen bleibt. Mitunter treten aus dem Chor des Quartetts auch Einzelinstrumente heraus, namentlich verwehrt mit den Gesangsolos, welche Bach eigentümlicher oder sehr gerechtfertigter Weise fast nie ganz allein, d. h. in homophoner Behandlung anstreifen läßt. Dadurch wird verhütet, daß die Solostimme allzu prägnant aus dem Rahmen des Gesanges heraustritt, und daß der Solofänger in jene ganz freie Stellung gelangt, die ihn ermächtigt und verleitet in subjective also unrichtige Willkürlichkeit des Vortrags zu verfallen und jene Strenge der Haltung einzubüßen, welche die Kirchenmusik immer bedahren muß, soll sie nicht in Concert- oder Opernstyl übergehen. Man hat in neuerer Zeit dieses polyphone Wesen der Arien und anderen Gesangsolos in Bach's Cantaten häufig tadeln zu dürfen geglaubt; man hat finden wollen, daß die Singstimme dadurch gedehnt und beinträchtigt wird. Vom allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkt würde man dabei nicht immer Unrecht gehabt haben, vergaß aber, daß für die Kirchenmusik gerade hier der zarte Punkt ist, wo sie sich vom oratorischen und weltlichen Gesang trennt. Gerade durch diese Theilung des musikalischen Interesses, durch diese contrapunktliche Verquickung zweier (auch mehrerer) Tonreihen oder Melodien wird die Arie kirchlich, und erhält jenen Grad der Objectivität, welchen diese Gattung der Musik streng wahr muß.

Den Schluß des Ganzen bildet, wie gesagt, der vierstimmige Choral, bei welchem die Instrumente zwar auch mitgehen, aber verschmolzen mit dem Chor, indem sie sich an die ihrer Lage entsprechenden Singstimmen anschließen. Diese Einigung aller Potenzen, dieses schließliche Unterordnen der instrumentalen Mittel unter das einfache Kirchenlied ist ein ungemein feiner Zug der Bach'schen Kirchenmusik und beweist überdies, daß die Instrumente von ihm nur zur Erhöhung der Wirkung beige-

zogen, nie aber um ihrer selbst willen in den Vordergrund geschoben wurden.

Wir gehen nun auf die einzelnen Theile der Cantate noch näher ein, und wenden uns vorerst dem Eingangschor zu. Derselbe ist zumest ein in's Polate übertragenes Choralvorspiel. Diese Form ist der künstlerische Ausbau einer Choralsrophe, wo die einfache Melodie von einer Chorstimme getragen, von den übrigen in anverwandten Klängen, mehr oder weniger künstlich, aber immer kunstvoll und künstlerisch umspielt wird. So sind im gotthard'schen Bar die größeren Theile durch ähnliche kleinere vermittelt, überdeckt, und ins Detail ausgebildet. Die Choralmelodie tritt wie zufällig dazu, ist aber der Grundriß des Ganzen, der Faden an dessen Faden man das Labyrinth der vielfach verquickungen Gebilde abgeht. Eine wunderbare Weiterbildung der alten Polyphonie im Sinne der ausgebildeteren Kunst! Und alle diese Kunst verschwindet wieder in der höheren Idee, die dem Ganzen einen sehr bestimmten Charakter aufträgt, sei es der Trauer oder der freudigen Ergebung, oder des felsenfesten Vertrauens und Glaubens oder des jubelnden Lobes.

Gegenstände fehlen in diesem Eingangschor durchaus nicht, nur sind sie nicht in allen musikalischen Factoren zugleich zu treffen. Das Dramatische erscheint dadurch völlig ausgeschlossen, daß die verschiedenen Gegenstände, welche vorzugsweise in der Abwechslung instrumentaler Vorträge, Zwischen- und Nachspiele mit Chorstellen, dann in dem Gegenüberreten einer in langsamen Choralnoten gehenden Stimme zu den figurirten übrigen Stimmen, endlich im Begriff der Polyphonie überhaupt und in der modulatorischen Gestaltung liegen, erstens sehr mild auftreten, und zweitens durch den periodisch ruhigen Fluß des Ganzen ausgeglichen sind. Auch hierin spricht sich der Charakter wahrer Kirchenmusik entschieden aus. Ueber die alten Vortragsweise, welche der Bach'schen Musik überhaupt Melodie absprecht, verlieren wir kein Wort, denn heute weiß jeder nur einigermaßen Musikföhrer, daß wenn alle Stimmen gleichberechtigt sind, worin das Wesen der Polyphonie und der Kirchenmusik liegt, eine Behandlung der Melodie als obenaufschwimmenden Gesangs mit bloß artföhriger Begleitung unmöglich ist. Wenn ein Theil der Zeitgenossen die Auffassungsfähigkeit für jene vielstimmige Melodie verloren hat, so liegt darin kein Beweis für einen Mangel bei Bach, sondern bei denen, deren Ohren und Geschmack eine einseitig moderne Richtung genommen haben.

Ueber die Recitative bemerken wir im Allgemeinen, daß sie in einer so erusten und würdigen Weise gehalten sind, daß dabei ein Gedante an Opernhafte nicht aufkommen kann. Ebenso schließt die in den Cantaten gebrauchte Anwendung des Recitativs das Dramatische dadurch aus, daß dort nicht wie hier das Recitativ als musikalische Behandlung von erzählenden \*) oder sonst nicht eigentlich für die Composition geeigneten Textworten bedient, sondern bloß als etwas freiere, der strengeren Form lebige Ausdruckswiese für Stellen gebraucht wird, die auch eine ariose Form vertragen würden. Der Grund warum Bach die Form des Recitativs gebrauchte, ist ein durchaus künstlerischer und eigentlich kein anderer als der, welcher in der modernen Instrumentalmusik den Componisten bestimmt, neben geschlossenen Hauptgedanken schweifende gangartige Zwischenfänge zu bringen, durch welche das allzu Gleichartige und Ermüdende der festen Perioden eine willkommene Unterbrechung erleidet, und welche das Wiederauftreten derselben doppelt wohlthätig wirken lassen. Man denke sich eine Reihe von Arien hintereinander, und man wird fühlen, daß eine Trennung derselben durch recitativartige Sätze eine künst-

\*) Nur in den größeren Kirchenwerken, wie in den „Passionen“ findet sich das Recitativo als erzählende Form. Dann sind es aber die Worte der heiligen Schrift, des erzählenden Evangeliums, die natürlich in keiner anderen Form gegeben werden können.

lerische Nothwendigkeit ist Ein anderer Grund und zwar ein mehr innerer ist der, daß sich in der recitativen Freiheit ein erhöhterer lebendiger Ausdruck geben läßt, als in der gleichmäßig fortschreitenden Art. Bach wählte daher mit seinem Gefühl solche Textesirruptionen hierfür, die eines stärkeren Ausdruckes fähig oder bedürftig waren.

Die Bach'sche Cantatenarie ist auch etwas ganz Anderes, als eine Opern-, Concert- oder Oratorienarie, sie selbst nicht entfernt solchen Stücken ähnlich, wie sie in Graun'scher u. dgl. Kirchenmusik vorkommen (ein recht auffallendes Beispiel einer verwerflichen Kirchenarie ist u. A. jene vom „göttlichen Propheten“ in Graun'schen „Tod Jesu“). In der Form lehnt sie sich insofern an die alte Opernarie, als sie an der dreitheiligen Gestaltung festhält (Hauptsatz, Mittelsatz, Wiederholung des Hauptsatzes). Das ist aber auch Alles, was sie mit ihr gemein hat, und es ist wenig genug; als Kunstwerk muß sie ja doch eine Form haben. Entscheidend ist aber der Inhalt, der sich darin ausdrückt. Man könnte also höchstens in einem Nebensächlichen etwas Veraltetes finden, der Hauptsache nach bleibt die Bach'sche Kirchenarie immer neu, in ihr pulst ihr Lebensblut von unergänglicher Dauer. Wunderbare Melodien, von einer Beschaffenheit die der heutigen Kunst völlig entspricht, strömen uns da entgegen, und wir sagen nicht zuviel, wenn wir behaupten, daß schönerer Gesang in unserer Zeit nicht geschaffen wurde, ja daß es dem besten heutigen Componisten schwer fallen wird, dergleichen zu erfinden. Wir haben bei Gelegenheit der Besprechung einer Sammlung von Arien, bearbeitet von R. Franz, Beispiele davon gegeben, und werden demnächst wieder Veranlassung finden, auf's neue an der Fortsetzung dieser Sammlung durch V. Bazarin unsere Meinung zu bekräftigen. Wie schon erwähnt, ist die Gesangsmelodie durchaus von einer Instrumentalmelodie begleitet und umrankt; beide aber heben sich dann von dem zu Grunde liegenden Bass so ab, daß wir in gewisser Hinsicht völlig moderne Gestaltungen vor uns haben und eine ganz eigene Art von Polyphonie erblicken, die einen Uebergang zur Homophonie (aber auch nur das) darstellt. Nicht mehr, wie in der strengeren Polyphonie, ist auch der Bass eine gleichmäßig theilgeigte Gesangsstimme, sondern er gestaltet sich zu einer wirklichen selbständigen Grundstimm, auf welcher die melodieführenden Parts ihr melodisches Leben entwickeln, gehoben überdies durch die gehaltenen Klänge der Orgel (die indessen durch andere Mittel ersetzt werden kann). Passagen, im Sinn der „Gesangsfertigkeit“ kommen in der Bach'schen Arie nicht vor, wohl aber instrumentalarartige Gänge, die die Kunst des Sängers in Anspruch nehmen, ohne dieselbe als Zweck erscheinen zu lassen. Sie sind zugleich höchst ausdrucksvoll und sehr malerisch, wollen daher auch bedeutungsvoll gesungen, nicht als bloße Arabesken mit milderer Theilnahme behandelt werden. \*) Wolle man vom Gesang vorzugsweise richtige und sprechende Declamation in umfassender Bedeutung, oder Melodie, — man wird Beides in hohem Maße hier vereinigt finden; vor Allem aber eine Anmuth und Wahrheit des Ausdrucks im Ganzen, wie er höher (im Sinne der Kirchenmusik) nicht gedacht werden kann. Von Verstandesmusik ist hier keine Spur zu finden, und nur das falsche verdorbene Gefühl kann sich von einer Musik fast angewandt finden, welche so durch und durch Ausdruck echter Empfindung ist.

Der Schlüsselchoral, der oft die Grundlage der ganzen Cantate ist, so daß selbst die Arien und Recitative zuweilen aus ihm herausgebildet sind, und der meist ein bekanntes Kirchenlied, mitunter auch von S. Bach selbst componirt ist, erscheint in jener herrlichen vierstimmigen Behandlungsweise,

worin Bach so Meisterhaftes geschaffen hat. Bereits seit langer Zeit veröffentlichte Sammlungen solcher Choräle für den Kirchendorf (nicht für die Gemeinde) von Bach geleitet, sind längst gewürdigt, und in den Händen jedes Musikers und Musikfreundes, der irgend Interesse für Choralmusik hat, und überdies uns der Verpflichtung, sich noch auf diese Schätze aufmerksam zu machen. Wir erinnern schließlich nur daran, daß manche dieser Choräle noch aus der Zeit der alten Kirchen-tonarten stammen, die zum Theil in unser jetziges Mollgeslecht übergegangen sind. In Folge dieses ihres vorwiegenden Mollcharakters ist manchen Cantaten Bach's ein uns fremdartiges Wesen aufgedrückt worden, welches auch schwerlich unserer Empfindung je abgenuzt werden wird. So sind z. B. einige Cantaten für die beiden Ostersfesttage seltener Weise in Molltonarten gesetzt, weil die alten Oster-Kirchenlieder meist aus der dorischen Tonart gehen. Dieses Ueberbleibsel aus einer längst vergangenen Zeit ist für Bach zwar keine Schwierigkeit der Behandlung gewesen, läßt aber den protestantischen Geist, der in seinen Werken sonst weht, noch nicht zum vollen Ausdruck gelangt erkennen.

In einem dritten und letzten Artikel bringen wir noch die Analyse einer uns besonders lieb gewordenen, auch vielleicht schon jetzt dem allgemeineren Verständniß weniger fern liegenden Cantate, welche den Titel führt:

„Liebter Gott, wann werd' ich sterben?“

## Aus der Mappe eines Clavierlehrers.

Von Ernst Leonhardi.

(Fortsetzung.)

Takt und rhythmischer Sinn.

So wie das Gehör für Tonauffassung, so scheint auch bei manchem Schüler der Takt sinn gänzlich zu fehlen, wodurch der Unterricht unglücklich erschwert wird. Ganz besonders tritt dieser Mangel bei sehr jugendlichen Anfängern, bei dem weiblichen Geschlecht aber selbst in reiferen Jahren noch hervor, und scheint daher auf dem Uebergewicht des Gefühls und der Phantasie über die reflectirende Verstandesthätigkeit zu beruhen.

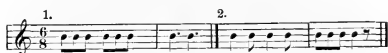
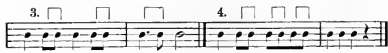
Die Eintheilung der Zeit in gleich abgemessene Theile und das energische Fortschreiten nach dem einmal angewonnenen Zeitmaße ist der kindlichen Ungebundenheit und freien Bewegungslust ebenso heterogen, wie der weiblich natürlichen Grazie und Zurückhaltung; ja es steht ein unabwiesbar strenges Tathalten dem ledigen, lebensfrohen und thatendürftigen Muth des Jünglings ebenso wohl an, als es der zarten weiblichen Sitte und der mehr passiven als activen weiblichen Natur offenbar widerstrebt. Zudem erfordert das Tathhalten eine gewisse kalte, ruhige Beobachtung, zu welcher der mehr der Schönheit des Klanges, dem Reiz der Melodie und dem Pathetischen des Ausdrucks zugewendete Sinn der Schülerinnen selten aufgelegt ist.

Auch zur Abhilfe dieses Uebels nimmt das Clavier die Selbstthätigkeit des Lernenden weniger in Anspruch als der Gesang, welcher seine Aufmerksamkeit auf die verschieden lange des Tones weit leichter und anhaltender zu richten im Stande ist; daher auch das Tathhalten bei Sängern weit seltener vermist werden wird, als bei gesangsunfähigen Clavierpielerinnen. Das bloße Zählen und Zählenslassen erweist sich bei hartem Taktgebot selten als ausreichend; der Schüler glaubt es mit dem bloßen Ausprechen der Zahlen schon abgethan, fühlt sich doppelt belastet und zugleich gestört. Besser ist das Taktanschlagen (aber möglichst leise, damit die accentuirten Noten scharf hervortreten) bald von Seite des Lehrers, während der Schüler spielt, bald umgekehrt; bisweilen auch ohne zu spielen, nur auf den Noten, mit dem unentbehrlichen Bleistift bewaffnet, Takt für Takt fortschreitend; bei Noten verschiedener Dauer gebrauche der Schüler auch die linke Hand, so daß z. B. die linke Viertel und die rechte mit dem Plektre die auf jedes Viertel kommenden Achtel,

\*) Dieröder spricht sich R. Franz in einer Einleitung zu jedem Feste seiner Sammlung so richtig und schön aus, daß wir am besten darauf verweisen können.

Triolen oder Sechzehnteile schlägt. Jedoch sind solche Uebungen, der Ermüdung wegen, nie zu anhaltend und nur zeitweise vorzunehmen.

Der Einfachheit dieser in gewissen Fällen unerlässlichen Taktübungen wird der rationelle Lehrer dadurch zu begegnen wissen, daß er alsbald rhythmische Uebungen damit verbindet. Auch der Rhythmus muß vom Schüler bisweilen des blühenden Tongewandes entkleidet gleichsam als Skelet betrachtet werden, um das Wesen desselben deutlich zu erfassen. Am leichtesten wird der Lehrer das Interesse und die Aufmerksamkeit des Schülers für diesen an sich etwas trocknen Gegenstand gewinnen und fesseln, wenn er selbst rhythmische Figuren aufschreibt, und vom Schüler bald schlagen, bald spielen oder auch trällern läßt. Die stufenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Complicirten ist dabei eben sowohl zu beobachten, wie die Berücksichtigung der verschiedenen Taktarten. Einige Beispiele, wie deren auch in der „Clavierschule für Kinder von Heinrich Reiser“ aber leider in zu geringer Anzahl zu finden sind, werden das Verfahren am besten erläutern:



Um den Reiz und das geistig anregende Moment dieser Uebungen zu erhöhen, möge der Lehrer im Verlauf hier und da einzelne rhythmische Figuren mit einer selbsterfundnen oder vom Schüler zu erfindenden Melodie bekleiden und derselben einige metrisch passende Worte als Text unterlegen, wie in folgendem Beispiel:

Rhythmus:



Hiß auf, du duftige Blütenpracht ic. ic.

Sehr gut wird es sein die bei diesen Uebungen nicht außer Acht zu lassenden Pausen den Schüler leise zählen zu lassen, während die gleichen Wertnoten la ut gezählt werden. Dies Verfahren wird überall ein wirksames Mittel sein, wo dem Schüler die Eintheilung Schwierigkeiten bietet, in welchem Falle man sich auch der Häkchen bedienen kann, womit das folgende Beispiel versehen ist, um die zu jedem Viertel gehörigen Takttheile zu verbinden.



So wenig dieses einfache Mittel etwas Neues und den bessern Lehrern Fremdes ist, so gibt es doch — horribile dictu — noch immer Lehrer und Lehrerinnen genug, welche dergleichen ganz außer Acht lassen und sich begnügen in Betreff der Eintheilung den Schüler auf das Gleichseitige dessen, „was übereinander steht“ zu verweisen.

### Melodie und Harmonie.

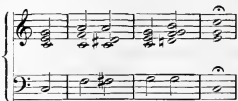
Eine trockne, wenn auch noch so richtige Definition wird dem jugendlichen Anfänger diese beiden Grundbegriffe weit schwieriger zum Verständniß bringen, als das Vorspielen einer einfachen Melodie und eines einzigen vollstimmigen Akkordes. Erst die Praxis, dann die Theorie — diese wichtige Unterrichtsregel verbietet besonders in diesem Capitel strengste Beachtung. Den einfachsten Begriff von Melodie erhält der Lernende durch die Scala, welche gleichsam als Melodiequell zu betrachten ist, den einfachsten Begriff von Harmonie gibt der Dreiklang, aus zwei an einandergefügten Terzen bestehend

$$\begin{pmatrix} 3-5 \\ 1-3 \end{pmatrix} \begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{matrix}$$

aus dem sich durch Anfügung einer dritten Terz der Septime-akkord

$$\begin{pmatrix} 5-7 \\ 3-5 \\ 1-3 \end{pmatrix} \begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{matrix}$$

bildet. Auch diese veranschaulichende Art der Zusammensetzung beider Akkorde kann dem Anfänger nur dann erst das volle Verständniß vermitteln helfen, wenn die Anweisung am Clavier vorangegangen ist. Bei dem jüngsten Schüler schon wird es möglich sein, wenn er nichts als die sieben Töne der C-dur-Scala kennt, ihn zuerst mit den Intervallen (Terz-Quarte, dann Quart-Quinte, zuletzt Secund-Septime) und allmählig mit den leitereigenen Dreiklängen in den drei Lagen durch wiederholtes Vorspielen und Nachspielenlassen vertraut zu machen. Sind später auch die leitereigenen Septimenakkorde nach Anweisung des Lehrers in allen Lagen vom Schüler gebildet und wiederholt gespielt worden, so stelle man aus den Dreiklängen der Tonica und Dominante die einfachste Cadenz zusammen, und lasse sie immer mit der Scala zugleich wiederholen, und in jede neuhinzukommende Tonart übertragen. Bei wachsender Erkenntniß des Schülers erweitere man die Cadenzen und nehme später außer dem Dom. Sept. Akkord auch den verminderten hinzu. Auf einfach praktische Wege, ohne tieferes Eingehen in die Regeln der Harmonielehre, was nur für späteren Unterricht gehört, ist es zu erreichen, daß Kinder von sieben Jahren Cadenzen, wie die folgende:



in alle ihnen bekannte Tonarten übertragen können.

Dem in der Harmonielehre bewanderten Lehrer wird es nicht schwer fallen, der Lust des Schülers zum Cadenzspielen durch Veränderung und Bereicherung der Harmonienfolge von Zeit zu Zeit einen neuen Impuls zu geben. Möge man gegen diese Art, den Anfänger auf halbmedantischem Wege (benn der Fingeratz und das Gehör sind bei dieser Methode fast allein Wegweiser für den Schüler) zum Cadenzspielen und transponieren zu bringen, einwenden was man wolle, so wird ein solches vorläufiges Eintauschen, ehe man ihn in dem Strome der Harmonie kunstgerecht schwimmen lehrt, sich im späteren Verlauf des Unterrichts als fruchtbares Förderungsmitel bewähren. Daß bei dem Einüben der Cadenzen nach dem Gehör die musikalische Combinationsthätigkeit mehr angeregt wird, als wenn es aus den Noten geschieht, ist Grund genug, den ersten Weg dem letzteren vorzuziehen.



So unendlich es ist, allgemein gültige Grenzen zu ziehen, wie weit der Clavierunterricht den Schüler mit der Musikwissenschaft im Allgemeinen und mit der Harmonielehre auf praktisch-theoretischem Wege vertraut zu machen habe, so läßt sich doch als Summa dessen, was jeder Clavierfischer davon wissen soll, folgendes feststellen: die halben und ganzen Töne, die Werth der Noten und Pausen, die Taktarten, die Eintheilung, die Intervalle, die Dur- und Molltonarten und ihre Verwandtschaft nach dem Quintenzirkel (S. d. beifolgende Schema), die leitereigenen Dreiklänge und Septimenakkorde, die verschiedenen Lagen und Berechnungen derselben, die drei verminderten Septimenakkorde, einige Capzonen und die Rudimente des musikalischen Sazgefuges und der Stimmenführung.

Letzteres ist schon beim Anfängerunterricht ein wohl zu beherzigender Punkt, denn auf ihm beruht hauptsächlich das musikalische Verständnis des Spielers. Leider findet auch hierin bei vielen Lehrern eine große Vernachlässigung statt. Wenn auch die Polypophonie in unsern modernen Claviercompositionen, besonders im Salongenre wenig vertreten ist, so finden sich doch in den einfachsten Anfängersachen, z. B. bei *Bertini* Stellen genug, um dem Schüler die ersten Begriffe von Stimmenführung beizubringen.

Es ist hier der Ort, einem alten, eingetrockneten und immer noch einzelne Vertheidiger findenden Vorurtheile entgegenzutreten, und ihm, wo möglich das schwache Lebenslicht auszublenden. Es ist nämlich die Ansicht, daß es nicht gut sei, bei schwierigen Stellen oder beim Einüben von Stücken überhaupt, da mit Einer Hand allein spielen zu lassen, wo beide Hände zu thun haben, weil sich der Schüler dadurch entwöhne, für beide Hände zugleich zu sorgen und die Augen auf beide Systeme zugleich zu richten. Da die Schwierigkeiten beim zweihändigen Spielen verdoppelt sind, so wird es doch wohl besser sein, besonders den noch schwachen Schüler langsam und sich er mit Einer Hand spielen zu lassen, als durch die seine Kräfte übersteigende Anforderung an beide Hände ihn zu einem flüchtigen, stotternden Vortrag zu gewöhnen? Da ferner die Richtung der Aufmerksamkeit und des Willens auf die Finger hauptsächlich dazu beiträgt, sie einzeln zu kräftigen, oder ihre ursprünglich verschiedene Druck- und Zugkraft auszugleichen und sie so von einander unabhängig zu machen, so wird dies wohl ebenfalls leichter und schneller zu erreichen sein, wenn der Schüler zuerst nur an fünf Finger, statt gleich an zehn zu denken hat. Unbedingt nothwendig aber wird das Spielen mit Einer Hand (im Anfang häufiger, später seltener) um dem Schüler die nöthige Klarheit in Betreff der Stimmenführung zu verschaffen. Nicht nur die in der Oberstimme liegende Melodie, sondern auch die Bassstimme und, wo sie hervortreten, auch die Mittelstimmen sind anfangs fleißig einzeln vorzunehmen und da, wo sie mit Ausfall- und Begleitungsnoten oder Figuren verbunden und durchweht sind, von dem dazu befähigten Schüler gleichsam anatomisch zu präpariren.

Nur so ist es zu erreichen, daß sich das ungeübte Ohr gewöhne, jede Stimme aus dem Ganzen heraus einzeln aufzufassen, zu verfolgen, und im Spiel am gehörigen Orte hervortreten zu lassen. *Divide et impera* — diesen Herrschergrundsatz, wird auch der rationale Lehrer niemals übersehen läßt lassen. Eine zweedientliche Uebung ist es auch, bisweilen zu ei correspondirende Stimmen aus der vollen Harmonie auszufinden und so zusammenspielen zu lassen. Bei diesen Experimenten, wobei Maß und Ziel fleißig zu beachten ist, wird das Interesse an dem Kostüde mehr erhöht und belebt, als durch ununterbrochenes, schweigesames Spielen, und zugleich wird dem gedanken- und ausdruckslosen so wie dem verirrten und unklarem Spiel in der angestrebten Beobachtungsthatigkeit des Schülers ein wachsender Hüter entgegensteht.

Ein anderer häufig vorkommender, und den Fortschritt des musikalischen Verständnisses beim Anfänger hemmender Fehler besteht darin, daß man bei Wiederholungen einer unrichtig gespielten Stelle nicht mit der ersten Note des betreffenden Sazes, sondern mitten darin, gewöhnlich mit vollem Takte anfangen läßt; da es doch bei Declamationsübungen gewiß keinem Vernünftigen einfallen wird, einige aus dem grammatisch-falschen Zusammenhang gerissene Worte, die gerade einen Vers oder eine Zeile bilden, wiederholen zu lassen.

Mag das zu wiederholende Sazglied ein noch so kleines sein, so darf es doch eines Taktstriches wegen, niemals verstümmelt werden. So wie es in vielfacher Hinsicht von großem Vortheil ist, jedes dem Schüler vorgelegte Stück, bevor er es zu spielen anfängt, mit ihm durchzugehen, und dabei die nöthigen Bemerkungen über Notenschrift, Takt, Eintheilung und was sonst Schwierigkeiten bieten könnte, anzuhören, so wird dieß Verfahren doppelt nützlich, als es dem Schüler einen Ueberblick über den ganzen Verlauf und Inhalt des Stückes gewährt, sein Interesse daran erhöht und Muth und Lust zum Angriff besuert. Auch bereits geübte Stücke möge man dem Schüler bisweilen zum bloßen Durcharbeiten statt der zeitraubenden Repetition am Clavier aufgeben. Ueberhaupt ergreife man beim Unterrichte jede Gelegenheit und jedes passende Mittel, um die höchst künstlerische Freude am Verdieniß des musikalischen Inhalts an die Stelle des trauernstigen Danks zu setzen, in welchen sich so viele Muscivoren und Musikfreunde durch das passive Hörfähigkeitslassen des rein sinnlichen Klingklanges so gern einwiegen lassen, wozu auch die meisten Anfänger, freilich ebenso verzeiglich als begreiflich, incliniren.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Werke für Orgel.

Der katholische und protestantische Organist, oder der praktische Organist, enthaltend 646 kurze, leichte und gefällige Orgelcompositionen verschiedener Art, und folgen diese in der Reihe, wie die Töne der chromatischen Leiter, mit und ohne Pedal zu spielen, in den gebräuchlich-ten Dur- und Molltonarten, für jede Kirche. Vest einem Anhang von Nachspielen und Modulationen. In methodisch fortschreitenden Orgel-Constudien der bekanntesten älteren und neueren Tonsetzer mit Angabe der Pedal-Applicatur von A. G. Ritter. Zur Uebung, Fortbildung, und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste für Präparanden, Seminaristen, Schullehrer, Organisten und alle Freunde des wahren, soliden Orgelspiels. Zunächst als praktisches Hilfsbuch und Ergänzungsmaterial zu jeder Orgelschule, insbesondere zu Ritter's Kunst des Orgelspiels oder Sattler's theoretisch-praktischen Orgelschule. In Verbindung mit E. W. Gottschalg, J. E. W. Kühne und J. H. Lehmann herausgegeben von Gottl. Wilh. Körner. Erfurt und Leipzig, Gottlieb Wilhelm Körner's Verlag. Subscriptionspreis 3 Thaler netto. Partie-Baarpreis 12 Crempeler auf einmal à 2¼ Thaler und ein Freieemplar. Späterer Ladenpreis 5¼ Thaler. Kirchenvorstände bei 30 Exemplaren das Exemplar zu 2 Thalern.

Wären die Titel der meisten musikalischen Werke so groß und umfangreich als Vorstehender, so würde für deren Besprechung ein kaum zu beschaffender Raum erforderlich sein. Herr Gottlieb Wilh. Körner ist ein wahrer Zauberhals als Speculant, uner-müdblicher Sammler und Herausgeber von Orgelcompositionen, ebenso zu bewundern ist er als Erfinder neuer Titel zu diesen Werken. Da gibt es: den Orgelfreund, das Präaludiumbuch, den Cantor und Organisten, den Angel-Birtuosen, das neue Orgeljournal, das neue Orgelarchiv, den angehenden Organisten, den wohlgeübten Organisten, den wohlverfahrenen Do-m-Organisten (warum gerade D o m? Sind dessen Erfahrungen anderer Natur, als die eines Nicht-D o m-Organisten?) Diesmal haben wir es nun mit dem „katholischen und protestantischen Organisten“ oder „praktischen Organisten“ zu thun. Der Titel „praktischer Organist“ wäre wohl ausreichend gewesen. Ist der Organist unpraktisch, so taugt er für beide Confectionen nicht; ein katholischer oder evangelischer Orgelspieler gibt es überhaupt nicht, weshalb der tüchtige und praktische Organist sich nur mit dem Rituale zu befremden hat, um den Anforderungen beider Kirchen zu genügen. Was Herrn Körner in Herausgabe betragter Sachen

besonders gut zu flatten kommt, ist die Erlaubniß, in Sammelwerken Compositionen, die mit Eigenthumsrecht bei anderen Verlegern erschienen sind, anzusehen zum dürfen, ohne vom Gesetze als Nachdruck gefaßt zu werden; da kann nun Herr Körner städtig darauf losbraden und viel Honorar, das die Verleger ihren Componisten längst gezahlt, ersparen. Herr Gottschalk Wilhelm Körner ist indeß auch ein gefesenesandiger Mann, der sein Eigenthum zu schätzen weiß, denn auf dem Titelblatt der bei ihm mit Eigenthumsrecht erschienenen Orgelcompositionen von M. G. Fischer warnt er vor Nachdruck und droht mit gerichtlicher Verfolgung! — Der katholische und protestantische Organist beginnt mit einem Vorwort eines Herrn W. Gottschalk, in welchem er, der Mitarbeiter, Herrn Körner, dem Verleger, die geführende Anerkennung zollt, ihn einen um das neuere Orgelspiel hochverdienten und uner müdlichen Mann nennt und auf die Vorzüge vorliegender Sammlung hinweist. Begehrtest hierzu wurde Herr Gottschalk noch besonders durch den Geburstag Joh. Seb. Bach's, an welchem er dieses Wort abfaßte. Er nennt das Publikumaterial dieses Werkes die Quintessen; des besten (?) aus der bisherigen Orgelliteratur und empfiehlt angehenden Organisten das ernstliche Studium dieses Werkes, wobei er sich schmeichelt, daß dieselben nach den nützlichen Vorkenntnissen der Harmonielehre durch fleißiges Anwendenlernen dieser kleinen Piesen selbst kleine Formen mit der Feder in der Hand und ex tempore erfinden werden, welcher Ansicht wir nicht ganz beistimmen können. Wir meinen, daß der mit Talent begabte, wofern er gute Musik gehört und gespielt, zu Compositionsberechnungen gedrängt wird, noch ehe er die Regeln der Harmonie flndirt hat, daß im andern Falle aber auch einem Talentlosen nichts Gutes herauskommt, wenn er auch den ganzen Gottschalk Wilhelm Körner anwendig wüßte. — Nach diesem Vorwort stoßen wir auf das alphabetische Namenregister der Compositionen der in diesem Werke enthaltenen Tonsätze. Es sind 117, deren Kaufhaftmachung man uns in räumlicher Hinsicht wohl erlassen wird. Die Orgeltonsätze beginnen, nach den gebräuchlichsten Tonarten geordnet, mit kleinen Sätzchen von zwei Takten an und dehnen sich dann immer weiter aus. Wir begegnen darin vielem Herkömmlichen, Verbrachtem, hundertmal Dagewesenen und sogar Trivialen, aber auch Gewähltem, Schönerm und Anständigem und sind hierin Namen vertreten, von denen man nur Tüchtiges erwarten darf.

Vieles hätte zum besten des Werkes fortbleiben können und müssen wir uns überhaupt ein wenig wundern, daß man die Tonsätze nicht sorgfältiger redigirt und die Druckfehler nicht gewissenhafter corrigirt hat. Wie konnte man z. B. Nr. 46 aufnehmen? Takt 4, 5 und 6 sind in ihren Harmonisfolgen nicht Muster reinen, fließenden Sazes. Nr. 48 ist sehr gewöhnlich, Takt 4 ganz trivial. Nr. 53 Takt 1 bis 3 klingen eben nicht schön. Nr. 55 die ersten 4 Takte schon zu oft dagewesen. Nr. 62 Takt 7 und 8 schlecht klingende Quinten, waren leicht zu vermeiden. Nr. 77 am Schlusse ohne allen Rhythmus. Nr. 107 Takt 3; warum im Bass ein Septimenprung? Nr. 138 hat 4 Takte Inhalt und 4 Takte Schluß, weh! Verhältniß? Nr. 140 klingt seiner Sequenzen halber nicht gewöhlt. Nr. 164 Takt 3 klingt im Bass schlecht, warum nicht das untere as flatt? Nr. 169 müssen die beiden letzten Takte zusammengezogen werden. Nr. 171 ist der vorletzte Takt zu viel. Nr. 175 ohne Erfindung. Nr. 183, ein Galimathias, dient zum Muster wie man nicht componiren soll. An Nr. 298 kann man nicht Periodenbau flndiren. Nr. 321 sehr trivial. Nr. 339 von Takt 2 zu 3, soll solche Fortschreibung Schülern zum Muster dienen? warum Takt 3 nicht einfach e im Alt? Nr. 396 klingen die ersten 4 Takte à la Suisse. Nr. 456 von Takt 2 bis 3 ungenießbare Harmonisfolge. Takt 18 im Alt 2. Viertel ces flatt h. Nr. 476 etwas handsaden. Nr. 495 Takt 15 und 16, was ist das für eine Art dreisimmigen Sazes? Takt 21 schülerhaft. Nr. 509 und 510 sind in den ersten 3/4 Takten ganz dieselben, soll dies zeigen wie sich große Meister begegnen? Nr. 517 ganz inhaltslos. Nr. 519, was soll dies Stüchchen Passionschorat? Nr. 532 Takt 5 nur ein, erstes Viertel im Alt f und halbe Note a. Takt 12 muß a im Bass nur ein Viertel klen. Nr. 534 spricht viel und sagt nichts Geordnetes. Nr. 549

sehr düstzig. Nr. 557 Takt 7 klingen es und e zusammen nicht besonders gut. Nr. 568 in Erfindung und Stimmenführung gut und fliegend, nur die Takte 9, 10 und 11 klingen nicht gewöhlt. Nr. 576 sehr verbräucht, auch schlechte Tenorstimme. Nr. 580 am Schlusse sehr unrythmisch. Nr. 600 ist die Octavenfortschreibung Takt 1 auch jonisch? Nr. 616 total inhaltslos, bringt dies das Aestliche mit sich? Nr. 633 fällt durch Quinten mit der Takt in's Haus. Takt 5 ist zu viel. Ra ch s p i e l Nr. 638 Phantastie gibt zwei Elemente, das erste und bessere, letzteres auf dem Pedalclavier vertreten und zuweilen à la Spieluhr behandelt, das Erste macht sich recht gut. Takt 20 nicht wärdig für die Orgel, Takt 24 noch viel weniger; Takt 37, das Allegro ist sehr galant. Seite 173 Takt 8 und 9 müssen in einem Takt Viertel zusammengezogen werden. Takt 17 und 18 sind im Rhythmus zu viel. Seite 174 Takt 8 sehr trivial. Nr. 639 und 640 sind besser. Nr. 641 macht sich im Ganzen recht gut, Takt 41 und 42 müssen verändert und in Einen zusammengezogen werden, sonst ist es unrythmisch. Nr. 642, ein Galimathias, idiosyncrasisch, planlos und formlos; wie kann man solches Zeug aufnehmen? Nr. 643 sehr düstzig. Nr. 644 desgleichen. Nr. 645 ist verthoßvoller und 646 ein glattes und gut gearbeitetes Stück.

Wir kommen nun zu den Stichfehlern und halten es für zweckmäßig, daß der Verleger, wofern er noch Exemplare abdrucken läßt, die Fehler vorher auf den Platten beseitigt. Nr. 19 Takt 4, 3. Viertel im Alt a statt c. Nr. 52 Takt 4 im Alt g statt f. Nr. 58 Takt 7 im Sopran h statt d. Takt 16 im Tenor erstes Viertel g statt a, und letztes f statt g. Nr. 74 Takt 5 im Alt es flatt f. Nr. 115 Takt 4 im Alt a statt h. Nr. 133 Takt 2 sind zwei nette Naarten. Nr. 149 Takt 17 im Sopran letztes Viertel g statt a. Nr. 182 Takt 8 im Alt as nur eine halbe Note, Takt 9 und 10 klingen haarsträubend und sind eben Takt 9 und 10 unzuliefern. Nr. 116 Takt 15 e flatt fis im Alt, Takt 16 halbe Note a statt cis im Sopran. Nr. 323 Takt 1 im Bass h statt c, Takt 2 e flatt h. Nr. 444 Takt 12 im Bass d flatt c. Nr. 452 Takt 1 im Bass f statt g. Nr. 455 Takt 5 flatt im Tenor e, Takt 12 b flatt g im Sopran. Nr. 456 Takt 7 d statt des im Bass. Takt 20 letztes Achtel fes flatt f im Alt. Nr. 496 Takt 2 a flatt c im Bass. Nr. 501 Takt 2 e flatt f im Bass. Nr. 514 Takt 6 f flatt e im Alt. Nr. 519 Takt 6 im Alt dis flatt d. Nr. 5 Takt 9 im Tenor g flatt g. Nr. 525 Takt 5 im Bass a flatt g. Nr. 530 im Tenor h flatt g. Nr. 555 Takt 3 im Tenor es flatt d. Nr. 560 Takt 8 es flatt des ersten c. Nr. 566 Takt 8 c flatt ces. Nr. 569 Takt 18 obere Note des Bassfließens e flatt es. Nr. 571 drittelster Takt c flatt b im Sopran. Nr. 588 Takt 6 e flatt c im Bass. Nr. 594 Takt 2 fehlt e im Bass. Nr. 599 Takt 4 b flatt g im Tenor, Takt 5 im Tenor a flatt h. Nr. 632 Takt 2 im Tenor g flatt g. Nr. 638 im Tenor muß das erste g fort, Takt 72 g flatt g im Tenor. Nr. 642 Takt 9 im Tenor die zweite Note g flatt b. Nr. 643 Takt 11 im Bass e flatt fis, Takt 12 fis flatt e, Takt 13 im Sopran fis flatt e, somit in einem zweiselligen Stüchchen drei Stichfehler. Nr. 644 Takt 2 im Tenor f flatt g, Takt 5 im Bass g flatt f, Takt 11 erstes Viertel f flatt g im Tenor, Takt 13 im Sopran zweites Viertel c flatt d. Nr. 646 Takt 22 im Tenor drittes Viertel c flatt fis und im Bass g flatt gis.

In der Angabe der Bindezeichen herrscht gleichfalls keine Genauigkeit und sind diese Beziehungen doch so überaus wichtig. Die auf dem Titelblatte verheißene Pedalapplicatur, welche Herr Gottschalk in seiner Vorrede als von Meisterhand herrührend erwähnt, befindet Letztere eben nicht. Sie ist sehr düstzig und ungenügend, denn nur r und l (rechter und linker Fuß) sind mitunter angegeben; A und 8 (Absatz und Spitze) waren nicht anzubringen, da die Pedalpartie hier kein besonderes System hat, wodurch diese Applicatur mitunter un bequem wird. Herr Ritter, den wir sonst hochschätzen, muß dies wohl eingesehen haben, denn er gibt mit Nr. 200 dieses Unternemhen auf, und nur in Nr. 628 geht man noch einmal le, die so verlassen dastehn, wie etwa ein kleines Nadelholz in wäster Gegend.

Wüßte Herr Körner künftig bei seinen Sammelwerken etwas

sorgfamer verfahren; besonders wenn er sie, wie hier geschehen, den „hohen Kirchen- und Schulhöfden, Kirchenpatronen, Kennern und Beförderern des wahren, soliden Orgelspiels, sämtlichen Kirchen, Seminarien und Organistenschulen des In- und Auslandes“ etc. empfiehlt. Wer den Mund so voll nimmt, muß ein solches Werk wie „der katholische und protestantische Organist“ mit doppelter Genauigkeit überwachen, ehe er es der Öffentlichkeit übergibt, sonst macht es den Eindruck einer genöthigten Gekselation. Auch Herr Gottschalg möge sich erst gewarner von dem Inhalt solchen Buches überzeugen, bevor er so stark in die Postanne des Lobes stößt.

**Arrangements a) für Pianoforte zu vier Händen.**

- 1) Streich-Quartett in G-moll von R. Volkmann, op. 14. Eingedruckt von Joseph Dachs, Wien, Spina.

S. B. Wer irgend sich gerne mit neuer geistvoller Kunst beschäftigt, neue und interessante Eindrücke liebt, ohne sich aber dabei in „einen ästhetischen Gefühlen und Ueberzeugungen beliedigen lassen zu wollen, der schaffe sich dieses Quartett auf sein Clavierputz. Wird er sich auch nicht wie bei der Musik von Mozart und Beethoven in den siebenten Himmel gehoben fühlen, so wird er doch bekennen müssen, daß es heutigen Tags noch Leute gibt, die schöne Musik schreiben können, und selbständig zu gestalten vermögen, ohne Nachahmer zu sein, und ohne alle Gesetze der Form vornehm zu verachten. — Das Arrangement des Herrn Dachs ist ebenso spielbar als mit Verständniß des Quartettstils gesetzt, und wird dem Volkmann'schen Opus sicher neue Freunde erwerben.

- 2) Duetturte zu den „Scenen aus Göthe's Faust“ von R. Schumann, arrangirt von W. Vargiel. Berlin, Friedländer.

Diese Bearbeitung ist jedenfalls geeigneter für Dilettanten um sich mit der sehr eigenartigen Duetturte bekannt zu machen, als die zweifelhafte, dem vollständigen Clavierauszug vorgelegt, welche auch bei dem gewandtesten Spiel durch die vielen Sprünge etwas holperig herauskommen wird. Ueber die Duetturte selbst haben wir schon berichtet in dem kürzlich veröffentlichten Referat über das ganze Werk. Es bleibt uns daher hier nichts zu sagen, als was sich von selbst versteht, daß nämlich unter Künstlern, die wie die des Herrn Vargiel ein solches Arrangement nicht anders als sehr gelungen und originalgetreu anfasseln konnten. Freunden Schumann'scher Musik, die auch noch an seinen letzten verschommenen Gebilden sich erfreuen können, wird die Bearbeitung sehr willkommen sein.

**b) für Pianoforte zu zwei Händen.**

3. Beethoven's Biolinquartette, übertragen von Jul. Schäfer. Nr. 1 in B-dur, op. 18 Nr. 6. Breslau, Leudart.

Biolinquartette für Pianoforte zu zwei Händen übertragen hat seine besondern Schwierigkeiten, da der in dieser Gattung so streng ausgeprägte vierstimmige Satz und die sehr freie Bewegung der Stimmen, die sich oft kreuzen oder weit aneinander gehen, von zwei Händen leicht ganz unausführbar wird, und zu Veränderungen nöthigt, die dem Original Abbruch thun. Schon bei Arrangements zu vier Händen ist man oft genöthigt ganze Stellen in eine andere Oktave zu versetzen, um die Stimmführung klar hervorzuheben zu lassen. Mit diesem B-Quartett ist es dem Bearbeiter indessen noch recht gut geglückt, wie denn überhaupt mit den sechs Quartetten op. 18 noch leidlich durchzukommen sein dürfte. Mit op. 59 werden die Schwierigkeiten sich wohl verdreifachen und wir sind neugierig, wie sich der jedenfalls sehr gewandte Uebersetzer dabei benehmen wird. — Indem wir die Musikfreunde auf diese Bearbeitungen aufmerksam machen, bemerken wir nur noch, daß von dem Spieler ein ziemlich hoher Grad von Gewandtheit in Sprüngen gefordert ist, und daß überhaupt mehr darauf gesehen ist, getreu als leicht spielbar zu arrangiren.

**c) für Männerchor.**

- Lieder von Rob. Schumann, eingerichtet von Julius Stern. 1. Heft. Leipzig, Meine.

Man scheint in letzter Zeit von einer wahren Wuth besessen

zu sein, Alles für Chor zu setzen, und wir haben mit Schrecken gesehen, wie weit dabei vom Weg des Rechts und Vernünftigen abgewichen wird. Wie werden wir verzeihen, wenn man Gesänge, wo sich der Text in der That (aber leider gegenüber der barbarischen Dand vergeblich) mit Händen und Füßen dagegen sträubt, von einer ganzen Masse von Herren und Damen singen läßt. Wie wenigstens vermöchte Aergeres zu erkennen, als die Idee das Heinesche „Entschlich' mit mir und lie mein Weib“ aus hundert Reihen zugleich singen zu lassen! Es wird Einem dabei ordentlich krank von der gemeinen Deroute, die im Gefolge einer solchen Aufforderung liegt, ganz abgesehen davon, daß die Weiber auch Weiber heiraten wollen!

Diesmal ist Herr Stern noch ziemlich glücklich gewesen und nicht in die ihn gleichwohl scheinbar wenig beängstigende Lage gekommen, dem Text in's Gesicht schlagen zu müssen. Die vier Gedichte von R. Burns: „Das Hochlandsmädchen“, „Der Hochlandsbursch“, „Mich zieht es nach dem Dörchen hin“, „Die gute alte Zeit“, enthalten nichts dem Männer-Chorgesang geradezu widersprechendes, während „Gute Nacht“ von Rückert nicht die mindeste Veranlassung bietet für Chor mit Solostimmen gesetzt zu werden, wobei noch der freie Einlaß der ersten Tenore im hohen h auf das Wort „geht“ („geht ab und zu“) sonderbar genug klingt und den Sängern keine kleine Klippe bleiben wird. Ueberhaupt ist die Lage der ersten Tenore eine fast durchaus so hohe, daß wir keinem Verein rathen möchten, alle diese Lieder in der vorgeschriebenen Tonart zu singen.

## Locales.

S. B. Unsere Concertsaison hat am 30. September in ziemlich eigenenthümlicher Weise begonnen. Die Dilettantengesellschaft „Euterpe“ brachte in einem Concert für ihre unterstehenden Mitglieder eine Symphonie in D-dur von Joh. Christian Bach, welche mit andern im frühl. Eichtensheim'schen Schlosse in Rodana bei Wien aufgefunden worden sein soll. Es ist ein recht frisches und gelundes Werk, allerdings jenen Typus entziehen an sich tragend, den wir heute den Mozart'schen nennen. Doch ist es eben nur der Typus der ganzen Zeit, der sich ausdrückt, denn die in demselben Concerte aufgeführte D-dur-Symphonie von Mozart (in drei Sätzen) zeigte deutlich wie letzterer in demselben Gewande doch ein viel ausgeprägteres, künstlerischer reineres Werk entfaltete. — Außerdem wurde noch eine Duetturte des Herrn Langwara, jetzt Dirigenten der „Euterpe“ zu Gehör gebracht, die eine nicht unbedeutende Gewandtheit in der Fatur bekundet, doch wenig Selbständiges enthält, und vom Blech übermäßigen Gebrauch macht. Herr Langwara möge jedenfalls in Zukunft bemüht sein, mehr auf wirklichen Inhalt als auf äußerlichen Effect zu sehen. — Die Ausführung dieser drei Orchesterstücke war besser, als wir nach den vorjährigen Produktionen erwartet hatten, besonders was Präcision und Uebereinstimmung des Zusammenspiels, Beobachtung der vorgeschriebenen Nuancen und Reinheit der Intonation betrifft. Namentlich zeigten auch die Bläser größere Sicherheit, was wahrscheinlich in Folge der Befehung dieser Stimmen durch Fachmusiker erreicht wurde. Verdankte man dieß vielleicht der Duetturte des Dirigenten? — Uebrigens wird die Gesellschaft noch viel zu thun haben, um sich ein feiner maniertes Spiel aneignen, und mehr Ruhe zu gewinnen. Das Andante der Mozart'schen Symphonie entbehrt der letzteren vollständig, es gab sich Alles roh und ohne Stimmung. — Als Zwischennummern brachte Herr Seltner einige Lieder zu Gehör, und zeigte Fortschritte in der Aussprache und in der Gesangsweise. Der Sänger wolle sich nur noch mehr vor hartem Tonanlaß und vor dem Verkerten der Gesichtszüge hüten, namentlich vor dem unschönen Hinanziehen der Augenbrauen.

## Beitragsschau.

Aus Frankfurt a. M. berichtet A. S. (August Schindler) in der Wiedereröffnungs Mittheilung Nr. 39 folgendes: Die Aufführung der Oper „Rosalie“ zur hundertjährigen Gedächtnißfeier der Geburt ihres Schöpfers Cherubini hat gestern bei ge-

drängt vollem Hause und Beleuchtung des äußeren Schauplatzes stattgefunden. Von allen dabei Beteiligten fleißig einkubirt und sorgsam in Scene gesetzt, mit ganz neuen Costümen und mehreren neuen Decorationen ausgestattet, ward das außerordentliche Werk nach dreißigjähriger Befreiung vom Repertoire (die letzte Vorstellung hatte am 30. November 1830 Statt) in würdiger Weise und bei mächtig gehobener Stimmung aller Anwesenden wieder ins Leben zurückgerufen. Die Hauptrollen waren in den Händen der Herren Fischer (Zamoski) und Meyer (Kasinski), ferner der Fräulein Carl (Gamska) und Meda (Kroka). Herr Baumann war Rasno, „der Begleiter im Gebirge“. — Und der Erfolg des Ganzen? Leider ein wenig erfreulicher, und zwar des Bistrotwegen, weshalb ja, wie bekannt, diese Oper sich nirgends eine bleibende Stätte erringen konnte. Gleiches Schicksal aus gleichem Grunde hatten auch des Meisters Boboiska und andere seiner Opern noch. Cherubini's Wirkfamkeit für das Theater fiel unglücklicher Weise in die Periode der sogenannten „Retungsgeschichten“, von denen alle Bühnen Europa's überfluthet worden. Unsere Zeit kann diesen Stoffen keinen Geschmack abgewinnen, die, in Bezug auf Erfindung und Verarbeitung meist über Einen Leisten geschlagen, an Abwöhnheit manche verfehlte Produkte der Gegenwart noch übertreffen. Und solche Märchen, bei Spinnweben geeignet, waren dem erhabenen Schöpfergestir Cherubini's geboten, dessen Kunst in jedem Werke eine gewaltige Kraft, Fülle der Harmonie und Schönheit der Melodie in überreichem Maße entfaltet! Vollends in der Charakterzeichnung steht dieser Meister auf der höchsten Stufe. In dieser Beziehung ist seine Fantaſia eine ungeheure Leistung, die nach dem Urtheile der gelehrtesten Sachkenner früherer Zeit den höchsten Standpunkt behauptet und des Meisters Beethoven noch bei Weitem übertrifft. Von Summer zu Summer steigt ihre Entzücken, unsere Bewunderung. Und nebenbei die interesselose Handlung! O, das ist zu großes Mißgeschick, von dem die Opernmunst im Allgemeinen getroffen wird! Es dürfte die Zeit kommen, wo zur Anfertigung besserer Stoffe zu mehreren der Cherubini'schen Opern hohe Preise ausgesetzt werden, um sie vor gänzlichem Untergange zu retten, und solche Tthaten werden ihren Urheber wie auch der Epoche eben so ehrende Denkmäler errichten, wie das Bonnen von Museen und Kunststempeln. Einweilen wird sich wohl jeder wahrhafte Musikfreund in unserem Frankfurt der Bühnenerhaltung zu Dank verpflichtet fühlen, die passende Gelegenheit wahrgenommen zu haben, einen der allerhöchsten Triumphe dramatischer Opernmunst aus der klassischen Zeit wieder zu Gehör zu bringen. Ist auch dieser außerordentlichen Erscheinung der oben bezüglichen Begebenheiten wegen nur ein kurzes Dasein beschieden, so müssen wir alle es für einen großen Gewinn erklären, Zeugen der Wiedererhebung gewesen zu sein und unseren musikalischen Horizont um ein Bedeutendes erweitert zu sehen.

## Nachrichten.

Bei dem diesjährigen Musikfest in Norwich wurden an größeren Musikwerken ausgeführt: Haydn's Schöpfung, Händel's Dettinger Te Deum, Spohr's „Lezte Dinge“, Händel's Messias, Riquien's neues Oratorium Abraham, Gluck's Armida, Venedicci's Unbine, Pierſon's Kriegerchor, Bennett's Maitöſigen u. A. Mitwirkende Solokräfte waren die Damen Scherington, Tietjens, Borghi-Ramo, Clara Novello, Miß Parepa, Miß Palmer; und die Herren Singini, Belletti, Weiß, Santley, Sims, Redes, Piatti.

In der Hofkirche zu Dresden wurde M. Hauptmann's G-moll-Messe zum ersten Mal durch Riech zur Aufführung gebracht. — Die königliche Capelle wird sechs Abonnementsconcerte geben, und zwar unter Riech's Direction. — Man sieht ferner drei musikalischen Soirées entgegen, welche Frau Clara Schumann im Verein mit ihrer Schwester Marie Wiebe und Joachim veranstalten wird. — Die Enthüllung der Weberstatue von Rietſch findet am 11. October Vormittags 11 Uhr statt. Das Festprogramm lautet: 1. Festgesang von Dr. Gustav Kühne, componirt vom Capellmeister Dr. Riech. 2. Feste Rede vom Professor Dr. Fetzner; 3. Enthüllung unter Musikbegleitung, componirt vom Capellmeister Dr. Riech; 4. Rede des Oberbürgermeisters Pfoten-

hauer; 5. Schlußgesang, Musik von R. M. v. Weber mit untergelegtem Text von Dr. G. Kühne.

Die deutsche Händelgesellschaft in Leipzig hat soeben den siebenten Band von Händel's Werken ausgegeben, welcher das Oratorium „Semel“ enthält. Das Werk war zuerst als Oper geschrieben (1707) und wurde erst später, da es sich in dieser Form nicht wirksam erwies, in ein Oratorium verwandelt.

In Spohr's musikalischem Nachlaß hat sich die vollständige Partitur zu einer dreiactigen romantischen Oper „Alcina, die Entenkönigin“ gefunden, welche er 1808 als Concertmeister in Göttingen componirte.

Carl Zöllner, bekannt durch viele Compositionen für Männergesang, ist am 25. September 60 Jahr alt gestorben.

Am 17. September wurde in Stuttgart „Titus“ neu einkubirt und prachtvoll in Scene gesetzt als Festoper zum Geburtstags des Königs gegeben. — Im neuen „Königsbau“ fand am 29. September das erste Hofconcert statt, Ueber 1800 Gäste waren vom König geladen. Das Programm enthielt folgende Nummern: 1. Festgesang zum Geburtsfest des Königs von Fr. Kücken. 2. Marsch aus dem „Sommernachtraum“ von Mendelssohn. 3. Arie für Sopran, gesungen von Fr. Marlow. 4. Romanze von Beethoven und Saltarella von Alard für die Violine gespielt von Fr. Humter. 5. Arie verum von Mozart. 6. Terzett für drei Bassstimmen aus der Oper „Margarete von Anjou“ von Meyerbeer, gesungen von den Herren Fischer, Schützky und Lipp. 7. Jubelouverture von G. M. v. Weber.

## Wien.

Die Ausgesehen auf die Concertsaison gestalten sich ziemlich erfreulich, und allmählig löst sich der Schleier, der die im Schopfe der verwichenen Anhalten zur Reise gelangenden Pläne verhüllt. Man spricht von vier philharmonischen Concerten unter der Direction des Herrn Hoftheaterkapellmeister Dessoff, worin u. A. die C-moll-Symphonie von Beethoven, die in B von Schumann und die ebenfalls in B von Gade zur Aufführung kommen sollen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ beabsichtigt Beethoven's D-Messe, und dessen A. Symphonie, Schumann's „Manfred“ und „Paradies und Peri“, Bach's Cantate „Mein“ bei uns, denn es will Abend werden“ und ein symphonisches Werk von Fr. Schubert zu bringen. Die „Singsalademie“ bereitet die achtsstimrige Motette „Singer dem Herrn ein neues Lied“ von S. Bach, das Stabat mater von Palestrina vor, und gebedt den „Pantus“ von Mendelssohn aufzuführen. Männergesangsverein und akademischer Gesangsverein wollen sich in „Antigone“ und „Oebipus“ theilen. Hellmesberger's Quartette versprechen neben dem bewährten Alten interessante Novitäten u. s. w. u. s. w.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat in einer längeren, hauptsächlich für ihre unterthänigen Mitglieder berechneten Ansprache ihre jetzigen Bestrebungen und die allgemeine Lage des Instituts auseinandergelegt. Wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

Uebermorgen findet die Generalversammlung der ausübenden Mitglieder der „Singsalademie“ statt, wobei die statutenmäßige Wahl des Comités vorgenommen wird.

## Berichtigungen.

In der vorigen Nummer Seite 319 muß die letzte Note des 5., und die erste Note des 6. Taktes in der Viola d heißen (eine Terz höher).

## Briefkasten der Redaction.

Wir machen auf unsere veränderte Adresse aufmerksam (siehe oben an der Spitze des Blattes), und bitten Briefe, Beiträge u. s. w. von jetzt an wieder direct an uns einzuschicken.

I. in S. bei M. Angenommen. Die Namen müssen aber weglassen. Wir sind Ihnen zwar dankbar für den guten Willen unseres Blatte neue Abonnenten zuzuführen, aber diese Methode der Werbung vertritt sich nicht mit dem Begriffe, den wir mit der Würde eines Kunstblattes verbinden. B. in I. sehr willkommen. — W. in R. Ein schönes Thema Die Ausführung mit Vergnügen erwartet.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Vertheilung:** Heftliche Nr. 865. — **Abgabe:** Schmalz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weyl & Böhm,** vormals **G. F. Wagner's Witwe.**  
**Prämienliste:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Tflr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Tflr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Tflr.  
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tflr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Tflr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Tflr. 10 Gr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Order werden sogleich erbeten. — Alle Hoffnungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten. III. — Familien: Aus L. Spohr's Selbstbiographie. (Fortsetzung.) — Aus der Mappe eines Clavierlehrers. (Schluß.) — Correspondenzen. — Vocales. — Nachrichten.

## Ueber protestantische Kirchenmusik und S. Bach's Cantaten.

### III.

S. B. Die Cantate „Nächster Gott, wann werd' ich sterben?“ (1. Band Nr. 8 der Leipziger „Vogelgesellschaft“) ist geschrieben für den 16. Sonntag nach Trinitas, dessen Evangelium vom Jüngling zu Nain handelt (Lucas 7, Vers 11—17), also zu Gedanken an den Tod anregt und im Gottesdienst zu Betrachtungen führt, wie der Christ stirbt oder sterben soll. Bach schreibt also für diesen Sonntag eine Cantate über folgenden Text:

Nächster Gott, wann werd' ich sterben?  
 Meine Zeit läuft immer hin,  
 Und des alten Adams Erben  
 Unter denen ich auch bin,  
 Haben dies zum Vatertheil,  
 Daß sie eine kleine Weile  
 Arm und elend sein auf Erden,  
 Und dann selber Erde werden.

Was willst du dich mein Geist entsehn,  
 Denn meine letzte Stunde schließt?  
 Mein Leib neigt täglich sich zur Erden,  
 Und da muß seine Ruh'statt werden  
 Wohin man so viel tausend trägt.

Nur süßt mein schwaches Herz  
 Furcht, Sorgen, Schmerz:  
 Wo wird mein Leib die Ruhe finden?  
 Wer wird die Seele doch  
 Vom aufgeleg'n Sündenjoch  
 Befreien und entbinden?  
 Das Meine wird zerstreut, und wohin werden meine Lieben  
 In ihrer Traurigkeit zerstreut vertrieben?

Doch weidest ihr tollen vergelblichen Sorgen  
 Mich ruhet mein Jesus: wer sollte nicht geh'n?  
 Nichts was mir gefal't  
 Bekümmert die Welt!  
 Erscheine mir seliger frühlicher Morgen  
 Verkündet und herrlich vor Jesu zu stehn,

Behalte nur o Welt das Meine!  
 Du nimmst ja selbst mein Fleisch und mein Gebeine,  
 So nimm auch meine Armuth hin;  
 Genug daß mir ans Gottes Ueberfluß  
 Das höchste Gut noch werden muß,  
 Genug, daß ich von dort reich und selig bin.  
 Was aber ist von mir zu erden,  
 Als meines Gottes Botenstreit?  
 Die wird ja alle Morgen neu,  
 Und kann nicht sterben.

Herrlicher über Tod und Leben  
 Nach einmal mein Ende gu',  
 Lehre mich den Geist aufgeben  
 Mit recht wohl gefoltem Mutz.

Hilf daß ich ein ehrlich Grab  
 Neben frommen Christen hab'  
 Und auch endlich in der Erde  
 Nimmermehr zu Schanden werde.

Dieser Text, dessen erste und letzte Strophe offenbar einem Gedicht angehören, während das Uebrige aus allen möglichen geistlichen Gedichten zusammengesetzt erscheint, ist also die Grundlage einer Cantate geworden, die für vierstimmigen Chor, vier Solostimmen, Streichquartett, Continuo, zwei Oboen d'amore und eine Fagot gesetzt ist.

Der Choral der ihr zu Grunde liegt, insofern er zum Eingangs- und Schlußchor verwendet ist, scheint von S. Bach selbst componirt zu sein, wenigstens ist er uns aus älteren Choralbüchern nicht bekannt. Obwohl der Satz desselben ziemlich frei ist, so ist doch keine auffallende Schwierigkeit vorhanden, auch die Gemeinde später mit den noch übrigen Strophen des begonnenen Liedes oder mit einem anderen Text der dem Verstande entspricht, einstimmen zu lassen, und Bach wird seine Orgel wohl zu brauchen gewußt haben, um den Gesang der Gemeinde in wunderbarer Weise zum Himmel emporsteigen zu machen. Nun denke man die Wirkung, die es in dem jetzt meist so trocknen protestantischen Gottesdienst machen müßte, wenn nach der ihn eröffnenden Kirchenmusik die tausendstimmige Gemeinde dieselbe Melodie anstimmte, welche vorher in tieffinniger künstlerischer Behandlung vom Chor herab erkündete!

Doch zurück zum Eingangschor unserer Cantate, und betrachten wir die technische Gestaltung und den Gefühlsinhalt desselben. Er geht aus E-dur <sup>12</sup>/<sub>8</sub> Takt, und beginnt mit einer instrumentalen Einleitung von 12 Takten, welche dann der Hauptsache nach vollständig als Begleitung des eingetretenen Chores wiederholt wird. Diese 12 Takte Einleitung allein sind schon werth in Gold gefaßt zu werden. Zu dem Streichquartett, welches die ganze Nummer hindurch fast ununterbrochen in einfachen gebrochenen Akkorden sich bewegt:

pizzicato

Violini and Viola

Continuo

ergehen sich die beiden Oboen d'amore (welche heute wohl am besten durch Clarinetten zu besetzen wären) in freier Durchführung einer ebenso einfachen als einfachen Weise, und setzen durch das ganze Stück ihr reizendes Wechselspiel in den edelsten und wohlthätigsten Modulationen fort. Man sehe nur den Anfang! So reichen sich zwei verkürzte Seelen über das Grab liebend die reinen Hände:

I  
Oboe Camore  
II

tr

Doch das ist noch nicht Alles. Es gefällt sich nach der Aussprache des Hauptmotivs in beiden Stimmen noch eine Flöte dazu, welche in hoher Lage einen einzelnen Ton in Sechszehnteln wiederholt. Auch diese originelle Figur ist durch das ganze Stück festgehalten und wechselt nur den Ton je nach der herrschenden Harmonie, von welcher sie meist die Oktave oder Quarte angibt:

Flauto traverso  
Zweiten Taktes zweite Hälfte. u. l. w.

Oboe Camore

Was wollte Bach wohl mit diesen Flötenönen sagen? Ein Freund meint, das sei das Austräumen des letzten Lebensblutes, dahingegeben in freudiger demüthsvoller Sehnsucht nach Erlösung! — Freilich dürften diese 12 Takte nicht leichtfertig und roh nach Art gewöhnlicher Kirchenchöre herabgelicert, das pizzicato der Streicher nicht gerissen, das Solo der Bläser nicht ausdruckslos gedubelt werden; ein weicher leiser Ton müßte in dem Ganzen herrschen, wachsend und schwellend mit den Ubergängen in die engerwandten Tonarten, zurückfallend ins pianissimo bei dem jematigen Wiedereintritt des Hauptmotivs. — Jetzt ist die Einleitung geschlossen, und es tritt der

Chor ein, so mild und ruhig als möglich den Choral intonirend, damit das zarte Duo der Oboen und die getragenen (ja nicht zu kurz abgestoßen!) Töne der Flöte nicht überdeckt werden. Man braucht nur die erste Choralzeile zu hören, und sich obiges Alffomagnement dazuzudenten, um von der Schönheit dieses Sages gerührt und ergriffen zu werden:

Liebster Gott, wann werd' ich hier . . . . . ben?

Chor

Continuo

In dieser Weise geht es nun durch das 68 Takte lange Stück fort; die acht Choralzeilen werden durch kürzere oder längere Instrumentalzwischenspiele in obiger Weise getrennt und wieder eingeleitet. In der lebendigen Ausführung des Ganzen müßte nun ebenfalls durch ein sinniges dynamisches Heben und Senken dem vorgebeugt werden, daß etwa Monotonie einträte. Ebenso müßten freilich auch grelle Lichter und Schatten vermieden werden.

Was spricht nun aber dieses ganze Stück aus? Ist es nicht eine trauliche Rücksprache mit Gott? Ist darin nicht in unerreichbarer Weise der rechte Ton getroffen, den auch das Gedicht ausspricht? Man kann an den Tod denken, und dabei von den verschiedenartigsten Gefühlen ergriffen werden: Furcht und Zittern, — schmerzliche Resignation im Hinblick auf zurückzulassende theure Personen, — Hoffnung der Erlösung nach schweren Leiden, — selbst gläubiger Trost den Versuchungen der irdischen Welt gegenüber; — alle diese Modificationen sind musikalisch ausdrückbar und in allen Abstufungen von S. Bach in seinen verschiedenen Contaten und Motetten (man denke an „Zehn meine Freunde“) ausgedrückt worden. Aber von allen unterscheidet sich dieses Stück durch seine ganz eigen thümlich milde und ruhig-fröhliche Stimmung, von der wohl Jeder sagen dürfte: So möchte ich sterben!

Nach diesem Eingangschor folgt nun zu den Worten: „Was willst du dich mein Geist entsagen“ eine Arie für Tenor in Cis-moll mit Begleitung des Continuo und einer einzelnen Oboe d'amore (für welche dießmal schon der Ermüdung der Spieler wegen eine wirkliche Oboe verwendet werden könnte). Die Letztere bringt zuerst die Hauptmelodie, unterstützt von

## Feuilleton.

### Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. F. Wigand.

(Fortsetzung.)

Dem ersten Heft des zweiten Bandes entnehmen wir eine Mittheilung Spohr's über die Schule Logier's, die zwar schon damals (August 1820) in der Leipziger musikalischen Zeitung veröffentlicht wurde, aber doch vielen unserer Leser neu und interessant sein wird. Spohr schreibt:

„Der Logier, ein Deutscher von Geburt, aber seit fünfzehn Jahren in England, unterrichtet nach einer von ihm erfundenen Methode im Pianosortspiel und in der Harmonie, wobei es zunächst anfällt, daß er alle Kinder, oft dreißig bis vierzig, zugleich spielen läßt. Er hatte zu dem Behufe drei Bände Etüden geschrieben, die alle über ganz einfache Grundthemas gebaut sind und nach und nach bis zum schwersten fortzudringen. Während nun die Anfänger das

Thema spielen, üben sich die Vorgeführten zu gleicher Zeit in mehr oder weniger schweren Variationen. Man sollte glauben, daß dadurch ein Durcheinander entstehen müßte, aus dem der Lehrer nichts Deutliches mehr herauszören konnte; da aber die Kinder, welche dieselbe Etüde spielen, neben einander sitzen, so hört man, je nachdem man sich in einer Gegend des Saales befindet, entweder die eine oder die andere Etüde deutlich hervortreten. Auch läßt der Lehrer oft die Hälfte der Schüler, zuweilen alle bis auf einen aufhören, um die Fortschritte der Einzelnen zu prüfen. In den ersten Sectionen bedient er sich seines Chiroplast's, einer Maschine, wodurch den Kindern eine gute Haltung der Arme und Hände angewöhnt werden soll, welche dann, sobald dieselben so weit fortgeschritten sind, daß sie die Noten und Tasten kennen, erst von der einen und dann auch von der anderen Hand weggenommen wird, worauf sie erst den Daumen unterlegen und Scalas spielen lernen; aber dies Alles in den Etüden selbst, mit allen Kindern zugleich und immer im strengsten Zeitmaße. Sind sie daher zu einer neuen Uebung fortgeschritten, so gelingt es ihnen in der schnellen Bewegung, in der sie neben und um sich spielen hören, anfangs wohl kaum, nur einige Noten von jedem Takte herauszubringen; bald aber erobern sie deren immer mehr,

einem ganz eigenthümlichen rhythmischen Motivo und gehaltenen Accord der Orgel, oder der die dieselbe substituierenden Instrumente. Dann bringt die Singstimme diese Melodie, welche so neu klingt, daß man sie jedem Musikfreunde vorspielen oder vorsingen könnte unter der fingierten Firma irgend eines heutigen melodisch-erschwingereichen Componisten, der dadurch freilich gewaltig beehrt würde. Wir rathen das Experiment allen Jenen an, die es mit widerwärtigen Sängern zu thun haben, und wetten daß in den meisten Fällen bei solchen welche singen können \*), das Experiment verfangen, der Name Vach aber nachher auf ungläubige Thomase stoßen wird. Hier den Anfang der Hauptmelodie:

Tenore Solo

Was willst du dich mein Geist ent-

Cantabile

pizzicato

legen, wenn meine letzte Stunde schlägt u. s. f.

Ein Kunstwerk erfordert natürlich den Ausdruck entgegengelegter Gefühle und Stimmungen, oder doch verschiedene Nuancen einer Hauptstimmung. Der Ton, den der Eingangssänger ange schlagen hatte, konnte also selbstverständlich nicht durch alle Nummern der Cantate festgehalten werden, und so ist denn in dieser Arie ein schmerzlicher Klang vorwaltend, ja „Furcht, Sorgen, Schmerz“ sprechen sich in der Wallonart, in den Sekt- und Septimen sprängen, in dem freien Anschlag der kleinen Terz und kleinen None deutlich genug aus; — aber wie ebel dabei, wie charakter- und maßvoll!

Eine kleine „Manier“ finden wir in Vach's Arien, welche unseres Erachtens keine so werthvolle Eigenthümlichkeit bildet, daß man sich nicht getrauen sollte dieselbe in vielen Fällen

\*) Denn es gibt leider viele „Sänger,“ die nicht singen können, d. h. die solche Sachen nicht schön zu singen wissen.

und in kürzerer Zeit, als man wohl glauben sollte, geht die neue Etüde so gut, als die vorhergehende. Sobann ist sehr bemerkenswerth in der Lehrmethode des Herrn Logier, daß er seine Schüler von der ersten Section an mit dem Clavierpiel zugleich die Harmonie lehrt. Wie dies geschieht, ist mir unbekant; auch ist dies kein Geheimniß, dessen Mittheilung ihm von jedem der Lehrer in England, der nach seiner Methode unterrichtet, mit hundert Geinen bezahlet werden muß. Das Resultat dieser Methode ist aber bei meinen Schülern auch faunenerwerb; denn Kinder zwischen sieben und zehn Jahren, die noch nicht länger als vier Monate Unterricht haben, lösen die schwierigsten Aufgaben. Ich schrieb ihnen einen Dreiklang an die Tafel und bezeichnete die Tonart, in die sie nun moduliren sollten. Sogleich ließ eins der kleinsten Mädchen an die Tafel, schrieb nach einigem Nachsinnen erst den bessizierten Bass und dann die oberen Stimmen hin. Diese Aufgabe wiederholte ich öfter und zwar mit allerlei erschwerenden Bedingungen, ließ sie in die entferntesten Tonarten abweichen, wo enharmonische Verwechslungen nöthig wurden, und nie waren sie in Verlegenheit. Wußte sich die Eine nicht zu helfen, so trat gleich eine Andere hinzu, deren bessizierter Bass vielleicht wieder von einer Dritten verbessert wurde; und von all' ihrem

ganz zu beseitigen. Vach läßt nämlich häufig die Singstimme anfangen, nach einigen Takte aber das Ritornell wieder hervortreten und dann erst die Singstimme mit demselben Motivo beginnend, recht in Fluß kommen, oder wenigstens ist sicherlich der Anfang zweimal da. Wir glauben es wäre eine erlanbte Aenderung im Sinne des neueren Geschmacks (der nichts Unnöthiges leidet), wenn man diesen ersten Anfang weglassie und gleich mit dem zweiten begänne, — wenn man also auch in dieser Tenorarie nach dem Beispiel gleich auf den 20. Takt spränge. Ferner würden wir in den Takten 29, 30 und 31 die sonderbare Behandlung der Singstimme, wo sie auf das Wort „schlägt“ durch drei Takte kurze Ahtel wiederholt, die noch obendrein durch Ahtelpausen getrennt sind, dahin abändern, daß von der Singstimme der Ton h ausgehalten, und das dort stehende Motivo der Begleitung übermacht würde. Ein Sollegienartiger Gesang ferner, durch welchen Vach bei dem Worte „laufend“ (es ist die Rede von den Laufenden, die man zur Ruhstatt trägt) eine große Menge malen wollte, dabei aber dem Sänger zumuthet, zweiumfünfzig maßig schnelle Sechszehntelnoten in einem Athem zu singen, dürfte auch schwierig auszuführen sein, und unsern heutigen Lungen wohl etwas gerechter gemacht werden müßten. Gegen die Sache selbst haben wir nichts einzuwenden, da in solcher Malerei immer etwas Sinniges liegt, und für unser religiöses Gefühl nichts Verlekehendes in derartigen Gängen liegt, wenn sie nur einfach und schlicht gesungen werden. Abänderungen in solchen Dingen sind freilich nur von feinsten Künstlerhand annehmbar, und die Frage ob eine bereits vorgenommene Aenderung von „feinsten Künstlerhand“ herrühre, entscheidet sich von selbst bei der Untersuchung, ob das Wesentliche angetastet, oder nur Nebenadliches modificirt wurde.

Auf die Tenorarie folgt bei den Worten: „war fähst mein schwaches Herz“ u. s. w. ein kurzes Recitativo mit Begleitung des Streichquartetts für Alt, welches sehr schön in freier Form die Fragen des beklemmten Herzens ausdrückt.

Auf diese Fragen antwortet die folgende Vastarie: „Doch weicht ihr tollen vergeßlichen Sorgen“ die in kräftigen Intervallen und frischem Rhythmus Muth einflößen zu wollen scheint.

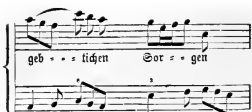
Basso Solo

Doch wei - ßt ihr tol - len ver-

Cantabile

Beginnen mußten sie dem Lehrer die Gründe sagen. Zuletzt schrieb ich ihnen eine einfache Oberstimme an die Tafel, wie sie mir eben einfiel und ließ eine Jede für sich auf ihren kleinen Tafeln die anderen drei Stimmen dazu setzen. Zugleich sagte ich ihnen, daß ich mir die Auflösung, die von dem Lehrer und mir als die beste anerkannt sein würde, abschreiben und als ein Andenken an sie in mein musikalisches Stammbuch aufnehmen wollte. Nun war Alles voller Leben und Thätigkeit, und schon nach einigen Minuten brachte mir eins der kleinsten Mädchen, die sich schon im Spiel und bei den früheren Aufgaben ausgezeichnet hatte, ihre Tafel zur Ansicht. Allein in der Eile war ihr im dritten Takte eine Octavenfortschreitung zwischen dem Bass und einer der Mittelstimmen ent schlüpft. Kaum hatte ich sie darauf aufmerksam gemacht, als sie erlösend die Tafel zurücknahm und mit Thränen in den Augen schnell den Fehler verbesserte. Da nun ihre Auflösung unstreitig den besten Bass hatte, so schrieb sie der Lehrer in mein Stammbuch.

Die Auflösungen der anderen Kinder waren mehr oder weniger gut, aber alle correct, und die meisten in vier verschiedenen Schläßeln niedergeschrieben. Auch spielte ein jedes die seinige rein und ohne Anstoß sogleich auf dem Piano forte. :c.



Begleitet wird diese Arie vom Streichquartett, dem Continuo und einer Flöte, die bald den Gesang der Violine in der Höhe verdoppelt, bald in selbständigen Gängen sich bewegend, dem Stück eine ganz besondere Färbung gibt, und zugleich gegen die singende Bassstimme einen eigenthümlichen Gegensatz bildet. Die Arie beginnt mit einer 16 Takte langen Instrumentaleinleitung, die wie immer den folgenden Gesang ankündigt. Auf diese 16 Takte möchten wir jene verweisen, deren es noch immer gibt, welche meinen, es fänden sich bei Bach nie populär gegliederte Perioden, und er habe nicht eine natürlich fließende Melodie erfinden können. Wir sind sogar überzeugt, daß diese Takte, wenn sie nur einigermaßen durch geschmackvollen Vortrag ins rechte Licht gebracht werden, in der Kirche eine innige Befriedigung erwecken, im Concertsaal aber lauten Beifall erhalten müßten.

Die Arie in ihrem gelanglichen Theil bietet nun zwar im Allgemeinen mehr den Ausban des in der Einleitung gegebenen Materials, doch sind einige Stellen darin von merkwürdiger modalatorischer Entwicklung, und namentlich bei den Worten: „Erscheine mir seliger fröhlicher Morgen, verkörpert und herrlich vor Jesu zu stehen“ ergießt sich ein wahrer Strom der Begeisterung in Bach's Tönen, und ein guter Sänger, der mit seinem Organ haushalten und die Stimme am rechten Ort gehörig auszubreiten weiß, wird damit eine unglauubliche Wirkung hervorbringen können. — Eine nähere Beschreibung der Einzelheiten im instrumentalen Theil dieser Arie würde uns hier zu weit führen, — genug wenn wir sagen, daß darin ein Farbenreichtum niedergelegt ist, über den sich am meisten zu verwundern Ursache hat, wer mit heutigen Mitteln zu gebahren gewohnt ist, und weiß was es heißt, sich auf's Streichquartett und eine Flöte beschränken. Freilich kommt dabei Bach seine melodisch-harmonische Erfindungskraft sehr zu statten, denn, — die Gegenwart lehrt es nur Genüge, — ohne Gedanke an sie macht auch die reichste Klangfärbung keinen starken und bleibenden Eindruck!

Es folgt nun noch ein kurzes Recitativ für Sopran bei den Worten „Behalte nur o Welt das Meine“ n. s. w., wo bereits alle nachhallenden Schmerzen in reinster Verkürzung aufgegangen erscheinen; bei der Stelle wo von Gottes Vatertraue die Rede ist, welche „ja alle Morgen neu“ wird, schwingt sich die Singstimme bis ins hohe as hinaus, und nach einem des Schluß in Gis-moll tritt in E-dur der Schlußchoral ein, mit den Worten „Herrlich über Tod und Leben, mach' einmal mein Ende gut.“ Bevor wir von diesem sprechen, sei uns noch erlaubt auf die sinnige Vertheilung der vier Solostimmen aufmerksam zu machen, wie sie Bach in dieser Cantate vornahm; wir recapituliren daher in Kürze den Inhalt der ihnen zugewiesenen Stimmungen. Tenor: schwermüthig, doch bemüht der traurigen Stimmung zu begegnen. A (recitativo): Unsicherer, g-fühls schwankende Fragen über die Zukunft (siehe das Nähere im Text). Bass: freudiger kräftiger Zuspruch, Trost, Versicherung aus allen ängstlichen Gedanken. Sopranrecitativo: Erhebung, Verzichtleistung auf alles Irdische, Verkürzung. So mußte schon Bach seine Mittel im Dienst des Gedankens zu verwenden.

Der Schlußchoral ist, wie wir schon im vorigen Artikel als sich wiederholendes Merkmal der Bach'schen Cantate bezeichnet haben, einfach vierstimmig, hier nur mit kleinen canonischen Nachahmungen, aber ohne instrumentale oder auch nur figurale Vor- und Zwischenpiele gesetzt. Wie schön trifft es aber mit den Worten des Textes zusammen, daß die Lust

sich jetzt ohne alle künstliche Verbrämung und Umspielung abhebt, und so zurückkehrend in die der Kirche ureigene Melodie und Kunstform, dem Gange einen würdigen Abschluß gibt.

Einer der Herren Mitarbeiter d. Bl. hat kürzlich die Kunst mit einem Dom verglichen, dessen Grundriß von den Meistern fertig geliefert, von den neu hinzutretenden Künstlern aber noch vollständig auszubauen ist. Was unsern Meister Seb. Bach betrifft, so hat er seinen hehren Dom bis zur Spitze ausgeführt, es wird den Nachfolgern heillos wenig nachzubauen übrig bleiben. Was wir brauchen, sind aber geschickte im Bach'schen Geist vollkommen bewanderte Dombaumeister, welche einzelne durch die Länge der Zeit entstandene Schäden vorsichtig und mit Pietät ausbessern, und manche Anbauten, die im Geschmack einer noch nicht völlig gereiften Kunstperiode dazugesommen sind, weghaffen. Wir wollen nicht den grausamen Experimenten das Wort reden, welche hier und da gemacht worden sind, um Bach „verständlich und populär“ zu machen. Aber eben so übereignt sind wir, daß Diejenigen im Irrthum sind, welche sich an jeden Triller und jedes Fingerring ängstlich klammern, und meinen, sie würden Bach zu nahe treten, wenn sie das kleinste Nöthchen wegziehen oder ändern. Je tiefer irgend ein noch zu erwartender Künstler den Bach'schen Geist erkennen und von einigen seiner Ausdrucksformen zu unterscheiden wissen wird, desto näher werden wir daran sein, ihn rein und ungestört zu genießen, desto sicherer werden wir erwarten dürfen, daß uns der ganze herrliche Bau erhalten bleibe, daß er nicht aus Furcht, irgenwo von Menschenhand beschädigt zu werden, ganz verwirrt und der Welt unverständlich bleibe.

## Aus der Mappe eines Clavierlehrers.

Von Ernst Leonhardi.

(Schluß)

Zur Technik.

Da das Clavierspielen an und für sich, abgesehen vom Vortrag und Auffassung, nichts anderes als eine technische, speciell gymnastische Fertigkeit ist, so ist das erste, was beim Beginn des Unterrichts in Betracht kommt, die Hand des Schülers. Daß eine Hand nicht so geeignet sei zur Erreichung höchster Virtuosität, wie die andere, braucht wohl Niemandem erst bewiesen zu werden, so wenig als man einen jeden Fuß zum Ballettanzen tauglich finden wird. Die Schönheit und scheinbar normale Bildung der Hand ist bei Beurtheilung ihrer Tauglichkeit zum Clavierspiel keineswegs maßgebend, so wenig als die runde Fülle oder Magerkeit derselben. Vielmehr sind es die bei der Bewegung der Finger thätigen Bänder, Fleisken und Gelenke, von deren normaler Bildung und theilweisen Verbindung der Grad der möglichst zu erreichenden Behendigkeit, Sicherheit, Elasticität und Kraft des Spieles abhängt.

Leicht erkennbar als wirkliche das Spiel behindernde Mängel der Handbildung sind z. B. eine häufig vorkommende fehlerhafte Conformation des unteren Daumengelenkes, wodurch sich dasselbe bei Spannungen nach der inneren Handfläche einbiegt, und so die eigentliche Spannweite verkleinert wird, daher Octavenläufe nur müßig schnell auszuführen sind und das legato beim Unterlegen sehr erschwert ist.

Ebenso hindernd beim Unter- und Ueberlegen ist die gänzliche Steifheit dieses Daumengelenkes, so daß sich der Daumen nur von der Handwurzel aus zu bewegen scheint.

Seltener findet sich die Eigenschaft der Widerstands- oder Widerhaltungsunfähigkeit bei den oberen Gelenken der übrigen Finger, in Folge dessen sich diese so weit zurückziehen lassen, daß sie mit der oberen Handfläche fast einen rechten Winkel bilden. Auch in diesem Falle wird der Spieler bei allem Fleiß weder zu einer bedeutenden Fertigkeit, noch zur nöthigen Sicherheit gelangen können. Noch sei eine vom Verfasser mehrfach beobachtete Verkürzung oder gestick-



artige Verwachsung der Verbindungshaut zwischen den Fingern (besonders dem dritten und vierten) erwähnt, wodurch sowohl deren Spannbarkeit vermindert, als auch die freie, selbständige Bewegung der gleichsam zusammengepöppelten Finger sehr behindert ist.

Bisweilen verrathen sich diese und andere oft nur innere und daher nicht wahrnehmbare Contractionenfehler der Hand bei gewissen, gerade diese Theile in Anspruch nehmenden Uebungen, durch einen bald geringern bald stärkern Schmerz, oder auch durch ein leises Knistern, welches von übereinanderliegenden und abrubtschenden Bändern herrühren mag.

In allen den genannten Fällen wäre das Aufgeben des Unterrichts, besonders wenn es auf Virtuosität abgesehen ist, wohl das Rathsamste. Nur im Falle des ausdrücklichen Wunsches und der Verzichtleistung auf bedeutende Erfolge von Seiten der Betreffenden wird der einständigvolle und zugleich ehrliche Lehrer die höchst mühsame Arbeit solchen Unterrichts beginnen und fortsetzen. Doch auch hierbei können Selbsttäuschungen leicht irreführen. Die Grenzen der Macht und des Einflusses eines energigehenden Willens auf die Bewältigung selbst ungleicher Gliedmaßen sind schwer zu bestimmen, und wenn man durch Uebung es dahin bringen kann, mit den Füssen leserlich zu schreiben, so sollte man meinen, müßte der willige und fleißige Clavier Schüler auch die Spröbigkeit der Finger, natürlich nur bis zu einem gewissen Grade, mit der Zeit besiegen können. Sich von dieser Möglichkeit oder Unmöglichkeit in den besonderen Fällen durch genaue Beobachtung zu überzeugen, gehört eben zur Aufgabe des Lehrers. Viele Verdrüßlichkeiten in den Lectioren haben darin allein den Grund, daß der Lehrer die genannten oder ähnliche kleine Gebrechen der Hand nicht beachtet, und Alles auf die Unachtsamkeit des Schülers schiebt, so daß beide Theile die Schuld verlieren.

Zu den besonders bei Anfängern grassirenden Gewohnheitsfehlern ist das Drücken und Drängen der Hand unter das Niveau der Tastatur hinauf und nach der Seite des Daumens hin, zu rechnen. Letzteres macht sich schon durch den auffallend stärksten Anschlag des Daumens bemerkbar, während die übrigen, besonders die vom Daumen entferntesten Finger sich nur unwillig und schwach beim Spiele betheiligen.

Es ist eben so unnötig als es unmöglich wäre, alle vorkommenden fehlerhaften Anschlagsmethoden hier aufzuführen. Die Varietäten derselben sind so zahlreich und lassen so verschiedene feine Abstufungen nachweisen, wie alle organischen Bildungen, daher auch die Hände. Auch die Verschiedenheit der Individualitäten, Charaktere und Naturanlagen überhaupt kommt dabei in Betracht. Nicht nur in dem oder jenem, in Allem, auch in seinem Spiele spiegelt sich der Mensch, nicht der Künstler allein, auch der Stümper und der jüngste Anfänger. Erfahrene und scharfsichtige Lehrer werden dieß bestätigen. Man müßte oft den ganzen Menschen reformiren, um ihn von einer einzigen übeln Eigenschaft, die in seinem ganzen Thun und Wesen durchdrundet, zu befreien. Auch hierin zeigen sich die Grenzen der Wirksamkeit und zugleich Verantwortlichkeit des Lehrers. Leider ist dieses Thema zu stoffhaltig und von unferm Wege zu weit abliegend, um es hier weiter verfolgen zu können, so notwendig es wäre, um die Größe der Aufgabe eines jeden Lehrers in das wahre Licht zu stellen. Der kühnste Meißelschlag, womit der Bildhauer seinen Marmor zu einem Kunstwerk gestaltet, ist geringzuschätzen gegen das, was der Mensch aus reinem Antriebe zur geistigen Veredlung seines Völkchens thut.

Da wo wirklich tadelnswürdige Eigenschaften die Entfaltung eines schönen, dicht künstlerischen Spiels, wie wuchernde Schlingpflanzen zu unterdrücken drohen, bemühe sich der Lehrer im Einverständnis mit den Jugendführern des Kindes, die gefährlichen Keime durch wiederholte sanfte Mahnungen zu entfernen. Manche dieser die Correctheit und Schönheit des Spiels beeinträchtigenden Eigenschaften machen sich früher, andre erst später geltend. So gibt der Trögen Finger- und Handgelenke Steifheit und Unbiegsamkeit, und nimmt den Fingerspitzen das zarte Gefühl, während die Arnkraft sich nachtheilig geltend macht. Gar zu große Gemüthsweichheit theilt dem Körper und der Haltung leicht eine dem Spieler verderbliche Schloßheit mit. Eitelkeit verleitet zu caricaturhaften Ueber-

treibungen und Verzerrungen, Uebermaß zu Tempoüberstürzungen u. s. w.

Der bei robusten Kindern oft anzutreffenden und auf das Spiel einfließenden Schwermüdigkeit oder Tölpelhaftigkeit wird man am leichtesten durch angemessene Leibesübungen, Turnen, Tanzen, Fahren und Schwimmen abhelfen können.

Als technische Hilfsmittel, um den Fingern gleiche Kraft und Unabhängigkeit und den Handgelenken Elasticität zu verschaffen, haben sich dem Verfasser abgesehen von allen Fingerübungen am Clavier, mehrere kleine Exercitien, eine Art Finger-gymnastik, als wirksam bewährt.

Die wenigen Minuten, welche sie anfangs von jeder Lectiön wegzunehmen, werden durch bald bemerkbare Resultate, besonders bei jungen Anfängern, sich gewiß lohnen. Beispielsweise seien einige derartige Exercitien hier angeführt:

1. Der Schüler streckt beide Arme nach rechts und links und hält dabei die Finger so weit als möglich aneinander gespannt oder läßt mit nachlassender Spannung im Handgelenk die Hände schlenkernd herabsinken.
2. Er legt die Hand auf eine ebene Fläche, spannt die Finger straff auseinander und sucht mit den Fingerspitzen, wobei die Finger sich etwas lüften, sich an die Fläche anzuklammern. Während der Lehrer mit Vorsicht einzelne Finger loszumachen und aufzuheben sucht, läßt der angegriffene Finger des Schülers einen möglichst kräftigen Gegenschlag aus.
3. Der Schüler hält die Hand geöffnet, den Handteller etwas zusammengebogen nach oben und läßt in dieser Stellung die vier Finger nach der Reihe auf die Spitze des Daumens klopfen, vorwärts (2, 3, 4, 5) und rückwärts (5, 4, 3, 2), anfangs langsam, dann schneller, daselbe mit der Rechten und Linken.
4. Eine Handgelenkübung. Der Schüler schließt die Ellbogen fest an die Seiten und hält dabei die Hände vorn zusammen — gesalter an einander; während sie an den Handwurzeln fest geschlossen bleiben, öffnen sie sich oben und schlagen in gewissen, vom Lehrer anzugebenden Rhythmen aneinander.

Diese und ähnliche Spielübungen mögen Manchem kindlich erscheinen, sind und bleiben aber nichtdestoweniger höchst zweckmäßig, und werden vom Schüler auch außer der Lectiön mit Spielgenossen gewiß mit mehr Animo getrieben, als die geisttödtenden Fingerübungen à la Schmitt und Comp.

Daß Anfänger auch leichte und oft genöthe Passagen nur in einem mäßigen Tempo zu spielen im Stande sind, kommt hauptsächlich daher, daß sie jeden Finger im Gehäl seiner Schwäche vom Arm aus unterstützen zu müssen glauben. Das Starckspielen der Anfänger ist daher nie zu dulden, weil ein reiner Fingeranschlag nur ein kleines, laises Spiel ermöglichen würde. Die Ungeübtheit ist dabei Rathgeberin; auch sind Kinder immer Freunde eines categorischen und summarischen Verfahrens. Da mache man denn bisweilen das geliebte Clavier zu, lege die kleine Hand darauf, und laße Monsieur oder Mademoiselle Ungeheim die widerhaarige Passage oder Figur auf dem weniger klangreichen Tactl spielen. Auch bei Geübteren wird dieß Manöver oft mit Nutzen angewunden sein, um die Aufmerksamkeit vom Klange als auf die Finger zu richten. Besonders beim Einspielen ist Spielern wie Zängern das „Piano“ anzurathen, weil durch das Forte das Gehör betäubt und der dem musikalischen Inbalt verfolgende Sinn leicht geföhrt wird; gleichmäßig für Anfänger ist das vorstichtige und langsame Spielen, erstens weil jede übel Anschlagsmannier dem Lehrer um so leichter erkennbar wird, je langsamer die Finger schreiten und sodann, weil Kraft, Sicherheit und Gekläufigkeit so weit eher gewonnen werden, als durch forcirtes Gehen und Vorwärtsträngen.

Die Art, wie die Finger beim richtigen Anschlag — und zwar gibt es nur Eine — sollen — sich frei und selbstkräftig fortbewegen sollen, und ihr Verhältnis dabei zu der von ihnen in gleicher Richtung fortgetragenen oder gezogenen Hand, dürfte Kindern nicht anschaulicher dargestellt werden können, als durch Vergleichung mit Pferd und Wagen. Was müßte geschehen, wenn man den Wagen stärker schieben wollte, als die Pferde ziehen? — sie würden

stolpern oder gar fallen. — Um ein klares Licht auf einen wichtigen Gegenstand fallen zu lassen, wird der denkende Lehrer so unbedeutend scheinende Mittel gleichwohl nicht verachten, sondern zu schätzen wissen. Der richtige Anschlag ist ferner der am wenigsten ermüdete; und selbst ein mehrere Stunden lang fortgesetztes Spiel wird — bei richtiger Verteilung von Beschäftigung und Erholung — in diesem Falle eher wohlthätig als gesundheitsgefährlich einwirken, dagegen der harte Armanischlag Schwachbrüstigen leicht gefährlich werden kann.

Nichts sieht man häufiger als jene grundfalsche Anschlagssart, wo der Spielende mit halb abwärts hängender, bald herausgezogener, bald grobans bald schief gestellter Hand (je nachdem die Länge oder Kürze des Fingers ihn veranlaßt), in wellenförmiger Bewegung fortarbeitet. Jeder erste Versuch zu spielen wird so anfallen. Darum soll der Lehrer die Hand des Anfängers unter dem Handgelenk stützen, bis die Gewohnheit zu Hilfe kommt. Ferner ist mit gleicher Genauigkeit darauf zu achten, daß die Finger sich vorberichtet und auch für die nächstkommenen Töne fertig halten, und mit den Finger指尖 dieselben berühren. Endlich beobachte man auch die Haltung der Hände, welche weder das Einstricken umflummern, noch irgendwo sich anstemmen dürfen, damit die Kraft und das Gefühl nicht abgelenkt werde, sondern in Einem Punkte, in den Fingern, sich concentrirt. Und schließlich als Hauptforderung zum Gelingen muß der Kinderlehrer die Kindernatur verstehen können und sich in dieselbe hineinzuleben, vermöge seiner eigenen Individualität im Stande sein.

## Correspondenzen.

### Berlin.

—h. Gleich dem Himmel, der uns für Regen, Sturm und Kälte des biemal so winterlichen Sommers mit herbstlicher Heiterkeit entschädigt und alle Leiden vergessen machen will, soll auch in der Musik über uns ein reiner italienischer Aether sich ausbreiten. Die beiden Zauberer Merelli und Lorini werden mit ihren dienstbaren Geisiren diesen Winter hier einziehen. Jener um in den Räumen des Igl. Opernhauses die deutschen Zuschauer in die Ecstase schwebend und auf die Tage beschränkend wo sie probieren, auch die trübende und vibrierende Masse einzuschleifen; dieser um den überströmenden und ungläublichen Triumph des vorigen Winters zu wiederholen und vielleicht zu überbieten. Daß dem deutschen Publikum dabei nicht wohl zu Muthe wird, ist freilich natürlich; allein ich dante an Till Eulenspiegel, der lachte, wenn es bergauf ging, weil er daran dachte, daß es bald wieder bequem bergab geht, und so meine ich, es ist ganz gut so. Esien gesandte nämlich hat die Sache auch eine gute Seite und wird sogar auch gute Folgen nach sich ziehen. Es scheint mir sehr problematisch, daß dem Gesang in Deutschland kein Geist blüht, daß die deutschen Sestlen keinen Wohlklang heissen, daß die deutsche Sprache unästhetisch sein soll; wir haben uns nur, einer übertriebenen Antipathie gegen die italienische reine Sinnlichkeit zu viel Raum gebend, noch gar nicht auf die gesunde Grundlage gestellt, von der aus der höchste Geist ohne Schreden sein sein „zum Verständniß kommen“ nicht absehen darf. Es ist der Gesang bei uns eigentlich kein dem Zufall anheim gegeben. Unser großen Sänger sind gute Schauspieler, Mitter und tüchtige Musiker; allein zumeist nicht gute Instrumentalisten, sie haben ihre Stimmen benützt, nicht gepflegt. Als Rossini's Melodien Deutschland überhimmeln und selbst Beethoven's herrliche Bauten in ihrem heraustrübenden Wogenhimmel begraben, da war die Gefahr allerdings eine große. Aus der Macht dieses Zaubers gab es damals keine Rettung. Heute aber steht es anders. Die italienische Musik ist von jener kleiner aber mit Reiz schwerwonderlich ausgehaltenen Höhe hinabgestiegen und hat sich in eine Gegend der würdigen Contakte verloren. Die zur Hälfte französisch gewordene Nachgute, die in den Bergorden getreten ist, kann kaum gefährlich genannt werden. Die jetzigen italienischen Opern stoßen in Deutschland ziemlich allgemein ab (?). R. und halten sich nur durch einzelne Torlo's jener früheren, im süßen Glange nie zurücktretenden Sinnenreizes erscheinenden Melodiebildung, die hier und da aus dem Trümmerselde antauchen. Wir können deßhalb ziemlich beruhigt sein. Die

heutige italienische Oper wird, zumal da durch diese Entwicklung oder richtiger gesagt Vermildung des italischen Genies auch der Gesang an sich gelittet hat, den damaligen Ziegelstau nicht erzaunen. Sie wird nur hier und da großes Aufsehen erregen, an den meisten Orten nicht mehr interessieren als alles Neue, und im Allgemeinen unsern Sängern zur Wohnung werden an den Herrbildern und Caricaturen des in seiner maßvollen Entfaltung bei Rossini durchaus beachtungswerthen reinen Gesangs-Materialismus so lange zu lernen, als das Nachahmungswertige noch in den mehr und mehr schwindenden Spuren kenntlich bleibt. Eine zweite gute Seite der neu erwachten italienischen Schwärmerei liegt darin, daß unsere Orchester einmal gezwungen werden sich obsolet unterzuordnen. Diese Tugend wird bei uns lange nicht genug geübt. Die crescendo's werden meist zu früh begonnen, die decrescendo's dagegen zu spät, die sf's werden zu dauernden Forte's, der Quancitudo nicht zu gedenken, die sie in den veränderten Zielstegen zu erfassen haben; mit der Stimme gehende Instrumente schalten zumeist viel zu autocratic u. s. w. Ich will nicht gleich dem Leporello das Sündenregister vollständig machen; denn das Orchester bleibt doch das alles Befriedigende, und ich gleiche jenem darin schon allzusehr, daß ich dessen Gedenken meist bereitwillig hinwegnehme. Allein ich lege die Lauge gegen diese kleinen Mängel ein, weil sie unbedeutender an und für sich, dem Gesang großen Schaden bereiten. Wenn unsere Gäste aus dem Süden, gewohnt an ein durch und durch untergeordnetes ja schwächliches Orchester, und bewußt daß der Erfolg dieser Verdi'schen Kalleffekte am Haar hängt, nicht eher ruhen, als bis das Orchester mit der größten Pünktlichkeit seine Rolle spielt, so ist das gewiß lässig und mag dem guten Musiker bei seiner natürlichen Rücksichtung solcher Musik schwer antommen; allein f. r. die Begleitung des Gesanges wird es auch bei unsern deutschen Opern ganz gute Folgen haben. Wenn unsere deutschen Sänger beherzigen, was sie hier lernen können, indem sie scharf fühlend das viele Schlechte von dem wenigen Schönen trennen, und die Orchester erkennen wie viel sie den Sängern unterthügen und durch Discretion heben können, so werden wir von dieser friedlichen Zwiespaltigen Partei Bortheil haben — gebe der Himmel, daß uns keine schlimmere bevorsteht. Darum gedenke ich des allerdings mißlichen Falles, daß an der ersten Bühne Norddeutschlands Ausländer Platz nehmen werden nicht weiter, und tröste mich damit, daß Göthe mit seinen künstlerischen Bestrebungen sogar einem Fudel werden mußte. Wir Deutschen haben ja dem Namen nach noch keine Nationeloper; wir dürften nur eine solche der Sache nach denn schon beanspruchen? (Diesen Satz können wir nicht unterschreiben. D. Red.)

Die Saison der Concerte hat auffälliger Weise noch nicht begonnen; doch hat viele Stille für den Referenten durchaus nichts Verhängendes. Es ist vielmehr nur ein Zufall, daß die zahlreichen Unternehmungen alle ihr Beginnen dieses Jahr mehr hinausgeschoben haben, und wird die Flut darum nur um so heftiger über uns kommen. Die altbewährten Institute werden nach wie vor ihrer Thätigkeit treu bleiben. Die Singakademie bereitet Paulus, Joseph und Compositionen von Grelk vor. Der Domchor singt nach wie vor die alten Italiener und von neueren Compositionen kleine kurzgefugte Stücke (im Sinne der Mendelschön'schen Sprüche für achtsimmigen Chor) ohne Belang; die körperliche Schwäche seines Dirigenten Reithardt dürfte einem kräftigerem Aufschwunge, einer Entpörfung aus dieser etwas sentimentaln Richtung sich nicht gerade günstig erweisen. Herr Stern, der zum großen Mißfallen aller tatwollen Musiker, den unauflöslichen Bedenten verwilligten zu wollen scheint, mit der Singakademie sich bei jeder Gelegenheit zu messen und darum dieselben Werke macht, die wir von jener her schon kennen, verpflichtet uns die H-Moll-Messe von Bach; daneben aber Wagner's Requiem von Rob. Schumann. Die Symphonie-Soireen des Igl. Orchesters werden wieder beginnen und hoffentlich mehr noch der Neuzeit, insbesondere aber Schumann's Rechnung tragen; Liebig's Concerte gehen ununterbrochen fort. Ob große Soireen mit gemischten Programmen gegeben werden, ist mir noch unbekannt. Von neuen Unternehmungen auf dem Gebiete der Kammermusik verlautet nichts, ja es ist noch fraglich ob von den alten alle sich ihrem Commersialisch entziehen werden. Jedenfalls ist es sehr zu bedauern, daß es keinem hiesigen Künstler oder vielmehr Künstlervereine gelungen ist einer Kreis zu bilden, der sich lebhaft für diese Musik interessirt. Paub ist zu viel abwesend, bald in Holland, bald in Rußland und hat kein heimatliches Gefühl für Bra-

lin; v. Bülow hat sich durch sein schroffes Wesen gegen andere Denker resp. Mächtige und die Art und Weise, wie er für seine Partei Propaganda macht, seine Stellung hier sehr verboren und jedenfalls nicht den Einfluß gewonnen, der ihm seiner Technik und geistigen Bildung nach wohl gebührt; Krumpholt hat viele Freunde, doch hat er bis jetzt sich wohl nicht mit Männern zu verbinden gewußt, die ihn ergänzten; die anderen endlich huldigen entweder einer übertriebenen Vorliebe für eine begrenzte Richtung oder bringen fremde Elemente so z. B. wohl gar Salonmusik in die Programme und halten sich dadurch die Kunstfreier fern, welche solche Unternehmungen durch ihre Theilnahme zu tragen pflegen.

In Rücksicht auf die Oper schätzen wir dem Leser noch einen Bericht über den Offenbach'schen „Cypheus in der Hölle“, der fast ohne Unerwartung wieder und unbegreiflicher Weise stets volles Haus macht. Er hat vier Akte, die jedoch weder heißen und zu je zweien erst Akte bilden, und diese spielen bei Hecuba, im Himmel, in Pluto's Bois deir und in der Hölle. Handelnde Figuren sind die alten Götter, Cypheus und die üffentliche Meinung. Die Götter aber sind ihrem classischen Charakter entfremdet und sie erscheinen nur im Lichte ihrer Schwächen, die einzig zum Stoff genommen die Himmelsbenutzer der massierten Pariser Aristen und Boue's sehr nahe rüden. Cypheus ist ein Pariser Musiklehrer der schlimmsten Gattung, Cypheus in einem deutschen Kunstblatte nicht gut zu beschreiben und die üffentliche Meinung gerade das, was wir längst wissen, daß sie in Frankreich ist, nämlich mediocre. Alles ist caricirt bis auf das Finale, in dem die freitenden Mächte sich im Vodus-Cultus einen und verführen. Kurz alles ist Unfinn und dummes Zeug bis auf die Schlußorgie. Mit der ist es Ernst gemeint, und auch die Musik bekommt hier sehr Haltung und Charakter. Wenn die Schöpfung eines Componisten, der sich für einen Text begeistern kann, in dem alles Schöne mit Füßen treten, alles ohne Zweck und Ziel verzerrt und nur der Genuß hochgepriesen wird, der selbstlos und laudativen Art ist, so wird das nicht Wunder nehmen. Es soll nicht verschwiegen werden, daß hin und wieder etwas Originelles in den musikalischen Gedanken vor der Instrumentation auftaucht; im Ganzen bleibt es ein trauriger Beleg für die Haltlosigkeit des Berliner Geschmackes, oder richtiger für die Leistungsfähigkeit des Berliner Ungeheimes, daß diese burleske Oper einen solchen Erfolg haben kann, und steht zu wünschen, daß Berlin, dessen Excentricität in seinen eben so pöblich aufwachsenden als auch verschwindenden Sympathien durch manch' anderen Fall bereits chätet ist, hierin keine Nachfolger findet.

Die Oper bei Kroll nahm unter Direction des Herrn Schütz-Witt aus Kiel und dem Gohlsiele von dessen Frau einen neuen Aufschwung und hat so viel Theilnahme gefunden, daß wir ihrer Wiederbelebung im folgenden Sommer wohl versichert sein können. Offentlich wird dann gleich von Beginn bei der Bildung der Truppe mit mehr Sachverständigkeit verfahren werden.

Die Igl. Oper endlich beginnt allmählig wieder je nach der Wiederkehr ihrer Mitglieder ihre Aufführungen und hat uns drei Gänge vorgeführt, von denen der eine, Fr. Cassi, für einen Winter engagirt sein soll. Sie hat eine Stimme von sehr großer Ausdehnung, in der Höhe weich, rein und wohlklingend, in der Tiefe eigentlich mild und warm aber doch voll. Ihre Technik ist nicht sehr groß und auch nicht frei von Mängeln; allein sie singt mit leidenschaftlicher Hingebung und voller Selbstvergeßtheit. Nach den drei Rollen, in denen sie auftrat, scheint sie für die neu französische Richtung am Weissten begabt. Doch soll dieses Urtheil noch keine Endgiltigkeit haben, da die beiden andern Rollen nicht richtig gewählt, wenn nicht gar ihr zugewiesen waren. Achtmüthig ist über Fr. Meyerhöfer aus Darmstadt zu sagen, deren Stimme ein hoher Sopran ist und leider bei dem sehr feurigen Temperamente der Künstlerin schon gelitten hat. Eine seltsame Erscheinung endlich war die Fr. Violan-Carvalho (ihr Mann ist Director des Theatre Lyrique in Paris), die mit sehr großen Präentionen bei hohen Preisen auftrat, bald französisch, bald italienisch sang und sprach, und eine recht bedeutende Selbstvergeßtheit besaß. Ihr Erfolg war trotz aller in Bewegung gesetzten Stimmungsmitel (unter andern trotz einer halbamtlichen Reclame, in der auf ihre Verdienste für die deutsche Musik in Paris!!! hingewiesen wurde) ein sehr mäßiger, und ihr wurde sogar die Rückung zu Theil, im Fugate bei mittleren Preisen eine dritte Rolle übernehmen zu müssen.

Unabsehbar war ihre Theaterroutine und sehr zu loben die Vollendung und Zierlichkeit, mit der sie ihre sorgfältig herausgefeilten Leistungen gab, und mit dem Orchester und dem Spiel in Einklang zu bringen wußte. In ihrer Art war sie etwas Fertiges. Wen aber kann es Wunder nehmen, daß eine auf der Woge der heutigen Pariser Mode schwebende Sängerin uns nicht gefalle?

## Locales.

N. B. Die Direction der Gesellschaft der Kunstfreunde hat, wie wir in der vorigen Nummer mittheilten, eine längere Ansprache an ihre unterthänigen Mitglieder erlassen. Diefelbe berührt Punkte, welche nicht allein für das Musikleben Wiens von Bedeutung sind, sondern auch in weiteren Kreisen, namentlich durch die beschlossene „Reorganisation des Conservatoriums, Interesse erregen müssen.

Wir heben daher Einiges heraus, indem wir die Direction selbst sprechen lassen. In Betreff des Conservatoriums heißt es dort:

„Das Conservatorium erneuert seinen Lehrkurs in allen Fächern, die im vorigen Jahre an der Anstalt gelehrt wurden; an die Stelle des abgegangenen Professors der Ausbildungsschule für das Clavier wurde der als Künstler und Lehrer rühmlich bekannte Herr Josef Dachs berufen. Als Hülfsfächer wurden: „Die Lehre vom deutschen Vortrag“, die „Physik des Tones“ und „die Geschichte der Musik“ dem diesjährigen Unterrichtsplane eingereiht.

Besüglich der Schüleraufnahme hat die Direction sich die Bestimmungen des §. 23 der neuen Statuten gegenwärtig gehalten, wonach unter übrigens gleichen Verhältnissen die besondere Vergabung für Musik den Ausschlag gibt. Das Unterrichtsgeß ist in einer Weise geregelt, daß der Unterricht, abgesehen von den besondern Vortheilen, die das Institut bietet, dem Schüler weder in einer andern Anstalt, noch im Privatunterricht billiger zu finden kommt. In Bezug auf die neu an das Institut kommenden Schüler tritt, mit Ausnahme gewisser Schüler, welche eine besitzliche Ausnahme vor gebietriger Nothwendigkeit machen, und jener Fälle, wo begabte, mittellose Schüler von Humanitätsanstalten übernommen werden, der besitzliche Paragraph der neuen Statuten in voller Wirksamkeit. Hinsichtlich der schon am Institute gewesenen, jedoch mit Antritt des bevorstehenden Schuljahres neu aufzunehmenden Schüler hat die Direction sich geneigt, nach gefeherer Aufnahme mit Rücksicht auf die musikalische Befähigung der Schüler bei minder Bemittelten, die darum ansuchen, eine Ermäßigung des Schulgebüh in verschiedenen Graden eintreten zu lassen, und als Grundfay anerkannt, daß die Fälle solcher Ermäßigung in der unteren Abtheilung des Conservatoriums in größerer Zahl eintreten können als in der oberen Abtheilung.

Hiermit glaubt die Direction ihrer Pflicht gegenüber der Gesellschaft und auch der Rücksicht gegen die Gönner und Freunde des Conservatoriums in dem Maße entsprochen zu haben, als dieß mit einer geregelten Schulleistung verträglich ist.

Während die Direction einerseits in der Lage ist, den Schülern des Conservatoriums erprobte und von dem besten Eifer befeßte Unterrichtskräfte zuzuwenden, bedauert sie, es ausprechen zu müssen, daß der geregelte Unterricht und die Handhabung einer guten Schuldisciplin an den unzulänglichen und größtentheils ungeeigneten Schulräumen eine bedeutende Hemmung findet. Diefem Uebelstande konnte bisher nicht begegnet werden.“ (?)

„Zweimal während des Schuljahres, und zwar am Schluß des Wintersemesters und des Jahresendes erfolgt eine öffentliche Production der Zöglinge des Conservatoriums im Instrumental- und Vokalfach unter der Leitung des artistischen Directors J. Helmesberger. Nebenbei hat das Conservatorium sich die Aufgabe gestellt, dem musikalischen Publikum die Geschichte der wichtigsten Gattungen der Tonkunst in einer Reihe durch mündlichen Vortrag illustrierter Productionen vorzuführen, zu welchen den Mitgliedern der Gesellschaft das Vorrecht der Sitzplätze gewährt ist. Die Empfangnahme der diesjährigen Abonnementanmeldungen wird feinerzeit bekannt gemacht werden. Die Vorauskassen hierzu sind so weit getrieben, daß für die diesjährige Saison zwei solcher Productionen in Aussicht gestellt werden können, deren eine die geschichtliche Entwicklung der Clavierfonate, die andere des Zircichquartettes

zum Gegenstand haben wird. Für die Ausführung haben die beiden Herren J. Hellmesberger und J. Dachs bereitwillig ihre Unterstützung zugesagt.

Die Direction hofft damit der Förderung der Kunstinteressen durch ein dem Zwecke ihrer musikalischen Bildungsanstalt nahe liegendes, aber bisher wenig benutztes Mittel zu dienen.

Eine wichtige Aenderung betrifft die Gesellschaftskonzerte, und der hierauf bezügliche Passus, mit dem wir völlig einverstanden sind, lautet wie folgt:

„Die Gesellschaftskonzerte hoben diesmal durch den Drang der Umstände eine Vorlesung nötig gemacht, die in früheren Jahren seinen Gegenstand der Erwägung abgab. Seitdem die Mitglieder des k. f. Hofopertheaters sich zur Unternehmung der „philharmonischen Concerte“ vereinigt hatten, konnte die Direction auf deren Mitwirkung bei den Gesellschaftskonzerten nicht mehr sicher, oder wenigstens nicht mit ungeheiltem Interesse rechnen. Dagegen gebot die Rücksicht auf die Zwecke der Gesellschaft die derselben ungelagten jährlichen Aufführungen gegen jeden störenden Einfluß möglich sicher zu stellen. Das einzige Mittel dazu war die Zusammenstellung eines von den „philharmonischen Concerten“ unabhängigen Orchesters, das für die Concerte der Gesellschaft nach dem vollen Maß des Bedürfnisses verfügbar wäre. Die Direction verkehrte sich nicht die Schwierigkeit der Ausführung und die Bedenkslichkeiten, zu denen die Befähigung von anerkannt erprobten und die Vorführung von nicht zusammengehörigsten Orchesterkräften Anlaß gibt. Allein die Direction vergegenwärtigte sich auch, daß es sich hier um Verhältniße handelte, über die sie nicht gebieten kann; sie ging von der Ansicht aus, daß die Zusammenstellung eines neuen Orchesters in Wien für große Aufführungen auch ein Beitrag zur Förderung der Tonkunst sei, die in der Aufgabe der Gesellschaft liegt; sie legte das Vertrauen, in der mächtigsten Stadt Wien würden sich der thätigen Kräfte zu diesem Zweck auch außerhalb des Hofopertheaters genug finden, wenn man sie zu suchen wisse; und sie hatte in dem artistischen Director Herbed ein neuen Mann an ihrer Seite, der im Bereiche seines Wirkens vor seiner Schwierigkeit zurückschreckt, wenn es die Ehre des Instituts gilt.

Demnach wurde die Zusammenstellung eines neuen Orchesters für die Gesellschaftskonzerte beschlossen, und sie ist nun — Dank der Umsicht und Sorgfalt des artistischen Directors — durchgeführt. Die Direction hofft, daß der edle Wettbewerb der neu erworbenen Kräfte unter der Leitung Herbed's den Erfolg der Aufführungen sichern werde.“

Die Direction kommt ferner auf die „moralische Unterstützung der Zwecke der Gesellschaft“ zu sprechen, und macht mit Recht auf die Wichtigkeit der besorgfältigen Neuwahl der Direction für drei Jahre aufmerksam. Es heißt dort am Schluß:

„Es bedarf nur der Willfährigkeit der Mitglieder zur Vereinigung von materiellen Mitteln, und es bedarf der Wahl von Männern in die Direction, welche mit richtigem Einblick in das Interesse der Gesellschaft, Liebe zur Sache und den guten Willen zur persönlichen Theilnahme an den Geschäften verbinden.“

Wir hätten an dieser Stelle gerne auch von richtigem Einblick in die Interessen der Tonkunst selber etwas gelesen, und müssen gestehen, daß uns das Interesse für die Gesellschaft, Liebe zur Sache und guter Wille noch nicht als ausreichende Bürgerthaten für den Wahlsandidaten erscheinen. Wichtiger Blick in die gegenwärtige Lage der Tonkunst überhaupt, bestimmte und von allen Schwankungen freie Ueberzeugung über das, was jetzt vor Allem Noth thut, um die Tonkunst vor abschüssigen Wegen, und das Publikum vor dem Mitgerissenwerden auf denselben zu bewahren, — das wären unserer Meinung nach die allerwichtigsten Bedingungen, die man bei einem Directionswahl voraussetzen müßte.

Der Finanzzustand der Gesellschaft wird weiter unten „sein befriedigender“ genannt. Dem gegenüber erscheint es sonderbar, daß man, wie oben zu sehen, die Lehrkräfte am Conservatorium in allen Fächern, die im vorigen Jahre gelehrt wurden, erneuert hat, da es doch offenkundig ist, daß eine nicht geringe Anzahl derselben kein pekuniäres Erträgniß liefert, wohl aber große Opfer verlangt.

## Nachrichten.

Das erste diesjährige Gewandhausconcert in Leipzig fand am 30. September statt und brachte Beethoven's Overture op. 124, und Schumann's C-dur-Symphonie. Außerdem spielte Herr David das A-moll-Concert von Pizetti, und Schumann's Phantasie in C.

Im kommenden Winter werden in Moskau Concerte der dort neu gebildeten Musikgesellschaft gegeben werden, und zwar unter der Direction von Nicolaus Rubinstein, jüngeren Bruder von Anton Rubinstein. Meyerbeer soll sich entschlossen haben, seine „Africainerin“ in Paris aufzuführen zu lassen, aber unter dem veränderten Titel: „Basco de Cama.“

Unter der Direction des Herrn Grund werden in diesem Winter in Hamburg vier philharmonische Concerte gegeben.

Der neue großartige Concertsaal in Stuttgart soll sich in artistischer Hinsicht bei dem ersten Concert nicht als vollkommen günstig bewährt haben.

Ferdinand Oelich in Leipzig hat vom Herzog zu Coburg-Gotha für die Widmung seiner Symphonie op. 16 einen werthvollen Ring mit Namenszug und Krone in Brillanten erhalten.

In Warschau sollte am 1. October das neue Conservatorium unter der Direction von A. Kontsky eröffnet werden. (Nach dem, was wir von Hrn. Kontsky's pädagogischen Arbeiten gesehen haben, versprechen wir uns keine goldene Zukunft der Musik in Polen durch dieses neue „Conservatorium.“ D. Red.)

Die Musikschule in Florenz ist einer Commission zur Untersuchung und Begutachtung übergeben worden, deren Bericht sich dahin ausdrückt, daß man die klassische Musik mehr pflegen, und „den guten Geschmack wieder neu zu beleben suchen müsse.“

In Cöln werden diesen Winter 12 Abonnementsconcerte stattfinden. Wien.

Das Orchesterpersonal des Operntheaters gibt am 4., 18. November, 2. und 16. December vier philharmonische Abonnementsconcerte unter der Leitung des neuen Capellmeisters Dessoff. Der erste Orchesterdirector, Herr Josef Hellmesberger, ist, dem Vernehmen nach, von dieser Unternehmung zurückgetreten und wirf sich an den Aufführungen nicht theilnehmend. Nach den neuesten Besanntmachungen werden in diesen Concerten nicht, wie wir früher berichtet hatten, die Symphonie in C-moll von Beethoven und die in B von Schumann, sondern des Ersteren Eroica, und des Zweiten Es-dur-Symphonie zur Ausführung bringen. Das erste philharmonische Concert findet gleichzeitig mit dem ersten Mitglieder-Concert der Gesellschaft der Musikfreunde statt.

Die Wiener Singakademie hat am 8. d. M. ihre jährliche Generalversammlung abgehalten und die Wahlen für das Vereinsjahr 1860—1861 vorgenommen. Gewählt wurden: Als Vorstand: Franz Georg Czartorsky, Schriftführer: Hr. Martin, Cassier: Hr. O. Lemy und zu Comitemitgliedern: die Herren Baggs, Flay, Arenn, Pöselberger Schulz.

Am Wiener Conservatorium wird eine Parallelfacultät zur Ausbildung der Mädchen im Gesang errichtet, da die bestehende Schule der Fr. Marchesi bereits die vorbestimmte Zahl von Schülern enthält. Gesanglehrer, welche den Unterricht in dieser Parallelfacultät, vorläufig für das Schuljahr 1860—61, zu übernehmen wünschen, wollen ihre Gesuche bis längstens Ende October an die Kanzlei der „Gesellschaft der Musikfreunde“ (Zuchtauben 558) gelangen lassen. Die Berufung auf im Gesangsunterricht bereits erzielte Erfolge wird bei der Bewerbung von besonderem Gewicht sein.

Die musikalische Bibliothek des verstorbenen Professors am Conservatorium Herrn Joseph Fiskhof, bei 4000 Nummern stark, ist dieser Tage mittelfst Nordbahn abgegangen. Derselbe wurde wie mehrere Zeitungen meldeten, für die k. preussische Bibliothek angekauft; doch stimmt diese Angabe nicht mit einer Bekanntmachung der Leipziger Buchhandlung F. D. Wigig, nach welcher diese Bibliothek am 21. November d. J. versteigert werden soll.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohmstr. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weselen & Büsing**, vormals **S. Z. Müller's Witwe**. Pränumerationen: Für 1 Jahr (62 Nummern) 6 fl. oder 4 Tblr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Tblr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Tblr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Tblr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Tblr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Tblr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden kassirt erbeten. — Alle Bekanntschaften, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Der musikalische Dilettantismus. — Der Prager Cäcilienverein. — Recensionen. — Vocales. — Zeitungsschau. — Nachrichten. —

## Der musikalische Dilettantismus.

Von **August Rablert.**

Als im Mittelalter das Städte- und Zunftwesen blühte, wurden alle Zweige menschlichen Fleißes vom Zunftgeiste beherrscht; die Gränze zwischen Kunst und Handwerk, also zwischen Schönheit und Nützlichkeit, war noch wenig zu bemerken; hier wie dort schieden sich streng geschildert Meister, Gesellen und Lehrling, und bewahrten sorgfältig die Geheimnisse der Schule (sogenannte „Vortheile“). Dies galt ebenjowohl beim Tischler, Glaser, Steinmetz, als beim Musiker oder Maler, und verlich mancher langen Reihe von Kunstwerken, die noch heute Bewunderung erwecken, einheimisches Gepräge. Endlich aber trennte sich die freie Kunst vom Handwerk und verwarf den Innungs- und Schulzwang, nur ein unwillkürliches Band der Schule blieb, nämlich der von einzelnen hochbegabten Künstlern auf Schüler oder Nachahmer geübte Einfluß. Der Ausdruck: Künstler wurde in Deutschland von dem Ausdruck: Meister, den man dem Handwerk bewahrte, getrennt. In Italien indessen blieb das Wort: „maestro“ höchster Ehrentitel, — ein auch noch in Frankreich herrschender Gebrauch, denn zu einem berühmten deutschen Tonsetzer, den ein Landsmann etwa mit: „Herr Generalmusikdirector“ anredet, sagt ein französischer Musiker gewiß nur die Worte: „mon maître.“

Dem maestro steht in Italien der dilettante entgegen, ein Wort, das der Deutsche sich völlig angeeignet hat, so vollständig es sich auch durch „Liebhaber“ übersetzen läßt. Göthe bemerkt dazu (in „Kunst und Alterthum“ 1829): „Dilettantismus setzt eine Kunst voraus, wie Fischen ein Handwerk.“ — rauh gesprochen, aber wahr! denn jede Kunst hat eine handwerksmäßige Seite, wenn diese auch anders heißt, nämlich technische Seite, und sondert durch diese sich von den andern Künsten ab. Der Inbegriff der zahllosen Erfahrungen und Regeln zur Bewältigung des von der Natur dargebotenen rohen Materials, — dies ist die Technik, ein inniges Band für Genossen einer Kunst, so verschiedene dieselben auch an Weite sein mögen, ein unerschöpfliches Gebiet, worüber sie sich in einer dem Ueingeübten unverständlichen Sprache zu unterhalten pflegen. Bei der von einem Kunstwerk ausgeübten Wirkung erkennen sie sogleich die Mittel, wodurch diese hervorgebracht wird. Was kümmert sich hiernun der Laie! Er hält sich an die sinnliche Seite des Werks, und genießt jedenfalls mit weniger Befangenheit. Durch den Mangel seines Entzückens wird er sogar zu der Täuschung verleitet, so etwas zu leisten, müsse sich erlernen lassen. An Lehrern, Fleiß und Mühe setzt es wohl nicht, aber eine Kunst zeigt sich zwischen dem Willen und Können, die, als das Wert endlich für fertig gilt, das Urtheil hervorruft: „bei deutlichen Spuren von Talent, verrathe Dies und Jenes — den Dilettanten.“ Sein eigener Blick läßt ihn erkennen, daß die Technik sich zu unterwerfen, nur dem gelinge, der sein ganzes Leben daran setzt, nicht dem, welcher ihn nur

ein Stück desselben widmet, — was Platon in den Worten ausgedrückt hat: „Dem ergibt die Kunst sich völlig, der sich völlig ihr ergibt.“

Soll man nun aus obigem Götthe'schen Urtheile den Schluß ziehen dürfen, der Dilettantismus sei ein schädliches Gewächs im Garten der Kunst? Gewiß nicht; vielmehr behaupten wir, daß er eine nothwendige Erscheinung in der Kunstwelt ist, berufen, die große Kunst zu vermitteln, welche in Folge allgemeiner Lebensverhältnisse zwischen Volk und Künstler entfallen ist. Obgleich die Tonkunst für die populärste aller Künste gelten darf, weil die Empfänglichkeit für harmonische und rhythmische Unterschiede weit im Volke verbreitet ist, so läßt sich diese Fähigkeit dennoch nicht durch das bloße Hören entfalten und regeln, sondern nur durch thätige Ausübung der Kunst, oder, — wie ganz richtig gesagt worden ist, — „Musikmachen macht musikalisch! Nur auf diesem Wege gelangt Einer dahin, ein Tonstück überhaupt auffassen zu können, und es zu besitzen, ein geübter und sinniger Hörer zu werden, während es einen Ueberflus an zerstreuten und gedankenlosen gibt. Vielleicht bringt er es sogar dahin, daß er den Grenznamen des Leuners (so viel auch dieses Wort gemißbraucht worden ist) in Anspruch nehmen kann; denn von den vielen Eigenschaften, die zum Kenner gehören, besitzt der, welcher die Kunstausübung zum Lebensberuf wählte, freilich den größten Theil, nämlich die deutliche Einsicht in alles Technische, aber vielleicht nicht alle, nicht jene Fähigkeit den Standpunkt der allgemeinen Bildung dem Tonwerke gegenüber einzunehmen, nicht jene poetische Gemüthsrichtung, die neben der technischen Vollendung ihr Recht verlangt. Daß aber zu einem treffenden Kunsturtheile nicht allein technische, sondern eben so sehr ästhetische Einsicht erforderlich sei, lehrt die häufige Erscheinung, daß ein Kunstwerk, dessen geschickte Façtur tadellos befunden wird, dennoch nur Langweile verbreitet, während ein andres, dessen Behandlung eher den Schüler als den Meister verräth, einen gewissen Zauber ansetzt. Das Urtheil des Kunstgenossen wird sich durch die technischen, das des Dilettanten durch die ästhetischen Vorzüge zunächst bestimmen lassen.

Es kann daher nicht ausfallen, daß in der langen Reihe von Schriftstellern, welche die Tonkunst behandelt haben, bei weitem die meisten nicht diesem, sondern einem ganz andern, davon weit abliegenden Nebenberuf sich gewidmet hatten; so daß sie bei aller musikalischen Kenntniß, die ihnen zugefanden werden mußte, doch nicht für Künstler gelten konnten.

Der Tonkünstler liebt das Singen mehr als das Reden, schreibt Notensysteme lieber als Worte, daher gab es während der Glanzperiode unsrer Kunst nur wenige unter ihnen, die über dieselbe sich schriftstellerlich geäußert hätten, desto häufiger haben diese Dilettanten gethan. Freilich, wenn sie als Kritiker auftreten, trifft sie oft Göthe's Epigramm: „Wer dich am Schlimmsten rezensirt? Ein Dilettant, der sich rezensirt.“ — doch, wo es auf Tonwissenschaft oder Tongelehrsamkeit

ankommt, haben sie sich oft bleibendes Verdienst erworben, weil ihre musikalische Bildung dabei von ihrer allgemeinen wissenschaftlichen Bildung wesentlich unterstützt wurde. Des Kriegsraths Marburg Jüngelnsche wird niemals ihre Verth verlieren, so trocken sie sein mag; des Obertribunalraths Winterfelds Geschichte der venetianischen Tonkunst hat Licht gebracht in ein dunkles Gebiet; des General-Staatsprocurators Gottfried Webers Theorie der Tonkunst hat unzählige Tonkünstler belehrt. Letzterer bemerkt am Schluß seiner Vorrede, man habe ihm oft Befremden gezeigt darüber, daß er bei der großen Arbeitslast, die sein Amt auf ihn gehäuft, doch für die Mußst. so viele Zeit habe erübrigen können, worauf die Antwort lautete: „Nicht mehr Zeit als Andere an Whist und Phombretischen verbrachten!“ Diese Beispiele ließen sich leicht sehr vermehren, wenn man auch nur die Rechtsgelehrten durchgehen wollte, die in der musikalischen Literatur sich auszeichneten. Für alle aber war zur wissenschaftlichen Erkenntnis der Kunst deren praktische, wenn auch immerhin dilettantisch genannte Ausübung die notwendige Vorstufe. Der oben genannte verdienstvolle Theoretiker Gottfried Weber konnte es sich sogar nicht versagen, bei Gelegenheit seiner Angriffe auf Mozart's „Requiem“, auf seine eigene Composition des Requiem hinzuweisen, was ihm als Cittelteil ausgelegt werden mußte, und seiner mühevollen Untersuchung das Gepräge der Unparteilichkeit raubte. Die Verleumdung componirender Dilettanten, die Neigung derselben, gerade mit Dingen zu prahlen, die sie doch nicht völlig beherrschen, hat ihnen selbst als Strafe von jeher manden heftigen Spott zugezogen, der Kunst aber schwerlich Schaden zugefügt, es sei denn dadurch, daß hohle Schmeichler kleine Vortheile über wahrheitsgetreue Künstler errangen.

Freude an der Kunst ist für das Gedeihen derselben unerläßlich, doch macht sie im gegenwärtigen Jahrhundert sich anders geltend, als im vorigen, wo der Sinn für häusliches Leben und eine gewisse Schon vor Desseitlichkeit weit verbreitet waren. Damals begründete sich die Lust am Clavier, dessen zarter Ton für enge Räume paßte, am Streichquartett, endlich an der acht- oder zehnstimmigen Symphonie. Auf jedem Schlosse fast befand sich eine kleine stehende Capelle, deren Mitglieder gewöhnlich vielerlei Nebenämter hatten, die ihnen jedoch (wie C. v. Dittersdorff das Fortinspektorum zu Johannisberg) lediglich ihrer Musikkenntnis halber anvertraut waren. Der Gesang wagte sich über ein Liedchen nicht hinaus, bis die Gesangsvereine von Jach in Berlin, Schelle in Frankfurt, Schneider in Dresden, Mosewius in Breslau u. A. den in ganz Deutschland verbreiteten kleineren oder größeren Dilettantenconcerten als ein neues Bildungsmittel gegenüber traten. Ihre Bedeutung lag besonders darin, daß sie einer so großen Zahl von Musikfreunden Gelegenheit gaben, musikalisch selbstthätig zu sein, und hierdurch weit mehr Tonfreude als durch das passive Zuhören möglich war, einzunehmen. Denn ob sich bei diesen Leistungen Zuhörer einfanden oder nicht, darauf kam es lange gar nicht an, bis denn endlich die öffentlichen Aufführungen sich angeschlossen. Wenn diese an die Stelle harmloser gemeinsamer Kunstausübung oft Prahlerei und eitle Zwecke einschoben, so darf man doch den Gewinn ungleich höher ansehn, welcher der Kunst aus der Wiedererweckung vergessener Schätze erwuchs. Je größer die Zahl der musikalischen Menschen amwuchs, in desto weiteren Kreisen konnte der Geist hoher Meister seinen Segen verbreiten; in geringen Städten sind daher bereits Leistungen anzutreffen, die man einstmals in großen vergeblich gesucht haben würde. Die Mußst bewährte sich als ein Mittel der Volksbildung, dies lehren uns Gesänge von Arbeitern, die sich einst mit dem rohesten Singstoff behelfen mußten.

In der weitern Ausbreitung der Kunst zeigt sich, daß der Dilettantismus eine Macht geworden ist, berufen menschliche Bildung zu fördern, und die Kunst zu beschützen gegen die Anhänger der Nützlichkeitslehre, welchen sie als zwecklose Be-

schäftigung erscheint. Die Kunst bedarf bereits eines Schutzes, mag derselbe auch leider oft das Gepräge der Willkür und Laune an sich tragen, denn sie ist nicht mehr reich an Erzeugnissen, die sich selbst Wahn brechen, wie es die aus früheren Zeitaltern uns aufbehaltenen vermocht haben.

Zu leiden hat der Dilettantismus unrerer Tage hauptsächlich unter dem hastigen Streben nach Vielseitigkeit, ruhelosem Bemühen und allerschand falschen Schimmer, der für Bildung ausgegeben wird. Es ist nicht mehr bloß die Lust an Tonweisen, die leicht ins Ohr fallen, worüber einstmals wohl als künstlerischer Leichtsinm geklagt wurde, sondern vielmehr unwahrer Beifall, bis zur Selbsttäuschung, wozu der Dilettant bei dem Mangel eigenen Urtheils sich fortreiben läßt, anstatt zu bedenken, daß es bei ihm vor Allem darauf ankomme, daß er sich die wahre Freude an der Kunst unverfälscht erhalte. Wie schnell wird er einsehen, daß diese Freude nur durch den aufgewandten Fleiß in der Kunstübung erworben, gesteigert und fürs Leben als ein unvergänglicher Schatz gesichert wird!

Vielfach erscheinen die Keuncheien des heutigen Bildungszustandes am Künstler, von dem wir wissen, daß er sich einst mit seinem Genossen in einem gewissen Zunftverbände glücklich gefühlt habe. Er ist aus demselben heraus und dem Dilettanten dadurch, daß er sich weit mehr als sonst im allgemeinen Geistesbildung bemüht, näher getreten; er genießt dadurch manche früher entbehrete Früchte, wird aber über die natürlichen Grenzen seiner Kunst ungewiß gemacht. Die Nechtheit belehrt ihn über den idealen Zusammenhang der verschiedenen Künste, die alle von der Sonne der Schönheit erleuchtet werden, und stellt an ihn die Forderung, von jener Kenntnis zur Anwendung zu machen auf die besondere Technik, die gerade er versteht, also z. B. die musikalische Technik. Der Unbefangeneheit des künstlerischen Schaffens sind diese neuen Rücksichten hinderlich, und werden leicht eine gewisse Abnehmlichkeit, welche die ächte Begeisterung lähmt, hervorzurufen. Unvermeidlich war hierbei, daß der Tonkünstler, früher eher ein Segner als ein Freund der Schriftsteller, jetzt selbst die Feder ergriß, um seine eigenen Ansichten von der ihm theuren Kunst, wovon er so viele scheinbar geistreiche Worte wie Blinde von der Farbe reden hörte, auszudrücken; stylistische Gewandtheit, sonst eine Art Verrecht, eine Waffe Weniger, ist Gemeingut geworden, benutzbar für Jedem, — dies hat freilich viele leere Phrasen erzeugt, aber doch auch bewirkt, daß in der musikalischen Kritik weit mehr Sachkenntnis, ein tieferes Eingehen auf alles Technische als ehedem angetroffen wird, wovon ein Blick auf die Schriften von Schumann oder Berlioz schnell überzeugen kann. Welches seine Verständnis für Einzelheiten in den Werken der großen Meister, bisher kaum bemerkt und daher unbefrohen!

Durch die Beteiligung der Techniker am Amte der Kritik hat die Tonwissenschaft mehr gewonnen, als durch manche schönrednerische Dilettanten. Aber die Beschäftigung mit dem Kritisiren gewährt schließlich keiner künstlerischen Natur Befriedigung; Schumann, nachdem er neun Jahre lang unter steigendem Beifalle seine Zeitung geschrieben hatte, rief aus: von Zeit an wolle er nichts anderes mehr sein als Musiker.

Auch unter einander selbst sind die sieben göttlichen Schwestern, die uns Schiller in der „Huldigung der Künste“ vorführt, eierichtig. Wenn es wahr ist, daß keine von ihnen einem Sterblichen, der ihr nicht sein ganzes volles Leben weihen, sich ganz ergeben mag, so muß wohl eine auf musikalischen Gebiet in neuerer Zeit angeregte Forderung unerfüllt bleiben. Der Schöpfer einer Oper soll, so verlangt man, auf zwei Kunstgebiete, in Poesie und Musik, den Lorber der Meisterschaft erwerben. Wir meinen, derselbe werde wenigstens auf einem von beiden sich als Dilettant verrathen. Was auch die Werkstatt des Dichters an die des Tonkünstlers grenze, in beiden unumhänkt zu herrschen, ist noch Keinem gelungen.

Innerhalb seiner Kunst wird der Künstler sehr vielseitig

sein können (Sänger, Virtuosen, Componisten), aber in dem weitem Ghaos menschlicher Bestrebungen, die das Leben der Gesellschaft ausmachen, beschaupt er seine Größe durch die Einseitigkeit. Die Vielseitigkeit ist ein Vorrecht des Dilettanten, und hat ihre tiefe Bedeutung, so lange sie nicht dazu gemißbraucht wird, daß sich ein ganzes Menschleben in leerer Spielerei zerplittert. Es kann und soll vor Allem ein Mittel sein, das Band der Schönheit zu ertönen, welches scheinbar getrennte Gebiete verknüpft, sie kann und soll dazu beitragen, die Bildung des Geistes und Herzens zu fördern, und den zarten Feinstern des Himmels Schutz zu gewähren gegen rohe Gewalten.

## Der Prager Cäcilienverein. \*)

Im kommenden Herbst feiert dieser für die Musik in Böhmen so hochwichtige Verein mit dem Hundert und ersten Concerte sein zwanzigjähriges Bestehen. Als Beitrag zu dieser Feier mag hier die Gründung Platz finden, wie der Verein entstanden und wie derselbe weiter gewickelt habe.

Zur Zeit, wo sich das vierte Decennium dieses Jahrhunderts seinem Ende entgegen neigte, war die Ausübung der Musik in Prag größtentheils in den Händen von Zaphorosen. Das öffentliche Musikleben ging von diesen aus, wurde nur von diesen cultivirt. Dem gereiften Theile des Prager Publicums ist es wohl bekannt, daß die theatralische Glanzperiode, nach der sich dieser noch gegenwärtig sehnt, jener Periode angehört. Die Damen: Luger, Podhorszky und Groß er dominirten damals das operistische Terrain, die Herren Eming er, Strakatsky standen im Zenith ihres künstlerischen Wirkens. Im Concertsaale prävalirte der Absolutismus der Virtuosen als Parole. Das Wort „Concert“ hatte nicht den Begriff eines musikalischen Wettstreites, da jeder Künstler nur sein Banner aufspannte und hiemit auf eigene Rechnung in die Schranken trat. Raimund Dreyshof, Servais, Reuktschner, Dem. Sophie Bohrer, eine ganze Schaar Wunderkinder, dann manche Musiker, deren Namen mit Recht der Vergessenheit anheim fielen, gaben ihre selbständigen Concerte. Die wenigen musikalischen Gesellschaften, welche sich in Prag constituirten, hatten meist den Zweck, junge Talente zu tüchtigen Musikern heranzubilden.

In dem Musikinstitut des A. Proský, dem Stamme aller übrigen Musikanstalten wurde Clavier-, in der eben entstandenen Sophien-Academie vorzugsweise Gesangsunterricht erteilt. Das Kinderfreundliche Institut sorgte für die Ausbildung der Zöglinge auf mannigfachen Instrumenten.\*\*) Die von diesen Schulen veranfaßten Productionen hatten mehr die Physognomie von Prüfungen, führten den anspruchslosen Titel „Salonunterhaltungen“ und wurden zumeist in den Instituts-Localitäten selbst abgehalten. Die Programme enthielten Vieles für jenen Musikzweig, der eben cultivirt wurde.

Gleichwohl gab es damals in Prag eine Anzahl von Dilettanten, das Piano erfreute sich seiner U allgemeinen Pflege wie jetzt. Es waren Musikfreunde, welche auch für andere Tonwerkzeuge, namentlich für die Streichinstrumente viel Vorliebe hatten. Die Abhängigkeit dieser Instrumente von einander beförderte die Neigung zu musikalischer Societät. Während sich jeder Pianist sich unter zwei Augen, zwischen vier Wänden, ungestört, höchstens umgesehen die ihm verwandtschaftliche Nachbarschaft störend, seinen Exercitien hingeben kann, waren der Violini, Cellist, Contrabassist auf die Mitwirkung Anderer gewiesen. Hierin lag viel Ersprießliches. Da aber die Wahl der Stätte eine Gesellschaft von mindestens vier Stimmen entschied,

ging der subjective, oft abirrende Wille des Einen in dem Gemeinwillen auf, der Geduldsmaß des Einzelnen läuterte sich in jenem der Gesammtheit. Dadurch wurde das Gutliche und Verbeirten jenes musikalischen Unkrautes hinaingehalten, welches seit dem übertriebenen Fiascoactus auf Kosten der Befassung mit praktischen Wissenschaften so unheimlich wuchert, und wozumal zum Ruin der ächten Tonkunst jene Abar des Musikantenthums emporschloß, die man das „musikalische Proletariat“ nennt.

Um diese Zeit fanden auch bei H. Deutsch Zusammenkünfte gediegener Musikfreunde statt, wo fleißig musicirt wurde. Aber bald genügte diesen Vorwärtstrebenden die zwar hitzere, aber nur für wenig Mitwirkende bemessene häusliche Unterhaltung nicht. Am Cäcilienfest (den 22. November) im Jahre 1840 war es, wo die Herren Apt, Bafel und Deutsch übereingekommen waren, die sich um sie gruppirenden Musikliebhaber zu einem zahlreichen Körper zu vereinen, und in größeren Dimensionen, jedoch geschlossenen Circeln und Räumen regelmäßige Productionen zu veranstalten. Der neuen Gesellschaft legten sie den Namen: „Cäcilienverein“ bei. Die Anzahl der Mitglieder war beschränkt und richtete sich nach der Größe des Vocales. So fand denn am 16. December 1840 in den jetzigen Räumen der Sophien-Academie die erste Unterhaltung statt, welche mit einer Cantate von dem waterländischen Componisten Weit inaugurirt wurde; Beethoven's „Christus am Delberge“, wobei Hr. Herrmann, dann die Herren Eming er und Strakatsky mitwirkten, einige Kinder von Tomasek, Mendelssohn's Streichquartett in C-moll, endlich ein Chor von Schneyder bildeten die anderen Nummern.

Gleich beim Beginn zählte der Verein 59 beitragende Mitglieder, bei den ausübenden sechs Tenoristen, sechs Bassisten, zwölf Violinisten, drei Violaspieler, zwei Cellisten und einen Contrabassist. Statuten hatte man noch nicht; die einzige Bestimmung bestand in dem Projecte: Herr Apt solle den Gesang leiten, Herr Deutsch und Herr Bafel in der Pianobegleitung derselben alterniren.

Schon am 28. December wurde die zweite Unterhaltung arrangirt. Die Theilnahme von Seite des Publicums war so warm, daß man für die nächste am 6. Jänner 1841 stattgefundene die Localitäten des Platteisales, und als auch diese die Zuhörer nicht mehr fassen konnten, für die 6. am 22. März desselben Jahres veranfaßte Production den Platteisal selbst zu beziehen genöthigt war. Ungeduldet diese Unterhaltungen von den Tagesblättern bereits besprochen wurden, trugen sie sich bis zum 11. Jänner 1842 einen privaten Charakter an sich. Erst in dem genannten Tage wurde der Gesellschaft von der Stadthauptmannschaft die Bewilligung erteilt, sich „Cäcilienverein“ nennen und die Concerte in den Zeitungen kritisch besprechen lassen zu dürfen, jedoch gegen dem, daß die öffentliche Bekanntmachung der einzelnen Privatconcerte durch Affichen zu unterbleiben habe, und von einer Diplomatsenfertigung für die Auswahlmänner und Mitglieder keine Rede sein könne.

Vom Monat October bis zu Ende April durste nun monatlich ein Concert aufgeführt werden. Die auf 300 fl. C.M. veranschlagten Ausgaben sollten durch jährliche Beiträge pr. 5 fl. C.M. von den Mitgliedern gedeckt werden. Diese Punkte sollten in die abzuschließenden Statuten aufgenommen werden. Mit der wörtlichen Einflistung der letzteren hatte man jedoch nicht geizt. Der Productionen, deren im ersten Jahrgange zehn einander nach ungleichen Pausen folgten, gab es seit dem 31. October 1842 regelmäßig nur sechs bis sieben, später nur vier in jedem Jahre. Der Verein gedieh musikalisch immer mehr; die Anzahl der Streicher wuchs aus einem Quartett bis zu einem Streichorchester heran, welches als solches am 5. Mai 1844 seine Functionen mit der „Glocke“ von Romberg unter der Harmonie-Begleitung von der Capelle des Bürgerchors eröffnete. Doch wurde den Solovorträgen noch viel Raum gegeben. Eine Discussion hierüber veranlaßte den Antritt des H. Deutsch, der auch später jenen des H. Bafel zur Folge hatte. Nach Auflösung des Triumvirats trat der Verein in eine neue Phase ein. Die ganze Wucht der musikalischen Leitung wurde nun ganz auf die Schultern des H. Apt gewälzt, nachdem ihm die Admini-

\*) Wir nahmen diese Mittheilung mit Vergnügen an, weil sie ein interessantes und aufschlußreiches Bild von der Hauptstadt Böhmens herbeizubringen vermag. Unsere Hieher werden die gute Seite desselben sehr herauszufinden wissen. D. Red.

\*\*) Das mag wohl das Prager Conservatorium verdrängen haben, welches es von dem gelehrten Einiker ganz ignoriert, und hat dessen die längst zu Grund gegangene Kinderfreundliche Anstalt auf dem Erbes herausbeschworen wird? D. Red.

stration schon früher in die Hände gelegt worden war. Dies hat jedoch die Energie des Unermüdligen zu noch größerer Thatkraft angepoimt. Es konnte ihm nicht gleichzeitig sein, daß das Fabrikum Prags von den Productionen nicht mittelft Affischen in Kenntniß gesetzt werden durfte, und dies umweniger, als die Anzahl der Mitglieder immer mehr zunahm, Versammlungen keine abgehalten wurden, das beste Mittel der Bekanntmachung daher nur in der Aufständigung lag. Ebenso war es mit dem Verbot der Ausfertigung von Diplomen für die Vereinsmitglieder. Ein neues Ersuchen an die Polizeibehörde hatte die Bewilligung der angeführten Punkte zur Folge. Zugleich wurde dem H. Apt aufgetragen, die Statuten zur behördlichen Bestätigung vorzulegen. Sofort wurde zu einer Abspaltung derselben geschritten. Diese basirte mit Ausnahme des, die dem Vereine specifischen Zweckes der Aufführung von Instrumentalvorträgen an jenen Grundätzen, welche man heutzutage bei den auswärtigen Gesangsvereinen antrifft. Nur jene Beschlüsse, welche in den Versammlungen gefaßt wurden, sollten eine bindende Macht für die Mitglieder haben. Schon die eigenthümliche Stellung des H. Apt, nummehr als alleinigen Gründers des Vereins erscheinend, noch vor ihrer Vorlegung zur Bestätigung eine Reform der Statuten in der Weise, daß eine Verantwortlichkeit von den später Hingutretenden nur möglich festgehalten werde, und sich, soweit es die Umstände erlauben, in der Person des H. Apt mit der hiezu erforderlichen Macht zur alleinigen Beschlußfassung concentrirte. Diese Nothwendigkeit wurde durch den Abgang des Präses Heinrich Grafen Kolorat aus Prag bestimmt. Nichts dürfte das Princip der Autokratie am richtigsten Platte sein, als wo sich in dem Träger derselben Intelligenz mit Uferwilligkeit paart. In diesem Sinne nun wurden die Statuten einer neuen Revision unterzogen, deren wohlthätigste Früchte für das administrative Entwerfen des Vereins darin bestanden, daß H. Apt, dem als ursprünglichen Gründer die Direction des Vereins, sowie die Wahl des Präses und des Directionspersonals, gemäß §. 7, als eine ihm gebührende Auszeichnung vorbehalten wurde, die sich jedesmal über das Budget ergebenden Mehrauslagen, statt sie umzulegen, aus Eigenem zu tragen pflegte. Zum Präses des Vereins wählte H. Director Apt den Landesadvocaten J. U. Dr. Kanka. Der von beiden gefertigte Entwurf der Statuten wurde von der k. Statthalterei am 7. August 1853 sub St. E. 6397. praes. bestätigt und von da an genehmt der Societätsverein auch formell die rechtliche Stellung eines gesetzlich anerkannten Vereins.

Die Statuten stehen zu vereinzelt da, als daß man sich nicht verlost fühlen sollte, dieselben wenigstens auszugswise hier folgen zu lassen.

Nach diesen hat der Verein den Zweck: durch gefellige Vereinigung von bereits musikalisch gebildeten Dilettanten auf die Ausbildung und Verbreitung der Vocal- und Instrumentalmusik, sowie durch Aufführung classischer Tonstücke älterer und neuerer Zeit auf die Belebung und Veredlung des Sinnes für die Tonkunst zu wirken, ferner zur Hebung der Kirchenmusik und Unterstützung größerer für Wohlthätigkeitsanstalten veranlaßter Concerte, Oratorien u. dgl. mitzuwirken.

Der Verein steht unter dem Schutze eines Protector's. (Die Beschaffenheit des Vereins machte einen solchen Schutz bis jetzt entbehrlich, und so figurirt dieser Titel noch immer bloß in obigen des §. 2.)

Der Verein besteht aus 1. wirkenden Mitgliedern und zwar: a. Gesangs-, b. Orchester-Mitgliedern, 2. beitragenden und 3. Ehrenmitgliedern.

Die Vereinsauslagen werden durch die jährlichen Beiträge à 5 fl. EM. der beitragenden Mitglieder gedeckt.

Die Leitung übernimmt ein Präses (gegenwärtig der Landesadvocat J. U. Dr. Kanka) ein Director, welsch letzterer der Cassier, Secretär und Archivar untersteht. (H. Apt vereinigt alle Functionen der letzteren in seiner Person.)

Der Präses ist Stellvertreter des Protector's in dessen Abwesenheit, leitet die Vereinsgeschäfte, prüft den jährlichen Rechnungsabluß, besorgt die Verleihung der Diplome.

Der Director leitet die musikalischen Uebungen, wählt die Musikstücke, ernannt den Cassier, Secretär und Archivar im Einverständnis mit dem Präses.

Jährlich finden in den Monaten October bis Ende April vier Vereinsconcerte statt, wozu jedes beitragende Mitglied drei Karten erhält. Die übrigen Karten werden nach Verhältniß von der Direction an die wirkenden und Ehrenmitglieder vertheilt.

Die wirkenden Mitglieder nimmt der Director allein auf.

Ein rechtskundiges Mitglied hat die Obliegenheit, den Verein als juristische Person nach Außen hin zu vertreten. (Diese Vertretung übernahm der H. Präses selbst.)

Die für den Verein rechtsgültigen Beschlüsse können nur vom Präses des Vereins und dessen Gründer, H. Director Apt gefaßt werden.

Vereinsfestungen werden nicht gehalten.

Auf die Effecten, als: Musikalien, Instrumente u. dgl. stehen dem Vereine keine Eigentumsrechte zu, sondern diese sind das ausschließliche Eigenthum des Directors Apt.

Der Verein erlischt nur durch den Tod des Gründers H. Anton Apt, oder durch dessen freiwilliges Aufgeben der Wirksamkeit, weil die pecuniären Kräfte des Vereins es bisher nicht erlauben, einen beholdenen Stellvertreter anzustellen. Sollen sich die materiellen Verhältnisse rerart gestalten, daß im Falle des Abganges des H. Apt ein Director bejodet werden könnte, wird eine neue Organisation der Statuten vorgenommen.

Ein Blick in die Programme der 100 Concerte zeigt, daß der Verein den Zweck seines Bestehens nicht nur stets vor Augen hatte, sondern noch mehr leistete, als in der ursprünglichen Intention desselben gelegen war. Der Verein hat es sich zur Aufgabe gemacht, classische Werke älterer und neuerer Meister aufzuführen, ohne sich verbindlich zu machen, daß es solche Compositionen sein müssen, die in Prag noch nicht gehört wurden. Man zählte aber nicht weniger als 116 größere Werke, darunter Ouverturen, Symphonien, Bruchstücke aus Opern, Psalmen, im Style des Oratoriums gehaltene Compositionen, deren Bekanntschaft die Prager nur rein den rastlosen Bestrebungen des Vereinsdirectors H. Apt zu danken haben. Es ist dies ein unverkennbares Verdienst, insbesondere bei jenen Tonwerkern, welche auf die Regeneration des Musiklebens in den letztverflohenen Decaden des 19. Jahrhunderts den wirksamsten Einfluß hatten. Als der Verein zum Selbstbewußtsein kam, leuchtete ihm das musikalische Dreigestirn Mendelssohn, Schumann, Wagner (!) als eine Sonne, um die sich die übrigen Planeten drehen. Mendelssohn, welcher in die moderne Tonkunst den ersten Keim der von den alten Classikern überkommenen Elasticität legte, wurde durch denselben in Prag völlig eingebürgert. Erwähnt möge nur sein: Antigone, Oedipus, Corley, Christus, Athalia, Festgelang an die Künstler, Hymne, der 95. und 114. Psalm, die Ouverture zu dem Viederspiel, Heimkehr aus der Fremde\* zu „Kny Blas\*“ dann jene in C-dur, die Symphonie in C-moll. Von Schumann brachte der Verein die unergleichlich poetisch concipirte B-dur-Symphonie schon im Jahre 1848, welche erst zehn Jahre später das Conservatorium bei der Jubiläumfeier zur Aufführung brachte, — die reizende Dichtung „der Kose Pilgerfahrt“, ein Jahr darauf die absonderliche Combination: Ouverture, Scherzo und Finale. Wagner's Dichtungen hielten durch H. Director Apt ihren feierlichen Einzug in Prag. Wohl vorbereitet durch des tüchtigen Tonführers Vorgänger erschloßen die Prager dem gewaltigen Finale des 1. Actes und dem Brautzuge aus Vologrin im Mai 1853, dem Gebet und Duett für zwei Soprane aus Nienzi im April 1854, den Fragmenten aus dem „fliegenden Holländer“ Ohr und Gemüth zu einer Zeit, wo man im Theater von diesen seltenen Werken fast eine Ahnung hatte. Diesen zunächst wurden die Tonblätter älterer einhüßiger Componisten aufgeschickt. Mit einer Cantate von Veit wurden die Productionen des Vereins eingeweiht. Der hätte sich nicht an den humoristischen Männerchören dieses genialen Tonichters zu wiederholten Malen erquikt! Von Ambros wurde die geistreich gedachte Ouverture zu „Dihello“, von Zvonar die „Morgenanacht“, der „Eisenstein“, von Professor



Gottfermann die A-moll-Symphonie, von Stuberky die „Mehnsage“, von Ritter von Zavenau der 50. Psalm u. A. gegeben. Neben diesen wurde von Berlin deutscher Componisten Altgenossen. Fast alle bedeutenden Meister finden wir hier vertreten: Lachner durch die vier Menschenalter, eine Fest-Ouverture, Ferdinand Hiller durch eine Concertouverture, den „Gesang der Geister“, „Gesang der Nymphen“, „Weise des Frühlings“, Lindpaintner durch die Ouverture zu den „Amazonen“ und der „Gemeinein“, Wolfram durch die „bezauberte Rose“, Becker durch die „Zigeuner“, Marxchner durch die Ouverture zu Hans Heuting, zum „Bampr“, den „Mängeln aus Osten“, Litoff durch die „Brant von Aqnast“, Riez durch den „Schlachtgefang“, die „Tithyrambe“, Reinecke durch die Ouverture zu „Tame Robold“, zu „Sophonische“, Hesse durch eine Symphonie in B-dur, Stephen Heller durch eine „Ouverture pathetique“, Meyer durch die Ouverture zu „Stella“, Mangold durch die „Hermannschlacht“, Ehlers, Möring, Raff, Esfer durch einige kleinere Compositionen. Der französischen Compositeure wurde gleichfalls gedacht und zwar: Meyerbeer's mit dem Gebete und der Barfalus aus „Nordstern“, Félicien David's mit der hochinteressanten „Wüste“, dem „Columbus“ und einer Symphonie, Verlioz's mit der „Nacht aus Egypten“. Von dem Dänen Niels Wade wurde die „Frühlingsphantasie“, endlich von dem Polen Sobolew's die „Meeresphantasie“ gegeben.

Dabei wurden die Werke der älteren Classiker Frankreichs, Italiens, Deutschlands und Böhmens gespielt.

Von Ost gab man die Ouverture und den ersten Akt aus „Armidia“, die Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“, von Cherubini die Ouverture zu „Janiſka“ und „Vodista“, von Haydn den „Sturm“, die Symphonie in Es, die Symphonie militaire, von Mozart die Symphonie in G-moll, in D ohne Menuett, von Beethoven die Symphonie Nr. 1 in B-dur, jene in C-dur, in C-moll, den „Prometheus“, die „Meeresstille“, die „Ruinen von Athen“, die ganze Musik zu „Egmont“, von Spohr eine Hymne, die „letzten Dinge“, ein Terzett und finale aus „Semire und Ner“, von Weber die „Jubelcantate“, die Jubelouverture und jene zum „Beherrscher der Geister“, zu „Caryanthe“, von Tomaszek mehrere seiner unsterblichen Lieder. Mit der Erwähnung dieser Namen ist aber keineswegs ein erschöpfender Ueber der ausgeführten Werke gegeben, sondern bloß durch eine mehr topographische Aufzählung des schwerer Wiegenden und für Prag früher Neu-n dargekommen, daß der Verein, außerdem daß er seiner Intention stets nachgekommen, die Musik im cosmopolitischen Sinne cultivire, und Prag fast mit allen bedeutenden Ereignissen der musikalischen Tagesliteratur bekannt mache, wo nicht bestreue. Hierin steht er allen anderen Dilettanten-Musikvereinen des Auslandes voran; denn diese beachten mit besonderer Vorliebe bloß die einheimischen Producte und bleiben bei dieser Eitelkeit immer einseitig. Aber selbst die Aufführung aller bedeutenderen der letzten Werke bleibt ihnen verwehrt, denn sie sind bloß Gesangsvereine, und müssen deshalb die Instrumental-Compositionen ruhen lassen.

Erst in der neuesten Zeit wurde in Wien, Leipzig und Frankfurt die Constituirung eines Gesangs- und Instrumentalmusikvereins von Dilettanten angeregt und wenn ich nicht irre, bloß in Frankfurt realisirte.

Nicht bloß qualitativ, sondern auch numerisch die Mitglieder anlangend steht der Verein unter den ersten der ähnlichen. Schon im Jahre 1848 nöthigte die immer wachsende Anzahl der Mitglieder zur Verlegung der Concerte aus dem Platteisſaale in den geräumigen Saal der Zochiens-Insel.

Nicht leicht dürfte ein Verein unter seinen beitragenden Mitgliedern so viele und so angehende Cavaliere zählen wie dieser. Heinrich Graf Eshol, Sr. Excellenz Graf Clam-Gallas, Franz Graf Desour, Fürst Max Fürstenberg, Fürst Pjestsken, die Fürsten Ferdinand und Johann Lobkowitz, Moriz Lobkowitz, Graf Adalbert Kofrig, Graf Pascha, Franz Graf Saln, Sr. Eminenz der Cardinal Fürst Schwarzenberg, Ernst Adolf Schwarzenberg, Franz Graf Thun (Zohn), Ernst Graf

Waldstein sind in dem Verzeichnisse zu lesen. Die Zahl aller beitragenden Mitglieder beläuft sich in runder Summe auf 140.

An mitwirkenden Mitgliedern zählt der Verein 39 Violinisten, 12 Violafpieler, 8 Cellisten, 10 (!) Contrabaſſisten, 30 Tenoristen, 10 Bassisten, außerdem werden für Sopran und Alt an 82 Chorſnaben requirirt. Letztere werden hier zu einem Körper von Blattsängern vereinigt, dem man in Europa ſchwerlich einen zweiten entgegenzustellen vermag, der an Präcision und Reinheit der Intonation selbst den berühmten Berliner Tonchor nicht zu fürchten hat. Seit dem Jahre 1853 haben die Herren von Theaterorchestrer (meist Conservatoriums-Professoren) die Mitwirkung auf den von den Dilettanten nicht befehrgbaren Instrumenten bereitwilligst zugeeignet.

Wie anregend der Verein auf die Hebung der Tonkunst und auf die Veredlung des musikalischen Geschmacks in Prag wirkte, ist in den Vocalbüchern speciell nachgewiesen und überging auch in die auswärtigen Zeitſchriften.

Erfreulich ist es zu erfahren, daß in demselben der Klein zu den meisten Vereinen am Lande wurzelt.

Dem die größte Anzahl der Sängler gehört der heiteren Classe lebensfroher Menschen, die von Lande nach Prag gekommen, um ihre wissenschaftliche Laufbahn an einer der Verhanftalten zu vollenden, und eine den meisten Böhmern innewohnende Neigung mitgeracht haben, ihre freien Stunden mit dem Cultus der edlen Musik auszufüllen. Die zehn Studienmonate über wird eifrig musicit, während der Concertsaison in dem Cäcilienverein mitgewirkt. Sobald die Ferienzeit anbricht, wandern die munteren Sängler nach ihrer Heimat, wo sie durch energisches Eingreifen ihre jungen Landsleute zur Veranstaltung von musikalischen Akademien aufmuntern. Ist die Zahl der letzteren nun kaum zweimal größer, als zu einem Quartett erforderlich ist, wird daraus ein Gesangsverein. Die Akademien am Lande sind erst in den letzten Jahrzehenden ins Leben getreten und in Hlor gekommen. Früher arcargierten die Studiosen in den größeren Landstädten, sogenannte „Trendy“, eine Art Widm, wo die glabenden Damen für die Küche, die Herren für Keller und Saal-Belichtung und Musik sorgten. Oder es wurde häufig Theater gespielt. Beides trat in den Hintergrund. Wo man früher für Packwert geforgt und Rollen einstudirt hatte, werden jetzt fleißig Gesangsübungen gehalten. Von welcher Tragweite dies ist, möge man darnach beurtheilen, daß mancher schlichte Bohme auf dem Lande, durch diese Productionen angeregt, in letzterer Zeit mit der musikalischen Literatur vertrauter ist, als mancher gebildete Großhändler des Auslandes. Wie viel Einfluß der Prager Cäcilien-Verein hierauf genommen, ist daraus zu ersehen, daß es selten eine Akademie oder einen Gesangsverein am Lande gibt, bei deren Inselebenreten nicht ein Cäcilienvereiner die Hand im Spiele gehabt hätte.

Mit Stolz wird daher jeder Musikfreund Böhmens in den Ausdruck einstimmen: „Der 22. November des Jahres 1840 war für Prag als Metropole und für Böhmen als das Land der Musik ein epochamachender und wird als solcher im Vereine mit dem Namen des Vereinsgründers und Directors Anton Urt die Annalen der Musikgeschichte Böhmens für alle Zeiten mit seinen goldenen Lettern zieren.“

## Recensionen.

Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

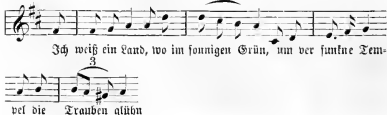
Lieder und Gesänge von Gotthard Wöhler. op. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 18. Verlag von Bote und Bod in Berlin und Breslau.

v. Br. Wie schwer es bei dem verwirrenden Gebränge, welches in unsen Tagen den musikalischen, wie literarischen Markt beherrscht, auch dem Tüchtigsten gelingt, sich nur überhaupt — ohne künstliche Mittel — bemerkbar zu machen, davon geben uns wieder einmal die eben bezeichneten Arbeiten eines Componisten ein Beispiel, der wenigstens von allen jenen gelangt zu sein verdient, die Bildung zu schätzen wissen und welche sich nicht ausschließlich dem Cultus jener

Höfen ergeben haben, die freilich, den Begriff der Kunst nahezu erschöpfen, kaum noch ein weiteres Bedürfnis erfüllen lassen würden, wenn nicht doch das eigene Leben und die steten Wandlungen der Welt ein solches immer wieder von Neuem erzeugen würden. Wie wenigstens, obgleich den Hervorbringungen unserer Zeitgenossen theils aus natürlichem Interesse, theils aus Pflicht zientlich aufmerksam folgend, machen hier die Bekanntheit des genannten Autors, der sein erstes Buch schon eine geraume Weile hinter sich haben mag, zum ersten Mal, jetzt aber auch in ergiebiger Weise, die uns schon ein Gesamtbild seiner künstlerischen Persönlichkeit überliefern kann, denn zehn Hefte seiner Composition liegen vor uns und dürfen eine ansehnliche Basis dazu betrachtet werden.

Das Moment, welches in Wähler's Gesangscompositionen am stärksten hervortritt, ist „Bildung“, ein in der Kunst zwar freilich nicht in erster Reihe zählender, in seinem Werth aber doch nicht zu unterschätzender Factor. Es hatte einmal Jemand die gute Bemerkung gemacht, die österreichischen Mäler malten durchschnittlich so, als ob die Kunst mit ihnen erst anfänge; ein Aehnliches konnte namentlich von unseren früheren Liedercomponisten gesagt werden; ein gebildeter Styl ist aber der nächste Beweis, daß ein Autor zur Kunst überhaupt ein Verhältnis hat und verschafft ihm, wenn noch nicht unsere künstlerische, so doch schon unsere intellectuelle und sittliche Achtung. Unser Autor scheint sich vorzugsweise an Schumann und Hob. Franz gebildet zu haben. Jenen glauben wir häufig an seiner Declamationweise, diesen an seiner Neigung zu strophischer Gestaltung zu erkennen, von welcher er sehr häufigen Gebrauch macht und welche allerdings der inneren Wesenheit des Liedes am vollkommensten entspricht, wenn sie auch freilich in ihrer Armut und Beschränktheit durch die äußere Formvollendung für den mangelnden inneren Reichthum der Worten (natürlich wahrhaft erfüllten) Formen nur schwach zu entschädigen vermag.

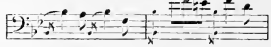
Wähler ist ganz specifischer Lyriker, d. h. in dem Sinne, daß er sich — schon in der Wahl seiner Gedichte — ganz dem Stillen der Natur und des Gemüthes zugewandt zeigt. Ueber diese engen Grenzen und den von ihnen eingeschlossenen primitiven Empfindungskreis dringt er wenig hinaus und gerade das Beste, was ihm gelingt, liegt am Entschiedensten innerhalb derselben. Starke, ursprüngliche Naturtauten begegnet man selten bei ihm; seine Empfindungsweise ist eine überwiegend angelehnte, nicht aus innerstem eigenem Leben entspringende, daher nicht frei von einer gewissen conventionalen Färbung. Prägnante Eigenthümlichkeit, scharf ausgeprägtes individuelles Leben vermischen wir daher auch in den Producten unseres Autors; sie hinterlassen nur selten einen ganz bestimmten Eindruck und ähneln sich in Stimmung, innerem wie äußerem Colorit so sehr, daß man Einzelnes schwer aus ihnen herauszuheben vermag. Mit Einem Wort, von der eigentlichen Schöpfungskraft, der Phantasie ist unsern Autor ein zu geringes Maß zugefallen, um uns mächtiger zu ergreifen, dauernd zu fesseln. Eine weiche, gebiegene Bildung dagegen und ein warmes Gemüth sind die immer noch sehr achtbare und lautere Quelle, welcher seine Gesänge entspringen. Vor künstlichen Originalitätsbetrübungen schützt ihn sein Schönheitsförm, vor Platttheit sein gebildeter Geschmack. Seine Erfindung ist nicht sehr mannigfaltig, aber seine Melodiebildung fast durchaus eine edle und immer natürliche, seine Harmonie interessant, ohne irgend anstrenglich hervorzuweisen, seine Begleitung überhaupt immer selbstständig und doch mit dem Ganzen organisch verwaehen, seine Textauffassung wie seine Declamation mit geringen Ausnahmen correct. Von einzelnen Vulgaritäten, die sich wohl finden und die uns bei der Bildung des Componisten auffallen, haben wir beispielsweise nur die eine hervor:



Ich weiß ein Land, wo im sonnigen Grün, um der dunklen Tem-

vel die Trauben glänzen

Ueberhaupt entschlüpfen ihm trotz seines im Kern durchaus deutschen Wesens hie und da entscheidende Italiensismen. Einige Male passiert ihm das Malheur, welchem Jeder, wer er auch sei, ausweichen sollte, mit Schumann und Schubert zu collidiren, in Stücken nämlich, welche durch diese beiden Geniee bereits in ein unnahbares Wollenreich gerückt wurden; solche sind: „die Mondnacht“, „Frühlingssnacht“, die beiden venetianischen Lieder in op. 6 (von welchen das erstere theilweise eine merkwürdige, wir nehmen zwar an zufällige Uebereinstimmung mit Schumann zeigt) und „am Meere“, obwohl gerade die ersten, höchst angesehen, zu seinen hübschesten, gelungensten gehören. Als ein kleines Curiosum bemerken wir noch den Anfang von Nr. 7 in op. 8



Wem fällt hiebei nicht eine gewisse Arie aus Meyerbeer's „Reber der Tuschel“ ein, an welche der Autor doch bei eben jenen Lieder (auf geheimen Waldespäthen schieß ich gern im Abenddämmer) gewiß nicht gedacht hat. Alles in Allem genommen verdienen diese Lieder und Gesänge von unserer Sängerewelt gar wohl gekannt zu werden und empfehlen sich ihr auch insbesondere durch eine durchaus natürliche und delicate Behandlung der Stimme, welche überall den Kundigen verträth.

Liederbuch, 1. Theil, 25 Lieder, comp. von Otto Scherzer. Neudingen, Verleger.

Es erinnert diese Sammlung nicht nur in ihrer äußeren Gestalt und in dem ganzen Habitus, wie er sich dem zunächst eben hinführenden Blick offenbart, an Reich's „Hausmusik“, sondern es weht uns auch aus dem Innersten derselben ein verwandter Geist an. Hier wie dort, welche eine harmlose Gemüthslichteit von Anfang bis zu Ende. Alles so reinlich und zierlich, wie in einem holländischen Gärtchen. Der Unterschied besteht nur darin, daß in Reich's Gemüthslichteit das Tendenziöse nicht zu verkennen ist, während bei dem Wesen unseres Autors ganz und gar auszufüllen scheint; auch gebietet er über eine correcte, freilich aber auch wenig durchgeistigte musikalische Technik (welche Tugend man grade letztuntlich nicht nachrühmen konnte), wenn er sich zwar auf große Declamationsfehler zu Schenken kommen läßt, wie in dem letzten Wagnonslide:

Kennst du das Land? wo die Citronen blühen, im



dunkeln Land die Goldorangen glänzen.

Endlich möchten wir ihm auch nicht, wie Reich, alle Phantasie absprechen, nur daß sie einen sehr stillen Postgang geht und es über das Liedliche, Zerliche, das ihm manchmal z. B. in Nr. 9, 18, 20 recht artig gelingt, nicht hinauszufragen scheint. Die Verlags-handlung beweist großes Vertrauen zu dem Componisten, indem sie, sehr gegen den gewöhnlichen Fluß, von einem bisher unbekanntem Autor gleich einen so umfangreichen, schon ausgestatteten Band (die Noten sind zwar nur in Steindruck ausgeführt) dem Publikum übergibt, welchen, da er sich als erster Theil ankündigt, mindestens noch ein zweiter zu folgen bestimmt ist. Erhalten wir doch auch von der Verlagshandlung in einem diesem Liederbuch beigegebenen Circular wieder einmal die Versicherung, daß seit Schubert kein so überigig begabter Liedercomponist erstanden sei, wie Scherzer, eine Versicherung, welche, wenn sie ein Unbefangener ansprache, an harmloser Gemüthslichteit freilich nur mit dem Inhalt dieser Lieder selbst zu vergleichen wäre. Wir trauen dem Componisten Einsicht genug zu, daß er ein solches Diplom, wenn es ihm ernstlich geboten werden sollte, selbst mit aller Entschiedenheit ablehnen würde. Von den 25 Liedern dieser Sammlung sind 15 nach Gedichten von Goethe componirt und an der Wahl derselben, wie „Blumengruß“, „Gleich und Gleich“, „Gefunden“, „Rätsel“, „Mit einem gemalten

„Pant“, „Schweizerlied“ u. s. w. erkennt man schon den innern Zug des Componisten. In einem gewissen Sinn wird und muß alle ächte Kunst zeitgemäß sein und sie wird immer in Gefahr stehen, sich in ein leeres Spiel zu verlieren, wenn sie sich begnügt, eine Welt zu umflutern, deren schönste Pläthen und zwar immer eifrenen, deren reife Früchte uns alle Zeit nähren werden, von welchen wir aber nicht immerfort den Samen für unseren eigenen Pflanzort stellen gewinnen wollen.

## Locales.

### Hofopertheater.

v. Br. Nach längerer Pause und mit Neubekleidung der Hauptpartien ging am v. s. w. Sonntagabend wieder einmal R. Wagner's „Tannhäuser“ in Scene. Wir bemerken, daß wir, als dieses Werk und mit ihm R. Wagner überhaupt zuerst an unserem Bühnenhorizonte auftauchte (wir sagen dies mit Hinblick auf sein früheres Erscheinen außerhalb der Hofoperbühne), zwar vollständig von dem bedeutenden Effect überzeugt waren, wenn dasselbe auf das Publikum hervorbringen würde, da sich gar viele Elemente vereinigen, um einen solchen zu erzeugen, aber wir hatten kaum vermuthet — und „Lohengrin“ gegenüber noch weniger — daß sich derselbe als ein so nachhaltiger behaupten würde. Wenn man zwar aus all den bisherigen Erfolgen dieser Schöpfungen einen Schluß auf einen ihnen innewohnenden dauernden Kunstwert ziehen wollte, so wäre dieser Schluß noch ein sehr verfrühter, denn ehe der Wahspruch der Geschichte über den Werth oder Unwerth menschlicher Leistungen als ein unwandeltbar feststehender angesehen werden kann, muß er durch eine längere Frist, als jene von ein paar Decennien befristet sein! Aber so wenig sich unsere Meinung über den geringen künstlerischen Kern in Wagner's Operndramen im minderen geändert hat, so unzweifelhaft dünkt uns auch heute noch, wie von Anbeginn, vor allen sein „Tannhäuser“, ein Werk, welches demjenigen, der es vom psychologischen und kulturhistorischen Standpunkte aus in sich aufzunehmen vermag, stets ein merkwürdiges bleiben wird. Hierin liegt überhaupt — bei sonst vielfacher Verwandtschaft — der vornehmste Oegensatz Wagner's zu Meyerbeer. Das Subject des ersteren ist mit seinen Schöpfungen aus das Große verweisen, während Meyerbeer's Ich völlig angethan der dessen selbst. Meyerbeer besitzt oder vielmehr, um genauer zu sprechen, besaß ungleich mehr plastisch-musikalisches Vermögen als Wagner, dagegen fehlt ihm alle Idealität, die uns bei diesem imponiren würde, wenn sie nur nicht auf so schwachem sinnlichen Fundament ruhte.

Die diesmahlige Darstellung des „Tannhäuser“ erregte das Interesse des Publikums, welches sich außerordentlich zahlreich eingefunden hatte, vornehmlich dadurch, daß Herr Anderer zum ersten Mal als Repräsentant der Titelfalle erschien. Herr Grimmlinger war ohne Frage ein vorzüglicher Darsteller derselben, als Sänger aber eben so unzweifelhaft seiner Aufgabe nur unvollständig gewachsen. Von Herrn Anderer durfte man nicht erwarten, daß sich diese Seiten harmonisch durchdringen würden und diese Erwartung wurde an seineswegs getäuscht.

Was Herr Grimmlinger nur durch geistreiche, mitunter zwar bis zum Dämnißigen gesteigerte Reflexion errichtete, das scheint bei Herrn Anderer vermöge seines sinnlicheren Darstellungsvermögens als ein Akt unmittelbarer Inspiration und ereignet uns daher mit viel überzeugender Gewalt. Gilt dies schon selbst von der großen Schlussscene des dritten Actes, in welcher Herr Grimmlinger doch anerkannt Vorzüglichste leistete, so insbesondere von der Scene im Venusberg, in welcher uns Herr Anderer den Kampf zwischen sinnlich schmadmüthigen Liebesbegehrten und energischem Köseigenen zur Freiheit mit ungleich größerer Naturwahrscheinlichkeit veranschaulichte, als dies Herr Grimmlinger vermochte. Nur eine noch etwas größere Machtfülle des Organs und einige Mäßigung in der grauenvoll wüßten Schlussscene, die nahezu an Adrienne Lecouvreur erinnert; und Herrn Anderer's Tannhäuser wäre die vollkommenste Reproduction dieser durchaus unheimlichen Gestalt, die sich überhaupt denken ließe. Aber auch in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit war sie der schlaften Schreien, mit welchen dieselbe ausgezeichnet wurde, durchaus würdig, wie denn dieser Künstler mit einigem Stolz von sich sagen darf, daß er noch selten in die Schladt zog, ohne seggekrönt heimzukehren und zu jenen wenigen gehört, deren Vorkehr dem Boden der Natur entprieß.

Hr. A. aus als Elisabeth entwickelte all die trefflichen Qualitäten, welche wir an ihr bereits kennen und schätzen; wegen der ihr überhaupt ein für allemal fehlenden im Einzelnen immer wieder mit ihr zu haben, wäre eben so unbillig als langweilig. Sie fand verdiente Anerkennung. Wie sehr ihre Leistungen durch ihren Mangel an dramatischer Begabung, vor Allen an mimischer Ausdrucksfähigkeit beeinträchtigt werden, konnte man an dem Oebet im dritten Act erkennen, wo ihre Oelung, von diesen Einflüssen nicht getrübt, von schöner Wirkung war. Adolfin Hoffmann als Venus und Herr Mayerhofer als Landgraf füllten ihre Stelle lobenswerth aus. Ganz besonderes Lob aber gebührt der Vorstellung im Ganzen, welche vielleicht die erstliche, abgerundete war, die man noch von dieser Oper gehört hat. Die Auslieferung der Twerdtäre, diesem anorganischen Mikrokosmos der Oper gehört zu den bewunderungswürdigsten Meisterstücken unseres Theater.

## Breitungschau.

Die „Niederheinische Musikzeitung“ bringt folgenden Bericht über das neue Musikinstitut in Florenz:

Die Regierung von Toscana hat eine Commission ernannt, welche den Zustand der Musikschule, die mit der Academie der schönen Künste in Florenz verbunden ist, untersuchen soll. Sie besteht aus den Herren Mazzolno, Caffamovata, Mariotti und Favosi; der Letztere hat eine kleine Schrift herausgegeben, welche die Vorschläge der Commission enthält.

Was zuerst den Hauptpunkt, die Geldmittel, betrifft, deren man zur Erhaltung eines neuen musikalischen Instituts bedarf, so soll zu der bisherigen Summe für die Musikschule die jährliche Ausgabe geschlagen werden, welche zur Befoldung der jetzt aufgehobenen großherzoglichen Capelle bestimmt war. Jedoch sollen die Mitglieder dieser Capelle, welche nicht bei der neuen Anstalt beschäftigt werden, Entschädigung erhalten.

Die zweite Section der Academie der schönen Künste (die erste ist für die zeichnenden Künste bestimmt), welche bisher der Musik gewidmet war, soll davon getrennt werden und ein neues Istituto musicale oder eine musikalische Academie bilden. Sie wird aus wirklichen und aus correspondirenden Mitgliedern bestehen; alle wirklichen Mitglieder müssen Componisten sein und können erst gewählt werden, wenn sie bereits verschiedene Beweise von ihrem Talente gegeben haben.

Mit dieser Academie wird eine Musikschule verbunden, welche in allen Dingen unter der Leitung eines besonderen Verwaltungsrathes steht, der aus der Mitte der Academie gewählt wird.

§ 1. Der Unterrichts betrifft: 1. Contrapunkt und Composition, zwei Lehrer. 2. Oelung, drei Lehrer; der erste von ihnen ist zugleich Lehrer der Declamation und der Bildung fürs Theater. 3. Zoffeggiere, drei Lehrer. 4. Ghorgefang, die bereits genannten Oelungslehrer, welche vorzüglich auf die gute Ausführung der classischen Musik für Kirche und Theater zu sehen haben. 5. Orgelspiel und praktische Orgelbegleitung, ein Lehrer. 6. Fortepiano als Virtuosen-Instrument, ein Lehrer. 7. Fortepiano als Begleitungs-Instrument, ein Lehrer. 8. Violine und Viola, 9. Violoncell und 10. Contrabaß, vier Lehrer. 11. Holz-Blasinstrumente, ein Lehrer. 12. Blechinstrumente, ein Lehrer.

Die Commission sieht die Mängel dieses Planes, namentlich in Bezug auf die Zahl der Lehrer, sehr gut ein, allein sie meint mit Recht, daß Etwas besser als Nichts sei, und rechnet auch auf die Betranzung von Receptoren aus den beschäftigten Schülern der Anstalt.

In der Sache selbst zeigt sich die Commission nichts weniger als verblendet über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Italien. Sie erkennt den Verfall der Oesangkunst vollkommen an und empfindet deshalb die sorgfältigste Vorkehr bei der Wahl der anzustellenden Oelungslehrer. Ferner sagt sie in ihrem Berichte ausdrücklich: „Die Commission hat die Unwissenheit und, was noch schlimmer ist, die Abneigung vieler Componisten in Betracht der classischen Musik sehr ernst gewarnt und ist der Ansicht, daß diese Musik allein im Stande ist, den guten Geschmack wieder neu zu beleben und die Tonkunst vor dem unvermeidlichen Verfall zu retten.“ Zu diesem Zwecke besonders soll das musikalische Institut jährlich mehrere große und kleine Concerte geben. In den großen wird

man classische Compositionen für großes Orchester und für große Chormassen aufzuführen, die feineren sind für Kammermusik jeder Art, besonders für Quartette, bestimmt.

Man hofft, daß das neue Institut mit dem Beginn des folgenden Jahres eröffnet werden könne. Es ist erfreulich, daß sich in Florenz miten unter den unruhigen Zuständen und gährenden politischen und sozialen Verhältnissen die erste Beachtung der Kunst Bahn bricht, und daß man den glücklichen Augenblick für Berücksichtigung der Wünsche von Toscana bei der piemontesischen Regierung benutzte, um den classischen Boden aller Künste, die Stadt der Medicis, das Athen von Italien, vor Vernachlässigung zu bewahren.

## Nachrichten.

G. N. Herr Aristide Farrenc in Paris eröffnet eine Subscription auf ein Sammelwerk ausgewählter Compositionen für Clavier allein von den namhaftesten Componisten der ältesten bis zur neuesten Zeit. Der Prospectus nennt folgende Componisten, deren Clavierwerke bei diesem Unternehmen eine theilweise und mehr oder minder vollständige Aufnahme finden sollen:

16. Jahrhundert. — William Byrd, John Bull, Claudio Merulo. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Orlando Gibbons, Frescobaldi.

Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Jacques, Chabignon de Chambonnières, Louis Couperin, N. le Bègue, d'Anglebert, Joh. Kuhnau, Georg Ruffat, Georg Böhm, Bernardo Pasquini, Henri Purcell, J. C. Kerl, J. J. Froberger.

Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Joh. Seb. Bach, Francesco Durante, Domenico Scarlatti, N. Porpora, Paradies, Telemann, Nigelmann, François, Couperin, Händel, Wacoua, Gottlieb Ruffat, Marcello, Ripoli, Watterson, Pater Martini, Christoph Schaffraath, Wilhelm Friedemann Bach, d'Agincour, Dandrien.

Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. — C. Ph. C. Bach, J. Haydn, Mozart, Nigelnann, Kirchner, Albrichtsberger, Duffel, Bassilio Ceffe, Georg Wenda, J. G. Edard, J. Steffan.

19. Jahrhundert. — Beethoven, Cramer, Hummel, Field, Weber, Mendelssohn, Ramon Ferrernac, Chopin. \*)

Biographische und historische Bemerkungen, Andeutungen über den Vortrag und Erläuterungen über die Ausföhrung der Verzierungen und anderer Zeichen werden diese Sammlung, welche unter dem Titel: „Le Trésor des pianistes“ erscheint, begleiten. Die älteren Stücke sollen in moderner Notenschrist übertragen, aber sonst ohne jede willkürliche Veränderung und dem Text und Inhalt nach getreu nach den Originalen erscheinen. Die ganze Sammlung soll aus 10 bis 12 Lieferungen, jede ungefähr zu 300 Seiten bestehen. Jährlich erscheinen 2 Lieferungen. Der Preis der Lieferung ist auf 25 Francs festgesetzt. Einzelne Lieferungen werden nicht abgefallen. Subscribenten werden gebeten, sich franco an Herrn A. Farrenc (Rue, Tailbont 10) in Paris zu wenden.

Lachner's „Catharina Cornara“ wird in der I. Oper in Berlin zur Aufföhrung vorbereitet.

\*) Wir vermissen in diesem Verzeichnisse die wichtigsten Namen, so: Johann Christian Bach, Buxtehude, J. F. Bachelbel, Gabrieli, Morband, S. Schmid u. A. — Auch würden wir es präzisöhr finden, wenn die Sammlung mit Philipp Emanuel Bach oder Joh. Christian Bach abgeschlossen würde. Schon der Umstand, daß, wie es im Prospectus heißt, die Clavierwerke von Mozart, Beethoven und Weber vollständig aufgenommen werden, und welche zusammengekommen doch wenigstens den vierten Theil der Sammlung einnehmen müßten, wird Manchem den Verdacht zur Subscribenten nicht rahtman erscheinen lassen. Ueberhaupt scheint das Unternehmen nur für die wenig bekannten französischen Componisten ein Interesse zu bieten; alle übrigen Componisten sind entweder überall zugänglich oder es ist zu wenig Sicherheit für eine Correctheit und Gehalt ihrer Werke geboten. So z. B. wären wir wenigzeitig zu wissen, welche Stücke von J. C. Kerl der Herausgeber aufzuarbeiten gedent und was er für Vorlagen hat.

Spoehr's „Haus“, geschrieben im Jahre 1814, ging in Dresden am 5. October neu einstudirt und der Leitung des Kapellmeister Rietz in vorzüglichöhr Weise und mit großem Beifall in Scene.

Die Zahl der musikalischen Vereine in Hamburg ist durch die Gründung einer „Singsalademie“ durch den Musiklehrer Frn. G. Schellöhr noch vermehrt worden.

Am 11. October fand im neu renovirten Stadttheater in Salzburg ein Concert der Liedertafel zum Vortheile ihres Chormeisters Herrn Taur statt. Aufgeföhrte wurden zwei Duettinen: eine von Taur, die andere von Lindpöhtner zu den „Achtstücken“, dann vier Stöbre von Reincke, Schubert, Stern und Mendelsöhn und endlich Solostücke auf dem Violoncell und auf der Harfe vorgetragen von Frn. Eigenbarth und von Fr. Mäner.

Wien.

Die zweite Novität der Opernzeitung wird am 19. November, zum Namensfest Ihrer Majestät der Kaiserin, Verdi's „Nigoleto“ sein. Das ist also die erste That des Comite's, in welchem der „deutsche“ Musiker, Componist und Kapellmeister Herr Esser die Verantwortlichkeit für die örtlichöhr Gehöhrung übernommen hat. — Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin auf einen Aufsatz in der letzten Nummer der „Rezeensionen“, (die Comödie im Theater) hinzuweisen, in welchem der traurige Zustand dieses Kunstinstitutes nur in das rechte, wenn auch in ein etwas großes Licht gestellt wird.

Die vier Gesellschafts-Concerte, deren erstes nicht am 4., sondern am 11. November stattfinden, bringen, laut vorsäufiger Anzeige: Von Beethoven: Die D-Beffe und die vierte Symphonie, von Mozart: die Maurer'sche Trauermusik, von Schumann: „Manfred“, von Schubert: Symphonische Fragmente, von Catei: Duettine zu „Semiramis“, von Volkman: Clavier-Concert, von Debross und von Bruhl: „Requiem“ (Üebersetzt von Hebbel für Solo, Chor und Orchester. — Im ersten Concert der Singacademie am 15. November kommen Werke von J. S. Bach, Palestrina, Potti, Mendelsöhn, Schumann („die Talsämann“) und zwei Frauenöhrer und Wilhelm Kuff zur Auföhrung. Das zweite Concert der Singacademie findet am 6. Jänner statt und bringt eine Novität für Wien, nämlich den dritten Theil der Faustmusik von Schumann mit Orchester.

Bei dem allgemeinen Interesse, welches die demnäöht stattfindende Aufföhrung des lange Zeit unbedacht gebliebenen Tratoriums „Il ritorno di Tobia“ von Josef Haydn erregt, glauben wir durch die Mittheilung, daß sich die Veröghandlung Westöhl & Basing hier im Besöhr der Partitur die Becher theilweise bis jetzt unbedacht gebliebenen Werke von Josef Haydn befindet, den sachverständigen Bekehrten des großen Weithers einen Wunsch zu ermitteln. Diese Werke sind folgende:

„Der Ritt“, per in comedia Marchese.“ 3 für Tenor, 1 für Bass, componirt 1763 (italienisch.)

La Canterina (opera buffa), Intermezzo a 4 Vocen, in 2 Acten, componirt 1766 (italienisch.)

Lo Spensale, Dramma giocoso in 3 Acten, componirt 1768 (italienisch.) Die Duettine und der Anfang der ersten Arie fehlen.

Le Pesceatrici, Oper in 3 Acten, comp. 1770 (italienisch.) Ohne Duettine, auch fehlen einige Gesangstücke.

L'Infedeltà delusa, Barletta in 2 Acten, comp. im September 1773 (italienisch.)

L'Incontro improvviso, Oper in 3 Acten, comp. 1777 (italienisch.) Im zweiten Act defect.

Il mondo della Luna, Dramma giocoso in 3 Acten, comp. 1777 (italienisch.) Im zweiten Act defect.

La fedeltà premiata, Dramma giocoso in 3 Acten, comp. 1779 (italienisch.) Aufgeföhrte bei der Gründung des neuerbauten Theaters in Sberbaz im Jahre 1780. Das finale des ersten Actes und der ganze dritte Act sind verloren gegangen.

Madrigal, „Der Sturm.“ „Hark the wild uproar of the winds,“ comp. 1792 (englisch.) Dasselbe pflegt auch als Effertorium mit dem Texte: Domine auxiliator aufgeföhrte zu werden.

Der „Ritter Roland“, heroisch-epische Oper in 3 Acten, „Aufgeföhrte à grand orchestre auf dem großen kaiserlichöhrlichen Theater in Mannheim“ (deutsch.)

Il rifiuto di Tobia, Tratorium (Azione sacra) in 2 Abtheilungen (italienisch mit deutscher Uebersetzung.)

Die Copien wurden mit Bewilligung Sr. Durchlaucht des Fürsten Sberbaz im Jahre 1846 auf Veranlassung des nun verstorbenen Kunsthändlers H. F. Müller von den im Eisenbacher Archiv vorfindlichen Originalen genommen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Hofzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Musik- und Musikalienhandlung: Wefflein & Hüfing, vormals G. F. Wäcker's Witwe. — Abonnements: Für 1 Jahr (62 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (36 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. Mit Fortschreibung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Robert Franz. — „Aufregung solle die Kunst“. — Rezensionen. — Correspondenz. — Fiediger's Ergel. — Curiosum. — Kabrichen. — Aufzug.

## Robert Franz.

... r. Unter den in der Gegenwart lebenden Tonkünstlern nimmt Robert Franz eine ausgezeichnete Stellung ein; in den letzten zehn Jahren hat sein Name mehr und mehr an gutem Klang gewonnen, und man erkennt jetzt allgemein an, daß nicht nur seine rein musikalischen Naturanlagen, sowie tüchtiges Wissen und Können allein ihn der Kunst werth und wichtig machen, sondern daß sie ihm auch thatsächliche Förderungen zu danken hat.

Ueber seine höchst reelle praktische Wirksamkeit als Director der Singakademie in Halle ist bei Gelegenheit der Errichtung des Händeldenkmals schon Einiges mitgeteilt; es genügt deshalb hier nur im Allgemeinen ins Gedächtniß zurückzurufen, daß die vortreffliche Entwicklung der dortigen Musikzustände ganz besonders eine Folge seines rein künstlerischen Waltens ist.

Hauptsächlich jedoch beruht Franz' musikalische Bedeutung auf seinen Compositionen, welche sich eine völlig selbständige Stellung in der neuen Musikepoche erworben haben, und jedem Unbefangenen bei näherem Eingehen als spezifisch unterschiedlich erscheinen von den zahllosen Erzeugnissen der von den Brosamen der reichen Herren lebenden Nachahner. Bei Franz ist in der That Neues und Originelles, und mit Recht zählt man ihn mit Schubert und Schumann als den dritten deutschen Viedercomponisten. Es ist aber mindestens voreilig, die Franz'schen Lieder wie man öfters thut, nach irgend einem psychologischen Schema neben die Schubert's und Schumann's zu rubriciren, oder in Schubert den Höhepunkt deutscher Lyrik, in Schumann und Franz dagegen nur schlechting Epigonen zu erblicken. Der geistlichste Weg der Betrachtung führt auch hier zu richtiger Würdigung, denn schon ihr Auftreten nacheinander läßt auf eine innere Entwicklung desselben von ihnen cultivirten Object's schließen. Die allgemeine musikalische Potenz beweist nichts für die specielle Bedeutung eines Genies; find Schumann und Franz ihrer allgemeinen musikalischen Potenz nach gegen Schubert auch nur secundäre Größen, so steht es doch auch wiederum fest, daß nicht sowohl Schubert als vielmehr Schumann der eigentliche Typus des modernen musikalischen Empfindens ist, und was Franz betrifft, ist es ihm, wie eine kurze Erörterung zeigen wird, vergönnt gewesen, dem Liede insbesondere eine bis jetzt wenigstens abschließende, weil in sich vollendete Ausdrucksform zu geben — damit aber die von Schubert geschaffene, von Schumann weiter gepflegte Gattung des modernen deutschen Liedes zu ihrem ästhetischen Höhepunkt zu führen.

Als die höchste Aufgabe dieser speciellen Gattung der Vocalcomposition muß das vollkommen gegenseitige Durchdringen von Dichtung und Musik betrachtet werden. Der Text gibt dem in der Musik ausgedrückten Gefühl die sachliche Klar-

heit des bestimmten Gedankens, ohne sie ihrer freien Eigenthümlichkeit zu berauben; die Musik erhebt wiederum den Gehalt der Dichtung zu einer unmittelbaren Eindringlichkeit, welche das Wort allein nicht zu erreichen im Stande ist. Als Muster aller Zeiten stehen Seb. Bach's Choräle da, mit denen das moderne deutsche Lied, so sonderbar dick auf den ersten Blick erscheinen möchte, eine wertwürdige Aehnlichkeit hat. Wie das geistliche Lied das edelste Product damaliger Poesie, so ist es jetzt das weltliche; wie die Spitze der lyrischen Musik damals der Choral, so jetzt das Lied. Wie in jenem der rein lyrische Inhalt des Textes je nach Bedürfnis sein, wenn auch gegebenes Object, durch Modificationen der Melodie, besonders aber durch unendlich reiche Mannigfaltigkeit der Harmonisirung immer gleichsam von neuem erzeugt, so trägt die moderne weltliche Lyrik, wenn auch verschieden vom Choral, durch dessen gegebene Melodie, gleichsam neu schaffend, doch dasselbe Princip in sich. Von den übrigen Gattungen der Vocalmusik kann das nicht so entschieden behauptet werden. Denn in der dramatischen Musik sowie in der oratorischen gibt der Text nur die Grundstimmung an, aus der ein mehr oder weniger selbständiges Musikstück sich erzeugt; epischen Stoffen gegenüber spielt die Musik größtentheils eine descriptive Rolle. Das Lied dagegen geht jederzeit auf die unmittelbare Wiedergabe des rein lyrischen Inhaltes hin, möge es entweder in einfacher Form das Allgemeine derselben in eine entsprechende, in den verschiedenen Strophen unverändert bleibende Melodie zu einem Stimmungsbilde zusammenzufassen, oder als durchcomponirtes Lied mit der Darstellung dieser allgemeinen Stimmung sich nicht begnügen, sondern mehr declamatorische und dramatische, nach Bedingung des Textes auch descriptive Elemente der epischen Musik in sich aufnehmen, indem es auch in die Nebencharakteristiken und Modificationen des Hauptgefühls speciell eingreift, und uns das ganze Pathos der Dichtung zu vergegenwärtigen sucht.

Somit versteht sich von selbst, daß wir die ästhetische Vollendung eines Liedes nicht nach der Musik allein beurtheilen können; ihr muß eine Dichtung von entsprechendem Werth zu Grunde liegen, indem sonst ein inhaltsloser, unbedeutender Text auch eine gleichgeltende Musik zur Folge haben, oder die Beziehung zwischen beiden lockerer sein, und bei einem Tonsetzer von Begabung die Dichtung von der Musik völlig in den Hintergrund gedrängt würde, so daß man fragen könnte, wozu sie überhaupt vorhanden sei. Zu einem schönen Liede gehört also vor Allem ein schöner, acht lyrischer Text, der eine bestimmte Weise verlangt, die gleichsam aus sich heraus erzeugt; nicht ein solcher, dem sie durch Reflexion von außen aufzubringen wird, oder in dem nur Veranlassung zu musikalischen Ergüssen gegeben ist.

Schon hieraus erhellt, daß das Lied eine der Entwicklung der lyrischen Poesie analogen Bildungsengang nehmen mußte. Von Göthe bis auf die neueste Zeit herab hat die Lyrik ihr

eigenstes Wesen immer klarer herausgearbeitet, und namentlich in Heine ihren vollendeten Ausdruck gefunden. Ebenso hat die neuere Musik, deren Charakter wesentlich lyrisch ist, seit Schubert ihren Inhalt immer deutlicher entwickelt, und nach der rein musikalischen Seite hin in Mendelssohn, Chopin und Schumann, nach der speciell vocalen in Schumann und Franz ihre bedeutendsten Repräsentanten gefunden. Beide Richtungen gehen darauf hinaus, das innerste Leben des Individuums in allen seinen Erscheinungen zu erschließen und in seiner allgemein gültigen Bedeutung mit der Außenwelt zu vermitteln.

So auch im Liede; Schubert steht mit seiner ganzen Persönlichkeit noch unmittelbar unter dem Einflusse des Beethoven'schen Geistes. Er ist weit mehr spezifischer Musiker als speciell Vocalcomponist. Aber bei ihm brechen die festen unerschütterlichen Formen Beethoven'scher Rhetorik in lyrisch-epische Trümmer, aus denen wiederum die kostlichsten Blüten frischer Melodik und unerhöplicher Harmonik üppig hervorwachsen. Darum, weil er jene feste Form durchdrungen, greift er auch zum Wort, aber das Musikalische bleibt der überwiegende Factor, das Wort ist mehr oder weniger nur Fülle desselben. Der unwiderstehliche Reiz seiner Lieder beruht mithin hauptsächlich auf dieser musikalischen Fülle, auf der selbständigen Ursprünglichkeit der Melodie, auf der reichen üppigen Harmonie und Modulation, besonders aber auf der untrüglich sicheren, gesund und kräftig markirten Grundstimmung.

Die Texte dagegen sind oft unbedeutend, nicht selten unpoetisch, mitunter sogar widerwärtig; ganz natürlich, denn die moderne Kritik verstand die nicht lange erst angetretene Herrschaft über die Gemüther noch nicht in so seine Formen zu kleiden. Dagegen stehen Text und Musik bei Schubert, dem jener in vielen Fällen nur allgemeine Anregung bot und dann weit von ihm überflügelt wurde, oft in ziemlich äußerlichem Verhältnis zu einander.

Das letztere erklärt sich aber auch aus seiner, trotz aller Kritik doch immer noch vorhandenen Richtung auf die dramatischen und epischen Formen, in denen das descriptive Moment des musikalischen Ausdrucks hervortritt. Er wählt meist malerische Situationen zu seinen Objecten, vergleiche: die Winterreise, die Müllerlieder, die Ossianlieder; die Götterischen: Gretchen, Erlkönig, Suleika etc. Hier tritt denn auch die Begleitung der Melodie sehr selbständig malerisch gegenüber. Keine Stimmungslieder kennt Schubert fast gar nicht, wie er denn von Heine nur sechs Lieder componirt hat. Alles dieses, und die oft auch wenig concise Schreibart Schubert's, der dem durchdringenden Strome seiner Phantasie nicht die hemmenden Fesseln der Kritik anzulegen pflegte, stellt ihn als einen Vorkämpfer dar, der zwar wie kein anderer geeignet war eine neue Weltung zu schaffen, ihr Hauptmarkesteine zu setzen, aber nicht die reinsten und bis ins Einzelne ihrem Wesen entsprechende Art derselben durchzuführen.

Nachdem nun die lyrische Poesie ihre höchsten Triumphe gefeiert, und in Verbindung mit der Philosophie und der neuere poetischen Literatur überhaupt einen mächtigen Umschwung des Empfindens und Denkens hervorgebracht hatte, trat Schumann als Erbe Beethoven's und Schubert's auf. Dem inneren Kern seines Wesens nach mit Beethoven'schen Gedanken und Problemen kämpfend, steht er hinsichtlich seines musikalischen Materials zugleich auf Schubert'schem Boden; der Bruch der rhetorischen und epischen Form vollendet sich aber in seinen ersten Werken und er wird in ihnen Programmmeister. Individuelle lyrische Stimmungen in reicher Mannigfaltigkeit, phantastischer Form und dem romantischen Weltwunder durchdrungen, sprossen als Davidsbündler tänze, Kreisleriana, überschriebene Phantasiestücke, Bilder, Scenen, Novellen etc. aus seinem wunderbaren Geiste hervor. Bei Schumann ringt das Poetische nach seiner Individualität

sirung, weshalb ihm auch die poetische Intention die Hauptsache, die rein musikalische Form an sich gleichgültiger war.

Der Hauptreiz und die wesentliche Bedeutung des Schumann'schen Liedes liegt daher ohne Zweifel in der unmittelbaren poetisch gehobenen Stimmung, in welche es uns versetzt. Nicht mehr die Schubert'sche Fülle der breiten, großen Melodie, nicht mehr die Einfachheit und Urfraft der Modulation, sondern knappere, aber pikante melodische Wendungen, kunstvollere Harmonisirung, eigentümliche Rhythmen. Die Declamation und Recitation nimmt eine hervorragende Stellung ein; die Begleitung dient meist poetischen Intentionen, ohne daß sie von der Melodie gerade organisch aus sich heraus erzeugt würde; seine Sätze sind jedesmal ein poetischer Rückblick oder eine poetische Fernsicht. Allein diese in der reich poetischen aber phantastischen Natur Schumann's begründeten Eigenschaften verleihen eben seinen Liedern jenen süßen Hauch der Poesie, jene unübertroffene Naturfrische und träumerisch-gläubige Sehnsucht. Dies gilt freilich nur von seinen besten, in die frühere Periode seines Wirkens fallenden Produkten. Denn in der späteren tritt die poetische Reflexion so in den Vordergrund, daß die Musik eben nur illustrierend beiseite geht — z. B. die Götterischen Mignon- und Harfenlieder. Schent Schumann sich doch nicht der poetischen Intention zu liebe, geradezu mit einem Septimenaccord zu schließen; kann er sich doch überhaupt nicht allemal so unmittelbar der Sache selbst hingeben, daß diese ihn gleichsam zu ihrem Organe macht. Daher bei ihm auch im Liede nicht jene absolute Verschmelzung von Poesie und Musik erreicht worden ist, zu deren Höhepunkt gerade das Lied erhoben werden kann. Das wird auch noch bestätigt durch Schumann's Neigung zur Ballade, worin er vielleicht das Höchste geleistet hat.\*)

Wenn wir nun überzeugt sind, daß es Robert Franz vergront gewesen ist, im Laufe seiner Entwicklung das oben ausgeprochene Resultat zu gewinnen: Poesie und Musik im Liede zu einer organischen Einheit zu verschmelzen, und das Lied somit in seiner reinsten ästhetischen Form zu seinem eigentlichen Wesen herausgebildet zu haben — so find wir uns wohl bewußt, hiermit zunächst nur eine Behauptung aufzustellen, deren Anerkennung von einer unbefangenen Prüfung der Sachverständigen abhängt; doch mögen, da eine speciell musikalische Nachweisung dafür hier nicht am Orte ist, folgende Punkte zu weiterer Orientierung dienen.

Zunächst scheint Franz durch seine Naturgabe zum reinen Lyriker bestimmt zu sein, denn wir finden zum allergrößten Theil rein lyrische Stoffe in seinen Liedern, Balladenmäßiges nur höchst vereinzelt, äußerlich Dramatisches gar nichts, auch nichts dem Verwandten, Komisches; dagegen viele der ächt lyrischen Texte von Heine, Volkslieder und die Perlen aller modernen Lyriker. Er kennt den episch-märchenhaften Ton, er versteht sich auf die psychologische Dramatik des inneren Gesühlslebens, auf die Leidenschaft wie auf die Contemplation —

\*) In Betreff der Melodie bei Schumann ist zu bemerken, daß seine Lieder größeren Theils das specisch gelangmäßigste vermischen lassen. Schumann hatte, als er anfang Lieder zu schreiben, fast nur für Clavier componirt, aber er ist auch durch spätere praktische Erfahrung nicht zur Erkenntnis der eigentümlichen Bedingungen durchgedrungen, welche in dem Stimmorgane selbst für eine wahrhaft gelangmäßige Melodiebildung gegeben sind. Selbst seine vollständigsten Vocalcompositionen, die Peri- und der Faust Lieder, namentlich letztere, an manchen Schwierigkeiten in dieser Beziehung — in seinen Liedern aber ist es, dem Charakter dieser Compositionsgattung entgegen, gerade ein nicht unerheblicher Mangel, daß sie zum Theil fast gewaltiger Melodie nur declamatorische Wendungen enthalten, die man sich ohne Begleitung fast gar nicht zu denken vermag. Dagein gehören auch manche auffallende rhythmische Bewegungen, die man sich nur aus einem zu engen Anschluß an die Wortdeclamation erklären kann, oft unvermutete Abweichungen und Wiedertritte der Stimme u. dgl. So wirksam und ausdrucksvoll dies gemeinen sein mag, so poetisch, zu reich und pikant — dem Liede als solchem kommt es schwerlich zu.

aber das alles sind ja der *Zeit* als solcher keineswegs fremdartige Eigenschaften. Diese rein lyrischen Texte stehen dem Gesanglichen weit näher als alle andere, sie fordern es gleichsam und bilden daher eine natürliche Bedingung zur innigen Vereinigung mit der *Musik* im *Liede*.

Hierzu kommt zweitens, daß *Franz* seinem musikalischen Material nach *Schubert* und *Schumann* in sich verarbeitet hat. Dies bedarf für den auch nur entfernten Kenner einer einfachen Hinweisung auf seine ersten Sachen: die musikalisch-poetische Welt dieser beiden großen Geister kommt uns hier in mannigfacher Weise traulich entgegen.

Aber zu einer eigenen Selbständigkeit arbeitet *Franz* sich durch einen neuen, bei seinen beiden Vorgängern, namentlich bei *Schubert*, nicht bemerkbaren, für ihn aber desto bedeutungsvolleren Einfluß empfangend, nämlich durch *Seb. Bach*. Was dieser größte Vorfürer in rein musikalischer Hinsicht für ihn wurde, erkennt man in folgendem: a) Im Durchschnitte überwiegt die polyphonische Arbeit, deshalbs ist b) die Melodie ein organisches mit der Begleitung verwachsenes Glied des Ganzen, in ihr finden wir bei *Franz* *Bachs* Wendungen in reicher Anzahl. c) Die Modulationsverhältnisse sind groß und breit angelegt; *Franz* mobilirt meist in den nächstverwandten Tonarten, daher die schillernde, zwischen *Dur* und *Moll* schwebende Natur mancher seiner Lieder, zum Unterschiede von der klassischen, meist in *Tonika*, *Dominante* und *Unterdominante* modulirenden *Musik*. Verminderte Uebergangsaccorde fehlen, die Generalaccorde werden fast ausschließlich benutzt, das leiterigene Tonsystem durchaus angewendet. d) Ebenso die Neigung zu *Septimen-* und *Nonensequenzen*, und e) mit dem Sequenzartigen zusammenhängend die Erscheinung, daß größere architectonische Glieder in dreifacher Parallelität einander folgen, während in der klassischen *Musik* die Zweifeltigkeit durchsichtlich vorherrscht. f) Das Durcharbeiten gegenständlicher Momente ist äußerst fein, namentlich in *Franz*' letzteren Sachen; fast alle starken, ruckweise erfolgenden Gegenätze ordnen sich der allgemeinen Stimmung unter.

Weit bedeutender bemerkbar ist drittens der *Bachs*'sche Einfluß in Bezug auf die Methode der *Invention*, wenn man so sagen darf. Denn bei *Bach* ist jener Grundsatz von der Vermählung zwischen *Wort* und *Ton* in so staunenswerther Weise Wirklichkeit geworden, daß, was auf diesem Gebiete in Zukunft auch immerhin gemacht werden, an ihm das kritische Normalmaß wird finden müssen. Es sind hier aber nicht seine fugirten *Sätze*, *Arien* und ausgedehnten *Claviercompositionen* im streng contrapuntistischen *Styl* gemeint, sondern diejenigen Anknüpfpunkte seiner musikalischen Größe, mit denen unser gegenwärtiger *Faß* zusammenhängt: seine *Choräle*, *Recitative*, seine *Ornamente* für musikalische Entwürfe, seine *Ideenconception* überhaupt. Hierin finden wir den Schwerpunkt der künstlerischen Bedeutung *Bachs*'schen Geistes für unsere *Zeit*; nicht der unendlich kunstvoll und reich-symbolisch ausgepönnene *Figuralstyl* des Meisters aller musikalischen Kunstle — nach dieser Seite hat er in *Beethovens* einen, wenn auch polarisch entgegengesetzten Genossen gefunden — wohl aber die unmittelbare musikalische *Conception* des poetischen Gedankens ist das ewig Normale an *Bach*. Bei ihm ist das *Wort* *Ton* geworden; und daß er dieses Ziel mit Bewußtsein verfolgt hat, zeigt eine einfache Vergleichung der zweifachen vielfachen Texte und musikalischen Bearbeitungen einer und derselben *Melodie* (z. B. *Veilich* du meine *Weg*).

Schon aus diesem Verhältnisse von *Franz* zu *Bach* geht mit *Schumann* verglichen eine ganz andere Art der *Melodie* bei ihm hervor, auf deren Eigenthümlichkeit nicht dringen genug hingewiesen werden kann, sowohl um das innere Wesen seiner *Lieder* zu verstehen, als auch um bei dieser Gelegenheit einen beiderseitigen Blick in das Geheimniß der *Bachs*'schen Schöpferthätigkeit zu werfen. Die staunenswerthe *Elasticität* der *Bachs*'schen *Motive*, sei es in den *Fugen* oder anderswo,

diese Entwicklungsfähigkeit, die ganz unmittelbar das Gefühl der Unendlichkeit bietet, diese in den complicirtesten Verwicklungen fortwährend freie, leichte, natürliche und völlig ungenutzte Beweglichkeit seiner Themen beruht zum Theil auch darauf, daß sie sämmtlich die reichsten harmonischen Bedingungen bereits in sich selbst tragen, und im Verlaufe bestimmte harmonische Verhältnisse umschreiben, die beim Anhören des *Motiv* von selbst sich zu ergeben scheinen. Die *Intervalle* sind so zu einander gestellt, daß ihre Folge einen in sich selbst ganz fertigen harmonischen Körper bildet, ohne daß man einen bestimmten *Accord* zu hören bekommt. Diese im *Motiv* selbst liegenden Möglichkeiten entwickeln sich meist erst im Verlaufe des *Stückes*, jedesmal aber mit so elementarischer Natürlichkeit und ungenutzterer Einfachheit, daß man nicht sagen kann, sie kommen hinzu, oder das *Motiv* wird harmonisirt, sondern sie treten aus ihm heraus, wie die *Blüthenblätter* aus der *Knospe*. Diese Art der *Melodiebildung* scheint in der neuen *Zeit* ganz in Vergessenheit gerathen zu sein; ja man kann ohne Weiteres behaupten, sie ist in dieser Ausdehnung bei *Bach* ganz einzig in der *Geschichte* — er schuf und vollendete sie. Die klassische *Musik* schlug wesentlich andere Bahnen ein; sie arbeitet in dem sogenannten thematischen *Styl*, der bekanntlich darin besteht, daß die *Motiv*e in ihre natürlichen Bestandtheile zerlegt, und diese mannigfaltig combinirt, erweitert u. werden, und zu neuen Gestaltungen führen, die dann häufig ganz andere modulatorische Verhältnisse nach sich ziehen, als sie ursprünglich im Thema liegen mochten. Wie schliem aber die *Vocalecomposition* im allgemeinen dabei wegfam, ist hinlänglich bekannt: sie mußte sich wesentlich ihrem melodischen Gehalt nach ins *Phrasenhafte* verflüchtigen. Die meisten Erscheinungen der *Neuzeit* auf diesem Gebiete, sofern sie außer Verührung mit *Schubert* und *Schumann* geblieben sind, zeigen dies zur Genüge.

Darin besteht nun eben das Neue und Eigenthümliche der *Franz*'schen *Liedmelodie*, daß sie eine freie Aneignung der *Bachs*'schen Methode in der *Melodiebildung* bekommt. Ein genauer Beobachter wird finden, daß seine Hauptthemen stets bestimmte, in sich selbst ruhende, schöne und einfache harmonische Verhältnisse umschreiben, daß sie auch ohne *Bach* ein verständliches Bild geben, indem sie denselben gleichsam in sich selbst tragen. Dieses Durchdringenein von *Harmonie* in der *Charakter* aller seiner *Melodien*, und hierin eben liegt sowohl ihre Schönheit als ihre *Sangbarkeit*, ihre *Universalität* und *Elasticität* für das *Wort*. In ähnlicher Weise wie *Bach* stellt *Franz* mit einem intuitiven Verstande in das poetische *Object* die Grundstimmung als *Hauptmotiv* voran, und macht dasselbe meist in seinem ganzen Umfange verarbeitend, durch alle möglichen und notwendigen Modifikationen an für die speciellen Details dienbar — analog dem poetischen *Charakter* dieser dichterischen Stoffe, deren Grundstimmung gewöhnlich auf eine alles übrige beherrschende *Pointe* hiehet.

Endlich finden wir in *Franz*'schen *Liedern* in bedeutender Weise, und zwar in seltener *Reinheit* alle *Kirchentöne* (phrygische, dorische) benutzt, die zur *Interpretation* mancher, z. B. altvölkstümlicher, aber den religiösen Stoffen nach ihrem Inhalt verwandter lyrischer Stimmungen ganz vortrefflich geeignet sind.

Durch die organische Verbindung dieser scheinbar entgegengesetzten Momente ist die oben geforderte ästhetische *Reinheit* der *Liedform* bei *Franz* möglich geworden. Ist auf der einen Seite mittelst der *Schubert*'schen und *Schumann*'schen *Romantik* der reichsten poetischen und musikalischen *Entsattung* nach außen, sowie der subtilsten *Innerlichkeit* des modernen *subjectiven* Lebens die *Bahn* gebnet, so wird auf der andern Seite durch die *Polyphonie* das *Individuelle* zu seiner vollen *Wahrheit* geläutert, indem es an *innern* Beziehungen gewinnt. Die *Musik* kann den *Worte* williger und inniger assimilirt werden, die *Äußerlichkeit* bloßer *Schilderei* wird vermieden, die großen modulatorisch feststehenden *Harmonieverhältnisse* bewahren vor willkürlichem *Ausdrücken*, ohne darum

innerhalb ihrer selbst der freien Charakteristik und den interessantesten Tonverbindungen im Geringsten hinderlich zu sein; die Grundanlage des Liedes trägt in sich schon das Maß ihrer durch das Wort weiter geführten Entfaltung, jedes steht als fest in sich geschlossener Organismus da.

Daher ist das eigenheimliche Maß nach allen Seiten, das richtige Verhältnis zwischen Wort und Ton, zwischen Besonderen und Allgemeinen das charakteristische Merkmal der Französischen Lieder. Bei wesentlich gleichen Grundzügen haben sie eine reiche Mannigfaltigkeit sowohl der einzelnen scharf ausgeprägten Stimmungen, als der daraus hervorgehenden musikalischen Verarbeitung. Ein genaues Eingehen zeigt sogar, daß einzelne Gruppen von Texten desselben Dichters von denen eines andern auch in der Musik, ihrem ganzen Ton und Habitus nach, sich unterscheiden lassen; noch mehr, daß dichterische Stoffe ausländischer Literatur (Volkslieder von Burns u.) in musikalischen Ausdruck die betreffenden nationalen Klänge wahrnehmen lassen: eine Erscheinung, welche nur aus dem unmittelbaren Aufgehen der Musik in das Wort eine genügende Erklärung findet.

Dieses reine Maß mag auch mit der Grund sein, warum bei unsern gegenwärtigen musikalischen Zuständen diese Lieder nur sehr allmählig Eingang beim Publikum gefunden haben. Denn allerdings begegnen wir hier nicht jenem Schwelgen in unerschöpflichem Melodienreichtum, der bei Schubert als Hauptmoment sich hervorbringt, auch nicht jener Zartheit und der poetischen Unmittelbarkeit, jener berauschenden Romantik der besten Schumann'schen Lieder — wohl aber besitzen wir in ihnen eine unschätzbare Sammlung der edelsten Perlen deutscher Viederbildung, geküßt in ein wahres, maßvolles, nach Form und Inhalt vollendetes Gewand des musikalischen Ausdrucks — ein Geistesprodukt, das um jener Eigenschaften willen mit Recht als der ästhetische Höhepunkt der seitherigen Liedcomposition zu betrachten ist.

Gegenwärtig ist Franz beschäftigt eine große Anzahl Arien aus Werken Bach's mit Clavierbegleitung versehen herauszugeben. Das Unterrichten ist nach allen Richtungen empfehlenswert; sein Hauptwerk, diese Tonstücke von unergleichlichem Werth weiten Kreisen, denen die Partituren entweder nicht zugänglich oder handlich sind, zu Theil werden zu lassen. In dem Sinne ist auch die ganze Bearbeitung vorgenommen; die Clavierbegleitung läßt die Mittel der modernen Technik keineswegs unbenutzt, jedoch nur um die von Bach oft gedachte, wenn auch in der Partitur nicht ausgeführte, sondern dem Orgelspieler überlassene Viestimmigkeit zu vergegenwärtigen, und zugleich eine der instrumentalen ähnliche Klangwirkung durch das Clavier zu vermitteln. Auch in der Singstimme sind kleine Abänderungen vorgenommen, doch nur an Stellen, wo im Zimmer oder überhaupt in engeren Räumen Härten entstehen würden, welche in der Kirche verschwinden. Desgleichen sind einzelne Aürungen in den jener Zeit angehörig langen Wiederholungen nur zu billigen; keines der Stücke hat von seinem Geiste dadurch eingebüßt, sondern nur vortheilhaft an knapper Form gewonnen. Die interessante Vorrede der Ausgabe geht auf die einzelnen Gesichtspunkte der Auffassung näher ein. Die erste Forderung ist bereits erschienen (Kispig, Whistling) und enthält neun Altarien: „Kommt ihr angefochtenen Sünder“ aus der Johannecantate, „Freu dich erste Schaar“, „Ein ungefärbt Gemüthe“, „Menschen glaubt doch dieier Gnade“; aus der Joh meccantate: „Christ unser Herr zum Jordan kam“; „Domine Filius“ aus der kleinen Messe in G-moll. „O Mensch errette deine Seele“ aus „O Ewigkeit du Donnerwort“; „Schlaf mein Lieber“ aus der zweiten Cantate des Weihnachtsoratorium; „Wie furchtbar wankten meine Schritte“ aus „Allein zu dir Herr Jesu Christ“; und endlich „Bereite dich Zion“ aus der ersten Cantate des Weihnachtsoratorium.

Das Leben unseres Künstlers ist nicht reich an interes-

santen Schicksalen und spannenden Ereignissen, aber wir werfen doch mit Liebe noch einen kurzen Blick darauf, indem der Entwicklungsgang eines hervorragenden Menschen von den ersten unbedeutendsten Anzeichen einer unmittelbaren Naturbestimmung bis zur späteren frei bewußten Selbstthätigkeit des Ausiehenden genug enthält. Die im Nachfolgenden bezeichneten Ausführungen sind von Franz selbst gemachten Privatmittheilungen entnommen.

(Schluß folgt.)

## Aufregen solle die Kunst?

v. Br. „Die Kunst soll aufregen.“ Dieser Satz ist ein Lieblingssatz, ein Angelpunkt moderner Kunstphilosophie worden. Daß wir in ihm nichts als eine völlig inhaltslose Phrase erblicken, haben wir bereits an anderem Orte einmal bemerkt; er will ein bloßes Affectivum, welches eben sowohl vorhanden sein, als auch fehlen kann, in ein Substantivum, einen Nominativ, in einen categorischen Imperativ verwandeln. Beleuchten wir aber den Satz einmal und untersuchen, er was er denn eigentlich ausdrücken will. Welche Forderung spricht er aus und wie kommt er dazu, sie auszusprechen? Der Zustand der Aufregung im Allgemeinen ist jenem der passiven Ruhe, der Gleichgültigkeit entgegengesetzt. Das Kunstwerk soll nun natürlich unsere Geistes- und Gemüthskräfte, unsere Phantasie in lebhaftest Thätigkeit versetzen und thut es dies, so erzeugt es schon einen von passiver Ruhe und Gleichgültigkeit sehr entfernten Zustand. Doch ist diese Forderung eine so selbstverständliche, daß ihr unmöglich irgend jemand das Gewicht eines besonderen Glanzensartikels beilegen könnte. Man meint also offenbar, nicht unsere höheren, objectiven Kräfte, sondern unsere niederen, unter Ich sollte das Kunstwerk in Activität versetzen. Tief ist aber gerade, was es nicht soll, denn sowie es das Werk-iden des größten Kunstwerkes ist, daß man seinen Schöpfer gar nicht gewahr wird, so wird auch dessen ächte Wirkung auf uns die sein, daß unser Ich sich völlig in demselben verliert, also ganz und gar nicht „aufregt“ wird.

Sind wir denn etwa vielleicht selbst so stumpf und unentscheidend, daß wir immerfort nach Aufregung lechzen, die uns von Außen kommen und welche uns endlich gar die in gewissem Sinn allerdings „heilige“ Kunst bieten soll?

Wir sprechen hier natürlich nur gegen die imperative Form, in welcher man jenen Satz aufstellen hört: „Die Kunst soll aufregen“; denn wäre er richtig, so könnten ja alle jene Werke, die uns nicht in dem genannten Sinne, nämlich rein subjectiv aufregen, keine ächten Kunstwerke oder ihre Bedeutung müßte doch um so geringer anzuschlagen sein, je weniger sie in dem gedachten Sinne auf uns wirken. Man hätte dann gewissermaßen Ursache, auf Werke wie Shakespeare's „Herrmann und Dorothea“ oder Mozart's Jupiter-Symphonie mit einiger Geringschätzung herabzublicken. Die Consequenz ist unvermeidlich. Dreifach aber sind die Wirkungen, welche die Kunst auf uns auszuüben vermag: entweder sie vernichtet uns, indem sie uns unsere eigene und die Wichtigkeit der Welt empfinden läßt, sie entflammt also unsere individuellen Lebensgeister nur, um sie zugleich zu erlösen: so wirkt Shakespeare in einigen seiner Tragödien (und vor Allem in „Sturm“), so Beethoven in einigen seiner höchsten Schöpfungen auf uns; oder sie erfreut uns, indem sie uns ein Bild harmlos bewegten Lebens zeigt, ohne uns die Abgründe zu enthüllen, an denen es hinschwankt; sie beruhigt uns also im tiefsten Innern und läßt uns die Disharmonie des empirischen Daseins nur wie einen schweren Traum erscheinen; so wirken am häufigsten Künstler, wie Walter Scott und (permitted) der symbolischen Bedeutung der Musik) Mozart; oder endlich sie „regt uns auf“, indem sie den Gegensatz zwischen Welt und Ich, den ewigen Widerspruch zwischen der Idee und Erscheinung, Bild und That enthält, ohne ihn zu verschönern. Unter allen Kunstwirkungen ist aber diese die geringste und bedenklichste, denn sie führt immer auf einen Mangel an Kraft zurück, die Gegenstände zu beherrschen und in sich zu verschmelzen. Freilich aber ist diese Kraft in ihrer höchsten Potenz eine so göttliche, überschwengliche, daß sie überhaupt



nur in unendlich wenigen, göttlich begabten Individuen hervorgereten ist. Kann uns aber die Kunst nicht das höchste Resultat des Lebens zeigen, nämlich den Frieden, hervorgehend entweder aus der Vernichtung alles Endlichen oder der völligen Harmonie der Erscheinung, dann allerdings wollen wir wenigstens das Leben selbst d. i. den Kampf sehen. Es gibt nämlich eine gewisse Schein-Harmonie, hervorgehend daraus, daß das Individuum zu den Mächten, welche die Welt bewegen und tragen, in gar keinem oder doch nur äußerst schwachen Verhältnis steht. In wie fern jene Forderung der aufregenden Kraft an die Kunst nur gegen dieses permanente Fügen, Schein- und Schattenwesen gerichtet wäre, würden wir ihr auch unbedingt beistimmen, denn mit einer Kunst, der gar keine erhebende, bewegende oder erlösende Kraft innewohnt, die uns nur gleichsam ein wenn auch noch so zielliches, fein gearbeitetes Spielzeug bietet, um darüber die Welt zu vergessen, wollen auch wir wenig zu thun haben. Und da gerade in unserer Zeit die Welt in die äußersten Gegensätze zerpalte, in die allgemeinste Disharmonie zerfällt ist, so werden auch Kunstwerke, die eine durchaus glatte Oberfläche zeigen, fast nur noch dadurch möglich, daß sie gar keinen wesentlichen Inhalt haben. Kann uns aber ein der Harmonie entbehrendes Kunstwerk auch keine reine Befriedigung, keinen reinen Genuß gewähren, so kann es uns wenigstens, wenn sich nur spezifisch künstlerisches Vermögen darin offenbart, das interessante, bewegende Schauspiel eines mit all seinen Kräften in Schmerz und Lust ringenden Individuums bieten und unser rein künstlerischer Anteil wird, einen gewissen Grad der Kraft immer vorausgesetzt, ohne welchem nur Widerwille in uns geweckt wird, durch den psychologischen und menschlichen Gehoben. Nur muß man nicht behaupten wollen, daß die höhere Entwicklungsstufe der Kunst wäre, da es vielmehr ihr letztes Refugium ist, wohin sie ihr verglommendes Leben rettet. Es gibt keine sogenannten neuen Kunstprinzipien der Kunst; ihre innerliche Befreiung, ihre Basis ist immer dieselbe: die elementaren Kräfte zu setzen, die individuelle Willkür zu vernichten und alles Wierstrebende zur Harmonie zu vereinen, dieß sind, seit es überhaupt eine Kunst gibt, ihre mit den Befreiungen der Religion und Philosophie Hand in Hand gehenden höchsten Aufgaben und werden es, so lange es eine Kunst gibt, bleiben.

Indem man fordert, die Kunst solle aufregen, müßte auch noch erörtert werden, was sie in uns aufregen und auf wen sie aufregend wirken solle: den einen regt auf, was den andern nur abtödt, den einen beirahst, was den andern ernüchert, den einen erregen sittliche, den andern sinnliche Mächte im Tiefsten. Ein sehr zweifelhafter Maßstab also.

Mit der hier erörterten Frage hängt auch noch jene nach der Berechtigung des Schmerzes und der Individualität in der Kunst zusammen. Man fragt und vielerlei, mit welcher Berechtigung wir so allgemein ästhetische Fragen in einer musikalischen Nachsetzung debattieren? Allein wir sind der Ueberzeugung, daß man immer mehr die allgemein ästhetischen Gesetze auch auf die Tonkunst wird anwenden müssen, um aus den allgemein chaotischen Vorstellungen eine einigermaßen feste Basis zu gewinnen. Die Anwendung der obigen Theorien aber auf die Kunst und ihre concreten Erscheinungen scheint uns nicht schwierig.

## Rezeptionen.

### Lieder und Gesänge mit Piano- oder Begleitung.

1. Vier Lieder von Wilhelm Langhans. op. 2.
2. Fünf Gedichte, comp. von Carl Michels. op. 3.
3. Sechs Lieder von F. Otto Dessoff.
4. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme von Carl Reinecke. op. 53.
5. „Am Felsenborn“ comp. von Carl Reinecke. Sämtlich bei Witzl. Beyerhoffer in Düsseldorf.
6. „Liebesfrühling“, sieben Gedichte von Reinert, comp. von Louis Ehlerst. op. 25. Breslau bei F. C. Koldat.

7. Zieben Gesänge aus dem spanischen Lieberbuche von Griebel und Heise, comp. von Adolph Denken. op. 4. Hamburg bei Fritz Schuber.

ti. W. Witzl. Langhans zeigt in seinen vier Liedern ein hübsches, gelundes Talent; er singt einfach, ohne pretensiofe Originalität in die Welt hinein, weiß sich aber von gewöhnlichen Zügerphrasen ziemlich rein zu halten. Aus der Sammlung heben wir Nr. 1 „Einladung“ und Nr. 1 „Weich und gleich“ hervor; sie enthalten Spuren eines gefunden Phantasie und fügen sich sehr hübsch; von viel geringerem Werthe ist Nr. 2, Mädchenlied; hier laboriren Singstimme und Begleitung an einer störenden Gedrächtheit, die sehr schlecht zum Gedicht paßt. Bessere Declaration und größere harmonische Gewandtheit muß der junge Autor sich aneignen suchen.

Auf gleicher Stufe steht Carl Michels; das Frische, Neue gelingt ihm vorzugsweise, das sehen wir im „Wandeltrieb“ und den „Nüchtere Welt“, die Singen ungewöhnlich und natürlich, ohne fieslich besondere Originalität zu offenbaren. Die Melancholie ist für ihn ein schlecht sitzendes Kleid; sein Wesen paßt nicht hinein, und darum wird er herzlich langweilig, wenn er sich dieser Faust zu erzeugungsfähigen Stimmung hingibt; sie macht ihn sogar etwas confus, wie aus Nr. 4 „verschmähte Liebe“ zu ersehen ist.

F. Otto Dessoff's Lieder sind gut gemacht, aber das unmittelbar Anregende und Aufregende geht ihnen ab. Trotz des bedeutenden Aufwands in der Begleitung, trotz der harmonischen Gewandtheit, die sich durchgehend zeigt, kommt doch der Hörer nicht aus einer gewissen Nüchternheit heraus, denn es fehlt die Mut der Empfindung, die weder durch die Mäße in der Form, noch durch einen eleganten Conversationston ersetzt werden kann. Wir wollen damit nicht geizig haben, daß Dessoff in den gewöhnlichen Salons oder Theatersängerin gehört, dazu enthalten seine Lieder doch zu viel Koketterie, aber der Mangel an tieferer Leidenschaft, an wahrer, dramatischem Ausdruck, der sich fühlbar macht, weil der Componist nicht fähig ist, sich von der Idee des Gedichtes durchzulassen zu lassen und so den wirklich und wirksam entsprechenden musikalischen Gedanken zu fassen, — diese Mängel verschließen ihm auch den Eintritt zu den Walkhallagen des Liedes. Wir bedauern dabei, daß so viel Gewandtheit und Eleganz in der Schreibeart den Autor nicht über viel die Mittelmäßigkeit erheben. Von den Liedern werden sich Nr. 1 „Frühlingsebebränge“, Nr. 3 „das trank Mädchen“ und Nr. 4 „Orkus“ am ehesten Freunde erwerben. Ganzlich verfehlt ist das Reinecke'sche Gedicht „Unmündlich im Traume schief ich dich“. Auf die Singbarkeit hat der Componist zu wenig geachtet; er verlangt mitunter einen Stimmumfang von gut anderthalb Octaven; das ist denn doch zuviel für ein Lied, und schreit den Dilettanten, für den ja hauptsächlich Lieder geschrieben werden, zurück.

Carl Reinecke gibt in seinem Lieberheft prächtige Sachen, wie man es auch von ihm nicht anders erwarten konnte. Eine entschiedene männliche Kraft spricht sich darin aus, die jede hyperfentimentale Weichlichkeit abweist; selbst die melancholischen Träumereien wie im „Winter“ (Nr. 4) werden durch einen strafferen Zug interessanter. Dabei aber zeigt Reinecke auch wieder eine Unrigkeit, die unübersehbar ansieht und fesselt, wie in Nr. 1 „Vollstieb“ und Nr. 6 „Einladung“. Alle Lieder sind äußerst sangbar, die Begleitung charakteristisch, aber nirgends überladen. Wir empfehlen sie den Musikanten, auch den Variationsen, um so mehr als die guten, noblen Originallieder für die tiefere Stimmelage nicht allzu zahlreich sind.

Von besonderem Reize ist das kleine Vollenlied „Am Felsenborn“ von demselben Componisten; es liegt uns in einer doppelten Ausgabe vor, für Sopran und Alt. Seine Originalität, so wie der ungekündete Humor haben es uns besonders lieb gemacht; für Concertvorträge dürfte es vorzugsweise geeignet sein, weil es bei seiner Originalität doch sehr vorzüglich und einfach gemeinlich ist.

Dem „Liebesfrühling“ von Louis Ehlerst fühlen wir uns eigenthümlich gegenübersetzt. Es ist etwas Verwandtes darin, was uns ansieht, und wiederum werden wir durch Anderes abgestoßen, weil es als etwas Kranhaftes, Unnatürliches, einer gelunderten Gefühlweise notwendig widerstrebt. Wir dürfen nicht läugnen, daß

sich durchweg das Streben zeigt, den Inhalt des Gedichtes gänzlich zu erfassen, die größtmögliche Charakteristik zu wahren, aber gleichzeitig verlegt uns eine nicht wegzuläugnende Sucht nach originellen melodischen und harmonischen Wendungen. Originalität aber läßt sich nicht mit den Saaren herbeiziehen; geschieht es dennoch, so entstehen fragenhafte Gebilde, die das Gegentheil von dem Beabsichtigten bewirken, denn anstatt unser Interesse hervorzurufen, stoßen sie uns wegen ihrer Unnatur ab. So ist Nr. 1 „Von Egnen laß den süßen Kranz dir winden“ zu geschäft originell, und darum paßt die Vortragsbezeichnung „sehr innig“ sehr schlecht zum Ganzen. Dem Spieler und Sänger müssen die Augen übergehen vor lauter 2, 3, 4 und 5, so daß er an Nührung und Innigkeit schwerlich denken kann; das kleine Gedicht wird durch einen beinahe ungeheuerlichen harmonischen Aufwand fast ganz erdrückt. Im ersten Augenblick haben wir die Composition für eine gelungene Periffage einer Kunst, die wir nicht weiter bezeichnen wollen, gehalten, aber nach genauerer Durchsicht mußten wir uns doch von der wüthlichen Absicht des Verfassers und seinem Ernst überzeugt halten, grade so das Gedicht wiederzugeben. Nr. 2 „Mir ist, nun ich dich habe“ ist ganz das Gegentheil; hier erkennen wir tiefes Gemüth, originelle Auffassung, und das Interesse an dieser wird doch durch die wirkliche Innigkeit des Ausdrucks zurückgebracht. Nr. 3, „Zünde nur die Opferflamme“ ist wieder zu hypergenial, als daß es uns aufwecken könnte; Leidenschaft ist freilich darin, aber sie hat den Damm durchbrochen, den das Schönheitsgefühl ihr ziehen mußte. Nr. 4, „Du mit Strahlen nicht begleitend“ muß dagegen jeden entsenden, der ein Herz für Poesie hat; eben so Nr. 6, „Bei des Abendsternes Brennen“; das sind wirkliche Perlen durch Ausdruck und tiefe natürliche Empfindung. Um so unerklärlicher sind uns daher Lieder wie die genannten Nr. 1 und 3, denen sich noch Nr. 7, „Deine Liebe hat mich beschließen wie der Frühling die Erde“ anschließt, bei denen wir stellenweise sogar eine ganz verkehrte Auffassung registriren müssen; doppelt anfassend bei einem Autor, wie Louis Ehler! Der ist es vielleicht ein Hinneigen zu jener Partei, die durch Hypergenialität tabula rasa machen will? Das will uns wiederum von einem Componisten unmöglich bedünken, der sich bisher durch Klarheit und Natürlichkeit seiner Ideen und seines Schönheitsgimm bemerkbar gemacht hat. Die Veder verlangen übrigens sehr tüchtige Sänger und detto Clavierpieler; das Accompagnement ist beinahe zu schwer und wird darum einer größeren Verbreitung hinderlich sein.

Adolph Cussen wird sich eine bedeutende Stellung in der Liederliteratur erwerben, daran zweifeln wir nach diesem op. 4 nicht im Geringsten mehr. Haben wir fäzlich von seinem op. 1 (Nr. 21 d. W.) schon viel Günstiges berichten können, so müssen wir dies von den vorliegenden spanischen Gesängen in viel höherem Maße. Sie gehören entschieden schon zu den hervorragendsten Erscheinungen des letzten Decenniums. Eine ungemein reichhaltige Phantasia, eine scharf ausgeprägte Ausdrucksweise, eine Leidenschaftlichkeit in großem Maßstabe, die wahrhaftig nicht mit Salonhandschuhengreife, ein trotziger Schmerz und auf der anderen Seite eine wunderbar weiche entfangende Wehmuth, — das sind Eigenschaften und Charakterzüge, die unsern jungen Componisten schon jetzt eine besondere Stellung vindiciren. Freilich ist auch in diesem op. 4, wie in dem op. 1, eine Ueberfülle von Ideen, ein allzu großer Aufwand in Harmonie und Figuren, aber wir nehmen es als ein Attribut der Jugend und Gesundheit hin, die verschwenderisch mit ihren Gaben um sich werfen, und einem an sich unschuldigen, bescheidenen Gedichte den blendendsten, glänzendsten Ornat umhängen, anstatt haushaltend und die Phantasia auf das richtige Maß zu beschränken. Es gehört Ueberwindung dazu, wir begreifen es sehr wohl, sich selbst Zügel anzulegen, aber notwendig ist es, wenn die Vollendung erreicht, ein wahres Kunstwerk geschaffen werden soll. Und bei unsern jungen Dichter thut es doppelt Noth, damit er nicht Gefähr laufe, bei seinem so großen Talente einseitig zu werden. Vor Einseitigkeit hat eine so entscheidende und scharf ausgeprägte Persönlichkeit, wie die feine, sich doppelt zu hüten, denn die Gefahr liegt zu nahe, in eine Manier zu verfallen, der man schwer wieder entkommen kann, und die auch ein noch so großes Talent von der vollen Entfaltung zurück-

hält. Darum wünschen wir auch in dem Interesse unseres Autors, daß er uns bald auf einem anderen Feld begegnen möge.

Die vorliegenden „spanischen Gesänge“ enthalten nun, wie schon angedeutet, Schönheiten im eigentlichen Sinne des Wortes, wie sie nicht alle Tage uns entgegentreffen; wir unterlassen es, speciell auf die einzelnen Nummern einzugehen, weil wir bei allen das Gleiche sagen müßten. Nur eines haben wir namentlich hervor, Nr. 4, „Sie blasen zum Abmarsch, lieb Mütterlein“, weil es den schönsten Gesängen Schuberth's und Schumann's an die Seite gesetzt werden kann. Daß überhaupt beide Tonidichter einen großen Einfluß auf Jensen gehabt haben, ist nicht zu verkennen; aber sie haben nur dazu beigetragen, seiner Originalität ein edleres Fundament zu geben. Ein Bedauern aber können wir bei aller Freude, welche die Gesänge uns gewähren, nicht unterdrücken, und das ist, daß sie durch sich selbst eine große Verbreitung, wie sie ihrer Schönheit zufame, unmöglich machen. Sie sind zu schwer im Accompanement, und mitunter auch unangbar in hohem Grade. Ein so reichbegabter Componist muß doch daran denken, daß er sein Talent nicht für wenige Auswählte hat; er soll auf ein großes Publikum hinarbeiten und darum muß er, bon gré mal gré, sich Zwang anthun und ein wenig einfacher schreiben.

#### Werke für Pianoforte.

1. „Széchenyi sirjánál“, ábránd zongorára szerzék Volkman n Robert oder: „Au tombeau du comte Széchenyi“, Fantaisie par Robert Volkman n. op. 44. Pest chez G. Heckenast.
2. „Gyász hangok Széchenyi István halálára“ zongorára szerzék Mosonyi M. d. h. Trauerklänge auf den Tod Széchenyi's für Pianoforte comp. von M. Mosonyi.
3. „Magyar gyermekvilág“ 12 életpék zongorára szerzék Mosonyi M. d. h. „Ungarische Kinderwelt“ 12 Tonbilder für Pianoforte componirt von M. Mosonyi, beide Pest bei Rézjaváglyi u. Comp.

Der Musikwelt werden hier einige Pianofortestücken im ungarischen Style geboten; sind die beiden ersten Nummern als eigentliche Gelegenheitsstücke, hauptsächlich wohl nur von lokalem Interesse, so haben sie doch, ebenso wie Nr. 3 auch so viel musikalischen Werth und bieten in Form und Inhalt so entschieden Eigenthümliches, daß sie sehr wohl verdienen, in einem Blatte, welches die Interessen unserer Kunst überhaupt vertritt, erwähnt, und der Beachtung auch der nicht-ungarischen Musikfreunde empfohlen zu werden. Zunächst haben wir die Spielbarkeit der genannten Werke hervorzuheben, wodurch sie sehr leicht einem größeren Kreise zugänglich werden. Daß die ungarische Musik bisher eigentlich nicht recht über die Grenzen des eigenen Landes hinausgebrungen ist, lag mit in dem Umfande, daß sie nur von Virtuosen für Virtuosen bearbeitet wurde, wir erinnern an die vielen Paraphrasen von Liszt, an einzelne Phantasien von Willmers, Dreyschod u. A., wenn wir auch nicht verschweigen dürfen, daß die sogenannte Czardas- und Néppöslök-Literatur, worin sich theilweise die ungarische Musik concentrirt, meistens in zu wenig musikalisch-gebildeten Händen lag, als daß sie mehr als ein unbegrenztes Localinteresse hätte erlangen können. Die vorliegenden Werke nun haben diese beiden Fehler, allzu große Schwierigkeit und musikalische Inconvenienz, durchaus vermieden, und werden deshalb ohne Zweifel ein größeres Publikum gewinnen.

Volkman n's Phantasia „Széchenyi sirjánál“ basirt auf einem sehr schönen Trauermarsche, A-moll, der besonders durch die noble Melodie des Trio Einbruch machen muß. Die dazwischen geflochtenen beiden Sätze D-moll %, und der darauf folgende H-dur Satz mit dem Uebersäuer in D-dur und dem recitativischen Schlusse, der zum Trauermarsche zurückführt, wollen nicht recht zum Ganzen passen, sie haben zu sehr den Epifodendarakter; zum Schlusse der Phantasia bringt der Componist in sehr gelungener Weise die letzten Takte des Sóját, der ungarischen Vaterlandshymne an und erzielt dadurch eine ausgezeichnete Steigerung. Uebriqens verlängert sich der Componist des B-moll-Trio und der Streichquartette keines-

wegs; der Verehrer dieser Werke wird ihn auch in der beregten Gelegenheitsphantasie herankommen und seine Freude daran haben.

Die „Gyász hungok“ Trauerlänge G-moll  $\frac{1}{2}$ , von M. Mosonyi sind kleiner an Umfang, aber gleichfalls interessant; das Eigenthümliche der ungarischen Musik in Rhythmus und Melodie ist in dieser Phantasie noch schärfer ausgeprägt. Manches wird den Nüchternen zuerst frappiren, aber nach öfterem Hören wird auch das ansehendere Regellose ganz gefügig und organisch richtig klingen.

Derselbe Componist bringt in der „Magyar gyermekvilág“ eine Sammlung Charakterstücke im ungarischen Style. „Ungarische Kinderwelt“ nennt er sie, aber richtiger wäre eigentlich die Bezeichnung „Erinnerungen an die ungarische Kinderwelt“. Denn für die wirkliche Kinderwelt sind sie weder in Bezug auf Form noch Inhalt berechnet, da sie ausgebildete Fertigkeit und reifere Auffassung verlangen, als dem Kinde eigen sind. Das Werk enthält zwölf Nummern, deren Werth nicht überall gleich ist; bei einigen vermischen wir die für Charakterstücke notwendige frische Erfindungskraft, andere erfordern ohne besondere Ursache viel zu großen technischen Aufwand, manche aber sind in ihrer Art kleine Meistergebilde, wie: Der „kleine Csilós“ (Herdschür), das „Waisenmädchen“, der „kleine Zigeuner“ und das „Kindermärchen“.

Freunden einer fremdländischen und originellen Weise seien diese kurz besprochenen Pianofortecompositionen übrigens als vollster Ueberzeugung empfohlen.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Die von mehreren hiesigen Tonkünstlern ins Leben gerufene Musikschule hat seit Kurzem ihren Anfang genommen, und erfreut sich, wie wir in Erfahrung gebracht, bereits einer im Vergleich zu ähnlichen Unternehmungen anderer Städte befriedigenden Anzahl Zuhörer, sowohl von hier wie auswärts. Somit ist Frankfurt um ein kunstbegierendes Institut reicher geworden, und berechtigt zu der Hoffnung, an dem größeren Orte auch in dieser musikalischen Beziehung nicht nachzulassen.

Der Werth und die einflussreiche Bedeutung tüchtig geleiteter Unterrichtsanstalten auf dem Gebiete der Kunst ist gleich ähnlchen der Wissenschaft eine wohl hinlänglich anerkannte Thatfache. Die Musik, im Vergleich zu ihren übrigen Kunstschwestern am spätesten zu höherer Entfaltung gelangt, entwickelte sich besonders in ihrer Lehre nur langsam, und erst die letzten Jahrzehnte haben nach allen Richtungen hin eine rationellere und geäußertere Theorie und demgemäße Methodik zur Geltung gebracht. Trotzdem wuchert der Same der Unkenntnis, des Vorurtheils, der Scheitigkeit noch in Menge, und Hunderte von Schülern müssen dem geist- und talentwüthenden Treiben unbenutzter Lehrer als Opfer fallen.

Wie viel wird Mühsal geleistet, und wie verhältnißmäßig wenig gelehrt! Gerade zur theilweisem Beseitigung solcher traurigen Zustände dienen Musikschulen ganz vorzugsweise, dem einmal tüchtig sich Eltern und Erziehern hienüt die Garantie, ihre Zöglinge unter wirklich belehrendem Einfluß und auf rechtem Weg zu wissen, dann sind gute Musikschulen zugleich die Pfanzstätten wahrer und vielseitiger Bildung für solche, die sich dem Lehrberuf widmen wollen.

Welch' eingreifender und weittragender Einfluß aber die Lehrer für die musikalische Erziehung im Allgemeinen in Händen haben, soll hier nicht weiter wiederholt, sondern nur daran erinnert werden, wie umgekehrt im Mangel guter Lehrer eigentlich die Quelle alles musikalischen Uebels zu suchen sein dürfte. Darum meinen wir auch, daß wenn, wie es wohl zu geschehen pflegt, Musikschulen in ihrem Werth angegriffen werden sollen, man den Pfeil des Tadels nicht nach dem Zwecke solcher Anstalten, sondern nur etwa nach ihrer Einrichtung und der fraglichen Thätigkeit und Befähigung ihrer Vorsteher richten müsse.

Werden wir nun einen Blick auf unsere neue Musikschule und deren Gründer, so können wir uns dem allgemeineren Urtheil anschließen, daß das ausgegebene Programm wenigstens vollständig verspricht, was man von solcher' einer Anstalt beanspruchen kann, und daß die dem Ganzen vorstehenden Künstler sich hier großer Achtung erfreuen und Künstler von eben so viel theoretischer Bildung als musikalisch praktischer Tüchtigkeit

sind, denen zugleich als Lehrern eine vieljährige Erfahrung zur Seite steht. Daß die Unternehmer aber auch Männer von Energie, von Kunstbegehrung und Selbständigkeit sein müssen, beweist ihre Unternehmung selbst, die frei von jeder andern hier so beliebten Mißthätigkeit durch dieselben allein ins Leben gerufen und bisher aus deren eigenen Geldmitteln vorbereitet und unterstüßt wurde. Darum rufen wie mit der gewiß nicht kleinen Zahl der dem jungen Institut wohlwollend Gesinnten ein feineres „Mild auf“ zu.

Der Winter naht mit Frauen, man rüht sich zur That, wenigstens beginnt sich die Thätigkeit unserer Musik- und Concerthinstitute bereits auf alle Weise zu äußern. Wir haben das Vergnügen, daß Manche, was der unfreundliche Sommer in der Natur vornehmten, uns der Winter in der Kunst bieten wird, und sehen deshalb als warmer Verehrer der heiligen musica mit Sehnsucht den in Ausstalt stehenden Genüssen derselben entgegen.

Das Museum hat trotz des Mangels eines recht geeigneten Concertsaales seine gewöhnlichen zehn Concerte angekündigt, gewiß zur Freude seiner Abonnenten. Dem neuen Director des Caccinivereins, Herrn Müller, ist die Leitung übertragen.

Der Pflüßarmonische Verein veranstaltet mehrere Abonnementconcerte, unter Leitung seines jetzigen Directors, Herrn Henck. Auch von diesem Institut ist Outes zu erwarten. Escilien- und Riechlicher Gesangsverein überbietet sich in ihren ausgegebenen Programmen fast an Schönen. Ersterer wird in vier Concerten bringen: „Judas Macabäus“ von Händel, zwei Cantaten von Bach, zwei Misericordias Domini von Durante und Mozart, Crucifixus von Potti und Ade Maria von Mendelssohn, Bach's große Messe, eine Vocalmesse von Hauptmann und den 95. Psalm von Mendelssohn; letzterer: Desulfaz von Händel, Non nobis domine von Mendelssohn, Davidsepoiniten von Mozart, Cantate von Bach und eine Messe von Haydn. Herr Concertmeister Strauß kündigt eine herrliche Auswahl gediegener Meisterwerke für seine sechs Quartettloiren an. Sie sehen wenigstens einwillen, daß wir auf gutem classischen Boden wandeln werden.

## Noch einmal Hörbiger's Orgel

in der neu erbauten Kirche zu Altkirchenfeld.

Durch Abstellung mehrfach gerügter Mängel, welche der Erbauer dieses Werkes sich bereitwillig angelegen sein ließ, wurde am 15. d. M. eine wiederholte Probe veranlaßt, zu welcher sich eine große Zahl von Kunstfreunden, geistlichen und weltlichen Standes, Organisten und Zuhörerhänden versammelt hatte. Wir berichten mit Vergnügen, daß durch diese bewirkten Verbesserungen diese neue Orgel sehr wesentlich gewonnen hat. Die Pedal-Clavatur wurde besichtigt, und eine neue, richtig chronometrisch geordnete angebracht, wodurch dieser wichtige Theil des Werkes erst wirklich spielbar geworden. Die Windkraft wurde bedeutend erhöht, und hiedurch eine größere Tonfülle und Klarheit, besonders der tiefen Stimmen erzielt; die Manualstimmen klingen sich besser ab und klingen freier, die Holzwerke ernster und schließigen sich dem Gesammttone besser an. Das volle Werk entwickelt größere Kraft, und besonders machen sich die tiefen Pedalstimmen sehr wohlklingend geltend. Herr Organist Kusida und Herr Hoforganist Ludw. Kötter spielten freie Vorträge mit voller Orgel, nach welchen der letztere die vielen sanften Stimmen der beiden Manuale vorführte. Herr Dirks A spielte die E-moll-Fuge von J. S. Bach und Herr Pius Richter Präludium und Fuge von M. Brossig in bekannter meisterhafter Ausführung. Einige Gesangsproben gaben Gelegenheit die zarten Stimmen zur Begleitung zu verwenden.

Da die Kirche der Orgel im Wesentlichen entbehrt ist, die Seitenstücke auch bereits gepflastert sind, so läßt sich über die Schallverbreitung in den Räumen der Kirche mit Bestimmtheit noch gänzlicher Vollendung das Beste erwarten. Der Orgelton klingt in gleicher Stärke, durch die Entfernung veredelt, die Bässe voll und imponierend. Daß die Mittelstimmen in bewegteren Sätzen sich bis zur Unverhältnißlichkeit mischen, ist ein Uebelstand, welcher sich nach Vollendung der inneren Einrichtung der Kirche beheben, wenigstens bedeutend vermindern wird. Noch feil erwähnt, daß die Orgelprospete polirt worden sind.

Die vorgenommenen Verbesserungen haben das Werk seiner Bestimmung und künstlerischen Brauchbarkeit entsprechend hergestellt, es ist daran so viel gethoben, als überhaupt an einem fertigen Werke zu verbessern möglich ist. Die Art der Ausführung, wie die Bereitwilligkeit, mit welcher dieselbe sorglich unternommen, gereicht Hrn. Hörbiger sehr zur Ehre.

Diese Anerkennung sei zugleich die Antwort auf jene in der Wiener Zeitung inserirte Abfertigung — groben Andenkens.

Könnten jene erwähnten Mängel, Stellung, Disposition, Spielart zc. ebenso durch geschickte Abänderungen gehoben werden, würde sich jeder wohl begründete Tadel in das anerkennende Lob umwandeln, worauf gewiß jeder Verbesserer am meisten geneigt ist. Gerade die richtige Disposition und ihre vollkommene mechanisch technische Ausführung macht aber eine Orgel zum Kunstwerk.

## Curiosum.

G. N. C. Nany schrieb 1752 über die deutschen Chorfänger seiner Zeit Folgendes:

„Sie bringen es zwar im Notenklafter als viele galante Säng-  
ger anderer Völker: allein mit der Stimme weisen sie fast gar nicht um-  
zugehen. Sie singen daher meistens ohne Licht und Schatten, in  
einerlei Stärke des Tons. Die Nasen- und Orgelfehler tunen sie kaum.  
Die Vereinigung der Bruststimme mit dem Falset ist ihnen eben so un-  
bekannt, wie den Franzosen. Mit dem Triller begnügen sie sich so, wie  
ihm die Natur gibt. Von der italienischen Schmeichelei, welche durch ge-  
schleifte Noten und durch das Berändern und Verhärten des Tons be-  
wirkt wird, haben sie wenig Gewöhnung. Ihr unangenehmes, übertriebe-  
nes, allzu rauchendes Stöhnen mit der Brust, wobei sie sich der Fertigkeit  
der Deutschen das h auszusprechen, rechtschaffen zu Nutzen machen und  
bei allen Noten da ha ha hören lassen, verursacht, daß die Passagen alle  
geschalt sind, und ist von der Art, mit welcher die westlichen Bruststim-  
men die Passagen vortragen, weit entfernt. Den simplen Gesang hängen  
sie nicht genug aneinander und verbinden denselben nicht durch vorgehaf-  
tene Noten, weswegen ihr Vortrag sehr trocken und einseitig klingt. Es  
fehlet diesen deutschen Chörängern zwar weder an natürlichem guten Stim-  
men, noch an der Fähigkeit, etwas zu lernen: es fehlt ihnen vielmehr  
an der guten Unterweisung.“

## Nachrichten.

Frage. Der Cécilienverein, welcher bereits seit zwanzig Jahren  
durch die Vorführung der interessantesten Tonwerke allen Musikfreunden  
wahre Genüsse bereitet hat, beginnt jetzt das dritte Decennium seines  
Bestehens und es werden für die diesjährigen Concerte mehrere große, dort  
noch nicht gehörte Tonwerke älterer und neuerer Zeit zur Aufführung  
vorbereitet.

Leipzig. In den beiden ersten Gewandhausconcerten kamen als  
Orchesterwerke zur Aufführung: die Ouverture (124) von Beethoven  
und die C-dur-Symphonie von Schumann; ferner die Hofjand-  
Ouverture von Gade (mit mäßigem Beifall) und die A-dur-Symphonie  
von Beethoven; als Gesangsstücke die Concertarie „L'Addio“ von  
Mozart und die Jidelo-ferie „Abendlicher“ beide gesungen von Frau  
Cass und Berlin: ferner die Arie „Der Vater dabei ist“ aus „Don-  
menico“ von Mozart und die Cavatine „Dolce pensiero“ aus „Zemi-  
viamis“ von Rossini, gesungen von Frä. Charlotte Schrank aus  
Berlin; als Instrumental-Solovorträge ein Violinconcert von Viotti  
und Phantastie von Schumann, gespielt vom Concertmeister David;  
ferner ein Concert von G. Göttermann und eine Phantastie eigener  
Composition, gespielt von Davidoff.

Das dritte (am 18. October), historisches Characteres, begann mit  
einer Suite von Händel und endigte mit Gluck's Ouverture zu „Iphige-  
nie in Aulis“; das vierte (am 24. October), eine historische Fortsetzung  
des dritten soll mit Schumann's „Manfred“ (wora ein neuer verbind-  
ender Text) schließen.

Manheim. Auf das im Juni u. J. vom Vereine der deutschen  
Tonkünstler erlassene zwanzigste Preisanschreiben, betreffend ein oaterlä-  
ndisches Gedicht zur Composition für den Männerchor, sind an 300  
Preisbewerbungen eingegangen, aus welchen nun, unter Beratung gebr-  
te: Tonrichter, die Auswahl zu erwähnitem Zweck zu treffen ist (wenn  
dabei — wie nicht zu zweifeln — völlig entsprechend poetische Werke sich  
finden).

Das angewählte Gedicht wird zugleich mit dem Preis-Ausschreiben  
für dessen Composition und den Bewertung-Bedingnissen in besonderem  
Druck ausgegeben und die Zeit für dessen Bezug angezeigt werden.

Oben erwähnte Bewerbungen, mit wenigen Ausnahmen, in folgen-  
den, zumest sehr kleinen Blättern bestehend, hat der Verein binden lassen  
und wird sie, wie auch ihre versegelten Briefe in Vereinsarchiv ver-  
wahren.

Einige Zwischenanfragen oder Rückforderungen jener Werke (deren  
Urschriften die Herren Verfasser ja in Händen haben) werden nur auf  
Kosien der Betreffenden und zwar erst dann erledigt werden können, wann  
die oben vorbehaltenen nähere Anzeige von dem Verrinsvorstande erla-  
sen ist.

## Das englische Nationallied.

Ueber die Entstehung des englischen Nationalliedes „God save the  
King“ existiren folgende zwei verschiedene Versionen. Einmal wird es  
nach einer Mittheilung des Genslermeister Reichardt in der Kenen Münch-  
ner Zeitung einem Dr. John Bull (geh. 1563, geh. 1622) zugeschrie-  
ben, der es zu der Oberstabskapellmeister Jacob L. componirt haben soll; spä-  
ter erst sei es von Händel instrumentirt und von Dr. Arne (Keralfest  
des „Rule Britannia“, harmonisirt worden. Dem widerspricht jedoch die  
Behauptung des Dr. Fink, welcher es Dr. Henri Carey (geh. 1696,  
geh. 1744) zuschreibt, der es zu Georg II. gedichtet und in Musik  
geleitet habe. Letztere Behauptung findet ihre Bestätigung in dem brittischen  
Museum in London, in der Geschichte des Hofes Georg's II und in der  
Pouderer Chronik.

## Aufruf.

Carl Böllner ist gestorben. Eine acht deutsche Künstlernatur  
kannte er bei größter Pflichttreue für seinen Beruf keinen andern  
Lebenszweck als sein Volk mit seinen Liedern zu erfreuen, — irdischen  
Besitz verwarf er zu erben. So hinterläßt er nichts als seine Lieber —  
und seine unvergorete Familie. Ist es nicht Ehrenpflicht der deutschen  
Sänger, diese Erbschaft anzutreten, seine Lieder fort und fort zu singen  
— und auch für seine leblichen Kinder zu sorgen? Die Unterzeichneten  
sind zu einem Auspruch zusammengetreten, um den Bestrebungen für  
Böllner's Hinterlassene einen Mittelpunkt zu bieten, und richten an die  
deutschen Sänger die Bitte: Gedente jeder Einzler des dahingeshiedenen  
Meisters wie er kann! Wie aber in den meisten Fällen Ausführungen  
von deutschen Gesangsvereinen einen möglichststen Zweck im Auge haben,  
so möge auf einem der nächsten Programme solcher Ausführungen stehen:  
Für Böllner's Hinterlassene! Seine Ueber haben dazu beigetragen  
manche Thräne zu trocken, mögen sie ihre Kraft in dieser Hinsicht auch  
benähren, wo es die Sorge für seine Frau, seine Kinder gilt. Die Un-  
terzeichneten sind bereit, eingehende Beiträge in Empfang zu nehmen,  
nach bestem Ermessen zu verwenden und über das Ergebnis seiner Zeit  
Bericht zu erstatten. Alle Mittheilungen bitten wir zu senden an Herrn  
Carl Voigt, Firma Berger & Voigt in Leipzig, unserm derzeitigen  
Cassier. Alle deutschen Blätter werden gebeten, diesem Aufruf eine Stelle  
in ihren Spalten zu gönnen. — Leipzig, am 11. October 1860.  
— C. Ausgüthig, Advocat, Adolph Beardt, Schriftsteller F. David,  
Concertmeister. Dufour-Feronce, Generalcontroll. Carl Gehbner,  
Raymond Härtel, Stadtrath (Firma: Breitkopf & Härtel). Dr.  
Hauptmann, Musikdirector. Joh. Jac. Hart, Kaufmann. Dr. Lan-  
ger, Musikdirector. J. Mojseles, Professor. Rich. Müller, Musik  
director. Dr. Ructe, Hofrath und Professor. Hugo Schark, Kauf-  
mann. F. A. Schumann, Lehrer. C. Voigt, Kaufmann (Firma: Ber-  
ger & Voigt). Dr. C. F. Weber, Professor. L. D. Weigel, Buch-  
händler.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Bezahlung:** Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Hofmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Messe & Pasing**, vormals **G. F. Müller's Witwe**. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postverendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzeln** Plätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Vorkassatten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Robert Franz. (Schluß). — Recensionen. — Dresdner Bericht. — Correspondenz. — Der springende Bogen. — Curiosum. — Nachrichten. — Vermischtes. — Concert-Ankündigungen.

## Robert Franz.

(Schluß)

... Robert Franz ist im Jahre 1815 am 28. Juni in Halle a. S. geboren. Seine Eltern, einfache Bürgerkente, hatten in ihre Bildung seine Elemente aufgenommen, aus denen man die Neigung zur Kunst beim Sohne herleiten konnte. Der Vater war, wie übrigens nicht selten, sogar ein abgefangener Feind aller sogenannten unnützen Dinge und brotlosen Künste. Trotzdem mochte er doch wohl der im Ehepaar für Musik Begabtere sein: denn noch in seinem hohen Alter sang er zum höchsten Vergnügen seiner Kinder eine Unzahl Choräle und Motetten, wie er sie in seiner Schulknabenzeit gelegentlich gehört und gelernt haben mochte, mit reinerer Intonation und unumwandelbarer Sicherheit. Diese künstlerischen Neigungen erstreckten sich jedoch nur auf das Kirchenlied — allen übrigen musikalischen Regungen soll er unzugänglich gewesen sein. Die Mutter war eine fernsehende und geübte Natur, die den durch ihre Erziehung verächteten Mangel an Bildung durch eigenen Fleiß sich selbst fördernd, zu beseitigen gewußt hatte. Sie ließ sich besonders die Erziehung des Knaben und seiner Schwester angelegen sein; den Vater führte sein Beruf den ganzen Tag über außer Hause, so daß er sich um die Kinder wenig bekümmern konnte.

Auf diese Weise wuchs der Knabe in die Höhe, ohne daß seine Verwandten und er vielleicht auch selbst eine Ahnung von den in ihm schlummernden musikalischen Fähigkeiten gehabt hätten. Der Vater nahm ihn zweimal mit in die Kirche, wenn an hohen Festtagen die übliche Kirchenmusik stattfand; „die mochte mir denn wunderbarlich im Kopfe herumspringen, denn ich erinnere mich noch recht gut, wochenlang nach einem solchen Genuß im Hause herumgepaßt und trompetet zu haben.“ Damit hatte aber die Sache ihr Bewenden. Genügend heranwachsend, besuchte er die Bürgerschule des Halle'schen Waisenhanfes, in deren oberen Classen wöchentl. auch eine Gesangsstunde gehalten wurde. „Der Cantor ließ dann und wann zwei- und dreistimmig singen: die Secundpartie bestand aus Auserwählten, zu denen ich keineswegs gehörte, und die auf eine besondere Bank placirt waren. Ich saß unter dem großen Haufen. Oft wußte ich nun dem heißen Drange eine zweite Stimme zu extemporiren nicht zu widerstehen, und zog mir in Folge dieses unerlaubten Privatvergnügens manche schallende Ohrfeige des Singmeisters zu, die mich aber durchaus nicht abhielt, bei nächster Veranlassung derselben Gefahr todesmüthig entgegenzugehen. Uebrigens wurde in der Schule nicht nach Noten, sondern nach Zahlen gesungen: nur in der obersten Classe wagte es der Cantor, uns einen Begriff von Notenschritt beizubringen. Diesen Studien entnahm ich die Kenntniß des Keinen e, was mir späterhin sehr zu statten kommen sollte!“

Zu seinem vierzehnten Jahre verließ er die Bürgerschule

und ging auf die lateinische Schule, eins der Waisenhanfsgymnasien. In diese Zeit ohnegedachte, wie er selbst erzählt, seine ersten bewußten Beziehungen zur Musik. Eine Verwandte hatte einen Clavierbauer zum Sohn, der, als er einst seine Mutter von Wien aus besuchte, in einer Auction ein uraltes Pantalon aufgetrieben haben mochte. Dieses spinettartige Ding, nicht belebert sondern besetzt und ohne Dämpfung, besaßte er zu seiner Uebung neu, und ließ es dann seiner Mutter zur Privatunterhaltung zurück. „Die gute Frau saß nun stundenlang vor dem Kästen, und klimperte ohne eine Ahnung von Musik zu haben, unermüdl. auf den Tasten herum. Meine Mutter erzählte von diesem rührenden Zeitvertreibe, und mich plagte die Neugier, oder wenn man will, eine innere Stimme, dieses Treiben einmal in der Nähe anzuschauen. Damit war denn mein Schicksal entschieden. Von nun an war ich nicht mehr von der Verwandten wegzubringen, und weiterte mich ihr in den haarsträubendsten Bruchstücken, dem desolaten Brummkasten harmonisches Klänge abzugewinnen.“

Das bloße Herumtasten konnte mich natürlich auf die Dauer nicht befriedigen, und ich begab mich demnach an crustere Studien. In der Schulade des Pantalon's war, wahr scheinlich eine vergessene Reliquie des einstigen Besitzers, ein gezeichnetes Heft längst verholten Tänze zurückgelassen, welche nun die erste Basis meiner künstlerischen Entwicklung bilden sollten. Von der Bürgerschule her kannte ich einige Violinnoten, und klaubte mir auf eigene Hand deren Nebenlante heraus. Die Bassnoten machten mir natürlich ungleich mehr Mühe, aber auch mit diesen fand ich mich allmählig zurecht, und war nun in den Stand gesetzt, weitaußsehende Absichten vorzunehmen. Mit der rührendsten Ausdauer plagte ich mich tapfer mit Hindernissen herum, über die glücklich hinausgekommen zu sein, mir heute noch ein wahres Räthsel ist.“ Die Mutter mochte diesem wunderlichen Treiben anfangs wohl verwundert zusehen haben, endlich aber ließ sie sich topfschüttelnd bestimmen, dem Vater Vorkläge zu machen, das geliebte Pantalon käuflich an sich zu bringen. Da gab es aber energischen Widerstand; der Vater wollte von einem derartigen Störenfried im Hause nichts wissen, aber endlich wich er den ausdauernden Attaken, und kaufte das Möbel für acht Thaler Preussl. Conrant. Nun ging der Lärm im ilterlichen Hause los — Vater, Mutter und Schwester ertrauten sich von da ab keiner ruhigen Stunde mehr. Ich war damals ein handfester Junge von vierzehn Jahren, der keineswegs mit sich ipden ließ, und durchzusehen wußte, was er wollte. So petitionirte ich nun um einen Clavierlehrer, und meine Mutter ließ sich endlich genöthigt, mir einen solchen zu verschaffen.“ Ein Verwandter, der etwas Clavier spielte, wurde mit der Zucht des jungen Kunstaspiranten betraut, und man darf wohl nur in die eigene Erinnerung zurückgreifen, um eine Vorstellung von der Art und Weise, wie dem springenden Bäumchen der erste Boden bereitet wurde, zu gewinnen.

Der Lehrer wußte nicht viel mehr von der Schüler — es gab bald nejeweiße Fragen und denen zu Folge ernsthafte Reibungen, man kann sich denken, daß der „handfeste Junge“ seinem Präceptor das Gesicht nicht gerade verlißt haben wird. Das endliche Refusit dieser Wechselwirkungen war ein Lehrerwechsel, freilich ohne sonderlichen Gewinn für den Zögling, denn der neue Informator tangte nicht mehr wie der alte; „das Stücklein widerhohle sich in kürzester Frist, und so kam es, daß ich aus einer Hand in die andere spazirte, ohne etwas genossen zu haben, das man mit dem Namen Unterricht füglich beehren konnte. Ich sah mich fast ganz auf mich selbst angewiesen und launete trunken aus einer Richtung in die andere. Das bunte Material zu den musikalischen Studien lieferten zwei Lehrinstitute in Halle, und alles wurde in blindem Herausgreifen durch einander gemorren: Haydn, Mozart, Beethoven, Herz, Kalkbrenner und Hummel: Sie können sich vorstellen, wo wußt es in meinem Kopfe ansetzen mußte! Endlich fand diese tolle Wirrthschaf wie durch Zufall eine vernünftigerer Begrenzung.“ — Am Gymnasium fungirte nämlich ein Cantor Namens Abela, der für die begabteren Schüler wöchentlich eine Chorübung hielt. Unser Freund trat denselben bei, und des Cantors Aufmerksamkeit lenkte sich bald auf seine Person. Er selbst spielte wenig Clavier und war froh in dem Knaben einen „unerhörten Notenfresser“ zu entdecken, dem er das Accompanement unbeforgt anvertrauen durfte. „Diese Chorübungen haben sicher auf meine spätere Entwicklung einen wesentlichen Einfluß geübt; Mozart und Haydn'sche Cantaten, Händel'sche Oratorien und Pastelen concentrirten meine aneinanderfahrenden Interessen, und bildeten einen haltbaren Kern für ein zukünftiges Wadethum. Zwar blieb ich nach wie vor Autodidact, aber das doch jetzt in einer Form, die mich vor einem lächerlichen Ende bewahren mußte.“

Da die Beschäftigung mit der Musik die geistigen Fähigkeiten des Jünglings fast ausschließlich in Anspruch nahm — „wo ich ging und stand, Klang es mir ruhelos im Kopfe herum“ — so konnte es nicht ausbleiben, daß die Gymnasialstudien unter diesen Verhältnissen arg leiden mußten. Die unclaffischen Interessen des Jünglings wurden anfangs mit Spott, dann mit Strenge verfolgt — um so weniger konnte es ausbleiben, daß seine Schmachtit nach ungehemmter Entwicklung der künstlerischen Anlagen auf das Lebhafteste sich steigerte. In solcher Calamität erreichte er eine höhere Gymnasialklasse — und die Eltern sahen sich endlich genöthigt, dem verlorenen Sohne widerwillig nachzugeben, und seiner Neigung zur Kunst kein Hinderniß mehr in den Weg zu legen. Die Mutter verweirte, weil sie kein Ende dieser Dinge abjah, der Vater saß, die Theilnahme der Verwandtschaft machte die Situation durch Stacheln und Hehen noch unerträglich — „nur dem naiven, aber unersütterlichen Glaubens an meine Bestimmung war es möglich in dieser Misere anzuharren und die peinliche Lage dadurch zum Abwicht zu bringen, daß man mich ziehen, und mein Heil in Dessau unter Fr. Schneider's Anspicire versuchen ließ. Meine Compositionsversuche trugen alle Mängel der thörichten Selbsthilfe, verriethen weder formales Talent, noch idealen Gehalt. Stellte sich mir heute ein junger Mensch, der das nämliche leistete, was ich damals vermochte, mit dem Wunsche vor, daß ich ein entscheidendes Wort über seine Zukunft spräche: ich würde ihm eher zu Allem andern rathen, als zu einem künstlerischen Beruf. Als Clavierpieler producirte ich nur das Alleruntergeordnetste, im Orgelspiel, das ich mir auch so mit angeleert hatte, sah es dergleichen ungehobelt aus. Was nun Schneider's Forderungen an junge Kunstbesessene betraf, so waren diese sehr leicht befriedigt, man beachte die Unterrichtsstunden, Orchester- und Gesangsproben, sonst war man sich selbst überlassen. Also auch hier ließ meine nächste Zukunft wieder auf das Autodidactenthum hinaus. Nicht lange währte es, und ich gehörte zu den personis ingratiss, die Verschiedenes besser als der Meister

wissen wollten. Dente ich jetzt unbefangen über mein damaliges Verhältniß zu Schneider nach, so nimmt es mich keinen Augenblick Wunder, daß wir einander aus dem Wege gingen; zwei entgegengesetztere Naturen, als wir waren, konnte es kaum geben. Aus dem Kreise der übrigen Studiengenossen wählte ich mir nun Liebereinstimmende aus, und wir trieben die Kunst privatim auf eigene Hand und Verantwortung.“

Nach zweijährigem Aufenthalt in Dessau nach Hanau zurückgekehrt, trat aber die eigentliche Bitterniß erst recht ein. Es handelte sich um eine verzwweifelte ernsthafteste Legitimation unter den schwierigsten Umständen von der Welt. Mit den bisherigen Compositionen war nichts Ordentliches anzufangen, sie hatten den zweifelhaften Werth doctrinärer Studien. Alle Clavierpieler und auf der Orgel wenig avancirt, gingen somit unserm Freunde alle Eigenschaften ab, das Interesse des Publikums an sich zu lenken. Das ulerliche Haus besaß keine Conzeptionen, war vielmehr ganz darauf angethan, solche zu erschweren. Dazu verlangten nun alle Verwandten handgreifliche Erfolge der Studien zu sehen, und als dieselben sich nicht einstellen wollten und konnten, gab es natürlich Vermüthe der unüberlegtesten und härtesten Art. Um sich denen zu entziehen, bemühte er sich um eine eben decante Stellung als Musiklehrer und Dirigent eines kleinen Gesangsvereins in Schönebeck. Ein guter Geist rieth ihm aber, bevor er ein solches Verhältniß einging, die Dinge an Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. „Was ich aber da hörte und sah, war wenig lochend! Ohne Besinnen schüttelte ich den Staub von den Füßen und lehrte nach Halle zurück, um es nie wieder zu verlassen. Natürlich trug auch dieser Versuch sehr dazu bei, mir den Aufenthalt im Vaterlande zu verleidern: von Allen, außer meiner Mutter, wurde ich ausgegeben. Hätte ich sie nicht geliebt, wäre sie mir nicht tren und redlich zur Seite gestanden — ich wäre in dieser entseßlichen Zämmlichkeit sicher zu Grunde gegangen.“

Nach einem solchen ziemlich ein Jahr langen Hin- und Gerich Franz in ein musikalisches Kränkchen des damaligen Vaudgerichtsdirector Schröner in Halle, und dieses Ereigniß sollte auf seine ganze künftige Entwicklung von bedeutendem Einfluß sein. Hauptsächlich altitalienische Compositionen und Werke von Bach und Händel wurden in diesem Kreise cultivirt. Franz, anfangs Ehorist, schwang sich bald zum Accompanateur auf, und bekam somit eigentlich die Direction des Gesanges in die Hand. „Aufgegeben von Wissenschaft, der traurigen Erbschaft der Dessauer hohen Schule, sah ich anfangs auf das Treiben dieser Dilettanten geringschätzend herab: die taunten ja keinen einsachen und doppelten Contrapunkt, sie mußten keinen Canon zu schmieden und keine Fuge zu drehen. Rasch genug sollte ich mich aber mit meinem Hochmuth lächerlich machen — die Leute erblickten in meinen Kenntnissen nur die Mittel zum Zweck, und über diesen Zweck waren sie sehr anderer A.sicht als ich. Ihnen kam es auf die Erkenntniß des idealen Gehaltes eines Kunstwerkes an, nicht auf dessen formalen Werth, der letztere verstand sich bei einem wirklichen Kunstwerk ganz von selbst. Da ich begrifflicherweise im Streite stets den Kürzeren zog, kam mir das doch etwas eigen vor, und ich begann über diese Grundprincipien erster nachzudenken. Von nun an stellten sich mir die Dinge in einem neuen Lichte dar. Ließen mich auch die alten Italiener etwas kalt, so sahlg dagegen Bach auf's Lebendigste in mich ein. Bisher hatte ich ihn eigentlich nur dem Namen nach gekannt. Ganz erstant schaute ich plötzlich in eine Welt, von der meine Seele sich nichts hatte träumen lassen. Dazu fällt noch in diese Zeit meine erste Bekanntschaft mit Schubert; und man kann sich leicht vorstellen, weth einen ershütternden Eindruck diese Feuerreise auf mich machen mußte. Der gemauenen Erkenntniß zu Folge dauerte es nicht lange, daß ich einen Strich durch meine Vergangenheit zog, und so zu sagen einen neuen Lebenslauf begann. In demselben wurden mir Bach's und

Schuber's Compositionen vorbildlich; zunächst requirirte ich vollständig ein eigenes Schaffen: was ich zu sagen hatte, stand ja im schreiendsten Widerspruch zu dem jetzt maßgebenden Axtreiffen. Diese wählten dem ganz ungehindert in mich hinein, und nahmen mich zuletzt so ausfichtlich in Anspruch, daß meine Beziehungen zu ihnen fast krankhaft zu nennen waren. Namentlich wuchs mir Schubert damals fürderlich über den Kopf, und machte mein Menschenthum dermaßen reizbar, daß es leider zu empfindlich für ein Gehörleiden wurde, welches mich bis auf den heutigen Tag noch martert.

Allmählig erweiterten sich von jenem Kränzchen aus seine Bekanntschaften in Halle. Der Umgang mit jungen Akademikern forderte seine Bildung; die damals in Halle ohnehin sehr regsame Zeit der Kuge'schen Jahrbücher unterstützte seine Bestrebungen; natürlich fanden die gewonnenen philosophischen, ästhetischen und kritischen Resultate auf seine künstlerischen Axtreiffe Anwendung, und trugen bedeutend zur Klärung seiner Kunstprinzipien bei. Der Kreis der Freunde und Bekannten lebte sich nicht so leicht aus, „ein stetes Kommen und Gehen, Anstößen und Abwehnen erschöpfte mich unendlich und lehrte mich die Dinge immer wieder unter veränderten Gesichtspunkten anschauen und beurtheilen. Nachdem meine Leidenschaft für Bach und Händel sich etwas abgekühlt, oder besser, nachdem ich mir von ihnen assimilirt hatte, was meiner Natur entsprach, trat eine Periode ein, die mich lebhafter den hervorragenden Zeitgenossen zuwandte. Vorzüglich mag Schumann in vieler zur Reife gebracht haben, was bisher dumpf gährend in mir herumwirkelschte.“

Eine längere Reise, welche Franz aus Gesundheitsrücksichten für sein Gehör nach Salzburg und Tirol unternommen, machte heilend und kräftigend auf sein ganzes Wesen eingewirkt haben, nach seiner Rückkehr zeigten sich plötzlich Spuren einer selbstständigen Productivität: „ich mußte componiren, weil ich nicht anders konnte. Je länger sich meine Fähigkeiten verhalten hatten, um so stürmischer kamen sie jetzt zum Ausbruch. Von da an datire ich meine eigentlichen Studien: ich lernte den Kunstanstand an mir selbst. Mit jedem neuen Werke wuchs mein Vermögen, und ich gewann in Formen Gewandtheit, die mir bis dahin weit abgeteilt hatten. Das Bedürfnis mir stets über mich selbst Klarheit zu verschaffen kam mir außerordentlich zu fatten; ich ging nie vom Flecke, bis ich genau wußte, was ich eigentlich wollte. Ehrgeiz der Welt gegenüber war mir bisher ganz fremd geblieben — das förderte mich auch: denn ich componirte nicht für die Leute, sondern zunächst für mich selbst, meine kleinen Feinde und Fremden im rechten Künstlergenuss abschüttelnd. Dieser Egoismus ließ mich auch gar nicht daran denken, mit meinen Compositionen vor die Oeffentlichkeit zu treten — das erziehen mir damals wie eine Profanation meiner heiligsten Gefühle.“

Verchiedene Freunde unseres Künstlers, und unter ihnen vorzüglich sein jetziger Schwager Heinrich, drangen ernstlich in ihn, einige Viederwerke zu publiciren. Er sandte sie an Schumann, der sich auf das Lebhafte dafür interessirte, und auch gleich einen Verleger suchte.

Ueber seine Methode sich mit der Kunst zu beschäftigen, sagt er selbst, daß er trotz ihnen vielen Mühsitteln doch von keinem eigentlichen Musikstudien, die er in irgend einer Zeit gemacht hätte, sprechen könne. „Ich warf mich über Hals und Kopf in alle Dinge, die mich interessirten, und darf mich dabei wesentlich nur als genießend auffassen. Von Natur besaß ich aber eine thätige Dosis Beobachtungsgabe, ich genoß nie blind sondern suchte mir immer über die Gründe meines Behagens oder Mißbehagens an den Objecten selbst klar zu werden. Dielem harmonischen Gleichgewicht zwischen Verstand und Gefühlleben danke ich zumist was ich geworden bin: es hat mir spielend über alle Schwierigkeiten hinweggeholfen. Dazu kommt auch ein gesunder Instinct mich nur mit Dingen besaßt zu haben, die meinem Sinn und Wesen entsprachen, und absolut

liegen zu lassen, was sich im Widerspruch zu meiner Persönlichkeit befand. Im Geniechen habe ich stets gelernt, und das ist bis auf den heutigen Tag meine Lebensweisheit geblieben. Daß ich fast ausschließlich die Viederform cultivirte und nur sehr wenig anderes schrieb, war zuerst die Folge eines unabwieslichen Bedürfnisses: später überzeugte ich mich, daß in dieser Form mein eigentlicher Inhalt culminirte. Grundsätzlich habe ich darum diese Bahn nicht wieder verlassen, und werde mich schwerlich je entschließen, mein Heil noch auf andern Wegen zu versuchen.“

Franz lebt gegenwärtig wie bekannt in seiner Vaterstadt Halle, die ihm nach und nach die Anerkennung nicht verweigern konnte, wenn gleich sein Ruf erst außerhalb sich verbreiten mußte, um bei seinen eigenen Mitbürgern die gerechte Würdigung zu finden. So kam allmählig die Direction der Singacademie und der Halle'schen Gesellschaftsconcerte in seine Hände, Organist war er schon lange vorher geworden. An der Universität wurde er neuerdings als Musikdirector angestellt. Er hat, wie schon früher erwähnt, dem Halle'schen Musikleben eine Richtung und bestimmten künstlerischen Inhalt gegeben, besonders durch zahlreiche Aufführungen classischer und speciell Bach- und Händel'scher Werke; das bei aller Sicherheit doch bescheidene und einfache Wesen unsers Künstlers kann nicht anders, wie von bedeutendem moralischem Einfluß auf seine ganze Umgebung sein — die Aufführungen der Halle'schen Academie sind ein Bild seiner selbst: musikalisch gediegen, auf dem Grunde thätiger Durchbildung voll Freiheit, ohne eiteln Schein oder irgend eine Berechnung auf den augenblicklichen Erfolg. Die höchste Achtung, welche Franz jetzt allgemein bei seinen Mitbürgern genießt, konnte eben so wenig ausbleiben wie die hochschätzende Anerkennung aller Kunstgenossen.

## Recensionen.

Vieder und Gesänge für zwei Singstimmen und Pianoforte.

1. Zwei Duette für Sopran und Tenor mit Pianoforte, comp. von Carl Zein. op. 5. Potsdam, Kiegel'sche Buchhandlung.
2. Vier Lieder für zwei Singstimmen mit Pianoforte von M. S. Hanfser. op. 5 und 6. Wien, Westly & Bösing.
3. Sechs Vieder für zwei Singstimmen und Pianoforte von J. F. Teschner. op. 47. Eubendabst.
4. Vieder und Gesänge für zwei Stimmen und Pianoforte, von Ludwig Cimaribus. op. 15, Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Zwei Hefen.

G. W. Die sub 1—3 bezeichneten Werke sind schon vor längerer, oder vor langer Zeit erschienen. Den Reiz der Novität haben sie also nicht, für die Kunstgeschäfte haben sie auch keine besondere Bedeutung; es wäre denn eigentlich eine Verbesserung überflüssig. Allein da manches Gute darin ist und die Verleger wohl den ganz verzweifelichen Wunsch haben, auch einmal ältere Verlagsartikel wieder dem der Aufmerksamkeit des Publicums empfehlen zu sehen, so wollen wir die bezeichneten Werke unseren Lesern kurz vorführen.

Carl Zein bringt zwei anspruchlose Duette, die recht langbar und dem guten Geschmack wenigstens nicht gefährlich sind, da sie sich von absoluten Trivitäten so ziemlich frei halten. Am besten ist Nr. 2. „In diesen bangen Tagen“; es schimmert ein bisschen Talent daraus hervor.

Die vier Vieder von M. S. Hanfser sind etwas bedeutender; sie athmen schon mehr Talent und sind auch ganz gefascht gemacht. Der Vollerston ist stellenweise hübsch getroffen, besonders in Nr. 1. „An den Sonnenstein“ (op. 5) und Nr. 3 „Lebe wohl“ (op. 6). In Nr. 2 „In der Hitze“ hört die Unterbrechung der Singstimmen durch das nur wiederholende Accompagnement; es wäre sonst recht hübsch. Die Dissonanz im zweiten Takte von Nr. 4 „Wünsche“ ist

ganz unmotivirt, sie macht sogar einen zu herben Eindruck, den der Text wahrlich nicht beabsichtigt. Sämmtliche Lieder sind recht sangbar, und da sie nur nobleren Salonstücken gehören, seien sie empfohlen.

Joseph Dessauer liefert in den sechs Liedern fast lauter hübsche Sachen. Die Welt des Texten hat er einen glücklichen Wurf gemacht; alle sind Volkslieder, aber von den herzlichsten, die wir besitzen. Die Stimmung ist sehr gut wiedergegeben, und bei aller Einfachheit zeigen die Lieder doch Originalität. Am schlagendsten wirken wohl Nr. 2 „Der Tannenbaum“ und Nr. 5 „Liebeswünsche“. Der „verschundene Stern“ (Nr. 6) erhält durch die unaufrichtige Textwiederholung etwas zu Einförmiges und freist sich schon in die Länge. Die sogenannte Maße sämtlicher Nummern ist eine vorzüglich abgerundete. Die Begleitung macht nur die bescheidensten Ansprüche an den Spieler, ist aber gleichwohl dem Inhalte angemessen; beides ließ sich übrigens von der schreibfertigen Hand des Componisten sehr wohl erwarten. Wir empfehlen die Lieder allen Freunden einer gefunden Kost, um so mehr, als die Auswahl grade in dieser Musikgattung eben nicht allzu groß ist.

Unter den Gesängen von Ludwig Meinardus befinden sich einige wirkliche Meistergebilde, wie Nr. 2 „Die Welt ist groß“ und Nr. 3 „Weil ich dich liebe“, die wir dem Vortan an die Seite setzen, was Schumann und Mendelssohn in diesem Genre geliefert haben. Auch einzelne der übrigen enthalten manche schöne Züge, wozu wir z. B. den Schluß von Nr. 5 „Abendlied“ rechnen; sie verathen auch durchgehend die gebildete Hand des Componisten, aber sie stehen besonders in der Erfindung und auch in der Form auf einer ungleich niederen Stufe. Während die erstgenannten den lebendigsten Ausdruck haben, eine unendliche Gemüthsruhe athmen und von plastischer Form geboben werden, zeigen die andern etwas Gedehntes, Zahes (Nr. 5) und etwas Vesperpestiges, hart Berührendes (Nr. 6 „Nach Kanaan“) was gegen die Schönheit Jener merkwürdig contrastirt. — Wir haben erst vor Kurzem auf das bedeutende Talent des Meinardus ausführlicher hingewiesen, bei Besprechung seiner Mägde sänge op. 6 (siehe Nr. 40 d. Bl.) auch dieses Spätwerk befaßt uns theilweise in unserer Ansicht, darum aber wollen wir erst recht den Wunsch aussprechen, daß der reichbegabte Verfasser nicht seine Kraft in Kleinigkeiten zersplittere, sondern sich an größere Gebilde mache, und einmal verjuche seine Phantasie auf einem andern Gebiete, als dem lyrisch-weißen, schwärmerisch-religiösen, Fröhliche erzeugen zu lassen. Er läuft sonst Gefahr sich in ein zuerst numerisches, ja sogar anmutiges Neg einzuspinnen, welches aber mit der Zeit so mächtig werden kann, daß es seine schöpferische Kraft durch allzu starkes Einschmüren unfähig zu einer nützlichen Entwicklung macht. Die Maße der Tontast darf wir nicht von einem ihrer begabteren Jünger größer, kräftigere Gebilde erwarten. Das Zeug dazu hat Meinardus sehr wohl.

#### Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung.

1. Drei Lieder von Carl Reich. op. 5. Cossif, C. Luchhart.
2. Zwei Gesänge von Fr. W. Voigt. op. 23. Potsdam, Kiegsche Handlung.
3. Drei Lieder für eine Sopranstimme von J. Wunderlich. op. 34. Düsseldorf, Bayerhofer.
4. Drei Lieder von Richard v. Gerike. op. 2. Hamburg, Meier & Brünn.
5. „Ungeprüftes Licht“, Lied von D. Bach. op. 2. Wien, Wetsch & Wüling.

Lauter schon verlegene Waare, und mit Ausnahme des letzten, rechttes, verächtliches Mittelgut! Man fragt sich unwillkürlich, wie es möglich ist, daß nicht die Platte ihren Dienst verläßt, wenn der Stecher solche Trivialitäten, wie die sub 1—4 bezeichneten, ihr auf-

zwingen will, daß das Papier nicht die mit denselben besetzte Druckerhülle abweist! Und der Kritiker beklagt sein Voss und asklagte den Redacten, der ihm die Durchsicht solcher Miserabilitäten anferovirt. Weg mit ihnen und die Strafe der beleidigten Tomme auf das schuldige Haupt ihrer sündigen Verfassers; — je sollen verurtheilt sein, nichts anderes als ihre Erzeugnisse zu hören!

D. Bach zeigt in seinem Liede ein Erleben nach dem Besseren, er ringt nach entsprechendem Ausdruck, aber übersteht dabei, daß ihm gerade in diesen Streben eine gemaltige Reminiscenz an das Schuberthsche „dem Schnee, dem Regen“ in die Feder gleusen ist. Auch das ist wenigstens gewiß keine Trivialität, und ein Beweis, daß er gegen seine eben bezeichneten verbrecherischen Collegen vortheilhaft absteht.

### Dresdner Bericht. \*)

S. — Die musikalische Saison dieses Winterhalbjahrs begann am 28. September mit der neu einstudirten Oper „Faust“ von L. Spohr. Herr Capellmeister Julius Kiege glaubte den Mauen des unvergeßlichen Meisters diesen Tribut der Pietät und dankbarer Erinnerung schuldig zu sein, eine Ansicht, die den thätigen, einwärts-vollen Künstler ehrt, um so mehr, als er den musikalischen Theil der Oper auf das Sorgfältigste einstudirt hatte. Wenn sich auch einige Stimmen vernehmen ließen, welche das Hervorholen dieser Partitur aus dem Staube der Theaterbibliothek als verkehrt bezeichnen wollten, so ist diesen auf das entschiedenste entgegen zu treten. Längst ist die gebildete musikalische Welt einzig über die Verwerflichkeit des Zertrübtes von „Faust“, längst sind die guten Eigenschaften und Mängel der Spohrschen Musik dazu erkannt worden, die einerseits das reiche lyrische Talent des entschlafenen Meisters, andererseits auch den Mangel an dramatischer Begabung desselben zeigen. Immer aber bleibt es ein dankenswerthes Unternehmen, der jüngeren Generation die ihr gänzlich unbekannt Oper vorzuführen, um so mehr, da derselben auch kunsthistorisches Interesse innewohnt, wenn man bedenkt, daß sie Spohr 1814, also sechs Jahre vor dem „Freischütz“, in Wien schrieb, dieselbe also gewissermaßen als Erstling auf dem Gebiete der romantischen Oper zu betrachten ist. Ein Repertoirestück freilich wird „Faust“ nicht werden, wie es niemals gewesen ist, aber die reich dotirten Hofbühnen haben doch gewiß die Verpflichtung, auch solche Werke der Vergangenheit und Gegenwart anzuführen, die nicht bloß auf Casinenserfolge Aussicht haben, sondern dem Interesse der Kunst dienen. Dank also der Generaldirection des Hoftheaters und Herrn Kiege für die Neubelebung dieser Oper! — Die Hauptrollen waren in folgenden Händen: Faust: Herr Witterwurger, Mephisto: Herr Greny, Dingo: Herr Tichatschke, Franz: Herr Rudolph, Kunigunde: Frau Wüde-Reg, Mädchen: Frau Jauner-Krall. Als die vorzüglichsten Momente des Abends sind die Leistungen der Herren Witterwurger und Tichatschke, der Damen Reg und Krall, so wie die der k. Capelle zu bezeichnen.

Das zweite Ereigniß von Wichtigkeit für diese Saison war am 11. October stattgefundenen Entbindung der Weberhauze, gefestigt vom Meister Kiegschel, der leider durch erste Krankheit verhindert war, dem Feste beizuwohnen. Am Vorabende der Entbindung hatte der thätige Tonkünstlerverein eine festliche musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, in welcher folgende Musikstücke zur Aufführung kamen: 1. Ouvertüre (B-dur) für Pianoforte und Streichinstrumente, ausgeführt von den Herren Musikdirector Ad. Kiegschel und Kammermusiker Ferd. Hüllmeier, L. Öhring und F. A. Kunmer. 2. drei Lieder (Schneeblüthen, Weiden im Thale

\*) Bei dieser Gelegenheit wollen wir gleich zwei sinnenstärkenden Druckerberichtigungen, die sich in unser Retraat über die Messungsaugung eingeschlichen haben. Seite 317, Spalte 2: Zeile 32 von unten lies: Bedenken statt Bedauern. Seite 318, Spalte 2, Zeile 7 von unten lies: imitrende statt recitrende.

\*) Der Einsender des obigen Berichts, der so freundlich sein will, den Lesern der „Deutschen Musikzeitung“ alles auf musikalischem Gebiete Wissenswerthe aus Dresden mitzutheilen, erludt uns zu erklären, daß seine Berichte „nicht auf den Namen Correspondenz oder Kritiken Anspruch machen“, sondern sich nur an den „objectiven Thabehand“ halten werden. D. Red.



und Unbefangenheit, gesungen von der Sopransängerin Frau **Kauner-Rall**. 3. Sonate (C-dur), gespielt von Herrn **Vernh. Kollin** & — sämtliche Musikstücke von **G. M. v. Weber**. Den Beschluß machte das reizende Concert **Beethoven's** für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner, ausgeführt von den Herren Kammermusikern **Hiebendahl**, **M. Kummer**, **Canterbach**, **Köpfische**, **Herr**, **Stein**, **Vörner** und **Lorenz**.

Nach dieser höchst genügenden Aufführung, welcher der Sohn des verstorbenen Meisters, der Finanzrath und Eisenbahndirector **Max Maria Freiherr von Weber** bewohnte, fand im Weinhold'schen Etablissement ein durch den Verein veranstaltetes Festnachtsfest statt, reich gewürzt durch Toaste, musikalische Vorträge u. s. w. In der sechsten Morgenstunde des 11. Octobers um setzte sich zum Gewandhause aus ein langer Zug der Dresdner Künstler in Bewegung, geführt von den l. Kapellmeistern **Riez** und **Krebs**, dem die Mitglieder der Capelle, des Hoftheaters, des allgemeinen Männergesangsvereins, des Tonkünstlervereins und andere Genossenschaften folgten. Am Staudhause in der Nähe des Theaters angelangt, gingen die Fierlichkeitkeiten in Gegenwart des Königs und des Hofes in folgender Ordnung vor sich: 1. Festgesang, gedichtet von **Dr. Gustav Kühne**, in Musik gesetzt für Männerstimmen und Blechinstrumenten vom Capellmeister **Riez**. 2. Rede des Herrn Professor **Dr. Feitner**. 3. Enthüllung des Denkmals unter Musikbegleitung, ausgeführt von der l. Capelle (Dreconmarisch). 4. Rede des Herrn Oberbürgermeister **Fotzenbauer**. 5. Schlussspiel (Melodie: „Hör uns, Allmächtiger“ von **Weber** mit untergelegtem Texte von **Dr. Gustav Kühne**). Leider war die ganze Feier vom schlechtesten Wetter begleitet. — Abends fand im Hoftheater eine vorzügliche Festvorstellung des Helden unter Direction des Herrn Capellmeister **Krebs** statt. Nach derselben vereinigte ein Festnachtsfest die Mitglieder der l. Musikcapelle und des Theaters in den Sälen des Hotel de Pologne. — Freitag den 12. October wurde als Nachfeier im Hoftheater, „*Preciosa*“ unter Direction des Capellmeister **Riez** gegeben, eine Vorstellung, wie sie hier in solcher Vorzüglichkeit lange nicht gesehen worden ist. Durch die Mithilfe der ersten Kräfte des Schauspielers (**Herr Dawson** als Rigencampmann, **Herr Berg** als *Viarda* u. s. w.), durch das treffliche Orchester und den wohlgeübten Chor war ein ausgezeichnetes Ensemble erzielt worden, welches allerdings als Beispiel gelten sollte, was mit geschickter und energischer Verwendung der hiesigen Kräfte zu leisten ist.

Am 24. October war unter Direction des Herrn **Riez** das erste Symphonieconcert der l. Capelle. Zur Aufführung kamen: Ouverture (op. 124) von **Beethoven**, Symphonie (Nr. 4 D-moll) von **W. Schumann**, Ouverture (Meeresstille und glückliche Fahrt) von **Wendelssohn-Bartholdy** und Symphonie (C-dur mit der Schlusfszene) von **Mozart**, sämtliche Musikstücke unter sicheurer und energischer Leitung des Dirigenten vorzüglich ausgeführt. Der Andrang zu diesen Concerten ist so außerordentlich, daß die Hälfte der sich Meldenden zurückgewiesen werden muß, ein neuer Beweis, wie notwendig für Dresden ein großer Concertsaal ist, zu dessen Erbauung jedoch immer noch keine Aussicht ist.

Als artistischer Director in das hiesige Conservatorium für Musik, welches unter Protection des Krauprinzen steht, ist Herr Capellmeister **Riez** getreten. Am 19. October fand nach dem Vorgehau Leipzig die erste Abendunterhaltung vor einem eingeladenen Zuhörerkreise statt, welche ein günstiges Zeugniß für die Verkehrtheit des Instituts ablegte. Zur Aufführung durch Zöglinge kamen unter andern das Clavierquintett von **Mozart** mit Blasinstrumenten, die Fretschüpparie, ein Cello- und Clarinettsolo, sowie einige Chorjäger.

Herr Musikdirector und Cantor **D. Rade** hat Dresden verlassen, um als großherzoglicher Musikdirector und Dirigent des Singschloßes nach Schwerin zu gehen. Seine Stelle an der hiesigen Dreikönigkirche ist noch nicht wieder besetzt.

Für die nächste Zeit stehen und stehen musikalische Genüsse in Aussicht: drei Soubörs der Frau **Carola Schumann** im Verein mit

Hof. **Soaohim**, vier Quartets-Soubörs der Herren Kammermusiker **Hüllweck**, **Mörner**, **Eröing** und **Grägmacher** im Verein mit dem angezeichneten Pianisten **Herrn Paschmann**. **Grägmacher's** Berufung von Leipzig nach Dresden ist als ein außerordentlicher Gewinn zu betrachten, er ist ein vortheilhafter Künstler von bestem Können und Willen.

Auch musikalische Vorträge der Herren **Armin Fröh** und **J. M. Wöhme** sind angeündigt, doch steht es zu erwarten, ob zwei derartige Unternehmen neben einander bestehen können. Regner man hiezu noch die fortlaufenden Symphonieconcerte der **Capelle**, die Productionen abends des Tonkünstlervereins, die Aufführungen der **Freiherren** und der **Dresdner Singakademie** a. s. w., u. s. w., so muß denen, welchen der Genuß aller dieser Gaben in Aussicht steht, ein gelinder Angstschweiß auf die Stirn treten. Da heißt es: „prüfet Alles und über das Beste bescheidet!“

## Correspondenzen.

### München.

Die „musikalische Akademie“ (l. Hofcapelle) ist in ihrer diesjährigen Concertanündigung mit einer schättesten, obwohl vollberechtigten Preis-erhöhung (fl. 3 rh. für vier Concerte, hervorgeraten. Bisher haben trotz des zahlreichen Verkehrs, trotz der ausgezeichneten Leistungen und des im Ganzen guten Repertoires dieser Concerte die Einnahmen und Ausgaben sich noch nicht in jenes Gleichgewicht setzen lassen, das nöthig erheint, um namentlich der spärlich besoldeten Mehrzahl unserer Hofmusiker eine nennenswerthe Vermehrung ihrer Einkünfte zu sichern.

Die Verhältnisse unserer Hof- und Nationalbühne und damit vorzugsweise der Oper haben in neuer Zeit eine Wendung zum Besseren genommen, deren Ursachen auch in weiteren Kreisen bemerkt zu werden verdienen. — Nachdem das Pflückercepter den greis'n, unglücklichen Händen, die es bis dahin unter manchem unverbienten Glückersterne gehalten hatten, längst entfielen, dann endlich auch formell gänzlich entnommen war, hatte sich ein Interim herausgebildet, welches das Publicum gänzlich begrüßte, und das auch seit seinem kaum vierteljährigen Bestehen besonders im Gebiete der Oper den begabten Erwartungen mehr als entsprochen hat. Dies Interim, glücklicherweise kein vielspätes, gibtel in einer seit mehr denn zwanzig Jahren in den hiesigen Bühnenerhältnissen gewiegten, tüchtigen Persönlichkeit, dem „Inspector“ **Schmitt**, der die jühen Intendantenwechsel der letzten Jahrzehnte in einer durchaus inderternen Stellung, halb als Secretär und Theaterpolizist, halb als Beirath, Mann der Praxis und der Anstalten und stellenweise Facetium miterlebte und überdauerte und der nun theils in Folge richtiger Einsicht, theils in Folge des Rangels einer fähig gelangten Persönlichkeit in den höheren Regionen, ein absolutes, bürgerliches, wie erwünscht, bis jezt sehr erfolgreiches Regiment führt. — In der Oper, die uns hier zunächst beschäftigt, kommt den angeordneten Verhältnissen die Erscheinung eines jugendlichen Gesangstales zu Statten, über dessen eigentlichen Anführer und Erzieher das größere Publicum noch immer unbetet ist. **Hr. Stehle**, aus Sigmaringen gebürtig, machte hier ihren „ersten theatralischen Versuch als „Emmine“, eroberte sich sofort die entscheidende Gunst des Publicums, hat seither jene Rolle gleich beifällig wiederholt, darn un möglich noch wärmeren Beifall in der Rolle der „Pamina“ geerntet. Referent hörte sie nur in letztgenannter Rolle. **Hr. Stehle** ist im Besitze eines frisch-jugendlichen, niedlichen Aeußeren mit lebhaften Augen, wenn auch die Gesichtszüge sich dem höhern, idealen Ausdruck nicht eben vorzugsweise darbieten. Die Stimme ist von weichen, hellem Sopranklang, gleichmäßig in Höhe, Mitte und Tiefe, nur daß die höchsten Noten der Lage nicht immer gleich leicht und ohne Anstrengung gegeben ercheinen. Da die Stimme weder voluminös noch aber von glodengleichem Metallklinge imprägnirt ist, so würde die Aufnahme dieser Sängerin als des ersten gelanglichen Pflückersterne schwer begründet sein, wenn nicht das seitliche Empfindungs- und Ausdruckvermögen, das in dem Wesen dieser „Anfängerin“ liegt, sich mit einem musikalisch und dramatisch vollkommen gereisten und nahezu fertigen Vortrage zu einem Ganzen verbinde, das die für's Erste keinen Widerdruck

vorkommen, denn in früheren Jahren ihres immer freudig begünstigten Auftretens. Es fällt dieser Umstand um so schwerer in die Waagschale, als Frau Schumann in allen jenen Geistesbezeichnungen, die nicht gerade den tiefsten Kern der Seele treffen, seit jeher bedeutend dageshunden (?). Solcher Umrichtung nach Vordwärts wiewt erfreulich Angehörige einer seltner Künstlertat (?), für welche ich wenigstens die von andern Seiten her stets albenwendete Clara bis auf die neuesten Tage ihres hierortigen Auftretens zu halten mich nicht erwehren konnte u. s. w.!! — Diese Probe ist keineswegs noch eine der gelungensten, aber da der geschätzte Besucher mit jenem Antheil, der die obigen Sätze in sich ficht, seinen vorjährigen Concertbericht schließt, so wollten wir ihm bei dieser Gelegenheit einige ermunternde Anerkennung seiner Leistungen nicht vor-enthalten.

## Nachrichten.

Köln. Das erste diesjährige Gesellschaftsconcert, unter der Leitung des sächsischen Capellmeisters Hrn. Ferd. Hiller, fand am 23. October statt. Das Programm enthielt im ersten Theil: Ouverture zu Gluck's „Iphigene in Aulis“, Violinconcert von Mendelssohn, und die Romantze in G-dur von Beethoven, gefolgt vom Concertmeister Königsloiw, eine Kossinische Arie und den durch Hiller instrumentirten „Erlkönig“, gesungen von Jrl. Senaft, und endlich Te Deum von Haydn. Den zweiten Theil bildete die zweite Beethoven'sche Symphonie. — Das Anbement lautet auf zwölf Concerte; an größeren Werken sollen Händel's „Judas Maccabäus“ und Beethoven's große D-Messe zur Aufführung kommen. — Ein Ereigniß war bei diesem ersten Concerte die Herabsetzung der Orchesterstimmung nach der Pariser Stimmgabel. Die sämmtlichen Holzblasinstrumente waren von der Gesellschaft neu angeblasen worden, und die Blechinstrumente hatten neue Einsätze. Die Saiteninstrumente haben keineswegs an Ton verloren, und diese Maßregel ist für die Sänger eine wahre Wohlthat. Alle Orchesterstände wurden trefflich angeführt.

Leipzig. Die Sotzen für Kammermusik, im Saale des Gewandhauses, mit Hrn. Concertmeister David an der Spitze, haben bereits ihren Anfang genommen. — Das erste Concert der „Centepe“ unter der Leitung ihres neuen Directors Hrn. v. Bronsart fand am 30. October in der Buchhändlerbörse statt. Das Programm nennt Händel, Bach, Gluck und Schumann. Also keine Zukunft? Im Conservatorium sind über vierzig neue Zuhörer angenommen worden. — Hr. Schachner, ein in London lebender deutscher Tenorist, hält sich in unserer Stadt auf, und hofft sein Oratorium „Israel's Heimsitz“ zur Aufführung bringen zu können, was aber nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen ist, indem hier alljährlich nur ein Oratorium und zwar immer daselbe, Bach's „Passionsmusik“ gewandt wird.

Brüssel. Die Regierung hat den großen Saal des Palastes in der Herzogstraße für die Concerte des k. Conservatoriums so wie zu andern offiziellen musikalischen Festlichkeiten bewilligt. Man wird dolescht die große Orgel entfalten, zu deren Erbauung die nöthigen Mittel durch den Staat, den Provincial und Gemeinderath gewährt worden sind. Dank diesem Instrumente werden die Freunde des Orgelspiels dadurch Gelegenheiten haben, mit den Werken der alten Meister Bekanntschaft zu machen, für welche dies Mittel der Ausführung bis jetzt gefehlt hatte, und andre Compositoren werden davon künftig Gebrauch machen können. Es wird dies also eine wahrhafte Ertrugenschaft unserer Capitale für die musikalische Kunst sein.

Nach mehr als zwanzig Jahren des Wartens und oft getäuschliten Hoffens wird das Conservatorium also endlich im Besitz eines Concertsaales sein, und zwar, wie es heißt, mit Logen, numerirten Stuechen und etwas einem Theaterparquet Aehnlichem. Viele Kunstfreunde, welche die Bequemlichkeit lieben und die Mittel dazu besitzen, bleibe: nur deshalb von den Concerten des Conservatoriums aus, weil es unmöglich war im Saale der Großen Harmonie Vorderzüge zu bekommen.

Dresden. Der Musiklehrer Armin Krüh hat einen Cuelus von acht Vorlesungen über Geschichte der Musik eröffnet. Den Hauptin-

halt bilden: die Vorgehichte, die Italiener bis Scarlatti, die Deutschen bis Bach, die letzten 150 Jahre italienischer Musik, die Wiener Schule bis Beethoven (und dessen Nachfolger), die Kirchenmusik, Madrigal und Oper, Concert-, Kammer- und Hausmusik.

Berlin. Der Tonkünstlerverein hat den Gesangslehrer Dr. Schmarz zu einem Vorlesenden gewählt.

Wien. Die Singakademie hat ihr Local verändert. Die Uebungen finden seit 29. October im Saale des akademischen Gesangsinstituts, ebenfalls im Zeughaus statt. Das am 15. November stattfindende erste diesjährige Concert der Singakademie, mit welchem dieses junge, strebame Institut seinen dritten Jahrgang eröffnet, verspricht des Schönen und Interessanten viel.

Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche die Wahl der neuen Direction vorzunehmen hat, dürfte Mitte November stattfinden. — Richard Wagner's „Fitzigender Holländer“ ist am 2. November in unserem Operntheater in Scene gegangen. Der Bericht darüber folgt in der nächsten Nummer.

## Vermischtes.

In einer durch die Menge ihrer musikalischen Kunstfreunde nicht unbekanntem Stadt ereignete sich neulich der komische Fall, daß in einem Concert statt der auf dem Programm genannten Anfangsnunmer, nämlich eines Streichquartetts, ein als spätere Nummer bezichtigtes Duo für Violine und Violoncello ausgeführt wurde. Zwei jener Herren, in der Meinung das Quartett zu hören, fanden das Weil zwar schön und gut gearbeitet, indeß die erste Violine und das Violoncello doch etwas zu demüthend.

Frankr. Vicht soll auf die Frage, was veinlicher zu hören sei als eine Flöte, geantwortet haben: zwei Es scheint indeß, daß drei Flöten, gleich umhüllenden Organen, wieder annehmbarer und harmonischer das Ohr berühren können, denn es sind uns zufällig recht wirkungsvolle Tonstücke für drei Flöten componirt zu Gesicht und Gehör gekommen. Die einen von dem durch ihren theoretischen Lehrbuch bekannten A. André, die andern von dem verdienstvollen Kunmer. Das störende Publikum sei darauf aufmerksam gemacht.

## Concert-Ankündigungen.

Am 3. November Abends: Concert des Männergesangsvereins im Sophienbadsaal.

Am 4. November Mittags erstes Philharmonisches Concert im k. k. Hofopertheater unter der Direction des Hrn. Capellmeister Dessoff Mendelssohn, Ouverture zu Meisina. — Gluck, Arie aus Armide (Hr. Ande). — Mozart, Kaiserliche Trauermusik. — Spohr, Scene und Arie aus Faust (Hr. Cillag). — Schumann, dritte Symphonie in Es-Aur.)

Am 10. November Abends: Concert des Akademischen Gesangsvereins im Sophienbadsaal.

Am 11. November Mittags: erstes Concert der Gesellschaft der Musikfreunde im k. k. Redoutensaal unter der Direction des Herrn Direktor Herber. (Schumann, Musik zu Manfred).

Am 11. November Nachmittags halb fünf Uhr im Saale des Hrn. Ehrbat. Quartett-Productionen der Herren Hofmann, Dürl, Steiner und Moser. (Beethoven, op. 18 Nr. 1. — Rappoldi, Piano-forte-Quartett. — Mendelssohn, op. 44 Nr. 3.)

Am 15. November erstes Concert der Singakademie, unter der Direction des Hrn. Capellmeister Stegmayer.

Am 18. November Nachmittags fünf Uhr im Saale des Musikvereins: erstes Quartett-Production der Herren Hellmesberger, Duril, Dohyhal und Röber.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagne.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Vertrieb: Wollzeile Nr. 865. — Ausgabe: Schottmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Büsing**, vormals **G. F. Müller's Witwe**.  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (48 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postgebühren, Rückstellungen und Buchgebühren nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die Oper und das Wagner'sche Operndrama. — Rezensionen. — Bericht aus Breslau. — Locales. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Berichtigungen.

## Die Oper und das Wagner'sche Operndrama.

v. Br. „Meine Opern gelten mir nur als Versuche, ob die Oper überhaupt möglich ist.“ So schrieb Wagner einmal. Wer dieß Wort etwa zum ersten Mal vernahm, würde sehr geneigt sein, es ohne weiters in die Reihe jener Paradoxismen zu stellen, an welchen niemals ein Schriftsteller so reich gewesen ist, als Richard Wagner. Befremden kann dieses Wort, mit welchem gleichsam der ganzen bisherigen Opernliteratur der Stab gebrochen wird, nicht in dem Munde eines Mannes, der ja die gesammte bisherige Kunst für einen Irrthum erklärt hat. Indessen, wenn es gewiß ist, daß nicht so leicht ein Buch zu finden sein wird, welches eine solche Sammlung der ausserlesenen Absurditäten enthielte, wie die Bücher Wagner's, so ist doch auch nicht minder gewiß, daß es kaum eine problematischerer Kunstgattung gibt, als eben die Oper. Fragen wir uns historisch, ob die Oper etwas hervorbrachte hat, was sich vom höchsten allgemeinen Kunststandpunkte aus den besten Erzeugnissen des reinen Drama oder der reinen Instrumentalmusik völlig ebenbürtig zur Seite stellen ließe, so muß diese Frage verneint werden. Keine Gluck'sche und keine Mozart'sche Oper kann sich an Umfang und Tiefe des Gehaltes mit einem Shakspear'schen Drama, noch an idealer Freiheit mit Beethoven's hohen und höchsten Instrumentalwerken messen. Die Oper soll aber doch zunächst ein Drama und dann gleichzeitig auch ein Tonwerk sein, also ein Ganzes zur Erscheinung bringen, das eben sowohl den poetisch-dramatischen, wie den musikalischen Anforderungen zu genügen hat. In einem wie bescheidenen Maße es aber der Oper bisher auch in ihren hervorragendsten Producten gelungen ist, die ersteren zu erfüllen, dieß wird von Einsichtigen gewiß zugegeben. Wir wollen uns nicht darauf berufen, einen wie leeren Einbruch uns so ziemlich jede Operndichtung, gelesen oder dargestellt wie ein Drama, hinterlassen müßte, denn dieß hieße den idealen Boden verlassen, auf welchem die Oper von vornherein steht und den man ihr freilich auch von vornherein einräumen muß. Aber wenn man nicht berechtigt ist, von der Operndichtung die vollkommene Wirkung zu erwarten, welche das reine Drama zu erreichen vermag, so muß sie doch zweierlei Forderungen erfüllen, wenn aus ihrer Verbindung mit der Musik, von welcher sie ihre Ergänzung und erhöhte Bedeutung zu empfangen hat, überhaupt der Möglichkeit nach ein reines Kunstwerk hervorgehen soll, an welchem sich der allseitig gebildete Sinn rein erfreuen könnte, ohne sogenannte, völlig willkürliche Concessionen zu Gunsten einer Kunstgattung zu machen, deren ästhetische Berechtigung in der That zweifelhaft genannt werden müßte, wenn sie in ihrer inneren Wesenheit begründet wären.

Sie muß einer wahrhaft poetischen Idee entspringen, in ihrem Bau eine eben so organische Gliederung zeigen, wie das Drama selbst, und darf in der Detailausführung wenigstens

nicht gegen die poetischen und logischen Sprachgesetze verstoßen; denn fehlt diese Bedingungen, so ist nicht abzusehen, wie uns das Hinzutreten der Musik für diesen Mangel entschädigen, uns dagegen unempfindlich machen soll. Ein Bühnenwerk, das ohne allen poetischen Gehalt nur eine Reihe mechanisch zusammengefügter Situationen enthält, kann durch Musik nimmermehr zu einem bedeutungsvollen Kunstwerk erhoben werden. Und wenn wir in der Motivirung die klaffenden Lücken wahrnehmen, wenn wir eine Sprache vernehmen, welche das gerade Gegenheil der dichterischen ist, ist es da nicht die schändeste und aus der abtöndelnden Macht der Gewohnheit hervorgehende Abstraktion, wenn wir dieß alles ertragen, nur, weil wir uns sagen, in der Oper könne dieß nicht anders sein? Eine Operndichtung aber (sogenanntes Textbuch), wie wir sie hier postuliren, existirt unseres Wissens kaum noch und fordert denn auch schon einen wahrhaften Dichter, der, indem er sich nur beschränkt und Alles ins Knappste söge, doch in seinem Punkt sich als solcher verlängern dürfte. Nun aber trete an solche Dichtung die Musik heran. Sie sei durchaus charakteristisch, bedeutsam, entwickle sich stetig und vertiere sich so wenig als möglich in das breite Anspannen rein musikalischer Formen. Man sieht, daß auch uns ein Operndrama vorwärts, dessen völlige Erfüllung wir in der bisherigen Literatur nicht erblicken, von dem wir aber nicht wissen, ob es nicht ein bloßer Traum ist, der eine ästhetische Unmöglichkeit in sich schließt, oder ob es wirklich auf ein noch unentdecktes Land deutet, das seines Columbus harret.

Daß aber diesem unsrer Ideal, das uns, wir bekennen es, nur sehr dunkel, traumhaft vorschwebt, unendlich näher kommt, was die Oper schon vor Wagner geleistet hat, als das Wagner'sche Operndrama selbst, wollen wir gleichlich aussprechen. Gegen die musikalischen Principien, nach welchen Wagner das Operndrama behandelt wissen will, haben wir nichts einzuwenden, obwohl sie im Wesentlichen keine andern sind, als die wir schon bei Gluck, bei Beethoven und G. M. v. Weber verwirklicht finden. Rein musikalisch betrachtet ist eigentlich in Beethoven's Fidelio schon das Höchste geleistet, was gedacht werden kann. Oder herrscht hier nicht von der ersten bis zur letzten Note der tiefste Ernst, die höchste Wahrheit des Ausdrucks und stellt die ganze Oper nicht einen so sietigen Organismus dar, daß man sie nicht mit Unrecht eine dramatische Symphonie genannt hat? Aber freilich ist der poetisch-dramatische Gehalt dieser Oper ein sehr geringer. Wenn Wagner behauptet, daß nur in der Mythe der wahre Stoff für das Operndrama (höchsten Stiles nämlich) zu finden sei, so möchte er hierin vielleicht sehr Recht haben. Die sogenannte historische Oper wenigstens, wie sie Meyerbeer ausgebildet hat, bewegt sich, um das Höchste zu erreichen, von vornherein auf einem zu beschränkten Boden und opfert der farbigen Realität die Idealität. Nur verlangen wir von der Mythe einen rein menschlichen Gehalt, und wo ja andere Mächte eingrei-

fen, müssen wir empfinden, daß sie uns nichts zu bedeuten haben, als Objectivationen des menschlichen Bewußtseins. Wenn Don Juan ziemlich allgemein als die erste aller Opern gilt, so hat dies hierin seinen Grund. Der Stoff dieser Oper ist der bedeutsamste, glücklichste, opernmäßigste, welchen jemals ein Componist behandelt hat. Der Held der Mythe ist nichts anderes als die gesteigerste Personification einer ganz allgemeinen Seite der menschlichen Natur überhaupt. Das ganze menschliche Dasein erblickt wir wie in einem Mikrokosmos. Der Geist ist eben so wenig ein Gespenst, wie jener in Hamlet, und die Oper eben so wenig eine „romantische“, als Hamlet eine romantische Tragödie. Weber's Freischütz ist nächst Don Juan die populärste aller Opern. Hier stehen wir aber auch schon in der dichtsten romantischen Willkür und unser Verstand wehrt sich mit Macht gegen dieses Spul- und Fragenwesen. Aber freilich seiftet uns die durch und durch geniale Musik von Anbeginn bis zu Ende dermaßen, daß wir unsere dramatischen Scrupel über dieselbe ziemlich leicht vergeßen.

Was bietet uns nun aber das Wagner'sche Operndrama, wir meinen das de facto vorhandene? Eine Scheinpoesie, die, wie sehr sie sich auch preist, doch von wahrer Poesie mindestens eben soweit entfernt ist, wie jene früheren Opernlibretti und dazu eine Musik, die um ein Unendliches geringer ist, als jene, um derenwillen wir uns alle Bedrohungen der früheren Operndichtung gerne gefallen lassen.

Wagner denkt — dieß geht aus seinen Büchern hervor — von der Poesie überhaupt sehr gering, aus Shakespeare und Göthe macht er sich offenbar wenig und hat vor Allem, was bisher Kunst hieß, keinen sonderlichen Respekt. Er verlangt, daß in dem Operndrama sowohl Dichter als Componist sich beschränken, da nur aus dieser Beschränkung die höhere Einheit hervorgehen könne. Wer möchte dieser durchaus vernünftigen Forderung entgegen treten? Aber wenn sie schließlich darauf hinausläuft, daß wir alles vergeßen sollen, was wir bisher für Poesie gehalten und in der Musik um der Poesie, und zwar dieser Poesie willen, fast alles entbehren sollen, was uns diese Kunst bisher werth und theuer gemacht hat, so verlangen wir keinen Antheil an dem Gewinn, der uns daraus erwachsen soll.

Richard Wagner dichtet selbst die Operntexte, die er nachher zu componiren gedenkt, und dieser Vorgang findet allwärts Nachahmung. Warum auch nicht? Stimmt man erst die Forderungen an das, was der Poet im „Operndrama“ zu leisten hat, auf ein Minimum herab, so ist es so gar schwierig nicht, dieses Minimum zu leisten, auch wenn man nur ein Minimum dichterischer Gaben besitzt. Wagner ist aber so wenig ein dichterischer Geist, daß seine Operndichtungen nicht Einen Vers enthalten, den ein echter Dichter geschrieben haben könnte, dagegen von Floskeln und Phrasen wimmeln; er ist so wenig ein musikalischer Geist, daß wir in seinen Opern nicht auf Eine schöne Melodie, nicht auf Einen wahrhaft bedeutenden, von innerem Leben erfüllten, in sich abgeschlossenen musikalischen Gedanken hinweisen vermöchten. Von poetischen Intentionen allein, wie sie Wagner's Operndichtungen nicht verkennen lassen, lebt man nicht, wenn das dichterische Vermögen fehlt, sie ins Einzelne zu gestalten und mit einem endlosen Gewinde von Phrasen erzeugt man kein musikalisches Kunstwerk.

Wir glauben zwar den Proceß, welcher sich in Wagner vollzog und ihn auf den Punkt führte, auf welchem er steht, so ziemlich zu begreifen. Ein leidenschaftliches Bedürfnis, sich auszusprechen und ein ungemessener Ehrgeiz haben ihn gleichmäßig dahin gezwängt, Eigenschaften, von welchen zwar die erstere wenigstens der künstlerischen Natur nicht widerspricht, deren Werth und Bedeutung aber erst von dem in ihr selbst gelegenen Gehalt abhängig ist. Der fliegende Holländer, wie Tannhäuser und Lohengrin sind unzweifelhaft aus einem übermächtigen subjectiven Bedürfnis hervorgegangen und stellen eben

so viele Entwicklungsphasen Wagner's selbst dar. Daß also Wagner sein eigener Dichter wurde, ist wohl begreiflich! Daß sein dichterisches Vermögen nicht ausreicht, ein Kunstwerk zu schaffen, das auf die Zeitgenossen wirken könnte, mußte er fühlen, und also das musikalische Vermögen, welches er überhaupt besaß, zu Hilfe rufen. Aber eben so bald mußte er sich seiner geringen musikalischen Gestaltungskraft bewußt werden, und so erwiderte ihm aus innerer Nothwendigkeit, was er das musikalische oder Operndrama nennt.

Wie dem aber auch sei, so ist freilich nicht zu läugnen, daß Wagner's Productionen gegenüber der allgemeinen Betheilmuth auf diesem Gebiet bei alledem die interessantesten Erscheinungen der Gegenwart sind — und der Lebende hat Recht. Wenigstens schafft Wagner — dieß bezeugt schon seine stetige Consequenz, jene bewundernswürdige Ausdauer — mit einer gewissen innern, man kann sagen dämonischen Nothwendigkeit, und von welchem unserer sonstigen Operncomponisten ließe sich dieß behaupten? Wenigstens sind seine Intentionen auf ein Bedeutendes gerichtet und wenn ihm auch das wahrhaft Große, Schöne verjagt bleiben muß (und wer von unseren Zeitgenossen stellt es wohl sonst dar), so gelingt ihm doch oft das Eigenthümliche und Frappante, und dieß zwar in genialer Weise.

Wir resumiren Fragt man uns nach unserem persönlichen Verhältniß zu Wagner's Schöpfungen, so betennen wir, daß sie uns in dem Sinne vollständig entbehrlieh sind, als sie uns zwar als Ausdruck der Zeit und einer bestimmten, energich ringenden Individualität interessieren, uns aber nicht den mindesten Kunstgenuß gewähren. Das Interessanteste in ihnen ist fast immer zugleich häßlich, und das Uebrige einfach langweilig. Aber nicht aus der Theorie, welcher Wagner in seinen Werken folgt, leiten wir, wie als eine nothwendige Folge, die Eigenschaften her, welche uns dieselben zum größten Theile ungenießbar machen, sondern nur aus den Eigenschaften des Wagner'schen Geistes überhaupt und seinem Mangel an lebendigem, künstlerisch-productivem Vermögen. Wir nehmen an keiner Form der Instrumental- oder Vocalmusik als solcher Anstoß, aber so lange uns das „Operndrama“ keinen andern Anhalt entgegen bringt, als den ihm Wagner zu geben vermochte, so lange werden uns seine wirklichen oder vermeintlichen Vorzüge nicht enifernt für das entschädigen, was uns die Werke eines Gluck, Mozart, Beethoven und Weber in so überraschender Fülle bieten, und was wir hier so betrübend vermissen.

## Recensionen.

### Werke für Pianoforte.

G. W. Es liegen uns eine Menge Compositionen vor, die mit wenigen Ausnahmen zur anfänglicheren Salonmusik gehören. Ihre Verfasser sind theils noch unbekante Größen, theils aber haben sie sich in der Literatur der Pianofortemusk schon einen Namen gemacht. Wir können uns, ohne den Vorwurf der Flüchtigkeit oder Gleichgültigkeit auf uns zu laden, bei den Meisten sehr kurz fassen, da in dem Ausdruck „anfänglicher Salonmusik“ schon eine genügende Kritik liegt; nur bei einigen ist eine größere Ausführlichkeit der Beschreibung gerechtfertigt.

1. „Jugendklänge“, leichte Sätze für das Pianoforte von Carl Stein. op. 3. Potsdam, Rigelsche Buchhandlung.

Das Werthen ist schon vor längerer Zeit erschienen; es enthält zehn kleine Sätze mit verschiedenen Ueberschriften versehen, die aber nicht durchweg zu dem Inhalt passen (Nr. 5), auch einmal gar nicht zu den kindlichen Anschauungen gehören (Nr. 10 Nachklänge aus Opian). Der musikalische Werth ist fast gleich Null.

2. „Am Weihnachtsfeste“, Präludium und Choral für Piano-forte zu vier Händen, von Wilh. Kust. op. 7. Breslau bei Feindart.

Der kleine Satz ist „frommen und fleißigen Kindern“ gewidmet, und ist wegen seiner Einfachheit und Würde zu empfehlen. Von dem durch sein musikalisches Wissen wohlbetannten Autor hätte man übrigens eine etwas interessantere Harmonisirung des Chorals „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“ erwarten können.

3. Capriccio für das Piano-forte von Wilh. Schau feil. op. 1. Düsseldorf bei Wilh. Vayrhofer.

Für ein Opus 1. leidlich hübsch! es ist fleißig gemacht, bewegt sich aber in einem zu breit ausgetretenen Geleise, als daß man daraus einen für die Erfindungskraft des Verfassers vorthellhaften Schluß ziehen könnte. Die technischen Schwierigkeiten sind nicht bedeutend, nur Gewandtheit in der Ausführung gebrochener Accorde ist erforderlich.

4. Drei Clavierstücke von L. Steinmann. op. 2. Potsdam, Riegelsche Buchhandlung.

„Symmetrisch“, „Tagelied“, „Oute Nacht“ heißen die drei Stücke; besondere An- und Aufregung werden sie nicht bewirken, dazu sind ihre Melodien zu gewöhnlich. Auch dieses Werk scheint, wie das vorhergehende, einer früheren Zeit anzugehören.

5. Conte e Scherzino pour le Piano par R. Bibl. op. 7. Vienne, Charles Haslinger.

Beide Stücke sind schon bedeutender, denn sie zeigen doch bei allen herausklingenden fremden Stimmungen ein Talent, das einer glücklichen Entwicklung fähig ist. Am gelungensten erscheint das Scherzino, welches wir für einen etwas geführten Mittelatz des ersten „Mährchen“ halten möchten; wahrscheinlich hat es der Componist selbst so angesehen, denn sonst wüßten wir uns die merkwürdige Verbandsartigkeit beider Stücke gar nicht zu erklären. Sie sind fleißig geschrieben und den etwas vorgeschrittenen Zöglingen sehr zu empfehlen.

6. Anselm Chmann. op. 6, 7, 8 und 9. Berlin bei Schlesinger.

Der Componist tritt uns zum ersten Male entgegen und zeigt uns eine für die kleinern lyrischen Bionneten und Rippsachen in der Piano-fortemusik recht ergiebige Talent. Seine niedlichen Trübsen gehören hauptsächlich zu der Species Helleriana, also zu der edleren Gattung der Salommusik; mitunter aber schmecken wir auch Vertini und selbst Mendelssohn und Chopin heraus. Wir wollen dies geizig nicht als Vorwurf hinstellen, um so mehr da eine solche Originalität in diesem kleinen Genre kaum mehr zu finden sein wird, weil daselbe von unsern großen Meistern auf das Reichste bedacht worden ist. Allein das müssen wir dem jungen Componisten zum Vorwurf machen, daß er sich ausschließlich einer Stimmung hingibt, die sich in sämtlichen Nummern der angezeigten vier Werke auspricht; es sind kleine leidstrebende Träumereien, ammtliche Tandeleien einer gebildeten Phantasia, aber sie bleiben auf der Oberfläche und hinterlassen weiter keinen Eindruck, als den einer angenehmen Unterhaltung, die uns nur für die Dauer desselben festhält. Nur die zwei Capricen, op. 9, können wir ausnehmen, sie sind schon derber gehalten und bleiben auch länger in der Erinnerung haften; auch zeigen sie trotz einiger starker Chopin'scher Anklänge die meiste Selbständigkeit. Die Schreibart sämtlicher Stücke verräth eine gebildete Hand; sie sind äußerst glatt und sauber gehalten, verlangen aber auch einen durchgebildeten klassischen Anschlag und eine wenn eben nicht große, so doch sehr reine Technik. Darum halten wir sie für eine sehr brauchbare Stücke zu den Werken Schumann's und Chopin's. Die Clavierlehrer werden sie zu diesem Zwecke ausgezeichnet verwenden können.

7. Gustav Janßen. Nocturne, op. 18. Drei vierhändige Märsche, op. 22. Hamburg, Fritz Schubert, und Valse caprice, op. 23. Cassel, E. Fuchsardt.

Auch hier ist nur das Salongenre vertreten; der Componist

verlangt bedeutende Technik, bietet aber keinen entschädigenden Inhalt. Wir stellen ihn allerdings weit über Charles Boß und Consorten, allein heutigen Tages ist dieser Standpunkt immer noch kein besonderes Verdict; das Nocturne bewegt sich, wie man es von einem Salonstück gewöhnlichen Schlages nicht anders erwarten kann, in Des-dur und dem unvermeidlichen  $\frac{3}{4}$  Takt; aller technischer Aufwand vermag das Oberflächliche, ja Banale der Melodie nicht zu verwinden. Etwas besser ist die Valse-Caprice op. 23; freilich muß man den unwillkürlich sich aufdrängenden Vergleich mit Chopin'schen Valsen gewaltsam unterdrücken, wenn das Interesse an der Janßen'schen Caprice nicht augenblicklich schwinden soll. Die drei Märsche op. 22 sagen uns mehr zu; sie sind ziemlich originell und effectvoll gehalten. Von dem Componisten liegen uns noch zwei geistliche Gefänge vor, die wir an einer anderen Stelle besprechen werden; hier wollen wir nur unsere Verwunderung ausdrücken, daß der Verfasser derselben sich zu dem oben genannten billigen Mittelgenre verziehen konnte.

8. Quatrième Impromptu pour le Piano par Ad. Henselt. op. 37. Berlin, Schlesinger.

Es gab eine Zeit, vor zwanzig Jahren etwa, wo jeder junge, poetisch aufgeregte Clavierspieler für Henselt's Compositionen schwärmte, besonders wenn der Straß einer wo möglich glücklichen Liebe sein Herz für alle Pfafen der Sentimentalität präparirt hatte. Auch wir haben damals Henselt's Namen auf unsere Jahne geschrieben, und noch heute, nach zwei in jeder Beziehung inhaltschweren Decennien, ist die Erinnerung an jene jugendliche Schwärmerei nicht erloschen, noch heute machen sie poème d'amour, seine Etüden und die anderen kleinen Cabinetstücke bis op. 11 etwa, wenn sie zufällig in unsere Hände gerathen, auf uns denselben Eindruck, welchen die wiederaufgefundene Lode, der vergiltete Liebesbrief der Jugendgeliebten auf das in den Strümm der Zeit weidig gebliebene Herz des Mannes machen müssen. Henselt war eine edle, aber weiche und weibliche Natur, die sich nur bis zu einem gewissen Grade entwickeln konnte, weil sie eben vermöge ihrer Organisation nur in einem scharf begrenzten Kreise sich bewegen durfte, um ihre Eigenthümlichkeit nicht zu verlieren. Die Restaurationsepöche hatte ihn erzeugt, aber auch vollständig aberbirt, denn als ein derberer Lustig in unserer Kunst an zu herrschen begann, als Schumann besonders einen trügerischen Boden fergesellt hatte, von dem aus der letzte Beethoven sich ohne Gefahr der Verwirrung anlassen ließ, — da war Henselt zu einer freilich immer noch edlen noblen Matrone zusammenge schrumpft, die vermundert in das ihr fremde Treiben hineinschaute, deren Gebahren aber auch uns, die wir durch das ungestüme Drängen der Zeit reifer geworden sind, etwas veraltet vorkommen muß.

Diesem allgemeinen Eindruck hat das vorliegende Impromptu auf uns gemacht; es ist für unsere Zeit fast zu zahm gehalten, während es auch nichts mehr von jener hohen Sentimentalität der Jugend zeigt. Gewiß erkennen wir immer noch die leise Hand des reinen Menschens, der vor jeder Berührung mit der nackten Sinnlichkeit und der Gemeinheit des Ausdrucks zurückbebt, aber vergebens suchen wir nach jenem frischen, wenn auch weichen Jugendblanze, und eben so vergebens nach einem wahrhaft männlichen, leidenschaftlichen Tone. Schreiben wir lieber nach dem Henselt von 1840!

9. Robert Volkmann, Cavatine und Barcarole. op. 19. Wien, Westely & Bittling, und drei Märsche à 4 m's. op. 40. Pest, G. Heckenast.

Das erste Werk ist die Concession eines begabten Componisten, die er hin und wieder dem Verleger machen muß; wir haben Salonstücke von der edleren Sorte vor uns; in beiden wird eine Melodie von gebrochenen Accorden unponen, wie es eine Zeit lang recht Sitte war. Sind Melodie und Harmonie auch ferne von gewöhnlichem Singlang und vulgären Zusammenklang, so wird der Componist doch selbst von ihnen nichts anderes halten, als wir, indem wir sie kleine, noble Salonstücke nennen.

Die drei Märsche aber sind das Product eines Geistes, der unbeirrt von den Specialwünschen eines Verlegers seinen eigenen Weg geht; dieser Weg führt gleich wohl, wenn auch nach längerer Zeit, doch sicher zu dem von allen Componisten schnellst erwünschten Ziele, dem der allgemeinsten Verbreitung. Die Märsche werden sich durch ihre Originalität und ihre famose Structur unbedingt Bahn brechen, da sie obendrein noch den großen Vorzug einer nicht zu schweren, angemessenen Spielart in sich tragen. Sehr glücklich ist Volkmann besonders in den Trio's gewesen, die zu den schönsten in diesem Genre gehören. Es veräume kein Lehrer, sich ihrer beim Unterrichte zu bedienen; daß aber auch die Meister selbst an ihnen großes Gefallen finden werden, ist unweifelhaft. Der Componist möge mehr in dieser bisher schwach vertretenen Gattung der Claviermusik liefern.

Phantasia (III), op. 19. — Scherzo, op. 13, comp. von Woldemar Bargiel. — Verlag von Tendart in Breslau.

v. Br. Diese „dritte“ Phantasia des hervorragend begabten Componisten kommt im Ganzen ihrer Vorgängerin nicht gleich; besonders schwach, von geringer Erfindung, eiförmig und ungelent ist der erste Satz und hinterläßt in seiner überdüfteten Wildheit nur einen wüsten und leeren Eindrud. Viel gelungener dagegen sind die beiden andern Sätze und namentlich in dem phantastischen Finale erkennt man wieder ganz das ächte Talent des Componisten.züge, wie diefer 3. B.



u. f. w.

liegen nicht auf der Heerstraße, auf welcher freilich Bargiel überhaupt nie zu finden sein wird.

Ein glänzendes Stück ist das Scherzo, zwar ebenfalls aus dunkelster Nacht empoworwirdend, aber auch mit unwiderstehlicher Kraft den Hörer in seine Kreise zwingend und, wie in einer Stalactitenhöhle, mit hellem Flammenchein eine kleine Welt der interessantesten Bildungen umflutend. Man vergleiche einmal dieses Stück mit dem ersten Satz jener Phantasia (zufällig stehen beide in C-moll) um zu erkennen, worauf es in aller Kunst ankommt. Beide sind im höchsten Grade pathetisch, aber hier war diese Phantasia zu schwach, dieje dann die gärende Welt zu erhellen und wir wenden uns, nur beunruhigt und durch nichts erfreut, ab, während hier alles bestimmte Gefühl und Farbe gewinnt, so daß, wenn wir auch ein Grauen empfinden, unser Blick doch gefesselt bleibt. Man muß einige Bekanntschaft mit der Welt der Dämonen haben — und ziemlich gewandte Finger dazu — um dieses Scherzo wahrhaft spielen zu können.

Reminiscences de Halka (de St. Moniuszko). Fantaisie de Concert par C. Tausig. op. 2. — Verlag von Schuberth und Comp. in Leipzig und New-York.

Es ist uns begegnet, daß unsere einigermaßen ironische Besprechung des Tausig'schen „Geisterchiffes“ an verschiedenen Orten, wie wir zu erfahren Gelegenheit hatten, als ernsthaft gemeint angenommen wurde. Wir wollen uns also diesmal aller Ironie enthal-

ten, um ja von Niemand mißverstanden zu werden und bemerken zunächst, daß, wer jenes „Geisterchiff“ geschrieben hat, allerdings auch diese Phantasia schreiben konnte, daß sich aber in diesen beiden Productionen eine Kunstanschauung manifestirt, die einem Regiments-Tambour alle Ehre machen würde. Bekanntlich kann unter Umständen ein oberflächlicher Blick auf das Notenblatt genügen, um den Gehalt zu erkennen, welcher sich hinter diesen dem Laien so mystischen Zeichen möglicher Weise verbergen mag. Der vorliegende Fall ist vollständig ein solcher. Ueberblickt man den Notenplan, so wird Niemand, der sich auf diese Wissenschaft versteht, etwas anderes erwarten, als was er bei näherer Einsicht wirklich findet, nämlich ein Nichts, das sich von dem reinen Nichts nur durch das große Geräusch unterscheidet, mit welchem es sich der Welt für ein Etwas auszugeben bemüht ist.

Oder was bemerkt das Auge, indem es die beiden ersten Seiten dieser Phantasia überblickt, anderes, als die beliebten Tremolos und chromatischen Passagen in der Contrabaßoctave, Konkladen über die ganze Claviatur, besonders auch in Octaven, Terzen und Quinten, dazu ganze Seiten hindurch die Bezeichnung „ff“ und „fff“ (welche in dieser Phantasia fast nur mit pp und ppp wechselt) und in diesem Styl geht es fort von Anfang bis zu Ende. Kurz, man hat eine neue Anflage der weiland Thalberg'schen und Liszt'schen „Phantastien“ (die aber mit Hinblick auf Ermani, Trovatore und Rigoletto nicht „weiland“ genannt werden können) vor sich, nur eine unfählich verschlechterte, weil gänzlich verwiderte. Wir wissen nicht, ob der Geschmack an solchen Dingen auch zu den musikalischen Fortschritten zu zählen ist.

Wir haben viel Rühmendes über die Oper gelesen, welcher diese Phantasia den Stoff entnimmt. Wenn aber vielleicht die Motive und Melodien, welche uns hier in so barbarischer Verbrämung entgegen-treten, die hervorragendsten der Oper sein sollten, dann wäre nicht zu bezweifeln, daß sie auch zu jenen Opern gehörte, in welchen der Standpunkt der musikalischen Erfindung ein überwindener ist.

Mazurka-Phantasia, comp. v. H. v. Bülow. — op. 13. Verlag von Tendart in Breslau.

Eine mit Geist und viel Feinheit ausgeführte, wenn auch etwas allzu getreu dem Original nachgebildete Studie nach Chopin. Man höre das Hauptmotiv:



u. f. w.

Chopin, wie er lebt und lebt, aber doch mit Geist und Grazie imitirt, ohne welche Eigenschaften freilich eine Imitation Chopin's

sehr lächerlich ausfallen müßte. Bei einer Besprechung des „Liebesfrühling“, eines Liedercyclus von Chleret in diesen Blättern wurde von dem Referenten die gute Bemerkung gemacht, dem Sänger und Spieler müßten die Augen übergehen vor lauter  $\frac{3}{4}$ ,  $\times$  und  $\frac{2}{2}$ , so daß sie an Mäßigkeit und Innigkeit schwerlich denken könnten. An diese Bemerkung wurden wir bei der Blököschers Composition lebhaft erinnert, aber freilich ist dieß eine jener sehr charakteristischen Eigenschaften der modernen Literatur, an die man bereits so gewöhnt ist, daß sie kaum mehr anfällt.

#### Trío für Klaviersorte, Violin und Violoncell.

Trío, comp. v. S. Adassohn. op. 20. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das genannte Opus 20 dieses Componisten ist das erste Product seiner Feder, welches uns begegnet. Nach diesem zu schließen aber gehört er ganz gewiß nicht zu den Auserwählten. Sein einziges Talent ist das der Phrasen. Nicht die Spur eines selbständigen Gedankens, einer eigenthümlichen Empfindung in dem ganzen Trío. Phrasen von Anfang bis zu Ende und triviale obendrein. Der Componist „macht“ auch in „Salonstücken“; dabei möge er bleiben, denn in dem Salon gehört die Phrase, die schwärmelnde, täuschende, läugnerisch-beuchlerische mit ihrem süßen Saft, der der rohen, leeren Seele entquillt.

Trío, comp. v. W. Vargiel. op. 20. — Verlag von Leusart in Breslau.

So wie jede Seite des obigen Trío die Talentlosigkeit und Unberufenheit, so verkündet jede Seite dieses Trío das erste Talent seines Componisten, das wir längst als eines der vollgiltigsten der Gegenwart anerkannt haben. An diesem Trío aber und an dem freien, frischen Ton, zu welchem sich hier Vargiel aus der dumpfen Schwüle, die auch oft auf seiner Muse lastet, empor schwingt, haben wir uns ganz besonders erfreut. Reiche Erfindung, feinste Empfindung bis ins Einzelne vereinen sich hier zu einem durchaus schönen lebensvollen Ganzen. Mit Ausnahme des Scherzo, welches — sehr gegen die Regel — der geringste der vier Sätze ist, wählten wir kaum einem der übrigen den Vorzug zu geben, wenn nicht vielleicht dem ersten, der sein stolzes Thema



mit meisterrhafter Energie durchführt, und aus welchem wir als weitere Probe für den Ton des Ganzen noch den zweiten Hauptgedanken mittheilen wollen:



u. f. w.

Die Vorliebe Vargiel's für imitatorische Wendungen erinnert an Schumann, aber, wo nicht die höchste Kraft der Empfindung waltet — wie bei Beethoven — da bietet sie die einzige Möglichkeit, den Styl vor dem Platten zu bewahren und überall erscheint in dem vorliegenden Werk diese contrapunktische Form mit der ungenügendsten Freiheit und Anmuth. So sei es denn allen jenen Vereinen und Kreisen, welche diese Gattung der Instrumentalmusik „pflegen“, auf das Lebhafteste empfohlen.

## Bericht aus Breslau.

Von Dr. Theobald John.

Seit beinahe Jahresfrist haben Sie keine Nachrichten von hier erhalten — die kurz stizirten „Breslauer Musikzustände“ und zwei kleine Correspondenzen bei Beginn der Concertsaison waren das Einzige, was nach der Kaiserfahrt seinen Weg gefunden. Democh war der vergangene Winter für uns ein musikalischen Genüssen besonders reicher, und es hätte sich vielfach Gelegenheit zu ausführlicher Berichterstattung geboten. — Nach einem recht unerquicklichen Winterregnum hatte die Berufung von Reich in die Spitze der Singakademie frischer Bewegung in die musikalischen Kreise gebracht, nicht allein direct durch die entwickelte vielseitige Thätigkeit des neuen Dirigenten, dem wir u. A. die Gründung anständiger Symphonieconcerte verdanken, sondern mehr noch indirect durch die Opposition, mit welcher der Nachfolger eines Mohrius empfangen wurde. Man muß lange in Breslau gelebt und die speciellen Ortsverhältnisse kennen gelernt haben, um zu begreifen, eine wie schwierige Aufgabe Reinecke zu lösen übernahm. Trotz des doch hinlänglich bekannten und von Gädgenossen auch geschätzten Namens war Reinecke für unsere musikalischen Spießbürger ein total Fremder — man hatte nicht von seinen Compositionen, nichts von seinem meisterhaften Clavierpiel, noch weniger von seinem bedeutenden Directionstalent gehört — nur wenige Freunde waren es, die seine Wahl durchzusetzen wußten, ihm weiterhin die Wege zu erfolgreicher Wirksamkeit ebneten wollten. Aber leider wurde in diesem Bestreben zuviel des Guten gethan. Anstatt der Sache ihren ruhigen Verlauf zu lassen, wollte man eine Anerkennung, die nach und nach von selbst erfolgt wäre, in übermäßigem Eifer sofort erzwingen, und allein seinen ausgezeichneten Fähigkeiten ist es zuzuschreiben, wenn Reinecke noch so viel Ersprießliches zu leisten vermocht hat. Zeit ist er, wie Sie wissen, zur Leitung der Gewandhausconcerte nach Leipzig überfiedelt, und wenn er auch gewiß mit sehr getheilten Empfindungen an das in vieler Hinsicht trübe Jahr seines hiesigen Aufenthaltes zurückdenken mag — bei Allen, die seinen Talenten Gerechtigkeit, seinem Streben verdiente Anerkennung zu Theil werden lassen, wird das Andenken an ihn in dauernder Werthschätzung fortleben. — Was wir von dem neugewählten Dirigenten der Singakademie, Herrn Musikdirector Julius Schäffer, der zugleich zum zweiten Docenten an hiesiger Universität ernannt worden, zu erwarten haben, läßt sich vorläufig noch nicht genügend überschauen. Er ist seit wenig Wochen erst in Thätigkeit, und es wäre daher vornehm, wollte man aus einzelnen Indicien jetzt schon irg. — wie ein Urtheil formulieren. Seine Methode bei den Chorübungen wird mir als eine vorzügliche gerühmt, außerdem höre ich zu meiner inneren Beugung, daß die von Reinecke ins Leben gerufenen Symphonieconcerte unter seiner Leitung ihren weiteren Fortgang haben werden — immerhin zwei erfreuliche Thatsachen, an die sich die schönsten Hoffnungen knüpfen lassen. Augenblicklich studirt die Singakademie Cherubini's Requiem, das am Todensontage (25. Nov.) zur privaten Aufführung gelangt soll; für das erste Symphonieconcert wird Tschopschod erwartet, der von hier aus über Warschau eine Kunstreise nach Süddeutschland unternimmt. — Von den Leistungen der Hirschbacherschen Gesangsakademie berichte ich Ihnen im Lauf des Winters einmal ausführlich. Unlängbar hat der Verein gute Fortschritte gemacht und strebt weiter fort zu immer glücklicheren Erfol-

gen. Wie ich vernehme, ist Mendelssohn's Musik zu Aethalia und der 137. Psalm für Chor, Solo und Orchester von Bierling (op. 22) in Vorbereitung, von denen besonders das letzte, hier noch nicht gehörte Werk unser eingehendes Interesse beanspruchen wird.

Selbstverständlich haben die wöchentlichen Abonnementsconcerte der verschiedenen Capellen bereits ihren Anfang genommen. In dem Zustande derselben hat sich leider auch nicht das Mindeste verändert, und selbst die Theatercapelle mit ihren vortrefflichen Kräften hat es nicht über sich gewinnen können, mit dem alten Schlenkrian zu brechen. Nach wie vor enthält das Programm noch immer als Kopf- und Schwanzstück elende Mottrie, die dem großen Haufen schmeicheln und unter dem neuerfundnen Namen „Conversationsmusik“ — nicht wahr, ein schönes Wort! — vom höheren Kunststandpunkt gar eine gewisse Berechtigung erlangen sollen. Wir begreifen diese traditionelle Zudolzen schlechterdings nicht. Man braudt ja nur den zum Eröffnen überfallnen Saal zu sehen, um sicher zu wissen, daß der Andrang des Publikums kein geringerer sein werde, wenn bei der Auswahl der einzelnen Nummern etwas scrupulöser zu Werke gegangen und mehr Einheit in das buntstüchtige Programm gebracht würde. Jetzt scheint man sich nicht, während eben noch Beethoven'sche Klänge erkünden, im letzten Theil frühzeitig eine lästere Polka oder zum Schraus einen Marsch mit türkischen Getöse anzufspielen. Wer dabei mehr zu beklagen ist, ob die Musiker, die sich solcher Pointenz unterwerfen zu müssen glauben, oder die Hauptmasse der Hörer, denen man auf diese Weise jede innere Erhebung raubt und sie wieder in die niederen Regionen gewöhnlichster Alltagsempfindung herabzuziehen bemüht ist, wir wollen es nicht genau gegen einander abwägen. Gewiß ist, daß beide Theile darunter thatsächlich leiden, während es doch eine Kleinigkeit wäre, diesen reformatorischen Versuch zu wagen. Freilich gehört dazu, daß die Theatercapelle ihr Repertoire erweitert, sich nicht in ihren symphonischen Studien mit dem gewöhnlichen Turnus begnügt und auch Orchesterwerken neueren Datums die und die gründliche Aufmerksamkeit zuwendet. Da die Concerte jedesmal schon um drei Uhr Nachmittags beginnen, weil die Musiker des Abends wieder im Theater beschäftigt sind, finden Sie es wohl erklärlich, daß ich nur in sehr seltenen Ausnahmefällen dazu gelangen kann, eine Symphonie unter Hesse's Direction zu hören. Das Hauptcontingent zu diesen, besser gesagt, musikalischen Kaffeekränzchen stellt leicht begreiflich das zarte Geschlecht, das ohne Gewissenbisse zu so früher Stunde dem Vergnügen nachgehen kann und sich doch auch bei Stridtrumpf und hieslicher Handarbeit „ästhetisch bilden“ muß. An gewissen Tagen, wo außer der Theatercapelle auch noch das Bilsche'sche Orchester im Wintergarten concertirt, ist ohne Uebertreibung nahezu die Hälfte der hiesigen Chemänner zu temporärem Strohwitwerthum verdammt, in hellen Haufen sitzen Mütter und Töchter nach den musikalischen Tobagien, schwärmen in einem Athem für Beethoven's C-moll-Symphonie und für Meyerbeer's Widscheifferrade, die unergleichlich verrückte Dinaroh — alles das nennt man heutzutage Pflege der Tonkunst, unter welcher denn auch die göttliche Muse allmählich eine ganz gewöhnliche Biermannell geworden ist. — Die Capelle „Philharmonie“ hat nach sechsjährigem, wechselvollen Bestand das Zeitliche segnet. Ich habe mich also nicht getraut, als ich im vorigen Jahr ein baldiges Ende prognosticirte. Möglich, daß die stehenden Elemente der neuzeitlichen Musikrichtung, der sich das demokratisch organische Institut blind ergeben hatte, den Auflösungsproceß wesentlich beschleunigt hat. Dr. Darnofsch, der Dirigent dieser Gesellschaft, war endlich zu der richtigen Einsicht gelangt, daß für den Zukunftschwindel hier jedes Terrain verloren sei und klug genug gewesen, sich noch vor dem eigentlichen Zusammenbrechen des mühevoll gestifteten Unternehmens zurückzuziehen. Er hat, da die Kammermusik doch sitzler nur in kleinerem Privatziel, dem Verein für klassische Musik, cultivirt wird, Quartettsoiréen eingerichtet, die sehr zahlreich besucht sind — eine bei weitem nützlichere, und von allen unsern Kunstfreunden thätig beförderte Wirksamkeit im Vergleich zu seinen früheren Mitteilungen, der Litzsch'schen Vebre auch hier Eingang zu verschaffen. Die erste derartige Abendunterhaltung dieser Saison hat bereits am 22. October statt-

gefunden, in der das Kaiser Franz-Quartett von Haydn, von Beethoven das C-dur-Quartett op. 59 Nr. 3 zu Gehör gebracht wurde. Außerdem pflegte in diesen Soiréen Frau Dr. Darnofsch, eine ausgezeichnete Pianosängerin, die im Vortrag Schuberth'scher, Schumann'scher und Franz'scher Compositionen ihres Gleichen sucht, für geschmackvolle Abwechslung zu sorgen. Sie besigt keine großen Mittel, wirkt aber trotzdem durch die Vollendung ihrer gesanglichen Declamation, in der sie eine seltene Feinheit beubachtet. Manches an ihr will uns unwillkürlich an Jenny Lind gemahnen, von der sie in Bild und Gebärde viel Aehnliches hat — auch ihr Gesang ist vorwiegend der Ausfluß einer reinen, edlen Frauenteele, durchleuchtet und erwärmt von der heiligen Flamme wahrer Kunstbegeisterung, der sie in freudiger Hingabe ihr Leben geweiht hat.

Am 12. October — es war diesen Winter das erste und bisher einzige reguläre Concert — hörten wir die Gebrüder Otto und Louis Löhner vor hier, zwei begabte und in gebiegender, deutscher Schule aufsteigende Violinspieler, die ihre künstlerische Ausbildung dem vertriebsvollen Vater als ihrem einzigen Lehrer zu verdanken haben. Mit besonderer Anerkennung wurde das selten gehörte zweite Doppelconcert von Spohr aufgenommen, das wie aus einem Guße mit Energie und glänzender Fertigkeit vorgetragen, seinen Einbruch nicht verfehlte. — Ueber unsere Opern, als der unstrittig populärsten Gattung von Musik, die auf den Geschmack und das Urtheil des Publikums überall einen so unmittelbaren und mächtigen Einfluß ausübt, erwarten Sie ebenfalls hin und wieder kurze Berichte. Das Theater darf bei einer ausführlichen Schilderung unseres Kunstlebens nicht übergangen werden, und verdient in vieler Rücksicht auch nach außen hin alle Beachtung.

## Locals.

Aufführung des „fliegenden Holländer“ von R. Wagner am Hofopertheater.

v. Br. Da uns die genannte Oper Anlaß zu einigen eben ausgesprochenen allgemeinen Betrachtungen über die Oper und das Operndrama gegeben hat, so fassen wir unseren Bericht über die Oper selbst kurz und dürfen dieß um so eher, als das schon vor zwanzig Jahren erschienene Werk nur für Wien eine Novität, das nähere Interesse daran also nur ein locales ist.

Der „fliegende Holländer“ erscheint bekanntlich nur als eine Vorklage zu jenem Tempel, welchen Wagner im Tanzhäuser und Pöschgenan beschränkt, um, wie man versichert, in Trüben und Fische auf der Zinne desselben angelangt zu sein. Soll uns das letztere Werk das Operndrama in seiner reinen, idealen Vollendung repräsentiren, so zeigt uns der „fliegende Holländer“ erst die Elemente jenes Styles, in welchem Wagner seine späteren Werke geschaffen und hält im Uebrigen noch an der früheren Opernform fest. Daß Wagner nur gewinnen konnte, indem er diese Bahn verlief und sich seiner eigenthümlichen Begabung angemessener zu eröffnen suchte, zeigt uns der „fliegende Holländer“ am deutlichsten. Wagner's musikalische Talent besetzt nur in dem der Bräse, die er oft geistvoll behandelt, und der Situationsmalerei, in der er hier und da frappante Wirkungen erreicht. Um jeden Preis aber müßte Wagner sich von jenen festen Formen fern zu halten suchen, deren Ausfüllung specifisch musikalischen Gehalt, also melodische Erfindungs- und organische Gestaltungskraft bedingt. Schon im Tanzhäuser kann es Niemand verborgen bleiben, wie Wagner immer, wo er melodisch wird, ins Gemeine und Triviale verfallt, oder im besten Falle sich bis zu einer Reminiscenz an Weber, Marschner und Meyerbeer steigert. Man gedente nur des Venusliedes, des Liedes an den Abendstern, des Finalsetztes im ersten Akt, des prägnanten Gesanges der Minnefeier u. s. w. Im „fliegenden Holländer“ aber ist das Geschlecht der Arien, Duette u. s. w. noch sehr zahlreich vertreten, aber von welcher Beschaffenheit sind sie! Welch ein hoher



Pathos, welcher Mangel an innerer Empfindung, welche Blutüberwandschaft mit dem seichtesten Italienismus! Wie leer an Gestaltung sind fast alle diese Acten, wie trocken und leblos in der Begleitung! Nur wo Wagner sich ins Knäppste zusammenziehen oder wenige Takte zu einem Stimmungsbilde ausdehnen kann, reicht sie seine gestaltende Kraft hin. So ist das kleine rhapsodische, im Volkston gehaltene Steuermannslied im ersten Akt recht hübsch und charakteristisch, das Spinnerlied im zweiten zu einem anmutigen Situationsstück ausgearbeitet und das Matrosenlied im dritten Akt von originellem, frischen Gepräge; aber dem Geist nach erhebt sich keines dieser Stücke über Meyerbeer und — Flotow und über die Höhe eines angenehmen, geistreichen, aber ganz äußerlichen Effectstückes, wofin auch die kleine, wir möchten sagen, „charnante“ strolcha im zweiten Akt gehört, in welcher der Mädchenchor sein Verlangen nach den von der See Heimkehrenden ausdrückt.

Der in jeder Beziehung auch musikalisch interessanteste Theil des Werkes ist die erste Hälfte des zweiten Actes. Hier gelangt es Wagner durch das Zusammenwirken scenischer, decorativer und musikalischer Mittel ein lebendiges Gesamtbild zu erzeugen, dessen phantastischen Reiz wir noch lange nachempfinden.

Die Sage vom „fliegenden Holländer“ ist bekannt genug, und eine nähere Mittheilung über die Art der Ausführung, welche ihr Wagner gegeben und die eine feinen dichterischen Kräften angemessene, d. h. also in hohem Grad unzulängliche ist, dürfen wir uns füglich ersparen.

Das Publikum nahm das Werk sehr günstig auf. Besonders Entzücken erweckte das Spinnerlied und wir sind überzeugt, daß es nach diesem Stück unter den speciellen Verehrern Wagner's von Mund zu Mund ging: da höre man nun, Wagner soll keine Melodie haben, aber wenn er nur will!

Wie bei Wagner's früher aufgeführten Werken, so trugen auch zu der guten Aufnahme des etwas verpateten „fliegenden Holländer“ die vortreffliche Darstellung und die reiche scenische und decorative Ausstattung ein Wesentliches bei. Welche Sensation erweckte es nicht, als das Schiff des fliegenden Holländer mit seinen blutrothen Segeln und seiner gespenstischen Mannschaft, wie von den Fluten des Oceans getragen auf die Bühne stürzte und eine so süße Schwelgere anführte, wie nur irgend ein Dampfer auf offener See vermag.

Die Oper war unter der Leitung des Capellmeister Esser in allen Theilen ganz vorzüglich studirt. Herrn Ved gebührte in der Titelpartie nicht nur als Sänger die lebhafteste Anerkennung, sondern auch sein Spiel war diefmal, was man ihm nicht immer nachrühmen kann, vollkommen angemessen. Fr. Kraus war redlich bemüht, den hysterischen Sonambulismus der Senta zur Anschauung zu bringen und leistete ihr Vorzügliches und Bestes. Die Herren Walker (Erich), Waierhofer (Doland) und Erl sen. (als Steuermann) endlich machten sich in zweiter Reihe um die Darstellung verdient genug.

### Philharmonische Concerte.

v. Br. Die Reihe unserer Winterconcerte hat also mit dem ersten philharmonischen Concert am verfloffenen Sonntag glücklich begonnen. Es freut uns, daß dieses Unternehmen dadurch, daß es in Herrn Eckert seinen frühesten Leiter verloren, nicht nenerlich ins Stocken gerathen ist, vielmehr, seinem schon vorjährig gefaßten Plane getreu, sich mit erhöhter Wirksamkeit erweist, indem uns für diesen Winter ein Doppelcyclus von vier, im Ganzen also acht Concerte versprochen sind. Den Dirigentenstab hat nun Herr Capellmeister Otto Dessoff übernommen, dessen Thätigkeit wir schon von seiner bisherigen Wirksamkeit im Operntheater her kennen, und sowie sich bis jetzt beurtheilt läßt, werden die philharmonischen Concerte an ihrem früheren Ruhme durch seine Leitung nichts verlieren. Die diesjährige Production wenigstens war eine in hohem Grade zufriedenstellende, die in nichts hinter den vorjährigen zurückblieb. Zur

Ausführung kamen Mendelssohn's reizende Ouverture zur „Melusine“ und Schumann's hier noch nicht (außer in einer Fagelingsproduction des Conservatoriums vor zwei Jahren) gehörte dritte Symphonie in Es. Der Zahl nach mit Nr. 4 bezeichneten in D-moll vorübergehend, ist sie der That nach doch die zuletzt von Schumann'schen zur Zeit seines Aufstehens in Düsseldorf componirte, deshalb auch unter dem Namen der rheinischen besannte Symphonie. Schumann selbst erzählt, daß ihm die Begeisterung, in welche ihn der Anblick des Kölner Domes versetzte, den ersten Anstoß zu diesem Werke gegeben habe, in dessen erstem Satz sich auch unschwer Spuren dieses Einflusses entdecken lassen. Am höchsten intentionirt, steht dieses Werk doch hinter Schumann's früheren symphonischen Arbeiten im Ganzen zurück; namentlich gilt die Symphonie zerfällt in fünf Sätze vom ersten Satz, dessen hochbedeutende Rhythmen und etwas schwerfällige Entwicklung schon ganz den Charakter der aus Schumann's letzter Periode stammenden Productionen zeigen. Ein durchaus reizendes Stück aber, welches auch künstlerisch zur Wiederholung verlangt wurde, ist das dem ersten Satz folgende Allegretto, und von ergreifender Wirkung das dem Finale vorübergehende Intermezzo. Das Finale selbst entrollt ein frisches, lebhaftes Bild, dessen Ibergang nun freilich für die große symphonische Form etwas zu leicht wiegend genannt werden muß.

Die Ausführung dieser Werke, der Hauptnummern des Programmes, war eine tadellose. Zwischen denselben hörten wir noch eine nicht eben bedeutende Arie aus Gluck's Armido, von Herrn Ander mit warmer Empfindung vorgetragen, eine Arie aus Spohr's „Faust“, die Niemand erbauen konnte und von Frau Cjllag in ihrer bekannten forcirten Weise gesungen wurde, endlich Mozart's „Mauritische Trauermusik“, die zuerst durch eine vorjährige Aufführung bekannt wurde und so lebhaft anspriecht, daß man sich dadurch zu einer wiederholten Vorführung dieses schlichten Tonstückes veranlaßt fühlen mochte.

Sehr erfreulich ist uns der lebhafteste Anteil, welchen das Publikum an diesen Productionen nimmt und den es zunächst schon durch seinen so zahlreichen Besuch (es find für den ersten Cyclus alle Plätze vergriffen) beweis.

## Nachrichten.

Amsterdam. Die Gesellschaft für Beförderung der Tonkunst hat in ihrer gestrigen Sitzung den literarischen Concurrs erledigt, welchen sie vor etwa 18 Monaten ausgeschrieben hatte. Die Preisaufgabe bestand in historischen Skizzen, als Beiträge zur Musikgeschichte der Niederlande während des 16. Jahrhunderts und war insbesondere das Ausland gerichtet, weshalb die Arbeiten auch in drei verschiedenen Sprachen eingereicht werden konnten. Das Ergebnis ist für Deutschland höchst ehrenvoll, denn nur deutsche Bewerber haben Preise erlangt und zwar:

- 1) Herr C. Kade in Dresden für eine Monographie über Matthäus te Maistre.
- 2) Herr Dr. F. Arnold in Ebersted für eine Abhandlung über Rhythmus und Tonalität der altindischindischen Volkswesen.
- 3) Herr E. Pasque in Darmstadt für eine Monographie über Adrian Petri.

Zettelamweise gründet sich diese Reihenfolge nicht auf die Würdigkeit, sondern bloß auf den Umfang der betreffenden Arbeiten. Schließlich man dagegen von der Höhe der bewilligten Prämien, unter Berücksichtigung des Umfangs der Manuscripte, auf die innere Obtriebsigkeit, so erscheint die Preisheft des Herrn Dr. Arnold als die bei weitem bevorzugteste, da sie verhältnißmäßig am glänzendsten honorirt wurde.

Paris. Die große Oper beschäftigt sich angelegentlich mit den Vorbereitungen zu Wagner's „Lahnhäuser“. Im folgenden Jahre soll Meyerbeer's „Africamerin“ endlich zur Aufführung gelangen, und zwar unter dem Titel: „Basco de Sama“. — Im Theatre lyrique ist ein umfangreiches Opernwerk von Bertioz, „Les Troyens“ in Vorbereitung. Den Text, aus der „Aeneide“, hat Bertioz selbst zusammenge-

fielt. — Der eben genannte Componist hat den Schubert'schen „Erstling“ instrumentirt; Partitur und Stimmen sind so eben erschienen.

Petersburg. Die Italiener haben hier den „Freischütz“ aufgeführt. Die Lagna sang die Agathe, die Bernardi-Fabrica das Knecht, Tamborlin den Max und Marini den Caspar.

Parma. Das erste Abonements-Concert, unter Leitung des Hrn. A. Krausz, brachte: Sinfonie militaire von J. Haydn, Ave verum von Mozart, C-moll-Concert von Beethoven und „Erlkönig's Lächler“ von Gade.

Zürich. Das erste diesjähriger Symphonie-Concert brachte ebenfalls Haydn's militärische (G-dur-) Symphonie und Mozart's Ave verum, dann Beethoven's Es-dur-Concert und dessen achte Symphonie zur Aufführung.

Stuttgart. Die Reihe unserer Winterconcerte wurde diese Woche durch unser hochgeschätzten Landsmann W. Krüger eröffnet, welcher, unterstützt von seinen beiden Brüdern Gottlieb und Carl, von Rob. Marlow, den Hrn. Sontheim und Bischof, und dem Cellisten Bösch ein ausgereiftes, nicht gebrängtes Auditorium im Saale des Museums vor sich versammelte. Unter den von ihm vortragenden Piecen stellten wir oben eine Sonate, sein neuestes erst im Manuscript vorhandenes Werk (op. 100) in vier Sätzen. Abgesehen von dem brillanten Gewande, in dem es auftritt, verräth es seinem innern Wesen nach eine entschiedene Begehrtheit und Klarheit der Form, eine unverkennbare Wärme der Empfindung, neben wohlthuender Frische der Gedanken. Durch das Allegro risoluto fñhlt sich der Zuhörer in eine lebhaftere Stimmung versetzt, die sich durch die reizende Bylle des Andantino etwas milder, aber nicht minder angenehm, verlängert; mit dem Scherzo furioso nimmt er wieder einen kühnern Schwung und fñhrt auf den schillernden, sich scheinbar überschreitenden, aber dennoch gut beherrschten Tonwellen freudig einher, bis er sich im Fivale wieder, so zu sagen, in ruhigem Fahrwasser befindet, wo der lyrische Charakter des Künstlers, ein lebensfrischer, warmer Zug, der ihn kennzeichnet, unterstützt durch Vielfältigkeit wie enge Zusammenhangtheit der Gedanken, sehr schön zu Tage tritt. Ist dieses Werk erst in weiten Kreisen bekannt — und es dürfte sich bald seinen Weg dahin bahnen — wird auch der Name des Autors mit erhöhtem Ruhme genannt werden. Außer seinem Trio für Piano, C-dur und F-dur über russische Nationalmelodien, ausgezeichnet durch schöne Behandlung der Instrumente und von den drei Brüdern vortragen, ersehnte er uns noch durch seine Transcriptionen über Erphus von Guld, den Soldatenschor aus Faust von Gounod, und namentlich durch seine neuesten Originalcompositionen: Sennora, Serenade espagnole, Chanson de la vielle und Chanson du Chasseur. Daß von dem aufmerksam lauschenden Publikum jede Nummer sñrntlich applaudirt wurde, braucht kaum bemerkt zu werden.

Berlin. Bei der Renewahl eines musikalischen Mitgliedes der hiesigen Academie ist Nieß aus Leipzig zu einem solchen ernannt worden. Von den in Vorschlag gebrachten, die durchgefallen sind, wird in den politischen Blättern allein Rich. Wagner namhaft gemacht. Wir wissen nicht, in welcher Absicht die allgemeine Anmerkensamkeit darauf hingelenget wird, ob die Noth wohl gar aus einer freundschaftlichen Forderung geflossen; hätten es aber lieber gesehen, die Blätter hätten es sich nicht so angelegen sein lassen, diese Thatsache zu verbreiten. Man mag über Wagner denken, wie man will, jedenfalls darf er beanpruchen, daß seine persönlichen Angelegenheiten nicht vor das Forum der Masse gebracht werden.

Wien. Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hatte, wie man sich erinnern wird, einen Concurs ausgeschrieben zur Besetzung einer Paralelklasse für die höhere Ausbildung im Gesang am Wiener Conservatorium. Die Errichtung dieser neuen Classe wurde durch die Ueberfüllung der Classe der Fr. Professorin Marzetti motivirt. Wie wir hören, ist die Wahl der Direction auf die Gesangslehrerin Fr. Andriess gefallen. Diefelbe ist eine Schülerin der S. Gröber-Deorient-Unterriehrt nach der Methode ihrer berühmten Meisterin, und soll bereits hier bei einigen Schülerinnen sehr achtungswürdige Erfolge erlangt haben. — Dem Vernehmen nach ist einem zweiten Competenten, dem hiesigen Gesangslehrer Hrn. Kanfer, von Seite der Direction die Zusicherung

erteilt worden, noch eine dritte Gesangsclasse unter seiner Leitung zu eröffnen, wenn sich eine genügende Anzahl Schülerinnen und Schñler melden sollten. — Wir können diese Maßregeln der Direction, durch welche das Monopolistens des Gesangs-Unterrichtes beseitigt wird, nur mit Freude begrüßen, und wollen nur noch den Wunsch daran knñpfen, die Direction möge dieses System nicht auf den Gesang beschrñnken, sondern im nñchsten Jahr auch für die Instrumente, hauptsächlich für Violin und Clavier ebenfalls Paralel-Classen errichten.

G. N. In einer Sitzung der kñnigl. belgischen Academie zu Brüssel am 25. September d. J. erstattete F. Félic Bericht über ein von dem Minister des Innern angelegtes Unternehmen, die Herausgabe alt-niederländischer Tonwerke betreffend. Wir entnehmen demselben, daß zwei junge Musiker angeleitet und beauftragt sind, die Werke aus ihrer ältern Notationsweise in die heutige zu übertragen, und daß die Sammlung in zwei Abtheilungen die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts umfassen wird. Die erste Abtheilung soll bestehen aus den wichtigsten Werken von 1) Guil. Dufay (+ 1432), 2) Egid. Binchois (beide die Schöpfer einer regelmässigen Harmonie und die ersten Verbesserer der musikalischen Notation), 3) J. Clegheem, 4) Ant. Busnois (de Busne), 5) J. Tinctoris, 6) Jac. Obrecht, 7) Josquin Deprez. Die zweite Abtheilung soll folgende Namen umfassen; 8) Mor. Willaert, 9) Cypriau de Kere, 10) Alexander Agricola, 11) Jac. Clemens mit dem Beinamen non Papa, 12) Nic. Combert, 13) Cornelius Canis (de Honst), 14) Thom. Créquand, 15) Jac. de Kerle, 16) Pierre di Manchicourt, 17) Gerh. de Zurnhout, 18) Erlanus oder Roland de Passus. Außer diesen genannten sollen auch die weniger bedeutenden belgischen Componisten, deren Zahl auf 34 bestimmt ist, in einer mehr oder weniger beschrñnkten Auswahl berücksichtigt werden.

## Concert-Ankündigungen.

Am 10. November Abends: Gründungsfest des Academischen Gesangs-Vereines im Sosembad-Saale.

Am 11. November Mittags: 1. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde im L. L. Redoutensale unter der Direction des Herrn Director Herbeck (Schumann, Musik zu Raffes).

Um dieselbe Zeit im Operntheater: Schüler-Academie (Zudelowertüre v. E. M. v. Weber, „Peru und Lander“ und „die Glocke“ Musik v. Lindpaintner).

Nachmittags halb 5 Uhr im Saale des Herrn Ehrbar: Quartett-Production der Herren Hofmann, Tark, Steiner und Moser (Beethoven, op. 18 Nr. 1 — Rappoldi, Pianoforte-Quartett — Mendelssohn, op. 44 Nr. 3).

Am 15. November Mittags: 1. Concert der Singacademie im L. L. Redoutensale unter der Direction des Herrn Capellmeister Stegmayer (J. S. Bach, Motette — Palstrina, Stabat Mater — Lotti, Crucifixus — Mendelssohn, aus tiefer Noth — Schumann, Taksmann — Tamburinspielerin — Wasserfmann — Ruß, unter der Fñnde — Waldböglein).

Am 18. November Nachmittags 5 Uhr im Saale des Musikvereines: 1. Quartett-Production der Herren Helmesberger, Durß, Dobisch und Röder (Mendelssohn, Quartett in E-moll — Bargiel, Pianoforte-Trio (Herr Professor Dachs) — Beethoven, op. 74).

Am 16. Decemder: Concert des Singsvereines unter der Direction Herbeck (Schumann, Musik zu Faust).

## V e r i c h t i g u n g e n .

In dem Schluß des Artikels „Robert Franz“ (Br. 45 dieses Blattes) sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

Seite 353, Spalte 2, Zeile 26 von unten lies „Rebentent“ statt Rebentante.

Seite 355, Spalte 1, Zeile 24 von unten lies „Kunstlergenieus“ statt Künstlergenius.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Westfale Nr. 863. — **Herausgeber:** Rohmack Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Wesfale & Hüsing**, vormals **G. H. Wüder's Witwe.**  
**Pränumerationen:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Bei Postverendung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Preise und Gebilde werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Das Hexachord. — Rezensionen. — Briefe aus Coburg. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

## Das Hexachord.

Eine theoretische Monographie.

M. H. Man pflegt das Solmisationssystem mit seinen complicirten Mutationen wohl als etwas völlig abgethanes, dem Ungeschick einer alten Zeit allein angehöriges zu betrachten und kann oft nicht begreifen, wie die einfache Tonleiter, deren Stufen auf der Claviatur so leicht übergänglich neben einander liegen, und sich in ihrer Auseinanderfolge so natürlich in Detravencindiederholungen abtheilen, auf so eigene Weise nach sechsstufigen Systemen abgetheilt werden können.

Auf dem Clavier allerdings liegen die Scalentöne, die chromatischen wie die diatonischen, in ununterbrochener Reihe zu jedem Uebergang wie zu jedem beliebigen Sprung neben einander festbestimmt fix und fertig bereit. Der Clavierstimmer hat aber die Scalentöne nach ihrem Gehör stimmen müssen und er wird sich nicht in der Auseinanderfolge c, cis, d, dis, e u. c. gestimmt haben, sondern er hat C, G, D, A, E gestimmt und hat dafür sorgen müssen, daß nach dieser Quint- oder Quartbestimmung gewonnene E erträglich rein als Terz zwischen e und g zu erhalten; ebenso daß das in der Quintreihe folgende H sich zum Dreiklang Ghd füge u. s. w. Dazu mußte er an der Reinheit der Quinten etwas schelen lassen, durfte sie nicht völlig so hoch stimmen als das Gehör sie verlangt, weil außerdem die Quinttöne als Terztöne sich zu hoch ergeben hätten. Ebenso mußten drei große Terzen, wie auch vier kleine Terzen, sich in die Octav theilen.

Dadurch entsteht, wenn Alles nach Glück und Geschick dem Stimmer möglichst gut gelingen ist, eine Folge gleichweit von einander absteigender Klangstufen, in denen nur das Octavverhältniß gleichnamiger Töne ein absolut reines ist; die Uebrigen aber sind mehr oder weniger alterirt: alle Quinten etwas zu tief, alle großen Terzen etwas zu hoch, die kleinen Terzen zu tief. Die umgekehrten Intervalle entgegenesetzt.

Mit solchen Alterationen kann aber die Gesangsintonation sich nicht befassen; wie eben auch in der instrumentalen nur da eine Temperatur erforderlich wird, wo die Tonstufe mechanisch festbestimmt in mehrfacher Bedeutung gelten kann.

Für den Sänger bestimmen sich die ersten drei Leitertöne an der Quint des Grundtones:



der Uebergang aus dem dritten nach dem vierten, dann der fünfte und sechste am Grundton selbst:



Diesem Fortgange vom Grundton bis in die sechste Stufe stellt sich nichts in den Weg, er ist ein durchaus vermittelter:



zuerst durch die Quint dann durch den Grundton, und diese sechs, durch harmonischen Verband an einander gereihten Töne bilden das Guido'nische Hexachord, mit den Sylben: ut, re, mi, fa, sol, la. Ein weiterer aufsteigender Fortgang ist aber auf gleiche Weise auch nicht geboten. Der sechste Ton ist die Unterdominantterz a, der nächst höhere ist die Oberdominantterz h. In dieser Bedeutung der Töne a und h sind diese aber völlig getrennt. Es ist kein gemeinschaftliches, kein bindendes Moment für die beiden in der Secund neben einander liegenden Dominantacorde da, wie es in den quintverwandten C—G, C—F vorhanden war. Die in der tonischen Terz gewährte Verbindung der sechsten und siebenten Leitertöne



schließt sich dem Vorhergegangenen nicht unmittelbar an; eine directe Vermittlung ergibt sich aus dem a nur in das g zurück, und so ist die vermittelte Reihe mit den sechs Tönen C D E F G a abgeschlossen. Ein weiterer Fortgang würde dann wohl zu gewinnen sein, wenn das Hexachord anstatt vom Grundton auszugehen, von der Unter- oder Oberdominant begonnen wird. Dann ergeben sich, nach innerlich gleichen Fortschreitungsbedingungen, für die Unterdominant das Hexachord F G A B C d, für die Oberdominant das Hexachord G A h C D e. Das erste dieser beiden Hexachorde führt über ab nach C, das zweite über GA nach h. In beiden kommt aber die Secund ah, als Auseinanderfolge von zwei neben einander liegenden Terztönen, die eben nur Unter- und Oberdominantterzen sein können, nicht vor, denn der Ton A im Hexachord der Oberdominant ist Quintton, ist die Quint des D-aur-Dreiklangs, und seine Fortschreitung zu h durch D vermittelt. In dem Hexachord der Unterdominant, das den Ton h gar nicht enthält, dafür B setzt, tritt aber wieder ein von dem Quintton D verschiedenes d, der durch F vermittelte Terzton des B-aur-Dreiklangs hinzu. Es ist sonach eine weitere Scalensfortschreitung als durch sechs Töne innerhalb einer Tonart in vermittelten Secundschritten nicht geboten, sie muß nothwendig in die Ober- und Unterdominant-Tonart eingreifen, muß die Dominantquint der ersteren, die Unterdominantterz der letzteren zu Uebergangsstufen bemessen, denn die Reihe gestaltet sich folgendermaßen:

	(re)	(fa)	(la)	(re)					
	(A)	(B)	(d)	(A)					
C	D	E	F	G	a	h	C	D	e
ut	re	mi	fa	sol	la				
	ut	re	mi	fa	sol	la			
	ut	re	mi	fa	sol	la			
			ut	re	mi	fa	sol	la	
					ut	re	mi		
						ut	re		

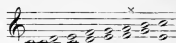
So wird a als la, mi und re, D als la, sol und re, die siebente Stufe h oder B als mi und fa vorkommen müssen. a als la und mi ist die Stufe des Unterdominant-Terztones, im F-dur- und A-moll-Accorde der C-dur-Tonart bestehend; A als re aber ist das der G-dur-Tonart gehörige, die Quint des D-dur-Accords. D als sol und re ist das des C-dur-Systemes; D als la, nach unserer Bezeichnung d, greift in die F-dur-Tonart über, ist Terz des B-dur-Accords. B als fa gehört der F-dur-Tonart, B als mi, unser h, der C-dur-Tonart an. Die Töne F, G, C und e bleiben an sich durchgängig dieselben und ändern nur die Bedeutung nach den verschiedenen Hexachorden. Die Secundfortschreitungen ut-re und fa-sol sind sich gleich, es sind die Secunden 8:9. Die Fortschreitungen re-mi und sol-la sind sich gleich, es sind die Secunden 9:10. mi-fa hat allezeit das Veittonverhältnis der kleinen Secunde 15:16, wie es in unserer Octavenleiter als e-F und h-C vorkommt, in der Hexachordleiter aber außer diesen beiden Stellen noch als a-B in dem von der Unterdominant beginnenden Hexachorde.

Der Unterschied von B-mi und B-fa, d. i. der Unterschied unser B und h ist auffällig genug; es wird das Eine mit dem Andern nicht verwechselt werden. Weniger in die Sinne fallend ist der Unterschied von A-la-mi und A-re, so wie jener von D-sol-re und D-la. A-la-mi ist Terzton des Unterdominant-Dreiklangs, A-re übergreifende Quint der Oberdominantquint; D-sol-re Oberdominantquint, und d-la Terz des unter dem Unterdominant-Dreiklang liegenden B-dur-Accords. Die Notenschrift so wenig als die Claviatur haben Unterschiede für diese Verschiedenheiten, dem Ohr aber werden sie durch die Generation der Töne bestimmt.

Es kann nicht die Rede davon sein, daß es wünschenswerth wäre die Hexachordnomenclatur mit ihren Mutationen erhalten oder wieder eingeführt zu sehen. Sie hat sich mit der reicheren Entwicklung der Modulation von selbst abhelfen müssen, und in unsern Tagen würde von dem Sänger geradezu das Unmögliche verlangt werden, wenn man ihm zumuthen wollte seine Töne in allen Fällen nach der Stelle zu benennen, die jeder im Hexachord einnimmt. Eben so ist es aber auch eine Beschränkung, die Erfindung der Sylbe si für den siebenten Ton, für das h unserer C-dur-Leiter, als das Columbusi zu betrachten, durch welches mit einem Schlage der mittelalterliche Wust aufgeräumt; anzunehmen, daß mit diesem lichtfreundlichen si die Klarheit eingetreten sei in einer Sache, die von Natur so einfach, nur durch stupide Kurzsichtigkeit so lange Zeit sich complicirt und dunkel erhalten konnte. Den Grund, das Wesen des Hexachordsystems, der Solmisation nach diesem und der Mutation hat die Sylbe si nicht aufheben können; alle diese Bedingungen für den Fortgang in der Tonleiter, wo sie nicht mechanisch selbstbestimmte Stufen vorfindet, sind jetzt noch ebenso vorhanden, wie sie es früher waren und werden der Natur der Sache nach für die vernünftig vermittelte Tonbestimmung es in alle Ewigkeit bleiben. Unsere heutigen Sänger können eben so wenig als es die Sänger vor Jahrhunderten konnten, ein Intervall mit Sicherheit intoniren, das nicht direct oder indirect ein harmonisch vermitteltes ist. Die Trennung der sechsten und siebenten Leiterstufe, a-h, oder nach der späteren Solmisation la-si, hat durch den von den Franzosen im 18. Jahrhundert eingeführten neuen Namen dieses letzten Tones nicht aufgehoben werden können. Sofern diese beiden Töne Domi-

nauterzen sind und damit den unmittelbaren Uebergang aus der Unterdominant in die von dieser getrennten Oberdominant enthalten, bleiben sie immer melodisch getrennte wie die Accorde, denen sie gehören, harmonisch getrennt sind.

Wenn der Naturfänger zu der aufsteigenden Scala eine zweite tiefere Stimme zu improvisiren hat, so wird er bei diesem Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe die Terzreihe, die von der zweiten Stufe sich harmonisch stimmend und gleichmäßig fortgehend erwieh, unterbrechen, er wird nicht auf diese Art

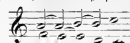


schließen, sondern wird lieber zu dem siebenten Tone die untere Sept D intoniren



Der Schritt von F zu D in der begleitenden Stimme geschieht melodisch durch den Ton e, und dieses durchgängig vermittelt harmonisch, d. i. als ein an sich bleibendes, keine Accordbedeutung veränderndes Moment den Uebergang von a

zu h, in a—eh. Es bedarf zu dieser Vermittlung nicht eines Verweilens auf diesem e, oder daß sie auf diese Art:



ausführlich gesehen müßte, sie ist ohne zeitlichen Proceß in dem zwischen F und D liegenden e, mit welchem a aus der Terzbedeutung im F-dur-Dreiklang zur Grundton-Bedeutung im A-moll-Dreiklang bestimmt wird, schon enthalten. Diese Umbeutung geschieht aber in der Terzparallele

a—h  
F—G

nicht, darum ist diese Folge eine widrige dem Naturfönn widersprechende, der Volksgang vermeidet sie.

Das u des Hexachords bezeichnet jederzeit den Grundton der Tonart, und es bestimmen sich die übrigen Töne im Bereich derselben nach ihrer harmonischen Bedeutung. Da die kleine Secund 15:16 nun als mi-fa im Hexachord vorkommt, so wird auch der unterhalb des Grundtons liegende Veitton nur die Sylbe mi erhalten und das ut wird dann als fa folgen müssen. So tritt auch hier schon wie in mehreren Fällen eine Nöthigung zur Mutation ein, die wenigstens nicht direct in der Fortschreitung der sechsten zur siebenten Stufe beruht. Es erfordert, die Töne nach der sechshöhligen Solmisation zu benennen, ein stets waches Bewußtsein der Accordbedeutung jeder einzelnen melodischen Stufe, nach welcher sie auch mit der Solmisationssylbe ausgedrückt wird; ut und fa haben jederzeit Grundtonbedeutung, re und sol jederzeit Quintbedeutung, mi und la jederzeit Terzbedeutung. Für die Tonleiter allein wird die Bestimmung der Töne nach den Hexachordbedingungen ebenso in diatonisch einfachem Satze, bei gehöriger Kenntniss und Uebung, nach ohne Schwierigkeit zu vollbringen sein. Es treten aber bald Schwierigkeiten und Zweifel ein für die einzelne Stimme in harmonisch combinirten Sätzen, die immer zwar wenn die Harmonie organisch gesund beschaffen ist, zu überwinden und zu lösen sein werden, weil eben in solchem Satze die Intervallbedeutung der verschiedenen zur Harmonie sich combinirenden Melodien in diesen gegenseitig keine widersprechende sein darf. Zu mancher modernen Musik aber würde wohl eine nicht zu verlangende Division dazu gehören, wenn in jedem Falle jede Gesangsnote nach ihrer Bedeutung im Hexachord benannt werden sollte, da die Composition selbst in dieser Beziehung nicht selten den Ton zweideutig läßt, indem der Componist nur eben eine gewisse Claviertaste dabei im

Sinn hatte, nicht aber die speciell harmonische Bedeutung des Tons als melodischen an sich und seinen Zusammenklang mit andern Melodien.

Wir zeigen die verlangte Erhöhung eines Tones durch ein der Note vorgelegtes Kreuz  $\times$ , die Vertiefung durch ein vorgelegtes  $h$  an. Auch diese Beziehung ist aus dem Hexachord hergenommen. Es ist der Unterschied des  $B$ -mi und  $B$ -fa, des  $B$ -durus und  $B$ -mollis, des  $B$ -quadratum und  $B$ -rotundum. In dem von  $F$  ausgehenden Hexachord ist die vierte Stufe das vertiefte  $B$  oder  $B$ -fa, in dem von  $Sol$  ausgehenden ist die dritte Stufe das  $B$ -mi, unser  $h$ , als  $B$ -durum  $B$ -quadratum, jenes mit  $h$  bezeichnet, dieses mit  $\times$ ; gleichbedeutend mit diesem ist  $\sharp$  und  $\natural$ , denn letztere Zeichen sind wohl nur durch Schreibung aus jenem Zeichen des eckigen  $\times$  entstanden, wie auch für unsere deutsche Beziehung des  $B$ -durus durch  $h$  sich kaum eine andere Herleitung denken läßt als daß das Zeichen  $h$  aus  $\sharp$ , aus dem  $B$ -quadratum entstanden sei. Als Buchstabe steht es zwischen  $a$  und  $C$  aus aller alphabetischen Reihe. Franzosen und Engländer unterscheiden das  $B$ -durus und  $B$ -mollis als  $B$ -mi,  $B$ -fa,  $B$ -sharp,  $B$ -flat. Ein nennentretender chromatisch vertiefter Ton ist allezeit die vierte Stufe einer Tonica, der Unterdominantgrundton. Er wird zur Dominantseptime im Zusammenklang mit dem Oberdominant-Dreiklang. Ein chromatisch erhöhter Ton ist allezeit siebente Stufe unserer Terz, Oberdominanzterz, Quintton.

Diese Bedeutungen kommen den durch  $h$  oder  $\times$  alterirten Tönen an sich auch zu, wo sie nur melodische, nicht in die Harmonie eingreifende sind, wie in der chromatischen Scala, da kein Ton überhaupt anders eine Bestimmtheit erhalten kann, als durch seine Stellung in einem Tonartsystem.

Im Molldreiklang wird der Terzton des Durdreiklangs Grundton oder Quint; Grundton oder Quint des Durdreiklangs werden zu Terztonen. Der tonische Molldreiklang erhöht seine Terz, um sie zum Quintton der tiefer liegenden Molltonart zu wandeln. Der Dominantdreiklang vertieft seine Terz, um sie zur tonischen der höher liegenden Molltonart umzuwandeln.

In der Durtonart führt die chromatische Erhöhung in höher liegende, in der Molltonart in tiefer liegende Tonarten. Die Vertiefung umgetehrt. Der Unterdominant-Grundton  $F$ , der  $C$ -dur-Tonart nach  $h$  erhöht, führt nach  $G$ -dur. Der Quintton  $h$  der  $C$ -dur-Tonart nach  $b$  vertieft führt nach  $F$ -dur. Die Dominanzterz  $h$  der  $C$ -moll-Tonart nach  $b$  vertieft, läßt die  $G$ -moll-Tonart, die tonische Terz es nach  $e$  erhöht die  $F$ -moll-Tonart entstehen.

Es kann aber ein vertiefter Ton nie eine andere Bedeutung als die des Hexachords —  $Fa$ , ein erhöhter nie eine andere als die des Hexachords —  $Mi$  bekommen. Nach unserem Tonartsystem wird ein vertiefter Ton allezeit die vierte, ein erhöhter die siebente Stufe der durch die chromatische Veränderung bewirten neuen Tonart sein.

In der Molltonart wird der chromatisch zu erhöhende Ton zu modulatorischem Uebergange nur die tonische Mollterz sein können, die in die Durterz übergeht, denn am Unterdominantaccord kann eine solche Umwandlung nicht geschehen, so lange der tonische noch Molldreiklang ist, was aus der organischen Beschaffenheit des Mollsystems hervorgeht. Wenn in der Molltonart die sechste Stufe erhöht vorkommt, so ist sie jederzeit Quint der Oberdominant. Der zu vertiefende Ton ist hier allein die Oberdominantterz, da die andern beiden schon Mollterzen sind. Eine directe Beziehung der Töne des Mollsystems zu den Hexachordstufen kann sich nicht herausstellen, weil der Begriff und Gegensatz des Dur- und Mollgeschlechts überhaupt der Zeit noch fremd ist, in welcher das Hexachordsystem seine Tonartbedeutung hat. So mußte auch

die Mutationstheorie hier in Conflict gerathen, die ihrer Anwendung bald nicht weiter gestattet.

## Recensionen.

### Werte zur Kunstgeschichte.

1. Wilhelm von Lenz. Kritischer Catalog sämtlicher Werke L. v. Beethovens mit Analysen derselben. Vier Theile. 12. Hamburg, Hoffmann und Campe. 1860.

2. Dr. Ludwig Rohlf. W. A. Mozart, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Heidelberg, Pögel und Schmidt. 1860.

Wir stellen hier zwei literarische Erscheinungen des laufenden Jahres neben einander, die zwar in Form und Wesen verschieden, sich doch in einem Punkte verwannt find, daß sie sich nämlich beide auf ein und dieselbe Streifung, die seit einiger Zeit in der musikalischen Literatur neu aufgetaucht ist, beziehen. Die Frage: Wer ist der Größere: Mozart oder Beethoven? Einer nur soll den höchsten Vorber erhalten, also: Aus, aut! Angelegt wurde dieser Streit durch das Werk über Mozart von Dülisbichoff vor etwa zwanzig Jahren, dem „Beethoven et ses trois styles“ von Lenz entgegentrat. Das spätere Werk von Dülisbichoff über Beethoven schärfte die Parteinahme vieler Enthusiasten. Aber die vortreffliche Biographie Mozart's von Zahn lehrte erkennen, in welcher Weise große Meister geschildert sein wollen, und erweckt den Wunsch nach einer eben so streng wissenschaftlichen und unparteiischen Biographie Beethoven's. Die neueste Auflage der Schindler'schen, und das kritische Werk von Marx enthalten viele Beiträge dazu, ohne die Aufgabe selbst vollständig zu lösen. Die beiden oben genannten Schriften von Lenz und Rohlf, die eine sehr umfangreich, fast zu weisheitsreich, die andere in der Umfang einer Broschüre gedrängt, atmen nur Enthusiasmus, die eine für diesen, die andere für jenen Meister, und stehen in gewissem Sinne einander feindselig gegenüber, weil besondere Vorliebe steht, ehe man sich's versteht, zur Einseitigkeit führt; doch ist diese auch der Quell manches trefflichen Gedankens.

Bei dem kritischen Catalog sämtlicher Beethoven'scher Werke hat der Verfasser sich seine Arbeit keineswegs leicht gemacht; der Plan ist großartig angelegt, und auf eine möglichst vollständige Compilation der mannigfachen und streitenden Nachrichten zum Verständnisse, und der kritischen Ansichten bei jedem einzelnen Werke gerichtet. Den Anfang macht immer die genaue Angabe des Titels, der Dedication, Verlagshandlung u. s. w. Hierauf folgen die Arrangements, die aus den etwa bekannten Briefen des Meisters zur Erläuterung dienenden Stellen, Anekdoten mehr oder weniger verbürgt, sehr häufig die Zeugnisse Schindler's für Äußerungen, die Beethoven mündlich gethan habe; ferner wird unter der Rubrik: „historische Kritik“ eine Menge anderer Recensionen besonders der allgemeinen musikalischen Zeitungen aufgesammelt, woraus allerdings gemeinlich erstlich wird, wie viel Zeit dazu gehörte, bis die Welt an dem an gewaltigen Zumuthungen so reichen Meisters Geschmaack fand. Tadelnde Urtheile, wie die in Carl Maria von Weber's Schriften vorkommenden, sind wenn auch mit Befügung von Bedauern nicht verschwiegen, die von Dülisbichoff mit einem oft höchlich mitleidigen Wort begleitet. Am wichtigsten ist für Lenz die Erkenntniß dessen, was der Meister sich bei dieser oder jener Sonate, Symphonie u. s. w. gedacht habe, welches Bild ihm vorschwebte, welche Erzählung er uns in Tönen anvertraue, denn ein unbefangener Genuß des reichen Phantasiegebildes dünkt ihm durchaus ungenügend, wenigstens bei den Kunstwerken der zweiten und dritten Periode. Bekanntlich hat unsere Literatur viele Versuche zu solcher Erklärung geliefert, sogar Rohlf gab in dem Buche: „Für Freunde der Tonkunst“ eine kleine Novelle als Commentar zu den Variationen in der As-dur-Sonate, die denn auch bei Lenz nicht fehlt. In wenigen Fällen ist Beethoven selbst durch eine Ueberschrift in der Partitur dem Lesenden zu Hilfe gekommen, in der C-moll- und A-dur-Symphonie sieht man sich nach einem Werte,

\*) Dieses alte Zeichen konnte von unserer Druckerei leider nicht genau hergestellt werden. D. Red.

welches den Sinn dieser spannen und bezaubernden Tongehalten ansprache, — aber verglich! Die Mehrdeutigkeit scheint ein ewiges Verrecht derselben bleiben zu sollen. Kommt denn auch wirklich soviel darauf an, welches Phantasiebild vor Beethoven's Auge erschien, als er dieses oder jenes Tongebild componirte? Gewinnen wir an Genuss, wenn man uns sagt, Beethoven habe bei der Eroica an Bonaparte, oder in einem andern Falle an Schatjpeare's Sturm gedacht? Robert Schumann bemerkt einst von der B-dur-Symphonie, daß er sie gern die griechische nenne, während er die Eroica die römische Symphonie zu nennen pflege, führte jedoch keine näheren Gründe dafür an. So mag sich denn Jeder immerhin seine eigene Auslegung machen, wo Beethoven nicht selbst seinen Willen ausgesprochen hat, die von Hrn. v. Lenz in vielen Fällen vorgeschlagen wird eben sowohl Billigung als Tadel hervorufen. Ueber die Art, wie reine Instrumentalmusik auf den Hörer wirken soll, lassen sich nun einmal keine unumstößlichen Vorschriften geben.

Viel werthvoller sind die mitgetheilten, bald eigenen bald fremden Bemerkungen über die musikalische Construction der Stücke, über Satzbau, Form, thematische Benutzung u. s. w. Besonders das kritische Werk von Marx, dessen Compositionslehre zur klaren Erkenntniß des ganzen Formwesens in der Musik viel beigetragen hat, ist reichlich, allerdings mit dankbarer Anerkennung benutzt worden. Man wird oft darauf aufmerksam gemacht, welche Bedeutung bei Beethoven zuerst angewandt, vom späteren Componisten benutzt und ausgebeutet worden ist. Unter den unzähligen Eigentümlichkeiten, die jeder Kundige beim Studium dieses anerkanntesten Genies wahrnehmen wird, hebt Lenz einige mit besonderm Gewicht hervor; z. B. die öfters beobachtete Einfügung des zweiten Themas auf der Terz (Mediante) statt Oberquinte (Dominante). Jweilen reißt die Beschreibung eines Satzes den Verfasser unwillkürlich hin. Hören wir seine Worte über das Finale der zweiten Symphonie (wir wählen absichtlich ein Werk der spätern Epochen) II. S. 212: „Man kommt bei dem Finale zur Frage: woran bauen alle diese Kräfte, die der Meister zu Hilfe ruft? Die Antwort wäre: „an dem Freiheiten der symphonischen Idee. Die feste Stadt in dem von Haydn und Mozart abgesteckten Weichbilde stürmt dieses Finale. Das wollen die vielen Themas sagen, die durch Adel befüllte Figur in den Geigen, wie sie durch das künstliche Gebäude geht, um an den Katarakt des ursprünglichen Trillermotivs zurückzuführen“ u. s. w., — wir brechen hier ab, da diese Probe des Stils genügen wird, und beweist, daß der Verfasser nicht davor erschrickt, Tonwirkungen durch Worte zu beschreiben.\*) Wer die Symphonie kennt, — und wer kennt sie nicht! — wird seine Gleichnisse wohl verstehen und gerne zugeben, daß ohne parabolische Mittel die Sprache bei solchen Aufgaben zu arm ist. In vielen andern Fällen ist er darüber in ein schwer zu durchdringendes Dunkel gerathen. Dies begegnet ihm besonders, wenn er zu philosophiren anfängt, z. B. bei Gelegenheit der G-dur-Sonate op. 31, wo er eine grünliche Prüfung der von Marx über die hier eingeschlagene Modulationsart vornimmt, dann aber den Charakter Beethoven's von dem Mozart's durch folgende Behauptungen zu unterscheiden sucht: „Das Leben des Körper steht bei Mozart auf gleicher Höhe mit dem Leben des Geistes, oft über diesem; wo er tiefer greift, macht er immer noch den Umweg über die Sinne zum Geist. Beethoven geht aus dem Geist zum Geist.“ — Dies sind Phrasen, womit sich wenig anfangen läßt. Denn eine übersinnliche Musik würde dem irdischen Ohr überhaupt nicht hörbar sein, und der Geist kann nur einmal auf den Geist nicht anders als mittelst der Sinne wirken. Die Schreibart des ganzen Buchs ist weit mehr französisch, als deutsch, und umfließet daher halbe Wahrheiten nicht selten mit dem Schein der Gewisheit, wird aber den ruhigen Forscher nur auf kurze Zeit blenden.

Die Eintheilung des historischen Catalogs ist folgende: Der

erste Theil geht von den ersten drei Trio's bis zum Septett, welches als 21 bis ein einer Sphäre angesehen wird. Die zweite von op. 29 bis op. 100, die dritte von op. 101 bis op. 138, worauf noch manderlet Nachträge folgen; die zweite ist dem Verfasser jedoch zu umfaßend erschienen, und daher in zwei Theilen 21—55, und 56—100 behandelt worden. Er hat ein großes Material mit dankenswerther Mühe zusammengebracht, und wird einem künftigen Biographen Beethoven's, wenn dieser auch eine andere Methode vorzieht, und theilweise von andern Ansichten bei seiner Arbeit geleitet werden sollte, doch in vielfacher Hinsicht nützlich sein.

Wir wenden uns nun zu der kleinen Schrift von Nohl über Mozart, die von diesem Tonmeister mit dem nämlichen Enthusiasmus, wie Lenz von Beethoven redet, und zwar aus des letzteren Kosten, wie Lenz auf Kosten Mozart's. Indessen ist der Charakter dieser Abhandlung ein ganz anderer; sie stützt sich auf historische Unterredungen Anderer, besonders Zah'n's, und will nur als ästhetische Abhandlung betrachtet sein. Bei ihrem geringen Umfang macht sie keinen Anspruch darauf, ihren Stoff zu erschöpfen, läßt jedoch eine Menge von Gedankenflüssen über denselben hindeuten, so daß man ihr den Werth geistreicher, wenn auch nicht gründlicher Betrachtung eines Genies, über den bereits so unendlich viel geschrieben worden ist, zugesehen kann. Manches längst Bekannte wird wiederholt, z. B. die schon von Rohlitz hervorgehobene Aehnlichkeit Mozart's mit Raphael. Eine andere Parallele, die hier vorgeschlagen wird, nämlich Mozart und Beethoven ist weit weniger glänzend; sie ist aber bloß deshalb, weil Beethoven mit Schiller verglichen werden soll, gewählt. Hier verwickelt sich Nohl in selbsterschaffenen Schwierigkeiten. Er erinnert daran, daß die Hellenen ihren Göttern im Olymp ein besonders Blut, das vom Menschenblut verschieden gewesen, beimaßen, und behauptet in den Tongebilden Mozart's pulsire Menschenblut, in denen Beethoven's Götterblut, deshalb sehe Mozart's Musik den Herzen näher. Sonderbar! Lenz nennt Beethoven's Werke geistiger als die von Mozart, die dafür sinnlicher seien, Nohl sagt ziemlich das selbe; nur ruhet jedes von beiden seinem liebsten gerade als Verdienst an, so daß dem einen Meister das zum Tadel gereichen müßte, was den andern zum Ruhm gereicht. Durch solche Debatten gewinnt der schwächliche, der ernstlich Belehrung sucht!

Wir können eine Schlußbemerkung nicht unterdrücken. Bei der Beurtheilung Beethoven's darf Niemand übersehen, daß zwischen ihm und Mozart (in die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts) Haydn's größte Werke fallen. Die merkwürdige Periode seiner Spätreise, dann genaue Prüfung lehrt, daß Haydn stärker auf Beethoven eingewirkt hat, als es Mozart gethan; eine kritische Biographie Haydn's ist eine noch zu lösende Aufgabe, und um so dankenswerther, als in Haydn jeder der beiden ihm nachfolgenden großen Meister wurzelt. Wenn aber diese mit einander verglichen werden sollen, wenn man die Waagschale des Ruhmes entscheiden lassen will, so wird stets das wichtigste Merkmal bleiben, daß der Eine auf dem Gebiet der Oper, der Andere in dem der Instrumentalmusik, jeder also in anderer Gattung den Kranz der Unsterblichkeit erworben hat.\*) Und wenn man doch immer wieder die Frage aufwirft, bei welchem von Beiden höhere Schönheit angetroffen werde, so erinnere man sich an einen alten Ausspruch Schelling's: daß es im Reich der Schönen einen ewigen, immer wiederkehrenden Gegensatz gebe, nämlich den zwischen idealer und charakteristischer Schönheit, wodurch der Geschmack der verschiedenen Zeitalter sich unterscheidet.

## Stieff und Coburg.

Fp. Sie haben neulich aus einer „südwest-deutschen musikalischen Sadgasse“ Briefe angenommen, und Ihr Publikum hat sie mit herzlichster Freude gelesen. Man wird Ihnen, ob auch mit geringerem

\*) Merkwürdig ist, daß eccentricen Naturen bald die Sprache zu arm ist, so daß sie nach der Musik, — bald die Musik, so daß sie nach der Sprache greifen zu müssen glauben. Wagner und Lenz reichen sich hier die Hände. D. Red.

\*) Diesen Unterschied haben wir schon in unserem Artikel: „Ueber den gegenwärtigen Stand der Tonkunst“ aufgestellt. D. Red.

Geschied, wohl auch aus Coburg musikalische Briefe schreiben dürfen. Der geographischen Lage nach hätte es gewiß kein Bedenken — wie Sie denn, der unferer Metropole den Ruhm freitig machen wollte, noch genauerer Bekanntschaft mitten im Herzen der deutschen Lande posirt zu sein! Und daß dieß lieblich grüne Coburg so klein, was that's? — liegt es doch im Thüringer Land oder gehört wenigstens dazu, in dem saug- und klangreichen Landstrich, in welchem man vor nicht langer Zeit sogar in ganz kleinen, fast unbedeutenden Landstädten mit gewaltigem Eifer musiciert und wenigstens in der Kirchenmusik verhältnißmäßig Tüchtiges geleistet hat. Lassen Sie sich gelegentlich etwas davon erzählen. In dem kleinen Schlenkeringen lebte erst vor einem Menschenalter ein Mann der ein eben so gründlicher Philolog und verdienstvoller Gymnasiallehrer wie ein gewaltiger Organist und fruchtbarer Kirchencomponist gewesen ist; der treffliche Mann, ein Meister der Fuge, hat, wie mir einer seiner Schüler oft erzählt hat, eine ganze Menge von Jahrgängen an Kirchenmusikeln geschrieben, die voll Mozart'schen Schwungs gewesen sein sollen. In solchen Städten wie Schlenkeringen, Rudolstadt, Schleiz hat man dann sogenannte Schülerchöre gehabt, die in Verbindung mit dem besonders für die Kirche thätigen Institut der „Stadtinspektanten“ wenigstens bei der Hand waren, wenn sich eifrige und tüchtige Dirigenten fanden. Ich wollte Ihnen ja aber von Coburg schreiben, und ich nehme es Ihnen nicht übel, wenn Sie aus diesen Briefen sehr angenehme Eindrücke zu empfangen hoffen. Haben wir doch in dem benachbarten bescheidenen Meinungen eine ganz vortreffliche, muntere Capelle und lobenswerthen Sinn für die classische Musik; liegt doch das freundliche Rudolstadt nicht so weit von uns, wo Sie schon längst das Schöne und Beste in trefflicher Ausführung hören konnten. Was wird erst aus dem zwar kleinen, aber vielgenannten, sonst so hezigen Coburg musikalisch Erbauendes zu berichten sein! Und wirklich — was wollen Sie mehr? — wir befragen hier schon seit langer Zeit eine vollständig besetzte Capelle, die sogar unter zwei Capellmeistern steht, und damit es dieser nicht an Arbeit fehle, ebenfalls schon seit langer Zeit ein stehendes Theater, dazu ein neues trefflich eingerichtetes Theatergebäude mit dem Ausgedehntesten an Decorationen, Maschinen u. s. w. Sie würden staunen, wenn Sie wüßten, welche Opfer zur Erhaltung dieses Theaters gebracht werden!

Also das Gefäß für ein reiches und lebendiges musikalisches Leben ist vorhanden, und wenn ich die lustige Melodie singen könnte, welche den *cantus firmus* des großen Subitimus bildet, so würde ich Ihnen mit großer Selbstzufriedenheit sagen: o unser kleines Coburg ist wie in jeder anderen, so auch in musikalischer und vorzugsweise in musikalisch-theatralischer Hinsicht ein wahres Eldorado! Haben Sie denn noch Nichts davon gehört, mit wie reichen Stimmmitteln unsere hiesige Oper verfügt ist? Nichts davon, was für berühmte Stimmkünstler und Künstlerinnen durch die Musikenzen unsers Herzogs als Gäste hierher gerufen werden? — Ich werde es dem Publikum keinen Augenblick, wenn es mit wahrem Stolz auf die Schaaren von Kunstliebhabern thut, welche aus der Nähe und Ferne z. B. aus Bamberg und Nürnberg durch die Eisenbahn uns zugeführt werden und unter lauten Entzückensrufen für dieß musikalisch-theatralisch glückselige Coburg den Waggon besetzen. Ist's denn nicht ganz absichtlich, hier tritteln und mäkeln zu wollen? Gleichwohl muß ich das Wagniß begeben und gegen Sie die Behauptung aussprechen, daß trotz aller Eigens, Pfeifens, Probirens und Studirens der Zeiger der musikalischen Cultur hier noch sehr zurücksteht, und ich stüchte mich, um dem Jorn meiner lieben Mitbürger zu entgegen, geradezu in Ihre Arme und unter die Fittige der tieferen Interessen der Kunst vertretenden deutschen Musikleitung.

Lassen Sie mich, um Ihnen unsere musikalischen Zustände zu erklären, zum Eingang Eins sagen. Wenn unsere Capelle bei den trefflichen Kräften, die sie zählt, das dennoch nicht ist, was sie sein sollte, so ist das kein Wunder. Wo man eine Capelle haben will, sollte man auch weniger sorg gegen ihre Mitglieder sein. Ich weiß es wohl, die ausübenden Musiker sind nirgends glänzend besetzt. Aber wenn Männer, die doch einmal den Künstlern zugehört werden, bei

anstrengendem Dienst kaum mehr als — Tagelöhner erwerben, so muß das auf ihren Sinn und Eifer nothwendig lähmend einwirken; und wenn so gar Nichts geschieht, um den kümmerlich bezahlten fleißigen Arbeiter die und da wenigstens eine Aufmunterung zu geben, so ist's zu verwundern, wenn ihnen die Lust nicht gar ausgeht.\*) Hier also wäre zuerst Hülfe zu schaffen. Ich möchte freilich noch an anderer Stelle wesentliche Aenderungen des bisher besetzten Systems beantragen. Möchte man doch weinen, wenn man an die Summen denkt, welche in Betreff unserer Oper für Ruhm und Glanz ausgegeben werden. Was ist denn für die Kunst geschaff, wenn man sich's Tausende kosten läßt, für ein paar Abende einen berühmten Sopran oder Tenor zu gewinnen! Was wäre im Gegentheil verloren, wenn wir die Celebritäten und Karitäten den großen Städten und großen Verhältnissen überlassen müßten! Und wenn die erstaunlichen Geldmittel, welche diese verschlingen, auf den höheren Kunstzweck und mehr zur Förderung solider Leistung verwendet würden, was für ein Hauptpunkt des Kunstlebens konnte in musikalischer Beziehung die Residenz eines kleinen deutschen Souveräns werden! Was die Opernmusik anlangt, wie vortheilhaft wäre es, daß die betreffenden Anstalten von der Gunst oder Ungunst des zahlenden Publikums hier bei weitem unabhängiger sind als an volkreicheren Plätzen! Was könnten doch die großen Städte von den kleinen lernen, wenn man hier sich nach der Mode strecken, dem Markt der musikalischen Mode fern bleiben, sich auf die Darstellung dessen beschränken wollte, was mehr liebesvolle Hingabe und tieferes Verständnis als großartige Mittel und umfangreiche Apparate erfordert, wenn man mehr Tongebilde als Tonmaße vorführen, mehr sinniger Kunststreife als musikalischer Kosmopolit sein wollte!

Au so Etwas hat man bei uns indess schon lange nicht mehr gedacht. Sehr lehrreich wäre in dieser Beziehung ein Vergleich der seit einer Reihe von Jahren hier aufgeführten Opern im Vergleich mit dem früheren Repertoire. An Opern von Auber, Bellini, Donizetti und Consorten hat es natürlich nicht gefehlt. Meyerbeer ist fleißig cultivirt, auch zur Dinorah und zu Wagner's Tannhäuser hat man's gebracht. Aber unter dem Eifer, das Neue, Gefällige, Glänzende vorzuführen, ist das gute Alte so ziemlich in Vergessenheit gekommen. Hier und da einmal Zauberflöte und Don Juan, vielleicht noch Figaro's Hochzeit, auch Oberon und Freischütz, kürzlich nach langer Zeit wieder einmal Fidelio, weiter dürfen Sie in unserm Opernrepertoire nicht viel von Bedeutung suchen. Glück und Chereubini wieder zu Ehren zu bringen und überhaupt dem fortgeschrittenen Verständniß unserer großen musikalischen Dramatiker gerecht zu werden, hiermit aber dem Strom eines edleren Zeitgeistes sich zu überlassen, daran ist, wie es scheint, von unsern wechselnden Intendanten noch nicht gedacht worden. Ohrenfiegel und Unterhaltung, Wunsch für angenehmen Nervenreiz, nicht für den Geist und das Gemüth, Künstler, nicht Kunst, das ist die Devise. Es ist das schon um der vorhandenen vortheilhaftigen Kräfte willen schmerzlich genug zu beklagen. Unser tüchtiger erster Capellmeister Lamperz sollte unter den soliden Bürowerth, die seiner Leistung zu Gebote stehen, seinen Commandostab mit anderer Freudigkeit schwingen, wenn er keine Arme in das Feuer würdigerer musikalischer Kämpfe zu führen hätte als in das grobe Geschützfeuer unserer modernen „großen Opern,“ und unsere Musiker sollten für den Ausdruck des geistig Tiefen und Innigen, für musikalischen Colorit und die feinere Manierung bald mehr Sinn und Verständnis gewinnen, wenn sie nicht dazu verurtheilt wären, vorzugsweise das musikalisch Flach, Unbedeutende und Verschrobene zur Darstellung

\*) Bei großen Feiertagen sei wie etwa bei einem königlichen Besuch aus England gehen die armen Capellisten immer — leer aus, wenn die „Hofoperkassette“ sich reicher als ohnedies erfreut. Bei dem letzten großen Hofconcert vor den englischen Gästen hätte man nicht einmal eine Erfrischung für die Musiker. (Durch einen Zufall wissen wir, daß vor mehreren Jahren bei einem großen Hofconcert die Herren „Hofmusik“ mit Ras und Bier trücket wurden. D. Red.) Wenn es Ihnen nicht verwehrt wäre, würden beim Festzug zu erhalten, würden solche Dingen nicht vollkommen können, aber vor lauter Wohl dem fürstlichen Herrn und Hauswirth von solchen Dingen!

zu bringen. Am schlimmsten freilich kommt immer eigentlich das Publikum davon, welches für das Gediegene und die künstlerische Vollendung, für den wahren Kunstgenuss und die höhere Idee des Kunstwerks mehr und mehr das Verständnis verliert und sich allmählig daran gewöhnt, süßes Wasser für edlen feurigen Wein zu trinken.

Sie hoffen, das empfindlichere Publikum werde für den Mangel classischer Opern doch wenigstens durch tüchtige Concertmusik entschädigt werden. Leider muß ich Ihnen auch diese Hoffnung gründlich zerstören. Es steht damit ungleich schlimmer als in früherer Zeit. Wir hatten hier ehemals einen merkwürdigen Capellmeister, Namens Kaureny Schneider. Das war in seiner Weise bei allen Wunderlichkeiten seines Genies ein Kunstfreund besten Schlags, dem's keine Ruhe ließ, bis er große (wenn auch recht unvollkommen angeführte) Auffassungen zuwege gebracht hatte. Unser lieber Concertmeister Späth, ein Mann von eigener trefflicher musikalischer Erfindungskraft, hat auch noch eine Zeit gehabt, wo etwa einmal eine große Beethoven'sche Weise aufgeführt werden konnte. Aber — ist für dergleichen in den maßgebenden höheren Regionen die Lust zu rauh geworden, oder woran liegt es sonst, kurz die Concertmusik liegt hier in ihren letzten Zügen. In den herzlich seltenen „Hofconcerthen“ läßt sich zu weilen wohl eine Symphonie unserer großen Meister vernehmen; für das größere Publikum ist nicht mehr zu erlangen, als etwa einmal eine Nummer aus einer Symphonie als — Entree. Eigentliche Concertabende für gediegene symphonische Darstellungen, Quartettsoiren und dergleichen dürfen Sie hier nicht suchen. In Wotha, unserer zweiten (oder ersten?) Residenz ist's damit wenigstens einigermaßen besser; dort sollen Abonnementsconcerte in Aussicht stehen und auf die Vorführung von Symphonien besonders Beacht genommen sein. Wir gehen hier trotz uners frischen Abgrundes doch als Fische auf dem bürren Sande.

Aber brav Kirchenmusik macht ihr doch, höre ich Sie anrufen! O nein, auch hiervon schweigt die Geschichte, die neuere wenigstens. Einen „Stadtmusikst.“ zwar haben wir wieder, aber schon der alte war mitsammt seinen Leuten vom Festtheater ohne alles Geräusch absorbt worden trotz seiner städtischen Besoldung, ein stehender Chor, aus Schülern und „Studenten“ gebildet, ist längst entschlafen, in der Hofkirche weiß man von Kirchenmusik Nichts; seien wir zufrieden, wenn wir je zuweilen den ehemals am Gründonnerstag und Charfreitag gottedienlich alljährlich aufgeführten „Tod Jesu“ von Oran, Hayn's „sieben Worte“ oder sonst ein wenig Passionsmusik zu hören bekommen. Schade nur für den thätigen und fleißigen Stadtcautor Böhm, den Director des wackeren Vereins für Männergesang; aber ohne Mittel und Leute ist eben Nichts anzurichten. Auch die neben dem Männerverein vorhandenen Vereinigungen für musikalische Production beschränken sich auf das ordinäre und haben's höchstens bis zu Komberg's Glocke gebracht. Vielleicht gelingt es allmählig, in der neuerbauten katholischen kirchliche gediegene Auffassungen zu Stande zu bringen und von hier aus den Eifer auch auf protestantischer Seite neu anzusporren. Für einen Bachverein würden sich bis heute schwerlich drei Mitglieder finden. Der Aufschwung der protestantischen Kirchenmusik ist hier noch etwas Unbekanntes. Da haben Sie meinen Bericht. Ich habe ihn mit Euren geschrieben, und verlassen Sie sich darauf, wenn ich über Jahr und Tag Tüchtigeres zu melden weiß, so nehme ich der Sicherheit halber aus purer Freude einen Expressen nach Wien.

## Locales.

### (Concertbericht.)

S. B. Das erste Gesellschaftsconcert brachte Schumann's „Manfred“ zum zweiten Mal, und zwar im Ganzen in vorzüglicher Weise. Wir müssen dies nun so entschieden anerkennen, als Herr Director Herbeck aus verschiedenartigen Elementen ein neues Orchester zusammengesetzt hatte, und die Schwierigkeiten der Schumann'schen Musik keine geringen sind. Auch der, freilich wenig beschäftigte Chor hielt sich wacker und die Soli waren mit Ausnahm-

der weiblichen Stimmen gut besetzt. Was nun die Wirkung des „Manfred“ betrifft, so wurden selbstverständlich die Ouverture, die Erscheinung der Alpensee, der Chor der Geister Arimans und einiges Andere mit vielem Beifall aufgenommen. Anderes, wie die meisten Beckelachen, konnte keinen Eindruck machen, ja wir möchten diese Stelle selbst als besetzt bezeichnen, und können sie weder schon noch charakteristisch finden. — Im Ganzen glauben wir der Meinung vieler Musikfreunde Ausdruck zu geben, wenn wir sagen, daß ein Concert, in welchem die eine Hälfte mit Declamation, die andere mit Musik ausgefüllt ist, von welcher letzteren aber der größere Theil nur aporthisches oder melodramatisches Gepräge trägt, keinen vollkommenen Eindruck zurücklassen kann. Wir selbst hätten, obwohl das Concert nahezu zwei Stunden dauerte, gerne noch eine Symphonie gehört, um einen reichhaltigen Eindruck mit fortzunehmen. Mögen Andere in dem Bereichern von Declamation (die hier freilich unentbehrlich) eine Veredlung und willkommene Abwechslung finden, — wir, vom musikalischen Gesichtspunkt ausgehend, können darin nur eine Verträglichung erblicken, die selbst durch einen so vortrefflichen Vortrag, wie der des Herrn Lemisch, und der das verbindende Gebrüde von Klambberger sprach, nicht unzufällig gemacht wird. Wenn unsere Empfindung richtig ist, und somit auch in weiteren Kreisen zum Durchbruch kommen wird, so dürfte der „Manfred“ trotz seiner theilweise herrlichen Musik als eine Concert-ausfüllende Nummer sich nicht lange erhalten, und die Forderung entschiedener hervortreten, daß der Text gelürzt, eine Anzahl musikalisch gar zu geringfügiger, mehr für die wirkliche (freilich kaum ausführbare) Darstellung des Byron'schen Manfred berechnete Nummern weggelassen, und dafür noch eine Symphonie ins Programm genommen werden sollte. Damit würde das wackerste Schöne in dieser Schumann'schen Musik dem Publikum sicher erhalten bleiben, als durch die jetzt beliebte Art der Auf- führung.

Außer diesem Gesellschaftsconcert fanden in der abgelaufenen Woche noch folgende Productionen statt: Ein Concert des akademischen Männer-Concertvereins, die erste Quartetproduktion des Herrn Hoffmann (in der Vorstadt), das erste Concert der Singsakademie, und eine Akademie im Hofopertheater zum Vortheil des Pensionsfonds für das untergeordnete Personal dieser Bühne. Die letztgenannte „Akademie“ zeichnete sich dadurch aus, daß man ins Programm die C-moll-Symphonie von Beethoven und das Verlesenspiele von Mendelssohn aufgenommen hatte, — eine Verbesserung, die sich an dem jubelnden Beifall, mit dem namentlich die von Hrn. Esser vortrefflich geleitete und mit ebenso viel Präcision als Schwung ausgeführte Symphonie aufgenommen wurde, bewährte.

Das Institut der „Singsakademie“ ist uns ein zu wichtiges, als daß wir ihr vorgezogenes Concert mit einigen flüchtigen Bemerkungen, auf die wir uns heute beschränken müßten, abfertigen könnten; wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

## Correspondenzen.

### Berlin.

h. Was wir in dem vorigen Berichte verkündigten, ist jetzt zur Thatfache geworden. Das deutsche Athen ist entsetzt von zwei italienischen Operngesellschaften. Wo man hinsieht, wird einer Italiener Weidrauch gestreut. An den Anschlagstätten prangen in deutschen und lateinischen Lettern die Namen: Norma, Barber, Euzeria, Rigoleto, Trovatore und noch einige, und lassen sehen nur Raum für die unserer deutschen Opern. Wenn die Zuhörer des Abends spät durch die Straßen schwärmen, so schwirrt es einem um die Ohren von Broden der armen italienischen Musik. Hier eine Boule, dort der patriotische Ausfall einer Melodie. Die Pläne sind so verriethen, daß die eine Oper bereits nicht mehr ankündigt, wenn keine mehr zu haben sind, sondern im Gegentheil, wenn man noch einiger weniger habhaft werden kann. Doch würde man irren, wenn man glaubte, dasselbe alte Publikum wäre so pflüchig anders geworden. Ein ganz neues ist entstanden, zum großen Theil sind es unbe-



kannte Gesichter, die die Räume jetzt erfüllen, eine Schaar von Kunstfreunden ist plötzlich aus dem Dunkel hervorgetreten, von dem man bisher nichts wusste. Zwar ist die Gefangenschaft der italienischen Eingebildeten auch nicht so ganz labdrelli und es regt sich hier und da wohl schon ein Wort dagegen, allein die beiden Unternehmer gehen von dem Napoleonischen Grundsatze aus die Schlacht zu forciren und werden es, wo der Sieg zu wanken beginnt, vorläufig nicht an Reformen fehlen lassen. Schon spricht man von neuen Engagements. Die Logrange, La Grana und Tamburini werden in den Corridoren wieder angekündigt. In Rücksicht auf die Sagen, welche wir dabei zu hören bekamen, thun wir nur der Rossini'schen „Semiramis“ und Cimarosa's „heimliche Ehe“ Erwähnung. Jene, weil wir sie für die gelungenste der italienischen tragischen Oper halten, diese ihrer unangenehm großen Komik halber. Wir sind nicht der Ansicht, daß die Italiener im Stande sind, psychologische Tiefsen zu ergünden und halten darum die Richtung des Characterisirten-Wollens auf tragischem Gebiete, die sie nach Rossini bis auf Verdi genommen, für verfehlt. Die italienische Musik reizt, zieht an und schmeichelt, sie schildert die Leidenschaft in ihren Abflutungen von der harmlosen Fröhllichkeit an bis zur leidenschaftlichen Ausgelassenheit, die ersten Regungen des menschlichen Gemüths bleiben ihr verloschen. Die Tragik des im Untergange sich selbst mit der Siegestoone schmückenden Heldenthums steht außerhalb der Macht ihres Ausdrucks. Sie kann nur laßt werden, indem sie das Verführerische und die Sinne Reizende aufgibt. Und diesem Ideal italienischer Musik-Tragik kommt Rossini's Semiramis wohl am Nächsten. Ausgesprochen war in der Partie des „Arsace“ die Signora Trebelli. Cimarosa's heimliche Ehe ist im Uebersitz trefflich angelegt, daß wir überzeugt sind, sie würde auch heute noch sich des besten Erfolges zu erfreuen haben, sobald die Sänger von den Vorzügen des Viretto den richtigen Vortheil als Schauspielerei zögen. Wir bedauern zwar nicht mehr, wie Dittersdorf zu Kaiser Joseph, daß Mozart uns mit Gedanken überhäufte und nicht zur Ruhe kommen lasse, sondern daß die damalige Musik sich mit so wenig begnügte. Cimarosa's Musik macht keine Ausnahme, sie wiederholt und stimmt ohne Maß aus. Allein der treffliche Text ist noch nicht besser componirt und die musikalischen Gedanken, wenn auch weder überaus schön, noch ausdrucksvoll, sind doch natürlich und fließend. Wir müßten daher diese Oper nicht von dem Repertoire verschwinden zu sehen, bis der deutsche Genius der komischen Oper erwachen, und ein noch ganz unbedeutendes Feld seine reifen Früchte hergeben würde. Die Hauptfänger sind bei der Merelli'schen Gesellschaft Signora Trebelli und Signora Corini, und bei der Corini'schen Signora Artot und Signor Carrión. Die beste Sängerin ist jedenfalls die erstgenannte. Im Ganzen strebt Merelli mehr die alten besseren italienischen Opern durchzubringen, während Corini sein Publikum mit Verdi zu erobern trachtet. Demgemäß ist das Spiel des letzteren beliebter, der Gesang aber übertriebener und florirt bei ihnen alle schlechten Manieren des Bühnenspielerthums, während Merelli's Sänger nach dem Vorgang ihrer Coryphäe, der Trebelli, eine bessere Richtung einzuschlagen sich bemühen.

Die Concerte haben jetzt fast alle bereits begonnen. Kleinere, wie das des Pianisten Lange, der recht glatte aber gedankbare Salonstücke schreibt, und des akademischen Beethoven's-Verains, unter Hauptleitung des Componisten Lorenz, der die Jubilarfeier mit zu hervorragenden nicht unerlich, eröffneten den Reigen. Ihnen folgte das Laub'sche Quartett. Es hatte sein Programm der vier Abende vor dem Beginn sehr hell, auf dem neben den besten Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann auch zwei Neuigkeiten ihren Platz gefunden haben. Es sind das Quartetten von S. Bagge und R. Wierl. Jenes kam gleich an dem ersten Abend zur Aufführung und begnügte wir uns des Verhältnisses des Componiren zur Zeitung halber mit dem Bericht der Hofnachrichten. Es theilte nicht das Schicksal, dem neue Compositionen auf diesem Gebiete so häufig anheim fallen, sondern wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen und erfreute sich auch seitens der Kritik in den hiesigen Zeitungen einer günstigen Verpöndung. Doch gehört dafür auch der Widergabe seitens der Spieler unter dem Vorgange Laub's volle Anerkennung und verstehen wir nicht diese hier anzuspüren, da wir uns in dieser Beziehung nicht mehr zu der Rolle des neutralen Zuhörers für gebunden erachten. In dem langsamen Satze hätte die Steigerung, welche durch die weichen Gegenbewegungen der anderen Stimmen gegen die Melodie hervorgebracht wird, vielleicht

nach etwas mehr herankommen können, die vielen Gelegenheiten im ersten Satz, die keine Molartarbeit im Scherzo, und das ferne Leben im letzten wurden vortrefflich ausgeführt. An den beiden Abenden, die jetzt bereits hinter uns liegen, kam von Beethoven op. 59 E-moll und 132 A-moll, von Schumann 41, F-dur, von Mendelssohn 44, D-dur, und von Haydn Part 5, F-dur, schon an die Reihe. Die achtungswürdige und zeitgemäße Richtung in der Wahl der Sachen sowohl, als auch die vortreffliche Ausführung haben dem Quartette hier bereits seit mehreren Jahren sehr viele Sympathien gewonnen. Es wirken neben Laub, der als Virtuose in technischer Beziehung die Spitze bildet, die Directoren Kadeck und Wierl und ein Dilettant im besten Sinne, der Dr. Bruns mit. Die beiden ersten Abende folgten so schnell, daß das Streben, den Cyclus bald zum Ende zu bringen, sich nicht vernehmen läßt. Hoffen wir, daß dem Ende sich gleich wieder ein Anfang anschließen.

Angelündigt sind außerdem noch das Quartett von Zimmermann und die Trio-Societäten von Lange und Dertling. Grünwald hat uns noch nichts von sich hören lassen. Zu bedauern wäre es, wollte dieser geschätzte Violinist seinen vielenfachen Fremden die Gelegenheit, ihn diesen Winter zu hören, nicht gewähren. Besonders vortrefflich spielt derselbe Haydn, und wir sind nicht genug Fortschrittsmann, um den Künstler nicht sehr hoch zu stellen, der Haydn's kindliche Zärtlichkeit, Mozart's jugendliche Fröhlichkeit und Beethoven's männliche Frische (im Gegensatz zu seiner späteren schwärmerischen Begeisterung) so schön auszubringen weiß.

Die Symphonie-Societäten der Jgl. Capelle unter Leitung des Capellmeisters Taubert sind bereits angekündigt und erfreuen sich einer so großen Theilnahme, daß es zu den unerhörtesten Glückfällen gehört, wenn einem auf außerordentlichem Wege ein Billet zu Theil wird. Einen abonnirten Platz erringt man sich nur durch die größte Ausdauer, und hat sich dazu von Jahr zu Jahr auf die Liste setzen zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß die Leistungen eines aus den trefflichsten Künstlern zusammengestellten Vereines im Ganzen ganz tadelfrei sind, und noch wir darüber zu bemerken haben, beschränkt sich hauptsächlich auf eine Verschiedenheit der Auffassung, die zu einem Theile auch wohl dem Gebiete der individuellen Freiheit angehört.

Interessant ist das Programm, das Kadeck im Allgemeinen für seinen Cyclus von die Abonnementsconcerten aufgestellt hat. Neue Compositionen lebender Künstler (Nietz, Bargiel, Vierling, des Concertgebers), wie weniger bekannte der schon längst Gewürdigten, werden nicht verschmähen, einen ziemlich zahlreichen Kreis von Musikfreunden anzuziehen. Berlin geht in seiner Kritikirsucht leider noch viel weiter als die meisten andern großen Städte, allein immerhin fehlt es nicht an Liebhabern, die auch an der Gegenwart theilnehmen, und jedenfalls kommt Kadeck durch sein Unternehmen einem Bedürfnisse entgegen, das bei allen Künstlern aber allem Zweifel steht.

Von den beiden großen Vereinen, dem Stern's und der Singalademie, hat die letztere bereits den „Paulus“ in einer Aufführung zu Gehör gebracht. Die Solis waren bis auf den Sopran dieses Mal besser als gewöhnlich besetzt. Der Hr. Theaterfänger Krause, dessen Gesang im Crotorienklub mußergütlich zu nennen, Hr. v. d. Ohren, dessen Stimme eben so weich als seine Selangweise überlegt und gefällig ist, und Hr. Busler, eine junge Dame, deren Altstimme zur Zeit etwas angegriffen war, genügten ihren Aufgaben der Reihenfolge nach mehr und minder vortrefflich. Der Chor sang mit dem Maße und der Klanglichkeit, die wir bei diesem Institute gewohnt sind, und schien uns bei diesem Werke des modernen Kirchenstils sich zu Gunsten des Concerts unwillkürlich von seiner puristischen und classischen Weise etwas zu emancipiren.

Hr. Stern und sein Verein stellen uns nach eingetretener Braude eine Mendelssohn Todtenfeier in Aussicht, doch wird von der Sitte, das Programm nur aus Mendelssohn's Werken bestehen zu lassen, dieses Mal abgegangen werden, und Mozart's Requiem eine Stelle darauf einnehmen. — Der Bachverein hat drei Concerte angekündigt, in denen er zum Theil die alten Sachen wiederholt, aber auch einiges Neue vorzuführen gedenkt. — Der Concertverein zu wohlthätigen Zwecken, mit dem wir die Schan der Vereinsaufführungen abschließen, hat bereits ein Concert veranstaltet, in dem Scenen aus einer neuen belannten Osk'schen Oper, der Cithère assisee und der Schu-

mann'sche Balladencyclus „vom Fagen und der Königstochter“ zur Aufführung kamen. Fr. Becky, eine junge sehr tüchtige Sängerin, und der rühmlichst bekannte Igl. Domsänger, Fr. Geyer, hatten die Hauptpartien übernommen.

## Beitungschau.

Die „Blätter für Musik“ bringen einen längeren Artikel über Wagner's fliegenden Holländer, worin hauptsächlich die Gedächtnisse seiner „Dramen“ einer vergleichenden Kritik unterworfen werden. Mit Recht wird dort dem „Lanzknecht“ die Krone zugesprochen. Von „Tristan und Isolde“ ist noch nicht die Rede; in Betreff „Lohengrin's“ und des „fliegenden Holländers“ wird endlich zugestanden, was längst von den nicht unbedingten Bewunderern Wagner's behauptet, von der andern Seite aber stets geläugnet wurde, — daß bei ersterem der „alte Egoismus verlehnt“ wird, und daß auch der andere eigentlich ein „Lebensüberdrüssiger Egoist“ sei. — Wir nehmen Anst zu diesem die Hauptpersonen der Wagner'schen Opern, und zum Theil auch diese selbst bezeichnenden Aeußerungen, und freuen uns gerade in einem Blatte, welches bekanntlich für alle Compensations-Reformatoren schwärmt, dergleichen zu lesen. Man sieht aber zugleich, wie bedenklich es für Wagner ist, wenn seine intimen Freunde und er selbst jene Hauptcharaktere als den Ausdruck seines eigenen Lebens hinstellen.

Die „Niederheinische Musikzeitung“ macht in ihrer 46. Nummer einen etwas sonderbaren Versuch, Spohr von der ihm zur Last gelegten Antipathie gegen Beethoven's letztere Werke, und dem noch unläugbareren Mangel an schuldigem Respekt vor Beethoven's überragender Höhe frei zu sprechen. Wir wissen nicht, wie ihr das gelingen soll, wenn die Daten, die sie mittheilt, selber gegen Spohr sprechen, und wenn sie genöthigt ist, zu dem ungläubigen Urtheil derselben, „es habe Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitsinn gefehlt“, selber ein Frage- und Ausrufungszeichen beizufügen.

## Nachrichten.

Eine Symphonie in D von Phil. Em. Bach, in einem der Gewandhausconcerte in Leipzig aufgeführt, hat dafelbst außerordentlich angesprochen, und wird bei Breitkopf und Härtel gedruckt.

„Loreley“ von E. Gribel, das Libretto welches Mendelssohn zu componiren unternommen hatte, an dessen Vollendung ihn aber bekanntlich der frühe Tod hinderte, ist so eben erschienen.

Die „Hauswirthin“ von R. Wagner, in Leipzig dem Gewandhauspublikum vor Kurzem vorgeführt, vermochte keinen größeren Erfolg zu erringen als bei früheren Aufführungen.

Das erste Concert des Musikvereins in Graz brachte die G-moll-Symphonie und eine Arie aus Titus von Mozart, die Ouverture zur Geneserin von Lindpaintner, und das Clavierconcert in C-moll von Beethoven, letzteres von Fr. W. Treiber gespielt.

Berlin. Am 8. kamen hier durch R. Radetzki zum ersten Male R. Schumann's Ouverture zur Oper „Genesin“, die „Dittyschrambe“ von Schiller für Männerchor, Solo und Orchester, componirt von S. Rich, und Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen“ in der neuen Textbearbeitung von Rob. Heller zur Aufführung.

— Den 11. gab Fr. Clara Schumann unter Mitwirkung des Concertmeisters C. Bargiel (Detmold) die erste Söciée des von ihr angeführten Cyclus. Sie spielte das D-moll-Trio von R. Schumann, das bekannte A-moll-Quintetto von Mozart, eine Fuge von Bach, die G-moll-Vallade von F. Chopin und Beethoven's G-dur-Sonate für Clavier und Violin. Leider ist unter Publikum so von der Mode beherzigt, und ist der Stimm der wirklich ersten Musikfreunde ein so geringer, daß es der Concertgeberin, die die gewöhnlichen Mittel den Saal zu füllen und von sich reden zu machen nicht in Anwendung bringt, auch die-

ses Mal nicht gelungen ist, eine so zahlreiche Zuhörerschaft an sich zu ver sammeln, wie sie ihr gebührt. Hauptsächlich läßt sie sich dadurch nicht zurückzureden. Das kleine Publikum, dessen sie sich zu erfreuen hatte, war der Künstlerin sehr dankbar und wird das Interesse für sie gewiß in weitere Kreise zu tragen wissen.

Als „neu einstudirt“ ist in der Oper „Katharina Cornaro“ angezeigt. Doch werden sämtliche Hauptrollen mit Ausnahme einer von untern Betannten gegeben, die sie bereits vor zwanzig Jahren sangen. — Die Trietener singen jetzt auch schon im Schanziparkhaufe. Berlin ist und bleibt die Stadt der Extravaganzen. Listig wurde auch bei seinem ersten Besuche wie ein Halbgott verehrt, und spielte bei seinem zweiten vor halbreuen Sänen.

Wien.

In Betreff des Widerpruchs, der sich früher durch die entgegengelegten Mittheilungen ergab, daß die kaiserliche Bibliothek an die königliche Bibliothek in Berlin verkauft sein sollte, während von einer Leipziger Buchhandlung die öffentliche Versteigerung derselben angekündigt wurde, können wir jetzt aus besser Quelle mittheilen, daß es mit dem Ankauf durch jene Bibliothek keine Richtigkeit hat, und die Versteigerung nur die von derselben hintangegebene Doubletten betrifft.

In der ersten diesjährigen Novitätenliste bei dem Musikalienhändler Fr. C. Haslinger soll eine Suite für Pianoforte allein von W. Bargiel, welche demnächst im obigen Verlag erscheinen wird, am meisten angesprochen haben.

## Deutsche Tonhalle.

Für die auf diesjähriges Preisauschreiben vom Februar v. J. eingekommenen 17 Sonaten für Violoncell und Clavier hatten die Herrn F. Lachner in München, F. Meffer in Frankfurt a. M. und J. Moscherles in Leipzig die Wahl als Preisrichter gültig angenommen, und das uns nun vorliegende Ergebniß ihrer Beurtheilung dieser Werke ist folgendes.

Der Preis wurde durch Stimmenmehrheit der Herrn Preisrichter, Herrn Organist H. Stiehl in Petersburg zuerkannt. Das Werk des Herrn Componisten V. C. Becker in Würzburg erhielt durch drei, und das des Herrn Musikdirector C. Hering in Berlin durch zwei Stimmen besondere Belobung; desgleichen je durch eine Stimme die Preisbewerbungen der Herren Julius Egghard in Wien; L. Elze, Musiklehrer und Organist in Laubach; E. Guth, Musiklehrer hier; Otto Kistler, Capellmeister in Linz, und H. Trieb, Musikdirector in Stettin für seine beiden Bewerbungen.

Diejenigen der übrigen acht Herrn Preisbewerber, welche ihre Werke zurückbegehren, wollen dieselbe verlangen unmittelbar an uns ergehen lassen, und zwar in den nächsten sechs Monaten, da wir für die Werke nicht länger halten können.

Mannheim, 13. October 1860.

Der Vorstand.

## Concert-Ankündigungen.

Am 18. November Mittags: Zweites Philharmonisches Concert im t. l. Hofopertheater unter der Direction des Herrn Capellmeister Desjoff. (Scherubini, Ouverture zu Abencerragen. — Oade, Symphonie in B. — Beethoven, Cisterger Gesang. — Mozart, Symphonie in C-dur.)

— Nachmittags fünf Uhr im Saale des Musikvereins: Erste Quartettproduction der Herren Hellmesberger, Dutsch, Dobihal und Röder. (Mendelssohn, Quartett in E-moll. — Bargiel, Pianoforte-Trio (Herr Professor Dachs). — Beethoven, op. 74.)

Am 25. November: Zweite Quartettproduction. (Berber, Quartett. — Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine (Herr Jul. Epstein). — Schubert, Quartett in G-dur.)

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wallstraße Nr. 563. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Hoffels & Büsing, vormals G. F. Wöders's Witwe.  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (12 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (6 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorbehaltung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Eingeliegene Blätter 15 Rth. oder 3 Silberg. — Briefe und Gedichte werden franco erbeten. — Alle Postanordnungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Der Einfluß der Wagner'schen Oper auf die Gesangskunst. — Rezensionen. — Haydn's Schöpfung in Ologau. — Vocales. — Nachrichten. — Concert-Aufübungen. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Der Einfluß der Wagner'schen Oper auf die Gesangskunst. \*)

Von Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Wir lasen jüngst im Londoner Athenaeum nachstehende, nicht unamüsante Anekdote:

Ein Antizufunftsmusiker bemerkte einmal bei Gelegenheit einer „Vohengrin“-Aufsührung gegen einen Wagner-Enthusiasten, daß, wenn diese Art von Musik in Deutschland jemals zum Gesetz erhoben werden sollte, es sicher nach zehn Jahren schon unmöglich sein würde, noch einen Künstler zu finden, der Mozart's Melodien zu singen im Stande wäre. „Nun — und was verschlägt das weiter?“ erwiderte der Andere; „Mozart's Melodien sind vollauf zur Genüge gesungen worden!“ — Der englische Erzähler, vermutlich der in London wegen seiner unerfütterlichen Unparteilichkeit und seines gegeneinander Urtheils hoch geachtete Henry F. Chorley, fügt diesem Hiftorchen, für deren Authenticität er sich verbürgt, mit Bezug auf Mozart nur noch den Ansehn hinzu: „this from one of the greatest artists, whom Germany has ever produced!“ („dies von einem der größten Künstler, die Deutschland je hervorgebracht hat!“) Wir leben zwar bereits in einer Zeit, wo ein Mann nach dem Andern unter der heiligen Schar derer, welche Jahrzehnde lang nichts als Zukunftsmusik geschrieben, dieselbe wohl nicht in Noten, aber in Worten zu perhorresciren beginnt, wie Einer nach dem Andern jede Mitschuld und Sympathie dafür zu verläugnen und Gesetze und Principien zu bekennen anfängt, die sich selbst im Munde eines Musikers der zopfigsten Vergangenheit gar nicht übel angenommen haben würden. So ist es ja bekannt genug, daß sich z. B. Hector Berlioz, obwohl in der Mutterkirche zu Weimar selbst als Selteneitiger feierlichst canonisirt, bei Gelegenheit der letzten Wagner-Concerte in Paris auf das Bändigste gegen jede Parteinahme für die Wagner'schen Ideen verwahrt und dabei ein musikalisches Glaubensbekenntniß in die Welt geschleudert hat, dem sogar der alte Albrechtsberger seine Beistimmung kaum versagt haben dürfte; es ist ferner bekannt, daß Richard Wagner darauf einen Gegenartikel veröffentlicht hat, worin er (der Autor von „Oper und Drama“, einem Buche, welches das Athenaeum sehr richtig, „a singular manifesto of arrogance and self-glorification“ nennt, und Vater einer ganzen Reihe von Opern, in denen er die wildesten musikalischen Umsturztheorien zur practischen Ausföhrung gebracht) die ihm von Berlioz angeblich ten-

denzen zurückzuweisen nicht ansieht und mit der possirlichen Denunciation endet: Professor Bischoff in Cöln sei der Erfinder des gefäßigen Namens, „Zukunftsmusik“ gewesen, er selbst aber habe mit ihr nicht das Geringste zu schaffen. Als ob es bei solchen Dingen auf den Namen anläme, der ja in allen Partekämpfen stets einen nur ganz zufälligen Ursprung zu haben pflegt, wie die weltgeschichtlichen Bezeichnungen der Whigs und Tories, Guojen, Jacobiner, Carbonari, Fibustier u. dgl. m. beweisen. Nein! an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, und zu den sauersten Äpfeln, die wir für unsern Theil von dem Baume ihrer Erkenntniß gepflückt, gehört unstreitig auch der, daß die Herren Zukünftler in der That, wie jener Antagonist der Anekdote sehr richtig propheet hat, auf dem besten Wege sind, eine Kunst auf das Gröndlichste zu ruiniren, die nun schon mindestens 600 Jahre lang das höchste Entzücken der gebildeten Menschheit ausgemacht, und der die größten Tonhörer aller Zeiten, ein Strabella, Palestrina, Alfegri, Orlando Lasso, Marcello, Händel, Gluck und Mozart die düstigen und unerwolltesten Wäthen ihres Genies gewidmet haben — wir meinen die Gesangskunst.

Wenn es ewig wahr bleibt, was August Kahlert kürzlich erst in einem sehr beachtenswerthen Artikel: „Die Klassiker und Romantiker in der Musik“ (i. Deutsches Museum, 1860, Nr. 27. S. 13 ff) weiter ausgeführt hat, daß nämlich die Tonkunst von jeher aus dem Qucl der Gesangskunst ihre Nahrung schöpft, weil der Instinct des Volkes allezeit nach Melodien verlangt, und die menschliche Stimme das erste Blatt im Buche der Natur gewesen, welches unserm Geschlechte den Sinn für die Melodien erschloß, so kann man es gewiß nur auf das Tiefste beklagen, daß die neueste Entwicklung, welche der hervorragt, d. h. der am meisten lörm machende Componist der Gegenwart, R. Wagner, unserer Oper zu geben verlust, auf einen aboluten Todschlag der Melodie und des Gesanges hinanstellt. Die Musik hört auf, eine schöne Kunst zu sein, wenn sie die Gesangsmaßigkeit aufgibt, denn das Cantabile ist der Anfang und das Ende der Tonkunst, und derjenige, welcher die erste Sing-Melodie erfand, muß unzweifelhaft auch für den ersten Musiker überhaupt gelten; ehe er irgend ein Holzrohr oder eine Darmleite als Mittel für die Offenbarung seines Genies gebraucht, spielte er das Instrument, das nicht durch Menschen Wig und Kunst geschaffen worden ist, sondern womit die allwaltende Natur selbst unsern irdischen Leib begnadigt hat, die menschliche Kehle, und Nachahmung dessen, was dieses ursprünglichen oder Instrumente Seelenerfreuendes und Begeistertes hervorbringen weiß, ist fortan die Aufgabe sämmtlicher, nach diesem Vorbilde später erfundenen Instrumente gewesen. Harmonie und Rhythmus, die sich erst aus der Zusammenwirkung mehrerer Instrumente allmählig heransbildeten, und worauf unsere modernen Kraftgenies in völlig mißverständlicher Auffassung des Modernen

\*) Wir theilen zwar nicht völlig des Herrn Verfassers Ansichten über mehrere in diesem Artikel berührte Fragen und frühere Compositionen, wir finden auch Manches darin übertrieben und auf tie Spitze gestellt; in der Hauptsache sind wir aber ganz derselben Meinung und empfehlen den obigen Aufsatz der Aufmerksamkeit unserer Leser.

der Musik, in ihrem unseligen Gang, sich von den Gesetzen der Natur zu entfernen und in ihrer daraus hervorgehenden Melodien-Armuth, den Hauptnachdruck zu legen pflegen, sind vielmehr lediglich dazu bestimmt, der Melodie als Träger zu dienen, ihre Kraft und intensive Wirkung zu erhöhen; nie und nimmer aber sollten sie, wie es jetzt geschieht, dazu mißbraucht werden, die von Gottes Gnaden eingeleitete Herrschaft jener Königin zu vernichten. Ist ein solches Verfahren schon in jeder Art von Musik als ein durchaus destruktives und widersinniges zu bezeichnen, wie viel mehr nicht in der Oper, deren ganze Bedeutung darauf beruht, daß uns eine lebendvolle dramatische Handlung nicht durch bloße Wort-Recitation, wie im Schauspiel, sondern in potenziirter Weise durch menschlichen Gesang so eindringlich als möglich vorgeführt werde. Erhebt man auf diesem Kunstgebiete das accessorium sub principale, bildet man sich ein, die harmonischen und rhythmischen Effekte unseres ursprünglich eben nur zur Begleitung des Gesanges erfundenen Orchesters müßten den Kernpunkt des modernen Operndrama's anemachen, damit dieses letztere nicht in der Sinnlichkeit des italienischen characterlosen Cantabile's untergehe, so verkennt man dabei vollständig, daß es eine Musik ganz ohne Melodie überhaupt gar nicht geben kann, eine Oper aber, worin die Träger der Handlung, d. h. die Sänger, nicht mehr Melodieführer sind, sondern wo diese Aufgabe etwa den Geigen oder gar den Ventiltrompeten und Posaunen zugetheilt ist, zu einer Symphonie wird, in der der Componist neben andern Instrumenten auch diesen, lediglich zur Vermehrung der Klangfarben, wie etwa auch auf der Orgel der vox humana, eine beiläufige Mitwirkung einräumt. In der Oper muß der Sänger die Melodie führen, weil er hier nicht die Stellung eines Orchester-Instrumenten, sondern vielmehr die eines lebenden Wesens einnimmt, das uns seine Leidenschaften, Schmerzen und Freuden singend, d. i. das gesprochene Wort durch die Macht des Tons und der Melodie erhöhend, mitzutheilen berufen ist. —

Nun erklärt sich allerdings der Wagner'sche Opernstil, wie man zwar nicht zu dessen Rechtfertigung, wohl aber zu dessen Ausübung einer unparteiischen Kritik anzuführen nicht unterlassen darf, großentheils aus dem Umstände, daß eben zu allen Zeiten die Componisten sich bei ihren Tonhöpungen nach den vorhandenen Mitteln gerichtet haben, und daß, als Wagner auftrat seine Vorläufer bereits genugsam daran gearbeitet hatten, das Reich der reinen Gesangskunst zu untergraben und die Herrschaft der sogenannten dramatisch-musikalischen Characteristik an deren Stelle rücken zu lassen. Es fand in der That stets eine ganz natürliche Wechselwirkung zwischen schaffenden und ausübenden Tonkünstlern statt, und der jüngst verstorbene Cornet hat bereits in seinem 1849 erschienenen, zwar äußerlich formlosen, aber seinem Inhalt nach doch durchaus beachtenswerthen Werke: "Die Oper in Deutschland" (S. 8), darauf hingewiesen, daß, als die Gesangskunst in ihrer höchsten Blüthe stand, die Tonichter höchst einfache Cantilenen mit sehr mäßiger Begleitung setzten, um den Gesangs-Virtuosen den nöthigen Spielraum für ihre Erfindung, ihr Gefühl, ihren Ausdruck zu lassen. Als diese Kunst nun aber zu sinken begann, fand es Rossini z. B. schon nöthig, alle Melismen genau vorzuschreiben, damit sie überhaupt noch ausgeführt und richtig angewendet werden mußten, und als es dann mit den Sängern immer mehr bergab ging, da stellten sich stets diejenigen Meister ein, die durch ihre neuen Eroberungen im Reich der Harmonie und der Orchester-Effekte allmählig dahin wirkten, das Bedürfnis nach wirklichen Gesangskünstlern immer entbehrlicher zu machen. Selbst Bellini und Donizetti, mehr aber noch Spontini, Cherubini, Méhul, Spohr, Weber, Meyerbeer, Herold und Auber bequamen sich besonders nur noch für schöne Stimmen von geringerer künstlerischer Ausbildung zu schreiben, und endeten schließlich damit, die neueste Sturm- und Drang-Periode der modernen großen Oper mit ihrem Alles verschlingenden Blech-

getöse zu inauguriren, in welchen der eigentliche Sänger ganz überflüssig wird, jedes schöne Organ sein frühzeitiges Grab findet, und nur die tüchtigen Schreier mit riesigen Stentorstimmen und im al-fresco-Declamationsstil der jugendlichen (Macready'schen) Tragödien-Schule noch Effect machen können. In Gluck und Mozart hielten sich die beiden widerstrebbenden Elemente, die schöne Cantilene und der dramatisch-characteristische Ausdruck, zum letzten Male die Waage; in ihnen verehren wir die Könige des Operndrama's, weil sie allein es durchgehends verstanden haben, der dramatischen Wahrheit ohne Aufopferung der sinnlichen Tonhöflichkeit und der sangbaren Melodie im höchsten Maße gerecht zu werden. Ihre Werke erheischen daher auch mit gebietriger Nothwendigkeit wirkliche Sänger, die zugleich genieigte dramatische Darsteller sind; nach ihnen aber ging jene künstlerische Vereinigung und Durchdringung beider Factoren immer mehr und mehr verloren. Die Italiener opferten, ihrem Naturell entsprechend, die dramatische Wahrheit der Melodie, während die Franzosen und Deutschen es, nach dem kurzen Interregnum einiger begabter Nachzügler (unter denen hier auch der Teils-Componist Rossini genannt werden muß) gerade umgekehrt machten und den Sänger vollends todtstugen, um ihn allmählig als ewigen Juden, Propheten, Tannhäuser und Koenigin, oder gar als Tristan, zu einem bloß hahnebüchigen Declamator und Ausrufer metamorphosirt, ohne Scala und Solfeggio, aber mit um so tüchtigerem Gebrüll wieder auferstehen zu lassen. Sie hatten keinen Respekt mehr vor einem Personal, das selbst schon längst allen Respekt vor den wahren Feinheiten der Gesangskunst verloren und bloß im naturalistischen Drauflosgehen sich noch wohl gefiel. Man hat uns sogar von dem größten Tonichter nach Mozart, von Beethoven, der nur eine einzige Oper geschrieben, und dessen übrige Gesangsmusik, einige freilich sehr elatante Ausnahmen abgerechnet, sich wie ein der menschlichen Seele und der durch sie repräsentirten Kunst in überster Jahre hingeworfener Fehdehandschuh ausnimmt, das aus seinem Munde höchst merkwürdig klingende Wort überiefert: "Ohne Sänger kann man keine Oper schreiben! Hätte ich einen Kerl gehabt wie den Siboni \*), da wäre es leicht gewesen, Melodien zu machen." Also auch der große Instrumental-Componist par excellence hat behauptet, es habe ihm nur an Sängern gefehlt, um zu eigentlichen Gesangswerten, so wie zu deren höchster Krone, der Oper, inspirirt zu werden, und er schrieb, vermuthlich nur um sich an diesem Mißgeschick zu rächen, Violamuffik, die keine Seele auszuführen vermag. Wir wollen ihm Glauben schenken, weil er Beethoven heißt, und neben all seiner bekannten Satire auf die Menschheit, doch zugleich auch die langatmigsten Cantilenen für alle Arten von Instrumenten, lebendigen und todtten erfunden hat, welche als echte Offenbarungen eines erhabenen Genies, jedes fühlende Herz mit begeistertem Entzücken erfüllen müssen. Allein trotzdem sind wir der Ansicht, daß das Nichterfinden gesangsmäßiger Melodien zu allermeist auch noch einen andern Grund hat, als bloß den von den Componisten so bitter empfundenen Mangel an tüchtigen Sängern. Ein Blick auf die Geschichte der Musik belehrt uns sofort, daß allemal da die Quelle der Melodie spärlicher zu fließen begann, wo die Tonkunst auf Effekte raffinirte, die außerhalb des Natürlichen und einfach Schönen lagen. Ähnlich in der That ist es allen Künsten ergangen. Die Zeit des Verfalls kam über sie, da die Künstler mehr um der Menschen, als um Gottes willen zu schaffen angingen, da sie das Auffallende, Prachtvolle, Nervenreizende und Pitante, oder das subjectiv-Schreckhafte, Paradoxe und schließlich das Monströse an die Stelle jener naiven Inspira-

\*) Giuseppe Siboni, geb. um 1784 zu Bologna, ein berühmter Tenorist, der 1816 in Wien ein Gesangsinstitut für die Oper errichten wollte, den man aber dort nicht zu stellen wollte. Er ging deshalb nach Kopenhagen, wo er königlich honorirt wurde und auch ein Conservatorium für Gesang errichtete († 1839).

tion zu setzen sich unterfingen, welche eben für alle Ewigkeit immer nur Werte nach dem Vöcher-Motto: „Gott helfe mir, ich kann nicht anders!“ zu schaffen, im Stande ist. Gleichgewicht zwischen Melodie, Harmonie und Rhythmus, Wahrheit im dramatischen Ausdruck und durchsichtige Klarheit des Satzes und der Durcharbeitung charakteristisch-melodischer Motive — diese drei Grundpfeiler des geblühten Opernsfalls aller Nationen, der sein spezifisches Vaterland hat, weil die ganze gebildete Welt sein Vaterland ist, und der weder der Menschensstimme, noch dem Orchester mehr als das in den natürlichen Grenzen jedes einzelnen Instruments Liegende zumuthet, sich fern hält von allen hypergenialen Effekten, wahnsinnig raffosenen Modulationen und von der abgemachten modernen Theorie der „melodie cachée.“ — diese hellstrahlenden Wahrzeichen eines reinen und gesunden Kunstgeschmacks also — sie sind nach dem ersten Jahrzehend unseres Jahrhunderts, vielleicht als Folge des Napoleonischen Vöcherkriegs, arg ins Wanken gebracht worden. An Stelle der zarten Hirtenflöten-Melodie, die in einem so nervös aufgeregten Zeitalter nicht mehr versagen wollte, rückten die rohen Blechmassen ins Orchester, und mit dem bell' canto der Sänger, Geigen und Flöten war es zu Ende. Es entwickelte sich von da an ein ganz eigentümlich hyperbölisch-musikalischer Jargon; man verlangte, daß jedes anfängliche Musikstück „kavatismo“ und „furor“ erzeugen sollte und, während sich die guten Alten mit dem Beifall der stillen Thräne und des aus tiefen gebildeten Herzen aufsteigenden Seufzers begnügt hatten, konnte fortan nur das noch auf Popularität rechnen, was die Massen zur schwärmerischen Ekstase und zum Wahnsinn hinriß.

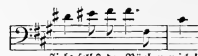
Nach alledem wird nun zu dem Schlusse gelangen müssen, daß es den Componisten sicher an guten Sängern niemals ganz gefehlt haben würde, wenn Alle, die von Mozart ab für die Oper geschrieben, und die es verstanden haben, ihren Werken Eingang in das stehende Inventarium jedes wohlaffortirten Bühnenrepertoires zu verschaffen, mit der Gesangkunst und Mechanik der Menschensstimme eben so vertraut gewesen wären, wie ihr großer Vorläufer; wenn es ihnen nicht an der wahren musikalischen Inspiration gefehlt hätte, welche allein die echten singbaren Melodien erfindet und der Verlegung des Effects in das auf dem dramatischen Gebiete nur erst in zweiter Linie zu berücksichtigende Orchester entbehren kann. Contrapuntistische Gewandtheit und Modulationsreichtum sind im gesammten Reiche der Tonkunst gewiß höchst beachtenswerthe Dinge und vermögen die dramatische Charakteristik wesentlich zu stärken und zu erhöhen; allein nichtobestoweniger wird kein Tonsetzer seine Aufgabe als Operncomponist jemals vollständig lösen, der nicht vor Allem für den Sänger mündrecht zu schreiben weiß, von dessen Leistung der Erfolg des Werks vorzugsweise abhängt, weil er der lebendige Träger desselben ist, das Hauptorgan, durch welches der Tonbildner zu seinem Publikum spricht. Richard Wagner nun ist freilich nicht der erste, sondern der letzte in der langen Reihe von Componisten, welche sich um die Gesangkunst nicht gekümmert, sondern nur nach Effecten gehandelt haben, die völlig außerhalb ihrer Sphäre liegen; er fand bei seinem ersten Auftreten das Terrain, das er zum Tummelplatz seiner Gedanken auswählte, durch Weber, Spöhr, Marschner, Meyerbeer etc. schon hinlänglich vorbereitet, um mit weit größerem Rechte als Beethoven auszurufen zu können: „ich finde keine Sänger mehr, die mich zur Erfindung wirklicher Cantilänen zu begeistern vermöchten!“ Allein er ging dann doch noch einen gewaltigen Schritt weiter, als alle seine Vorgänger, schüttete das Rad mit dem Wade aus und schreute schließlich in seiner barocken, à tous prix originell sein wollenden Manier vor dem Paradoxon nicht zurück: „ich traue auch gar keine Sänger, sondern bloß musikalische Deklamatoren, denn die nur den Sinnen schmeichelnde Gesangsmelodie bezeichnet überhaupt einen überwundenen Standpunkt, und das Ziel der neuen Musik darf nicht mehr das

Natürlich-Schöne, sondern allein noch die absolute Befreiung von allen harmonischen und melodischen Nothwendigkeiten der alten Schule sein, die als bloße Vorurtheile gar keine Beachtung mehr verdienen.“ Wörtlich hat er dies freilich nirgends gesagt, aber jedes Blatt seiner Partikaturen zengt laut genug für eine derartige künstliche Ueberzeugung. Und ein solcher Sturmhauf gegen alle Aesthetik und die kostbaren Erzeugnisse der Kunst, wennösil glorreichen Kunsterziehung, ein solches Reagiren über alle Gesichts hinaus auf sogenannte parabolische Zustände zurück, mußte dann freilich Niemandem erwünschter kommen, als unsern heutigen, in der Feuersgluth der Pariser fünfactigen Decorationsoper bereits weidlich hartgepöhten Sängern, die eben nur noch brüllen können, und unter denen man einen Mozart-Interpreten schon mit der Diogenes-Vaterne zu suchen hat. Je mehr man das an Gängelbände des Scandals geleitete Publikum durch immer neue, zum Theil sehr glänzend abgefaßte Parteitischreiben daran gewöhnt hat, die Unformlichkeiten und Klangmehrschheiten der neuen Richtung mit der sogenannten Erhabenheit der Intentionen zu rechtfertigen, und alle diejenige als Ueingelegte zu verachten, die sich diesem modernen Dogma der Tiefe ohne weiteres zu fügen Anstand nehmen, vielmehr nach alter guter Sitte nur die Musik für wahrhaft tief ansehen wollen, welche in durchweg klaren, der Natur des künstlerischen Materials entsprechenden Formen zu unserer Empfindung redet, je mehr sich die Componisten selbst auf ihrer wilden Jagd nach einem völlig nebelhaften und sinnlosen Ziele, der sogenannten Absoluten (?) Musik, gegen die technische Ausführbarkeit ihrer Werke gleichgiltig zeigen, um so freudiger schaut sich das Heer unserer heutigen ungegulteten Opernhelden um die Fahne des Mannes, der auf die Barrikaden stieg, um laut und öffentlich den gränlichlichten Umsturz zu predigen. Mit Begeisterung stecken sie ihren Leib in die silberne Rüstung des räthselhaften Schwannentritters, lassen ihre Finger durch die goldpapierne Harle des Venusberückten Wartburgsängers rauschen, und können sich endlich einmal wieder als die ächten Kerle fühlen, aus deren Antlitz jede Färbung spricht: „Als ich austrat, hat die Welt gezittert!“ während sich bisher keine Hand geregt ihre kümperreichen Illustrationen eines Ottavio, Belmonte, Phylades oder Katald zu beklagen. Mit Recht verhehren diese Epigonen Richard Wagner als ihren wahren Mesias, der sie aus ihrer Unbedeutendheit erlost und ihrer Impotenz ein Feld eröffnet hat, wo es nur noch mit dem beneidenswerth gebuligen Haktoren unbegriffener Gedantenleide und loslosalt-betäubenden Hölsernspetackels lustig darauf los zu operiren gilt, um die große Masse, den Zanbangel, der jetzt allerwegs in öffentlichen Dingen den Anehsfag gibt, in tanmeltesen Entzücken zu verlegen. Welch' eine Arena für die renommtüchtigen Wadabore unserer heutigen Bretterwelt, die von der Zucht der Schule längst keine Ahnung mehr haben und nur da noch zu wirken vermögen, wo es auf alles Ander' mehr ankommt, als auf eine geübene Gesangs-bildung! Freilich erleidet die Wagner'sche absolute Freiheit der Melodie, die sich durch alle Tonarten beliebig hinburchwindet und die harmonisch unterstützenden Stimmen in den unermüdlichsten Sprängen durch did und düm mit sich fort-reißt, immer wenigstens noch tüchtige Treffer und feinsteste Taktzähler, und das zwar in um so höhern Maße, als die Wunderlichkeit der musikalischen Combinationen, die unablässig aufeinander polsternden rhapsodischen Wendungen, Folgewidrigkeiten und capriciösen Rhythmen, das beständige Abbrechen melodischer Motive und Perioden, das endlose Gewühl trauffer Dissonanzen, Schlag auf Schlag aufeinanderfolgender enharmonischer Verwechselungen und frapperanter Tonrückungen, der absolute Mangel jedes Wohllauts, jeder einfachen Gliederung, jedes gleichmäßigen Fortschritts, jeder Durchsichtigkeit der Einzelbildungen, jeder Consequenz in der Stimmführung und jedes mit Schmerzen erlebten Ruhe- und Rastpunktes dem Sänger Schwierigkeiten bereiten, von denen die Mozart'sche Oper

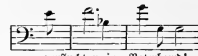
nach nicht die leiseste Ahnung hatte. — Allein auch hiermit hat es am letzten Ende nicht so viel auf sich, wie ein kleines Selbsterlebnis beweisen wird, das wir hier mitzuteilen uns erlauben wollen. Wir wohnten einst auf einer großen deutschen Hofbühne den von einem der umsichtigsten und gediegensten Kapellmeister unserer Zeit mit größter Sorgfalt geleiteten Proben zum „Lohengrin“ bei und waren dabei Zeuge, wie eine, wegen ihrer musikalischen Sicherheit allgemein geschätzte Sängerin sich mit einem besonders schwierigen Einsatz der „Ortrud“ abquälte, denselben jedoch trotz aller Anstrengung immer aufs Neue wieder versetzte, so daß sie endlich ihrer hellen Verzweiflung mit dem Ausruf Lust machte: „Ach kann das infame D nicht treffen!“ — „Was thut's?“ tröstete der Kapellmeister, „bleiben Sie ruhig bei Ihrem Cis; beides klingt doch ganz gleich schlecht, und kein Ohr wird den Fehler herausgehören!“ — Man mag aus dieser Erzählung ersehen, daß selbst als Treffübung die Wagner'sche Musik immerhin nur von zweifelhafte Werthe ist, da die reine Intonation des Sängers, die doch bei jeder wirklichen Musik Grundbedingung des Erfolges sein muß, in dem hier zur Ausführung vorliegenden Tonhaos ziemlich indifferent erscheint. Wo aber bleiben uns gar die übrigen Perfectionen, die man von einem echten Sänger beansprucht? Wo soll er ein Portament, eine *mezza di voce*, ein allmähliges Crescendiren und Decrescendiren und alle die andern Schönheiten seiner Kunst, durch die er nach ewig unabänderlichen Naturgesetzen allein auf Herz und Empfindung zu wirken vermag, anbringen, wenn es sich nur um rechnerisches Angestüm handelt, und in Folge jener eben geschilderten Zügellosigkeit der musikalischen Grammatik die Ausnahme fortwährend als Regel austritt. Nicht lernen kann er an dieser Art Musik, sondern er muß umgekehrt vielmehr das, was er etwa ja anderweit gelernt hätte, erst recht geflissentlich wieder verlernen, um hier seine Aufgabe tant pis que mal zu lösen. Wo Melodiösigkeit und Dissonanz zur Hauptsache werden, da hört notwendigerweise aller Gesang auf; nur Cantilänen kann man finden. In einer Musik, die jede Cantiläne als eine inhalts- und gebantenlose Formspielerci, als ein unwürdiges Appelliren an die Sinne, statt an den Geist verwirft, werden unsere heutigen Sänger großgezogen! Nach „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, „Ortrud“ und „Tetramund“ steht ihr Sinn, und wer weiß, ob sie nicht endlich auch noch in den bis jetzt noch für unnahbar gehaltenen Hosen von „Tristan“ und „Iphigé“ mit urkräftigem Behagen einlaufen werden, worin es mehr Klappen gibt, als in dem ganzen übrigen Opeern-Ocean! Wie es heute schon mit dem Sängerbewußtsein steht, ist kein Unfinn mehr derb genug, um nicht begeisterte Anhänger unter Menschen zu finden, die ihr größtes Verdienst nur noch darin zu erblicken scheinen, ihre natürlichen Stimmittel durch Verwahrlosung jeder Schulte und durch maßlos unnatürliche Ueberanstrengung ja so früh als möglich zu Grunde zu richten. Und das geschieht in unserem sonst so practischen und nach Gelderwerb so ungemein gierigen Jahrhundert, wo sich freilich die Prinzipien einer vernünftigen Tononomie und der raud- und bandloseten Verschwendung zu Ruhm und Ehren des unerfährlichen Genuß- und Vergnügens auf die sonderbarste Weise krenzen und gegenigelt betriegen! Wenn aber überhaupt noch etwas der wahnwitzigen Schwelgerei unserer Sänger in unmöglicher Musik Halt zu gebieten vermöchte, so wäre es, sollte man denken, vielleicht am Ersten noch der Hinweis auf die stimmverwührende Tenbenz derselben, denn daß ein hauptsächlich auf die Wagner'schen Paradespede eingerittener Sänger vollständig bankrott ist, sobald er seine Stimme ausgeprochen hat, und daß kaum ein Jahrzehend dazu gehöret, um unter den gewaltsamen Liebtosungen dieser forcierten Opeernüsse zu diesem Ziel zu gelangen, das kann doch wahrlich nach den bereits offenkundig vorliegenden Erfahrungen der letzten Kunstperiode kaum mehr bezweifelt werden. Pachiarotti, Tachinardi und Lablache sangen freilich noch im 50. und 60. Lebensjahre ihren Haffe, Cima-

rosa, Mozart und Rossini bezaubernd schön, allein schon Spontini's färbende Heldenoper, Meyerbeer's Robert und Auber's raufender Fisker Masaniello genügten, um das herrliche Organ eines Väter lange vor der Zeit in Verfall zu bringen — und was wird erst das Schicksal unseres so unendlich geringer gebiegen Sängernachwuchses im Dienste der Wagner'schen Hünenoper sein?! Tichatschek hat allerdings eine gute Reihe von Jahren hindurch Stand gehalten, aber eine Schwalbe macht noch keinen Sommer! —

Ein Grauen beschleicht uns, wenn wir Wagner's Partituren anschlagen. Jedem Sänger und Kenner des menschlichen Stimmorganismus ist es bekannt, daß der hohe Bariton, für den z. B. die Partie des Tetramund im „Lohengrin“ geschrieben ist, in den beiden Mittelregistern, worin die volle Kraft dieses Organs liegt, nur die zwei Tetrachorde vom E der kleinen, bis zum E der ersten Disant-Octave umfaßt, die Töne F, Fis, G der letztern also schon dem ersten Falsettregister angehören, welches auch bei tüchtigster Naturbegabung und vollster künstlerischer Ausbildung nur immer ausnahmsweise vom Componisten wird beanprucht werden dürfen, wenn er den Mitteln seines Interpreten nicht Gefahr bringen und ihm ausdauernd sichere Effekte garantiren will. In der Colortur und wo diese höchsten Töne durch allmähliges Ansteigen der Cantiläne naturgemäß vorbereitet werden können, hat es mit dem Anschlag derselben weniger Noth; rühmlich wird ihr Gebrauch namentlich nur dann, wenn viel Worte auf denselben ausgesprochen werden müssen, und der declamatorische Accent vorzugsweise an sie gelegt ist. Nun vergleiche man aber mit diesen unumtöflichen physiologischen Grundregeln des Gesanges Alles, was Wagner seinen Tetramund in den furchtbaren Scenen des zweiten Actis singen läßt. Wie dimmelt es da von Einsätzen auf dem hohen F und Fis, von Stellen wie:



nicht selbst der Räuber mich!



versucht mein Vatergeerd!



die ihr in süßen Schlaf —!

Stellen, die meist im raschen Tempo fortissimo herausgestossen werden müssen! Schon allein die drei unmittelbar aufeinanderfolgenden i-Vante der letztgedachten Phrase wären in so schwindelnder Höhe genug, auch das robusteste Organ über alle Gehör anzugreifen; wie aber wird durch sie die Kraft des Sängers erst erschöpft, wenn sie nicht etwa vereinzelt dastehen, sondern bloß ein winziges Beispiel fortwährender tip-top-Noten bilden! Man komme uns nicht mit Gluck's Thoas, Hercules oder Hydraot, die gleichfalls sehr hoch und heutigen Baritonisten unbequem liegen. Eine Herabsetzung des Kammertons zu der Höhe, die derselbe zu Gluck's Zeiten hatte, gleich ihr alles Uebermaß aus; Wagner aber schrieb für den so unglücklich hochgeschraubten Kammernton unserer Zeit und wußte, als er schrieb, noch nicht, daß der Imperator Napoleon III. seine civilisatorische Mission bereinigt bis auf die Reform der Stimmgabel auszudehnen Lust verspüren würde. Ueberdies haben die Gluck'schen Bässe Melodien zu singen, Wagner's Tetramund und fliegender Holländer zc. aber nur wüthhaftere Reclamate.

Gewiß, Richard Wagner hat, als der Kabalste unter

den radikalen Vorkämpfern der Theorie von den überwundenen Standpunkten, in seiner Opernmusik bis jetzt alle übrigen Tonsetzer an Umfangemäßigkeit immer noch um ein gutes Theil überboten, allein — wir wiederholen es um der Gerechtigkeit willen noch einmal — er steht in diesem widerwärtigen Verfahren nichts weniger als einsam da; selbst mehrere unserer größten vaterländischen Operncomponisten sind in dieser Beziehung als seine Vorkämpfer zu betrachten, und unter den Zeitgenossen gibt es vollends kaum mehr einen oder den andern bescheidenen Vielercomponisten, der noch eine wirklich sangbare Melodie zu schreiben vermöcht. Das kommt aber keineswegs etwa allein daher, weil unsere Tonsetzer in der Technik ihrer Kunst weniger erfahren wären, als die guten Alten, weil sie weniger gründliche Studien im Generalbass machten, als Händel, Haydn und Mozart dies gethan haben, sondern es ist dies vielmehr vorzugsweise ein Resultat des mangelnden Talents, der fehlenden Herzeseinfalt und wahren Begeisterung für das Natürliche, Schöne und Wahre, die in der Welt überhaupt immer seltener werden; ohne wahres Genie und wirkliche Inspiration aber vermag nun einmal Niemand eine echte, herzzerwärmende und dem Sänger mündrechte Melodie zu erfinden, denn die Menschenstimme ist und wird allezeit das edelste und herrlichste Instrument bleiben, das sich deshalb auch zur Interpretation der schlechten, unschönen, unter tausend Klängen erzeugten und unter noch größeren Qualen nur anzuhörenden Musik ungefragt niemals hergeben kann. Keine noch so große Vervollkommnung des Orchesters mit all seiner riesig fortgeschrittenen Blechüberladung wird uns je den Verlust wirklicher Melodien und echter Sänger ersetzen; aller Musik ist die Spitze abgedrohen, wenn sie aufhört, für die menschliche Seele sangbar zu sein, und Goethe wird auch in dieser Beziehung mit seinem gegen den alten Zelter gekämpften Worte Recht behalten: „Das wirklich Gute jeder Kunst ist einfach und allgemein verständlich, und das künstlich Schwere fast immer ein Zeugniß mangelnden Talents.“

Was ist nun da zu rathen und zu thun, auf daß die Sündfluth nicht über uns komme und Alles verschlinge?! Wir wissen vorläufig bloß auf das Eine hinzuweisen, was unsere großen, mit fürstlicher Munificenz so reich ausgestatteten Hoftheater-Directoren in's Werk zu setzen leider! nur allzulange versäumt haben: d. i. die Gründung tüchtiger Schulen für den dramatischen Kunstgesang, in welchen ältere bewährte Opernsänger und Tonsetzer ihre Kenntnisse und Erfahrungen begabten jungen Talenten mittheilen und dafür sorgen könnten, daß die besseren Traditionen aus einer Zeit höherer Kunstkultur nicht verloren gehen, und der Sinn und Geschmack für das wahrhaft Künstlerische, dem rohen Naturalismus unserer Tage gegenüber, durch geistvolle systematische Pflege wieder zu Aushen gelange. So, aber auch nur so, steht zu hoffen, daß wir wieder Sänger bekommen, die aller Welt zu beweisen vermögen, daß Gluck's und Mozart's Melodien noch lange nicht abgedrohen sind, und daß sich mit ihnen noch immer und bis in alle Ewigkeit hinein tausendmal mehr wirklicher Effect erzielen läßt, als mit den Wagner'schen Brutalitäten.

## Recensionen.

Albert Dietrich. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. op. 9. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Das vorliegende Trio ist zwar nicht neuesten Datums, hat vielmehr schon mehrere (5) Jahre hinter sich, (was schon aus der Dedication hervorgeht, es ist Robert Schumann ungeweiht); allein da wir gerne auf Werke zurückkommen, die im Gewin der Tageserscheinungen sich nicht leicht das verdiente Terrain erobern konnten, und nur Wenigen bekannt wurden, so finden wir uns veranlaßt, unseren Lesern ein Opus vorzuführen, welches gewiß Vielen wahre

Freude und Genuß zu verschaffen geeignet ist, wie es uns solchen verschafft hat; denn es gehört zu jenen Producten der Kunst, welche bei dem Hörer mehr als das Bedürfniß oberflächlicher Unterhaltung voraussetzen, und das bieten, was man von der Kunst immer verlangen sollte: Erquickung des inneren Menschen, Verfestigung desselben in einen höheren idealen Zustand.

Das Trio gehört entschieden der Schumann'schen Richtung an, aber im besten Sinne, da nicht die krankhaften Seiten des Meisters darin vormalend ihre Fortsetzung finden, sondern das innerlich-reiche, poetische Leben, durch welches Schumann mit den Classikern zusammenhängt, wenn er denselben auch in Klarheit der Form und Mannigfaltigkeit des Inhalts nachsteht. Dietrich's Streich hat ihn richtig geleitet jene gesunde Seite Schumann's zu seiner Fahne zu machen, wobei freilich mancher prägnante Zug des Letzteren mit in seine Composition überging, — eine Erscheinung, die aber in der Kunst sehr häufig ist, und durchaus keinen Vorwurf in sich schließt.

Da wir nicht wissen, wie der Componist seinem Werke jezt gegenübersteht, so wollen wir die folgenden Bemerkungen, sofern sie einen Tadel enthalten, nicht als Winke für ihn betrachtet wissen, sondern als einen Theil unserer Resentenpflicht; dem Leser auch die Schwächen des Werks nicht zu verhehlen. Der Componist wird dieselben nunmehr wohl selbst kennen und in künftigen Werken dieser Art zu vermeiden bemüht sein.

Das Trio geht in C-moll und besteht aus 4 Sätzen von ziemlicher Ausdehnung. Nach dem ersten Allegro folgt ein Adagio in G-dur, dann an der Stelle des Scherzo ein Moderato quasi Allegretto im  $\frac{3}{4}$  Takt C-moll, endlich ein Finale, Allegro molto vivace, C-dur. Es ergibt sich aus dieser Zusammenstellung schon eine Gegenständlichkeit und wieder eine genügende tonische Verwandtschaft, endlich auch ein: Steigerung und eine kraftvolle Erhebung durch den Dur-Charakter des Finales. Die Themen sind durchaus gut gewählt, immer edel, wenn auch wie gesagt nicht entschieden original. Namentlich zeigt das Thema des Finales



eine Wahlverwandtschaft mit Schumann's Clavierquintett, Was aber an Dietrich's Hauptmotiven uns ungemein wohlthut, das ist der innige leise Charakter derselben, welcher manchmal wie in reinen Naturallauten zu uns spricht. Vergleiche zu diesem Zweck den Mittelatz des ersten Allegro's, das Thema des Adagio und das des 3. Satzes.

Die Vorträge der Dietrich'schen Melodik sind so gefangennehmend, daß sie die Wängel der harmonischen, namentlich modaltonischen Schaltung aufwiegen, wenn auch nicht verdecken. Der Componist läßt sich nämlich durch seine Vorliebe für gewisse Accorde und Formen (namentlich  $\frac{3}{4}$  Harmonien und Orgelpunkte auf der Dominante; siehe Mittelatz des ersten Satzes, und pag. 20, Takt 4 und 5) verleiten, da und dort dem Natürlichen auszuweichen. Zuweilen auch treibt ihn die Modulationslust dort zu Veränderungen der Tonart, wo man noch endlicher Ruhe lechzt. (Z. B. die Schlüsse des ersten und letzten Satzes). Den Hauptfehler des Ganzen aber glauben wir darin zu erblicken, daß schon in den ersten Theilen der Allegrosätze, (welche überhaupt heutigen Tages am seltensten gelungen) die Thematik so oft wiederholt werden. Der erste Theil sollte immer nur eine einfache Exposition der dem Stück im Grunde liegenden Hauptgedanken sein; und diese Forderung trifft neuere Componisten nun so dringender, als in den meisten Fällen die Erfindung nicht ausreicht, um im zweiten Theil ganz großartige, überraschende Entwicklungen zu Wege zu bringen. Führt nun der Componist im ersten Theil schon jedes Motiv durch, d. h. wiederholt er es auf verschiedenen Tonstufen und in allen Farben tönen, so ist er in der Regel mit dem Schluß des ersten Theils fertig, und was nachtommt ergibt sich nicht als Steigerung, sondern als unnöthige Wiederholung. Ein Blick auf den ersten Theil des ersten Allegro's von unserem Dietrich'schen Trio wird dieß deutlich machen. Eine 4tactige Melodie



wird zuerst von der Violine gebracht, dann vom Violoncell wiederholt; dann bringt sie die Violine in Es-dur, dann der Clavierbaß in G-moll; gleich darauf die Violine canonisch ebendasselbst, dann das Violoncell und die Violine in C-moll, dann das Violoncell nochmals in C-moll. Dergleichen gehört unseres Erachtens erst in den zweiten Theil, welchem sonst der Stoff fehlt. Ähnlich verfährt Dietrich mit der schönen Cantilene in Es-dur, die er ebenfalls gleich anfangs todtsetzt, wie man zu sagen pflegt. Im zweiten Theil finden sich Anfänge zu contrapunctischer Frei- und Entwicklung. Aber dabei bleibt es, wesentlich Neues wird nicht zu Tage gefördert, denn die canonische Führung des Hauptmotiv's auf dem Tripelpunct (pag. 10 und 11) ist geschwächt durch die schon im ersten Theil enthaltenen Nachahmungen.

Ungeachtet dieses Fehlers in der Anlage vermag doch der erste Satz durch seine harmonische Fülle und seinen Schwung in hohem Maße zu interessieren, und eine gewisse Consequenz, welche nie zuläßt, daß um eines pikanten Zuges wegen der Fluß des Ganzen unterbrochen wird, muß dem Musiker Achtung einflößen. Ueberhaupt sucht es Dietrich nicht im „Griffreichen“, sondern in der Festigkeit und Geschlossenheit des Baues im Ganzen, eine Eigenthümlichkeit, die seinen Gebilden entscheidenden künstlerischen Werth verleiht.

Etwas breit zwar, aber von sehr schönen Verhältnissen und reizendem tiefempfundnem Inhalt ist das Adagio. Dem Hauptsatz in G-dur folgt ein etwas telektischer Seitensatz in E-moll, worauf jener wiederkehrt, aber in D-dur. Nachmals kommt der Seitensatz, reicher gehalten, in D-moll, worauf das Thema sich zum Schluß wieder in G-dur hören läßt. Dieses Stück allein reicht hin, um Dietrich's Begabung und ächte Künstlernatur außer Zweifel zu stellen, und wir rechnen es zu dem Werthvollsten, was die neuere Zeit hervorgebracht hat. —

Der dritte Satz ist in Menuettform gehalten: Nach einem Hauptsatz in C-moll folgt ein Trio in Es-dur, welches durch seinen scharf ausgeprägten Charakter trefflich absteht gegen die schaufelnde Wellenbewegung des Hauptsatzes, der dann wiederholt und durch ein leise verlaufendes Coda abgeschlossen wird.

Das kräftige Finale thut darauf sehr wohl und würde hinreichend wirken, wenn nicht auch hier die häufigen Wiederholungen störend wirkten. So hätten wir mindestens die Tacte 27—33 weggelassen und den Schluß in C früher herbeigeführt. Sehr orig. ist eine kleine Episode, die nach jenem Schluß eintritt, und noch vielfach wechselnder Modulation zu dem etwas kurzathmigen Seitensatz in G führt, der eben deshalb das Interesse nicht besonders zu fesseln vermag und nicht bedeutend genug ist, um so oft wiederholt zu werden, als dort geschieht. Recht gut gearbeitet ist eine im Verlauf des zweiten Theils auftretende Doppelfuge, wo das Thema zugleich in seiner eigenen Verkörperung (al rovescio) in Form der Engführung verwendet ist, und außerdem von zwei in Viertelnoten rüßig auftretenden Stimmen begleitet wird. Der ganze Satz wäre trefflich, wenn er nicht zu lang wäre. Einige tüchtige „Striche“ vom Componisten selbst ausgeführt, hätten dem Wert gute Dienste gethan, um ihm zu entscheidendem Erfolg zu verhelfen.

Besonders hervorzuheben müssen wir an diesem Trio noch die Behandlung des Pianoforte, welchem keine unnötigen Schwierigkeiten aufgeladen sind, so daß man fast sagen kann, es sei darin keine Note zu viel. Das Werk ist daher auch für den weniger brillanten aber gebildeten Spieler zugänglich. Manches wäre noch viel leichter zu übersehen, wenn der Componist nicht zuweilen eine wunderliche Orthographie anwendete und sobelaste Intervalle z. B.  $a^s$  oder  $c$   $a^s$   $b^s$   $c$   $a^s$   $b^s$   $c$   $a^s$   $b^s$   $c$  hinschrieb, wo von Rechtswegen einfach  $a$   $b$   $c$   $a$   $b$   $c$   $a$   $b$   $c$   $a$   $b$   $c$  stehen müßte. — Die Klangwirkung ist eine ausgezeichnete, und der treffliche Musiker bewährt seine Kenntniß und seinen guten Geschmack auf jeder Seite in reichlichster Weise.

## Haydn's „Schöpfung“ in Glogau.

—d— Vor einigen Wochen war die Unterhaltung in einem Restauration/local Glogau's ungewöhnlich belebt. Es waren mehrere Fremde zugegen; darunter auch Musiker und Musikfreunde. Ein junger eleganter Herr aus Wien und ein älterer aus Berlin führten vorzugsweise das Wort über musikalische Dinge. Der Wiener verteidigte mit orientalischer Glut die ausgegriffene „neudeutsche Schule“. Gleichwohl ließ er es sich eine nicht unerhebliche Müheanstrengung kosten, einen der hervorragenden Verehrer jener „Schule“ in seiner eigenthümlichen lebhaften Directionsweise mit drastischer Wirksamkeit zu persifliren. Als man über den logischen Zusammenhang dieses wunderlichen Gedankens noch nicht ins Klare gekommen war — was überhaupt bis jetzt noch nicht geschehen ist — wurde der feurig Operitalieners plötzlich unterbrochen von dem gedachten Berliner, einem namhaften Vertreter des halboffiziellen Berliner Wises.

„Es ist auffallend“, sagte dieser sehr ernsthaft, „daß die Anhänger der Weimar'schen Schule auch äußerlich durch die Uniformität ihrer persönlichen Erscheinung typisch verbunden sind. Wer es irgend möglich machen kann, trägt bemerktlich langes Haar wie einen Heiligenschein. Aber sie gehen, wie man bemerkt haben will, neuerdings noch weiter und lassen sich auch lange Pfauen wachsen.“

Der Wiener, welcher sich getroffen fühlte, erwidert heilig, fuhr mit beiden Händen mechanisch an seine Nase und bedeckte dieses sehr ausgebildete charakteristische Feldzeichen seiner Partei.

Nur für diese hatte er Worte. Für Alles außerhalb Stehendes schien er nur ein einziges Wort zur Verfügung zu haben. Dieses brauchte er als Hülfswort, obwohl es bei genauer Untersuchung für ihn auch die Geltung eines Hauptwortes hatte. Es hieß: Zopf. Er sprach es stets mit ägerlich gedehntem schläfrigen Tone aus. Die Wiener Musikstunde Alles in Allem — die „Deutsche Musikzeitung“ insbesondere — ganz Berlin außer Bülow — ganz Breslau außer Danzow; kurz Alles nicht „Neudeutsche“ beurtheilte er ohne weitere Erklärung durch das eine oder zwei Wörter „Zopf!“ — Als aber gar die Rede auf die in Glogau beabsichtigte Aufführung der „Schöpfung“ kam, da erstidete ihm selbst jenes kurze Wort auf der Zunge, convulsivisch raffte er seinen eleganten Hut vom Tisch und verschwand, wie eine angebaute Seifenblase zerplatzt — pfeilschnell aus der feyerlichen Gesellschaft.

Armer Vater Haydn! — Bejammerwerthe „Schöpfung!“ Darf man es denn noch wagen, ein solches gedächtes Wort anzuführen? Und wenn das auch in einem unbekanntem Winkelstädtchen allenfalls erlaubt erschiene, darf man sich erdresien aus einem Winkeltädtchen über dasselbe gar noch zu schreiben? Das Werk ist Jedermann bekannt, jeder neudeutsche Schulhaube hat es gehört und wohl gar alle vier Chorkörner nach einander im Verlauf der Entwicklungspausen seines Gesanges selber mitgejungen. Denn in dem kleinsten „Reise“, wo man selbst mit den unzulänglichsten Mitteln sich nicht entbrechen kann, größer chorische Werke zu singen und gar „anzuführen“, greift man zu den Haydn'schen „Dramen“ wohl zuerst. Glücklich und wunderbarer Weise aber lassen auch die Gesangsanstalten der höchsten Species in den größten Städten jene unbekanntem Werke nicht unberücksichtigt. Erst unlängst hat der Sierah'sche Verein durch die Aufführung der „Schöpfung“ sich den Dank des musifreudigsten Publicums, als welches man das Berliner ohne Frage bezichnen darf, in so hohem Grade verdient, daß er keinen Anstand nimmt, für die laufende Saison die „Jahreszeiten“ folgen zu lassen. Und trotz aller Gegenbetrachtungen der zukünftigen Gegenwart ist und bleibt Josef Haydn ein Mann des musikalischen Volkes und seine Werke wird man wie die Mozart's u. A. m. stets als „einträgliche Repertoirestücke“ schätzen und bewahren finden.

Als vor sechs Jahren die Pluten der Ober ein ansehnliches Uferaal Schlesiens verwestet und zahlreiche Anwohner des entsefsten Stroms in Noth und Mangel gekürzt hatten; als nun schnelle Hilfe beschafft werden mußte und Jeder an seinem Theile beizug, so



viel er vermöge: da erwieß sich als zweckmäßigster und ersprießlichster Gegenstand eines hier zu veranstaltenden „Böhlthätigkeitsconcertes“ die „Schöpfung“ von Haydn. Damals wurde der größeren Räumlichkeit wegen das Theatergebäude benutzt, welches gleichwohl die Ansprüche aller Hörer nur knapp befriedigen konnte. Die neulich am 10. November stattgehabte Aufführung diente zwar keinem andern Zwecke, zeigte aber trotzdem denselben günstigen Erfolg hinsichtlich der zutringenden Theilnahme eines sehr gemütht zusammengeleiteten Publikums.

Wielleicht könnte man, einen solchen Erfolg aus der Beschränktheit des Publikums sich zu erklären geneigt sein, aus seiner Unbekanntheit mit den „höheren“ Ereignissen neuerer Kunstbestrebungen, aus der untergeordneten Größe der Stadt oder dergleichen. Aber es wird nicht schwer sein, diese Einwendungen und ähnliche zu widerlegen.

Ologau ist zwar eine der kleineren preussischen Provinzialstädte. Aber es ist zugleich Festung und hat als solche einen Divisionsstab, zwei Brigadestäbe und ähnliche höhere und untergeordnetere Militärbehörden, die mit einer verhältnißmäßig zahlreichen Garnison verknüpft sind. Ferner hat es ein Apellationsgericht, Kreisgericht, Oberstaatsanwaltschaft; eine evangelische und katholische Geistlichkeit; zwei stark besetzte Gymnasien und Bürger Schulen beider Confessionen. Alle jene liefern unter den 16 bis 17 Tausend Bewohnern der Stadt Beiträge zu dem nicht unansehnlichen Contingente der müßtreibenden und genießenden Kunstfreier, deren Kreise durch Auswärtige, als Entbesitzer, Predigerfamilien u. dgl. noch beträchtlich erweitert werden. Officiere, Beamte, Untbesitzer, Gästliche, Schulmänner: Alle haben mehr oder weniger Theil an der Summe der anerkannten preussischen Intelligenz und Alle haben in Berlin und zum Theil auch in anderen preussischen und nicht preussischen größeren Städten mannigfaltige Gelegenheiten gehabt, sich in Verständnis und Genüßfähigkeit des Schönen, Edlen und Wahren der Kunst, namentlich der Tonkunst, eine angemessene Übung zu verschaffen. Aus diesem Grunde wird es nicht überraschen, daß die musikalischen Bestrebungen, so weit sie sich auf dem Boden des reinen Kunststills bewegen, hierorts als von gutem Erfolg gekrönt bezeichnet werden dürfen. So findet nicht bloß Haydn, Mozart, Beethoven, sondern auch Bach, Händel, Gluck und von Neuern Mendelssohn, Schumann und Franz hieselbst eine breite Basis der Anerkennung und Wirkksamkeit. Den auf die Zukunft speculirenden Meisten freilich will man sich hier vorläufig noch nicht anvertrauen. Selbst der „viel zu jähme“, „Tannhäuser“, der von einem speculativen Theaterdirector einige Male über die hiesigen wandelnden Bretter geführt worden ist, konnte wie ein egyptisches wilde Gewächs hier seine Wurzeln schlagen. Eist und Verlinz gar, die einmal mit verhängten Jägeln auf ihren Sphynxen an den verblüßten Gegenwärtigen vorüber dem Dunkel der Zukunft entgegenstauen, hinterließen Nichts anders, als den von den Sprünge ihrer gehetzten Fingerglieder aufgewirkelten Staubdampf, der den betroffenen Anwesenden in den vor Entsetzen geöffneten Mund drang, auf die Lungen fiel und von dort in den Magen qualmte, so daß ein anhaltender allgemeiner Kopfschmerz sich aus dem betäubenden Geruch entwickelte. Nach dieser nachwirkenden Erfahrung hat es noch keiner wieder gewagt, die Stelle eines Freiwirbers für Arbeiten „neudeutscher Schüler“ beim hiesigen Publikum über sich zu nehmen. (Schluß folgt.)

## Locales.

### (Concertbericht.)

(Singademie, 2. Philharmonisches Concert, Quartett.)

S. B. Unserer „Singademies“ hat in ihrem ersten dießjährigen Concert Proben unerkennbarer und höchst erfreulicher Fortschritte in Betreff der Reinheit und Sicherheit der Ausführung abgelegt. Bedenkt man, was es heißt mit einem Körper aus Dilettanten bestehend, von denen Viele kaum förmlich singen gelernt haben, und in kurzer Zeit bei wöchentlich einem Uebungsabend, ein Werk von

solcher Schwierigkeit wie S. B. Bach's doppelchörige Motette: „Sorget dem Herrn ein neues Lied“ einzuführen, so muß man einerseits dem Muth und dem Geschick des Dirigenten (Hrn. Stegmayer), andererseits der Begabung der Mitglieder Achtung bezeugen, deren rasche Auffassung und Schärfe des Gehörs das Erfolge, was an schulfähiger Bildung fehlt. Nicht weniger muß anerkannt werden, daß der Klang des Chors von einer nicht geringen Anzahl trefflicher Stimmen und guter Gesangsmethode Zeugniß gibt. Kaum brauchen wir endlich hervorzuheben, daß die Lust und Freudigkeit am Singen solch einem Chor eine geistige Freude verleiht, die man bei den bestgeschulten „Nachkenten“ oft vergeblich sucht.

Die Motette, womit das Concert begann, wurde bis auf wenige Stellen (besonders der Eintritt der Fuge im  $\frac{3}{4}$  Takt) mit überraschender Präcision gebracht, und es war am Schluß keine erhebliche Sentung im Ton wahrzunehmen, was bei so stark unbegleiteten Sätzen kein kleines Lob in sich schließt. Freilich wurde doch mehr Proben, und noch größere dadurch ermüdete Sorgfalt im Studium Manches zu erreichen gewesen, was nicht erreicht war, und was das Verständniß erschwert, wo nicht theilweise sogar hinderte. Der erste Satz sang, obwohl Alles gut intonirt und mit Festigkeit gesungen wurde, etwas chaotisch, weil von dort an, wo das Jugenthema: „Die Kinder Zion“ u. s. w. eintritt, der andere Chor in der Kraft nicht zurücktrat, sondern im Forte blieb, so daß es in dem ohnehin stark schallenden Saal unmöglich wurde, dieses Jugenthema zu verfolgen, und weil das Tempo für eine so stark figurirte Gesangsmusik etwas zu rasch war. Sehr schön wurde der zweite Satz (Choral mit Zwischensätzen) vorgetragen. Der dritte (Es-dur) Satz hätte unsrer Erachtens auch etwas weniger rasch und im Vortrag mehr breit genommen werden können, während die Schlußfuge sehr feurig und glänzend von Statten ging.

Nach entscheidener Uebung war die Wiederholung des Palestrina'schen Stabat mater, von welchem der erste Theil (eine kleine Terz tiefer als gedruckt steht) intonirt, also für die gewöhnlichen vier Stimmen eingerichtet) gebracht wurde. Das An- und Abklingen erschien sehr durchdacht und wirkungsvoll, und die langsam dahinschwebenden Accorde machten einen wunderbar tiefen und schönen Eindrud. — Auf den höchsten Punkt erhob sich aber die Leistung und zugleich die Theilnahme des Auditoriums bei dem zum zweiten Mal von der Singadademie getragenen achttimmigen Crucifixus von Lotti, welches Stück dermaßen zündete, daß das Publikum ein Da Capo durchsetzte. — Die übrigen Stücke des Concerts waren von geringerer Belang. Die achttimmige Motette von Mendelssohn „Aus tiefer Noth“, überall zwar den feinsten Musiker verathend, erreicht weder die Höhe Bach'schen Schwungs, noch den Wohlklang und die sinnlich sinnige Gluth der italienischen Meister. Schumann's achttimmige „Talismane“, ein Stück, welches von der Höhe der Phantasie seines Schöpfers lautes Zeugniß ablegt, dann jene Frauenchöre „Wasserfrau“ und „Tamburinschlägerin“, zwei reizende Bluetten, — endlich Kluff's Quartette „Bergh ihu nicht“ und „Unter der Linde“, zwei ganz anständig gutgemeinte Stücke, die aber kaum für Massenwirkung berechnet sind, — Alles das sind Werke aus dem Zeitgeist geboren und zu ihm sprechend, erscheinen aber neben so reizen alten Werken in bedeutlicher Kleinheit. Die vortrefflich nuancirte Ausföhrung derselben ließ diesen Unterschied so ziemlich vergessen und bewirkte, daß das Publikum die beiden Frauenchöre sich sogar zweimal vorlesen ließ.

Das zweite philharmonische Concert brachte Cherubini's Ouvertüre zu den Abencerragen, diese geistreiche aber etwas kalte, höchst wirksam instrumentirte aber auch mit Posaumentang überladene Composition, — dann Gade's B-dur-Symphonie, welche hier zum ersten Mal vor einem größeren Publikum aufgeführt und mit vielem Beifall angenommen wurde. Ohne gerade große Erfindung und reiches acht symphonisches Leben aufzuweisen, wirkt sie doch erfreulich durch den gefunden ungeländlichen Ton, durch Schönheit und Adel der Ideen und der Form, und durch poetische Klangwirkung. Ein darauf folgender „Elegischer Gesang“ für vier Singstimmen mit Begleitung des Streichquartetts von Beethoven, in Wien unsrer Erinnerung noch gar nicht aufgeführt, vermochte sich wenig

Geltung zu verschaffen, und war nicht geeignet den Namen Beethoven würdig zu vertreten, um so weniger, als die Ausführung durch die Damen Krauß und Sulzer, und die Herren Gunz und Schmid keine besonders gelungene war, und durch die lang- und schwunglose Behandlung des Sopran wesentliche Einbuße erlitt. — Den Schluß bildete Mozart's allbekannte und beliebte C-dur-Symphonie mit der Fuge. Die Ausführung sämtlicher Orchesterstücke zeichnete sich durch große Präcision und strenges Einhalten der vorgeschriebenen Nuancen aus. Dagegen wäre bei einem so vorzüglich geschulten Orchester etwas mehr künstlerische Freiheit im Rhythmischen, wie und da ein kleines Ritardando oder eine metrische Beschleunigung zu wünschen gewesen. Wenn ein Dirigent sein Orchester so „am Schnürchen“ hat, wie Herr Dessoff, so kann dergleichen gewiß ohne Gefahr gewagt, braucht der Taktstock nicht immer mit metronomischer Genauigkeit gehandhabt zu werden. Der Menuttet der Mozart'schen Symphonie erschien uns auch etwas zu schleppend genommen.

Die erste Quartettproduction der Herren Hellmesberger, Durst, Dohyhal und Köber veranlaßte wie immer ein zahlreiches und höchst empfängliches, aber auch kritisches Publikum. Mendelssohn's E-moll-Quartett, B. Bargiel's neues Claviertrio, Beethoven's Es-Quartett op. 74 bildeten das Programm. Das Mendelssohn'sche Quartett wurde namentlich von Herrn Hellmesberger mit viel Schwung und außerordentlicher, fast übertriebener Ausübung der Details und in seinen Allegrosätzen etwas überhäuft gegeben. Das Trio von Bargiel\*) mochte, wie vorauszu sehen, unserm Publikum wohl etwas exotisch erscheinen und fand wenig Anklang. Bargiel möge dieses Factum berücksichtigen, sich aber auch nicht allzu viel Haare darüber wachsen lassen. Denn wenn der Musikvereinsaal unter den Tuchlauben einst seine Memoiren herausgegeben wird, so wird die Welt erkennen über die Wandelbarkeit des Publicums, das sich innerhalb seiner Mauern versammelte. Gar manches Stück, das bei erstmaliger Aufführung keinen Anklang fand, wurde später sehr gern und wiederholt gehört, — gar manches andere, das sich eines lächelnden Beifalles erfreute, fand später ein eiskaltes Publikum vor sich. Bargiel ist in seinen uns noch fremdartig erscheinenden Stücken frei von allen Banalitäten und ebenso frei von jener haarsträubenden, heiz- und ohrenzerreißenden Unnuth, wie sie heute sich als Genialität aufbringen will. Das sind freilich vor der Hand bloß negative Tugenden: es sind aber auch positive vorhanden: Geist, Charakter, Bedeutsamkeit. Eines vermißt man wohl: Amuth, und diese sollte auch dem tiefstnigsten Stuch nicht ganz fehlen. Für unsere jungen Componisten ist es eben schlimm, daß sie nicht wie Beethoven von der Grazie ausgehen, sondern zu ihr zurückkehren müssen, wollen sie das Publikum, auch das gebildete, für sich gewinnen. Die holden Göttinnen zeigen sich aber etwas spröde, da sie so lange vernachlässigt waren. — Beethoven's Riesenquartett in Es erkönte darauf, und schlug einstuweilen das arme Trio (dessen Clavierpart von Hrn. Dachs correct, aber zu wenig durchgeistigt vorgetragen wurde) nieder. Hoffen wir, daß es sich von dem Fall erholen, und jene Lebensfähigkeit noch beweisen werde, die ihm sicherlich innewohnt.

## Nachrichten.

In Berlin wurde dieser Tage die erste Nummer einer deutschen „Männerzeitschrift“ ausgegeben. (Auch in Wien soll demnächst eine solche ins Leben treten).

Die Gebrüder Holmes haben kürzlich in München unter großem Beifall mehrere Concerte gegeben und darin u. a. Compositionen von Spohr und S. Bach vorgetragen.

\* Unser Referent v. Br. hat über dasselbe in Nr. 46 sich im Ganzen sehr günstig ausgesprochen.

Die Verlagsabhandlung Peters in Leipzig und Berlin hat so eben eine Subscription mit ermäßigter Preise eröffnet, auf Collectionen der Werke von S. Bach, Händel, Haydn, Mozart u. A.

## Concert-Ankündigungen.

Am 25. November Nachmittags 5 Uhr im Saal des Musikvereins: Zweite Quartettproduction des Herrn Hellmesberger, (Herbed, Quartett neu. — Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine (Herr Jul. Epstein) — Schubert, Quartett in G-dur.)

— Nachmittags 1/2 5 Uhr im Saal des Herrn Ehrbar: Dritte Quartettproduction des Herrn Hofmann.

Am 1. December Abends 7 Uhr im Saal des Musikvereins: Abend-Concert des Singvereins unter Leitung des Herrn Director Herbed (Schumann, der Königssohn, Valse für Solo-Stimmen und Chor. — Mendelssohn, Vocal-Chöre. (Die Nachtigall — Kommt laßt uns gehn). — Schubert, Lied: Der Sirt am Felsen. — Grädener, Chor: Bräutigamslied. — Schubert, Ständchen für Alt-Solo und Frauenchor. op. 135. Soldatenlied aus „Der vierjährige Posten.“ Männerchor. — Schumann, Chöre aus dem 3. Theil der Faust-Musik.)

Am 2. December Mittags 1/2 1 Uhr im L. L. Redoutensaal unter Leitung des Herrn Director Herbed. (Catal. Luverture zu Semiramide. — Schubert, March orchestriert von Ritz. — Volkmann Concertstück für Clavier mit Orchester (Herr Professor Dachs). — Schubert, Symphonische Fragmente aus der Tragödie, dann aus der 6. und 2. Symphonie.)

— Nachmittags 5 Uhr: Dritte Quartettproduction des Herrn Hellmesberger.

## Berichtigungen.

v. Br. — Wenn wir neulich die Anzeige eines Trio von Jadasohn mit den Worten schlossen: „Der Componist „macht“ auch in „Salonhänden“; dabei möge er bleiben, denn in den Salons gehört die Probe, die schwängelnde, tänzelnde, lächerlich-heuchlerische mit ihrem süßen Saft, der der rohen leeren Seele entquillt“, so versteht es sich von selbst, daß sich diese letzteren Freundlichkeiten nicht auf den genannten Componisten beziehen sollen, denn sie würden eine persönliche Beleidigung desselben in sich schließen, am dementwillen er uns, wären sie also gemeint, wohl zur Rede zu stellen berechtigt wäre. Denn man kann ein sehr mittelmäßiger Componist und doch zugleich ein höchst schätzenswerther Mensch sein, eine Eigenschaft, welche mit unserem Begriff von einer rohen und leeren Seele nicht wohl vereinbar scheint. Der kleine Anstoß galt vielmehr einem ganzen wohlbekannten Geschlecht, das mau freilich nur entweder ignorieren oder mit den Waffen des Spottes bekämpfen sollte. Doch ist es wohl erlaubt, sich über dessen Existenz und der Einfluß, welchen es ausübt, auch gelegentlich einmal zu erheben; nach dieser Richtung hin sollten dem jene etwas derben Worte treffen und rein zufällige Veranlassung war es, daß sie gerade an jener Stelle erschienen. Wir fühlen uns zu dieser Beichtigung verpflichtet, weil wir unmerklich gemacht wurden, wie leicht jene Worte in dem angebotenen schwer verlegenen Sinne aufgefaßt werden konnten, da sie von uns doch nicht entfernt in dieser Beziehung gemeint waren.

In Nr. 46 in dem „Bericht aus Breslau“ ist Zeile 13 zu lesen Wolensius statt Woborius, und Zeile 4 von unten S ädrnßland statt Südböhmenland.

In Nr. 47 ist bei der Recension über Werke zur Kunstgeschichte der Name des Verfassers, Dr. Aug. Kahlert weggelassen.

## Briefkasten der Redaction.

Sch. in D. Unmöglich zu verwenden. — D. in F. Bitte um baldigen Bericht.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Rezeption: Heftliche Nr. 863. — Ausgabe: Rohmert Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Bösing**, vormals **S. F. Wäber's Witwe**.  
 Preis: 1/2 Jahrgang (24 Nummern) 6 fl. oder 2 Zblr. — Für 1/4 Jahrgang (12 Nummern) 3 fl. oder 1 Zblr. — Für 1/2 Jahrgang (6 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Zblr.  
 Einzelhefte: Für 1 Jahrgang 7 fl. oder 3 Zblr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahrgang 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Zblr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahrgang 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Zblr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postenstellen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Wegen des auf Samstag den 8. December fallenden **Feiertags** wird die nächste Nummer schon Freitag den 7. ausgegeben.

**Inhalt.** Allgemeine Musikzustände. — Rezensionen. — Haydn's Schöpfung in Glogau (Schluß). — Locales. — Zeitungsgeschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Anzeigen.

## Allgemeine Musikzustände.

Von **S. Bagge.**

Bei der Zerfahrenheit unserer Musikzustände, die in der natürlichen Verschiedenheit der Kräfte und des Standes der Bildung bei den Einzelnen wie bei den Völkern ihren Grund hat, thut es vor Allen noth, sich über gewisse Zielpunkte zu einigen, und wo diese Einigung nicht eine allgemeine sein kann, auf Bildung von Parteien hinzuwirken, von welchen Jede ein möglichst klares Ziel verfolgt, um endlich nach längeren oder kürzeren Kämpfen in einer höheren Einheit aufzugehen, deren Physiognomie zur Zeit noch nicht mit Bestimmtheit erkannt wird, die aber Allen, welche es ehrlich meinen, als Ideal vorschwebt. Im Stillen bestehen zwar gewisse Gruppen auch in Zeiten der Auflösung alter Parteien immer. Ein warmer Händedruck, da und dort empfangen und erwidert, belehrt uns über das Vorhandensein gleicher Anschauungsweise, gleichen Strebens. Aber diese Gruppen bedürfen der Organe, wo man sich zusammen findet, und das Gemeinsame gemeinschaftlich vertritt. Nun sind jetzt in unserer Kunst die vorher bestandenen Parteien offenbar in der Auflösung begriffen, und die vorkubenen, namentlich älteren Organe können nicht mehr als wirklicher Ausdruck der Meinung Jener gelten, welche sie zu vertreten behaupten. Unter solchen Umständen ist es dringend nothwendig die Parteien neu zu organisiren und sich zu diesem Zweck über die Hauptfragen der Gegenwart zu verständigen, auf Grund des gewonnenen Einsverständnisses aber rüstig und unbüßlich durch das Geschick widerstrebender Elemente an dem Gebäude fortzubauen, welches wir unseren Nachkommen als Denkmal unserer Gesinnung und unseres Strebens hinterlassen wollen, und welches wo möglich als freundlich-wohlbekannt behauptung von ihnen mit Dank bezogen werden soll.

Zu jenen „Hauptfragen der Gegenwart“ gehören auch die herrschenden Zustände. Wir hatten schon an Schluß unseres Artikels: „Ueber den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst“ (Nr. 21—25) versprochen, unseren Lesern zu sagen, was wir davon halten. Die Ausführung dieses Vorhabens wurde durch manden augenblicklich zu erledigenden Zwischenfall aufgehalten, freilich auch wieder durch manche Erfahrung innerlich gefördert, so daß wir heute endlich mit größerer Entschiedenheit als früher an's Werk gehen können. Wenn man ein Ideal in sich trägt und täglich in der Lage ist, die fortwährenden Kämpfe zu beobachten, ja wohl selbst mit durchzugehen, unter welchen jenes Ideal seiner Verwirklichung entgegengeht, so ist die Hauptschwierigkeit für eine wirksame Darstellung die, daß man leicht momentanen Stimmungen nachgibt und in Einseitigkeit geräth, also entweder dem Optimismus oder dem Pessimismus, dieser Sappho und Charybdis des Schriftstellers, zum Opfer fällt. Wir hoffen in Nachstehendem beiden

Extremen auszuweichen, und sowohl der Würde der Kunst, als den billigen und gerechten Anforderungen der Lebenden durch ächte Bildung und reges Streben berechtigten Künstler gerecht zu werden.

Wir gleichen den Stoff unserer Auseinandersetzung in vier Abtheilungen, und sprechen vom Publikum, von den Künstlern, Lehrern und Lehraufstatten, von lebenden Componisten, von den Verlegern und der Kritik.

### I.

#### Das Publikum.

Was ist das „Publikum“? — Im weitesten Sinn ein Kometenschweif, der einem leuchtenden, manchmal substanzlosen Kern ohne freie Selbstbestimmung nachzieht, bald in der Sonnennähe der Wahrheit, bald in äußerster Sonnenerne irrt. Eine kaleidoskopartige Masse, die jeden Augenblick eine andere Gestalt annimmt, für Alles in Entzücken geräth was sinnlich packt, und für das Höchste und Größte oft ganz theilnahmelos bleibt. Ein Körper, dessen Seele überall und nirgends ist, der bald von guten bald von bösen Geistern beherrscht erscheint. Ein Complex von Personen, die bald ein Gefühl für den ahnungreichen Ton der kuschigen Weitin zu haben scheinen, bald sich in verirrtem Entzücken topfüber in die graufigen Tiefen schmutzigsten Tonlebens stürzen.

In diesem weiteren Sinn hat das „Publikum“ für die Kunst und den Künstler gar keine oder nur eine sehr bedenkliche Bedeutung. Ob es entzückt ist, oder sich langweilt, ob es jubelt, oder in tobendem Fanatismus pfeift und zischt — es ist ganz einerlei, die Kunst fragt nicht darnach und geht ruhig ihren Gang. Und der ist kein rechter Künstler, der sich von solcher rohen Masse ins Schlepptau nehmen läßt.

Betrachten wir einmal die Sache ganz ruhig und wagen einen anderen Vergleich. Nennen wir Publikum das Volk, und sehen dieses als den Stamm eines großen, seine Aeste weit und hoch treibenden Baumes an. Dieser Stamm ist hart und rauh, treibt, wenn er gesund ist aus sich selber keine Blätter und Blüten, sondern verzweigt sich erst in Aeste und dünne Zweige; diese setzen Blätter an und treiben Blüten. So ist auch die zarte und duftige Blüthe „Kunst“ erst das Letzte und Äußerste, was der Stamm treibt; die Blüten werfen sich wohl ihren Staub gegenseitig zu; aber der Stamm weiß nicht, was oben in seinen Wipfeln für ein neues Leben herrscht, er bleibt hart und dürr, und erst die grünen Zweige nähern sich den Blüten und scheinen in ihrer Beweglichkeit an jenem Leben theilzunehmen.

Immer und ewig ist die Kunst, d. h. die wahre, nur ein Ausfluß unendlich feiner geistiger Organisation, und wird auch nur dieser wieder ganz verständlich. Das Höchste kann

nur dort Verständnis finden, wo eine gesunde Bildung vorherrscht, und wo die inneren Organe genügend vorbereitet und empfänglich gemacht sind für Eindrücke, die an der Nothwendigkeit wenig unwirksam vorübergehen.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte die „musikalische Welt“, so sehen wir ganze Länder, wo die bei der Musik in Anwendung kommenden Organe von der Natur vernachlässigt erscheinen, und nur in größeren Städten Anregung und einige Ausbildung finden, wo aber durch übertriebenen Centralisationswesen zugleich ein Zummelbruch enthalten ist für die verwegenste und raffinierteste Speculation, die die Sinne des Publikums durch alle Mittel ihren Absichten tributpflichtig zu machen weiß. Kann dort die Kunst ihre geheimnißvolle Thätigkeit entfalten, kann dort die Rede sein von einer tiefen und stillen Einfuhr in den inneren Menschen, wo ihre Werkstätte ist? Der Nationalstolz mag mächtig dazu beitragen, manches Kunstwerk in großartiger Ansäufung hinzustellen; er schließt aber noch nicht die Summe der Fähigkeiten in sich, die zum musikalischen Verständnis notwendig sind; und so sehen wir denn oft in solchen „großen Städten“ das Höchste und Niedrigste der Kunst gleich eifrig gepflegt und mit gleichem Entzücken vom „Publikum“ aufgenommen. Ein trauriges aber ganz begreifliches Armuthszeugniß, das damit den dortigen Musikzuständen ausgestellt wird! — Wir sehen andere Länder und Städte, wo die Kunst ein Pathengeschent der Natur, wo die Lust gleichsam von süßen Melodien erfüllt ist, die sich frühzeitig in die jugendlichen Organe niederlassen, und sich dort nach natürlichen Gesetzen wohllich einrichten. Der Volksegeist ist aber entweder unterdrückt oder verschoben und verdorben, nicht auf das Höhere und Ewige sondern auf das Materielle gerichtet. Kann dort die Kunst zur höchsten Blüthe gelangen, oder kann dort diese Blüthe in Fleisch und Blut des Volkes übergehen? Man mag sich auf eine große, aber in späterer noch höherer Cultur aufgegangene Vergangenheit berufen, und Alles „Barbaren“ schelten, was über der Grenze wohnt. Die Kunst hat aber mit dem „Specificischen“ und „Nationalen“ nur in einer tieferen Sphäre zu thun, sie ist so rein menschlich, daß sie auch und gerade in ihren höchsten Spigen nur das Allgemeine, freilich in hoher Sprache anspricht.

Wenn nur der Künstler nicht über das Specificische seines Landes hinauskommt, das Publikum aber nur das begreift, was dem herrschenden Volksegeist als Ausdruck dient, so ist auch hiermit ein Armuthszeugniß ausgestellt, und die Musikzustände erscheinen ebenfalls in keinem günstigen Licht.

Wo ist nun die wahre Heimat der Tonkunst? Ist sie nicht da, wo natürliche Begabung, wo allgemeine Verbreitung des Gesangs zusammentritt mit vorgehrittener Volksebildung, wo Herz und Ohren offen sind, wo man eine mächtige Vorarbeit hinter sich hat, wo bis in den kleinsten Winkel hinein der Same musikalischer Anregung ausgestreut ist, wo selbst zwischen der höchsten Kunstgattung und dem Volksegeist noch eine Brücke besteht?!

Wir brauchen nicht zu sagen, von welchem Lande wir reden; es ist auch unter Vernünftigen kein Gegenstand des Streites mehr, daß das Volk, von dem wir sprechen, das musikalischste der Welt ist. Demgemäße sind auch seine Musikzustände vergleichsweise immer noch die besten. Und wie könnten dieselben erst sein, wenn die gesunden Ansichten, die sich jetzt in so vielen hellen und klaren Künstlerköpfen gleichmäßig vorfinden, durch vereinigt Wirken überall zum Durchbruch gelangten, und all' den elenden Schlenkrian aufträumten, den eine schwachmüthige Künstlergeneration hat anwachen lassen! Und das thut vor Allem noth, denn wir sind noch lange nicht am Ziel, und ein „Fortschritt“ in dieser Bedeutung muß Allen am Herzen liegen, welche Augen und Ohren offen haben.

Ist auch das deutsche Publikum verhältnißmäßig das musikalischste, so gilt doch auch von ihm, was wir oben im All-

gemeinen sagten, daß der große Haufe für die Spigen der Kunst verloren, oder nicht gewonnen ist. Es ist unter den Milionen deutscher Bewohner auch nur ein sehr kleines Häuflein, welches mit der höheren Kunst in engerer Verbindung steht. Aber das Kunststück wäre gar kein besonders schwieriges die doppelte und dreifache Zahl dafür zu gewinnen, denn die Vorbildungen sind erfüllt, unter welchen man auf die Menge einzuwirken vermag, daß sie sich allmählig hebe und an guter Kunst Geschmack und Gefallen finde. Was im katholischen Theile Deutschlands die sonntägliche Kirchenmusik, im protestantischen Theile Orgelspiel und Choralgesang, was in jeder mächtig großen Stadt eine stehende, oder doch periodische Oper und gute Concerte, an vielen Orten die unzähligen Gesangsvereine, und in manchen die trefflich organisirten Gartenconcerte für eine Wirkung auf das musikalische Element im Volke ausüben, ist unberechenbar, und könnte zu den segensreichsten Folgen ausbeudet werden, wenn überall die rechten Leute obenan ständen, und diese ihr eigenes Interesse nur dadurch fördern wollten, daß sie die Sache der Kunst fördern.

Das Publikum in Deutschland ist überall ziemlich lentfam und trotz allen jahrelang fortgesetzten Versuches es ganz zu verderben, doch immer noch verständig und empfänglich genug, um wenigstens das einfache Schöne, wo es ihm in guter Ausführung entgegentritt auf sich wirken zu lassen, es mit Dank und Freude anzunehmen.

Den verdorbenen Geschmack, das schwandendste Urtheil, die schreiendste Gedankenlosigkeit zeigt so ziemlich überall das Publikum, dem verhältnißmäßig am meisten Schledtes, Unkünstlerisches geboten wird, und das ist ohne Zweifel das Opernpublikum, welches eben leider die größte und oft ausschlaggebende Masse ist. Zumeist aus Elementen gebildet, die mit der Kunst in keinem engeren Zusammenhang stehen, sich nach mühevollen Tagewerk unterhalten wollen, daher nur dem sinnlichen Eindruck sich hingeben, bedrängt es sich überall als unthätig und verdirbt durch ungehört gespendeten, wo nicht gar künstlich, ja durch niedrige Mittel angeregten Beifall die Künstler, die zum Dank dafür wieder ihr Publikum verderben, so daß endlich der vollständige Ruin des Opernwesens nicht ausbleiben kann. Vom künstlerischen Gesichtspunkt steht das Treiben dajelbst längst unter dem Gefrierpunkt, und hätte die göttliche Kunst nicht so ein zähes Leben, sie wäre von da aus längst zu Grunde gerichtet.

Ein kleineres, der Kunst schon näher stehendes, daher auch meistens taktvolleres Publikum ist das der großen Symphonieconcerte und Kammermusikaufführungen. Obwohl auch hier die Mode und der Wunsch mitwirkt, durch den Wunsch solcher Aufführungen für „kunstverständig“ gehalten zu werden, nicht selten auch das Bestreben sich Stoff zum Kritisiren und Aesthetisiren zu verschaffen, — so ist doch durch den Umstand, daß fast Alle, die an solchen Concerten theilnehmen, selbst in. S. ausübend sind, schon für ein besseres Verständnis, für ein richtigeres Urtheil Bürgschaft geleistet. In manchem erhebt sich solch ein Auditorium sogar zu einer kräftigen Stütze der Kunstwahrheit, wenn es durch unwillkürliche und dadurch großartige Demonstrationen künstlich hinaufgeschraubte, durch Parteilichkeit auf den Schild erhobene Werke und Nüchternen verwirrt. Es gilt dann das göttliche Wort: „Dreinschlagen muß die Masse, dann ist sie respectabel.“

Weniger urtheilsfähig als bei den Instrumentalaufführungen zeigt sich das Publikum an manchen Orten bei Vocalconcerten, die hauptsächlich auf die Schätze früherer Zeiten angewiesen sind. Freilich wird das Urtheil der Menge hier auf die stärkste Probe gestellt, so daß die in ihr vorhandene Bildung sich sogleich erkennen läßt. Aber eben weil die Probe hier eine starke ist, darf das aus der Urne zufällig hervorpringende Urtheil für die leitenden Kreise nicht maßgebend sein. Das Publikum, dem eine ihm fremd geliebte Welt aufgeschloffen

wird, sollte eigentlich hier nur als eingeladener (wenn auch theilweise zugleich unterstützender) „Theilnehmer“ an dem Genuß der Kunst betrachtet werden. Jede andere Auffassung würde dem falschen seichten Geschmack in die Hände arbeiten, statt ihn zu beseitigen. Dorthin aber, wo die Ausführungen großer Chorwerke, Oratorien u. s. w. bereits festen Fuß gefaßt haben, wo das Volk schon Verständniß und Geschmack dafür gewonnen hat, dorthin mag der deutsche Musiker als ein seine Vorreiter mit Dank und Stolz die Blicke richten.

Wir kommen nun auf einen Theil des Publikums zu sprechen, der in der Tonkunst eine ganz eigenthümliche Stellung einnimmt; wir meinen den Dilettantismus. Doch müssen wir uns hier kürzer fassen, weil unser geehrter Mitarbeiter Hr. Dr. Aug. Kahler diesen Gegenstand kürzlich (in Nr. 43) vorweggenommen und so viel Nichtiges und Treffendes darüber gesagt hat, daß wir unsere Leser darauf hinweisen können. Mit Recht bezeichnen er den Dilettantismus als den Vermittler zwischen Kunst und Publikum. Wie derselbe nun seine Rolle auffassen sollte, und sie thatsächlich aufsaßt, das sei Gegenstand der folgenden Zeilen.

Wenn man die Kunst als etwas Hohes betrachtet, wozu sie sich doch im Lauf ihrer Entwicklung erhoben hat, nicht als etwas Handwerksmäßiges, woran man mit vornehmer Geringschätzung herablicken darf, so folgt von selbst, daß die „Vermittler“ bemüht sein müssen, das Publikum, soweit es möglich ist, an die Kunst heranzubringen. Sie müssen also mit der letzteren im Reinen, ihre Anschauung, wenn auch nicht ihre technische Aneignung, muß künstlerisch sein. Sie müssen sich aufwärts an die Kunst, nicht abwärts an das Publikum anschließen, müssen ein Glied der Kette sein, welche ihren Stützpunkt oben findet, nicht unten, wo sie keines bedarf.

Nun ist aber das die häufige Krankheit des Dilettantismus, daß er mehr geneigt ist sich an das Publikum zu schließen, als an die Kunst. Des Ersteren Urtheil ist oft sein Evangelium, Befall oder letzte Aufnahme bestimmen sein Glaubensbekenntniß. Was die Leute reden und sagen, wird mit ungläublicher Geschäftigkeit herumgetragen, und dadurch der Würde der Kunst Eintrag gethan. Den Fachmann aber verstehen sie dann am wenigsten, je künstlerischer seine Gesinnung ist.

Wir können den Dilettantismus in drei Erscheinungsformen betrachten: als genießend, ausübend und leitend. „Genießend“ ist er (wofür ihn nicht Vorurtheile beherrschen für die er selbst oft nicht kann, die er vielmehr meist von den „Handwerkern“ erbt) das wahre Publikum, welches mit Verständniß und lebhaftem Gefühl die Intentionen in den Kunstwerken verfolgt und die geistige Seite der Musik oft besser begreift, als der Fachmusiker, dessen Aufmerksamkeit zumeist auf die Technik gerichtet ist. „Ausübend“ ist er ebenfalls sehr respektabel, so lange ihn nicht die Eitelkeit plagt. Diese ist nun freilich schon eine ziemlich krankhafte Seite. Eine Dilettantin, die zu keinem „Solo“ gelangen kann, ein Instrumental-Dilettant, der gelegentlich einmal einem Fachmusiker seinen Platz vor dem Notenpult abtreten soll, ist überall ein klägliches Bild unbedingten Eigenbünkels. Trefflich aber ist der ausübende Dilettant (vorausgesetzt, daß er die nöthige Fähigkeit und Fertigkeit besitzt) im Ensemble des Chors und Orchesters. Immer mit Leib und Seele in der Musik, alle Mängelheit leicht überwindend, frisch in seinem Empfinden schlägt er oft den Musiker aus dem Felde, der bei aller Technik oft nicht die Spur von Sympathie für die Kunst hat, die er ausübt. Steht er dann unter einem wahren Künstler, der die vorhandenen Kräfte entschieden einem künstlerischen Ziele zuführt, so kommen oft die trefflichsten Leistungen zu Stande, die den Musikzuständen ungemein förderlich sind.

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung ist der Dilettantismus als Leiter von Kunstanstalten. So genöthigt der über allen Kleinigkeiten Interessen, Rivalitäten, Eitelkeiten und darans entspringenden Reibungen stehende Kunstverwand sehr geeignet ist,

Kassen zu übernehmen, die dem Künstler drückend sind, Ordnung aus der Unordnung zu schaffen u. s. w., so wenig gelingt es ihm günstig eingreifen in Verhältnisse und Dinge, die rein künstlerischer Natur sind; am wenigsten kann das rein Technische in seine Sphäre fallen, da er dazu meist nicht die speciellen Fachkenntnisse besitzt. Es ist daher dem Künstler oft mit Recht eine sehr drückende Empfindung, wenn er seine Leistung und den Weg den er einschlägt von Leuten richten lassen, oder vor ihnen verantworten muß, von denen er weiß, daß sie keine genaue Vorstellung von der Sache haben. Er möchte deshalb oft thun wie jener alte griechische Künstler, der einen großen Kaiser mit den Worten zurechtwies: „Sieht du nicht, wie meine Farbenreiber dich anlachen?“ Die Beschäftigung mit den Details ist eine usurpation, die nur verkehrte Resultate zu Tag fördern kann und kein Vertrauen erzeugt, weder beim Publikum noch bei den Fachleuten. In der Regel müßten also Kunstanstalten, welche dankenswerther Weise von Dilettanten gegründet worden sind, so organisiert werden, daß der ganz künstlerische Theil der Leitung in die verantwortlichen Hände eines oder mehrerer tüchtigen erprobten Fachmänner gelegt würde, und dieß ist auch thatsächlich bei allen Anstalten durchgeführt, die entscheidenden glückliche Resultate anzumeynen haben. Dagegen ist freilich auch nicht zu verschweigen, daß dort, wo man der Mitwirkung tüchtiger Kunstverständigen sich ganz entschlagen zu können glaubte, entweder höchst einseitige und falsche, wo nicht gar rein speculative und demoralisirende Zustände erwachsen sind, denen wir das verflüchtigteste Dilettantentum noch vorziehen müssen. *Exempla odiosa sunt!*

## Recensionen.

### Werte für mehrstimmigen Gesang.

G. W. Wir haben wiederum eine Anzahl Werte vor uns, die zum Theil schon vor längerer Zeit erschienen, und jetzt von den Verlegern beaufs einer „Auffrischung“ zur Besprechung eingekendet sind. Wir hätten gegen einen solchen „Wiederbelebungsproceß“ nichts einzuwenden, wenn er nur zu früh eingetragte noch lebensfähige Produkte betraf, aber in der Regel soll er bei der zahlreichen Classe der Padenhüter noch einige Procente der Stroh-, Druck- und Papierkosten herausbringen, was die meisten dieser immer nur zur Vacuatur prädestinirten Geistesfinder gar nicht einmal verdienen. Häufig auch geschieht den Autoren selbst kein großer Gefallen damit, wenn die Erzeugnisse ihrer Jugend, oder die für bestimmte Zeit und Zweck geschaffenen Gelegenheitsstücke wiederum an das Licht hervorgeholt werden. Darum ist es unsere Absicht, künftig dergleichen nicht mehr zu den Novitäten gehörende Werte nur dann zu besprechen, wenn sie es durch inneren Werth verdienen, daß sie der Vergessenheit entziffen werden.

1. W. Schaufel, „Abschied“ für vier Männerstimmen. op. 2. Düsseldorf, Wih. Bayerhofer. Part. u. St.

Der allerlicke Text aus R. Quette's „Waldmeisters Brautfahrt“ wird in ganz stimmgerechter Weise verarbeitet; die Composition mag vermöge einer gewissen Glätte in Dilettantentreiben Eingang finden, nur darf man keine Ansprüche auf Originalität und besonderen Schwung machen. Einige allzu grelle Reminiscenzen (W. d. e. Schwertlieb), sowie die schädlichen Textwiederholungen hätten vermieden werden können.

2. Wih. Knappe, drei deutsche Lieder für Männerchor. Düsseldorf, Beyer & C.

3. W. Knappe, drei Lieder für Männerchor. op. 5. Düsseldorf, Wih. Bayerhofer. Part. u. St.

Diese Chöre sind bedeutend, besonders die zweite Sammlung; es zeigt sich die Hand eines alten Praktikers und ein um gute musikalische Ideen nicht verlegener Kopf. Die erstere ließ sich bei dem langjährigen Dirigenten des Düsseldorf'schen Männergesangvereins wohl

voraussetzen, und darum zeigt das op. 5 vornehmlich sehr wirksame Chöre, die trotz ihrer theilweisen großen Ausführung (Nr. 3 der Krieger) gleich spannen bleiben. Aber tüchtige Sänger werden erfordert; nun — da wir gegenwärtig eine Menge sehr tüchtiger Liedertafeln besitzen, so wird es auch nicht schwer fallen, diesen guten Erzeugnissen die verbiente Verbreitung zu verschaffen. Diese wünschen wir ihnen aus voller Ueberzeugung, denn sie sind durch Kraft, Ernst und ihre musikalische Reife ein vorzügliches Gegengift gegen Alt- und Conforten.

4. Otto Bach, sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Wien, H. F. Müller's Witwe. Part. u. St.

Einige Nummern sind recht geliebt gemacht, wie das „Maidelied“, „Herbstlied“ und „Morgenlied“, und frisch empfunden; andere dagegen, wie „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“, „Frühlingsglaube“ und „Wanderers Nachtlieb“ laborniren schon mehr an banalen Phrasen, die zum poetischen Text nicht besonders passen. Zum guten, wirksamen Vortrag gehören übrigens Sänger, die sehr viel pp anhalten können, und das ist, wie bekannt, nicht allzu leicht.

5. Otto Bach, sieben Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Part. u. St.

Wir kennen diese Sammlung auch schon seit geraumer Zeit; noch heute eben so wie vor sechs oder sieben Jahren erkennen wir uns an ihrem Werthe, und eben deshalb fähren wir uns denowenig, sie dem Publikum der „Deutschen Musikzeitung“ als eine Perle in dem Genre der Lieder für gemischten Chor bringend zu empfehlen. Daß der berühmte Philologe und Archäologe nebenbei einer der größten Musikästhetiker aller Zeiten ist, hat er der Welt durch seinen „Mozart“ hinlänglich bewiesen; aus der vorliegenden Fiedersammlung erkennen wir aber auch, daß er ein sehr tüchtiger, praktischer Musiker ist, der wahrlich nicht bloße dilettantische Studien gemacht hat; die Schreibart ist tabellos, wahrhaft polyphon, demgemäß nur die Folge angedehnter, contra-punktuistischer Arbeiten; die Erfindung ist niemals alltäglich zu nennen, und könnte man hier und da auch wohl ein bißchen mehr melodischen Schmuck wünschen, so müssen doch die vielen rhythmischen Eigentümlichkeiten und die Wahrheit des Ausdrucks das lebhafteste Interesse an der Sammlung regen halten. Wir heben vorzugsweise die Lieder „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“ und „die linden Lüfte sind erwaht“ hervor; letzteres ist fänsinnig gehalten und macht durch die canenische Führung zwischen Sopran und Tenor 1, und einige kleinere pikante Zimierungen in den übrigen Stimmen eine originelle, große Wirkung. Unter den vielen und bekannten Compositionen dieser Texte stellen wir die Bach'schen mit in die erste Reihe; wenigstens überragen sie unendlich weit die vorher genannten Arbeiten von Otto Bach.

6. F. Gustav Jaussen, zwei geistliche Gesänge für gemischten Chor. op. 21. Cassel, Carl Vuchardt. Part. u. St.

Der Componist hat die Chöre S o p h t gewidmet; man könnte darnach vermuten sein, in ihnen etwas von der S o p h'ischen überwuchernden dramatischen Harmonik zu vermuthen. Die finden wir freilich nicht; seine Harmonien sind mehr schlichter, einfacher Natur, ohne aber gemeinplötzlich zu werden, sie haben uns durch würdevolle Haltung angeprochen. Der erste Chor, „das Vater unser“ (Es-dur) gibt die sieben Bitten nach einander ohne besonderen contra-punktuistischen Aufwand; der Componist hat mehr auf melodiose, leicht fangbare Stimmführung gesehen. Nur zum Schluß hat er die Worte: „denn dein ist die Kraft“ etwas breiter, ausgebehnter behandelt und dadurch eine ganz hübsche Ziehung erzielt. Rhythmisch und melodisch-interessante Motive haben wir allerdings vermist, mitunter hätte der Autor, dem es wahrhaftig nicht an Talent zu fehlen scheint, sogar etwas wäherlicher sein können, denn Sätze wie:

und



streifen schon an das Gebiet der bloßen Phrasen, wenn sie auch ganz angenehm klingen. — Die Motette „Herr, gebente unser nach deiner Barmherzigkeit“ Fis-moll; ist größer und auch musikalisch bedeutender; nur gegen die ersten acht Takte des Sologefanges (Fis-dur) „Zu die o Herr, erhebe ich meine Seele“ und die darauf folgende Wiederholung vom Chor haben wir gleichfalls die zu große Gewöhnlichkeit der Melodie auszufehen. Der Schluß dagegen „laß mich nicht zu Schanden werden“ ist sehr hübsch und charakteristisch. Trotz dieser Ausstellungen empfehlen wir die beiden Chöre doch den Sängereinen und protestantischen Kirchendörfern; sie werden ihre Wirkung nicht verfehlen.

## Hand's „Schöpfung“ in Glogau.

(Schluß)

Dagegen mag folgende Uebersicht historischer Werte, welche die hiesige Singsocietät im Verlauf der letzten Jahre zur Aufführung brachte, einen oberflächlichen Maßstab der Beurtheilung geben hinsichtlich der Geschmacksrichtung, welche man hier mit Vorliebe pflegt: Seb. Bach: Gottes Zeit ist die allerbeste (zweimal). — Händel: Judas Macabäus; Zepha. — Gluck: dritter Act des Orpheus. — J. Haydn: Schöpfung (zweimal); Jahreszeiten; Sturm. — Mozart: Requiem (mehrfach stückweise); ave verum. — Graun: Tod Jesu. — Veetshoven: Meeresstille und glückliche Fahrt; Clavierconcerte mit Chor und Orchester op. 80. — Fr. Schuber: Mirjams Siegesgesang und mehrere andere Choräle mit Instrumentation von Meinardus. — Kromberg: Glucke. — Mendelssohn: Paulus; Elias (erster Theil); 42. Psalm; Athalia; Athymne mit Chor; Walpurgisnacht; Verey-finalc u. a. m. — Gade: Comala. — Schumann: Paradies und Peri; Requiem für Wagnon; Zigeunerleben u. a. m. — Rob. Franz: Kyrie. — Meinardus: Simon Petrus, Oratorium; Weihnachtslied; Passionslied (beides für Chor) u. a. m.

Man könnte dieses Register noch anscheinlich vermehren durch Aufzählung der Titel kleinerer Chorstücke a capella und mit Begleitung des Claviers. Es handelt sich hier aber nicht um genaue Vollständigkeit, sondern vielmehr um ein allgemeines Bild der musikalischen Regsamkeit einer deutschen Mittelstadt, welche in jener Hinsicht ohne Zweifel nicht eben zu den unbedeutendsten gezählt werden darf. Denn das musikalische Bedürfnis und Vermögen hat sich hier — wie es wohl nicht überall der Fall sein dürfte — freigeig erhoben über vielfach widerstrebende unangenehme und hemmende Mängel, die an der Beschränktheit jeder kleinen Stadt zu haften pflegen.

Als Trägerin der musikalischen Lebensregungen muß die kleine Singsocietät bezeichnet werden, welche nach dem frühzeitigen Ableben ihres ersten ordentlichen Dirigenten, des thätigen Max Fieischer, seit 1853 an dessen Stelle Meinardus ernannte. Sie besteht etwa seit zwölf Jahren und zählt gegenwärtig nahezu 100 Mitglieder, wovon jedoch ein kleiner Theil nicht singt, sondern nur hört und das Interesse der Casse fördert. Dazu ist das Element der Männerstimmen oft schwer zugänglich. Auch fehlt es nicht selten an genügenden Substitutionsmitteln und der beschränkte Etat vereitelt zuweilen die festeren und schönsten Pläne. Der Mangel an Solocantanten macht häufig die Hilfe auswärtiger Sängereinen und Sänger erforderlich. Das zu den Aufführungen benutzte Orchester muß jedesmal erst gebildet werden aus hier vorhandenen und zum Theil eifersüchtelnd entgegenwirkenden Mitteln, Privatisten und Militärmu-



sikern; und bei seinem Mangel an gemeinschaftlicher Uebung hat es manchnal große Schwierigkeiten in 2—3 Proben (mehr erlaubt der Etat nur selten) ein umfangreiches Werk wenigstens so gefällig einzustudiren, daß die Aufführung gewagt werden darf.

Mehrere andere hier thätige Musiciere bewegen sich in den Grenzen des Charakters von Privatgesellschaften und entziehen sich dadurch der öffentlichen Beurtheilung. Gleichwohl steht es auch von diesen Seiten her nicht an entgegenstehenden Operationen, welche jedoch auf die wachende Kraft und Selbständigkeit der Singfabriem in Ueberrindung mannigfaltiger Widerwärtigkeiten nur wohlthätig und fördernd zuwirken und in diesem Sinne Dank verdienen.

Die Summe jener sämmtlichen und ähnlicher anderer oft gleichzeitig hemmend zusammenwirkenden Hindernisse und Mißstände läßt denn einen beschränkten Einblick aus das, was trotz alledem noch geleistet wird, als wohl berechtigt erscheinen. Die oben erwähnte letzte Aufführung der „Schöpfung“, welche als eine wohlgegangene bezeichnet werden darf, legt wieder ein neues Zeugniß ab für die Sieghaftigkeit unselbstthätigen Strebens im Dienste des ewig Wahren und Schönen. Gleichwohl aber hat das Haydn'sche Meisterwerk die Ueberringung besetzt, daß Alle, die gering von demselben denken, an der Kunst, zumist aber an sich selber ein großes, schwer gut zu machendes Murrecht begehen. Denn sie säßern den heiligen Geist!

Die lautere schöne Freude am reinen Schaffen, welche sich in Papa Haydn's Schöpfung zu einer Form des Gottesdienstes aus innigem kindlich einsaltigen Gemüthe ausgestaltet, mag an einem aufklugen, lebenssatten, frühesten Materialisten, an einem ausgeblühten Schwanter spurlos unverstanden vorübergleiten, ihm etwa zum Gegenstande saden Spottes und feilen Wises, oder blafirten Widerwillens werden, wie jenen modernen jungen Leuten, welche sich im Dienste der Partei Haare und Nasen lang wachsen lassen; einen offenen, für das Wahre im reinen Gemande der einfach schönen Kunstgestalt empfänglichen Sinn dagegen wird die Frische und das mit rührender Pietät vor der Geselligkeit der schönen Form ausgebaute Maß der Haydn'schen natürlichen oder nie unedlen Ausdrucksweise stets „ermuntern wie der thauende Morgen“ und „wie die Kühle des Abends erquiden“.

Nur ein störendes Element enthält die Partitur. Das sind die glücklicherweise sehr entbehrlichen Fosaunen. Schwerefällig und unhöflich fallen dieselben überall nur bedenkend und potternd über die Singstimmen und den Geigenton her und schneiden bei der Reinetät des Ganzen ein etwas ins Komische fallendes Gerengfügigheit. Der Fosaunenbau tummelt sich als achtsaftiger Trabant unwillig mit dem Contrabasson umher, der sich seiner Gesellschaft hindern gegen entliege. Die beiden anderen Stimmen werden auf Gnade und Ungnade dem Chor der Robrinstrumente einverleibt und müssen es sich gefallen lassen, als Farce verbraucht zu werden. — Daß der Fosaunenchor als solcher viel zu mächtig ist, um nur allgemeinen Tuitwirkungen zu dienen, daß vielmehr in diesen wie stets seine grandiose Selbständigkeit bewahrt bleiben muß; das haben unsere Grosfeltern noch nicht klar gewußt, und nur in ausnahmweisen Fällen davon Zeugniß abgelegt, daß sie es ahnten. Berlioz hat unferes Wissens zum ersten Male den würdigen Gebrauch der Fosaune ihrer ganzen Wirksamkeit nach erschöpfend festgelegt und gegen die früher übliche Anwendung protestirt. In seinem Grand traité d'Instrumentation etc. heißt es u. a.:

„On peut voir dans un foule de partitions, fort belles d'ailleurs, les Basses doublées presque constamment à l'unisson par un seul Trombone. Je ne connais rien de moins harmonieux et de plus vulgaire que ce mode d'instrumentation. Le son du Trombone est tellement caractéristique, qu'il ne doit jamais être entendu que pour produire un effet spécial; sa tâche n'est donc pas de renforcer les contre-Basses, avec le son desquelles, d'ailleurs, son timbre ne sympathise en aucune façon. — Cet instrument a besoin de l'harmonie. — Beethoven l'a employé quelques fois par paires, comme les

Trompettes; mais l'usage consacré de les écrire à trois parties me parait préférable.“

Bei der hiesigen Ausführung wurden die Fosaunen einfach gestrichen, was dem Werke und namentlich seinen chorischen Theilen keinen Abbruch that, und daher nur empfohlen werden kann.

Außerdem wurde in dem Allegro des bekannten Schlußduetts zwischen Adam und Eva zu Gunsten der Gesamtwirkung eine rein formale Wiederholung übergangen (vergl. die Wiener Part. 1800 von pag. 275, dritter Takt erstes System bis pag. 280, sechster Takt zweites System). Durch diese „Sprung“ geminnt das betreffende Allegro an der ihm eigenthümlichen Lebendigkeit und herzlichen Munterkeit, welche durch die ausführende Wiederholung eines an Erfindung und Inhalt zumal keineswegs sehr herderschenden Sazes den Charakter des Gedehnten, Schleppenden annimmt, während Alles auf den nahen Schlußchor hindrängt. Trotz einer auf dem Wege anonymer brieslicher Mittheilung anzudehnten, öffentlichen Rüge wegen solchen willkürlichen Behaftens gegen ein gelungenes (!) Tonstück“ ist, wie gesagt, bei der Ausführung oben bezeichneter Raub an dem Werke begangen worden.

Zum Schluß sei noch einer jungen Sängerin gedacht, welche beide Sopranpartien (Gabriel und Eva) mit schönen Stimmmitteln und Anerkennung vom Seiten des Auditoriums sang. Wenn sie ihre Schule gänzlich vollendet haben wird, darf man ihr und der Kunst eine freundliche Zukunft versprechen. Sie ist Schülerin des Herrn Mantius in Berlin und heißt Johanna Schade.

## Corales.

(Concertbericht.)

(Quartett.)

S. B. Die zweite Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger bot ein eigenthümliches Interesse, indem sie ein Quartett von Fr. Schubert (G-dur), und ein neues von dem Concertdirector der Gesellschaft der Musikfreunde, Herrn Joh. Herbeck zu Gehör brachte, und dadurch eine ganze Richtung offenlegte, deren Entwicklung das Nachdenken aller Kunstfreunde in Anspruch nehmen muß. Nach Beethoven verlor sich allmählig in der Quartettmusik der eigentliche Quartettstil, die Gleichberechtigung jeder Stimme, daher die Durchföhrung bestimmter Motive in allen vier Instrumenten, und es trat analog dem Verfall der Polyphonie in der Chormusik, die Homophonie, das Vorherrschende der Oberstimme als charakteristisches Merkmal hervor. Zugleich spaltete sich das ganze Genre in zwei Richtungen nach Seite der Form. Spöhr und Mendelssohn hielten an den schönen Verhältnissen der Sonatenform fest, während Schubert zwar diese als Rahmen beibehielt, sie aber durch seßlose Ausbildung und Ausdehnung der Seiten- oder Zwischenföge (Episoden) bis zur Unkenntlichkeit ummodelte, und dadurch in die Form der „Phantazie“ überging.

Schumann, obwohl vielfach mit Schubert verwandt, hielt sich doch mehr an Mendelssohn und steht sogar zu Schubert darin im Gegensatz, daß er die Seitenföge gar zu geringfügig behandelt, sie fast verschwinden ließ vor den überwiegenden Hauptfögen. Unsere jüngeren Componisten schließen sich nun je nach Temperament und fanföhrlicher Ueberringung an eine dieser divergirenden Richtungen an, sie bis ins Extrem verfolgend, wohl

\*) Man kann noch in einer Menge übrigen schöner Partituren die Föße fast durchgängig von einer Fosaune im Einklang verdoppelt finden. Ich wüßte nicht, was unharmonischer und gemeiner wäre, als diese Art zu instrumentiren. Der Ton der Fosaune ist so charakteristisch, daß er nie anders gehört werden darf als zur Erzeugung einer besonderen Wirkung. Ihre Aufgabe also ist nicht, die Contrabässe zu verstärken, mit deren Ton übrigens ihre Klangfarbe auf keine Weise verwandt ist.

Dieses Instrument bedarf der Harmonie. Beethoven hat es einmal paarweise angewendet, wie die Trompeten; allein der geföhrliche Brauch, es in drei Stimmen zu schreiben, scheint mir den Vortzug zu verdienen.“

Von Fr. Chrysander's „Händel“ ist so eben der zweite Band erschienen. Ein dritter Band wird im nächsten Jahr nachfolgen und das Werk beschließen.

Am 7. Gewandhausconcert in Leipzig ist eine neue Symphonie von Jadasohn mit Beifall aufgeführt worden. — Von den Entree-Concerten unter v. Bronsart's Leitung haben bisher zwei stattgefunden; das Programm enthielt jedoch außer zwei Violinen von Lisi fast nur Nummern anerkannter Meister, wie Beethoven, Mendelssohn, Nicolai u. A.

Im dritten Gesellschaftsconcert in Cöln ist Beethoven's Missa solemnis aufgeführt worden. — In einer Versammlung der „musikalischen Gesellschaft“ hat der junge Violonist Auer aus Ungarn mit „ganz entzückendem und außergewöhnlichem Erfolg“ gespielt.

Die Verlagshandlung des „Allgemeinen deutschen Commersbuches“ von Sikher und Erk, N. Schwanberg und C. in Laar hat einen Preis von 30 Ducaten für die besten Compositionen von sechs neuen humoristischen Violinen des Dichters des Ichthyosaurus, des Robensheimers, des Enderle von Ketsch u. s. w. angeschrieben. Die Texte versendet die Verlagshandlung auf Verlangen umgehend unter Kreuzband franco.

Die Blätter für Kunst u. m. m. aus St. Petersburg: Das erste Concert der russischen Musikgesellschaft sollte den 24. October stattfinden, das Programm war folgendes: Overture und Introduction aus der Oper: „das Leben für den Czar“ von Glinka, Concert in G-dur von Beethoven gespielt von Anton Rubinstein, Overture zu den „Abenergeren“ von Chernbini, Krönungsantken in D-dur von Händel, Symphonie Es-dur von Schumann. Durch die Landesstraner in Folge des Todes der Kaiserin ist das Concert angelegt; man spricht von einer dreiwöchentlichen Trauer. Eine Entschädigung bieten den Musikfreunden die gesellschaftlichen Zoielen an jedem Sonnabend bei Rubinstein. Einen neuen Reiz haben dieselben diesen Winter durch die Mitwirkung des vortrefflichen Geigers Henri Wieniawski erhalten, der sich ebenso durch sein feines Spiel, als durch seinen unerschöpflichen Humor auszeichnet. Die Orchester-Matinées auf der Universität unter der Leitung von Carl Schuberth haben den 16. October mit einer sehr gelungenen Aufführung der Es-dur-Symphonie von Mozart, einem Quartett von Haydn, und der Overture „Dame Kobold“ von Reinecke begonnen.

Ein neues Porträt der Frau Clara Schumann, lithogr. phirt von Hanziängl, erschien so eben im Verlage von Rieter-Viederemann.

#### Wien.

Unsere Oper hat mit der Aufnahme von Verdi's Rigoletto in das „deutsche“ Repertoire einen weiteren Rückschritt auf künstlerischer Bahn gemacht. Von einer Vervollständigung des Repertoires durch die mehrgestaltigen Opern Gluck's und Mozart's verlässt kein Wort. Vielmehr zieht ein neuer bester Geist in das neu zu erbauende Theater vor dem Karnthenerthor. Die „angestrebte“ Verpachtung der Opernbühne ist officiell bekannt gemacht worden.

## Concert-Ankündigungen.

Am 2. December Mittags halb 1 Uhr im f. l. Redoutensaal: 2. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung des Hrn. Director Herbed.

Am 2. December Mittags halb 1 Uhr im f. l. Hofopertheater: 3. Philharmonisches Concert unter der Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff. (Beethoven, Overture zu Elymont. — Mozart, Serenade für Blasinstrumente. — Mehl, Arie aus Josef (Herr Walter). — Mendelssohn, Overture zu den Hebriden. — Beethoven, Symphonie Nr. 8 in F-dur.)

Am 2. December Abends 5 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger. (Schumann, Quartett in

A-dur. — Rubinstein, Pianoquartett (Herr Dunstl, Doppfer, Klein, Reinecke und Wittmann). — Beethoven, Quartett in E-moll.)

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im f. l. Redoutensaal: Concert des Männergesangsvereins. (Mendelssohn, Leipzig in Kolonos.)

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im Saal der Landstände: Concert des Pianisten Rudolf Scherida.

Am 8. December Abends 7 Uhr im Musikvereinsaal: Abendconcert des Singereins unter Leitung des Herrn Director Herbed.

Am 9. December Mittags halb 1 Uhr im Saale des Musikvereins: Concert der Pianistin Albertine Zadorf.

Am 9. December Abends 5 Uhr im Musikvereinsaal: 4. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger.

## Anzeigen.

### Neu erschienene Musikalien.

Für Chor.

Ferdinand Hiller, Gesang Heliosens und der Nonnen. Hymne für eine Altstimme, Tenor und kleines Orchester op. 62. — C. A. Mangold, Abraham. Oratorium nach Worten der heil. Schrift op. 65. — A. B. Marx, vollständige Chorhalle. — A. B. Marx, Sammlung vorzüglicher Choräle, für den Gebrauch in Singereinen und Chorkantaten zusammengestellt. — B. Motzian, Abraham. Oratorium nach dem alten Testament. — Anton Rubinstein, Das verlorne Paradies. Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach J. Milton. — K. M. v. Sadanau, der 50. Psalm für Chor und Solostimmen. — W. Stabe, Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. — W. F. Veit, Symphonie für Orchester in E. op. 49. — G. Vierling, Frohlockt mit Händen alle Völker. Motette für 2 Chöre op. 25. — — Richard Wagner, Tristan und Isolde. Handlung in 3 Aufzügen. Vollständiger Clavierauszug von H. v. Bakow.

Für Pianoorte zu zwei Händen.

Chr. Fink, 2 Sonatinen op. 16. — Niels W. Gade, der Kinder-Christabend. Kleine Clavierstücke op. 36. — Th. Gouvy, 3 Serenaden op. 27. — St. Heller, Allegro pastorale op. 95. — Ferd. Hiller, Capriccio op. 88. — J. Raff, Frühlingsboten. 12 kleine Clavierstücke mit Fingersatz op. 55. — K. Reinecke, Rottorno op. 20. — Hans Schmitt, 3 Clavierstücke op. 1. — W. F. Veit, Ballade op. 45. Impromptu op. 51. — R. Volkmann, Nach der Pieder 3. Heft.

Für das Pianoorte zu vier Händen:

K. Reinecke, Impromptu über ein Motivo aus Schumann's Manfied. Arrangement. — W. F. Veit, Symphonie in G. op. 49. Arrangement vom Componisten. — R. Volkmann, Quartett in G-moll op. 24. Arrangement von Joseph Dachs.

Für Pianoorte und Violone:

L. v. Beethoven, 7. Symphonie in A-dur op. 92. Arrangement von Fr. Hermann. — G. F. v. Eyllen, Sonate in F. op. 5. — Ferd. Hiller, Loccata, Adagio und Capriccio. Violonistück mit Pianoorte. op. 87.

Für Gesang und Pianoorte:

J. Seb. Bach, 9 Sopranarien und 9 Baskarien aus verschiednen Cantaten, bearbeitet von Rob. Franz. — H. Esser, 6 Pieder op. 62. — M. Jensen, 7 Gesänge aus dem spanischen Piederbuch von Geibel und Heise op. 4. — J. F. Kittl, 7 Gesänge für Sopran op. 56. — Carl Löwe, 3 Balladen op. 129. Piederstücke 5 Pieder op. 130. — Heinrich Marschner, 6 Pieder op. 191. — Otto Scherzer, Piederbuch. 1. Theil enth. 25 Pieder.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagne.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Häfing**, vormals **G. F. Wäber's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Postämter und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. II. — Familien: Briefe von Fr. Schubert. — Rezensionen. — Vocales. — Correspondenz aus Leipzig. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

## Allgemeine Musikzustände.

Von **S. Wagne.**

II.

### Künstler, Lehrer und Lehranstalten.

Wenn man von Verfall der Kunst, von schlechten Musikzuständen spricht, so muß man vor Allem die Künstler zur Rechenschaft ziehen. Schlechte Zustände sind nur da, wo es keine ächten Künstler gibt, oder wo deren zu wenig sind. Sie haben den guten und den schlechten Samen in der Hand; streuen sie den schlechten aus, so kann keine gute Frucht aufgehen. Man müßte namentlich die letzten 30—40 Jahre rein verschlafen haben, wollte man diese Beobachtung nicht gemacht haben. Was war's doch, was z. B. das Virtuosenwesen so lange aufrecht erhielt und andere edlere Bestrebungen nicht aufkommen ließ? Die bedauerliche Gesinnung der Künstler, die dem Götz, „Publikum“ opfernd! Was war's, was die Oper ruinirte? Das musikfeindliche Wesen der Sänger, die sich zu Allen hergaben, wenn sie nur den Beifall der Gallerien und des zum Theil urtheilslosen Logenpublikums gewannen. Was war's, was die Lehranstalten hinderte, durch Bildung wahrer Kunstmenschen allenthalben bessernd einzugreifen? Der verkettete Standpunkt Jener, welche bilden sollten! Was ist's noch heute, was das musikalische Deutschland abhält, ebenso vorzügliche Zustände zu schaffen, wie es die trefflichsten Componisten für jede Gattung der Kunst aufzuweisen hat? Es ist die ungenügende Zahl ächter Künstler, die weiter in das Wesen und die Bedürfnisse der Kunst eingebrungen sind, als ihr nächstes Interesse erscheint; die lieber selbst Schaben leiden, ehe sie etwas thun, was die Kunst compromittirt; die an dem Edelsten hängen und das Gemeine von sich weisen; die namentlich die „einträglichen“ Stellen, mit denen sie das Glück begnadet hat, nicht mißbrauchen um ihrer Eitelkeit zu fröhnen,\* sondern als kostliche Gelegenheit betrachten, um dem Aechtesten neuen Boden zu gewinnen!

Doch was vermag hier zu helfen?! — Nur die That, nur die Vereinigung aller künstlerischen Gesinnten, die Unterstützung aller nützlich Wirrenden, die consequente Ueberwachung und, wo's noth thut, beharrliche Bekämpfung Jener, die entweder im alten Geleise bleiben, oder die als rasende Rolande einer nebelhaften Zukunft in die Hände arbeiten, statt dem was wir schon haben in weiteren Kreisen Bahn zu brechen. Ob jene „Vereinigung“ nun geschähe durch moderne Associationen, Conkünstlervereine u. dgl., oder durch kräftiges Wirten Einzelner, die Alles mit sich fortziehen — immer wird es nöthig sein, die höchsten Kunstinteressen vor Augen zu haben. Die

Künstler müssen sich das Wort geben im Sinne wahrer Kunst zu wirken, und dort, wo ihnen Gelegenheit gegeben wird, Farbe zu bekennen, dieß auch frei und rücksichtslos thun. Denn — und wir kommen hier auf eine wichtige Seite des Künstlerlebens — eine der häufigsten und nachtheiligsten Charakterzüge unter den heutigen Musikern (wie auch wohl in andern Sphären der Gesellschaft) ist der Mangel an — Muth! Man will es mit Niemand verderben; man raisonnirt im Stille und unter vier Augen, getraut sich aber nicht den Betreffenden in's Gesicht zu sagen, was man von ihrem Treiben hält. Man verwirft schlechte Richtungen der Kunst, ist aber der Erste, der, wenn die Vertreter derselben persönlich am Kampfplatz erscheinen, den Hut bis auf die Erde zieht, und in demüthiger Stellung den Besehlen und Orakelsprüchen horcht, die als Parole ausgegeben werden.

Eine andere Schattenseite im Charakter unserer ausübenden Künstler, die freilich mit der vorherbedachten in Verbindung steht, ist das Wanken und Schwanken ihrer Ansichten über Kunst, hervorgerufen durch Mangel an historischen und ästhetischen Studien. Man kann nach der gemachten Erfahrung, daß einige neuere Componisten, die zuerst mit Mißtrauen aufgenommen wurden, sich später dennoch Bahn gebrochen haben, ja da und dort förmlich „in die Mode kamen“, zu seiner klaren Ansicht darüber gelangen, ob denn nicht doch vielleicht auch das Alerneueste in einiger Zeit „beliebt“ sein werde; man will sich daher bei der möglichen künftigen „Herrschaft“ nicht in Ungnade setzen, man trachtet sich dem Neuen zu akkommodiren, um allezeit schlagfertig dazustehn und das vielleicht bald allgemein „Verlangte“ bieten zu können. Solche Künstler sind wahre Krämer, keine rechten Kunstmenschen; sie haben keine Vorstellung von der Höhe jener Kunst, die wir schon besitzen, schwinden vielmehr in dem Ocean der Eitelkeit und der veränderlichen Tagesmeinung. Sie heucheln Verehrung für Bach und Beethoven, lassen aber in Allem erkennen wie weit sie davon entfernt sind, deren Inhalt und Wesen zu verstehen. Sie blähen sich auf, als wären sie die Könige und jene Meister die Diener. Sie entblöden sich nicht, die äußersten Gegensätze nebeneinander zu stellen, als wären sie einer Quelle entsprungen, hängen ihren Productionen den weiten und geistreichen Mantel: „historisches Concert“ um, und erwerben sich auf diese Weise den zweideutigen „Dank aller Kunstfreunde.“

Ein weiterer Grund jener Selbsttäuschungen ist die häufige Verwechslung des auf dem allgemeinen Boden des politischen Lebens Vorgehenden mit dem, was sich in der künstlerischen Production ereignet. Man ruft überall in der Welt, und mit Recht, nach Verbesserungen und Fortschritt, und wendet diesen Ruf statt auf die Kunstzustände, wo er sehr berechtigt ist, auf die Kunst selber an. Man verlangt Fortschritte in der Composition, und weiß nicht, wie heillos schmer es ist, und was dazu gehört, auch nur annähernd so Treffliches zu schaffen, wie es schon vorhanden ist. Sei doch auch

\*) Wir bemerken ausdrücklich, daß wir bei Berührung dieses und anderer später gerügten Schäden keine bestimmte Persönlichkeit im Auge haben, sondern nur ein Benehmen tadeln wollen, das an verschiedenen Orten gleichmäßig constatirt wurde.

und jeder Componist vollkommen, der seine eigene arbeits klingende Sprache redet, selbst der, welcher mit seinem Instinct das Berechtigste des „Zeitbewußtseins“ herausfindet und in seinen Werken berücksichtigt. Aber man übersehe nicht, daß die Kunst zugleich allgemeinen Forderungen unterliegt, daß auch die Subjectivität in den Rahmen des Ganzen passen muß, wenn sie Wirkung und Anerkennung finden will; — man unterscheide ferner zwischen relativer und absoluter Höhe. Was in unserer Zeit das verhältnißmäßig Höchste und Gelungenste ist, hat deßhalb noch keinen Anspruch überhaupt ein Höheres und Gelungeneres zu sein. Die richtigste Erkenntniß, der eifrigste Fleiß vermögen nicht Thaten zu vollbringen, die dem Genie zu vorbehalten sind. So vermögen auch die trefflichsten, an sich dankenswertheften Leistungen auf theoretischem Gebiet, wie wir sie heute mit Freude begrüßen, kein einziges Genie zu Stande zu bringen, denn die Erscheinung und Entwicklung eines solchen beruht sicherlich auf ganz anderen, unerforschlichen Voraussetzungen. Versuche, durch Theorie, sei es mathematische oder philosophische, Kunstwerke zu erzeugen, haben keine andere Aussicht auf Erfolg, als jene, wie sie Göthe in der Person des „Hummeltalus“ trefflich parodirt.

Vergleichen Ueberzeugungen scheinen bei unserm gewöhnlich zum Denken wenig angelegten Künstlervolk noch nicht festen Fuß gefaßt zu haben, und in der Dunkelheit der Begriffe richtet man die Augen ängstlich nach einem Leitstern der aus der Finsterniß führen könnte. Statt der unwandelbaren „Kunst“ die in allen Brechungen ihrer Strahlen doch immer dasselbe Princip ausspricht, geht man aber dem Irthum „Publikum“ nach, und geräth immer tiefer in den Sumpf. In neuester Zeit sind es zwei Erscheinungen, die die Köpfe vieler Musiker verwirren: Die Erfolge Wagner's in der Oper, und die Mißerfolge Liszt's im Concertsaal. Man vergleiche aber einfach die Elemente, welche dort und hier das „Publikum“ bilden, — man halte ferner gegeneinander, gegen wie geartete Kunstwerke der Eine und der Andere nach einem Uebergebigkeit ringt, und das Räthsel wird sich lösen. In der Oper singt Wagner vor einem minder gebildeten Publikum, weil dort das Vollkommene, selbst von Wagner als unüber-trefflich Bezeichnete (Gluck, Mozart) als solches noch nicht

erkannt ist, weil es entweder gar nicht, oder nur selten, oder in unangenehmer Weise zur Aufführung kommt, und gerade das Mangelhafte durch Gewohnheit Geltung erlangt hat, und vom Unverstand dem Componisten in die Schänze gehoben wird; weil endlich die neuere Oper im Allgemeinen an Principlosigkeit leidet, und ihr gegenüber Wagner als berechtigter Reformator erscheint. — Im Concertsaal vor einem gebildeteren Publikum siegt Liszt nicht, weil das wahrhaft Schöne, wie es durch Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn zur Erkenntniß desselben gelangt ist, zu feste Wurzeln geschlagen hat, um neben sich das Häßliche zu dulden. Auch ist Wagner entschieden begabter als Liszt.

Es ist daher kein ungeschickter Schachzug Jener, welche der allerneuesten Kunst Bahn brechen wollen, daß sie vorerst ihr Publikum in seiner Forderung herabzustimmen suchen, indem sie es daran gewöhnen, über Unvollkommenheiten hinweg-zugehen. Dieß geschieht durch häufige Vorführung solcher Werke, die einem großen Namen angehören, auch noch in irgend einem Zusammenhang mit den Meistern stehen, doch aber in gewissen wichtigen Dingen von der Reinheit und Vollkommenheit abgewichen sind. Ist jene Absicht erreicht, dann findet wohl auch das noch Unvollkommnere, sofern es nur durch Raffinement einigen Erfolg bietet, Anfang und weitere Verbreitung. Wir dürfen uns hier nicht verlagern auf die Zusammenstellung der Concertprogramme einzugehen. Trifft doch das, was wir zu sagen haben, hauptsächlich Künstler, nämlich solche, die zugleich Concertdirigenten sind.

Man hört häufig ausrufen: „Gott! diese Mozart'schen, Beethoven'schen, Mendelssohn'schen Symphonien u. s. w. hat man schon so und so oft gehört, es ist ja gar kein Bedürfniß mehr, sie anzuhören; wir spielen sie zu Hause vierehändig und kennen sie längst auswendig. Geht uns Neues, was uns mehr interessiert, was wir kennen lernen möchten!“ Gut! Wir gehören selbst zu Jenen, denen das Neue, d. h. das noch nicht oder selten Gehörte Freude macht, und die es erlebt haben, daß man bei dem Schönsten und Herrlichsten, wenn man es schon genau kennt und sehr oft gehört hat, in einem dumpfen, traumhaften Halbchlaf versinken kann, und daß mehr das Interesse an der Ausführung, wenn solche gut ist, als

## Feuilleton.

### Zwei Briefe von Franz Schubert \*).

Der erste ist aus Jelsky vom 18. Juli 1824 datirt und an seinen Bruder Ferdinand gerichtet. Er lautet:

Ueber Deine Quartettgesellschaft würde ich mich nun so sehr, da Du den Ignaz dazu zu bewegen vermochtest. Aber besser wird es sein, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem Alles von mir gefällt. Die Erinnerung an mich ist mir noch das Liebste dabei. War es bloß der Schmerz über meine Abwesenheit, der Dir Thränen entlockt, die Du Dir nicht zu schreiben getraustest? Oder fühltest Du bei dem Andenken an meine Person, die von ewig unbegreiflicher Sehnsucht gedrückt ist, auch um Dich ihren träuben Schleier gehüllt? Oder kamen Dir alle die Thränen, die Du mich schon weinen sahst, in's Gedächtniß? Dem sei nun, wie ihm wolle, ich fühle es in diesem Augenblick deutlich, Du oder Niemand bist mein innigster, mit jeder Faser meiner Seele verbundener Freund! — Damit Dich diese Zeilen nicht vielleicht verführen, zu glauben,

ich sei nicht wohl, oder nicht heiteren Gemüthes, so beileie ich mich, Dich des Gegentheils zu versichern. Freilich ist's nicht mehr jene glückliche Zeit, in der uns jeder Gegenstand mit einer jugendlichen Glorie umgeben scheint, sondern jenes fatale Erkennen einer miferablen Wirklichkeit, die ich nur durch meine Fantasie (Gott sei's gedenke) so viel als möglich zu verschönern suche. Wann glaubt, an dem Orte, wo man einst glücklich war, hänge das Glück, indem es doch nur in uns selbst ist, und so erkühne ich zwar eine unangenehme Täuschung und sah eine schon in Steyer gemachte Erfahrung hier erneut, doch bin ich jetzt mehr im Stande, Glück und Ruhe in mir selbst zu finden, als damals. Als Beweis dessen werden Dir auch eine große Sonate und Variationen über ein selbst erfundenes Thema, beides zu vier Händen, welche ich bereits componirt habe, dienen. Die Variationen erfreuen sich eines ganz besonderen Beifalls. Ueber die dem — übergebenen Lieber tröste ich mich, da nur einige davon mir gut erscheinen, alle: „Banderers Nachtlieb oder der entführte, nicht aber entführte Dreff“, über welchen Irrthum ich sehr lachen mußte. Suche wenigstens diese sobald als möglich zurückzubekommen. Daß Du Dich recht wohl findest, freut mich um so mehr, da ich hoffe, daß ich selbst Wohlbesinden mit dem meinent kommenden Winter kräftiglich genießen werde. Grüße mir Eltern, Geschwister und Freunde innigst. Du sei mir tausendmal gelübt. Schreibe sobald wie möglich und lebe recht, recht wohl. Mit ewiger Liebe

Dein Bruder Franz.

Ein zweiter, am 25. Juli 1825 aus Steyer an die Eltern geschrieben, lautet:

\*) Aus der so eben erschienenen biographischen Skizze „Franz Schubert“ von Dr. Heinrich von Kreßlitz, Wien 1861, auf welche wir in der nächsten Nummer zurückkommen.

das Interesse am Wert selbst noch lebend wirkt. Allein alles dieß zugeben, so dürfen wir doch nicht — egoistisch verfahren. Die Generation ergängt sich unanständig und bringt fortwährend neue jugendliche Hörer, die ein Recht haben, das durch lebendige Ausföhrung lernen zu lernen, was wir Aelteren längst auswendig wissen. Fortwährend bringen namentlich die öffentlichen und Privat-Musikschulen, nicht minder die Lutzal von Clavier- und anderen Musiklehrern frische Truppen ins Feld, die geschult sein wollen, oder doch werden sollten! Freuen wir Aelteren uns dann herzlich mit den Jüngeren und trachten, so viel an uns ist, denselben das Verständniß der Geistes tiefen, die sich ihnen darbieten, zu eröffnen! — Und wollen wir selbst aufgereicht sein, so gebe man uns neben dem wirklich interessanten und künstlerisch zu vertretenden Neuen, nicht geringere Aeltere, das ja in Massen in den Bibliotheken schlummert, und dessen hervorstehender Charakterzug die frische Gesundheit ist. Oder sollte man sich mehr an der atklungen reflectirten Musik der Allernuesten „erfrischen“ können, als an den jugendlich blühenden Weisen eines H. C. M. Bach, J. Haydn und noch älterer Meister? Und lehrt nicht die Tagesgeschichte laut und deutlich, daß solch Verfahren sich des allgemeinen Beifalles freut? Beweis dafür die Vertreter, welche gegenwärtig nichts eigeres zu thun haben, als die alten „verlegenen“ Stücke eines Bach, Haydn, Mozart neu zu setzen; — der Abfats, den diese neuen Ausgaben finden, muß für manche einstweilen oder für immer zum „Kadenhäter“ verurtheilte Novität als Erlas dienen. — Von den Dirigenten können wir also nur Jene als mit uns gehend ansehen, und demnach kräftig vertreten, welche durch die That beweisen, daß sie den Werth der älteren Kunst erkennen, welche ferner in der Auswahl des Neuen Maß und Geschmak bekunden.

Am schlimmsten steht es heutzutage mit unsern Sängern. Will man ein Oratorium von Händel oder eine Cantate von Bach, überhaupt ältere Musik anführen, so findet man wohl Leute genug, die einen tüchtigen Chor herzustellen befähigt sind, handelt es sich aber um die Solo's, so bemerkt man den Mangel an Künstlern, die mit voller Beherrschung des technischen und geistigen Materials bellartige Aufgaben lösen könnten, Aufgaben, die übrigens keineswegs, wie man sich oft einbildet

und einredet, unlosbar sind, sondern nur voraussetzen, daß man einfach — singen kann, den nöthigen Stimmumfang und die nöthige Stimmfülle aufzuweisen hat, und im Vortrag einfach, ungetüfelt, aber von ächtem Gefühl befeelt ist. Vielleicht wird es in nächster Zukunft ein ganz rentables „Geschäft“ für die wenigen Säger in Deutschland, die als gute Interpreten Händel's und Bach's bekannt sind, bloß als Concertgäste zu reisen, um die betreffenden Solo's zu singen. Bei dem gegenwärtigen leichten Verkehr durch die Eisenbahnen könnte hierin wirklich viel Nutzen erzielt werden. Die heimischen Säger und Sägerinnen würden von ihren Vortheilen zurückkommen, und an den Gästen lernen, wie man dergleichen singen muß. In trefflicher Weise hat unser geachteter Mitarbeiter Herr v. Wolzogen jüngst nachgewiesen, wie der Mangel an Können unsere lieben Säger jenen Componisten in die Kerne treibt, die ein eigentliches Können gar nicht fordern, sondern nur an das Elementarische Bedingungen stellen, und hat ebenso richtig die Schuld auf den Mangel an guten Gesangsübungen gewälzt. Wir kommen dadurch von selbst auf das Treiben unserer Lehrer und Lehrplanfasser.

Vom künstlerischen Standpunkt kann aller Unterricht nur zweierlei Ziele anstreben: Empfänglichkeit und Verständniß für die Kunst und die Fähigkeit selbst Kunstgenuß zu bereiten. Auf dem Weg zum Ersteren erzieht man, soweit dieß durch Musikunterricht allein möglich ist, Dilettanten und ein verständiges Publikum. Beides zugleich angestrebt kann Künstler hervorbringen. Demnach ist es die höchste Verehrtheit, wenn erstens, wie es so oft geschieht, bei Jenen, die die Kunst nicht zur Lebensaufgabe machen, die technische Seite vorzugsweise gepflegt wird, und wenn zweitens bei der Erziehung der „Künstler“ die Empfänglichkeit und das Verständniß dessen, um was es sich in der Kunst handelt, ganz bei Seite gelassen wird. Im ersten Fall erzieht man einen unbrauchbaren Dilettantismus, — im zweiten einen eben so unbrauchbaren, den Kunstgenuß eher corruptirenden als conservirenden Künstlerstand. Und nun sehe man die Schaar der mit dem Glockenschlag über die Strafen rennenden Musiklehrer an, und beobachte ihr Treiben! Man betrete in solchen Momenten die Käden der Kunsthändler und sehe zu, welche Waare es ist, die da im

### Therese Etten!

Mit Recht verdiene ich den Vorwurf, den Sie mir über mein langes Stillschweigen machten, allein da ich nicht gern leere Worte schreibe und unsere gegenwärtige Zeit wenig Interessantes darbietet, so werden Sie mir's verzeihen, daß ich erst auf Ihr liebevolles Schreiben etwas von mir vernehmen lasse. Sehr freute mich das allseitige Wohlwollen, zu dem ich, der Allmächtige sei gepriesen, auch das meine hinzufügen kann. Ich bin jetzt wieder in Steyer, war aber sechs Wochen in Gmunden, dessen Umgebungen wahrhaftig himmlisch sind, und mich, so wie ihre Einwohner, besonders der gute Traveger innigst rührten und mir sehr wohl thaten. Ich war bei Traveger wie zu Hause, höchst angenehm. Bei nachgeriger Anwesenheit des Herrn Hofrath Schiller, der Monarch des ganzen Salzammergutes ist, sprachen wir (Vogel und ich) täglich in seinem Hause und musicierten sowohl da, als in Traveger's Hause sehr viel. Besonders machten meine neuenlieder aus Walter Scott's „Fräulein vom See.“ sehr viel Glück. Auch wunderte man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heil. Jungfrau ausgedrückt habe, und wie es scheint, alle Gemüther ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire, und außer wenn ich von ihr willkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componire, denn aber ist sie auch die rechte und wahre Andacht. Von Gmunden gingen wir über Pruberg, wo wir einige Bekannte antrafen und uns einige Tage aufhielten, nach Linz, wo wir acht Tage verweilten, die wir wechselweise in Linz und in Steyernd zubrachten. In Steyernd kehrten wir bei der Gräfin Weigmannsw ein, die eine große Verehrerin

meiner Weisheit ist, alle meine Sachen besitzt und auch recht hübsch singt. Die Walter Scott'schen Lieder machten einen so überaus günstigen Eindruck auf sie, daß sie sogar merken ließ, als wäre ihr die Dedication derselben nichts weniger als unangenehm \*). Mit der Herausgabe dieser Lieder gedachte ich aber doch eine andere Manipulation zu machen, als die gewöhnliche, bei der gar so wenig heraussehant, indem sie den geehrten Namen des Scott an der Stirn tragen, und auf diese Art mehr Neugierde erregen könnten, und mich bei Hinzufügung des englischen Textes auch in England bekannt machen würden. Wenn nur mit den — von Kunsthändlern etwas Sonnettes zu machen wäre, aber dafür hat schon die weise und wohlthätige Einrichtung des Staates gesorgt, daß der Künstler ewig der Sklave jedes elenden Krämers bleibt.

Was den Brief der Wälder \*\*) betrifft, so freut mich die günstige Aufnahme der Suleika sehr, obwohl ich wünschte, daß ich die Recension selbst zu Gesicht bekommen hätte, um zu sehen, ob nicht etwas daraus zu lernen sei; denn so günstig als auch das Urtheil sein mag, eben so lächerlich kann es zugleich sein, wenn es dem Recensenten am gehörigen Verstand fehlt, welches nicht so selten der Fall ist.

In Obersteirerich finde ich allenthalben meine Compositionen besonders in den Klöstern Florian und Reemsmünster, wo ich mit Beihilfe eines braven Clavierpielers meine vorherzigen Variationen und Rädsche mit günstigem Erfolge producirt. Besonders ge-

\*) Sie wurden auch der Gräfin dedicirt.

\*\*) Die Sägerin Wälder-Haustmann.

Flug gefaßt wird! Man betrete sogar die Lehrzimmer mancher Musikschulen, besonders aber die Clavierzimmer allgemeiner Erziehungsinstitute, und man wird sich nicht wundern über die öffentlichen allgemeinen Musikzustände. Es ist dies ein ziemlich abgedrohtenes Thema und wir kennen die Schwierigkeiten, all dem abzuhelfen; auch wollen wir nicht verschweigen, daß wir Ausnahmen gefunden haben, und daß seit einigen Jahren Versuche gemacht wurden, um da und dort besser einzugreifen. Viel Gutes könnte gestiftet werden, wenn die Behörden, denen die Ueberwachung der Schulen anvertraut ist, sich auch über die Tonkunst und die herrschenden Zustände durch gebildete Künstler informieren ließen, und durch Bestallung musikalischer Schulinspektoren wenigstens dort einzuwirken suchten, wo ihr Arm hinreicht, namentlich auf die Erziehungsinstitute, wo die Vorsteher und Vorsteherinnen in Betreff des musikalischen Unterrichts oft vollständig rathlos sind, und Alles dem Ermessen der Eltern und des oft blindlings gewählten Lehrers anheimstellen.

Und nun die Conservatorien! So trefflich der technische Unterricht in einigen derselben und in einigen Fächern bestellt ist, — was geschieht denn, um statt Handwerker Kunstmenschen heranzuziehen? Wohin bläst denn der Wind, der diese mit Hunderten von Kunstjüngern belasteten Colosse treibt? Treibt er in den Hafen, wo man endlich mit Befriedigung über die zurückgelegte mühevolle Fahrt landen kann, wo die Kunst ihre tüchtig gebildeten Jünger in Empfang nimmt, um ihnen eine nützliche Thätigkeit anzuweisen? — Gott weiß, wohin das Fahrjag treibt, die Steuerleute wissen selber nicht wohin sie steuern sollen, oder haben es lange nicht gewußt und sind ganz irre geworden; sie hatten ihren Compaß verloren und ließe.. sich von den Wellen treiben, statt sie in bestimmter Richtung zu durchschneiden!

Ohne weitere Vergleiche! Was fordern wir vom Künstler? Daß er an der Kunst halte, daß er wenigstens die bedeutendsten Kunstwerke aller Zeiten und Schulen kenne, sie, sofern sie in das Verdict seiner Wirksamkeit fallen, ansehen könne. Und nun behauptet Jemand, daß unsere Musikschulen (einzelne sehr ehrenwerthe Institute ausgenommen) auch nur darnach streben solche Künstler zu bilden. Nicht einmal das

einfache Lied können diese wohlbedrängten Fräuleins einfach und musikalisch singen! Nichts ist natürlicher. Wo die ganze Bildung darauf hinausgeht mit Weizenbeer, Verdi und Rich. Wagner zu effectuiren, da kann von vornherein nicht daran gedacht werden Sängern hinzustellen, die Gluck, Mozart, Handel, Bach und selbst Schubert, Mendelssohn und Schumann singen können. Wo aber keine Priester sind, da kann kein Gottesdienst gehalten werden, und die Thüren werden zugehoben. Sie wieder zu öffnen ist Sache der Künstler und Kunstschulen, — auf ihr Haupt laden wir alle Schuld, wenn in deutschen Landen trotz Sinn und Anlage für Musik die Kunsttempel aus Mangel an Künstlern zu verfallen beginnen!

## Recensionen.

Werte für Gesang mit Begleitung.

König Sifrid, Ballade von Ulland, für Bariton oder Bass mit Begleitung des Dirigenten oder Pianoforte, comp. von Wendelin Weißheimer. op. 1. — Leipzig, Verlag von Kahnt.

v. Br. Mit Ausnahme einiger kleiner Absurditäten, wie die nachfolgende:



trifft diese Composition wenigstens kein schlimmerer Vorwurf als jener der Trivialität und Gehaltlosigkeit. Aber warten wir des zum ersten Mal hervortretenden Autors fernere Entwicklung ab.

fielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu zwei Händen \*), die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, daß die Töne unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches auch wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Haden, welches aus ungezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht arstenken kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt. Ich befände mich gegenwärtig wieder in Steyer und wenn Sie mich bald mit einem Schreiben beglücken wollen, so wird es mich noch hier treffen, indem wir nur 10 bis 14 Tage verweilen, und dann die Reise nach Gastein antreten, einer der berühmtesten Bäderörter, ungefähr 5 Tage von Steyer entfernt. Auf diese Reise freue ich mich außerordentlich, indem ich dadurch die schönsten Gegenden kennen lerne, und wir auf der Rückreise das wegen seiner herrlichen Pagen und Umgebungen berühmte Salzburg besuchen werden. Das Wetter war hier den ganzen Juni und halben Juli sehr unfröhlich, dann 14 Tage sehr heiß, daß ich ordentlich mager wurde vor lauter Schwitzen, und jetzt regnet es 4 Tage beinahe in einem fort. Den Ferdinand und seine Frau sammt Kinder lasse ich schonstens grüßen. Er kriecht vermutlich noch immer zum Kreuz \*\*) und kann D. nicht los werden; auch wird er gewiß schon wieder 77 Mal krank gewesen sein und 9 Mal sterben zu müssen geglaubt haben,

als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begehren konnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erbrüden oder zu verschlingen droht, er würde das minzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden. Was macht Carl? Er hat wohl jetzt viel zu thun; denn ein verheirateter Künstler ist verpflichtet, sowohl Kunst- als Naturstücke zu liefern, und wenn beide Arten gerathen, so ist er doppelt zu loben, denn das ist seine Kleinigkeit. Ich leihe Verzicht darauf. Der Schneider \*\*) und seine Schneiderin sollen auf den zu kommenden Feiern oder kleine Schneiderin schon Acht geben, auf daß die Schneiderin zahllos werden, wie der Sand am Meere, nur solle sie darauf sehen, daß keine Aufschneider oder Zuschneider, keine Ehr- oder Gurgelabschneider überhand nehmen. Und nun muß ich das Geschwätz endlich enden, da ich glaube, mein langes Schweigen durch ein dito Schreiben ersetzen zu müssen. Marie und Pepi \*\*\* und den kleinen Probst küsse ich tausendmal. Uebrigens bitte ich Alles, was nur grüßbar ist, schonstens zu grüßen. In Erwartung einer baldigen Antwort verfare ich mit aller Liebe

3hr

treuester Sohn  
Franz.

\*) Wird op. 42 gemeint sein.

\*\*) Das ehemalige Weiger'sche (jetzt Wittmann'sche) Gasthaus, wo die Familie Schubert zusammenzukommen pflegte. Franz ging nicht gerne dahin, denn der Wirth sah'chte den Wein, der ihm dann Kopfweh verursachte.

\*) Schubert's Bruder, Landschaftsmaler.

\*\*) Schubert's Schwager, Schullehrer.

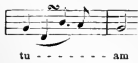
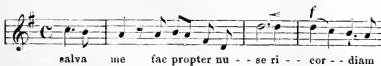
\*\*\*) Schubert's Schwester.

Frühlingssehnsucht. Gedicht von Hl. Frühauß, comp. von F. Schrambel. op. 7. — Verlag von Tendler und Volkman in Graz.

Unter liebliches Graz einmal als Verleger auf einem Notenbist verzeichnet zu sehen, ist eine so aufsehende Erscheinung, daß man schon deshalb nicht an derselben vorbeigehen kann. Aber freilich möglich, sollte man nach dieser Probe urtheilen, auf dem Boden der reizenden Feiertags- und Tannen- oder besser geheißen, als die Componisten. Gedacht es dem Autor des obigen Stückes zu besonderem Vergnügen, seine Schreiberien — ohne Zweifel auf eigene Kosten — gedruckt zu sehen, so soll ihm daselbe weiter nicht gestört werden. Uns werden sie nicht so leicht etwas angehen; ob das Publikum, wagen wir nach den Erscheinungen, welche jeder Tag bringt, nicht zu entscheiden. Es liegen uns zwei mit op. 6 und 8 bezeichnete Clavier-Compositionen dieses Autors vor, ein „Ave Maria“ und eine „Cude de Salon“. Noten sind es freilich, aber wenn sie mehr sein sollten, so müßten sie eben erst neu componirt werden. Wir schreiben dieß nur dem Autor zu lieb für den Fall, daß er über sein Talent anderer Meinung sein sollte, damit er wenigstens vielleicht erfahre, wie sich die bisherigen Producte desselben, welche für ein künftiges seine Hoffnungen aufregen, in andern abspiegeln.

Laurenz Weiß, Kirchencompositionen, 1. Graduale, 2. Offertorium, 3. Graduale für eine Singstimme mit Orgelbegleitung (Streichinstrumente und kleines Orchester (2 und 3) ad libitum). Wien, Wessely und Büsing.

G. W. Der Verfasser scheint der Ansicht zu sein, daß für Kirchencompositionen kein besonderer Aufwand von Erfindungskraft, musikalischen Wissen und dergleichen sonst respectablen Dingen nöthig ist. Nicht populäre Ausdruckweise (Andere nennen es lieber triviale) die sich in der leichtesten Melodie, der abgedroschensten Opernphrase und der allgewöhnlichsten schülermäßigen Harmonik zeigt, — diese soll genügen, um dem Ahdächtigen den Engels-Gruß, das herrliche Ave Maria, zu illustriren und den Dank für unsere Erhaltung, das Flehen und das göttliche Erbarmen auszusprechen. Wir sind gewiß ein entschiedener Gegner jeglicher Effectpharisei, sobald es sich um Kirchenmusik handelt, wir verdammen aber auch mit gleicher Entschiedenheit die gemeine Leierkastenweise und halten es für ein trauriges Zeichen der Zeit, daß eine solche überhaupt noch im Gotteshause möglich ist. Werne räumen wir ein, daß der wahre musikalische Ausdruck für sinnlich-gläubiges Vertrauen, für die verschiedenen Phasen des Gebetes schwer getroffen werden kann in einer Zeit, die in ihrem Befragungprozesse den Sinn und die Fantasie des Musikers auf ganz fetterogene Dinge hingetrieben hat; allein — diese Musik des Herrn Laurenz Weiß dünkt uns doch mehr eine Profanation der gottesdienstlichen Handlung und darum hätte sie lieber ungeschrieben bleiben sollen. Es ist ein hartes Urtheil, welches wir fällen; der Componist und seine Freunde mögen es lieblos schelten, allein die Pflicht und der Ernst der Sache zwingen uns dazu. Wir wollen nur zwei Proben, und zwar noch die schlechtesten mittheilen:



und



Hand auf's Herz, mein lieber Componist! gehört so etwas in die Kirche? Von einer richtigen Behandlung der Orgel scheint derselbe ebenfalls keinen klaren Begriff zu haben, denn sonst hätte er unmöglich so haarsträubend-orgelwidrige Begleitungen geschrieben.

Jos. Dessauer. Sechs Lieder aus Siegfried Kapper's slavischen Melodien mit Pianofortebegl. op. 44. Wien, S. G. Müller.

Dieses schon ältere Werk des Componisten verdient sehr wohl wieder an das Licht gezogen zu werden. Der nationale Typus ist gut getroffen; die Behandlung der Texte durchgehend eine gesunde und musikalisch-reiche zu nennen. Wir haben in anderen Werken des Verfassers häufig ein Hinneigen zum rein-sinnlichen Reiz wahrgenommen, ja sogar die Wahrheit des Ausdrucks darunter leiden gesehen; in dieser Sammlung finden wir auch mitunter einen wir möchten sagen sinnlich-melodischen Reiz, allein die übrige nothige Behandlung und das nirgends zu verkennende Streben nach charakteristischer Färbung idealisiren denselben. Die Begleitung ist leicht aufzufaßbar und beansprucht doch dabei eine entschiedene Selbstständigkeit, in allen Liedern spricht sich eine reichhaltige Erfindungskraft aus und eine Leichtigkeit, sich freundschaftliche Weise eigenthümlich zu machen. Nur in dem Liede „die Braut“ begegnen uns zwei starke Reminiscenzen:



(Mendelssohn) und



(Schubert). Wir wollen die Sammlung der Aufmerksamheit unserer Sänger empfehlen, um so mehr als sie sich auch sehr für den Concertvortrag eignet.

Friedr. Chopin 16 Polnische Volkslieder op. 74. Deutsch bearbeitet von F. Gumbert. Berlin, Schlesinger.

Ein herrliches Vermächtniß des genialen, lebenswüthigen Tondichters! Aller Reiz der Chopin'schen Muse findet sich in diesen Liedern vereinigt; seine leuchtende, jungfräuliche Poesie, seine nur ihm eigenthümliche wehmuth-erfüllte Melodie und Harmonik, sein träumerisches Wesen, welches — unbekümmert um Zeit- und Kunstformen — nur fern vom Geräusch der Welt im erwähltesten Kreise bevorzugter Freunde sich aussprechen mochte.

Es sind Volkslieder in der edelsten Bedeutung des Wortes. Daß unter den verschiedenen Nationen die slavische die reispollsten eigenthümlichsten Volkslieder hat, ist bekannt; nun denke man sich zu der ruhenden, melandolischen Weise des Slaven noch die potenzierte Ausdrucksfähigkeit des gebildeten, fantasiereichen Geistes, die seine Hand eines Meisters ersten Ranges, und man wird einen Begriff von dem Zauber erhalten, den diese Chopin'schen Lieder unbedingt auf jedes für Poesie empfindliche Gemüth machen müssen, um so mehr als sie immer den Eindruck des unmittelbaren Seelenzuges machen! Wir stimmen der Borrede seines Pariser Freundes J. Fontana vollständig bei, wenn er diese Lieder, wie seine schönsten Compositionen nur Reflexe und Echo's, seine Improvisation nennt; es sind unwillkürlich überkommene, sprudelnde, köstliche Ideen, die, nachher in geregelte Form gebracht zu „Perlen und Rubinen“ wurden. Chopin hat, wie wir gleichfalls der Borrede entnehmen, hingerissen von der Schönheit nationaler Dichtungen, eine bedeutende Anzahl von Gesängen componirt und zwar in seiner besten Lebensperiode; leider ist der größte Theil davon verloren gegangen, da er sie meistens aus dem vor ihm aufgeschlagenen Gedächtnisse am Piano improvisirte. Wir betlagen diesen Verlust auf das Tiefste, denn die vorliegenden 16 geben ein Zeugniß davon ab wie herrlich auch die verlorenen gewesen sein müssen. Seien wir wenigstens zufriedene, daß uns doch noch dieser Schatz erhalten blieb! Um die größere Verbreitung desselben hat sich Gumbert durch seine recht gefällige deutsche Uebersetzung wohl ver-

dient gemacht; es wird dieß Verdienst ihm bei der großen Sündenabrechnung, der jeder schlechte Componist entgegensteht, zu Gute geschrieben werden!

### Werke für Pianoforte.

Fr. Liszt 6 chants polonais de Chopin, transcrits pour le Piano, Berlin chez Schlessinger.

Der Schöpfer der modernen „Transcriptions“ hat hier 6 von den eben erwähnten herrlichen Vebieren für das Pianoforte bearbeitet. Ueber die Art und Weis dieser Uebersetzung etwas Näheres zu sagen ist überflüssig, da jeder Clavierspieler dieselbe zur Genüge kennt. Auch diese hat ihren specifischen Clavierreiz, aber der poetische Duft des Originals ist doch verloren gegangen, obgleich der große Pianoforteforscher ein menschliches Können empfunden hat, indem er nicht gerade eine „schwiegerföhnliche Technik“ zur Ausführung der Transcriptions beauftragt.

Aus der Schweiz. Phantastische Etüde, comp. von J. J. Raff. op. 57. Verlag von Chr. Bachmann in Hannover.

v. R. Wie es nun mit den „Geistreichen“ geht! Verläßt sie einmal der Geist, so hat man auch gleich das vollständige Nichts in Händen. Uns ist es wenigstens nicht möglich gewesen, zu dieser Composition irgend ein Verhältniß zu finden und daß ihr geistiger Gehalt ein verschwindend geringer ist, dieß können wir wohl unbedingt aussprechen. Ueber die sinnliche Wirkung möchten wir, ohne das Stüd gehört zu haben, nicht entscheiden. Es scheint dieß zwar, nach der Duzenzahl zu urtheilen, eine frühere Arbeit des Autors zu sein, aber mit mancher spätern oder z. B. auch mit den „Frühlingsboten“, einer Serie von zwölf Clavierstücken, deren wir hier im Vorbeigehen gedenken wollen, ist es uns nicht besser ergangen. In Stücken dieser Art tritt das nackte Massiment oder die bare Trivialität so abstoßend zu Tag, daß man eigentlich gar nichts dazu sagen kann und an dem doch unzulängbaren, wenn auch in einer sehr bestimmten Sphäre begrenzten Talent des Componisten völlig irre wird. Wir haben bei Besprechung der Saiten dieses Autors (op. 71 und 72), die wir nochmals der allgemeinen Bedachtung jener empfehlen, welche den Geist zu schäzen wissen, so entschieden dessen positive Seiten hervorgehoben und anerkannt, daß wir uns dadurch wohl ein Recht erworben haben, auch aus seinen negativen Eigenschaften sein Hehl zu machen. Der Autor steet offenbar sein Talent oft in die Zwangsjacke und da kann dann auch nur Gezwungenes zum Vorschein kommen. Der Autoren möchten zu allen Zeiten nicht zu viel sein, die von Gottes- und Rechtswegen ein Opus 100 erreichen und darüber, und die in ihrer Totalerreichung nicht sehr gewinnen würden, wenn man sie nur im Miniaturauszug betrachtet.

Märche romantique. Presto à la Tarantella, comp. von Anf. Gilmant. op. 10 und 11. Verlag von Schlesinger in Berlin.

Diese beiden kleinen Piecen konnten wir durchaus nur lebhaft empfehlen. Es spricht ein liebenswürdiger Mensch aus ihnen. Mit Geist erkunden, anmuthig und lebendig ausgeführt hinterlassen sie den freundlichsten Eindruck. Daß man keinen musikalischen Commentar zur Apokalypse zu erwarten hat, sagen schon die Ueberschriften; aber alles, was diese versprechen, leistet der Inhalt aus das Befriedigendste. Da beide Stücke zugleich von technischer Seite her an den Spieler nur mäßige Anforderungen stellen, so kann sich auch ein weiterer Kreis dieselben leicht aneignen.

Zwei Sonatinen, comp. von Christian Fink. op. 16. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der Componist dieser beiden Sonatinen hatte, indem er dieselben schrieb, ohne Zweifel zunächst instructive Zwecke im Auge und solchen dienen sie auch in entsprechendster Weise. Mit geschickter Hand und einem gewissen gebildeten Geschmack abgefaßt, hin und wieder sogar, wie z. B. im Finales der 2. Sonatine musikalisch interessant, bequem gesetzt, erfüllen sie alle Ansprüche, welche man an Werke dieser Art, die denn auch ihre Berechtigung haben mögen, billiger Weise stellen darf, und verdienen in diesem Sinne entsprechende Beachtung.

## Locales.

Concerte. (3. Philharmonisches, 2. Gesellschaftsconcert, 3. Quartettconcert.)

S. B. Der vorige Sonntag brachte das für Wien neue Ereigniß, daß zu gleicher Stunde zwei große Orchesterconcerte stattfanden, — eine Folge der noch mangelnden Voraussprechungen seitens der Unternehmer und eine große Fatalität für jene nicht kleine Zahl von Musikfreunden, welche bei beiden Concertunternehmungen abonniert sind. Wir wollen einstweilen annehmen, daß dießmal wirklich unüberwindliche Hindernisse der Verlegung des philharmonischen Concerts entgegengestanden, welches im Theater jedenfalls freiere Wahl der Tage hat, als die Gesellschaft der Musikfreunde im Redoutensaal, müssen aber im Interesse des Publicitums darauf dringen, daß dergleichen Carambolagen in Zukunft vermieden werden möchten.

Die Programme der beiden Concerte weisen eine sehr verschiedene Physiognomie auf. Bei den Philharmonikern: Mozart, Mehul, Beethoven, Mendelssohn, — im Gesellschaftsconcert Catef, Schubert, Volkman. Wir und viele andere Musiker fühlten uns der Novitäten wegen, mehr vom zweiten angezogen, und besuchten daher dieses. Ueber das Andere berichten wir aus verlässlicher Quelle, daß man daselbst sehr anmirt war, daß die Egmont-Ouverture sowie die zur „Kingslehle“, dann die Serenade für Blasinstrumente von Mozart und die 8. Symphonie von Beethoven sehr präcis und schwungvoll gegeben worden sind, daß Herr Walter eine Arie von Mehul sehr anbrucksvoll geungen, und das Publicitum alles mit außerordentlichem Beifall aufgenommen hat. — Weniger lebhaft ging es in den tüchtigen Räumen des Redoutensales zu, obgleich daselbst ein fast solener Cultus eines Wiener Componisten begangen wurde, dessen mit einem Vorbertraug geschmückte Büste aufgestellt war: Franz Schubert's! Das Concert begann mit der interessantesten und gedankenreicheren aber selten gehörten Ouverture zu Semiramis von Catef, worauf der vierhändige Marsch in D-dur von Schubert, instrumentirt von Fr. Lisch, gegeben wurde. Die Wahl dieser zweiten Nummer können wir nicht ganz billigen. Einmal gehört ein Marsch nicht in den Concertsaal, noch weniger aber ein für Orchester arrangirter, — eine colorirte Kreidezeichnung unter Delibinden. Auch sollte man einem größeren Publicitum nicht selbst Obeligen bieten, seinen Geschmack nach bedenklicher Richtung hin zu documentieren. Einem Marsch, selbst einem so geistreichen, wie der Schubert'sche, den wir selbst in seiner ursprünglichen Gestalt als Kammermusik gerne spielen oder hören, wohnt immer neben dem spiritualistischen eine starke Dosis sinnlichen Elements inne, welches letztere durch die Instrumentirung nur noch ein entschiedeneres Uebergewicht erlangt. Es ist nicht gut, sagen wir, wenn man die Eventualität eines Erfolges selbst herbeizurufen, der weder für das Publicitum noch für die Kunst schmeichelhaft ist. Der „Marsch“ war die am meisten applaudirte Nummer des Concerts und mußte sogar wiederholt werden, während die Symphonie daselben Componisten und eine interessante Novität ein tüchtiges Auditorium fanden. Man wird uns an maßgebender Stelle entgegenen: „Wie? gönnt du uns nicht einmal den einzigen Erfolg, den wir erzielen?“ Wir sagen darauf mit Schumann: „Der Beifall des Künstlers sei dir mehr werth, als der des großen Hansens.“ — Die Lisch'sche Behandlung hat nichts Außerordentliches an sich, nichts was nicht jeder routinirte Kapellmeister, der mit dem Instrumentieren umzugehen weiß, auch zu Stande brächte. Das Trio aber ist gerade in seinem Charakter verändert, da der leicht graziöse Ton desselben in breite Sentimentalität verwanbelt wurde; ja stellenweise klingt die dick aufgetragene Tonmasse sogar trivial. Die Lisch'schen Fugate und Streich (nach dem Trio ist der erste Theil des Marisches geändert) mögen wir auch nicht vertreten. — Eine sehr interessante Novität war das Clavierconcert (neu) von Volkman, gespielt von Hrn. Prof. J. Dachs. Die Wite haltend zwischen formalistischer Unbedeutendheit und superspiritualistischer Unklarheit, hätte es vor einem kleineren kunstbedürftigeren Publicitum gewiß mehr Beifall gefunden, als hier. Das Concert beginnt mit einem langsamem Satz, dessen Thema hauptsächlich vom Orchester getragen ist, während die Solostimme sich in den Mittelgliedern mehr

frei phantastisch bewegt, dann in ein sehr schönes Thema auflöst, welches, wenn wir nicht irren, vier Variationen nach sich bringt, von denen namentlich die beiden ersten sich durch geistreiche Stimmführung auszeichnen, während die dritte (Passagen in der linken Hand) etwas verworren erscheint. Nach einer langsamem Variation schließt sich ein sehr lebhaftes Finale an, dessen Hauptmotiv uns aber nicht ganz originell schien. Da das Concert heftig bald geschlossen werden wird, so erparen wir uns ein näheres Eingehen bis dahin. Herr Dachs gab sich sichtlich viele Mühe, und brachte den oben nicht leichtem Clavierpart aufs beste zur Geltung. — Den Schluß des Concerts bildeten Fragmente aus der 2., 5. und 6. Symphonie von Franz Schubert, für deren Vorführung Herrn Herbeck der anständige Dank aller Musiker gebührt. Es ist schade, daß man es nicht rathsam crachtete, statt einer aus verschiedenen Werken und Epochen des genialen Componisten zusammengestellten Folge, eine der sechs früheren Symphonien ganz zu geben, man würde sich doch ein noch deutlicheres Bild haben machen können. Die Rücksicht auf das Publikum war offenbar auch hier maßgebend, und wir finden uns dadurch doppelt in unserer Ansicht bekräftigt, daß man Werke, die nur für einen kleineren Kreis besonderes Interesse haben, auch wo möglich im kleineren Raum vor einem angewählteren Publikum bringen sollte. Für den Musiker ist es natürlich von höchstem Interesse Symphoniesätze zu hören, die Schubert in seinem 18., 19. und 28. Lebensjahre geschrieben hat, er würde aber dagegen auch größere Vollständigkeit wünschen, und auch schwächere Sätze deshalb leichter sinnehmen. Sowie sich nach einmaliger zusammenhängender Ausführung über diese Sätze sagen läßt, beweiset sie nämlich das frühzeitig entwickelte Talent unseres Schubert. In der Form noch ziemlich streng, im Inhalt zwar sich etwas an die damals beliebte Weise anschließend, zeigen sie doch schon manchen kühnen Zug, so z. B. das Zurückgehen zum Thema nach A-dur im Andante der tragischen (5.) Symphonie, die Nüdungen von Fis-dur nach F-dur, wenn wir nicht irren im Finale der 2. Symphonie. Am wirksamsten bewirken sich eben jenes Andante, dann das Scherzo der 6. Symphonie (componirt 1825). Uns und gewiß vielen Musikfreunden haben jedoch auch der erste Satz der tragischen, und das Finale der 2. Symphonie einen wenn auch nicht imponirenden Eindruck gemacht, doch den Wunsch erregt, diese Sätze wiederholt und im Zusammenhang mit ihrer ursprünglichen Umgebung zu hören. Ein Extracconcert im Musikvereinssaale wäre vielleicht geeignet, wenigstens zwei dieser Symphonien ganz zu bringen. — Wir haben heute noch ein Wort lebhafterer Anerkennung auszusprechen über die Zusammenstellung und Einübung des neuen Orchesters der Gesellschaft durch ihren Director Herrn Herbeck, eine Anerkennung, die uns bei dem ersten, kürzlich beschprochenen Concert nur durch den Mangel an Zeit und Raum weiter auszuführen verlagert war. Was nämlich seit Jahren das Hinderniß quantitativ und qualitativ befriedigender Musikauführungen war, die Beschränkung aller Concertunternehmungen auf das einzige Soporonorchester, ist jetzt durch die Thätigkeit des energischen Directors Herbeck beseitigt, und ein Zustand herbeigeführt, welcher erlaubt, daß Carambolagen, wie die oben gemeldeten, überhaupt vorkommen können. Obendrein ist auch das jeztige Orchester der Gesellschaft ein solches, das man durch seine Leistungsfähigkeit nicht behindert ist in der Aufführung auch schwierigerer Werke. Sind endlich die Kosten für die Proben geringer als früher, so ist dadurch auch die Möglichkeit gegeben mehr Proben zu halten, und dürfte es dann für mannde andere deutsche Musikstadt besprechend sein, daß unsere Gesellschaft zu diesem eben beschprochenen Concert vier Proben halten konnte. Die Ausführung der betreffenden Musikstücke ist daher in jenen Gesellschaftsconcerten auf dem Punkte angelangt, wo vernünftigen Anforderungen Genüge geleistet erscheint. Das Directionalstatut des Herrn Herbeck haben wir nie untersucht und können ihm auch heute nur das vollste Lob zollen.

Schließlich sei noch in Kürze der 3. Quartettproduction erwähnt, in welcher das A-dur Quartett und das G-moll Trio von Schumann, dann das E-moll Quartett von Beethoven gegeben wurden. Von dem Ersteren erwang sich nur der 2. Satz (Variationen) ungetheilten Beifall. Das Trio, wofl das schwächste von den drei im

Stich erschienenen, welches wegen Erkrankung eines theilnehmigen Musikers statt einem neuen Quintett mit Blasinstrumenten von Kubizeu in der letzten Stunde eingeschoben werden mußte, wurde in seinem Clavierpart von Herrn Dull ausgeführt, der sich dem Publikum dieser Saiten zum erstenmal vorführte. Da bei der schnellen Abänderung des Programmes eine Rücksichtnahme geboten ist, so berichten wir nur, daß Herr Dull sich als fleißiger Musiker bewährte, daß er seit vorigen Winter Fortschritte im Punkte der Präcision und Reinheit des Spiels gemacht hat, daß aber sein Anschlag immer noch etwas hart klingt. — Im Veethoven'schen Quartett rief Herr Hellmeberg namentlich im Adagio die Härter darat mit sich fort, daß der Beifall nicht enden zu wollen schien. Das Thema des Finales verlagst unseres Erachtens eine weniger zielreiche, mehr feste und stolze Auffassung, daher schärfere Accente auch im Piano. Davon abgesehen war die Ausführung eine tadellose und brillante.

## Correspondenzen.

Leipzig.

— „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen“, ist für unsere gute Stadt Leipzig auch die Zeit der sommerlichen Musik-Obbe vorüber und es tritt in unserem öffentlichen Musikleben die Stutz ein. Unter den Kunstfreunden männlichen und weiblichen Geschlechts beginnt nun eine beträchtliche Portion Aufregung und Beschäftigkeit sich zu entfalten: man rennt und läuft um sich seinen abonnierten Platz im Saale des Gewandhauses zu sichern, man sorcht emsig nach, ob man noch jahrelangem Heften und Herren endlich in Besitz eines reservierten Sitzes kommen werde, und ist, im Enttäufungssalle, des Stalles voll gegen das Schicksal, welches dem oder Jenem, auf dessen Platz man dignierte, ein gar so langes Leben verleiht (diese Verthen des „Wahst du denn ewig leben?“ aus den „Räubern“ ist natürlich, weil aus purem Kunstreue hervorgergangen, äußerst edel); ferner ergeht man sich in den erprobtesten Bemühungen über das in der bevorstehenden Saison Gebotenwerdensollende. Einer nennt Sänger und Virtuosen, die uns beglücken werden — wie er vernommen hat; der Andere hat von funktalgemeinen Werken munteln gehört, die angeführt werden sollen und die mit einem Schlage der vielbesagten Sterilität unserer Zeit ein Ende machen werden; der dritte endlich wickelt sich in den Mantel des Scepticismus oder gar des Pessimismus und bedauert die langwierigen Hoffnungen auf veränderte Kunstgenüsse, oder auf Kunstgenüsse überhaupt. Endlich ist das erste Concert da; man sitzt (oder steht) wieder in dem lieben alten Gewandhaussaale, man sieht wieder die lieben bekannten Gesichter, man sitzt wieder die unliebe Gluthitze (trotz aller angewandten Ventilationsmittel) und man hört wieder das oft bewunderte „Gedn der Weigen und Pfeifen“. Nach dem eben Gesagten sieht fast zu vermuthen, daß der oben erwähnte Sceptiker und Pessimist Recht behalten müßte; aber wie berührten ja nur Materieelles, und darin hat sich nichts Wesentliches verändert; ob er nun auch im Uebrigen, Immaterialien und specifisch Musikalischen Recht behalten werde, darüber mag der geneigte Leser entscheiden, wenn die Saison, und mit ihr unsere Saisonberichte, ihre Endthat erreicht haben.

Nun da wir und die Leser dieses Blattes einleitende Worte überstanden haben, soll unsere Stifft ein anderes Gewand anziehen und überhaupt ein ersteres Gesicht machen (soweit sie dies vermag); denn wir kommen jezt um eigentlichen Kern unseres Geschäfts; zum Referiren über das seit dem Beginn unserer Saison — am 30. September — Geschehene und Vorgefallene. Da diese Saison ihre alljährliche Wiedergeburt mit dem Wiederbeginn der Gewandhausconcerte feiert, und da diese Gewandhausconcerte als die Blüthe unseres Leipziger Kunstlebens überhaupt dastehen, so nehmen wir auch von ihnen unsern Ausgang. Es haben ihrer bis zu dem Augenblick, wo wir dies schreiben, sechs stattgefunden, unter der Direction des neuen Capellmeisters Hrn. Carl Reinecke, der, wie bekannt, Riep's Nachfolger geworden, und von dessen hinreichend in der Musikwelt konstatirten Thätigkeit zu erwarten steht, daß der wofl begründete Ruf unseres Orchesters in seinen Händen gut aufgehoben bleiben wird. Beethovens, Mozart, Haydn, G. Schumann, Gade Cherubini, Weber, Mendelssohn waren in verschiedenen ihrer

Orchesterwerke vertreten; dann wurde auch Rich. Wagner's Faust-Ouverture wieder vorgeführt, konnte sich aber noch weniger Theilnahme erziehen — als früher. Wie soll man sich auch an diese Erfindungslosigkeit und aufgeblasene Langweiligkeit gewöhnen! Endlich brachte das dritte Concert — in dem nur Sachen aus dem vorigen Jahrhundert gegeben wurden — zwei Orchesterstücke von großem Interesse und hier noch unbelannt: eine Suite von Händel (aus der sog. „Water-Music“, 1715 comp.) und eine Symphonie von Filipp Emanuel Bach. Letztere vornehmlich eroberte sich durch ihre frische Kräftigkeit und ihr geistreiches Wesen sogleich alle Herzen, wußte auch fernhin weiteren Kreisen nicht vorentsfallen bleiben, da Streitsop und Fästel sie druden und so ihrem mehr vergänglichem Manuscript-Zustande ein Ende machen werden. — An Ensemble- und Chorstücken kam Folgendes vor: „O weint ur Weid“ (aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron) für Sopran solo, Chor und Orchester — ein Stück mit mancherlei feinen und durchdachten Einzelheiten, im Ganzen aber nicht zugetull und erhebend genug; die „Fühlings-Phantastik“ von Gade — das bekannte jährlingende, aber etwas verblödete Opus; Schumann's Manfred-Musik (mit einem verbindenden Gedicht von Höder) — jenes wunderbare, phantastische und gebantenreiche Schilde, bei dem nur immer zu bedauern ist, daß der reine Gesang an der Musik durch die viele Declamation und das Uebermaß an melodramatischer Behandlung paralytisch wird; Chor „O Jesu“ aus der Zauberköste; endlich Sanctus aus dem Männerstimmen-Regium von Cherubini und Gerichtstene und Finales aus dessen Oper „die Abenceragen“ — hochherrliche Stücke voll edelster Würde und Mannhaftigkeit, die, neben den Ouverturen zur der obengenannten Oper und zu „Anacreon“, den zweiten Theil des 6. Concerts ausmachen, und gleichsam eine Kadette des hundertjährigen Geburtstages des großen Cherubini bilden. — Gehen wir nun zu den Virtuosen über, die sich in diesen sechs Concerten haben hören lassen, so sind von unsen einheimischen Kräften zu nennen: Herr Capellmeister David, der in bekannter künstlerisch anziehender Weise Viotti's A-moll-Concert und Schumann's Phantastik für Violone (op. 121) zu hören gab; die Damen Jenny Herz und Louise Kaufke, welche ein Concert für zwei Clavier zu Seb. Bach recht wohl vortrug; und endlich Herr Carl Davidoff, der Violoncellist, welcher im vergangenen Winter bei uns auf eine glänzende Weise sein Debut gemacht hat und jetzt, als Kadette der nach Dresden berufenen Brühmader, Mitglied unseres Orchesters ist. Er spielte außer einem recht hübschen Concert von Georg Soltieman mit einer selbstcomponirte Phantastik über russische Motiven, welche die Vorzüge eines musikalischen Wessau, und einer dankbar eleganten Sogart in sich vereinigt, und sein wirklich äußerst fertiges und nobles Spiel ins beste Licht setzte. — Fremde Virtuosen waren 1) Frau Wilhelmine Zaravady, geborne Claus, welche im 4. Concerte Triumphe feierte und wirklich auch vortrefflich spielte (natürlich Pianoforte); sie hatte Schumann's höchst interessante „Etudes symphoniques“ und ein Concert in Fis-moll von Hiller (noch ungedruckt, und viel Geistreiches und Piantes enthaltend) zu ihren Vorträgen gewählt, und wird, wie wir vermuthen, noch in einem Gewandhaus-Abende auftreten. 2) Herr Hans Seeling aus Prag, ebenfalls Clavierpietler, der aber so ziemlich Fiasco machte, was bei seinem nur kleinen und steinigen Spiel nicht in Verwunderung setzen konnte. Er gab eine Etude und zwei Salonstücke seiner Composition zum Besten, die im Salon eben ganz nichts auszuweisen mögen, im Concertsaal aber gar nichts machen und nur höchstens als Zugabe nach einem größern, tüchtigen Stücke mit unter laufen können. Ursprünglich war Hr. Seeling auch mit einem solchen, dem A-moll-Concert von Schumann, angesetzt; in der Probe aber wurde ihm von der Creutzeitung dieses Stückes abgerathen, weil es erschällig seine Kräfte in jeder Beziehung übertrifft. 3) Herr Alexander Schmit, Violoncellist aus Moskau, ein noch junger Mensch, der zwar schon im Besitze einer recht hübschen Technik, als Künstler im höhern Sinne aber noch ziemlich „grün“ ist. Das Publikum nahm ihn, trotz seines „Tändens“ und trotz der von ihm vortragenen saden Piatist'schen Piece, recht wohlwollend auf, was wir ihm recht herzlich gönnen.

(Schluß folgt.)

## Nachrichten.

Die durch Abgang des Hrn. E. Müller erledigte Musikdirectorstelle in München ist durch Hrn. Julius Otto Grimm aus Söttingen wieder besetzt worden.

Das nächste mittelherrische Musikfest findet erst im Jahre 1862 statt. Rubinstein's Ocean-Symphonie kam in einem Concert des Konigshagen Musikvereins zur Aufführung.

In der letzten Generalversammlung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden die Herren F. Coenen, J. A. van Eyken, G. Krijner und R. Soltmann zu Verdienst-Ehrenmitgliedern, und die Herren Ch. Gounod und Professor D. Zahn zu correspondirenden Mitgliedern ernannt.

Der bekannte Kritiker V. Kellbach in Berlin ist gestorben.

In Pesth finden diesen Winter phylharmonische Concerte statt, worin neben dem unvermeidlichen Racypharisch Werke von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Gade zur Aufführung kommen.

Schulhoff hat in Dresden concertirt, und dasehst neben sechs Piccen eigener Composition ein Trio von Haydn (C-dur) und die Sonate op. 81 von Beethoven gespielt.

In einem Concert zum Nutzen des Orchester-Pensionsfonds in Leipzig spielte Joachim sein neues Concert und Stücke von S. Bach. Ferner wurde 3. Brahms's „Serenade“ (welche?) gegeben.

Wien.

Die Singacademie wird in ihrem am 6. Jänner 1861 stattfindenden zweiten Concert nicht die Kaufmusik von Schumann, sondern das Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn zur Aufführung bringen. Letzteres Werk war schon früher in Vorschlag gebracht worden, und man war nur in der Absicht, dem Publikum eine Novität vorzuführen, davon abgesehen. Mittlerweile hat jedoch der Singverein eine frühere Aufführung der Kaufmusik bewerkstelligt. Das Comité der Singacademie hat es deshalb, dem Publikum gegenüber, für zweckmäßig erachtet, die so schnelle Aufeinanderfolge desselben Wertes zu vermeiden; daher die Kadette zu dem ursprünglich bestimmten „Paulus“, der im Jahre 1846 und zuletzt im Jahre 1856 (im Burgtheater) aufgeführt wurde, dem sonach nach fast fünfjähriger Pause gewiß mit allgemeinem Interesse entgegen gesehen werden dürfte.

Menschenfreund und Kunstgenosien machen wir auf einen unglücklichen Künstler aufmerksam, der seit mehreren Jahren an einer unerschuldeten und wahrhaftig unheilbaren Krankheit leidet, die ihn außer Stand setzt, seine Familie (drei Kinder) zu ernähren. Es ist der Organist an der reformirten Kirche in Wien, Herr Joseph Richter, wohnhaft in der Rosen, Bergstraße 172. Thier 1.

Im Salon des Hrn. Streicher fanden zwei Privatconcerte statt: des Pianisten T. Ernecki aus Lemberg und der Pianistin Zadrobilka aus Prag. Wir berichten über deren Leistungen nach ihrem öffentlichen Auftreten.

## Concert-Ankündigungen.

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Concert des Männergesangsvereins Mendelssohn, Debüss in Kolonos.

Am 8. December Mittags halb 1 Uhr im Saale der Sandhüde: Concert des Pianisten Rudolf Schwarz.

Am 8. December Abends 7 Uhr im Musikvereinsaal: Abendconcert des Singvereins unter Leitung des Hrn. Director Herbst.

Am 9. December Mittags halb 1 Uhr im Saale des Musikvereins: Concert der Pianistin Albertine Zadrobilka.

Am 9. December Abends 5 Uhr im Musikvereinsaal: 4. Quartetproduktion des Herrn Felmesberger: Mozart, Quartett in D-dur. — Soltmann, Pianoforte-Trio in B-moll (Herr Professor Dachs). — Beethoven, Quartett in F-dur op. 135.

Am 16. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: Concert des Singvereins unter Leitung des Herrn Director Herbst (Schumann, Musik zu Faust, 3. Theil).



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Bagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohlmart Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Bösing**, vormals **G. W. Wagner's Witwe**.  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverbindung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Silberg. — Briefe und Weber werden franco erbeten. — Alle Postkasten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Zeitungen an.

**Inhalt.** Allgemeine Musikzustände. III. — Feuilleton: Aus V. Spohr's Selbstbiographie. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. (Schluß.) — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Allgemeine Musikzustände.

Von **S. Bagge.**

III.

### Lebende Componisten.

„Man muß ein reicher Mann sein, um heutigen Tags als Componist aufzutreten.“ So sagte kürzlich Jemand zu uns, — und es ist wahrlich nicht unrichtig. Abgesehen von den vielfachen eingehenden theoretischen und praktischen Studien die ein Tonkünstler machen muß, und die seine Jugend in der Regel völlig in Anspruch nehmen, muß er auch schon wirklich viel componirt haben, ehe er mit einem Opus 1 hervortreten kann. Natürlich ist der Verleger weit davon entfernt für ein solches Opus 1 ein Honorar zu bezahlen, ja zwischen der Vaterfreude an dem gedruckten Erstlingswerk und dem ersten anständigen Honorar liegt oft ein langer Zwischenraum, ausgefüllt mit den bittersten Erfahrungen, — wenn überhaupt dieses Resultat erreicht wird. — Betrachten wir den gewöhnlichen Kauf der Dinge von der Herabgabe des Opus 1 an weiter. Dasselbe, als das Werk eines noch Unbekannten findet natürlich einen ganz geringen Abzug, bleibt dem Verleger als „Kadenhäuser“, — und die Sachen stehen, nach Seite des Honorars, schlimmer als zuvor. Verliert der Componist es mit einem anderen Verleger, so ist jedes neue Opus in dieser Hinsicht nur wieder ein Opus 1. Nun fragt er sich: was muß ich componiren, um am schnellsten und sichersten bekannt zu werden? Schon eine fatale Frage, denn es läßt sich nicht leicht befehlen, ja auch nur erkennen, zu welcher Art von Composition er am meisten Geschick hat. Verlegt er sich nun auf ein acht künstlerisches Genre, wobei er sich Ehre einlegen kann, so sagt ihm der Verleger: „Ihr Streben ist sehr ehrenwerth, aber „dieser Artikel geht schlecht“, die Musiker und gebiengeren Musikfreunde kaufen wenig neue Sachen; sie vervollständigen ihre Bibliotheken durch Werthvolles, nicht durch Novitäten; das „große Publikum“ dagegen, welches uns die Etich- und Druckkosten hereinbringt, und uns den nöthigen Gewinn bereitet, kauft nur berühmte Namen oder Modewaare.“ Verlegt er sich aber auf Modewaare und Salonmusik, dann fällt er in die unarmbrügerigen Hände der Kritik, und wird entweder wacker gestraft oder todt geschwiegen.

Unter solchen sich fortwährend wiederholenden Erfahrungen und verzweifelten Dilemma's muß unser junge Componist demnach seine ganze Zeit und Thätigkeit aufwenden, um sich zu vervollkommen; er weiß und empfindet es fortwährend, daß die volle Beherrschung der Form eine unausgesetzte Uebung verlangt, und daß die äupstige Phantastie erlähmen kann, wenn sie nicht in Thätigkeit erhalten wird.

Er lebt indessen nicht von der — Lust, und muß schon einen Theil seiner Zeit Arbeiten widmen, die eine Eigenschaft

voraussetzen, die er um so weniger besitzt, je stärker sein productiver Drang ist: — Geduld!

Uebrigens erwägt er nun reiflich, was zu thun sei; er bedenkt das Für und Wider, und entschließt sich endlich, gehoben durch natürliches Selbstvertrauen, den Kampf seines Talents mit der Welt fortzusetzen. „Mit den Verlegern geht's noch nicht“, denkt er, „ich muß erst durch öffentliche Auführungen bekannt werden, die Verleger kommen dann wohl von selbst.“ Er arbeitet also fort, strebt das Höchste zu erreichen, seilt und verbessert an seinen Werken so lange bis er glaubt einige vor sich zu haben, die dem Publikum gefallen und die Kenner befriedigen könnten. Diese trägt er denn schüchtern einem Verein ausübender Künstler oder einer Concertanstalt an. Man nimmt seine Manuscripte mit hoffnungsgewebter Miene, ja mit liebenswürdigsten Versprechungen entgegen. Er aber wartet Wochen, Monate, ja wohl ein Jahr lang, ohne etwas Weiteres zu erfahren. Endlich wird ihm die Sache zu toll. Er schreibt einen höflichen Brief, worauf entweder gar keine oder eine sehr verspätete Antwort kommt, der das Manuscript der eingekendeten Composition beilegt, und worin man sich mit dünnen Worten entschuldigt: man habe keine Zeit gehabt das Manuscript sogleich zu prüfen; nachdem dieß nun geschehen, könne man den Erfolg nur als einen zweifelhaften betrachten. Das Einzige, wozu man sich verstehen wolle, sei eine probeweise Ausführung, wozu der Componist die (Chor- oder Orchester-) Stimmen auf seine Kosten aufschreiben lassen möge, und worauf man dann die Wirkungsfähigkeit auf das „Publikum“ zu bemessen im Stande sein werde. Unser Componist immerhin erfreut, daß er sein Werk nun doch wenigstens selbst hören werde, entschließt sich zu der nicht unbedeutenden Ausgabe für Copiatur, die seine magere Cassé vollends erschöpft und erscheint mit seinem großen Stolz von Aufstagesstimmen pünktlich in der angesagten Probe. Das Werk wird gespielt. Natürlich kann prima vista nicht Alles so gehen, wie es gehen sollte und wie der Componist es gedacht hat. Zene Stellen von denen er am meisten Wirkung erwartete, wirken nicht in diesem Maße, entweder weil die ausführenden Musiker die Intuition des Componisten noch nicht begriffen haben, oder weil in der Instrumentirung eine Kleinigkeit falsch berechnet ist. Dem Componisten läuft der helle Anghstschweiß von der Stirne, die Musiker werden ungeduldig, ein weiser Arcopag aber, aus Dilettanten bestehend, sitzt vornunehmend dabei, schüttelt bedenklich die ehrwürdigen Häupter, tadelt Dieß und Jenes, nicht aber das, wo der Fehler wirklich sitzt, und — „bedauert sehr“, das Werk für ein unreifes Product erklären zu müssen. Um besseren Fall wird das Werk unter der Verbindung der „Anarbeitung“ angenommen. Nun geht die Arbeit des „Reinens“ von Neuem an; der Componist verbessert nach den gemachten Erfahrungen (wenn er nicht müdunter ver- sich leichtert) und corrigirt die Stimmen, was ihm vielleicht eine wochenlange Arbeit macht, und wobei er sich in die Nothwend-

digkeit versteht nicht, mehrere Stimmen ganz neu schreiben zu lassen. — Der Tag des Concerts ist da; das Werk wird aufgeführt, gefallt, ohne gerade „Furore“ zu machen, wird aber auch nicht gleich ganz verstanden. Die Hörer erwarteten hier und da eine andere geartete Entwicklung, und ehe sie mit sich selbst darüber ins Klare kommen konnten, war das Werk vercausht, die Musiker legten ihre Instrumente bei Seite und der Vorhang wurde unerbitterlich vorgezogen. Das ist bei einem Musikwerk, welches der Deutlichkeit vorgeführt wird, das Schlimme, daß es einmal durchgespielt wird, es mag verstanden sein oder nicht. Wir standen einst vor der Raphael'schen Madonna in der Dresdner Gallerie zum ersten Mal, und waren vorerst verwundert, keinen überwältigenden Eindruck erhalten zu haben. Aber bei längerer Betrachtung ging uns die Schönheit auf, und wir mußten immer wieder zu dem merkwürdigen Bilde zurückkehren, bis wir schließlich eine halbe Stunde lang an die Stelle gebannt blieben. — Bei der Musik und im Concert ist das anders. Das Stück ist vorbei, es macht einer Ansicht anderer Sätze Platz, die, vielleicht längst bekannt und beliebt, den alten Zauber ausüben, und der Eindruck des neuen Stückes ist verwischt. Nun kommen die Folgen für den Schöpfer des Werks zu Tage. Die Kritiker, selbst nicht immer im Stande den flüchtigen Eindruck genau festzuhalten, schreiben widersprechende Dinge in die Zeitungen; der Eine lobt was der Andere tadelt; nur darin sind Alle einig, daß das Werk seine — Schwächen hat. Eine bald folgende Wiederholung würde, da es wirklich Wert hat, das Verständnis vollends öffnen, den Beifall steigern, die Lage des Componisten bessern. Aber wer denkt daran? Man ist froh sich den jungen Componisten einweisen vom Hals geschafft zu haben, und begnügt sich, ihn mit halben Versprechungen für die nächste Gelegenheit zu entlassen. Der sitzt nun wohl wie Ritter Toggengenburg, und harret auf den glücklichen Augenblick, wo der erste Antrag eines Verlegers eintausen werde. Es kommt weder ein Antrag mit Honorar, noch ein Antrag ohne, und er muß sich bequemen, will er sich in weiteren Kreisen bekannt machen, abermals sein Werk einem Verleger „anzutragen“, nachdem es vielleicht seine keine Baarhaft gründlich ausgezehrt hat.

Und so geht es wohl fort bis die Jahre kommen, wo die Noth des Lebens nicht mehr so leicht zu überwinden ist, wo die Anforderungen an dasselbe einstellen, die jedem Märrtyrerkum ein Ende machen.

Bei Vielen ist dieses Schicksal freilich entweder ein ver-

dientes oder doch ein unvermeidliches. Man weiß wie Einzelheit und Ruhmbegehrde den Menschen plagen, wie sie ihm eine Größe vorkspiegeln, von der er weit entfernt ist. Man weiß ferner, welchen Täuschungen sich namentlich die Jugend hingibt, wenn sie in ihrem Thätigkeitsdrang sich zuraut Ziele zu erreichen, wo vorher, wie sie meint, noch Niemand hingedrungen sei, und wenn sie den Vorberkranz so nahe vor sich sieht, daß sie ihn mit Händen ergreifen zu können glaubt. Man weiß wie sehr man sich über den Grad der eigenen Begabung täuschen kann, der ja selbst von Fremden oft genug falsch taxirt wird.

Deffensungeachtet glaube man nicht, daß wir oben das Schicksal blos mittelmaßiger oder unbedeutender Talente geschildert haben. Mehr oder minder sind das die Erlebnisse eines jeden Componisten, den das Glück nicht schon in der Wiege anlächelte; ja gerade die besten Talente sind es, die solchen Erfahrungen am meisten ausgesetzt sind, weil sich mit dem Gefühl der Leistungsfähigkeit auch gern ein gewisser Stolz verbindet, der nicht zuläßt, daß man auf Gebieten concurrirt, die einträglich sind, aber in der Kunstwelt nicht des besten Rufs genießen.

Spreche man daher doch nie leichtfertig davon, daß das wahre Genie sich immer „durchschlage“; wenigstens bleibt es immer traurig; Noth zu leiden. Bescheidenige man das Talent auch nicht mit kalter Miene eines unpraktischen Treibens. Was wißt ihr nüchternen Naturen denn, um wie viel schwerer Tagelöhnerdienst dem geborenen Freieren fällt, als dem geborenen Knecht?!

Das schaffende Talent hat gewiß Anspruch auf das Recht, welches ja jedem lebenden Wesen verliehen ist: zu leben und sich mit Hilfe seiner besonderen Gaben durch dieses irdische Jammerthal durchzuschlagen. Dieses Recht kann ihm auch in dem Falle nicht genommen werden, wenn eine höhere philosophische Anschauung findet, daß die Kunst fertig und ein unterschiedenes Neues oder Größeres kaum mehr zu erwarten sei.

Es fragt sich nun, was die Ursachen so trauriger Zustände seien, und wie das Talent am wirksamsten unterstützt werden könne, ohne daß der Kunst und ihrer hohen Mission Eintrag getan wird.

Die Ursache erblicken wir in dem Mißverhältnis zwischen der jetzt sehr allgemein gewordenen Production und dem vorhandenen geringen Bedürfnis nach Neuem. Nur wo ein reiches Musikleben herrscht, da braucht man auch Neues. Betrachtet man nun die Vergangenheit und die Gegenwart, so

## Feuilleton.

### Fouis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. S. Wigand.

(Zerfortsetzung.)

Des zweiten Bandes zweites Heft ist so eben erschienen und enthält sehr viel Lesenswerthes. So sind es gleich vier Briefe aus Paris, die Spohr im Winter 1820/21 schrieb und die schon in der „Leipziger Musikalischen Zeitung“ abgedruckt wurden, welche durch die acht deutsche künstlerische Gesinnung und durch die lebendige Art der Schilderung anziehen. Manches darin könnte ebenso gut im Jahre 1860 und nicht blos von Paris datirt sein. Unsere heutigen deutschen Opernzustände erweisen sich als ein complettes Spiegelbild der damaligen Pariser und mit Entsetzen denkt man daran, was werden wird, wenn wir in 40 Jahren auch noch dort-hin kommen müssen, wo die Pariser heute sind.

Nicht minder anziehend ist die Charakteristik, welche Spohr über die Pariser Instrumentalkünstler schreibt, von denen er namentlich die Violinisten eine feinsinnig-kritische Revue passiren

läßt. — Es thut auch einem deutschen Künstlerherzen wohl, wenn man liest, wie Spohr schon damals über H. Herz dachte:

„Der junge Clavierpieler Herz, von dem Du ebenfalls in dem Pariser Musikalischen Werke gelesen haben wirst, spielte auch an jenem Abend zweimal, zuerst Variationen von sich, über ein Thema aus der Schweizerfamilie, dann die bekannten Variationen von Moscheles über den Alexander-Marsch. Die außerordentliche Fertigkeit dieses jungen Mannes setzt in Erstaunen; doch scheint auch bei ihm, wie bei allen hiesigen jungen Künstlern, die ich bis jetzt hörte, die technische Ausbildung der geistigen vorgeht nicht zu sein; er würde doch wohl sonst in einer Gesellschaft, in der nur Künstler zugegen waren, etwas Anderes und Obbeieheres, als diese halbbrechenden Kunststücke zu hören gegeben haben. Es ist aber auffallend, wie Alles hier, Jung und Alt, nur darnach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besseren liegt, ganze Jahre, mit Aufzieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzulernen, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei solchem Verfahren der Geist getödtet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begrifflich.“

ergibt sich wohl ohne Frage, daß die Muſik in viele Kreiſe gedungen iſt und lebhaft cultivirt wird, wo ſonſt entweder Todtenſtille herrſchte, oder nur das kleine Volkſtückchen und der muntere Tanz erklang. Aber vor der Hand iſt die Qualität des überall eingedrungenen Tonlebens eine überwiegend ſchlechte. In dem Maße jedoch, als die ächte Tonkunſt die ſchlechte allmählig verdrängen wird (und daß ſie an Oben gewinnt, beweisen die vielfachen billigen Ansgaben claſſiſcher Werke, die überall hin in Maſſen verbreitet werden), muß auch das gute Neue nachrücken. Denn factiſch wird dieſes dort am meiſten geſucht und gepflegt, wo man das Alte ſchon in ſich aufgenommen hat; und dem Drang nach neuen Eindrücken kann ſich doch Niemand ganz verſchließen, der nicht wie eine Raupe ſich eingespinnen hat. Iſt doch die Vier, womit Manche ſelbſt das Häſſliche verſchlungen, weil es neu iſt, nur ein Beweis (freilich vorerſt ein trauriger) wie ſtark der Trieb und das Bedürfniß nach Neuem iſt.

An den Pforten der Kunſthallen findet daher ein fortwährendes Gedränge ja Haugemenge ſtatt, zwiſchen dem Schlechten, was ſich eindringt, und dem Guten, welches ſich durch die Maſſe nicht oder nur ſchwer durchſchlagen kann. Es fehlt an einem ausreichenden Aufſichtspersonal, oder an geeigneten Anſtalten, die den reinigenden Proceß vornehmen, das Gute vor dem Untergang retten, das Schlechte unſchädlich maſchen oder verdrängen. Die Zeitungen, vorausgeſetzt daß ſie im Dienſt der guten Sache arbeiten, wären ein geeignetes Mittel, aber ſie ſind erſt ein Rad in jener Reinigungsmaſchine, das eben allein nicht wirksam eingreifen kann. — es müſſen noch andere Räder damit in Verbindung geſetzt werden.

Der Gedante eines „Allgemeinen deutſchen Muſikervereins“, wie er von der Brendel'schen Partei vor Kurzem aufgeſtellt wurde und einer praktiſchen Bedeutung zugeführt werden ſoll, iſt deßhalb an ſich kein ſchlechter; ja er würde ohne Weiteres als eine außerordentliche Errungenschaft der Neuzeit begriffen werden müſſen, wenn — die Hauptagenten deſelben das Vertrauen der deutſchen Muſiker und Componiſten beſäßen. Da aber mit Beſtimmtheit anzunehmen iſt, daß gerade die gediegeneren Tonſetzer ſich von dieſem Verein fern halten werden, ſo ſehen wir nicht, warum man nicht dem Einen ein Andres gegenüberſtellen könnte. Der Thätigkeit einer Partei würde die einer an deren entgegengeſetzt werden, und Concurrentz kann wie überall auch hier nur nützlich ſein. Wir laden daher allejene, die ſich an dem Leipziger Vereine nicht zu betheiligen

gedenken, ein, ſich mit der Idee einer zweiten Geſellſchaft zu beſchäftigen.

Da wir in dieſer Angelegenheit für ſehr nur anregend verfahren wollen, ſo ſei uns geſtattet, heute bloß einige Ziele und allgemeine Vorausſetzungen anzudeuten, bei deren Erfüllung wir gerne bereit wären, ein derartiges Unternehmen zu fördern.

Ein Hauptziel müßte ſein, die Frage über Ausführung und den Zeit neuer Werke der Kunſt, dem zufälligen Bildungsgrad und dem zufälligen Verhältniß beſtimmter ausübender Künſtler, Vorſtände oder Dirigenten einer Concertunternehmung, ſowie der Verleger zu den Componiſten zu entwicken, und ſie einer Direction zu überantworten, die vom allgemeinen Vertrauen getragen dem wahrhaft guten Neuen ihre moralische Unterſtützung leiht.

Doch dürfte die Abſicht einer ſolchen Vereinigung nicht die ſein, dem Neuen auf Koſten des Älteren Bahn zu brechen, welches immer das ſtehende Repertoir beſtimmter Concertunternehmungen bleiben muß. Es wäre nur darauf hinzuwirken, daß in größeren Städten die Aufgaben getrennt würden, ſo daß der einen Anſtalt die Pflanze des Älteren, der anderen die des Neueren zuſiehe. Es würde dadurch zugleich jener Conflict vermieden, der zu ewigen unfruchtbareren Streitigkeiten führt; das Publikum aber würde daran gewöhnt werden, jeden Wecker in ſeiner Art zu begreifen. Conflicte überſter Art ſind nämlich unvermeidlich, wenn man, wie es ſo oft geſchieht, durch ungeſchickte Zuſammenſtellung veranlaßt, daß entweder das Alte durch ſeine Kraft und ſeine durch öftmalige Ausführung erprobte Wirkung das Neue ſchlägt; oder daß umgekehrt das Moderne durch ſeinen geſälligen Anſtrich, durch ſeine den Forderungen des Moments entſprechende Geſtaltungsweiſe den hohen Ernſt früherer Schöpfungen, namentlich ſolcher, die dem Publikum noch fremd ſind, in Schatten ſtellt. In ſolchen Conflicten haben die ſchädlichſten Vorurtheile ihren Grund, und wir beklagen ebenſowohl junge Componiſten, deren Noctäten etwa durch ein darauffolgendes Werk von Beethoven „niedergeſchlagen“ werden, wie wir es auf der anderen Seite beklammern müſſen, wenn ein S. Bach Angeſichts eines modern-weltlichen Publickums Mendelſſohn oder Schumann den Vorrang zu laſſen gezwungen wird.

Wo die Verhältniſſe eine ſolche Trennung nicht erlauben, würde man wenigſtens verlangen dürfen, daß die verſchiedenen Concerte einer und deſelben Unternehmung in ihren Programme... eine Scheidung des Alten und Neuen in der Weiſe durchführten, daß in dem einen Concert ältere, in einem andern

Man hört daher auch in den hieſigen Muſikgeſellſchaften ſelten oder nie ein ernſtes, gediegenes Muſikſtück, etwa ein Quartett oder Quintett von unſeren großen Meiſtern; jeder reitet nur ſein Paradeſtepp vor; da gibt es nichts, als airs variés, rondos favoritos, nocturnes und dergleichen Bagatellen mehr, und von den Sängern Romanzen und kleine Duetten, und wenn dieſes Alles auch noch ſo incouvert und ſaß iſt, es verſchleift ſeine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Am an ſolchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner erſten, deutſchen Muſik allzu daran und habe in ſolchen Muſikgeſellſchaften nicht ſelten das Gefühl eines Menſchen, der zu Keuten ſpricht, die ſeine Sprache nicht verſtehen; denn wenn ich auch manchmal von dieſem oder jenem Zuhörer das Lob, was er meinem Spiele zollt, mit auf die Compoſition ausgeſendet höre, ſo darf ich darauf nicht ſtolz ſein, da er gleich nachher die trivialſten Sachen mit denſelben Lobſprüchen begleitet. Man erſtötet, von ſolchen Kernern gelobt zu werden. Ebenſo iſt es auch in den Theatern; der große, tonangebende Haufen weiß durchaus das Schlechteste vom Beſten nicht zu unterſcheiden; er hört mit demſelben Entzücken „le jugement de Midas“ wie „les deux journées“ oder „Joseph“. Man braucht nicht lange hier zu ſein, um der ſchon öfter ausgeſprochenen Meinung beizutreten, daß die Franzoſen ein unmuſikaliſches Volk ſind.“

In welcher Weiſe man in Paris die deutſchen Meiſteroperen gibt, iſt zwar bekannt; doch dürften manchem unſerer Leſer die Details willkommen ſein, die Spöhr gelegentlich einer Don Juan-Aufführung mittheilt.

„Das Haus war wieder, wie bei den früheren Aufführungen, überfüllt, und Hunderte von Menſchen konnten ſchon eine halbe Stunde vor Anfang keinen Platz mehr finden. Ich wurde verurtheilt zu glauben, die Pariſer hätten nun endlich die claſſiſche Vortheilhaftigkeit dieſes Werkes begriffen und drängten ſich in immer größerer Menge herbei, um es zu genießen; ſeine Meinung gab ich aber bald wieder auf, als ich ſah, daß die herrlichſten Nummern der Oper, das erſte Duett, das Quartett, das große Septett und ſo manches Andere, ohne Eindruck auf ſie zu machen, vorüberging, und nur zwei Nummern tauſendenden Beifall erhielten, der überdies mehr den Sängern, als dem Componiſten galt.

Dieſe zwei Nummern, die jedesmal da capo verlangt werden, waren das Duett zwiſchen Don Juan und Zerline: „Reich mit die Hand mein Leben etc.“ und die Arie von Don Juan: „Treibt der Champagner etc.“, erſteres, weil es Herrn Garcia an Tiefe fehlt, in b und letztere gar einen ganzen Ton höher, in c transponirt. Madame Fodor-Mainville, die wohl getrußt hat, daß die Geſangskunde der Zerline den Pariſern mehr als alles

neuer Musik gebracht würde. So würde dann das Publikum Beides kennen lernen und nicht zu ganz unstatthaften Vergleichen gedrängt werden.

Ferner müßte durch die Statuten Sicherheit gegeben werden, daß nicht ein Kunstproletariat sich der Leitung des Vereins bemächtigte, um einer werthlosen Production zu unbedingter Beachtung zu verhelfen. Diese Gefahr liegt sehr nahe, und ist ihr nicht leicht auszuweichen, wenn man die Wahl des Vorstandes auf demokratischer Grundlage, durch Majorität bewerkstelligt. Es müßte also entweder in der Aufnahme der Mitglieder eine gewisse Grenze gezogen werden, um Elemente fernzuhalten, die offenbar keine Sympathie für die gute Sache, sondern nur für ihre eigene haben; oder es müßte die Direction eine ständige sein, und sich im Falle des Austritts eines Mitgliedes selbst ergänzen. Beides hat sein Für und Wider, und verlangt sorgfältigste Ueberlegung.

Ein Drittes ist die Unabhängigkeit der Kritik. Was durch Empfehlung des Vereins zur Ausführung kommt, muß (auch in jenem Fachblatte, das ihm als Organ dient) frei besprochen werden dürfen. Kein vernünftiger Kritiker mag sich an, sein Urtheil als das unsichtbare betrachtet wissen zu wollen, aber auszusprechen muß er es dürfen, in jedem Falle und wem immer gegenüber. Das Maß des vorhandenen Talents zu bestimmen, die Richtung, welcher der betreffende Componist angehört, die Höhe der formellen Vollendung und den Wärme-grad der ausgesprochenen Empfindung in dem speziellen Werk festzustellen, bleibt dessen Aufgabe, der er auch dem Partheigegenossen gegenüber gerecht zu werden suchen muß.

Hoffen wir, daß in Folge einmüthigen Wirkens aller Theiligen endlich ein Zustand herbeigeführt werde, der den vorhandenen und noch nachkommenden schaffenden Talenten es möglich macht, die ihnen verlichen Gaben mit größerer Veruhigung auszubilden. Nichts ist treffender als was ein Philosoph gesagt hat: „Die Kunst ergibt sich nur dem, der sich ihr vollständig ergibt.“ Damit der werdende Künstler sich ihr ganz ergeben könne, muß er aber auch ein Ziel in der Ferne sehen, welches ihm die Arbeit lohnt. Goldene Berg werden und sollen es nicht sein. Dem Dichter ist auf Erden nicht beschieden die Freuden des irdischen Lebens voll auf zu genießen. Aber so viel muß er erreichen können, daß er seiner Kunst leben kann und das ist ja so wenig verlangt. Zustände wie sie ein Mozart, ein Schubert erlangen und viele Andere, die vielleicht mehr geleidet haben würden,

wenn sie die Zeit, die sie zur Erhaltung des gemeinen Lebens aufwenden müssen, der Composition gewidmet hätten, — bleiben ewig eine Schmach und Schande für unsere Zeit. Thun wir das Unfrige um für die Zukunft dem möglichst vorzubeugen.

## Recensionen.

Richard Wagner und das Musikdrama; ein Charakterbild von Franz Müller, Regierungsrath in Weimar. — Verlag von Heinrich Matthes in Leipzig. 1861.

v. Dr. Ein neuer Beitrag zu einer eigentlich nicht mehr neuen Frage, der zwar wenig um nicht zu sagen nichts Neues bringt, dem man aber das Verdienst einräumen mag, welches der Verfasser sich selbst vindicirt, wenn er in der Einleitung sagt: „als eine Sammlung großer Quellen und erheblicher Urkunden in einer erheblichen Sache möchte gegenwärtige Schrift sich guten Theils betrachten sehen.“ In der That, mit anerlebenswerthem Fleiß trägt der Verfasser aus allen Ecken der Literaturgeschichte Ansprüche über die von ihm — solchergehalt eigentlich nur in zweiter Instanz — behandelten Themen zusammen. Diese selbst lernt man am besten aus dem Inhaltsverzeichnis kennen, und es zerfällt die 200 Seiten zählende Broschüre in die folgenden sechs Abschnitte: 1. Zur Einleitung, 2. Lebensfügungen und Entwicklungsgang, 3. Streiflichter (die Kritik, die Zukunftsmuß, Mozart und Beethoven), 4. Rückbild und Umbild (Gesicht und Verlauf der Oper. Der Hinweis auf das Musikdrama. Stimmen und Zeugnisse), 5. Wagner und Litz (die Melodie. Lohengrin. Tannhäuser. Fingerring. Holländer. Hector Berlioz), 6. Der Fortschritt und das Musikdrama.

Neues, wie gesagt, erfährt man aus dieser Schrift nicht und sie ladet zu keiner dialectischen Unterhaltung mit dem Verfasser ein, weshalb wir uns begnügen können, mit einer kurzen Anzeige die Leser dieser Zeitschrift von der Existenz derselben in Kenntniß zu setzen. Daß der Autor sowohl direct als indirect für Wagner plaidirt, brauchen wir nicht erst zu sagen, da er sich nicht zum ersten Mal literarisch vernahmen läßt.

Wir wollen nur über zwei Punkte einige Bemerkungen an diese Schrift anknüpfen, über Richard Wagner im Allgemeinen und über das, was der Regierungsrath Müller über die „destructive und productive Kritik“ sagt.

In einem Punkt stimmen wir mit ihm vollkommen überein, nämlich darin, daß die geringschätzig wegwerfende Art, in welcher Wagner mitunter noch behandelt wird, durchaus nur als das Resultat einer sehr oberflächlichen Betrachtung erscheinen kann. Mag

Uebliche der Oper gefallen würden, wählte sich wohlweislich diese Rolle, und der Erfolg hat bewiesen, daß sie richtig calculirte. Was kummert sie, daß die Oper nun ganz verkehrt besetzt worden ist, wenn ihr nur rauschender Beifall zu Theil wird. Diefen kann ihr der Kenner aber nur dann zollen, wenn er vergißt, daß sie die Rolle eines Bauernmädchens gibt, und wenn er ganz auf Wahrheit der Darstellung Verzicht leistet; denn sie schmüdt die einfachen Gesänge ihrer Partie mit einer Menge hochtrabender Verzierungen an, die, so herrlich sie sie auch ausführt, doch hier doppelt verwerflich sind, erstlich, weil sie in Mozart'sche Musik überhaupt nicht hinein gehören, und zweitens, weil sie dem Charakter der Rolle nicht angemessen sind. Diese abgerechnet, gewährt es freilich einen ungewohnten Genuß, diese Partie, die in Deutschland gewöhnlich durch die dritte Sängerin besetzt ist, hier von der ersten und einer so ausgezeichneten Singen zu hören. Herr Garcia als Don Juan thut des Guten auch zu viel. Wo es sich nur einigermaßen schiden will, ist er gleich mit einer ellenlangen Verzierung bei der Hand. Am unschuldigsten sind diese in dem Ständchen, wo die figurirte Mandolin-Begleitung auch die allereinfachste verbietet. Nichts desto weniger läuft er die Kreuz und quer herum, und um dieses bequemer zu können, läßt er das Tempo recht langsam nehmen. Dafür singt er aber seine Arie: „Treibt der Champagner etc.“

unvergleichlich, und ich gestehe, diese Arie noch nie so gut gehört zu haben. Es kommt ihm dabei die geläufige italienische Zunge sehr zu statten, und anstatt daß unseren deutschen Sängern gewöhnlich der Athem dabei ausgeht, steigert sich bei ihm die Kraft bis zum Schluß.

Die übrigen Rollen sind mehr oder weniger gut besetzt, keine aber schlecht, und man muß es mit Dank anerkennen, daß Jeder sein Möglichstes thut, um dem Werke Ehre zu machen. Man kann auch mit der Aufführung sehr zufrieden sein, sobald man vergißt, zu welchen Anprüchen man bei einem so berühmten Künstlerverein berechtigt ist. So viel wird einem Deutschen aber doch bald klar, daß diese Sänger, die nur italieinsche, besonders Rossini'sche Musik in höchster Vollendung geben, die Mozart'sche nicht mit gleicher Trefflichkeit executiren können; die Gattung ist gar zu verschieden. Der wichtige, süße Vortrag, der bei jener ganz am Plage ist, vermischt hier zu sehr den energischen Charakter, der dem Don Juan vor allen andern Mozart'schen Opern eigen ist.

man über Wagner's specifisch künstlerisches Vermögen noch so gering denken und in seinen kunstphilosophischen, ja politischen Principien auch weit mehr Fieberträume als Ausflüsse eines däß kritisch organisierten Talentes zu erblicken geneigt sein, die Totalität seiner Erscheinung wird immer merkwürdig bleiben und die Energie, mit welcher ein Geist unmerklich sein Leben an die Verwirklichung seiner Ideen fest, nöthigt uns an sich, möchten die Wege, die er wandelt, noch so verfehlt sein, schon eine gewisse Bewunderung ab und zengt von einer Kraft, welche nimmermehr auf Willkür und Zufall zurückgeführt werden kann, sondern von innerer Nothwendigkeit getragen wird. Im Einzelnen betrachtet scheint uns Wagner's Wirken und Schaffen fast überall problematisch, im Ganzen angesehen wird es immer eines der denkwürdigsten Zeugnisse dieser verworren ringenden strebenden Zeit bleiben.

Was den zweiten Punkt betrifft, den Unterschied zwischen destructiver und productiver, zersetzender und organischer Kritik, so haben wir darüber Folgendes zu bemerken. Herr Regierungsrath Müller erhegt eine aufschreiende Anipathie gegen die erstere und preist die letztere. Zunächst fällt hierbei eine Thatsache sehr bemerkenswerth ins Auge. Es ist nämlich ein durchgängiger Zug der neuen Schule, daß sie die Kritik perhorrescirt und von dieser weg an die Sympathie, als ein vom Künstler von vornherein zu Postulirendes appellirt. Nie ist von einem Schriftsteller destructivere Kritik geübt worden, als sie Wagner in seinen Büchern an der gesammten bisherigen Kunst vollzieht. Dieß thut Wagner. Für sein Thun fordert aber er die Liebe: nur die Liebe, nur seine Freunde können ihn begreifen! Nun beseydnet man aber mit den Andernden „destructive und productive Kritik“ zwei verschiedene Methoden, welche beide gleich notwendig, gleich berechtigt sind. Wo die positiven Eigenschaften eines Kunstwerks uns so überwiegend entgegenreten, daß sie unserm Geist imponiren, unsere Sinne gefangen nehmen, da wird jeder für solche Wirkungen empfangliche Geist, der sich zugleich zu kritischer Thätigkeit berufen fühlt, von selbst sich zunächst zu einem solchen Werke in seinem andern Verhältnis finden, als daß er es liebend in sich aufnimmt, in seine innere Nothwendigkeit, seine individuelle Eigenthümlichkeit einzubringen sucht und sie Andern mittelst der Analyse zu entwickeln sucht. Er wird also „organische, productive“ Kritik üben und besigt er irgend selbst einen schöpferischen Funken und den nothwendig damit verbundenen Enthusiasmus für das Lebendige, so wird er sich glücklich preisen, wenn ihm solches gegönnt ist. Ist aber der Eindruck, den man empfangen hat, überwiegend der des Mißbehagens, der Unlust, dann muß er nothwendig nach den Ursachen derselben fragen, und er wird, indem er sich und Andern dieselben klar zu machen sucht — destructive Kritik üben. Empfanglichkeit muß der Künstler und sein Werk von vornherein erwarten dürfen, nicht aber Liebe. Halbe Naturen gewöhnen sich freilich gar leicht, die Welt durch jede beliebige Brille zu sehen, die ihnen der Künstler reicht, eben darum aber fordert auch die Kritik in großem Maßstab geübt, ganze Naturen, wie die Production, und ein mißfälliger Relling muß unserm Trachtens erst noch geboren werden, da die Ansprüche, welche wir an die ächte Kritik stellen, vielleicht in keiner Kunst so umfassender Natur sind wie in der Tenkunst, und die Aufgabe, ein Etwas zu erkennen und festzuhalten und doch dabei den Sinn für das individuelle Lebendige zu verlieren, vielleicht in keiner so schwer zu lösen ist, wie in ihr.

Franz Schubert. Eine biographische Skizze von Dr. Heinrich von Kreiske. — Verlag von Zamarski und Dittmarich in Wien.

Leider gilt dasselbe, was wir im Eingang über das Buchlein des Herrn Regierungsrath Müller bemerken, auch von der andern Skizze über Schubert. Ihr Gehalt ist nämlich überaus gering und man erfährt nur äußerst wenig, was demjenigen, der sich für den Gegenstand der Skizze interessirt, nicht schon bekannt wäre; da überdieß der Skizze aller Reiz der Darstellung gebricht und sie gar nicht darnach ringt, die ideale Bedeutung ihres Objectes zur Anschauung zu bringen, so ist man am Ende derselben angelegt, ohne sich eigentlich recht klar geworden zu sein, von welchem Impuls ge-

trieben der Verfasser eigentlich die Feder zur Hand genommen hat. Es ist freilich wahr: das äußere Leben Schubert's ist so ereignislos, daß ein Biograph nie viel davon zu erzählen haben wird. Diese phänomenale Erscheinung psychologisch zu beleuchten, darin scheint uns also die eigentliche biographische Aufgabe zu liegen, die ästhetische aber darin, daß ganz Eigenthümliche derselben, wodurch sich Schubert eben von all den übrigen großen schöpferischen Geistern unterscheidet, möglichst scharf zu fixiren und eine freilich Detailfonde seiner Werte durchzuführen. Keine dieser beiden freilich nicht ganz leichten Aufgaben zu lösen macht der Verfasser jener Skizze den Versuch. Indessen kommt es demselben zu Gute, daß er sich selbst bewußt ist, mit seiner Arbeit nur bescheidene Ansprüche zu erfüllen, da er im Vorworte selbst bemerkt: „die vorliegende Skizze kann und will nicht mehr sein, als ihr Titel sagt — Eine biographische Skizze“ und hinzufügt, daß eine ausführlichere, den Gegenstand möglichst erschöpfende Arbeit ihm um so ferner gelegen habe, als — wie auch uns bekannt — ein in diesem Sinn intentionirtes Werk bereits von anderer Seite zu erwarten steht. Wenn er weiter meint: „das vorliegende Buch dürfte nur Ein Verdienst beanspruchen, nämlich die erste Arbeit zu sein, welche über den Namen von biographischen Notizen und Auflässen hinausgeht“, so darf er sich dieses Verdienst mit vollem Recht vindiciren, obgleich es erkanntlich und beschämend genug ist, daß ihm bis zum heutigen Tag Kritik geödnnt wurde, sich dasselbe zu erwerben. Indessen, man erhebe aus dieser Skizze neuerlich, wie spät und wie wenig — im Verhältniß zu seiner Bedeutung — Schubert von der Wiener Gesellschaft geschätzt wurde und wie ein Geist, der, rastlos thätig, mit uner müdlichen Händen, unendliche Schätze auspreute, sein ganzes Leben hindurch, sein, ach so kurzes, zu der kümmerlichen Existenz verurtheilt war, nicht ohne es bitter zu empfinden. — Ist nun auch, wie gesagt, der ideale Gehalt dieser Skizze ein geringer, so behauptet sie doch den Werth, welchen sie in dem Vorwort für sich selbst in Anspruch nimmt und sei deshalb, namentlich aus anständiger Lesern, welche über Schubert inder auf traditionellem Wege unterrichtet sind, immerhin empfohlen.

## Locales.

Concerte. Männergesangverein. Quartett. Fr. Zardobild. Singverein.)

S. B. Der Männergesangverein brachte im Verein mit dem Hofopernorchester Mendelssohn's Musik zu „Oedipus auf Kolonos“. Der Chormeister derselben, Herr Herbed hat sich sicherlich durch die wiederholte Verführung dieses Werks mehr Dank verdient, als durch die gewöhnlichen gemischten Programme, deren einzelne Nummern nur selten ein künstlerisches Interesse erregen. Das Werk war sichtlich mit großer Sorgfalt studirt, wenn auch nicht Alles so gelang, wie es Herr Herbed selber wünschen mochte. Sein Chor fiel mitunter in der Intonation unter die richtige Tonhöhe, was bei einer so alten und wohlgeschulten Körperschaft und bei einer stets mitlaufenden Orchesterbegleitung zu verwundern war, und den Beweis lieferte, daß man Ursache hat, bei ganz jungen Instituten, denen noch obenrin viel schwierigere Aufgaben gestellt sind, in diesem Punkte Nachsicht zu üben. Auch waren die Eingänge des Chors nicht immer von jener Präcision, die man den von Herbed geleiteten Chören sonst, und mit Recht, so sehr nachrühmt. — Zur Ausführung des declamatorischen Theils waren nicht weniger als vier Hoffcapellisten aufgeboten, von welchen Herr Gabilon das verbindende Gedicht in nicht besonders rühmendwerther Weise sprach. Ueber das Werk selbst, über das ganze Genre, können wir diesmal umföweniger unsere Meinung zuwärtshalten, als wir kürzlich bei einem Schumann'schen Werk ähnlicher Art Bedenken ausprochen, die uns hier in noch viel stärkerem Grade aufwiegen. Entgegensetzt der Oper, deren Entwicklungsengang immer entschiedener auf die durchgängig multifacettige Behandlung hinausging, da man immer lebhafter die Störung der Illusion empfand, wenn aus der idealen Sphäre, in welche man sich durch die Erhebung der ganzen Hand-

lung in die Tonsprache verflocht fühlt, plötzlich in die prosaische des Dialogs übergegangen wird — wurde dagegen im Concertsaal der Versuch gemacht, jene Mischgattung als neues Genre einzuführen und fortzuführen. Wir lassen es uns noch gefallen, wenn zur Erklärung einer Musik, die sonst nicht verstanden würde, ein „verbindendes Gedicht“ gesprochen wird. Wenn aber dieses verbindende Gedicht wieder in die Recitation des ursprünglichen Drama's übergeht, wenn die handelnden Personen selbst auftreten, so wird man aus dem Concertsaal ins Theater und aus diesem wieder in den ersteren zurückgeworfen und empfindet alle Unzulänglichkeiten der nicht einheitslichen Erscheinungsform. Auf welche Einheit kann aber gar eine Darstellung Anspruch erheben, wo ein sarmlicher Dialog stattfindet zwischen einzelnen Personen und dem Chor, und wo die einzelnen Personen sprechen, der Chor aber singend antwortet? Ist dieß nicht die vollkommenste Unnatur? Wir begreifen in der That nicht, wie sich der feinfühnige Mendelssohn zur Ausübung einer schon von dieser Seite so sonderbaren Aufgabe herbeilassen mochte, ganz zu schweigen von dem Widerspruch, der einerseits zwischen dem Geist und der Form der altgriechischen Dichtung, namentlich aber des antiken Versmaßes, und anderseits des Zerberungen der Musik besteht. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß Mendelssohn's Muse ihn auch hier nicht ganz verlassen hat, daß er bis auf einen gewissen Punkt diejenige Biegung der musikalischen Formen zu Stande brachte, welche zur sinnigen Betonung jener antiken Redeweise notwendig war. Oft aber war es ihm auch geradezu unmöglich die Verbindung ohne auffallende Uebelfände zu bewerkstelligen. Namentlich sind die musikalisch-periodischen Formen, die er anwendet, oft dem Sinn der Rede, der richtigen Interpretation, geradezu widersprechend. So z. B. „Unglückseliger was der Stadt — — mißfällig ist, als haßenswerth“ u. s. w., oder: „dem stillen das kein Sturmwind — — bewegt, wo der begeisterte“ u. s. w., oder „Jenen Götinnen, golden glänzt — — Krollas: immer verziehen hier“ u. s. w. Nicht minder auffallend und fälschend sind Stellen, wo der musikalische Accent nicht mit dem rhetorischen übereinstimmt; z. B. „Armer, weil du mit mir nicht gehorcht“ (statt „nun gehorcht“), oder: „Und was, o Greis, verbeugt du mir“ (statt: „Und was, o Greis“); oder: „Ach, wahr ich, wo bald die Schaar der Feinde sich wenden wird“ (statt: „die Schaar der Feinde“). Bei der Stelle: „Ueberall, wie nördlich ein Seebrand Wogenschlag und Winterkan, erschüttern“, schreibt Mendelssohn bei dem Worte „Seebrand“ eine vollkommene Cadenz, welche beinahe dem Punkt der Sprache entspricht. Und so würde sich noch Manches anführen lassen, was als Beleg dienen könnte, wie Sprache und Musik neben einander unermittelt fortgehen.

Abgesehen von diesen Uebelfänden entfällt das Mendelssohn'sche Werk viel musikalisch Schönes und Großartiges, und ist dieses überall dort zu finden, wo der Componist durch seine allzu großen textlichen Sündenisse im freien Walten seiner Tonmasse beinträchtigt wurde. So sind namentlich der Schluß des 2. Chors, dann die 2. Strophe des 3. Chors und viele einzelne Stellen so klare Perlen in dem reichsten Schmuckstücken, den der Componist uns hinterlassen hat, und höchst interessant wird das ganze Werk schon seiner eigenthümlichen Färbung wegen, die hauptsächlich in der Instrumentierung liegt, immer bleiben.

In der 4. Quartettproduction brachte Herr Dachs das Volkman'n'sche B-moll-Trio, und zwar in diesen Räumen und vor diesem Publikum zum ersten Mal. Die Aufnahme dieses durchaus geistvollen, aber theilweise übercomplicirten und etwas formalen Werks war, wie es sich erwarten ließ, eine getheilte, ja am Schluß rief es sogar an einigen Punkten des Saales ziemlich heftige Kämpfe hervor. Sicherlich verdient es trotz der schon oben bezeichneten Fehler Achtung und Anerkennung und wird sich dieselbe auch erwerben, wenn man dem Publikum Zeit läßt, und ihm Gelegenheit gibt, seine Eigenthümlichkeit nach wiederholter Vorführung aufzufassen. Denn das läßt sich nicht in Abrede stellen: Es weht ein tiefer erhabener Geist in diesem Werk, welches zwar düster, nur zu düster gehalten ist, dessen Themen aber (theilweise auch ganze Sätze) aus wahrer Empfindung entsprungen sind, und auch in

acht künstlerischer Form auftreten. Manches wäre in letzterer Beziehung freilich noch zu wünschen, ja eine theilweise Umarbeitung und Kürzung wäre noch heute zu empfehlen, und es wäre besser der Componist thäte es selbst indem er eine neue Ausgabe veranfaßte, als daß später Andere es thun, und so versehen wie mit Schubert's Werken, die man oft grausam verstimmt. Wir erlauben uns hier einige Andeutungen zu geben, deren Berücksichtigung dem fraglichen Opus vielleicht zu weiterer und leichterer Verbreitung dienen könnten. Im ersten Satz wünschten wir eine Aenderung und Vereinfachung jener Stelle, Seite 8, wo bei großer Steigerung das Maß des Schönen und Wohlklingenden um ein nicht Geringes überschritten wird. Die Einleitung zum Allegretto in Des-dur würden wir beiseiten, denn es ist nicht zu rechtfertigen, daß nach dem entscheidenden Schluß des ersten Satzes in B-moll der zweite wieder in B-moll, in ähnlichem Tempo und in derselben Stimmung anfängt. Weiterhin würden wir eine Anzahl ausschreitend barocker und überlebensschafflicher Stellen wegschneiden und überhaupt einige Kürzungen vornehmen, besonders aber den Schluß des Ganzen früher, ohne lange und wiederholte Coda's bewerkstelligen. Daß die zwei letzten Sätze in einen einzigen zusammengezogen sind, ist zwar eine Anormität, aber als Ausnahme immerhin zulässig. Nur müßte der Componist dafür sorgen, daß die daraus entstehende Länge durch die Kürze der einzelnen Theile aufgewogen würde. So wie das Trio jetzt gestaltet ist, wird eine schließliche Ermüdung unvermeidlich, besonders da der Charakter des Willens und Stärkern immer die Oberherrschasi gewinnt, und man diesen Charakterzug nicht gerade am längsten zu ertragen geneigt ist. — Unter den Volkman'n'schen Werken nimmt dieses Trio etwa den Platz ein, der dem überräthigen Dreiklang im Tonartsystem gebührt. Er ist unzweifelhaft der interessanteste, aber auch der dissonanteste, man fühlt sich von ihm angezogen, und doch läßt er nur den Eindruck der Zweifelt zurück. Das Trio läßt sich in dieser Hinsicht auch mit Schiller's „Räubern“ vergleichen. — Herr Dachs spielte das schwierige Trio mit vieler Liebe und verdient alle Anerkennung, deshalb und wegen der tüchtigen Ausführung. — Der Abend wurde durch Mozart's D-dur-Quartett eröffnet, und schloß mit Beethoven's F-dur-Quartett op. 135, dessen Scherzo und Finales wie immer liebhaften Anklang fanden.

Von den verschiedenen Pianisten, die sich hören ließen, war es nur Hr. Zadorbile, deren Concert wir besuchen konnten. Dieselbe wird als beste Schülerin von Alex. Dreyschod genannt, und soll in Paris viel Glück gemacht haben. Sie besitzt eine durchgebildete Technik und spielt äußerst correct, so daß man ihren Vorträgen mit Vergnügen folgt. Was ihr fehlt ist Kraft, namentlich in der rechten Hand, und lebendiger pointirte Auffassung. Das Schumann'sche Concert war daher eine Ausgabe, die das Fräulein nicht vollständig zu lösen vermochte, namentlich was den langamen Satz betrifft. Obgenannte gute Eigenschaften aber entwickelte das Fräulein in verschiedenen Solovorträgen von Field, Weber, Chopin, Liszt und Dreyschod in sehr befriedigender Weise, so daß die junge Künstlerin sich einer sehr beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte. Das Sopranorchester unter der Leitung des Herrn Dessoff eröffnete das Concert mit der Ausführung von Beethoven's Prometheus-Overture, und wirkte in dem Schumann'schen Concert in durchaus lothenswerther Weise mit. — Zur Ausführung des Programms hatte ein Fräulein Mierer, Schülerin des Herrn Zadorbile, den Vortrag von vier Schumann'schen Liedern übernommen. Es that uns nun das hübsche Fräulein leid. Miererova gab bekanntlich das Fötenspiel an, weil sie im Spiegel des Bassers bemerkte, daß ihre Gesichtszüge dadurch entstell wurden. Wir rathen Hr. Mierer aus diesem Grunde das Singen ebenfalls aufzugeben, am gewissern aber das Singen Schumann'scher Lieder, wo der Ausdruck im Gesang liegen muß. Wieder einmal eine schreiende Probe der Vererbung, die unsere höchsten namhaften Singlehrer ihren Zöglingen angebühren lassen. Unser musikalisches Klageleid wird daher in Zukunft in der berühmten Weise des „Edward und Kunigunde“ lauten: „Salvi und Marchesi, Marchesi und Salvi“ u. s. w. in infinitum!

Ueber ein „Abendconcert“ des Singvereins, welches wir leider zu besuchen verhindert wurden, verlaute, daß die Vallade: „der Königssohn“ und zwei aus dem Zusammenhang gerissene Chöre des dritten Theils der Faustmusik von Schumann, dann ein Solodarsender von Schubert wenig Anklang fanden. Als wirksamer sollen sich zwei Chöre von Mendelssohn: „die Nachtigall“ und „die Waldvögelin“, dann Gerädeners „Irrwischlung“ bewährt haben, von welchen der Letztere wiederholt wurde.

## Correspondenzen.

Leipzig.

(Schluß.)

Schon seit geraumer Zeit ist der Sologesang im Gewandhause (wie überhaupt leider Gottes überall) der wunde Fied, und auch die gegenwärtige Saison hat bis jetzt uns dieses „Schlüsselstein-Bewußtsein“ noch nicht nehmen können. Mit anderen Worten: An Gesangsleistungen haben uns die in Rede stehenden sechs Concerte noch Nichts von Bedeutung gebracht. Da vor zuerst Frau Cash, Sopranjängerin aus Berlin, welche zwar eine schöne Stimme hat, aber im Vortrag etwas zu dick austrifft und außerdem ein so übermäßiges Portamento entfaltet, daß es ins Heulen ansartet. Dann ist Fr. Scharnte (ebenfalls aus Berlin) zu nennen; diese ließ bei ihrem ersten Auftreten, bei übrigens schwacher Stimme recht gute Studien erkennen, war aber weit davon entfernt, einen erwärmenden künstlerischen Eindruck durch ihre Ausdrucksweise zu hinterlassen. Bei einem zweiten Auftreten (als Solistin in einigen der oben angelegenen Ensemblestücken) distonirte sie sehr bemerklich — vielleicht aus Indisposition, was auch nicht gerade zur Erhebung ihres Ansehens beim Publikum beigetragen hat. Da sie für einen Theil des Winters beim Gewandhause engagirt ist, so kann sie möglicherweise sich noch in der guten Meinung rehabilitiren, wozu wir gern „Amen“ sagen. Eine dritte Sängerin war Fr. Altsleben, Sopranjängerin aus Dresden, die eine starke, aber nicht klangvolle Stimme durch sehr ungebührliches Schreien noch ungeschöner machte, und sonst auch Geißiß und Reinheit des Vortrags nur vom Hörensagen zu kennen scheint, und viertens endlich haben wir noch eines Tenoristen, Fr. Carl Stogger aus Paris Erwähnung zu thun, dem wir aber ebenfalls in seiner Weise Geschmak abzugewinnen vermocht haben.

Die Saiten für Kammermusik — nämlich den Gewandhausconcerten das schönste Moment unseres öffentlichen Kunstlebens — haben auch wieder begonnen und bis jetzt, wo wir diesen Bericht machen, hat die erste derselben stattgefunden. Ein Quartett in D von Haydn und das in C (mit der viertelrittenen und von so und so viel Jähren branfandeten Introduction) von Mozart wurden von den Herren: Capellmeister David, Königen, Hermann und Davidoff in sorgsamster und schönwollster Weise vorgetragen; dann spielte Herr Capellmeister Reinecke Beethoven's großes B-dur-Trio (im Verein mit den Herren David und Davidoff) so meisterlich in jeder Beziehung, wie man es nur hören und wünschen kann.

Man kommen wir zu unserm zweiten Concertinstitut — dem Musikverein „Enterpe“. Derselbe hat sich dieses Winter neu constituirt und soll fortan den Zwecken der „neudeutschen Schule“ (sic) dienbar sein. Wenigstens ist das zu schließen — denn offen ausgesprochen ist es nicht worden — aus dem zukünftigerlich gefärdeten Vorstande und aus der Person des neuen musikalischen Dirigenten — Herrn von Bronsart, — der ja bekanntlich die Weimar'schen Kunstmagazine (wiederum sie) ausüß allereifrigst propagirt. Wie dem auch nun sei — das Befehrungswert scheint sehr vorsichtig angegriffen zu werden; wenigstens sollen die Leute nicht mit der Thür ins Haus und verschließen ihr Pulver nicht gleich von vornherein. In dem bis jetzt gehaltenen ersten Concert (am 30. October) nämlich hat man den verstorbenen Leipziger noch keine „symphonische Dichtung“ zu lösen gegeben und war zurückhaltend genug dem „großen Wohlbedachten“ in Weimar nur in einem Arrangement eines Franz Schubert'schen Marsches (sogar ohne den Namen des Arrangeurs auf dem Zettel zu nennen) und in einer seiner ungarischen Rhapso-

dien vorzuführen. Steht nun die Partei (wie sie sich selber emphatisch benennt) noch so zu sagen bei der Eröffnung der Kaufgraben, so hat das doch wohl auch zum Theil seinen Grund darin, daß man sich der orchesterstalen Kräfte der „Enterpe“ noch nicht ganz sicher fühlen mag. Diese nämlich sind doch immer nur so beschaffen, daß man schwerere Aufgaben von ihnen nur sehr ziemlich — besonders was die feinere Detailausführung arbelangt — gelöst sehen darf, und daß sie nur Das leidlich exegneten, was überhaupt hier in Leipzig in succum et sanguinem übergegangen ist. Diefem Umstande gegenüber ist es also ganz klug, wenn nur langsam vorgegangen wird und wenn man auch hier auf die „Zukunft“ rechnet. Um nun wieder auf das angelegene erste Enterpeconcert zurückzukommen, so wurden darin außer dem schon erwähnten und sehr geschickt gemachten Marsch-Arrangement am Orchesterfächer noch gegeben: Schumann's B-dur-Symphonie und Esser's Arrangement der Bach'schen Orgel-Toccate (in Wien wahrheitsgemäß hinlänglich bekannt); dann sang ein Fr. Lessiak aus Oros mit schöner, kräftiger Altstimme und leidlicher Empfindung eine Arie aus „Zemete“ von Händel und Schubert's „Wanderer“; endlich spielte Fr. von Bronsart, außer der angeführten Rhapsodie von Liszt, die „Bereuse“ von Chopin und Beethoven's G-dur-Concert. Seine Leistung in letzterem Stücke war nicht hervorragend genug für einen so guten Spieler wie Fr. v. Bronsart — wenigstens bei seiner Partei — angesehen wird; es war weder Macht noch Correctheit in genügender Weise vorhanden. Die andern Saiten spielte er gut.

Von sonstigen musikalischen Vorkommnissen seit dem Beginn unserer Stagione ist zu nennen: erstens eine Aufführung des Bach'schen Weichnachts-Oratoriums durch den Riedel'schen Verein, welcher wir beizuwohnen verhindert waren, die uns aber als recht leidlich gelungen geschilbert wurde; dann die fünfaktige Oper „Diana von Solange“, in Wuff gefeiert von dem bekannten fürstlichen Componisten in Thüringen. Drei Aste derselben haben wir helenmäßig angesehen, mehr aber nicht; denn von der Rangwürdigkeit des Textes (durch den Herr D. Frechler sich nicht eben mit Ruhm bedekt hat) und von der aus allen Schulen und Stylarten recht dilettantisch zusammengewürfelten Musik fühlten wir uns endlich total zerbrochen und abgepannt. — Hiermit sei denn unser erste Saisonbericht geschlossen, der vor den Augen des gereinigten Lesers Gnade finden möge.

## Zeitungsschau.

Die „Leipziger neue Zeitschrift für Kunst“ läßt sich in ihrer vorletzten Nummer aus Berlin über die Erfolge der italienischen Oper schreiben: „Die höchst merkwürdige Concurrenz der italienischen Oper in Berlin hat sich in der ungeschicktesten Weise zu einem Gegenstande gesteigert, der die Kritik aller Localblätter unausgeseht beschäftigt. Der Zeitpunkt ist herangekommen, wo die nationalen Interessen des deutschen Dramas im eigenen Bewußtsein erschütterter zu werden drohen. Das Publikum kann der künstlerischen Nothdilt nicht Widerstand leisten und läßt sich zu einem Entschlusse hinreißten, den auch nur etwas wirklich Großes herauszubringen vermag. Man spricht schon von der italienischen Opern-Epidemie und prophzeit die Folgen des Nachtheils für unsere deutsche Kunst. Zeichen wir aber auch daraus großen Augen, befreien wir uns von allem Egoismus und lernen die italienischen Kunstwerke und die italienische Schule der Darstellung insbesondere in einer solchen Vollenbung kennen, wie sie uns bis zur Zeit mehr oder weniger fremd blieb.“ — Wir fragen, ist diese eine Sprache, sie in einer Zeit zu führen, wo vielmehr alles darauf ankommt, in dem deutschen Volke jenen Egoismus zu erwecken, der einer Nation, so wie dem Einzelnen zur Selbsterhaltung durchaus nothwendig ist, in einer Zeit, wo alle unsere Nachbarn, die es sich ganz und gar nicht angelegen sein lassen, sich von allem Egoismus zu befreien, vielmehr im Begriffe stehen, sich diese unser bedenklichste Nationalangend in einer Weise zu Nütze zu machen, daß wir wohl dereinst noch Ursache haben können, sie zu verfluchen. Der betreffende Artikel ist mit Rud. Biolz unterzeichnet und zeigt nur, daß die politischen Gedanken dieses

Herrn eben so verworren sein müssen, wie seine musikalischen, was denn freilich nicht zu wundern ist, denn der absolut ästhetische und sonstige Kosmopolitismus führt natürlich, wenn auch nur auf indirectem Wege, endlich auch zum politischen, und so schließlich zum Verberb, zur Auflösung einer Nation, die sich hier im Gegensatz zu allen übrigen consequent ergibt.

Herr Dr. Hanslick hat unseren neulich aus Anlaß seiner Unterschätzung Seb. Bach's gegen ihn gerichteten Angriff einer Erwiderung in der „Presse“ gewidmet, in welcher er unsere Behauptungen nicht widerlegt sondern verdrängt, und zugleich verschiedene A. Kitzleiten an uns adressirt, die wir jedoch, um ein unverständliches Thema nicht weiter auszuspinnen, auf sich beruhen lassen wollen. Thatsache ist nur, daß Herr Dr. Hanslick nie und bei keiner Gelegenheit für den großen unverderbaren Meister ein warmes bereedtes Wort gefunden, und die Wahrnehmung war es vorzüglich, welche uns zu jenen polemischen Zeiten veranlaßte, denn dieselbe fällt einem der hervorragendsten Vertreter der musikalischen Interessen unserer Stadt gegenüber um so schwerer ins Gewicht, als unser Publikum mit jenem außerordentlichen Genie noch viel zu wenig vertraut ist um das wahrhaft Bedeutende, Unvergängliche in ihm würdigen zu können, daher vielmehr auf dieses hingewiesen werden mußte, als auf die Rehrseite, das Vergängliche, das jedem Menschenweck anhaftet.

## Nachrichten.

In Frankfurt a. M. besteht ein „Opern-Gesangverein“, der jetzt an 60 Mitglieder zählt. Derselbe führte in voriger Saison Gluck's „Cepheus“, Marschner's „Hans Heiling“, in dieser Saison Gluck's „Zephyrie in Aulis“ auf, und sollte am 2. December Mendelssohn's „Hochzeit des Camacho“ vom Stapel laufen lassen. — Ein junger Pianist, Hr. Martin Wallerslein, Schüler Dreyschod's, hat sehr gefallen.

Der Käßliche Gesangverein brachte Händel's „Veslager“ zur Aufführung.

Leipzig war in der vorigen Woche ein Versammlungsort vieler Künstler. Es waren dort gleichzeitig anwesend: Fr. Schumann, Hr. J. Stark, Hr. M. Crwellski, die Herren Joachim, List, Bülow, Lamb, Brahms, Hartmann u. A.

Ebendasselbst wurde Spohr's „Haus“ neu einstudirt gegeben. In der „Entree“ sollen List's „Freludes“ gefallen haben. (Es tragt sich, aus was für Elementen das Publikum gebildet ist.)

In Kaden soll im nächsten Frühjahr ein „Niederdeutsches Musikfest“ stattfinden; als Dirigenten bezeichnen sind Fr. Zacher, Esser und Nieß in Vorladung.

Frau Szarvady-Claus ließ sich kürzlich in Eöln mit vielem Beifall hören; ihr Programm enthielt Stücke von Haydn, Scarlatti, Pergolesi, Rameau, Beethoven und Chopin. Herr von Königsldw spielte in derselben Soirée die Cloccone von S. Bach.

Am 4. Gesellschaftsconcert kam als Novität eine Ouvertüre von dem ebendasselbst lebenden Componisten und Lehrer an der Kk. Musikschule, Herrn J. Brambach, zur Aufführung; dieselbe zeichnet sich durch Fluß der Arbeit, harmonische Klarheit und gewante Formenbeherrschung aus.

Das zweite Abonnementsconcert in Barmen unter Leitung des Hrn. Anton Krauß brachte Mozart's Requiem vollständig, und Fr. Schubert's Symphonie in C. Zur Einweihung des neuen Concertsaals mit Orgel ist für den ersten Tag Händel's Messias zur Aufführung bestimmt.

Haff's Requiem ist kürzlich in Königsberg aufgeführt worden. Das erste Abonnementsconcert in München, dessen Leitung wegen Unpäßlichkeit Hr. Zacher's sich in den Händen des Herrn Musikdirector Meyer befand, brachte Beethoven's 2. Symphonie, die Concert-

arie Ah perfido, gesungen von Hr. Stöger, ein Violinconcert von Casati, gespielt von Hrn. Lauterbach, und die Ouvertüre für Harmoniemusik von Mendelssohn.

In Coburg fand am 25. November im Hoftheater ein „Concert spirituel“ statt, in welchem folgende Musikstücke ausgeführt wurden: 1. Symphonie in B dur von R. Schumann. 2. Arie aus „Faustus“ von Mendelssohn. 3. Requiem (Dies irae, Tuba mirum, Benedictus) von Mozart. 4. Canatine aus „Faustus“. 5. Arie aus „Elias“ von Mendelssohn. 6. Arie aus „Elias“. 7. Vorgefang von Mendelssohn Nr. 2—6.

Der neu angestellte Musikdirector in Münster, Herr J. D. Grimm hat seine Thätigkeit mit einer Aufführung von Haydn's Schöpfung begonnen, welche ganz vorzüglich gelungen ausfiel.

Wien.

Montag den 17. December Nachmittags 4 Uhr findet die diesjährige ordentliche Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Die Abhaltung derselben wurde dadurch verzögert, daß man die Genehmigung der neuen Statuten von Seite der Behörden abwarten wollte, um die Renewal der Direction (jetzt auf 3 Jahre) und verschiedene andere Bestimmungen der neuen Statuten sogleich durchführen zu können. Diese Genehmigung ist nunmehr erfolgt, und die Berathung ist demgemäß öffentlich, so daß die Gallerien dem Publikum vorbehalten werden.

Der Musikschulinspector Herr P. Rittersapf hat kürzlich mit einigen seiner Zöglinge eine Production veranstaltet, deren Programm jedoch eher ein Abtiren von dem einer Mühschule vorgezeichneten Wege, als eine Befestigung auf demselben bemerkt sieht.

## Concert-Ankündigungen.

Am 15. December Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: 2. Concert der Pianistin Albertine Zadrohilek.

Am 15. December Abends halb 8 Uhr im Sossensbadsaal: Liedertafel des akademischen Gesangvereins unter der Leitung des Herrn Chormeister Weinwurm.

Am 16. December Mittags halb 1 Uhr im I. I. Redoutensaal: Concert des Singvereins unter der Leitung des Hrn. Director Herberk (Mendelssohn, Chor aus Elias. — Mendelssohn „Heilig“, Chor. — Hanns Walther, Altes Christed. Vocalchor. — Mendelssohn: Die Nachtigall, Chor. Gräbener, Irwischsang, Chor. — Schumann, Musik zu Faust, 3 Theil.)

Am 16. December Mittags halb 1 Uhr im I. I. Hofopentheater: 4. Pötharmonisches Concert unter der Leitung des Hrn. Capellmeister Dessoff. (Ries, Concert-Ouvertüre. — Gade, Frühlingsphantasie. Concertstück für vier Solostimmen, Pianoforte und Orchester. (Die Damen Eißlag, Kraus, die Herren Mayerhofer, Walter und Epstein.) — Spohr, Ouvertüre zu Faust. — Beethoven, Symphonie Nr. 3.)

Am 16. December Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 5. Quartett-Production des Herrn Helmesberger. (Köchlymayer, Quartett neu.) — Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violoncell in F dur (Herr Julius Epstein.) — Spohr, Doppel-Quartett (2. Quartett die Herren Köchlymayer, König, Kräl und Kupfer.)

Am 18. December Abends 8 Uhr im Dianabadtsaal: Liedertafel des Männergesangsvereins zum Besten der Hinterlassenen Carl Böllner's.

Am 21. December Abends im Musikvereinsaal: Concert der Pianistin Therese Fidy.

## Briefkasten der Redaction.

H., in F. Senden Sie uns die Partitur zu den Quartetten. — W., in P. Das bestimmte Verlöbniß ist bis heute noch nicht eingelaufen. Das an die F. Eingeliefene scheint in der That verloren gegangen zu sein.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 803. — Ausgabe: Rohmstr. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Belfaso & Büding, normal 4. F. Mäcker's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 3 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Kr. oder 3 Sillger. — Briefe an Selmar werden franco erbeten. — Alle Besorger, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Die letzte (ausnahmsweise 53.) Nummer dieses Jahrgangs wird wegen der den Druck störenden Feiertage erst Montag den 31. December ausgegeben.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. IV. — Feuilleton: Aus F. Spohr's Selbstbiographie. — Rezensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Allgemeine Musikzustände.

Von S. Wagge.

IV.

### Musikverlag und Kritik.

Es mag sonderbar scheinen, daß wir die beiden obengenannten Factoren des Kunstlebens nicht abgesondert, sondern vereinigt behandeln; denn offenbar gehen die Standpunkte derselben in den wichtigsten Punkten diametral auseinander. Bedenkt man aber, daß wir vorerst die Zustände schildern wollen, wie sie sind, bedenkst man ferner, daß heutigen Tage in Deutschland die Hälfte der Musikzeitungen von Verlegern herausgegeben werden, welche also in eigener Sache als Richter auftreten, so wird man unser Verfahren nicht so unbegreiflich finden. Aber auch davon abgesehen berühren sich die Interessen Beider, der Kritik und des Musikverlages, in vielen Punkten, so daß man kaum von dem einen sprechen kann, ohne auch des andern zu erwähnen.

In welchem Verhältnis der Verleger zum Componisten steht, davon haben wir im vorigen Artikel Einiges berührt, wobei freilich das Interesse des zweiten hauptsächlich betont wurde. Wir müssen jetzt gerichterweise das des Ersten hervorheben.

Der Verleger ist Kaufmann; er vermittelt dem Publikum was es verlangt, und kann nicht wie der Künstler einen (bei diesem notwendig-) einseitigen Standpunkt einnehmen. Er sichtet und druckt, wovon er weiß, daß es Abgang findet, und außerdem sichtet und druckt er, wovon er Gleiches hofft. Wo er keine Hoffnung hat, da sichtet er höchstens „aus Rücksicht“ für Persönlichkeiten, die ihm sonst vielleicht nützlich sind, oder die er nicht geradezu beleidigen will; oder er übernimmt ein Werk gegen Erlag der Stich- und Druckkosten, und wie die anderen Mittelbedingungen alle heißen.

Wer könnte diesen Standpunkt des Verlegers geradezu mißbilligen oder angreifen? Der Kaufmann muß sehen, wie er sein Capital fruchtbringend macht. Ob die Kunst oder der Künstler dabei gewinnt oder leidet, das ist ihm gleichgültig: „Geschäft ist Geschäft“.

Doch gilt diese Unantastbarkeit nur vom Standpunkte des gemeinen Rechts, welches wie eben jede Gerechtigkeit unter höheren Rücksichten, der Moral und Sitze, steht. Dem Kaufmann, der schlechte Waare verkauft, wird sein Recht nur in so lange ungeschmälert gelassen, als der dem Allgemeinen zugefügte Schaden kein solcher ist, der die Grundprincipien der menschlichen Gesellschaftslehre berührt. Verkauft er aber z. B. ge-

sundheitsschädliche, oder die Sitze verletzende Dinge, so wird ihm das zugestandene Recht eingeschränkt.

In der Kunst gibt es nun keine Polizei und kein Strafgericht, sondern nur eine öffentliche Meinung, die sich auch in Journalen ausdrückt. Auch diese können dem Verleger nicht anders beikommen als durch Rath und Wink, indem sie mit dem Urtheil der Menge einen Reinigungsproceß vornehmen, und nachweisen, ob der Befall, der einem Werke geschenkt wurde, ein berechtigter, also nachhaltiger sei; indem sie ferner im Allgemeinen auf Verbesserung der Musikzustände hinarbeiten, und ihr Theil dazu beitragen, daß das Gute gefülle, und das Schlechte mißfalle.

Es handelt sich daher vorzugsweise darum, Verhältnisse anzubahnen, die es dem Kaufmann möglich machen, mit guter Waare ebenso treffliche oder bessere Geschäfte zu machen als mit schlechter. Verhältnisse dieser Art müssen aber eben erst „angebahn“ werden, d. h. es muß ein reiches tüchtiges Musikleben entstehen, es müssen die Käufer eine feste und richtige Vorstellung vom Wesen der Kunst haben, und demgemäß sprechen und handeln, dann werden auch die Verleger vom herrschenden guten Geist in gute Bahnen gelenkt werden. Wo, wie z. B. in Leipzig, schon seit längerer Zeit ein solches „reiches Musikleben“ herrscht, da erbliden wir denn auch eine verhältnismäßig bedeutende Zahl von Verlegern, die einen beträchtlichen Theil ihres Geschäfts in guter Musik machen, und auch am meisten geneigt sind, Neues zu suchen, wenn sie nur wenigstens auf die Kosten zu kommen glauben. Nur in Ausnahmefällen erbliden wir an Punkten, die von der eigentlichen Strömung weit abliegen, Musikalienhändler, die viel Neues und meist Gutes stichten. Denn eigene musikalische Bildung und in Folge dessen richtiges Urtheil und ein feiner Instinct, der schnell erkennt, welche Art von Musik in nächster oder fernerer Zukunft mit Sicherheit Anklang und Abzug finden werde, findet sich nur selten mit Geschäftskennntnis in der Person eines Mannes gepaart, der natürlich mehr taumelnde als künstlerische Studien gemacht hat. In der Regel bestimmt dem Verleger die Umgebung. Die musikalischen Tagesereignisse, die in gewissen Schwingungen wiederkehren, die Künstler die im Leben aus und eingehen, die Musikfreunde, die ihre Meinungen austragen, — Alles das sind Factoren, aus deren Gesamteindruck die ihn bestimmende Richtung seiner Thätigkeit hervorgeht. Man kann daher mit einiger Zuversicht aus dem Zustand des Musikalienhandels auf den Musikzustand der betreffenden Stadt schließen, und umgekehrt; man kann auch speciell aus dem Gebahren einer einzelnen Verlags-handlung auf die künstlerische Qualität Zener schließen, die seinen „Anhang“ bilden, und ebenfalls umgekehrt.

Freilich sind auch die „Mittel“ eines Verlegers von Einfluß auf die Gestaltung seines Geschäfts. Ein „kleiner“ Verleger kann nicht viel Honorar zahlen, erhält daher nicht leicht Manuscripte von bereits anerkannten Componisten, und ist deshalb in der Speculation beschränkt.

Was im Moment gesucht ist zu stechen, bleibt für den Kaufmann, besonders für den kleinen, eine Hauptquelle des Erwerbs. Will er weiter gehen und für die Zukunft vorbereiten, dann muß er, wofür er nicht selbst ein reifes Urtheil besitzt, Rath und Urtheil sich bei Solchen holen, die künftigen Jahren genug sind, um das Können und Streben der Componisten und die Entwicklung der Dinge im großen Ganzen richtig zu erkennen. Er muß ferner selbst lebendigen Antheil am Kunsttreiben nehmen, darf nicht als bloße Rechenmaschine hinter seinen Büchern sitzen, und muß vor Allem nach Kräften selbst dazu beitragen, jene Verhältnisse herbeizuführen, die wir oben als Grundlage eines vernünftigen Musikalienhandels bezeichneten.

Dieß geschieht freilich nicht dadurch, daß er sich anmaßt selber Kritik zu organisiren, und als ächter Charlatan seine Waare in einer Weise zu preisen, die, handgreiflich genug, jedem halbwegs Unterrichteten sogleich sagt, was er davon zu denken und zu halten hat. In der That, es gibt keinen unglücklicheren, schmerzlicher, Mißbrauch in unserem Kunstleben, als den jetzt eingetretenen der Verleger-Zeitungen, — und doppelt widerwärtig ist, daß Musiker und Künstler solche Institute durch ihre Mitwirkung zu unterstützen keinen Anstand nehmen. Merkwürdig genug fällt diese Periode der Verleger-Journale in eine Zeit, wo von allen Seiten der Ruf nach „Unabhängigkeit der Richter“ im öffentlichen Rechtsleben erschallt. Und in dieser Zeit macht die Hälfte der in Deutschland erscheinenden Musikzeitungen unangesehen ihre oft wahrhaft schamlose Propaganda für Kunstrichtungen, die von der ehrlichen Kritik gebrandmarkt, die musikalische Corruption vermehren, statt sie zu beheben. In dieser Zeit lassen sich Künstler, die sich die Miene geben, als ständen sie in erster Linie des „Fortschritts“, — lassen sich Schriftsteller, die für klassische Musik zu schwärmen oorgaben, herbei, einen Unflug zu befestigen, der jedem wirklich

künstlerlich fühlenden und ehrlich denkenden als eine Hauptursache der jetzigen noch großentheils miserablen Zustände erscheinen muß. Ist es Blindheit oder Eigennutz, der diese Mitarbeiter verleitet, sich selbst und die Kunst zu prostituiren? Oftmals Beides, meistens aber das Letztere. Mit einem Verleger darf man es nicht verderben; eine Hand wäscht die andere; man hofft einmal ein Werk zu editiren und stimmt sich den Herrn Verleger günstig, indem man seiner Zeitung Rechte liefert über die großartige Wirkung, die dieses oder jenes Verlagsstück da oder dort gemacht hat. Man recensirt nach „Blinlen“ die man von Oben erhält und hebt pflichtgemäß hervor, wie das vorliegende Stück so außerordentlich gemacht sei das verehrungswürdige Salonpublikum zu ergözen u. s. w. Man schreibt sogar lange und gelehrte Leitartikel, um solch' einem Journal ein gebiegenes Ansehen zu geben. Die „Redaction“ verleiht selber kein Wort von all' dieser Gelehrsamkeit; das thut aber nichts, — redigiren heißt ja nach Heyje's Fremdwörterbuch nichts weiter als: zusammentragen, sammeln, heraufgeben!

Doch zurück zu jenen Verlegern, die ehrlich und solid, zugleich die Kunst fördern möchten, indem sie ihren Handel richtig betreiben. Wie viel könnten diese Herren thun und leisten, auch abgesehen von der immer etwas unsicheren Rechnung auf die Zukunft. Wie viele prächtige Werke liegen unbenutzt unter ihrem Verschluß, weil sie zu bequem sind, um etwas zur Verbreitung derselben zu thun! Ein Werk, welches nicht gleich reißend abgeht, wird verachtet und vielleicht werden gar die Platten eingeschmolzen. Daß man bei manchem Werk durch Uebertragung in eine allgemeiner beliebte Form (etwa in vierhändiges Arrangement) den Kiesel brechen könne, der der Verbreitung hinderlich ist, daran denkt man nicht, ja man weiß Anträge von Musikern, die solche Bearbeitungen fertig liegen haben, einfach ab, und läßt lieber ganze Stöße Musikalien vermodern, ehe man einen Bogen Briefpapier verschreibt, und einige Thaler Honorar zahlt.

Wegen dieser und ähnlicher Sünden müssen sich die Verleger daher gefallen lassen, trotz ihres Rechtes zu drucken „was sie wollen“ von der Kritik endlich einmal systematisch angegriffen zu werden.

## Fenilleton.

### Louis Spohr's Selbstbiographie.

Cassel und Göttingen bei G. S. Wigand.

(Fortsetzung.)

Wunderbare Dinge erzählt Spohr über die in Paris gehörte Kirche *n. u. s. l.*, wobei er selbst zugleich recht vernünftige Ansichten ausspricht:

„Was ich gleich durch des Herrn Sievers' Berichte schon vorbereitet, hier Musik zu hören, die sich im Styl von dem, was man bei uns in Deutschland Kirchenstyl nennt, sehr weit entfernt, so wurde ich doch durch den brillanten Theaterstyl in einer Messe von *Plantade*, die ich beim ersten Besuch der Capelle am 17. vorigen Monats hörte, nicht wenig überrascht. Es ist darin auch nicht der leiseste Anflug von gebundenem Styl, keine Spur von fanonischer Führung der Stimmen, noch viel weniger von einer Fuge.\*) Dies abgesehen, recht hübsche Gedanken und gute Instrumentirung, die in einer komischen Oper (!) ganz an ihrem Place wären. Das Schluß-Allegro, wahrscheinlich über die Worte: *Dona nobis pacem* (gewiß weiß ich es nicht, da die Franzosen das Lateinische auf eine dem deut-

schen Ohr sehr unverständliche Weise aussprechen) war so ganz im Styl eines Opern-Finales (wie diese gewöhnlich mit dreier- oder viermal gesteigertem Tempo), daß ich beim Schluß, ganz den Ort verlassend, wo ich mich befand, erwartete, der Vorhang werde fallen und das Publikum applaudiren.

Am 24. December des Nachts 12 Uhr hörten wir die sogenannte messe *de minuit*, basmal von *Vesueur's* Composition. Vorher mußten wir eine große Gebildsprobe bestehen, indem wir während zwei ziemlich langer Stunden, von zehn bis zwölf Uhr, nichts als Polken, auf die eintönigste Weise abgesehen, dann und wann mit barbarischem Zwischenspiele der Orgel unterbrochen, anzuhören belamen. Um zwölf Uhr fing endlich die Messe an. Wieder der frivole Theaterstyl, wie in der von *Plantade*, in der festlichen Mitternachtsstunde aber nur noch widerlicher. Was mich dabei am meisten wunderte, besonders von *Vesueur*, der hier in dem Rufe eines vorzüglichen Harmonikers steht und als Harmonielehrer, wenn ich nicht irre, im Conservatorium Unterricht erteilt, nicht einmal vierstimmige Führung der Gesangsstimmen! Mag es auch in der Oper zuweilen von Wirkung sein, wenn man nur zweistimmig schreibt, die Soprane mit den Tenoren und die Alte mit den Bassen in Octaven gehen läßt, theils um den gewöhnlich schlechten Theaterchören die Execution zu erleichtern, theils um mehr materielle Kraft dadurch zu erreichen, so scheint es mir doch ganz barbarisch, dieses in der Kirche einzuführen, und ich möchte daher wohl wissen, was Herr *Vesueur*, der gewiß ein denkender Künstler ist, dabei beabsichtigt. In die Stelle des Offertorius waren Variationen (!) von *Rodermann* für Harfe, Horn und Violoncell eingeschoben, vom

\*) Auch davon sind wir in Wien nicht mehr weit; kann man doch hier mitunter Messen hören, deren Melodien am meisten Ähnlichkeit mit — heidnischen Sottern haben. D. Red.

Wir kommen nun auf die Verleger selbst zu sprechen, und suchen ihren Standpunkt dem Verleger gegenüber ins Klare zu stellen, der freilich kein anderer sein kann als der, den sie der Kunst und dem Künstler gegenüber einnehmen.

Die Kritik muß vor Allen von jedem Kunstproduct fordern, daß es das wirklich sei, was es zu sein vorgibt, und daß es nichts gerades falsches, Ungefundes, Verderbtes aufweise. Und das kann man fordern von der niedersten bis zur höchsten Gattung der Musik. Das gewöhnlichste Tanzstück schon bedingt durchaus seinen gemeinen Inhalt: es kann populär, einfach, ja charakterlich und doch correct und edel sein. Das für ein unverständiges unmusikalisches Publikum geschriebene Salonstück braucht nicht höchst armselig und ledern in der Harmonie zu sein; es kann ebenfalls bei aller Leichtfalschheit doch anständig musikalisch sein. Nun betrachte man aber manche dieser gedruckten neueren Stücke, was für eine Gemeinheit gepaart mit wahrhaft empörender Armeligkeit sich darin ausspricht! Welche Schütterhaftigkeit des Satzes, welche Erbärmlichkeit in der Führung des Basses und der Modulation! Es ist noch nicht lange her, daß hier in Wien ein Stück verlegt wurde, welches auf etwa acht Seiten vier Grundharmonien einer Tomart enthielt, und dennoch guten Absatz fand, wegen der tierischen Käufchen die darin vorlamen. Und das Werk trug einen Titel, der durch unsere Meister zu einer Bedachtsamkeit gelangt war, wie nur irgend eine. Bei dergleichen Stücken sollte ein Verleger die Schande meiden, und lieber einen kleinen Gewinn zu opfern im Stande sein, als daß er den Namen seiner Firma beschuldigt. — Dahin gehören auch die geruchlosen Subelien, welche über „beliebte Opermelodien“ herausgegeben werden. Das Publikum wünscht solche einzelne Sachen zu Hause spielen zu können. Nun gut! Müßt ihr diese Bonbons aber auch noch vergiften? Kam eine derartige Verarbeitung nicht einfach und gut gemacht sein, muß ihr noch eine Brihe von ganz unpassenden Schnörkeln und haarsträubenden Modulationen beigegeben werden? Das Publikum wünscht heitere Musik, Tänze u. dgl. Nun gut! Muß denn aber dazu der Stoff aus jenen edelsten Vorstadtcouplets genommen, und mit der heiteren Musik die — Jote ins Haus geschmuggelt werden? Verleger, die sich mit Dergleichen einlassen kennzeich-

nen sich dadurch als Schleichhändler und Hausirer, nicht als solide Kaufleute. — Wenn einem Verleger ein gutes Stück angetragen wird, welches freilich keinen augenblicklichen Absatz verpflichtet, so ist er immer mit der Ausrufung da, seine Verhältnisse gestatteten doch nicht, obgleich man recht gut weiß, daß er mit älteren Stücken, deren Erwerb ihm keinen Kreuzer gekostet hat, oder mit Mozart'schen ungeheuren Summen verdient. Sollte ihn nicht sein Gewissen bestimmen hier einmal zur Buße seiner Sünden gegen die Kunst etwas zu thun, und sich ein Anekdot wenigstens auf Gerechtigkeit von Seite der Kritik und der Künstler zu erwerben?

(Schluß folgt.)

## Kecensionen.

Haydn in London 1791 und 1792 von R. G. von Karajana Wien, Verlag von Carl Gerolds's Sohn. 1861.

v. Br. Die vorliegende kleine Schrift des gelehrten Verfassers, ein besonderer Abdruck aus dem Jahrbuch für vaterländische Geschichte, schildert uns Haydn's Aufenthalt vom Jänner 1791 (er kam gerade am Neujahrstag in London an) bis zum Sommer 1792 und bringt im Anfang eine Reihe von Briefen Haydn's, die an eine gewisse Frau von Genzinger gerichtet sind.

Es ist in der That merkwürdig und unerfreulich charakteristisch, daß auch Haydn, wie sein großer Vorgänger Händel und so mancher andere deutsche Künstler erst im Auslande zur Fülle des Ruhmes und auch, was ihm in der Heimat noch weniger geklärt wäre, zu einigem irdischen Besitz gelangte; wenigstens bekent hier Haydn offen, erst mit seinem sechzigsten Lebensjahr, also eben seit jener in der großen Weltstadt verlebten Epoche von der Misere frei geworden zu sein. Mit Antheil liest man die Schilderung, welche uns die genannte Schrift von jener Periode entwirft und uns Haydn auch hier in Mitte der gefährlichsten Intrigen, in welche er einerseits verwickelt, und der rauschendsten Ehrenbezeugungen, mit welchen er anderseits überschüttet wurde, überall als die einfachschlichte Künstlernatur erkennen läßt, welche sich so treu und rührend in seinen Werken abspiegelt.

Componisten und den Herren Dauprat und Baudio vorgetragen. Du weißt, daß mir in Deutschland ein erster Symphonien-Satz an dieser Stelle schon zu weislich vorkam, kannst Dir daher leicht denken, welchen wirrigen Eindrud diese galanten, französischen Harfen-Variationen in einer Messe um die Mitternachtsstunde auf mich machen mußten, und doch sah ich die Anweendung anständig bedenken. Wie gelingt es ihnen nur, bei solcher trivialen Musik einem frommen Gedanken zu fassen! Entweder ist diese für sie ohne alle Bedeutung, oder sie verstehen ihr Dm gänzlich zu verfließen; denn sonst müßten sie unausbleiblich dadurch, wie ich, an das Ballet der großen Oper erinnert worden sein, wo diese drei Instrumente bei den äppigsten Tänzen auf gleiche Weise gebraucht werden. Die Harfe, obgleich in uralten Zeiten das Lieblings-Instrument eines frommen Königs, sollte schon deswegen aus der Kirche verbannt sein, weil sie zum gebundenen Styl, dem einzigen für die Kirche passenden, völlig untauglich ist.

Aber wirst Du es glauben, wenn ich Dir versichere, daß selbst der würdige Meister Cherubini sich durch das böse Beispiel hat fortziehen lassen und auch in seinen Messen der Theaterstyl oft vorherrschend ist. Zwar entschädigt er bei solchen Stellen durch vorzüglich, effectvolle Musik; aber wer kann diese genießen, wenn es ihm nicht gelingt, gänzlich zu vergessen, an welchem Orte er sie hört?

Es wäre auch weniger zu bedauern, daß Cherubini sich ebenfalls vom wahren Kirchenstyl entfernt, wenn er nicht in einzelnen Nummern zeigte, wie würdevoll er sich darin zu bewegen weiß. Mehrere einzelne Sätze seiner Messen, besonders die kunstreich durchgeführten Fugen, und vor Allem sein pater noster (bis zum welt-

lichen Schluß), liefern die herrlichsten Belege dazu. Hat man es aber erst über sich gewonnen, an diesem, oft ausschweifenden Styl kein Vergerniß mehr zu nehmen, so kann man den höchsten Kunstgenuß finden. Durch reiche Färbung, gewählte, oft ganz fremdartige Harmoniefolgen, und eine kluge, durch vieljährige Erfahrung geleitete Benutzung der materiellen Kunstmittel, weiß er so gemaltene Effecte hervorzubringen, daß man unwillkürlich mit fortgerissen wird, bald alles Klängen vergißt und sich nur seinem Gefühl und dem Genusse überläßt. Was würde dieser Mann geleistet haben, wenn er, anstatt für Franzosen, immer für Deutsche geschrieben hätte!

Ueber seine Beziehungen als Componist zu Cherubini und dessen Urtheil schreibt Spohr weiter unten Folgendes:

„Diesen Briefen über meinen Aufenthalt in Paris habe ich nur noch Weniges aus der Erinnerung hinzu zufügen. Bei den häufigen Gelegenheiten, die ich in Privat-Gesellschaften fand, vor Cherubini zu spielen, hatte ich keinen schmerzlichen Wunsch, als diesem von mir so hochverehrten Meister alle meine bis dahin geschriebenen Quartetten und Trios, so weit ich sie würdig hielt von ihm gelehrt zu werden, nach und nach vorzuführen und ihn um sein Urtheil darüber zu bitten. Allein dies gelang mir nur mit sehr wenigen, denn als Cherubini das erste Quartett (es war Nr. 1 der in Frankfurt geschriebenen op. 45) angehört hatte, und ich nun ein zweites auslegen wollte, protestirte er, und sagte: „Ihre Musik wie überhaupt die Form und der Styl dieser Musikgattung ist mir noch so fremd, daß ich mich nicht gleich hineinfinden und gehörig folgen

Wenn Herr v. Karajan einmal meint, daß Haydn durch die Verlehung des Doctorhutes von Zeite der Oxford-Universität eine Auszeichnung widerfahren sei, die nicht einmal Handel habe erlangen können, so ist dieß nicht ganz richtig, da, wie man aus dem zweiten, nämlich erschienenen Band des Chrysander'schen Werkes ersieht, diese Ehre Handel gleichfalls angeboten wurde, der sie aber ausschlug.

Eine merkwürdige Episode können wir uns nicht enthalten, unsern Lesern mitzutheilen: Montag den 26. März 1792 war zu Poudon ein Privatconcert bei einem Herrn Barthelmen, über welches Haydn in seinem Tagebuche folgendes angemerkt hat, „Bei diezem war auch ein englischer Prediger, der, als er mein Andante in G hörte, in die tiefste Melancholie versank, weil ihm des Nachts zuvor von so einem Andante geträumt hatte, daß es ihm seinen Tod ankündigte. Er verließ augenblicklich die Gesellschaft, ging zu Bett und heute den 25. April erfuhr ich durch Herrn Barthelmen, daß dieser evangelische Geistliche gestorben sei.“

Die im Anhang gesammelten Briefe Haydn's an jene Frau v. Genzinger enthalten freilich einiges Interesse nur durch die Persönlichkeit, von welcher sie ausgehen, da sie im Uebrigen weder den geringsten allgemeinen geistigen Gehalt darbieten, noch auch als geniale Andeutung einer eigenthümlichen, bedeutenden Individualität bemerkenswerth sind. In hausbackenerm Ton, im Styl und in der Orthographie des vorigen Jahrhunderts geschrieben, drehen sie sich durchaus um sehr unbedeutende persönliche Angelegenheiten und sind in ihrer Simplicität nur dadurch wieder anziehend, weil sie dem Gesamtbild Haydn's so genau entsprechen. Merkwürdig und sowohl für das Zeitalter, für die Stellung des Tonkünstlers in demselben, wie für Haydn's Persönlichkeit charakteristisch ist die Submission, welche Haydn für die Fr. v. Genzinger an den Tag legt, welche doch zu ihm in keinem andern Verhältnisse stand, als in dem einer geistig und persönlich theilnehmenden Freundin, in deren Haus er als ein oft und gern gesegneter Gast gefellige Stunden genoß. Es war diese Frau v. Genzinger nämlich die Gemalin des damals sehr beliebten, unter dem Namen des „Damen-Doctor“ bekannten Dr. Genzinger, der als Leibarzt des kaiserlichen Erzherzogs in diesen Diensten ja auch Haydn stand, oft lange in Eisenbad weilt und hier mit dem Meister ein enges Freundschaftsbandniß schloß. Als eine ausgezeichnete Sängerin und Pianistin damals in allen Kreisen Wiens

geachtet und gesucht, fand auch sie sich zu demselben lebhaft hingezogen und es entspann sich ein freundschaftlich-zärtliches Verhältniß, auf welches jedoch nicht der leiseste Schatten eines unlauteeren Verdachtes fällt. Sie war indeß auch damals schon eine Frau von vierzig Jahren, seit siebenzig Jahren verheiratet und Mutter von fünf Kindern. Sie war musikalisch so gründlich gebildet, daß sie so manden Clavierauszug aus Haydn's Partituren verfertigte, wie denn die Uebersendung eines solchen an den Meister der nächste Anlaß zu der vorliegenden Correspondenz wurde.

Noch mag bemerkt werden, daß der Anhang auch ein einem Poudoner Verlags-Catalog entnommenes thematisches Verzeichniß jener zwölf von Haydn während seiner Anwesenheit in London für Salomon's Concerte 1791 und 1792 componirten Symphonien bringt, welche aus der großen Zahl der Haydn'schen Symphonien als solche nicht genau constatirt waren.

#### Werke für Piano-forte.

Sonate, comp. von D. Bach. — Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung in Magdeburg.

v. Nr. Ein Werk der Schule. Was dieß geben kann, hat sich der Autor wohl angeeignet. Dieß beweugt jede Seite seiner sehr umfangreichen — die Sonate zählt nicht weniger als 46 Seiten — und sehr fleißig ausgeführten Arbeit. Leider aber fehlt der Puls-schlag individuellen Lebens, auf dem doch zunächst der Reiz aller Production beruht. Die Bewegung und Entwicklung hat in allen vier Sätzen etwas automatenhaft Zeitiges; der Contrapunkt, von welchem der Verfasser — namentlich von der Form der Imitation — überhewiglichen Gebrauch macht, erscheint überall nicht als ein Product der Phantasie, sondern bewußter Absichtlichkeit. Daß der Autor die „Classiker“ und die „classischen Formen“ respectirt sieht man wohl und ist dießes recht loblich, aber der originale Gehalt bleibt doch immer die Hauptsache und leider ist uns in dem ganzen weitausläufigen Opus nicht Ein selbständiger Gedanke, kaum die und da im Andante ein interessanter, künstlerisch anregender Zug begegnet. Das Gesdich der Made indeßen wollen wir gerne anerkennen und vielleicht findet der noch junge Componist späterhin eine Form, in der er sich auch eigenthümlich zu zeigen vermag; die Sonatenform, die so absolute Forderungen stellt und der Individualität nur soviel Freiheit gestattet, als sie sich durch Genialität erzwingt, möchte

kann; es würde mir daher sehr lieb sein, wenn Sie das eben gespielte Quartett gleich noch einmal wiederholten!“ Ich war sehr erstaunt über diese Aeußerung und begiff sie erst, als ich später erfuhr, daß Cherubini die deutschen Meisterwerke dieser Gattung von Mozart und Beethoven noch gar nicht kenne und höchstens einmal ein Haydn'sches Quartett in den Seiten Baillou's gehört habe. Da auch die übrigen Zuhörer in den Wunsch Cherubini's einflimmten, so willfahrte ich ihm so lieber, als bei der ersten Execution Einiges noch nicht ganz gut zusammen gegangen war. Er sprach sich nun sehr günstig über meine Composition aus, lobte die Form, die thematische Behandlung, den reichen Harmonienwechsel und besonders das fugato im letzten Satze. Weil ihm aber Mandes noch immer nicht ganz klar geworden war, so hat er um eine zweite Wiederholung, sobald wir uns aufs neue treffen würden. Ich hoffte, er würde nicht weiter daran denken und legte deshalb bei der nächsten Musikpartie ein anderes Quartett auf. Doch ehe ich noch beginnen konnte, erneuerte Cherubini sein Verlangen, und so mußte ich also dasselbe Quartett zum drittenmale spielen. Ebenso ging es auch mit Nr. 2 von op. 45, nur daß er sich mit noch euskärbenerm Lobe darüber aussprach und namentlich vom Adagio sagte: „Es sei das schönste von allen, die er jemals gehört habe.“ In gleichem Maße gefiel ihm auch mein Pianoforte-Quintett mit der concertirenden Begleitung der Musikinstrumente, und es mußte deshalb sehr oft wiederholt werden.“

Spöhr berichtet zwar über mehrmaliges Zusammensein mit Mendelssohn, doch nur ganz in Kürze; auf eine Charakteristik dieses merkwürdigen Künstlers läßt er sich nicht ein. Nur eine einzige

Begebenheit erzählt er, die allerdings recht eigenthümlich zu nennen ist:

„Ueber Mendelssohn, den ich (in Düsseldorf) vermisse, erlaube ich, daß er zwar auch zu den Hausfreunden gehöre, aber an den Abend, den 3 im rman an dort je, niemals erscheine, weil er sich mit ihm, der das ganze Genieität seiner Thätigkeit nur dem Schauspiel zuwendet, über die Oper entzeit habe. Am anderen Morgen, wo ich Mendelssohn befinde und seine Schwester bei ihm traf, spielte er mir die ersten Nummern seines Oratoriums „Paulus“ vor, woran mir nur das nicht recht gefallen wollte, daß sie so sehr dem Händel'schen Style nachgebildet waren. Demnach sah ich ihn mit seiner Schwester mein Concertino in E-dur zu gefallen, in dem ein eigenthümliches staccato in einem langen Striche als Novität vorkam, das er bei anderen Geigern noch nicht gehört hatte. Als er mir nun dasselbe auf sehr gewandte Weise aus der Partitur accompagnirte, konnte er dieses staccato nicht oft genug hören und bat mich immer von neuem, dabei wieder anzufangen, indem er zu seiner Schwester sagte: „Sieh, das ist das berühmte Spöhr'sche staccato, welches ihm kein anderer Geiger nachmacht!“

Eines der seltsamsten Programm-Misstände, das je geschrieben wurde, ist eine Sonate von Spöhr, deren Inhalt er selbst erklärt:

„Schon auf der Rückreise von Dresden hatte ich besänftigt an eine neue Composition gedacht und auch schon das Programm dazu entworfen. Es war dies eine zweite Sonate für mich und meine Frau, die später als Duett für Piano und Violine „Nachklang einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz“ (op. 96)

es nicht sein. Der Componist hat diese Sonate Herrn Jaell gewidmet, keinem „verehrten Freunde“ Jaell. Sie ist mit keiner Opuszahl versehen und wir möchten bei dieser Gelegenheit wohl gerne wieder einmal darauf hinweisen, um wie viel schädlicher und richtiger endlich einmal dieser unter den gegenwärtigen Verhältnissen beinahe sinnlos gewordene Gebrauch gegen jene, den Musikalien wie den Büchern die Jahreszahl des Erscheinens beizulegen, verstanden wird. Aber leider brandt man in unserem deutschen Vaterland, wie erst neulich irgendwo nur zu richtig bemerkt wurde, zu allen Reformen wenigstens zweihundert Jahre; hundert, um deren Nothwendigkeit einzusehen und weitere hundert, um sie wirklich durchzuführen.

Der Kinder Christabend. Kleine Clavierstücke von Niels W. Gade. op. 36. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Recht niedliches Spielzeug, neben anderem den lieben musikalischen Kindern gar wohl auf den Weihnachtstisch zu legen. Da diese Compositionen so zeitgemäß erscheinen, so wollen wir auch nicht veräumen sie dem Publikum noch zeitig anzubringen und um den Appetit nach denselben zu schärfen, die Ueberschriften der einzelnen Stücke ausstellen; als da sind: „die Weihnachtsglocken“, „der Weihnachtsbaum“, „Kingeltanz der Knaben“, „Tanz der kleinen Mädchen“ und „gute Nacht“.

Louis Köhler. Weihnachtsalben. In frühen Stunden. Charakteristische Salonstücke mittlerer Schwierigkeit mit Fingerring. op. 95. — Cassel, Carl Vuchardt.

S. B. Auch ein Spielzeug, aber von größerer Arbeit als das vorher besprochene, für Kinder schwerer zu handhaben, und für Erwachsene und musikalisch Gebildete zu unbedeutend. Uebrigens ist schon der Titel: „Weihnachtsalben, Salonstücke“ sonderbar genug. Jedenfalls ist das weihnachtlich. Wenn denn Jemand durchaus Salonmusik „bescheren“ will, so bescheere er diese Köhler'schen Stücke, die immerhin zu der anfänglichen Waare gehören; nur denke man dabei nicht an „Weihnachten“, denn von einer Beziehung auf dieses Fest ist in dem Opus keine Spur, wie man aus den Titeln der einzelnen Stücke ersehen mag: Phantastetten, Nocturne, Romantze, Blucette, Lied ohne Worte, Crast im Scherz.

## Werte für Gesang.

Friedr. Wegner, neun Weisen zu Paul Gerhard's trostreichen Liedern. Ein Beitrag zur Hausmusik. Erstes Heft. Eigenthum des Martinistisches zu Erfurt, in Commission der Köner'schen Buchhandlung.

Das war ein glücklicher Gedanke, zu des alten trefflichen Paul Gerhard's glaubensfreudigen Liedern neue eigene Weisen zu ersinnen, und zwar für die „Hausmusik“, Weisen, welche die Mitte halten zwischen dem Choral und dem Lied, jenem ähnlich im gebundenen Stile, diesem in der rhythmischen Bewegung, und doch mehr geistliches Lied als rhythmischer Choral. Man möchte übrigens sagen, der Verfasser habe diese Weisen nicht ersonnen, sie seien ihm vielmehr aus den Worten selbst entgegengekommen. Denn obwohl sie im Zeitmaß von Theil eine gewisse Gleichförmigkeit zeigen — von den 12 Liedern sind 6 im  $\frac{3}{4}$  Takt geschrieben, und zwar so, daß meist auf den ersten Takttheil zwei Viertelnoten kommen, — so ist doch ein reicher harmonischer Wechsel innerhalb dieser engen metrischen Form, und Alles ist mit dem Inhalt der alten, fröhlichen, im besten Sinn einfältigen Lieder des klassischen christlichen Dichters aufs innigste verwandt. Es thut dem Auge schon wahrhaft wohl, hier wieder einmal einem Versuch zu begegnen, ob sich nicht mit wenig Worten und geringem Bewerke eine tiefe Wirkung erzielen läßt. Um hierzu fähig zu sein, muß man freilich im reinen Satz sowohl beschlagen sein wie der Verfasser, dem man es anmerkt, daß er bei den ersten Alben in die Schule gegangen ist. Hier ist contrapunktische Gewandtheit und zartes Verständniß für das Angenehme und Wohlklingende zu lieblichem Bunde vereinigt. Uebrigens haben sämtliche Lieder, die natürlich nach der guten Art der Alten nicht durchcomponirt sind, keine eigentliche Clavierbegleitung, sondern sind so gesetzt, daß, was dem Einzelgesang allerdings als Begleitung dient, zugleich mit wenig Abänderungen die Partitur eines vierstimmigen Gesanges bilden konnte. Die gelungensten Lieder sind ohne Zweifel Nr. 2, 3, 7, 8 mit seiner eigentümlich schönen Schlußcadenz, 9, 10, 11. Es wäre zu verwundern, wenn diese — beispielsweise wohlfeilen — Lieder sich nicht bald in vielen, namentlich protestantischen Häusern einbürgerten, und vor Allen das überaus löstliche: Warum soll' ich mich denn grämen. Hoffentlich folgt dem ersten bald ein zweites Heft.

bei Simrock in Bonn erschienen und unseren lebenswürdigen Reisefährten aus Prag und Breslau gewidmet ist. Im ersten Sage machte ich die Reisekunst zu schildern, im zweiten die Reise selbst, indem ich die in Sachsen und dem benachbarten Preußen gebräuchlichen Hornfanfaren der Postkutsche in das Scherzo als dominirendes, von der Geige auf der G-Saite hornmäßig verarbeitete Hauptthema mit auffallenden Modulationen des Forte-piano verarbeitete und dann im Trio eine Schwärmerci schilderte, wie man sich ihr so gern unbewußt im Wagen kränzelnd überläßt! Das folgende Madrigal gibt eine Scene aus der katholischen Hofkirche zu Dresden, welche mit einem Orgelpräambulum auf dem Piano-forte allein beginnt; darauf spielt die Geige die Intonation des Priesters vor dem Altare, woron sich das Reigenchorium der Chorfanfaren genau in denselben Tönen und Modulationen, wie man sie in katholischen Kirchen und auch in der Dreiebener hört, anschließt. Diesem folgt eine Castrato-Arie, wobei es die Aufgabe des Sängers ist, sie ganz im Ton und Styl des dortigen Gesanges zu copiren. Der letzte Satz schildert in einem Rondo die Reise durch die sächsische Schweiz, indem sie theils an die erhabenen Naturschönheiten, theils an die fröhliche, böhmische Musik, die man fast aus jeder Felsenpartie hervorschallen hört, zu erinnern sucht; eine Aufgabe, der in so engem Rahmen freilich nur ungenügend entsprochen werden konnte.“

Ueber Spohr's Verhältnis zu Händel erfahren wir aus seiner Biographie sehr wenig (über das zu S. Nach gar nichts); nur vom „Messias“ spricht er:

„Obgleich uns das herrliche Werk von früheren Aufführungen längst genau bekannt war, so wurden wir doch durch die großartigen

Chöre, ihre starke Besetzung und die Mozart'sche Instrumentation aufs neue wahrhaft hingerissen.“

Nicht uninteressant sind die Blide die uns Spohr in seine politischen und religiösen Ansichten thun läßt. Ein durchaus freisinniger Mann, empörte auch ihn die lutherische Wirthschaft in und nach den dreißiger Jahren, und daß er Gespräche über Religion nicht besonders leiden mochte (wie auch Beethoven, welcher sagte: über Generalabß und Religion solle man nicht viel reden) beweisen mehrere Stellen seiner Biographie. Unter andern auch diese:

„Unsere Haus- und Tischgesellschaft waren einige Indiv.familien aus Elberfeld und Barmen, deren Religionsansichten ich bald aus ihren Reden bei Tisch zur Genüge kennen lernte, die mich aber nicht reizten, nähere Bekanntschafft mit ihnen anzuknüpfen.“

Mit diesem zweiten Heft schließen Spohr's eigenhändige Aufzeichnungen. Der Schluß der Biographie (das zu erwartende 3. Heft) ist von Mitgliebern seiner Familie verfaßt, und dürfen wir daher noch manchen interessanten Mittheilungen entgegensehen.

## Locales.

Concerte (Philharmonisches und Singvereinsconcert. Fr. Adrobitz. Robertst.).

S. B. Die verfloßene Woche hat einen solchen Reichthum von Muß gebracht, daß es unmöglich war Alles selbst mit zu erleben. Wir berichten daher nur theilweise nach eigener Anschauung und stellen das Uebrige nach Mittheilungen zusammen, die wir von anderen glaubwürdigen Personen erhalten haben.

Sonntag Mittags fanden abermals gleichzeitig zwei große Concerte mit Orchester statt. Die Philharmoniker brachten Rieg's Concertouvertüre in A, deren durchaus künstlerischer Bau, seine Instrumentierung und nobler Inhalt in Deutschland überall gewirtdigt wird, ebenso wie auch die Ansicht wohl eine ziemlich allgemeine sein dürfte, daß es ihr an mairigen Motiven gebricht, an Innerlichkeit und an strenger Eigentümlichkeit. — Ueber die „Frühlingsphantase“ von Gade, für Wien eine Novität, läßt sich im Einzelnen nur Gutes sagen; nur fehlt dem Ganzen Schwung und Steigerung. Die Ausführung der Solostimmen war den Damen Krauß und Gfillag und den Herren Walter und Mayerhofer, die der Clavierpartie Herr Epstein anvertraut. Das Ensemble ergab sich etwas unfertig, wahrscheinlich aus Mangel an genügenden Proben mit den Solofängern; es laggte nicht im Tempo, der Clavierpieler war mitunter voraus, die Flöte schleppte, Fr. Krauß tremolirte übermäßig und überbot darin Fr. Gfillag, welche sich diesmal ungewöhnlich mäsigte, Herr Walter sang sein Solo im 2. Stück um etwa 24 Takte zu früh an u. dgl. Unter solchen Umständen läßt sich nicht wohl sagen, ob das Stück bios seiner eigenen Blässe wegen oder wegen der Mängel der Ausführung keinen rechten Eindruck machte. Spohr's Faustouvertüre war trotz trefflicher Ausführung nicht geeignet die im sich greifende Abföhlung aufzuhalten, und eist die herrliche Eroica brachte eine animirtere Stimmung zumege. Die Ausführung derselben war eine sehr präcise und kräftige, — auch das gefährliche Hornsolo ging diesmal glücklich vorbei. Herr Capellmeister Dessoff dirigirte mit der ihm eigenen Lebendigkeit und ruhigen Seidheit.

Im Singvereinsconcert unter der Leitung des Herrn Herbed wurde der Schlußchor der ersten Abtheilung aus „Elias“ („Dan sei dir Gott“) von Mendelssohn gebracht, der jedoch immer an Wirkung verliert, wenn das Vorausgehende wegliebt. Das Soloquartett („Heilig heilig“) aus demselben Werk litt an einem etwas schleppenden Tempo. Das schöne „Osterlieb“ von Hans Walthert (comp. 1524) war eine willkommene Wiederholung der schon vor zwei Jahren stattgefundenen ersten Aufführung in Wien. — Als ein herrliches und sehr wirklames Stück erwies sich auch diesmal der Vocalchor „die Nachtigall“ von Mendelssohn; desgleichen der „Jrrenschwanz“ von Gräbener, welcher ebenfalls „auf Verlangen“ auf das Programm gesetzt war, und abermals wiederholt werden mußte.

Die Hauptnummer des Concerts war der dritte Theil der „Hausmusik“ von Schumann, auf deren Wirkung wir uns verschiedenen Gründen sehr gespannt waren.)\* Tauschen wir uns nicht, so hat das Stück bei allen Jenen, die sich über ein Werk dieser Art nach einmaligem Hören ein Urtheil zu bilden veranlaßt, jenen Eindruck hervorgebracht, der ihm einen Platz in unseren Concertrepertoirs für die Zukunft sichert. Doch müssen wir unbedingt die Art der Ausführung als eine ungenügende bezeichnen. Wie es bei dertartigen schwierigen Werken fast immer zu gehen pflegt, daß nämlich die erste Ausführung mehr einer Generalprobe ähnlich sieht, so war es auch hier der Fall. Hatte der Dirigent das Werk selbst noch nicht genügend in sich verarbeitet und aufgenommen, oder seinem ausführenden Personal noch nicht zu vermitteln vermocht, kurz der darin wohnende Geist kam noch nicht zur Erscheinung. Auch hatte man sich Auslassungen und Veränderungen erlaubt, die vielleicht durch

zwingende Umstände geboten waren, künstlerisch aber durchaus zu beklagen sind. Der Gesang des „Pater ecclitasticus“ (Tenorsolo) blieb weg, und die beiden Solos des „Pater profanus“ (Baß) und „Pater seraphicus“ (Bariton) wurden von einem und demselben Solofänger vorgelesen. In den Tempo's machte sich häufig ein Schleppen bemerklich, und zwar gerade an Stellen, wo die wachsende Begeisterung eine unausfallsam vorwärtsdrängende Bewegung erfordert. Der Gesang der drei Böhmerinnen („Bei der Liebe, die den Hüften deines Gottverklärten Sohnes“ u. s. w.) war nahezu um das Doppelte zu langsam und wurde ganz schullehrerartig „gedacht“ statt gesungen. Wie soll man freilich von Schülerinnen, die in diesen Concerten die Sopran- und Altstös singen, erwarten, daß sie eine solche Muß auffassen und in geistig belebter Weise darstellen? Auch Herr Panzer, unser sonst so tüchtiger Oratorienfänger war nicht im Stande aus einer gewissen bürgerlichen Behäbigkeit heraus in die freie geistige Atmosphäre zu gelangen, welche hier gefordert werden muß, und sein Gesang des Pater seraphicus sowie der späteren Stelle des Doctor Marianus entbehrte allen Schwungs. Es möge für heute, wo wir Veranlassung zur Nachsicht haben, an diesen Andeutungen genügen, und wir hoffen, daß eine spätere zweite Aufführung das merkwürdige Werk in ein besseres Licht stellen und es Herrn Herbed gelingen werde, das geistige Leben zur Anschauung zu bringen, welches in diese „Hausmusik“ gebannt ist. Noch eine Bemerkung können wir nicht unterdrücken. Die Chöre „seliger Knaben“ würden unsreitung eine bessere Wirkung machen, wenn sie von Knaben bestimmt statt von Mädchen gesungen würden. Da das Conservatorium eine Knabengesangschule besitzt, so unterläge das, dächten wir, keiner besonderen Schwierigkeit.

Die 5. Quartetproduktion des Herrn Hellmesberger brachte ein neues Streichquartett von M. Kähmayer in D-moll. Es ist diesem Componisten gelungen sich in der Kunst unseres Quartettpublikums so festzusetzen, daß er ihm alljährlich mindestens ein neues Werk bietet, und jedesmal mit reichem Beifall belohnt wird. Vom vaterländischen Gesichtspunkte können wir uns nur darüber freuen, wenn wir auch bezweifeln möchten, daß diese lebhafteste Freude an den Leistungen eines Eingebornen auswärts ein gleich lebhaftes Echo finden werde. Auch dieses neue Quartett beweist, daß Kähmayer es trefflich versteht formell abgerundete Sätze zu schaffen, daß er sein Substitut und den Künstlerkreis, der seine Werke zur Ausführung bringt, sehr gut studirt hat, und dem specifischen Geschmack Jenes und der besonderen Spielweise Dieser gerecht zu werden weiß. Nirgends die Grenze des Leichtglückigen überschreitend, nicht allzu sehr in die Tiefe gehend, von dem Hörer nicht fordernd, daß er eine besondere Natur und Eigentümlichkeit erst kennen lerne und auffasse, sondern leicht und in gefälligen Formen sich bewegend, ist auch dieses Quartett von der Art, sogleich zu gefallen. Der Eindruck des es auf uns selbst gemacht hat, ist, soviel wir nach einmaligem Hören sagen können, der, daß der erste Satz noch am meisten aus wirtlicher Stimmung hervorgegangen ist. Auch das Adagio hat noch entscheidenden Gesühlsinhalt, obwohl das Formalistische schon überwiegt. Das Scherzo mit seinem nach dem Muster eines J. Haydn'schen Satzes gebauten zwelfftönigen Octavenanon, und dem geschmacklos kindlichen Vogelgezwitscher im Trio ist schon entschieden ein Kind der Mode, nicht der Phantasie, und das Finale erhebt sich nirgend über das Niveau des Alltäglichen. Dieses Urtheil mag dem spendebaren lebhaften Beifall gegenüber etwas hart scheinen; aber wir fühlten uns um so mehr verpflichtet es auszusprechen, als wir fürchten, daß unser Componist das Schicksal aller Schöpfungstheilen, und sich in einer Richtung verfahren werde, die keine Weiterentwicklung zuläßt und endlich im Sande verläuft. Das Talent des Herrn Kähmayer ist ein zu glückliches als daß wir nicht wünschen sollten, er möge es im Sinne einer höheren Kunstentwicklung benutzen und steigern.

Die zweite Nummer dieser Production war die Violoncellsonate in F-dur op. 5 von Beethoven, deren Clavierpart von Herrn Eptlein mit jener Eleganz gebracht wurde, die sich in allen seinen Vorträgen kund gibt. Nur müssen wir das Tempo des ersten Allegro als ein zu schnelles tadeln. Die hier ausgesprochene Gedanken-

\*) In Nr. 35 und 36 d. Bl. haben wir das Werk bereits einer eingehenden Besprechung unterzogen, können daher auf dieselbe verweisen.

welt des Meisters ist bei aller Anmuth eine zu tiefe, als daß bei solchem Tempo nicht ein gut Theil ihres Gewichtes verloren gehen sollte. Der Violoncellist Herr Röber entsprach durch schönen Ton und gut nuancirten Vortrag billigen Anforderungen vollkommen.

Den Beschluß machte ein Sphyrisches Doppelquartett (das zweite Quartett gespielt von den Herren Käßmayer, König, Krall und Kupfer) und gab namentlich Herrn Hellmesberger Gelegenheit sein treffliches Violinpiel ins beste Licht zu setzen.

Eudlich berichten wir noch in Kürze, daß das zweite Concert des Hl. Zabröbtele unsere nach dem ersten abgegebene Meinung bekräftigte, und daß die hier lebenden Böhmien diese Gelegenheit benutzten, um ihrer nationalen Leidenschaft einen etwas starken Ausdruck zu geben.

Nachdem wir unserer strengerem Referentenpflicht genügt haben, sei es uns auch einmal erlaubt über Dinge zu berichten, die in der Regel aus unserem Concertreferat ausgeschlossen sind: über zwei — Liedertafeln. Warum sollte nicht auch uns einmal jene Stimmung aufzuwachen, welche Göthe in seinem Tischlied mit den Worten besingt:

„Mich ergreift ich weiß nicht wie  
Simmliches Begehren.  
Will mich's etwa gar hinaus  
Zu den Steiner tragen?“ u. s. w.

Wenigstens würde man uns mit vollem Recht einen Erzphilister nennen dürfen, wenn wir dem Männergesang gerade dort die Berechtigung verlagern wollten, wo er unftreitig den meisten Werth hat: im geselligen Kreise zur Verbreitung der kräftigen Elemente des Volks. Es war an demselben Tage, wo des Morgens in der officiellen Zeitung die Ernennung von Schmerling's zum Staatsminister angezeigt war, wo des Abends im Sophienbalsaal der Akademische Gesangverein unter Leitung des Herrn Weinurm eine Liedertafel abhielt, und eine Reihe von acht nationalen Gesängen anstimmte, die in dieser Zeit, wo sich die deutschen Bewohner Wiens nothwendig nach innigerer Verbindung mit dem übrigen Deutschland sehnen, ein helles lautes Echo finden mußten. Namentlich waren es die Chöre von Böllner und Silcher: „Die deutschen Bundesstaaten“ und „der deutsche Zollverein“, welche durch die Kraft der Satyre und des musikalischen Witzes einschlugen. Später ward auch „Was ist des Deutschen Vaterland“ vorlangt und unter dem Jubel der zahlreichen Gesellschaft abgelesen. Mindere Wirkung übten Rücken's kraft und lastloses Machwerk „Bacher auf“, und Abt's nicht viel besseres „Schiffeslied“. Recht artig war J. Dito's „Frühlingslandschaft“, wo der deutsche Magister und Philister wader verspottet wird. Zwei Chöre von Mendelssohn: „Hafeslied“ und „Comitat“, an sich wunderschön, waren der erregten Stimmung nicht ganz entsprechend und hätten bei anderer Gelegenheit sicherlich besser gewirkt. Die Einigkeit der Stimmung in dem geräumigen Saal that uns in einer Stadt wohl, die nur zu oft die verschiedenartigsten und heftigsten nationalen Strömungen erleben muß.

Die zweite, vom Männergesangverein veranstaltete Liedertafel fand einige Tage später in dem sehr hübsch hergerichteten Dianabalsaal vom Besten der Hinterlassenen Böllner's statt. Dar es die Rücksicht auf den wohlthätigen Zweck welche die Veranstalter bestimmte möglichst Viele anzuziehen und möglichst Viel'n Vergnügen zu bereiten, kurz das Programm brachte in diese „Liedertafel“ einen der ursprünglichen Bestimmungen nicht ganz entsprechenden Charakter. Zwischen die verschiedenen nicht besonders ausgewählten, mehr fähig'n als kräftigen Chöre, unter denen Böllner selbst nur mit seinem „Wo möcht' ich sein?“ und „Das Wandern“ vertreten war, wurde eine Menge Soloproduktionen, sogar Stücke für Violine und Waldhorn eingeschoben, die bei solcher Feier ganz unpassend erschienen und uns gründlich langweilten. Eine interessanter Nummer war die „Reithymne“ von C. H. J. S. C., welche wenn auch keine bedeutende Composition doch immer ein recht ausständiges und wirksames Stück ist. Ein „komisches Duodliet“,

„Goldene Lebensregeln“ von Genée, welches das bisherige Duodliet bis zur Caricatur steigerte, machte endlich unserem momentanen Liedertafel-Eifer ein gründliches Ende und vertrieb uns aus den freundlichen Räumen.

## Correspondenzen.

Hamburg.

Am 18. October eröffnete der Cäcilienverein unter Leitung des Herrn E. Vogt unsere Concertsaal mit einem geistlichen Concert in der großen St. Michaeliskirche. Das Programm zeigte zwei Ergelloorträge des Herrn W. Opherholdt, die uns unbefriedigt ließen, zwei Choräle von J. Eccard, zwei Motetten von J. M. und J. C. Bach, und eine von Mendelssohn für weiblichen Chor mit Orgelbegleitung, „Tenebrae factae sunt“ von Bibb. Haydn, „Lux aeterna“ von Jomelli, „Sanctus“ von Bortniansky und von Hauptmann ein „Salve Regina“ und eine Cantate mit Orgel und Posaunenbegleitung. Auch in diesem Concert bewährte der Cäcilienverein wieder seinen Ruf als der best eingetübte Chor unserer Stadt. Sämmtliche Nummern wurden rein und ausdrucksvoll gesungen und über die wenigen unangenehm gestellten muß jeder Tadel verstummen, wenn man die sonst ausgezeichnete Präcision der Vorträge in Betracht zieht. Ein Factor aber und gerade der wichtigste einer vollendeten Leistung fehlt den Vorträgen des kleinen geistlichen Vereins: Schwung, und gerne läßt wir, wenn Herr Vogt seinen Chor zu einer großartigen, poetischen Auffassung electricirte. Eine gewisse, allzu ängstliche Detailmalerei ohne ruhigen Ueberblick über das ganze Werk muß jeden Chorvortrag zuletzt langweilig werden lassen. Das Programm war wieder nicht ganz nach unserem Geschmack; die Bortniansky'sche Nummer wäre wohl besser weggefallen und Herr Hauptmann wird von dem Cäcilienverein doch etwas zu stark beunruhigt; jedes Concert bringt mehrere Werke dieses Componisten.

Am 6. November gab Herr Wilhelm Langhans ein Concert, in welchem derselbe eine Symphonie und ein Violinconcert eigener Composition zur Aufführung brachte. — Wir wissen von diesen Werken unseres Landsmannes nichts Erreuliches zu sagen. Die Symphonie ist eine schwache, schülerhafte Composition, die in jeder Hinsicht die Talentlosigkeit und das mangelhafte Studium ihres Schöpfers bezeugt. Die an sich unbedeutenden Motive sind meist Reminiscenzen und das Lied „Rufe Britannia“ ist so läßig benutzt, daß beinahe ein abschätzlicher Gebrauch zu vermuthen ist. Das Violinconcert (Concert- Allegro) ist vielleicht noch schwächer als die Symphonie, und da auch von dem Geigenpiel des Componisten nicht viel Treffliches zu sagen ist, wenden wir uns zu einem andern Hamburger Componisten, Herrn Ludwig Deppe, welcher uns am 16. November ebenfalls eine Symphonie (F-dur), dann eine Ouverture zu Don Carlos sowie Righini's Ouverture zur Armida, neu instrumentirt vorführte. In demselben Concert spielte Herr Concertmeister Carl Bargheer aus Detmold das 9. Concert von Spzphr, die Romantze in G von Beethoven und einige Stücke von Bach, und ein Tenor aus Norwegen Herr Georin Steuagard, sang die O-dur-Strie aus Don Juan und einige Lieder. Herr Deppe zeigte sich in seinen Werken als tüchtiger Musiker, der gründliche Studien gemacht und sich zu einem gewandten Instrumentator gebildet hat. Sind seine Ideen auch nicht von großer Tiefe und bedeutender Originalität, so find sie doch dankbar und mit vielem Fleiß und Geschick verarbeitet. Der klare, logische Gedankengang, der angenehme Fluß in beiden Werken machte einen guten Eindruck, welcher durch die sehr gelungene Execution von Seiten des Orchesters noch erhöht wurde, und haben wir vor dem Directionstisch Herrn Deppe's große Achtung.

Fremdliberalität wurden wir durch das Spiel des Herrn Bargheer. Inermüdet lernten wir in diesem bescheidenen Jüngling einen Geiger kennen, über dessen Meisterschaft jetzt nur noch eine Stimme herrscht. Das ist fürwahr ein Künstler von ädtem Schrot und Korn, ein Jüngling, der schon in seiner äußeren Erscheinung die innere Sobrietät, den Stolz und Adel der Meinung offenbart. Selten haben wir einen Künstler gesehen, der Alles, was er spielt, mit solch maßgebendstem Zauber übergießt, wie einen Menschen, der so durch und durch Poetik wie

Vargheer. Sein Spiel ist äußerst correct, seine Intonation maßlos rein, seine Fingersührung unadeltlos, sein Ton kernig und gesund und von einer Innigkeit, zu deren Beschreibung die Feder erlahmt. Sein Vortrag des Spohr'schen Concerts, eines sehr hübschen Concerts, war sehr gehoben von dem Hener einer begeisterten Auffassung, so jugendlich frisch, so stolz, möchten wir sagen, daß sich nach der ersten Periode der Solo-geige das Tutti von einem stürmischen Beifall des Auditoriums unterbrochen wurde. — Mehr als einmal wurden wir zu einem Vergleich mit Joachim herangefordert. Doch thörlich wäre es zwei Erscheinungen von solchem Glanze an einander abzumessen zu wollen. Joachim ist eben Joachim und Vargheer ist Vargheer. — Der norwegische Tenor leidet fast am Chaumont und sang einige Male falsch.

Im ersten Abonnementsconcert des „Hamburger Musikvereins“ unter Leitung des Herrn D. O. Otten betamen wir Haydn's Symphonie in D, Schumann's Novela Cuvature und Gade's Cuvature „Im Hochland“ zu hören. — Herr Carl Vargheer, der demnächst auch in einem der Philharmonischen Concerte mitwirken wird, war zu dem Vortrage des Violinischen Concerts in A-moll und einer Etude von Paganini engagirt worden und Frau Wilhelmine Claus-Szabardy trat diesen Abend zum ersten Male nach ihrer Verheirathung hier auf, zur großen Freude der vielen Freunde, welche sie sich früher hier erworben. Frau Szabardy spielte wie in Genu und Leipzig so auch hier ein Fikler'sches Concert in Fis-moll, eine ziemlich feidige und winterstrenge Composition. Wir begreifen nicht, wie sich die geschätzte Künstlerin für dieses Nachwerk begeistern konnte und bedauern herzlich diese unglückliche Wahl, die uns keine gute Meinung von dem Geschmack der Künstlerin beibringen kann. Und daß Frau Szabardy vollends diesem Concert nichts Anderes als drei Stücke von Chopin hinzuzufügen wußte, stempelt ihre Leistung zu einer rein virtuosen, die wir zu bewundern aber nicht zu lieben vermögen. Es können diese drei Stücke vielleicht nicht besser gespielt werden wie von Frau Szabardy, doch gibt es für einen Künstler noch ein höheres Ziel als einen Wäher von Chopin und — man möge uns versetzen, wenn wir in das bewundernde Lob von so vielen andern Seiten nicht mit einstimmen können. Das Auditorium zeichnete Frau Szabardy durch mehrmaligen Hervorruf aus.

Ein interessantes Programm bot die erste „Kammermusikabtheilung“ der Herren Kapellhoser, Schmah, Litterer, Nisch und Wener, in welcher Herr Carl Vargheer die Gütigkeit eines Rondo von Schubert mit Herrn Brahm's zu spielen. Es wurden zu Gehör gebracht: Mozart, Cuvature für Piano (Herr Brahm's) und vier Blasinstrumente: Schumann, Variationen für zwei Flügel (die Herren Brahm's und von Holtz); Beethoven, Quartett für zwei Hörner und Clarinet; Bach, Trippelconcert für drei Claviere mit Begleitung vom Doppelquartett die Herren Brahm's, von Holtz und Miller). — Die Ausführung war von allen Beteiligten eine vorzügliche und das Publikum nahm jede Piese mit warmem Beifall auf. — Die Herren Haffner und Lee eröffneten ihren Cyclus von Quartettsoiréen mit Haydn, Schubert und Beethoven, und im Verein mit diesen Herren gab Herr Christian Miller seine erste Trippelsoirée.

Wir könnten unsere heutige Bericht schließen, wenn wir nicht die Verpflichtung sähten über unsere Oper etwas zu sagen. — Es ist diese eine unerquickliche Aufgabe, denn da gibt es nur zu klagen und wieder zu klagen. Das Hamburger Staatstheater unter der Direction des Herrn Dr. Wolfheim sucht seine Stürke im Ballet und begünstigt dieses auf Kosten des Schauspiel und der Oper. Das Programm der letzteren bilden Meyerbeer, Verdi, Halevy, Balfe u. s. w.: die Einzeltürke stehen unter der Kritik. — Wenn auch nicht zu verkennen ist, wie schwierig es heutzutage einem nicht subventionirten Theater wird, sich tüchtige Opernkürke zu verschaffen, so kann doch dafür keine Entschuldigung gefunden werden, daß die Direction, um sich volle Häuser zu verschaffen, dem Ungeschmack des großen Publikums fröhlich und Tänzerinnen engagirt, welche große Summen absorbiren, dagegen aber das Orchester verkleinert und seiner tüchtigsten Mitglieder beraubt. — So ist und so fact auch diese Verhältnisse in der Presse und von allen Musikern mit fetterer Einmüthigkeit gerügt worden sind, so sehr sich auch der bessere Theil des Publikums durch consequentes Wegbleiben an der Direction rügt, so ist

doch keine Wandlung zum Bessern zu hoffen, so lange sich nicht der Staat um seine erste Kunstanstalt bestümmert, und so lange das Publikum in seiner gutmüthigen Gleichgültigkeit gegen die Theaterverhältnisse beharrt.

## Nachrichten.

Wien.

Die Generaterversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde ging am Montag in ganz ruhiger Weise vor sich. Als Hauptmoment derselben sind zu bezeichnen, daß der bisherigen Direction ein Dankesvotum für die in der letzten Zeit bewiesene Rührigkeit dargebracht wurde. Auch Herrn Herbeck wurde durch Acclamation ein Dank gebracht für die Bildung des neuen Orchesters, von welchem er jedoch einen Theil an dem ihn dabei unterstützenden Prof. Heißler abgab. Die Direction erhaltete Bericht über die Leistungen und Bedürfnisse des Concertwesens, des Conservatoriums und der Finanzlage, und zwar in sehr dankenswerther aufrichtiger Weise. Während man früher Alles im rosenrothen Lichte darzustellen sich bemühte, zeigt sich jetzt das viel richtigere Bestreben in der Direction, vorhandene Mängel mit Entschiedenheit als solche anzuerkennen. Es wurden ferner zwei neue Lehrpläne vorgeschlagen, und deren Zuhemführung der Genehmigung der Generaterversammlung anheim gestellt. Die Eine, provisorisch bereits bestehend, ist die für den „mündlichen Vortrag“ (Declamation) des Herrn J. Schwenka, — die Andere für musikalische Composition. Beide wurden von der Versammlung genehmigt. Schließlich wurde die Direction neu gewählt; das Resultat ergab mit Ausnahme des selbst seinen Austritt erklärenden Herrn Paul die frühere Direction und treten noch die Herren Dr. Standharter und Prof. Stubenrauch ein; auch machte der Vorsitzende Herr Baron Heßler die wichtige Mittheilung, daß der Präsident der Gesellschaft, Herr Fürst Schönburg sein Am niedergelegt habe.

Wir erfahren so eben, daß die „Neue Wiener Musikzeitung“, redigirt von F. Stöglgl von Remjor ab zu erscheinen aufhört. Dieses Blatt bestand seit 1852, zu welcher Zeit Wien (seit 1848) gar keine Musikzeitung besaß.

## Concert-Ankündigungen.

Am 22. und 23. December Abends im L. F. Hofburgtheater: Musikfestsche Akademie zum Vortheil des Antonianer Witwen- und Waisen-Institutes unter der Leitung des Herrn Hofcapellmeister Randshartinger. (Sinf., Cuvature zu Iphigenie auf Aulis. — D. S. V. ach, Gotisches Zeit. Cantate. — Mendelssohn, 42. Psalm. — Mozart, Davids penitente. Cantate.)

Am 26. December Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 6. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger. (Haydn, Quartett in B-dur. — Schumann, Sonate für Pianoforte und Violine in A-moll (Herr Dessoff). — Beethoven, Quartett in A-moll.)

## Verichtigungen.

In dem Artikel „Das Hexachord“ (Nr. 47) ist auf der ersten Seite Spalte 1, Zeile 17 und 18 zu lesen: C und G flatt e und g. Embodselbst Zeile 5 von unten: gelten soll, flatt gelten kann. Seite 370 Spalte 2 Zeile 29 von oben: nur als mi-fa, flatt mm. Embodselbst Zeile 11 von unten: harmonisch complicirten, flatt combinirten. Seite 371, Spalte 1, Zeile 18 und 19 von unten: das Hexachord — fa, — und das Hexachord — mi (fa und mi des Hexachords) flatt des Hexachords — fa und des Hexachords — mi.

## Briefkasten der Redaction.

D. E. in B. Alles angekommen. Herr N. schreibt Ihnen sobald er 2 spin metes mittheilen kann.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Sahlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böding**, vormals **S. F. Wälder's Witwe**. **Veränderungen:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: für 1 Jahr 7 fl. oder 4 Thlr. 10 Egr. — für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Allgemeine Musikzustände. IV. (Schluß) — Rezensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsgesch. — Nachrichten. — Concert Anfündigungen.

## Allgemeine Musikzustände.

Von **S. Wagge.**

IV.

### Musikverlag und Kritik.

(Schluß.)

Wir gehen nun zu jenen Forderungen über, die man an die Kritik vom Standpunkte der Kunst stellen muß, wobei wir freilich von der eigentlichen Fachkritik nur ganz allgemein sprechen können, da wir nicht im Sinne haben, vor unseren wirklichen Collegen zu fordern, was wir selbst nicht oder noch nicht leisten, und weshalb wir bei der Jugend unseres Unternehmens Ursache haben, an die Rück- und Nachsicht unserer Leser zu appelliren. Mit unseren Collegen gibt es ohnehin immer Veranlassung zur Polemik, und wenn wir uns auch verpflichtet fühlen, unseren eigenen Standpunkt jederzeit kräftig zu vertreten, so sind wir doch weit entfernt, uns eine Oberherrlichkeit anzumaßen und uns zum Richter über die mannigfaltigen Richtungen aufzuwerfen, welche in den verschiedenen Musikzeitleitungen vertreten sind, sofern diese nur in ehrlicher Weise verfochten werden, und nirgend den Gedanken an einen materiellen Einfluß von Seite einzelner Künstler auskommen lassen, wie dieß die geschäftige Jama zuweilen auszuwählen bemüht ist. Sowie die Kunst selber immer verschiedene Richtungen aufweist, und zwischen den äußersten Extremen eines ausschließlichen Formalismus und eines ebenso ausschließlichen Spiritualismus eine Menge Erscheinungen constatirt, die, zwischen diesen äußersten Grenzen liegend, bald mehr dahin, bald mehr dorthin neigen, so werden sich auch unter den Kritikern immer die äußersten Gegensätze und vermittelnde Naturen finden, von denen jede, wohl oder übel, ihre Prinzipien zur Geltung zu bringen sich bemüht. Daß die wahre ächte Kunst ihren Schwerpunkt in der Mitte zwischen den äußersten Pendelschwingungen sucht und findet, und ein reiner Formalismus im ächten Kunstwert ebenso unmöglich ist, als ein reiner Spiritualismus, das, meinen wir, liegt in der Natur des Menschen und aller Kunst.

Der Streit in der Kritik dreht sich auch kaum um diese Frage selbst, sondern nur um die Anwendung des Prinzips im concreten Fall, auf eine bestimmte persönliche Kunstleistung, wobei eben naturgemäß der Standpunkt des einzelnen Kritikers, seine eigene Neigung nach dieser oder jener Seite seinen Anspruch bedingt und erklärt. Die Widersprüche, die man manchmal in den Äußerungen verschiedener Kritiker über denselben Gegenstand bemerkt und zusammengestellt hat, finden hierin ihre einfache Erklärung. Der Richter über Alle aber ist die Zeit und die sich fortbildende Intelligenz in den der Kunst zugewendeten Kreisen, nicht aber das Publikum, welches von einer neuen Erscheinung zur andern taumelt, und dem nur das gefällt, was es eben fassen kann. Im tiefsten Grund unserer

Seele ist uns daher jene Art Kritik zu üben verhaßt, welche bei jeder und jeder Kunstleistung, sie sei noch so alt und längst bewährt, den Anspruch des „Publikums“ zu dem ihrigen macht, und aller Geschichte und Intelligenz Hohn spricht.

Es ist hier nicht der Ort Irthümlern dieser Art auf den Grund zu sehen. Wir wollten damit nur den Uebergang zu der Localkritik bewerkstelligen, an deren Behandlung wir überhaupt aufzufehen haben, daß sie ihre eigentliche Mission oft nicht richtig aufsaßt.

Es ist wohl keine Frage, daß die Localkritik, wie sie in den Spalten der großen politischen Blätter gehandhabt wird, heute eine bei weitem respectablere ist, als vor einer Reihe von Jahren, wo freilich auch die Menge dieser Blätter keine so große war. Wir sehen jetzt in größeren Städten, wie Wien, Berlin, Breslau, Dresden u. A., Männer als Musikreferenten politischer Journale, die in der Tonkunst wohlunterrichtet, im Allgemeinen durch treffendes Urtheil sich auszeichnen, und unstreifig berechtigt sind ein Wort mitzureden. Das grenzenlos elende Geschwätz, welches noch vor 12—15 Jahren in voller Blüthe stand, jedem fahrenden Virtuosen als Wehrdamm gestreut, und von der Menge begierig verschlungen wurde, ist größtentheils verstummt. Künstlerliche Ansichten, wenn auch billig von verschiedener Färbung, haben sich allmählig Platz erobert, und das absolut Schlechte findet nur mehr in Klatschblättern willige Vertreter. Dieser Fortschritt ist nicht eifrig und freudig genug anzuerkennen. Dennoch sind wir überzeugt, daß noch viel mehr Gutes geleistet werden könnte, wenn sich die Localkritik ihre Aufgabe immer klar vor Augen stellte, und sich namentlich nicht darauf beschränkte, dem Strom des öffentlichen Lebens mit ängstlicher Sorgfalt folgend, über alles Vorfällende, sei es auch noch so unimportant, mit größter Gewissenhaftigkeit und sachgemäß zu berichten, sondern vor Allem dem großen sich immer schwer orientirenden Publikum, welches die Fachblätter nicht erreichen können, durch die Labyrinth der Kunst den Weg zu weisen. Wenn nun das große Publikum, wie es so oft geschieht, schwankend und zweifelhaft Werke aufnimmt, die freilich vollständig zu begreifen es vielleicht nie in der Lage sein wird, oder wenn es ganz irre geht, und einem Götzgen huldigt — so wäre es, dächten wir, nicht Aufgabe der Localkritik, ihm als Trabant hintennach zu laufen, es vielleicht gar in seinen Irthümlern zu bekräften, sondern der Unwissenheit das Wissen, der Aberrtheit die Vernunft, der Verwirrung die Klarheit entgegenzusetzen, und zwar nicht nebenbei in de- und wehmüthiger Weise, sondern mit der Kraft und dem Nachdruck, die die bessere Ueberzeugung gibt. Viel verphulden dabei freilich die Redactionen, welche vom großen Publikum leben, seinen Launen folgen zu müssen glauben, und oft ihren Mitarbeiter Bedingungen aufzulegen, die sich mit künstlerischer Gesinnung nicht vertragen.

Was wir ebenfalls oft schmerzlich vermißt haben, ist die Ungenüghenheit der Localkritik, Gegenstände von lokalem Inter-

effe zu bearbeiten, bei welchen die Mitwirkung und das bewußte Eingreifen des genießenden und unterstützenden Publikums in Anspruch genommen wird, welches denn in solchen Fällen meist rathlos weil umherirren dachst, und den Weg nicht finden kann, auf welchem es zur Förderung seiner eigenen Interessen und jener der Kunst in ausgiebiger Weise mitwirken könnte. So wären, dächten wir, die öffentlichen Anstalten für Kunst, ihre Richtung und Bedeutung ebensowohl Gegenstand der allgemeinen Sorgfalt und Ehrensache einer Stadt, wie die anderen Gemeindefragen, und es wäre sicherlich nützlicher darüber eingehend zu reden, als einer Sängerin und einem Clavierpieler auf jedem Schritt und Tritt zu folgen und für die ewig neue Bewunderung aus allen Sprachen Worte zu suchen. Solche Dinge werden mit Unrecht meist den Fachblättern zugewiesen, deren Aufgabe es nicht sein kann, längst Bekanntes und bei ihren Lesern Selbstverständliches immer wiederzukaufen. Ueberdies kann es von keinem sonderlichen Erfolg begleitet sein, wenn Fachblätter, welche der Natur der Sache nach einen beschränkteren Leserkreis haben, Uebersetzungen bei dem größeren Publikum erwecken und dieses zur Thätigkeit für das Wohl öffentlicher Institute auffachen wollen. Dieß können nur Blätter mit entsprechendem Erfolg unternehmen, deren Inhalt für Alle berechnet ist. So ist, um ein Beispiel anzuführen, in Sachen des Wiener Conservatoriums, dessen Gestaltung Sache des öffentlichen Ergrüßes sein sollte, noch von Keinem der hiesigen Musikreferenten ein warmes Wort gesprochen worden, und in Folge des Mangels an genügenden Mitteln mußte diese wichtige Anstalt in einer Beschränkung verharren, die für die musikalischen Zustände des ganzen Reiches nachweisbar die traurigsten Folgen hatte. Anderwärts dürfte es freilich im Punkte der Mitwirkung der Volkstrift in solchen Dingen nicht viel besser bestellt sein. Sie beschränkt sich zumeist auf Berichterstattung, und es ist demnach kein Wunder, wenn die Fachblätter tandem Ohren predigen, nur einen kleinen Kreis Gleichgesinnter ausbringen, und somit nicht kräftig wirken können.

Möchte das neue Jahr, dem wir heute zueilen, und zu welchem wir unseren freundlichen und nachsichtigen Lesern ein herzliches Glückauf zursuchen, auch in diesem wie in allen vorhergehenden Umständen auf Besserung bringen!

## Recensionen.

### Werte für Pianoforte.

Albert Soraub. Kindermusik. Charakteristische Tonstücke. Zwei Hefen. op. 8. Wien, Wessely und Basing.

S. B. Wenn man für Kinder schreibt, muß man Manches thun und Manches lassen, worauf man bei der Composition sonst nicht Rücksicht zu nehmen hat, und es ist deshalb eine Elasticität des Schaffensvermögens voranzusetzen, die nur dem durchgebildeten Künstler eigen zu sein pflegt. Selbst ein Robert Schumann, an dessen „Album für die Jugend“ in vieler Hinsicht würdiger genannt werden kann, vermochte nicht überall sich gewisser Eigenheiten zu enthalten, die dem „Kindersfuß“ entgegen sind, indem sie das Aufnahmevermögen, welches im Ganzen vorausgesetzt wurde, übersteigern.

Die vorliegende „Kindermusik“, deren einzelne Nummern heißen: Auf blumiger Wiese, Kindermärch, Frühlingslied, Trauer, Ringelreih, Puppenlied, ist diesen Titeln zufolge für ein sehr frühes Alter geschrieben, und bewegt sich auch demgemäß im Ganzen in soßlichen Melodien, Harmonien und Rhythmen; namentlich ist zu loben, daß jene Dissonanzen vermieden sind, die bei langsamem Tempo, in welchem doch „Kinder“ jedes Stück zuerst spielen müssen, unerträglich sind und den Widerwillen solch ein Stück zu spielen, hervorgerufen. Nur manches Einzelne müssen wir tadeln, was

den Verfasser nicht gerade als völlig durchgebildeten Musiker erkennen läßt. So in Nr. 1 den 17. Satz, wo die linke Hand mit der rechten Quinten macht, die recht schlecht klingen und leicht vermieden werden könnten, — dann ebendasselbe die langathmige und schwerfaßliche Periode Takt 7—16. Dergleichen ist gar nicht „kindlich“ und auch zugleich nicht „musikalisch“. Auch in Nr. 4 finden sich unbefriedigende periodische Glieder und — Quinten. Octavenpaunungen wären in einer Sammlung, wo sogar ein „Puppenlied“ vorkommt, sicherlich besser vermieden worden. In Nr. 6 ist eine euharmonische Verwechslung (Takt 19 und 20) die abentheuerlich klingt; statt dem F-moll-6-Akkord wäre der verminderte Septimenakkord von gis zu setzen gewesen.

Wilhelm Popp (Gospianist Sr. Hoheit des Herzogs zu Sachsen-Coburg - Gotha), Ricci-Galopp. Salonstück. op. 196. Cassel, Pudhardt.

Wir pflegen in der Regel über Galopp's und Salonstücke nicht zu referiren, und wenn wir diesmal eine Ausnahme machen, so hat das seine besondere Gründe. Es war uns nämlich interessant aus dem Titel zu erfahren, daß der musikalische Herzog von Coburg einen „Gospianisten“ hält, daß dieser 196 Werke geschrieben (oder editirt) hat, und daß dieses 196. Opus ein „Ricci-Galopp“ ist. Wir vernahmten uns zwar im Augenblick bei dem Gedanken daß man wohl auch in einem Galopp Geist und besondere Erfindung offenbaren könne, und schlugen daher das Heft auf; fanden aber eine solche Tanzboden-Gemeinheit, daß wir unsere Leser auf dieses „Salonstück“ aufzuerstehen machen zu müssen glauben, aus welchem man in der That mit Bewunderung ersehen wird, was es unter den deutschen „Gospianisten“ für Ränze gibt.

## Locales.

Concerte. (Zit. Fibv. Akademie Quartett.)

S. B. Anger einem Concert, welches die Pianistin Therese Fibv gab, dessen Programm uns aber nicht anbot, und neuerdings Zeugniß ablegte für den belagerten Mangel einer entschiedenen Richtung bei diesem Fräulein (sie spielt eben Alles: Beethoven und Leopold Meyer, Spohr und List), haben wir diesmal über eine Quartettproduction, und über unsere Weihnachtsausführung durch die Tonkünstler-Witwen- und Waisensocietät zu berichten, deren zweiter Production wir bewohnten. (Es wird immer dasselbe Programm an zwei Tagen hintereinander ausgeführt.) Dieses Institut hat bisher nur in Betreff seines Repertoires die Schranken seiner statutarischen Bestimmungen zu durchbrechen vermocht, und weder im Punkt künstlerischer Ausführung, noch aller jener Bedingungen, die eben eine gute und wirksame Ausführung bedingen, Fortschritte gemacht oder angebahnt. Die Beibehaltung der für große musikalische Productionen so ungeeigneten Räume des Hofburgtheaters, die Beschränkung der Besetzung von Sopran und Alt auf Sängernaben, das eigenfinnige Beharren an dem Stat, daß einer der Herrn Hofcapellmeister, welche sonst nitigend in Concerten zu dirigiren pflegen, den Taikstod führen muß, die Zusammenlegung des Orchesters, wo Viele pflichtgemäß mitspielen müssen, die sonst wohl das ganze Jahr eine Violine oder ein anderes Instrument zur Hand nehmen (das Recht der Mitgliedschaft ist nämlich bedingt durch Thilnahme an den Aufführungen). — Alles diese sind Hindernisse der Entwicklung des Instituts nach künstlerischer Seite hin. Besser sollen allerdings die finanziellen Resultate sich herausstellen; wir können uns hierüber nur freuen, glauben aber doch, daß ein gleichzeitiges Anstreben beider Ziele möglich und einer Gesellschaft von Tonkünstlern — würdiger sei.

Man gab diesmal Gluck's Overture zur „Iphigenie in Aulis“, und zwar in einem so schliefrigen Tempo, daß nur der Name Gluck vor dem vollständigen Nihilis retten konnte. Ferner brachte man S. Bach's Cantate „Gottes Zeit“. Wir wissen nicht wach' unglücklicher Dämon Bach auch noch in die Hände dieser

Tontänfler-Societät überliefern mußte, wo diesem seltenen Vogel erst alle Glanzfibern angesetzt werden, ehe man ihn dem wenigeren Publikum vorführt. Nach dieser Aufführung müssen wir die löbliche Societät um Alles was heilig ist bitten, den armen alten Sebastian in Ruhe zu lassen, — wir müßten sie sonst geradezu der bösen Absicht zeihen, ihn in Wien vollends unbringen zu wollen. Ein so schmerzhaft — schwerfälliges, geschmacklos — zopfiges Wiedergeben, wie es in der „Societät“ gang und gäbe ist, verträgt Bach am allerwenigsten. Es war noch ein Glück, daß Frau J. Kay (Alt) und Herr Panzer (Bass) ihre Solostellen wirksam zu Tage brachten, sonst wäre die allerwärts, und auch hier schon, mit bestem Erfolge, aufgeführte merkwürdige Cantate wohl völlig zu Grunde gegangen.

Besser gelang Mendelssohn's 42. Psalm, da die Trägerein der Sopranpartie, Hrl. Krauß, f. l. Hofopernsängerin, wenigstens Leben, wenn auch nicht das rechte, in die Sache zu bringen wußte, und die leichter verständliche, weil moderne Gestaltung des schönen Werks ein totales Vergreifen und Bekannnen der Intentionen des Componisten nicht in dem Maße zuließ, wie vorher die Cantate. — Den Schluß bildete die in Wien unseres Wissens noch nicht aufgeführte Cantate von Mozart: „David's penitente“, welche in Folge der virtuoson Ausführung der Solostimmen durch Hrl. Krauß, Frau Ferrari und Herrn Erl. sehr beifällig aufgenommen wurde. Nichtsdestoweniger sub wir der Meinung, daß kaum irgend ein anderes Werk Mozart's den Beruf dieses Componisten für Kirchenmusik und Oratorium so sehr in Frage stellt wie dieses. Ist schon in der Oper das Vorwiegen der Sänger-Virtuosität vom dramatischen Gesichtspunkte nicht immer zu verzeihern, in der Cantate religiösen Inhalts ist es geradezu verwerflich, und nur der herrliche Ungeschmack jener Zeit erklärt eine Beirung, der Mozart unter anderen Verhältnissen nicht versallen sein würde. Einige Chöre (z. B. Nr. 6) sind allerdings werthvolle Stücke von acht Mozart'scher Genialität, aber im Ganzen entspricht dieses Opus der Forderung charakteristisch einheitlicher Haltung durchaus nicht.

Wir bemerken schließlich, daß in der Schlusszuge Solleggien für die Chormusik ziemlich vorkommen, was wir Gene zu bemerken bitten, welche meinen, nur Bach habe sich des fast figurirten Styls in Chorfachen bedient. — Das Werk ging leidlich im Takt zusammen.

Die 6. und letzte Hellmesberger'sche Quartettproduction des ersten Cyklus brachte das wohlbekannte allezeit gern gehörte B-dur-Quartett von Haydn, dessen 1. und 2. Satz, sowie das Trio des Menuet schon auffallend in das „romantische“ Gebiet hinübergreifen, und an dem man die Freiheit und Leichtigkeit der Arbeit immer bemerken wird. Es wurde trefflich zusammengeführt, nur möchten wir wiederholt bemerken, daß Herrn Hellmesberger's Spiel einen entschieden künstlerischen Eindruck machen würde, wenn er sich bei so ferngehangen, und bei allem Romantismus doch sich leicht er Mühe des vielen Tremolos enthalten würde, welches freilich leider auf einen großen Theil seines Publicums „nerveneigend“ und zum Bewußt auffordernd wirkt. Wir dächten, ein Künstler wie Herr Hellmesberger bedürfte solcher Reizmittel nicht. — In der zweiten Nummer machte sich Herr Capellmeister Dessoff dem Publikum zum ersten Mal als Clavierspieler bekannt. Daß ein so tüchtiger Dirigent auch das Pianoforte zu handhaben wißt, bezauberte wohl kaum eines Bewerbers; doch bemerken wir nicht jene speciellen Vorzüge, die man gerade bei einer so hervorragenden Persönlichkeit zu erwarten geneigt ist. Sein Aufschlag erwies sich etwas matt, seine Technik nicht ganz durchgebildet, seine Auffassung nicht gerade auffallend geistreich. Die Sonate in A-moll von R. Schumann, welche der geehrte Herr Capellmeister mit Herrn Hellmesberger spielte, verminderte uns auch diesmal nicht zu erwärmen. Namentlich ist der erste Satz nur eine endlose Reihe von Trugschlüssen und periodischen Erweiterungen, die fast nirgend, als am Schluß des Ganzen, durch eine tenische Cadenz abgeschlossen werden. Freundlicher wirkt der zweite, nur zu aphoristisch gehaltene, und der dritte Satz. Dem Ganzen fehlt namentlich

Gegenfähigkeit der Föhrung beider Instrumente, die fast ununterbrochen zusammen fortspielen. — Zuletzt gab man das A-moll-Quartett von Beethoven, welches wie immer, mit Ausnahme des sonderbaren Adagio's in modo lilico, durch seine herrlichen Theemen hinzi. — Zum Beschluß nur noch die bescheidene Anfrage an Herrn Hellmesberger, warum er denn consequent im Scherzo das zweite Viertel markirt:



## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

DL. Untere Concertsaison begann mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit; der einzige Monat November hat uns schon sieben große Concerte gebracht, nebst zwei Quartettvorlesungen. Den Reigen eröffnete der philharmonische Verein, der seine Aufführungen mit einem vortreflichen Programm begann. Dasselbe enthielt die Ouverture zu Idomeo nebst einer Arie aus derselben Oper, gesungen von Hrl. Narg; dann das As-dur-Concert von Hummel, eine reizende Composition, gespielt von Hrl. Schnpp, welche auch noch einige Sololüde von Schumann und G. R. von Weber zum Besten gab. Ferner sang Hrl. Narg noch zwei Lieder von Göttermann und Schubert, und das Orchester führte die B-dur-Symphonie von Gade (für Frankfurt eine Novität) und die Ouverture zu König Stephan von Beethoven (ebenfalls neu) aus. Was man auch im Einzelnen an diesen von Dilettanten ausgeführten Concerten ansehen möchte, ein ernstes rühriges Streben, Lust und Liebe zur Sache von Seite des Dirigenten (Herrn Hertel) und der Mitglieder waren gar wohl zu bemerken.

Von den Majusconcerten fanden unter der Leitung des neuen Directores Herrn Müller bisher zwei statt. Derselben werden jetzt, da der Weizenbushhaas demolirt wird, und der neue großartige Saal, welcher von einer Aktiengesellschaft gebaut wird, noch nicht fertig ist, in den beschränkten Räumlichkeiten „zur Harmonie“ gegeben, woraus viele Unzufriedenheiten erwachsen. Die Orca bildete die würdige Eröffnung des ersten Concerts. Einzelheiten in der Instrumentirung traten sehr schön hervor, und das Orchester (des städtischen Theaters) schien mit Lust zu spielen. Herr Franck aus Bern brachte Mozart's herrliches C-moll-Concert und die A-moll-Tragfuge von Bach, welche letztere durch zu schnelles Tempo unendlich wurde. Die Ouverture zu Ali Baba machte nur den Eindruck der Seltsamkeit und Sonderbarkeit; da man aber einem Meister wie Cherubini dergleichen nicht so ohne Weiteres vorwerfen darf, so wollen wir annehmen, daß die Ouverture nur von denen recht gewürdigt werden kann, die die Oper selber kennen.

Das zweite Concert wurde mit der Mendelssohn'schen Symphonie Nr. 3 (A-moll) eröffnet. Sie ging ausgezeichnet, namentlich das erstehafte Scherzo. In diesem Genre ist Mendelssohn unübertroffen und es würde noch mehr wissen, wenn er es nicht gar so oft angemeldet hätte. Als zweite Nummer sang Hrl. Medof dieselbe Arie aus Idomeo, die wir im philharmonischen Concert gehört, mit gatem Vortrag, ohne gerade sehr bei Stimme zu sein. Daß Herr Kämpel aus Hannover sein Violinconcert meisterhaft in der Technik und mit prachtvollem Ton spielte, wird man bei diesem Künstler nicht anders voraussetzen; daß er aber wieder ein Concert seines Meisters (Spohr Nr. 10 A-dur) wählte, wie voriges Jahr, dafür darf man ihm ganz besonders Dank sagen. Beethoven's und Mendelssohn's Concerte sind hier oft gehört; und die Musik von Violot u. A. wird doch wahrlich von der Spohr'schen bergeshoch übertragt. Wir wünschen lebhaft, daß uns hier von tüchtigen deutschen Virtuosen noch und nach alle Spohr'schen Concerte vorgeführt würden, denn dieselben sind mit Ausnahme der fast zu oft gehörten Gesangstüden dem größten Publikum fast ganz unbekannt. Kämpel spielte (nachdem zuvor Hrl. Medof zwei sehr schöne Schumann'sche Lieder gesungen) David's Variationen über Mozart's „An Chloë“ und erredete auch hiermit reichen Beifall. Beethoven's herrliche Ouverture zu Leonore (Nr. 2) kamte von den weit meisten Befähigten leider nicht genossen werden, denn unser Publikum hat die Unart —

und ich bedauere, den Vorwurf vorzugsweise den Damen machen zu müssen — während der letzten Concertnummer mit Hüten, Mänteln, mit Stuhlrücken, Aufstehen und Bückeln ein solches Geräusch zu machen, daß dem, der gern aufmerken möchte, nicht selten der Gemüth glänzlich verdorben wird. (Tout comme chez nous. D. R.)

Wenden wir uns nun von den Vereinsconcerten zu denen der Privatpersonen, so muß zuerst das des Hrn. Concertmeister Eliason erwähnt werden. Da die Aufführungen dieses Herrn aber stets Monstreconcerte sind, so werden Sie keinen ausführlichen Bericht darüber erwarten. Das Interessanteste des Abends war 1) ein Theil von Händel's sogenanntem Wasserwurf, einer Suite für kleines Orchester, die, so fremdartig sie klang, doch theilweise sehr anrathend und 2) Mozart's Concert für drei Clarineten. Beide Werke waren hier noch nie gehört. Hr. Eliason, abgesehen davon, daß er sich als fertiger Geiger bewährte, hielt auch somit seinen alten Ruhm, dem Publikum stets etwas Neues, Unbekanntes zu bieten, aufrecht. Auch das Concert des Herrn Willstedt — der übrigens in seinen Concerten in kaum nennenswerther Weise selbstthätig ist — begann mit etwas Neuem: Quintett für Clarinet und die übrigen Blasinstrumente von unserem hiesigen Theoristler J. C. Hauff. Daß das Werk ein Muster ausgezeichneter Arbeit ist, muß Jedem, der Gelegenheit gehabt, Hauff's theoretische Kenntnisse zu bewundern, selbstverständlich erscheinen. Allein mehrere seiner Stücke fallen sich zugleich als frisch empfunden heraus und wir hätten dem Werke noch mehr Beifall gewünscht, als ihm von dem — zu Anfang unserer Saison überhaupt selten — Publikum zu Theil geworden. Nur in der Modulation gien es einige Monotonie zu herrschen, namentlich im ersten Satz. — Dem Rest des fraglichen Concertes konnten wir leider nicht beisehnen.

Weber die großen Orchester- und Oratorienaufführungen erhalten Sie nächsten ausführlichen Bericht.

## Beitungsschau.

Niederheinische Musikzeitung und Leipziger Neue Zeitschrift kennendiren Herrn Kantsch in unserem Streite über S. Bach und bereiten und dadurch die unerwartete Ehre: die einzige Musikzeitung in Deutschland zu sein, welche für Bach und speciell für seine Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ nachhaft einsteht. Aus Mangel an Raum müssen wir die Unteruchung dieser interessanten Thatsache auf eine der nächsten Nummern vertagen.

## Nachrichten.

Im Verlag des Bureau de musique, Leipzig C. F. Peters, ist so eben erschienen: „Vier Orchesterhymnien von Carl Philipp Emanuel Bach, Nr. 1. D-dur, Partitur und Stimmen.“ Dieselbe, welche in jüngst vergangener Zeit im Gewandhausconcert in Leipzig mit so großem Beifall aufgeführt worden ist. Der vierhändige Clavierauszug wird ehestens erscheinen. Die durch die Herausgabe der Instrumentalwerke Joh. Seb. Bach's (23 Bände) und dessen Orgelwerke (8 Bände) rühmlichst bekannte Verlagshandlung beabsichtigt, eine Ausgabe aus den Gesammtwerken C. P. Bach, Emanuel und W. F. Friedemann Bach's zu veröffentlichen — falls das Unternehmen den nöthigen Beifall findet. Es ist hiezu ein ebenso reiches wie zuverlässiges Material (zum größten Theil existiren noch die Originalpartituren) vorhanden, und ist von der Ausführung dieses Unternehmens eine wesentliche Bereicherung der musikalischen Literatur des vorigen Jahrhunderts zu hoffen.

Die Original-Partitur der H-moll-Messe von Joh. Seb. Bach ist so eben durch Ankauf in den Besitz der k. k. Bibliothek in Berlin übergegangen. Die musikalische Abtheilung der genannten Bibliothek vereinigt nun von Seb. Bach's bedeutendsten Werken: Matthäus-Passion, H-moll-Messe, Johannes-Passion, Weichnachts-Oratorium, Magnificat &c. die Original-Partituren (von manchen auch die Original-Stimmen) in ihrem „Vadarchiv“, über dessen reichen Inhalt (unter vielen andern etwa 280 Cantaten) wie in der That wunderbare Erhaltung nächstens weitere Mit-

theilungen erfolgen werden. (Sind denn jene 100 Cantaten, welche noch zu Aug. Eberhard Müller's Zeiten in der Thomasschule zu Leipzig vorhanden waren, später aber spurlos verschwinden sind, noch immer verschwunden, und hat sich über deren Verbleiben nichts Näheres ermitteln lassen? Daß je unter den oben erwähnten 280 Cantaten sich nicht befinden, wissen wir mit Bestimmtheit.)

In Frankfurt a. M. ist eine Schülerin des Gesangslehrers Dr. Schwaner in Berlin, Frä. Giffhorn, als Salsa in Lehrgang aufgetreten. Stimme und Gesangsweise werden sehr gerühmt.

Am 3. Symphonieconcert in Dresden wurden alle vier Leonorenoverturen hintereinander aufgeführt. (Civis aures barocis Ibre, da „Concerte“ doch mehr die Absicht haben Kunstgenuss zu bereiten, als wissenschaftlichen Zweden zu dienen.)

Am 4. Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine neue Ouverture von J. Brambach aufgeführt.

Am 2. Radecker'schen Concert in Berlin kamen als Novitäten ter 137. Psalm von Verling und eine Wägen-Ouverture von R. Wärfel zur Aufführung.

Händel's „Alexandersfest“ wurde kürzlich in Oera aufgeführt. Zu München errangen sich R. Schumann's Symphonie in D-moll, und Gade's Ouverture „Im Hochland“ keine besondere Anerkennung. In demselben Concert wurde eine Arie aus Haydn's unvollendeter Oper „Orpheus und Eurydice“ durch Frau Diez in hinreißender Weise wiedergegeben. Außerdem gab man zwei Orchesterstücke von Fr. Lachner, die sich in den strengen Formen des Contrapunkts bewegen, und zwei Gesangsquintette von F. Hiller: „Lebenslust“ und „die Lerchen“.

Das erste Abonnementconcert in Cassel brachte die Ouverture und ausgewählte Scenen aus der „Aeolus“ von Gluck. Außerdem erregte der Violinist A. Kömpel besonderes Interesse. Herr Portier de Fontaine spielte neben Bach's und Mendelssohn'schen Stücken „Cacaché“ von E. Faurer (ist es möglich). — Den Beschluß machte Mendelssohn's 4. Symphonie, unter der Leitung des Herrn Reiff sehr wacker ausgeführt.

In Potsdam ist kürzlich eine neue auch anderwärts schon zur Aufführung gebrachte Symphonie von W. H. Veit gespielt worden: (Warum in Wien noch nicht? Wie kommen nächstens eingehend auf dieselbe zurück. D. Red.)

In einem Concert, welches die Liedertafel in Minden zum Besten der Hinterbliebenen Böllner's gab, sang Frau Elise Polko mehrere Lieder von Schubert, Schumann und Mendelssohn, und erzielte lebhaften Beifall.

Berlioz hat eine Operette componirt, deren Text einem Schalespeare'schen Stück entnommen ist.

Aus New-York wird über schlechte Zeiten geklagt. Die italienische Oper siegt darnieder, Virtuosenconcerte gehören zu den Seltenheiten. Nur (!) die phiharmonische Gesellschaft und die zwei Cuacettgesellschaften bestehen. Die Todten reiten schnell!

Der einst gefeierte Tenorist Hermann Breiting ist im Strennhause zu Dormladt gestorben.

Wien.

Wir erhalten so eben eine Zuschrift von der Direction des Musikvereins, worin uns u. A. mitgeteilt wird, daß dieselbe den Herrn Fürsten Constantin Gartorpski zum Präsens erwählt hat.

## Concert-Ankündigungen.

Am 1. Jänner Abends halb 8 Uhr im Müllereisensaal: Concert des Violinisten Sigmund Bachrich.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. großen Redoutensaal: Concert der Singakademie unter der Leitung des Chormeisters Herrn Capellmeister Ferdinand Stegmayer. (Mendelssohn, Paulus, Oratorium.)

Am 13. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofoperntheater: 1. Phiharmonisches Concert. 2. Cyclus.

# Deutsche Musik - Zeitung.

Redigirt von

Selmar Bagge.

1864.

---

Zweiter Jahrgang.

---

Mit Beiträgen von:

A. Hahn in Berlin; Dr. A. Kahlert, A. v. Wolzogen in Breslau; J. Landwehr in Brüssel; C. Krüger in Göttingen; L. Meinardus in Glogau; W. Wauer in Herrnhut; Arrey von Dommer in Leipzig; A. Saran in Lyck; H. Chorley in London; J. Rosenhain in Paris; G. Wähler in Pest; S. Bagge, C. van Brunck, G. Noltebohm, A. W. Thayer in Wien; Dr. Lorenz in Wr.-Neustadt, und mehreren andern Künstlern und Kunstfreunden.



---

W i e n.

Verlag von Bessel und Büsing,  
vormals H. F. Müller's Wwe.

# Deutsche Musik-Zeitung

Verlag von

W. G. Schönbach

1881

Erster Jahrgang

Verlag von W. G. Schönbach

Die Deutsche Musik-Zeitung ist eine Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft und Musikpraxis. Sie enthält Originalarbeiten, Besprechungen, Nachrichten und Anzeigen. Die Redaktion ist in Leipzig bei W. G. Schönbach. Preis 1 Mark 50 Pfennig pro Quartal. Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen an.

1881

Verlag von W. G. Schönbach

Leipzig

# Inhalt des zweiten Jahrganges.

## I. Leitartikel und andere größere Aufsätze.

- ©. Bagge.** Rückblick auf die dreijährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten Gesangsvereine. Seite 121, 129.  
 — — — **Richard Wagner's** Erfolge in Wien und das Kunstwerk der Zukunft 161.  
 — — — Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen 177, 185.  
 — — — **Retimann Müller** und seine Cantate: „Ver sacrum“ 193, 201.  
 — — — **Reithoven's** E-moll-Luarzett 289.  
 — — — Zwei theoretische Capitel 337, 345.  
 — — — **Lehrreichliche** Musikstücke und das Wiener Conservatorium 361.  
 — — — Das moderne Concerto und seine Vertreter 369, 377, 385, 393.  
**G. van Bruylé.** Die neue Harmonielehre im Streite mit der alten 153.  
 — — — **R. Wagner's** Rheingold 169.  
**Arrey v. Dommer.** Handels Leben von Christoph 1, 9.  
**Kerd. Hiller.** Ueber Richard Wagner's Beschüre „Zukunftsmusik“ 225, 233.  
**Dr. A. Kahlert.** Ueber musikalische Proben 4.  
 — — — Ueber das musikalisch Hörsichtige 217.  
**Lbr. Franz.** große romantische Oper von Ch. Gounod 113.  
**Dr. P. Ueber Mozart's** Requiem 257.  
 — — — **Mozart's** zweihändige Sonaten 321, 329.  
 — — — **Zeitgemäße** Studien über das Wesen des musikalischen Zips 25, 33.  
**M. Trijan** und **Nelce** von R. Wagner 57.  
 — — — **Altes** und **Neues** über Programmmusik und die Grenzen von Poesie und Musik, angeknüpft an die Schrift: Die Mission der Kunst“ von **Venise Tito** 401, 409.  
**©. Retteböhm.** Zur Geschichte der Orchesterinstrumente 265, 273, 281, 297, 305.  
**R. König Georg** oder das Johanniseil. Oper von **Christl** 163.  
 — — — **J. S. Bach's** Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von **R. Franz** 89, 97, 105.  
 — — — Ueber **M. S. Schmidt's** „Gehung und Tper“ 313.  
**M. W. Beyer.** v. **van Beethoven's** Leben und Schaffen von **A. v. Marx** 65, 73, 81.  
**A. v. B.** 130 Gen. **Mozart's** Così fan tutte auf der deutschen Bühne 137, 145.  
 — — — Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte 241, 249.

## II. Verschiedene kleinere Original-Artikel.

- M. P.** Die kleinen deutschen Sowerdine und die Lantun 17.  
**J. B. A.** Auch ein Baum über die deutschen Sowerdine n. b. I. 41.  
**S. B.** Zwei Wandererlangensetzungen 213.  
**S. v. W.** Zur Geschichte der reinsteinen Kunst 270.  
**S. v. H.** Heimlich Nicht 327.  
**G.** Die türkischen Componisten St. Petersburgs 342.  
**©. A.** Abergelisches zu R. Wagner's „Drei an einen französischen Freund“ 347.  
**M. S.** Rini Arien von S. Bach, bearbeitet von **W. Ruff** 348.  
**M. W. Th.** Zu **Sachen Beethoven's** Bemerkungen zu einer Perreter 372.  
**Fr. Wp.** Zu **Sachen Beethoven's** (Antwort auf das Vorige) 394.  
**M. W. Th.** Zu **Sachen Beethoven's** (Schlußwort) 413.  
**Dr. P.** Gehimgelichte des Mozart'schen Requiem's 380.

## III. Rezensionen und kritische Neuze.

### A. Compositionen von:

- |   |   |
|---|---|
| <p> <b>Fr. Cm.</b> Bach 19, 148, 195.<br/> <b>Ad. Bargiel</b> 123. (Siehe auch 377).<br/> <b>G. Bartholomäus</b> 12.<br/> <b>M. Becker</b> 171.<br/> <b>J. Becker</b> 340.<br/> <b>V. v. Beethoven</b> 93, 228.<br/> <b>G. Brey</b> 188.<br/> <b>L. Berger</b> 29.<br/> <b>J. A. Bergmann</b> 397.<br/> <b>G. Bernstorff</b> 123.<br/> <b>M. Blumner</b> 291.<br/> <b>J. C. Benzl</b> 397.<br/> <b>J. J. Bott</b> 396.         </p> | <p> <b>Th. Brachet</b> 12.<br/> <b>J. Brahms</b> 42, 92, 117, 211.<br/>           (Siehe auch 379).<br/> <b>B. J. Brabant</b> 62, 283.<br/> <b>W. Bruch</b> 92. (Siehe auch 394.)<br/> <b>G. van Bruch</b> 412.<br/> <b>G. Buschard</b> 109.<br/> <b>Fr. E. Chwatal</b> 396.<br/> <b>Fr. R. Curtsmann</b> 84.<br/> <b>G. Daniloff</b> 150.<br/> <b>J. Deffauer</b> 12.<br/> <b>©. Eggers</b> 149.<br/> <b>J. Eggard</b> 405.         </p> |
|---|---|

- G. Schumann** 67.  
**J. A. von Eyben** 93.  
**Fr. J. Fritsch** 308.  
**H. Fröh** 12.  
**Chr. Frit** 188, 405.  
**P. Geppert** 317.  
**J. P. Gotthard** 67.  
**G. P. Gräuber** 5, 51, 384, 405.  
**D. Grün** 163, 172.  
**G. Hüfer** 84.  
**G. v. Hartog** 339.  
**M. Hauptmann** 36.  
**St. Heller** 162, 365.  
**G. Hering** 396, 397.  
**H. Hery** 229.  
**M. Hesse** 317.  
**J. Heuchemer** 171.  
**Fr. Hiller** 196, 229, 382. (Siehe auch 191 und 394.)  
**M. Horn** 340.  
**Fr. v. Holstein** 220.  
**S. Jadaschon** 37, 382.  
**M. Jenen** 13, 296, 338.  
**J. Joachim** 254.  
**W. Kallmeyer** 36.  
**M. Kapp** 84.  
**Fr. Kiel** 28, 131.  
**H. Kirchner** 383.  
**Verh. Köhler** 69.  
**Louis Köhler** 163, 403. (Siehe auch 331).  
**M. Kranke** 163.  
**M. Kühne** 383.  
**H. Küster** 291.  
**Fr. Ladner** 172.  
**G. Palo** 383.  
**J. Lang** 12, 172.  
**G. Lange** 28.  
**J. Landwehr** 365.  
**Th. Leichnig** 235.  
**H. Levi** 383.  
**V. Lirde** 12.  
**Fr. List** 20.  
**G. Lior** 12, 195.  
**G. Lüth** 404.  
**G. M. Mungolt** 173, 383.

- Fr. W. Marcell** 219.  
**M. v. Marisch** 405.  
**V. Meinardus** 383, 389.  
**G. Merckl** 317, 396.  
**J. Moeber** 14.  
**G. Michels** 92.  
**M. Mollau** 3.  
**Dr. Mesonpi** 29.  
**G. Neumann** 149, 291.  
**R. Papprig** 13.  
**G. Persall** 67.  
**Fr. Pöbker** 340.  
**M. Rabde** 13.  
**J. Raff** 123.  
**G. Reineke** 149. (Siehe auch 398).  
**G. R. Richter** 230.  
**Fr. Rieger** 209.  
**M. Rubinstein** 211. (Siehe auch 385).  
**Nikolaus Rubinstein** 405.  
**M. Zaron** 236.  
**S. Schläger** 67.  
**S. Schmidt** 28.  
**J. Schuber** 220.  
**V. Schubert** 340.  
**S. Schumann** 140, 173.  
**G. Schuppert** 84.  
**H. Seeling** 405.  
**Fr. Seiler** 339, 340.  
**B. Seibel** 244.  
**V. Seipol** 84, 163.  
**J. Suler** 162.  
**Dr. S. Zeit** 109.  
**J. S. Zerkul** 365.  
**G. Zierling** 69, 185.  
**M. Ziele** 92.  
**M. Zollmann** 237.  
**W. Zellmar** 84.  
**A. Zeller** 81.  
**G. W. v. Weber** 81.  
**S. Weid** 150.  
**G. F. Weigmann** 204.  
**©. Weich** 339.  
**G. Wittig** 123, 149, 339.  
**S. Wischmann** 150.  
**M. Wüster** 107.  
**J. v. Zwenar** 276.

## B. Sammlungen.

- Gesänge für Männerstimmen** von **R. J. Kanel** 21.  
**Vollständiger** 150.  
**Anthologie classique** 156.  
**Josephine** 156, 348.  
**Heinrich** von **D. S. Engel** 269.

- C. Wissenschaftliche Werte, Pädagogisches, Instruktives.**  
**H. Panoff** 173, 341, 363.  
**M. v. Marr,** Gorgelangeschule 179.  
**G. E. Hering,** Harmonielehre 180.  
**J. H. Heimich,** Orgellehre 196.  
**G. Hering,** Choralkunde 262.  
**V. Köhler,** Reichthümliche Harmonielehre 331.  
**Fr. Grel,** Phhologie der menschlichen Zeugnisung 353.  
**G. Guttman,** Gymnastik der Stimme 353.  
**W. Zellmar,** Harmonielehre 52.  
**Dr. Kurencin,** die neue Harmonik 355.

## D. Arrangements.

- Fr. Schubert's** Streichquintett von **A. Köle** 227.  
**M. Zellmar,** Quartett in E-moll 340.  
**Mozart's** Clavierconcerte von **H. Wirth** 397.  
**Beethoven's** Duetturen von **G. Fauer** 397.

E. Historisches, Aesthetisches, Belletristisches, Biographisches u. s. w.

A. v. Welzogen, Ueber Theater und Musik 18.  
— — Don Juan, neue deutsche Uebersetzung nach dem Ital. 18.  
Dr. E. Rehl, der Geist der Lantani 19.  
Reichmann, Von Bach bis Wagner 37.  
Th. Wolfelshelm, Die Reform des Gregorianischen Gesangs 75.  
Kunst und Handwerk, ein Roman 125.  
W. Fürstenau, Zur Geschichte der Kunst und des Theaters am Hofe zu Dresden 133, 220.  
Reisebriefe von H. Wentzelsohn 293.  
Carl Friedrich Zeller 309.  
F. Schumann, drei Opernübersetzungen 341.  
E. Ditts, Die Wiffen der Kunst 401.

#### IV. Musikzustände, Musikfeste, Aufführungen, Briefe u. s. w.

Musikleben in Göttingen 181.  
Musikleben in Aachen 206.  
Die Polyphonie der Lantani im heutigen Prag 276.  
Deutsche Opernzustände 198.  
Wagner's Lantanihäuser in Paris 109.  
S. Bach's Lantanihäuser in Eisen 110.  
Das 38. niederheinische Musikfest in Aachen 182.  
Briefe aus London 53, 101, 141, 196.  
" " Paris 76, 279.  
" " Karlsruhe 318.

#### V. Lokales.

##### A. Concerte.

Philharmonische Concerte 21, 38, 55, 85, 359, 384.  
Concerte der Gesellschaft d. M. 61, 78, 93, 366, 390, 406.  
Singschule 14, 103, 374.  
Orchesterverein d. Ges. d. M. 6.  
Caterpe 6, 174, 406.  
Männergesangsverein 86.  
Akademischer Gesangsverein 70.  
Lantanihütergesellschaft 104.  
Festconcert 142.  
Quartettconcerten 29, 45, 61, 70, 375, 390, 405.  
Kammermusikproben 85, 106.  
Kompositionenconcert: Gottmar 22. Fr. List (Lautig) 29, 30.  
Dorn 44. Wigale 103. Seidmüller 86.  
Künzler und Virtuosenconcerte: Bachsch 6. Ernesti 15.  
Köna 22. S. Seadim 54, 61, 70, 85. Lautig 54. Meßner 86.  
103. Kref 86. Gutz 86. Coromali 86. Zadrchlet 103. Epstein 126. Drehsch 406. Treiber 406. Biewe 406.  
Wichtigere Werke, welche theils anderweitig zum ersten Mal aufgeführt wurden:  
Rubin'stein's Violinconcert 6.  
S. Bach's Orchesteruite in D 21.  
R. Schumann's Oboena-Couverture 55.

Berlioz's Pilgermarsch aus der Harold-Symph. 55.

Rich's Es-dur-Symph. 55.  
Palerina's Missa Assumpta est 150.  
van Bruud, Ehor 61.  
Schubert, häuslicher Krieg 78.  
Wibl, Quartett 85.  
Zachim, Violinconcert 61.  
Grimm, Ehor 104.  
S. Bach, Concert für Streichinstr. in G 359.  
— — Ehor aus der Cantate „Reich bei uns“ 374.  
— — Concert für Clavier, Flöte, Violine und Quartett 375.  
Ph. Em. Bach, Symphonie in D 390.  
H. Wolfmann, Quartett E-moll 390.  
H. Hiller, Verelcy 390.

##### B. Hofoperntheater.

Mozart's Figaro 39.  
— — Zauberflöte 62.  
Rubin'stein, Kinder der Erde 71, 77.  
Beethoven, Fidelio 119.  
Wendelsohn, Sommernachtsraum 134.  
Schubert, die Beschwoeren oder der häusliche Krieg 342.  
Cerbini, Waffertäger 173.  
Mailart, das Glöckchen des Tremiten 366.  
Marschner, Hans Heiling 398.  
C. Kirckmanns 230.  
D. Prüfungen am Conservatorium 247.  
am Verein zur Bef. edler Kirckmanns 291.  
E. Petition an den Reichsrath 231.

#### VI. Correspondenzen.

##### Aus:

Berlin 46, 167.  
Leipzig 7, 15, 367, 406.  
Frankfurt a. M. 23, 86, 119, 166,  
191, 214, 356, 399.  
Gamburg 80, 95.  
Brüssel 94, 294.  
Breslau 71.  
Dresden 39, 135.  
München 22, 126, 151.

Elberfeld 104.  
Jünebrud 111.  
Bonn 127.  
Magdeburg 127.  
Jena 151.  
Weimar 263.  
Coblenz 286.  
Freiburg im B. 311.  
Eibenburg 415.

#### VII. Vermischtes.

Brief von Beethoven 123.  
Pierre Zendo über Wagner 133.  
Klangfarben 223.  
Zur Biographie Mozarts 234.  
Ein ungebrudter Brief Mendelsohn's 241.  
In Betreff des Wiener Conservatoriums 397.  
Ueber W. Taubert's Musik zu Spalpeare's „Sturm“, uno die Musik zu  
Dramen im Concertsaal 414.  
Heinrich Marschner † 416.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohm Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **K. W. Wäcker's** Dime. —  
 Pränumerations: Für 1 Jahr (6 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (3 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (15 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
 Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Geld werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Händel's Leben von Friedr. Chrysander. — Rezensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Anzeigen. — Concert Anbahnungen.

## Händel's Leben von Friedr. Chrysander. \*)

A. v. D. Vor Kurzem ist der 2. Band von Chrysander's Buch über Händel ausgegeben worden. Der erste fiel mit der Entschiedenheit der Gesamtausgabe von Händel's Werken durch die Leipziger Gesellschaft zusammen — dem in seinem Vaterlande zum Fremdling gewordenen Meister wurden somit zu gleicher Zeit zwei Denkmäler begründet, die nicht nur sein Andenken in die fernsten Jahre tragen, sondern auch in ihrer geistigen Nachwirkung von unzweifelhafter Bedeutung für unsere weitere Kunstentwicklung sein werden. Beide Unternehmungen, sowohl die Werke Händel's als auch Chrysander's Biographie gehen Hand in Hand dahin, Thaten und Leben eines unserer größten Meister unverfälscht zum Allgemeinwohl zu machen; von seinen Tonschöpfungen waren bisher nur wenige in Wirklichkeit und einige mehr durch Tradition größeren Kreisen bekannt, so daß von seiner allumfassenden Kunstthätigkeit nur undeutliche Vorstellungen im Volke sich umhertrieben. Ähnlich wie man bei Bach bis vor wenigen Jahrzehnten mit der enstlichen Seite seiner Kunst, der eminenten Technik, sich begnügte, und erst ganz neuerdings zu seinem eigentlichen geistigen Wesen vorzubringen beginnt, wird man nun auch binnen Kurzem die unzulänglichen Begriffe von Händel's Kunst mit richtigern und vollständigeren vertauschen, und an die Stelle der wenigen anecdotenhaften Historien, welche die Vorstellungen des größeren Publicums von Händel's Leben und Wesen nährten, ohne zur Herstellung eines wahrheitsgetreuen und geschlossenen Charakterbildes anzureichen, wird nun durch das vorliegende Werk Chrysander's die Kenntniß des vollständigen großartigen Bildungsprocesses eines ebenso sittlich wie künstlerisch erhabenen Menschen treten.

Und beide Unternehmungen sind zur rechten Zeit gekommen. Es ist unbestreitbar, daß unserer heutigen Tonkunst als Gegengewicht jener Verscharenheit und Prätension der bloßen Technik, der sie größtentheils anheimfällt, doch auch der tiefe Drang nach Erhaltung des Wahren und Rückkehr zum Ursprünglichen beivohnt. Der Zug zur Unmittelbarkeit, welcher uns auch zu jenen Quellen zurückführt, aus denen die Kunst unserer Vorfahren in niemals zu trübender Reinheit geflossen, erscheint in der That als eine feste Basis lebensfähiger Fortentwicklung. Da die Tonkunst unserer Tage zu keinem maßgebenden Resultat über die Vergangenheit hinaus zu gelangen scheint, und auch die productiven Kräfte dazu nicht in sich trägt, bleibt ihr nichts besseres zu thun übrig, als durch Popularisirung in sich vollkommener Werke festgeschlossener Perioden auch im Volke einen festen Grund zum ferneren Weiterbau zu legen. Das ist die große Bestimmung, welche unsere Ausgaben von Bach's und Händel's Werken zu erfüllen haben. Ueber das Verhältnis des Genies zur Sittlichkeit und

die Stellung des Künstlers zum Leben ist man auch noch keineswegs allgemein im Klaren — hier tritt die Kunstgeschichte in ihre Rechte, indem sie den Nachweis führt, daß das wahre Genie ohne menschliche Würde nicht denkbar, und mit ihr aus jedem Kampfe als Sieger hervorgegangen ist. Beim Betrachten des vorliegenden Buches ist der erste Wunsch, daß Bach und alle unsere größten Künstler Geschichtsschreiber fänden, wie Händel in Chrysander, oder daß er selbst es ihnen werden möge.

Das Bestreben durch die alte Kunst im Allgemeinen unferer lebenskräftigen Fortbildung eine sichere Grundlage unterzubringen, darf nicht als Wunsch zu veralteten Formen und Anschauungen zurückzukehren, mißverstanden werden. Händel gegenüber kann überhaupt davon nicht die Rede sein; wenn auch selbstverständlich Vereinzeltes bei ihm unter dem momentanen Einfluß der Zeit entstanden ist, so können wir bei Unternehmung unserer heutigen Production auf die Fragen, was denn bei uns nicht unter ähnlichen Verhältnissen entstände wie das Vergänglichste bei Bach und Händel, als was andererseits zu einer solchen Höhe der Idealität sich erhebe wie ihre großen Werke, sehr leicht die Antwort schuldig bleiben, wenn wir nicht aufrichtig genug sein wollen den wahren Sachverhalt zu bekennen. Der billigen Theorie vom überwindenden Standpunkt und ihren beiden Geburtshelfern, dem himmelstürmenden Egoismus sowie dem gebantenlosen Schragen an ebenbürtig modifizier Kraftlosigkeit wird durch die wachsende Erkenntnis unserer Vorzeit und ihrer großen Meister hoffentlich bald zu einem schnellen Ende verholten werden. Urtheile wie noch vor Kurzem in einer Musikzeitung über Händel's Israel, darf man schon jetzt nicht mehr aussprechen ohne sich gründlich lächerlich zu machen.

In ganz Deutschland zeigt sich großer Eifer für die Wiederherstellung älterer Meisterwerke, nicht nur vereinzelt bei Sammlern und Historikern, sondern mit dem Bestreben verbunden diese Schätze auch weiteren Weltkreisen zu eröffnen. Auch in unserer Zeit ruht der Geist unermüdblicher Fortbewegung zum Höheren keinen Augenblick, wenn gleich wir seine Wirkungen nicht in gewaltsamen Reformationsüberdrehen erblicken können, sondern in dem Streben nach richtiger Erkenntnis unserer Entwicklung. Die Aufgabe, das Erbe unserer großen Kunstvoorfahren zum allgemeinen geistigen Eigenthum zu machen, sichert, wenn sie recht gelöst wird, auch unserer Zeit eine ehrenwerthe Stellung. Allemal wenn die höchsten Ideen einer Epoche den Nachlebenden ein freier Besitz geworden sind und so das ganze Volk auf eine höhere Stufe gestellt und für das Empfangnis neuen Inhaltes befähigt haben, sind neue und weitere Ansichten in das Reich des Geistes eröffnet, bis auch diese in dem unendlichen Proceß geistiger Fortbildung erreicht sind, und die Grundlage für weitere Bestrebungen werden.

Wir haben aber noch kaum den zehnten Theil dessen was die Kunst uns bietet in uns aufgenommen und richtig verar-

\*) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

beitet; deshalb ist, vom Uebrigem abgesehen, schon die Wiederbelebung Bach's und Händel's in so anscheinender Weise wie es geschieht von unzweifelhafter Bedeutung für uns. Die Begriffe Kirchenmusik und Oratorium sind gegenwärtig so verschwommen wie nur möglich. Deshalb bedürfen wir für beide durchaus fester in ihren Ideen und Formen bestimmter abgeschlossener Vorbilder wie Bach, Händel und die älteren Meister sie uns hinterlassen, wenn sie nicht ihr ideales Reich aufgeben und durch gezwungene Verbindung gegenseitig sich negirender Stoffe und Ausdrucksmittel zu einem Scheinleben herabsinken sollen. Die Kirchenmusik, welche in dem Verhalten des Menschen zur höchsten Vernunftsidee ihre Stoffe findet, darf eine bloß überflüssigen Gefühlspeotasterie ebensowenig anheimfallen, wie dem unselbständigen Verstandespiel mit der reinen Form. In unserer Zeit, welcher gewiß der Drang, die durch Formenwesen verunkeltete Religionsanschauung zur reinen Deutlichkeit herauszuküßeln, nicht abzupprechen ist, wenn gleich sie augenblicklich über einen unendlichen Humanismus nicht hinausgeht — ist auch die Kirchenmusik, wenn sie nicht gänzlich zum Concertgenre herabgezogen, ebenso häufig einer bloßen Gefühlswärmerie wie einem abstracten Verstandesformalismus verfallen. Zu den Werken altkirchlicher Kunst bis zu ihren Gipfeln Bach und Händel ist Stoff und Ausdruck stets eine untheilbare Einheit, die Auedrucksform, wenn auch vom Stande der Zeit bedingt, doch immer natürlich und dem Gegenstande entsprungen. Deshalb ist das Studium der alten Meister für unsere religiöse Kunst das beste Kräftigungsmittel; jedoch auch nur dann, wenn wir die in.ern Beziehungen zwischen äußerer Erscheinung und der darin lebenden Idee aufzufinden und in unseren Werken der heutigen Anschauungsweise gemäß wieder herauszufinden suchen, nicht aber mit bloßer Betrachtung und Nachahmung äußerer Form und Eigenheiten uns begnügen.

Mit dem hientigen Oratorium, wo es überhaupt noch auftritt, geht es uns nicht besser. Unsere gegenwärtige durchaus auf subjective Empfindung gestellte Musik besitzt nicht die Kraft zu einer rein objectiven Erfassung des gegebenen Stoffes sich zu ermannen, und verfällt in Rälte und äußerliche Malerei. Der Zwiespalt zwischen dem großen geschichtlichen Gestalten der Bibel und unserer modernen Empfindsamkeit ist im modernen Oratorium meist sehr groß. Der rein geschichtliche Charakter des Oratoriums wird gänzlich verkannt — ist schon von Mendelsohn mißverstanden worden, indem er das sryisch kirchliche Element, den Choral, in seine Oratorien hineinbrachte — allerdings nach Vorbild der Bach'schen Passionenmusik, jedoch ohne zu untercheiden, daß diese speciell gottesdienstliche Werke sind, während das Oratorium zu der rein kirchlichen Anschauung nur in entfernteren Beziehungen steht. oder gar nichts mit ihr zu thun hat; er wollte dem Oratorium eine religiöse Nebenbedeutung geben, welche ihm persönlich (?) übrigens ebenjo fern lag, wie der ganzen seinen Welt in der er lebte.

Händel wurde geboren das Oratorium zu schaffen und zu erfüllen. Für die Größe und Bedeutung dieser höchsten musikalischen Kunstform ist es Beweis genug, daß ein solcher Geist erst ein langes nach allen Richtungen hin thätereiches Leben zurücklegen mußte, um in der höchsten Kraft und Reife in seinen größten Werken diejenige Form zu vollenden, in welcher das Eingehen der Idee in die Realität auf eine der Tonkunst antrespondende Weise geschehen konnte — eben das Oratorium, worin das Gefühl zugleich mit der epischen Anschauung einen die Schilderung einer wirklichen Handlung und bestimmter Charaktere beabsichtigenden Bund eingeht, also objectiv wird, während die Handlung nicht äußerlich ins Leben tritt, sondern ideal bleibt, und somit der Musik nichts störend wie nicht selten bei der sichtbaren Action entgegenzutreten kann.

Die freie Objectivität mit der Händel jeden Charakter und jede Situation, und wenn sie ihm auch in der Wirklichkeit noch so fern lagen, erfaßte und ihre innerste Bedeutung

durchschaute und herausbildete, ist wahrhaft wunderbar. Welch ein starker und alle Urbilder der Menschheit in sich tragender Geist mußte einem Künstler verliehen sein, der bis ins höchste Alter stets neue Gestalten schuf, von denen jede spätere die vorangegangenen, und die letzten alle früheren an Großartigkeit überragen konnte. Und wie groß mußte der Reichtum seiner musikalischen Bildkraft sein, daß fast ein halbes Jahrhundert unablässiger und keineswegs mit Ideen sparerer Production ihn nicht zu erschöpfen vermochte. Eine solche Urkraft und Elasticität des Geistes, welche Schicksale, deren Gewicht unsere heutige Natur zerlören würden, kaum zu bengen geschweige denn zu brechen vermochten, können wir uns vielleicht dichterisch vorstellen und geschichtlich bewundern, aber in uns und unserer heutigen Kunst nicht wieder finden. Zwanzigjähriges unablässiges Kämpfen mit widrigen Verhältnissen bei unaufhörlicher Kunstschöpfung endeten mit dem Ruin seines ganzen während dieser Zeit erworbenen kleinen Vermögens; alles das konnte seinen Geist unmachten und körperliche Krankheit nach sich ziehen — aber nach wenigen Bädern in Aachen sah er wieder vor seiner Urget, dieselbe große und ungebogene Natur, welche durch alles äußere Glück oder Unglück nicht aus ihrer Bahn gebracht werden konnte.

Bach und Händel, zwei bis auf ihre gemeinsame Geistestrachtung auf die höchsten Ideale so verschiedene Naturen zu sein möglich, ergänzen sich auf das wundervollste, und deshalb ist der Schritt von beiden größer sei, der allermüthbarste. Der Erste, in seinem nach außen hin abgekehrten und in die damaligen Kunstbewegungen äußerlich wenig eingreifenden Leben ist noch hierzu wie in seinen Werken für uns ein Mysterium, und wird es vorläufig bleiben bis auch ihm ein Biograph ersteht, wie Händel ihn in Cörythand gefunden. Vielleicht erfüllt dieser selbst unseren Wunsch, auch Bach in ähnlich anderer und geläuterter Gestalt zu erkennen. Aus der Organistenschule hervorgegangen wie auch Händel, verließ Bach sein Vaterland gar nicht, selbst Leipzig während seines vierjährigen Sitzes dabeist nur einige Male; es lag weniger in den Verhältnissen wie in seiner eigenen Natur, daß er nach einer ähnlich unvollständigen Bildung wie sie Händel in sich annahm nicht strebte; seine kirchlichen Werke stehen meist durch die Texte in nächsten Beziehungen zum Pietismus seiner Zeit, aber seine Kunst ergriff nur dessen edelste Seite, die tiefe und innige Frömmigkeit, und überflügelte in ihrer idealen Reinheit seine Dichter und die gesamte Theologie mit ihrem Cultus des menschlich verkleinerten Heilandes und der sinnlichen Spielerei mit dem Feinsein. Während Händel die Kunstschlüsse dreier Nationen auf sich wirken ließ, und von den Italienern und Engländern soviel annahm wie nötig war sein deutsches Wesen zur Universalität zu erweitern, blieb Bach der rein deutsche Tonmeister, und es ist fraglich, ob der Aufenthalt in andern Ländern von ähnlichem Eufus auf ihn gewesen wäre, wie auf Händel. Eine solche Vielseitigkeit wie Händel zu eritreben und zu erlangen, lag nicht in Bach's Natur und Willen. Abgesehen von der reinen Instrumentalmusik und besonders dem Orgelsatz, offenbarte sich seine ganze geistige Fülle in der religiösen Tonkunst, und hier in einer Stärke und Reinheit, daß seine Werke über ihre Zeit hinaus gleich denen Händel's zu unvergänglicher Dauer gelangt sind. Sein Leben lang blieb er in den engen Verhältnissen des Amtes, und wird sich kaum herausgehnt haben, denn das Leipziger Cantorat bot bei allen fast kläglichen Beschränkungen der Mittel doch seiner Kunstthätigkeit ein weites Feld, und sein Geist durchbrach auch diese Schranken um in seinen meist durch kirchliches Bedürfnis veranlaßten Werken eine höhere und reinere Religionsanschauung zu verkündigen, wie die ganze damalige Theologie.

Händel's Leben war nach außenhin allerdings bei weitem bewegter und auch glänzender — aber innerlich blieb er doch die stille in sich lebende Natur, die es ruhig unterließ

dem Grafen Kemming in Dresden Devotion zu bezeugen, oder den englischen Damen bei ihren Privatmusiken dienstbar zu sein, ohne darum einen abnehmenden Stolz zur Schau tragen zu wollen. Der ihm oft vorgeworfene hochfahrende oder abweisende Sinn war nichts anderes, wie das ganz natürliche Betragen eines Mannes der mit seinen eigenen Ideen vollauf beschäftigt ist, und seine Zeit hat an andern Zeiten zum bloßen Vergnügen zu dienen. Seine Jornaubridge überfritten oft die Grenzen der Mäßigung, und dennoch bleibt Mäßigung und ruhige Bedächtigkeit Grundzug seines Charakters; sein Jörn nuztelte nicht in sittlicher Schwäche sondern in sinnlicher Stärke, deshalb konnte er den unverfälscht werdenden Castraten Senesino hinauswerfen, dem Tensel Guzzi drohen sie aus dem Fenster stürzen zu wollen, und doch konnte Verhöflichkeit Grundzug seines Wesens bleiben. Chrysander gibt im ersten Band ein treffliches Bild von der stetigen, normal richtigen Weise in der Händel's Charakter von Jugend auf sich entwickelte. „Bei allem übermächtigen Genie das in ihm lebte, hat er seinen Aeltern nie durch Geniefreiche kummervolle Nächte gemacht.“ Der Zwiespalt in jungen Jahren zwischen seinem Drange zur Kunst und den entgegen gesetzten Wünschen der Aeltern; der Aufenthalt in Hamburg mit seinem geistig regiamen, aber bis zur gemeinen Vödellichkeit ausgearteten Künstler- und Literatenleben voll Haß, Reid und pöbelhaftester Zänkerei; die Reise nach Italien mit ihren Reizen und Verlockungen anderer Art — konnten Händel's seinen Augenblick seiner eigenen Natur entfennen, sondern waren nur Mittel ihn stets mehr in sich selbst zu befestigen. Dieser früh geschälte Charakter kommt später jene außerordentliche Energie beweisen, welche sich stets in wenigen Tagen einen neuen Weg zu bahnen vermochte, wenn ein früherer sich verfloß, ohne jemals zu einem widrigen Ansehensmittel zu greifen. Natürliche haus-hälterische Sparsamkeit ermöglichten ihm schon in der Jugend die Reize nach Italien aus eigenen Mitteln zu machen, und niemals genoß er das harte Brot durch fesselnnde Protection zugeworfener Unterstügungen, blieb frei vom frühzeitig einengenden Kinte und der lachtenden Günst der Höfe, und als später der Banterott seine Verhältnisse ruinirte ging er doch mit Ehren daraus hervor. Und doch zeigte sich seine Sparsamkeit weit entfernt von jedem Eigennutz, denn während er selbst in nichts weniger wie glänzender Vage sich befand, gab er Concerte zum Besten wohlthätiger Institute. Die kleinen englischen Musikanten mit und ohne Doctorstülte zitterten, er sömte ihnen die besten Stellen wegnhappen; zu Ansprüchen daran war er allerdings vor allen andern berechtigt, denn er leitete die Hof-concerte, spielte die Orgel bei festlichen Gelegenheiten, componirte und dirigirte die Musiken — ließ es aber ruhig gehehen, daß „sein Hälgetreter“ Greene eine Stelle nach der andern eroberte. Unserm heutigen Künstlerwesen im Allgemeinen steht ein solcher Charakter wie Händel und deshalb auch seine Kunst leider fern genug, auch in seiner Zeit war er wie Bach ecreinzelt und leuchtete wahrhaft wie eine Sonne aus der Castraten- und Virtuosenwirthschaft in England hervor, und das alles so ohne Präntension wie es seiner rein und groß angelegten und richtig entwickelten Natur gemäß sein mußte. Die neuere Zeit hat nur ein dem Wesen nach ihm ähnliches wenn auch in der Erscheinung verschiedenes Idealbild vollkommen freier künstlerischer Höheit aufzuweisen; es ist Beet-hoven.

Wer dem Kreise Händel's nahe, wird von ihm mit der Kraft angezogen, welche ein reiner Charakter, ein großes Herz und ein heller, gesunder Geist jederzeit ausstrahlen müssen. Kein Wunder, daß unser Biograph in seiner ausgedehntesten Gesichtsforschung gerade bei diesem „Mannberg“ (wie die Engländer ihn nannten) zu verweilen genöthigt wurde, um uns zu zeigen, wie es um das wahre Künstlerthum beschaffen sein soll. Unter unsern Zeitgenossen ist keiner mehr berechtigt wie Chrysander uns die eindringlichste Lehre zu geben, wie man

Musikgeschichte schreiben soll, und welchen Weg unsere Musik-literatur überhaupt zu gehen hat, um nicht vor unerheblicher Tagesgeschichte, Parteitheiligkeit und subjektiver Phrasenmacherei wichtige Kunstfragen unerlebigt zu lassen. Eine gute Musikgeschichte zu schreiben, hält man heutigen Tages noch für ein Unternehmen von zweifelhaftem Ausgang, der zweite Band von Händel's Leben macht jedoch die schon durch den ersten erweckten Hoffnungen zur Gewißheit, daß wir in seinem Verfasser einen Musikhistoriker haben, wie wir ihn brauchen. Neben den ausgedehntesten musik- und culturgeschichtlichen Kenntnissen besitzt er große Festigkeit im Partiturlesen; seinem scharfen Auge entgeht nicht der kleinste Zug, und sein Verständnis des Ganzen aus dem Einzelnen so wie des Verhältnisses zwischen Geist und Form ist das eines bei durchbildeten Künstlers. Die reinste Sachlichkeit und in Folge dessen die rückstößlose Wahrheit sind Prinzipien, welche er unter allen Umständen bis zu den Grenzen, welche menschliche Einsicht überhaupt erreicht, nicht verläßt. Daß seine Naturstellung ihn einem Gegenstande näher rückt wie dem andern, ist darum nicht minder natürlich, daß wir aber die Gesichtspunkte aus denen er seinen Stoff im Großen und Einzelnen betrachtet, stets als die richtigen erkennen müssen, rechtfertigt um so mehr das Vertrauen, welches wir in seine Darstellungen setzen. Und die Wärme künstlerischer Empfindung von welcher seine Schilderungen als wirklich stichhaltig vorliegender Ereignisse belebt ist, möchten wir um alles nicht missen, da sie nichts mit vortheilhaftem Entzückensmaß über persönlichem Gefühl zu thun hat, sondern stets das Ergebniß richtiger Erkenntniß ist.

Chrysanders Verhältnis zu Händel ist ein besonders inniges, denn es beruht auch auf verwandten Charakterzügen. Jenen unerhöflichen Fleiß, die helle Schärfe im Beobachten, das alle Gebiete des Lebens und der Kunst umfassende Bildungsbedürfnis und strenge Wahrheit gegen sich selbst bei sachlicher Unpersönlichkeit gegen andere besitzt auch unser Verfasser, und solche Leute welche die Gegenwart veredeln durch festen Hinweis auf das höchste in Leben und Kunst find unsere wahren Zukunftsmänner. Weibliche Bearbeiter sentimental schwülstiger Kunstnovellen werden dieses Buch mit einiger Abneigung bei Seite legen, und in seinem großen kritischen Reichthum nur Armuth sehen, wenn sie die Zerföhrung mancher ihrer Ideale bejammern und Faustina oder Farinelli nun in einem etwas andern Lichte erblicken müssen. Sie geben gebeten das Werk so unbedacht wie möglich zu lassen, sie könnten doch nur falschen Gebrauch davon machen indem sie es ausraubten; wir haben gerade genug an den närrischen Figuren, welche sie bereits aus dem weichen Wachs ihrer eigenen zerföhmenden Seelen bohrst, mit einem historischen Gesicht angepinselt und mit abgelegrten Perlede von Friedemann Bach oder einem verschöffenen Rock von Calvinus bekleidet haben.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Wette für Chor und Orchester.

Bernhard Wolique. „Abraham“, Oratorium nach dem alten Testament. op. 65. Partitur, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Es fehlt heut zu Tage nicht an Stimmen, welche jedes Fortbauen am biblischen Oratorium für unzeitigemäß erklären. Der biblische Stoff, überhaupt der religiöse Grundgedanke eines Musikwerkes wird als „überwundener Standpunkt“ bezeichnet, weil „das Zeitbewußtsein sich von den Banden des kirchlichen vollständig zu emancipiren strebe“. Es ist indessen merkwürdig genug, daß der freieste Staat in Europa, jenes Land, welches das Praktische so sehr begünstigt, für Wissenschaft und industrielle Erfindung nicht gleichgültig ist, und auf das eiferfüchtigste über jeden Versuch wacht,

die individuelle Freiheit zu beschränken, — daß dieses Land für das Dratorium am meisten Sinn bewahrt hat, und ihm die größte Pflege angedeihen läßt! — Das vorliegende Werk ist wie es scheint in und für England geschrieben. Der Componist, ein Deutscher, lebt in London.

Betrachtet man die Geschichte des Dratoriums, und bedenkt, wie diese Kunstgattung allmählig entweder zur kleinen Cantatenform mit romantischem Text zusammengequampft, oder in's Dramatische übergegangen ist, wo endlich alle Reizmittel des „Effekts“ und der banalen Phrasen benützt werden, so muß man den Werth eines Künstlers bewundern, und Verhältnisse dankbar anerkennen, die ihn in Stand setzen, einer großen Zahl moderner Hülfsmittel zu entsagen, und ein Werk zu liefern, welches direct an das Wesentliche des alten, durch Handel geschaffenen und zur Ausbildung gebrachten Dratoriums anknüpft, und nur jene Anforderungen der Neuzeit berücksichtigt, welche künstlerisch zu vertreten sind. Die alte Ariensform mit ihrer pedantisch strengen Wiederholung des Hauptsatzes, die ganze Haltung der Solonummern im alten Dratorium die eine jetzt verloren gegangene Gesangskunst voraussetzt und oft auf bloße Spielerei hinausläuft, das häufige Wechseln von Tonika und Dominanta, und viele andere Züge, die uns eine Mühsal gleich als Händel'sch oder doch seiner Zeit angehörig erscheinen lassen, sind in dem *Motiqu'e*'schen Dratorium vermieden. Dagegen ist festgehalten 1.) an der Abgeschlossenheit und formellen Anordnung der einzelnen Sätze, 2.) an der Anordnung des Ganzen nach Chören, Recitativon, Arien u. s. w., deren Charakter entschieden ausgeprägt ist, 3.) an der Strenge des gebundenen Stils, soweit das moderne Ohr dieselbe als Wohlklang empfindet, 4.) an der würdevollen Haltung des Ganzen, welche nirgends durch allzuhäufige Leidenschaft, scharfe Wegezüge u. s. w. getört wird.

Es ist uns in der That lange kein neueres Musikwerk vorgekommen, dessen Styl so rein und streng wäre, ohne doch jossig oder alltomatisch genaunt werden zu können; das so ernst und doch so wohlklingend an unser Ohr dränge; das so reich und doch so maßvoll ausgefaltet wäre; dessen Formen im Einzelnen so organisch und wohlgebildet, und doch nicht die Knechtschaft der Schablone empfinden ließen.

Freilich wäre auch jede andere Gestaltungsweise dem gewählten Stoff völlig widersprechend gewesen. An „Abraham“ knüpfen sich nur Ideen patriarchalischen Lebens, wo Alles rein und lauter, wo auch die Leidenschaft nur Ausdruck der Kraft, wo das herbeste Willkürgefehl, die härteste Prüfung mit gottgegebenem Sinn getragen wird, und selbst die Verzweiflung nicht als unwürdige Schwachheit erscheint. Einen solchen Ton zu treffen und in einem großen Werk durchzuführen, ist eine Kunst die verloren gegangen schien, und deren Wiederfinden vielleicht nur einem *Motiqu'e* gegeben war, dessen künstlerisches Material ebenso unberührt erscheint von bloß sentimentaler Wärme, wie von falschem Feuer und eiskalter Reflexion, welches vielmehr durchaus gesund, zwar nüchtern aber nicht kalt ist, und daher für jenen „objektiven Styl“ günstig ist, der für das Dratorium und besonders für einen „Abraham“ paßt.

Wir dürfen die sehr einfache Handlung, welche den Text des „Abraham“ bildet, wohl als bekannt voraussetzen, wollen daher nur einen kurzen Auszug davon geben.

Der Auszug Abrahams nach Canaan, die Trennung von seinem Ader Bot, die Verheißung daß er durch Sarah einen Sohn erhalten werde, der erfolgreiche Krieg gegen die Könige von Sinear u. s. w., das ist der Stoff des ersten Theiles des Dratoriums. Den zweiten Theil bilden die Züchtigung der „Städte der Ebene“ durch Gott, der Zwispalt zwischen Sarah und Hagar, die Auswanderung der letzteren in die Wüste, das vom Herrn verlangte Opfer Isaaks, welches Anstehen in Folge des Gehorsams Abrahams im letzten Moment zurückgenommen wird.

Das Ganze (44 Nummern, darunter viele kurze Recitative) ist für fünf Solostimmen und Chor geschrieben, und von einem reich besetzten Orchester begleitet, dessen Behandlung allein schon in jedem Takt den Meister zeigt, nicht in dem gewöhnlichen Sinn der „Effektstunde“, obwohl auch diese sich überall kundgibt, sondern in dem ho-

heren Sinn der künstlerischen *Deconomie*, und des feinsten Sinnes für Tonfarbe.

Der eigentliche „Styl“ des Dratoriums erscheint als eine Verbindung Händel'scher Kraft und Breite in den Chören mit *Sophro-Mendelssohn'scher* Weichheit und Feinheit in den Solopartien. Von Bach'schen Einflüssen ist wenig oder nichts zu finden, was wir bei einem Concert-Dratorium der neueren Zeit natürlich auch nicht verlangen. Das eigentliche polyphone Element ist nicht vorherrschend, sondern nur dort angewendet, wo die Chormassen zu reicher Entfaltung kommen sollen. Die Fuge ist dort auch in einer Weise behandelt, welche die vollkommene Beherrschung dieser Form erkennen läßt. Freilich müssen wir auch bemerken, daß die Thematik der selben am wenigsten Anspruch auf Originalität erheben können, wie denn auch sonst nirgend ein auffallendes Streben nach dieser Richtung hin bemerkt ist.

*Motiqu'e* scheint sich zu dem ganz richtigen Grundsatz zu bekennen, daß man in einem Dratorium, das schon der aufgebotenen Mittel wegen eine große Pünktlichkeit für die Ausführung voraussetzt, „mit breitem Pinsel malen“ müsse. Allzugroße Beweglichkeit in der Harmoniefolge, allzu subtile Stimmungsführung ist daher mit Recht vermieden. Auch in der periodischen Ausgestaltung findet nirgends ein Abpringen, ein Verlassen des natürlichen Stroms statt, vielmehr klingt jeder Gedanke breit und vollkommen aus; damit verbindet sich mit dem Werk eine Eigenchaft, die in neuerer Zeit selten zu werden anfängt.

Alles dieß würde jedoch vorerst bloß eine „Fehlerlosigkeit“ in sich schließen, noch nicht „absolute Schönheit“ beweisen. Diese liegt für uns im Gehaltsinhalt des Werks, in der ausströmenden Wärme der Empfindung. Hier ist aber auch zugleich der Punkt wo die objektive Beurtheilung ihr Ende erreicht, und wir können bloß vom subjektiven Eindruck sprechen, den das Werk im Einzelnen auf uns gemacht hat. Denn was man unter „warmer Empfindung“ versteht, ist ungemessen verschieden, und es entscheidet hier das Temperament. Dem Heißsporn, dem ruhelosen Gemüth wird auch in der Kunst leicht Alles zu früh, dem Schläfrigen leicht Alles zu hievig erscheinen. Die Höhe der inneren Temperatur des Menschen mißt sich an dem, was mit ihm in Berührung kommt, und ruft sein Urtheil hervor. Man kann wohl im Allgemeinen ein gewisses mittleres Maß annehmen, welches man für die Kunst als das geeignetste hält, auch kann man wohl behaupten, daß die Mehrzahl der Musikfreunde lieber ein Werk genießt, welches dieses Maß nie überschreitet, als ein solches wo Uebermaß oder Mangel herrscht. Aber im Einzelnen wird das Urtheil nach dieser Seite hin immer noch sehr variabel sein.

Was uns betrifft, so hat uns das *Motiqu'e'sche* Werk vielfach warm angeprochen, und uns durch die lebendige Empfindung, welche es in vielen (wenn auch nicht allen) Stücken ausdrückt viel Freude gemacht. Der Ton der Herzlichkeit und ungetrübten Seelenharmonie, der darin walte, ist uns ein sehr willkommenes, und wird, so glauben wir, auch für Viele ein solcher sein.

Stellen wir nun die einzelnen Nummern des Dratoriums nach Gruppen geordnet zusammen, so finden wir erstens eine Anzahl breiter und kräftiger Chöre, darunter einige, die gegen das Ende eine lebhaftere Steigerung enthalten, theils durch beständigeres Zeitmaß, theils durch Anwendung der Fugenform, oder auch durch Wechsugleich. Dahin gehören die Nummern 1 und 19 (Schlußchor des ersten Theils); dann die Nummern 24, 27, 35 und 44 (Schlußchor des zweiten Theils). Besonders hervorzuheben sind unter diesen Nr. 24, wo die Drohung des Herrn, die Städte der Ebene wegen ihres Ungehorsams zu vernichten, („Ich will über sie kommen, spricht der Herr“) in eindringlicher Weise ausgeprochen wird; auch Nr. 27, wo die Ausführung dieser Drohung geschildert wird („Und der Herr streckte aus im Zorn die Rechte“); endlich der letzte Chor mit seiner dreifachen Fuge. Außerdem finden sich Chöre von mildem Charakter, z. B. Nr. 11, „O wie groß ist deine Güte“ und der chorartige Satz Nr. 32, „Befehl dem Herrn deinen Weg“; auch ein Frauenchor (Gebet), und ein Männerchor beim Auszug Abrahams gegen die Könige (Nr. 14 und 15) sind hervorzuheben. Dort ist auch ein

recht wirksamer und populärer „Marsch“ als Dreifachstück eingeflohen.

An Solofachen sind außer den trefflichen Recitativen bemerkenswerth: Das Quartett Nr. 5, „Zieh mit Gott“, ein Stück von wahrhaft rührender Wirkung, dann ein kurzes Trio für Alt, Tenor und Bass Nr. 22, endlich ein Duo zwischen Abraham und Sarah Nr. 29, und ein anderes zwischen Abraham und Isak Nr. 42. An Ariën finden sich die Abrahams (Bariton) Nr. 3, 8 und 37. Unter diesen zeichnet sich besonders Nr. 8, „Es soll Zant nicht sein noch Streit zwischen mir und dir“, durch ungemeine Liebenswürdigkeit der melodischen Behandlung aus. — Der Solo tenor u findet außer den Recitativen, deren Hauptträger er ist, auch in zwei Ariën, Nr. 9 und 38, sinnige Kunststücke und prächtige Gelegenheit die besondere Wirkung dieser Stimmlage zu entwickeln. Die Altpartie ist durch eine Arie Nr. 26, „Sie hielten nicht den Bund mit dem Herrn“, dann durch ein leidenschaftliches Duo der Sarah mit Abraham Nr. 29, und einige Recitative gut vertreten. Für Sopran verzeichnen wir eine große schwingvolle Arie Nr. 20, die an der Spitze des 2. Theils steht; ferner das Recitativ und Gebet der Sagar Nr. 34; endlich Isaaks ergebungsvollen Gesang auf dem Holzstoß Nr. 41.

Welche Wirkungsfähigkeit dem Wert im Ganzen innewohnt, darüber wollen wir noch bloßer Bekanntschaft mit der Partitur, wo man doch immer am Einzelnen hängen bleibt, und nicht leicht eine solche Uebersicht gewinnt, noch nicht entscheiden. Manche werden vielleicht „geniale Blige“ darin vermissen. Wir wollen auch selbst nicht läugnen, daß bei aller Trefflichkeit jedes einzelnen Sanges und der ganzen Richtung, nicht doch manchmal ein kühnerer Zug wohlthuend wirken würde. Manches ist fast zu zahm. So ist z. B. gewiß eine Hauptstelle des Wertes die Schlussscene, wo Abraham eben bereit ist Isak zu schlachten, aber von dem plötzlich dazu tretenden Engel abgehalten wird. Diese Stelle konnte und mußte überraschender gestaltet werden. Der eintretende Septimenakkord h dis fis a der Bläser macht hier zu wenig Wirkung, weil seine Verwandtschaft mit dem vorausgehenden sich noch auf A-moll beziehenden verminderten Septimenakkord dis fis a c, eine zu enge ist. Hier konnte die C-harmonik zu größerer Wirkung benützt werden.

Im Ganzen empfiehlt sich dieses Datorium dringend der Berücksichtigung der Gesangsvereine, und man kann sich Glück wünschen, daß in unserer Zeit noch solche Werke zu Tag gefördert werden. Daß es von der Firma Breitkopf und Härtel würdig ausgestattet worden, ist selbstverständlich. Der Druck ist sehr schön, und bis auf wenige Fehler sehr correct.

Compositionen von Carl G. W. Grädenen. Lieder für eine Singstimme, 2 Hefen op. 9 und 23. „Fliegen die Blätter“ für Pianoforte, 3 Hefen op. 24 und 31. II. Trio für Pianoforte, Violine und Cello. op. 35. „Zwiegefang der Elfen“, ein Nachstück für stimmigen Chor, Solostimmen u. kleines Orchester, op. 36. „Zwei Sonaten leichten Stiles für Pianoforte und Bioline, op. 41. Hamburg, Frig Schubert.

G. W. Grädenen's Fantasia, Bestimmtheit und Schärfe im Ausdruck, eine hervorragende Gestaltungsfähigkeit und damit zusammenhängende Gewandtheit in der Form, bedeutendes Wissen, ein strenger oft trotziger Ernst und daneben auch die rührende Weichheit einer edlen Seele — das sind die Attribute, welche den Componisten zu einer sehr beachtenswerthen Eckschreibung in der jüngeren Kunstwelt machen, und ihm unsere vollen Sympathien zuwenden müssen. Valeriel, Brahms haben vielleicht mehr Schwung, mehr Originalität, Mendel eine größere Routine, aber an sittlichem Ernst, an dem entschiedensten Willen, unsere hehre Kunst nicht von den Launen eines verderbten Geschmacks abhängig werden zu lassen, sie vor dem bogen Ueberflüssen, vor dem Industrieitterthum und der Parteilichkeit fern zu halten — an diesen feuchte gewiß sehr zu schätzenden Kennzeichen eines männlichen Charakters steht er Allen gleich. Und darum mag auch er sich trösten, wenn ihn eine für sein Talent unübersehbare Schranke von dem Gipfel des Parnasses entfernthält — die Spitze der Kunst hat ja nur Raum für wenige gelegnete


Geister! aber er ist gleich den genannten Genossen, ein weithin sichtbarer Markstein auf dem Wege, der zum Gipfel führt; und Keiner wird ihn unbeachtet lassen können, der die Spitze, welche der wahre Genius der Kunst einschlägt, mit aufmerksamen Blicken verfolgt.

Grädenen nun, um auf seine speciellen Eigentümlichkeiten zu kommen, so weit wir sie aus 9 Werken zu erkennen und beurtheilen vermögen, ist ein rein instrumentales Talent, sein ganzes Empfinden und Erfunden schließt sich mehr an die Natur des Instrumentes, als an die menschliche Reble, d. h. seine Melodien sind vielmehr instrumental, als gesangsmäßig, und darum haben sie in den Liedern op. 9 und 23 und in dem stimmigen Zwiegefang op. 36, da ihnen das äppige Colorit abgeht wie wir es für Gesangsachen verlangen, mehr etwas trockenes, sprödes (wir nehmen nur die kleine Cantilene im Zwiegefang: „heimlicher Liebe Pein“ aus) und selbst in den Andantes der Instrumentalwerke singt er nicht wie z. B. Brahms; es ist, als ob dieses göttliche Selbstergessen, welches sich sonst ausschließlich in Melodien fundirgeben pflegt, seiner Natur zuwider sei. Dafür aber ist diese Natur in stetigem Widen begriffen, sie wählt einen Gedanken, weiß ihn von allen nur möglichen Seiten aufzufassen, und formt aus ihm Gebilde der verschiedensten Art, die wir aber alle auf dieselbe Quelle zurückführen können. Paßt ihm der eigene Gedanke nicht recht, so nimmt er auch einen fremden, wenn dieser geeigneter ist für die bildende Hand des formgewandten Geistes (man vergleiche die beiden Sonaten). Hiemit ist aber nicht ausgeschlossen, daß wir gleichwohl in seinen Werken recht schöne Melodien begegnen, wie in den steigenden Blättern, dem Finale des Trio und in der 2. Sonate.

Eine andere Eigentümlichkeit seiner Tonkunst liegt in ihrer entschiedenen ausgeprägten Ausdrucksweise; es ist ein nordisches Colorit, welches über die Mehrzahl der uns vorliegenden Werke ausgegossen ist. Sie gemahnen uns an das Dunkel des nordischen Tannenwaldes, sowie an die scharfen Lichter des nordischen Wintertages; aber auch an die Hölle des höllischen Buchenwaldes und an den eigenthümlichen Zauber des Sommerabends. Es ist nicht die glühende berauschende Sinnlichkeit einer italienischen Landschaft, nicht das suchtbare, überwältigende Schauspiel eines Vesuviusausbruches, was Grädenen und zu schildern vermag, dazu fehlen ihm die Tinten, mit denen Mozart, Beethoven und nach ihnen Schumann zeichnen konnten; aber die Reize seiner Heimat haben bei aller Verschiedenheit doch auch ihr Herzgewinnendes, was sie uns bei näherer Betrachtung leicht macht.

Wintert wählt er sich geradezu ein norddeutsches Volkslied weil nur dieses die seiner Stimmung entsprechende Färbung hat (die beiden Sonaten, der Eingang vom Andante des Trio).

Die Haupteigenlichkeit und wir möchten sagen, die Hauptstärke Grädenen's aber liegt in der schon vorher angedeuteten Gestaltungsfähigkeit. Aus einem ganz kleinen Motive von wenigen Tönen, weiß er ganze Perioden zu machen (I. Satz des Trio)

3. B. aus: 

entsteht zuletzt durch Erweiterung, Umkehrung ganz unvermerkt das reizend weiterarbeitete:

b) 

und gleichzeitig läßt sich die gleichfalls aus den ersten Tönen entstandene Melodie hören:



bald nachher wieder macht er aus dem Motive a den Gang:



der sich aber ebenfalls mit dem Sage b vereinigen muß.

Wir könnten noch mehr Beispiele aus den vorliegenden Werken anführen, denn in allen zeigt sich dieses bildende Talent, selbst die kleineren Clavierfachen enthalten gelungene Züge davon, wir halten aber das eine Beispiel schon für reichend. Jedoch führt diese Fertigkeit auch unseren Componisten einigemal auf Abwege. Weil er sich nicht getreue von seinem Thema trennen kann, wird er durch das unanhörliche Anspinnen etwas zu weitschweifig und schwächt mit eigener Hand den günstigen Eindruck. So hätte der erste Satz des übrigens sehr schönen Trios noch bedeutend gewonnen, wenn der Componist sich hätte entschließen können, nach dem Wiedereintritt der Anfangsakkorde (Seite 13) rascher zum Schlusse hinzubringen; so schön dieser Eintritt durch den vorhergegangenen Orgelpunkt auch vorbereitet ist, so zündend darum auch seine Wirkung ist — sie geht bald verloren, verflüchtigt sich wie das Schattensbild, weil er in ungeschicklicher Weise noch einmal die ganze Reihenfolge seiner thematischen Studien Revue passieren läßt. Das Finale würde gleichfalls durch einige Striche gewinnen, wir würden z. B. eine bedeutende Kürzung der Seiten 32 und 33 vorschlagen, die nur unnötiger Weise die schnelle Entwicklung des so schön angelegten Dramas aufhalten.

Wenn wir nun noch von den einzelnen Werken eine kurze Notiz nehmen, so geschieht es nur, um den geübten Leser auf das Vorhandensein derselben aufmerksam zu machen. Die Fieder, besonders op. 23 sind tief empfinden; die Texte sind in musikalischer Beziehung sehr schön verarbeitet, und das muß den Sänger wegen der nicht immer stimmgerechten Melodien entschädigen. Die kleineren Clavierfachen „fliegende Blätter“ und „fliegende Blätter“ benannt, sind entschieden eine Bereicherung der dahinjüngsten Literatur. Die ersten beiden Hefte op. 24, enthalten 18 kleinere Sätze, worin die Stimmungen und Anschauungen der Kinderwelt sehr glücklich wiedergegeben werden, das dritte Heft op. 31 gibt Erwachlenen vier prächtige Bilder „Praeludium, Scherzo, Notturno und Pallade“ genannt, die selbst nach Schumann'schen Fantasiegedichten immer ihre Stellung behaupten werden; aber nur sehr feingebildete Clavierpieler können sie würdig interpretiren. Das Nachstück „Zwieselfang der Esen“ ist ein reizendes Brantlied, düstig und äußerst grazios gehalten; aber den Sängern muthet der Componist schwierige Dinge zu, als da sind: fabelhaft rasches Sprechen und eine Intonationsefertigkeit, vor der selbst ein gewiegter Geiger Respekt haben muß. Der Chor soll z. B. singen:



aber so, daß jedes „tauschen“ von einer anderen Stimme aufgenommen wird. Die Instrumentation ist sehr stechend und geschickt gemacht. — Das Trio möchten wir mit dem Largissimo auf eine Linie stellen; es gehört unbedingt zu den bedeutendsten Werken unserer heutigen Kunstgänger. Für die Instrumentation sind es noch seinen besonderen Reiz haben, weil es nicht bloß reich an gediegenen und interessanten Passagen, sondern hauptsächlich weil es der innersten Natur der verschiedenen Instrumente angepaßt ist. Für die beiden Sonaten muß jeder gewissenhafte Lehrer dem Componisten einen besonderen Dank votiren; zur Veredelung und Bildung des Geschnades, zur Erweckung eines lebhafteren Interesses für den Tonkunst und für rein instructive Zwecke hat unsere Gegenwart nichts Besseres geliefert; merkwürdig ist die Verwandtschaft mit Haydn. Wir glauben hiebei an die Absicht des Autors, denn wer würde wohl geeigneter auf das Gemüth des Kindes einzuwirken, als Haydn? aber daß Grädener besonders im Finale der zweiten Sonate den lebenswürdigen Papa täuschend copirt hat, so zwar, daß die Copie alle Reize des Originals bewahrt, zeigt doch wohl von einer Vieltheiligkeit des Talentes, die nicht Allen verliehen ist.

Wir schließen unsere Besprechung mit dem lebhaftesten Wunsch, daß Grädener überall die Anerkennung gewinnen möge, die wir ihm im vollsten Maße widmen, und daß er rühlig arbeite auf dem gefunden reellen Boden seines Talentes!

## F o c a l e s .

### Concerte.

S. B. Die Feiertage haben in unserer lebhaftesten Concertsaison einen kleinen Stillstand verursacht, und wir haben nur zweier Dilettanten-Orchesterconcerte Erwähnung zu thun, und über ein Concert des Violinisten Sigmund Bachrich zu berichten. Von den beiden ersteren müssen wir ex officio über das Concert der Euterpe referiren, weil es ein öffentliches war, — über das andere des Drechler-Vereins der Gesellschaft der Musikfreunde dürfen wir eigentlich nicht berichten, weil es bloß vor einem eingeladenen Publikum stattfand. Aufrecht gesagt wäre es uns angenehmer, wenn die Sache umgekehrt wäre, denn über die Euterpe steht uns viel Tadel in der Feder, und das andere Concert möchten wir gerne loben. Da indessen Lob Niemandem beleidigen kann, so wollen wir in Ermangelung anderen Materials für unseren Concertbericht sagen, daß der Drechlerverein unter Herrn Heißler's umsichtiger Direction recht hübsche Fortschritte gezeigt, und die ihm gestellten sehr entsprechenden Aufgaben recht präcis, rein und sorgfältig gelöst hat. Namentlich war die C-moll-Symphonie von Rommer eine sehr exacte Leistung. Da der Verein sich besonders zur Aufgabe stellt, ältere, leichtere, selten gehörte Orchesterstücke einzubringen, so kann man diese Wahl nicht tadeln, obwohl freilich der Gehalt dieses Werkes ein ziemlich geringer ist. Außerdem spielte eine jugendliche Dilettantin Frä. Wiene das G-moll-Concert von Mendelssohn mit vieler Anmuth und hübschem Anschlag. Die übrigen Nummern haben wir nicht gehört.

Die „Euterpe“ hatte ihre Kräfte wohl ein wenig überhäuft, wenn sie mit Schumann's C-dur-Symphonie vor das Publikum trat. Zwar ist nicht zu verkennen, daß der Verein Fortschritte gemacht hat, und gegenüber der großen Schwierigkeit des genannten Werkes sich ziemlich ehrenvoll aus der Sache zog. Allein was an Reinheit des Spieles und durchbildeter Ausführung zu wünschen übrig blieb, war gleichwohl so viel, daß das Unternehmen als „vornehmig“ bezeichnet werden muß. Besser gelangen Cherubini's F-moll-Advertüre, und eine zum erstenmal aufgeführte köstliche „Serenade“ für Piano und Orchester von Mendelssohn, recht wacker gespielt von Herrn Dunks. — Im Allgemeinen muß der neue Dirigent der Euterpe, Herr Langwara, vor Allem auf reinere Intonation sehen; namentlich wird noch in den Contrabässen gravium falsch geipelt. — Eine sehr wohlthuende Erscheinung in diesem Concert war Frau Ferrari, welche einige Schubert'sche Veder sang, und zwar mit recht innigem und dabei höchstem Ausdruck. Wenn die geschätzte Dame sich des Tremolirens noch vollständiger enthalten konnte, so würde uns ihr Liedervortrag noch besser zusetzen.

Das Concert, welches der junge Violinist Herr S. Bachrich gab, bewies uns das eifrige Streben desselben, sich zu wahrer Künstlerkraft zu erheben. Sein Spiel zeichnet sich durch auffallende Reinheit der Intonation, durch einen guten Strich, eine gewisse Redtheit und wohlbedachten Vortrag aus. In Passagen hat er noch zu wenig Ton, und man vermisht inneres Gefühl. Die Wahl einer S. Bach'schen Sonate mit Clavier (F-dur) ist als eine künstlerische sehr zu loben, obwohl es fraglich bleibt, ob solche Stücke in gewöhnlichen Concerten von Virtuosen am Platz sind.

Ein neues Violinconcert von Rubinstein war als Novität interessant und ein abermaliger Beleg für das schöne Talent dieses Componisten, der sich's nur zu leicht macht, und selten die künstlerische Feile anlegt. Das Concert scheint so geliebt zu sein, wie das erste flüchtige Concept es werden ließ, es mügte aber noch Manches daran geschehen, ehe es für die Desfinitivität reif genannt werden konnte. Offenbar ist das Finale viel zu kurz und entbehrt eines selbständig ausgeführten Inhalts. — Eine „Berceuse“ von Reber

und Romane von Schumann waren recht dankbare kleine Nummern, aber keine eigentlichen Concertstücke. — Herr Proj. Dachs führte den Clavierpart der Bach'schen Sonate und die schwierige Begleitung des Concerts mit vielem Fleiß aus. — Frz. Jacquet war, die als Oratorienführer unserm Publikum bekannt geworden ist, beehrte als Fiedersängerin mit wenig Glück. Die ihr leider anhaftenden Mängel der Aussprache und Tonbildung traten hier, wo die Kraft des Organs weniger zur Anwendung kommen kann, um so bedauerlicher hervor.

## Correspondenzen.

Leipzig.

— Die heilige Weihnachtszeit ist „gnadenpendend“, auch für das Ohr. „Referat über Leipziger öffentlichen Musiktreiben“ denn kurze Zeit vor und kurze Zeit nach dem Weihnachtsfeste ist ihm dem Referenten, eine verhältnismäßige Ruhe vergönnt: er kann da für seine muskeltreuen Nerven etwas thun, er darf jähliche Freuden auslassen als die der koldenden, menschenmündlichen Concertsalle, er braucht weder offiziell sich zu freuen über Gutes, noch sich zu ärgern über Schlechtes, — es ist ihm überhaupt vergönnt, mehr Mensch als Richter zu seyn (wesh letzteres von gar vielen verwundbaren Künstlerseelen ohnedies sehr gerne mit Unmensch identificirt wird). Auch Schreiber dieser Zeilen hatte sich einfallen lassen von dem süßen Ruhe-Bewußtsein, die holdesten Dolce far niente-Träume umgebenen ihn, er sah mit Wanns schon kein kritisches Handwerkzeug — Feder und Tinte — ein wenig einsehen — da, o Himmel! schreiet eine redactionelle Epistel von Seiten der „deutschen Musikzeitung“ ihn aus seiner geträumten Behäglichkeit auf, macht eine Dingenbe Wahnung an einen Bericht allen seinen Jünglingen ein sprachliches Ende! doch „das Geschäft geht vor's Vergnügen“, wie es in der Perliner Fosse heißt; drum schnell noch einige Weihnachtsheften vergossen noch einige Saufur ausgeflossen, und frisch in's Unvermeidliche sich gefügt, d. h. einen zweiten Leipziger Saisonbericht fabricirt.

Unser letzter Monat beschäftigte sich mit den sechs ersten Gewandhaus-Concerten dieses Jahres, und heute haben wir nun der erste Hälfte der Saison beschloffen ist. Im siebenten Concert wurde ein Neues Orchesterwerk vorgeführt — eine Symphonie in C dur von S. Jabadohn. Es ist dies eine Arbeit, welche der Kunstbildung und Gesinnung des genannten Componisten das beste Zeugnis ausstellt. Regaliti verriethlich ist die Symphonie dadurch, daß Jabadohn nicht tiefstimmig, großgeartet und origineller in ihr sich geben will, als er wirklich ist; er leitet nicht mit weidhmerzlichen Organoorganen, er gibt nicht transbahliche Erhebung zur Begeisterung, er wühlt nicht in abenteuerlichen Harmonien und nöthigt seine Phantasie und Erfindung nicht zu allerhand Sprüngen und Grimassen, damit so etwas ganz Verwundernd heransomme. Die positive Verdienste der Symphonie gebend sich nach dem Gesagten nun fast von selber: es sind die einer entsprechenden Physiognomie der Gedanken, einer musikalisch-soliden Verwendung und Verknüpfung derselben, einer ebenmäßigen Architectonik und einer schönklingenden Orchestrierung. Am oberflächlich wollte uns der erste Satz behagen, sowohl in Beziehung auf den Werth der Arbeit als auf den frischen Zug, der den Satz durchweicht; dem zunächst ist das Zehnte zu nennen mit seinen mancherlei pittoresken Momenten, während Nebene und letzter Satz in jedem Betracht die schönsten Theile genannt werden müssen. Das Publikum bewies sich der Symphonie gegenüber recht wohlwollend, indem es nach jedem Satze Zeichen des Beifalles gab, was nicht gerade bei jeder neuen Symphonie hier zu Lande zu geschehen pflegt. An demselben siebenten Concerte, welches in seinem zweiten Theile Mendelssohn's zauberliche Sommerachtsroman-Musik enthält, und in welchem ein Fräulein Anna Bach nur als sehr kleines und dünnes Orchesterstück sich producirt, hörten wir zum zweiten Male Frau Wilhelmine Claus-Szarvady, und zwar in der Es-dur-Polonoise von Chopin, dann einer Sonate von Dom. Scarlatti, Arie (aus Clavier übertragen) von Pergolesi und Variationen von Rameau, und endlich — nach erfolgtem sämmtlichen Hervortreten — noch eine Etude und das Cis-moll-Improvisum (Opus posthu-

um) von Chopin. Letzteres, sowie die Polonoise spielte die Künstlerin nicht ganz unseren Erwartungen und Ansichten gemäß; in der Polonoise war der Vortrag unseres Bedünkens viel zu frei und gemessen, und lehte jene große Nothdalance, jenes schwärmerische Rubato, die bei Chopin unbedingt notwendigen Requisite; in dem Improvisum erlaubte sie sich manche Tempo- und Verzierungswillkürlichkeiten, die dem Stück ganz offenbar zum Schaden gerieten. — Im achten Gewandhaus-Concert hörten wir die Sopranistin des Claviers, Frau Clara Schumann; ihre Vorträge, bestehend in dem A-moll-Concert ihres verewigten Gatten und in Mendelssohn's Variations seriesen, waren aller Vortrefflichkeiten voll und wirkten mit unwiderstehlicher Macht. Außerdem sang in diesem Concerte noch der Opernsänger Hartdmuth aus Dresden, der im Besitze einer kräftigen, nur mitunter etwas rauhen Bass-Baritonstimme ist und recht verständig vorträgt; endlich wurden an Orchester-sachen noch gegeben: Ricy's frische Concert-Ouverture in A-dur und Beethoven's B-dur-Symphonie. — Das neunte Concert brachte eine für uns neue Selbsterkenntnis — Frz. Marie Crivelli, die Schwester der berühmten Sophia C. Diese Viesfelder Italienerin machte einen theilweise sehr günstigen Eindruck, durch eine wirklich auffallend schöne und umfangreiche Contra-Altstimme, durch ziemlich Bieglamkeit derselben und einen gewissen Pli des Vortrags, namentlich in italienischen Sachen; von der andern Seite muß man allerdings einige neu-weltliche Unarten mit in dem Kauf nehmen, z. B. Tremuliren, die aufschreckenden, unnatürlich drückenden Brusttöne in der Tiefe, zu scharfsausgesetzte Fichter a. s. w. Eine Arie aus Rossini's „Italienerin in Algier“ war die Leistung, welche uns besser befiel als Schubert's „Wanderer“ und „Liedwul.“ Der Instrumental-Bittose in bereitem Concert war der Concertmeister Haymond Dreifisch; er spielte Ricy's sehr langes, mitunter ziemlich gezwungenes und im Ganzen nicht sehr dankbares Violin-Concert weniger gut, als wir es schon früher von ihm gehört haben; das viele Stundengeben und die ewigen Theaterdrüsen-Lufterren, zu denen Herr Dreifisch leider verdammt ist, schienen denn doch nach und nach unvorteilhaft auf sein Spiel zu wirken. Als Lichterstücke kamen vor: Carl Reinecke's weniger eigenartige als feingespinnne Ouverture zu Calderon's „Amte Kolob“, und Gade's dritte (A-moll-) Symphonie, trotz ihrer evidenten combinatortischen Schwächen doch immer ein anziehendes Werk. — Im zehnten Gewandhaus-Concerte waren die Orchesternummern: Symphonie in G-dur von Haydn (nicht die militärische; auch nicht die mit dem „Fautenschlag“) — voll fröhlichen Lebens und liebenswürdigster Heiterkeit; Schumann's Ouverture zur „Brau von Messina“ — tiefgedacht und an einigen Stellen von zwingender Wirkung, Trübes und Gewaltthames jedoch zum Schaden des Ganzen zu sehr überwiegend; Weber's Jubel-Ouverture — die Gelegenheitsmuff par excellence, über die nichts mehr zu sagen ist. Dann sang in diesem Concert Frz. Crivelli wieder, aber mit viel geringerm Erfolg als das erste Mal; ihr Vortrag der Arie aus „Tizus“: „Deh per questo istante solo“ laborirte an einer gewaltigen Flanke und Monotonie, ebenso wie der Lied „Am Meer“ von Schubert und „Ich große nicht“ von Schumann, nur sehr fall lieb; letzteres Lied vergriff sie sogar noch total im Tempo, indem sie es, ganz gegen den Willen des Componisten, sehr schnell nahm. Ein junger Clavierpieler, Hr. Martin Waltenstein aus Frankfurt a. M., vermochte in diesem Concert nicht einen vorteilhaften Eindruck hervorzuwirken. Er verarbeit Mendelssohn's G-moll-Concert vollständig durch Unausbehalten in den Passagen, Uebernehmen der Tempi und einen geschmacklos, gedrehten Vortrag. Dann spielte er noch: Fuge in A-moll von Bach (ursprünglich für Orgel componirt, von Litz aber für's Clavier transcribirt), Nocturne in Fis-dur von Chopin und Sattarello von seinem Lehrer A. Dreifisch; letzteres Stück war überhaupt Frz. Wallenstein's beste Leistung. Wenn wir demselben noch einen Rath geben dürfen, so ist es dies: sich weniglich noch recht musikalisch zu machen und seine Hände nicht zu überschäden; er hat Gefälligkeit, das ist wahr, aber von dieser bis zur eigentlichen Vavour bleibt ihm noch mancher Schritt zu thun übrig; dadurch, daß er beide Begriffe verwechselt, wird er veranlaßt, Mändes zu sehr anzufassen für den Stand seiner Technik und für die noch mangende Unschicklichkeit derselben. — Von den Sotären für Kammermusik im Saale des Gewandhauses haben seit unserem letzten Bericht zwei weitere, und zwar trefflich geglungen, stattgefunden; die eine unter Mit-

wirkung der Frau Szarvady-Clausß (Clavier-Quartett von Schumann und Sonate op. 111 von Beethoven), die andere unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann (Clavier-Quartett in G-moll von Mozart und Sonate op. 101 von Beethoven). Beide Virtuossinnen geriechen den gedachten Socrum zum wahren Schmach, ebenso wie die Vorführungen der Streich-Quartette von Haydn (Es-dur), Schubert (D-moll) und Schumann (A-moll).

Das diesjährige Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds hat auch stattgefunden, und zwar am 26. November. Vor allen Dingen ist dabei der Mitwirkung Joachim's zu gedenken, der sein neues Violin-Concert (in ungarischer Weise) und einige Sätze aus den Bach'schen Violinsonaten mit großartiger Meisterschaft vortrug. Von dem Concert selber können wir nicht so begeistert sein wie viele Andere; es ist uns erstens viel zu lang (es spielt vielleicht eben so lang wie z. B. die neunte Symphonie), und dann wird die „ungarische Weise“ eben bei der besetzten Länge — schließlich sehr monoton und abhumpelnd. Uebrigens ist das Concert nicht arm an interessanten harmonischen und melodischen Zügen, ferner ist die Prinzipalstimme dankbar, und endlich muß man die Orchesterbehandlung eine vortheilhafte nennen. Das Alles ist nun alles recht schön und gut; aber dadurch stellt sich das Concert noch lange nicht neben das Mendelssohn'sche, wie wir mitunter allzuleicht haben behaupten hören. Als eine zweite Novität brachte dieses Pensions-Concert eine Serenade für Bratschen, Violoncelle, Contrabaß und Blasinstrumente von Johannes Brahms. Mit Bewauern müßten wir gestehen, daß uns — und der Wahrnehmung nach auch den größten Theil des Publikums — dieses Stück gründlich unangenehm hat. Diese erakulte, reiz- und blüthenlose Erfindung, dieses Durchtreten der Gedanken (um der Arbeit Polphonisches zu vermeiden), dieses Umhererschwanzen zwischen Ueberchwänglichkeit und Simplizität, diese geschraubten Harmonien und verzwickten Melodieverbindungen, diese ungeschönten Orchesterlänge — für dies Alles, sagen wir, kann uns weder das gesinnungstüchtige Kunstvolles Brahms' entschuldigen, noch die Wahrnehmung, daß er, gegen früher, in der Abmüdung seiner Sätze und in der Darstellung überhaupt Fortschritte gemacht hat.\* Fernere Vorkommnisse in dem Concert waren: Männergesänge vom Pauliner-Berein gut ausgeführt, die Preciosa-Ouverture und — auf Verlangen — die in unserm vorigen Bericht schon erwähnte Symphonie von Phil. Em. Bach.

(Schluß folgt.)

## Beitragsschau.

Die Süddeutsche Zeitung macht gelegentlich des Referats über ein Liederconcert in München folgende ganz richtige Bemerkung:

Eine recht originelle Erscheinung war uns die Ouverture für Harmonienmusik von Mendelssohn. Nicht Wenige zwar waren über das Erscheinen von vollständiger Militärmusik mit ihrem etwas barbarischen Zuehör in den friedlichen geröchten Räumen des Lieder mehr frappirt als erfreut. Umgekehrt aber ist diese Ouverture ein glänzender Beleg dafür, wie bedeutende und schöne Effekte ein Künstler von dem feinen Gefühl und Gehmaß Mendelssohns selbst bei unangünstigen Mitteln hervorbringen vermag, und kann manchem unserer neueren und neuesten Autoren als Gegenbild dienen, die selbst wenn die ganzen reichen Mittel eines vollständigen Orchesters ihnen zur Verfügung stehen, in den rohen Ton einer Biergartenblechmusik verfallen. Uns schien das Werk namentlich als Orchesterstück ganz vorzüglich und dem Namen seines Meisters ganz entsprechend.

## Nachrichten.

Unsere auf Grund öffentlicher Ankündigung gebrachte Angabe, daß Mozart's Davide penitente in Wien noch nicht aufgeführt worden sei, berichtigt wir nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Sonnleitner in den „Rezeensionen“ dahin, daß dieses Werk schon am 13. und 15. März 1785, dann am 14. März 1824 zur Aufführung kam.

Acht eigenhändige Stenographische Ludwig von Beethoven's, im Ganzen 1005 Seiten umfassend, stehen zum Verkauf. Es enthalten diese Bände Stücken zur 2., 3., 4., 5., 6. u. 9. Symphonie zum Fiedlo und Egmont, zu seinen Quartetten und Trio's, zu den Sonaten für Piano-forte und Violine, den Clavier-Concerten in Es und G etc. Ferner acht eigenhändige Briefe L. v. Beethoven's.

Die Red. d. Bl. ertheilt auf frankirte Anfragen nähere Auskunft.

## Anzeigen.

### Neu erschienene Musikalien.

Für Piano-forte zu zwei Händen:

A. Czerny, 24Vlle op. 6. Scherzo op. 7. 2 Romanen op. 8. 2 Caprices op. 9. Marche romantique op. 10. Presto à la Tarantella op. 11. — G. J. van Eylen, 2 Sonates op. 3. — A. Hofkämder, 2 Klavierstücke (Au Chopin, Au Schumann) op. 2. Albumblätter. 7 kleine Stücke op. 3. — Th. Kuffak, Airs nationaux russes transcr. op. 108.

Für das Piano-forte zu vier Händen:

J. G. Georg, Sonate op. 38. — Rob. Schumann, Trio op. 110 Arrang. von A. Horn. — C. F. Weickmann, Musikalische Räthsel 2. Heft.

Für zwei Piano-forte:

M. Bruch, Fantasie op. 11. — J. Raff, Ode au Printemps Moreau de Concert op. 76. — Rob. Schumann, Ouverture zu Genesvea. Arr. v. R. Kauser.

Für Piano-forte und Violine:

Louis Maurer, 6 leichte Solostücke op. 91.

Piano-forte Quartetten:

Fritz Spindler, Quartett op. 108. — H. Stiehl, Quartett op. 40.

Violin-Quartetten:

M. Bruch, 2. Quartett op. 10. — G. F. Richter, Quartett op. 25.

Gesänge für eine Stimme mit Piano-forte:

A. Horn, 3 Gesänge für Bass op. 11. — Franz Lachner, 12 Lieder für Sopran oder Tenor op. 111. — Gottfr. Weiß, Christliche Gesänge aus der Nachfolge Christi von Kempis op. 17.

Gesänge für gemischten Chor:

J. Dürner, 3 Gesänge op. 26. — W. Hauptmann, 6 Lieder op. 47. — R. Papperitz, Salve Regina. — H. F. Höpold, 3 Frauenchöre op. 3. — Rob. Schumann, Rothens Kölschen arr. von Höpold.

Gesänge für Männerchor:

J. A. van Eylen, Hymne op. 9. — W. Hauptmann, 12 Lieder von Fr. Rädert op. 49. — W. Rieffel, 6 Lieder.

## Concert-Ankündigungen.

Am 5. Jänner Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Pianisten Titus Erckst.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr im L. L. Redoutensaal: Zweites Concert der Sing-Abademie unter Leitung des Chormeisters Herrn Capellmeister Treumann Mendelssohn, Paulus. Oratorium.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr im Treumann-Theater: Musikalische Abademie zum wöchentlichen Zweck.

Am 6. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Saal des Herrn Ehrbar: Concert des Pianisten Anton Kaufleitner.

\*) Es versteht sich von selbst, daß unser: Herren Correspondenten ihre Ansicht über einen neueren Componisten oder ein neueres Werk frei aussprechen dürfen. Ebenso selbstverständlich ist, daß die Redaction nicht immer derselben Meinung zu sein braucht. In jedem Fall sind wir heute, indem wir von der Brahms'schen Serenade (mensch es in A-dur ist, die wir kennen) ganz anders denken. D. Red.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaction: Hofstraße Nr. 463. — Ausgabe: Sobornitz Nr. 1147. Kunst- und Musiknotenhandlung: **Messner & Pöschl**, vormals **G. F. Wäber's Witwe**. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für  $\frac{1}{2}$  Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für  $\frac{1}{4}$  Jahr (13 Nummern) 1 $\frac{1}{2}$  fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für  $\frac{1}{2}$  Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für  $\frac{1}{4}$  Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Händel's Leben von Friedr. Chrysander. (Zchluss). — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungschau. — Nachrichten. — Concert Ankündigungen. — Verichtigung. — Preislisten der Redaction.

## Händel's Leben von Friedr. Chrysander.

(Zchluss)

Ueber Chrysanders Styl haben Viele sich geireut, Einzelne sich geärgert. Den letzteren ist er nicht der richtige historische, das heißt nicht hochtrabend und pathetisch genug, und ohne selbstgefällige Aexude an künzenden Redefiguren. Das ist richtig; der Styl des Wertes ist weder das lörende Erz und die klingende Schelle, noch novellenhaft oeglättet, sondern männlich, bestimmt und iters vom Wesenstand der Darstellung hergenommen. Kräftige Drucker bewirten hier oft das Verständniß schneller wie breite lörende Reden, ohne darum entfremdet ein Spiel mit der Pointe zu sein; und wenn wir uns den eigentlichen historischen Styl klar zu machen suchen, so wird seine Stärke neben der Objectivität besonders im gedrängten Zusammenstießen des Zusammengehörigen, und in der möglichst plastischen Herausbildung des Einzelnen wie der Gruppen zu finden sein. Mutere Richter und fernige Schatzen beselzen und erleichtern die Ueberricht des ganzen Bildes. Die Sachlichkeit fñhet überall in dem Bude den naturnahen Anedrud in zwanziger Redeform. Warum soll gerade im historischen Styl menschliches Dichten und Trachten immer vom Gethurn auf uns einpredigen und nicht in menschlicher Weise kräftig und frisch zu uns sprechen? Der höchste Ernst in sinnvoller Betrachtung wird dadurch nicht ausgeschlossen, wie auch das vorliegende Beispiel beweist.

Das Leben eines großen Menschen wird immer ein Stück Culturgeschichte sein, und ohne Einsicht in die Zeit die ihn gebildet und deren Ideen er wiederum erweitert hat nicht deutlich erkannt werden können. Die Geschichte eines Künstlers, der auf seinem Bildungsgange so viele Kreise durchlaufen hat wie Händel kann sich notwendig nicht auf die Person allein beschränken, sondern bedarf zu richtiger Würdigung des Meisters ebenso gut seiner Zeitgenossen und Vorgänger, wie er ihrer bedürft hat. Die Beschreibung eines solchen Lebens höherer Begabung muß bestrbt sein jeden Schritt seiner Entwicklung von der traulichsten Umfriedung der Familie bis zum Höchsten ansteigend, verständlich darzustellen" sagt Chrysander, und läßt auch in Wahrheit nicht den anheimelnden kleinsten Umstand aus den Händen, bis er dessen Tribut zur Verdichtung seines Helden erhalten hat. Den massenhaften, bis dahin gänzlich ungetrübten oder liebvergrabenen Stoff, welchen seine fleißige Forderung sich zusammenzue, in eine künstlerische Form zu bringen, war eine große Aufgabe; die gelungene Wiederherstellung des durch die Entzerrung der Zeit und entstehende Uebertreibungen gänzlich verwischten Bildes um so verdienstlicher. Im ersten Band wechelt der Schauplatz häufig, die Darstellung mußte dem Helden folgen und eine große Anzahl Nebenpersonen in ihrem Umfang aufnehmen, so daß die Fülle fast etwas zu groß wird; das bewachte Leben, welches Händel überall auf seinem Entwicklungsgang um sich sah,

mußte eine ebenso bewegte und getheilte Darstellung zur Folge haben — der zweite Band, in welchem wir den Strom von Händel's Thätigkeit wenn auch nicht ruhiger, so doch in demselben Bette hinfließen sehen, erscheint auch äußerlich vollkommen abgerundet.

Der erste Band umschließt Händel's Jugend und Lehrjahre in Deutschland 1685—1706, und seine Wanderungen in Italien und England bis zur Rückkehr von Cannons 1729. Den in Deutschland damals noch allgemeinen Widerwillen gegen die Profession der Musik theilte auch Händel's Vater und wünschte, sein Sohn möchte etwas Besseres lernen und sich zum geschickten Juristen bilden. Deshalb durfte er seiner Naturbestimmung für die Kunst anfänglich nur im Verborgenen, später zwar gebüdet aber noch keineswegs ausschließlich folgen. In Halle als lateinischer Schüler, wurde er auch zugleich an Zachau überwiesen, sie trafen sich zu einer glücklichen Zeit, da Zachau noch frisch, und Händel seiner abweichenden Art sich noch nicht bewußt war, und das Componiren ging frisch und fröhlich von Statten. Auch nach seines Vaters Tod hielt Händel dessen Wunsch heilig und wurde Student der Rechte zu Halle, 1702 jedoch als „geschicktes Subject" zum Organisten bei der dortigen Schlosskirche förmlich installirt. Wahrscheinlich schlug man die guten Lebensregeln, welche die Bestallung würgten, so hoch an, daß man mit dem Gehalt auf quarantier zwösf Thaler und einige Groschen sich beschränken zu dürfen glaubte. Gerade genug für so ein „Subject" um dabei mit Bequemlichkeit zu verhängen. Aber Händel entging diefer freundlichen Fürsorge ebenso glücklich wie dem ehrbaren Rechtslehrerstande, und einer ihm vor sechs Jahren drohenden lebenslänglichen Abhängigkeit vom preussischen Hof, der ihn in Italien ausbilden lassen wollte. Er ging nach Hamburg.

Hier blühte die Musik wie damals nirgend in Deutschland, und besonders faßte die Oper Fuß im Volk trotz aller von rhetorischen Wasserfluthen begleiteter Anzuehungswitter und in zahllosen verdrackten Papierballen dagegen geschwundener Bannbrüche der Geistlichkeit. — Reinhard Keiser war der Held des Tages durch sein frisches und naturwüchsiges Genie; er wirkte fördernd auf die Hamburger Bühne. Daß aber seine massenhafte Thätigkeit mehr auf augenblickliche Befriedigung wie auf Veredlung der Kunst überhaupt gerichtet war, und deshalb so schnell in Vergessenheit gerathen konnte, lag darin, daß seine sowie seiner Umgebung Sittlichkeit sich so ziemlich auf eine „galante Jugend" beschränkte — und was das in jenen Zeiten zu bedeuten hatte, wissen wir. Matthieson nahm Händel unter seine Jünger, und that sich sein ganzes Leben lang nicht wenig darauf zu gute. Händel wandte seine Kräfte dem Theater zu, zur Reife konnte er in diesem, geistig allerdings sehr bewegten, aber durch Gemeinheit bedeckten Treiben nicht gelangen. Daß er sich davon so fern wie möglich hielt, liegt in seiner Natur; sein nur aufwärts

gerichtetes Trachten ließ das galante, oder auf gut deutsch lieberliche Treiben der Hamburgen: Minnenöhne ohne weiteren Einfluß auf sich vorüber gehen. Das Bild, welches Chrysfander von der Hamburger Künstlerthätigkeit gibt, ist dunkel gefärbt, aber von großer Naturwahrheit; aus den oerworenen tiefen Schattenmassen jener galanten Tugenden raat Händel's reine Einfachheit und Kraft in einem künstlerisch wie ethisch gleich vertikalten Lichte hervor.

Die italienische Periode war für Händel von höchster Bedeutung, und unser Verfasser legt großes Gewicht darauf. Deshalb ist auch mit außerordentlicher Genauigkeit kein noch so geringfügig erscheinender Umstand abgefertigt, ohne Nutzen für die Klärung dieser ganzen Periode aus ihm zu ziehen — die damalige Handschrift Händel's, das Papier und dessen Wasserzeichen und ähnliche Nebendinge müssen der scharfsinnigen Combination des Autors zu Schlüssen dienen, welche mindestens größte Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Das Theater stand in Italien in höchster Blüthe, um 1700 war das musikalische Schaffen zu einer wahren Gemeinthatigkeit geworden, „es bildete sich für die musikalische Kunst ein fester Canon, der an bildender Kraft der Antike nichts nachgab. Italien würde nun auf Händel wie das Alterthum auf Italien gewirkt hatte.“ Er wandte sich auch hier der Oper zu, für die Kirchenmusik fand er wenig freies Feld, indem er sich genau der Norm der italienischen Kirchencomponisten hätte anschließen müssen um durczzubringen. Bezeichnend für sein Wesen ist die Enttuehung des Wertes Il Trionfo del Tempo e del Disinganno, in welchem die Schönheit die Verlockungen der Sinnlichkeit abweist und noch in vollster Blüthe zur Weisheit sich wendet — dieser Gedanke, welcher mitten unter den Weizen Italiens in ihm entstand, bildete auch der Schlüsselstein seines Schaffens, „er arbeitete zu allerletzt daran, in den wenigen Augenblicken, welche die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein 72. Jahr.“

Sehr interessant zeigt sich schon während dieser italienischen Periode wie auch bei späteren Werken die stete geistige Fortentwicklung Händel's in der Art und Weise, wie er sowohl eigene Gedanken und Melodien als auch von andern Meistern entlehnte vielfach umbildete und immer weiter vervollkommnete, um sie dann in neuer vollendeter Gestalt wieder zu verwenden. „Seine eigenen Gedanken, so lange sie noch unerhöpft und mangelhaft gestaltet waren, unterlagen derselben Umbildung, die er denen anderer Tonmeister angebeihen lieh. Was er angriff wurde sein eigen; man kann in seinen Werken fremde Quellen nachweisen, aber keine fremden Gedanken. Ohne eine wirklich geistige Uebermacht würde auch das größte musikalische Geschick ihn nicht dazu befähigt haben. Auf solche Weise hat er die Enttuehung fremden Guts gerechtfertigt, zugleich auch die betreffenden Meister und damit wesentlich die ganze Musikgeschichte vor ihm mit einer Schärfe und Gerechtigkeit beurtheilt, von der man heut zu Tage weit entfernt sein muß, da für diese That Händel's das Verständniß fehlt.“ Damit sind diese Plagiate erledigt — von irgend einem Diebегläufe wie es vielleicht dem Urheber dieser Anschuldigungen bei ähnlichen Gelegenheiten gefehlt hat, ist Händel sicher fern gewesen.

Von Venedig ging Händel mit Kielmannssegge und Steffani nach Hannover und 1710 zum ersten Mal nach London, wohin der Ruf von seinen großen Fähigkeiten ihn schon vorangegangen war. In England hatte die Musikliebe in den letzten Jahren großen Aufschwung genommen, entbehrte aber noch des eigentlichen Führers. Im Volke lebte wohl das Verlangen auf eine höhere Kunststufe sich zu schwingen, aber nicht die nötige productive Kraft. Selbst Purcell, der reichbegabte Vorgänger Händel's vermochte nicht, trotz Gesundheit, Vielseitigkeit und dramatischer Gestaltungsraft, die engtliche Oper zur Vollendung zu bringen. Aber das in sich kraftvolle, poetisch damals hoch angeregte Volk mit einer blühen-

den Literatur und regem Kunstdrang, war der geeignete Boden, in dem die durch Purcell gepflanzte Frucht unter Händel recht gedeihen und reifen konnte. Die Oper Rinaldo, in vierzehn Tagen geschrieben, brachte Händel Ehre und Ruhm, am Schluß der Saison kehrte er nach Hannover zurück und trat das Capellmeistramt an, welches sein hochberühmter Vorgänger Augustino Steffani niedergelegt hatte.

Chrysfander gibt ausführliche Mittheilungen über diesen Tonsetzer, und die Kenntniß auch nur weniger seiner Arbeiten reicht hin, um seine Bedeutung einzusehen. Für den Text allerdings etwas zu ausgedehnt, hat der Bericht über Steffani doch an sich großen Werth. Wenn gleich er auf die Oper als dramatisches Kunstwerk im Ganzen keinen großen Einfluß geübt hat, so find doch seine vorzüglichen Quellen, deren er eine Anzahl auch außerhalb der Oper als Kammerduetten schrieb, wahre Perlen. Sein wunderbares, streng kirchliches Stabat mater (schelstimmig, mit zwei Violinen, drei Violoncelli und Orgel) hat Chrysfander zuerst dem Namen nach bekannt gemacht, und in der That überzeugen wenige Blide in die Partitur von der vollendeten Meisterschaft Steffani's. Auch als Schriftsteller erließ er ein die Begründung der Musik als Wissenschaft vertheiligendes Schriftchen, dem jedoch außer der guten Absicht die Musik vor der Niedrigstellung durch den aufgelaesenen Gelehrtenbüdel der Schwachwissenschaften zu retten, seine besondere Bedeutung beizulegen ist. Als Künstler hat Steffani ersichtlich vortheilhaft auf Händel gewirkt, auch von seinen Sitten nahm dieser manches an, und ehrte ihn sein Leben lang.

In die Zeit der zweiten Rückkehr aus England fällt Händel's Composition der Brockschen Passion, an der Keiser auch zum Kirchencomponisten geworden war; Mattheson und Telemann haben sie gleichfalls bearbeitet. Der Text (Winterfeld gibt ihn im Anszuge) lueht an Geschmacklosigkeit und widerlichem Schwulst seines Gleichens, und wir vermögen heute kaum zu begreifen, wie die großen Originalgestalten des Evangeliums durch solche von Pfaffen ausgeblühte Bismite verdrängt werden konnten. Man konnte von dem schon durch Heine Schüss so herrlich verwirklichten Passionsideal so vollständig abfallen und bewundernd (Mattheson, Keiser und Telemann waren entzückt von der Brockschen Passion) einer Dichterei sich zuwenden, „die als Product der damaligen krafftlosen und traurigen Bluthologie das Leiden des Heilandes in herbster Gestalt abschilberte, um dann der vornehmen Gesellschaft zum Vergnügen zu dienen.“ Daß auch Händel diesen Text ergreifen konnte, erklärt Chrysfander ausweidend; theils besaß er noch nicht unsere entwickelte literarisch kritische Einsicht, theils genügte ihm die Dichtung zur Anregung eigener Gedanken, die sich dann weit über jene hinauserböhen. Die Ausgabe der Passion durch die Händelgesellschaft sieht beoer.

Die ganze Stelle über dieses Werk, sowie die betreffende Parallele mit Bach (S. 446) soll man nicht lesen, ohne zugleich Bd. II. S. 217 f. heranzuziehen. Daß Bach dem pietistischen Prediger seiner Zeit näher gefanden wie Händel den geschichtlichen Passionsgestalten, wird durch Bach's Passionsmuffeln selbst an's deutliche widerlegt. Allerdings bleiben wie Chrysfander ganz richtig sagt, die Reime über welche Händel schon in den nächsten Jahren hinauslam, Bach lebenslang eine vielgebrauchte Sprache, es konnte auch kaum anders sein, da er im Dienste der damaligen Kirche schuf. Doch sind die Beispiele, daß er auch künstlerisch seinem Text anheim fiel (z. B. die Spielerei in der an sich schönen Choearie im Weihnachtatorium) höchst selten; die Fälle aber in denen er die Dichtung weit überflügelte, sie auch durch Verbindung mit dem reinen Bibeltwort veredelte, oder das letztere ganz allein wählte sind unzählig. Daß Bach selbst derjenigen Gestalt gegenüber, die Händel (Messias) frei reproductirte, Bibeltwort und Choral die Grundlage blieben wie

bei seinem Vorgänger Schüy, ist durch die gottesdienstlichen Zwecke seiner Passionsmuffen ganz erklärlich; daß er ihr aber den reinen Bideltext, und nicht die schwülstige Poetasterci eines Herrn Brodtes unterbreitet, hebt auch seine Passionsmuffen über jeden Vergleich mit der Händel'schen hinweg. Händel's Passion stand wenigstens dem Text nach mit Keiser's an gleicher Stufe, und die Rangordnung, welche Bach's Passionsmuffen zwischen ein von ihm selbst später versticktes Jugendwerk und seine großen Oratorien einreicht, kann leicht als Unterschätzung mißverstanden werden, wenn der Leser sich hierauf beschränkt und nicht auch die erwähnte Stelle des zweiten Bandes hinzieht. Sie gibt vollkommen zureichenden Aufschluß über den Gegenstand. Die Stellung Bach's und Händel's zum gebildeten Volke ist noch keineswegs klar. Der erstere ist in der Gegenwart im Vortheil, weil seine lyrische Kraft die Empfindungen, welche sich auf die höchsten Dinge richten, unmittelbar einzunehmen geeignet ist; die Objectivität Händel'scher Gestalten steht ihrer Anschauung fern, und verlangt für ihr weiteres Gebiet auch eine allgemeinere Auffassungskraft.

In Bach wirkt die Tiefe der rein lyrisch religiösen durch die Kunst verkärrten Empfindung, in Händel finden wir die menschliche Wahrheit in höchster Realität und freies Verhalten zur Gottheit als höchster sittlicher Zweck. Aus demselben Drange aber auf verschiedenen Wegen gelangten Bach und Händel zu ihrem Ziele; der erstere zu seinen Passionen, Cantaten, Motetten und reinen Instrumentalwerken, Händel durch die Oper zu den geschichtlichen Gestalten der Bibel, und zu seinem Messias, der zwar auf die Bibel begründet, doch vom Dogma und den Anschauungen speciell seiner Zeit abgelöst, eine völlig allgemeine Bedeutung gewann. Ein durchaus auf Bach allein gerichtetes Studium wird zur Einseitigkeit führen, der Realität Händel's bedarf unsere ohnehin an Bildkraft arme und in rein subjectiv Empfindung verfallende Kunst ebensoviele.

Der zweite Band umfaßt die Jahre 1720—40, zwanzig Jahre bei der italienischen Oper in London — eine Periode für Händel's nachherige höchste Kunstblüthe von eben der Bedeutung wie seine Jugendgeschichte. Vieher noch ganz unklar und in den wenigen bekannten Zügen entstellt, tritt sie uns hier vollkommen geordnet und aus dem ursprünglichen Material neu aufgebaut entgegen. Das englische Schriftthum damaliger Zeit hat Chryzander ungenügend sorgfältig durchgearbeitet, und mit dem Volkscharakter und den Lebensverhältnissen zeigt er sich allseitig vertraut. Die Beschreibung der einzelnen Werke Händel's ist kurz gefaßt; seine Thätigkeiten und Kämpfe nach außen hin waren in dieser Zeit so mächtig, daß wir an keinen und dem auf ihn einwirkenden Leben um ihn in der That fast theilnehmen, wie an dem Inhalt seiner Werke, bis sie im Druck vorliegen werden. Sein Wesen kann in dieser Zeit kaum großartiger in seinen Werken sich äußern, wie in der Unbeflegbarkeit, welche ihn aus allen Lebensansetzungen unüberwinden hervorheben ließ. Zu seinen letzten großen Schöpfungen gelangte Händel durch eine Lebensstufe, in der einer von uns auf der untersten Bank sitzen geliebten, und jauchlos verschunden wäre.

Auf Händel's Reise nach Deutschland 1719 ereignete sich die bekannte Geschichte, wie er Bach, der ihn in Halle aufsuchte, aus dem Wege gegangen sein soll. Ursprünglich aus der nicht immer klaren Quelle Forkel's geflossen, hat sie vielfach gebietet einen Schlaghaken auf Händel's Charakter zu werfen. Nach Chryzander's Darstellung verhält sich die Sache viel einfacher und für beide Theile natürlicher, so daß bei Bach weder von einer derart unumännlichen Eifersüchtigkeit, mit der er nach Forkel „seinen Augenblick gefaßt haben soll, Händel unverzüglich seinen Besuch abzusatteln“ keine Rede sein kann, noch bei Händel von einem absichtlich brüsten Ablehnen, indem er dem Besuch aus dem Wege ging. Ebenso als er auf der Rückkehr von seiner zweiten italienischen

Reise (1729) nach Halle kam, um seine kranke Mutter zu besuchen, und Bach, der krank war, ihn durch den Zustand seiner zu sich einladen ließ. Händel war durch den Zustand seiner Mutter sehr gedrückt, und außerdem durch dringende Geschäfte nach England gerufen, und kann nicht. Aber es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß auch hier nicht vornehme Gleichgiltigkeit bei Händel an dem Unterlassen Schuld war, sondern einfach der Stand der Dinge. Es war ohnehin Händel's Art nicht selbst gegen Untergabe vornehm zu sein, viel weniger gegen Bach, der damals ebenfalls schon berühmt und groß war.

Der neuen Londoner Academie lag eine Wiederbelebung der früheren nationalen Opernversuche gänzlich fern, die italienische Oper wurde die Grenze, welche sie sich steckte. Wie in Wien zwei Italiener, Caldara und Conti einem Deutschen, Fux, gegenüberstanden, so auch in London Bononcini und Attilio dem Händel, nur daß bei den verschiedenen Richtungen der drei in Wien ihre Stellung zu einander ruhiger sein konnte wie im englischen Triumvirat, in dem Bononcini, gelegentlich auch Ariosti den guten Willen hatten alles zu sein, während Händel es eigentlich schon von vorne herein war und blieb.

In Händel's Zeit, und meist durch ihn selbst „tritt die Kunst frei vor alle Welt hin, zweitrichtig erstrebend: innere Vollendung für sich selbst und die Heranbildung der Oeffentlichkeit für das Verständnis der Kunstwerke. Bei der kritischen Oeffentlichkeit Londons wurde die Oper in der That ein Ausbildungsmittel von großer Bedeutung, auch für sich selbst, indem ein keineswegs verwichentliches Volk darüber zu Gericht saß. Die Händel'sche Oper dieser Zeit tritt in ihrer Besonderheit der verwichentlichsten italienischen, und der im sichtlich leidenschaftlichen befangenen französischen Musiktragödie entgegen, wenn gleich sie im Wesentlichen auf italienischem Boden blieb. Auf diesem Wege that sie einen Schritt mehr seitwärts wie vorwärts; bei auch dramatisch vollendet schon gestalteten einzelnen Scenen, blieb sie im Ganzen als Oper doch noch unvollkommen, bildete aber einen Uebergang zu der in sich vollkommenen dramatischen Concertmusik. Ihre große Bedeutung lag wesentlich in der Läuterung und innern Durchbildung der Form, und der Fortschritt bestand darin, daß die Tonkunst durch diese Oper zur Reife der oratorischen Schöpfung heranwuchs“ (S. 24 ff.). Die Parallele zwischen Händel und seinem Vorgänger und ältern Zeitgenossen, besonders Scarlatti, ist interessant: „man muß hier, wenn man unparteiisch verfahren will unserm Händel den Preis, seinem großen Vorgänger (Scarlatti) aber vielfach die Originalität zusprechen. Ueberhaupt, je mehr man Händel's Werke mit denen seiner Vorgänger und ältern Zeitgenossen vergleicht, desto feiner stellt sich die Ueberzeugung, daß er bei der entschiedensten künstlerischen Ueberlegenheit doch nie originalitätsfüchtig war, sondern sich beschied an die vorhandenen Formen anzunähern, um sie je nach Bedürfnis der Idee des Schönen entsprechender zu gestalten. Was er zu sagen hatte, hat er alles in Tonformen sagen können, die schon durch andere vor und neben ihm in Uebung gebracht waren. Mehr die innere Durchbildung zum Charakteristischen, Schönen und geistig Freien, als die äußere Vertheuerung des Tonmaterials kennzeichnet sein Schaffen; lediglich auf diesem innern Wege ist er der große Beherrscher der Tonmittel geworden.“ Diese Worte mögen hier abgedruckt stehen, weil sie nicht nur für Händel's, sondern überhaupt für jede normale Weiterbildung der Kunst bezeichnend sind. Bei Beurtheilung der Händel'schen Oper ist der eigentliche musikalische Standpunkt festzuhalten; die Handlung der italienischen Oper stößt wenig Theilnahme ein, denn in dem Stoff wurden behufs der zu musikalischen Zwecken unternommenen Verallgemeinerung alle charakteristischen Unterschiede verwischt; die Handlung ging in Gefahr vor dem was Sopran, Alt, Tenor und Bass heißt, völlig zu verschwinden (S. 35). Aber es war der richtige Trieb darin, die verschiedenen das Leben

bewegenden Charaktere auf gewisse Grundtypen zusammenzuziehen, damit es dem kunstvollsten Tonausdruck möglich würde, ein treues und volles Bild des Lebens mit seinen eigenen Mitteln zu zeichnen: „So stand jedem richtig empfindenden Tongeist auch in einer nur oberflächlich angelegten Handlung noch immer der Weg zu einer tiefen und frischen musikalischen Charakteristik offen. Diesen Weg fand Händel wie kein anderer vor oder neben ihm, und das verleiht seinen Opern eine so feststehende dramatische Wahrheit.“ An dem Streben die Texte dramatisch zu gestalten, hat er sich nicht beheligt; „äußerlich betrachtet bestehen seine Opern aus Ariebündeln durch Recitativfäden zusammengehalten, gleich den übrigen.“

Das höchst lebendige Bild des sehr energisch bewegten, wenn auch vielfach durch Zuchtlosigkeit den verdunkelten Treibens bei der italienischen Oper muß man bei Christophander selbst betrachten; der Versuch eines Abbildes würde es nur abwärts ohne dem Leser zu nützen. Der Biograph ferner mit fester Hand seinen Helden durch diese hohe Fäulnis von Gemeinheit, Gastratementswirtschaft, Neid und Haß der Sängerringen und des Hofes und wieder sie in Partien getheilten Publikum, welches durch Klatschen und Hohn, Klammern, Spottgedichte und ähnliche edle Theilnahmebezeugungen es endlich dahin brachte, daß zwei der geistreichsten Größen (Kauzina und Cuzzoni) nach der gemeinsten Schimpferei bei offener Scene mit Heftigkeit sich tractirten (Scenino, der Held ohne Furcht und Tadel sei bei diesem Ereignisse unter einen Altar gekrochen und habe nachher die Schimpfmoral hergelaßt, Händel aber sei zur Kesselpaule geeilt, um die kämpfenden anzusehern, theilt ein satirischer Schlichtberichter mit). Später benannte man in England Kennerinnen der Kaustina zu Ehren — in Deutschland machte eine namhafte Dichterin sie zur Heldin eines Romans. Die Prüfung von Christophander's Urtheil über die Größen der damaligen englischen Literatur bleibe speciellen Sachkennern überlassen, in den Vorgängen, welche sich auf Händel beziehen, erscheint es durchaus zutreffend.

Hayn's Vitteroper, eine Gegenwirkung des solange durch die italienische Oper zurückgebrängten Nationalen ergoß ihre scharfe Satyre, und gab auch der Akademie den Todesstoß. Händel lag für den Augenblick brach, er ging nach Italien um neue Kräfte zu sammeln und 1729 wurde das Theater mit Vothario von ihm wieder neu eröffnet. Sie erreichte auch mit vier Jahresläufen ihr Ende, und die ersten öffentlichen Tratorien zu London und Orford begannen (1731—34), Meis und Valartje seit 1720 nicht unbekannt geblieben, wurde von zwei Theatergesellschaften zugleich in Angriff genommen, und dann von Händel selbst. Einen ähnlichen Lauf nahm Esther. Deborah fiel ab (1733) wegen Balpe's Accidentennehmens und des Vergleichs zwischen ihm und dem ebenfalls in Hofgunst stehenden Händel. „Der Projectenmacher“ (Händel) gab seine Tratorien vor leerem Hause.

Auf Händel lag ein schweres Verhängniß, gegen das er in edelster Anstrengung ankämpfte. An aufrichtigen Freunden fehlte es ihm auch in dieser Zeit nicht, man sehe die vortreffliche Satyre Arbuthnot's (S. 339—54), und eine rührende Huldigung ist nie einem Künstler dargebracht, wie das schöne Gedicht im Grubstreejournal nach seinen öffentlichen Orgelconcerten (S. 375).

Seit 1737 hat Händel seine selbständige Opernleitung mehr übernommen — es trat auch in anderer Weise ein — die Theater sollten unter Aufsicht gestellt werden, jeder Autor sein Stück vor der Aufführung zur Censur einreichen, und jede Gesellschaft ohne geistliche Concession als eine Bande von Strolchen eingestraft werden. So wandte sich plötzlich das Theater wieder zu Shakespeare zurück, und dieser ersten würdigen Richtung gehen Händel's Tratorien zur Seite. Eine interessante Parallele Christophander's zwischen Shakespeare und Händel beschließt den zweiten Band. Der dritte

und letzte soll im nächsten Jahr erscheinen, wir können ihm mit Freude entgegensehen, wie überhaupt Allem was Christophander für die Kunstgeschichte noch leisten wird.

Arrey von Dommer.

## Referenzen.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

1. Theodor Bradst. Lied von D. Redwig. Berlin, Trautwein.
2. Ed. Bartholomäus, der Fischer von Götze. op. 7. Herzenswunsch. op. 8. Esult. Nr. Bartholomäus.
3. Heinrich Fiby, Vier Lieder op. 1. Wien, Westely & Basing.
4. Louis Lieb, Vier Lieder op. 52. Cassel, C. Luchardt.
5. Josephine Lang, Drei Lieder op. 23. Stuttgart, Cömer'sche Musikhandlung.
6. Jos. Deffauer, Sechs Lieder op. 62. Wien, C. A. Spina.
7. Jos. Deffauer, Drei Balladen op. 63. Wien, C. A. Spina.
8. Carl Löwe, „Liebergabe“, Fünf Lieder op. 130. Berlin, Schlegeling.
9. Carl Löwe, „Der Teufel“, Ballade op. 129. Nr. 1. Berlin, Schlegeling.

G. W. Der geachtete Leser wunderte sich nicht über den vorstehenden Catalog! Es hat allerdings etwas Merkwürdiges an sich, in einem Artikel die Unbedachtsamkeit und Unselbständigkeit des druckwichtigen Aufgängers, die wichtige Schreibweise des Salomonischen, die Schwärmereien eines talentvollen Wesens, die Routine des alten Kritikers und die plastischen Gestaltungen des bisher noch unübertroffenen Schöpfers der heutigen Ballade und seine Tadeln seien aus unbewachten Stunden behandelt zu sehen, — es mag sogar etwas Berührendes haben für Geister wie Löwe, wenn sie gleichsam in einem Athmen mit subhanslosen Aufgängern besprochen werden; allein der Referent entschuldigt sich diesmal mit dem Zufalle, der sie zusammen in ein Paquet gewürfelt hat, und freut sich im Gegentheile, daß die trüben Augenblicke, welche das Leiden immer noch unherwundernde massifische Jüdiser ihm bereitet, durch die Freude an anderen Hauptpunkten der Besinnung und des Talents wieder vollständig paralysirt werden.

Th. Bradst. und Ed. Bartholomäus liefern recht trübseitiges Zeug. Das Ersteren hyperfimentalisch: „Ich will dich auf den Händen tragen“ (selbstverständlich Des-dur  $\frac{3}{4}$ ) ist im Geiste eines vertriebenen Commis gehalten und wird in diesen Kreisen gewiß seine Freunde finden, des Zweiten „Herzenswunsch“ mag in der Liberalität des eblenden Bruders seine Entschuldigung haben; aber sein „Fischer“ müßte ihn eigentlich einem „hochnotpeinlichen Halsgericht“ überliefern, wenn wir ein solches zur Bestrafung musikalischer Frevel besäßen! Aus dem wunderbaren Götze'schen Fischer, der eigentlich unnahbar sein muß, ist eine gräßliche Farce geworden. Damit aber: begnügt sich unser Jüngling noch nicht; er besigt die unbegreifliche Naivität, an eine Darstellung dieser Farce zu glauben, indem er in einer Anmerkung uns versichert: „daß die Anwendung der Pedalarze, als begleitendes Instrument dem glücklichsten Erfolg verhängt.“ Und jetzt stehen wir am Beginn des zweiten Decenniums der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts!!!

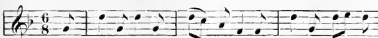
Heinr. Fiby hat vielleicht Talent; daß er für den Inhalt des Gedichtes den richtigen Ausdruck zu finden weiß, zeigt er aber in diesem Opus 1 noch nicht. Seine Melodien haben durch den Mangel an treffender Charakteristik und durch ihre sehr abgedroschenen Rhythmen etwas zu dilettantenhaftes, als daß wir ihn zu weiteren Vereinfachungen aufmuntern möchten. Zunächst mache er sich an harmonische und rhythmische Studien und landle bessere Meister als Küden, Humbert und Consorten, und spare die Trunkstößen für bessere Ergänzungen seiner Muse.

In Louis Liebe begegnen wir einem Autor, der zu dem Genere der Liedererreich Musiker gehört; der Kreis der werth-

vollen Auserwählten aber ist ihm noch nicht geöffnet. Vielleicht auch geht sein Ehrgeiz nicht so hoch, und er fühlt sich glücklich und zufrieden in niedriger Sphäre die und da eine gleichgestimmte Seele erquiden zu können. Zu Gelegenheit dazu wird es ihm wahrlich nicht fehlen, denn der Herr, die wahrhaft für Schubert's und Schumann's positivevolle Größe schätsmen können, die für die phantastischen, oft wunderbaren Arabesken eines Robert Franz, ein Verständnis mitbringen, gibt es immer noch nicht Viele. Die vorliegenden Lieder des Componisten nun, wie viele Andere von ihm, zeigen eine gewisse Mäße und Zartheit, auch haben sie ein hübsches Salzenfein in sich, welches der Ueingerührten sehr wohl fürchten, aus tiefem Herzenshauche empordorrenden halten kann; allein der wahrhaft gebildete Sinn wird ihrer bald überdrüssig, denn die darin vorherrschende Weichlichkeit, der Mangel an harmonischem und rhythmischem Reiz, macht sie zu einer Kost, die dem gefunden Geschmack nicht immer zulagt. Wir wollen übrigens unsere Sängler nicht abschreden, nach Liedern des Louis Viebe zu greifen, denn diese sind doch immer noch gewissenhafter gehalten, als die leichtfertigen Produkte eines Abt. Müllen und Gumbert, die ja leider Gottes! noch heute ein größeres Publikum haben als Schubert, Schumann und Franz!

Auf gleicher Stufe stehen die drei Lieder von Josephine Paug. Eine auf der Oberfläche bleibende Schwärmerei, glatte Arbeit, fangbare Melodie, auch mitunter ein Streben nach stärkerem Ausdruck, — das sind die Eigenschaften dieser Lieder. Ihre Verfasserin geht aber von der Ansicht aus, daß das Weichmüthige ein Gedicht in musikalisch wiederzugeben, bloß darin besteht, die Worte desselben in ganz angenehme musikalische Phrasen zu fällen, und daß das Compiliren nichts Anderes bedente, als die Zusammenstellung einiger melodischer Perioden; von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gehören ihre Lieder noch lange nicht zu den schlechtesten Producenten der Notenscheder. Wir jedoch verstehen die Sache anders, wollen es aber, um die gewiß recht liebenswürdige Autorin nicht weiter zu kränken, für uns behalten.

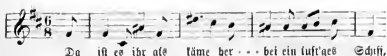
Ueber Joseph Dessner's melodisches Talent, und besonders über seine Routine im Schreiben haben wir schon mehrfach berichten können. Auch die vorliegenden Lieder, op. 62, zeigen beide Eigenschaften in reichlichem Maße. Der Sänger kann mit ihnen sehr wohl beim großen Publikum, wie man sagt Jurore machen; an einigen sogar kann sich der Kunstfreund in stiller Klausel ergötzen. Nr. 3 „des Mädchens Nachtgebet“, und Nr. 5 „Meresstille“. Bei der Mehrzahl der Lieder jedoch unterdrückt die Routine die Wahrheit des Ausdrucks; das Streben nach dieser fehlt bei dem Componisten erst in zweiter Linie; die bloße Zartheit und der sinnliche Reiz seiner Melodie ist ihm bedeutend mehr werth, während doch billiger Weise ein talentvoller Componist in seinem op. 62 beides vereinigen müßte: Charakteristik und melodische Schönheit! Bei der bloßen Routine wird auch seine von uns schon früher anerkannte Originalität sehr bald verloren gehen; schon Nr. 1 der Sammlung zeigt ein Hinneigen zu gewöhnlicher Salonweise:



Im Arm der Liebe schlummere ein, im Arm der Liebe

und die vielen Textwiederholungen verrathen eine geistige Bequemlichkeit, die es scheint aus der Melodien-Schablone herauszutreten.

Von Dessner's Balladen, op. 63, können wir noch wenigerünftiges berichten; sie leiden an einer unnatürlichen Gepräuztheit (Nr. 1 die Nonne), die auf den ersten Anblick für Originalität gelten möchte (das wunderschöne kleine Uhländische Bild verlangt noch viel weniger Orientierung, wenn es entsprechend wiedergegeben werden soll), auch fehlt ihnen trotz einiger emphatischer Redeweisen die wahrhafte dramatische Kraft, die mit viel geringerem Tenanf-wand doch ungleich mehr Wirkung erzeugt (Nr. 2 „der Schwur“ und Nr. 3 „der schwarze Ritter“ von Uhländ), selbst einige Trivialitäten sind dem Componisten in die Feder geschlupft, die sich zu den Worten gar sonderbar ausnehmen, z. B.



Da ist es ihr als läme her . . . bei ein lust'ges Schiff,

Der gedrehte Leser muß sich nämlich vorstellen, daß ein am Straube des sturmgepeinigten Meeres schlafendes Mädchen den seit drei Jahren vermissten Geliebten im Traume auf einem Geisterdampf vorüberfahren sieht. Allen drei Balladen fehlt aber die nöthige Einheit, die Löwe so wunderbar festzuhalten wußte; trotz rhythmischer Zonterballaden (Nr. 1), trotz lebendiger Figurationen des Pianoforte (Nr. 2), trotz pompöser Declamation (Nr. 3) können wir doch keine richtige Grundstimmung herausfühlen, ohne die nun einmal keine vernünftige Ballade denkbar ist. Sie haben etwas Zusammen-gemürkeltes, und machen darum bei aller Sybenstreicherei, bei aller Aengstlichkeit die jedesmalige Situation möglichst getrenn in Tonnen wiederzugeben, nur einen ärmlichen und magern Eindruck.

Ueber des nordischen Altmeisters Löwe's Ballade op. 129, und seine fünf Lieder op. 130 würden wir unsere Leser ausführlicher unterhalten, wie sie es verdienen, wenn wir nicht beabsichtigten, ihn demnächst zum Vorwurf einer eigenen Abhandlung zu nehmen. Für diesmal nur soviel, daß die Ballade, wenn auch nicht den Schwung früherer Werke, doch auch die plastische Gestaltung derselben zeigt; daß sie prachtvoll declamirt ist, und in musikalischer Beziehung nirgends eine Spur des in neuerer Zeit so sehr beliebten harmonischen Bombastes zeigt, in dem eine Partei die ganze dramatische Bucht ihrer Werke zu finden glaubt. — Die Liebesgabe enthält viel reizende Kleinigkeiten, wie sie Löwe schon in vielen seiner späteren Sachen geliefert hat; er weiß es ausgezeichnet gut, einem eben nicht durch Größe der Conception imponirenden Bilde eine Menge geistreicher Striche zu geben, und dadurch Interesse zu erwecken. Solche Bilder sind die „Waldeopelle“ Nr. 1 und „Ahringenschacht“ Nr. 3, auf die wir Concertsänger besonders aufmerksam machen.

Vier Lieder, comp. von Robert Kade. op. 22. — Verlag der Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme, comp. von Robert Kade. op. 23. — Derselbe Verlag.

Lieder, comp. von Rob. Papperig. Fünf Hefte. Ohne Opuszahl. Verlag von Kahnt in Leipzig.

Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuch von Em. Geibel und D. Henke, comp. von Adolf Jensen. op. 4. — Verlag von Fritz Schubert in Hamburg.

v. Br. Ven dem Vorwurf, welchen man der Mehrzahl unserer Liedercomponisten machen mag, daß sie sich in einem so engen immer wieder kehrenden Empfindungs- und Stimmungskreis bewegen, aus welchem, wenn er nicht von einer ganz wirrprägnanten Natur befruchtet wird (vergleichen in unsern Tagen nicht so leicht gedeihen mag), kaum mehr tiefer Ausgehendes heroorgeraten kann, sind auch die vorgenannten nicht frei zu sprechen. Es klingt uns immerfort überall so zärtlich und sentimental aus dem deutschen Liederwald entgegen, daß man wünschen müßte, wieder einmal wildere, rauhere Klänge zu vernehmen, wenn nur diese, wo sie aufstünden, nicht auch gleich ins Ungeklärte und Hohe überflüßigen.

Es sind durchaus künstliche Gewächse, welche uns die genannten Componisten bieten, wenn auch sämmtlich mit geringerem oder größerem Talent gezogene. Wir haben sie nach der Reihenfolge bezeichnet, welche uns ihnen, vom Geringeren zum Bedeutenderen aufsteigend, ihr Werth anseinen scheint.

Kade dünkt uns der schwächste unter den Genannten, doch spiegelt sich ein echtes Gemüth in seinen Liedern, die uns dadurch anziehend wurden und einen angenehmen Eindruck hinterlassen.

Das Geilste kann man im Ganzen von den zuletzt genannten jüngeren Sammlung von Papperig sagen, aus welcher uns besonders Nr. 2 und 3 des zweiten Heftes als sehr innig empfundene Lieder recht lebhaft angeplausen haben.

Der Begabteste aber ist jedenfalls Adolf Jensen. Seine Lieder zeichnen eine reichere Aonalion und Rhythmus, ein freierer

Schwung, ein wärmeres, blühenderes Colorit vor den anderen aus. Zwar zeigen sich in ihnen auch (man sehe z. B. nur das erste Lied) an unmerkbarsten die Spuren der Schule, in welcher sich der Componist gebildet zu haben scheint, jener Schumann's nämlich, aber auch die Gabe nachzuempfinden und nachzubilden, wie ein Meister vorempfunden und vorgebildet hat, ist seine gemeine und dann fehlt es dem Componisten auch nicht an eigenem Gehalt, wie vor Allem Nr. 3, 6 und 7 seiner Lieder beweisen, denen wir auch vor den übrigen den Vorrang geben. Die feste Zeichnung, der freie, leichte Fluß in Nr. 3, die frächtige Leidenschaft in Nr. 6, die echte, wahre Empfindung, welche in Nr. 7 zum Ausdruck kommt, zeigen von nicht gewöhnlichem Talent. Wir geben kein besonderes Detail hervor und bemerken nur ganz nebenbei, daß die Lieder in ihrer äußeren Gewandung völlig „den Forderungen der Zeit“ entsprechen, weil unseres Erachtens nicht diese Eigenschaften, sondern Geist und Charakter des Ganzen zunächst über Werth und Unwerth entscheiden. Die Lieder sind Hans v. Bülow gewidmet.

#### Werke für Orchester.

H. Meyerbeer, Festmarsch zu Schiller's hundertjähriger Geburtstagsfeier für großes Orchester. Partitur, Berlin, Schölknecht.

G. W. Krüger, prächtende Rhythmen, alle denkbaren Instrumentationsfarben, eine auf das genaueste berechnete Steigerung, eine Eintheilung des Orchesters in getrennt-wirkende und wieder zusammenwirkende Körper, eine sinnliche Melodie im Trio, die natürlich vom Cello, Fagott und Clarinet vorgetragen und von Harfen-arpège begleitet wird, — alle diese Meyerbeer'schen Raffinements finden sich auch in dem Festmarsche in reichlicher Weise. Es ist ein ungemein sinnstielendes Tonstück, stündhaft glänzend; um es aber vollständig getrennt zu können muß man zu der Species der blasirten Seelen gehören, die eines starken Pfeffers bedürfen um aus ihrer Verthärgung herausgerüttelt werden zu können. Zur Verbesserung eines so leuchtigen Geistes, wie Schiller's war, müßte uns der Marsch schwerlich passend erscheinen; die französischen Neu-Romanziker können ihn füglich für ihre Apotheose vindiciren.

## F o c a l e s.

Concerte. (Paulus von Mendelssohn. Ernst.)

S. B. Unsere „Wiener Singakademie“ hat am vorigen Sonntag Mendelssohn's „Paulus“ zur Aufführung gebracht. Dieses bedeutende Werk des herrlichen Künstlers war in Wien lange genug nicht gehört worden, um mit voller Verdichtung wieder einmal gebracht zu werden. Zwar liegt manches ältere Werk vor, welches noch dringender Anspruch auf Berücksichtigung gehabt hätte. Allein die „Singakademie“ ist wie es scheint in mancher Hinsicht leider noch nicht in der Lage z. B. eine der S. Bach'schen Passionen mit sicherer Aussicht auf Gelingen aufzuführen, und da sie Händel im vorigen Jahr durch zwei seiner Oratorien vertreten hatte, dürfte sie also wohl einmal wieder an Mendelssohn denken. Andererseits z. B. in Berlin, Frankfurt hat man sich an „Paulus“ bereits etwas satt gehört, und die vielfachen Aufführungen Bach's und Händel's haben dort bewirkt, daß Mendelssohn's Stern neben diesen großen Sonnen erbleichen mußte. Bei uns steht es dagegen so, daß „Paulus“ für nicht Wenige ein neues Werk war. Mendelssohn's „Paulus“ ist voll der edelsten und phantastischeren Gestaltungen, durchaus „schön“ und nicht ohne wirkliche innere Wärme, stellenweise auch von kräftiger erhebender Haltung. Doch lassen sich auch wohl manche Mängel nachweisen. Es fehlt unseres Erachtens dem Helden, der dem Oratorium den Namen gibt, die rechte Kraft, namentlich im zweiten Theil, wo er doch als Apokalypse am besten davon entfallen sollte. Auch das Duett mit Barnabas „So sind wir nun Volksthafer an Christi Statt“ scheint uns aus diesem Grunde verfehlt; denn predigen die Beiden auch das Reich der Liebe, so darf doch nicht übersehen werden, daß sie dieses Reich vorerst zu erkämpfen haben, und daß Paulus entgegen-

gesetzt dem Apostel Johannes als Mann des feurigen Wortes geschilddert wird. Was die Chöre betrifft, so sind viele darunter sehr charakteristisch, aber bei manchen wirkt das Colorit des Orchesters beeinträchtigend statt hebend, und das häufig rein homophone Element im Chor selbst wirkt ungenügend wie die leeren Wände einer gotisch angelegten oder nicht ausgebauten Kirche. Der ungemaine Reichthum und die Fülle der polyphonen Form, die wir an S. Bach bewundern, ist in der neueren Zeit eben verloren gegangen, und aller Wohlthun, alle behagliche Breite der mehr auf die alienischen Styl (den man den griechischen der Musik nennen möchte) gebauten homophonen Schreiber vermögen eben nicht den Einbruch des Großartigen nach oben Drängenden (gotischen) herbeizubringen. Dennoch hat man Ursache Mendelssohn hoch zu verehren, denn seine Musik ist Ausdruck einer edlen harmonischen Seele, welche zwar von dem Geiste des Weltlichmerzes angehaucht oder nicht unterjocht werden konnte. Und so wird sie auch immer verstanden und beruhigend wirken, und vielleicht in Zukunft noch mehr als jetzt, dann nämlich, wenn man noch deutlicher erkannt haben wird, nobis jene „Unterjochung“ der natürlichen menschlichen Harmonie durch die Zerrissenheit und den hinterbrannten Titanismus unserer Tage in der Kunst führt.

Wir gehen jetzt zu der Aufführung durch unsere „Singakademie“ über.

Die uns Wienern leider für alle großen Concerte angeviessene Mittagszeit bringt es mit sich, daß man in der möglichen Dauer eines solchen beschränkt ist, und kaum vom Publikum erwarten darf, daß es länger als höchstens zwei Stunden ruhig ausdauere. Man war deshalb genöthigt am „Paulus“ ziemlich viel Kürzungen vorzunehmen, die wir uns verpflichtet erachten hier anzuführen. Im ersten Theil des Oratoriums, der offenbar das Bedeutendste enthält, wurde bloß die Böhme Nr. 20 (36 danke dir Herr mein Gott!) ausgelassen und der Schlüsselchor am 42 Takte gestrichelt (vom 33. Takte des più animato angefangen). Im 2. Theil fielen weg: Nr. 23 die Fuge (Allegro), ferner Nr. 27 (Soprano), Nr. 31 (Duett), vom Nr. 35 das Allegro („Wisset ihr nicht“ u. s. w.) von Nr. 42 der Anfang bis zum Recitativo („Was machet ihr“), und Nr. 43. In Folge dieser Kürzungen, welche allerdings die Hauptmomente in Paulus ziemlich unangefastet ließen, brachte man es glücklich dahin, daß das Publikum sich bis zu Ende ruhig verhielt und nur wenige sehr rüchsigelose Concertbesucher im Schlüsselchor durch Weggehen Störung verursachten.

Im Ganzen war die Ausführung eine lobenswerthe. Die Tempi waren fast durchgängig gut getroffen, die Chöre gut studirt und von trefflicher Wirkung, die Soloparte größtentheils in guten Händen, und über dem Ganzen walte eine poetisch-feinsinnliche und auch wieder schwingvolle Natur. — Herr Stegmayer, der nur den einzigen Fehler nicht loswerden kann: unbedeutliche Bewegungen des Taktstabes, namentlich im 7. Takte, wodurch dem jeweiligen Schwankungen entstehen, die unter diesen Umständen nur durch eine größere Anzahl von Gesammtproben mit dem Orchester vermieden werden könnten, was sich aber aus finanziellen und anderen Gründen von selbst verbietet. Bei der Länge des Werks und der Beschränkung der Zeitdauer einer Probe auf 27/2 Stunden, ist kaum mehr möglich als glattes Durchspielen des ganzen Werks, — von „Studiren“ kann da nicht die Rede sein. Berücksichtigt man noch obenreih die barbarische Gleichgültigkeit und das handwerksmäßige Gebahren unseres „berühmten Künstlerorchesters“ vom Rärnthertheater, welchem eine Probe nur die Bedeutung zu haben scheint, daß es einige Guldens „einträgt“, so ist es ein wahres Wunder, wenn noch eine solche Aufführung zu Stande kommt wie die vom Sonntag.

Ueber Einzelnes wäre mancherlei zu bemerken. Die Verteterin der Sopranpartie, Frä. Jacquemat kann füglich kein anderes Lob in Anspruch nehmen, als das, daß sie eine kräftige und in der Mittellage wohltonende Stimme hat, und sich Würde gibt. Die übrigen Eigenschaft dieser Dame lassen sie für Ausführung eines so wichtigen Postens nicht ganz geeignet erscheinen. Erstens forciert sie in der Höhe, zweitens weiß sie den Akthem nicht zu gebrauchen

und läßt besonders bei Schluß immer das Gefühl aufkommen, daß ihre die Luft ausgegangen, viertens spricht sie sehr undeutlich aus. Die Hauptarie ihrer Partie: „Jerusalem“ u. s. w. verdarb sie überdies durch Schläge und Retardiren, wodurch die Begleitung aus dem Takt gebracht wurde. Wir wünschen bei dieser Gelegenheit, daß die Singalademie jedes „Monopol“ auf den Soloflagel aufgeben möchte. Sie besetzt sicherlich Stimmen und musikalische Kräfte auch außerhalb jener „Corpsbän“, die bei jeder Gelegenheit an die Lampen gelegt werden. Das hat u. A. die im „Pantheon“ beschäftigte Colossalistin bewiesen, welche wegen plötzlicher Erkrankung der regelmäßigen Vertreterin dieses Postens noch in der letzten Zeit diese Aufgabe übernehmen mußte, und zu Aller Zufriedenheit löste. Schöne Stimme, musikalische Sicherheit und ein reiner Vortrag wirkten um so erfreulicher bei einer Dilettantin, als man von den Fachleuten meist nur malträtiert wird. Die beste Leistung war die des Tenor, Herr D'Schbauer's, welcher eine ebenso schöne Stimme als echte Gesangsweise besitzt und manche Stellen, namentlich die des Stephanus in der ersten Abtheilung hinreichend schön vortrug. Herr Panzer (Baß) befrichtigte ebenfalls, ja er sang die Arie „Gott sei mir gnädig“ ganz ausgezeichnet. Bei anderen Stellen machte sich seine in neuerer Zeit angewöhnte Manier den Ton anzuschlagen fast ihn zu entwickeln zum Nachtheil der Wirkung geltend. — Von den Chören gelangen fast alle vortheilhaft; nur jener „Wie lieblich sind die Boten“ und der Choral „O Jesu Christe, wahres Licht“ schwankten, indem das Orchester sich nicht genau anschloß und den Chor der Sänger in Unordnung brachte.

Ueber ein Concert, welches Herr Titus Ernesti aus Lemberg gab, können wir uns kurz fassen. Als Clavierpieler producirt er sich mit der erst kürzlich gehörten „Serenade“ von Mendelssohn, deren Orchesterbegleitung jedoch durch ein dünnes Streichquartett ersetzt war. Zu diesem Stück wie in dem H-moll-Scherzo von Chopin zeigt er viel Fertigkeit und ziemliche musikalische Correctheit der Wiedergabe. Dagegen reichte sein Vermögen bei der Schumann'schen Novallette in D-dur in Betreff poetischer Auffassung bei weitem nicht aus; das Stück klang unter seinen Händen schulmeisterlich und phlegmatisch. Verschiedene Fehltritte und mißlungene Passagen mochten wir gerne der eizigen (übrigens unverantwortlichen) Kälte zuschreiben, die im Saal herrschte. Ueber seine Leistungen als Componist können wir nach dem Gehörten nichts Gutes berichten. Wir haben weder einen Funken wirklichen Talents, noch eine gute Richtung zu verzeichnen, — die zum Besten gegebenen Clavierstücke erwiesen sich vielmehr als erbärmliche fade Salonmüdeleware. — Der Besuch war gering, und der Beifall entsprach der Temperatur des Saales.

## Correspondenzen.

Leipzig.

(Schluß.)

— Einen reichen Genuß gewähre eine von Frau Clara Schumann am 10. December im Saal des Gewandhauses gegebene musikalische Soirée. Sie spielte bei dieser Gelegenheit — und wie spielte sie! — Sarabande und Gavotte aus der G-moll-Suite von Seb. Bach; Ballade op. 23 von Chopin; die Nummern 1, 2, 5, 4, u. 8 aus ihres Mannes „Kreisleriana“ (Stücke voll Schäumens und Währens, aber von angießerer Centralität); ferner mit den Herren Concertmeistern David und Davidoff Bretzowen's Trio in Es (op. 70), und endlich mit Hrn. Davidoff Mendelssohn's Sonate für Clavier und Violoncell in D-dur. Außerdem sang Hrl. Scharnke die Arie aus der Schöpfung „Nun dankt die Für zc.“ und zwei nette Lieder von C. Kienke mit Clavier- und Violinbegleitung, und dann noch spielte Hr. Concertmeister David drei Charakterstücke für Violine mit Clavierbegleitung, die — allerhöchsten in Gründung und sein in der Fäktur — betitelt waren „Larentella“, „Magurta“ und „Am Springquell.“ Letzteres namentlich machte Furore und mußte wiederholt werden.

Die „Enterpe“ hat nun auch die Hälfte ihres Concert-Cyclus beschloffen. Seitdem wir zuletzt in diesen Blättern berichtet haben, ist die

Zahl der Concerte (mit dem ersten, schon erwähnten) auf fünf angewachsen. Das dritte derselben ist in isera memorabil, als mit ihm die Enterpe eigentlich zuerst ihre Batterien demastet hat, und die ersten weimärglich-neubentischen Bomben geschleudert worden sind. Die schwerste derselben waren Licht „Prüfudes“, jene kataphenische Ländelichtung, die nun mächtig, noch widerwärtiger auf und gewirkt hat, als früher. Geschöpfe leichtem Kalibers und geringerer Tragweite waren: die Romane „La Captive“ von Verlioz (von Hrl. Lessia gelungen, ein Stück mit prätentios-malbarer Orchesterbegleitung, aber in der Führung der Singstimme fast billantenhaft-läppisch und ungeschickt, und die Klappodie hongroise Nr. 6, von Verli, gespielt von Hrl. Ingeborg Starck aus Petersburg, die außerdem noch die Licht'sche Be- und Bearbeitung der Weber'schen Polonaise in E-dur (op. 72) vortrug und sich darin, wie in noch einigen kleineren Stücken als gewandte und fertige Pianistin zeigte. Im vierten Enterpe-Concert, das ausschließlich der Kammermusik gewidmet war, kam Licht's Clavierfonate in H-moll (Rob. Schumann bedieirt) als weimärgliches Haupt-Prunkstück auf's Tapet. Herr von Bülow spielte daselbe meisterhaft, vermochte aber doch nicht, die dem Stück innewohnende Gräßlichkeit vergessen zu machen. Derselbe Künstler spielte auch ferner noch mit Hrn. Leopold Damrosch aus Breslau die Sonate für Pianoforte und Violine op. 73 von Joachim Raff, die man ja auch als weimärglich-insignizirt betrachten kann. Sie ist allerdings viel besser als Alles, was Licht je gemacht hat (das will freilich nicht viel sagen!), aber sie behagt uns wahrhaft nur im ersten Satz; die übrigen 3 Sätze sind uns zu reflectirt-gepreizt und zu überladen mit rhytmischen und harmonischen Ueberwürgungen. Das fünfte Enterpe-Concert brachte in der Instrumental-Einleitung zu „Solengrün“, und in dem zweiten Satz fest bei Caputet — der Verlioz'schen Symphonie „Romeo und Julie“ wiederum neuzeitlich-protectionelle Musik. Ueber das Verlioz'sche Stück ließe sich viel sagen; es genügt aber hier, daß wir den Eindruck, den es auf uns machte, in dem Worte „entsetzlich“ zusammenfassen. Als Novität brachte das angezogene Concert noch eine Serenade für Violine mit Orchesterbegleitung, componirt von Hrn. Damrosch und auch von ihm gespielt. In diesem Stück, auch unter weimärglicher Constellation geboren, überwunden die Züge von ungemüdem Gefühl und prätentioser Langweiligkeit zu sehr die des Gemüths, um eine gute Wirkung hinterlassen zu können. — Mit der Ermüdung, daß an unserm Theater, nachdem sich selbigen an Spohr's „Faust“ entsetzlich veründigt, jetzt Offenbach's „Trophäen in der Unterwelt“ graffirt, sei unter Bericht für diesmal geschlossen.

## Zeitungsschau.

Während uns die Musikleistungen wie schon erwähnt in Sachen Bach's völlig im Stich lassen, freut es uns doppelt in der Berliner „Freuen Zeitung“ vom 11. December ein thätiges Wort in dieser Angelegenheit zu finden. Der Musikreferent G. E. läßt sich gelegentlich des ersten Concerts des Berliner „Bachvereins“ vernehmen wie folgt:

„Wenn es auch immer schwer fallen wird, für Seb. Bach's Musik, die nicht nur mit dem religiösen Gefühl unbedingten Ernst macht, sondern auch durch die eigenthümliche Gestaltung und die Fülle der gleichzeitig erötneten, die Harmonie auf das kunstvollste vermittelnden Melodien die volle Aufmerksamkeit des Hörens und eine gewisse musikalische Vorbildung in Anspruch nimmt, eine sehr weit verbreitete Theilnahme zu gewinnen, so haben wir es in Berlin doch schon ziemlich weit gebracht.“

Die beiden großen Passionsmusikanten nennen fast alljährlich zur Auf-führung, das Weingachts-Oratorium und die H-moll-Messe sind in den letzten Jahren mehr als einmal gehört worden. Und selbst die kleinsten Messen, Cantaten, Motetten u. s. w. finden, wie z. B. das Concert, über das wir zu berichten haben, bewies, ihr Publikum. Wie anders in Wien, wo jüngst in einem Concert ausnahmsweise eine Motette Bach's gelungen wurde — zum großen Aergerzinn eines der ausgezeichnetsten derzeitigen musikalischen Schriftsteller, dessen in der Regel so feinen und geistreichen Urtheilen wir stets mit wahrer Freude in der Presse begegnen, dem aber die Bach'sche Musik eine terra incognita geblieben zu sein scheint. Wir schließen diese nicht aus feiner Abneigung gegen Bach, die uns aus eigener früherer Erfahrung wohl begründet ist, sondern aus der Art, wie

er dieselbe begründet. Er spricht von „athemverzehrenden Solifeggien“, welche die besten Sänger von der Welt nicht im Stande wären präcis vorzutragen. Nun, daß das Figurenwesen bei Bach — aber nicht bloß bei Bach, sondern noch viel mehr bei Händel, der überhaupt weit häufiger, als Bach, nach der Schablonen schrieb — mitunter überwiegt, obgleich immer auch in Bezug darauf zu bedenken ist daß der Kirchenpsalm seine eigenen, von denen des dramatischen Stils grundverschiedenen Gesetze hat, indem er vor allen Dingen das Gemüth zur Ruhe und Sammlung führen will, während jener es zu zerstreuen und aufzurufen will, — daß ferner Bach's Arien und Chöre nicht für A-V-G-Schüler, sondern für kunstgebildete Sänger geschrieben sind, wollen wir gern zugeben. Demjenigen aber, der die Möglichkeit einer präcisen Ausführung leugnet, möchten wir den Rath geben, nach Berlin zu kommen und eine der Bach'schen Motetten, z. B. „der Geist hilft unrer Schwachheit aus“, von dem Domchor zu hören; er würde seinen Irrthum eintsehen und, wenn er länger Zeit zur Berichtigung desselben verwenden wollte, sich auch noch überzeugen können, daß die bloße präcise Ausführung bei einem geschulten Chor in ziemlich kurzer Zeit und mit zerringer Mühe zu erreichen ist. So schwierig Bach für die Singstimmen zu schreiben erscheint, die Schwierigkeiten mindern sich dadurch, daß jede einzelne Stimme melodios geführt ist und aus sich selbst heraus zu einem musikalischen Verständniß der Intervalle führt, daß der Zanger auch bei den härtesten Dissonanzen den ihm waltenden Ton mit Leichtigkeit treffen wird — ganz anders, als bei manchen Reunern. z. B. bei Schumann, dessen A-capella-Quartette theilweise wirklich unfangbar sind, weil sie aus einer abstrakt musikalischen Verflechtung, nicht aus dem Gefühl für melodische Behandlung der Singstimme hervorgehen. Mit der Unfangbarkeit Bach's ist es nicht so schlimm, und ebenso haltlos ist der Vorwurf, daß er melodios sei. Vielmehr ist dies der Mangel Bach's, daß die Melodie bei ihm so viel gilt, daß die Harmonie zwar nicht aufgehoben, aber unauffällig an ihre äußersten Grenzen geführt wird und daß so eine Lurche und Spannung entsteht, die sich durch die vielfältigen Mittel, die Bach sonst noch anwandte, um die Härde und Erbarmenheit des Kirchenstils aufrecht zu erhalten, nicht ganz wegbringen läßt. Bei ihm verdingen sich die Stimmen zu dem scheinbar vermorenten Knäuel: jede sucht die andere an Kraft und Eindringlichkeit des Ausdruckes zu überbieten; jeder neue Gebote, den ihm der Dichter zuführt, ruft eine neue musikalische Wendung hervor: und bei all' dieser Spannigkeit doch die strenge Führung der Harmonie, die stetige thematische Entwicklung, die Einheit und das Weis- geht somit nicht verloren, aber wir bewegen uns bei ihm immer in der äußersten Reichheit, die nur denkbar ist: so erhält er uns in steter Spannung, er gönnt uns keinen mühsamen Genuss, aber diese Spannung ist die Spannung des Ideals.“

## Nachrichten.

In Berlin wurden in den Concerten des Bachvereins und des k. Domchors kürzlich folgende Werke angeführt: Lamentabatür Jacob von Morales. Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt“, Motette von J. Chr. Bach. „Die sieben Worte“ von H. Schütz. „Weid he uns“, und „Ich hatte viel Bekümmerniß“, Cantata von J. S. Bach.

Als Dirigent des im Frühjahr in Aachen stattfindenden Niederrheinischen Musikfestes ist Hr. Schaner gewählt worden.

In Düsseldorf wurde die Musik von Lauch zu Shakespeare's „Was ihr wollt“ angeführt und fand Beifall. Sie soll sich trefflich zur Aufführung in Concerten eignen.

Die Berliner Singakademie bringt am 12. Jänner ein Oratorium von Schachner zur Aufführung.

In Nagam soll dem Componisten Lisinsky ein Denkmal gesetzt werden. (Wer ist dieser Componist, was hat er geleistet? Wir bitten Jene um Nachricht, die Näheres von dieser seltsamen Größe wissen. D. R.)

Das Schicksal deutscher Musiker in Ungarn mag gegenwärtig kein beneidenswertes sein! Einem als Organist in einer größeren

Stadt Angestellten wurden, wie uns derselbe schreibt, binnen 14 Tagen viermal die Fenster eingeschlagen!

Das erste Gewandhausconcert dieses Jahres in Leipzig hatte eine großartige Pfyffognomie. Man gab von S. Bach einen Chor aus dem Weingartnerchoratorium, und ein Concert für 3 Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncelle und Contrabaß; von Händel eine Arie aus dem „Messias“; von Mendelssohn's Ouverture über Chor und Choral aus „Paulus“; von Beethoven die 9. Symphonie.

H. Marx'ner's neueste Oper: „Diana, der Sängerkönig“ soll in Paris aufgeführt werden. (In Wien wurde sie unter Edler's Direction zurückgewiesen, angeblich wegen des „unwahrscheinlichen Endes!“ D. R.)

Die „Naimische Zeitung“ enthielt kürzlich einen sehr gut geschriebenen „Brief“ von Ferd. Hiller über R. Wagner und seine neueste Profschüre.

## Wien.

Der „Sängerbund“ und der israelitische Gesangverein „Zion“ haben kürzlich „Viederholtes“ abgehalten, welche sehr beacht' gewesen sein sollen.

Der „Sängerbund“ ist so eben bemüht eine Einrichtung durchzuführen, nach welcher jene Männergesangsvereine, die sich ihm anschließen, jedem lebenden Componisten, von welchem sie eine Composition ausführen einen Gulden Honorar bezahlen. Der „Sängerbund“ hofft auf diese Weise dem Componisten eine Lanteme von mindestens 100 fl. zu sichern.

Die „Tonkünstler-Societät“ soll sechsen mit einer Umarbeitung ihrer Statuten beschäftigt sein.

## Concert-Ankündigungen.

Am 13. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. Hofopertheater: 1. Pfyffharmonisches Concert. (2. Enclos.) unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Dessoff (Mendelssohn, Ouverture zu Athalia. — J. Seb. Bach, Suite in D-dur — Händel, Arie aus Acis und Galathea (Herr Manerhofer) — Cherubini, Ouverture zu Medea — Schumann, Symphonie Nr. 1 in B-dur.)

Am 13. Jänner Nachmittags halb 5 Uhr im Saal des Hrn. Ehrbar Concert des Ehrenrängers Joh. Jac. Seifch.

Am 13. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Componisten Carl Goldmark.

Am 17. Jänner Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Violinisten Heinrich de Anna.

## Berichtigungen.

Aus Versehen uneres Zetters ist in der ersten Nummer dieses II. Jahrgangs die Jahreszahl 1870 fälschlich gesetzt. Wir bitten unsere Abonnenten die fatale 0 in 1 zu verwandeln.

## Briefkasten der Redaction.

H. G. in S. Wird wohl zu spät sein. Haben Sie Nr. 7 des vor. Jahrgangs übersehen, wo die „Anerk.“ schon einmal, freilich nicht so gründlich, gezeichnet wurde? Schreiben Sie mir darüber. — M. D. in R. Der betreffende Herr ist mittlerweile zu der ehrenwerthen Gilde der Zukunftsmäurer übergegangen, daher bei uns, abgesehen von anderen Umständen, nicht zu verwenden. Diese Sache hat übrigens heutzutage keine so große Wichtigkeit. G. R. lebt in Wien; Briefe an denselben übernehmen wir gerne. — H. in B. Wäre es nicht wenigstens möglich über die großen Productionen der Gesangsvereine, in welchen B. so einzig dasieht, bald Bericht zu erhalten? — E. B. in B. Willkommen!



# Deutsche Musik-Zeitung.

Abgedruckt von **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Döllinger Nr. 903. — Ausgabe: Rohlfahrt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesells & Waing,** vormals **S. F. Müller's Witwe.**  
 Abonnements: Für 1 Jahr (36 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1/2 R. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Gr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Gr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
 Einzelne Blätter 15 Gr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Die kleinen deutschen Souveräne und die Tonkunst. — Rezensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Vermischtes. — Zeitungs-  
 sachen. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

## Die kleinen deutschen Souveräne und die Tonkunst.

M. L. Die deutsche Musikzeitung hat neulich eine Correspondenz aus Coburg gebracht, die mich veranlaßt, Gedanken laut werden zu lassen, die mir längst schon das Herz beschwerten. Ich möchte deren Billigung nicht bloß im Interesse jenes Ortes wünschen, welcher uns seine künstlerische Physiognomie so ohne alles Erbarmen hat offenbaren müssen. Wenn ich daneben nämlich die erfreulichen Nachrichten halte, welche uns durch Ihr Blatt jüngst aus Freiburg im Breisgau und ganz zuletzt noch aus Glogau zugegangen sind, so werde ich über den Gedanken ganz traurig, wie wenig wir von den eigenthümlichen Mächten unserer politischen Zerissenheit in Deutschland — für die Kunst Vorteile zu ziehen wissen. Die Selbstständigkeit unserer kleineren und wirklich kleinen Souveräne, in politischer Hinsicht ist sie in vielfacher Weise auf Dornen gebettet, — warum bereitet sie sich in künstlerischer kein Rosenbett? Und wenn mittlere Provinzialstädte, unter dem Einfluß einzelner energischer Persönlichkeiten zu Sammelpunkten reinerer Kunstbestrebungen werden können, warum geschieht Ähnliches, nur Voltommerees nicht auch in den kleinen Residenzen und an den Höfen unserer Fürsten, wo doch musikalische Kräfte und Veranstaltungen schon vorhanden sind, welche dort erst gewonnen und zusammengebracht werden müssen? Der größere Vortheil liegt hier noch auf einer andern Seite, von welcher aus man in großen Städten mit wahrem Reid auf die kleinen Residenzen blicken möchte. Während nämlich an großen Plätzen das größere Publikum nur ganz allmählig für reineren Kunstgenuß gewonnen werden muß, folgt es an kleineren Höfen schon aus Pietät der Richtung, welche von oberher eingeschlagen wird, und wenn dort die Unternehmer genöthigt sind, oder sich wenigstens für genöthigt crachten, sich vom Publikum ins Schlepptan musikalischer Mode nehmen zu lassen, so zeigt das Publikum sich hier dankbar auch dann, wenn es um das Panner reinerer und edlerer Kunstbestrebungen gesammelt wird. Halten wir uns einmal an den Kunstbericht aus Coburg. Zur Unterhaltung eines stehenden Theaters werden dort laut Ihrer Correspondenz außerordentliche Geldopfer gebracht. Lage denn der Gedanke nicht nahe, die angewendeten Summen auf eine für die wahre Kunst erproblichere Weise zu verwenden? Das Publikum solch kleiner Orte mag nun wohl freilich vor dankbarem Entzücken außer sich sein, wenn ihm durch fürstliche Munificenz die Freude gewährt wird, an einer Reihe von Abenden virtuose Gesangsbrüder, da einen berühmten Tenor, dort wieder einen glänzenden Sopran anzuhören und damit dem Publikum großer Städte wenigstens auf Zeiten sich gleichgestellt zu sehen. Aber abgesehen davon, daß sich das Wohlgefallen an schönen Organen und ungewöhnlicher Bravour mit einem ganz unentwickelten Kunstverständniß sehr brüder-

lich zusammenfinden kann und meist eine sehr findliche Grundlage hat, wäre es denn nicht viel mehr durch das Interesse des Publikums geboten, dasselbe — mit viel geringeren Opfern! — zur Theilnahme an reineren Kunstbestrebungen heranzuziehen?

Wenn mich einmal ein nächtliches Traumgesicht zu einem kleinen deutschen Souverän machen sollte, ich wollte daran wetten, ich würde mir, da ich von Politik und Staatsdingen ohnedieß nicht viel verstehe, sogleich ein Programm für eine schöne musikalische Zukunft meines kleinen Reiches entwerfen und fröhlich an die Ausführung gehen. Vor allen Dingen würde eine dienliche politische Maßregel durchgeführt: die reisenden „Musiker mit den langen Haaren“, welche „in Zukunftsmusik machen“, fänden die Thore ohne Barmherzigkeit verschlossen. Wägen sie anderwärts Narren sein und sich zehn Jahre lang mit ganzen Rotenbergen udeden lassen, bis sie endlich merken, daß sie darüber das Nishma kriegen; in meinem Reich sollte Alles hübsch bei gesundem Verstand bleiben. Man möchte anderwärts die großen Schlachten der musikalischen Kunstwelt ansehen, nur unter meinen Augen nicht. Die Erfolge der endlich gewonnenen Siege sollten mir und meinem gereinen Volkchen schon zu Gute kommen, aber mein landesväterliches Herz ließe es nicht zu, daß sich meine Landeskinder erst selbst mit der Barbarei herumschlagen müßten. Bis es deutlich ermittelt wäre, was musikalischer Wobhsinn und was musikalischer Fortschritt ist, sollten sie mir mit solider, wahrhafter Speise versehen werden, daß es eine Art hätte. Die Execution würde einer Intendantur anvertraut, welche vor allen Dingen in der Ueberzeugung festgewurzelt wäre: die Kunst ist die Dienerin des Publikums nur dadurch, daß sie seine Freundin und Beraterin, nicht dadurch, daß sie das Kind seiner Laune und das Organ seiner Schwachheiten und Thorheiten ist. Opera-vorstellungen dürften nur aus dem Bereich wahrer und bewährter Kunstwerke genommen werden, welche nicht wie das meiste Neucere auf Befriedigung des musikalischen Nervencrizes berechnet sind, sondern auf Bedung und Vertiefung des musikalischen Verständnisses, — dabei würden die künstlerisch noch ungebildeten und Unentschiedenen doch immer ebenso gut ihre Rechnung finden wie die Geförderten und Eingeweihten. Ueberhaupt müßte mir das ganze Musikwesen im Bereich meiner Souveränität weder als Sache der Unterhaltung und des Zeitvertreibs noch als Mittel dienen, den Glanz meines Hofes zu erhöhen, sondern vielmehr als Stufe zur Erreichung würdiger Culturzwede. Ernst und Zusammenhang überall. In der Oper nur Gutes und Bewährtes, Keusches und in höherem Sinn Nationales, zugleich geeignet, das Verständniß der musikalischen Kunstgesichte anzubahnen und dadurch den Sinn gegen das Unorganische und darum Unhaltbare zu befehtigen. Und nur nicht bloß Oper und immer wieder Oper, sondern die Oper selbst, als das Greifbarere und durch Verzichtung der Phantastie und des Dramatischen Ansprechendere, doch auch als

das Mittel, um für reinere musikalische Schöpfungen, für das Oratorium, für die Symphonie (die musikalische Metaphysik), für die heilige, religiöse Musik empfänglich zu machen. Meine Musikern sollte wohl auch Liebhabereien kennen, aber vor allen Dingen müßte sie eine künftige Kunstschule großziehen, von welcher dann Licht und Leben auch auf Dilettantenkreise reichlich fließen müßte, eine Kunstschule nicht bloß in den Händen guter Praktiker, sondern unter der Leitung eines Künstlers von weiter und freier Bildung.

Was sagen Sie, wäre das nicht eine köstliche Herrlichkeit unter den Privilegien meiner kleinen Souveränität? Es ist freilich recht schade, daß das Alles nur Träume eines — Schwärmer's sind. Vielleicht aber finden Sie, daß diese Schwärmer'eien fast nach einer Weissagung besserer Zeiten aussehen. Bisher hat man noch Nichts davon gehört, daß kleine — oder auch große — deutsche Souveräne sich in musikalischer Beziehung an die Spitze ehlerer Kunstbestrebungen gestellt hätten.\* Sollte sich denn unter unseren deutschen Fürsten allen keiner finden, der den Muth hätte, auch in dieser Sache die Wege einer großartigeren deutschen „Politik“ zu betreten? Was für einen Dank könnte sich auch ein kleiner deutscher Souverän bei der Nachwelt erwerben, der es getrost wagen wollte, der hereinbrechenden musikalischen Barbarei seinen fürstlichen Willen entgegenzusetzen? Das wäre dann selbst für große „Metropolen der Intelligenz“ die heilsamste Lektion.

## Recensionen.

### a) Bücher über Musik.

Ueber Theater und Musik, historisch-kritische Studien von Alfred Fetz. v. Wolzogen. Weisau, G. Trendel. 1860.

Wenn ein Aufsatz der Tagesliteratur eine Sache behandelt die vielleicht nur einen kleinen Theil der Kunstfreunde und auch diesen nur für kurze Zeit beschäftigt und interessiert, so ist es eben auch natürlich, daß er gelesen, zurückgelegt und nicht wieder hervorgerufen wird. Wenn er jedoch ein allgemeineres Interesse berührt, ohne daß er einen Stoff verarbeitet, der nicht auch der Zeit anheimfällt und sich barm zu der langsameren Verbreitung auf dem Wege des Buchhandels nicht eignet, so thut es dem Leser immer leid ihn unter der flüchtigen dem Papierkorbe oder der Maculaturkammer anheim fallenden Masse verloren gehen zu sehen. Hat sich ein Schriftsteller daher schon durch eine Reihe von solchen Aufsätzen hervorgethan, so ist wohl kaum ein Zweifel, daß die Verlagshandlung, die es sich anlegen sein läßt, eine Sammlung derselben herauszugeben, auf unseren Dank gerichten Anspruch erweist. A. v. Wolzogen ist einer jener übrigen höchst achtungswerthen Tageschriftsteller, die sich im Allgemeinen über den Zeitgeist nicht ganz ins Klare gebracht haben, und im Sinne ihrer Zeit verständig und gerecht stehend das Beachtungswürdige von dem Verfehlten zu sondern wüßten. Er ist keiner der Referenten, die mit liebenswürdiger und harmloser Unbefangenheit wiedergeben, was vor dem Spiegel ihres Beobachtungsvermögens vorübergegangen. Sondern ein geistvoller Kämpfer, dem beim lauten Zuschauen das Ding zu arg geworden und der mit scharfen Blick das Schlagsfeld recognoscirt, wichtig drein haut und zum Schluß auch schon die Aachtoomer zu einer kräftigen besseren Ernte anstreift. Wenn wir die Aufsätze jetzt kurz berühren, erläßt uns der Leser aber wohl hinzuzufügen, welche wir zu den recognoscirenden, den polemischen und welche zu den reorganisirenden zählen. Die drei ersten geben uns Klare und concise Bilder von dem Zustande der Bühnen (Schauspiel und Oper zusammengefaßt) in Deutschland, Frankreich und England. In den beiden letzten Ländern nennt er uns alle ausübenden

den Künstler von Bedeutung und gibt in der Kürze den Inhalt der Hauptstücke an, die gefallen haben; bei uns wird diese Kenntniß vorausgesetzt und das Hauptgewicht liegt auf die kritische Beleuchtung der Richtung im Ganzen gleich. Hiervon ausgehend macht der Verfasser einen sehr beherzigenswerthen Vorschlag zur Rettung des classischen Repertoires für das deutsche Theater, dem wir mit dem Verfasser recht bald einen gekündeten Wägen wünschen, der ihn aus dem Dunstkreise der frommen Wänsche hervorjage und Gestalt gäbe. Eine solche Bühne würde gleich einem Sterne in die fernsten Winkel Deutschlands seine Strahlen werfen, dem Gründer die größte Ehre bereiten, die Künstler zu Mitbegründern einer späteren besseren Zeit der Wiebergeburt — einer deutschen Renaissance machen, und wenn auch nicht bei dem Durcheinander des unmittelbaren Publikums, so doch bei dem großen durch das ganze Land verbreiteten der wahren Kunstfreunde der innigsten Sympathien versichert sein können. Ueber Theatertitrit heißt Nr. 5, in der die allgemeine Kritik in ihrer Oberflächlichkeit kurz charakterisirt und dann sehr richtig gesagt wird, wie sie ihre Aufgabe aufzufassen habe, wenn sie Erfolg erzielen und zu dem wahren Einfluß sich emporzuschwingen wolle. Das Kritistiren geschieht aber freilich zu den schwierigsten Geschäften und erfordert ganz ungewöhnliche Geistesstärke und Unbefangenheit; es wird also trotz des eifrigsten Wänschens und der besten Rathschläge wohl kein Uten bleiben. Die drei folgenden Aufsätze sind gegen die Partei der Zukunftsmusiker gerichtet und für die geschriebenen, welche gerne einmal schwarz auf weiß sehen, was der gute, wahre Kunstsin schon aller Orten als sein Urtheil festgestellt hat. Unter dem Titel „die deutsche Musik in Italien“ wird ein kurzes Streiflicht auf ein ziemlich unbebautes und darum gleichgültiges Feld geworfen. „Der Versuch der Gesangskunst“ (ein ähnliches Thema hat der Verfasser in den Spalten dieser Zeitung mit nicht minderem Geschick bearbeitet) ist sehr zu beherzigen, wenn es auch augenblicklich den Schiffsbrüchigen kaum mehr helfen kann, als der Rath, den ein guter Doctor ihnen durch das Lesen der Brundung zuzurufen sucht. Die Stimmen und vereinzelten Warnungen sind indeß Verflüchtigungen und Vorbote einer nahenden besseren Zeit. Den Schluß machen zwei Denksteine, die er lebenden Künstlerinnen — und zwar auch einer Tänzerin — gesetzt hat, die wir beide nicht kennen, jedoch in der Folge kennen zu lernen uns freuen. Des Verfassers ferniger, von Schlagwörtern wimmelnder, trotz dessen aber im Fluß ununterbrochener Styl, dessen ernster Gehalt oft in den elegantesten Staat gekleidet erscheint, ist bekannt. Wen es interessiert dem theilen wir mit, wo die Kritik gestanden haben. In der Augsburger Allg. Ztg. I, VI, VII, VIII, der Europa I, dem deutschen Theaterarchiv III, V, den Recensionen IV, IX, X, XI und XII scheinen neu oder doch neu bearbeitet.

Don Juan, Oper von Mozart. Nach dem Italienischen des Lorenz da Ponte, für die deutsche Bühne neu bearbeitet und mit vollständigem Scenarium versehen von Alfred Fetz. v. Wolzogen. Deutsche Schaubühne. Heft IX, 1860.

Daß die erste deutsche Oper von den bedeutendsten Köpfen ausgetzt worden, ist nicht mehr wie billig und natürlich; wunderbarer und ein bedentendes Zeugniß der Gleichgültigkeit, mit der das deutsche Volk die schönsten Blüten der Kunst, die feine ureigste ist, behandelt, ist aber darin zu erkennen, daß vor kurzem erst das ursprüngliche Textbuch zum Don Juan aufgefunden wurde und von dem Verfasser — hauptsächlich zur Verbesserung des hergebrachten, in vielen Stücken mangelhaften und falschen Scenariums — benutzt werden konnte. Trotz der schätzenswerthen Beiträge von Rätzsch, Weissfog, Weber, Gotke, Kugler, Lobe, Dr. Viol u. A. ist es dem Verfasser gelungen, in seiner kürzlich erschienenen Broschüre höchst Interessantes und Neues über den Don Juan zu bringen, und die vorliegende Bearbeitung des Textes ist als eine praktische Ausführung des dort Aufgestellten und zum großen Theil auch einleuchtend Gerechtfertigten anzusehen. In Rücksicht auf die Uebersetzung dankt uns diese selbst vor der des Dr. Viol, obwohl sie zuweilen weniger glatt fließt, der Vorzug zu verdienen. Einmal aus dem praktischen Grunde, daß sie sich wo es thunlich an die bekannten genauer anschließt, sodann aber, weil sie wörtlicher ist und

\*) Daran sind hauptsächlich die Musiklehrer schuld, welche man an den „Bühnen“ zum Unterricht fürstlicher Kinder anstellt. Bisher hat man noch nichts davon gehört, daß ein solcher Musiklehrer die Verantwortlichkeit seiner Zügelung der Kunst gegenüber auch nur begreift, geschweige denn ihr gemäß handelt. D. R.

dem Original bis in die Einzelheiten hinein näher rückt. Bei der Bearbeitung des Schlußes und der Kirchhofscene sind wir freilich nicht der Ansicht des Verfassers, doch begeben wir uns einer Kritik, weil die uns hier entgegengetretene Auffassung jedenfalls vor der schon erwähnten, vorgeschlagenen und theilweise zur thatsächlichen Ausführung gekommenen den Vorzug verdient. Man könnte sich zwar, so dünkt uns, schon ohne Weiteres auf die Seite des Componisten stellen; allein zur Zeit ist die Ansicht, daß Mozart's Schluß ein verkehrter, eine so allgemein verbreitete und angenommene, daß ihr nur durch eine eingehende und überzeugende Analyse und Commentar in sich enthaltene Rechtfertigung desselben mit Erfolg entgegengetreten werden könnte. Ohne eine solche wäre aber die Kritik einer Bearbeitung desselben zum Mindesten — überflüssig.

Der Geist der Tonkunst von Dr. L. Nohl. Frankfurt a. M., J. D. Sauerländer 1861. (246 S.)

Den besten Beleg dafür, daß wir uns dem Gebiet der Aesthetik noch der Anfüllung so mancher Lücke entgegenzusehen haben, geben uns die große Anzahl von Werken dieser Richtung. Eine Periode des reichsten Schaffens (Haydn, Mozart und Beethoven) ist vollständig abgeschlossen, auch die Zeit des Eigenthums unter dem Portritt Schumann's, Mendelssohn's, Schubert's und Chopin's ist unseres Erachtens bereits als beendet anzusehen. Es ist also ohne Zweifel jetzt der rechte Zeitpunkt für die Wissenschaft, sich des Materials zu bemächtigen, gekommen. Es dürfte sogar Wunder nehmen, daß nicht früher schon viel bedeutendere und nicht namentlich zahlreichere derartige Beiträge erschienen, und erklärt es sich wohl nur aus dem praktischen Umstand, daß das lesende Publikum sich jetzt erst dafür zu interessieren und darnach zu fragen beginnt. — Das vorliegende Stück gibt uns in 12 Abschnitten, die ebenso vielen (in Heidelberg wahrscheinlich, wo der Verfasser Dozent der Musik ist) gehaltenen Vorträgen entsprechen, die Lebensgeschichte des Geistes der Musik. Der erste heißt „Kunst und Religion“, und benutzt mit dieser Ueberschrift den sehr richtigen Standpunkt des Verfassers an, der die Musik, wie überhaupt die Künste mit den metaphysischen Beziehungen in Verbindung gebracht wissen will. Um dieser hohen Auffassung gerecht zu werden mußte er auf das Gebiet der Philosophie zurückgehen, wozu ihm zu folgen, so sehr uns unsere Meinungsverschiedenheit in manchen Punkten dazu reizt, wir jedoch außerhalb des Interesses einer Musikzeitung finden. Wir beschränken uns ganz in der Kürze einige Punkte festzustellen, die dem Leser sein sollen, was dem Geographen die verneinten Orte des zu Grunde liegenden trigonometrischen Reges. In Palästina Orlando Lassus sieht er die Kunst im Dienst der katholischen Kirche deren höchste Weihe erhalten; Bach und Händel erfassen die Religion nicht mehr als ein, nur einer koste zugängliches Mythen, sondern als Gemeingut aller ihr Zugehörigen. In Haydn, Mozart und Beethoven — und hier schließt das Buch ab — aber verläßt die Kunst den Boden des Mythos. Das Göttliche wird nicht als ein Fremdes, ausserhalb der Welt Eigendes betrachtet, sondern kehrt hier ein und durchbringt das Irdische. In Haydn wiegt das unsefange Sinnliche und der Formalismus noch vor, in Mozart's Freundlichkeit und Liebe athmenden Werken wird das Irdische von dem göttlichen Hauche am Vollkommenen durchdrungen, während Beethoven, wenn schon er in der überwiegenden Anzahl seiner Schöpfungen den Gipfel derer Vollenbung erreicht hat, in seinem Streben nach einer in sich selbst nicht gefundenen Befriedigung, die vollständige Congruenz zwischen Form und Inhalt zum Schluß im Gegenfatz zu Haydn nicht dem Formalismus, sondern dem Spiritualismus theilweise opfert. Soll die Musik noch einen der früheren ähnlichen Aufschwung erreichen, so müßte einem solchen eine neue Weltanschauung zu Grunde liegen und diese sich also erst vollständig entwickeln. So sehen wir uns zum Schluß an die große Frage herangebracht, die unsere Zeit bewegt, ob es eine Auffassung des Außerirdischen gibt, die die Vollkommenheiten der christlichen in sich faßt, und die offenen Abgründe, die dort der Glaube ausfüllt, zu überbrücken weiß? Da die Kritik nicht weiter zu gehen braucht, als das Buch, dessen wegen allein sie ja in Bewegung gesetzt ist, so

schließen auch wir hiermit ab. Jedenfalls ist die Richtung des Verfassers eine hohe, sein Ordbaute ein großer und seine Aufschauung eine weitreichende. Wenn er wahrscheinlich in Rücksicht auf das Publikum das rein Musikalische fast gar nicht behandelt, so hat ihn diese Beschränkung auf das Gebiet der philosophischen Aesthetik zuweilen — so scharf es uns — den Boden unter den Füßen verlieren lassen. Im geschichtlichen Thatsächlichen schließt er sich einfach an Correspondenzen wie Zahn und Marx an. Das Buch ist leicht und auch, soweit der Stoff es zuließ, gefällig geschrieben und liest sich angenehm. Es mag diejenigen, die über das in der Kunst Genossene nachzudenken lieben und auch einer allgemeineren Auffassung zugänglich sind, empfohlen sein.

#### b) Compositionen für Orchester.

C. Ph. Emanuel Bach. Vier Orchester-Symphonien, componirt 1776. Nach der in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Componisten. Partitur und Stimmen, Nr. 1, D-dur. Preis der Partitur 1 Thr. Leipzig und Berlin, C. F. Peters.

S. B. Die vorliegende Symphonie ist dieselbe, welche jüngst in Leipzig zweimal unter allseitigem Beifall aufgeführt wurde und sich nimmehr sicherlich überall einbürgern wird. Von den vielen Bemerkungen die sich uns beim Anblick dieser eigenthümlichen Partitur aufdrängen, wollen wir vorerst nur die aussprechen, daß der im deutschen Volk schon erlangte und noch weiter zu erlangende Erfolg derselben einen deutlichen Beweis liefert, wie es nicht absolut notwendig sei, daß ein Werk alle Eigen- und Errungenschaften der Neuzeit in sich trage um den jetzt so empfindlich gewordenen ästhetischen Sinn anzusprechen, — daß vielmehr nur Gesundheit und eine gewisse Genialität sich in den betreffenden Werken aussprechen müssen, wenn man sich an ihnen erfreuen soll, und daß man in diesem Fall sich recht gern in Zeiten zurückersetzt, wo die Werke der Musik noch nicht jenen hohen Geistesflug aufweisen, oder jenen ausgebildeten Organismus darstellen, die man nach Beethoven's gewaltigen Schöpfungen als unerlässliche Eigenschaften eines Orchesterwerks anzusehen sich veranlaßt fühlte.

Ja! Gesund, originell und genial muß diese Em. Bach'sche Symphonie gerade jetzt erscheinen. Sie belehrt uns, mit wie einfachen aber süßen Strichen ein Meister malt, wenn er auch den ganzen künstlichen Apparat einer späteren Zeit noch nicht verwenden kann. Es verlohnt sich daher wohl der Mühe, daß wir in D. M. eine Schilderung dieser Symphonie geben, so weit dieß dem Wert und der Feder möglich ist. Das Außerliche betreffend, sei zuerst bemerkt, daß sie aus drei mehr oder weniger ausgeführten, und im Zusammenhang fortzupielenden Sätzen besteht: ein m Allegro di molto, D-dur alla breve, einem Largo merkwürdiger Weise in Es-dur  $\frac{3}{4}$ , lebend, und einem Presto, D-dur  $\frac{2}{4}$ . Der erste Satz ist der ausgeführteste, ja er nähert sich schon ziemlich unseren Begriffen eines ersten Allegro, wenn auch Alles noch mehr andeutend als ausgeführt erscheint. Wir sehen einen Hauptfatz, das eine Seitenfatz in der Dominante, beide gefolgt von Tutti's; eine Wiederholung des ersten Theils findet nicht statt, vielmehr schließt sich fast gleich der zweite an, indem der Hauptfatz in der Dominante auftritt. Es folgt eine ziemlich angedeutete Durchführung, doch ohne sonderlichen contrapunktlichen Aufwand, und dann wiederholt sich das Wesentliche des ersten Theils, mit Uebersetzung des in der Dominante Gesungenen in die Tonika. Statt eines wirtlichen Schlußes führt das Streichquartett sich auf einmal unisono in das tiefe b, und eine pp Stelle von 6 Takten führt auf einen Schluß in Es, worauf das Largo in dieser Tonart ansetzt. Dieses 27 Takte lange Stück bringt einen Gesang der Viola und des Violoncell's (Soli) welcher in der zweitoberen Octave durch zwei Flöten verdoppelt ist. Ohne irgend einen Mittel- oder Seitenfatz zu enthalten, endigt dieses Largo mit der Halbconzert in D-moll, und es schließt sich sofort das Presto an, welches aus zwei Theilen besteht, die beide wiederholt und durch ein Coda dem Schluß zugefügt werden. Dieß die äußere Form, welche schon manches Ueberraschende aufweist. Das Wirftame des Werks, welches außer dem Largo keine einzige förmliche Melodie ent-

halt, sondern Gänge und Bassagen, liegt in dem eigentümlichen Harmoniefolgen, dann in der Leichtigkeit und Freiheit der Anlage, in der Lebendigkeit der Haltung, die nirgends Langweile aufkommen läßt. Schon der Hauptsatz des ersten Allegro mit seinen zweimal sieben Takten (das Thema bewegt sich zuerst in D-dur, und wird dann in H-moll wiederholt), dann mit seinem dritten Eintritt in G-dur (vier Takte) worauf das Tutti mit dem verminderten Septimaccord auf das einsetzt, ist so frapant und doch so natürlich dabei, daß der Hörer sofort gefesselt ist, und nur mit gespanntester Aufmerksamkeit den Dingen folgen wird, die da kommen sollen. Und in dieser großartigen Leichtigkeit, dieser Naivität und Keckheit, die sich nirgend einen Zwang aufsetzt, geht es fort. Unter den verschiedenen eigentümlichen Zügen des alten Meisters wollen wir nur aus dem ersten Satz noch hervorheben: die Unisonogänge Seite 9 und 15:

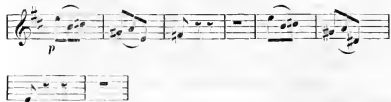
Seite 9



dann die merkwürdigen Eintritte der Bläser in C (nach A als Dominante von D), dann in D (nach jenem C als Dominante von F) Seite 10.

Nächtlich ist das dreistimmig gehaltene Largo in seiner feierlichen Ruhe, in d mit seiner uns zwar natürlich voroco erscheinenden, aber doch so freundlich ansprechenden Melodie.

Wie der Blitz schlagen nun die Sechszehntel des Presto herein, im 30. Takte plötzlich mit einer Generalpause auf dem E-dur-Accord endigend. Wie eine Frage, was nun weiter geschehen solle, klingt das folgende Unisono der Streicher:



aber die auf dem Secundaaccord d e gis h wieder hereinströmenden Sechszehntel der Violinen schneiden die Frage ab, und mit der höchst merkwürdig wogenden durch die immer anders fallenden Accente humoristisch wirkenden Passage der Violinen:



schließt der erste Teil, der im zweiten sehr knapp gehaltenen ein würdevoll Gegenbild erhält. Wir können uns nicht enthalten noch den Unisonogang des Coda's hier abzuzeichnen, mit dem das ganze Werk originell genug abschließt:



Indem wir diese Symphonie und die noch folgenden nachdrücklich den deutschen Dirigenten zur Berücksichtigung empfehlen, müssen

wir nur noch schließlich bitten, dabei nicht, wie es so oft geschieht, an Allongepetite und Bopz zu denken, und zu meinen, man müsse solche Kunst recht in Schulfornen, mit mehr lächerlicher als sonstiger Gravität zu Gehör bringen. Das wäre der sichere Tod für das höchste Werk, welches vielmehr den freien heiteren aber zugleich sinnigen Lebemann ausdrücken muß, wenn es richtig aufgefaßt gegeben wird.

Ligt's gesammelte Lieder in sechs Hefen. — Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt.

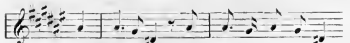
v. Br. Daß uns Ligt's Thätigkeit als Componist als eine verlorene erdchein, daraus werden wir freilich nie ein Hehl machen. Ungleich läugnen wir aber auch nicht, daß uns manche seiner Productionen immer noch eher zu interessieren vermögen, als jene der flachen, ehrbaren Mittelmäßigkeit, weil sie uns als psychologische Erscheinungen merkwürdig sind. Eine gewisse Objectivität des Schaffens ist freilich das höchste Kennzeichen des Genie's. Gleich diesen Höchsterfällen aber, die wir eben Genie's nennen, zeigen auch die ganz Keeren eine ähnliche, jedoch fatale Objectivität; ihr subjectives Ich ist an ihren Hervorbringungen ebenfalls entweder gar nicht oder in laum wahrnehmbarer Weise beteiligt, nicht aber, weil es mit angeborner Freiheit im Dienst des Göttlichen, des Guten steht, sondern weil es in angeborner Unfreiheit an das eben geliebte Gezeig mit dogmatischer Startheit von vornherein gebunden ist. Zwischen ihnen nun stehen die Kunsttalente, welche nicht Kraft und Reichthum genug besitzen, um entweder den Inhalt ganz in Form aufzulösen zu können, oder die Form ganz mit lebendigem Inhalt zu erfüllen, und die genialen Persönlichkeiten, welche im Gegenfasse zu dem eigentlichen Genie — von dem Gezeig ganz losgelöst, eine Welt aus sich heraus zu bilden getrieben sind, die mit der wirklichen kaum mehr irgend zusammenhängt und die uns einerseits eben so sehr mit Entsetzen und Abscheu erfüllen, wie sie andererseits als Phänomene unsere Aufmerksamkeit wenigstens vorübergehend erregen muß. Wenn die Natur so glänzende Gaben verliehen hat, wie Ligt, der wird die Spuren derselben in all seinem Thun, wenn es auch noch so weit von dem eigentlichen Mittelpunkt seines Wesens abirrt, erkennen lassen.

Wir erinnern uns, einmal irgendwo gelesen zu haben, „über Ligt's Lieder wären Freund und Feind einstimmig“, eine Bemerkung, die offenbar in negativem Sinne ausgesprochen war. Wir können aber diese Meinung doch nicht so unbedingt theilen und gerade zu diesen Liedern haben wir uns im Ganzen in ein leidlicheres Verhältnis zu setzen vermocht, als zu irgend einer andern Production Ligt's. Die anschwärmende Subjectivität des Schöpfers der symphonischen Dichtungen gewinnt hier schon durch den concreten Stoff, dem sie sich zu assimiliren freibt, einen etwas festeren Halt, als den sie sonst zu erreichen vermag. Dabei beruht freilich der Reiz, welchen manche dieser Compositionen auf uns ausüben, nicht minder auf jener subjectiven Wahrscheinlichkeit, die zwar von objectiver Wahrheit und Schönheit sehr weit entfernt ist, uns aber doch als Ausdruck individueller Lebendigkeit in Spannung und Antheil versteht. Es gehören diese Lieder allerdings überwiegend in die Reihe der „interessanten“, „geistreichen“ Productionen und gerade vom Liede fordern wir ganz andere Eigenschaften, aber interessant sind sie der Mehrzahl nach und nicht immer in schärfstem Sinn, ja der Pulsschlag ächter Empfindung dringt uns aus ihnen durch alles Raffinement der Reflexion hindurch mitunter beweglich genug zu Gemüth. Zwar ist unter all diesen Gebilden kaum eines, an dem man völlig reine Freude haben könnte, zwar drängt sich uns des häßlich Verzerrten sowohl, wie des völlig Trivialen nur zu vieles auf, aber zugleich begegnen wir einer Fülle wirklich bedeutender, ja schöner Züge, welche uns eine, wenn auch nicht reine, so doch reiche und mächtig bewegte Natur offenbaren, und wenn sich die Flutten von Süß- und gebrauntem Wasser, die wir allerdings zu durchschiffen haben, einmal zertheilen, so hören wir in der Tiefe auch den fastlichen Quell rauschen, und sehen uns ein amnthiges Bild aus seinem reinen Spiegel entgegen bliden.

Wir lassen uns an dieser allgemeinen Charakteristik genügen, indem jeder Gebildete, der sich mit diesen Liedern beschäftigen will,

leicht die Goldhörner aus dem bloß glühenden Metallhaub herausfinden wird. Das Vorwalten geistreiter Schein-Sentimentalität, die Neigung zu rein äußerlichen Tuschbübereien, der Mangel an specieller Erfahrung u. dgl. m. kann ohnedieß Niemand entgehen. Aber einen gewissen gestifteten Anbruch, eine starke Stimmung, ein glänzendes Colorit wird man in manchen dieser Gefänge auch nicht vermissen. Wir nennen nur: 1. B. den „König von Zulte“ im ersten, den „einfamen Nichtenbaum“ im 3. Hef; für die symbolische Musik solcher und ähnlicher Gedichte stehen V. H. V. sehr feine und eigenthümliche Klänge zu Gebot; eben so gelingt ihm minuter das ganz Schlichte, Einfache, wofür das „Beikden“ im 6. Hef als Beispiel dienen mag. In den mittleren Regionen aber, wo es zunächst auf ein Anzehrmen voller (künstlerischer) Sittlichkeit ankommt, werden wir zwischen dem Ueberflüchtig-Gestaltlosen und den Triviaten (man sehe 1. B. die französischen Lieder mit Ausnahme des ersten oder „du bist wie eine Blume“) hin- und hergeschaukelt.

Sehr omniaß beginnt die Sammlung mit „Wignons Lied“, wo V. H. V. so declamirt:



Kannst Du das Land, wo die Citronen blühen

und auch der weitere Fortgang und nicht sehr erbaut:



im dunkeln Land die Gold-orangen glühen

Wer sich aber dadurch nicht abschrecken lassen und weiter klärtren will, wird, wenn er nicht zu den Absoluten gehört, sich doch nicht ganz unbeliebt finden, wenn auch gerade die letzten Nummern des sechsten Hefes dafür sorgen, daß er es ohne ein bedauerndes Verlangen nach einem siebenten schließt.

**Sammlung ungewählter vierstimmiger Gefänge für Männerstimmen, herausgegeben von Hr. Hof. K. u. K. u. K. Zweite vermehrte Auflage. Verlag von Carl Göpel in Stuttgart.**

S. Die Sammlung dieser Gefänge, zunächst für die oberen Classen höherer Lehranstalten, Gymnasien, Seminarien, Reals- und Gewerbeschulen, so wie für akademische und andere Gesangsvereine herausgegeben, läßt eine sorgfältig erworbene Hand namentlich im Hinblick ihrer Bestimmung für die singende männliche Jugend in musikalischer und textlicher Beziehung wahrnehmen. Originalgefänge und Arrangements sind mit Geschmack und Kenntniß der vorzüglichsten und theils besten Autoren, die für Männergesang schrieben, entnommen, je nach ihrer poetischen Inhalt gerichtet und in 172 Nummern geordnet. Findet sich auch Manches bereits in anderen Sammelwerken, so wird doch gewiß jeder Dilettant auch seinen besonderen Zweck des Entschendens in dieser Sammlung finden.

## Locales.

Concerte. (Philharmonisches. Goldmark. De. Aina.)

S. B. Die Räume des Hofoperntheaters waren vorigen Sonntag um die Mittagszeit abermals von dem musikalischen Publikum unserer Stadt vollständig besetzt, und kaum hat je eine Concertunternehmung sich eines so empfindlichen und dankbaren Publikums zu erfreuen gehabt als diese philharmonische seit der Zeit, wo sie auf die Bretter überfiedelte, welche die Welt bedeuten. Das Programm des heute zu beschreibenden Concerts war in sofern sehr gut entworfen, als das Hauptgewicht entschieden auf Instrumentalmusik gelegt, und der Gesang, welcher eigentlich immer die schwächere Seite unserer Concerte, nur durch eine Nummer und überdies g. v. vertreten war. Die Ausführung sämmtlicher Nummern war eine technisch tadellose, ja sie erhob sich stellenweise zu einer auch die Forderung der bloßen getreuen Wiedergabe übersteigenden künstlerischen Wärme. War es,

daß Herr Hellmesberger jun. sich wieder an der Spitze der ersten Violinen befand (bei dem ersten Gehn hatte er sich leider, wir wissen nicht aus welchem Grunde fern gehalten), oder waren die creditirten Musikstücke unserer Kärnthnertheaterorchester besonders zuzugend, — genug, es zeigte sich Leben und Wärme, welche sonst manchmal vermisst wurden. Gleich die Ausführung der prachtvoll gefärbten, bei aller Modernität der Instrumentation doch antik klingenden Ouverture zu „Atalia“ von Mendelssohn zeichnete sich durch große Präcision und Schwung aus. Die Figuren der Violinen durchschossen wie rothe gezeigte Blitze die Reihen des Orchesters und es schien als ob nur Einer spielte, so klappte Alles zusammen. Das königliche Werk brachte sofort die beste Stimmung in das Auditorium. Die hierauf folgende in Wien noch nie gehörte S. Bach'sche Orchester-Suite in D-dur mochte nach einem so prächtigen Glanzwerke moderner Kunst bei Manchem von vornehmer Bedenken erregen, ob dergleichen sich noch als genießbar herausstellen werde. Aber, o Wunder! — und unsere Hand schreibt es mit Freude nieder —: gleich die „Ouverture“ erregte gespannteste Aufmerksamkeit, eine geschmackvolle Wahl der Stridanten bei den Violinen und der Betonung that das ihre, und sie wurde mit lebhaftem und unbehaltendem Beifall aufgenommen. Das zweite Stück aber („Air“), sehr gefangvoll gespielt und durch einige gut angebrachte Crescendos und Decrescendos belebt, schlug so ein, daß sogar eine Wiederholung (!) widerstandslos begehrt und gestattet wurde. Auch der dritte Satz („Gavotte“) mit seinen humoristischen Wendungen und Schläffen gefiel sehr, während die beiden letzten („Boutre“ und „Sigue“) wegen zu knapper Haltung und gegen die anderen Sätze unverhältnismäßiger Kürze weniger Anklang finden konnten. Im Ganzen hat Bach hier einen Erfolg erungen, der beweis, daß eine sinnige und geschmackvolle Ausführung die angebliche „Ungehörbarkeit“ solcher Musik sofort aufhebt, ja lebhaftesten Antheil hervorgerufen kann und muß, stünde auch die vorzüglichste moderne Musik mit allem ihrem verjährtesten poetischen Lust daneben. Herrn Desjoff aber, der diese kräftige Pflanze auf den etwas unangünstigen Wiener Boden mit Glück und Geschick übersetzte, sei hiermit für diese künstlerische That der wärmste Dank gebracht; ebenso Herrn Hellmesberger, dem trefflichen Interpreten einer Bach'schen ersten Geigenlinie! — Herr Mayerhofer, welcher hierauf die bekannte Vagarie aus Kreis und Galathea von Händel sang, hatte insofern einen schweren Stand, als noch viele Musikfreunde sich lebhaft der genialen Leitung Staudigl's in diesem Cabinetstück einer originellen Arie erinnern. Dello erfreulich war die Wahrnehmung, daß dieser gebildete Sänger den gefährlichen Vergleich durch unläugbar treffliche Methode, namentlich durch die schöne Verbindung der Töne, und durch eine klugvolle Stimme wenigstens unschädlich machen konnte. Eine tüchtige Leistung bleibt immer höchst anerkennenswert, selbst wenn sie von einer anderen überstrahlt wird. — Die sehr bekannte Cherubini'sche Ouverture zu „Medea“, deren Mittel häufig mehr äußerlicher Natur sind, und der eigentlich eine ausnehmende breite Melodie fehlt, wurde sehr kräftig und mit Schwung gespielt, wollte aber nicht recht zünden. — Die letzte Nummer des Concerts war die bisher in Wien nur zweimal, und zwar vor einigen Jahren ziemlich übel ausgeführte B-dur-Symphonie von R. Schumann, welche diesmal mit größter Aufmerksamkeit und mit empfindlicherem Sinn für die vielen darin enthaltenen Schönheiten angehört wurde. Niemand, dem dieses Werk in solcher Ausführung, wie die vom Sonntag entgegenkam, wird jetzt mehr in Abrede stellen, daß ihm ein Phantasie-reichthum und ein Reiz des Colorits innewohnt, welche geeignet sind den Schicksalssinn lebhaft anzuregen. Nur darf man freilich nicht den Maßstab einer Beethoven'schen Symphonie anlegen. Die stierleinlich-menschliche und zugleich das All der Welt einschließende Bedeutungsamkeit einer Musik wie die Beethoven's erscheint eben als ein Licium, und man begehrt ein Urrecht am Künstler, wenn man ihn betrachtet oder geringdacht, weil ihm nicht eben soviel verliehen ist. Muß man auch jedenfalls Schumann's symphonische Leistungen weit unter die Beethoven's stellen, so folgt daraus noch nicht, daß sie nicht auch einen Platz in der Musik-Wal-

halla einnehmen dürfen. Macht uns die B-dur-Symphonie dieses Componisten auch mehr den Eindruck traumähnlich vorüberziehender Bilder, oder einer ausdrucksvollen melodramatischen Musik, weniger einer Symphonie, so wird doch jeder Unbefangene sich solchen Eindrücken hingeben dürfen ohne Schaden für sein ästhetisches Gefühl, ohne die Auffassungsfähigkeit für das wohlthätig Große dabei zu verlieren. Ein Blick aber auf das, was neben Schumann in seiner Zeit auf dem Felde der Orchesterkunst noch nicht geleistet wurde, und worin entweder nur das Gräßliche, oder gar nichts zum Ausbruch kommt (Mendelssohn nehmen wir natürlich für, den übrigen auch eigentlich ein Vorgänger Schumann's war, auch von Gade's reizenden Gebilden sehen wir ab), so erklärt sich die Präponderanz Schumann's zur Genüge.

Wir haben nun eines Concertes zu gedenken, welches der Componist Carl Goldmark gab, und worin er blos eigene Compositionen vorführte. Unsere Leser erinnern sich vielleicht, daß wir im vorigen Jahre (in Nr. 2) ein Clavierquartett von demselben ziemlich streng beurtheilten. Wir haben seitdem in Erfahrung gebracht, daß dieses Werk aus früherer Zeit stammt, und daß der Componist sich seitdem bedeutenden ersten Studien hingegen habe. Demnach betraten wir den Concertsaal mit nicht geringen Erwartungen, können jedoch leider nicht beifügen, daß wir ihn mit entsprechender Befriedigung wieder verließen. Doch wollen wir gleich von vornherein darauf hinweisen, daß es immer eine mißliche Sache bleibt, so viele Werke eines und desselben Composers hintereinander zu hören, und den flüchtigen Eindruck in ein Urtheil zu verwandeln. Am besten geschieht uns das an der Spitze des Concerts stehende Streichquartett, von dem Hellmesberger'schen Quartett mit sichtlichem Fleiß gespielt. Viel Talent, tüchtige Studien, entschiedenes Verschmähen jeder Wirkung durch Banalität der Melodie, auch nicht geringe Spuren von Eigenständigkeit, — diese Eigenschaften imponirten auch uns ohne Frage. Beethoven's letzte Quartette scheint der Componist sehr fürdri zu haben, ohne daß wir jedoch Plagiate oder auch allzuviel Barockes oder Unzusammenhängendes nachweisen konnte. War nun dieses Quartett, nach dessen Adagio der Componist schon „gerufen“ wurde, die einzige vorgesehene Composition gewesen, so hätten wir den besten Eindruck mit hinweggenommen. Nun kamen aber noch sechs Clavierstücke, zwei Veder, und ein Claviertrio, welche Menge in dem Hörer notwendig die subjective Seite des Eindrucks verstärken, und das objective Urtheil erschweren mußte; uns wenigstens schwand die gute Meinung und das Interesse, welche wir nach dem Quartett gewonnen, fühlbar von Nummer zu Nummer, und wir können uns diese Erscheinung, da wir objectiv keinen bestimmten Mangel anzugeben wußten, nur durch die Ueberfälligkeit mit einer individuellen Künstlermeinung erklären, deren Physiognomie und zwar Anerkennung abnötigt, aber in keiner Weise unsere Sympathie erringen konnte. Sollen wir diese Physiognomie genauer bezeichnen, so müssen wir vorerst ein gewisses übertriebenes Pathos, ein Ach und Weh, dessen Grund und Beredrigung uns nicht ganz einleuchtet, ein gewisses orientalisches Feuer, das uns mehr sinnlich als geistig erscheint, als Hauptzug bezeichnen. Für eine gewisse Ueberchwänglichkeit, Unruhe und fieberhafte Lebhaftigkeit besitzte die Aesthetik kein geeignetes Wort. Von den Clavierstücken, welche von einer talentvollen Schürlerin des Concertgebers, Fräulein Vetterheim, mit kräftigem gut männlichem Anschlag, sehr ausgebildeter Technik und richtigem Verstandniß vorgetragen wurden, gefielen uns noch am besten das mit drei Kreuzen bezeichnete, dann ein melodisch gehaltenes „Bräutlich“, und „Troßlos“, wozu letzteres Stück von interessanter Haltung ist, nur, wie uns scheint, dem Titel nicht entspricht, da sich noch viel zu viel Energie darin kundgibt. Ein „Scherzo“ erschien uns unbedeutend, das „Kinder auf dem Rasen“ verständlich, zugleich monoton und unschön, eine „Toccata“ ebenfalls ihrem Namen nicht entsprechend, weil zu bunt und vielgestaltig. Zwei Lieder, gesungen von Fräulein Jacquet, enthielten des Anspruchsollen, Uebertriebenen, auf äußerlichen Effect berechneten mehr, als wir, in dieser Musikgattung besonders, vortragen mögen. Ueber das Claviertrio schließlich bemerken wir gar kein Urtheil mehr abgeben zu mögen, da die Stimmung

mit der wir es aufnahmen, schon zu getrübt war, um eine unbefangene Meinung sich bilden zu lassen. Wir erinnern uns auch nur deutlich des Adagio's, in welchem chromatische Melodien à la Wagner hervordringend wirkten. Das Trio wurde von Herrn Epstein, wie es schien mit großer Vorliebe, gespielt. — Indem wir schließlich notiren, daß der Componist mit Beifall förmlich überschüttet wurde, glauben wir nicht unterlassen zu dürfen, die eifrige Mithätigkeit leicht erkennbarer Collegen zu erwähnen.

In dem Violinisten Herrn Heinrich de Ahna, welcher vorgelesen ein Concert gab, lernten wir einen sehr schätzenswerthen Künstler kennen, dem wir hoffentlich öfter in guten Concerten begegnen werden. Die Fertigkeit und Reinheit, der schöne Strich und innige, dabei lebhaft vorgetragen, das stets richtige Herausfinden der Pointen und andere Vorzüge, die er in dem Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts und der Violinstimme der Schumann'schen D-moll Sonate entwickelte, sind um so bemerkenswerther und das Talent des Künstlers bezeichnend, als derselbe, wie wir hören, erst kürzlich wieder aus anderer Thätigkeit zur Tonkunst zurückgekehrt ist, — er war 6 Jahre Officier in österreichischen Diensten. — Mitwirkende in diesem Concert waren Fräulein Gieseler, welche den Clavierpart des Concerts und der Sonate mit bedeutender Sicherheit, seltener Genauigkeit und echt musikalischer Auffassung ausführte, Fräulein Sängerin unterstülzte den Concertgeber eine bekannte Dilettantin mit Schumann'schen Vederen in sehr anprechender Weise. Bei dem nicht allzugroßen Tonvolumen dieser Dame hätte das Accompagnement des Herrn Dunkel um ein Bedeutendes schwächer gehalten werden müssen.

## Correspondenzen.

München.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

Die Concertsaison scheint hier eine ungewöhnlich belebte zu werden. Zu registriert bleibt nachträglich die am 1. November durch eine Aufführung von Händel's „Scher“ (1730) in der Siller'schen Bearbeitung begangene Feier des fünfzigjährigen Bestehens der musikalischen Akademie (Berein der k. Hofmusikler zur Veranstaltung von Concerten). Das interessante Erstlingswerk des großen Meisters war hier neu und fand eine würdige Aufführung. Im Verlauf des erwähnten Jubelfestes wurde außerdem ein Todesfeier für die verlebten Mitglieder der Akademie in der St. Michaelshofische Cherubini's „Requiem“ vorgelesen. Die Eröffnung der üblichen vier Abonnementconcerte vor Weihnachten hat sich in Folge eines harmächtigen Unwohlseins des langjährigen Dirigenten Franz Lachner lange hinausgeschoben. Nun fand das erste derselben unter befriedigender Leitung des Musikdirectors Mayer statt und brachte uns Beethoven's D-dur Symphonie; Arie in Es-dur vom selben Componisten, von Fräulein Stöger in jeder Beziehung ungenügend vorgetragen; ein LaFontaine'sches Violinconcert, von Fräulein Lanterbach namentlich im Adagio-Loche vortrefflich gespielt; ein nach Beethoven für vier Singstimmen mit unterlegtem Texte (die Bespre) arrangiertes Quartett und schließlich eine farnende, wenig sagende „Duvertüre für vollständige Harmoniemusik“ von Mendelssohn. \*)

Ein Concert-Abonnement das Fräulein Seidel zu wohlberühmter Ergänzung jener bekanntlich etwas einseitig vorgehenden Abonnementconcerte eröffnete, fand hener verstärkten Anhang und erfreuten wir uns am ersten Abend (im Museumssaal) an einer hier nie gehörten, reich melodisch und frisch quellenden Symphonie von Meichl. — Daß sämtliche Liedertafeln und Bercle in voller Thätigkeit sind, um durchschnittlich jeden Monat einmal ihr Publikum mit Productionen zu erfreuen, ist selbstverständlich; allgemeiner interessant war daneben eine Aufführung des „Messias“ von Zeile unseres Oratorien-Bereines, der mit bezüglichen Mitteln das lobenswerthe Streben und forschrenden Erfolge verbindet. — Dem Orchester Holmes aus London gelang es in wiederholten Concerten, die sie auf eigene Rechnung gaben, das Interesse der Freunde abzugeben, sein nuancirtes Violinspiels sich zu erkalten; weitere Concerte untergeordneten Ranges sind von Einheimischen und Frem-

\*) Siehe jedoch die Belegungsplan in Nr. 1 dieses Jahrgangs. D. R.

den gegeben und in Aussicht gestellt. Leider aber scheint München auch in diesem Winter wieder erwünschtester Vorführungen im Bereiche des Sprechquartetts verlustig zu bleiben. Sei es eine Art Beschäftigung, — wie unwidrig sie auch sei, man spricht davon — daß den großen Concerten dadurch etwas an ihrer Frequenz entgehe; sei es gar Gierigkeit oder Mißgunst nach den einzelnen Künstlern, die den Beruf zu Sache hätten: kurz, es muß ernstlich beklagt, bitter getadelt werden, daß Jahr um Jahr verstreicht, ohne daß hier zur Verglebung einer gründlicheren Unternehmung zur Culture dieses feinsten aller musikalischen Kunstzweige Schritte geschähen. — In der Oper hat das mit außerordentlichen Erfolge erschienene Frz. Stehle ihrem Repertoire die Irene (Bellina) und Agathe beigelegt. Schon die Wahl dieser heterogenen Partien zeigt, daß, wie wir andeuteten, die viel versprechende Dame in der Wahl eines bestimmten Faches nicht eben klar und gut berathen ist. Wenn Unbefangene zweifelhaft über ihre Befähigung zum herkömmlichen Fach geblieben waren, so sollte die unzulängliche Ausführung der Agathe es entschuldigen genug dargehan haben, daß die Natur auch hier ihre Gränze gesetzt hat, die man ungestraft nicht wohl misgünnen dürfen. Als Irene soll dagegen Frz. Stehle, in den lyrischen Stellen zumal, wieder trefflich gewesen sein. — „Der Zwiertampf“ wurde nun einhundert dreimal gegeben, jedoch unter gänzlichster Theilnahmslosigkeit des Publikums. Den letzteren Unfland, der uns gegenüber dem leichten, aber gefälligen und trefflich colorirten Werke sonst ausfallend erscheinen müßte, schreiben wir unbedingt an Mangelung der Aufführung, die, wenn wir von der orchestralen Leitung sowie dem Vorkorale des Frz. Heiser und Frn. Sigl (Grot's) absehen, in allen hervorragenden Theilen nahezu ungerichtlich war. Besondere Schärfung würde dieses lieblos erscheinende Idyllisch noch gegenüber der alten Reizes boaren „Isabella“ des Frz. Schwarzbach und des „Santarelli“ des Frn. Heinrich verdienen. Mit Hingabeleistung der Arie u. s. w. wurde die letztere hätte, in talentierten Händen leicht zur Paraderolle erwachsende Partie von deren hiesigem Inhaber geradezu tadelsfrei und gelungen. Wir können, ungeachtet solcher Vorführungen, an leitender Stelle nur die Kurzfristigkeit oder — Lieblosigkeit bedauern, mit der man sich an Unternehmungen begibt, deren Erfolglosigkeit einfaß von der Bekanntheit mit den vorhandenen Kräften vorgezeichnet liegt. — Von der Wiederaufführung des hier sehr beliebten „Macbeth“ von Eckard ist, wie ich eben hörte, wieder Umgang genommen.

### Frankfurt a. M.

Die Quartettchören der Herren Strauß, Stein, Welcker und Brinkmann erstreben sich, und mit Recht der größten Theilnahme; die ganze musikalische Welt Frankfurts versammelt sich dabei, und vorzugsweise die Musiker selbst. Die Ausführung ist meist eine wohl studirte, seine und prächtige; was uns vielfach an Frn. Strauß selber auffiel, ist das gar zu häufige tempo rubato, dem sich die Mitspieler anbequemen müssen. In den drei bis jetzt stattgegebenen Sätzen wurden uns meist bekannte Quartette, und unter Anderem auch Beethoven's Quintett op. 4 vorgeführt. Für ein Quintett von Vocherini müssen wir, als für etwas hier Unbekanntes, besonderen Dank sagen: wenn auch das Werk nicht eben zu den Bedeutendsten zählt, so war es doch interessant genug, um die Wahl zu rechtfertigen. Es war das in A, op. 20 Nr. 5. Fünf Instrumente bedurfte es allerdings nicht, um solche Gedanken auszusprechen! Drei hätten hingereicht.

Sowie hiervon, und wir könnten uns unsern Cratorienwerken zuwenden. Beide gaben an aufeinanderfolgenden Tagen ihr erstes Concert. Der Nächstste Gesangverein führte am 28. November Händel's „Polly“ an, jedoch diesmal bloß mit Clavierbegleitung. Wir hörten dies Werk schon vor Jahren von demselben Vereine und konnten somit beurtheilen, wie sehr der Chor an Festigkeit und Präcision gewonnen hat. Die Ausführung von Seiten des Chores war fast untadelhaft. Dem sehr kräftigen und sicheren Bass waren die andern Stimmen, namentlich der Alt, nicht ganz ebenbürtig. Die Solopartien waren in den Händen der Fräulein Pfeiff und Mebal, der Herren Zimmermann und Hill. Die beiden mittleren (Alt und Tenor) stachen in keiner Weise hervor; die Sopranistin sang mit einer Beharrlichkeit zu tief, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre; vielleicht war sie schlecht disponirt.

Herr Carl Hill (Partie Daniel, Bass) zeichnete sich durch Stimme und würdigen Vortrag gleich sehr vor den andern Sängern aus. Allerdings scheint uns seine Partie auch die vom Componisten bevorzugte zu sein, wenn uns nicht eben die Ausfertigung beschieden hat, was bei einem so großen und complicirten Werk auch einem Mann vom Fach begreifen kann. Das Cratorium, so gewiß es Niemand auf gleiche Stufe mit den bekannten Meisterwerken Händel's stellen wird, hat nicht nur „Schönheiten“, sondern, namentlich in den Chören der Israeliten, Gemaltes, Ergreifendes aufzuweisen und verdient wohl, von ähnlichen Vereinen anderer Städte vorgeführt zu werden. In dem Concert am 29. November (Händel's Maccabäer) klangen die Masse der Soprane und Bässe nicht so machtvoll als man, eben der Masse nach, hätte glauben sollen; dies liegt daran, daß die Quantität es nun einmal nicht ausmacht. Es gehört unter den vornehmeren Kreisen Frankfurts zum guten Ton, ein Familienspiel im Säckelverein zu haben, und so könnte ich Ihnen manden Besucher desselben (und namentlich manche Besucherin) nennen, die im Chor den Mund nicht aufstun.

Der Bass stand an Kraft zurück gegen den des Nächststen Vereins, dagegen trat der Tenor sehr schön hervor. Frz. Lehmann aus Wiesbaden sang die Sopranpartie, anfänglich ungleichmäßig besungen und etwas unsicher im Tempo, später jedoch merklich besser. Herr Vanmann, unser Theatertenor, führte, obwohl nicht ganz gut disponirt, seinen Part — eine Baronspartie in ihrer Art — mit der unerwartetsten Festigkeit durch, die der Verein diesem Sänger schon so oft zu danken hatte. Daß jedoch auch Dilettanten Reichtliches zu leisten vermögen, bewies abermals Herr Carl Hill, der Bassist, des Vereins treues Mitglied, dessen Organ und Gesangswiese, bei aller Vieltheiligkeit, doch ganz speciell für das Cratorium geeignet erscheinen. Die Chöre waren präcis, schön unanirt und sicher. Das Tempo des Chores „Wir wein dem Elben Klag“ und Schmerz“, so wie jenes: „Dem Herrn gebührt der freudentrichte Dank“, waren merklich zu schnell. Noch besrembender war ein erhebliches Eilen bei mehreren Chören, am Bedauerlichsten bei dem Prachtchor: „Singt unserm Gott“, der, ziemlich breit angefangen, gegen Ende so rasch wurde, daß die Figuren kaum mehr zu singen waren, und darum an Wirkung verloren. Die Schuld scheint uns an Frn. Müller's Coactirungsweise zu liegen. Können wir auch einem absolut feilen Lactirarme das Wort nicht reden, so scheint uns doch eine bei Weitem größere Festigkeit nöthig, namentlich bei einem Gesangverein, der ja nie mit dem Orchester zusammen subirt. Jede Bewegung muß doch entschieden zu einem bestimmten Punkt hinführen, der sich als erster, zweiter u. s. w. Takttheil hinfänglich absondert. Der Chor, der Stärke des Directors entbehrend, leht sich an das Orchester, und dieses, bei allem Figurenwert zum Eilen geneigt, zwingt unmerklich den Dirigirenden, sich dieigigen zu lassen. Das Orchester spielte im Uebrigen an jenem Abend, eine unbedeutende Irrung in den Geigen abgerechnet, ausgezeichnet. Herr Director Müller hat gezeigt, daß er ein großes Werk einem Vereine und einem Orchester einzuschubiren im Stande ist. Möge er sich vor den zwei schickmühen Klüppeln hüten, an denen ein Dutzend scheitern kann. Er sei nicht der Ansicht und dem Rathe eines Jeden ohne Weiteres zugänglich, sondern prüfe im Stillen die Rathgeber und halte sein eigenes künstlerisches Gewissen hoch; er sei aber andererseits auch nicht taub für die Meinung Anderer und halte sich nicht für unsehbar, auch nicht, wenn Andere ihm dafür halten und ansagen, Andere, die vielleicht ein Jahr zuvor ebenso auf Messer's Unseßbarkeit schworen.

### Vermischtes.

G. N. Andreas Werkmeister klagt in einem im Jahre 1698 gedruckten Werke darüber, daß etliche Componisten seiner Zeit „die Kunst also zerstückeln und nur ein Confusum chaos daraus machen.“ Er macht dazu folgende Bemerkungen: „Wie es jetzt verwirrt in der Welt hergeht, so ist es auch mit der Kunst beschaffen. Was sein und wohl lautet, wird verworren, was falsch und übel klingt, wird beakbet. Verwirrte Gemüther lieben verwirrte Kunst und machen die Gemüther der Zuhörer wild und verwirrt, wie solches unterschiedliche Flügel und gekochte Männer beweisen. Der alten rechtschaffensten Componisten ihre Composition

ist so angenehm gewesen, daß man gar nicht davon lassen wollen und sich derselben nicht müde hören könnten, daher solche Art wohl in die 30 bis 50 Jahre ist beliebt gewesen: da hingegen die Musica practica, so heutiges Tages im Gebrauch ist, gar keinen Bestand hat, denn wenn ein Opus musicum etwa ein Jahr alt ist, so wird es auch nicht mehr beachtet. Alles so nicht nach dem Grunde der Natur eingerichtet ist, das ist monströse und unnützlich. Alle Digressionen oder Veränderungen müssen mit Raison geschehen."

In dem uns vorliegenden Programm eines Gesellschafts-Concertes vom 14. December 1828 kommt unter den aufgeführten Stücken eine „Symphonie in C von Franz Schubert“ vor. Da die Biographischen Mittheilungen über Franz Schubert diese frühe, vier Wochen nach seinem Tode stattgefundene Aufführung einer Symphonie übergehen und nur über spätere berichten, so dürfte es von Interesse sein, zu erfahren, welche Symphonie, ob die frühe oder die bekannte und gedruckte siebente, welche beide in C-dur gehen, darunter gemeint ist. Nach einer wenig zu verlässigen mündlichen Mittheilung soll es die siebente sein, von welcher allgemein angenommen wird, daß sie zuerst im Jahre 1839 in Leipzig zur Aufführung kam. Die frühe aber soll nur einmal, und zwar im März 1829 in einem Spirituel-Concerte in Wien aufgeführt worden sein. Vielleicht kann uns Jemand darüber näheren Aufschluß geben.

Aus Warasdin in Croatien erhalten wir folgende Zuschrift:

In Nr. 2 Ihrer „deutschen Musikzeitung“ nehmen Sie von dem in Agram dem Componisten Lisinsky zu sendenden Monumente Ratiz, und fragen bei dieser Gelegenheit: „wer ist dieser Componist, was hat er geleistet“, und wieder weiter erlassen Sie alle jene uns Nachrichten, die etwas Näheres von dieser „serbischen (richtiger croatischen) Größe“ mitzutheilen wissen.

Wer ist dieser Componist, was hat er geleistet; so frug auch ich, als ich eines schönen Morgens ein väterländisches Journal zur Hand nahm und darin an das slavische Dankbarkeitsgefühl appelliren sah, auf daß unser Volk sich endlich seiner nationalen Schatz, d. i. der monumentalen Bewegung dieses größten seiner Tonkünstler entschlüge, um ihm, dem Verkürter, wenigstens auf diese Weise einen bis in die Ewigkeit hindurchenden Namen zu sichern, der ihm während seiner mühevollen Laufbahn in diesem irdischen Jammerthale sowohl bei seinen undankbaren Vätern als auch außerhalb der Wälder seines Vaterlandes zu erlangen nicht gelungen war. — Doch wer weiß, ob es weiland Lisinsky bei seinen Lebzeiten überhaupt darauf abgesehen gehabt, als leuchtendes Geßtes am musikalischen Firmamente glänzen zu wollen, ob er je das Gefühl nach dem Ruhm der Unsterblichkeit in sich trug. Im Gegentheil hege ich die innigste Ueberzeugung, daß dies ganz und gar nicht der Fall gewesen sein mag, denn aus den paar Quadrillen und Walzern, welche allein die „œuvres posthumes“ dieses Tödinggeschiedenen ausmachen, spricht nichts als die purke Vergeblichkeit einer schönen Seele, die wahrscheinlich mit musikalischen Productionen solcher Gattung keinen andern Zweck verfolgte als den der gewöhnlichen Befriedigung ihrer in freien Mänteln verpackten dilettantischen Geßtie, nicht ahnend, daß es einß den Vaterlandsbrüdern einfallen wird, ihr dieser unschuldigen Thaten einen Denkmal des Ruhmes für ewige Zeiten errichten zu wollen.

Doch auch diesen wäre es gewiß gar nie in den Sinn gekommen eine musikalische Größe auf eine so ehrende Weise auszuszeichnen, wenn zum Apparat der eigenen nationalen Verjüngung nicht auch die Namen einiger künftigen Talente so unumgänglich notwendig wären. — Sie denken sich: hat Deutschland in seinen Tonhören die erhabenen Säulen vom Tempel der Polyhymnia aufzuweisen, beißt Frankreich große Talente, ja mangelt es selbst den Engländern nicht, diesem unmusikalischen Volke, an einigen nationalen Tonkünstlern: warum auch, fragen sie, soll dann nicht auch Croaten seinen Lisinsky haben?!

Belieben Sie, Herr Redacteur, in diesem Raisonnement die Verantwortung Ihrer sehr gerechten Fragen zu laden.

Der Vollständigkeit wegen und um auch noch das Talent des slavischen Componisten Lisinsky besser zu charakteriren, will ich nicht unerwähnt lassen, daß sich in seinem Nachlasse auch noch eine — wenn ich nicht irre bisher öffentlich noch nirgends zu Gehör gebrachte — Oper:

„Ljulav i sloga“ (Liebe und Eintracht) befindet, zu deren Instrumentierung seine musikalischen Kenntnisse nicht hinreichten, und er diese erst von fremder Hand besorgen lassen mußte (!).

## Zeitungschau.

In Nr. 3 der Leipziger „Neuen Zeitschrift“ schreibt der Wiener Berichterstatter, in welchem man schwer den Verfasser der unumgehr auch veröffentlichten 2. Preischrift über die Entwicklung der Harmonik (anf die wir später zurückkommen) erkennt, über Beethoven's op. 5 folgende denkwürdigen Worte, nachdem er vorher Spohr's Doppelpaartett in E-moll „eine der siebenwürdigsten Spenden dieses Meisters der eigentlichen Kunstmusik“ genannt hatte: „Mit Beethoven's fast entwerdend jährlicher Sonate op. 5 Nr. 1 hätte man uns täglich verschönern können. Dergleichen Spohrarbeiten hat glücklicherweise Beethoven's Allgeiß späterhin selbst auf das Entschiedenste verbannt.“ — Solche Aeußerungen bedürfen keines weiteren Commentars.

Ein für Lij'sche Musik schwärmender Feuilletonist der „Frager Zeitung“ macht den Wiener Musikkritiker das ehrenvolle Compliment, daß sie in ihren classischen Sätzen seßhaften, und weder durch List (!) noch Gewalt (!) herauszuwerfen sind.“

## Nachrichten.

Clud's Iphigenie in Aulis, Armide, dann Orpheus und Eurydice sind kürzlich wieder einmal im Berliner Opernhause zur Aufführung gekommen.

In Dresden hat Herr Prof. M. F. Böhme musikalischliche Vorlesungen gehalten, welche besonders dadurch interessant waren, daß dabei Chöre aus der jedesmaligen Periode geungen wurden. — C. Baud, der bekannte Kritiker hat sich verheiratet und macht eine Hochzeitreise nach J-tien. Seine Stelle im „Dresdner Journal“ fällt einzuwollen Herr J. v. Bailewsky an.

Herr Musikdirector A. Dietrich in Bonn geht als Hofcapellmeister nach Oldenburg. An seine Stelle tritt Heinrich von Sahr.

Wie die „Vinger Zeitung“ meldet, beabsichtigt R. Wagner im Frühjahr nach Wien zu kommen um die Kräfte des Hofopertheaters kennen zu lernen, und für sie eine Oper zu schreiben (!?).

Wien.

In einer „Novitätenfeier“ des hiesigen Musikalienhändlers Herrn Haslinger wurde u. A. ein neues Streichquartett von H. Schläger zu Gehör gebracht, welches sich durch Fluß und geistreiche Details, sowie durch strenge harmonische Logik auszeichnet. Was wir vermischen war die strenge Einseitigkeit, welche fordert, daß sich Alles organisch aus einem oder mehreren Keimen entwickelt. Doch ist es nach einmaligen Hören schwer die verübunden Vorzüge gegen die Mängel gerecht abzuwägen.

## Concert-Ankündigungen.

Am 20. Jänner Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Orchester Concert des Pianisten Carl Zanig (Kesslänge, Symphonische Dichtung. — Zweites Concert für Clavier mit Orchester. — Walze Impromptu — Rhapsodie hongroise beide für Clavier — Fennarisch zur Gathe Jubiläum Feier. — Scherzo und March für Clavier — Die Dvaki, hymnische Dichtung. Sämmtliche Compositionen von Franz List.)

Am 20. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: Erste Quartett - Production (zweiter Cyclus) des Herrn Helfmesberger. (Wozart, Quartett in C-dur — Hummel Septett (die Herren Decker, Doppfer, Böß, Kleinode, Dohyhal, Röber und Wranz) — Beethoven, Quartett in C-moll.)



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Poststraße Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Hüsing**, vormals **G. F. Wüder's** Wunde. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. Mit Vorberichtigung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Stils. — Recensionen. — Vocaes. — Stimmen aus dem Publikum über das Lausfighe Kistconcert. — Nachrichten. — Vermischtes. — Concert Anfündigungen.

## Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Stils.

-d-. Die deutsche Musikzeitung hat sich laut ihres Programms \*) die Aufgabe gestellt, eine der Werkstätten des ringenden Geistes desjenigen Volkes zu sein, dessen Namen sie als ein achtunggebietendes Diadem auf der Stirn trägt. Im Verlauf des ersten Jahrgangs hat sie gezeigt, daß ihr Titel keine hohle Phrase ist. Sie hat es sich angelegen sein lassen, das Banner der Wahrheit anzupflanzen, wo es fehlt, die Kunst vor trübenden Einflüssen zu bewahren, ihr gutes Recht zu schützen, die Zeugnisse redlichen Strebens zu verbreiten, Licht und Klarheit über die Grenzen der Kunst und ihr eigenartiges Wesen nach Kräften verbreiten zu helfen — kurz zu leisten, was sie in ihren ersten Nummern versprochen hat.

Die nachfolgende Untersuchung beschäftigt sich mit sehr allgemeinen Gegenständen. Aber nicht sowohl trocken, als vielleicht eben wegen ihres allgemeinen Inhalts möchte sie nicht ganz ungeeignet erscheinen, als ein wirksames Moment in die Thätigkeit der deutschen Musikzeitung eingereicht zu werden.

Es lag dem Verfasser am Herzen, darzutun, was die Kunst will und soll, wie sie dieses als solche muß, und wie weit sie gehen kann und darf, um ihre Wirksamkeit im Sinne des Kunstschönen zu betheiligen. Ueber diese ersten und allgemeinsten Fragen herrscht außer allem Zweifel in zahllosen künstlerisch begabten Gemüthern eine tiefe Dunkelheit. Wenn dem nicht so wäre, wie viele namentlich der jüngeren Kunstgenossen würden sich da fern gehalten haben von gefährlichen Abwegen eiter Selbsttäuschung, maßloser Hochmuths, forcirter Frühreife u. dgl. m.! Wie viel Ungeschmack, Gleichgültigkeit, Geringschätzung wäre auch der Kunst von Seiten des fernere stehenden Publicums nicht hemmend in den Weg getreten! Wie viel würdiger, hilfreicher und hingebender würde auch von Seiten des musikalischen Gewerbes namentlich des kaufmännischen Verlagsgeschäftes die Sache der Kunst gefördert werden! — Die überwiegend größte Zahl der heutigen Mühsünder sind eben thätigliche Verweie mangelnder Erkenntniß des Wesens der reinen Kunst und ihrer hohen bevorzugten Mission.

Ueber diese Dinge nun möchten vorliegende Studien einige Anregungen und Hilfen zum Nachdenken geben. Bei dieser umfangreichen Aufgabe und dem beschränkten Raum eines Wochenblattes darf die Untersuchung die Form einer gedrängten Skizze selbstverständlich nicht überschreiten. Trotzdem wird einerseits auf manche bekannte Thatsachen Gewicht gelegt werden müssen, während andererseits manches vielleicht Anziehendere außer Betracht gelassen werden muß, weil es zu nahe

oder fern der Lösung der Aufgabe liegt. Indem alles Mangelnde nun der geeigneten Nachsicht empfohlen wird, sei nur noch erwähnt, daß die Wahrheiten, welche im Folgenden etwa niedergelegt worden sind, nicht von Anderen erborgte, sondern zumeist durch theuer erkaufte eigene Erfahrungen gewonnen genannt werden dürfen.

### Vom Styl überhaupt.

Das Wort Styl spricht sich so bequem aus, daß es sehr geeignet scheint, landläufiges Gemeingut zu werden. Und das ist es auch wirklich geworden, denn Jedermann führt es ohne Bedenken im Munde und wendet es an wie es eben passend erscheint. Bei der Vieldeutigkeit des Begriffs, den man mit dem Ausdruck verbindet, gehört schon ein besonderer Lustring dazu, ihn ganz unpassend auf eine Sache anzuwenden. Die eigentliche Bedeutung des Wortes stylus (Griffel) ist darüber fast ganz abhanden gekommen. Und bei der gegenwärtig erheblich ausgedehnten Gebietsannexion des Begriffs droht auch die ursprüngliche, wenigstens äußerlich an den Griffel geknüpft übertragene Bedeutung des Wortes sich allmählig gänzlich zu verlieren. Man spricht zwar noch geeigneten Orts von dem schönen Styl, aber begegnet dem Ausdruck im gewöhnlichen Leben viel häufiger in seiner Anwendung auf technische und sehr unästhetische Dinge und Thätigkeiten. So „haut“ der Schneider einen Rock im „modernen Styl“; der Holzbocker führt seine Art etwa im „schwinghaften Berliner Styl“; man speißt mit beiden Händen nach „englischem Styl“, grüßt nach „militärischem Styl“ u. s. f.

Alles was in das Gebiet der Convenienz, des Geschmacks, der Sitte, des Decorums, der Mode und Willkür gehört, wird kurzweg dadurch bemerkbar gemacht, daß man sagt: Es ist Styl, oder nicht Styl.

Damit ist aber nichts bezeichnet als die Art und Weise, nämlich ein Sosein und zwar ein bedingtes Sogewordensein.

In der Literatur ist das Wort Styl heimatberechtigt. Sie verbannt ihr Dasein äußerlich dem Gebrauch des Griffels (stylus), später der Schreibfeder. Zur Bezeichnung der Art und Weise als des Soseins dessen, was mit dem Griffel ausgebracht werden kann, bediente man sich nachher der Benennung des Werkzeuges, welches den Ausdruck durch die Schrift vermittelt und übertug diese Bezeichnungsweise auch auf verwandte Gebiete geistiger Kundgebungen in stofflicher Form. So unterscheidet man nun einen classischen, historischen, humoristischen Styl in der schönen Literatur; einen Kirchenstyl, Kammer- und Concertstyl u. a. m. in der Tonkunst; einen griechischen, romanischen, Rococostyl in den bildenden Künsten u. s. f. — Aber man ging noch weiter. Der Franzos, der sich besonders tiefer Menschenkenntniß rühmt, schloß von der Ausdruckweise des Einzelnen auf seinen Charakter und erfand das Bonmot: „Le style est l'homme.“ Ja neuerdings geht

\*) D. Mus. Z. 1. Jahrg. Nr. 1 und 2.

man nahezu wieder auf die ursprüngliche Bedeutung des Stils als Schreibwerkzeuges zurück und meint ans den Zügen der persönlichen Handschrift Charaktereigenthümlichkeiten des Menschen erkennen zu dürfen.\*) In jenem tieferen Sinn unterscheidet man wenigstens in den Künsten, deren Wertung vorzugsweise die Schreibfeder ist, einen leibhaftigen, Söthe'schen, Rousseau'schen, Bach'schen, Beethoven'schen, Palestrinensischen, und viele andere persönliche Stylarten.

Es verhält sich mit diesen Stylverschiedenheiten wie mit der Mannigfaltigkeit in den Formen der menschlichen Gesichtsbildung und ihres Ausdrucks, die doch sämtlich einer gemeinschaftlichen Grundform folgen: In der Mitte die Nase; darüber zwei belebte Augen im Schutze des Knochengehäuses der Stirn; unter der Nase der bewegliche Mund auf dem festen Postament des Kinnes — das Ganze bekrönt von der Vegetation des Haares, welche zur Seite der Wangen von den geöffneten Ohrmuscheln begrenzt wird: das sind die Grundzüge des Antlitzes, an welchem alle menschlichen Individuen, von afghanischen Negergesicht bis zur durchgeisteten Klarheit des Angesichts eines hochgebildeten Europäers, gleiches Anrecht haben. Aber abgesehen von wesentlichen Racenabweichungen suchte man nur zwei Gesichter derselben Race, desselben Volksstammes, ja derselben Familie, welche in allen Einzelheiten der Formation jener Bestandtheile und im Ausdruck der Züge sich vollkommen gleichen! Man wird z. B. unter Zwillingsschwestern überraschende Ähnlichkeiten entdecken, aber seltener jemals eine sich stets gleichbleibende unbedingte Uebereinstimmung.

Wenn wir diesen Vergleich auf die Mannigfaltigkeit der Stylarten beziehen, so stehen wir damit nicht allein. Unser Gewährsmann ist Mozart, der einst die seinem Wesen eigenthümliche musikalische Ausdrucksweise (Styl) durch Hinwirkung auf die besondere Gestalt seiner Nase zu erklären suchte.

Unser Vergleich führt nun näher zu einer Betrachtung und Untersuchung des schönen Stils und seiner mannigfaltigen Arten.

In sofern alle auf gemeinschaftliche Grundbedingungen zurückzuführen sind, fassen diese sich zuerst zusammen als Allgemeines Kunstgesetz. Und je nachdem dieses in seiner mannigfaltigen Ausgestaltung in die Erscheinung tritt, unterscheiden wir sodann das besondere Formgesetz, welches Inhalt und Gestalt des Kunstwerkes bestimmt, von dem individuellen Stylgesetz, welches das schaffende Subject an die Bedingungen des Muß, der Noth und Nothe bindet.

Jedem dieser drei Gesetze des Stils soll nun eine besondere Betrachtung oder Untersuchung gewidmet werden.

1. Das Allgemeine Kunstgesetz ist als solches allen Künsten gemein. Es ist nicht, wie das Gesetz des geschriebenen Rechts oder gar wie das der wechselnden Mode, erfunden oder für gut befunden, sondern ist entdeckt und steht, in dem unerlöschlichen Grunde seines eigenen Wesens wurzelnd, für alle Verhältnisse und Zeiten gültig fest. Zunächst beruht es auf der Erkenntniß des Schönen. An dieser Erkenntniß haben alle Menschen ein gleiches gutes Recht. Wie das Sittengesetz ins Herz, das Denkgesetz in die Vernunft (Verstand), so ist das Gesetz des Schönen allen Menschen in die Phantasie eingeschrieben. Diese drei Gesetze vereinigen sich in einem gemeinsamen letzten Zielpunkte ihrer Auswirkung, nämlich in der Befähigung des geschaffenen Geistes, das Wesen seines Schöpfers zu erkennen, so weit dieses sich in dem ganzen Umfange des Ausdrucks der menschlichen Seele (Gemüth), der Vernunft und Phantasie enthält. Indem sich nun jedes dieser drei Gott-Erkentniß-Dr-

gane (Gemüth, Vernunft, Phantasie) je seinem eigenen Gesetze der Anschauung gemäß eine besondere Erkenntnißform schafft, entstehen Religion, Philosophie und Kunst als die drei Wege, die uns zu dem Wissen Gottes und seines Verhältnisses zur Endlichkeit und Unendlichkeit leiten. Mehr als auf diesen Wegen können wir darüber auf anderen nicht erfahren, da unser Wissen Gottes und göttlicher Dinge überhaupt nur auf jenen erlangt werden kann. Die Religion erreicht nun das Gottwissen vermittelst des „unmittelbaren Selbstbewußtseins“ (Glauben), die Philosophie vermittelst des Rechnens mit Gedankendingen (Urtheil, Kritik, Speculation, Dialectik), und die Kunst vermag der sinnlichen Wahrnehmung (Gesicht, Gehör u. s. f.).

Soll nun die Kunst, um bei dieser stehen zu bleiben, ein Weg zur Erkenntniß Gottes sein, so muß das gottgegebene Wesen als ein Ewiges sich zum Inhalt ihrer sinnlich-wahrnehmbaren Formen erheben. Dieses ist demnach die erste Forderung des allgemeinen Kunstgesetzes, welches wir näher folgendermaßen präciren:

Aus der thatsächlichen Lösung des Widerspruchs zwischen Geist und Materie geht das Reich des Schönen hervor.

Dieses Reich, welches die ganze Welt der Erscheinung umfaßt, zerfällt für die Betrachtung in die Gebiete des Schönen in der Natur, Geschichte und Kunst. Wir beschränken uns auf Betrachtung des Kunstschönen und suchen zu erläutern, inwiefern die Kunst den Widerspruch zwischen Geist und Materie zur Versöhnung und Lösung zu bringen vermag.

Wenn es in der biblischen Darstellung der Schöpfungsgeschichte heißt: „Und Gott sah an Alles was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut“; so ist damit einfach und einleuchtend ausgesprochen, daß die ursprüngliche Absicht der Schöpfung jeglichen Widerspruch und feindlichen Gegensatz ausschloß. Ein solcher kann erst hervortreten, wo der geschaffene Geist zum Bewußtsein seiner Gottebenbildlichkeit und einer notwendigen Beziehung zu seinem Schöpfer einerseits gelangt ist, und andererseits seine Beschränkung in der Gebundenheit an die Materie und seine Abhängigkeit von derselben erkannt hat. Die Erkenntniß dieses Dualismus setzt den gottebenbildlichen Geist zum sittlichen herab, mag derselbe als religiöser Geist seines Verhältnisses zum Schöpfer und zur Schöpfung in bestimmten gegebenen Formen sich bewußt sein, oder im dunkeln Drange seines Seelenlebens als gottentfremdeter, rein menschlicher Geist jenen notwendigen Zusammenhang ahnend und suchend selbstgewählte Bahnen einschlagen. Demnach erkennt nur der sittliche Geist den Widerspruch und Gegensatz, welcher zwischen ihm und der Materie thatsächlich da ist.

Wie die Schöpfung ein Werk der göttlichen Liebe ist, welche das Geschaffene ins Dasein ruft, indem der lebendige Geist des Schöpfers sich gleichsam aus sich selbst entläßt und in sinnliche Formen eingeht; so ist auch das menschliche Kunstschaffen, wenn durch dasselbe die Versöhnung vollzogen werden soll, notwendig eine Art geistiger Zeugung, insofern nämlich der sittliche Geist, als männliches Princip sich gleichsam vermischt mit dem passiven Stoff, der Materie, als dem weiblichen Princip. Um solche versöhnende Vermählung zu vollbringen, müssen beide Factoren sich gleichsam liebevoll entgegenkommen. Der Geist muß auf die Eigernart des prüden materiellen Andersseins mit Selbstveropferung eingehen, und die Materie dagegen sich willig finden lassen, ihrer selbstgenügsamen starren Ruhe zu entsagen, um sich in das höhere Reich geistigen Daseins zu erheben, indem sie sich zur reinen Form der Idee zurückzieht. So erscheint denn die künstlerische That als ein Akt geistiger Zeugung, deren Frucht das Kunstwerk ist, und in diesem ist der Gegensatz und Widerspruch beider feindlichen Seiten thatsächlich ausgeglichen und gelöst.

\*) Vergl. u. A. die Leipziger Illustrierte Zeitung.

Um den Sinn des Besagten an einem Beispiel zu erläutern, so ist der Geist, in seiner einseitigen Existenz gefaßt, eben so wenig schon Gegenstand des Schönen, als der Stein, für sich betrachtet. Schön aber wird der Stein, wenn der Geist ihm bestimmte Weisen der Betrachtung und Empfindung abzugewinnen vermag, wie etwa in einem scharfgezeichneten charakteristischen Zusammenhang mit einer wilden Gebirgslandschaft, insofern er da, wie der Maler sich ausdrückt, Stimmung hat; oder wenn der formlose Marmor unter dem schöpferischen Meißel des Künstlers zum reinen durchsichtigen Gewand einer Idee, zu einer idealischen Menschengestalt u. s. f. geworden, über die engen Schranken seines eigenen Wesens in das höhere Gebiet geistiger Existenz hinübergeschritten ist, wo der Geist wahrhaft heimisch ist und man gar keine Veranlassung mehr findet, an den Stein als solchen sich zu erinnern.

Die eigenartige härtere oder weichere, starre oder flüssige Beschaffenheit der materiellen Stoffe (Stein, Farbe, Ton, Wort) eines Theiles, und die wahlverwandtschaftliche Beziehung des Geistes zu denselben anderen Theiles bedingt eine Trennung der Kunst in die verschiedenen Künste. Jede derselben beherrscht ein eigenes Gebiet der Erscheinung, das von allen anderen durch scharf gezogene Grenzlinien geschieden ist, welche das eigene Wesen ihr vorzeichnen.

Innerhalb dieser Grenzlinien kann sich nun jede Kunst frei entfalten, aber auch nur innerhalb derselben vermag sie zu der ihr gemäßen Ausgestaltung und Wirkung zu gelangen. Daher ist keine aufgehende Verschmelzung, wohl aber allenfalls eine gelegentliche Vergesellschaftung unterschiedener Künste (wie z. B. in der Oper) denkbar und möglich, jedoch nur so, daß jede in ihrer eigenen Sphäre zwar gleichzeitig mit den anderen, aber doch für sich und als solche zur Geltung und Wirksamkeit gebracht werden könne.

Es wäre nunmehr der Nachweis zu führen, in wie fern die Künste nach ihrem ideellen Gehalt, und der Beschaffenheit ihrer materiellen Ausdrucksmittel gemäß von einander zu trennen seien. Da es aber die Absicht eines Mitorganes nicht sein kann, Aufgaben zu lösen, welche der allgemeinen Kunstlehre angehören, so begnügen wir uns, die nächstliegende Forderung des „allgemeinen Kunstgesetzes“ auf die Tonkunst zu beziehen, indem wir die Grenzlinien ihres eigenen Gebietes nur mit flüchtigen Umrissen andeuten, da die weiter unten folgende Betrachtung des „besonderen Formgesetzes“ Näheres darüber ergeben wird.

Jede lebhaftere Bewegung des Gemüthes thut sich durch eine entsprechende unwillkürliche Lautäußerung kund, wodurch sich dem lautesten Jauchzen höchster Freude bis zum ersticken Schluchzen zerfnitzter Verzweiflung eine in sich abgeschlossene oder unenbliche Scala der Mannigfaltigkeit ergibt. Eine ähnliche Scala von Lautformen erzeugt die atmosphärische Luft durch unregelmäßige oder regelmäßige Verdünnungen und Verdichtungen (Schwingungen), welche wir je nach ihrer Einwirkung auf unseren Gehörssinn mit den Ausdrücken Värm, Geräusch, Klang (u. s. f. bis zum Ton) von einander unterscheiden. In dem Tone tritt uns als Grundbedingung seiner Erzeugung eine notwendige Eigenschaft entgegen, welche dem Wesen des Geistes nahe verwandt ist. Dies ist Maß und Ordnung, denn nur meßbare, demnach regelmäßige Schwingungen der Luft erzeugen diejenige Wirkung für das Ohr, welche wir Ton nennen. Der unmittelbar durch die menschliche Stimme oder durch Vermittlung künstlicher Werkzeuge hervorgerufene Ton stellt nun das Material der musikalischen Kunst dar. Dieses Material an und für sich betrachtet, nämlich nach mathematischen Maßverhältnissen bewegte Luft, steht vermöge seiner der Sichtbarkeit entzogenen substantiellen Beschaffenheit dem Wesen des Geistes näher als die materiellen Stoffe der bildenden Künste, ja selbst näher als das Wort, das Material der Dichtkunst. Denn das Wort,

in seiner Vereinzelung als materielles Kunstmittel gedacht, verräth wohl an sich schon ein geistiges Dasein, aber doch nur insofern es gleich einem Herold den Geist in seiner vom Reiche des Lautes erstandenen Hausflure ankündigt, während der Ton, zumal der gelungene, seine substantielle Geistesverwandtschaft unmittelbar selbst darstellt, insofern er einen ideellen Gehalt als Bedingung seines Daseins erfordert.

Hat nun die Musik vor allen anderen Künsten den Vorzug, ein Material zu besitzen, welches sich leicht und fast unmittelbar mit dem geistigen Leben der Seele vermischt, um dasselbe als Gegenstand und Inhalt der schönen Form der sinnlichen Wahrnehmbarkeit bloßzustellen; so verpflichtet dieser Vorzug sie auch andererseits mehr als eine der Schmeckkünste zu leuchtiger Beschränkung innerhalb der Grenzen ihres naturgemäßen Gebietes.

Wo ist nun das eigene Gebiet der Tonkunst zu suchen? Nicht in dem Banne des erstarrten räumlichen Nebeneinanderseins, wo Vantunst und Sculptur mit Nüchternheit und Stemmeln den widerpenigen feindlichen Stoff besänftigen, um ihn in einer neuen starren Form als ruhsvollen Tempel der Idee zuzurichten. Nicht in den rauschbewegten Kreisen des schillernden Scheines, durch dessen bunte Hülle die Malerei, mit dem Sonnenlicht verbündet, den Funken geistigen Gehaltes hindurchleuchten läßt. Auch nicht in der kalten Zone des concreten Begriffes, wo das warme Wesen und der zarte Hauch des geheimen Gemüthslebens zum Reife logischer Gedankensformen erfrieren muß, um durch Vermittlung ebenso fest ausgeprägter Sprachformen fähig zu werden, sich zum Ausdruck dichterischer Begeisterung zu erheben: die eigentliche Sphäre der Tonkunst bildet vielmehr der Wellenschlag des autöndenden Raedeneinanderseins (Melodie), mit seinen Hebungen und Senkungen (Rhythmus und Dynamik), mit seiner Mannigfaltigkeit in der Einheit (Harmonie), mit seiner zur Erfüllung des Gesetzes erhobenen Freiheit (Zag). Sie nimmt deshalb notwendig die Gegenstände ihrer Schöpfungen aus einer verhillten, der ähneren Erscheinung entrückten Welt des Stöflichen, nämlich aus dem verborgenen Leben der Seele selbst, darinnen Alles flüssig ist, in stetem Wechsel auf und nieder woget, in mannigfaltigster Fülle sich selbst gleich bleibt und über die Schranken der Vernunft und der Endlichkeit hinüberdringt, um im siesebach verklärten Licht der göttlichen Majestät sich eine ewige Wohnstätt zu suchen. „In der Tonkunst, sagt ein namhafter Vertreter der Tübinger Schule, spricht die Idee, wenn sie als menschliche Seele zu sich selbst gekommen ist, ihr inneres Leben aus.“ So umfaßt also das Gebiet der Tonkunst die ganze Welt der unmittelbaren Lebensregungen des Geistes, sein Träumen und Sinnen, Trogen und Zagen, Entzöhen und Genießen, Freuen und Trauern, Glauben und Zweifel, Hoffen und Ahnen, Hasen und Lieben u. s. f.

Ueber die Grenzen dieser ihrer Heimat hinaus wird man schwerlich ungestraft die Herrschaft der musikalischen Kunst auszudehnen versuchen können. Will man von ihr aber noch mehr (oder weniger?) verlangen, so sieht man sich genöthigt, wie die Erfahrung lehrt, nach dem Muster der manchen Historien- und Genrebildern beigeitellen „Erklärung des Kupfers“, jeden unnatürlich gezwungenen musikalischen Ausdruck dem Verständnis auf irgend eine Weise zu verbollmetschen. Solches konnte etwa durch einen mit guten Stimmitteln begabten Ausrufer geschöhen, der in den vorüberzrauschenden Strom des Tonstückes seine Erklärungen laut und verständlich melodramatisch einstreute. Man scheint dieses Hilfsmittel aber störend gefunden zu haben, und scheut deshalb die Druckkosten nicht, um ein sogenanntes „Programm“ dem Hörer in die Hand zu geben. Dies ist eine Art Speisegettel, welcher den Aufmerksamgen über Zubereitung und Wirksamkeit der Nahrungsmittel, welche er für seine Seele nicht, unterrichtet, damit sie ihm desto besser schmecken mögen. Ein solches Programm

ist geeignet, die Aufmerksamkeit des Zuhörers in ähnlicher Weise von der eigentlichen Musikaufführung ablenken (was oft sehr erwünscht sein mag), wie das bekannte „Red book“ den reisenden Engländer, der die schenkerische Landschaft nur durchreiste, um sich über die Richtigkeit der Angaben seines gedruckten Cicero's erfahrungsmäßige Gewissheit zu verschaffen. Wie viel man aber auch zum Preise eines Programms sagen mag, so erregt dasselbe bei Unbefangenen ohne Zweifel den Verdacht, daß der Componist seiner Musik keine selbständige Wirkungsfähigkeit zutraue und dieselbe überhaupt nur für solche Zuhörer geschrieben habe, die so glücklich sind, ein Programm zu besitzen und im Concertsaal in der Nähe einer Lampe placiert zu sein, wo man ohne Mühe mit getheilte Aufmerksamkeit allenfalls lesen kann. Die Musik kann keinen Mummenschanz vertragen, indem man sie zwingen möchte, sich als Dichtkunst oder Malerei zu gebärden. Sogar die äußerliche Nachahmung von Naturlauten, wie Beethoven sie z. B. in der Pastoral-symphonie versucht hat, wird selbst in der gelungensten Form der Täuschung, da sie denn die Absicht auch ohne Programm klar macht, nicht als eigentliches musikalisches Kunstobject Boden gewinnen können, sondern allenfalls als fädelndes Beiwerk der gegenständlichen Faune des übrigen im Sinne des wahren Kunstsinnes bewährten Meisters vergeben werden. Eben so bedenklich erscheint ein Versuch, geographische Musik zu erfinden, den Schumann im Vertrauen auf seine treffende Charakterzeichnung im spanischen Viedertpiel verjucht hat (man vergleiche die Nummer dieses Wertes: „Der Contrabandist“). In wiefern die Tonmalerei berechtigt sein könne, das hat Schumann in seinen Kinderreizen und ähnlichen phantasievollen Charakteristiken genügend angezeigt, auch Mendelssohn u. A. nicht minder. Die malerische oder wechselvoll bewegte Natur und Außenwelt, das ganze Reich des Entschlossenen und Bergehens bietet der Tonkunst gar reichen Stoff, aber doch nur insofern die Dinge der äußeren Erscheinung auf die geistige Empfänglichkeit des lebenden künstlerischen Subjectes in ganz bestimmter Weise einwirken und in dem Seelenleben dieselben als idealer Inhalt aufgehen. In diesem Sinne gehören sie dann als Momente der Empfindung dem oben näher begrenzten Gebiet der Tonkunst an.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

### Werte für Pianoforte.

Hans Schmitt, drei Clavierstücke. op. 1. Wien, Wessely und Büding

G. W. Ein niedliches Opus 1, welches wir mit Vergnügen anzeigen. Der junge Componist hat gute Ideen, und weiß sich von falscher, gespreizter Sentimentalität, und von schwächerer, nervöser Sentimentalität frei zu halten. Er zeigt eine unverdorbene, empfängliche, wir möchten beinahe sagen, Kindesseele, die eben als solche so wohlthuend berührt, und eine für ein erstes Werk gelistete Hand, die ihr Instrument hübsch zu behandeln weiß. Darum sind sie rühmlich weiter, nur lasse er bis zu einer reiferen Periode die gefährlichen Veranlassungen fort. Die drei Stücke heißen: „Zutraulichkeit“, „In der Einsamkeit“ und „Spinnstubengeschichte“; — man könnte sie ihrem Charakter gemäß vielleicht noch beziehender so taufen: „Merkwürdige aber hübsche Historie“, „Tröstung“ und „Wunderlied zweier fahrender Schüler“. Mancher unbefangene Hörer würde sie vielleicht noch anders kennen, ja sogar könnten nach dem Titel des Autors die kleinen kunstlichen Bilder für weniger gelungen erklärt werden, ohne daß der Autor über schreiendes Unrecht sagen dürfte. Warm ist so durch unnützhliche Liebeschreien die Studie in eine zweifelhafte Stellung zum Hörer bringen, und nutzlos eine Gefahr heaufbeschwören, wenn sie hier die kleinen Bilder auch ohne Titel sich Freunde erwerben müssen?

Gustav Lange, „Verheißung“. Chant de l'Alouette, morceau de Concert. op. 4. Berlin, Schlesinger.

Der Autor hat das tief-schwärmerische Gedicht Lenau's:

„An ihren bunten Fiedeln klettert  
Die Lerche festig in die Lust.“

seinem Opus vorgezudt, wahrlich nicht hat er also die Absicht gehabt, dasselbe als Grundidee zu einem Musikstück zu benutzen. Gewiß jedoch ist seine Phantasie für die Schönheiten Lenau'scher Poesien noch vollständig unempänglich, denn er bietet uns in einem As-dur-Satz, der im  $\frac{3}{4}$  Rhythmus presto e leggiero dahinflaut, ein recht abgetragenes, fadenscheiniges Mittelgut. Eine taufendmal gehörte solche Prale wir; von der rechten Hand auf fünf Saiten in der abgedroschenen Campanella-Manier:



durchgknetet, dazwischen drei Seiten mit den unvermeidlichen Des-dur Arpeggien für die linke Hand, welche die recht satzlosen Octabengänge der rechten Hand verbrämen sollen. Und dies nennt der Jüngling, der obendrein die Technik eines ordentlichen Concert-pianos mit der eines leidlichen Dilettanten verwechseln, den passenden musikalischen Ausdruck für Lenau's herrliches Wortbild!

Friedrich Kiel, Melodien für das Pianoforte. op. 15. 2 Hefte. Berlin, bei Trautwein.

Unter dieser bestehenden Firma gibt der Verfasser 11 kleinere Tonstücke, die uns ein ganz besonderes Interesse für ihren Autor eingeflößt haben. Gegen den vorgenannten verunglückten „Verheißung“ ist dies ein Kräftiges an schönen Ideen, an entsprechendem, poetischem Ausdruck! Er liefert uns, ungeschlossen von einem Vor- und Nachspiel, eine Gruppe Bilder, deren innerer Zusammenhang, obgleich er äußerlich nicht ausgesprochen wird, unzweifelhaft ist; wir würden sie in gewisser Beziehung eine Nachahmung des Schumann'schen „Carnevals“ nennen. Wie in diesem treten auch hier bestimmt ausgesprochene Charaktere auf, freilich nicht mit den geistlichen Pointen Schumann's, aber immer doch mit einem Colorit und einer plastischen Gestaltung, welche sofort ein festes Interesse abnötigen, und unwillkürlich zum Fortgehen nach einer verbindenden Idee bewegen. Daß diese vorhanden ist, sehen wir auch schon in den Tonarten der einzelnen Glieder. A-dur eröffnet das Gedicht, es folgen D-dur, A-moll, E-dur, Gis-moll, As-dur, Es-dur, B-moll, Des-dur, durch enharmonische Verwechslung erscheint dann wieder A-dur, welches ebenfalls für das Nachspiel bleibt. Jeder für poetische Gebilde empfindliche Clavierpieler (nur solchen empfehlen wir dieses Werk, aber ihnen auch aus vollem Herzen) wird sehr leicht die Geister erkennen, welche der Autor vor uns geistiges Auge heraufzaubert; in treffender Weise hat er Schumann, Chopin, und als Gegenstück zu Beiden den romantischen, aber immer klaren, einfachen Field wiedergegeben. Schumann, besonders aus der Zeit, als Florestan und Eusebio ihr eigenthümliches Geisteswesen trieben, spricht unverkennbar zu uns in den Nummern 4, 5 und 9, Chopin, der träumerisch-schwärmerische Dichter erscheint in der Polonaise (3) und der Romanze (8), Field singt seine Rottuno (6 und 7), der Autor selbst zeigt seine poetische Vergabung in dem harfenartigen Vorspiel in den Nummern 2, 10 und im kleinen fingierten Nachspiel. Daß wir also in dem aufscheinend noch jungen Autor eine reiche Phantasie anerkennen müssen, der er eine kernige, plastische Form zu geben weiß, daß seine Harmonien immer gewählt, oft frappant sind, aber ohne den Schönheitsfleck zu verletzen, daß er in rhythmischer Beziehung große Gewandtheit besitzt, ist nach dem Befugten klar; eben deshalb aber wollen wir ihm raten, sich des Copirens, möge es auch noch so geistreich sein, mehr zu enthalten; die rechte Entwicklung seines unzweifelhaften Talentcs wird dadurch nur gefährdet.

Tanulmányok zongorára, a magyar zene eladása képzése, szerző Mosonyi Mihály, oder Michael Mosonyi, Uebungen für das Pianoforte, zur Bildung des Vortrages ungarischer Musik 3 Hefte. Pest, Köszlovácky und Comp.

Diese Sammlung melodischer, rhythmischer und Coloratur-Studien im ungarischen Styl wird auch außerhalb Ungarns besonders für die Technik im Clavierspiel und für Freiheit im Vortrag eine gewisse Bedeutung beanspruchen können. Wer jemals echte ungarische Zigeuner gehört hat, dem sind gewiß bestimmte eigenenthümliche Fingerturen, haarsträubende Accente, und dabei anscheinend regellose, aber bei genauerer Betrachtung doch auf regelmäßige, sogar sehr genaue Taktverhältnisse begründete Rhythmen aufgefallen. Abgesehen von den die ungarische Nationalmusik charakterisirenden melodischen Wendungen, sind es in weiter Linie gerade die tausendfältigen kleinen Verzerrungen des Geigers und des Cymbalisten, die das besondere Gepräge hervorbringen. Bisher hat man diese fast noch gar nicht auf das Pianoforte zu übertragen gesucht; fast alle für Pianoforte arrangirten sogenannten „Ungarische n“ (magyar noták) zeigen nur Melodie und Rhythmus des Originals. Freilich erlaubt die Natur des spröden Claviers nicht die vollständige Uebersetzung der Coloraturen eines ungarischen Geigers, noch weniger der eines Cymbalisten; in einigen Nummern der vorliegenden Sammlung hat der Autor nun mit Glück einen, so weit es möglich war, gelungenen Versuch damit gemacht, und darum empfehlen wir sie den Clavierzöglingen zum Studium, weil sie ihre Technik unbedingt erweitern. Anderentheils enthält das Werk (3 Hefte 17 Nummern) noch manche in melodischer und besonders rhythmischer Beziehung recht interessante Charakterstücke, die bestimmt auch in weiteren ungarischen Kreisen Liebhaber gewinnen werden, da sie wirklich originell sind; und wo würde Originalität nicht ihre Verehrer? Durch ihre große rhythmische Mannigfaltigkeit besonders die sie Ungezwungenheit im Vortrag, und sind darum vom rein instructiven Standpunkt betrachtet, ebenfalls brauchbar. Für Ungarn selbst aber hat das Werk das sehr große Verdienst, daß es allmählig von der bloßen Csárdás-Manie ableiten wird, und darum wünschen wir ihm, wie seinem Vorläufer, den auch in diesen Blättern besprochenen Magyar gymnekvilág (ungarische Kinderwelt) in Ungarn selbst die weiteste Verbreitung. Ob aber hierdurch der Zweck erreicht wird, den der Autor in einer kleinen Vorrede auspricht: „Der ungarischen Musik ein weiteres Feld anzubahnen“ das wollen wir hier nicht erörtern. Wir sehen sehr wohl ein, daß man einem Musikstück durch besondere melodische Gänge, durch gewisse Rhythmen und Accente einen speciell-nationalen Charakter verleihen kann (so haben wir ja z. B. slavische, spanische, schottische, schwebische Nationalstücke), immer aber geschieht dies nur im kleinen Rahmen; für die eigentliche Kunstform des großen Genres aber halten wir die consequente Anwendung eines Nationalstypus für ein Ulding. Ein Symphonienstück mit ungarischem Gepräge, eine oder auch mehrere Opernnummern von demselben nationalen Colorit sind wohl denkbar, aber eine ganze Oper, eine ganze Symphonie (d. h. in des Wortes edler Bedeutung) im ungarischen Styl — das ist ein Problem, welches weder der renomirte Capellmeister des ungarischen Nationaltheaters gelöst hat, noch der übrigens geistreiche, gewandte Autor des in Rede stehenden Werkes lösen wird.

Luigi Berger, Alla turca per il Pianoforte. op. 8. Berlin, Schlesinger.

Wir sagen der thätigen Verlagsbandlung Dank für diesen Berger's rodivivus. Es hat uns unbeschreiblich wohl gethan ein Werk des Mannes wieder edirt zu sehen, auf dessen Pianofortecompositionen wir zunächst durch die Strenge eines gemeinhäufigen Vaters hingeführt wurden, die uns aber später durch ihre wirkliche Edelheimnatur äußerst lieb geworden und geliebt sind. Zu ihrem Pöde brauchen wir weiter nichts zu sagen; jeder gebildete Clavierspieler kennt Berger's Werke, und jeder gewissenhafte Lesert wird sie mit verwenden, sobald ihm eine volle Durchbildung lei-

nes Schülers am Herzen liegt. Dieses „türkische Rondo“ gehört freilich zu Berger's früheren Werken, ist also in einer Zeit geschrieben, wo die zum Theil schon vergessenen Hummel, Kalkbrenner blühten, oder gar zu blühen angingen, aber gleichwohl hat es immer noch so viel poetischen und Clavierreiz, daß man es heute auch gerne spielen wird. Vielleicht findet sich noch manches Stück aus Berger's Jugend, welches der Veröffentlichung werth ist.

## F o c a l e s .

Concerte. (Tanzig. Quartett.)

S. B. Wenn es wahr wäre, was die Partei von Weimar zu behaupten nicht müde wird, daß die Werke der Meister, als unter Zeitumständen entstanden, die mit unserem jetzigen Bewußtsein nicht mehr übereinstimmen, und nicht mehr vollkommen befriedigen können, und daß daher ein Besseres geschaffen werden müsse; — wenn es ferner eine ungemachte Sache wäre, daß man die Güte des Kunstwerks nicht aus ihm selbst, sondern nach der Wirkung abschätzt, die es auf Dieselben oder Jenen, etwa auf ein blattirtes Publikum ausübt; — wenn es drittens genüge, jene sogenannten „Schwächen“, welche man als die Folgen der Unreife und der Zeitmode bezeichnet, zu vermeiden, um größere, in jedem Betracht bedeutendere und wirkungsvollere Kunstwerke hervorzubringen; — wenn es schließlich seltsam fände, daß jene Herren, welche sich soviel darauf zu Gute thun, eine Incarnation des Zeitbewußtseins mit all seiner Unmähigkeit und Ueberschätzung darzustellen, zugleich die künstlerische Erfindungskraft befragen, um eine neue lebensfähige Kunst zu schaffen, — wenn dieß Alles richtig wäre — und wir legen schweres Gewicht darauf, daß nicht eine einzige Bedingung unerfüllt bleibe — dann müßte man mit der größten Spannung und der ungetheiltesten Aufmerksamkeit Erscheinungen verfolgen, die von so großer Bedeutung wären. — Da sich aber bei uns längst die Ueberzeugung festgesetzt hat, daß nicht eine einzige obiger Voraussetzungen zutrifft, so kann und das ganze Treiben keine andere Empfindung erwecken als Ekel über die Aufdringlichkeit einer „Partei“, und Mitleid mit der künstlerischen Persönlichkeit, deren wirkliche Verdienste und belagertenwerthe Verirrungen man in anderen Fällen rücksichtsvoller behandeln würde.

Unter solchen Umständen hat für uns ein „Listconcert“ nicht die mindeste Anziehungskraft, so wir meiden derlei Productionen grundsätzlich, wie wir etwa ein verstimmtes Clavier meiden oder ähnlichen unreinen Erscheinungen consequent aus dem Wege gehen.

So viel zur Rechtfertigung vor unseren Lesern, daß wir ihnen nichts von dem Concert erzählen können, womit Herr Tanzig das Wiener Publikum am Sonntag unter Umständen beglückt hat, die den schon vorhandenen Abscheu bei uns Uebermaß steigern mußten. Wir konnten uns nicht überwinden zwei Stunden im Schlaf zu wählen um zweier Goldstörner willen, die wir etwa finden würden.

Damit aber unsere Leser doch erfahren wie das Concert ausfallen ist, und zugleich specielle Nachrichten erhalten über den Eindruck im Publikum, so haben wir einige ganz anfangende, musikalische, durchaus ehrenwerthe und für neue Einbrüche empfängliche Persönlichkeiten ersucht, und ausnahmsweise ihre Beobachtungen in diesem Concert schriftlich mitzutheilen. Wir stellen diese Berichte weiter unten unter dem Titel: „Stimmen aus dem Publikum über das Listconcert“ zusammen.

Noch haben wir des ersten Hettemesberger'schen Quartett-abends (C. Cyetas) zu gedenken. Zum Beginn spielte man das C-dur-Quartett von Mozart, in welchem der Primarius, was uns schien, nicht mit voller Seele wirkte, sondern es sich mehr angelegen sein ließ durch allerlei Künste, Staffato's, springende Bogen, Ritardandos und Accelerandos zu glänzen. Die Art der Uebersage dünkt uns bei einer so ungemein feinen Composition ganz unrichtig und wir können nicht endlich genug darauf aufmerksam machen, daß durch solches Spiel erst der rechte Fopf in die gelunden und

frühen Werke Mozarts hineingetragen wird. Das Publikum schien freilich nicht unserer Ansicht zu sein, denn es beklagte Herrn Hellmesberger so lebhaft wie sonst. — Hummel's Septett wurde hierauf von Herrn Dachs und den ersten Künstlern vom Fopopertheater nicht mit besonderem Glück zu Gehör gebracht. Weder befriedigte der Erstgenannte durch Sicherheit, Kraft und lebendigen Ausdruck, noch war das Ensemble von genügender Präcision und Reinheit. Es schienen offenbar zu wenig Proben stattgefunden zu haben, denn nirgend herrschte jenes Einverständnis, welches eben die Bedingung eines guten Zusammenspiels ist. Sehr auffallend war uns auch die kraftlose Behandlung des Contrabasses. Wenn ein Componist bei derartigen Kammermusik einen Contrabaß dazu setzt, so will er dadurch eine kräftige Stütze für das Ganze gewinnen, nicht aber ein bloßes Summen und Brummen bewirken wie das eines Subbasses in den Orgelwerken. — Wir können in Betreff dieses Septetts die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die Composition sehr wenig Gehalt hat, so wenig daß man es nimmher wohl ohne künstlerische Gewissensscrupel in Ruhe und Frieden auf seinen Vorbeeren ruhen lassen könnte. — Den Beschluß des Abends machte das Beethoven'sche C-moll - Quartett, dessen schöner erster Satz von Primarius ebenfalls etwas verunstaltet vorgetragen wurde. Durch das viele Aufsichen mit einem Finger wurde der Noblesse Beethoven'scher Melodie und Empfindung Eintrag gethan. Der Schmerz kann des reinsten Weles nicht entbehren, wenn er nicht aufhören soll, ein würdiger Gegenstand der Kunst zu sein.

## Stimmen aus dem Publikum über das Taufig'sche Fißlconcert.

Eine pomphaste Annonce zog mich in das Concert des Herrn Taufig, — dessen Programm nur Compositionen von Franz Fißt enthält, nämlich: 1. Fißtlänge, symphonische Dichtung mit Programm von Ed. Kulte. 2. Zweites Concert für Clavier und Orchester. 3. Valse impromptu und Rhapsodie hongroise. 4. Fißlmarß zur Göthe-Jubiläumfeier. 5. Scherzo und Marsch. 6. Die Ideale, symphonische Dichtung (Gedicht von Schiller, „erhängt“ von Fr. Fißt!).

Wenn das künstlerische Talent, im Drange, Neues zu schaffen, die bisherigen Kunstformen theilweise verläßt um die poetische Idee, mit möglichster Wahrheit musicalisch wiederzugeben, so mag dies, als zeitgemäß, Verzeihung haben und Anerkennung finden. — Wenn aber Titelstelt in maßloser Selbstüberschätzung vor uns hintritt und mit herausfordernder Keckheit, Schwarz für Weiß ausgießt, d. h. abgebrauchte Phrasen, gedankenlos an einander gereiht, als die musicalische Verkörperung einer poetischen Idee hinstellt, so wird der Sinn für Schönheit wahrlich schwer beleidigt. — Ein, aus manchmal ganz platten Orchesterfecten zusammengewürfeltes wirres Chaos wird symphonische Dichtung genannt; dem Ding wird ein Programm unterlegt, welches oft das Gegenteil des Gehörten ausspricht; der durchlöcherste Farneumantel zeigt die bettelhafte Armut. — Und dieser musicalische Unfug wird mit bedeutendem Kraftaufwand feinerit und eine glanzvolle künstlerische Vergangenheit dazu mißbraucht, um demselben Namen und Leben zu geben! — Es wäre eine zu widerwärtige Arbeit in die Details dieses, der harmonischen und rhytmischen Gesetze negirenden Unsinns einzugehen. — Der Göthe-Fißlmarß, eine schwere Sünde an diesem Namen, vertrieb einen großen Theil des Publikums, so auch mich aus dem Saale. — Bei aller Bravour konnte mir das Spiel des Herrn Taufig nicht gefallen, da das unmaßige Hineinröthen in die Tasten dem Clavier ganz unethisch schreiende Töne entriß. — Das Orchester des Operntheaters spielte dieses unsittliche Tongewirre mit bekannter Präcision und hebenmüthiger Ergebung. Eine ansehnliche Zahl wohlaußgesuchter und zum Theil wohlbetannter Anhänger besorgte den Applaus, auch sah ich Einige die sich, den Clavierauszug in Hän-

den, vor Entzäden krümmten. — Die Zeit bringt auch solche Unheil in Vergessenheit; dieß sei unser Trost. M.

Herr Redacteur!

In einem polemischen Aufsatz (vom Jahre 1858) über die gewöhnliche Partestellung auf musicalischem Gebiete, sagten Sie: „Wann hat ein Nichtmusiker mehr Recht dazu, seine Empfindung über Tonwerke auszusprechen, als dann wenn dieser Kunst die selbständige Schönheit abgetreift, und ihr die Sclavenesseln anderer Künste angelegt wird; — wenn sie in der Allwiss, und ihre speciell tonliche Wirkung in allgemeiner Wirkung aufgehen soll, zu deren Beurtheilung man eben kein Musiker zu sein braucht?!"

Gefügt auf diesen richtig folgenden Satz, will ich Ihnen einige Worte über den Eindruck schreiben, den die im Orchesterconcert des Herrn Taufig ausgeführten Compositionen auf mich hervorbrachten.

Es ist möglich, daß Freunde des Tonsefers in seinen Schöpfungen Seelenprocesse, Ereignisse aus seinem Leben u. dgl. m. geschildert sehen. Mögen sie darum diese Werke recht werth halten — das Begnügen bleibe ihnen unbekommen — nur zu der Einsicht sollten diese Herren doch kommen, daß es ein verfehltes Begnügen ist, Werke wie die Ideale, oder die Fißtlänge, als Ausdruck des Schönen dem Publikum aufzubringen.

Echte Kunst wirkt veredelnd auf die Menschen; das was uns aber vorigen Sonntag als Proben wahrer Kunst geboten wurde, ist weder natürlicher Gefühlsausdruck, noch die Wiebergabe des Eigenen und Innersten des Herzens, sondern nichts weiter als ein lehrreicher Beleg dafür, daß sowie gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, es auch heut' zu Tage „elische Compositionen“ gibt, die das Fein- und Wohlkautende verwerfen, das Falsch- und Uebelklingende aber für anwendbar halten.

Herr würde ich von dem Höllenpectakel im Clavierconcert, von dem besonders unerquidlichen Eindruck des Scherzo's, von der großen Verwandtchaft des Marsches mit Donizetti sprechen, allein all dies müßte aus Mangel an Raum unterbleiben. — Zum Schluß sei noch erwähnt, daß von den fanatischen Anhängern des Componisten in auffallendster Weise alles aufgetohen wurde, einen lärmenden Beifall zu Stande zu bringen. Die Fißltaute, die immer entschiedener hervortrat, die bedeutende Zahl der Weggehenden, lange vor Ende des Concerts, die immer mehr und mehr im Publikum sich zeigende Abspannung, das sind Momente die nur zu deutlich beweisen, daß trotz des künstlich erzielten Beifalles der erste Revisionsversuch des Herrn Taufig als ein verunglückter betrachtet werden kann. K.

Herr Redacteur!

Sie wissen, daß ich Ihnen gerne eine Gefälligkeit erweise; allein über den Taufig'schen Fißt-Illustrationsversuch ausföhrlich zu berichten, war eine Forderung, deren Stärke ich unterschätze. Ich gestehe Ihnen sogar, daß ich nicht einmal der Aufföhrung ganz beigewohnt habe. Bei den Idealen riß mich's fort, gerade dort, wo die Worte Schiller's:

Doch ad! schon auf des Weges Mitte  
Verloren die Begleiter sich;  
Sie wandten treulos ihre Schritte  
Und einer noch dem andern wich

aus der symphonischen Dichtung lodend herausklangen. Es war ein sprechender Triumph der Ausdrucksfähigkeit der neuen Klangweisen, als sich ein Zuhörer nach dem andern von seinem Eise hob und das Wite suchte. Doch Scherz bei Seite. Der Mangel meines Referates, den ich Ihnen hiemit anfündige, wird nach meiner Ansicht kein Verlust für Sie sein, sondern vielleicht noch ein Gewinn.

Sie als entschiedener Gegner jener Richtung in der Musik, welche Franz Fißt beharrlich einschlägt und leider mit einer die Grenzen des Anstandes längst überschreitenden Ausdringlichkeit zur

Geltung zu bringen sucht; Sie als ursprünglicher \*) und steter Verechter der Ansicht, daß den Vögeln sogenannten Tonbildungen außer einer wirksamen und mittern dienenden Instrumentierung alles fehlt, was ihnen einen Kunstwerth geben könnte; Sie müßten sich gerade nur selbst abschreiben, wenn Sie über das heutige Concert berathen wollten, oder ich müßte Sie abschreiben, da ich ganz Ihrer Ansicht bin. Ich halte es für angemessener zu schweigen, und das Neben den übrigen Tagesblättern zu überlassen. Sie können sich darauf nehmen, die andern Blätter — ob gern oder ungern — blasen in Ihr Horn.\*\*) Vernünftiger Weise ist's nicht anders möglich.

Was den Concertgeber anbelangt, so zeigt sich Herr Carl Taubig als einen sehr gewandten Clavierspieler der Vögeln'schen Schule, dem nur zu wünschlich wäre, daß er nebenbei ein ehrliches Handwerk gelernt hätte, um sich, wenn er's nicht mehr geht, mit dem andern durchzuhelfen. Denn zum Orchesterdirigenten paßt er, wie etwa der Vögeln'sche Bestmarch zum Göthe's-Bühnenbau, und für die symphonischen Dichtungen, die wahrscheinlich schon in seiner Seele keimen, ist bei den jetzigen Ausichten zu besorgen, daß zur Zeit, wo sie zur Blüthe entsafeln sein werden, nicht einmal der Jude mehr was gibt. Es ist ein Jammer, wie dem Gögen des musikalischen Ackerheilthums die schullose Jugend geopfert wird. B.

#### Gekürzte Redaction!

Der bescheidene Herr Dr. Franz List „erlaubte sich“ (laut „Anmerkung“ zum Programm des Taubig'schen Concertes) Schiller's „Ideale“ zu „ergänzen“!

Wie soll ich mir nun das psychologische Räthsel erklären, daß ich, während ich diese „Ergänzung“ Schiller's anhörte, immer an Göthe denken mußte und mir die Vögeln'schen „Ideale“ mehr als eine „Göthe-Ergänzung“ vorkamen, nämlich als eine musikalische Paraphrase des „Heren-Einmal-Eins“ in der Faust'schen Herentläde!

Schade nur, daß man sich daran nicht jung trinken kann.

Ergabenster

H. H.

## Nachrichten.

In Paris hat sich ein Club von reichen und hochgestellten Kunstliebhabern gebildet, welcher die Musik unter seinen Schutz zu nehmen verspricht. Graf Woruz, Fürst Poniatowski, Fürst Wetterlich und andere vornehme Herren haben die nöthigen Summen zusammengebracht, um jungen Künstlern und unter den Meistern Symphonien, Oratorien, Quartettenschauspielen u. s. w. zur Ausführung ihrer Werke zu verhelfen. Ein aus Berlioz, Rossini, Gadeby und Andern bestehender Ausschuss wird die eingereichten Werke beurtheilen, und die da Gnade in seinen Augen finden, sollen auf die Kosten der Gesellschaft zur Ausführung kommen. Zu diesem Zwecke wird jedes Jahr ein Orchesterconcert im italienischen Theater organisiert werden und nach Umständen auch mehrere. Die Dreyen sollen durch den Einfluß der kunstsinigen Beschäfter auf irgend einem der Pariser Theater untergebracht werden. Die Gesellschaft hat überdies das Quartett der Herren Armingaud, Jacquard, Lalo und Mas gegen einen anfänglichen Ehrengelde engagirt, einmal in der Woche in den Sälen des neuen Clubs Abendunterhaltungen für Kammermusik zu geben. Diesen dürfen bloß die Mitglieder des Clubs beizohnen, und ist somit das weibliche Element ausgeschlossen, nicht so die mit dessen Weizen im Kampfe befähigte Cigarre. B. f. M.

H. Marschner's „Sampyr“ gelangte kürzlich in Prag und Graz zur Aufführung. Ein junger Baritonist, Herr Robinson, soll in letzterer Stadt sich dabei sehr glänzend hervorgethan haben.

\*) Diese Ehre muß ich dantend abschnehen. Was ich sagte, haben geschiedte Leute lang vor mir gesagt. S. B.

\*\*) Ist geschähen, natürlich mit Ausnahme „gewisser“ Blätter. S. B.

Die Stutzgarter Kostbühne zeichnet sich in neuester Zeit durch einen Umfassung ihres Repertoires zu Gunsten gediegenerer Schöpfungen aus.

Die Berliner „Singsatademie“ hat bei Gelegenheit einer Trauerfeier für den verstorbenen König folgende Stücke aufgeführt: „Horal“, „Wenn ich einmal soll scheiden“ von S. Bach; „Mozette“, „Selig sind die Todten“ von Kalkb.; „Ehre“, „Ehre wir preisen Selig“ von Mendelssohn; Requiem von F. Melli.

Der Pianist Moritz de Fontaine, der in zahlreichen Vorträgen classischer Tonstücke in München viel Freunde gewann, scheint sich auf einen längeren Aufenthalt besetzt einzurichten. — Der Rektor der f. Hofcapelle, Herr Carl Schönnhagen, Cellist und Gründer des „Philharmonischen Vereins“ starb im 76. Lebensjahre.

#### Wien.

S. Majestät der Kaiser hat der Wiener „Singsatademie“ einen Gründungsbeitrag von 200 fl. und pro 1868/61 einen Jahresbeitrag von 100 fl. gegeben.

Rosen sprechen am deutlichsten! Im Wiener Hofopertheater fanden im verflochtenen Jahre 298 Vorstellungen statt, davon entfielen auf die Oper 221, auf das Ballet 76 Abende. Von den 23 gegebenen Opern, erlangte „Der Postillon von Lonjumeau“ (Herr Wachtel) die meisten, nämlich 16 Vorstellungen; dann folgen: „Troubadour“, „Tannhäuser“, 12, „Aidin“, „Waldschütz“, Robert und Huguenotten“ je 10mal, „Prophet“ 9, „Hilfender Holländer, Lohengrin, Leonore“ je 8mal u.; bloß einmal wurde „Dernani, Fiesco, Turandot und Zephyraus auf Tauris“ aufgeführt. Von den Balleten gingen „Camille“, 10, „Carnivals-Abentheuer“, 15, „Satantula“, 11, „Nymphen“, 10, „Uebelgeheute Mädchen“, 9, „Robert und Bertram“, 8, „Ansel der Liebe“ und „Bewandelte Weiber“, 2, „Sisella“ einmal in Scene.

## Vermischtes.

Man schreibt uns aus Vortatzberg:

E. B. Sie haben seiner Zeit des Erscheins eines Catalogs über den musikalischen Nachlaß des verstorbenen Hofcapellmeisters Stunz in München gedacht. Als vierjährigen treuen Schüler desselben werden Sie mir es nicht verargen, wenn ich nochmals, wofen möglich, die Aufmerksamkeit darauf hinlenken möchte, diesmal namentlich in Betreff seiner Kirchencompositionen. Nachdem nämlich Stunz in der Direction der Oper zurückgetreten, und nunmehr mit der Leitung der Kirchenmusik in der Allerheiligenhofkapelle und der Hofconcerte betraut war, widmete er seine freie Zeit unter Anderem namentlich auch einem tiefern Studium der Kirchenmusik: als Frucht hiervon gilt sicherlich der reiche Nachlaß an Kirchencompositionen; eine ebenso strenge und tiefe, dabei wahrhaft interessante Auffassung des jeweiligen Textes ist's, was diese Werke besonders charakterisirt, und in welchen ein Breiteretrenn a bgenützter stereotyper Formen, ein leeres Musikmachen (dem Meistern selbst ein wahrer horror) durchweg vermieden ist. Außer mehreren vortrefflichen Messen und Psalmen möchte ich namentlich hervorheben, was Stunz in Form der Motette geliefert hat; in dem engen Rahmen von 20—30 Takten, in welchen sich die (auch kurz sein sollenden) Organisten bewegen, ist eine seltene Erhabenheit und Fülle des Ausdrucks enthalten; das gleiche gilt von den breiter angelegten Oratorien, Antiphonen und übrigen Motetten (4—5—stimmig ohne Begleitung); tie posthume Stimmführung durchgehends stichend; alles ist von einer befriedigenden Klarheit; originell im edelsten Sinne ist unter andern namentlich eine Vocalfestse D-moll (abwacklungsweis 4 5—stimmig), ebenso eine Messe für Frauchoeur mit Begleitung von zwei Violon, zwei Cellon, Orgel und Contrabaß, und insbesondere sein letztes Requiem, fünfstimmig à capella mit Zugrundlegung des Cantus firmus.

Stunz war in seinem Leben aus keineswegs zu billigen Gründen (mit deren Erwähnung ich Sie aber für diesmal nicht weiter aufhalten will) schwer zu bewegen, sich die Veröffentlichung seiner Compositionen anlegen sein zu lassen, so leicht es ihm bei seiner Stellung auch gewesen wäre; jetzt sind aber auch umgekehrt die Betreger nicht ge-

wrigt, das Eine oder Andere des erwähnten Catalogs in Verlag zu nehmen, so sehr den Hinterbliebenen sowie den Verehrern des Verstorbenen daran gelegen wäre, schon in Rücksicht auf die Erhaltung des Andenkens.

#### Sechste Redaction!

Ueber eine in Nr. 3 Ihres Blattes gestellte Anfrage kann ich folgende Auskunft geben, und als Ehrenzeuge und theilweiser Mitverantwortlicher verürgen.

Am 14. December 1825 wurden in einem Gesellschaftsconcerte der Musikfreunde des österr. Kaiserthales nicht die große (siebente), sondern die kleinere (sechste) C-Symphonie von Franz Schubert aufgeführt. Ebendieser wurde am 12. März 1829 im Concert spirituel wiederholt. Das vorliegende Programm des Letzteren enthält nur die einfache Angabe: Symphonie von Fr. Schubert, ohne Bezeichnung der Tonart und ohne den Besatz „neu“ oder „zum erstenmale aufgeführt“, — der in solchen Fällen stets höflich war. Abgesehen von meiner deutlichen Erinnerung, könnte die im Concert spirituel aufgeführte Symphonie schon deshalb nicht die große (siebente) gewesen sein, weil diese damals bloß im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde war, — und weil in demselben Concerte auch noch ein ganzes „neues“ Requiem von Tomasech, Beethoven's Coriolan-Ouverture und ein Chor von Weyl gegeben wurden, welche Stücke neben der großen Symphonie die übliche Concertdauer weit überschritten hätten.

Bei der Gesellschaft der Musikfreunde war die große C-Symphonie bald nach ihrer Composition in den Uebungen des Conservatoriums durchprobt, aber wegen ihrer Länge und Schwierigkeit vorläufig zurückgelegt worden. Erst am 15. December 1839 wollte man dieselbe, und zwar vollständig, in einem Gesellschaftsconcerte aufzuführen; allein schon in der ersten Orchesterprobe weigerten sich die bezahlten Herren „Künstler“ die zur Einübung nöthigen Wiederholungen zu leisten, wodurch das Concertcomité genöthigt wurde, sich für diesmal auf die zwei ersten Sätze zu beschränken. Am 1. December 1850 wurde zum erstenmale die ganze Symphonie in Wien in einem Gesellschaftsconcerte zur Gehör gebracht.

Wien, 20. Jänner 1861.

Dr. Leopold Sonnlechner.

#### A u f f o r d e r u n g.

Fr. Tanzig wird von einigen seiner würdigen Verehrer aufgefordert, in einem seiner nächsten Concerte eine jener genialen Trovatore- oder Rigoletto-Transcriptionen zu spielen, mit welchen der große Meister deutscher Zukunft dem, unsrer Ansicht nach noch größeren italienischen Meister Giuseppe Verdi seine stille (?) Zulbigung dargebracht hat.

Mehrere vom Zukunfts-Clubb.

#### A u f r u f.

Alle Künstler und Kunstfreunde Deutschlands wollen den nachstehenden die Wiederherstellung und Erhaltung der ersten Bachorgel zu Arnstadt betreffenden Zeilen einige Aufmerksamkeit gütigst schenken, und diesem nationalen Unternehmen ihre Unterstützung gütigst zuwenden.

Johann Sebastian Bach, dieser höchst geniale Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, welchem an Tiefe und Höheit des Gedankens, an Kraft und Mannigfaltigkeit der Harmonie, sowie an Wahrheit des Ausdrucks bis jetzt fast keiner gleichkommen ist, und dessen Name darum bis in die spätesten Zeiten hochgefeiert wird, erhielt bekanntlich im Jahre 1703 den Ruf als Organist an die Neue Kirche zu Arnstadt, welches Amt er kann 18. Jahr alt, am 1. Juli desselben Jahres antrat, und bis zum 1. Juli 1707 bestellte, und während welcher Zeit die von ihm hercührenden 300 Choräle zum Freilinghausen'schen Gelangbuche, die schönste Perlenkranz seiner harmonischen Dichtungen entstanden.

Wie fern nun auch die Zeit des höchsten musikalischen Glanzes, den J. S. Bach nach allen Seiten hin verbreitete, dem lieblichen Arnstadt

gerückt ist, und wie viele Geschlechter seit damals bis heute einander geminden sind, noch lebt der große Meister in ungeschwächtem dankbaren Andenken dalebst fort.

Zur würdigen Erneuerung und Verherrlichung des Andenkens an den unsterblichen Kunstheroen aber beizutragen, ist der gegenwärtige Inhaber des Bach'schen ersten Organflügelbets, das bis jetzt noch vorhanden, ehemals herrliche Orgelwerk, welches derselbe während seiner dienstlichen Verwendung zu Arnstadt spielte, der Nachwelt durch eine gründliche, aber äußerlich durchaus unveränderte Wiederherstellung zu erhalten, und lässt sich verpflichtet, alle Verehrer des großen Meisters mit dem Bemerten davon in Kenntniß zu setzen, daß zur Beschaffung derjenigen Mittel, welche eine solche gründliche Restauration der Bachorgel erheischen wird, eine treue Lithographie dieses Orgelwerks im Format des den Bach'schen Werken beigegebenen Porträts J. S. Bachs mit untergefügtem Facsimile der Bach'schen Originalhandschrift vom Jahre 1703 so eben erschienen und gegen Einzahlung freiwilliger Beiträge bei ihm, dem ergeblich Unterzeichneten, zu haben ist.

Da das Unternehmen, die erste Bachorgel der Nachwelt als ein bleibendes Denkmal zu erhalten, als ein nationales anzusehen sein dürfte, so gibt man sich der Hoffnung hin, daß die auf drei Allen, welche der Kunst zugehen und anverwandt sind, den freudigsten Anschlag finden, dem Unternehmen selbst aber die reichliche Unterstützung zu Theil werden möge.

Arnstadt, den 10. Jänner 1861.

Heinrich Bernhard Stabe,  
Stadtorganist, Organist &c.

Als eine für die Biographen J. S. Bachs jedenfalls nicht unwillkommene Gabe wird hiermit nachstehendes Protokoll aus den Acten des Rathes zu Arnstadt veröffentlicht:

Actum den 29. Juni 1707.

Erscheint Herr Johann Sebastian Bach, bisheriger Organist zur Neuen Kirche, Bericht, daß er nach Mühlhausen zum Organisten berufen worden, auch solche Besorgung angenommen habe. Bedankte sich demnach gegen dem Rathe geborsamt vor bisherige Bestallung und bittet um Dimission. Wollte hiermit die Schlüssel zur Orgel dem Rathe, von dem er sie empfangen, wieder überliefern haben.

D. R. J. A.

#### E r k l ä r u n g.

Auf den Wunsch des Herrn Arrey von Dommern erklären wir, daß in diesen Blättern nur jene Beiträge als von ihm verfaßt anzusehen sind, welche mit seinem vollen Namen, oder mit den Anfangsbuchstaben desselben bezeichnen sind.

D. R.

### Concert-Ankündigungen.

Am 27. Jänner Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hofopertheater: Zweites Philharmonisches Concert (2. Cyclus) unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Dessoff. (Mozart, Symphonie in D-dur ohne Menuett — Mendelssohn-Vartholdy, Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum.)

Am 2. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Dichter'scher Concert des Componisten J. Dorn.

Am 3. Februar Abends 5 Uhr im Musikvereinsaal: Zweite Quartett-Production (2. Theil) des Herrn Helmesberger.

Wegen des auf Samstag den 2. Februar fallenden Feiertags wird die nächste Nummer schon Freitag den 1. ausgegeben.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagne.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Neubestell:** Wälsch Nr. 863. — **Ausgabe:** Rohmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm,** vormals **S. F. Wüder's** Witwe. **Veräußerung:** Für 1 Jahr (32 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. **Viel Postverendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Ggr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Ggr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Ggr. **Einzelne Blätter** 15 Kr. oder 2 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Stils. (Schluß.) — Recensionen. — Vocales. — Correspondenzen. — Zeitungskritik. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Zeitgemäße Studien über das Wesen des musikalischen Stils.

(Schluß.)

2. Das besondere Formgesetz. Die Erörterung des „Allgemeinen Kunstgesetzes“ versuchte nachzuweisen, daß die Kunst, weit entfernt, eine gefällige Dienerei persönlichen Genüßes, oder tändelnder Willkür zu sein, vielmehr die Aufgabe und Mission habe, in sich vollkommen begeisterte Organismen, verkörperte Geisteskräfte in sinnlich wahrnehmbarer Form darzustellen und dadurch gleichsam zwischen Himmel und Erde ein Reich der Erlösung und Versöhnung zu schaffen, welches Strahlen der Unendlichkeit wie in prismatischem Farbdenglanz durch endliche Stoffe hindurchscheinen lasse.

Das besondere Formgesetz hat nun auf das Kunstwerk einzugehen und zu untersuchen, in wiefern Inhalt und Gestalt desselben jene allgemeinen Forderungen der Kunst zur Erscheinung zu bringen habe.

Soll das Kunstwerk, als Frucht eines Aetes geistiger Zeugung, ein organisches begeistertes Ganze sein, so muß sich der ideale Gehalt desselben in einer für sich selbständigen Form der Erscheinung darstellen.

Die Natur erreicht in der Erzeugung ihrer lebendigen Organismen die höchste sinnliche Form im Menschen am vollkommensten. Hier durchdringt sich Leib und Seele in inniger Wechselwirkung. Das Eine ist nur für das Andere, das Einzelne nur für das Ganze da. Der Leib wird vom Geiste, welcher ihm in jedem einzelnen seiner Bestandtheile sein eigenes Gepräge verleiht, durchleuchtet. Der Fuß z. B. zeigt sich abweichend von dem thierischen durch seine Bauart geschickt den aufgerichteten, gen Himmel strebenden Körper gleichsam über dem Endlichen schwebend zu tragen (Tanztanz); aus Fähigkeit und Form der wunderbaren Hand hat sogar ein neuer geistvoller Physiologe an Charakter und Berufstätigkeit des Menschen Schlüsse gezogen (elementare, motorische, sensitive, psychische Hände) u. s. w.

Nach dem Vorbilde der Natur muß jedes Kunstgebilde des menschlichen Geistes Inhalt und Form in organischer Ausgestaltung und gegenseitiger Durchdringung darstellen.

Die inhaltliche Seite des Kunstwerks ist an sich rein geistigen Wesens. Der menschliche Geist besteht aber ursprünglich aus potentiellen, an sich noch leeren Formen und Fähigkeiten (logische Kategorien), welche ihren Inhalt erst aus dem Leben schöpfen, indem sie sich entweder durch unmittelbares Aufnehmen und Festhalten äußerer Eindrücke (Empfinden), oder durch Vermittlung der Denkfähigkeit in das Wesen des Geistes verwandelte Erfahrungen (Wissen) erfüllen. Wenn sich nun die künstlerische Einbildungskraft (Phantasie) des ge-

istigen Bewußtes bemächtigt, gestaltet sie denselben zu einem einzelnen Bilde, in welchem die Idee in eine aus ihrem eigenen Wesen und Fülle herausgegoßene durchsichtige Form gehüllt erscheint und sich als ein für sich Seiendes aus dem Ganzen der geistigen Substanz löst. Dieses Bild der Phantasie ist das Ideal, welches sich im Kunstwerk verwirklicht, je nachdem die materielle Hülle desselben den idealen Gehalt des Phantasiegebildes klarer oder getrübt zur sinnlichen Erscheinung bringt. Je inniger also die Form auf das Wesen des Inhalts und dieser auf die Eigenart der Materie eingeht, desto vollkommener ist das Ideal in seiner Verwirklichung durch das Kunstwerk dargestellt.

Indem wir nun die stofflich-formale Seite des Kunstwerks oder seine Form ins Auge zu fassen haben, begnügen wir uns, diese Betrachtung wieder auf das Gebiet der Tonkunst zu beschränken, und im Uebrigen auf die Vorkröcher der Aesthetik (Vischer u. A. m.) zu verweisen.

Wie das logische Denkgesetz auf unüberlegbaren im wohlconditionirten menschlichen Geiste „a priori“ vorhandenen reinen Begriffen beruht, so finden sich im menschlichen Ohr gewisse der Nothwendigkeit logischen Denkens sehr ähnliche Vorstellungen des Tönens, seiner Unterschiede, Verhältnisse und ihrer gegenseitigen Beziehungen, die unter dem Ausdruck des Toninnes zusammengefaßt und begriffen werden können. Vermöge des Toninnes gelangen wir zur Einsicht der Nothwendigkeit einer bestimmten musikalischen Form und zum Verständnis der ihren einzelnen Erscheinungen innewohnenden Wirkungsfähigkeit und Bedeutung. Alle musikalische Form vom einzelnen Ton bis zur höchsten Ausgestaltung des inhalt- und umfangreichsten Meisterwerkes beruht also wesentlich auf der Logik des Ohres, deren Grundgesetze im Toninn als allgemein menschliches Eigenthum gegeben sind. Gleichwohl bedarf es eines aufmerksamsten Studiums, um sich dieses natürlichen Bewußtes durch das Wissen und Erkennen desselben so weit zu vergewissern, als erforderlich ist, jene Gesetze entweder zu besonderen Kunstformen praktisch auszugestalten oder ihre Auswirkung in den Werken der Meister begreifen und verstehen zu können. Jenes Wissen und Erkennen theilt die Lehre von der musikalischen Form (Theorie) mit, welche bekanntlich einen eigenen Literaturzweig bildet.<sup>\*)</sup>

Der Raum gestattet es nicht auf die Verträge der Theorie im Einzelnen einzugehen. Wir haben nur die Aufgabe, das wirkliche Dasein jener sogenannten logischen Gesetze des Ohres nachzuweisen und hiezu genügt schon eine stichhaltige Entwicklung des Tonsystems als allgemeinen Kunstmaterials, aus welchem sich die Grundzüge aller musikalischen Kunstgestaltung mit genügender Bestimmtheit erkennen lassen.

<sup>\*)</sup> Besonders empfohlen sei — wenn es nicht überflüssig erscheint — A. B. Marx' Compositionslehre, eine der wenigen auch zum Selbststudium brauchbaren Werke.

Aus der unendlichen Reihe aller möglichen Lautäußerungen in der Natur scheidet der Tonstimm das Gebiet derjenigen Klangwirkungen, welche durch mathematisch berechenbare Luftschwingungen hervorgebracht werden, als verwendbares Kunstmaterial an. Dieses Gebiet, welches das ganze Reich des Tons umfaßt, hat der Tonstimm zu einem in sich fertigen, festgeschlossenen System ausgebildet. Das Tonstimm beruht zunächst auf dem Verhältnis zweier Tonunterschiedenheiten. Die musikalische Kunstlehre bezieht sich zur Veranschaulichung ihrer Begriffe einer bildlichen dem Gebiete sehr begreiflicher Raumverhältnisse entlehnten Beziehungsweise und nennt demnach die Untersiede der Töne hoch und tief, höher und tiefer. In diesem Sinn bezeichnet sie auch das Verhältnis zweier „Tonhöhen“ mit dem Ausdruck Intervall (Nann zwischen zwei Höhen). Die Intervalle des Tonstimmens werden in gegenseitiger Beziehung und Aufeinanderfolge als sogenannte Halböne aufgefaßt, wodurch ein ganz bestimmtes Verhältnis der Schwingungszahlen des so bezeichneten Intervalls ausgedrückt wird (chromatisches System). Hier erscheint die erste Forderung des Tonstimmes verwirklicht, nämlich Ebenmaß und formale Stetigkeit der Entwicklung.

Die gleichförmige Wirkung im Verlauf des chromatischen Intervallensystems führt auf ein zweites Bedürfnis des Ohres, welches Sicherung erfordert. Diefelbe gründet sich zunächst auf dem Intervall 1:2, welches in dem chromatischen Einreih nach Verlauf von je zwölf Halbönen erscheint (Octavenstimm). Eine tiefer eingehende Untersuchung der von Prime (1) und Octave (2) begrenzten Tonfolge ergibt neue Intervalle (2:3, 3:4 u. f. w.) und führt durch deren bestimmte Anordnung aus dem kleinsten Gebiet des Chromatischen zu einer neuen aus ganzen und Halbönen zusammengesetzten Tonfolge (Diapason, Scala, diatonisches System), welches auf dem Plan des Einreihensystems das Bild einer Leiter mit aufsteigenden Stufen erkennen läßt. Jede „Stufe“ der „Tonleiter“ kann als ein mehrgliedriges Intervall aufgefaßt werden, insofern man es als „Leitereignis“ oder als „Leiterfremdes“ zu betrachten hat. So unterscheidet man nun die Intervalle der Tonleiter als reine, große, kleine, übermäßige, verminderte u. f. f. und gelangt zu dem Begriff der Mehrdeutigkeit des Tons (enharmonisches System), aus dem weiter die Nothwendigkeit der musikalischen Rechtschreibung (Orthographie) hervorgeht.

Eine tabellarisch geordnete Uebersicht der Intervalle einer Tonleiter in Beziehung auf ihre Prime (Grundton, Tonika) mit ihren „Umkehrungen“ zeigt, wie die sogenannten reinen Intervalle sich vor den übrigen dadurch auszeichnen, daß sie sich als solche gleichbleiben, während unter den übrigen durch ihre Umkehrung Gegensätze erzeugt werden.\*)

Die reine 1. 4. 5. 8. erscheint umgekehrt als reine 8. 5. 4. 1.

während die große, kleine, übermäßige 2. 3. 6. 7. umgekehrt zur kleinen, großen, verminderten 7. 6. 3. 2. wird. Jene reinen Intervalle heben sich ferner von den anderen ab dadurch, daß sie in ihrer gegenseitigen Beziehung aufgefaßt die ganze Tonleiter in zwei gleichgegliederte viertönige Gruppen zerlegen, da die Prime mit der Quart und die Quint mit der Octav sogenannte Tetrachorde bilden (synntonisches System).

Die Form des Tetrachordes, nämlich Anzahl und Folge seiner ganzen und halben Töne, bestimmt den Begriff der Tonalität, als höhere Einheit des Tongeschlechts (Kirchentöne. Dur. Moll. und der Tonart mit ihrem je eigenen System gegebener, bestimmte Beziehungen darstellender,

Harmonien (Afforde) aufgefaßt. Diese Beziehungen, welche auf der durch die Gemeinschaftlichkeit eines und desselben Tetrachordes dargestellten festen Verbindung zweier Tonarten zunächst beruhen, führen zu der Anschauungsweise der „Verwandtschaft“ unter Tonarten. 3. B.

$$FgaB - CdeF - GahC - DefisG$$

(Dominantensystem, Quintenzirkel) und ferner:

$$Ah - CdeF - gisA$$

$$CdeF - GahC$$

$$Efis - GahC - disE$$

(Mediantensystem, Parallellismus.)

So mannigfaltig die Beziehungen der Tonalität mit ihrem Reichthum an harmonischen Tongefügen auch erscheinen mögen, so weisen sie doch auf die einfache musikalische Form, von der das ganze System ausgeht, nämlich auf das Intervall, als ein Verhältnis zweier Tonhöhen, zurück. Insofern der „Einklang“ (tonische Identität) als Prime der Tonleiter, Grundton der Tonart und Inbegriff (Tonika) der Tonalität aufgefaßt werden kann, gründet sich nunmehr also das ganze Tonstimm auf der tonischen Einheit.

In einem solchen festgeschlossenen, logisch gedungenen und stetig entwickelten System kann keinerlei Willkür und Zufälligkeit Wurzel schlagen, und ein schönes Kunstwerk ist nur denkbar, wenn der Geist, der in demselben heimisch sein soll, sich seine Form schafft, indem er sie durch Erkenntnis der tieferen Bedeutung des Tonstimmens aus dem Wesen desselben rationell entwickelt.

Jede rationell entwickelte musikalische Form wird nun zunächst an das Wesen einer der gegebenen Tonalitäten anzuknüpfen haben, deren Wahl von der Idee abhängt, aus welcher heraus die Form sich gestalten soll. Ist der künstlerische Vorwurf seinem ideellen Gehalt nach etwa ein mythischer, epischer, der lustigen Natürlichkeit entzunder, dem gemeinen Leben fernstehender, hoffnungreicher, zarter, zerflüchtender, u. f. f.; so wird ein solcher würdevoller Inhalt seine Form aus dem Wesen eines Kirchentones heraus zu gestalten haben.\*) Die frische volle Kraft, Natürlichkeit, bewegliche Lebenslust, trugliches Selbstgefühl u. f. f. würde ihr Wesen in dem leichtfüßlichen, klar und bestimmt ausgeprägtem Durgeschlecht mit Vorliebe ausdrücken; während das weichere, stillere, trübere aber auch leidenschaftlich zerflüchtete (gis) Mollge-

schlecht, welches gleichsam zwischen der Eigenart des Durgeschlechts und der Kirchentöne einen vermittelnden Uebergang bildet, den Charakter seiner eigenthümlichen Besonderheit dem Kunstwerk ausprägen wird. Auf dem Charakter der Tonalität gründet sich nun der Unterschied des Stils der Kirchentöne, des Mollgeschlechts und des Durgeschlechts, deren jeder wieder seine besonderen Gesetze aus sich erzeugt, welche in der Ausgestaltung der Form durch die vom künstlerischen Vorwurf und Bedürfnis bedingten musikalischen Organe (instrumentalen Mittel) modificirt erscheinen. In welchem Styl sich nun aber auch das Kunstwerk darstelle, so muß es stets ein organisches wohlgegliedertes Ganze sein.

Möge die Idee einen individuellen Inhalt im einstimmigen Satz ausdrücken, oder im massenhaften chorischen und instrumentalen Zusammenwirken vieler Stimmen ihre Fülle ergießen; möge das Kunstwerk Oratorium, Oper, Symphonie, Quartett, Sonate, Arie oder Lied heißen: Immer muß die Form desselben als lebendiger begeisteter Organismus erscheinen, welcher auf rationell entwickeltem Ebenmaß

\*) Der Anschaulichkeit wegen hat es Bedenken, diese übliche Unterscheidung der reinen und großen Intervalle aufzugeben, was von Marx in seinem Lehrbuch (siehe oben) ohne ersichtlichen Grund geschehen ist.

\*) Damit können wir uns nicht einverstanden erklären, da die Kirchentöne für uns nur mehr eine historische Bedeutung haben.

aller seiner Theile, als auf melodischer, rhythmischer und modulatorischer (harmonischer) Wohlordnung (Symmetrie) seiner Wiederbrücke beruht. Wie und unter welchen Einflüssen und Bedingungen diese allgemeinen Forderungen des besonderen Formgesetzes in dem Kunstwerk zur Geltung und Auswirkung gebracht worden, hat nunmehr sichtlich eine kurze Untersuchung des „individuellen Stylgesetzes“ zu erweisen.

3. Das individuelle Stylgesetz. Welcher hingebende und versehende Freund des Schönen hätte es noch nicht an sich selber erfahren, daß die Wirkungen der Kunst und vor allen die überwältigenden Einbrüche der Tonkunst den Menschen gleichsam über sich selbst zu erheben, ihn der Erde zu entrücken vermögen, so daß sein Geist sich wie in verklärtem Leib vom Nicht eines höheren Seins umfließen auf Äthern überirdischer Sphären wandeln zu sehen wähnt? Da dringt sich Zuseher auf Zuseher aus dem zu engen Gefängnis der Brust hervor; heiße Thränen aus verborgener Quelle wallen auf und schone halbstunne Gedanken ringen sich von den halbgeöffneten Lippen los: „Das ist himmlische Musik!“ — „Das ist göttlich!“

Und solche Wirkungen beruhen keineswegs auf Selbsttäuschung; sie sind thatsächlich da und nicht hinweg zu disputiren. So weist die Tonkunst über sich selbst hinaus und legt auch an ihrem Theile ein frohes Bekenntnißopfer an heiligere Stätte nieder, indem sie dem demüthigen Glauben die Siegespalme göttlicher Offenbarung reicht.

Alein jene überzeugenden Wirkungen berühren doch nicht notwendig mit derselben Macht jeden einzelnen Hörer. Singende Kirchengemeinden, Concertäle, jedes Publikum das sich die Bach'sche Matthäuspassion, den Beethoven'schen Fidelio und andere vornehme Meisterwerke der Kunst anhört, liefert nur zu schmerzhaft schlagende Beweise für die Erfahrung, daß, so himmlisch, so göttlich sie auch in ihren Wirkungen auf Einzelne sich erweisen möge, alle menschliche Musik, wie alles Irdische doch in dem Banne des Endlichen, Wandelbaren, Unvollkommenen, Bedingten nach allen Seiten ihres Daseins, ihrer Aufgaben und Absichten gewisse Grenzen und Schranken finde. Noch überzeugender wird diese Erfahrung bewährt, wenn man die Unterschiede praktischer Kunstpflege oder der Erzeugnisse des Kunstschaffens ihrem Grund, Wesen und Werth nach betrachtet. Man vergleiche nur einmal z. B. die vollkommensten Leistungen eines Künstlers vom Wiener Sperl oder vom Hainburger Berg und eines Paganini und Joachim; die Vocalmusik des Herrn Hofcapellmeisters Fr. Kücken und eines Seb. Bach oder Kob. Franz; die Opernmusik der „Wallfahrt nach Florenz!“ mit der pikanten vermittelst eines einfachen Kohlfleisches dressirten Ziege und des Don Giovanni mit dem feineren Gast u. s. f.

Die Nothwendigkeit der Beschränkung wollte das „allgemeine Kunstgesetz“ im Allgemeinen nachweisen. Das „besondere Formgesetz“ suchte wenigstens anzudeuten, daß die einzelnen Künste, daß insbesondere die Tonkunst bestimmte aus ihrem eignen Wesen hervorgehende Grenzlinien erkennen lasse, innerhalb deren sie sich in Freiheit entfalten könne. Das „individuelle Stylgesetz“ hat nunmehr darzulegen, wie das einzelne Erzeugniß der freien Kunst (Musik) den Bedingungen unterworfen sei, welche das künstlerische Individuum als schaffendes, ausübendes und empfangendes Subject innerhalb und außerhalb seiner individuellen Sphäre findet, insofern Inhalt und Form des Kunstwerks in letzter Entscheidung durch die subjectiven Qualitäten des Mus, der Musse und Musje bestimmt werden.

Da alles künstlerische Produciren Receptivität und Reproductivität zu seiner Voransetzung hat, so beziehen sich die nachfolgenden Erörterungen vorzugsweise auf das künst-

lerische Individuum als schaffendes Subject. Dasselbe ist als solches abhängig von seinem Mus, als innerer Nothwendigkeit; von seiner Musse, als der durch seine äußeren Lebensverhältnisse bedingten Möglichkeit; und von seiner Musje, als zur individuellen Besonderheit ausgeprägter qualitativer Schöpferkraft, vermittelst welcher der individuelle Geist sich durch jene Mächte des Mus und der Musse bestimmtes Fährisichsein im Kunstwerk als Ideal aufzucht und im sinnlichen zu kunstgesetzlicher Form angestalteten Stoffe als That sich gegenüber stellt.

Aus dem so gefaßten Begriff der individuellen Musje erklären sich die Unterschiede des mannigfaltigen persönlichen Styls.

Der häufig mit dem Ausdruck Manier bezeichnete persönliche Styl versteht dem Kunstwerk nach Inhalt und Form das individuelle Gepräge des schaffenden Subjects; die Manier ist gleichsam seine künstlerische Physiognomie, welche in nur ihr eignen Zügen und Ausdrucksformen seinen Charakter und dessen Inhalt abspiegelt. In diesem Sinn ist ein Kunstwerk oft sehr verrätherlich, ohne daß sein Urheber es hindern kann oder sich selbst gesehen mag, und in demselben Sinn auch konnte Mozart den im Eingang erwähnten Vergleich seines Styls mit seiner Nase rechtfertigen.

Die Manier verflacht sich zur Manierirtheit, eines Theils wenn sie nicht sowohl in der organischen gegenseitigen Durchdringung des Inhalts mit der Form, sondern vielmehr in einer dieser beiden Seiten des Kunstwerks sich vorzugsweise oder gar ausschließlich anprägt; andererseits wenn das Mus die natürlichen Grenzen des Reiches der Kunst und des Kunstschönen durchbricht, um sich selbst als vereinzelt und Anderssein zur Geltung zu bringen (die Schulle; eigenwilliger Subjectivismus u. dgl.). Dies mögen die vornehmsten Formen der Manierirtheit sein und es soll mit ihrer Erwähnung genügen. Während nun also die Manier bezeichnet werden kann als die nativ und wahre Physiognomie des im Dienst der Idee sich frei bethätigenden künstlerischen Geistes; so erhebt dagegen die Manierirtheit oder falsche Manier wie ein erkünsteltes Theatergestich, welches mit einem Auge nach dem Souffleurkasten schießt, indem es gleichzeitig mit dem andern den Beifall der Gallerie für sich heranzufordert.

Manier sowohl, wie auch Manierirtheit ist den Qualitäten des individuellen Mus und der Musse unterworfen, insofern sie aus diesen heraus sich entwickelt.

Das Mus ist als innere Nothwendigkeit bezeichnet worden und stellt sich näher betrachtet als substantielle Besonderheit des individuellen Geistes dar, nämlich als Begabung, Fähigkeit, Talent, Genie und relative Bildung.

Diese individuellen Qualitäten erscheinen vielfach modificirt durch die von den Einflüssen, Verhältnissen und Zuständen des äußeren Lebens bedingte Möglichkeit (Musse), insbesondere durch heimische, nationale, politische, Cultur- und Gesittungsverhältnisse, persönliche Erziehung, Erfahrung, Verehr, Anregung, Pflichtbeziehungen, Lebensstellung, Kunstzustände u. dgl. m.

Das unter diesen Einwirkungen zu mehr oder minderer Selbständigkeit und Reife gelangte künstlerische Ich setzt sich nun mit der ihm überkommenen geschichtlich gewordenen Kunst in thätige Beziehung und spricht nach Vermögen, Bedürfen (Müssen) und Möglichkeit (Musse) seinen individuellen Inhalt in seinen eignen den allgemeinen Kunstgesetzen gemäß entwickelten Formen aus. Je nach der Tiefe seiner Erkenntniß jener allgemeinen und besonderen Kunstgesetze werden die Formen seiner Kunstzeugnisse die Grundzüge derjenigen darstellen, welche ihm geschichtlich als mehr oder weniger ausgebildete und erfüllte überliefert sind.

Durch seinen individuellen Inhalt mit welchem er die historischen Formen nun erfüllt, wird er dieselben entweder nur

bestimmter ausprägen, oder aber er wird durch entdeckte neue Momente gefestigter Kunstgestaltung und Entwicklung den bisherigen Bereich der historisch gewordenen Kunstformen erweitern und ausdehnen. Jedenfalls aber wird sein Kunstwert durch seinen besonderen individuellen Inhalt sich von allen dagewesenen wesentlich unterscheiden, und dadurch im ganzen Umfang der Welt historischer Kunstgestaltung eine für sich sende berechtigte Gestalt zu beanspruchen haben.

Hiermit ist nun die Weise und Möglichkeit aller quantitativer und qualitativer geschichtlicher Kunstentfaltung und Fortentwicklung charakterisirt und begrenzt und zugleich der vielverbreitete Irrthum evident widerlegt, als gäbe es in der Kunst einen „Fortschritt“, welcher durch neue Entwicklungsphasen die vorangegangenen historisch gefestigten Stufen des Ausbaues der Kunstgesele verunstaltet oder als „überwundene Standpunkte“ aufheben könnte. Man wird zwar in der Gegenwart dem Polytheismus keine Tempel mehr errichten, aber die Formen der griechischen Baukunst werden noch heute nicht bloß bewundert, sondern als unerreichte Vorbilder und Modelle nachgeahmt und wahrscheinlich in jeder Hinsicht ihren hohen Werth behalten, so lange es einen schönen Baustil gibt. Man wird sich nicht mehr mit Streitschriften verfolgen über Fragen ob die reine Quat contoure oder dissonan u. dgl., man wird aber so lange die musikalische Kunst als solche gepflegt werden mag, die vierte Stufe als Septime im Dominantaccord betrachtet, in natürlicher Fortschreitung stufenweise abwärts führen; und es kann kein logischer Tonhinh so taub oder verblüdet sein wollen, es als einen „Fortschritt“ der Kunst zu begrüßen, wenn ihre einfachsten notwendigen Gesele von schrankenloser Willkür ignoriert und in den Staub eitter Selbstdieneri getreten werden, oder wenn man das A. kthaltan an jenen Gesele aus Mangel an Sachkenntniß und ethlichem Antrieb verächtlich, und es vielmehr durch vornehme Trompeterstimmen als „überwundenen Standpunkt“ proclamiren läßt. Die Natur, welche nach allen Seiten des Kunstschaffens als Vorbild gelten kann, hat sich bislang auch noch nie fähig gezeigt, wesentliche Fortschritte über ihre Gesele hinaus zu machen. Sie bewegt ihren unerhöplichen Reichthum in den ruhigen gleichmäßigen Kreisen des Wakens, Werdens und Wandels und kommt darüber nicht hinaus. Wie mag nun die Kunst, welche mit ihrer ganzen Seite der Erreichung an der Natur haftet und folglich nach dieser Seite hin der Gesehmäßigkeit des Natürlichen auch unterliegt und so folgen hat, sich diesem nicht nur hemmenden, sondern vielmehr leitenden, tragenden, helfenden, elastischen Boden geisteslicher Formgestaltung entziehen, sich über denselben erheben wollen! Es wäre ein klügerseinnollen als der Schöpfer Himmels und der Erde selber, ein Titanenkampf, der nur mit schmächtlicher Niederlage und Selbstvernechtung der freubelnden Angreifer enden könnte, es müßte sich denn etwa zu ihren Gunsten plötzlich Alles umkehren. Da würden z. B. die Menschen als Gesele geboren, um als Embryonen zu sterben; die Erde gäbe der Sonne Licht und Wärme; die Blumen würden am Himmel gepflückt, welcher seinen Thau und stromenden Regen von der Erde empfangte; Menschen und Thiere bewegen sich löpftings von Ort zu Ort u. s. w. Bis jetzt aber gehen glücklicherweise nur allenfalls Kunstfreier, Gymnasten, Seiltänzer, mißvergnügte dressirte Affen und ähnliche Künstler in mühe- und qualvollen Arbeitsstunden löpftings auf den Händen und wenn sie betastet sind ist ihre Arbeit abgethan und — vergessen, und sie beuchnen sich wieder wie andere vernünftige Gesele an. Affenkomödien u. dgl. sind notwendig, weil es immer eine Anzahl wunderlicher Klüge gibt, denen es Spaß macht, am Gegenfah der Unnatur die Beschalgtheit, Zweckmäßigkeit und Schönheit der wahren Natürllichkeit schätzen und würdigen zu lernen. So ist's schon eine geranne Weite in der Welt gewesen und nicht zu hoffen, daß es auch in Zukunft so bleiben werde,

nämlich bei der wahren Natur. Das mit großem Pomp verheißene sogenannte „Kunstwert der Zukunft“ wird auch im Wesentlichen der Kunst keine andere Stellung und Mission im Leben geben, als sie auf Grund des Verhältnisses der menschlichen Seele zur Schöpfung und ihrem Schöpfer ein für allemal einnimmt. — Und daß es in letzter Instanz nur auf jenes Grundverhältniß ankomme, das haben diese Studien aus dem Wesen der Kunst und des Künstlers herleiten wollen, was freilich nur in allgemeinen Andeutungen geschehen konnte. Denn einige Zeitungsartikel geben keinen Raum, um eine Lehre ja kann den Wegweiser dazu darzulegen. So sollten auch nur Anregungen dem ernsthaften Nachdenken und Studium jener wichtigsten Fragen nahe gebracht werden und diese Arbeit sei allen Strebenden dringlichst empfohlen.

## Recensionen.

Moriz Hauptmann. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, op. 47. Partitur und Stimmen Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Moriz Hauptmann. Zwölf Lieder für vierstimmigen Männerchor. Gedichte von Fr. Rückert op. 49. Partitur und Stimmen, Heft 1. Derselbe Verlag.

S. B. M. Hauptmann's Art und Weise in Tönen zu dichten ist bekant; kaum werden wir eine Lieder den unsren nennen können, der nicht wüßte, worin die Vorzüge seiner Muse bestehen, und kaum wird Jemand bestreiten, daß die Producte derselben zu dem Liebenswürdigsten zählen, was die neuere Zeit aufzuweisen hat. Natürllicher Fluß in Melodie und Harmonie, gewählte und immer geschmackvolle Modulation, sinnige Behandlung des Textes, interessante und doch ungestörte Stimmführung, das sind die Eigenschaften, die Hauptmann an durchgehends anzeiglichen, und die man bei gelehrten Theoretikern nicht immer vereinigt findet. Die Ursache dieser seltenen Vereinigung ist, daß Hauptmann lange vorher praktischer Musiker und Componist war, ehe er sich mit wissenschaftlichen Forschungen tiefer einließ. Das ewig Richtige und Schöne sah ihm längst seit in Ohr und Herz, ehe er über die „Natur der Harmonik und Metrik“ so tief nachachtete, daß sein bewundertes aber nur von Wenigen verstandenes Buch gleichen Namens entstehen konnte.

Eine andere Frage ist, ob seine Compositionsweise ebenso anerkannt als bekant ist. Wir möchten dieß fast beweisen, obwohl wir uns darob nicht verwundern können. Einerseits ist Hauptmann eine so in sich abgeschlossene zur innern Harmonie gelangte Natur ein, um uns seiner eigenen Ausdruckswelke zu bedienen, durch die Textbestimmung aus der Quinzweihelt zur Einzig gelangter reiner Dreiklang, daß seine Musik ungedacht ihrer „Gegenwärtigkeit“ wie ein freundliches Auenbild in unere, auf den übermäßigen und verminderten Dreiklang und die ewig trügende Enharmonik in begründeten versuchte musikalische Gegenwart herinschaut. Alles „Aufregende“ liegt ihr fern, obwohl sie nicht des „Anregenden“ entbehrt, und dort, wo man nicht mehr als angeregt werden will, und zu werden braucht, auch befriedigt. Hauptmann hat in Folge seiner Stellung und inneren Drangs viel Kirchenmusik geschrieben. Doch sind wir jetzt zu der Ansicht gelangt, daß eigentlich diese gerade nicht seine Hauptstärke ist. Es fehlt ihm hier ein e Eigenschaft: Erhabenheit und Größe, welche dem erhabenen und großen Gegenstand entspricht; und dieß ist vielleicht ein zweiter Grund, warum seine Compositionen nicht jenen Grad allgemeiner Werthschätzung erlangt haben, welche man ihnen ihrer sonstigen Güte wegen wünschen möchte. Die neuere Zeit bringt es eben mit sich, daß das Gebiet der Kirchenmusik nicht mehr so glänzend bebaut wird, und auch Hauptmann un vermuthet dem allgemeinen Zug der Tonkunst eine allüberwindende Kraft entgegenzutreten.

Dagegen ist die Liebenswürdigkeit seiner ein- und mehrstimmigen Lieder eine so große, daß in ihnen der Welt wohl ein nimmer schwindendes Angedenken bleiben wird; ja wir hoffen, daß eine spätere freundlichere Zeit dem Componisten gewähren wird, was die jetzige

von allen möglichen Gegenständen tief angewählte mitunter zu verfangen thut.

Eigentümlich ist die Erscheinung, den schon ziemlich hoch betagten Mann sich mit Aufgaben beschäftigen zu sehen, die man sonst mehr der Jugend zugehörig annimmt, wie die vorliegenden Compositionen *Klaus-Groth'scher* Gedichte für geistliche Stimmen, und die *Männerchöre* über Gedichte von *Käferl*. Da er aber, besonders bei den erstern, den Ton so hübsch trifft, so ist das ein Beleg dafür, daß seine Empfindung jene jugendliche Frische und echte Naivität bewahrt hat, deren Abgang bei der Composition solcher Sachen sehr schmerzlich vermist werden möchte. Mit komischem Pathos erzählt er uns im Andanteschnitt 4. B. „An der Kirche wohnt der Priester und der Müller wohnt am Teich“, und scherzt darin im  $\frac{3}{4}$  Takt Allegretto launig genug: „Und ich wohn bei dem Viehdien, will ich, ich ich sie gleich.“ Einfach und innig singt er „Fell in's Fenster scheint die Sonne.“ Anmuthig, doch nicht ohne jugendliches Feuer erklingt sein „Wenn Zweie sich gut find.“ Lustig beginnt in A-dur das „Im Holz“ nur in A-moll gar traurig zu enden mit seinem „möcht' wohl liegen drin, stumm und kalt.“ — Auch die beiden anderen Gedichte dieses Bändes: *Der Verdenbaum* (— *B. P. Volslieder der Polen*), und: *Aus Mira's Schaff* (von *Fr. Bodensiedt*) sind gar sinniger treffender Rüge voll. Im ersten Werk der einfache Gegenstand von E-dur und E-moll als Frage und Antwort tührend, und dürfte dieses Stück den Gesangsvereinen selbst zu öffentlichen Productionen zu empfehlen sein. Das Andere klingt so treu und verlangend wie es nur aus ehrlichem Gemüth kommen kann; doch ist hier eine kleine Reminiscenz an einen der „geistlichen Gesänge“ op. 42 etwas störend für den, der die leant.

Oegen viele Vieder für gemischte Stimmen, wollen uns die „Männerchöre“ minder frisch erscheinen. Macht es die Ungenauigkeit in dem beengten Raum der vier Männerstimmen zu schreiben, — die Bewegung ist vorwiegend homophon ausgefallen und es entsteht dadurch eine gewisse Gleichförmigkeit, ein Mangel an Mannigfaltigkeit. Eine Ausnahme davon machen die Nummern 1. und 6. Bei Nr. 1. ist unserm Componisten aber in *S. Schumann* ein gefährlicher Rivale vorhanden, der das „Schön ist das Fest des Fezes“ für gemischte Stimmen mit ungleich mehr Anmuth und Fülle des Reizes behandelt hat. Am besten gefällt uns von diesem Heft Nr. 6 „Aus der Jugendzeit“ wegen des glänzlich angebrachten schmerzlichen Zugs, der sich in der mehr humoristisch frischen Grundstimmung des Ganzen durch den forte ange schlagenen verminderten Septimenaccord hervorhebt.

*S. Zada'sohn*, Second grand Trio pour Piano, Violon o Violoncelle op. 20. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

G. W. Das Trio hat in Leipzig gefallen, in diesen Blättern hat es eine entschieden verwerfende Beurtheilung erfahren, so zwar, daß der geehrte Referent v. Br. zu einer nachträglichen mildernden Erklärung eines sehr frühen Auspruchs sich bewegen sollte. Die Redaction nun, von dem gewiß sehr löblichen Streben befehle, eine nach allen Seiten hin gerechte Stellung festzuhalten, hat uns zur nochmaligen Durchsicht und Besprechung des Werkes aufgefordert, wozu sie gewiß berechtigt war, ohne Gefahr zu laufen, den Werth und die Bedeutung des ersten Referenten durch ein zweites Referat herabzusetzen. Ueberdies ist es ja kein vereinzelt stehender Fall, daß ein Journal mehrere Kritiken über dasselbe Werk bringt; wir erinnern z. B. nur an die verschiedenen Rezensionen, welche die „*Cäcilia*“ über *Beethoven's* letztere Werke lieferte, und auch *Schumann* hat einigemal in seiner „*Neuen Zeitschrift*“ ein gleiches Verfahren beobachtet.

In dem Trio von *Zada'sohn* haben wir nun zunächst ein ausgiebiges Talent für Melodie gefunden; durch das ganze Werk ziehen sehr gefangreiche Perioden in einer solchen Fülle, daß der Hörer durch das unaussprechliche Herausquellen einer neuen Melodie gehindert ist, einen Gedanken als den Schwerpunkt des Sages herauszufinden und respective festzuhalten. Die Melodien des Autors entbehren aber entschieden des instrumentalen Charakters;

sie sind mit Ausnahme eines recht hübschen Themas im *Scherzo*, vielmehr für eine Singstimme berechnet, als für Instrumente, und vertragen die Möglichkeit der organischen Entwicklung und Auspinning eines Themas, ohne die wir nun einmal kein Werk zur Kammermusik gehörig anerkennen können. Dieses fortlaufende melodische Schwelgen hat ferner den großen Nachtheil bewirkt, daß Melodien von ganz verschiedenem Gepräge auf einander folgen, daß sogar nach einem ganz noblen Gedanken eine recht gewöhnliche, leichte Salonphrase auftritt, und daß endlich der Autor in das unmaßsichler langweilige Verfahren geriet, oft eine Melodie des einen Instrumentes ohne Weiteres von dem andern wieder aufnehmen zu lassen, wodurch er trotz der ange deuteten Melodienfluth doch eine gefährliche Monotonie erzeugt.

Im ersten Satz (E-moll) ließen sich zwei sehr hübsche Gedanken sehr wohl zu einer geistreichen Arbeit verwenden; dieses sind die ersten acht Takte und der pag. 5 im letzten System eintretende kleine G-dur-Satz, aber statt dessen schwächt der Verfasser ihren musikalischen Werth durch die gleich darauf erklingenden Faddosen in bebauerlicher Weise ab. Einmal nimmt er einen Anlauf zu einer Durchsichtigkeit, allein auch hier kommt er nicht weit damit, da ihm dabei die (wir müssen es leider gerade heraus sagen) gleichzeitigen tria len Geschwäge der Geige und des Cello's einen argen Strich durch die Rechnung machen, so daß das für sich arbeitende Clavier sich beileid, mit seinen Collegen in eine lächerliche Eintracht zu treten, und das Gefährliche eines selbständigen Gehörs nicht weiter zu riskiren. Der Schluß des Satzes ist hübsch. Dasselbe würden wir vom zweiten Satz „Romanz“ E-dur  $\frac{3}{4}$ , sagen können, wenn der Autor es verstanden hätte, dem Clavier eine geistreichere Coloratur zu geben, seine Verwämungen nehmen einige Mal eine zu abgenutzte Färbung an. Die beiden sehr hübschen Hauptmelodien würden durch ein interessanteres Kleid ungemein gewinnen. Das *Scherzo* halten wir für den gelungensten Theil des Werkes; da zeigt sich ein unverkennbares Streben, wirklich instrumental zu schreiben. Im finale bezeugen uns ebenfalls einige geistreiche Points, aber sie kommen gleichwohl nicht zu einer vollen Geltung, weil der Componist nicht fähig war, sie gehörig auszubehalten. Man kann sich hierüber eigentlich mit vollem Recht verwundern, da in dem Trio sich auf der andern Seite auch wiederum Spuren finden, die auf ein Studium unserer besten Werke hinweisen; wir wollen es jedoch damit entschuldigen, daß der junge Autor noch an einer Ueberfülle musikalischer Ideen laborirt, die ihn von der notwendigen Sichtung des *Superius* vom *Wozin* und von der richtigen Verarbeitung des vor reiferer Selbstkritik handhaltenden Gedanken abführt.

An dem Talent des Componisten zweifeln wir nicht; darum aber rathen wir ihm in seinem eigenen Interesse, sich zunächst auf einem anderen Felde der Kunst zu veruchen, bis seine Phantasie durch die größere Vertrautheit der reifern Jahre gezügelter und abgeklärter worden ist. Unsere Kammermusik vermisst ja gerade das „Südgehellenas“ in einfachster Weise. Und dann studire der Autor die Natur der Instrumente tiefer; jedes Instrument rächt sich von selbst für die ihm angethane unredete Beantw.

Von *Bach* bis *Wagner*. — Zur Geschichte der Musik von *Reichmann*. — Berlin, Verlag von *J. Guttenberg*, 1861.

v. Br. Der Verfasser dieser Schrift bemerkt sehr richtig in der Einleitung: „Wenn die Geschichte der modernen Kunst überhaupt vorherrschend ein Künstlergeschichte ist, so namentlich die Geschichte der Musik. Die Kunst der Innerlichkeit wird sich natürlich nur in demselben Maße entwickeln, als die Welt der Innerlichkeit zum Bewußtsein kommt, und weil dies Bewußtsein immer in dem einen Künstler seine Höhepunkt erreicht, so wird die Individualität des Tonkünstlers für die Entwicklung der gesammten Musik viel bedeutamer, als in jeder andern Kunst.“

Es gilt das namentlich von jener Zeit an, in welcher der Volksgesitt vorherrschend Einfluß auf die Besondergestaltung der

Musik gewinnt, von der Zeit der Reformation an. Vorher ist es der Geist des Christenthums, oder, als was er sich später darstellt, der Geist der Kirche, der ihre Entwicklung bestimmt und die Individualität des Künstlers kommt wenig in Betracht. — Mit dem Eintritt des 18. Jahrhunderts aber wird die Musikgeschichte ausschließlich Künstlergeschichte.“

Reichmann faßt nun jene hervorragenden Künstler, in deren Werken ganz eigentlich die Geschichte der Musik in den letzten anderthalb Jahrhunderten besteht, in vier Gruppen zusammen und charakterisirt sie ziemlich zutreffend folgendermaßen: „In Bach, Händel und Gluck ist es der Individualismus, der, groß gezogen an den höchsten und heiligsten Ideen, ihr künstlerisches Schaffen leitet, der in ihren Kunstwerken waltet und lebt und zu äußerer Erscheinung gelangt. In Haydn, Mozart und Beethoven tritt dann die Individualität in ein bestimmtes Verhältniß zur Außenwelt. Das gemüthliche Verhalten zur Natur, der Liebe Lust und Leid gewinnen Form und Klang, und die Wunder der Schöpfung und die Macht der Weltbegebenheiten wirken anregend auf die künstlerische Phantasie. In der dritten Gruppe, in Schubert, Mendelssohn und Schumann ist es dann die eigene Spontanität des Geistes, die lyrische Behaftetheit, die Inhalt und Form des Kunstwerkes bestimmt. Die heimlich reizvolle Seite des musikalischen Darstellungsmaterials tritt jetzt immer entschiedener in den Vordergrund und beginnt das gesammte Musiktreiben und Musikempfinden derartig zu beherrschen, daß in der letzten Gruppe endlich in C. M. von Weber, Meyerbeer und R. Wagner das Bedürfniß künstlerischer Gestaltung immer mehr verloren geht.“

Vorsichtig genug fügt der Verfasser noch hinzu, daß diese Einteilung nur im Großen und Ganzen zu verstehen sei, eine Classe, die sich indess überall, wo der Versuch gemacht wird, das Lebendige zu systematisiren, von selbst ergibt.

Auf 180 Seiten legt nun der Autor den eben angezeigten Inhalt seines Büchleins in angenehmer, gewandter Darstellung auseinander. Der rein ideelle Gehalt desselben ist, namentlich was die neueren Künstler angeht, nicht eben bedeutend, und beschränkt sich im Wesentlichen auf eine Reproduction von bereits Gesagtem. Aber den mit der Literatur milder vertrauten Leser ist die Schritt als ein mit Einsicht geschriebenes Compendium immerhin zu empfehlen.

Der Standpunkt des Verfassers ist ein konservativer. Von diesem aus nimmt er gelegentlich auch Partei gegen die sogenannte Programmmusik. Wenn er jedoch, Seite 121, von Schubert sprechend, meint: „Aber unser Meister gibt auch den schlagendsten Beweis, daß nur die Unmittelbarkeit und Naivetät der Erfindung eines Haydn noch im Stande war, große und weit angelegte Instrumentalwerke, Symphonien und Sonaten ohne bestimmtes Darstellungsgeschieht zu schreiben; daß mit dem Fortwähren dieser Naivetät die gesammte Innerlichkeit, im wörtlich bedeutsame, inhaltsvolle Instrumentalwerke herozuzutreiben, an großen, objectiven Bildern, die sieder Phantasie vorüberfährt, sich concentriren muß“, so ist diese Bemerkung erstlich mit Hinblick auf Haydn's Nachfolger nicht völlig richtig, und dann bestätigt sie ja gerade das Verfahren der Programmcomponisten als ein innerlich notwendiges, da diese nichts anderes wollen, als die großen, objectiven Bilder, an denen sich ihre Phantasie entzündet hat, auch den Hörer zum Bewußtsein zu bringen. Theoretisch, principiell ist aber diese Frage von gar keiner Bedeutung, die sie erst im besondern Fall erhält.

Noch auf einen Punkt möchten wir die Betrachtung hinführen, obgleich er dem Aufmerksamsten von selbst entgegenpringt. Faßt man nämlich jene Gruppen in's Auge, in welche Reichmann ganz richtig die Reihenfolge der großen und hervorragenden Tonkünstler seit dem 18. Jahrhundert zusammenfaßt, so bemerkt man, wie in der ersten Gruppe bei weitem die Vocalcomposition vorherrscht, in der zweiten Gruppe dagegen führt die Instrumentalcomposition die Herrschaft, in der dritten halten sich beide ungefähr die Wage und in der vierten fällt das Uebergewicht wieder total der Vocalcomposition anheim. Da nun alle Geschlechter einen lebendigen Organismus

darstellt, so ergeben sich aus dieser Beobachtung Consequenzen, welche zu ziehen wir aber für diesmal dem Leser überlassen.

## Locales.

Concerte und Oper.

(2. Bitharmonisches, Figaro.)

„So viel als ich schon unternommen,  
Ich müßte nicht ihr beizukommen,  
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand;  
Gernig bleibt am Ende Meer und Land!“

S. B. Obige Worte des Mephistopheles klangen uns vorigen Sonntag fortwährend in den Ohren, da wir Mittags eine Mozart'sche Symphonie und Mendelssohn's „Sommernachtstraum“, Abends des Ersteren „Figaro“ gehört hatten! welchem wirklich begabten Componisten ist es überhaupt je eingefallen mit der Vergangenheit, und dem Großen, was sie hergebracht, völlig zu brechen, und eine nagelneue Kunst finden zu wollen, welche die frühere gänzlich negirt? Hat uns Mozart neulich seine ungeschwächte Lebenskraft abermals schlagend bewiesen, trotz aller Verlioz's berückigten Worten\*) auf ihn gehäuften Aufseindungen, hat Mendelssohn in seinem Sommernachtstraum evident gezeigt, daß um ein Neues hervorzubringen nicht nöthig sei, auch nur ein allgemeines Kunstgefühl zu verlegen, so liegt darin doch erstlich Bestätigendes für uns so viel, daß die Herren „Neudeutschen“ sich ersüßlich zur Lehre nehmen mögen. Auch jene verpöchten Schumannianer die ewig auf Mendelssohn loskommeln zu müssen glauben, mögen es merken, daß Genialität nicht nothwendig auf den Träumen der reinen Form ihren Thron aufschlägt, und Reichthum der Erfindung kein Monopol Schumann's gewesen.

Die dreifäßige Symphonie in D von Mozart wurde im Ganzen von untern Bitharmonikern trefflich ausgeführt. Im ersten Satz hätte allenfalls noch manche feinere Schattirung Platz greifen können; zu bedingt z. B. der Wechsel von Moll und Dur im Saitensatz darselbst ein Jurid- und Hervortreten in's pianissimo und mezzo-piano, welches wir vermisten. — Wir können hier den Wunsch nicht unterdrücken, daß diese Concertunternehmung den arg vernachlässigten, durch einige unglückliche verfehltte Aufführungen seit einigen Jahren aus den Concertsälen verbannten J. Haydn wieder zu Ehren bringe. Man mag den Anfang mit einer weniger bekannten Symphonie, gebe diese aber in recht launiger und frischer Auffassung, und man wird sehen, daß man mit Unrecht Vater Haydn über die Achsel angesehen hat. — Große Freude, auf allen Gesichtern zu lesen, erregte der „Sommernachtstraum“. Welche Fülle von Musik, und zwar von wirklicher Musik, die bei aller phantastischen Bedeutsamkeit streng alle Forderungen an das rein Musikalische erfüllt, nitend bloß genial, „hüht“, sondern ist, und indem sie Gedanken sprüht und blüht, doch immer die reinste Formenschönheit offenbart! — Die Musikführung war eine sehr brillante, die Tempo's mitunter zwar hart an der Grenze des Möglichen, aber bei den altfassen Verhältnissen des Opernhauses nicht tadelswerth; haarscharf getroffen war das des „Cherzo“ und des „Schweigensmarisches“, welche letzteren wir hier zu unserm Schreden öfter in doppelt langsamem Tempo gehört haben. Das „Cherzo“ wurde in Folge der virtuosen Ausführung, namentlich der Hämelpassage am Schluß da Capo beehrt und gespielt. Im „Nocturno“ gefiel uns der Vortrag des ersten Hornisten nicht besonders; eine sogenannte „gefühlvolle“ Ausführung unter Beiseitefügung der ersten musikalischen Regeln können wir nicht gut heißen; der betreffende Herr liebt es, den „Schmetterton“ fleißig anzubringen, verschwendet aber in Folge davon so viel Athem, daß er fast nach jedem dritten Viertel Luft schöpfen muß. Abgesehen von dem störenden, im ganzen Laufe hörbaren Geräusch, entsetzt dadurch noch eine Zerstücklung der Melodie, die

\*) Es sei „die höchste Zeit, dem Mozart-Cultus in Deutschland ein Ende zu machen!“

bei einem so ruhigen, wie in milder Mondnacht erglänzenden Stüd geradezu maßstheilig wirkt. — Am mindesten gelungen war die Declamation des verbindenden Gedichts durch Fr. Gabilon, welche sich in die besonderen Bedingungen der Lösung einer solchen Aufgabe nicht recht finden zu können schien. Wir haben seiner Zeit in Herrn Anshütz einen Vertreter für solche „verbindende Gedichte“ gehabt, wie er uns jetzt merkwürdig büßt.

Wie bereits oben erwähnt, wohnten wir des Abends der Vorstellung des „Figaro“ bei. Obwohl die Besetzung der Rollen uns keine ganz entsprechende schien, da namentlich Fr. Wildauer den nötigen Stimmfonds zur wirksamen Ausföhrung der Fausane nicht mehr besitzt, Herrn Draxler aber ebenfalls die Jugendlichkeit des Organs gebricht, sowie nicht minder die schauspielerische Feinheit, so war die Aufföhrung im Ganzen doch eine recht gelungene. \*) Herr Wed als Graf hielt sich in vernünftigen Grenzen der Stimm-entwiddung, Frau Kisslag als Grafın vor ebenso vernünftig sich im Tremoliren zu mäßen, und auch die übrigen Darsteller, sowie das Orchester unter Herrn Esser's sickerer Leitung thaten ihr Möglichstes. In Folge davon war die Aufnahme dieser Oper von Seite eines „Sonntagspublicums“ eine warme und sehr erfreuliche. Was uns übrigens diese Oper jetzt wieder mit geprochnem Dialog statt mit den Mozart'schen Recitativen gegeben wird, dafür wissen wir feinen Grund anzugeben.

## Correspondenzen.

Dresden.

Zeit meinem letzten Berichte hat die musikalische Saison einen immer lebhafteren Aufschwung genommen. Vor Allen sind die drei Abendvorstellungen zu erwähen, welche Clara Schumann und Josef Joachim am 26. und 29. October, sowie am 1. November im Hotel de Sage vor überfülltem Saale gaben. Wir hörten darin für Piano und Violine: die Sonaten op. 121 von R. Schumann, op. 23 und 47 von Beethoven, Es-dur von J. S. Bach, F-dur von Mozart, G-dur (all' Ongarese) von Haydn, wie das Rondoau brillant op. 70 von Fr. Schubert; für Pianoforte allein: Ballade (G-moll) von Chopin, Sonate (H-moll) von Clementi, Sonate op. 101 von Beethoven; für Violine allein: Sonate von Tartini, Adagio und Scherzo von Spohr, Romaze von Beethoven, Bonrée und Double von J. S. Bach. Außerdem spielte Frau Schumann noch mit Fräulein Marie Wiel: Allegro brillante 4 4 mains von Mendelssohn-Bartholdy. Selbstverständlich gehörten sämmtliche Leistungen des trefflichen Künstlerpaars zu den seltensten, reifsten Kunstgenüssen. Nur gegen zu schnelles virtuosenhaftes Tempo der letzten Söhe der Sonate von Beethoven und Haydn müßen wir uns erklären, sowie gegen die unglückliche Begleitung des Violoncelles bei dem letzten Musikstücke, welches ursprünglich als Trio geschrieben ist. Leider war es dem Dresdner Publikum bisher immer noch nicht vergönnt, Meister Joachim in seiner eigentlichen Größe, der Wiedergabe eines der Concerte von Beethoven, Mendelssohn oder Spohr zu hören. Hoffentlich wird dieß noch während dieses Winterhalbjahres geschehen. — Am 7. November fand im Theater wie alljährlich das Concert zum Besten des Chorpensionsfondes statt. Zur Aufföhrung kamen Schumann's Musik zu Byron's dramatischem Gedichte „Manfred“, der verbindende Text nach Worten der Dichtung gesprochen von Frau Bauer-Bert, den Herren Davison und Winger. Zu Wien ist das vortreffliche Werk oft gehört und in seinen Schwächen und Vorzügen vollständig gewüßigt worden. Auch hier machten die Duetwäre, die Musik zur „Alpensee“ und die bei Verhöhnung und Ercheinung der Aparie den ungetrübtesten, mächtigen Einbruch, während die Gesangsstellen wirkungslos vorübergingen. Die Bruchstücke des geistvollen, aber verfehlten Gedichtes wurden meisterhaft wiedergegeben, wie denn auch der musikalische Theil des Werkes unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Nieß vortrefflich ausgeföhrt wurde. Außer einer Festsantale des Herrn Kapell-

meisters Krebs (zum Schillerfeste am 10. November 1859 componirt) wurden noch einige Gefänge für gemischten Chor vom hiesigen K. Hoftheater-Chordirector W. Fischer und am Schlusse des Concertes die Phantasie für Piano, Chor und Orchester von Beethoven ausgeföhrt, die Clavierpartie in Eberhard Müstschke von Herrn A. Blakmann vortrefflich gespielt. — Am 2. Symphonieconcerte kamen zur Aufföhrung: die Duertwäre „im Hochland“ von Gade und zur Oper Wieder: von Gherardini, sowie die Symphonien Es-dur und Haydn und C-moll von Beethoven.

Am 3. Symphonieconcert am 5. December hörten wir: die 3 Duertwäre zu Leonore von Beethoven, die Symphonie A-moll von Mendelssohn-Bartholdy und die Duertwäre zu Fidelio von Beethoven. Dieses letztere Programm war hauptsächlich von dem Standpunkte aus gewählt worden, um dem Publikum einmal chronologisch die Entscheidung der 4 Duertwäre zu Leonore und Fidelio vorzuführen. Es war dieses Unternehmen, namentlich die ersten 3 Duertwäre betreffend, vom entscheidenden Erfolge begleitet; wie des Meisters Genius sich bis zur Duertwäre Nr. 3 wunderbar steigert, eben so die Begiehrung der Zuschauer und des Publikums. Weniger günstig wirkte darauf freilich die geistvolle Mendelssohn'sche Symphonie mit ihrem idyllischen landschaftlichen (?) Charakter; es ist kaum möglich, nach der „großen Leonore-ouvertüre“ noch ein anderes Musikstück zu ertragen; trotzdem entzückte die Fidelioouvertüre durch ihren wunderbaren Glanz. In beiden Concerten zeigte von Neuem Herr Capellmeister Dr. Nieß sein außerordentliches Directionstalent. — die Capelle unter seinem Taktstod eine sich steigende Vortrefflichkeit der Aufföhrung. — In der ersten Soirée für Kammermusik der Herren Fr. Hillwed, Fr. Körner, L. Göring, F. Grümacher und A. Blakmann kamen 2 Quartette von Mozart (F-dur Nr. 8) und von Beethoven (A-moll op. 132), sowie die Sonate (D-dur) von Mendelssohn-Bartholdy für Piano und Violoncell zur Aufföhrung. Das Quartett des Herrn Hillwed hat durch den Eintritt der Herren Körner und Grümacher wesentlich gewonnen. Namentlich überlegter durch außerordentlich sicheres, maßstichig entschiedenes und doch kein empfundenes Spiel den günstigsten Einfluß aus. Es bricht ihm bei vollkommener Beherrschung seines Instruments in technischer Beziehung nur die Erzielung eines schöneren Tones übrig, wozu ihm ein schulgerechterer, breiterer Vogaanlaß leicht vorfallen dürfte. Die vortrefflichen Leistungen der Herren Hillwed und Göring sind bekannt. In letzterem besitzt die K. Capelle einen Bestschiffen ersten Ranges, unterstützt durch ein vortreffliches italienisches Instrument, früher im Besitze des Hrn. Concertmeisters E. Lipinski. Ferdinand Hillwed, aus der Schule Friedrich Schneiders' in Dessau hervorgegangen, ist ein außerordentlich strebsamer, die höchste Achtung verdienender Künstler, der, alle Virtuosenstänke nur als Mittel zum guten Zwecke betrachtend, diesen einig und allein in der reinsten Pflege seiner Kunst findet. Noch jung, hat er schon eine achtunggebende Stufe der Meisterschaft erreicht; trotzdem bleibt ihm noch Manches zu lernen übrig. Doch er blickt ernst und darnach handelt, zeichnet ihn vor Vielen seiner Kunstgenossen aus. Gleichzeitiges Streben zielt den Pianisten Herrn Adolph Blakmann, welcher bei außergewöhnlicher Technik doch den Meister weit über den Violoncellen stellt und unangeseigt Compositionen vorführt, für die ihm mehr die kleine Schaar der Eingeweihten als das größere Publikum dankbar ist. Haben wir über vorgenannte Herren ausführlicher gesprochen, als es eigentlich Absicht unserer Berichte überhaupt ist, so geschah dieß aus dem Grunde um den Wagner, nicht immer anerkannten Streben derselben aus nach Augen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. — Einen nicht zu leugnenden Gegenatz zu den Kunstanschauungen jünger Menschen, namentlich zu denen Blakmann's hat das Concert des Herrn J. Schalkhoff am 26. November, welches, stark besucht, doch eigentlich spurlos vorüber ging. Der talentvolle und vortreffliche Künstler scheint völlig und geistig er-mattet. Befand der Reiz seiner Leistungen früher hauptsächlich in elegant geistvoller Wiedergabe seiner angenehmen Saloncompositionen, so ist ihm jetzt die Production und Reproduction abgeblüht und weniger pikant. Herr Schalkhoff trug lauter neue Compositionen vor, die sämmtlich ohne zündende Wirkung selbst auf ein sehr theilnehmendes dilettantisches Publikum blieben. Darunter gehörten: Capriccio, Romance (Sonvenir de Venise), Polonaise, Duzième Nocturne, Ronelle Mazurka, Morceau caractéristique über Zigeunerlieder. Eine Wiedergabe der Sonate op. 81 von

\*) Verheißt wie der Herr Bed., welcher im letzten Akt zu spät auf die Bühne kam, und dadurch eine Unterbrechung und noch-maliges Anfangen veranlaßte, sollten freilich auf einer Hofbühne nicht vorkommen.

Beethoven erschein trostloser; mangelhaft sogar die eines Trios von Haydn (C-dur), namentlich im übertrieben schnell genommen letzten Satz. Vielleicht trug auch ein klangloser englischer Fingler von Brodwood viel hierzu bei.

(Schluß folgt.)

## Beitragsschau.

Zu dem Tollsten und Ungeschicktesten was wir je gelesen haben, gehört, was ein Wiener Feuilletonist in der „Vrestauer Zeitung“ vom 27. Jänner über das Tsaufige Concert schreibt. Der gute Mann wendet über Carneval und Wetter sicher mehr Veruß zur Schriftstellerei hat, als über Musik, sagt u. A., in der Tsichischen Musik zeige sich die „Vermählung“ sich der Zukunftsmist anzuschließen (!). Pstt wurze jedoch mit seiner aristokratischen Natur „zu sehr in der Vergangenheit“ (!) er schließe sich „schon unmittelbar an Beethoven an“, (!) und Alles, was dazwischen liege, deutsche, italienische und französische Musik scheine diese Compositionen nicht zu berühren Pstt „kam nicht mehr in die schmelzende Strömung der Neuzeit“ (schmelzender Unsin!) Sein Schüler Tsaufig aber „zeit daselbe erste gemaltige, technisch strenge Spiel seines Meisters, welches die Salonsvergnügungen der Gegenwart, wie Liszt und Clara Schumann (!) weit hinter sich läßt“, u. s. w. — Da möchte man doch sagen: Schuster bleib bei deinem Feisten!

## Nachrichten.

Am 2. Abonnements-Concert zu Pesten der Gustav Adolfs-Stiftung in Berlin kam ein Cratorium „Israels Heimgkehr“ von J. Rud. Schöcher zur Aufführung. Der tsichige Musikreferent der „Nationalzeitung“ zeigt sich von demselben nicht besonders erbaut. Abgesehen von den Mängeln des Textes „verrätst kein Zug, daß Schöcher aus der unerschöpfbaren Quelle der musikalischen Antike geschöpft hat. Vach, Sändel, selbst Haydn sind ohne Einfluß auf ihn gewesen; — u. nur Mendelssohn scheint er seine Tschenbarungen entnommen zu haben. Die Chöre sind fast ohne Ausnahme homophon behandelt; — die Männerchor desklantren die Worte Gottes auf einem Ton, während sie das Crscher in wildem Gemüth umvogt“ u. s. w.

Der Berliner Domchor hat eine Transcriber für den verstorbenen König veranfaßt und dabei einen Theil des Requiem von Tomelli, ein Magnificat von Gabrieli, ein besonders gerühmtes Aorarium von Perri, Regina coeli von Caldara, eine zwischörige Motette von J. M. Vach, einen Choral von J. S. Vach und den 2. Psalm von Mendelssohn aufgeführt. Außerdem wurden noch ein Präludium und Fuge von J. S. Vach und ein Orgelconcert von Friedemann Vach, für das Clavier zu 4 Händen arrangiert, vorgetragen.

Auch Köln hat seine musikalischen Trauerfeierlichkeiten gehabt. Der Männergesang-Verein veranstaltete eine solche und sichte dabei den Choral „Seins meine Zuversicht“ von B. Klein, einen „Barbenchor“ von Silcher, „Eece, quomodo moritur justus“ von Palestrina, und „Föpfung“ von J. C. Schärtlich auf. Ferner sprach P. Bischoff ein für diese Feier von ihm verfaßtes Gedicht, woran sich zwei Sätze aus Cherubini's Requiem schlossen. Daran folgte ein Chor von Silcher, „Stamm schläft der Sönger,“ und „Salvum fac regem“ von S. Föllmer. — Das letzte Gesellschaftsconcert war demselben Zweck gewidmet, und brachte einen „elegischen Marsch“, von Hiller für diese Gelegenheit componirt, Mozart's Requiem, und Beethoven's Eroica.

Auch in Breslau fand zu gleichem Zweck eine „Gedächtnisfeier“ statt, deren Programm jedoch wenig mit demselben harmonierte. Ein Trauermarsch von einem der Mitwirkenden (wie es scheint einem Dilettanten) machte den Anfang; dann folgte Ave verum von Mozart, Chorlieder von J. C. Schöffer, Duett aus „Trovatore“ von Verdi (!) Arie aus „Dinoraz“ von Meyerbeer (!), Vieder von Kaudel, Clavierstücke von Chopin und Mendelssohn. Der Referent der „Vrestauer Zeitung“, der wie diese Mittheilung entnehmen, stattet schließlich dem „mühlsamen“ Dirigenten, Herrn J. C. Schöffer, seinen aufrichtigen und herzlichsten Dank ab.

Die Leipziger „Neue Zeitschrift“ als Organ des „Allgemeinen deutschen Musik-Vereins“ verlaßt in ihrer Jänner-Nummer den Zusammentritt einer zweiten Tsunfünfter-Versammlung für Juli oder August in Weimar, wobei drei „große“ Musikführungen veranfaßt und die Statuten des Vereins berathen und festgesetzt werden sollen. Es ist kein Zweifel, daß alle Anhänger des Fortschritts im Sinne „Weimar's“ sich dabei zahlreich einfinden, und neue — verbeigliche — Festzugpläne verabreden werden.

Ph. Em. Vach's Symphonie in D ist nun auch bei Breitkopf und Härtel und zwar mit Vortragszeichen nach den Stimmen des Gewandhauses versehen, erschienen. Auch ein vierhändiges Arrangement ist dankenswerther Weise beigegeben.

I. K. Am 19. d. Mte. starb nach mehrwöchentlichem Leiden Dr. A. Reserstein, Pastor des Dorfes Widerskät in Thüringen. Der Dahingeshiedene, ein genauer Musikkenner, war einer der ersten Mitarbeiter an der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ und sonst auch unter dem Namen K. Stein bekannt und geachtet, als Schriftsteller und Recensent auf musikalischem Gebiete. Eine Novelle „König Mös“, die auf stark phantastischer Grunbe (in der Art F. A. Hoffmann's) eine Fülle trefflicher Gedanken über Musik enthält, und desßhalb wieder einmal in Erinnerung gebracht werden darf, ist namentlich hervorzuheben. — Friede seiner Ash!

Wien.

Josef Joachim, der erste lebende deutsche Geiger, welches zu hören Wien seit einer Reihe von Jahren verpaßt geblieben ist, trifft am 3. Februar hier ein, und gibt im Musikvereinsaal am 9. November ein Concert.

Es macht eine Notiz die Kunde durch die Zeitungen, des Inhalts, daß A. Dreyßhock in Warschau einen slavischen Namen angenommen habe, um den Aufständigen zu entgegen, die ihm als Deutschen Nachtheil zu bringen drohten. Auf eine directe Anfrage despaß wurde einem hiesigen Gesichtsstaube folgende Antwort:

„Was die Namensveränderung Dreyßhock's anbelangt, so ist daran nichts Wahres. Dreyßhock concertirte und annuncirte unter seinem Namen, — nur während eines Concertes im Theater, bei den sehr lebhaften Aclamationen hörte man einmal einige nationaltsichige Stimmen: Trzykopa (polnisch Dreyßhock) rufen.“ — (Uebrigens hätte die Sacke auch nicht so viel auf sich gehabt, wenn sie wirklich geschehen wäre. Denn Dreyßhock ist uneres Wissens ein Böhme, und zwar aus einer Gegend, wo die Racen sich fortwährend kreuzen. Man könnte daher von Dreyßhock eine Reinheit nationaler Gesinnung nicht fordern, welche Tausende von Selbstts Deutschen im Ausland unangesehen verlaßnagen, und zwar in Namen, Sprache und Sitte. D. R.)

## Concert-Ankündigungen.

Am 2. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Dreyßer Concert des Componisten J. Dorn (Concert Ouverture — Violin-Quartett — Phantastie für Piano. (Herr Deder) — Symphonie Nr. 3 in C-moll — Vieder von Rumann (Herr Walter).

Am 3. Februar Abends 5 Uhr im Musikvereinsaal: Zweite Quartett Production (2. Capric) des Herrn J. Hellmesberger (Schumann, Quartett in F-dur — Beethoven, Trio in Es-dur op. 70 (Herr Weidner). — Mendelssohn, Octett. (2. Quartett die Herren Käsmayer, Hilbert, Bach und Kupfer.)

Am 9. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Herrn Josef Joachim.

Am 9. Februar Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Pianoforte-Virtuosen Carl Tsaufig (Vach — Beethoven — Weber — Chopin) — Pstt.

## Briefkasten der Redaction.

H. W. in P. Ich bitte um baldige Antwort in Betreff meiner letzten Propositionen.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Verkaufspreis:** Hefigkeit Nr. 563. — **Abgabe:** Schmalz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wolff & Böhm,** normal 4, 7. **Müller's Witwe, Praterstrasse** für 1 Jahr (32 Nummern) 6 fl. oder 4 Zhlr. — für 1/2 Jahr (20 Nummern) 3 fl. oder 2 Zhlr. — für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 fl. oder 1 Zhlr. **Mit Postverendung:** für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Zhlr. 10 Sgr. — für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Zhlr. 80 Sgr. — für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Zhlr. 10 Sgr. **Eingeliegte Blätter** 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Veranlassungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Auch ein Solium in Sachen der Tonkunst und der kleinen deutschen Souveräne. — Rezensionen. — Locales. — Correspondenzen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Vermischtes. — Concert-Ankündigungen.

## Auch ein Solium

in Sachen der Tonkunst und der kleinen deutschen Souveräne.

J. B. A. Das artige Phantasiebild, das in Nr. 3 Ihres gefähigten Blattes vom 19. v. M. die mögliche Thätigkeit eines musilliebenden deutschen Fürsten behandelt, wird kaum verkehrt haben, bei jedem Leser eine Reihe eigenthümlicher Reflexionen wahrzurufen. Ein guter Theil davon entzieht sich aber der öffentlichen Besprechung. Und doch berührt der Gegenstand unsere tiefsten, heiligsten Interessen. Es müßte denn Jemand der bescheidenden Zurechnung Folge geben, die Musik, als die „sinnlichste“ der Künste, bezwecke nur schönen Zeitvertreib; es sei, mit andern Worten gesagt, gleichgültig, ob einem deutschen Publikum ein Chor von Händel oder ein brillant instrumentirtes Handwerksburschenschenk vorgetragen werde. Noch sind wir nicht so weit auf der schiefen Ebene moderner Geschmacks- und Begriffsverwirrung herabgekommen, noch steht es unerschütterlich fest in unserem Bewußtsein, daß der herrliche Baum der Kunst, ob er auch mit seinem Gipfel hoch in die freien Lüfte rage und mit seinen Früchten Alle, die es wollen, erfreue, dennoch seine Wurzel tief im nationalen Boden schlagen müsse. Daher auch die klar gewordenen Fach- und Schulbegriffe einer deutschen, französischen, italienischen Musik.

Der nationale Boden! Ja, da steht der Faden, und es verdient der fromme Muth und Eifer, mit denen musikalische Schriftsteller, trotz aller Enttäuschungen und Irrungen, immer wieder auf die Möglichkeit verfallen, daß persönlicher guter Wille einzelner Fürsten die sinkende Kunst aufzurichten und wiederherstellen könne, alle Anerkennung. Freilich ist es ein von kurzsichtigen oder gar falschen Vaterlandsfreunden hinfänglich abgeleitertes Motiv für die nunmängliche Nothwendigkeit der Existenz der mittleren und kleinen Höfe in Deutschland, daß durch sie die Wissenschaften und Künste auf die höchste Stufe, zu ungemessener Verbreitung gebracht, dadurch mittelbar die Bildung und Reife der Nation beispiellos befördert wurden — was nur dann wahr ist, wenn man von der politischen Bildung und Opferwilligkeit des Volkes gänzlich absieht. An diese mittleren und kleineren Höfe lehnten sich eine eben so große Anzahl mittlerer und kleiner Hauptstädte — „Hochwarten“ deutschen Geistes, deutscher Bildung und deutscher — Phitisterrhums, deutscher Misere. Sie Alle erschienen und erstehen Anstoß und Vorschub von Oben, von der Mitte des kleinen Circels aus, welchem sich zu widmen und in dem aufzugehen ihre Kräfte und Einsicht eben aus-

reichen. Und woher, ich frage, woher soll dem Mittelpunkt dieses Circels im Allgemeinen und Besondern die Fähigkeit kommen, Großes, Reines, Ganzes zu wollen? Woher die Mittel an Menschenträften, um es auszuführen, auch wenn er es je wollen könnte? — Solche Fragen sind einmal nicht zu umgehen, wenn wir, wie gesagt, nicht aus Unverschämtheit oder Scheindulerei selber die nationale Kunst zur Wohlthüre oder im besten Falle zum Bajazzo erniedrigen wollen. — Wer aber darf die hübnige Antwort auf so vorwichtige Fragen geben?

Eins steht fest: die Angelegenheit der definitiven nationalen Fäulterung, Feststellung und Durchführung der wahren Tonkunst und des einzig Schönen und Zulässigen in ihr kann nur an dem Einen Tage zum Austrag kommen, der über das staatliche Sein und Werden des deutschen Volkes entscheidet. Lehrt uns daher eine vorangeführte Auffassung der Geschichte wie des Tages, daß es unsere Mannespflicht sei, nicht all' unsern Tadel, all' unser Mißbehagen an öffentlichen wie an Kunstzuständen nur an der einen Stelle sich sammeln zu lassen, wo gegebene Verhältnisse naturnothwendige Consequenzen bedingen; so will es uns auch geziemen, den Hoffnungen auf die bessere Zukunft eine breitere Basis zu geben, als jene. Und diese breite Basis ist keine andere, als wir selbst, das Volk in seinen guten, der Ehre, dem Schönen und Wahren allezeit treuen Elementen. — Ist der innere Gehalt unsers Volkes der, den wir hoffen — eine Hoffnung, die allein uns noch über Wasser hält — so wird er auch die reichgefaßten Keime der Kunst, die seine großen Geister in sein Wesen ausgestreut, bewahren und fehlerbar zeitigen. Den Tag der Ernte — wer kennt ihn?

Dann noch ein Wort!

Ist es nicht eine große Thatsache, daß die bedeutenden deutschen Städte: Leipzig, Frankfurt, Köln, Aachen, Mainz, Hamburg, Breslau, Magdeburg, Düsseldorf, Eberfeld, Halle u. s. f. — die wir vor andern zu nennen lieben, wenn von den begiehrtesten Hütern und Pflegern des Großen und Einzigen im deutschen Tonleben die Rede ist — daß sie alle nicht durch eines „Mediziners Güte“ auf die sichern Fude geleitet wurden, die sie wandeln, sondern daß sie, aus der hellen Tiefe des Volkslebens und Bürgerthums schöpfend, das Ungedachte und Unerdenkliche für die Geisteskultur, den Schönheitsgeist und so für die nationale Fortbildung ihres Volkes zu leisten berufen waren? — Das wäre ein ganz sonderbarer Zufall — wenn es einer wäre!

## Recensionen.

Johannes Brahms. Serenade in A-dur für kleines Orchester (Blasinstrumente, Violen, Violoncelle und Fäße) op. 16.\*) Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierauszug. Bonn, C. Neuber.

S. B. Wie schwer es heutzutage auch dem ausgesprochensten Talent fällt, sich jene Anerkennung zu erringen, die ihm wirklich gebührt, davon liefert Brahms ein eclatantes Beispiel, und unsere Leser haben erst vor kurzem Gelegenheit gehabt, bei der Aufführung seiner Serenade in Leipzig einen abermaligen Weg dafür zu gewinnen. Und doch sind wir weit davon entfernt, diese Erscheinung nicht sehr natürlich zu finden. „Was gleich gefällt ist nicht immer das Beste“ sagt Schumann einmal, und mit Recht, obwohl man freilich den Satz nicht umgekehrt so stellen darf: „Was nicht gleich gefällt ist gut.“ Bei Brahms kommt noch der erschwerte Umstand hinzu, daß seine ersten Sachen einerseits zwar ein bedeutendes Talent erkennen ließen, aber — aufrichtig gesagt — ganz darnach angethan waren der Besichtigung Raum zu geben, daß er, wie so viele Talente, Bahnen beharrlich verfolgen werde, auf welchen nur sehr Wenige ihm zu folgen geneigt sein würden. Neben unläugbar tiefen Zügen enthalten sie des Verschobenen, Aufgedrungenen, Absonderlichen soviel, daß vielleicht nur die aufklärerendere persönliche Bekanntschaft Schumann zu seinem bekannten Spruche veranlassen konnte, in welchem er denn für uns jetzt, nachdem wir Brahms' neueste Compositionen kennen gelernt haben, einen ungemainen Echarfschick verrathen hat. Denn der Punkt den wir in Brahms bisher vergebens gesucht haben, der nämlich, von welchem aus wir ihn vollste künstlerische Einverleibung entgegenbringen dürfen, ist uns erst in dieser „Serenade“ klar entgegengetreten.\*\*) so daß wir jetzt berechtigt seiner Zukunft entgegen sehen, und unsere Sympathie nicht mehr zurückhalten brauchen.

Wir sind überzeugt, daß diese unsere Ansicht allmählich die aller vorurtheilsfreien Musiker werden wird, wenn sie sich mit dem Opus genau bekannt machen, und ruhig erwägen, welche Forderungen man berechtigter Weise an ein neues Werk dieser Art stellen kann. Wir versuchen im Folgenden unsere Gesichtspunkte dem Leser klar zu machen, indem wir das vorliegende Werk nach verschiedenen Richtungen hin mustern, und sein inneres Wesen zur Erkenntnis zu bringen suchen.

Da es nicht Wenige gibt, welche Brahms einfach zu den Zukunftsmusikern werten, (was für uns wie gesagt nach seinen ersten Werken gar nichts Unbegreifliches hat), so müssen wir voreerst untersuchen, was man mit Recht mit jenem Spottnamen brandmarken darf. Zukunftsmusik, d. h. solche die keine Zukunft hat, nennt man alle jene Erscheinungen in der neuesten Tonkunst, die gar keine Melodie aufweisen, oder nur eine solche, die diesen Namen nicht verdient, wo ferner alle Bande der Form und natürlichen Gliederung gesprengt sind; wo die Harmonie nur eine abstraktliche Säufung auf die äußerste Spitze getriebener Dissonanzen darstellt, wo einem angeblicken, erst noch durch anderweitige Mittel deutlich zu machenden Inhalt Alles geopfert ist, namentlich Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit der Schwingungen im Großen, überhaupt Wohlklang und formale Schönheit; dann Reinheit und Durchsichtigkeit im Einzelnen. — So gewiß wir nun z. B. in den Sonaten von Brahms eine Hinneigung zu solchen Wesen finden\*\*\*) , so gewiß ist in dieser Serenade nicht die leiseste Spur davon zu entdecken.

Eine solche Behauptung erfordert genaue Nachweise, und wir geben dieselben, müssen aber unsere Leser bitten sich dort weiter zu unterrichten, wo wir mit der Beschreibung nicht hinreichen, — wie denn überhaupt die Kritik entweder fast unbedingtes Vertrauen oder die Mithätigkeit des Lesers voraussetzen muß, wenn sie wirken soll.

Unsere „Serenade“ besteht aus fünf einzelnen von einander völlig getrennten Sätzen; 1. Allegro moderato A-dur, in Form eines Sonatensatzes, ohne Wiederholung des ersten Theils. 2. Scherzo C-dur, 3/4, mit einem Trio in F-dur, dann da Capo und einem kurzen Coda. 3. Adagio in A-moll 17/8. 4. Duett Menuetto in D-dur, 3/4 in Fis-moll, da Capo und wieder ein paar Takte Coda; 5. Rondo Allegro in A-dur, 3/4. — Schon diese Anordnung des Allgemeinen läßt den Unterschied erkennen, der zwischen dem Alles mischtenden, ja alles klar Begleitende in Bonn und Acht erklärenden Zukunftsritzen und Brahms obwaltet. Doch wäre das sicherlich kein ausreichendes Merkmal, denn man kann innerhalb fünf so besetzter Sätze ebenso viel Zukunfts-musik machen, als man in der freisten Phantasieform die goldreine klassische Musik bieten kann. Es ist also der Styl des Werkes im Einzelnen zu betrachten, und wenn wir hier die regelmässigste, dabei ungewogenste und melodisch fließendste Haltung gewahren, wenn wir sehen, daß das Werk von all jenem Schwulst, jener Unnatur frei ist, überhaupt von jenem anspruchsvollen Wesen, welches mehr gehen und sein will, als schöne stimmungsvolle Musik, so wüßten wir in der That nicht, mit welchem Recht Jemand von Brahms noch wider sagen dürfen, er gehöre zu den Zukunftsmusikern.

Die Zukunftsperiode selbst ist bekanntlich weit davon entfernt, Brahms zu den Übrigen zu rechnen, wie auch so mancher Vorfall in letzter Zeit bewiesen hat, wie weit Brahms sich selbst davon entfernt betrachtet.

Wenn nun ein Werk nicht zu „neudeutschen“ Schule gehört, so schließt dieses Ergebnis allerdings noch nicht die Folgerung in sich, daß es „bedeutend“ sei. Wir gehen daher zur positiven Seite der Beurtheilung über, und suchen die Vorzüge des Werkes ins Licht zu stellen.

Es wird dieß kaum möglich sein, ohne den Gang der neueren Tonkunst überhaupt ins Auge zu fassen, und mit kurzen Strichen zu charakterisieren, was man von einem modernen Kunstwerk zu fordern berechtigt ist. Am besten läßt sich das erkennen, wenn man sich vergegenwärtigt in welche Aeste der Stamm der Instrumentalmusik nach Beethoven zerfallen hat.

Während ein Theil der modernen Künstlerstadt vom Beethoven'schen Geist ganz unerührt geblieben, alles geistigen Gehaltes ledig, die Tonkunst bloß ausbenteite um dem Ohr zu fröhnen und sie einer geist- und charakterlos gewordenen Gesellschaft dienstbar zu machen, — und ein anderer Theil sich wieder bloß an gewisse Neuheiten in den letzten Werken jenes Meisters hielt, meinend, eine weitere Ausbildung dieser ganz individuellen Kunstrichtung müsse consequent verfolgt werden, wenn die Tonkunst Aensers zu Tage fördern solle, — während diese beiden Gegenfälle als „äußerste Rechte und Linke“ eine gewaltige und gekämpfte Thätigkeit entwickelten, hatte sich der Hauptstamm der Tonkunst im Stillen fortgesetzt, und schon zwischen jene weit seimwärts abweichenden Aeste eine gerade aufsteigende gesunde Masse ein, die wenn auch nicht mehr von der Inorrigkeit der Stammes, doch lebensfähig und der Entwicklung fähig war. Schubert, Mendelssohn und Schumann heißt diese mittlere Masse, drei Namen, welche dem modernen Muster heilig sind, weil er in ihnen das Palladium der Kunst noch am entschiedensten gewahrt sieht, während die äußersten Parteen es leichtfertig verschleudern zu wollen scheinen. — In weiterer Fortsetzung brachten jedoch die Nachfolger dieser drei Künstler auch krankhafte Seiten derselben zur Erkenntnis. Mehr als ein Decennium lang klang alle Musik jüngerer Componisten Mendelssohn'sch; eine schwächliche Sentimentalität die au salomnägige Elastizität grenzte, vermagte mitunter das Leblich zu trüben und zu verdunkeln, und oft mußte Mendelssohn für das herhalten, was seine Nachgänger verschuldet hatten. Soviel blieb indeffen als Resul-

\*) Nicht zu verwechseln mit der früher componirten, aber später erschienenen Serenade für großes Orchester in D-dur op. 11.

\*\*) Ein größerer Aufsatz über Brahms im vorigen Jahrgang dieser Zeitung hatte nicht, wie Manche glaubten, uns selbst zum Verfasser. Die Art und Weise der Behandlung des Gegenstandes hatte uns aber alles Vertrauen eingelegt, und uns zur Aufnahme des Artikels bestimmt.

D. R.

\*\*\*) Willst du die Anwesenheit in Weimar, von der wir aus der biographischen Notiz (I. Jahrgang Seite 265) Kunde erhalten haben, ihre Wirkung gehabt?

tat, daß man des Abklatſches dieser Art von Kunst entschieden müde wurde, und die Erscheinung Schumann's, sowie die allmählig verbreitete Bekanntheit mit Schubert gab dem bezweifelnden Verlangen nach einer Veränderung des allgemeinen Musikcharakters neue Nahrung.

Die beiden eben Genannten machten nun ihren Weg durch die Herzammer deulich lebendig pulsirenden Tonleben, — nicht aber, ohne ebenfalls die Spuren theilweise krankhafter Erscheinungen zurückzulassen. Schubert, diese wunderbare poetische Natur, war aus Mangel höherer Bildung nicht aus einem grandiosen Naturisidius herausgetommen, und in vielen seiner Stücke größerer Anlage zeigte sich eine Unbehilflichkeit in der Form, die bei gleichzeitig ungeheurer Productivität zu maßloser Ausdehnung seiner Sätze führte, deren Bau denn eigentlich bei genauer Besichtigung den Mangel eines künstlerisch vollendeten Grundrisses aufwies. Seine Nachahmer fielen, wie es immer geschieht, auf das Aeußerliche, und indem sie am Formlosen weiterbauten, konnten sie nur der „Zukunftsmusik“ anheimfallen.

Schumann, von dem Bestreben geleitet, seiner romantischen Natur in Tönen Ausdruck zu geben, siffate der verwunderten Welt ein neues Reich phantastisch reizvoller Erscheinungen, deren tieferer Sinn Zielen ein Räthsel schien, ja noch heute verlossen ist. Die Mittel deren er sich bediente waren seiner Natur gemäß. Wo sie jedoch vom allgemein als gefehlich Erkannten abwichen, da konnten sie keine Fortsetzung finden, die nicht das Schiefe derselben in noch helleres Licht gesetzt hätte.

Wenn nun jetzt eine neue Musik mit Aussicht auf Erfolg entstehen soll, so muß sie unserer Ueberzeugung nach das Nichtigste, was diesen drei Erscheinungen gemeinsam ist, ebenfalls enthalten, zugleich aber ihre Schattenseiten entschieden anschießen. Eine Musik, welche nicht Mendelssohn's klingt, nicht der Breite und Formlosigkeit Schubert's noch den Selbstankleiten und Schrullen Schumann's verfallt, dagegen aber den poetischen Stoff, der seit Schubert sozusagen in der Luft liegt, zu reinem Ausdruck bringt, und zugleich den speziellen musikalischen Kunstgelehen entspricht, müßte von Rechts wegen mit allgemeiner Freude begrüßt werden.

Und unsere Ueberzeugung, daß dieses Ereigniß in Brahms's A-dur-Serenade wirklich vorliegt, wenn auch nur im Ganzen betrachtet, ist es, welche uns in unserer Freude veranlaßt, so weitläufig zu sein, und das Werk der Aufmerksamkeit aller Mitlebenden und -strebenden eindringlichst zu empfehlen.

Wenn wir also nach dem Obigen sagen sollen, an welche der großen Persönlichkeiten der Neuzeit sich Brahms's mehr und mehr anschließt, so könnten wir am ersten noch Fr. Schubert nennen, obwohl durchaus nicht im Sinn etwaiger Nachahmung, sondern nur geistiger Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit. „Anklänge“ finden sich dagegen auch einige an Schumann im (Adagio), und an Beethoven (im Scherzo). Auch diese Anklänge haben für uns nichts zu bedeuten, da wir aus der Geschichte der Musik wissen, daß jeder Componist jeder Zeit gemeinschaftliche Züge mit Vorgängern und Zeitgenossen aufweist.

Eine Eigenthümlichkeit, die uns bei einem so modernen Componisten wie Brahms doppelt auffallen muß, ist die Strenge diatonischer Gestaltung, die uns durchweg begegnet, und welche wahrscheinlich die Veranlassung ist, daß manche Musiker mit denen wir über das Werk gesprochen, „herbe“ Züge, oder „Bach'sche“ Art darin gefunden haben. Allerdings unterscheidet sich Brahms's durch diesen reinen strengen Toncharakter wesentlich von vielen neueren Componisten, — unseres Erachtens aber gerade sehr vortheilhaft, denn dieser ewigen Wichtigkeit der modernen Chromatik ist man nachgerade müde geworden, und vielleicht ist dieß ein Grund mehr, warum sich viele Musiker heute an der frischen Quelle S. Bach's doppelt erfreuen, nachdem sie so lange an dem süßen aber lauen Wasser der Modernen getrunken.

Wenn man eine Verwandtschaft von Brahms mit Schubert constatirt, so versteht sich von selbst, daß damit gesagt ist, daß in seinen Gebilden die Melodie herrscht, also der wirklich lebendige musikalische Gedanke, nicht ein Schemen ohne Fleisch und Blut. Und

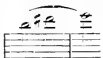
diese Melodien klingen uns sympathisch an, sie verfolgen uns wie der Gedanke an liebe Freunde und sind geeignet uns viele fruehige Stunden zu machen. Das will der heutigen Tags viel sagen!

Von Contrapunkt und anderen künstlichen Melodieverbindungen findet sich in der Serenade nicht mehr noch weniger als in einem heutigen Drechesterstück notwendig ist. Wo aber Contrapunkt vorhanden, da ist er weder gesucht noch steif, sondern ergibt sich einfach aus dem Bedürfniß des Gegenſages, und die Intervalle in welchen er sich bewegt, sind meist Terzen, mit Sexten abwechselnd, oder diese durch Quartalle verzögert, also streng und klar.

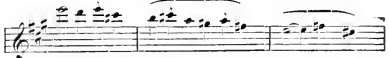
Die Klangfarbe des Ganzen dürfte wegen des ungewohnten Mangels der Violinen Manden zuerst befremden. Berücksichtigt man aber, daß in einer „Serenade“ zumeist, und auch hier, die Holzblasinstrumente und Hörner dominieren, die dazu gesetzten tieferen Streichinstrumente diesem Maasslangwezen also nur einen dunkleren Hintergrund zu geben bestimmt sein mögen, so wird man sich vernünftigerweise daran nicht hofen wollen.

Um nun auf die einzelnen Sätze einzugehen, so müssen wie sogleich die Bemerkung aussprechen, daß, wie es sich aus der angegebenen Anlehnung an Schubert von selbst ergibt, man in ihnen nicht jene Höhen und Tiefen erwarten darf, welche die Eigenthümlichkeit Beet h o e n'scher Sätze bilden. Vielmehr trägt Alles, man möchte sagen mehr einen laudhaftlich-befehaulichen, als tief innerlich leidenschaftlichen Charakter. Deshalb befriedigen auch im ersten Moment jene Sätze am meisten, an denen man diesen Charakter gewohnt ist, wie z. B. Scherzo, Menuett, Rondo. Im ersten Satz und Adagio wird Mancher vielleicht eine sähnere, größere, oder tiefer Anlage vermissen. Da das Werk jedoch nicht „Symphonie“ sondern „Serenade“ betitelt ist, und somit Ansprüche gar nicht hervorzuufen oder zu befriedigen gewült ist, die man eben an eine „Symphonie“ stellt, so bedarf es nur des unbefangenen Sinnes, um das Uebergebe so aufzunehmen wie es gegeben ist.

Der erste Satz ist über eine sinnig und abwallende, im Ganzen aufstrebende Melodie gebaut:



welcher gleichsam ein zweiter Theil, der sich von oben nach unten sent, entgegensteht:



Mit diesem Thema correspondirt ein Seitensatz von gemüthsvoll festlichem Charakter, der ohne der Harmonie saum zu verfehlen ist, weshalb wir ihn hier nicht abdrucken. Wir verweisen jedoch auf den wunderhohen Ausgung dieser zuerst in E-dur auftretenden Melodie, dergleichen einem „Neudeutschen“ nie einfällt. Der zweite Theil enthält eine Durchführung hauptsächlich jener absteigenden Viertonlieden-Figur, der sich später ein Segment des ersten Theils des Themas's, der aufsteigende Gesichtsritt



begeißelt, welcher noch später im Forte in Viertelnoten auf- und nieder wogend



größere Bedeutsamkeit gewinnt, und endlich auch in Vierteltriolein übergeht, in welcher Form er wieder dem eintretenden Thema als Begleitung dient. Alles sehr geistreich, ja geistvoll und zugleich das Gemüth warm ansprechend. Der Satz geht in regelmäßiger Ausführung und mit einem Coda seinem Schluß entgegen.

Das folgende Scherzo erinnert zwar in seinem Motiv



ein wenig an das Thema des Finales der 8. Symphonie, die andere Taktart jedoch wie die ganz abweichende Föhrung im Allgemeinen läßt das leicht übersehen. Im Trio halten die Violon und Violoncelle einen Orgelpunkt à la Schumann in hartnäckiger Weise fest; unserm Geschmack nach hätte wenigstens am Schluß des zweiten Theils endlich wirklich F in Bass eintreten müssen, worauf der Componist immerhin wieder mit der Reprise nach C fallen konnte. Im Coda ist das b h der Fagotte ein trefflicher Zug.

Ein sehr eigenthümliches Stück ist trotz Schumann'scher Anklänge das Ragio in A-moll, wo ein einem basso obstinato ähnlicher Gang



aus der Tiefe geistertartig emporsteigt, und auf welchem sich ein romanzenähnlicher Gesang der Flöte und Clarinette aufbaut; beide Melodien setzen sich miteinander parallel 16 Takte lang fort. Von dort an tritt ein anderer Charakter auf. Späterhin entwickelt sich eine Fülle inniger Melodie, auf die wie alle edlerer Musik bedürftige Seelen als auf einen warmen, fastastischen Duell aufmerksam machen. Die Wirkung des Legato der Contrabässe am Schluß bei gleichzeitiger Pizzicato der Violoncelle und Violon desselben Ganges können wir uns nicht schon denken; wir hätten es umgekehrt gemacht: die Violoncelle und Violon legato, die Contrabässe pizzicato.

Das reizendste Stück des Ganzen ist für uns das „Quasi Menuetto“, D-dur  $\frac{3}{4}$ . Hier entwickelt Brahms eine Liebenswürdigkeit und zugleich eine Kunst der Motiv-Verwendung, die man als unübertrefflich und musterhaft bezeichnen muß. Schon der erste Theil ist voller Anmuth, aber im zweiten Theil, wo er sich nach Fis-dur wendet, da erreicht die Musik einen wahrhaft unbeschreiblichen tiefen und milden Ausdruck, und wenn Brahms nur diesen einen Satz geschrieben hätte, so müßte die Gegenwart ihm den Lorbeer reichen. Auch das Trio in Fis-moll, an das Motiv des Hauptfages anknüpfend ist prachtvoll geführt. Eine kleine Besonderheit in diesem Satz ist der schon vorüber nach A-dur gleichende Accord d f gis b, welcher theoretisch in dieser Lage allerdings beanstandet wird, denn man aber hier als eigenthümlichen Zug leicht hinnimmt, ja sogar nicht einmal missen möchte.

Das Rondo endlich scheint einem nobelischen Volkstede, oder Nationalanz nachgebildet zu sein, und macht sich drohlig genug. Der Seitenatz bringt eine Melodie von großer Anmuth, während in der Mitte ein kochantischer Jubel die Themen erfasst, und sie durch einige kühne Klärungen der Modulation immer toller im Kreis treibt. Ob dieses Stück nicht durch eine noch entscheidendere pyramidale Gestaltung gewonnen hätte, wollen wir nicht entscheiden, ehe wir es vom Orchester gehört haben, doch glauben wir nicht zu irren, wenn wir namentlich gegen den Schluß hin einen reicheren modulatorischen Ausbau vermischen. Der Componist kommt nämlich in den letzten 76 Tacten aus der Haupttonart nicht mehr entschieden heraus, und es wird in Folge davon gerade dort eine Mattheit eintreten, wo

man, von dem Werk scheidend, einen recht vollen und lebendigen Eindruck mitnehmen möchte.

Den Umschwung den wir in Brahms' Compositionsweise bei dieser Serenade wahrgenommen haben, schreiben wir hauptsächlich seinem Unternehmen zu, sich in der Composition für Dreyer heimisch zu machen, und wir hoffen und glauben, daß es auf diesem eingeschlagenen Weg Brahms nicht fehlen wird, sich der Form vollends zu bemächtigen, und immer werthvollere vollendere Werke zu schaffen. Der Fortschritt, welchen er in der Serenade in D, op. 11 (auf die wir nächstens in kürzerer Weise eingehen werden) und in der in A, op. 16 gemacht hat, läßt diese Hoffnung zur Gewißheit werden.

## Vocales.

Concerte. (Dorn. Quartett.)

S. B. Alle Kunst hat für uns nur Sinn und Werth, wenn sie es will und vermag: den Menschen aus dem Gewirre und der Gemeinheit des täglichen Lebens heraus, unmittelbar auf Augenblicke, bei fortgesetzter Wirkung jedoch in nachhaltiger Weise, dem Ideal des Höhen und Reinen nahe zu rücken. Die wahren Künstler aller Zeiten charakterisiren sich daher durch das Bestreben dieses von ihnen durch besondere Vegnabigung geschauten Ideal in ihren Werken zu immer reinerem Ausdruck zu bringen, indem sie gleichsam, wie Prometheus den Götterfunken des ewigen Lichts, Töne himmlischer Ursprungs auf die Erde übertragen, wobei sie sich bloß durch die Verschiedenheit der Sprache unterscheiden, die ihnen nach Individualität und Zeitmoment die natürlichste ist. — Gesellen lassen wir uns allenfalls noch jene Kunst, die uns wenigstens aus der bereits gewonnenen reineren Sphäre nicht geradezu ins Gemeine herabzieht, sondern uns noch in dem, wenn auch nicht allzu sicheren, Wahn läßt, das Ideal durch die schon getriebene Umhüllung noch zu erblicken; — oder auch eine Kunst, in welcher das Warten dämouischer, überfinstlicher Kräfte, die jedoch mit der Weltordnung und dem Ideal nicht in unaußerndem Widerspruch stehen, dargestellt erscheint. Jene Musik aber hört für uns auf „Kunst“ zu sein, die gerade das Gegenstück von dem will, was wir als letzten Endzweck der Kunst bezeichnen, wo nämlich der vermeintliche Künstler statt des Ideals, das er nie gesahnt, uns nur die unreine Seite seines eigenen oder fremden individuellen Lebens in künstlicher Ausschmückung darbietet, seine Töne statt vom Himmel aus der Hölle und dem — Venusberg holt, und von uns verlangt, wir sollen an solchen Teufelsstagen Geschmack und Gefallen finden.

Zu dieser Bemerkung gibt uns leider abermals ein Componisten-Concert Veranlassung, und zwar jenes, welches Herr J. Dorn vorigen Sonnabend gab, um darin mehrere Orchesterwerke, nämlich eine Concertouvertüre und eine Symphonie, dann ein Streichquartett und eine Phantasie für Clavier zur Ausführung zu bringen. Herr Dorn ist Mitglied des Hofopernorchesters und somit kann es uns nicht besonders verwundern ihn einer Richtung verfallen zu sehen, die wir so sehr bedauern, — und zwar in seinem eigenen Interesse bedauern, weil wir seinen Augenblick zweifeln, daß seine Kunst eine verlorne ist, ob sie auch vielleicht eine kurze Zeit ein brillantes Scheinleben führen möge. Wer nämlich das ganze Jahr fast ausschließlich Meyerbeer, Verdi und Wagner muscirt, dem muß das „Ideal“ der Kunst, wenn es ihm je aufgekommen war, schwinden; oder die beliebteste Liebe zu demselben muß einen Bruch mit der begonnenen Thätigkeit veranlassen. Bei Herrn Dorn scheint das Erstere bereits vor sich gegangen zu sein, denn was wir aus seiner Musik herausgehört haben, war Donizetti und Verdi, Meyerbeer und Wagner, mit anderen Worten: sein Streben geht nicht auf das ewig Schöne, sondern auf Effect. Sein Talent, welches wir nicht abläugnen, besteht in der scharfen Beobachtung und dem Festhalten äußerlicher Wirkungen, die er nachahmt und zu verstärken sucht. Bald in der tiefsten Tiefe schnurrende Altstöße von Fagotten und Hörnern, bald Solo's der Piccolo Flöte, bald quietstehende Orgelöne, so hoch oben

als nur der Finger noch die Seite drücken kann, bald kurz gezeichnete Akkorde der Besonnenen und dröhnende Fanfaren des gesammten Mobles, — Das und vieles Andere, was der Leser als Werkmale modernster Kunst kennt, sind die Mittel, mit Hilfe deren Herr Dorn in einer Kunst zu reifern hofft, die allezeit nur dem Edlen und Reinen mit dauerndem Erfolg gebiet hat. Es fehlt seiner Kunst nur noch die rhytmische Ungelegenheit der Hauptzukunftsmuster, und deren noch vollstündigere Formlosigkeit, — Eigenschaften, welche Herr Dorn sich ohne Mühe noch aneignen kann, und sein Ruf als „Wunderthäter“ recht vollkommen sei. Wie jetzt ist immer noch eine gewisse äußere Ordnung zu erkennen, der es auch der Componist verdankt, daß seine Sachen nicht entschieden durchgefallen sind. Freilich ist diese Ordnung nur eine vermittelte, keine natürliche und unmittelbare. Die Erfindung des Componisten ist nämlich gar sonderbar beschaffen. Sie kommt uns so vor, als wenn ein Maler, der den Farbenesect auf gewissen Bildern eifrig studirt hat, damit anfangs, auf seine Leinwand zuerst bloß Farben aufzutragen, und dieselben so zu ordnen, daß es nicht an schroffen Gegensätzen fehlt: Grundfarbe z. B. roth, dazwischen gelb und daneben schwarz, dann weiß u. s. f. Nach Feststellung dieser Formbewirkung würde nun der Maler anfangs Figuren und Gegenstände hineinzeichnen, und dann Beides so gut es geht zu vermitteln. Diese Methode wird in der neueren Tonkunst (horribile dictu!) in der That angewendet, und Herr Dorn hubt ihr sichlich.

Erträglich war noch das von den Herren Silber, Feiler, Spill, Seig und Hartinger vorgezogene Streichquartett, dessen Scherzo und finale wenigstens zeigten, daß unser Componist auch mit einfachen Mitteln zu wirken vermöchte, wenn er ernstlich wollte. Dagegen haben wir lange keine so grauenvolle Reihe häßlicher Dissonanzen vernommen als im Adagio dieses Werks. Im Allgemeinen ist Mangel an musikalischer Logik ein Hauptfehler desselben. Der Componist weiß nicht was er eigentlich will. Nie läßt er in irgend einer Stimme einen gefassten musikalischen Gedanken sich ansprechen, jeden Augenblick fällt ihm etwas Anderes ein, wonit er einen „Effect“ an den Saaren herbeiziehen kann.

Die von Herrn Dedert sehr sorgfältig angeführte Clavierphantasie endlich ist eine äter eine nichtsagende Figur unendlich lang ausgezogene Tirade, die, um zwei Drittheile gestrichen, ein erträgliches Salonstück liefern würde.

Wir sind tief und ernstlich genug von unserer Aufgabe erfüllt, jungen begabten und tüchtig strebenden Künstlern unterstützend und rathend zur Seite zu stehen, als daß es uns nicht schmerzlich berühren sollte, den Stab über einen Componisten und seine Erstlingswerke brechen zu müssen, deren Aufführung ihm gewiß ein namhaftes Opfer an Geld bereitet hat. Aber die bittere Arznei muß gereicht werden, und wir wünschen nur, daß sie ihre Schuldigkeit thue. Vor Allem möge Herr Dorn, wenn er unseren Rath hören will, sich auf das Studium Beethoven's und Bach's werfen, und aus dieser Meisterschule einen gefunden Sinn und jene Keuschheit des Willens wieder verschaffen, die ihm in dem wüthen Wesen der modernen Oper verloren gegangen sind. Zugleich trachte er nach allgemeiner ästhetischer Bildung, lese fleißig die großen Dichter. Vielleicht gelingt es ihm dann, sich jenem Ideal der Schönheit wieder zu nähern, von welchem er gegenwärtig zu unserem Bedauern himmelweit entfernt ist.

Die zweite Quartettproduction des Herrn Hellmesberger brachte zum Beginn das A-moll-Quartett von Schumann, dessen Scherzo und finale wie immer durch die Ueberrückel des darin niedergelegten Reichthums gestufter Pointen electrifirte. Im Adagio, in welchem leider einige Stellen hart an der Grenze des Uebelliegenden stehen, zeichnete sich besonders der Cellist Herr Röder durch schöne Behandlung seiner Cantabilestelle aus. Der erste Satz dieses Quartetts gefält uns am wenigsten, da wir in demselben eine für Schumann unbergreifliche Uebermaß erleben, die sich in dem hundertmaligen Wiederholen derselben Gedanken anspricht. Die Schönheit des Werkes im Ganzen wurde durch unsere Spieler ins Beste gesetzt. — Die zweite Nummer war das Clavierquintett von Chopin, dessen Hauptpart von Fr. Z. Weidner

auf's Beste zur Geltung gebracht wurde. Herr Weidner war für uns eine neue Erscheinung, da wir ein Concert, welches derselbe vor einigen Wochen gegeben hat wegen Zusammenstreffens desselben mit einer anderen wichtigen Production nicht besuchen konnten. Soweit man nach dem Vortrag dieses mehr eleganten als tiefen Stücks urtheilen kann, ist derselbe ein ganz tüchtiger Pianist von durchgebildeter Technik, sehr hübschem Aufschlag, und von musikalischem Verständnis. Die Art seiner Betonung ist namentlich hervorzuheben und dürfte manchen unserer rhytmisch so verschwommen als möglich spielenden Pianisten und Pianistinnen zur Nachahmung empfohlen werden. Der erste Satz dieses Quartetts litt unter der sehr unangenehmen Störung, daß die Dämpfung durch irgend einen Zufall dem Spieler den Dienst versagte, und dieser dadurch sich äußerlich mehr als der Fassung bringen ließ, als eigentlich notwendig war. — Den Schluß bildete das wundervolle Octett von Mendelssohn. Gespielt wurde das Werk brillant, namentlich das in wirklich fabelhafter Ueberrückel des Reizes unheimlichen und doch anziehenden Spuks sich ergehende Scherzo. Nur Eines können wir nicht verhehlen: die immerwährende Anwendung des springenden Bogens scheint uns weder mit dem Charakter des Werks, noch der allein gültigen Ueberlieferung, noch mit den Forderungen des Wohlklanges verträglich. Wir können versichern, daß unter vier Noten, die mit springendem Bogen gespielt werden, mindestens eine im Klang vernügt. Leider ist unser Publikum an derartige Mißstände schon so gewöhnt, daß sie ihm gar nicht mehr auffallen, ja daß es vielmehr sie sogar vermissen würde, wenn sie ihm nicht geboten würden. Wir wahren unsere Hände in Unschuld, denn wir haben seit Jahren oft genug darauf aufmerksam gemacht.

## Correspondenzen.

Praden.

(Schluß.)

Im 2. Productionsabende des Antikünstlervereins kamen zur Ausführung: 1.) Quartett von Osnowo, vorzüglich gespielt von den Herren Sreemann, Adermann, Meinel und Lieb. Diese Herren bilden einen strebsamen zweiten Quartettverein der K. Kapelle, über welchen wir in einem späteren Bericht einige Mittheilungen machen werden. 2.) Trio C-moll von Beethoven, ausgeführt von den Herren Kammermusikern Riccius und Sreemann. 3. Concerto grosso von Händel für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Fagotte, ausgeführt von Mitgliedern der K. Kapelle. Dieses Instrumentalwerk von Händel trägt auch den Namen „Oben-Concert“ und ist in den Jahren 1717 bis 1720 mit noch mehreren dazugehörigen Compositionen geschrieben und zwar für die Musikausführungen zu Canons — zwei deutsche Meilen von London — wo in diesen Jahren Händel als Musikdirector beim Herzog von Chandos war. Unter Concerto grosso verstand man im Gegensatz zum Concerto di camera ein Musikstück, in welchem mehrere Lechseppinstrumente concurrend (wettbewerbend) getrauten. Im Concerto di camera war dieß nur mit einem Solo-Instrumente der Fall, während die andern Instrumente nichts als die Begleitung auszuführen hatten. Die zu diesem Concert notwendig Clavierbegleitung hatte Herr Hofcapellmeister Dr. Riez geleit. Das Musikstück machte, wie im vorigen Jahre die Basses und Generalmusik von Händel, einen außerordentlichen Eindruck. Mit wunderbarer Einfachheit und Kraft, mit tiefem gesundem Gefühl tönen diese sprühenden Klänge in unser träumerisches und mühsiches Mühlrädchen stürzend und belebend hinein.

Nach müssen wir 2 Concerte erwähnen, welche die Musikgesellschaften Erzhens und Liebertafel zum Besten der Hinterlassenen Carl Böckner's veranstalteten. Ersteres ergab 104 Thaler letzteres 127 Thl. 17½ gr. Reinertrag.

Im Hoftheater ging am 25. November Rossini's Wilhelm Tell unter Direction des Herrn Capellmeisters Carl Krebs neu einstudirt in Scene. Es war diese Aufführung eine der besten, welche das Opernrepublic in der letzten Zeit geboten. Darsteller, Erdförder und Chor leisteten Vortreffliches. Hauptächlich sind jedoch die Leistungen der Herren Schnerer von Carolsteld (Melchthal) und Ritterwurzler (Tell)

hervorzuheben. Ueber Beide nachstehs mehr. — Frau Bäcker's Recy ist bereits seit Anfang October schwer erkrankt; dem Berechnen nach soll sie jedoch wieder auf dem Weg der Besserung sein, was sehr zu wünschen ist, da unser Opernrepositoir gegenwärtig an entsetzlicher Monotonie leidet. Hoffentlich können wir im nächsten Bericht Mehr und Besseres darüber erzählen.

### Berlin.

h. Der Tod des Königs Friedrich Wilhelm des IV. hat die kurze Pause um Zeichnungen zu vierwöchentlichen Ferien erweitert und Berlin genoss die über daselbst verhängte Stille mit einer Gassung, die dessen Enthaltenskraft in ein so vertieftes Licht stellt, daß die Musiker sich doch fast darüber ärgern möchten. Wenn jedoch mit Sicherheit behauptet werden kann, daß das Publikum sich nicht regt, ja sogar in einem Mischschlaf versetzt scheint, mit dessen Hebung es seine Schwermüdigkeiten haben wird, so steht das anders mit den kümmerlichen. Alle höchsten Institute stehen hinter der Trauerstranke mit einem festen Concerte, die Concertgeber nicht müder und eine nicht unerheblich angeschwollene Anzahl zureichender Künstler haben mit der größten Gewissenhaftigkeit auf alle dazwischen liegenden Tage Beschlag gelegt. So dürfte es denn auch die höchste Zeit sein, daß vor Vereintruch dieser Kunst ein Bild auf die Vergangenheit gemworfen wird. Ein Bericht über die letzten Monate des vergangenen Jahres ist gewiß schon von manchen der Abonnenten mit Verwunderung vernimmt worden; und wir können unter langes Stillschweigen auch nicht einmal entschuldigen; sondern wenden uns sogar für dieses Mal an die Nachsicht der Leser, da wir nur einem kleinen Theil der Concerte haben beizuhören können und uns auf dem Standpunkt des *relata refero* befinden.

Zuerst wollen wir das Unwesen mit den Italienern in der Kürze abmahnen; nur scheint es uns als „ritten die Todten schnell“ und als wollte das Gespenst der Italiens-Manie hier nicht gar zu lange rasten. Im Ganz und Fior scheint uns eine italienische stagione zu stehen, wenn eine Oper, eine Sängerin wo möglich und etwa drei Nummernschon Opernketten sitzen, um den nur hin und wieder im Nothfall eine andere Hülle gelegt wird: dem war dieses Mal aber nicht so. Keine Oper wollte sich an die Anschlagtafel in Permanenz erklären, unter den Schöngeistes wurde das Publikum keine zu seiner Favoritin machen und die neuesten Felder und Heldinnen aus Paris und London — fielen theilweise sogar durch. Da kam man auf die Idee der Zusammenfügung einer Vorstellung aus 3—5 Opern, mit-pixlo Abenden, gleichsam Concerte in Costum; allein auch diese gefährliche Speculation, bei der mit Eins zunehmenssacht wurde, was mit seinem nabedennenden Zuküher ursprünglich für die drei bis fünfjährige Stellung des Appetites bestimmt war, soll schließlich nicht mehr den rechten Erfolg gehabt haben.

Auf der Höhe des allgemeinen Tummels kamen humane Männer auf die Idee, das Döbde in den Tischen den „angeklopften“ Männen schließlich gewordene Geld den Bedürftigen zuzuführen, an denen es ja nirgends Mangel hat, und in dieser Zeit kam auch die Sing-Akademie auf Anforderung aus hohen Kreisen dazu, mit der Italia einen Bund zu schließen, von dessen Erfolg sich die Masse eben so viel des Genusses versprach, als allein nachher der Enttäuschung ja des Unwillens wurde. Hr. Artzt und Frau Langrange, die sich wegen des Zurücktritts des Hrn. Trebelli, (die des Deutschen nicht Herr werden konnte) so in die Partien einzeln mußten, wie es ihrer Natur gerade entgegen war, gaben dem „Messias“ von Händel ein so festes Colorit, daß sie vor allen Dingen recht sein könnten, daß sein Componist, der mit seinen Compositionen nicht Spaß treiben ließ, nicht mehr lebt und etwa zugegen war. Fast schien es, als hätten sie den überdehnten Vorfall gehabt den Collegen der deutschen Oper, dem Hrn. Krause — in Norddeutschland einer der bedeutendsten Oratorien-Sänger — und S. Biondetti zur Hilfe zu rufen. Nach den drei Aufführungen des Messias im vorigen Winter war es natürlich, daß das hier sehr bekannte Werk gut ging, doch bleibt das immerhin sehr anzuerkennen; — da die Sing-Akademie die Aufführung kaum 8 Tage vorher übernahm. — Am 20. geht uns von derselben die Aufführung des Schopenhauer'schen Oratoriums — das aber eigentlich keines ist — „Israel's Heimkehr“, und bald darauf eine 16stimmige

Messe und noch ein anderes Werk von dem eben so geliehen als geachtet Prof. Grell bevor. Aus Anlaß des Todes Friedrich Wilhem IV. gab sie am 13. d. M. eine Todtenfeier, bei der sie das zart und warm empfindende wenn auch im Ganzen etwas inhaltslosere Requiem von Jomelli ausführt und durch die großartigen und der Sache entsprechende Zuthaltungen bewies, wie hoch Sie das Andenken des verstorbenen Sönners und Wohlthäters — er schenkte ihr viele Musikalien — in Ehren hält.

Geleises hat Stern vor; doch ist der Gedanke ihm eben erst gekommen und wissen wir nicht, wie die Aufführung sich zu den eben besprochenen verhalten wird. Sonst hat der große Verein, dessen Kräfte trefflich geschnitten sind, der eine sehr bedeutende Zahl zührender Mitglieder besitzt, dem sich stets noch ein weiterer Kreis des Publikums bei den Ausführungen anschließt — nichts gethan. Da der Vorstand in diesem Verein eigentl. nichts zu sagen hat, so trifft die Schuld hiervon allein den Dirigenten, der doch für die ihm so unerwartet gewordene Ansehung der Ernennung zum Professor allen Grund gehabt hätte sich recht anzustrengen, dem ihm bisweilen Vertrauen zu entsprechen.

Der Vacherer ein unter Bierlings Leitung dagegen gab in einem inhaltsreichen Concerte einen sehr erkenntenswerthen Beitrag für die Richtigkeit seines Strebens ab. Die sieben Worte von Schütz sind zwar bis auf den Einleitungschor der Eintönigkeit und Leere halber ohne tieferen Einbruch zu machen vorübergegangen, haben aber immerhin recht interessirt, und die beiden Cantaten von J. S. Bach, die mythische in der Grundstimmung an das Schlußsatzgefühl der Abendmesse antwortende „Mich bei uns“ und die erste aus der tiefsten Sinfonieriffenheit zu Gott sich emporschende „Ich hatte viel Bekümmerniß“ verpflichten alle Nachfreunde den Dirigenten zu Dant. Bierlings Hauptangenden sind marlige Auffassung der Themen und intelligente, gewissenhafte Hervorhebung des Grundlers der Bach'schen Musik „des Choral's“, den er stets so sinngemäß bescheidnet vortragen läßt, daß eine Herausgabe einer Sammlung der Hauptmelodien mit Vortragszeichen vielleicht sogar für den Cultus des Choral's in weiteren Kreisen nicht ohne Nutzen wäre.

Der Name Bierlings ist uns aber noch einmal bei dem zweiten Abonnementsconcert Radeck's entgegengetreten, in dem der jüngst in dieser Zeitung besprochene Psalm von demselben gesungen wurde, der im Ganzen (mehr durch den lyrischen Theil als die dramatisch gehaltenen Partien) einen sicheren Erfolg hatte und viel Theilnahme erregte. Da den Lesern eine eingehendere Beschreibung bereits geboten worden und wir dieses Mal weniger von der Ausführung als der Sache selbst zu berichten wissen, so gehen wir gleich zu den andern Nummern der interessanten Radeck'schen Concerte über. Neben diesem Psalm war ganz neu noch die „Dithyrambe“ von Schiller, mit der Werk von J. Ries, die der beabsichtigten Stimmung nach der Dichtung möglichst nahe kam, wenn schon es an recht vocalen durchschlagenden Melodien nicht reich genug überwiegend war und im Ganzen sogar etwas zu figurirt, d. h. im italienischen nicht im Bach'schen Sinn, und instrumentell gedacht erschien. Namentlich leidet hierunter die äußerst schwierige Tenorpartie, die trotz der trefflichen Ausführung durch Hrn. Meyer wenig Eindruck machte. Immer aber gehört die Composition zu den kräftigsten und schicklichsten unserer weitlichen oder allzu flüchtigen Zeit. — Eine „Overture“ von R. W. R. hat nicht sehr gefallen und soll dieses an mangelnder Zeichntheit und Ueberrülle nicht gerade breuender einzelner Gedanken liegen. Endlich aber machte Radeck den Versuch Beethoven's „Räuen von Athen“ in der Bearbeitung Rob. Feller's aus den beschränkten localen (Pöcher) Bedingungen herauszuziehen und von einem weiteren Postament aus der Allgemeinheit näher zu legen. Auch ist der Grundbesatz Feller's der ganz richtige, nur ist derselbe nicht bis in die äußersten Schlussfolgerungen durchgeführt und läßt deshalb an wichtigen Orten noch das mistigste Original durchblicken. Doch muß eine nähere Bezeichnung des Gemeinten, da es ohne Motivierung den Anschein des Willkürlichen an sich trägt als eine Gelegenheits-, mo wir uns breiter ausdrücken dürfen verpaidt bleiben. Wenn wir aber der Musik gegenüber auch nicht zu denen gehören, die Beethoven die Fähigkeit Gelegenheitsmusik zu schreiben absprechen zu müssen meinen, so halten wir doch deren Aufführung in Concerten (gleich der zum Prometheus) deshalb nicht ohne Zweifel anzurathen, weil sie von dem Componisten mit richtiger Würdigung des Ortes und der Verhält-

nisse geschrieben worden ist. Es ist aber ein andres Ding um eine Kunst, die an seltener Stätte, vor einem von dem zu feiernden Ereignisse freudig erregten Publikum mit äußerstem Pomp auszuführen bestimmt ist, und — ein Concertstück. Beethoven hielt seine Kunst viel zu hoch um mit deren Gedankentrichtheit verschwendlich umzugehen, um es dessen nicht bedürfte und sah viel zu klaren Auges in die Verhältnisse um nicht zu wissen, daß bei dieser Gelegenheit fliegende Leidverständlichkeit, in Breite ganz an ihrer rechten Stelle waren. — Daß die anderen Nummern der beiden Beethoven'schen Concerte alle interessant waren und namentlich Schumann's große Verklärung (Cantate für Genevieve und Es-dur-Symphonie) in Theil wurde, ist noch zu bemerken.

Abgesehen von dem Domchor, der seinen sein zweites Concert ankündigt, und in dem ersten eine Reihe von Kirchenmusikstücken von Morales bis auf die neuere Zeit mit gewohnter Reinheit und Sicherheit ausführte, haben noch viele kleinere Choraufführungen stattgefunden, in denen zumest auch Compositionen der Dirigenten aufgeführt wurden. Wir erwähnen kurz der Concerte von Schröpf, Mohr und Weiß, machen in dieser Beziehung unsern Bericht aber keinen Anspruch auf vollständige Aufzählung derselben.

Die Symphonie-Soirées unter Leitung Tanbert's hatten ihren vorausgehenden Anspruch, wie denn in Berlin das alt Hergebrachte in der Mode Suchende sich stets eines solchen erfreut, rechtsfertigen die Theilnahme aber auch durch die vortreffliche Ausführung und geistreiche Leitung. Ueber die Programme ist zumest wenig zu sagen, da sie aus dem bekannten Meisterwerken zusammengelesen zu werden pflegen und gewiß ist das für den Geschmack einer feineren Klasse halber den heftigen Partheistimmungen der Masse angelegten Stadt ein sehr glücklicher Umstand. Die einzige Novität, welche dieses Mal gegeben wurde, war eine dreißigjährige, kurze und abgerundete Symphonie von Ph. Em. Bach, die sich hier aber trotz der überaus großen Verständlichkeit, der Einfachheit und Kindlichkeit der Motive, der Mannigfaltigkeit der Gedanken und der bei der geringen Schwierigkeit selbstverständlichen vortrefflichen Ausführung nicht eines solchen Erfolges zu erfreuen hatte, wie in Leipzig. Immer aber ist es ein lobenswerthes Unternehmen des Peters'schen bureau de musique (der jetzige Leiter ist Friedländer) eine Auswahl der Werke Ph. Em. Bach's, von denen der Redigent der Ausgabe Hr. Espagnac in der besagten eine kleine Zusammenstellung gibt, siechen lassen und veröffentlichen zu wollen.

(Schluß folgt.)

## Zeitungsschau.

v. Br. Unglaublich, aber wahr! Graf Laurencin schreibt in seiner „klärenden Erläuterung und musikalisch-theoretischen Begründung der bei den neuesten Kunstsichthungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik“, welche denwärtige Abhandlung gegenwärtig als „gekürzte Preisschrift“ in der „neuen Zeitschrift für Musik“ abgedruckt wird, unter anderem Folgendes:

„Es bliebe hier unentschieden, ob Vigt, angeregt durch Weichmann's schon 1853 im Dind erschienene Vortrage, oder ob er freithig in seiner bis jetzt noch handschriftlichen Abhandlung zu so umfassenden Experimenten mit dem übermäßigen Dreiklang vermodt worden sei. Kurz: der erste Satz dieses in jeder Richtung gewaltigen Zwecks hat den übermäßigen Dreiklang zu seiner entscheidenden Exposition, Verwindung und — fast möchte man sagen — auch zu seiner Catastrophe anzuweisen sein!

Ein Componist, ein Tonbildner soll durch die Abhandlung eines Theoretikers bei einer „Kaufsymphonie“ zu Experimenten mit einem Akkord, dem übermäßigen Dreiklang angeregt werden und dieser Akkord soll in einem Hauptabschnitt des Werkes als Exposition, Verwindung und Catastrophe anzuweisen sein!

Der edle Graf schreibt ferner noch:

„Wäre mich in jener unvergeßlichen Stunde des 7. Juni 1859, von Vigt mit seinen ganzen „Kauf“ am Clavier zu verlebendigen so liebenswürdig gewesen, Weichmann's Bruchurtheil vorgelesen, so steht fürwahr die Worte, daß Ohr und Auge mir gewiß die meisten der dort nachge-

wiesenen Schritte, wo nicht gar eine noch reichere Fülle derselben, vorgegenmärtig hätte.“

Hätte der Schreiber dieser Zeilen die ärgste Blauphemie gegen Vigt auszusprechen die Absicht gehabt, sie hätte nicht schlimmer ausfallen können. Er bedauert, während des Aufhörens der „Kaufsymphonie“ nicht die Abhandlung von Weichmann zur Hand gehabt zu haben! Keine Sprache der Welt hat einen Ausdruck, um solche Anschauungen erschöpfend zu charakterisiren, leider muß man aber auch hinzufügen, daß solch unfinniges Geschwätz in so incorrecter, verrenterter Sprache heutzutage nur noch in musikalischen Zeitungen möglich ist.

Was den „immensen Erfolg“ betrifft, von welchem das Tauglichste Concert nach dem Bericht des Herrn Kulle in derselben Zeitschrift begleitet worden sein soll, so wird dieser schon durch den Umstand, daß ein so beträchtlicher Theil des Publikums noch vor den „Adeuten“ den Saal verließ in ein würdevolles Licht gesteckt; dann ist vielleicht auch dem Berichtestatter nicht unbekannt, aus welchen Elementen dieses Publikum zusammengelegt war, und zum dritten endlich ist nicht einzusehen, warum, wenn es ein Publikum gibt, welches für Verdi, oder ein anderes welches für Prop. Meyer begeistert ist, sich nicht auch eines finden soll, welches sich für Vigt begeistert.

## Nachrichten.

In Paris tagt gegenwärtig ein Congress, der sich die Erringung des Kirchengesanges in Frankreich zum Ziele vorsezt. Der Zweck ist äusserst loblich und wäre eine Reform in dieser Richtung nur zu wünschenswert, denn abgesehen davon, daß in jeder Provinz, ja in jeder Diözese der stürzende Gesang ein anderer ist, sind die Gesänge durch einschichtige profane Melodien so sehr verunziert, daß man eher in einer Komödienbude als in einer Kirche zu sein glaubt. Leider dürfte der Congress seinen Zweck verfehlen, denn er scheint mehr der Deckmantel einer Speculation zu sein. Statt ein einheitliches Zusammenwirken aller Bischöfe anzustreben, hat sich die ganze Thätigkeit des Congresses, an dessen Spitze Herr D'Orgne, Herausgeber der musikalischen Zeitschrift „Maître“, steht, darauf beschränkt, geringfügige Preise, (300 und 200 Francs) für die Composition einer Messe, dreier Motetten und Chorvorspiele, die in der genannten Zeitschrift, ohne weitere Ansprüche des Componisten, abgedruckt werden sollen, anzuschreiben. Herr D'Orgne dürfte den Congress nur zu dem Ende zusammengetrommelt haben, um zu einem billigen Material für seine Zeitung in vampfhafter Weise zu gelangen. (Zd. M. 3.)

Der Stern'sche Verein in Berlin hat kürzlich R. Schumann's „Paradies und Peri“ wiederholt zur Aufführung gebracht. Frau Harrier's war eine sehr anmutige Interpretin der Peri. Die Leistungen der begleitenden Triebigen Capelle gaben Zeugnis sorgfältiger Einübung. — In der 3. Laubh'schen Soirée fand ein G-dur-Trio von H. Wierß lebhaften Beifall. — Hr. Hahn, musikalischer Director des Wohlthätigkeitsvereins veranstaltete ein Concert, dessen Hauptinhalt Mozart's Davide penitente bildete.

In Frankfurt a. M. ist am 30. December v. J. Mendelssohn's „Nochzeit des Camacho“ vom Sprerange-Verein als Concert aufgeführt worden. Diese zweitaktige komische Oper des kaum 18jährigen Jünglings erregte natürlich das höchste Interesse der Musiker und Musikfreunde.

In Stockholm sind die neuen „Abonnementconcerte“ glücklich inaugurirt worden. Man gab in den zwei ersten Concerten Werke von Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn und Gade.

Den Pamburgern wurde kürzlich der seltsame Genuß zu Theil, Frau El. Schumann, Joh. Brahms und J. Joachim in einem Concert zu hören. Bei dieser Gelegenheit wurden auch sechs Kinder für Frauenchor von J. Brahms aufgeführt und fanden reichlichen Beifall. Mozart's unvollendete Oper „die Gans von Raico“ ist kürzlich in Regensburg durch die Singalademie aufgeführt worden.

In Weimar sollte am 1. Februar ein Concert zur Erinnerung an Franz Schubert stattfinden, wobei Vigt nach einer langen Reihe von Jahren wieder einmal als Clavierpieler öffentlich auftreten wollte.

Ecbudafelbst hat die Bäckerei, wahrſcheinlich in Folge des dortigen Leidens der Neudtſchen ſchon ſolche Fortſchritte gemacht, daß die Abonnementconcerte „aus Mangel an Theilnahme“ eingeklappt ſein ſollen.

Eine Auswahl von deutſchen Volkſliedern aus den vortheilhaftigſten Bearbeitungen Zitzler's für vierſtimmigen Männergeſang ſoll nächſtens bei Laup in Tübingen erſcheinen.

Hr. Händel's „Waffer und Feuermuſik“ iſt im vierhändigen Arrangement bei B. Friedel in Dresden erſchienen.

In Dresden öffnete Herr Baumfelder am 26. Jänner in einem Concert im Saale des Hotel de Saxe fremdlich ein ganzes Füllhorn ſeiner neuer Compositionen. Es war freilich mehr „Waffer“ als „Feuermuſik!“ Der Componiſt beglückte das Publikum mit einer Ouverture zu ſeiner Ioniſchen Oper „das offene Fenſter“, mit einem „Symphonie-Concert“ über engliſche Nationallieder für Pianoforte und Orcheſter, und mit Bruchſtücken aus ſeiner Oper: „der Liebesring.“ Die Mannheimer Plebejerlinge ſangen an, und ein wenig zu verſolgen, das danken wir der Mannheimer Tonhalle, deren Preisauſſchreiben dieſe Oper doppelweis ausgebrütet hat. Den Preis gewann Herr Krähmer, nun wollen aber auch alle die anderen unglücklichen Mannheimer an die Lampen. — Von Carl R eine de kam eine neue Ouverture „zu Aſidin“ im Gewandhauſe zu Leipzig zur erſten Aufführung. (Sg)

Die Tonkünſtlerſocietät in Prag hat kürzlich Händel's „Jraet in Egypten“ zur Aufführung gebracht.

Der Vorſtand der „deutſchen Tonhalle“ ſetzt einen Preis von 50 fl. Nh. auf die beſte Composition eines geſchlechtlich veröffentlichten patriotiſchen Gedichts für vierſtimmigen Männerchor. Die Bewerbungen ſind im Mai einzuliefern.

Das Bureau de Musique von E. F. Peters in Leipzig erſucht alle deutſchen Geſangsvereine oder deren Directionen ihren Namen und Adreſſen beſuchs Aufſertigung eines Verzeichniſſes einzuliefern.

In Leipzig ſtarben kürzlich der Trompeter des Gewandhauſes T. G. Barthardt, und der Rector der Thomaskirche Prof. Dr. G. E. Stalbaum, der ſich durch mehrere gelehrte und pädagogiſche Schriften auch um die Muſik verdient gemacht hat.

Was da eine neue Ouverture vollendet, Carl Fährig eine neue Symphonie. Die erſte Aufführung beider Werke dürfte noch in dieſer Saison in den Gewandhausconcerten zu Leipzig erfolgen.

Im Leipziger Gewandhauſe kam kürzlich R. Schumann's „Pilgerfahrt der Roſe“ zur Aufführung.

In Carlsruhe werden von heur angefangen auch Symphonie-Concerte ſtattfinden, die bis jetzt fehlten.

Das Virtuofenthum blüht in der Hiße wieder auf, und Hr. A. Terſchal beginnt bereits ſeinen löpferverbreitenden Zug nach dem Norden. Schon in Prag hat er gezeigt wie man auf einer Flöte „Duette“ blaſen kann, und die Redaction der Leipziger „Neuen Zeiſchrift“ kann die Zeit kaum mehr erwarten, wo er ſeine vortheilhaftigen Compositionen und Hergenunſprüche den erſtaunten Leipziguern vorſpielen wird.

#### Wien.

Statt der beabſichtigten Verpachtung des deutſchen Hoſopertheaters in Wien iſt abermals ein Director ernannt worden, und zwar in der Perſon des Herrn Matteo Salvini, von dem man in den muſiſtiſchen Kreiſen weiter nichts weiß, als daß er früher Geſangslehrer war (böſe Zungen behaupten, er habe als ſolcher eine beträchtliche Zahl von Stimmen auf ſeinem Gewiſſen), daß er ein Italiener iſt, und im vorigen Jahr eine italieniſche Oper an der Wien ſehr mangelhaft geleitet hat. Einem ſolchen Manne nun vertraut das in Kunſtſachen leider ſiebel beratene k. k. Oberkammereramt die Führung des erſten deutſchen Kunſtinſtitutes an! Zugleich ſiekt es ihm jedoch ein beratene Comité an die Seite, und ſoll dieſes vorläufig aus den Herren Kapellmeiſter Deſſoff und Eſſer, dann den Herren Dr. Ed. Hanſlick und Dr. Leop. Sonnleitner beſtehen. Wie wären begierig wußte dieſes Comité dem neuen Herrn Director „rothen“ wird, wenn wir nicht wiſſten, daß der Rath derartiger Comité's meiſt wenig beachtet wird. Doch vedere!mo!

Hr. J. D. Sauerländer in Frankfurt a. M. iſt ſo eben ein dreibändiger Roman, „Kunſt und Soudwert“ betitelt, erſchienen, deſſen

anonymer Verfaſſer ein Muſiker zu ſein ſcheint, der ſich in der Welt und unter allerlei Peinen herumgetrieben und alle Erlebniffe wohl aufbewahrt hat. Den Inhalt des Romans bilden die brennenden Fragen der Muſik und Kunſtſtände unſerer Zeit, und finden dieſelben zumiſt eine ſehr treffende Zuſammenſetzung und Behandlung. Wir kommen noch näher auf die Novität zurück.

## Vermiſchtes.

### Nekrolog.

Einem Hamburger Blatte entnehmen wir Folgendes:

Welch ein ſchwerer Verluſt die Kunſtweiſe Hamburgs durch den plötzlichen, Allen unerwarteten Tod Carl Haſner's betroffen, iſt ſchon kurz in dieſen Blättern angedeutet worden. Was derſelbe in den 22 Jahren ſeiner hieſigen Wirkſamkeit \*) ſowohl öffentlich als privatim, als ausübender Tonkünſtler, vornehmlich als Quartettiſt, dann als Vorbisler in den philharmonischen Concerten und in denen des Cäcilienvereins, zur Förderung echter und wahrer Muſik geleiſtet, das weiß Jeder, der ſich überhaupt um dieſe bekümmerte. Was er als wärmer und begreiflicher Lehrer war, und wie überhaupt ſein inneres küſtleriſches Dichten und Trachten, das vermögen nur ſeine zahlreicheren Schüler zu beurtheilen und die, denen es vergönnt war, ſich im vertraulichen Kreiſe über ſeinen Verſt mit ihm anzuprechen. Und iſt der hieſigen Kunſtweiſe eine Wunde geſchlagen, iſt eine Lücke entſtanden, die ſchwer auszufüllen, ſo iſt ſie's gerade nach dieſer Richtung hin, nach der Richtung deſſen, was Hoſner mit Wort und That durch unergründliches Vorgehen auf der erſten Künſtlerbahn für das Höchſte und Edelſte in ſeinem Fach erſtrebte.

Aber nicht die Kunſt allein beſaß den herben Verluſt. Es trauert mit ihr die große Menge von Freunden, alt und jung, zu denen der Daſingehörende ſich Zeden machte, der ihn näher kennen lernte. Nicht den Lehrer allein beweinen ſeine Schüler, mehr noch den Freund. Sein grundbiederer Charakter war frei und ſera von jedem Arg und Hoſſig. Den abweſenden Freund vertheiligte er mit dem beſtehenden rüchhaltigen Muſik, wie er den anwendenden, wo es galt, angriſt. Stets rübrig und lebendig übertrug er dieſe Rührigkeit in Kunſt und Leben auf ſeine ganze Umgebung.

Des Höchſten Wille ſetzte ſeiner unermüdeten Thätigkeit ein ſchnelles Ziel. Zwei unumwügende Weiſen weinen ihm nach mit ſeiner untröstlichen Gattin. Sei ihm die Erde leicht!

## Concert-Ankündigungen.

Am 1. Februar Mittags halb 1 Uhr im Muſikvereinsſaal: Concert des Herrn Joſef Joachim.

Am 9. Februar Abends halb 8 Uhr im Muſikvereinsſaal: Concert des Pianoforte-Virtuoſen Carl Taubig.

Am 10. Februar Mittags halb 1 Uhr im k. k. Hoſopertheater 3. philharmonisches Concert (2. Cyclus) unter der Leitung des Herrn Capellmeiſter Deſſoff. (Haydn, Symphonie in D-dur. — Schumann, Ouverture zu der Oper Genoveſa. — Verdi's, Pilgermarſch. — Rietz, Symphonie in Es-dur.)

Am 17. Februar Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutenſaal: 3. Concert der Geſellſchaft der Muſikfreunde unter der Leitung des Herrn Director Herbel. (Haydn, Symphonie in G-dur. — von Bruyck, Requiem. Ob. von Herbel für Sopran-Solo, Chor und Orcheſter. — Beethoven, Symphonie Nr. 4 in B-dur.)

Am 17. Februar Nachmittags 5 Uhr im Muſikvereinsſaal: 3. Quartett-Production des Herrn Helmesberger.

\*) Carl Magnus Haſner, der Jüngſte von ſieben Geſchwivern, geboren in Kornburg bei Wien, am 23. November 1815, erreichte also noch nicht das 46. Jahr. Auf der Geige Schüler der beiden berühmten Quartettiſten Janſa und Mayeder, empfing er Compoſitionsunterricht von Ignaz Schuberl, dem Bruder anderer großen und dem Verſtorbenen ſo überaus lieben Franz.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Carl Maria von Weber**.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Verkaufspreis:** Halbjährl. Nr. 263. — **Abgabe:** Regelmäß. Nr. 1147. **Rund- und Musikalienhandlung:** **Weyl's & Wäcker,** vormals G. F. Wäcker's Witwe. **Verkaufspreis:** Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (12 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (6 Nummern) 1 fl. oder 1 Thlr. **Mit Postverrechnung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Eingeliefl. Blätter:** 15 Kr. oder 3 Silberg. — **Briefe und Wechsl.** werden franco erbeten. — **Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchbestellungen** nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Denkmal für Cherubini. — Ueber musikalische Phrasen. — Recensionen. — Lombard's Briefe. I. — Locales. — Nachrichten. — Concert Ankündigungen. — Berichtigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Denkmal für Cherubini.

Die Stadt Florenz hat den Beschluß gefaßt das Andenken Cherubini's gleich dem der größten ihrer Männer zu ehren. Cherubini ist in dieser Stadt am 14. September 1760 geboren und bei Gelegenheit seines hundertjährigen Jubiläums wird in der Kirche von Santa Croce der Grundstein eines Monumentes gelegt, das ihm neben dem von Michel Angelo und Galiläi errichtet werden soll. Ein Comité aus hervorragenden Männern bestehend hat sich in Florenz gebildet um die nöthigen Unterschriften zu sammeln und deren Anwendung zu leiten. Der König Victor Emanuel, der Prinz von Savoyen-Carignan haben die Kiste der Unterschriften eröffnet und die Stadt selbst hat für eine bedeutende Summe dazu beigetragen. Dieses Comité in Florenz hat einen Aufruf an Frankreich ergen lassen; aber die Initiative die Italien dabei ergriffen, hätte ebensowohl auch von uns ausgehen können, denn es ist schwer zu entscheiden, welcher von beiden Nationen Cherubini am Meisten angehört. Ist auch Italien sein Vaterland, hat er auch dort die ersten Schritte seiner Künstlerbahn begonnen, so ist es doch in Frankreich wo er seine Meisterwerke geschaffen, eine Schule gegründet und unsterbliche Andenken hinterlassen. Unser Antheil an der gemeinschaftlichen Schuld ist sicher die stärkste und mit Freunden wollen wir ihn abtragen. Ein Comité hat sich also in Paris gebildet, das mit Recht die Hoffnung hegt, daß der Ausdruck der Bewunderung und der Dankbarkeit sich der Verdienste des großen Meisters würdig zeigen werde, dessen Ruhm diese letzte Weihe fordert.

Die Subscription ist am kaiserlichen Conservatorium der Musik und der Declamation im Bureau des Hrn. Réty eröffnet.

Die Mitglieder des Comité's:

- |   |                             |
|---|-----------------------------|
| Dr. Auber, Mitglied des Instituts, Präsident. |                             |
| Herrn Josef Poniatowski, Senator              | } Vicepräsidenten.          |
| Halevy, Mitglied des Instituts                |                             |
| Berlioz                                       | } Mitglieder des Instituts. |
| Carafa  |                             |
| Clappon                                       |                             |
| George Kastner                                |                             |
| Weyherbeer                                    |                             |
| Weber   |                             |
| Rossini                                       |                             |
| Ambroise Thomas                               |                             |
| Eduard Monnaix, Secretär.                     |                             |

## Ueber musikalische Phrasen.

Von Dr. August Rablert.

Es geschieht häufig, daß ein fremdes Wort im Gebrauch bleibt, auch nachdem längst ein passendes einheimisches vorhanden ist. Wer hat nicht schon über irgend einen feierlichen Vortrag, der Manchem feurig und schwungvoll erschien, den Tadel aussprechen hören, daß derselbe aus lauter hohlen Phrasen bestanden habe, und doch hätte statt dieses griechischen Wortes füglich das deutsche „Redensarten“ gebraucht werden können! Phrase gehört der Rhetorik an (die man bald mit „Redekunst“ bald mit „Kunst der Beredsamkeit“ übersetzt hat), ist jedoch nicht ausschließlich dieser Wissenschaft gelassen worden, sondern auch auf ein anderes Gebiet übergegangen, nämlich in die Theorie der Musik. Die Schriftsteller bedurften eines Wortes zur Bezeichnung einer gewissen Haltung von Tonreihen oder Tongruppen, denen sie mitten in längeren Musikstücken häufig begegneten; sie wählten hierzu das griechische Wort, und verstanden darunter schwache oder, wenn man will, leere Stellen eines Werks, dem sonst manche Vorzüge nicht abzusprechen waren, doch schwankten sie sehr in der Anwendung und in der Ausdehnung des Begriffs.

Man kann sich hierüber nicht wundern; denn gerade aus der Rhetorik entlehnte die musikalische Theorie noch viele Ausdrücke z. B. Thema, Periode, Episode u. A.; deutlich zeigt sich hier, daß die Musik nichts Anderes ist als eine Sprache. Als mit der wachsenden Zahl der musikalischen Kunstwerke auch die Schriften über Tonlehre und Tonkunst sich häuften, fehlte oft zur Festhaltung manches Begriffs das passende Wort; man mußte es aus andern Gebieten des Wissens, worüber bereits Lehrbücher vorhanden waren, entlehnen. Dabei war es nicht erst nöthig neue Verbindungen zu erfinden (wie: Tonperiode, Tonphrase) zum Unterschied von: Wortperiode, Wortphrase), denn der Sinn wurde, sobald es sich eben um Musik allein handelte, leicht verstanden. In einzelnen Fällen waren die Theoretiker freilich nicht glücklich; so wollte Jint den Ausdruck „musikalische Grammatik“ an die Stelle von „Allgemeiner Musiklehre“ einschicken, was jedoch keine Nachahmer fand. Es ist eben so wenig üblich geworden, von musikalischer Rhetorik zu reden, wozu man wohl berechtigt gemeint wäre, denn, viele den Styl des Tonsetzers betreffende Ausdrücke sind, wie wir oben zeigten, rhetorischen Ursprungs, auch ist ja bereits seit längerer Zeit der Ausdruck „musikalische Aesthetik“ eingebürgert, und zwischen diesen beiden philosophischen Wissenschaften besteht nun doch eine gewisse Verwandtschaft.

Zu den älteren Lehrbüchern, woraus sich dereinst angehende Componisten Rath holen, findet man zwar noch nicht den Ausdruck „Phrasen“, desto häufiger aber Warnung vor den sogenannten Rosalien, jenen kurzen Sätzchen, die unmittelbar hinter einander, aber nicht auf der nämlichen, sondern

bald auf einer niedern, bald höhern Tonstufe wiederkehren; ehrliche deutsche Cantoren benannten sie mit dem deutschen Wort: Schusterfleck, weil ihr Zweck durchaus kein anderer war, als zu sitzen was zu zerreißen drohte, und Läden auszufüllen. Unstreitig gehören sie oft zum Nothbehelf, und sind dann eben nichts als leere Phrasen, aber sie sind dies nicht immer, sie haben oft dem schöpferischen Talent als Mittel zu echt künstlerischer Wirkung gedient. In Haydn'schen Rondo's athmen sie zuweilen die reizendste Naivität; in Rossini's Barbier bringen sie auf den Worten: „Wünsche Ihnen wohl zu ruhen“ eine unwiderstehlich komische Wirkung hervor. Es ist also dasjenige an seinem Plaze gar wohl brauchbar, was in unzähligen Fällen als bloße Trivialität erscheint, ein Erfahrungssatz, der sich vielfach bestätigt, wenn man die Werke der musikalischen Classiker mit dem unermesslichen Heere ihrer Nachahmer vergleicht. Gegenwärtig gibt es eine Menge bereits hierotypischer fertiger Tonstücke, welche bei Verlegenheiten zu Diensten stehen; wer sie eigentlich erkunden habe, darauf kommt es nicht an, genug, sie sind bereits zur fertigen Waare geworden, wozu gar keine Erfindung mehr nöthig ist, höchstens etwas Geschmack um sie für einen bestimmten Fall anzupassen. Sie sind sowohl dem Componisten bequem, dem es nicht gelingen will, sie es nun aus Mangel an Uebung oder an Talent, sein Tonstück recht in Fluß zu bringen, als auch dem Hörer willkommen, der nicht gerade gern in dauernder gespannter Aufmerksamkeit bleiben mag.

Wodurch ist dieser Hülfsvorrath entstanden, der es dem Tonsetzer erparnt, selbstschöpferisch thätig zu sein, und ihn verdolt geschickte Moosarbeit zu verfertigen? Durch den lebhafte Trieb musikalisch schöpferisch zu sein, dem doch der angeborne Verstand nicht gewachsen war, der also mehr ins Breite statt in die Tiefe ging, und von dem Ueberflusse der gottesfälligen Meister zehrte. In der Geschichte jeder Kunst gab es Zeitalter, wo Klugheit die verschwendberühmten Gesichte des Genius auszubeuten mußte. In Athen erdickten, als die Dichter ankamten, die Rhetoren (auch Sophisten genannt) die selbst erkundungsarm, den dichterischen Bilderrichtthum zu ihren Zwecken anwandten, und damit ihre Abhandlungen aus schmücken um deren Trockenheit zu verbergen; ihnen kamen Ausdrücke, Wendungen, Wortverbindungen zu statten, womit jene die griechische Sprache bereichert hatten, und noch heute gilt die Uebermacht der Rhetorik in allen den Fällen, wo Euer angenehm und effectvoll reden soll und doch eigentlich nichts oder wenigstens nichts Neues zu sagen weiß. Auch in der Musik geschickte Technisches, wenn der Tonsetzer die Zuhörer beschwätzen soll, und ihnen doch aus dem Innersten seines Gemüthes nichts zu bieten hat. Jenes Beispiel aus der Geschichte der alten Griechen auf Musik angewandt, heißt soviel als: nach der Herrschaft der Melodie kam die der Phrase.

Der weite Begriff dieses Wortes läßt sich dahin begrenzen: Alles Tonweisen kann zur leeren Phrase herabsinken, sobald es nicht mehr aus lebendigem Geiste quillt, sondern als todes Leuzerliches aufgefaßt, gemißbraucht wird; räthselhafte Afforde, rhythmische Verschüngen, reizende melodische Fragmente. Als Haydn aufblühte, und der homophone Styl den polyphonen zu verdrängen begann, damals stand noch die Fuge, die gesammte strenge Schreibart in heiligem Ansehen, doch war ihre Zeit vorbei, und das polyphone Phrasenthum machte sich breit, ja, es täuschte viele, die es nicht für etwas Unedltes halten wollten. Man liest in allen Zeitschriften, daß Sebastian Bach's bester Schüler, Kirnberger, Fugen componirte, so meisterhaft als sein Lehrer, und vielmehr, so täuschend, daß selbst Kenner sie für Bach'sche Werke hielten. Der Fittig der Zeit ist über sie hingerauscht und sie bewährten keine Lebensfähigkeit, weil sie nur nach Recepten gemacht, nur Requisite des Studiums Bach'scher Muster waren. Regeln in Menge nämlich waren aus letzteren abstrahirt worden, mühsam genug,

den der alte Bach nimmt sich oft große Freiheit heraus, so groß, daß sich fragen läßt, wo die Regel, wo die Ausnahme liege? Die Macht, die Fülle seines unerforschlichen Gestaltungsstrickes brachte dies so mit sich. Durch Vobes treffliche Analyse Bach'scher Fugen kann es jetzt Jedem deutlich werden, damals aber hielt man das für erlernbar, was höheren Ursprungs ist, und machte dem Zuhörer viel Laugweil, um sich hergebrachtermaßen in Respect zu setzen. Neue Bahnen wurden durch neue Meister gebrochen. Eine Fülle von Tonwerthen sammelte sich, verknüpft durch eine Stylgattung, die man anfänglich die galante, später die homophone genannt hat. Mit der Umwandlung des Geschmacks und der Ausdrucksweise in der Kunst änderte sich nun auch der Charakter des Phrasenthums. Nur einen flüchtigen Rückblick! — Poesie des sinnlichen Reizes schmückt Haydn's Werke und galt der ganzen Schule, welche ihn ihren Vater nennt, als Ideal; sie ging aber zuletzt vielen Schülern gerade nur deshalb, weil sie sich allein an das Außerliche hielten, verloren, weil sie nur noch den Toninn zu reizen strebten, an Poesie aber verarmt waren. Haydn hatte bekanntlich Formen eingeführt, worin der Geist sich freier als zu Bach's Zeiten bewegen konnte, worin ein Umschwingen der poetischen Weltanschauung zu Tage kam; man freute sich der Natur und des Lebens. Schon das musikalische Thema trat in ganz andern Kleide als vordem auf; es blieb zwar die Seele des Musikstückes, aber seine Behandlung war ungenutzener und lichtvoller, die Perioden waren kürzer, die einzelnen Stimmen, aus denen sie sich aufbauten, nicht mehr so eng und ängstlich durch und in einander geschlungen, überall zeigte sich frischer, blühender Reiz, wie in dem erwachenden Frühling. Mozart's warmes, tiefes Gemüthsleben, Beethoven's geheimnißvoller Bilderrichtthum wurden der Welt kund, Hand in Hand zogen die Meister schnell vorüber, unerforschliche Gaben zurücklassend. Die Zahl der größern oder kleinern Talente, die die ererbten Duacaten in einzelnen Grolden ausgaben, schwoll so gewaltig, daß sich das Urtheil verwirrte. Nun galt zwar wohl noch die Forderung, daß das Musikstück von einem Thema (etwa wie das Drama von dessen Helden) beherrscht sein müsse, aber das große Dreigestirn hatte ja in dieser Hinsicht viel Freiheit gestattet, die dann bald gemißbraucht wurde. Das Thema abzuhandeln, zu verwerthen, anzubetten, dazu benutzten die Nachahmer nur ein oder zwei Stimmen, während sie die übrigen zur bloßen Dienstleistung für den Sinnenreiz herabsetzten. Die große Mozart'sche Kunst, den melodischen Faden mit Anmut weit und weiter zu spinnen, verlor sich; der Faden der Oberstimme riß hier und da und mußte gestickt werden; so entstand das Bedürfniß nach Vödenbüßern, nach gewissen musikalischen Stellen, welche nicht mehr zur Sache zu gehören brauchten und überall hinpfeifen. Solche Stellen sind den Nothbrüden vergleichbar, wodurch unwegsame Pfade verbessert werden. Wenn fällt nicht diese oder jene beliebte Duerture ein, deren Melodien nur durch Vödenbüßern zu einander in Verbindung gebracht sind? Von dem ersten feurigen und schwingvollen Thema soll zu einem zarten, lieblichen Gegenthema hingeleitet werden, eine Brücke wird hinübergeschlagen, sie gewährt ihnen recht sichern Schritt, doch wird sie glücklich überstanden, und man freut sich wieder auf festem Boden, nämlich in einer längst erwarteten Tonart festen Fuß zu fassen. In Meisterwerken findet sich keine Spur solcher künstlich verdeckten Zerstückelung, sondern jedes ihrer Glieder ist für das Ganze nothwendig und aus dessen Wesen hervorgegangen, durch ihre Nachahmer erst allmählig jener Hülfsvorrath aufgehäuft worden. Doch verlassen wir jenes Gleichniß und kehren wir zu unserm rhetorischen Ausdruck zurück: Phrasen sind es, gefällig Jedem, blendend für den Anfänger und belächelt vom Kenner, der durch sein gutes Gedächtniß vielleicht sogar ihren Ursprung ermittelt bei Beethoven, Mozart, Haydn oder gar bei einem früheren Meister.

Wie ein Redner leicht zur Geschwätzigkeit verleitet wird durch häufigen Gebrauch der Phrase, so auch der Tonsetzer; sie

wuchert dem Unkraute gleich unter den Tönen ebensowohl als unter den Worten, und beschränkt sich nicht darauf, hier und da als Verbindungsmitglied anzutreten. Sie greift auch das Wesen des ganzen Tonstücks an, das sie unterhöhlt, weil sie sich in das Thema oder den dem Stücke zu Grunde liegenden melodischen Gedanken einschleibt. Folge davon sind jene unechten Melodien, die als Kinder, nicht der Phantasie, sondern des nüchternen Verstandes, Niemand erfreuen noch erwärmen, und genau betrachtet, nur aus Erinnerungen künstlich zusammengelötet wurden. Ohne zu missfallen lassen sie dennoch kalt, dem sie sind nicht dem Herzen entsprossen, wie die Blume dem fruchtbarsten Boden, sondern tragen an sich die Physiognomie der Vöge. Ganz anders ist es um diejenigen Reminiscenzen bestellt, die man in den Werken der Meister antrifft (und bei welchem Meister gäbe es nicht solche!), hier nimmt man eine Assimilation des fremden Gedankens wahr, worin sogleich wieder eigenes, ursprüngliches Wesen zum Vorschein kommt. Schüler, Nachahmer begnügen sich nicht damit, sich selbst darüber, was ihnen eigen sei, zu täuschen, dies begegnet selbst genialen Naturen, sondern sie verlassen auch gar zu oft den oben geschilderten Speculiren und Raffiniren. Von einem bekannten Tonsetzer, der zwar zweiten Ranges, doch verdienstvoll war, erzählt man sich, daß er seinen eigenen Einfällen niemals sogleich Vertranen schenkte, sondern folgenden Grundsatz annahm: „erst dann verarbeite ich einen melodischen Gedanken, wenn er mir wieder und wieder kommt und mir keine Ruhe läßt.“ So ehrlich wird wohl wenig. Meistens gilt die Forderung, daß etwas unter allen Umständen componirt werden soll, die der werbe Bekter in seinem „Componistenchmerz“ schildert: „Man könnte wohl was Besseres thun, wenn man nur wüßte was?“ und immer kann man doch nicht ruhn, es ist fürwahr kein Spaß“ u. s. w.

Als die deutsche musikalische Kritik dessen inne wurde, daß unter den Tonsetzern ein ähnlicher Unterschied bestehe, wie zwischen den Rhetoren und Poeten, entsand das Wort „Tonidichter“, ein herrliches Wort, das der deutschen Sprache um so mehr zur Ehre gereicht, als keine andere eines besitzt, das seinen Sinn genau wiedergäbe. Leider ist es so häufig gemißbraucht, und weil es so schön klingt, an Unwürdige verschwendet worden. Wenn der heilige, sinnliche Eindruck eines Tonstücks überraschen und blenden kann, so daß sein Werth überschätzt wird, so wiederholt sich hier nur, was auf anderem Kunstgebiete täglich vorkommt; rauschende Verse und glänzende Reime werden, wenn sie auch hoch sind, über inhaltsvolle und tiefempfindende Worte nicht selten einen augenblicklichen Sieg erringen. Auch den Tonidichter drängt es, sein tiefbewegtes Innerstes, Augen und Tauschen, Leid und Lust, Glauben und Lieben der Welt zu offenbaren, und zwar durch die blühenden Kinder seiner Phantasie, die Tongeschaffen; er wird diese vielleicht zurückgesetzt setzen hinter andere, welche sollett die Sinne bestechen, doch einst werden sie verstanden und dann um so inniger geliebt werden. Daß man den Tönen noch einen andern als den Gefühlseinsthalt hat aufzuzwingen wollen, nämlich einen Verstandesinhalt, wie ihn die Worte wegen ihrer Doppelten Natur haben, dies halten wir für einen Irrthum. Ein Verstandesinteresse können Tone allerdings gewähren, doch ist dies kein anderes als ein mathematisches, gerade wie dies bei der Baukunst der Fall ist.

Tonidichter ist also der höchste Schreimitel, den ein Tonbestimmter erreichen kann. Wenn er mit vollem Rechte gebühre, darüber wird immer nur der Richterpruch der Nachwelt entscheiden, von welchem so mancher Lorbeer, der der glänzenden Phrasen, dem rhetorischen Schimmer ertheilt worden war, granksam zerpfückt wird.

## Recensionen.

C. F. Grädener, drei Quartette für Streichinstrumente. op. 12., 17. und 29. — Verlag von Richter-Wiedermann in Winterthur.

v. Br. — Der Componist dieser Quartette hat vor nicht allzulanger Zeit in diesen Blättern eine liebevolle, aber im Ganzen nur gerechte Würdigung erfahren. Das statliche Opus, mit welchem er uns diesmal entgegentritt, liefert nur einen neuen Beweis seines schönen Talentes. Man sieht diesen Arbeiten die reine Lust am Schaffen — immer die erste, sichhaltigste Probe des Talentes — an, daher und weil er Geist und Phantasie, ein auf natürlicher Anlage beruhendes, durch tüchtiges Studium (vor Allen Bach's) ausgebildetes Combinationsvermögen besitzt, begegnen wir in seinen Arbeiten überall einer freien, leichten, durch keinerlei forcierte Intentionen gestörten Entwicklung, deren klarer, leuchtender Verlauf nicht in ein feichtes Vortritt verrinnender Fluß uns durchaus erfreut. Nach Seite der Form gerichtet also diese Arbeiten die vollste Befriedigung, nach Seite des Gehaltes aber nur in so fern einen bloß relativen, als man diesen nicht als einen durchaus originalen, nicht als den Ausdruck einer primitiv schöpferischen Natur erkennt. Aber an wen könnte man diese Forderung überhaupt noch stellen und wie gerne verzichtet man auf absolute Originalität, wenn sie nur um den Preis eines gesunden, normalen Organismus erkauft werden kann. Lassen wir uns also die Freude an diesen Schöpfungen nicht dadurch verflümmern, daß uns manches darin anliegt, als ob wir es schon öfter vernommen und geben wir uns dem geistreichen, frischen Gedankenpfeile hin, auch wenn es uns nicht im tiefsten Kern ergreift.

Die drei Quartette scheinen, den Durzählern nach zu schließen, in ihrer Entfaltung durch einen ziemlichn Zeitraum getrennt zu sein, und wenn wir dies auch an ihrem Grundcharaktere nicht wahrnehmen, und der Autor sich schon in dem ersten Quartett als ein fertiger, seiner Arbeit völlig gewohnter Künstler darstellt, so läßt sich doch eine Steigerung seines Vermögens in den beiden späteren, besonders in dem dritten, in welchem es sich am reichsten entfaltet, nicht verkennen. Vor Allem haben sie Styl und zwar echten Quartettstyl. Der Componist ist ein Meister in der Polyphonie und das einzige, was man in dieser Beziehung wünschen möchte, wäre, daß er sich zuweilen etwas freier geben lassen und den Faden seines Gewebes eine Weile, wenigstens scheinbar unsichtbar werden ließe. Die Schattungen lieb er es aus kleinen Motiven, an denen er hartnäckig festhält, zu entwickeln; indessen ist dieser Vorgang, der sogar seine besondern Schwierigkeiten hat und nicht minder einen ganzen Mann fordert, an sich nicht zu tadeln, ja nur der Größe vielleicht kann ihn ohne Gefahr verlassen, da er jedenfalls der naturgemäße und sicherste ist. Dabei fallen seine immer interessanten, geistig belebten contrapunktlichen Combinationen in's Auge's Trost, die, weil sie eben nicht abstrakt erdacht sind, sonder aus lauter Instinct, durch die Phantasie erwärmten Verlauf hervorbringen. Zuweilen, aber nur selten wird seine Cantilene etwas sentimental und gewöhnlich.

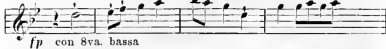
Betrachten wir nun die drei Quartette im Besondern, so haben wir zwar dem dritten bereits im Ganzen den Vorzug vor den übrigen zugesprochen, aber im Einzelnen enthält jedes derselben irgend einen Zug, der unsern besondern Antheil gewonnen hat. In dem Quartett Nr. 1 (u B) thun es die beiden ersten Sätze den spätem zwei. Wir machen schon auf den Eingang des ersten Allegro seiner Eigenständigkeit wegen aufmerksam, dann auf die Wiederkehr der ersten 12 Takte, die diesmal nach C-moll hinüberführen.

Solche Züge beweisen allein schon für die Erfindungskraft des Autors. Das Scherzo (Menuetto scherzando) macht mit Reichthum und gutem Humor von der Form des doppelten Contrapunctes Gebrauch, indem es die beiden folgenden Motive (deren zweites etwas an Debou'sen's Zauberschorn erinnert) gegen einander führt:





Viol. I u. II



Von den beiden Trio's, welche mit demselben kombiniert sind, ist besonders der nur schmerzhaftige in G-moll (alla Ungarese), der jenes zweite Motiv in freier Umkehr wieder aufnimmt, ein anmutiges Gebilde. Das Andante dieses Quartettes hat einen etwas verschwiegenen Charakter und die Motive des Finales sind nicht bedeutend genug, um uns in der zähen Beharrlichkeit, mit welcher sie der Autor ausbeutet, nicht zu ermüden. Das Folgende leidet auch ein wenig an jener Gewöhnlichkeit, in welche der sonst frei erfindende Autor nur selten verfällt.

Das zweite Quartett steht in A-moll; die beiden Hauptsätze und das Scherzo sind in dieser Tonart geschrieben, aber der Autor beweist gewissermaßen seine, um mit Goethe zu sprechen, conciliante Natur, indem alle drei in Dur schließen. In der That erscheint auch die Moll-Tonart bei ihm nicht sowohl als Ausdruck eines starken, ihn erfüllenden Pathos, was vielmehr als die natürliche Farbe des romantisch-dämonisch-Sputhafsten, welchen Charakter wenigstens die beiden letzten Sätze entschieden tragen. Wir verweisen auf die Themen des Scherzo und des Finales, von welchen besonders das letztere einen sehr feinen Zug enthält.

Die ganze Partie erscheint, wie man dies ohnehin erwartet, einige Takte später in der Umkehrung und zwar mit besser Wirkung. Ueberhaupt ist der ganze Satz mit sehr viel Energie angeführt, was indessen nicht minder vom ersten Allegro gilt, welches, wie sich von selbst versteht, und schon der 4/4-Rhythmus mit sich bringt, breiter angelegt ist und mehr substantielles, wenn auch rhetorisches Pathos enthält. In einmüthiger Weise entwickelt der Autor im zweiten Theil seine Motive und führt sie in einer kontinuierlichen höchst wirksamen Steigerung zu einem glänzenden Unisono, um von diesem Höhepunkt mit einem leisen Ausklingen der Bewegung wieder auf den ursprünglichen Ausgangspunkt zurückzulenken. In beiden Sätzen sind auch die Mittelpartien mit ihren schönen Cantilenen, die wie zarte still verborgene Blumen im stürmischen Kornfeld stehen, sehr zu rühmen. Und doch möchten wir dem Andante dieses im Ganzen so trefflichen Werkes den Preis zuerkennen. Es hängt mit dem ersten Satz, der recitativisch in daselbe überleitet, organisch zusammen, steht in b-dur und ist in Variationsform geschrieben. Aus einem zwar knappen und e was Schumann nicht gefärbten Thema entwickelt sich eine Reihe äußerst anmutiger Variationen, die den reinen Genuss gewähren und, die Klappen dieser Form sorgfältig umschiffend, in ihrem harmlos-spielenden Dahinschweifeln das glückliche Gegenbild zu der stürmischen Bewegung der übrigen Sätze aufstellen.

Das dritte Quartett endlich (in Es) zeichnet sich durch alle die Vorzüge aus, die wir schon den beiden früheren und dem Componisten überhaupt nachzurühmen hatten und übertrifft sie noch in der breiteren Entwicklung und dem organischeren Zusammenhang der einzelnen Sätze. Schon die Einleitung zum ersten Satz, welche der Componist als ein Bindeglied zwischen diesem und dem Finales benutzt, ist sehr schön und das allerdings ziemlich einfache Hauptmotiv des ersten Satzes:



wird in sehr kunstvoller, lebendiger, wenn auch mitunter — wofür man den Unterschied gelten lassen will — mehr abstrakt als poetisch-musikalischer Weise entwickelt. Das Largo, der einzige Satz in diesen drei Quartetten, dessen reiner Fluß durch einige Modulationsarten (z. B. den etwas gewaltsamen Rückgang von E-nach As-dur gegen den Schluß hin) getrübt wird, athmet eine warme, tiefe Stimmung; das Scherzo, in welches der Autor led genug hineinspringt:



steht mit seinem Wechsel zwischen drei- und zweitheiligen Rhythmus an pittoresker Würze keinem der andern nach und nur die Schlußformel:

Pressissimo



mürden wir, als zu elegant aus Beethoven entlehnt und seither oft genug verwendet, wegwünschen. Im Finales endlich entwickelt der Autor noch einmal und reicher, als in irgend einem der bisher betrachteten Sätze seine ganze contrapunktische Gewandtheit und nöthigt uns inebendauer für diesen Theil seiner Kunst, der Niemanden vom Himmel zufällt, sondern nur durch anbauenden Fleiß erworben wird, die größte Achtung ab.

Und somit schließen wir die Anzeige dieser drei Quartette, an welchen dem Talent wie dem Fleiß ein gleich rühmliche Anerkennung gebührt, indem wir dieselben allen öffentlichen, wie Privat-Quartettvereinen auf das lebhafteste empfehlen.

Harmonielehre von Dr. W. Volkmar, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1860.

— h — Wir besitzen schon so viele Harmonielehren, daß eine jede neu erscheinende mit Recht nicht unbedenklich als eine schätzenswerthe Bereicherung dieses Zweiges der musikalischen Literatur zu begrüßen ist, sondern eine scharf zusehende Kritik wohl am Plage sein dürfte. Trotz der theoretischen Grundlage des Satzes der Naturharmonien, die wir A. B. Marx verdanken, trotz der höchst volkreichen Beiträge zur Erklärung wichtiger Eigenthümlichkeiten des harmonischen Theils unserer Kunst durch Hauptmann, so fehlt es uns zwar immer noch an einer ganz vollständigen Theorie. Auch könnten wir uns die praktische Harmonielehre — neuerdings ist auch von Ferd. Hiller ein praktischer Handleiter erschienen — ungeachtet der vielen sehr tüchtigen Werke dieser Art noch klarer und umfassender zu gleicher Zeit bearbeitet denken, als es bisher geschehen. In beiden Beziehungen ist es Dr. Volkmar jedoch nicht gelungen unser Interesse für sein Werk anzuregen. In theoretischer Beziehung hält der Verfasser sich ohne inneren Zusammenhang bald an diesen bald an jenen und stellt darwisshen offensbare Oberflächlichkeiten auf. So nennt er alle Intervalle, wie sie in der Dur-Tonleiter sich zur Prime herausstellen, große und rangirt dazu in parallelen Reihen die kleinen, verminderten und

übermäßigen, während nur die Intervalle groß und klein sein können, welche als solche eine zwar charakteristisch verschiedene, grammatisch aber ähnliche Stellung einnehmen. Die dritte Terz des Septimen-Accordes findet er ganz verständig. Die Dominante im Moll Geschlechte ist bei ihm eigentlich moll und wird nur der Gleichmäßigkeit mit dem Dur Geschlechte halber dur u. s. m. Diese wenigen Beispiele zeigen genügend, daß die Theorie hier keine besonderen Aufschlüsse zu gewärtigen hat. In praktischer Beziehung nun stünde es mit dem Buche besser, wenn der Verfasser sich nicht als unaufrichtiger Systematischer von Schlaf zu Schlaf wälzte über die Grenzen des vernünftigen Systems bis in ein unübersehbares Gewirre von Accorden und Auslösungen hätte verstricken lassen. Jede Alteration eines Intervalles, jede Möglichkeit einer andern Verteilung ein und desselben Accordes hat einen neuen Namen bekommen, und, um ein Beispiel vom dem Uebermaß von Gattungen zu geben, die der Verfasser aufstellt, sähen wir nur an, daß in dem Buche circa 16 Septimen-Accorde angegeben werden. Da nun auch die bekanntesten Accorde anders genannt werden, der decim. Dreißig. 3. B. kleiner, so ist bei der Taufe dieser Legion von Accorden eine solche Verwirrung entstanden, daß wir trotz der vielen sorgfältigen Tafeln und trotz einiger zu diesem Behufe von uns selbst entworfenen Schematen hauptsächlich keinen leitenden Faden, wohl aber mehrere Inconsequenzen herausfinden. Wir glauben nicht, daß die Schullehrer-Seminarier denen das große und sehr sorgfältig ausgestattete Buch gewidmet ist, davon Nutzen werden ziehen können und sind jedenfalls nicht im Stande dem Buch einen hohen Werth beizulegen, ja können ihm nicht einmal augenblickliche Berechtigung zuschreiben.

## Londoner Briefe.

### I.

H. Ch. Also ich soll über unser englisches Musiktreiben nach Deutschland berichten. Gut! die Aufgabe ist eine angenehme, und zwar aus einem einfachen Grunde. Ich glaube nämlich nicht, daß unser Können und Nichtkönnen, unsere Vorzüge und Schwächen in der Musik auf dem Continent im Allgemeinen richtig verstanden sind. Nur zu oft bin ich auf Reisen betroffen gewesen über sonderbare Fragen und Behauptungen in Betreff dessen, was in unserm Lande musikalisch vorgeht, als daß es mir nicht ehrenvoll sein und mir eine besondere Befriedigung gewähren sollte, einige Bemerkungen zu veröffentlichen, welche unsere wirkliche Stellung unter den künstlerischen Nationen Europas weder in helles Licht setzen, noch fälschen sollen. Deutschland gegenüber empfinde ich zuviel herliche Dankbarkeit, als daß ich nicht wünschen sollte mein Theil ethisch dazu beizutragen, ein besseres Verständniß herbeizuführen.

Zuerst lassen Sie mich sagen (was manche Mißverständnisse auflären mag), daß wir Engländer kein Volk instrumentaler Musiker sind. Wir sehen zwar, glaube ich, Niemand im Genre der Meisterwerke nach. Vor einigen Tagen waren bei einem „Popular-Concert“ (Volkconcert bei billigen Preisen) — eine wöchentliche Versammlung, gewählter Kammermusik gewidmet — gegen zwölfhundert Personen versammelt, mit Schubert's Quartett in D-moll, ein Präludium und Fuge à la Tartarini (?) von S. Bach und die Duo-Sonate in C-moll von Beethoven zu genießen. Aber mit Ausnahme der Pianistin (Frau Davison, welche untere sonderbaren englischen Zitte gemäß öffentlich noch immer als Miss Arabella Goddard auftritt), waren alle übrigen ausführenden Fremde: Herr Viernette, Herr Ries und seine Genossen, und Herr Piatti, der unergleichen Cellist. Englischen Händen fehlt deutsche Geduld, italienische Nachsicht und französische Fechtigkeit. Wir sind listig in allen jenen wichtigen Kleinigkeiten, die hier in Betracht kommen. Dennoch haben wir hier und da einige instrumentalen ersten Rangs — ich nenne z. B. Herrn Frattan auf der Flöte, Herrn Richardson auf der Oboe, Herrn Howell auf dem Contrabaß. Und lassen Sie mich hinzufügen, daß als prima vista-Leser unsere englischen Spieler und Sänger (so viel ich weiß) unerreicht sind, — viel-

leicht denn die ungewohnte Masse von Musik, welche sie durchzulernen haben, und die Anforderung an ihre Zeit einen Aufwand von Aufmerksamkeit auf diesen Punkt bedingen, der in anderen Kreisen, wo das Leben einen langsameren Gang geht, nicht so dringend ist.

Doch bin ich jetzt, nachdem ich ein aufrichtiges Verständniß unserer instrumentalen Unvollkommenheit abgelegt habe, genötigt nicht weniger aufrichtig zu sagen, daß England als eine Nation von Sängern sehr hoch steht. Unsere Sacred Harmonic Society, welche während des Winters ungefähr alle zehn Tage eine Aufführung bringt, steht nun auf einer Höhe, welche, wie ich glaube, kaum übertrieben wird. Und doch ist das nur eine bürgerliche Gesellschaft, nicht der großen Welt angehörig, ohne hohe Öconomiast, bestehen, was den Chor betrifft, aus Tiletanten, welche den Tag über stark beschäftigt sind; und ihre Schwierigkeit ist nur die, Candidaten abzuweisen, die in einem Chor von 500 Personen mitsingen wollen, ohne hierzu manchnal befähigt zu sein. Ungefähr sieben oder acht Duetisten werden vom November bis April eingebüßt, — das letzte war Händel's „Judas“, und kaum könnte durch irgend einen Zauberer eine bessere Ausführung der Chöre erreicht werden, denn unsere Londoner Stimmen, welche im Vergleich mit denen der nördlichen Grafschaften tonlos und rauß waren, sind jetzt durch vielfache Besuche und Schulung in der Qualität reifer und reicher geworden. Es besteht auch ein wesentlicher Unterschied im Klang zwischen unseren und den Stimmen Jorer Gegenden, welche letztere im Allgemeinen eine höhere Lage haben, weshalb wir auch keinen Chor bloß von Männern allein herstellen können, wie Sie ihn haben. Aber was den gemischten Chor betrifft, so würde es schwer fallen, den der Sacred Harmonic Society zu übertreffen. Freilich besteht diese Gesellschaft einen Duzenten vom ersten Rang in der Person des Herrn Costa, welcher wohl wie jeder christliche Mann zum zweiten Mißgriff begehrt; aber im Punkt der Disciplin, der Schärffigkeit der Auffassung und jener männlichen Ehrenhaftigkeit, welche aus die unter seiner Zügelung stehen einen moralischen Einfluß ausübt, ist er nach meinem Dafürhalten eine sehr seltene Persönlichkeit. Ich bemerke, daß Herr Costa sich von einem kleinen Anfang an einen großen Ruf als Dirigent gemacht und daß er London nie verlassen hat, seit er eine Partitur von Zingarelli aus Neapel brachte, die für ein Musikfest in Birmingham geschrieben war. In diesem Werk hatte er zu singen; die Natur aber hatte ihm seine große Stimme verliehen, und da er im englischen Volksgesicht etwas ihm Zugewandtes fand, so blieb er, arbeitete geübt und stet empor bis zu einer Stellung voll Ruhm und höchster Ehren. Ich kenne keinen Dirigenten in Europa, dem die ganze Masse von Musik, deutscher, französischer und italienischer mit solcher Sicherheit anvertraut werden konnte, wie ihm. — Man bereitet jetzt in der genannten Gesellschaft die Missa solennis von Beethoven zur Aufführung vor, und ehe dieser Brief zur Post geht, wird eine Probe mit 1500 Stimmen? der Verfasser spricht oben von 500; das letztere wird wohl auf einen Schreib- oder Druckfehler (D. Red.) gehalten worden sein, die den Geheimnissen dieser entsehrlich schwierigen Composition gewidmet ist.

Von einer andern Gesellschaft, die sich auch mit ernst, aber nicht ausschließlich heiliger (sacred) Musik beschäftigt, soll wie ich höre nächsten Hrn. Moliquet's Oratorium „Abraham“, vom ersten Mal in London aufgeführt werden. Es gibt noch drei oder vier Chöre und Orchester-Gesellschaften, alle in Thätigkeit und Blüthe, deren Treiben ich in künftigen Briefen Aufmerksamkeit schenken will.

In der englischen Opernwelt war diesen Winter ungewöhnliches Leben, indem sich unsere zwei großen Bühnen, das „Her Majesty Theatre“ und „Convent-garden“ (sichs im Besitz einer Gesellschaft von Künstlern) durch je eine Production inländischer Uebersung hervorthaten. Ich weiß nicht ob die Namen von Miss Flynn, Mad. Kemmans Scherrington, dann Hrn. Sims Reeves (Tenor ersten Rangs) und Hrn. Santley (ausgezeichnete Baritonist) ihren Weg nach Deutschland gefunden haben. Die beiden Damen finden mehr brillant als ausdrucksvoll. Herr Sims Reeves ist der beste Händel-Tenor, den England je besaßen.

Aber die Werke der Einheimischen, welche sie sangen? Das ist eine wichtigere Frage als die nach den Rouladen und Brusttönen

der Ausführenden. Die eine Oper, am Her Majesty Theatre aufgeführt, war „Robin Hood“ von Hrn. Macfarren: ein Compositur, dessen Namen in Leipzig bekannt ist und der mehr bekannt zu sein verdient. Er ist früher übertrieben gerühmt worden von Seite einer Cotterie ehemaliger Studienengenossen, die sich vor 25 Jahren unter dem Gesellschaftsnamen „The society of British Musicians“ vereinigt hatten, aber wenig Erfolge aufweisen können. Ich glaube wirklich, daß die Herren in der ungefunten Atmosphäre gegenseitiger Echemidellei lebten, welche das Grab aller echten Kunstbestrebungen. — Herr Macfarren hat sich noch einen „Eyth“ zu bilden. Man findet in „Robin Hood“ seltsame und trodene Ehemas, welche atengalische Melodien vorstellen sollen, concertante Stücke im deutschen (?) Eyth, wie sie ein Nachahmer Mozart's geschrieben haben möchte (Mozart hatte diesen aber aus Italien gebracht). D. H.), glänzende Violaden in der Manier von Pacini und Mercabante, läppische Valladen für die Musikhändler. Es ist keine frische Melodie darin, dagegen zu viel unreflexe Harmonie.

Jene Frucht englischen Fleißes, welche auf dem rivalisirenden Conventgardentheater zur Reife und Ausfstellung gelangte, war eine neue Oper von Hrn. Valse: „Dianca“, welche aus eine englische, vor 40 Jahren beliebt gemessene Romanze begründet ist. Von diesem Werke brachte ich eigentlich nicht zu sprechen, denn in Deutschland kennt man ja Valse's Musik hinreichend. Die neue Oper weist die bekannten Verdienste und Fehler dieses Compositoren ebenfalls auf, doch hat er diesmal wenigstens sorgfamer gearbeitet. Zugleich versuchte er Meyerbeer in einigen seiner Effekte nachzuahmen. Sie und da kommt, wie Sie sich denken können, eine glückliche Melodie; aber was das Ganze betrifft, so hat Herr Valse eben nie gelernt wählend zu sein, sich selbst zu kritisiren, und da er während der letzten 25 Jahre für alle großen Bühnen Europa's geschrieben hat, und zwar mit Erfolg und ohne Wahl und Selbsttitel — bis zu einem gewissen Grad natürlich — so wird er seine Manier kaum jezt ändern.

Beide angeführten Opern hatten scheinbar großen Erfolg. — Sie wissen wie weit theatralischen Erfolg zu trauen ist. Uebrigens höre ich (hinter den Coulissen), daß die glänzende Lage unserer englischen Bühne diesen Winter bedeutend vermindert wurde, nicht allein durch das schreckliche Wetter (eine Kälte, seit 1814 unerreicht!), sondern auch durch die — Freiwilligen-Bewegung. Unsere jungen Leute haben sich der Waffennützung mit so viel Ernst hingegeben, daß ihnen für das Theater weniger Zeit bleibt als früher, und wie ich fürchte ist es ein Zug in der menschlichen Natur, daß so junge Männer nicht zu finden sind, auch die Damen pärdlich erscheinend.

Um die englische Opernfaison den italienischen Vorkünften Platz macht, was zu Etern geschieht, wird an Her Majesty Theatre noch ein neues sorgfältig einstudirtes Werk aufgeführt werden, nämlich „The Amber Witch“ (die Bernsteinhexe), dramatisirt nach Dr. Reich's's trüfflichem Mäthen von Hrn. Henry Colburn und in Musik gefest von Hrn. Wallace. Es dürfte dieß vielleicht die verhältnismäßig am meisten Erwartung erregende Oper sein, die je zu englischen Text geschrieben wurde. Vor einer Reihe von Jahren hatte der Uebersetzer das Sujet Mendels's'son vorgeschlagen, welcher sich damals mit Bühnengedanken trug; aber der Tod stellte sich rasowischen und verbünderte schon die nähere Entfernung des Compositors. Das Libretto wie es jezt ist, ist 11 Jahre älter als die Musik von Wallace. Wenn das Werk aufgeführt ist, werde ich im Stande sein mit weniger Zurückhaltung davon zu sprechen.

Eine neue Cantate, deren Worte ebenfalls von Hrn. D. Schottley über eine Episode aus dem Leben der Königin Maria von Schottland verfaßt sind und deren Musik einen Dilettanten, Hrn. Henry Vesle zum Autor hat, wird nächstens in Druck erscheinen. In verschiedenen Concerten haben einige Werke im Cantatenstyl, die vor Kurzem für England geschrieben worden sind, sehr gefallen. Besonders hervorheben will ich Hrn. Benedict's's „Lindine“, deren eine Hälfte leicht phantastisch und besonders elegant geschrieben ist.

Es fände sich noch eine Masse, was der Mithteilung würdig, und Ihnen zeigen würde, daß ich unsere musikalische Thätigkeit in

England nicht unterschätze. Aber ich muß das für einen zweiten Brief aufsparen.

## Locales.

Concerte. (Joachim. Taufsig. Vieltarmonisches.)

S. B. So haben wir ihn denn auch wieder gehört, den ersten, strengen, schwärmerischen Geiger, den seltenen Künstler, der nicht um eines Fingers Breite von seiner Ueberzeugung und von der Würde der Kunst abweicht, der das Wort „Concession“ nicht kennt, der frei von aller Eitelkeit und allem Ruhm um die Gunst des Publikums sich die legtere nur um so sicherer und dauernder erwirbt; den Musiker, der nach nichts Andreem trachtet, als das Kunstwerk, das er ausführt, in seiner Uebergenüßlichkeit und Tiefe zu fassen und wiederzugeben. Und wieder legte er den Bogen mit der ihm eigenen Ruhe auf die Saiten, um ihnen jenen großen breiten, immer edlen Ton, jene Fülle sinuig-inniger Melodie zu entlocken, die jedem Angesicht sofort den gewissen freudigen Ausdruck geben, der so leicht sagt: „ja das ist echte Kunst, an solchen Virtuosen kann man sich erfreuen!“

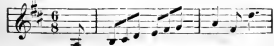
Joachim hat sich jezt vielen Jahren nicht in Wien hören lassen, und es lag in diesem Fernhalten etwas Demüthigendes. Vielleicht dürfen wir jezt, abgesehen von dem Familienfest, das ihn vor Allen zu uns brachte, annehmen, daß unsere neuen Kunststände in weniger schroffem Widerspruch mit seiner Genügnung stehen als die früheren; denn wenn auch nicht Alles Gold ist was glänzt, so ist doch das jeztige Wien in musikalischer Hinsicht ein anderes als das vor zehn und zwanzig Jahren.

Joachim spielte das Beethoven'sche Concert mit Orchesterbegleitung in jenem großen Eyth, den es erreicht, ohne französische Verschuldung und Durtheit, im richtigen Tempo und mit jener Verzeitung in die Gedanken des Meisters, die jede eitle Selbstbespiegelung von selbst ausschließt. Ob auch manchem haarscharfen Gehör minuter eine (vielleicht durch eine kleine Abweichung der Stimmung der E-Saite, oder durch unsere allzu hohe Wiener Stimmung herbeigeführte) geringe Intonationsschwäche in den hohen Lagen aufgefallen sein möchte (uns schien dieselbe namentlich im Adagio zuweilen consequent um eine Schwelbung zu tief), im Ganzen ist gerade die goldene Reinheit seines Spiels zu bewundern gewesen, wie nicht minder die Enthaltbarkeit von überflüssigen Manieren, zu starkem Tremolo und unnothigem Erstimmen hoher Positionen um auf einer Saite zu spielen, welche letztere heutigen Tags so über Hand genommen hat, daß die einfache Natürlichkeit von Manden als „sch“ oder „falt“ empfunden wird. — Außer dem mit lebhaftem Beifall gespielten Concert gab ein Sophy'sches Adagio unserer Concertgeber herrliche Gelegenheit sein seltenes Spiel zu entwickeln, und in einer Reihe von Stücken des alten Tartini electrifirte er das verfallene den besten Musikfreier der Stadt angehörende Publikum namentlich durch die treffende Charakteristik, den süssen Humor und die edle Einfachheit, mit der er diese uralten Sachen zur Geltung brachte. — Da Joachim noch mehrere Concerte gegeben wird, so werden wir Gelegenheit finden ihn noch in mehreren anderen Vorzügen zu charakterisiren; für heute mag es mit den wenigen Worten genügen, und wir erwähnen nur noch erstens daß Hrn. Gschmeidler den Concertgeber mit zwei Gesangsstücken unterstützte und zwar eine Arie aus Kreuzer's Nachlager, und Schubert's „Weiden am Spinnrad.“ Die genannte Sängerin zeigte abermals eine brillante ja kostbare Stimme und einen Mangel an künstlicherer — was sagen wir — elementar Bildung. — Wir erwähnen zweitens, daß Herr Capellmeister Desjoff die Güte hatte die Direction der Stücke mit Dörscher, und die Clavierbegleitung der Gesangsnummern zu übernehmen. Auch ist Herrn Gschmeidler zu gedenken, der die Tartini'schen Sonatenfuge am Clavier präcis begleitete.

Am Abend desselben Tages gab Herr Taufsig ein Clavierconcert, in welchem er, wie a'e wendlichen Concertgeber, ohne Anfüllungsnummern das Programm allein bestellte. Dieses enthielt

S. Bach's H-moll-Praeludium und Fuge für Orgel, eingeleitet für Pianoforte von List, dann die 32 Variationen in C-moll von Beethoven, Polonaise in Es-dur von C. W. von Weber, Nocturne in H und G-dur in A von Chopin, Don Juan Phantastie von List. Also ein „historisches Concert.“ So werthvoll auch die einzelnen namentlich ersten Nummern genannt werden müssen, dennoch brachte der Concertgeber keine Erwähnung des übrigen wenig zahlreichen Publicums, wie man solche wohl in den Concerten einer Cl. Schumann, eines Rubinstein immer beobachten kann, zu Stande. Der Applaus der immerhin vielfach gesendet wurde, kam nicht vom Herzen, sondern hatte etwas pflichtmäßiges, gemachtes. Was das Bach'sche betrifft, so gesehen wir offen kein Streben dieser Bearbeitungen von Orgelfugens für zweihändige Pianoforte zu sein, am wenigsten für den Concert vortrag, und am allerwenigsten in der Art wie Hr. Taubig dergleichen spielt. Die viele Lage der Stimmen erfordert die Anwendung der gehobenen Dämpfung in einem Maße, welches der Klarheit und Durchsichtigkeit der Stimmungslage bedeutend Abbruch thut, und bei Bach's reicher Harmonik vielfache Mißfänge hervorruft. Im Concert aber sollten unserer Ueberzeugung nach nur Originalwerke für das betreffende Instrument gespielt werden, und wir dächten, man brauche bei Bach nicht zu Orgelwerken zu greifen, er hätte Clavierstücke zur Auswahl genug geschrieben. Endlich aber verlangt die Natur einer Orgelcomposition, wenn man sie schon auf dem Clavier spielt eine breite Behandlung, nicht ein Tappen, Schlagen und Streichen wie es Herr Taubig eigen ist. Ein strenges Regale bei vollem Anschlag genügt um jede Stimme hervorzuheben zu machen; es bedarf dazu keines ohrenverletzenden und Instrument-räumenden Aufschlags. — Besser, ja correcter war die Ausführung der Variationen, die der Spielweise des Concertgebers auch mehr entsprachen. Bis auf die häufige Anwendung des Ritardando am Schluß der einzelnen Variationen waren wir mit seiner Auffassung dieses ungemein interessanten Werks so ziemlich einverstanden, wenn sie uns auch mehr durch den Verstand als durch eigentl. musikalisches Gefühl, als unmittelbarerem Vermittler, dictirt schien. — Die, eigentlich an's Kindliche streifende Polonaise von Weber wurde von Herrn Taubig recht artig und nicht zu Gehör gebracht. Im Nocturne von Chopin war der Anschlag häufig zu hart, und im Ballet gefiel uns das Spiel geradezu gar nicht. Daß man Chopin frei, mit häufigem doch immer verständlichem tempo rubato und einiger Colletterie spielen müsse, lassen wir gelten, aber was man — Hundel nennt, ist kein notwendiges Erforderniß des Chopin'spicks. Gehudelt war aber u. a. entschieden der zweite Theil des Balers mit den bedeutungsvoll auf dem zweiten Viertel einsetzenden Vorschlägen der linken Hand. — Die Don Juan-Phantastie von List haben wir uns wie viele andere Concertbesucher anzuören erlassen. Wer wird auch noch heutigen Tags ruhig mit ansehen können, wie der arme Mozart als Schlachtopfer unter die schweren Schmiedehammer Liszt'scher Parade-Phantastie gelegt wird!

Das Programm des dritten Philharmonischen Concerts war, Herr Dessoff möge uns die Bemerkung verstaten, etwas sonderbar zusammengefaßt. Von Haydn über Schumann zu Berlioz gerathen zu werden, und schließlich in der Es-Symphonie von Rieck die Vermittlung dieser Gelegenige finden zu sollen, war eine Zumuthung, durch welche sich die Unternehmung schwerlich viel Dank erwerben haben dürfte, wenn auch der in einem Wiener Concert niemals fehlende Applaus keinen augenblicklich sprechenden Beleg gab. Die Haydn'sche, in Wien lange nicht gehörte D-dur-Symphonie



wurde mit gewohnter Präcision ausgeführt. Doch schien uns das erste Allegro im Tempo überhäuft, das Adagio dagegen um einen Gedanken zu langsam. Es konnte nicht fehlen daß bei einem fast für Alle empfänglichen Publicum, wie das unsere, auch Haydn

wieder seinen Erfolg haben werde. Zur richtigen Würdigung des Verdienstes dieses Meisters darf vor Allem nicht übersehen werden, daß er nur die verschiedenen Bach's hinter sich hatte; und wie neu und eigenartig seine Symphonien dagegen sind, wird man erst gerecht abwägen, wenn man auch je n e l e u n gelernt hat. — Schumann's Duettette zur „Genoève“, in Wien zum ersten Mal aufgeführt, erwies sich als ein im Einzelnen interessantes und gesundes, gegen den Schluß hin auch schwungvolles Musikstück, ohne jedoch eine besondere Bedeutung in Anspruch nehmen zu können. Eine Hauptursache des Mangels einer großartigeren Wirkung glauben wir in der Kleinheit und Zerfahrenheit des Hauptthema's zu finden, welches auch später nicht durch interessante Verwendung und Steigerung zu höherer Bedeutsamkeit gelangt. — Der Pilgermarsch aus Berlioz's Haraldsymphonie war jedenfalls eine sehr interessante Nummer, ja wir b'dauern, daß man nicht lieber die ganze Symphonie gegeben hat, da gerade sie noch unter die genießbarsten Werke des französischen Neuromanillers gehört, während die anderen Werke, wie die Epipodie aus dem Leben eines Künstlers, „Romeo und Julie“ u. s. w. viel entscheidener auf dem Boden reiner Programmmusik und zugleich ausweichendster französischer Grafschik und Verschrobenheit stehen, und daher bei uns schwerlich je Einbürgerung finden werden, so wenig wie in Frankfurt, wo doch der Componist viel verwandtere Anschauungen und Gesinnungen antastet. Der Pilgermarsch ist jedenfalls ein Stück, welches Interesse zu erwecken geeignet ist und Beachtung verdient. Es ist Stimmung darin und im Ganzen hat die Manart noch nicht den Sieg errungen; es fehlt nicht an ausdrucksvoller, dabei eigenhämlicher Melodie, und auch hat das Stück künstlerische Form Einzelheiten darin verathen freilich schon die Neigung zu unästhetischen Tendenzen und sonderbaren Spielereien. Was soll z. B. das von Zeit zu Zeit consequent auftauchende e der Hörner? Fast sieht es aus, als wäre das ganze Stück diesem e zu Lieb gemacht, und als läge ihm die Absicht zu Grund, unter allen Verhältnissen und in allen Tonarten ein anzuhringen. Als Alles lassen wir uns dergleichen gern gefallen, aber bei so häufiger Wiederholung wird die Sache zuletzt geradezu kindisch und macht den Eindruck eines künstlerischen mehrästhetischen „Krampus“ (Nikola, Knecht Ruprecht), der von Zeit zu Zeit zum Schlagen ausholt, und dabei allerlei Wellen und Gerausel hervorbringt. Das komische liegt hier in dem Wunschsein des Zuhörers, daß trotz dieser fürchterlichen Töne und Gebarden Niemand was zu Leid geschieht. Wie aber dergleichen in diesen Pilgermarsch gehört, und zu welchem Zweck die Spielerei am Schluß bis in infinitum fortgesetzt wird, d's müssen wir Jenen zu erklären überlassen, die durch unabhälliges Applaudiren sogar eine Wiederholung des immerhin m'kwündigen Stücks zu Wege brachten. — Rieck's Es-dur-Symphonie, für Wien eine Novität, hat hinter jenen pilantem Berliozade einen schwachen Stand, und wir dürfen kein Hehl daraus machen, daß sie fast vollständig durchfiel, was vielleicht in anderer Stellung nicht so erlautend der Fall gewesen sein würde. Es ist keine Frage, daß jeder Takt des Werks den gebildeten, gewiegten und geschmackvollen Musiker erkennen läßt. Aber der Mangel an prägnanten Hauptgedanken, die den Hörer unwillkürlich fesseln und immer fester anziehen, der Mangel an Kern und Kraft im Ganzen bewirkt eine Erschlaffung, aus der alle Kunst der feinsten Instrumentation nicht zu erlösen vermag. Vielleicht würde uns, die wir die Symphonie zum ersten Mal hörten, bei anderer Stimmung das hübsche Detail mehr angezogen haben, aber über das Ganze können wir nur ein bedauerndes Wort abgeben. — Die Ausführung der letztgenannten Werke entsprach allen vernünftigen Anforderungen.

## Nachrichten.

Im sechsten Abonnementconcert in Moskau wurden die D-dur-Symphonie von Haydn, die „Faun Ouverture“ von R. Wagner (auch eine schöne Zusammenstellung!) und die Cantate „Lauda Sion“ von Mendelssohn ausgeführt. Der Berichtsteller der „Signale“, welchen wir diese Notiz entnehmen, warnt die deutschen Musiker vor Aufstand, welches jetzt bei weitem nicht mehr das Gebotene sein soll, das es früher war.

Das dritte und letzte Abonnementconcert des Domorgans in Berlin brachte A. Pott's achtstimmiges Crucifixum, Corssi's Adoramus, Del. Lasso's sechsstimmiges Dixit Joseph, Menegalli's Ave regina für Männerstimmen, eine Melete „Zauzet dem Herrn“, welche unter S. Bach's Namen cursirt, aber von einem Nachahmer herrührt, — dann M. Haydn's Tenebrae und Nicolai's 31. Psalm. — Der Wachverein unter Bierling's Leitung führte in seinem 2. Concert außer Händel's „Königsopferalm“ nicht weniger als 4, sage vier (!) Cantaten von S. Bach auf, und zwar außer den bekannteren: „Ich hatte viel Bekümmernis“, die Könige von Saba kamen dar“ und der Himmelsstufencantate „Wer da glaubt und getauft wird“, noch zum ersten Mal die bis jetzt für eine todene contrapunktliche Arbeit gehaltene: „Eine selte Wurz ist unser Gott.“ Der schon mehrfach erwähnte Kritiker der „Nationalzeitung“ spricht aber ganz begeistert von derselben. „Die Wirkung“, sagt er u. A., „ist über alle Beschreibung grandios. Man hat das Gefühl, wie wenn Himmel und Erde, Engel und Menschen kurz sämtliche Creatur sich zu dem einen allgewaltigen Loblicke vereinigen. In der Strophe: „Und wenn die Welt voll Teufel wär“, singt der Chor die Choralweise Luthi'son, während das Orchester sich ihm im wildesten Tumult entgegenbringt“ u. s. w. Die Solofläge dieser Cantate wurden vorgelesen.

In Robert Radetzki's drittem Abonnementconcert in Berlin kam eine neue größere Composition des Concertgebers „Kaiser Max“ für Chor, Solo und Orchester zur ersten Aufführung.

Am 8. Concert der Leipziger „Euterpe“ wurde eine Ballade von Weichheim er aufgeführt, welche nach Verschönerung der „Signale“ ausnehmend langweilig sein soll; noch langweiliger findet daselbe Blatt eine „Frühlingsphantasie“ von Strauss, bei welcher das Publicum „opponirt“ haben soll.

Am 12. Februar sollte ebendasselbe im Gewandhause ein Concert stattfinden, in welchem Herr Marchesi zu singen und zugleich eine frühere Schülerin seiner Frau, Frl. Katharina Baum dem Publicum vorzuführen beabsichtigte.

Eine neue Cantate zu „Madin“ von E. Reinecke hat im Leipziger 15. Gewandhausconcert sehr viel Beifall gefunden. In demselben Concert spielte Herr L. Strauss aus Frankfurt a. M., und sang Herr Marchesi und sein Schüler Herr Braun aus Wien. Ferner wurde die (unseres Wissens in Wien seit unendlicher Zeit nicht aufgeführte) „Militär-Symphonie“ von J. Haydn gespielt.

Julius Stockhausen hat in den letzten Monaten des vorigen Jahres in Bern, Zürich, Basel und anderen Städten der Schweiz Concerte gegeben, und überall, wie natürlich, mit dem glänzendsten Erfolg. Eine ganz besondere Theilnahme erregte sein Concert in Colmar am 31. Jänner d. J., wo sein Vater sich vor Jahren niedergelassen hat, nachdem er sich von der ruhmvollen Laufbahn, die er als ausgezeichneter Hofschauspieler gemacht, zurückzog. Es war daher allen Kunstfreunden eine recht fruchtige Ueberraschung, als Herr Stockhausen Vater seine Darle, die ihm einst so weit verbreiteten Rufm erlangte, jetzt einmal wieder hinunter und seinem Sohne, dem trefflichen Sänger und Eben seines künstlerischen Talentes als Musiker, das „Nachspiel“ von Franz Schubert begleitete. Am Schlusse brach das Publicum in jubelnden Beifall aus. (Niederb. W. 3.)

Die Mittheilung von Breslau in Nr. 5 d. Bl., nach welcher ein dort von Dilettanten veranstaltetes Concert als „Gedächtnisfeier“ für den verstorbenen König abgehalten worden sein sollte, beruht auf einem Irrthum. Es war ein Privat-Concert zu einem milden Zweck. Erst am

2. Februar veranstaltete die „Singschule“ eine Trauerfeier, wobei Mozart's Requiem und Choräle von S. Bach und Melchior Franz aufgeführt wurden.

Das 7. Gesellschaftsconcert in Köln brachte Händel's „Judas Macchabäus.“

Eine neue große Orgel mit 67 klingenden Stimmen von Bach in Barren in Valencia aufgestellt worden. Näheres theilt die „Niederbayerische Musikzeitung“ mit.

Wien.

Herr Dr. Ewald Hanslik ist zum I. außerordentlichen Professor der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an der Wiener Universitäts, unbeschadet seiner Stellung als Ministerial-Consipist im Staatsministerium, ernannt worden. Es ist das erstemal, daß an einer österreichischen Universität die wissenschaftliche Behandlung der Musik vertreten erscheint, während die Geschichte und Aesthetik der bildenden Künste seit Jahren gelehrt werden. Man hat damit hier eingeführt, was längst an bedeutenden deutschen Universitäten, wie Berlin, Bonn &c., besteht. Hanslik war der Erste, der sich an einer österreichischen Universität als Privatdocent dieser Fächer habilitirt hat, und der Erste überhaupt, der die (einzig fruchtbar) Methode practisch einführte, den Vortrag durch musikalische Beispiele und Demonstrationen fortlaufend zu erläutern. Presse.

## Deutsche Tonhalle.

Sowohl um verkrühten Anfragen als etwaigen Mißverständnissen zu begegnen, bemerken wir wie in diesen Blättern vom October v. J.) hier wiederholt, daß sobald die, wie natürlich, ohne Zeitbestimmung vorbehaltene Auswahl aus den 300 uns vorliegenden vaterländischen Gedichten getroffen und der bezügliche Preis ertheilt sein wird, wir dieses anzeigen werden und der Verein zugleich den Preis für die Composition dieser Auswahl besonders ausgeschrieben wird.

Mannheim, 5. Februar 1861.

Der Vorstand.

## Concert- Ankündigungen.

Am 16. Februar Abends 7 Uhr im landständischen Saal: Soirée musicale, veranstaltet von Johann Stüwa.

Am 17. Februar Mittags halb 1 Uhr im I. Redoutensaal: 3. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung des Herrn Director Herbeck. (Haydn, Symphonie in G-dur. — von Bruch, Requiem. Oed. von Sebald für Sopran-Solo, Chor und Orchester. — Beethoven, Symphonie Nr. 4 in B-dur.)

Am 17. Februar Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Quartett-Production (2. Cyclus) des Herrn Hellmesberger. (Mozart, Quintett in G-moll. — Beethoven, Pianoforte-Trio in Es op. 70 (Herr Jnl. Cyprien). — Quartett in Cis-moll.)

Am 18. Februar Nachmittags halb 5 Uhr im Musikvereinsaal: 2. Concert des Herrn Concerndirector Joh. Joachim. (Joachim, Concert op. 11. — Beethoven, Romane op. 50. — Bach, Sonate.)

Am 23. Februar Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Violinistin Fräulein Therese Kref.

## Berichtigungen.

In Nr. 2, Seite 10, Sp. 2, Zeile 23 v. u. muß es heißen: ausreichend, statt ausweichend. In Nr. 4, S. 26, Sp. 2, 3, 9 v. u.: Selbstbesprechung, statt Selbstbesprechung. S. 28, Sp. 1, 3, 10 vor dem Schlusse des Artikels: gereigt, statt angezeigt. Nr. 5, S. 36 Sp. 1, 3, 25 v. u. nicht hemmenden, statt hemmenden.

## Briefkasten der Redaktion.

Th. J. in W. Ihr Bericht mußte wegen Anhäufung früher eingelaufener Correspondenzen vertagt werden. — S. in S. Angekommen! W. in D. Probatum est!



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Bestellern: **Wolffke** Nr. 363. — **Verleger** **Schubert** Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung: Bockels & Wasing**, vermoit **H. W. Wagner's Witwe**.  
**Preisaussagen:** Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
**Wit Postsendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
**Wagener Blätter** 15 Mr. oder 5 Silberg. — **Briefe und Gebete** werden franco erbeten. — **Alle Anzeigen, Musikalien- und Buchhandlungen** nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** **Tristan und Isolde** von **R. Wagner.** — **Vocales.** — **Correspondenz** aus **Berlin.** (Schluß). — **Zeitungskritik.** — **Nachrichten.** — **Concert Ankündigungen.**

## Tristan und Isolde von Richard Wagner.

N. Wagner'sche Compositionen entweder unmäßig zu loben, oder unbedingt zu verwerfen, ist heutzutage das Unterscheidungszeichen musikalischer Parteien geworden. Nach Billigkeit das Gute anzuerkennen, das Schlechte zu verfolgen, kommt Wenigen in den Sinn. Die Einen preisen ihn als einen Messias der Tonkunst, die Andern crepiren sich gegen ihn, als ob es einen Kreuzzug gegen den musikalischen Antichrist gelten solle. Wie in den meisten Fällen, wo ein solcher Gegensatz in der kritischen Beurtheilung sich geltend macht, so find wir auch hier der Ueberzeugung, daß die Wahrheit in der Mitte liegt, vor allem aber glauben wir, daß Verehrer sowohl wie Feinde zuviel des Aufhebens von Richard Wagner gemacht haben, daß eine folgende Generation kaum begreifen wird, wie es möglich war, einen so erbitterten und so langwierigen musikalisch-literarischen Streit über seine Compositionen zu führen.

Die Oper, welche einer mißverständlichen Auffassung des antiken Dramas ihre Entstehung verdankt, eine dem ästhetischen Standpunkt aus kaum zu rechtfertigende Vernachlässigung getrennter Kunstgattungen, hat sich trotz ihrer inneren Widersprüche im vorigen Jahrhundert zu einer hohen Blüthe entwickelt. Dieser einfachen Thatfache gegenüber verloren ästhetische Bedenken, wie begründet sie sonst sein möchten ihre Bedeutung. Aber seit jenen Tagen erscheint uns die Geschichte der Oper in fortwährendem Verfall begriffen. Freilich besitzt sie die Gunst des Publicums noch in hohem Grade und noch aus unmittelbarer Nähe winken die Lorbeeren ihrer Blüthezeit herüber. So ist es denn leicht begreiflich, daß denkende musikalische Köpfe sich mit der Erwägung beschäftigen, wie man sie vor ihrem völligen Untergang bewahren, oder trotz ihres scheinbaren Verfalles doch die einmal beliebten Formen noch nutzbar verwenden könne. In letzterer Hinsicht hat Meyerbeer das Aeußerste geleistet und wird schwerlich zu überbieten sein.

Was Richard Wagner betrifft, so find wir überzeugt, daß so manche Concessionen er auch dem Geschmack des Hausens gemacht haben mag, es ihm doch um die Sache selbst zu thun gewesen, daß er ein Opfer der Theorie und ihrer Consequenzen geworden ist. Er fühlte genau, daß unserer Zeit die Naivität, Unmittelbarkeit und Fülle der musikalischen Productivität mangelt, welche Mozart unbestimmt um die Trivialität der Textbücher, seine musikalischen Meisterwerke schaffen ließ. Die ästhetischen Mißstände der Oper stellten sich seinem kritisch erwägenden Sinn in deutlichem und grellem Licht dar. Aber anstatt nun seine Kräfte für eine andere Art der musikalischen Composition zu verwenden, erforderte er nach ästhetischen Principien, welche ihm wenigstens richtige dünkten, das musikalische Drama.

Von anderer Seite ist schon mit ausreichendem Erfolge die Zulässigkeit dieses vielbesprochenen Kunstwerks der Zukunft

angegriffen worden. Hier nur dieses: die alte Oper trat ohnehin die Prentation eine besonders hohe und ideale Kunstgattung vorzustellen an, sie entzückte durch schöne Musik, und um ihrerwillen ertrag man gerne die ärgsten Widersinnigkeiten im Texte selbst und in der Verbindung von Musik und dramatischer Handlung. Wagner's musikalisches Drama beansprucht dagegen eine besondere, und dazu noch ängstlich ideale Kunstgattung zu sein, alles ist nach verständiger Ueberlegung eingerichtet, die Widersinnigkeiten selbst werden uns als theoretisch begründet vorgeführt, man muß den strengsten Maßstab bei ihrer Beurtheilung anlegen.

Höchst bedenklich bleibt es, daß die Theorie, nach welcher Wagner sein neues, eigenthümliches Kunstwerk zu schaffen beabsichtigte, schon vollendet und veröffentlicht war, ehe sie sich in einer seiner Compositionen zur vollen Thatfache verkörpert hatte. Dies ist der umgekehrte Weg, welcher sich sonst in der Geschichte der Künste zu erkennen pflegt. Bisher pflegten geniale Künstler und vornehmlich Musiker dem nachgeborenen Kritiker die theoretische Analyse, den ästhetischen Commentar der von ihnen geschaffenen Meisterwerke zu überlassen. Stimper und Dilettanten dagegen haben von jeher viel und je mehr es ihnen an productiver Fülle gebrach von ihren Intentionen geredet und sich die Theorie, nach welcher sie schaffen wollten, erst der Länge und Breite nach mit der Elle ausgemessen.

Wagner ist verständig genug, um schließlich einzusehen, welches weitentzogene Zeugnis für die Unmittelbarkeit seines schöpferischen Genies jene wiederholten Rechenschaftsberichte ablegen, welche er seinen Compositionen voraussandte und in welchen mit der Genauigkeit eines Rechenexempels bewiesen wird, in wie weit die demnachst zu schaffende Composition mit der a priori konstruirten Theorie übereinstimmen wird.

Nummer, nachdem er sein jüngstes musikalisches Drama, **Tristan und Isolde** der Öffentlichkeit anvertraut hat, erklärt er in einem neuesten Erlaß (Zukunftsmusik. Brief an einen französischen Freund. Leipzig, 1861) allen, welche es glauben wollen, daß er allerdings durch innere Nothwendigkeit gezwungen die Theorie des musikalischen Dramas vermöge der Denktätigkeit seines Gehirns a priori konstruirte, während der Composition von **Tristan und Isolde** aber sein eigenes Princip, so genau und ausführlich er dasselbe zuvor beschrieben, vergesen und im Zustande eines künstlerischen Rauhes oder Deliriums, durchaus unmittelbar und unabhängig von seiner Theorie geschaffen habe. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, weder das interessante psychische Phänomen in Wagner's Weistesleben, diesen Wechsel von Bewußtsein und Unbewußtheit, noch die übrigen sonderbaren und dem höchsten Menschenverstande biweilen unzulänglichen Behauptungen des Wagner'schen Briefes über **Tristan und Isolde** zu untersuchen. Es kann uns gleichgültig sein, ob Wagner mit oder ohne sein Wissen und Zutun die möglichst völlige Uebereinstimmung seiner jüngsten Operndichtung mit seinen Ideen erzielt hat; genug, er erklärt

mit beachtlichen Worten Tristan und Isolde als das echte, wahrhaftige, dem Princip getreue musikalische Drama, zu welchem Taunzhäuser und Vogehrin nur Vorbüden und Vorbereitungen gewesen sind. Der Schleier ist vom Bilde gefallen, es ist die Göttin selbst, welche vor unsern Augen steht, nun hiñt keine Ausflucht mehr, daß man noch nicht wissen könne, wo hinaus die neue Offenbarung strebe, daß in ihren bisherigen Kundgebungen, im Taunzhäuser und Vogehrin noch mannigfach entgegengelegte Richtungen enthalten seien; jetzt gilt es entweder einhüßig anzubeten, oder sich als ein entscheidener Keyer und Ungläubiger anzubewenden.

So wollen wir denn dem Componisten von Tristan und Isolde von vorn herein ein Zugeständniß machen, welches ihn am meisten befriedigen muß, dieses nämlich, daß uns Tristan und Isolde in der That als die möglichst correcte Verwirklichung seiner Principien vom musikalischen Drama erscheint. Das Problem ist gelöst, die Formen der alten Oper sind beinahe sämmtlich beseitigt, frei und auf eigene Fundamente gestützt, steht das neue Gebäude, welches er nach und nach in die alten Umfällungsmauern hineingebaut hat, vor unsern Augen. Nun fragt es sich, ob der Stuhl desselben ein schöner, ein wirklich selbstständiger Kunststul, oder nur eine Karrikatur der alten Oper ist? Nur im ersteren Falle wäre eine weitere fruchtverheißende Entwicklung der neuen Kunstgattung zu erwarten; die Karrikatur ist unschärfbar, selbst nur eine Ausartung eblerer Formen.

Tristan und Isolde also, wie es in Partitur und Klavierauszug oor uns liegt, ist das dramatische Gedicht desselben Componisten, in Musik gesetzt ungefähr nach folgenden Principien.

Die handelnden Personen singen — oder reden vielmehr — in einem musikalischen Tonfalle, welcher möglichst genau dem natürlichen Accent einer guten Declamation entspricht. Die Declamation als solche ist vortrefflich, auf das sorgfältigste gearbeitet, Länge und Kürze der Silben, Steigerung und Sinken des Affectes durchaus richtig, treffend und meistentheils mit natürlichem und ungezwungenem Flusse im musikalischen Ausdruck verwertet. Wir wünschen aufrichtig, daß alle Componisten der alten Oper dieselbe Sorgfalt bei ihren Recitativen angewendet, den natürlichen Tonfall der Rede und die wechselnden Affecte der Stimmung so genau beobachtet hätten. Freilich ist derselbe Tadel, welcher schon bei Gelegenheit seiner früheren Opern gegen das Wagner'sche Recitativ erhoben worden, in noch höherem Grade auf Tristan und Isolde anzuwenden. Wir meinen die peinliche Markirung jedes einzelnen, sogar des unbedeutenden Wortes und die häufig wiederholten, übertriebenen Accente, kurz den Mangel an weiser und schöner Mäßigung in seiner Ausdrucksweise.

Daß sich dieselbe recitativische Declamation beinahe ununterbrochen vom Anfang bis zum Ende der Handlung fortspinn, ist die vollendete Verwirklichung des Principes und unterscheidet Tristan und Isolde von Wagner's früheren Opern, in welchem sich noch vereinzelte ein- und mehrstimmige Gesangsstücke von sich abgeschlossene musikalischer Stimmung finden. Nur selten fügt sich in dem vorliegenden Werk die Singlinie als ein wesentliches Glied dem musikalischen Ganzen ein, noch seltener erscheint sie, indem das Recitativ zum Arioso übergeht als der eigentliche Träger, als der Mittelpunkt des musikalischen Gedankens. Meistens ist sie nur harmonisch mit dem Orchester verbunden und geht häufig sogar rhythmisch ihren eigenen Weg.

WeSENTLICH Neues bietet die Art der musikalischen Declamation in Tristan und Isolde, mit dem Gluck'schen dramatischen Recitativ verglichen nicht. Freilich, während Gluck sein Recitativ nur mit sparsamen Orchesterreflexen begleitet, stellt ihm Wagner eine volle, durchgehende, wenigstens polyphone Orchesterbegleitung zur Seite, welche die Stimme nur so mehr erdrückt sie selbstständiger und recitativischer sie der instrumentalen Partie gegenüber steht.

Das Ermüdende einer solchen Declamation scheint Wag-

ner selbst empfunden zu haben, indem er mehrere Lieder, welche vollstimmliche Weisen bedeuten sollen, aber beiläufig bemerkt ihre Aufgabe nicht erfüllen, in seine Handlung einflücht. Alle Arien, Ensemblestücke und Chorätze der alten Oper sind, wie sich von selbst versteht völlig überbunden, der Chor ist beinahe spurlos, bis auf einige gelegentliche Ausrufe beseitigt, das Princip dramatischer Wahrheit duldet ihn nicht.

In der Orchesterbegleitung liegt der Schwerpunkt der Wagner'schen Composition. Der Gang der Handlung, die Stimmungen, die Leidenschaft der redenden Personen sollen hier in musikalische Empfindung überetzt, die dramatische begleitet, sie tragen, unterstützen und heben, wo möglich als selbstständiges symphonisches Tonstück ein musikalisches Drama im engeren Sinne verwirklichen. Also eine dramatische Symphonie neben dem dramatischen Gedichte! Die erstere gleichsam das musikalische Spiegelbild des letzteren. Natürlich kann aber auch in der Orchesterbegleitung niemals von einem in sich abgeschlossenen Satze, von großartig angelegten und streng durchgeführten musikalischen Formen die Rede sein. Vielmehr macht sie uns den Eindruck einer fortlaufenden Tonmalerei. Wir möchten sie einer ununterbrochenen Arabeskenverföhlung, welche als Randzeichnung eines poetischen Textes sich von Seite zu Seite fortzieht vergleichen. Motive tauchen auf, um alsbald wieder zu verschwinden; mit großer contrapunktischer Gewandtheit verschlingen und kreuzen sich zwei, auch drei Motive, aber niemals gestaltet sich daraus ein musikalisches Ganzes. Die Musik hat niemals sich selbst zum Zweck, nicht der musikalische Gedanke gliedert und verbindet, sondern der poetische. So will das Princip und im Principe liegt der Widersinn. Diesem zufolge soll die Musik durch Tonverbindungen  $b\ e\ f\ i\ m\ m\ e$   $e$  Empfindungen,  $b\ e\ f\ i\ m\ m\ e$  Gedankenreihen,  $b\ e\ f\ i\ m\ m\ e$  Situationen auf prägnante und allgemein verständliche Weise zum Ausdruck bringen. Das heißt mit andern Worten, sie soll aufhören Musik zu sein und Sprache werden. So lange aber, bis Richard Wagner und Genossen uns nachgewiesen haben, wie diesem oder jenem Intervall, dieser oder jener rhythmischen Verbindung eine ganz bestimmte geistige Vorstellung mit Nothwendigkeit entspricht, welche Ideenassociation ein aufgelöster Septimenaccord z. B. hervorruft, so lange läugnen wir jeden nicht musikalischen Inhalt eines Tonwerkes. Bis dahin behaupten wir, daß der musikalische Gedanke allerdings der Ausdruck einer poetischen, durch mannigfache, häufig auch durch bestimmte Ideen und Vorstellungen erregten Stimmung ist, daß unendlich verschiedenartig erregte Stimmungen auch unendlich verschiedenartige musikalische Gedanken erzeugen, daß aber niemals irgend eine Tonverbindungsart mit einiger Wahrscheinlichkeit in einen bestimmten Begriff, eine bestimmte geistige Vorstellung zurücküberetzt werden kann. Damit fällt die ganze Lehre von sogenannter dramatischer Musik über den Haufen.

Mag die Form der alten Oper mit ihren Arien, Ensemblestücken und Finales ein dramatischer ein Unsinns sein, wir geben dies zwar zu und gehen deshalb mit ganz anderer Absicht in Don Juan und Fidelio wie in Hamlet und Macbeth. Wir gehen in die Oper um Musik zu hören, welche ein dramatisches Sätze, an dem sich die Mannigfaltigkeit musikalischer Formen in äppigster Blüthe entfalten kann, zum Texte hat. Das musikalische Drama aber, wie es sich in Tristan und Isolde der Welt offenbart, ist zugleich ein dramatischer und musikalischer ein Unsinns, denn dem Realismus einer dramatischen Handlung widerspricht nicht minder Richard Wagner'sche wie Mozart und Beethoven'sche Musik.

Tonverbindungen können weder dramatisch noch episch, weder lyrisch noch didaktisch sein, sie sind und bleiben musikalisch. Zwar läßt sich in uneigentlichem Sinne ein einzelner Satz, eine Symphonie, in welcher besonders lebhafte Gegenätze der Stimmung an den Motiven, der Durchführung zu Tage treten, dramatisch nennen. In solchem Sinne z. B. Beethoven's Symphonien, doch nicht diese allein, sondern fast alle bedeutenden Werke hervorragender Meister. Aber es wird doch Niemandem einfallen

das Wesen des Dramas als einen Gegensatz verschiedener miteinander ringender Stimmungen zu definiren! Durch einen Verzicht des Sprachgebrauches, ähnlich, wie man vom Colorit der Töne, oder von den Tönen des Colorites redet, das Analoge mit dem Eigenthümlichen verwechselt, ist diese ärgerliche Begriffsverwirrung auf musikalischem Gebiet entstanden, und um einen begrifflichen Popanz, einer ästhetischen Ungeheuerlichkeit ein scheinbar natürliches Leben einzuhängen, um Recht zu behalten mit seinen Theorien, der Romaniker eines widerwärtigen Principes, opfert ein so geistvoller Menschler wie Richard Wagner an Anlagen und Kräfte auf, mit welchem er vielleicht Treffliches und wahrhaft musikalisch Schönes zu leisten im Stande wäre.

Wenn wir vorhin unsere Meinung dahin äusserten, daß der Componist in Tristan und Isolde sein Princip verwirklicht habe, so halten wir dies für den größten Tadel, welcher sich über seine Composition aussprechen läßt. Es will dies nagefähr so viel heißen, als es ist Wagner gelungen, wovon Gluck, der als Theoretiker auch häufig nahe an den Irrthum streift, sein guter Genius bewahrte, seine musikalische Natur nämlich auf Kosten eines unmusikalischen Principes zu unterdrücken.

Bis auf einige spärliche Reste, welche wir kuckersüchtigen Nasen in dürrer Wüste vergleichen möchten, ist alles melodische Element beseitigt. Armer Mozart, armer Beethoven, euer göttlicher, ewig entzückender Melodienstrom ist zu wohlfeile, zu triviale Waare für den Componisten von Tristan und Isolde! Doch möge nur Niemand glauben, daß die Trauben zu hoch hängen und darum sauer sind. Im Gegentheil, meint Wagner, sie liegen sich haufenweise pflücken und nur weil es so leicht sei, einfache herzerreißende Melodien zu schaffen, stehen sie dem Tiefinn des dramatischen Componisten nicht an, müssen von ihm verschmäht und der Verachtung preisgegeben werden. Eine erquickliche Ausnahme von der Behandlung der übrigen Partien macht beinahe durchgängig die Rolle des alten Helden Kurwenal. Sie ist im ganzen frischer, sangbarer gehalten, eine innigere Verbindung der Orchesterbegleitung mit der Stimme herrscht vor, sie entbehrt sogar nicht einzelner wahrhaft schöner melodischer Momente, so z. B. zu Anfang des dritten Aufzuges. An solchen Stellen untersteicht sich Wagner er keineswegs von allen übrigen guten und schlechten Operncomponisten und manchmal thut er es den Besten an Augenblicke gleich. Am vollständigsten hat sein Princip sich in der Behandlung der Hauptrollen Tristan und Isolde verwirklicht. Auf fünfzig Partitureiten unterbrechen kaum einige Lätze eigentlichen Gesanges die monoton recitativische Declamation. Daß aber überhaupt solche einzelne Stellen, so unter andern der in jeder Hinsicht wunderbar ergreifende Zwiespang zwischen Tristan und Isolde (Clavierauszug S. 166 ff.), der Sterbegang Isolde's, die ganze Behandlung Kurwenal's seiner Muse noch einschließen, beweist daß er es nicht überwinden konnte, wo das musikalische Element sich trotz seiner Theorie als überwiegendes geltend macht, und musikalische, nicht dramatisch schöne Wirkungen erzielt, es völlig zu unterdrücken, dies müßte ihm doch wohl hinreichende Bedenken über die Statthaftigkeit seiner Theorie einflößen.

An der Stelle der Melodie nun, durch welche die Meister der alten Oper und auch Wagner wenigstens noch theilweise in seinen früheren Opern zu charakterisiren pflegten, sind in Tristan und Isolde durchgängig die Motive getreten, eine ziemlich Reihe vereinzelter musikalischer Gedanken, aus welchen die Orchesterbegleitung zusammengesetzt ist. Es befinden sich einige treffliche, eigenthümlich erkundene, und einer reichen musikalischen Entwicklung fähige unter ihnen, viele aber verrathen die Absicht des Componisten, etwas Eigenartiges, Ueberraschendes hervorzubringen in so hohem Grade, daß sie den Vorwurf des Bizarreren mit vollem Rechte verdienen. Im Allgemeinen ist diese Art der Wagner'schen Charakteristik die großartigste, welche sich überhaupt erinnern läßt; jede

wirklich künstlerische Wirkung wird hierdurch unsichtbar vernichtet. Ein geistvoller Rezensent früherer Wagner'scher Opern hat diesen Gebrauch wiederkehrender prägnanter Motive einmal mit jenen Sprachzetteln verglichen, welche die ungelante Malerei des Mittelalters zum Zwecke individueller Charakteristik ihrer schablonenmäßigen Figuren angewendet hat. Der Vergleich ist treffend. Jedem Helden wird jene besondere Zahl Motive zugetheilt, einige leidenschaftliche, einige sentimentale, gerade nach Bedarf. Jede Kategorie der Leidenschaft hat ihr besonderes Motiv, die Liebe mehrere, je nachdem ihre dämonische, durch den Zanbertrank gewirkte, oder eine edlere, geistigere Seite ansgedrückt werden soll. Aber weiter noch erstreckt sich jene Motivendivertisselei. Sobald der Meerfahrt gedacht, sobald zufällig von der Nacht oder vom Tode geredet wird, ertönt zuverlässig das prägnante Motiv, sei es auch nur andeutungsweise in den Mittelstimmen. Dies ist die dramatische Sprache der Musik. Es muß Jemand überhaupt keine Opern haben, wenn er diese Musik nicht verstehen, kein Gedächtniß, wenn er diese hieroglyphischen Charaktere sich nicht einprägen sollte.

Es würde zu weit führen, das unfünftlerische Verfahren Wagner's bis ins Einzelne zu verfolgen. Hinreichend ist es schon aus seinen früheren Opern bekannt, obgleich das ewige „Merke auf, nun kommt die, nun jenes“, dort noch nicht so sehr zur alleinigen Herrschaft gelangt, die unmittelbar künstlerische Inspiration noch nicht so völlig beseitigt ist, wie in Tristan und Isolde.

Wenn die dramatische Musik um ihre Existenz zu ermöglichen sich solcher Mittel bedienen muß, so hat sie sich in den Augen jedes guten Musikers schon von selbst gerichtet. Nur der ängstliche Mangel an musikalischer Schöpferkraft kann sich zur Anwendung eines solchen numerirten Motivapparates verziehen. Und wirklich macht trotz allen Reichthum und Reizen einer Richard Wagner'schen Instrumentation, trotz aller contrapunktischen und polyphonen Arbeit, trotz aller Anstrengung Wagner's, seine musikalischen Schulflehen zu allgemeiner Anerkennung zu bringen, sich eine erschreckende Armuth der musikalischen Productivität in Tristan und Isolde bemerkbar, eine Armuth, welche an Berlioz'sche und Liszt'sche symphonische Dichtungen erinnert.

Frappante Einzelheiten fehlen niemals, eigenthümliche, wirkungsvolle Modulationen, eigenartig erkundene Gänge, vornehmlich überraschende, sinnlich bezaubernde Instrumentalleistungen. Sorgfältige Behandlung der Mittelstimmen läßt sich nicht verkennen. Ueberall zeigt sich ein erschöpfendes Nachdenken, ein tiefes, beinahe gräßliches Verjensen ins Detail. Des Schönen ist hier und dorthin viel verstreut, aber dazwischen, unmittelbar an das Schönste geriecht die abscheulichsten Trivialitäten, Abrußung einzelner Motive, so z. B. des unshönen, chromatischen Liebertrankmotivs zum Liebertrank. — Am unzulänglichsten erweist sich die Kraft des Componisten einen wirklich erheblichen und großartigen Schwung der Leidenschaft musikalisch darzustellen. An Stellen wo wir dem Texte nach das höchste Pathos der Stimmung und des Andrus'ds erwarten dürften, scheint seine Energie zu erlahmen, das Feuer, welches er mit seinen Mitteln entzündet, leuchtet wohl, aber es wärmt nicht, es ist eine künstliche Flamme, die nicht zündet. Man vergleiche die Stelle im ersten Aufzuge, wo der Beckstrahl in Tristan und Isolde's Herz zu wirken beginnt, die nächste Zusammenkunft im Walde (zweiter Aufzug) „O Wonne der Seele“ und die folgenden Momente wiederkehrender „höchster Entrücktheit“ während des unsäglich langen Liebezweigesprächs, endlich Tristan's Erwartung der nahenden Isolde im dritten Aufzuge. Man wird sich gerade bei solchen Partien, wo man den höchsten Reizanten einer echten Leidenschaft mit Spannung entgegensteht, fetsam überrascht finden, wenn alsdann die Kraft und Fülle des Componisten sich vergebens erwarten läßt, wenn die Begleitung sich mit instrumentalem Getöse beschäftigt

und die Declamation dann unwiederbringlich in Ton und Manier der großen Pariser Oper verfällt. Wie wäre es aber anders möglich! Sind doch die äußersten Steigerungen des musikalischen Ausdrucks schon unbedachtam und unangehörigen Orte verbracht, bei den leisesten Andeutungen lebensschafflicher Stimmung und Handlung im Text schon massenhaft und zu tödlicher Abspannung von Ohr und Empfindung verschwendet. Welches Mittel als die banale Phrase bleibt dem Componisten, der sich allezeit der superlativen Ausdrucksweise bedient, zur Schilderung des wirklichen äußersten Affectes übrig?

Man hat schon bei Tannhäuser und Lohengrin über die stetige Exaltation der Stimmung, die Häufung heftiger Accente und frapperanter Effecte gellagt; in Tristan und Isolde ist die Exaltation zum Delirium geworden. Wir stehen nicht an, zum mindesten drei Viertel von den 441 Seiten der Partitur als wüste, unerquickliche Musik, als den Ausdruck einer verminderten Phantasie des schaffenden Künstlers zu bezeichnen. Mag man uns einwenden, daß der durchweg leidenschaftliche Text eine solche Musik, eine so grelle Ausdrucksweise bedingte; wir behaupten dagegen von unserm Standpunkte aus, daß das Maßlose, Verzerrte und Uebertriebene in jeder Kunst zu tadeln ist und in der Tonkunst am wenigsten ertragen werden kann. Gerade weil die Musik weder sinnliche Bilder, noch geistige Begriffe, sondern nur musikalische Gedanken zum Ausdruck bringt, weil sie weder durch Verlandesthätigkeit, noch durch das Medium der Reflexion genossen wird, ist die schöne wohlklingende Form die erste und hauptsächlichste Bedingung aller guten Musik.

Jede unschöne harmonische Verbindung, jede verrenkte Melodie, jeden verwilderten Satz vertheilen wir mit vollem Rechte. Das musikalische Ohr entsetzt und läumert sich nicht um die mehr oder minder subtilen Intentionen des Componisten. Unser musikalisches Ohr ist so bornirt, daß wenn das künftige Programm einer symphonischen Dichtung aus eine musikalische Schilderung des jüngsten Gerichts und des damit verbundenen Höllenparades anknüpfen wird, wir dennoch jede formelle Ungeheuerlichkeit, welche die allgemeine Verwüfung musikalisch charakterisiren soll, verdammen werden.

Aus demselben Grunde erklären wir das gesammte chromatische Geheul, mit welchem die Partitur von Tristan und Isolde überfluthet ist, für abscheulich. Bei jeder leidenschaftlichen Handbewegung, jedem aufgeregten Abgange von der Bühne, bei jeder Andeutung einer leidenschaftlichen Empfindung pflegt es zu erkönen, man möchte sagen, die Oper sei in der chromatischen Tonleiter geschrieben. Er ist so spottwohlfel und im Laufe des letzten Jahrzehnts so abgenutzt, dieser Ausdruck der chromatischen und verminderten Septimaleidenschaft, und wir wundern uns in der That, daß Wagner, von dessen Fähigkeiten wir doch aus früheren Leistungen eine bessere Meinung gewonnen, ihn nicht Herrn Franz List in Weimar zu ausschließlich priviligirtem Eigenthum überläßt. — Als unschön verwerfen wir, was Wagner schon in früheren Opern vorbereitet und in Tristan und Isolde zu durchgängigem Princip erhoben hat, den Mangel aller in sich abgeschlossenen, zu einem Gesens verarbeiteten musikalischen Sätze. Die zopfige Arie in ihrer regelmäßig zugestützten Form verdient von musikalischen Standpunkte aus betrachtet den Vorzug vor diesem eblos, anfangslos fortgekommenen Tongewebe (dieser unendlichen Melodie, nach des Componisten eigenem Ausdrucke in dem oben erwähnten Briefe) wie es die Scene der dramatischen Handlung begleitet. Daß das Princip des musikalischen Dramas es so und nicht anders verlangt tröstet uns wenig gegenüber der Unbefriedigung unseres musikalischen Sinns. Diese austauschenden und wieder verschwindenden Motive, löse nur durch harmonische Modulation an einander gereiht, ohne musikalisch logische Zusammengehörigkeit, diese unzulässigen Details, welche sich nie zu einem musikalischen Ganzen abschließen, unsere Empfindung

haslig von Extrem zu Extrem herüberzerren, verbittern und verkümmern sogar den Genuß einzelner musikalischer Schönheiten.

Aber, entgegen uns Wagner, die Musik ist ja auch nur das Mittel, die dramatische Handlung Zweck und Hauptsache. Freilich, wir hatten das Princip vergessen. Abgeschlossene musikalische Sätze, entwickelte Motive, wohl abgerundete musikalische Formen gehören in die Rumpfkammer der alten Oper. Nur der Kezer geht ins musikalische Drama zur hauptsächlichsten und vorwiegenden Befriedigung seines musikalischen Sinns.

Nun, so gestehen wir denn grade heraus, daß das Textbuch uns als dramatische Production (wir wissen nicht, ob Wagner es vielleicht als musikalische betrachtet wissen will) herzlich schlecht gefallen hat, daß wir diese schwulstigen Liebesphrasenleitanen, diese entlosten Zustände höchster Entzündtheit und Enttäuschtheit zweier Liebestränkeverzauberten ausnehmend langsam finden, daß wir Tristan und Isolde als dramatisches Gedicht auf den Brettern angeseht nur als die wohlgeklungene Parodie eines „romantischen Dramas“ gelten lassen könnten. Wähten wir an der Musik zu Tristan und Isolde noch so viel auszufuchen haben, immerhin erhebt sich ihr musikalischer Werth doch bedeutend über den relativen poetischen des Textbuches. Rühmlich erkennen wir Muth, Ausdauer und Janatismus eines Componisten an, der die Ungeheuerlichkeiten eines solchen Textbuches wirklich überwältigt hat. Seine Mängel haben sich bei der musikalischen Behandlung in demselben Maße gerädert, wie wir es bei seiner dem Erscheinen der Oper lange vorhergehenden Veröffentlichung vermutheten. Das Gedicht Tristan und Isolde steht an poetischem Werthe weit unter Tannhäuser und Lohengrin. Das feinnüchtern decorative Arrangement freilich ist opernmäßig trefflich ersunden. In der Herstellung derartiger Effecte beweis sich Wagner als ein nicht minder gewandter Meister, wie in der schon oben nach Verdienst gerühmten Kunst einer wirkungsvollen und reizvollen Instrumentation. Wir glauben eine nahe Verwandtschaft dabei, bei unserm Componisten so heroischen den künstlerischen Begabungen behaupten zu dürfen. So paradox es lauten mag, so ist seine Fähigkeit zur Malerei diejenige, welcher wir am unbedenklichsten unsere volle Anerkennung zollen.

Der poetische Inhalt der alten Tristanfrage ist bei der modernen Bearbeitung möglichst verläßt und verwässert, die einzelnen Charaktere sind nebelhaft verschwommen, anstatt echter, heißblütiger Leidenschaft bietet uns der Dichter eine weichlich süßner Begierlichkeit. Ueber die Ungelegenheit und Verwilderung der Sprache ließe sich eine ganze Abhandlung schreiben. Am meisten aber werden wir am Dichter-Componisten irre, wenn wir jene seitenlangen Monologe und jene nichts weniger als dramatischen Zwiesprache lesen, in welchen Wesen, Inhalt und Bedeutung der Liebe ipisindig und gründlich erörtert wird!

Nun, Richard Wagner hat dennoch das Unmögliche möglich gemacht, er hat sich nicht eine einzige Prose des Textbuches bei der Composition entlassen, die haarsträubendsten Satzverbindungen, willkürlich geschaffene Wortformen, sogar Canzulationen des liebenden Deliriums, alles hat er in seiner Weise musikalisch überwältigt; so hoffen wir denn, daß noch einmal dasjenige, was zur Stunde uns unmöglich dünkt sich ermöglichen wird. Man soll ja niemals im voraus verzweifeln. Vielleicht findet sich doch irgendwo ein Helmsängerpär, welches die Partien von Tristan und Isolde bewältigt, ohne seine Stimme daran für alle Zeit zu ruiniren und in physischer Anstrengung sich zur Ohnmacht zu erschöpfen. Vielleicht findet sich auch ein Publicum, mit der gehörigen Ausdauer und dem richtigen Verständniß für derartige dramatische Musik ausgeübt. Man kann ja heutzutage dem Publicum, sobald seine Neugierde zum erforderlichen Culminationspunkte gesteigert worden ist, vieles zumuthen; geht ja ohnedem schon die Mehrzahl

deselben nicht um des musikalischen Genusses willen in die Oper.

Wir sind überzeugt, daß eben derselbe Theil des Publicums, welcher sich am Propheten und Traviatore bewaunet, auch Tristan und Isolde am begeistertsten zuschauen wird. Ob dies freilich der künstlerische Erfolg ist, welchen Richard Wagner erstrebt, bezweifeln wir billig, weil wir ihn, wenn auch arg verblendend, doch für ehrlich und wohlmeinend halten. Möchte der Componist sich über eine solche Art des Erfolges, wie er ihn wahrscheinlich nächster Tage in Paris erwartet und über welchen er von seinem Standpunkte aus heisse, schmerzliche Thränen vergießen sollte, sich nicht täuschen und täuschen lassen.

Es wäre uns lieb, wenn trotz aller Schwierigkeiten sich die Aufführung von Tristan und Isolde einmal ermöglichen ließe, weil dieselbe Gelegenheit zu einem unbefangenen Urtheil über die künstlerische Wirkung der Oper in ihrem Zusammenhang böte. Uns kam es in diesen Zeiten darauf an, die charakteristischen Züge von Wagner's jüngstem musikalischen Drama in kurzen Umrissen darzustellen und befehlen wir uns vor, gelegentlich die eine oder andere Scene einer eingehenderen Analyse zu unterwerfen.

## Locales.

Concerte (Gesellschaftsconcert, Quartett, Joachim), Oper (Zauberflöte).

S. B. Der vorige Sonntag bot den Musikfreunden Gelegenheit des Mittags eine Haydn'sche und eine Beethoven'sche Symphonie, nebst einer Novität von van Beethoven, — des Nachmittags ein Mozart'sches Streichquintett (G-moll) und von Beethoven's das Claviertrio in Es op. 70 und das Cis-moll-Quartett, — des Abends aber die „Zauberflöte“ zu hören, also gute Musik genug, zu welcher sich vielleicht Vormittag noch irgend eine treffliche Kirchenmusik gestellt. Alles das zu hören ist aber für einen Sterblichen zu viel, — wir haben uns diesmal mit dem Mittagsconcert und der Zauberflöte begnügt, und berichten über die Quartettproduction, welche ja ohnehin bekannte und in Wien längst gewürdigte und beliebte Compositionen brachte, nach Mittheilungen, die uns von glaubwürdiger Seite zukommen.

Im Gesellschaftsconcert also kam Haydn's kleine G-dur Symphonie (Nr. 7 Part.) unter Director Herbed's trefflicher Ausführung. Als wir vor einigen Wochen einige Worte zu Gunsten Haydn's ansetzten, dachten wir nicht, daß unsere Wünsche auch in dieser Beziehung in so glänzender Weise zur Befriedigung gelangen würden, denn sollte man es auch für selbstverständlich halten, daß unter circa 14 Symphonieproductionen auch Vater Haydn ein Plätzchen gegönnt werde, so fehlt es doch nicht an Stimmen, die über ihn nur noch „mildeilich lächeln zu können“ vermeinen, und sich nicht entblenden es anzuspochen: „Haydn's Symphonien haben ihren Zweck in Eifenstadt erfüllt,“ sie könnten „Niemand Genug bieten,“ und lennen l'esse sich auch gar nichts daraus. In Betreff der ersten Punkte hat die diesmalige Aufführung dergleichen Gesandnis kräftig genug widerlegt, denn es wurden der 3. und 4. Satz unter dem Jubel eines Publicums von circa 2000 Köpfen wiederholt, und das letzte anbelangend, so sollten solche dilettantische Bravourstücke sich bei Musikern erkundigen, welche etwas gelernt haben, damit sie erfahren, aus was man lernen kann, und aus was nicht. Das Finalthema dieser Symphonie ist allerdings verat Volkstümlich, daß wir keinem heutigen Componisten rathen möchten, dergleichen nachzuahmen; man darf aber nicht übersehen, daß erstens Haydn von Volkstümlichkeit nichts wollte, und daß zweitens die spätere Verwendung des Themas das eigentlich Wertvolle und Wirkame ist. — Die Beethoven'sche 4. Symphonie wurde ebenfalls im Ganzen recht gut gegeben und hätten wir nur gewünscht, daß das Adagio zwar nicht langsamer, aber stellenweise etwas ruhiger gehalten worden wäre. Zu wünschen liegen auch die Bläser, deren Ton mitunter ungleich, und deren Intonation zuweilen schwankend war. Was den Clavieristen bezog im 9. Tacte des

Scherzo consequent es zu blasen statt e, das blieb uns ein Rathsel.

— Den zwischen die beiden Meister eingeleiteten Chor mit Solo und Orchester von Debroy von Bruch betrifft, so ist unser Urtheil dem wackeren Mitarbeiter d. Bl. gegenüber hinsichtlich seines compositionellen Talents nicht frei genug, um uns über dasselbe offen ausdrücken zu können. Wir citiren daher in der nächsten Nummer das Urtheil eines hiesigen unparteiischen Blattes, und begnügen uns heute mit der Mittheilung der Thatsache; daß der größere Theil des Publicums sich völlig verhielt, während eine Fraction derselben sich lebhafter für die Novität zu interessieren schien.

In der 3. Quartettproduction des Hrn. Hellmesberger wurde der Clavierpart des Beethoven'schen Es-dur Trios op. 70 von Herrn Epstein mit gewohnter feiner Behandlung ausgeführt. Nur im zweiten Satz machte sich ein so langames Tempo, verbunden mit etwas schwerfälliger Wiedergabe des leicht und grazios zu gebenden Themas in der Wirkung nachtheiliger Weise geltend. Dagegen wurde der letzte Satz trefflich ausgeführt. — Das Mozart'sche Quintett und das Beethoven'sche Cis-moll Quartett sind alte Mansuetude unseres hiesigen Quartett-Vereins, und wurden auch diesmal sehr befriedigend gespielt.

Bevor wir zur „Zauberflöte“ übergehen, berichten wir erst noch über das einen Tag später stattgehabene zweite Concert des Herra Joachim. Daselbst fand „vor anverkauftem Hause“ statt, obgleich die Stunde des Concerts (Nachmittag halb 5) und der Wochentag für viele Besucher fatal genug war. Auch der Beifall, der diesmal gesendet wurde, ließ erkennen, daß das Interesse an dem trefflichen Künstler in bedeutender Zunahme begriffen ist. Wir haben diesmal den Componisten Joachim besonders ins Auge zu fassen, da er sein „Concert in ungarischer Weise“ mit Orchester vortrug, und sich somit dem hiesigen Publicum zum ersten Mal in dieser Eigenschaft vorführte. Man mußte mit um so größerer Spannung der genannten Composition entgegensehen, als ziemlich verchiedene lautende Berichte und Urtheile darüber verlautet hatten. Was man uns betrifft, so können wir nicht anders, als dem Componisten unsere aufrichtigste Bewunderung auszusprechen; denn selten hat uns ein neueres Werk dieser Gattung so interessiert und befriedigt wie dieses. Der Styl desselben ist von einem großartigen Ernst, einer tiefen und doch in maßvoller Weise auftretenden Leidenschaftlichkeit, dabei wieder stellenweise seltlich zart und im Finale von sprudelndem Humor. Trotz seiner Länge (es spielt gegen 40 Minuten) ermüdet es nicht, denn nirgend finden wir nicht zur Sache gehörige Pausen, vielmehr ist Alles aus einem Guß gearbeitet, und die „ungarische Weise,“ in der das Concert geschrieben ist, stellt sich uns einerseits in bedeutender Idealisierung dar, andererseits bekränkt sie sich auf die Hauptthemen des ersten und dritten Sazes, während im Adagio nur eine kleine Schlußformel an Ungarische erinnert. Die Passagen und Schwierigkeiten für das Soloinstrument erscheinen nirgend in virtuoser Absicht erfunden wie in vielen anderen Werken dieser Art, sondern als Steigerung der Empfindung oder als Arabesken eines Gesangs, der im Orchester liegt. Die Form des Ganzen ist ferner eine so strenge und dabei doch freie, daß man überall das angenehme Gefühl der Sicherheit hat, ohne doch irgend durch Adaptionen beunruhigt zu werden. Der Orchesterpart ist im Ganzen sehr wirksam und gesund, nicht lärmend und auch nicht zu dünn. Nur im Adagio sind uns mehrere Stellen aufgefallen, welche nicht schön klingen; es sind Verdoppelungen der Melodie durch das Waldhorn, überhaupt zu häufige Anwendungen der Holzblasinstrumente, welche oft zu viel klingen, das Soloinstrument decken und die Durchsichtigkeit des Sazes beeinträchtigen. Die Ausage-Stimmen dieses Concerts sind zwar schon gedruckt, doch glauben wir, daß Manches noch verbessert werden könnte, — es würde höchstens einige wenige Platten kosten. — Auf diese Bemerkungen können wir uns hier um so leichter beschränken als nächstens eine Ausgabe des Concerts mit Clavierbegleitung erscheinen und Gelegenheit bieten wird, das Befagte (mit Ausnahme unserer Ausstellung in Betreff der Instrumentation des Adagio) näher zu erweisen. Das Concert verlangt übrigens einen bedeutenden Künstler zur Ausführung de: Solopartie nicht allein in technischer sondern auch in poetischer Hinsicht. Die Hauptaufgabe, die

ihm in erster Hinsicht gestellt ist, ist die Bewältigung der vielen Doppelgriffe und dreistimmig fortgeführten Stellen, welche Mozart im zunehmst mit Leichtigkeit überwindet, wenn auch Einzelnes nicht immer vollkommen rein gelingt. — Da Mozart im noch mehrere Concerte geben wird, so wäre eine wiederholte Aufführung dieses Werks sehr erwünscht, umso mehr als bei der Neuheit und Schwierigkeit desselben die Dich-sterbegleitung noch nicht zu vollständiger Präcision gereift war, ja im Adagio sogar Fehler vorkamen. — Beethoven's Romanze in F-dur mit Begleitung von kleinen Orchester und eine Sinfonate von S. Bach mit hinzugefügter bescheidener Clavierbegleitung bildeten die übrigen Vorträge des Concertabends, und fanden wie auch das Concert stürmischen Beifall. In der Romanze entzückte die tief empfindende und dabei edle Auffassung, und in den Bach'schen Sätzen die geistvolle Lebendigkeit und seine musikalische Raue-cung. Vielfach gerufen gab Joachim noch Bach's „Caconne“ an, wach aber leider durch Reissen einer Saite an der gänzlichlichen Ausführung des prächtigen Stücks gehindert. — Zwischen den Vorträgen des Concertabends erstreuten zwei hiesige bekannte Dilettantinnen das Publikum durch Schumann'se Duette mit Pianoforte, denen sich noch zwei andere von einem und bisher unbekannt gebliebenen jüngeren Componisten Ad. Müller anschlossen, denen wir aber nicht viel Rühmliches nachsagen können. Die beiden Damen sangen namentlich die Schumann'schen reizenden Duetten mit lebendiger natürlicher Empfindung. Es wird nicht lange mehr dauern, daß man nur Dilettanten wird singen hören mögen!

Unserer Hojoper, der wir von jetzt an durch einige Zeit mehr Aufmerksamkeit zu schenken beabsichtigen, hauptsächlich zu dem Zweck, um unsere auswärtigen Leser über die Art und Weise zu unterrichten, in welcher hier in Wien die Meistersopern aufgeführt werden, gab, wie oben erwähnt am Sonntag die „Zauberflöte“, dieses trotz allen Unsiens des Kibretto's unverwundliche edle deutsche Meisterwerk. Wie es sich von selbst versteht wird eine Bühne wie das Kärnthnertheater, welches so bedeutende Kräfte aufzuweisen hat, ein solches Werk bis auf einen gewissen Grad technisch bewältigen und jene Kräfte werden die ihnen gestellten Aufgaben im Allgemeinen befriedigend lösen. Doch kann man auf das Einzelne diese Selbstverständlichkeit nicht anwenden. Namentlich was die Besetzung der Partien anbelangt. Sarastro ist in den Händen des Herrn Draxler, der zwar eine sehr kräftige, aber etwas rauhe, fast contrabaß-ähnliche Stimme hat, und daher jene Milde des Charactere nicht wiedergeben vermag, die neben der Kraft dem Sarastro zukommt. Seine Coloratur ist auch etwas edig und kantig und erleuchtet der schönen Verbindung der Töne. Charactere wie Figaro, Cospar und ähnliche sind ihm be-halb viel zugänglicher. — Als Königin der Nacht figurirte Fr. Liebhardt, die sich ohne Zweifel alle Mühe gab, diese Nielen-aufgabe zu bewältigen, ohne es jedoch zu Stande bringen zu können. Wir begreifen eine Dementirung nicht, die einem Wittig'schen Dinge anhängt, bei deren Ausführung es nur bloßgestellt wird. Daß Fr. Liebhardt das dreigestrichene es nicht besitz, zeigte sich deutlich, da sie trotz aller Halbverrentungen immer nur ein des hervorbrachte, von den übrigen falkschlingenden Tönen ganz abgesehen. Hat man aber kein Mitglied, welches diese Partie so singen kann, wie Mozart es geschrieben, so würden wir bei weitem vorziehen, daß jene ohnehin unschönen Stellen — abgeändert würden. Es ist nach unserer Meinung besser, man singt z. B.



ei n, als das was Mozart geschrieben falsch. Uebrigens ist die Feilschlichkeit des genannten Fräuleins dieser nur Kadze athmenden Königin auf sich wenig entzückend, und die ganze Haltung und Mimik verlangt eine totale Umgestaltung. — Herr Waller gab den Tamino ziemlich befriedigend, nur ist sein Bassett nicht von

reinem Klang, und die Arie „dieß Bildniß ist zauberend schön“ singt er ohne Begeisterung, ohne den leidenschaftlichen Ausdruck der Ueberraschung, welche sie verlangt, auch in zu langsamem Tempo.

— Frau Duftmann, unsere treffliche Primadonna, ist ihrer ganzen Erscheinung nach keine ganz entsprechende Pamina, und konnte deshalb bei aller Wärme ihres Vortrags nicht den rechten Eindruck machen. Auch können wir die Meinung nicht unterdrücken, daß dieselbe mit dem Auf- und Abschleifen der Töne viel sparsamer sein müßte. Wo Mozart Schmerz und Verzweiflung ausdrücken will, da findet er schon in der Wahl der Tonart und der Melodie das vollkommen Treffende, und einfach natürlich gesungen bringt es schon die gewünschte Wirkung hervor. Frau Duftmann würde sich in der That den Dank der Kritik in hohem Maße verdienen, wenn sie sich dieses schlichteren Ausdrucks befähigen würde. — Herr Wagner, der als Papageno ist wie immer trefflich und wir wüßten ihn nicht vorzuzahlen. Nur zu einer Bemerkung gibt uns die Rolle, nicht der Sänger, Veranlassung, nämlich zu dem Wunsch, daß die Späße, die ihr zugewiesen sind, mehr im Geist und Sinn der ganzen Handlung gehalten würden. Die Sache würde an Komik sicherlich nichts einbüßen, wenn etwas weniger „im Wiener Berlinerischen gemacht“ würde. Ueberhaupt harvt auch diese Oper einer zweckmäßigen Umarbeitung des gesungenen und gesprochenen Wortes. — Die übrigen Partien, Mohr, Sprecher, drei Damen und drei Knaben u. s. w. genigten. Dem Chor thäten einige frische Tenore noth. Die vorstehenden sind durch R. Wagner vollständig zu Grunde gerichtet, haben nicht einmal mehr eine erträgliche mittlere Höhe, und singen immer zu tief. Das Orchester unter Herrn Cesler's energischer Leitung ließ wenig zu wünschen übrig. Die fraglichen drei Parsanen in Mitte der Duertette wurden nicht zweimal angeschlagen, sondern gehalten; wenn wir nicht irren, so ist vor mehreren Jahren der Streit darüber für das Erstere entschieden worden; wir wüßten auch keinen Grund, warum Mozart den Accord auf dem dritten Viertel anschlagen läßt.

## Correspondenzen.

Berlin.

(Schluß)

Liebig, der fast täglich in den größten Gesellschaften der verschiedenen Stadien spielt, hat sich seit Kurzem durch ein Abonnement in dem Saale der Singakademie unter die ersten Concerte emporgeschwungen und verdient seines ausdauernden Fleißes wegen wohl anerkannt und ausgezeichnet zu werden. Dadurch, daß er recht häufig Compositionen hiesiger und überhaupt jüngerer Künstler einstudirt und öffentlich vortragen läßt, nimmt er für das hiesige Musikleben noch eine besonders verdienstliche Stellung ein. Aus der letzten Zeit entnahmen wir uns allerdings nur zweier Duertetten von Urban und A. Schuppe, und einer Symphonie von Potenz; doch mögen es denn noch mehrere gewesen sein.

Die Kammermusik erfreut sich hier zu Zeit in den Concerten einer mit dem Esser und der Theilnahme, die sich dafür in Privatkreisen fundgeben, sehr betrüblich contrahirenden — Bernachlässigung, so möchten wir fast sagen. Wäre nicht Fr. Schumann hergekommen, die einige Trios vortrug, so wäre nur von dem Unternehmen der Herren Detling und Lange zu berichten die beide als sehr tüchtige, fertige Spieler theils ihrer Verdienste, theils des allgemein geäußerten und unbefriedigten Bedürfnisses halber eine recht zahlreiche Zuhörerschaft um sich versammelt haben. Mit der Besetzung des Quartetts geht es wenig besser. Laubs Quartet findet vielen Anhang, findet jedoch zu unregelmäßig statt, das der Herren Zimmermann, Epenhahn und S. ist jeder etwas gar zu sehr in der gehaltenen Richtung wegen vielleicht auch über Verschuiden in den Hintergrund getreten und die anderen Unternehmungen scheinen ganz aufgegeben worden zu sein. Dieses Mal liegt aber der Grund wirklich nicht allein am Publikum, sondern wohl mehr noch daran, daß sich keine Vereinigungen von Künstlern gefunden haben, die daselbst mehr anzuregen versuchen. Wollte man der Sache auf den Grund gehen, so käme man an das gefährliche Capitel der Unterlassungsünden.

\*) Die zweite Arie wurde einen Ton tiefer (in C-moll) gesungen.

Schließlich wäre noch der Concerte Erwähnung zu thun, die von einzelnen Künstlern gegeben wurden und beginnen wir mit dem W. Langhans aus Hamburg, der sich als Componist und Violinist zu gleicher Zeit vorstellte, durch seine Compositionen aber kaum einen feinen Anstrengungen entsprechenden successo'stimate errang und als Violinist hinter den hiesigen Kräften so weit zurückfiel, daß er allerdings nur sehr vorübergehend, die Aufmerksamkeit für sich gewann. — Unter den Virtuosen war Hr. Clara Schumann die hervorstechendste. Der weiche volle Ton den sie dem Instrumente zu entlocken weiß; der in der Cantilene wie den schnellsten Tonfolgen überall unadäquater Nachklang, der sich musikalische Fluß ihres Vortrags, die sie bei der angezeigten Zusammenstellung der Programme nach allen Seiten hin zu entsaften Gelegenheit hatte, befriedigten ein mächtig zahlreiches Publicum in hohem Grade. Gabe sie dem praktischen Urtheil bei den außer- oder richtig nebenmusikalischen Arrangements noch ein wenig mehr Gehör, so würden ihre Erfolge gewiß viel glänzender sein. Was sie an Dilemmen freiwillig aufgeben hat, hat sie an persönlicher Achtung aber gewonnen und schließlich ist es doch besser die wenigen wahrhaft künstlerisch Gesinnten zu Freunden zu haben, als sich von durch alle Mittel der modernen Concert-Routine zusammengebrachten und beraubten Massen besitzeln zu lassen. An den drei Abenden wirkten mit: der Violinist Bargaer, dessen Spiel rein und Vortrag frei von Manier ist und der im Ganzen an Joschim erinnert, Davidoff aus Leipzig, ein zwar etwas älterer aber außerordentlich fertiger und geistvoller Geist, die Schwester der Concertgebin, Fr. M. Biel und von hiesigen Künstlern Laub, Fögel und Dr. Bruns. — Der Bedeutung nach schließt sich diesem Cyclus der v. Bülow's an. Zwar ist der Ton desselben nicht so warm und voll, und leiden die Programme immer an einer Unvollständigkeit, die nicht Jedermann unbedingte mündet; allein die Technik seines Spiels ist so vollendet, die Fingirung und die Declaration der Musik — wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein darf — so beutlich und klar hervortretend, das Gedächtniß endlich so außergewöhnlich, daß er allerdings den bedeutendsten Erscheinungen des Virtuoseniums angehört. Er giebt jetzt hier eines ziemlich zahlreichen Zutruds und gibt schon den zweiten Winter einen Cyclus von 3 Concerten, in denen er allein Klavier-Compositionen vorträgt. Seine Programme gehen von Bach aus und schließen mit Rubinstein, Raff und den neuesten Compositionen — jumeist Phantasien über Verdi und Consorten — Fr. Liszt's. Auch von sich selbst spielte er dieses Mal etwas. — Andere Concerte, wie das erste des Caplan-Adolph-Vereins, die Gedächtnißfeier Reiskab's, und einzelner anderer Künstler sind von geringerer künstlerischer Bedeutung.

## Leitungschau.

J. v. Wasielewsky schreibt in der „Wienschen Zeitung“ folgende Zeilung, gelegentlich eines Besuchs über Musikausführungen in Dresden, folgendes in Betreff S. Bach's:

„Ich will nur noch einige Bemerkungen an die H-moll-Suite von Bach knüpfen, welche sich mir während des Anhörens derselben aufdrängten.“

Liefes Werk gehört zu denjenigen Compositionen Bach's, welche durch ihre Fülle an Originalität, durch Gedankenreichthum, prägnante poetische Stimmung, so wie durch Kraft, Entschiedenheit und Klarheit des Ausdrucks auf den ersten Blick den gewaltigen, in seiner Sphäre bis jetzt noch unübertroffenen Meister verrathen. Welch gedrungener, markiger, geistvoller Bau, welche eine wohlthuend erfrischende, ausgereifte, befriedigende Wirkung trotz so beschränkter Mittel auch wieder in diesem Werke! Und keine Spur von Monotonie im gewöhnlichen Fortschreiten, trotzdem alle Sätze in ein und derselben Tonart stehen! Man lasse dies nur einem unserer neuesten berühmten Tonsetzer versuchen, und sehe, wie weit er kommt. Doch ich unterlasse mich, den Bach'schen Genius zu bewundern, und beschränke mich, daß dies ein großes Vergehen gegen den modernen Zeitgeist ist. Erst neulich hat Herr Dr. Hanslick, wie die „deutsche Musikzeitung“ berichtet, in der „Bierner Presse“ das Publicum mit spezieller Beziehung auf Bach und Consorten darüber belehrt, daß „unsere Zeit uns größeren Freien gegenüber, doch immer als die letzte

(?) erscheine, und daß man dem unpraktisch idealen Geiste, die ältere, insbesondere protestantische Kirchenmusik (in Wien) aufzuführen, Wiederstand leisten müsse.“ Wie schon gesagt, bezieht sich dies hauptsächlich auf ein in Wien unlängst aufgeführtes Bach'sches Motettenwerk, dem zu Grunde der 14.\* Psalm liegt. Zugrunde auch, daß dieses Musikstück, dieses „Kantatenstück“ mir zweifelhaft ist, wirklich seinem Kunstwerth nach so wenig zur Aufführung geeignet sei, wie Herr Hanslick vorgibt, so berechtigte ihn das noch nicht, über diesen Meister im Allgemeinen in einer Weise zu sprechen, die ein offenkundiges Verleumdung der Sache betrafte. Herr Hanslick ist ein berühmter Mann: er hat ein Buch von „Musikalisch-Schönen“ geschrieben, aus dem man manches lernen kann, wenn auch bisweilen nur das Gegenheil von dem, was darin gesagt ist, nichtbedenkenlicher scheint ihm das „Musikalisch-Schöne“ in Bach's Werken, wenn sie ihm überhaupt ein größeres, erst ein begründetes Urtheil zuzufassen langsam bekannt sind, verhilft geblieben zu sein. Denn, wenn Jemand einer Bach'schen Composition gegenüber den confessionellen Standpunkt geltend macht, wenn Jemand das kirchliche Interesse bei Kunstwerken dem profanen, aus entmenschten Argumente betonten, gegenüberstellt, und wenn endlich Jemand bei einem Bach'schen Kunstwerk sich darauf verlegt, die „contempatistische“ Kiensteinen, an denen eine große Zahl Menschenkenntnissen, jeden Genuß verschwendend, in atemlosler Hast auf und niederzittern“ (weshalb dieses Bild), zu tabeln; so beweist er zwar dadurch, daß ihm culturhistorische und theoretische Kenntnisse zur Hand sind, aber auch zugleich, daß er musikalisch mehr außerhalb als innerhalb der Sache steht. Das schlechteste Wort des solchergestalt abgethanen Meisters ist noch zu gut für ihn. Herr Hanslick sagt weiter, „daß edie Kritik niequds Befähigt, eine anerkannte Größe in Frage zu stellen, indem sie deren Schattenseiten nachweise und erläutere.“ Nun ja, die „edie“ Kritik, wo ist sie denn? Man sucht sie vergeblich in den Ausstellungen des Herrn Dr. Hanslick. Der glaubt er etwa, daß man einen Meister, der es so ernst in jeder Hinsicht mit seiner Kunst genommen hat, durch ein paar geistreiche Phrasen abthun kann? Es ist richtig: nichts auf der Welt ist für die Kritik unerreichbar, und jeder Kritiker hat das Recht zu tabeln. Aber er muß so gerührt und geschäft sein, einen wirklichen, die Sache gründlich beleuchtenden Tadel anzubringen, und ihn gehörig motiviren, besonders Angehts eines so großen Genies wie Bach, dem die Kunst mehr verstand, als so vielen andern nenommenen, vielleicht gar von Herrn Dr. Hanslick bereitwilliger belobten Tonsetzern. Hätte er daher doch eine „edie“ Kritik über das betr. Bach'sche Werk geschrieben, wenn er sich zum Tadel einmal veranlaßt sah. Man wäre ihm Dank dafür schuldig gewesen. Aber was beweisen denn seine eintönigen Aeußerungen dagegen? Den confessionellen Standpunkt betreffend, so kann man sich eines Tadelns nicht erwehren. Man säh die Bach'sche Kirchenmusik nicht in Concertsälen an, um den Protestantismus Vorschub zu leisten, sondern lediglich des künstlerischen Zweckes halber, denn sie in Walther fördert, wie wenig Andere. Sollte aber die Meinung des Herrn Dr. Hanslick zu Recht bestehen, so könnte man einige artige Folgerungen aus ihr ziehen, die sogleich das Abgeschmackte einer solchen Anweisung erkennen lassen. B. v. viele Meisterwerke der Walther, von Raphael, Titian u. zc. müßten analog der Lehre des Herrn Dr. Hanslick für Protestanten weniger zugänglich und genießbar sein, als für Katholiken, weil sie dem Katholicismus für Dolein verbanden. Doch weiter. Was die betonte Scheidung des trüchlichen und poetischen Interesses anlangt, so gibt Herr Dr. Hanslick nicht un schwer zu erkennen, daß er bei Bach'scher Kirchenmusik das erstere, nicht aber zugleich das letztere im erforderlichen Maße gewahrt sieht. Dies ist ein kleiner Irrthum, der entweder aus unzureichender Kenntnis der Bach'schen Gefühlswelt, oder aber aus einer einfachen Unempfindlichkeit für den sublimen Geist seiner Tonsprache entspringt. Die Tonkunst hat wenig Meier noch aufzuweisen, denen eine so tiefinnige, wahre und echt poetische Empfindungsart zu Gebote steht, wie gerade Bach. Argwühnd findet sich dieselbe in jeder seiner größeren Compositionen vor. Freilich ist der süße Reiz öfters hinter einer rauhen, bitteren Schale verborgen: er wird daher von einem oberflächlichen Be-

\*) Es war die ganz bekannte in Leipzig früher oftmals geungene: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, Psalm 143, Nr. 1 der Leipziger Partiturn Ausgabe.

urtheiler Licht übersehen. Endlich im Hinblick auf die sogenannten „contrapunctischen Kieselsteinen“ der Bach'schen Musik ist zu sagen, daß die Contrapunctist, bloß zunächst in formeller Hinsicht betrachtet, mit dieser beispiellos weiserhaften Reichtigkeit beherzigt, durchaus nicht die Möglichkeit ausschließt, der Empfindung und dem poetischen Vermögen des Componisten freies Spielraum zu geben. Hieron liefert Bach oben den schlagendsten Beweis. Wenn übrigens Herr Dr. Hanßlik bemerkt, daß die von ihm gedachte Bach'sche Motette von den besten Sängern der Welt nicht zu bewältigen sei, so dürfte sich diese Annahme durch den Umstand aufklären, daß der Chor sie nicht genau oder nicht richtig geübt hatte. Mir ist kein Chorführer von Bach bekannt, das bei einfachst möglich geleitetem Studium nicht vollkommen schön wiedergeben wäre. Wahrscheinlich hat Herr Dr. Hanßlik noch nie ein Bach'sches Gesangsconcert ganz zum ausführen hören, sonst würde er nicht auf den curiosen Gedanken gekommen sein, sich an einem Arrangement der obengenannten Motette von Bach für „Orgel und Streichinstrumente“ erbauen“ zu wollen.

Kein Einschlichter wird bestritten, daß auch das „begnadetste Genie“ — wie Herr Dr. Hanßlik sich ausdrückt — Mängel hat. Und bei Bach mögen es vielleicht gerade die unübertrefflichen Vorzüge der Meisterhaftigkeit sein, an die zugleich seine Schwächen gebunden sind. Die letzteren einem Manne, wie Herrn Dr. Hanßlik, zu offenbaren, müßte man jedoch Anstand nehmen, da er allen Büßnissen zufolge nur Mißbrauch mit denselben treiben würde. Zudem bin ich der Meinung, daß Bach's Schwächen noch je dem unserer großen zeitgenössischen Componisten zur Liebe gereichen könnten. Wenn übrigens die „echte“ Kritik die Aufgabe hat, die Schwächen einer Kunststrichtung, wie sie sich in den Werken eines epochenmachenden Genies manifestirt, aufzuweisen, so ist ihr außerdem zugleich der höhere Beruf beschieden, auf das Eigige, Unvergänglichliche darin hinzuweisen, und so das Verständnis der Masse dafür anzubahnen. Und ein Kritiker, der, anstatt das letztere zu thun, sich auf die Seite des stets launigen, weiterwendigen und in seinen Liebhabereien schwankenden Tagespublicums schlägt, wie Herr Dr. Hanßlik, läßt nicht die „echte“ Kritik.

Zeit, wo Bach's Werke durch einen Kreis dazu berufener Männer dem deutschen Volk zum größten Theil als Neuigkeiten erschlossen werden, dürfte es am allerwenigsten an der Zeit sein, vor seiner Bekanntmachung zu warnen. Einfache Pflicht wäre es vielmehr, daß Jeder nach Kräften dieses rühmliche und notwendige Unternehmen, welches sich immer zunächst aus rein künstlerischen Rücksichten, in seinem Kreise mit förderte, d. h. den Sinn für Bach'sche Musik anzuregen und zu beleben bestribt wäre. Denn es ist sicher: soll Deutschland jemals zur musikalischen Wiedergeburt gelangen, so kann es nur dadurch geschehen, daß wir außer den anerkannten neueren Helden der Tonkunst, auch wieder die Kunst eines Bach und Händel in uns aufnehmen. Daher spreche man doch nicht von „consequenell untergeordnet“, nicht von „kirchlichem Interesse“, nicht von „contrapunctischen Kieselsteinen“, wenn es die Kunst gilt.

Bach theilt beinahe ein Geschick mit Lessing, dem Reformator deutscher Sprache und Kunst. Beider Namen sind in Zedermanns Mund. Fragt man aber den Einzelnen, was er von den Werken dieser Geister weiß, so gewahrt man bald, wie bescheiden die Kenntniß derselben ist. Erst lerne man Bach einmal ordentlich kennen, und dann beurtheile man ihn. Dann wird er ihn allenfalls treffende Tadel vor dem Lobe verschwinden, wie die Spreu vor dem Weizen.

Möchte doch Herr Dr. Hanßlik sich durch diese harmlose Verengerungsbahn dazu bewegen finden, seinen Gedanken über Johann Sebastian Bach freieren Ausdruck zu geben. Mit Vergnügen würde ich dagegen das Wenige, was mir über die Kunst dieses Meisters zu Gebote steht, anstücken, wenn auch an anderem, für solchen Zweck geeigneterem Orte: für einen so herrlichen Geist eine Lauge zu drehen, ist nicht bloß Schandhaftigkeit; nein, es gerüht auch zur bedenken Freude und Genugthuung.

## Nachrichten.

Kapellmeister A. G. Eszard, der Componist des „Rachet“, ist in Weimar am 12. Febr. gestorben.

Bei Halle in Wolfenbüttel erschienen Hr. Schubert's Lieder in billiger Ausgabe. Vier Theile in 87 Seiten Nr 1/2 Thlr. sind bereits fertig.

Hallberger's billige Ausgabe der Clavier's Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven, ist bereits vollständig ausgegeben; wir kommen darauf zurück, sobald die Gesammtausgabe uns complet vorliegt.

Auszeichnungen. Sr. Hoheit der Herzog von Coburg hat kürzlich dem Kammerlänger Herrn Reer wegen überaus gelungener Darstellung des Ricci eine „Medaille für Kunst und Wissenschaft“ umgehängt. — Vor mehreren Jahren hat derselbe „Räcen“ verschiedene Musikalienhändler und Tanzmusikdirectoren, die sich seiner eigenen Opern annahmen, und Motive derselben zu Paspari's u. d. verwendeten, den „Sächsisch Erbschützischen Hausorden“ verliehen.

Wien.

Sonntag den 23. d. M. findet die erste Aufführung von Rubinstein's Oper „die Kinder der Erde“ statt.

(Eingesendet.) Eine Schubert'sche Oper, „die Verschworenen“, welche in Wien noch nicht gehört wurde, kommt am 1. März Abends 7 Uhr im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung. Die Veranlassung zur Composition dieser Oper mag wohl das Vornort, welches Caselli seinem Texte voraussetzt gegeben haben. Er sagt nämlich: „Die Klage der deutschen Tonseher geht meistens dahin: Ja, wir möchten gerne Opern in Musik setzen, schafft uns nur Texte dazu! Hier ist einer meine Herren! Woll'n Sie ihn mit Tönen begleiten, so bitte ich meine Worte auch etwas gelten zu lassen, und der Verständlichkeit der Intrigue nicht zu schaden, indem Sie Routaden der musikalischen Charakteristik vorziehen. Ich glaube, die Oper müsse eine dramatische Handlung in Musik begleitet, nicht eine Musik mit darunter gesetztem Texte sein und der Totaleindruck gilt, meinem Censur nach, mehr, als ein einziger Sänger Gegenheit zu geben, seine Originalität zu zeigen. Laßt uns etwas für die eigentliche deutsche Oper thun, meine Herrn!“ — Diese Worte mögen den genialen Liedercocomponisten aufgefaßt haben, und 1819 componirte er die „Verschworenen“, welche er aber, wahrscheinlich aus Rücksicht für die damaligen Censurverhältnisse in „Der häusliche Krieg“ umtaufte. Leider hatten aber Dichter und Componist vergessen, daß es keine Theater gibt, welche die Werke junger Tonseher auführen. Erst jetzt, nach zweieinzigjährigem, wird man in Wien Gegenheit geben eine Oper von Schubert, die er in seiner letzten Zeit schrieb, zu hören. Wenn auch durch den Abgang der scheinigen Darstellung das Werk viel von seiner Wirkung einbüßen muß, so hofft doch die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde dem Wiener Publikum durch die Aufführung der Schubert'schen Musik zu den „Verschworenen“ einen sehr interessanten Abend zu verschaffen.

## Concert-Ankündigungen.

Am 23. Februar Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Violinistin Fraucln Therie K r e h.

Am 24. Februar Mittags halb 1 Uhr im L. Redoutensaal: Concert des Academischen Säng-Vereins unter der Leitung des Herrn Weinm u r m.

Am 24. Februar Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Orchester Concert des Herrn Carl La u g i g.

Am 24. Februar Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 4. Quartett-Production (2. Cyclus) des Herrn Hellmesberger.

Am 24. Februar Abends 7 Uhr im Saal des Herrn Ch r e b a r: Concert des Opernsängers Herrn Hell s.

Am 25. Februar Nachmittags halb 5 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Concert des Concert-Directors Herrn Josef Jo a c h i m.

Am 25. Abends halb 8 Uhr im L. K. Acien Redoutensaal: Concert der Pianistin Frä. Sofie Coronati.

Am 1. März Abends 7 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Gesellschaft der Musikfreunde. „Schubert, der häusliche Krieg. Operette.“

Am 2. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Fräulein Marie M a n n r.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaction: Poststraße Nr. 863. — Ausgabe: Hofmarkt Nr. 1117. Kunst- und Musikalienhandlung: Weßel & Büsing, vormals G. F. Wüder's Witwe.  
 Pränumerations: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorbestellung: für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gebete werden franco erbeten. — Alle Wohnstätten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen, von Adolf Bernhard Marx. — Recensionen. — Locales. — Correspondenz aus Breslau. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

## Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen.

Von Adolf Bernhard Marx.

II Bände. Berlin 1859.

### Vor bemer kung.

Bei den Besprechungen, welche in verschiedenen deutschen Zeitschriften Marx „Beethoven“ im Theil geworden sind, hat eine gewisse rücksichtsvolle Scheu vor dem Namen des Verfassers fast durchgehendes einen unvertennbaren Einfluß geübt. Es wird nicht ohne Interesse sein das Urtheil eines Amerikaners lesen zu lernen, der seit einer Reihe von Jahren mit einem Eifer und einer Gewissenhaftigkeit, welche aller Anerkennung und Nachahmung werth sind, das Thatsächliche festzustellen bemüht ist, auf welchem eine zuverlässige Biographie Beethoven's beruht. Thayer hat in einer in Dwright's Journal of Music 1860 N. 420 ff. mitgetheilten Recension gründlich und scharf nachgewiesen, wie wenig Marx den Ansprüchen auf sorgfältige Penlung des biographischen Materials und Zurechtfügung der historischen Angaben genügt, so daß ein guter Theil seiner Rationements jedes sichern Fundaments entbehrt. Die nachstehende Bearbeitung derselben wird unsere Leser überzeugen, wie begründet der darin ausgesprochene Tadel ist.

Beethoven starb am 26. März 1827 und die dreißig Jahre die seitdem verfloßen sind, haben uns keine irgend genügende Biographie des Meisters gebracht. Die Notizen und Anekdoten von Seyfried (1833) Wegeler und Ries (1838), die etwas ansführlichere Skizze von Schindler (1840), zweite Ausgabe (1845) und was sonst verschiedenartige, oft von sehr zweifelhafter Authentizität, in musikalischen und andern Zeitschriften erschien, das blieben selbst für das deutsche Publikum die einzigen Quellen, aus denen Belehrung über den großen Künstler und die Geschichte seiner Werke zu schöpfen war. Wegeler's „Notizen“, in denen auch bei sorgfamer Nachforschung kein bedeutender Irrthum sich entdecken ließ, sind unentbehrlich für die Geschichte der frühen, die „Biographie“ von Schindler, der, so unbefriedigend seine Arbeit ist, überall Glauben verdient, wo er aus persönlicher Kenntniß spricht, für die der spätern Jahre. Die Aufzeichnungen von Seyfried und Ries geben wenig mehr als persönliche Reminiscenzen aus einer Periode, die, als sie schrieben, 25 bis 30 Jahre hinter ihnen lag; sie müssen — was leicht gesehen konnte, aber bisher noch nicht gesehen ist — durch gleichzeitige Autoritäten berichtigt werden.

Durch vermehrte man eine Biographie Beethoven's, die, wenn auch nicht auf selbstständigen Forschungen beruhend, doch aus sorgfältiger Verarbeitung dieser Schriften und des sonst vorhandenen, an manchen Orten zerstreuten Materials hervorgegangen wäre, als Dutilleff's bedeutendes Werk über Mozart erschien. Die wirkliche oder vermeintliche Ungerechtigkeit gegen Beethoven, zu welcher der Verfasser sich durch die

Berechnung seines Helden verleiten ließ, rief in der musikalischen Welt Deutschlands eine eigenthümliche Aufregung hervor. Aber auch jetzt hoffte man vergebens, daß einer von den Landsleuten des Meisters mit einer Arbeit, die seiner würdig wäre, hervortreten würde; die Aufregung machte sich Luft in Flugschriften und Journalen; für Beethoven wurde geschah eben so wenig, als gegen Dutilleff's Ansichten ausgedrückt wurde.

Ein anderer Russe jedoch, Wilhelm von Lenz, eilte zum Entsatz herbei in zwei Bänden: — Beethoven et ses trois Styles (2 vols. St. Petersburg 1852) und Beethoven, eine Kunststudie (2 vols. Cassel 1855) — aber es war ein gar schwacher Kampf. Zur Ausführung dieser Arbeit, die er, ein Dilettant, sich selbst aufgelegt hatte, schickte es ihm nicht an Eifer, wohl aber an musikalischer Kenntniß und an kritischen Geschick. Als Biograph — der erste Band des deutsch geschriebenen Werkes enthält ein „Leben des Meisters“ — ist er eben so schwach, wie als Kritiker; sein Styl ist schwülzig und kraftlos, seiner Darstellung mangelt ebensowohl der logische wie der chronologische Zusammenhang, und was seine Glaubwürdigkeit betrifft, so ist sie wenigstens nicht über allen Zweifel erhaben. Das erste jener Werke besteht zum größten Theil aus einer „Analyse des Sonates de Piano“, in welcher man viel Gerabe über diese Compositionen, aber keine Analyse derselben findet; wir erwägen es nur wegen des fleißig und sorgfältig gearbeiteten „Catalogue“, welcher den zweiten Band beschließt. Wenn wir uns im Folgenden auf Lenz beziehen, so betrachten wir diesen „Catalogue“ und das „Leben des Meisters“, welche beide Arbeiten sich gegenseitig ergänzen, als ein zusammengehöriges Werk.

Auf „Beethoven et ses trois Styles“ antwortete Dutilleff in seinem „Beethoven ses Critiques et ses Glossateurs“ (Paris und Leipzig 1857) hier wird der arme Lenz zu nichte gemacht; aber das Buch erhebt keinen Anspruch auf biographischen Werth\*. Es enthält zwar eine Skizze vom Leben des Meisters; doch diese Skizze hat ein so starkes Colorit, trägt so entschieden nur die Züge des Beethoven, wie er in des Verfassers Phantasie, nicht aber in der Wirklichkeit lebte, daß sie geeignet ist, von ihm und seinen Schicksalen eine durchaus falsche Vorstellung zu veranlassen. Die Einleitung gibt in einem vortrefflichen Umriss die Geschichte der Musik während der ersten 25 Jahre unseres Jahrhunderts — gewissermaßen eine Ergänzung zu der berühmten Uebersicht der modernen Musik in dem Werk über Mozart. Seine Analysen derjenigen Beethoven'schen Werke, denen seine Billigung zu Theil wird, sind meistershaft. Mit den letzten Arbeiten Beethoven's konnte Dutilleff sich nicht be-

\*) Es darf auch keinen auf kritischen ersehen, denn jede Kritik, die eine künstlerische Persönlichkeit zur Richtschnur nimmt, ist von vornherein einseitig und daher falsch. Wie wir über Dutilleff's denken, weiß der Leser übrigens aus anstehender Besprechung in den „Gedanken und Ansichten über Musik“ Seite 60. D. Red.

freunden; in Mozart und Haydn's Werken erblickte er Maßstab und Richtschnur der Vollendung. Wir können es Beethoven suchen, wenn er zu Zeiten, nach neuen Mitteln des Ausdrucks suchend, sich über alle (?) Formen und Regeln erhebt, Dulzibüchlein konnte es nicht.

Aber nicht endlose Ausinandereisungen über Beethovens Werke verlangt das Publicum; wir wollen seine Biographie, die Geschichte seines Lebens Was man uns bereits gegeben, kann unser Verlangen nur reizen. Wir wollen, daß man die mangelhaften, für uns noch verschlossenen Quellen untersuche und das Ergebniß dieser Arbeit uns redlich mittheile. Keiner der genannten Schriftsteller war in der Lage, dies auszuführen; was sie veröffentlicht haben, ist bloß Material für den wahren Biographen, wenn er herortreten wird.

Mit eben so großer wie unerschütterter Freude begrüßten wir daher vor einigen Monaten die Ankündigung des Werks, das an der Spitze dieses Artikels genannt ist. Es liegt nun vor uns. Wir haben es auf das sorgfältigste geprüft und wollen uns nun bestreben, ihm volle Gerechtigkeit zu erwiesen. Es sei ihm demnach mehr Raum vergönnt, als ihm bisher in irgend einer uns bekannt gewordenen deutschen Beurtheilung gewährt wurde, denn außerhalb Deutschlands ist der Ruf des Verfassers weit größer, als in seiner Heimath, — ob etwa nach dem Spruch, daß der Prophet nichts gilt in seinem Vaterlande, — das soll sich, hoffen wir, im Folgenden herausstellen.

Wohl von keinem Manne, sollte man glauben, waren wir berechtigt so viel für eine Biographie Beethovens zu erwarten, wie von Dr. Marx. Einige Notizen über ihn mögen dies beweisen. Werken wir z. B. einen Blick auf den vierten Band von Schillings „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft“ (Stuttgart 1841), so wird es uns als bald bemerkenswerth erscheinen, daß in diesem Werke, in welchem Mozart acht Seiten füllt, Händel, Bach, Haydn und Beethoven jeder sieben und siebenzehnhalb, Gluck sechs ein viertel, Meyerbeer und Weber vierzehnhalb, Marx, schon seit achtzehn Jahren, fünf Seiten einnimmt.

Dieser Artikel also belehrt uns, daß Adolph Bernhard Marx 1799 zu Halle geboren worden; für das juristische Studium bestimmt, widmete er jedoch seine Aufmerksamkeiten der Musik und zwar unter Leitung des Contrapunctisten Türk, welcher sogleich sah, wen er vor sich hatte und den gebornen Musiker in ihm erkannte. Nach Beendigung seiner juristischen Studien wandte er sich nach Berlin, wo er die „Berliner Allgemeine Musikzeitung“ herausgab — nie wurde ein Blatt mit größerer Gewissenhaftigkeit geleitet — und für die Musik in praktischen und theoretischen Leistungen thätig war. Im Jahre 1830 an der Berliner Universität zum Professor, dann von Marburg aus zum Doctor der Musik ernannt, hielt er mit dem größten Beifall Vorlesungen über Geschichte und Philosophie dieser Kunst und wußte überdies in seiner Stellung als Musikdirector der Universität den akademischen Chor zum höchsten Grad der Ausbildung zu erheben. Ehrenvoll hat er seine Stellung ausgefüllt, und wie viel Mühe kostete es ihn oft, zu verhüten, daß auch von ihm der Spruch gelte: virtus post mortem!

Dieser Artikel berichtet uns ferner, daß Fétis in Paris Marx vor einiger Zeit als denjenigen bezeichnet, der die Kantische Philosophie in die Musik eingeführt habe. Und Marx hatte zu jener Zeit die Schriften des Königsberger Philosophen noch nicht studirt, wela ein Beweis also von der Tiefe seines Genies!

In demselben Artikel findet sich auch ein Verzeichniß seiner schriftstellerischen Arbeiten, zu welchen seitdem, außer dem vor uns liegenden Buche, das vierbändige Werk über Musikwissenschaft und die „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ hinzugekommen, dann wird dort die Reihe seiner Compositionen aufgeführt, die aber alle, theils in Folge schlechter Auf-

führung, theils durch die Cabalen seiner Feinde, die er sich als Herausgeber der Musikzeitung zugezogen, entweder um in der Theatersprache zu reben, gänzlich durchfielen, oder nur eines sehr geringen Erfolges sich erfreuten. Das Publicum beharrte hartnäckig dabei, die Werke Mozarts, Haydn's, Beethovens, oder selbst die solcher neuern Componisten, wie Meyerbeer, Mendelssohn und Schumann den wenigen vorzuziehen. Damals (1841) arbeitete er an einem Oratorium „Moses“, welches sich besonders durch die Tiefe der Charakterauffassung auszeichnen sollte. Dieser „Moses“ ist seitdem längst beendet und an verschiedenen Orten zur Ausführung gekommen; aber das Publicum hat sich in der Anerkennung seiner Verdienste nicht allzu lebhaft erwiesen und es ergeht es ihm nicht besser, als Beethovens neuerer Symphonie in den Tagen ihrer Jugend.

Wir haben die Aufmerksamkeit unserer Leser auf diesen Artikel gelenkt, weil es uns erforderlich schien, ihnen zu zeigen, worauf eigentlich der große Ruf gegründet ist, den Marx, vornehmlich in England und in den Vereinigten Staaten genießt. Denn — so eigentümlich es auch scheinen mag — fragte man uns, welden von den jüngern Componisten, die in unsern Tagen hervorgetreten sind und einen nicht unbedeutenden Erfolg errungen haben, Marx als seinen Schüler bezeichnen könnte, wir wüßten keinen zu nennen. Die meisten Künstler der jüngern Generation sind aus der Schule von Hauptmann, Haupt, Dehn, Schüchler und der Professoren zu Wien und Prag hervorgegangen. Marx Ruf ist also der eines Schriftstellers — eines Schriftstellers über Musik.

Und noch eins mag in Bezug auf jenen Artikel erwähnt werden, was eben so wohl geeignet — oder vielleicht auch nicht geeignet — ist, ihm ein besonderes Gewicht zu verleihen, als auch die Befcheidenheit des Herrn Marx ins Licht zu stellen, daß nämlich dieser Artikel dem Herausgeber der Encyclopädie von Herrn Marx selbst geliefert wurde.

Marx ist also ein Mann im Anfang der sechziger, dessen Jugend und erste Mannesjahre in die Zeit fielen, wo Beethovens Kraft und Ruhm am höchsten gestiegen war; ein Musiker von Profession und ein Componist, der aber durch die Opposition der Sänger und Musiker und die schmähdliche Berliner Kritik vom Pfade des künstlerischen Schaffens auf den der Wissenschaft und Aesthetik gedrängt wurde, der nun dreißig Jahre lang Vorlesungen über Geschichte und Philosophie der Musik hält; Professor an der ersten deutschen Universität, eine gesellschaftliche und amtliche Stellung, durch die ihm der Zugang zu allen Quellen eröffnet wird; Bewohner einer Stadt, die eine der schönsten musikalischen Bibliotheken der Welt besitzt, in welcher zugleich die Masse der Beethoven'schen Papiere aufbewahrt wird, einer Stadt, in welcher mehr als in irgend einer andern die tiefsten Werke der Meister studirt und öffentlich aufgeführt werden. Gewiß, von keinem lebenden Manne, der als Biograph Beethovens aufgetreten würde, waren wir berechtigt, so viel zu erwarten, wie von diesem Manne.

Wir haben keine übermäßigen Vorstellungen von dem Werth der sogenannten Conversationsbücher Beethovens. Wir wissen, daß sie selten irgend etwas von der Hand des Meisters selbst enthalten; natürlich haben alle diejenigen, die ihm etwas zu sagen hatten, sie vollgeschrieben. Aber hundert und achtunddreißig solcher Bücher, die freilich häufig nur aus einem oder zwei zusammengefassten Vögen bestehen, meistens mit blauen Bleistiftnotizen von der Hand seines Bruders, seines Neffen, oder auch Schindlers und der alten Hausfrau angefüllt, die Gelbangelegenheiten und häusliche Anordnungen betreffen, oft aber auch die Aufzeichnungen von Künstlern, Dichtern, Männern der Literatur enthalten, nicht bloß von Wien, sondern in mehreren Fällen selbst aus England, in einem Falle sogar aus America, — diese Masse muß eine große

## Recensionen.

Compositionen von Carl Beßall, Hans Schläger, J. V. Gottlieb und Carl Eschmann.

—A.— Mit welcher Berechtigung und zu welchem Zweck wird recensirt? Gewiß eine wohlgegründete Frage jedes Autors, welchem eine musikalische Zeitung mit vornehmer Wohlwollen oder gar geneigter Einnahme zuruft: „Mein lieber Herr, Sie befinden sich in dem Banne einer eiteln Selbsttäuschung!“ Oder, „Sie leben an vortheilhaftem Dagen, gehen Sie in's Bad!“ Oder, „Es wäre Ihnen besser, Sie wären ein tüchtiger Schiffslicker geworden!“ u. dgl. m.

Ist die Kritik im Stande ein solch destructives Verfahren zu rechtfertigen? Wenn diese Stimme des Gerichts überhaupt berechtigt ist, so muß sie auch mit freier Unabhängigkeit der Beurtheilung ausgerufen erscheinen. Und berechtigt ist die Kritik so wie es die Geschichte, ja wie es die Kunst selber ist. Denn die Kritik vertritt das Selbstbewußtsein der Kunstgeschichte in der Gegenwart.

Ihr Geschäft ist es demnach, die Kunstsergebnisse der Gegenwart im Spiegel der Geschichte zu betrachten und sie mit dem Maßstabe zu bemessen, welchen die an das einzelne Kunstwerk gestellten Forderungen der allgemeinen und besonderen Kunstgesetze ihr an die Hand geben. Dieses Verfahren der Kritik erhebt sie zur kunstgeschichtlich-principiellen, als welche das Kunstgeheimnis in sich in seinem Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung der Kunstgesetze und ihrer Forderungen an Inhalt und Form des Kunstwerkes prüft und beurtheilt, d. h. würdigt oder es zu würdigen sich außer Stande geacht findet.

Die Kritik kann sich freilich auch in den Dienst des Autors, Betegers, Pablikums hinstellen. Jedoch aber wird sie tendenziös und unwahr oder bestichlich und begibt sich ihres guten Rechtes, weil sie über das Interesse des Einzelnen das Wohl der Kunst aus den Augen verliert. Es ist bekannt, wie sehr dieses selbstgefällige, slavische und gewinnstüchtige Verhalten die Kritik in Miskredit gebracht und ihren Einfluß dadurch gehemmt hat. Und wer wird einem Autor seine Enttäuschung, einem Beteger seinen Groll und dem Publikum die Geringachtung kritischer Mütter verzeihen, wenn dieselben mit einigen gold'n. Vrasen, mit einem „Es ist gut“ oder „Es langt nichts“ u. dgl. unbegründeten persönlichen Gutachten abthun, was oft aus der Hülle der Hingebung, mit großen Opfern geboren ist und trotz jener Meinungsbüchereien des Unverstandes, der Parteilichkeit u. s. f. sich den gebührenden Rang in der Kunstgeschichte und in der Liebe des kunstfreundlichen verständenden Publicums erwirkt!

Der Standpunkt der deutschen Musikzeitung ist der rein kunstgeschichtliche. Derselbe macht ihr zur Pflicht die Erörterungen der Gegenwart mit dem ihr möglichen höchsten Maßstab der Beurtheilung zu messen. Der Beurtheiler hat demnach kein anderes Geschäft, als einen Bericht darüber abzufassen, in wiefern die vorliegenden Kunstobjecte die allgemeinen und besonderen Principien der Kunst und die Forderungen ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zur Höhe der Gegenwart zur Auswirkung und Ausgestaltung gebracht haben. Sie hat also zu untersuchen, ob folgende Voraussetzungen in dem einzelnen Kunstwerke nachgewiesen werden können:

- 1) Aus der Idee heraus muß sich die von ihr als ihrem Inhalt erfüllte, gestattete höhere Form gestalten.
- 2) Das so in sich selbst beruhende Kunstwerk muß ein bestimmtes von der Kunst verkörtes, individuelles Gepräge tragen, welches ihm in der bis zur Gegenwart entwickelten Reihe der Kunstgestalten einen selbständigen Rang und Werth sichert.
- 3) Dies ist nur denkbar, wenn das schaffende Subject in dem einzelnen Kunstwerk durch den gewissen Instinct des Genies geleitet oder vermög seiner durch Studium und Bildung erlangten Erkenntniß der kunstgesetzlichen Forderungen und ihrer geschichtlichen Entfaltung zu deren weiterer Ausbau Beiträge geliefert, sich also als selbständigen oder nach Selbständigkeit ringenden Jünger und Vertreter der Wahrheit im Gewande des Kunstschönen legir-

Fälle von Stoff enthalten, durch die wir in die Mitte derjenigen, die des Meisters Umgebung bildeten, versetzt werden. Wir sehen da, wie er täglich lebte, und gelegentlich lernen wir Thatfachen kennen von hoher Bedeutung für das Studium seines Characters und die Lebensverhältnisse seiner letzten Jahre. Etwa 12 Jahre lang haben diese Bücher Herrn Marx in Berlin zu Gebote gestanden. Was die königliche Bibliothek sonst enthält — die großen Reichen musikalischer Zeitschriften, die Masse biographischen und historischen Materials — muß für den, der Beethovens Leben behandelt, einen unschätzbaren Werth haben, und Marx, der ehemalige Herausgeber der Musikzeitung, der Verfasser biographischer Artikel für Schilling's Encyclopädie, muß im Stande sein, diesen Werth vollkommen zu schätzen.

Wenn wir dies neue „Leben Beethovens“ zur Hand nehmen, so wird das Maß unserer Erwartungen bedingt durch den Ruf des Verfassers, dann durch die Mittel und Materialien, die ihm zu Gebote standen. Und gewiß, der erste Eindruck, den diese zwei ansehnlichen Bände machen, ist ein sehr vortheilhafter; denn, rechnen wir den Raum für die Notenbeispiele ab, die durch das Ganze mit nicht allzu verschwenderischer Hand verstreut sind, so bleiben immer noch sechshundert ordentliche Seiten zur Lectüre übrig, kaum genug, um manche schwicrige Frage zu beantworten, manchen dunkeln Punkt aufzuklären, die Resultate weit ausgebreiteter Untersuchungen mitzutheilen und den Mensch und Künstler Beethoven uns darzustellen in seinem „Seben und Schaffen“.

Gleich beim ersten flüchtigen Durchblick des Werkes fiel uns ein ansehnliches Mißverhältniß des Raumes in Behandlung der verschiedenen Gegenstände auf und wir ließen uns die Mühe nicht verdrießen, zu untersuchen, bis zu welchem Grade dieses Mißverhältniß wirklich vorhanden ist. Wir finden, daß vier Werke, die drei ersten Symphonien und die Oper „Fidelio“ oder „Fidelio“ von den 375 Seiten des ersten Bandes 136 einnehmen, und daß von den 320 des zweiten Bandes die fünf andern Symphonien und „Missa Solennis“ 123 füllen. Bedenken wir nun, daß die Werke Beethovens mit Opuszahlen — um von den andern zu schweigen — sich bis auf 137 belaufen und daß, in einigen Fällen, ein einziges opus drei, auch sechs Compositionen enthält, so bedient, wie z. B. die Rasumowsky-Quartette, — so erscheint das Mißverhältniß in der That sehr groß. Wir bemerken ferner, daß gerade diejenigen Werke, mit denen das Publicum am meisten vertraut ist, die seit dreißig Jahren und darüber Gegenstände nie endender Discussion sind und die, wie man natürlich voraussetzt, am sürstlichen zu behandeln wären, das geringste an Werth es sind, die so großen Raum einnehmen. Was ist denn so viel neuer über die Eroica zu sagen, daß ihr fünfzig Seiten gewidmet werden, während das Ballet „Promethens“, das fast noch jedem Leser fremd ist, auf dreien abgethan wird.

Auch das mag bemerkenswerth erscheinen, daß Marx es für nöthig hält, seine eigenen Anschauungen von musikalischer Form auf nicht weniger als neunzehn Seiten vorzutragen (I, 77 ff.) um damit seine Betrachtung der größeren Werke des Meisters einzuleiten, und es dennoch fertig bringt, die Geschichte von Beethovens ersten 22 Jahren, — derjenigen Periode, die, nach unserer Ansicht, ihn vornehmlich zu dem machte, was er war, — in sechzehn Seiten zusammenzudrängen! Es fehlt uns an Raum, dies weiter zu verfolgen. Hätten wir es hier mit der gewöhnlichen Buchmacherei eines unbekannteren Scribenten zu thun, so würden wir ihn in Verdacht haben, daß er, anstatt weniger bekannte Punkte sorgfältig und selbstständig zu untersuchen, es vielmehr vorziehe, „den Faden seiner Rede lang zu spinnen“ da der Stoff in Fülle vorhanden und das Reden leicht ist.

(Fortsetzung folgt.)

timirt hat und zu behelligen und bewahren versteht oder gewillt erscheint.

Dies sind im Allgemeinen die Principien der Würdigung, mit welchen der Berichterstatter an die weiter unten folgenden Werke oben genannter Autoren herangeht. Und dieser Maßstab drängt zu dem sehr hart klingenden Urtheil, daß von allen jenen Werken auch nicht eins als Beitrag zu weiterer Kunstentwicklung betrachtet werden könne. Bald wird dieses, bald jenes Kunstgesetz verlegt, bald tritt Inhalt und Form in Widerspruch, bald ist die Form hohl, unfertig, unschön; bald schaut dieses, bald jenes längst bekannte Werk vergangener und vergessener oder schon in sich abgeschlossener Kunstindividualitäten aus laubläufigen Phrasen und Ausdrucksweisen verblüht hervor; — kurz mit dem höchsten Maßstabe der Kritik bemessen bleibt nur die eine Möglichkeit des apostrophischen Unhohes übrig. Damit wäre nun das Geschäft des Beurtheilers abgethan und er könnte mit gutem Gewissen die Feder aus der Hand legen, wenn er davon absehen möchte, daß die Kunst bei aller Göttlichkeit ihres Wesens und ihrer Mission doch an die Bedingung menschlicher endlicher Kraft gebunden sei, welche auch bei vollkommener Meisterschaft über die Grenzen des relativen Schönen und Vollendeten nur in seltenen Fällen hinauskommt. Dieses Anerkennungsbiet nun dem Referenten den Maßstab relativ zur Beurtheilung dar, der freilich nicht immer über das: „Es gefällt mir“ und „Es gefällt mir nicht“ hinausgreifen kann, insofern nämlich der Kritiker auf den Standpunkt des Geschmacks gewisser Kreise des Publikums sich herunter bequemt, auf deren gelegentlichen Beifall das betreffende Kunstprodukt Anspruch zu erheben sich genügen läßt. Daher sollen nun im folgenden die einzelnen Werke obiger Verfasser so viel wie möglich unter dem kunsthistorischen Gesichtspunkte nach ihrer relativen Vollendung, Bedeutung und Empfehlungbarkeit näher charakterisirt werden.

Karl Perfall. Erstes Heft der einstimmigen Veder mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

— Vier Frühlingelieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Erstes Heft. Ebenfalls.

— Vier Lieder desgl. Zweites Heft. Ebenfalls.

— Vier Lieder desgl. Drittes Heft. Ebenfalls.

— Sechs Lieder desgl. Viertes Heft. Winterthur, Rietz-Viedermann.

Was das individuelle Gepräge betrifft, welches diese Veder tragen, so erhebt es sich nur selten zu einer nennenswerthen Selbstständigkeit. Die Physiognomie des künstlerischen Individuums trägt Züge von Reichardt, Zelter, Berger, Mendelssohn und entzweit aus diesen Grundformen eine einfache lyrische Natur, getragen von gesundem Gemüthsleben, Frische, Fröhlichkeit, Wärme, Innigkeit. Der Inhalt und poetische Werth wird im Allgemeinen bezeichnet durch den Namen Hoffmanns von Fallersleben, welcher in jenen fünf Heften siebenmal vertreten ist. Wie die einfachen lebensschaffenden Dichtungen dieses Dichters, so treten auch die kleinen Veder seines musikalischen Interpreten ohne jegliche Annäherung auf. Nur ein Heft trägt z. B. eine Duzzahl. Dieses freilich ist lediglich als op. 9 registriert. Die Form hält sich fast durchgehend in dem Rahmen des Stropheliedes und erscheint nur zuweilen erweitert durch fleißig oft unbedeutende Wiederholung der Versschlüsse; in den meisten Fällen ein Beweis der Maßlosigkeit oder mangelnden Kraft des Ausdrucks in der Formgestaltung. Die musikalische Diction leidet oft Noth in ihren melodischen und harmonischen Theilen und erscheint zuweilen schleppend und unvollkommen durch eine ungeschickliche Gliederung der einzelnen Satzabschnitte; z. B. in dem Liede „Alles ein Hauch“ von Rüdert (pag. 9 Nr. 5) folgt auf 3 Satzabschnitte von je 4 Takten der 4. und letzte mit 5 Takten. Dies hinterläßt den Eindruck mangelnder Rundung, der auch durch das vorgeschriebene „molto più lento“ nicht corrigirt oder vermindert werden kann. Im Uebrigen ist manchmal eine charakteristische Eurythmie von amütsender Wirkung. Die Stimmführung der vierstimmigen Veder zeichnet sich nicht selten aus durch Freiheit der Bewegung, freilich aber ausschließlich in den Grenzen der Imitation zweier Stimmen. Sonst herrscht im Allgemeinen sogenannte Homo-

phonie im Gefolge der Oberstimme vor. Am freiesten bewegen sich die 4 Stimmen in dem Liede „Ahl!“ von A. Frank, das ohnehin in jeder Hinsicht das schönste und vollständigste ist. — Die Declamation des Vores faßt mehr den allgemeinen Inhalt desselben als seinen einzelnen Ausdruck an. Die Correctheit des Sanges laborirt an einzelnen Ausdrucks- und Uebungsansätzen und besteht, daß die enge Form ohne die erdärmungslose Selbstkritik und Hingebung an das geringste Detail nur Anklagen gegen ihren Urheber werden muß. Auf das Detail näher einzugehen verbietet das Verhältniß, in welchem die kleinen Veder zur Kunstgeschichte und dem beschränkten Raume der deutschen Musikzeitung stehen. Das Gesagte genügt auch, um den Autor als einen nach Selbständigkeit und Beschränkung im Ausdruck strebenden, dem Gemeinen fernstehenden Musiker zu charakterisiren und den Freunden bearteter lyrischer Musik seine Arbeiten an gelegentlich zu empfehlen. Besonders wo man in gewissen Vereinen sich durch erfreulichen Quartettgesang amütsig erfrischen und gefällig anregen will, wende man die Aufmerksamkeit auf Perfall's Veder. Auch größere Singvereine werden mit Vergnügen und Gynnasialchor mit Nutzen dieselben singen. Die Ausstattung der Verlagsabhandlung von Breitkopf und Härtel bewahrt sich auch in diesen 4 Heften in bekannter Vorzüglichkeit. Die bei Rietz-Viedermann erscheinende Partitur des op. 9 steht durch zu engen aus ökonomischen Rücksichten sehr zusammengepreßten Stich hinter jenen zurück.

Hans Schläger op. 13. Messe für Männerchor und Solo mit vollständiger Begleitung von 4 Hörnern und 1 Bassposaune. Wien, Böggel & Sohn.

Op. 17. Ave Maria für Mezzo Sopran oder Bariton mit Begleitung des Streichquartetts. Wien, G. Lewy.

Op. 16. Drei Gesänge für Männerchor, G. Lewy.

Ohne Duzzahl: Lied für die Deutschen in Lyon von Mendelssohn-Bartholdy arrangirt für Militärkapell mit Chor ad libitum. Wien, Spina.

Ohne Duzzahl: Kriegeslied der Deutschen von W. Arndt für Männerchor. Ebenfalls.

Op. 10. Drei Lieder für 2 Frauenstimmen mit Pianoforte. G. Lewy.

Op. 6. Zwei Lieder „Wohl springet aus dem Kiesel“ von Geibel, und „Waldnacht und Waldnacht von Ringg“ für eine Baritonstimme und Pianoforte. Wien, Spina.

Op. 8. Spielmannslied von Geibel, und „Aus alten Wäldern von Heine“ für eine Baritonstimme mit Pianoforte. G. Lewy.

Auf verschiedenen Titeln vorgenannter Werke insinuirt sich Herr Hans Schläger als „Chormeister des Wiener Männergesangs-Vereins“ und „Ehrenmitglied der Salzburger Liedertafel.“ Darum Respekt, meine Herrn! Hier kommt Einer der es verstehen muß, wie „compairt“ wird. Und er versteht es in der That. Aber es wäre vielleicht besser, man dürfte ihm dies Zugeständniß verweigern, denn mit Mägen ist nichts gethan. Vor allen Dingen muß das Können, das Begreifen- und Erlebthaben vorangehen, dann wird das Mägen zum lebendigen Schaffen aus der Fülle.

Der Berichterstatter hat mit der größtmöglichen Selbsterleugnung und nicht geringem Zeitaufwande alle vorgenannten Werke aufmerksam und wiederholt, durchgesehen und einige derselben sich auch durch die Darstellung lebendig gemacht und ihre Wirkung unbefangen geprüft. Es besteht keine persönliche Beziehung zwischen ihm und dem Herrn Verfasser, dessen Namen ihm auf einem Titelbilde überhaupt hier zum erstenmal begegnet. Nach alledem gebietet dem Referenten nun Pflicht und Gewissen, dem Herrn Verfasser den Rath zu geben, er möge wo möglich sich einmal mit allem Eifer in das Studium der musikalischen Kunstgeschichte und Literatur vertiefen, um sich zunächst eine allgemeine Anschauung dessen zu erwerben, was die Kunst eigentlich will und was sie in stetiger Entwicklung ihrer Formen bisher geleistet hat; die inneren schätzenswerthen Kräfte des Herrn Hans Schläger erwidern bei solchen ernstlichen Studien erheblichen Voranschub leisten und das Studium selbst wird

ihm eine neue Ideenwelt erschließen und gesteigerte Gehaltungskraft sowie verfeinerten Sinn für melodische und harmonische Schönheit verleihen. Aber während dieser Zeit mag der Herr Verfasser keine Note publiciren, nur später als ein neuer Mensch und würdiger Jünger der Kunst in die Hallen vollendeter Meisterschaft eintreten zu können. Nur vor den Kampf wider sein eigenes Ich ausdauernd durchgefrüht und sich selbst bezwungen hat, kann für die Früchte seines Strebens gerechten Anspruch auf Geltung und Anerkennung erheben.

Die oben genannten Werke müssen wir ihrem Schicksale überlassen. Es gibt leider Gattler! viel geringere und unfertigere Kunststücke als jene. Wir aber finden gleichwohl keinen Maßstab der Beurtheilung für die Nähe des Herrn Hans Schläger. Die Messe ist ohne Zweifel die bedeutendste der obigen Arbeiten. Sie eignet sich allenfalls zum militärischen Feldgottesdienste, wenn der Soldatenchor dauerhafte hohe Tenore und tüchtige Baritonisten so wie geschickte Hornbläser besitzt. Den übrigen Originalcompositionen dürfen wir im Interesse des guten Geschmacks und der Förderung edler Kunstsinnes ein empfehrendes Wort nicht nur versagen, sondern müssen dies nach bestem Gewissen thun, so schwer es uns auch fällt hart und abspredend zu sein, wo ein besseres Wort, welches wir hier keineswegs verkennen, uns entgegentritt. Aber die Kunst ist nicht bloß ein Wollen, sondern dies können im Sinne des Wahren, welches Herr Schläger eben bis jetzt noch nicht fundgegründet hat.

3. B. Gethard. op. 10. Natur-Andacht. Ged. von C. von Schwarzer für vierstimmigen Männerchor. Schuberth u. Comp. Part. u. Stimmen.

— op. 8. Zwei Clavierstücke: Nr. 1 Romance. Nr. 2 Mazurka. Leipzig. Kahnt.

Es ist schwer zu sagen, wo u. dieses gute Notenpapier mit so viel Trüderschwärze verborgen werden mußte. Wir überlassen schließlich die Beantwortung dieser Frage dem Schaffsinn des Männer-Gesangsvereines, welchem das Heft op. 10 gewidmet ist, und der Schüler oder Bekannten des Herrn Gethard, welche durch nähere Beziehung zu demselben sich verurtheilt sehen, die beiden Salonstücke op. 8 zu spielen.

Carl Schwann op. 3 Phantasiestücke für Ventiltrom in F oder Violoncell und Piano. Cassel. Luchardt.

— op. 8. Was eines so in der Dämmerung einfällt. Zwölf charakteristische Tonbilder für das Piano. Ebendaß.

— op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nuancirung im Pianofortespiel. (Ist zu geeignet) Ebendaß.

Diese Arbeiten eines entschiedenen strebsamen Künstlers sind nicht neu; obwohl die D. M. B. sie und den Namen des Herrn Verfassers zum erstenmal ihrem Bekannte vorführt. Man kann nicht verkennen, daß ein schwärmerischer, weisepoetischer Geist aus jenen Tongebilden oft freundlich zu dem Hörer spricht. Und dieses Leben und Schwelgen eines traumseligen Dämmerlebens stellt den Hauptzug der individuellen Eigenart des Verfassers dar.

Bei seiner mangelnden Obenkenntnis schließt er sich daher mit Vorliebe an die Vertreter der romantischen Schule an und läßt die von Schumann, Mendelssohn, Chopin, Henjelt u. A. empfangenen Eindrücke und Ausdrücke durch seine dem innersten Bedürfnis entsprungene Dämmererlebnisse hindurch scheinen und hindurch klingen. Eine Form bedrängt sich fast durchgehend auf den ausgeführteren Viebsatz und verläßt zwar den geübten und wissenden aber nicht immer den feinsühlenden und nach Selbsterleugnung und Hingabe an das Kunstwahre ringenden Musiker. Die Technik ist geschäftlich berückichtigt und bekundet einen mit der Entwidlungsgeschichte der Clavierliteratur vertrauten Spieler und Lehrer, der ohne Zweifel als solcher im besten Sinne für die Kunst thätig zu sein die Befähigung hat. Alles in Allem kann man die oben aufgeführten Werke mit einem modernen Ausdruck kennzeichnen, welcher trotz mangelnder Originalität und Schöpferkraft in demselben Bildungstrieb und Nachahmungsgeschick, getragen von tüchtigem Streben, anerkennen, in dem man von ihnen sagt: es sei „anständige Musik.“ Die Phantasiestücke op. 3. wollen wegen ihrer leicht zugänglichen Technik und eignen Klangwirkung noch besonders empfohlen sein,

was hiermit geschehen soll. Die beiden anderen Werke liegen nur bruchstückweise vor. Die Ausstattung ist anerkennenswerth.

#### Compositionen für Violoncell mit Piano. forte.

Bernhard Köhler, deux piéces caractéristiques pour le Violoncell avec accompagnement de Piano op. 3. Berlin chez Trautwein.

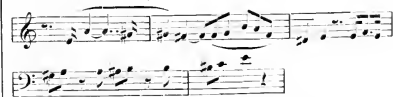
G. W. Salonstücke mit einfachen weidlichen, mitunter auch farbigen Cantilenen, übrigens nicht pretentios, aber nichts weniger als „characteristisch.“ Ihr Hauptverdienst ist, daß sie vom Cellisten eine große Technik verlangen, und darum sind sie für solche Vagabunden, die mit leidlicher Vogenführung, aber viel tempo rubato und dem gewissen unwillkürlichen Wimmertone in nicht gerade eingeweichten Kreisen Effect machen wollen, ganz brauchbar. Nr. 1 bewegt sich im  $\frac{3}{4}$  Takt durch F-moll, A-dur, F-dur wieder nach F-moll und hat das rührende Colorit, welches hysteriche Wägeln wohl zum Weinen, gesunde Männer aber nur zum Weinen bringen kann. Nr. 2 A-dur  $\frac{3}{4}$  Allegretto ist lebendiger und darum genießbarer. Daß der junge Verfasser über die Vermittlung und Verbindung der einzelnen Sätze noch im Unklaren ist, möchten wir ihm hingeben lassen, nicht aber, daß er mit der musikalischen Ethnographie auf sehr gespanntem Fuße steht. Manche naive Octavengänge liegen sich allenfalls noch entschuldigen, aber Stellen wie



sollten heute doch nicht mehr druckfähig sein.

Georg Bierling Phantasie für Piano forte und Violoncell op. 17. Breslau. Lentart.

Phantasie! wie viel bist du hehrer Name schon gemißbraucht! hinter ihm verbirgt sich heutiger Tages leider noch häufig die absolute Geistesarmuth, welche, sobald sie eine bald wiederläufige, bald elchastig gepfefferte Saure über vorhandenes Material geschossen oder sich im trivial-fentimentalen Schwelge ergossen hat, dieses billige Mäander mit dem lägerlicheren Zusatz: Phantasie sur etc.: opus x! dem Publikum als selbstständiges Werk aufdisputiren will. Mit dieser Sünde unserer musikalischen Freireuter auf Metall- und Darmaiten, von Hanten bis zu Beyer herab, hat allerdings Bierling nicht sein Gewissen belastet; aber sobald wir, wie billig, in anständiger Gesellschaft unter Phantasie nur den Ausdruck einer besonders gegebenen Stimmung, den Seelenzug eines wahrhaft dichterischen Talentes verstehen, welches unter der Wucht der Inspiration auch noch das Genie, die Form überschreiten darf, die der feine aber nicht ohne Kopf festgehalten hat, — dann hat Bierling auch nicht das Recht, ein op. 17 mit dem Namen „Phantasie“ zu schmücken. Dieses Prädicat veranlaßt uns durchaus größere Ansprüche an das Werk zu stellen, besonders, wenn ein sonst wohl accreditirter Autor, wie Bierling, an der Spitze steht. Die bescheidenere, einfache Bezeichnung „Duo“ wäre passender und darum vortheilhafter gewesen, denn von einem bloßen Duo o verlangt man vielleicht keinen besonderen Schwung, keine heroischen selbtsvollen Stellen. Die vorliegende „Phantasie“ enthält freilich alle Theile, die wir gewöhnlich in der „Phantasie“ genannten Form finden, aber ihr Andante molto sostenuto, A-dur  $\frac{3}{4}$ , hat seine Weiche, das darauf folgende Allegro appassionato, A-moll  $\frac{3}{4}$ , gar seine Leidwürde, der kurze fugierte Mitteltheil klingt eigentlich mehr verzückt, der Schluß von poco più mosso (pag. 13) an streift sogar an Trivialität! Nur ein Lichtbild schimmert in dem opus:



und auch diese Melodie ist noch lange kein Geniebild.

Für einen Componisten, der Bierling heißt, ist es eigentlich nur ein zweifelhaftes Lob, wenn wir sagen, daß die „Pantomime“ die Arbeit eines rechtschaffenen, gebildeten Musikers ist, der die beiden Instrumente ganz anständig sachgemäß behandelt hat. Voilà tout!

## Locales.

Concerte. Akademischer Gesangverein. Quartett. Joachim. Oper (Rubinstein's „Kinder der Erde“).

S. B. Dem „Akademischen Gesangverein“ sind wir in sofern noch Verehrung schuldig, als wir durch besondere Zufälle bisher immer abgehalten waren, die Concerte desselben zu besuchen. Bei der mehr socialen als künstlerischen Wichtigkeit des „Männergesangs“ ist es uns nicht möglich von den Leistungen derartiger Vereine ausföhrlichere Notiz zu nehmen, und indem wir daher heute den genannten Charakteristiken, übernehmen wir damit keine Verpflichtung über alle folgenden Concerte zu berichten.

Anschließend an Studirenden der hiesigen Universität gebildet, hat der Verein den Zweck unter dem Banner des Gesangs eine freie und fröhliche Vereinigung der heranwachsenden Jünger der Wissenschaft herbeizuföhren, und wenn dabei künstlerischen Anforderungen den Vortrag betreffend, in so erfreulicher Weise Rechnung getragen wird, wie es unter der Direction des Chormeisters Herrn Weidner um der Fall ist, so hat die Kritik nur in so weit ein Recht darüber zu sprechen, als das Publicum als bescheidender Theil, entweder in Form von Mitglichschafts-Beiträgen, oder durch an der Kaffe gelöste Billete, auch ein Recht besitzt seinen Beifall zu schenken, oder zu verlagern. In dieser Hinsicht kommt also auch die Zusammenstellung des Programms in Betracht. Das nun zuerst die Aufsätze betrifft, so muß man mit Achtung von den Leistungen des jungen Vereins sprechen; nicht allein haben dieselben schon einen bedeutenden Grad von Präcision des Zusammenwirkens erreicht, auch die Schattirung ist meist eine der Sache entsprechende, gesunde und daher auch künstlerische. Rücksichtigt man noch die natürliche Frische und ungeschwächte Kraft der Organe, so kann es nicht fehlen, daß die betreffenden Leistungen manchmal erquicklicher sind, als die älterer geskulpterter Vereine. Neben dem trefflich eingübten Chor bestet der Verein auch bereits einige wohlklingende und gut gesungte Solostimmen, so daß er auch Quartette, Quintette u. dgl. mit gutem Erfolg bringen kann. — Ein „Freiheitslied“ von C. M. v. Weber für eine Solostimme mit Chor, die erste Nummer des Concerts, fähigte uns logleich einen Passiven vor, der obige Eigenschaften besitzt, und bloß der Mäßigung bedarf, um einen ganz guten Eindruck zu machen. — Die Votosöhne“ Chor von Schumann, eine poetisch gedachte Composition, welche die Stimmung des Gedichts sehr gut wiedergibt, nimmt nur dabei leider wenig Rücksicht auf vocale Ausführbarkeit. Die Intonation wird durch die häufigen Rückungen in verminderten Septimeneharmonien ungemein schwer, und es ist kein Wunder wenn die Singenden, der feste Etage eines Instrumentes entsprechend, schwanken und, und unter diatonischen. In der „Nachtstille“ von Schubert, dieselb föhlden nur leider zu langen und den Text unnötigerweise oft wiederholenden Composition, hatte Herr Fopspersänger Günz die Solopartie übernommen, und gab uns aermal Gelegenheit sich der schönen Stimme, der schönen Methode und deutlichen Aussprache dieses Sängers, den wir leider bald an das Hoftheater in Hannover verlieren, zu erfreuen. Derselbe sang auch noch ein uns unbekanntes Lied, von geringer Bedeutsamkeit, dessen Clavier-Begleitung namentlich ein biederantichs Gepräge hatte. — Das „Wanderlied der Prager Studenten“ von J. Sebald gefiel durch seine ungezwungene frische Haltung und hätten wir nur eine wöhrigere Behandlung der lateinischen Schlußverse gewünscht. — Die beiden Ritornelle von Schumann an für fünf Solostimmen, und Chor machten wenig Eindruck, und erscheinen uns als sehr schwache Produkte des Meisters. Die Auffassung des Textes darin ist eine ganz verdchwommene, die Pointen des Gedichts wenig berücksichtigende, zu geschweigen von der gänzlischen Vernachlässigung der In-

terpunction. Die fünf Solostimmen im ersten dieser Gesänge klangen ungleich und manche Stimmen thaten sich auf Kosten der anderen hervor. Die Aufgabe dürfte eine zu schwierige gewesen sein. — Weber's „Lützow's wilde Jagd“ wirkte am durchgreifendsten, so daß sogar die beiden letzten Strophen wiederholt wurden, was uns beländig gefiel — nach fünf gelungenen unnötig erschiene. — Hierauf spielte der Violinist Herr Bachrich C. Gounod's „Meditation“ über das C-dur Präludium von S. Bach, obenreim mit Brummstimmen! Wir denugen diese Gelegenheit um unserem Unwillen einmal Luft zu machen, über diese echt französische Verballhornirung, und können nicht begreifen, wie die „Jünger der Wissenschaften“ in ihrem Concert einem allem Geist der Künste und Wissenschaften in's Gesicht schlagenden Nachwerk wie diese „Meditation“ Raum geben mochten. Diese „Meditation“ mit Brummstimmen ist nichts als eine — Traveestie Bach'scher Musik, vielleicht noch mehr, und wir protestiren gegen dergleichen, namentlich Herrn Bachrich gegenüber, der sich ein Geschäft daraus zu machen scheint, diesem Unfinn in Wien möglichst Verbreitung zu schaffen. — Ein Chor mit Solo „Sehnsucht“ vom Chormeister K. Weidner erwies sich als eine recht gesunde und wirksame Composition. — Die „Wohlschöbste“ von Mendelssohn ließ Schwung in Composition und Ausführung vermissen. Die darin enthaltene Warnung Eidenodriß's, Laß nie die Schmach mich sehen“ u. s. w. hätte schärfere musikalische Tinten getragen. — Effer's „Krähling“ schließt sich würdig ähnlichen Arbeiten des Verfassers an, ging aber als Schlußnummer des Concerts unter dem Geräusch des aufbrechenden, im Ganzen sich ziemlich süß behaltenden Publicums verloren.

Die 4. und letzte diesjährige Quartettproduction des Herrn Hellmesberger brachte ein Quartett von J. Haydn, welches mit jener allzu süßen Zielstetigkeit gespielt wurde, die immer wieder ist, von unserm Publicum mit Applaus überschüttet zu werden. Angesichts dieser Auffassung mußte jeden wirklich Musikalischen die treffende Parallele Dr. Hanslid's einleuchten, welcher vor einigen Tagen Joachim und Hellmesberger als die Vertreter des männlichen und weiblichen Violinpiels bezeichnete. — Das Schubert'sche Claviertrio in Es wurde hierauf von Herrn Weidner in seinem Clavierpart recht artig zu Gehör gebracht. Der junge Mann, welcher uns seit Kurzem zum zweitenmal an dieser Stelle begegnete, scheint viel Talent zu haben, besitzt eine sehr durchgebildete Technik und einen gefunden Vortrag. Was noch fehlt, ist das Aufsehen und stärkere Hervorheben der Pointen, wahrscheinlich die Folge einer noch mangelnden echt musikalischen Bildung. Es wären daher zu empfehlen: Compositionsstudien und das Hineinleben in den Geist älterer Meister, namentlich S. Bach's, den man bisher in Wien beinahe bloß als „nützlich für die Jünger“ ansah. Unsere Herren Clavierbeister kennen in der Regel nur das „wohltemperirte Clavier“ und nehmen von dem Uebrigen keine Notiz. — Das Kasimow'sche C-Quartett von Beethoven beschloß den Abend, und zwar insofern in sehr rühmlicher Weise, als das Finale diesmal nicht überhört und mit Ton gespielt wurde, deshalb auch viel bessere Wirkung machte als sonst. Im ersten Satz versiel Herr Hellmesberger zuweilen in den alten Fesler, Noten zu martiren die wir keinen Preis marktiren werden sollten; wir meinen die erste Note des 2. und 4. Viertes im Hauptthema. Außerdem hätten wir manchmal ein schärferes Hervorheben der ersten Note sich wiederholender Gruppen gewünscht; 3. V. Takt 24 und 25. — Im Andante war Herr Köder mit dem picciato einigermal entschieden unglücklich; es klang falsch. Das Coda nach den beiden ersten (kurzen) Theilen verlangt durchaus eine klagen de Behandlung, nicht aber eine fast scherzhaft niedliche. — Abgesehen von den Ausstellungen die wir an Spiel und Auffassungsweise unseres Quartettvereines machen müssen, wollen wir auch nicht unterlassen am Schluß der Productionen dieses Winters ihm den Dank der Kunstfreunde zu votiren für die guten Dienste, welche dem besseren Gesangsband auch in dieser Saison durch ihn geleistet wurden, und küßpen daran noch die Aufforderung, im nächsten Jahr mit Novitäten etwas weniger laut zu sein, namentlich aber sich hinein nicht auf inländische Produkte zu beschränken, damit wir nicht abermals in der durch das Hören vermittelten Bekanntschaft zu-

rückbleiben. Von dem Berliner Wüerst, dem Hamburger Gräde-ner, dem Colner Bruch und dem Leipziger Jadasohn u. s. w. ist bis jetzt noch nicht eines der gestochenen Quartette gegeben worden, und wir glauben nicht, daß diese gänzliche Vernachlässigung entschuldigt werden kann.

Joachim's drittes Concert war abermals „überfüllt“, und der Befehl gefiebert. Er hatte diesmal das K-moll Concert von Spohr an die Spitze des Programms gestellt, wofür wir ihm besonders Dank wissen, denn gerade in den Concerten culminirt Spohr's eigentliche Größe und Bedeutung. Wie aber Joachim dieses Concert spielte, mit welcher Sorgfältigkeit der Auffassung, welcher Tiefe der Empfindung, welcher unerschütterlichen Leichtigkeit in Ueberwältigung der bedeutendsten technischen Schwierigkeiten, das läßt sich nur erleben, nicht beschreiben und Alle, die es erlebt haben, werden uns beistimmen, wenn wir sagen; Vollkommeneres kann nicht gedacht werden. — Außer diesem, natürlich und sehr dankenswerther weise mit Orchesterbegleitung gespielten Concert gab Joachim noch Beethoven's reizende Romanze in G, dann Schumann's „Phantasie“ op. 131, und Bach's „Chaconne“ zum Besen. Das Schumann'sche Werk gewann unter Joachim's Händen und der sehr reicheren Orchesterbegleitung freilich mehr Leben, als man ihm hier bisher zugesprochen; doch können wir das Erfahrene darin nicht ganz verwunden, und vermögen über die Bezeichnung „interessant“ nicht hinauszugehen. Die „Chaconne“ setzte Joachim's diesmaligen Leistungen die Krone auf. Seine außerordentliche Kunst plastisch zu gestalten, brachte in das lange und immerhin durch die Beschränkung auf ein Instrument etwas entsetzliche Stütz Form und Leben, so daß man dieser Beschränktheit völlig enthoben und in das Reich der freiesten Phantasie versetzt wurde; es war eine Bach'sche Orgelwirkung im Kleinen, auf vier Violinsaiten ausgeführt!

Die Zwischennummer dieses Concerts wurden von Frau Kubiszewski und einem Herrn Eibenschütz besorgt. Aus den Vorträgen der Ersteren, bestehend in Riedern von Beethoven, Schubert und Schumann konnten wir u. a. mit einiger Bewunderung entnehmen, welche liebreiche Schonung das Hofoperntheater, welchem diese Sängerin angehört, ihrer Stimme und ihrem Talent zu Theil werden läßt. Diese Schonung geht so weit, daß die genannte Dame gar nicht zum Auftreten und zur Entwicklung ihrer Anlagen gelangen kann; mit welchem Rechte, mögen uns jene sagen, die Näheres über das an diesem Theater herrschende Cliquen- und Protectionswesen zu berichten wissen. Wir haben keine andere Erklärung für die Thatsache, daß eine stimmbegabte strebsame und gut gebildete Sängerin stimmlos und verbildeten Individuen nachgesetzt wird. Unter ihrer diesmaligen Vorträgen zeichnete sich zwar des Schubert'schen „Haidröslein“ und des Schumann'schen „Ich große nicht“ durch treffliche und schwungvolle Auffassung, alle aber durch Abgel und echte Empfindung aus. Was Herrn Eibenschütz betrifft, da mit zwei sehr unbedeutenden Riedern von Gellert (?) und Goltzmann bedeutete, so wollen wir das gemachte Fiasco nicht noch durch weislaüfige Erörterungen verzögern, und beschränken uns darauf zu sagen, daß der Sänger vielleicht eine gute Stimme und Talent besitzt, aber in einer durchaus affectierten Weise singt, und durch einen zu dunklen Tontimbre sein Organ entstellt.

Rubinstein's vorigen Sonnabend zum erstenmal aufgeführte Oper „die Kinder der Heide“ ertheilt als das Werk eines sehr begabten jungen Componisten eine ausführlichere Besprechung, als wir hier in dem beschränkten Raum unseres Lokal-Berichtes geben können, und wir gedenken daher ihr demnächst einen selbstständigen Artikel zu widmen. Für Heute wollen wir nur sagen, daß uns das Werk neuerdings hohe Achtung vor dem Können, zugleich aber auch Zweifel an dem richtigen Willen des Componisten eingeflößt hat. Das Erfahrene, indem es von der ungemeinen Gewandtheit des Autors sich in einem auf so vielen Voraussetzungen beruhenden Genre einzuloben Zugewinn gibt; — das zweite, indem wir ihn da ankämpfen sehen, wo wir es nicht wünschen können, an Meyerbeer's übertriebene Effectanhäufung und an das mehr aufregende als befriedi-

gende Heroische und zur Geltung bringen dramatischer Situationsmalerei der neuern Oper überhaupt. Man könnte eigentlich, um die ganze Oper mit einem Wort zu charakterisiren, einfach darauf hinweisen, daß ihre Hauptpartie, die der Zigeunerin Ibrana, für Mad. Csilag geschrieben ist, und wer diese Sängerin kennt, und sie so beurtheilt wie wir, der weiß auch, was damit gesagt ist; denn wenn uns irgend etwas in der Oper bedenklich erscheint, so ist es das moderne Bestreben, das „Schauspielen“ so weit über das „Singen“ zu stellen, daß das letztere in Beschrei anwartet, und der Darsteller sich nicht begnügt, die Leidenschaft im Spiel, durch Mimik, Stellung u. s. w. ausdrücken, sondern das erste Erforderniß schönen Gesangs, schönen Ton und streng musikalische Haltung, vollständig aufgibt. — Trotzdem müssen wir den „Kindern der Heide“ insofern Lob und Einverständnis zollen, als sie wenigstens nicht, der falschen Häute R. Wagner's folgend, den Gesetzen musikalischer Form Hohn sprechen. Nach dieser Seite schließt sich Rubinstein an die ältere Gestaltung der Oper an, und vertritt nicht, daß er Musiker ist. — Die nähere Auseinandersetzung hierüber, wie über das Terzduo u. s. w. verparren wir uns wie gefagt auf einen selbstständigen Artikel. Ueber die Ausführung der Oper an unserer Hofbühne berichten wir in nächster Nummer.

## Correspondenzen.

Wreslau,

Anfang Januar.

Dr. J. Zu Folge der Landestrainer haben Theaterveranstaltungen und Concerte, wie alle übrigen „öffentlichen Lustbarkeiten“ einen zeitweiligen Stillstand erfahren müssen. Für einen großen Theil des Publicums ist dies allerdings eine arge Pönitz. Gewohnt, die langen Winterabende im Schauspielhause zu verbringen und doch mindestens jede Woche einige Male Musik zu hören in den hier fast beständig nachmittags-Unterhaltungen, die ein Zwittering, halb Tabakcollegium, halb Kaffeekränzchen sind; wissen nun die guten Leute, denen derartige passive Vergnügungen zur zweiten Natur geworden, beim besten Willen nicht, wie sie die Zeit wohl auf anständige Weise zubringen sollen. Auch der genüßliche aller Gesprächsstoffe mangelt, da die Pforten des Klavierzimmers geschlossen sind. — Gott sei Dank! daß wenigstens die Frage, ob während der unfreiwilligen Ferienzeit den Bühnennutzgebern die volle Gage gezahlt werde oder nicht, nach allen Seiten hin durchgedacht werden kann. Wir im Gegentheil freuen uns, der selten gebotenen Ruhe ohne trübselige Verpflichtungen und sind mit den allerdings sehr rigorosen Bestimmungen des Trauerreglements um so mehr einverstanden, als sich jetzt die nöthige Zeit finden läßt, um ihnen versprochenemassen über die bereits verfloffene erste Hälfte unserer Concertsaison einen kurzen Bericht abzugeben.

Am 5. November gab Hr. Damrosch die zweite Soirée für Kammermusik. In interessanter, wenn auch wohl kaum ausdrücklich beachtigter Gegenüberstellung bekamen wir zunächst das große Schubert'sche Trio (Es-dur) und Mozart's C-moll zu hören. Was die Wiedergabe des Trios betrifft, so war dieselbe freilich kaum ganz genügende. Hr. Musikdirector Julius Schaffer hatte den Clavierpart übernommen und vermochte bei diesem ersten öffentlichen Auftreten nicht ganz den gehöhrten Erwartungen zu entsprechen. Mag sein, daß sich die Spieler unter einander noch nicht genügend verständigt hatten, daß Herr Schaffer vor einem fremden und streng urtheilenden Publicum einer gewissen Unbefangenheit nicht Herr werden konnte — genug, der Gesamteindruck war kein besonders befriedigender. Außerdem spielte Hr. Damrosch noch eine Romanze von Bizettempo, die uns in ihrem erkämpften Bellschmerz nicht zugefiel, und eine „Caprice“ eigener Composition, der nach Zug und Recht eine beifällige Aufnahme zu Theil wurde. Das hierliche Concert gehört zu einem größeren Werk, einer Serenade in fünf Sätzen mit Orchesterbegleitung, mit dem Hr. Damrosch kürzlich in einem Concert der Leipziger „Entree“, wie wenigstens die Brendel'sche Musikzeitung mittheilt, sehr viel Glück gemacht haben soll. Das Opus wird im Druck erscheinen und uns im nächsten Schaffer'schen Symphonieconcert ganz vorgeführt werden. Wir behalten uns vor, dann darauf zurückzukommen. — In der dritten

Soirée (9. Novemb.) konnten wir uns an Schumann's Streichquartett in F-dur (op. 41 Nr. 2) erfreuen, das hier zum ersten Mal öffentlich gegeben wurde und auf die Zuhörer einen entschiedenen günstigen Eindruck machte. Als Zwischennummer folgte dann das Adagio und Rondo aus dem ersten Violinconcert (op. 70 G-dur) von L. Spohr, zum Schluß Beethoven's „Hofenquartett.“ Wir dürfen bei einem Rückblick auf diese sehr genussreichen Seiten, denen noch ein neuer Entlass folgen wird, nicht unerwähnt lassen, daß am zweiten Abend Hr. Adelsheid Günther, unsere erste dramatische Sängerin, die Fieder unserer Oper, mitwirte und einige Lieder von Schubert und Schumann nachschaffte vollendet vortrug.

Am 10. November fand ein von Seiten des hiesigen Schillervereins arrangirtes großes Concert statt, das gegen alle Erwartung nur schwach besucht war. Das Hilsfische Orchester brachte Vierling's Ouvertüre zu „Maria Stuart“ (op. 14) und die „Jupiter-Symphonie“ zu Gehör. Hr. Carl Mädchig den ersten Satz des Clavierconcerts in A-moll von Schumann und als die bei weitem werthvollste Gabe Hr. Adelsheid Günther, der wir zu unserer großen Freude dieses Jahr häufiger als sonst im Concertsaal begegnen, drei Schubert'sche Lieder zu Texten von Schiller. Es waren dies „der Jungling am Bach“, „des Mädchens Klage“ und „Dectors Abschied“, von denen nur das zweite allgemein bekannt ist. Mit seinem musikalischen Verständnis wußte die Sängerin ihre künig gewöhnliche Aufgabe meisterhaft zu lösen und wurde mit Beifall überschattet. (Schluß folgt.)

## Beitungschau.

Ueber die D. v. Brunn'sche, kürzlich in einem Gesellschaftsconcert angeführte Composition, welche schon vor sieben Jahren componirt ist, und unter mehreren herrlichen Werken von Fr. Herold angekauft und in's Programm gesetzt wurde, urtheilt Dr. Hanslid in der „Presse“ wie folgt:

„Am D. v. Br. Composition des Hebbel'schen Gedichts „Requiem“ rühmen wir den gleichmäßig wüthigen sinnigen Ausdruck, der hauptsächlich durch einige Begleitungsfiguren etwas alterirt erscheint. Der Wechsel zwischen Soprano-Solo und Chor ist mit eben so großer Einsicht behandelt, als das Verhältniß der Steigerung unter den einzelnen Sätzen. Den Inhalt des Gedichts hat der Componist jedenfalls in den größtmöglichen Rahmen gekannt, demnach möchte man aus rein musikalischem Gesichtspunkt erwarten, daß die hier verwendeten großen (Chor- und Orchester-) Mittel eine noch breitere Entfaltung finden würden.“

## Nachrichten.

In einem Concert der Berliner Singakademie wurde kürzlich eine neue 16stimmige Messe von ihrem Director Grelle angeführt. Die Nationalzeitung findet die Wirkung der fast zweifelhafte Dauer ermüdend, doch bezeichnet sie das Werk als ein sehr kunstvolles und im Einzelnen gelungenes. Besonders wird das Gloria gelobt; auch im Ordo und Sanctus sollen sich sehr wirksame Steigerungen befinden. — In der 5. Lieblich'schen Soirée folgte classische Orchestermusik kam eine Sinfonia gioiosa von H. Dorn, fgl. Capellmeister, zur Aufführung, und gewann sich eine freundliche Aufnahme. Den Grundzug des Werks bildet eine gefällige Popularität, die im ersten Satz nirgends, in den übrigen nur zum Theil in die Sphäre der Mäßigkeit hinabsinkt. Nur das Finale stellt einem lockeren Tanzpotpourri zu ähnlich, als daß man sich damit befremden könnte.

Ebenfalls in Berlin machte ein Claviertrio in G-moll von Fr. Mendel gute Eindrücke und erwiebs sich als Nicht-Zukunftsmusik. Der Pariser Librettobildner E. Scriveri ist gestorben.

Gounod's Oper „Kauf“, ist in Darmstadt angeführt worden, und hat sehr gefallen.

Am 8. Gesellschaftsconcert in Esn wurde eine Symphonie in D-moll von Fr. Lachner mit mäßigem Erfolg gegeben; in demselben

Concert spielte Frau E. Schumann das Clavierconcert ihres Vaters und die Phantasie mit Chor von Beethoven.

In Basel soll diesen Winter vom Gesangverein Bach's Mathäuspasion zum erstenmal angeführt werden.

Unglücksfälle. In Königsberg stürzte der f. Musikdirector Hr. Fäköld bei der Aufführung des „Elias“ am Schluß der Ouvertüre von einem Schloßgange getroffen zusammen, und konnte nicht mehr in's Leben zurückgeführt werden. — In der Nähe von Selmstätt, fand man in einem See die Leiche des Fiacres Dittlieb, bekannt als Herausgeber des „Regens für kirchliche Lentum.“

In Viena ist das Concertwesen seit Ernennung des Herrn E. Raumann im Aufstehen. In den Concertprogrammen findet man Alles: Gaid, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Gade. Auch die neueste Zeit ist durch Meyerbeer und Liszt würdig (?) vertreten.

Im 16. Gewandhausconcert in Leipzig wurde die Ouvertüre zu Taubert's Macbeth nebst einem Chor aus derselben Oper, dann Beethoven's Es-Contcert, und Schubert's C-dur Symphonie und „Nachthelle“ gegeben.

Beethoven's „Sollislieder“ für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung von Violine, Violoncell und Clavier erscheinen zum ersten Mal vollständig von Herrn Espagne herausgegeben im Bureau de Musique von Peters. Der Herausgeber wird hierbei von den Herren C. Zahn und A. Schindler unterstützt. Das erste Heft soll schon erscheinen sein.

Die königlich belgische Akademie der Wissenschaften und schönen Künste beabsichtigt neben den wichtigsten Compositionen der niederländischen Schule aus dem 15. und 16. Jahrhundert auch die sämtlichen musikalisch-theoretischen Schriften von Tinctoris in der lateinischen Originalsprache mit einer französischen Uebersetzung von Fr. Félicis herauszugeben. Es bestehen diese Schriften aus elf Abhandlungen, nämlich:

- 1) Expositio manus, 2) Liber de natura et proprietate tonorum 1476 geschrieben, 3) Tractatus de notis et pausis, 4) Tractatus de regulari valore pausarum, 5) Liber imperfectionum notarum, 6) Tractatus alterationum, 7) Scriptum super punctis musicalibus, 8) Liber de arte contrapuncti (1477 geschrieben), 9) Proportionalis musices, 10) Definitorium musices und 11) Complexus effectuum musice. Von diesen Schriften ist bisher nur das Definitorium musices gedruckt worden; es wurde 1474 gedruckt und wird als das älteste Druckwerk musikalischen Inhalts angenommen. Von den übrigen Schriften wird die Abhandlung über den Contrapunct besonders geeignet sein, eine historische Bedeutung in Anspruch zu nehmen, da sie eine oft gefälschte Fälschung, welche zwischen den ältesten Theoretikern herrscht, aufhellen wird.

Von Fr. Fäköld, dem bekannten Operncomponisten, ist ein musikalisches Buch erschienen „Souvenirs et Portraits.“

## Concert - Ankündigungen.

Am 2. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Fräulein Marie Wössner.

Am 3. März Mittags halb 1 Uhr im l. Hofoperntheater: 4. Philharmonisches Concert unter der Leitung des Herrn Capellmeister Dessjoff (Gade, Ouvertüre: Nachklänge von D'Alfani — Spohr, Largohetto aus der 3. Symphonie — Stradella, Kirken-Acte (Herr Ander) — Wagner, Eine Faust-Ouvertüre — Beethoven, Symphonie pastorale op. 68.)

Am 3. März Nachmittags halb 5 Uhr im Saale des Herrn Ehrhard: Concert-Production der Herren Hoffmann, Lürk, Steinert und Moser.

Am 4. Mittags halb 1 Uhr im l. Rebutenhsaal: 4. Concert des Herrn Concert Directors Josef Joachim. (Joachim, Concert op. 11. — Bach, Präludium und Fuge — Mendelssohn, Concert op. 64.)

Am 5. März Mittags halb 1 Uhr im Rebutenhsaal: Concert des Componisten Herrn Albert Steiglmüller.

Am 7. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Streicher und Sohn: 1. Abonnements-Soirée der Pianistin Fräulein Albertine Badrobitel.

Am 9. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Opernsängers Herrn Dr. Gustav Günz.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Hofgasse Nr. 863. — Ausgaben: Rohmact Nr. 1147. Russ- und Ostasienhandlung: **Wesely & Wasing**, vormals **S. W. Müller's** Litze, Brunnengasse: Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (12 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (6 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postbefreiung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Russliten- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ludwig von Beethoven's Leben und Schaffen, von **Adolf Bernhard Marx.** (Fortsetzung.) — Steckenpfeile. — Pariser Briefe. I. — Locales. — Correspondenzen aus Breslau und Hamburg. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen.

Von **Adolf Bernhard Marx.**

II Bände. Berlin 1859.

(Fortsetzung.)

Bei sorgfältiger Lectüre des Werks fällt uns das Verhältniß desselben zu den gedruckten Quellen und Hilfsmitteln auf. Denn erstens citirt Marx fast nur diejenigen, die auch Lenz namhaft macht; was hinzugekommen ist, das sind hauptsächlich die Werke von Lenz, Dufschiff und A. B. Marx — und zwar müssen wir gestehen, daß er die Veranlassungen, auf letztere hinzuweisen, mit seltsamem Geschick zu finden und herbeizuführen weiß, — und zweitens, wo der russische Schriftsteller irrt, da irrt der Berliner Professor gewöhnlich mit ihm. Da es nun unmöglich ist, daß ein Mann, der seit dreißig Jahren den Titel eines außerordentlichen Professors an einer großen deutschen Universität führt, sich die Arbeiten eines russischen Schriftstellers so ohne weiteres, ohne es ausdrücklich zu bekennen, aneignen sollte, so müssen wir wohl annehmen, daß diese Aehnlichkeiten bloß zufällig sind. Dieser Zufall kehrt indes so oft wieder, daß wir im Allgemeinen sagen können: was Lenz von der Geschichte Beethovens und seiner Werke weiß, das weiß auch Marx, was jener nicht weiß, das weiß auch dieser nicht. Nur führt Marx gelegentlich Stellen aus Schindler, Wegeler und Ries der Länge nach an, auf die Lenz bloß verweist. Wir wollen die Uebereinstimmung zwischen beiden Schriftstellern an einigen Beispielen nachweisen.

Der erste Satz der Biographie lautet:

Ludwig van Beethoven ward seinem Vater Johann, einem Sängler in der Capelle des zu Bonn hofhaltenden Kurfürsten Max Franz, Erzbischoffs von Cöln, am 17. December 1770 geboren (Marx I. 4.) Beethoven war vierzehn Jahre alt, als dieser Kurfürst nach Bonn kam. Max Franz ist mit Max Friedrich verwechsellet, ein sonderbarer Irrthum, denn bei Wegeler findet sich der Name voll ausgeschrieben. Aber es kann doch wohl ein Druckfehler oder ein lapsus penae bei Marx sein; wir wollen es gern glauben, wenn wir nur nicht, unglücklicher Weise, auf Seite 12 läsen, daß der Erzbischof „beiläufig ein Bruder Josephs II.“ den Protestanten Neefe vom Theater hinweg zum Organisten an seiner Capelle berufen habe. Diese Berufung geschah vier Jahre früher, the „der Bruder Josephs II.“ in jenem Theil Deutschlands irgend eine Vererbung ergehen lassen konnte. Lenz verwechselt die beiden Kurfürsten genau in derselben Weise.

Lenz und Marx (S. 7) erzählen Beide das alte längst beseitigte Hörtöhrchen von dem Kinde Beethoven und der Spinne. Der erstere fand es in der „Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung“, und hatte wohl keine Hilfsmittel zur Hand, sie zu berichtigen. Hätte Marx sich aus der Bibliothek Dissonow's „Archäologie“ kommen lassen, die er als seine

Quelle anführt, so würde er gefunden haben, daß nicht Beethoven, sondern der französische Violonist Vertchaume der Held der Anekdote ist; und von diesem wird sie auch in Schillings Encyclopädie erzählt, wenige Seiten nach Marx eigenem Artikel über Beethoven.

Daß Lenz für Beethovens Aufenthalt in Berlin ein falsches Datum angibt, ist nicht zu verwundern, wohl aber, daß Marx, ein Berliner, ihm darin folgt. Auch daß Lenz nichts von Beethovens Anstellung in der kurfürstlichen Capelle zu Bonn weiß, kann nicht auffallen; wie aber Marx dies übersehen haben sollte, wenn er nur irgend welche Untersuchungen über die Jugendperiode des Meisters angestellt hätte, das vermögen wir in der That nicht zu begreifen.

Schindler hat für gewisse Briefe, die Beethoven lange vor der Zeit seines persönlichen Verkehrs mit ihm geschrieben, ein vermutungsweise unrichtiges Datum angegeben. Wir meinen die Billets an Julie Guicciardi. Er setzt sie in das Jahr 1806 und Lenz und Marx folgen ihm darin; beide führen Beethovens Worte an, daß die Dame den Grafen Gallenberg vor dessen Abreise nach Italien geheiratet habe, und beide übersehen gleicher Weise, was in der Leipziger Allgem. Musik-Zeitung berichtet wird, daß vor Juni 1806 in Neapel zu Ehren Joseph Bonaparte's eine große musikalische Aufführung stattfand, an deren Spitze Graf Gallenberg stand. Hieraus geht doch wohl deutlich genug hervor, daß Beethoven im Juli jenes Jahres die Dame nicht mit den Worten anreden konnte: „Mein Engel, mein Alles, mein Ich!“

Marx und Lenz erzählen beide folgende Anekdote: Haydn sprach sich gegen Beethoven über dessen jüngst erschienenen Septuor rühmend aus; da rief der junge Mann, „halb artig, halb spöttlich“, ach, es ist noch lange keine Schöpfung! — worauf Haydn erwiderte: „Die hätten Sie auch nicht schreiben können, denn Sie sind ein Atheist“. Also Beethoven, damals ein Mann von dreißig Jahren und der doch wohl seinen gefunden Menschenverstand besaß, sollte zwischen einem Worte, das der Kammermusik angehört, und einem der größten Dichtarten einen Vergleich auch nur anzudeuten gewagt haben und zwar im Gepräch mit dem Componisten selbst! Seltsam, daß Marx nicht empfand, wie abgeschmackt dies ist; und nicht weniger seltsam, daß im Verlauf seiner Untersuchungen ihm nicht bekannt wurde, in welcher Weise Alois Fuchs in Wien diese Erzählung berichtigt hatte.

Denn so verhält es sich: Das Ballet „Prometheus“, in welchem das Fortschreiten des Menschen vom rohen Naturzustande zu der höchsten Cultur und Verfeinerung geschildert ist, und die Schöpfung wurden beide im Verlauf weniger Wochen zum ersten Mal aufgeführt. Die Verwandtschaft des Inhalts ist klar, und die Bemerkung des jungen Mannes: „Ach, lieber Papa, es ist noch lange keine Schöpfung!“ klingt da ganz natürlich. „Nein“, sagte Haydn, „es ist allerdings

keine Schöpfung, noch wird, glaube ich, der Verfasser dies je erreichen“.

In der Chronologie der Beethoven'schen Werke stimmt Marx im Allgemeinen mit Lenz überein, besonders wenn dieser das Unrichtige gibt; und wenn er von ihm abweicht, hat er wenigstens eben so oft Unrecht als Recht. Wer beide Bücher zur Hand hat kann sich von der Wahrheit dieser Bemerkung leicht überzeugen.

Doch wir können bei diesem Punkt nicht länger verweilen. Was Marx aus den Conversationsbüchern mittheilt, wird nicht immer genau nach dem Original gegeben, wenn auch der Sinn derselbe bleibt. Z. B. Bd. I S. 341, wo er von der ersten Ouvertüre zur Leonore (op. 128) spricht, jagt Marx: sie gewährt uns im Spiegelbild vergangenen Glücks das Anschauen des Glücks, das Leonoren lohnen und Florestan aus seinem Leid herstellen wird. Ja, Beethoven selbst ist theoretisch Anhänger dieser Ansicht. In seinen Conversationsheften lesen wir Folgendes:

„Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen Anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch in Egmont. Wenn sie nun (so) recht glücklich sind, (so) kommt mit (auf) einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt (über ihrem Haupte) den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trost tritt an die Stelle (der Reue) und verwegen sehen sie dem Gesichte, (und sie sehen verwegen dem Gesichte,) ja dem Tod in's Aug.“

Die eingeklammerten Worte zeigen die Abweichungen vom Original, sie sind leicht, aber haben doch, wie man bald sehen wird, ihre Bedeutung.

Bd. II. S. 214 sagt Marx in einer Anmerkung: „In einem Conversationshefte bemerkt Schindler: Ich bin sehr gespannt auf die Charakterisirung (der Sätze) im B-dur Trio . . . Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit (Glück und Zufriedenheit). Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission — Beethoven'scher) ist darin. (Muth heißen — Eigensinn (Beethoven'scher) ist darin, mit Permission.“)

Auf Seite 217 desselben Bandes wird etwas aus einer Unterredung zwischen Beethoven und seinem Freunde Peters mitgetheilt und zwar unter dem Datum 1819. Das Conversationsheft, aus welchem dies genommen ist, hat Beethoven mit eigener Hand datirt: „März und April 1820.“

Aber genug für unsern Zweck! Wir wollten nämlich nur beweisen, daß Marx nichts von den Conversationsbüchern aus eigener Anschauung kennt, obgleich er sie immer in solcher Weise ansieht, daß der Leser glauben muß, er habe die Auszüge selbst gemacht. Nun ist aber erstens alles, was er mittheilt, schon in der zweiten Ausgabe von Schindler's „Biographie“ enthalten; zweitens finden sich alle Abweichungen vom Original Wort für Wort in Schindler's Auszügen, und drittens ward der erste jener drei oben angeführten Sätze, in welchem, nach Marx Meinung, Beethoven seine Anschauungen ausgesprochen hätte, von Schindler selbst, für seinen Lehrer, niedergeschrieben!

Aber, wenn auch eine Biographie uns nichts neues über ihren Helden mittheilt, so kann sie dennoch ansiehend und werthvoll werden, wenn der Verfasser die vorhandenen Hilfsmittel sorgfältig sammelt und verarbeitet und die Thatfachen in charakteristischer, fesselnder, lebendiger Erzählung darzustellen weiß. Aber ein solches Werk hat Marx in seinem „Beethoven“ nicht geliefert. Es ist weder das eine noch das andere — weder eine Biographie, noch eine kritische Unternehmung der Werke des Meisters. Es ist etwas von beiden, — ein Versuch, beides zu vereinigen, und zwar ein sehr unglücklicher Versuch. Biographie und Kritik sind so wunderbarlich durch einander gemischt und gemengt, Anekdoten aus verschiedenen Perioden so sinnlos zusammengestellt, die Chronologie so son-

derbarg ogewirtet, — daß man eine weit vollkommene Vorstellung von Beethoven empfängt, wenn man sich an Marx Quellen und Hilfsmittel, als wenn man sich an seine Verarbeitung derselben hält; und was die Werke betrifft, über die es uns an Belehrung mangelt, die wir keine Gelegenheit haben zu hören, die nicht schon ein ganzes Menschenalter hindurch Gegenstände kritischer und ästhetischer Verhandlungen waren — über diese hat er wenig oder nichts zu sagen.

Hier ein paar Beispiele von der äußersten Nachlässigkeit, mit welcher Marx seine Autoritäten citirt.

Bd. I S. 13 finden wir die wohlbekannte Anekdote, daß Beethoven dem Abt Sterkel mehre Variationen über Righini's Vieni Amore aus dem Gedächtniß vorspielte und andere dazu improvisirte. Wegeler ist die eigentliche Autorität für diese fact, deren Pointe darin besteht, daß die gedruckten Variationen eine Composition Beethoven's waren. Marx legt sie hier und anderswo in seinem Buch Sterkel bei.

S. 31 spricht er davon, wie von Swieten so großen Genuß daran hatte, Beethoven's Bach'sche Fugen spielen zu hören, und wie den letztern die Aufforderungen zum Spielen oft ermüdeten; dann heißt es: „Er tam dann (erzählt Ries, der 1800 Beethoven's Schüler ward) düster und verstimmt zu mir zurück u. s. w.“ — Zu mir, Ries — damals ein Jüngling von 16 Jahren, und Beethoven schon der Composition, für dessen Werke ein halb Duzend Verleger bereit waren, jeden Preis zu geben, den er bestimmen wollte! Ries berichtet nichts dergleichen, sondern Wegeler, aber aus einer um fünf Jahre früheren Periode; und überdies bringt er es durchaus nicht mit von Swieten's wöchentlichen Musikabenden in Beziehung; er erzählt vielmehr, Beethoven sei mißmuthig geworden, wenn man in ihn drang, in größeren Gesellschaften zu spielen.

S. 33. Beethoven ist nun fünfundschwanzig Jahre alt; „von Krantheit scheint damals noch nicht die Rede zu sein.“ — Wegeler berichtet gerade das Entgegengesetzte.

S. 38. Das Concert für Pianoforte und Orchester, opus 15, „wahrscheinlich 1800 geschrieben, da Beethoven es am 5. Januar 1801 dem Musikhändler Hoffmeister zum Verlaug anbietet“. Er erzählt uns Wegeler, daß Beethoven das Finale unter heftiger Kritik niederschrieb. Wie konnte er aber nur übersehen, was in der folgenden Zeile gesagt ist: „Ich half durch kleine Mittel so viel ich konnte,“ und dies nicht mit Wegeler's Bericht in Verbindung bringen, daß er selbst Wien „in der Mitte des Jahres 1796“ verließ? Dadurch wird das Datum nothwendig vier oder fünf Jahre früher hinaangerückt als es Marx „wahrscheinlich“ dünkt. Eben so unglücklich ist er in seiner Lectüre der Briefe an Hoffmeister; denn das am 5. Januar 1801 angebotene Concert war nicht dieses, sondern das in B. op. 19.

S. 186. Die Sonate op. 22 „aus dem Jahr 1802“. Will Marx noch einmal zu, den Briefen an Hoffmeister zurückzuehren, so wird er finden, daß diese Sonate ihm zugleich mit dem Concert angeboten wurde.

S. 341. „Schindler, der aber erst 1808 mit Beethoven bekannt ward und erst 1813 mit ihm in nähere Verbindung trat“. Vergleiche Schindler 2. Ausg. S. 76, wo er erzählt, daß er zuerst 1814 mit Beethoven persönlich bekannt wurde. 1808 war Schindler ein dreizehnjähriger Gymnasiast.

Bd. II S. 36. „Das Finale (der Sonate op. 57) war, wie uns Ries erzählt, in einer Sturmnacht empfangen worden.“ — Und über diesen Text ergreift sich Marx in längeren Erörterungen. Ries erzählt nichts dergleichen\*).

\*) Marx scheint in der Stelle bei Ries S. 99, welche er übrigens in S. 163 abdrucken läßt: „nun hört er wenigstens eine Stunde lang“ — (nämlich auf dem Clavier) — es für er gelesen zu haben.

§. 172. „Noch einmal, erzählt Schindler, sein Weib (Goethe und Beethoven) in Wien zusammengetroffen.“ Für Schindler ist Venz zu lesen.

§. 191. „Die philharmonische Gesellschaft in London verehrte ihm einen prächtigen Flügel von Bradwood.“ Schindler nennt ausdrücklich Ferd. Ries, Fr. Cramer und Sir George Smart als die Geber.

Noch eine und zwar eine eigenhändige Probe von der Methode, nach welcher Marx seine Autoritäten citirt. S. 329 wird ein Auszug aus einem Brief an Schott's in Mainz mitgetheilt, der über Beethoven's letzte Stunden berichtet und mit der Unterschrift A. Schindler in der Cäcilia veröffentlicht wurde. Bei Marx heißt es nun: „Als ich am Morgen des 24. März (erzählt Anselm Hüttenbrenner, ein Musikkund und Componist aus Gräy, der herbeigeilt war, Beethoven noch einmal zu sehen) u. s. w.“ — Anselm Hüttenbrenner!

Ueberspät bemerkt man das ganze Buch hindurch ein gewisses unsißeres Schwanken in Bezug auf die Namen der Musiker, mit denen Beethoven in Verührung kam. Man möchte fragen: hatte Marx kein biographisches Dictionaire zu Hauße? nicht einmal ein Exemplar von Schilling's Encyclopädie, für welche er doch so manche Biographien schrieb, und „zwar alle die A. B. M. unterzeichneten Artikel?“ Zuweisen jedoch lauten die Angaben weniger schwankeud. Z. B. in der schon erwähnten Anekdote (I, S. 13) läßt Marx die beiden Romberg's und Franz Ries „den fünfzehnjährigen Vierzehnen“ dem Abt Sterzel vorstellen; das war 1785 oder 86. Um jene Zeit (siehe Schilling) war Andreas Romberg 18, Bernhard 15 Jahre alt, und überdies kamen sie nicht vor 1790 nach Bonn, als Beethoven bald zwanzig zählte. Um 1793—94 wird (S. 22) Schenk „der ihm (Beethoven) bekante und geschätzte Componist des Dorfbarbiere“ genannt, — aber diese Oper ward erst einige Jahre später geschrieben. 1815 starb Beethoven's „Freund und Landsmann“, Salomon von Bonn, in Bonn. Möglich, daß Beethoven Salomon gelegentlich in London sah; aber dieser Violinspieler ging schon 1781 nach London, nachdem er mehre Jahre lang Mitglied der Capelle des Prinzen Heinrich in Berlin gewesen.

Dies und ähnliches mag dem Leser vielleicht weniger bedeutend erscheinen; er erkennt darin ein bloßes Versehen. Nun gut! Wenden wir uns zu einer schwierigen Frage von literarischer Bedeutung, und sehen wir, wie Marx sie beleuchtet. Wir meinen Bettina's Briefe an Goethe über Beethoven und des letztern Briefe an sie, deren Richtigkeit stark bezweifelt worden ist. Marx theilt sie mit, (II, 121—125) und wir grüßen lebhaft darnach; denn natürlich erwarteten wir diese schwierige Frage von einem Sachverständiger, der mehr als dreißig Jahre in einer Stadt mit der Verfasserin gelebt hatte, völlig zum Abschluß gebracht zu sehen. Aber nichts der Art. Er läßt sie aus Schindler's Biographie abdrucken nebst dessen Bemerkungen, denen er seine Bestimmung ertheilt. Was die Briefe Beethoven's betrifft, so hat er der Frau von Arnim nicht einmal die Gerechtigkeit widerfahren lassen, sie so zu geben, wie sie von ihr mitgetheilt wurden, er begnügt sich vielmehr, sie nach der englischen Uebersetzung abdrucken zu lassen! Sein Urtheil mag man S. 134 lesen; er vermißt die Briefe, und meint: „hat er (Beethoven) an Bettina geschrieben, so hat sie seine Briefe überdichtet“ u. s. w. In einer Note (S. 132) heißt es: „höchst frauenzimmerlich und höchst unbeethovenisch diese ewigen Wiederholungen: liebe, liebste . . . liebe, liebe . . . liebe, gute . . . bald, bald!“

Was sagt aber Marx zu diesem Anfang eines Briefes an Tieck, „Jeden Tag schwedete mir immer folgender Brief an Sie, Sie, Sie immer vor?“ Oder zu diesen Wiederholungen in einer Reihe von Billets, die ebenfalls aus Töplitz

im Sommer 1812 geschrieben wurden? „Verden Sie wohl, liebe, gute A.“ „Liebe, gute A., seit ich gestern“ u. s. w. „Schenk der Mond, . . . so sehen Sie den kleinsten, kleinsten aller Menschen bei sich“ u. s. w.

Und so werden wir in diesem Punkte durch Marx nicht klüger als wir waren. Es gibt einen Mann, der das entscheidende Wort über die Authenticität dieser Briefe Beethoven's sprechen kann, Herrn Chorley vom Londoner „Ateneum;“ denn er ist es, der sie ursprünglich hergab, um in der englischen Uebersetzung von Schindler's Biographie mitgetheilt zu werden. Zwischenwagen wir es, der Meinung des Herrn Marx so viel Gewicht beizulegen, als sie, nach unserer Ansicht verdient, und halten auch ferner die Briefe für echt, und zwar besonders noch deshalb, weil in der Form, in welcher sie Bettina selbst 1848 mitgetheilt hat, jeder von ihnen in Interpunction, Orthographie, im Gebrauch der großen Buchstaben die Zeichen beethovenischer Eigenthümlichkeit trägt. Und dies hat für uns mehr Gewicht, als die Meinung, die ein Professor Marx ohne weitere Stütze vorbringt.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Die Reform des Gregorianischen Gesanges von Th. Volker'sheim, Pfarrer. Paderborn bei Schöningh.

K. Der Greg. Choral, ein der kath. Kirche eigenthümlicher, in ihr ursprünglicher und einheimischer, seinen Namen von einem seiner frühesten und tüchtigsten Redactoren, dem Papste Gregor, gest. 604, tragender Kirchengesang, erfährt die widersprechendsten Urtheile.

Während die Einen des Lobes und der Aufzählung seiner Vorzüge nicht müde werden, verwerfen ihn die Andern ganz und sprechen ihm sogar das Recht ab, Melodie heißen zu dürfen.

Letzteres Urtheil beruht auf einer höchst mangelhaften Kenntniß des Chorals. In Wahrheit sind unter diesen zahlreichen Kennzeichen wahre Prachtstücke, z. B. die Prästationen, das Pater noster, Lauda Sion, Stabat mater, Dies irae, Exultet jam Angelica, der dritte Theil der Hymnen u. s. w., während andere offenbar von ganz ungehörter Hand verfaßt wurden, und weniger einer religiösen oder künstlerischen Begeisterung, als einem planlosen Zusammenwürfeln der Töne ihre Entfaltung zu verdanken scheinen; obwohl viel auf Rechnung schleudertlicher und fennmüßiger Kopisten, und auf die schon damals grassirende Schändelucht der Sänger zu schreiben sein dürfte. Weishe dafür ist, daß weder die alten, geschriebenen noch die alten an verschiedenen Orten gedruckten Choralbücher ganz übereinstimmen, und namentlich in den melismatischen Figuren abweichen.

Der Verfasser vorliegenden Buches widmet diesem Uebelstande seine Aufmerksamkeit, und sucht mit Scharfsinn und großer Sachkenntniß zu beweisen, daß der kirchliche Gesang einer Verbesserung bedarf, daß diese zulässig ist und in einer annäherungsweise Herstellung des besseren Alten besteht, daß er rhythmisch (nicht im Sinne uneres Taktes, sondern auf dem Sprachaccent beruhend), gesungen werden müsse, und gibt die Mittel an, durch welche alles dieses erreicht werden kann.

Er fügt seine Ansichten auf zahlreiche Citate aus musikalischen Schriften des Mittelalters. Die Anwendung der Diesis (♯) will der Verfasser, im Gegensatz zu den Diatonikern, welche dieselbe ganz verwerfen und Jenen, welche sie bei allen Tönen zulassen, nur bei den Tönen F, G und C gestatten, und stellt hierfür Regeln auf, mit denen wir uns um so mehr einverstanden erklären, als sich deren Anwendung seit langer Zeit festgesetzt hat, und manche Melodie dadurch wirklich laugbarer und wohlklingender wird.

So sehr wir eine Reinigung und Verbesserung des Gregorianischen Chorals für wünschenswerth, ja für notwendig halten, zweifeln wir doch in so lange an einem ginstigen Erfolg, als nicht an geeigneter Stelle dem Choral und der Kirchenmusik überhaupt mehr

Aufmerksamkeit geschenkt wird, als man nicht der leichtem oft sogar lieberlichen Musik die Kirchenthüren verschließt, und edel künstlerischen Bestrebungen keine Hindernisse oder doch keine Gleichgültigkeit entgegenstellt.

Vor Allem müssen Sänger gebildet werden, welche den Choral und den kirchlichen Gesang vorzutragen verstehen. Hört man heutzutage diese Choräle, so begreift man kaum, wie sie auf unsere Vorfahren eine so große Wirkung ausübten, sie zu Thränen rühren, zur religiösen Begeisterung entflammen konnten. Abgesehen davon, daß ihnen größtentheils der Rhythmus nach unseren heutigen Begriffen mangelt, indem sie sich streng an den Saubau des Textes halten, und daher fremdartig klingen müssen, liegt die Hauptursache ihrer Wirkungslosigkeit aber darin, daß damals diese für große Sängerschöre gedachten Choräle nicht, wie jetzt, nur von zwei Sängern, und so ohne aller Empfindung, so schnell und mechanisch herabgesungen, sondern dem Sinne des Textes gemäß mit jenem Ausdruck vorgelesen wurden, der gleich erstens ist von weiblicher Sentimentalität, wie von Kälte und Langweiligkeit.

Man darf daher nicht auf den Choral schieben, was doch die Sänger verschulden.

Schließlich sei obiges Werk nicht nur dem katholischen Chorleitenden und Choral Sänger, sondern auch dem Kunstgeschichtschreiber und Forscher, dem sich eine gründliche Kenntniß der Gregorianischen Gesänge ebenfalls zum dringenden Bedürfnisse macht, als ein sehr brauchbares Handbuch empfohlen.

## Pariser Briefe.

### I.

R. J. Die musikalische Saison hat eigentlich noch nicht angefangen, aber schon zeigen sich am Horizont einzelne Concerte, Vorboden des nahenden Sturmes. Wir benötigen diese kurze Frist um Sie mit dem Terrain hier, in gedrängter Kürze, bekannt zu machen, und folgen darin dem Beispiel der strategischen Autoren, die ja auch, ehe sie über Schlachten berichten, genaue Kunde über das Terrain erheben. Und der Himmel weiß wie viele Virtuosen-Composisten und namentlich „Sänger-Krieger“ uns in dieser Saison bevorstehen!

Nicht minder als Paris sich in der letzten Reihe von Jahren in seiner äußeren Gestalt und seinen gefelligen Beziehungen verändert hat, haben sich auch die musikalischen Zustände modificirt. Das Publicum hat unbestreitbare Fortschritte gemacht. Der Geschmack an guter Musik ist allgemeiner geworden, ja es gehört sogar jetzt zur Mode, zum bon ton, gute Musik zu lieben. Früher mußte man eine Loge aux Italiens haben um zur guten Gesellschaft zu gehören, jetzt im Conservatoire. Sonst hörte man in den Concerten, mit Ausnahme der des Conservatoire, nur ganz oberflächliche Virtuosen-Musik; jetzt ist diese in einem weit bescheidenen Hintergrund getreten und jeder Virtuose spielt in seinem Concert, wenn auch nur des Anstands wegen, wenigstens ein Trio oder eine Sonate von Mozart oder Beethoven. Wir nennen vorzüglich diese beiden Meister, denn es gibt wohl keine Stadt der Welt in welcher man in Beziehung auf erstere instrumentale-Musik so exclusiv wäre als hier. Da die Kammermusik erst seit zehn bis fünfzehn Jahren nicht nur bei dem Publicum, sondern selbst bei den Künstlern allgemeine Aufnahme fand, so beschränkte man sich bis jetzt noch auf Haydn, Mozart, Beethoven. Seit Mendelssohn's Tod fanden auch seine Werke Eingang; jetzt fängt man an einige schätzerne Versuche mit Schumann zu machen. Während auf den hiesigen Bühnen nur ausnahmsweise hie und da ältere Werke gegeben werden, werden in den Concerten nur ausnahmsweise neue Werke zur Aufführung gebracht, und im Allgemeinen läßt sich behaupten daß in Paris die dramatische Musik den lebenden Composisten, die Instrumental-Musik aber (natürlich meinen wir die Orchester- und Kammermusik) nur den Verstorbenen zuge-

wendet ist. Letzteres mag daher kommen, daß die älteste Concert-Institution, die Concerte des Conservatoires darin das Beispiel gibt. Von neueren, und namentlich lebenden Composisten, werden nur äußerst selten Werke dort zugelassen. Zu demselben Geiste verfahren die zahlreichen Quartett-Bereine, so daß uns hier die Möglichkeit, die neueren Erscheinungen in dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik kennen zu lernen, fast zur Unmöglichkeit wird. Es ist dies nicht nur von künstlerischen Standpunkte, sondern auch im Interesse der jüngeren französischen Composisten zu bedauern, unter welchen mehrere recht Verdienstliches in diesem Fache geleistet haben.

An der Spitze der Instrumental-Musik stehen die Concerte des Conservatoire von Habeneck (von deutscher Abkunft, sein Vater war aus Mannheim) gegründet, später von Girard und jetzt von Liliant, einem tüchtigen und feurigen Dirigenten geleitet. Bekanntlich wurden durch Habeneck zuerst die Beethoven'schen Symphonien hier eingeführt und da in höchster Vollendung gegeben. Haydn, Mozart, Beethoven sind die Meister deren Werke am meisten auf dem Programme figuriren; seit einigen Jahren auch Mendelssohn, Bach und Händel ist jetzt sehr wenig.

Seit einigen Jahren besteht nun eine andere Gesellschaft „Société des jeunes artistes du Conservatoire“ die mit den Concerten des Conservatoire rivalisirt; sie ist die einzige hier die in der Weise verfährt wie unsere Vereine in Deutschland, und Altes und Neues, Klassisches und Romantisches, ohne esprit de parti zu Gehör bringt. Das Orchester ist hauptsächlich aus den Schülern des Conservatoire gebildet und obgleich die Execution vieles zu wünschen übrig läßt, findet sie doch großen Anklang, da ihr Repertoir öfters Neues bringt. Hier wurden schon Symphonien von Schumann, Gounod, Gouny, Rosenhain, St. Saens, Ouverturen von Gade, Verlioz, Wagner gegeben.

Unter den „Sociétés de Musique de Chambre“ ist die von Lard und Franoume gegründete die Aelteste. Lard ist wohl der bedeutendste der französischen lebenden Violonisten; er ist Professor am Conservatoire und viele der hiesigen bestbekannt Violinpieler sind aus seiner Schule hervorgegangen wie z. B. Armingaud. In seinen Séances ist Haydn der Günstling des Publicums; ihm reihen sich Mozart und Beethoven an; letzterer aber schon seltener und vorzugsweise in seiner ersten Periode. Mit Ausnahme einiger wenigen Werke Mendelssohn's ist alles Andere gänzlich ausgeschlossen.

Der Quartett-Berein von Armingaud und Jaquard (einer der besten hiesigen Cellisten) hat im Gegenjage zu ersterer Gesellschaft den Namen Mendelssohn obenan auf sein Banner gestellt. Hier wurden zuerst seine Quartette und Trios gegeben; auch hat dieser Verein das Verdienst die Quartette und Trios von Schubert und einige Werke von Schumann dem Publicum bekannt gemacht zu haben.

Die Gesellschaft von Maurin und Heuillard endlich, die ja auch in Deutschland mehrere Kunststreifen machte, beschäftigt sich vorzüglich mit den letzten Quartetten von Beethoven; die Ausführung derselben ist meisterhaft. Dieser Gesellschaft reihen sich noch mehrere andere, weniger bedeutende an. Sie mögen aus der großen Anzahl derselben ersehen wie sehr die Kammermusik hier jetzt im Aufschwung ist, während sonst die Franzosen nur Sinn für dramatische Musik hatten.

Sollen wir in diesem „abregé de statistique“ auch der théâtres lyriques erwähnen? Wir müssen voraussetzen, daß Jhre Leser hinlänglich unsere Theater kennen und dürften vielleicht darüber weglätten! Ist doch unsere große Oper, wie die Pariser behaupten „le premier théâtre du monde.“ Und doch haben hauptsächlich nur Ausländer dafür geschrieben! Gluck, Spontini, Rossini und Meyerbeer sind die Helden dieses Genres und der einzige Franzose der ihnen beigezählt werden kann ist Halévy. (Aber hat von bedeutenden Werken nur die „Stumme“ und „Ostau“ für die große Oper compont.) Wagner wird nächstens dort seinen Feiern

lichen Einzug mit dem Taunhäuſer halten, und hat ſchon jetzt allerlei reformatoriſche Maßregeln vorbereitet. So hat er ſich, wie man ſagt, die Zuſtimmung der claque verbeten, die böſen Zungen behaupten „parequill“ a une moullure à sa diſpoſition. Die große Oper unterſcheidet ſich theilweiſe von der Opéra comique dadurch, daß an erſterer aus Opem mit Recitativ, an letzterer aber nur ſolche mit geſprochenem Dialog gegeben werden. So nennt man denn auch alle Werke letzterer Art, ſeine ſich auch noch ſo erſten Inhaltes, „Opéra comique;“ die Opera von Cherubini z. B., eines der großartigſten Werke, wird hier unter die comiſchen Opem gezählt und wurde ſeiner Zeit auf dieſer Bühne gegeben.

Die Opéra comique iſt das eigentliche muſikaliſche National-Theater Frankreichs. Für dieſe Bühne haben Gretry, Reſchal, Herold, Boieldieu und Auber ihre reizenden Werke geſchrieben die der franzöſiſchen Muſik in dieſem Genre überall die Suprematie verſchaffen.

Das théâtre lyrique iſt die zweite Opéra comique die unter der Direction des vorigen Directors Carabos mit ſo vielem Glük die Meiſterwerke von Mozart und Weber, die zum Theil hier noch unbekannt waren, einführte. Von jüngeren Componiſten iſt es namentlich Gounod der dort mit ſeinem „Faust“ zuſtante.

Die italieniſche Oper beſchränkt ſich im Allgemeinen darauf dieſigen Werke zu geben die in Italien en vogue ſind; wäre die Direction dieſes Theaters nur einigermaßen unternehmend, ſo würde ſie für jede Saison, wie es ja in Italien ſogar an kleinen Bühnen üblich iſt, ein eigens für ſie componirtes Werk geben. Früher geſah es zuweilen Bellini hat ſeine „Puritani“ und, wenn wir nicht irren Donizetti ſeine „Don Paſquale“ für dieſe Bühne geſchrieben. Jetzt werden die Werke von Verdi, und einige von Roſſini und Donizetti da gegeben, zuweilen auch Don Juan. Außerdem machte „Martha“ von Piſtom über dieſe Bühne ihren Weg auf ſaſt alle franzöſiſchen Provinzial-Bühnen.

Noch bleibt uns übrig der „Bouffes parisiens“ zu erwähnen deren Repertoire ſich in dem Namen — Offenbach zuſammenfaßt. Da ſeine Werke, wie wir hören, auch bis zu Ihnen gebrungen ſind, bedarf es keines weiteren Eingehens in dieſem Genre der hier viele Verehrer ſind.

Wir behalten uns noch vor, Sie auch mit den hervorragenden Perſönlichkeiten unter den franzöſiſchen jüngeren Künſtlern beſannt zu machen und möchten für heute Sie nur noch auf ein Unternehmen aufmerkſam machen, welches, unſeres Erachtens, ihr Intereſſe verdient. Wir meinen die Anſtalt der beiden Deutſchen für Cherubini; Victor Emanuel hat ſich dafür mit 6000 Fr. unterzeichnet. Dem italieniſchen Comité ſchloß ſich hier ein zweites für Frankreich an. Es wäre wünschenswerth daß auch in Deutſchland, wo ja die Werke dieſes großen Meiſters ſo ſehr gewürdigt werden, ſich ebenfalls ein Comité bildete, und zu dieſem Zwecke Concerte und dramatiſche Vorſtellungen veranstaltete, in welchen aus den zahlreichen Compositionen Cherubini's in den verſchiedenſten Gattungen das anſchaulichſte Programm gebildet werden könnte.

Wien ſtelle, wo ſo mehr der geiſtueſte Ort ſein, ſich an die Swiſe zu richten, da Cherubini ſeine Anaſta für die dortige Bühne ſchrieb und ſie ſelbſt dort in Szene ſetzte. Unter den Mitgliedern des hieſigen Comité's ſind auch die beiden Schüler Cherubini's, Auber und Halévy.

Von Auber, der jetzt im neunundſiebzigſten Jahre ſteht (er iſt den 29. Januar 1782 in Caen geboren) wurde vor wenig Tagen eine neue Oper „La Circeſienne“ aufgeführt. Im Jahre 1812 wurde ſeine erſte Oper „Le ſejour militaire“ gegeben; die Circeſienne iſt ſein einundvierzigſtes Werk. Wir behalten uns vor, Ihnen darüber, ſo wie über die bis jetzt ſtatgefundenen Concerte in unſerem nächſten Briefe zu berichten.

## S o c i a l e s .

Rubiniſt's „Rinder der Waide“, im Hoſoperntheater.

S. B. Ueber Rubiniſt's Oper, die biſher dreimal bei gutem Beſuch und mit vielem Beiſall gegeben wurde, berichten wir heute zur einſtweiligen Ergänzung unſerer kurzen Notiz in voriger Nummer, daß man immerhin Urſache hat, ſich des neuen Werkes zu freuen, wenn es auch keineswegs den höchſten Anforderungen geſtügt, und im Ganzen mehr intereſſirt als tief beſchridigt. Eins müſſen wir ſogleich nochmals betonen: es enthält wirkliche Muſik, die, wenn auch nicht durchwegs, doch mehrtheilweis dem gebildeten Sinn zuſagt, und auch bei etwaiger Beſeitigung der dramatiſchen Hebel noch immer als ſolche ſich geltend machen würde. Sie enthält zwar nicht jene „unendliche Melodie“, von welcher Wagner ſabelt, aber doch ſo viel Melodie, daß der Charakter der Tonkunſt nicht verſtunken wird. Könnte die vorhandene Melodie auch mitunter edler, gehaltvoller, durchgeſtigter ſein, ſo iſt ſie wenigſtens nicht ſo ſach und gemein wie die Verdi's, auch nicht ſo aufprüdend und innerlich nichtig wie die Meyerbeer's in ſeinen letzten Produkten. Wo die Maſſenwirkungen mehr lärmend als intenſiv muſikaliſch ſind, da ſann man, wenn auch nicht loben, doch entſchuldigen, und ein Theil der Schuld auf das Sujet und die darin gehäuften Conſiſte und Volkſzenen wälzen, z. B. im Finale des 3. Actes. Dagegen muß geradezu hervorgehoben werden, daß jene Maſſenwirkungen nicht mit Blech überladen ſind, ſondern hauptſächlich im Chor liegen, daher nicht ſo beleidigend wirken wie z. B. die in den neuitalieniſchen und ſelbſt in Wagner'schen Opem, wo man das Blech oft gar nicht los wird. Was der Oper hauptſächlich fehlt, ſind Ruhepunkte, wo Ohr und Gemüth aus der durch den dramatiſchen Vorgang hervorgerufenen zum Theil fürchterlichen Anſpannung und Aufregung erlöſt, und in lyriſcher Vertiefung Troſt und Erholung finden. Solche Momente ſehlen entweder im Vebretto, oder wo ſie vorhanden, hat ſie der Componiſt nicht mit jener Vorliebe, oder nicht mit jenem Talent, kurz nicht mit entſprechender Wirkung behandelt. Die Partie der Maria iſt inſofern verfehlt, als ihr in muſikaliſcher Hinſicht die Reinheit des Gefühls mangelt, die der leidenschaftlichen Natur der Zigeunerin Isbrana gegenüber zur Darſtellung kommen mußte, und zwar ſchon um des bloßen Gegenſatzes willen, auch abgesehen von der höhern äſthetiſchen Forderung, daß die Kunſt das wahrhaft Reine und Ideale zum Gegenſand haben, und das Böſe, der leidenschaftlichen Sinnlichkeit Entproffene nur als Gegenſatz benötigen ſollte. Sieht man nun die Charaktere der Oper durch, ſo ſtellt ſich außer der unbedeutenden Partie des alten Vater Conrad nicht eine einzige Perſönlichkeit als Träger der ſittlichen Idee heraus. Und dieſer Fehler liegt im Textbuch und mußte auf die Muſik um ſo nachtheiliger zurückwirken, je mehr der Componiſt beſißen war zu charakteriſiren.

Dieſe Tochter des deutſchen Wirths Maria, welche zu dem jungen Grafen eine ſchon dem Texte nach nicht ganz reine Zuneigung im Herzen trägt, ſie aber dennoch aus Ehrſam von ihrem Vater bereden läßt, den heißen und wilden Köſſirten Wanka zu heiraten, einige Minuten nach der Trauung aber ſchon im tete à tete mit dem Grafen betroffen wird, iſt wenigſtens nicht geeignet, die Würde und Reinheit weiblichen Bewußtſeins in ſich zu ſegen. Isbrana aber, die Zigeunerin, welche bald aus Liebe in den Tod zu gehen gewillt iſt, bald aus Rache den Geliebten verräth, erweckt zwar durch die Wärme ihres Geſühles unſere Theilnahme, ſchreit uns aber ebenſo ſehr durch die wilde zügelloſe Leidenschaftlichkeit zurück, und iſt ſicherlich auch nicht geeignet zu jenen gewiſſen „Ruhepunkten“ Veranlaſſung zu geben. Die männlichen Charaktere bieten ebenfalls wenig Veranlaſſung für den Muſiker zur Schilderung inneren Gemüthslebens. Wanka iſt ganz und gar den wohnmännlichen Trieben und Leidenschaften überantwortet, ſchredt bald der Ehen, bald der Andern Liebe und Treue, — und der Graf läßt uns wenigſtens ſtark im Zweifel, ob er erntlich ſich Marie „zum Weib erwählt“ habe. So iſt denn die ganze Oper eine Reihe von Schilderungen heftiger oder unreiner Leidenschaften, und nicht ein

einiger Charakter gibt uns Ersatz für den Anblick aller Verirrungen und Verwirrungen, die daraus entstehen.

Möglich daß der von dem Librettisten, Herrn Mosenthal, anders geführte Schluß der Oper, wegen dessen eigenthümlicher Veränderung er seinen Namen von dem Werk zurückgezogen hat, die dramatische Verfassung in besserer Weise bewerkstelligt, in der Oper aber kann nicht wie im Drama der Schluß Alles rechtfertigen, die Natur der Musik verlangt eine Einschränkung des in der Tragödie Erlaubten, und jede Außerachtlassung dieser Beschränkung rächt sich in der musikalischen Wirkung des Ganzen.

Es ist freilich noch die Frage, ob Rubinstein, auch wenn der Dichter ihm mehr Gelegenheit geboten hätte tiefere innerlichere Saiten anzuschlagen, dieselbe benützt haben würde. Denn seine eigene Natur scheint noch jener inneren Sammlung und Festigung zu entbehren, deren Ausdruck in Tönen wir eben in seiner Oper vermissen. Wenigstens hätte er im andern Falle in den factisch gebotenen Momenten der Oper sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, zu zeigen, daß er auch Töne für tiefere reinere Empfindungen hat; — und hätte es selbst aus Kosten der strengen Charakteristik geschehen müssen, der Musiker mußte hier obliegen. Die Szenen der Maria im ersten und zweiten Akt lassen uns aus diesen Gründen kalt und erscheinen musikalisch vernachlässigt, sowohl in rein melodischer Hinsicht, als auch in der ganzen Faltung und Behandlung. Die großartigen Constitute und dramatischen Höhepunkte namentlich im zweiten Akt, denen wir unsere volle Bewunderung zollen, können uns für den Abgang jenes einen Erfordernisses nicht ganz entschädigen, ja wir würden mit Vergnügen einen oder den andern dieser wahrhaft ergreifenden, auch musikalisch interessanten Momente opfern, wenn wir dafür einige ruhiger gehaltenen, innere Größe zum Ausdruck bringende Szenen oder Nummern gewinnen würden.

Alle weitere Analyse und Nachweisung überlassen wir einem Referat, welches nach dem baldigen Erscheinen des Clavierauszuges (Wien, bei Spina) folgen soll, und wenden uns nun zur Aufzählung des jedenfalls sehr beachtenswerthen Wertes.

Die Hauptpartie der Zigeunerin Isbrana ist, wie wir schon in der vorigen Nummer mittheilten, in den Händen der Frau Esilla g. Um nicht als voreingenommener Gegner dieser Sängerin zu erscheinen, bestätigen wir gerne, daß diese Dame, der eine colossale Stimme zu Gebote steht, und eine Darstellungs-gabe, von welcher der zehnte Theil mancher schmerzlichen und hölzernen Opernsänger ein ganz bedeutender Zuwachs von Tüchtigkeit wäre, für die Isbrana wie geschaffen ist. Ebenso wenig wollen wir in Abrede stellen, daß Frau Esilla g. Manches mit hinreichendem, auch musikalisch richtigem Ausdruck singt. Allein ihre beiden Hauptfehler, die häufigen gepreßten Töne der tiefen Stimmlage und das übertriebene Schreien und Tremoliren in der Höhe, entripungen aus der Reizung zur Uebertriebung des dramatischen Ausdrucks, und wir halten es deshalb für ein Unglück für die Kunst, daß Fr. Esilla g. zu ihrem schauspielerischen Talent noch eine schöne starke Stimme von der Natur erhalten hat. Sie wäre gewiß eine eminenteste Schauspielerin geworden, während wir sie als Sängerin nicht mit vollem Belagen hören können. Das Lob, welches wir ihrer Darstellung und der außerordentlichen Dinge abgeben wollen, mit welcher sie jede Rolle, die sie einmal übernimmt, durchführt, wird zum Tadel, wenn wir den musikalischen Maßstab anlegen, der doch hier der vorwiegende ist und bleiben muß.

Wie anders sieht neben dieser Sängerin Herr Ander da! Nicht um ein Haar weniger „Darsteller“, ja vielleicht auch als solcher überlegen, ist er auf der Bühne immer Säng er, und die Partie des Wanza, des wilden Rößlritzen, gestaltet sich in seiner Person zu einer ebenso wahren und lebendigen Erscheinung, wie sein Gesang immer — Gesang ist. Nie wird sein Ton unklar, — auch nicht in der glücklichsten Situation; — nie vergißt er jene Grenze einzuhalten, welche das Charakteristische vom Verzerrten und Hässlichen scheidet. Seine Leistung in dieser Oper hat uns neuerdings die höchste Achtung eingeblößt, und wir möchten nur wünschen, daß man dieses Kleinod unserer Opernbühne durch zweckmäßige Schonung recht lang zu erhalten suche.

— Die Darstellerin der Maria, Fr. Krauß, welche wir immer allen Fleiß anwendet, und in jeder Partie die Eindruck einer denkenden, von einem ernstlichen künstlerischen Willen besetzten Künstlerin macht, ist leider durch die Schule, die sie durchgemacht, und durch ihre jetzige weibliche Bühnenumgebung dahin gekommen, sich ebenfalls eine neue unsichere Gesangsweise, das beständige Tremoliren, das fast consequente Vermeiden jedes ruhigen gehaltenen Tons anzugewöhnen, welche uns nicht nur die Bühne, sondern leider auch den Concertsaal oft verleidet. In Folge davon erhält ihre Maria in den ersten Szenen, wo sie uns wenigstens noch als unschuldiges, wenn auch schon von der Liebe ergriffenes Mädchen erscheint (Conrad, der Vater, sagt: „Ich weiß, dein Herz ist frei von Sünd, du bist mein gutes frommes Kind“), einen Mangel an Haltung, der zwar einerseits durch die Schwäche der Composition mitbedingt ist, andererseits aber diese wieder strenger hervortreten läßt, als notwendig. Mehr einfach, mit gehaltenem Ton, gleichmäßiger gesungen, würden diese Szenen unberechenbar gemainen, die Schwäche der Composition unspürbarer machen. Leider scheint es, als sei diese outrirt Gesangsweise schon dem Fräulein zur Natur geworden, und wir besorgen, daß auch bei dem besten Willen die Gewohnheit Siegerin bleiben wird. — Herrn Walter als Graf ist diese Partie sehr gut gelegen, und wir würden weder an seiner gelanglichen Leistung, noch an der Darstellung einen erheblichen Mangel nachzuweisen. Die übrigen Partien — des Gregor (Herr Wayerhofer), des Conrad (Herr Frabanel) u. s. w. sind entsprechend besetzt und werden sehr gut durchgeführt. Auch die Chöre, welche mitunter sehr wirksam und charakteristisch sind (z. B. die 7. Scene des 2., und die 3. Scene des 3. Actes (Brautlieb)) überhaupt die Ensemble- und Chorstücke des 2. Actes, mitunter freilich auch mehr charakteristisch als schön (6. Scene des 1. Actes), zuweilen wenn eben noch das andere (wie die meisten im 4. Act), werden mit Lebendigkeit ausgeführt, und gestalten sich ebenso materialisch als demot. Herr Dessoff leitet das Ganze mit Ruhe und Energie, und es fallen kaum die geringsten Schwankungen vor, höchstens daß die Tenore im Chor manchmal ermaßen und um eine Schwelbung zu tief singen. — Die Oper dürfte sich am Repertoir erhalten, und nach mancher Seite hin, ungeachtet ihrer Mängel, ein wirksames Reagens gegen die Wagner'schen Opera werden, die wenn der Neuenberg- und Schwanritterrausch einmal überstanden sein wird, besseren Producten der Neuzeit desto leichteren Eingang verschaffen werden, je weniger sie selbst vom musikalischen Gesichtspunkt befriedigen können.

#### Schubert's „Häuslicher Krieg.“

Es war ein glücklicher Gedanke unserer Direction der Gesellschaft der Musikfreunde und Hrn. Herberd's Fr. Schubert's im Jahre 1819 componirte, einaktige Oper (besser Operette oder Singspiel). Der „häusliche Krieg“ als Concert zur Aufführung zu bringen, und sie hat sich dadurch einen Anspruch an den lebhaftesten Theil des Publicums erworben, ja diese That verdient in der Kunstgeschichte rühmlichst angemerkt zu werden. Freilich kommt diese Aufführung zu spät für die Entwicklung der Oper selbst, denn so reizend die Schubert'sche Musik zu Castelli's ziemlich läppischem Text ist, sie wird die Bahnen, die die moderne Oper eingeschlagen, nicht mehr durchkreuzen. Vor 42 Jahren aufgeführt, konnte Schubert dadurch veranlaßt werden noch mehrere und bedeutendere Werke dieser Art zu schaffen, durch welche möglicherweise der ganzen dramatischen Musik eine bessere Richtung gegeben worden wäre. — Doch was helfen uns alle unruhigbaren Klagen, freuen wir uns lieber über das uns endlich gebotene Werk, das sich sofort alle Herzen erobert hat!

Das Castelli'sche Libretto ist ganz in dem hypneroiden kindlichen Styl der alten Singspiele, namentlich der Wiener Schule verfaßt, und würde heutzutage keinen Componisten aufschkeln eine Musik dazu zu setzen. Schubert konnte das noch, und was für reizende Musik hat er dazu geleist!

Das Textbuch spielt in Herberd's Burg, wo der Graf

und seine Ritter eben von eigen Zug in's gelobte Land zurück  
 kehren sollen, Sehnsucht nach ihren Frauen im Herzen. Diese,  
 der ewigen Kriegsfahrten ihrer Ehegenahmte überdüßig, verabreden  
 einen Plan sie fortan festzuhalten, und beschließen um ihren Zweck  
 sicher zu erreichen, die Ritter kalt und zurückhaltend zu empfangen.  
 Der Plan wird aber verrathen, die Eingiehenden stellen sich ebenfalls  
 kalt und beschließen ein Gegenmander. Sie geben vor, in kurzer  
 Zeit wieder in's Feld ziehen, bis dahin oder nicht mit ihren Frauen  
 verkehren zu wollen. Die Liebe, die sich bei zufälligem Zusammen-  
 treffen unter vier Augen nicht zurückhalten läßt, macht aber den Plan  
 scheitern, und eine Zufälligkeit dem Spiel ein Ende: die Ritter blei-  
 ben, veröhnen sich mit ihren Ehehälften, und das Ganze beschließt  
 die Moral:

„Suchet keine stärkere Waffen  
 Frauen, euch zum Gesteht;  
 Eure angebornen Stügen  
 Immer, Lieb' und Zärtlichkeit.“

Der Leser kann sich aus diesem kurzen Auszug sein Urtheil  
 selbst bilden, und wenn wir citiren, was der Graf beim ersten Anblick  
 der Gräfin singt:

„Bei Karl dem Dicken! sie ist hübsch kund,  
 Noch immer kästlich ist ihr Mund!“

oder spät r bei Erzählung seiner Geldentlagen:

„Ich habe hundert Türlen erschlagen  
 Für Dich!“

so wird auch über die Ausdrucksweise des Librettisten kein Streit  
 möglich sein. — Und doch hat Schubert ganz köstliche Musik  
 dazu gesetzt, Musik, die uns die Kränklichkeit des Textes völlig ver-  
 gessen läßt, ja uns ans der Prosa dieses ebenso unwahren als lächer-  
 lichen Ritterthums in die Sphäre ewiger Poesie und Schönheit  
 erhebt! So kann es kaum Meinendes geben als die Romane der He-  
 lenne mit alternirender Clarinette in F-moll (2. Scene), oder den  
 Marsch und Chor der Ritter in H-moll (6. Scene), oder das cano-  
 nische Duo des Grafen und der Gräfin (in der 7. Scene), oder die  
 in merkwürdigen Sprünge von oben nach unten und umgekehrt sich  
 ergebende Ariette des Grafen, die dann von der Gräfin wiederholt  
 wird (13. Scene), oder endlich den Chor: „Sie sind beschämt“ im  
 Finale (16. Scene).

Strenge Anforderungen an feinste Charakteristik, wie sie  
 in Mozart's komischen Opern niedergelegt ist, darf man freilich  
 nicht überall stellen. Manches ist in der That mehr schön als charak-  
 teristisch, so z. B. Beispiel der Chor der Ritterfrauen: „Wir weinen und  
 klagen“ (4. Scene), der zwar in F-moll, aber in einem raschen  
 Tempo gefertigt, oder jener eben derselben: „Ist's möglich? — ich  
 staune“ (7. Scene), wo man von „Verstärkung“ der Frauen in der  
 Musik nichts hört. — Als ein merkwürdiges Zeichen der Unschärfe  
 Schubert's, sowie der noch nicht vorgekommenen Feile am  
 Ganzen ist der Umstand zu betrachten, daß der Page Udolin, wel-  
 cher gleich anfangs als in einer Liebeshist mit Isabella befindlich  
 dargestellt wird, und zuletzt vom Grafen ihre Hand erhält, in der  
 ersten Scene als Tenor, später aber und bis zu Ende als Sopran-  
 partie behandelt ist.

Eine Duvette scheint Schubert zu diesem Singpiel  
 nicht geschrieben zu haben, da man für gut fand, die zu „des Teuf-  
 els Lustschloß“ vorzuhängen, die aber weder als Musikstück bedeu-  
 tend ist, noch zu dem Folgenden passend erscheint.

Die Aufführung dieser interessanten 12 Jahre alten Novität  
 war im Ganzen eine vorzügliche. Orchester und Chor (Zugverein)  
 ließen nichts, die Solosänger nur in Betreff der kleinsten Partien  
 zu wünschen übrig. Die Hauptpartien waren in den Händen der Da-  
 men Hofmann, Hofopernsängerin, und D. Hauser, dann der Her-  
 ren Mayerhofer, Hofopernsänger, und Dilschaber, deren trefflich aus-  
 gesprochen. Die Direction des Herrn J. Herbel hielt Alles präci-  
 se im Geleise, und die Tempi waren zumeist sehr gut getroffen. Aus-  
 nahmen davon schienen nur am Schluß der 4. Scene und ein-  
 mal in der 6. vorzukommen, wo das Betmaß offenbar zu schnell

war, und die Sänger kaum mit der Aussprache des Textes zu Stande  
 kommen konnten. — Die Aufnahme von Seite des Publicums war  
 eine zunehmend enthusiastische, und wir dürfen wohl einer gelegent-  
 lichen Wiederholung entgegensehen.

(Den Bericht über die übrigen wichtigeren Concerte der abgelaufenen  
 Woche tragen wir in nächster Nummer nach.)

## Correspondenzen.

Breslau,

(Schluß.)

Anfang Januar.

Gegen Ende des Monats erschien Alexander Dreyschod, der  
 nicht weniger als dreimal im Musiksal der Universität, eben so oft im  
 Theater concertirte und sich auch bei dem ersten Schöpfer'schen Sym-  
 phonieconcerte sehr wesentlich beteiligte. Die eminente Strouwer  
 und unendliche Ausdauer des berühmten Clavierpielers sind allgemein be-  
 kannt und wurden auch von uns nach Gebühr gewürdigt. Doch läßt die  
 Auffassung der klassischen Sonnetts, von denen Hr. Dreyschod 4 neben-  
 bei gesagt, im Verhältnis zu bloßen Virtuositäten, noch immer nicht  
 genug hieß, nach unserm Dafürhalten wohl manches zu wünschen übrig.  
 Wir hörten Beethoven's Clavierconcerte in C-moll und Es-dur, das  
 letztere wie das G-moll-Concert von Mendelssohn und Weber's  
 Concertstück zweimal, das Trio in C-moll von Beethoven, den zwei-  
 ten Satz der Kreuzersonate im Verein mit Hr. Damrosch und die  
 Cis-moll-Fantasia. Auch wurden wir im ersten Concert (22. November)  
 mit einem neuen Trio (D-moll) von Beethoven bekannt gemacht, das ganz  
 hübsch ist, sich aber zu enge an das in gleicher Tonart geschriebene  
 Mendelssohn'sche Trio anschließt. Von Solosolisten ist uns der Wort-  
 trag des Chopin'schen Fantasie-Improvvisu, der Schumann'schen  
 Novellette (Es-dur) und eines Mendelssohn'schen Liedes ohne Worte  
 (Heft 6 Nr. 4) in besonders werther Erinnerung geblieben; daß die  
 wohlbekannten „Variationen für die linke Hand allein“ auch hier mit  
 Sturm aufgenommen wurden, bedarf erst keiner Erwähnung. In den  
 Theaterconcerten des Hrn. Dreyschod wirkte ebenfalls Hr. Adolph  
 Gänther und zwar in ausgezeichnete Weise mit.

Am Vorabend des Todtensonntages (24. Nov.) säßte die Sing-  
 akademie die Missa pro defunctis von Cherubini und die Bach'sche  
 Cantate: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ in einer so vorzüglichen  
 Vollendung aus, daß auch der hartberigste Kritik seine Veranlassung  
 zu gewichtigen Anstellungen geboten wurde. Hr. M. D. Schaffer, der  
 zum ersten Mal dirigitirte, hat mit diesem gelungenen Debut seine Befähigung  
 auf das glänzendste bewährt, und die Singakademie sieht unter  
 solcher Leitung einer glücklichen Zukunft entgegen.

Das erste Symphonieconcert im Musiksaale der Universität  
 ebenfalls unter Direction von Schaffer, fand unter lebhafter Bethei-  
 ligung am 4. December statt. Der Mitwirkende von Alex. Dreyschod  
 — derselbe spielte das Es-dur-Concert von Beethoven — geodacht  
 wir bereits. Von Dreyschod'schen war Mendelssohn's Duvette  
 zum „Märchen von der schönen Melusine“ u. Mozart's Sym-  
 phonie D-dur (ohne Menuet) angewählt. Besonders die Symphonie  
 wurde von der Spring'rischen Capelle wader und lebendig gespielt;  
 die bekanntlich sehr heitliche Duvette gelang dagegen nicht ganz so gut.

In dem Concert der Hirschberg'schen Gesangs-Akademie  
 (11. Decemb.) wurden wir mit einem neuen, hier noch nicht gehörten  
 Wert, dem 137. Psalm für Chor, Tenorsolo und Orchester, componirt  
 von Georg Fierling (op. 22) bekannt gemacht. Die ruhige, episch-ly-  
 rische Grundstimmung des Anfangs („an den Wäldern zu Sabel saßen  
 wir und weinten“) verandelt sich bald in eine hüthlich bewegte — an  
 Stelle der Klage tritt der Ausdruck eines leidenschaftlichen Glaubens-  
 fanatismus, der Charakter des „Psalms“ geht vollständig verloren, der mo-  
 derne Romantiker macht sich geltend, und statt eines kindernüchternen  
 in reiner Form entwidelte sich plötzlich im freiesten Styl eine dramatische  
 Scene, über deren künstlerische Berechtigung an dieser Stelle sich hüthig  
 äussern ließe. Die Composition ist in Folge des sehr complicirten Satzes  
 nicht leicht wiederzugeben. Doch war der Chor sehr sorgfältig einstudirt.

Auf den Bierling'schen Psalm folgte Mendelsohn's Musik zu Athalia.

In der diesjährigen Weihnachtsaufführung der Singakademie, die nach den Statuten keine öffentliche ist, hörten wir außer zwei Chören a capella („O Freude über Freud“ und „Maria wolle zum Heiligthum“) von Eccard noch den ersten Theil des Sündel'schen Messias.

### Hamburg.

29. Januar 1861.

Das erste philharmonische Concert dieses Winters, am 11. Januar, brachte uns einen lieben werthen Gast, Frau Clara Schumann, welche seit einer Reihe von Jahren hier nicht öffentlich gespielt hatte. So viele Virtuosen unsere Concertinstitute uns auch jeden Winter vorführen, so selten bleibt doch immer, hier wie überall, der Genuß einer echten, wirklichen Künstlerleistung. Daß uns Frau Schumann den geboten, bedarf wohl keiner Versicherung. Sie spielte das Es-dur-Concert von Beethoven und das Concertstück von Weber und besetzte uns durch den vollendeten Vortrag dieser beiden Werke aufs Neue in unserer Verehrung für sie. An diesem Abend sang noch Hr. Henry Meyer aus Berlin eine Arie aus Titus und zwei Lieder von Schubert und List. Hr. Meyer erfreute uns schon oft mit ihrer schönen Stimme und wie sie uns stets willkommen war, wird sie es auch künftig immer sein, nur möchten wir sie bitten, uns in Zukunft mit List'schen Liedern zu versehen. Selten ist uns eine so schwächliche, gepreizte Composition vorgekommen, wie diese „Mignon“, das überdies kaum auf den Namen eines Liedes Anspruch machen kann und an einer Stelle sehr an den Gesang der Sirenen im Tannhäuser erinnert. — Au Orchesterführer wurden Frau Schumann zu Ehren die föhliche B-dur Symphonie ihres Gatten und die Fidelio-Couvertüre gespielt.

Im zweiten Abonnement-Concert des Hamburger Musikvereines unter Leitung des Herrn Otten, am 14. Januar, kamen die Couverturen zu Egmont und Figaro, und die 2. Symphonie von Beethoven zur Ausführung. — Dem Darfenvirtuosen John Thomas aus London und Hr. Desjard Artot von der italienischen Operngesellschaft Vorwärts waren Solo-Vorträge zuertheilt. Herr Thomas zeigte bedeutende Fertigkeit auf seinem Instrument. Hr. Artot vermochte uns auch dieses Mal nicht zu erwarmen, wenn wir ihrer Schule auch aufs Neue Anerkennung sollen müssen. — Unangenehm berührte uns in seiner Trivialität ein Walzer, den Hr. Artot zuletzt sang und auf kümmerlichen Beifall wiederholen mußte.

Am 15. Januar gab Frau Schumann unterfützt von Herrn Joseph Joachim, der dazu von Hannover herübergekommen war, eine Soirée im großen Wörner'schen Saale und am 16. eine zweite in Altona und hatte sich jedes Mal eines überfüllten Saales zu erfreuen. Erhöht wurde das Interesse für diese beiden Soirées noch dadurch, daß Herr Johannes Brahms sechs seiner Lieder für weiblichen Chor zur Ausführung brachte. — Frau Schumann spielte mit Joachim in Hamburg op. 47 in Altona op. 30 von Beethoven; in Hamburg ferner die symphonischen Studien ihres Mannes, ein Nocturno von Chopin und eine Gavotte von Bach; in Altona die Variations serieuses von Mendelsohn und den Corvèral. Im Vortrag des letzteren entzündete sie uns besonders durch die Lebhaftigkeit ihres Spiels. In beiden Soirées spielte sie noch mit Brahms ein liebliches Stück ihres Mannes, die Variationen für zwei Flügel. Joachim spielte die Chaconne von Bach und von Spohr Barcarole und Scherzo. — Die Lieder von Brahms sind reizende, düstige Poëmen die allgemein entzünden. Sehr glücklich ist in dem Minnelied „Der Goldbesigener sonder Wandlung“ ihr schönstes Minnebad: der Volkston getroffen und möchten wir diesem vor allen den Preis zu erkennen. Das „Minnelied“ und „Der Bräutigam“ sind a Capella, die andern „Es tönt ein voller Garfentlong“, „Loma herbei, Tod“, „Der Gärtner“ und der prachtvolle, tiefempfundene „Gelang aus Singal“ mit Begleitung von Harle und zwei Hörnern gesetzt. Wir haben selten so viel Beifall gehört, wie in diesen beiden Soirées, jede Nummer erhielt Applaus und steigerte den Enthusiasmus des Auditoriums, der bei den Vorträgen Joachim's, des ausgewählten Lieblings unseres Publikums, seinen Höhepunkt erreichte.

## Nachrichten.

Der deutsche Sänger Wachsel hat am 24. Februar im deutschen Theater in Pest in ungarischer Tracht und Sprache das patriotische Lied „Szózat“ vorgetragen, und damit den „größten nationalen Jubel“ hervorgerufen. Wahrscheinlich eine patriotische That!

R. Wagner soll für die drei ersten Vorstellungen seines „Tannhäuser“ in Paris über alle Karten zu verfügen haben. Das wäre in der That eine neue und wirksamere Art von Claque, als die bestehende!

Der Riedel'sche Verein in Leipzig führte am Lustig S. Bach's Johannispassion auf.

Heidelberg, 18. Februar 1861. Wie zu erwarten war, hat das Preisaus schreiben der Verlagsbuchhandlung M. Schauenburg & C. in Lahr, welche durch dasselbe den vortrefflichen neuen „Liedern aus dem Engen“ Rodenstein, Perlès; legte Hofe u. würdige Compositionen für das Allgemeine deutsche Commersbuch sichern wollte, außerordentlichen Anklang gefunden. Mehrere hundert Compositionen, zum Theil von den tüchtigsten Componisten, siegen eben dem Ausschuss des badischen Sängerbundes, bestehend aus den Herren Musikdirectoren Krug und Henrici in Carlsruhe, Vogt in Heidelberg, Zimmermann in Mannheim, Engländer in Weinsheim zur Prüfung und Aufzeichnung vor. Die tüchtigsten konnten ersten Solosänger der Mannheimer Ober, die Herren Ditt, Rode, Schöffler und Stepan, welche ein herrliches Quartett bilden, haben es übernommen, etwa 6 erwählte Compositionen jedes Textes vor verammeltem Publicum im Museumsaal in Heidelberg vorzutragen, bei welcher Gelegenheit die Aussicht des badischen Sängerbundes unter Zug des Herrn Zienold in Heidelberg und Deputirter der studentischen Verbindung den Preis (30 Ducaten) bestimmen wird. Das Mannheimer Quartett trug die Lieder in den schönsten Compositionen des Herrn P. Wagner am 9. Februar, bei Gelegenheit des Stiftungsfestes der Räuberhöhle in Mannheim, vor, wo dieselben jetzt in einem von Componisten kaum erwarteten Grade eine Quelle der Erheiterung bilden. Ebenfalls wird auch der Abend der Aufführung, der Sängersreit in Heidelberg, ein äußerst heiterer werden.

### Wien.

Die Singakademie veranstaltete am Montag einen „Vergnügungsabend“, welchen Herr Concertmeister J. Joachim durch seinen Besuch und Mitwirkung verherrlichte. Der Chor sang eine Motette von J. Christoph Bach, einen stimmigen Psalm von Mendelsohn und „Gottes ist der Orient“ von Schumann. Außerdem wurden Solovorträge von Mendelsohn, Schumann und Löwe gebracht. Herr Joachim entzückte die Gesellschaft durch eine Suite von S. Bach und ein „Barcarole und Scherzo“ von Spohr.

## Concert-Ankündigungen.

Am 9. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Opernängers Herrn Dr. Gustav Gung.

Am 10. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Orchester Concert des Herrn Carl Taubig.

Am 10. März Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: Concert des Mäurerlang-Vereines.

Am 10. März Nachmittags halb 5 Uhr im Saal des Herrn Ehrbar: Quartett-Production der Herren Hoffmann, Lark, Steiner und Moser. (Rud. F. L. Quartett — Schumann, 2. Trio — Mendelsohn, Luett.)

Am 10. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Zither-Virtuosen Herrn Ulmau.

Am 13. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Bösendorfer: Concert des Pianisten Herrn Rudolf Schweid.

Am 14. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Streicher und Sohn: 2. Abonnement-Soirée der Pianistin Fräulein Albertine Zadrohitef.

## Briefkasten der Redaktion.

L. in Br. Eine gebräugte Mittheilung über G. & F. ist willkommen. Die eingedendete Correspondenz wird nächstens abgedruckt werden.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Westliche Nr. 803. — **Ausgabe:** Rohrnock Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Wesely & Böhm,** vormals **G. W. Wauer's Witwe.**  
**Pränumerations:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr.  
**Mit Postverendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
**Einzelne Hefen:** 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Oefter werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Ludwig von Beethoven's Leben und Schaffen, von Adolf Bernhard Marx. (Schluß.) — Rezensionen. — Focales. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen. — Concert Anfündigungen.

## Ludwig von Beethoven's Leben und Schaffen.

Von **Adolf Bernhard Marx.**

II Bände. Berlin 1859.

(Schluß.)

Die Billigkeit verlangt, daß wir von diesen rein biographischen Dingen, in denen offenbar nicht die Stärke des Herrn Professor Marx beruht, zu denjenigen übergehen, welchen er mehr Raum und ohne Zweifel auch weit mehr Mühe und Sorgfalt gewidmet hat, und auf welche er auch ohne Zweifel in diesem Werke seinen Anspruch auf einen Beifall gründet.

Auf S. 199 des ersten Bandes beginnt, nachdem in den vorhergehenden Capiteln Beethoven's Compositionen für Pianoforte behandelt worden, ein neuer Abschnitt des Werkes unter dem Titel: „Chorische Werke.“ Hier wird uns nun sehr hübsch dargestellt wie der Meister stufenweise von dem Concert zum vollen Glanz der Symphonie vorwärtschreitet.

Marx's Theorie von diesem Fortschreiten Beethoven's, wie er sich nämlich zu immer höherem und höherem Fluge erhebt, bis er endlich zur Symphonie gelangte — muß nothwendig auf die Chronologie der betreffenden Werke gegründet sein; und in der That nimmt er diese Grundlage auch an, aber offenbar, in zwei oder drei Fällen, mit einigem Zögern — doch die Theorie hat zu großen Reiz für ihn, er kann sie nicht so leicht bei Seite werfen.

Wir wollen die Werke, die er nun betrachtet, zusammen stellen und seine Daten hinzufügen, so daß wir deutlicher überschauen können, wie weit die Theorie durch die Chronologie unterhütigt wird.

Concert in C für Pianoforte und Orchester, op. 15. 1800.

(Siehe S. 38.)

Concert in B, op. 19. 1801.

Concert in C-moll, op. 37. Ohne Datum.

Sechs Quartette für Streichinstrumente, op. 18. Veröffentlicht 1801—2, aber „früher begonnen.“

Quintett, op. 29. 1802.

Septuor, op. 20. Ohne Datum.

Prometheus, Ballet, op. 43. Aufgeführt 28. März 1801.

Große Symphonie, op. 21. 1799 oder 1800.

Große Symphonie, op. 36. Aufgeführt 1800.

Ein Blick auf diese Daten ist geeignet, Zweifel gegen die Theorie zu erregen; der Zweifel wächst, wenn man bedenkt, daß Marx zufolge, alle diese bedeutenden Werke die Arbeit nur dreier Jahre sind. Wir wollen aber in einem andern Verzeichniß auch die Werke für Pianoforte zusammenstellen, die ebenfalls diesen Jahren zugewiesen werden.

Trio für Piano u. f. w., op. 11. 1799.

Drei Sonaten für Piano, op. 10. 1799.

Zwei Sonaten für Piano, op. 14. 1799.

Adelaide, op. 46. 1798 oder 99.

Sonate für Piano und Horn, op. 17. 1800.

Sonate pathétique, op. 13. 1800.

Christus am Oelbete, op. 85. 1800.

Quintett, op. 16. 1801.

Sonate, op. 22. 1802.

Sonate, op. 26. 1802.

Sonate, op. 28. 1802.

Von diesem Verzeichniß sind die Werke ausgeschlossen, die er als in diesen Jahren herausgegeben bezeichnete; es enthält bloß diejenigen, von denen er sagt: „aus dem Jahre.“

Marx selbst zeigt uns S. 246, daß die eben genannten von 1802 datirten Werke einer früheren Periode angehören; denn in den „ersten Monaten“ jenes Jahres, fiel Beethoven „in schwere Krankheit“, die ihn während der ganzen Zeit zur Arbeit unfähig machte.

In diesen drei Jahren entstanden also von großen Werken: drei Concerte für Piano und Orchester, sechs Streichquartette, ein Quintett, ein Septuor, ein großes Ballet und zwei Symphonien, — und von kleineren Arbeiten — so nebeneinander neun Sonaten für Piano, eine für Piano und Horn, ein Trio, ein Quintett, die „Adelaide“ und „Christus am Oelbete,“ — in der That ein Reichthum der Production (und welcher Production!) wie er sich bei Händel und Mozart in ihren schönsten und wunderbarsten Jahren nicht größer gezeigt hat.

Aber diese 28 Werke gehören in der That nur zum Theil jenen drei Jahren an. Das erste Concert ward vor dem Juni 1796 geendigt, das zweite in Prag wenigstens nicht später als 1798, das dritte ward im Herbst 1800 aufgeführt. Man weiß daß eine Aufführung der ersten Symphonie wenigstens zehn Monate vor der des Ballets stattfand. Da dieses, der Prometheus, speciell für Piano geschrieben wurde, der die Handlung arrangirte, so ist nicht voranzuziehen, daß zwischen der Ausführung dieser Bestellung und der Ausführung der Musik viel Zeit verfloßen sei. In der That, außer den Notizen von Venz über die Veröffentlichung der oben zusammengestellten Werke, scheint Marx für die Daten, die er ihnen gibt, keine Autoritäten zu haben; durchaus keine für die Reihenfolge, die er den im ersten Verzeichniß genannten Werken anweist, und gewiß keine dafür, daß er op. 37 vor op. 18, op. 29 vor op. 20 und op. 43 vor op. 21 stellt. Und doch, am Schluß seiner Bemerkungen über das Septuor op. 20 lesen wir S. 209: „Jede dieser hier betrachteten Compositionen that einen Schritt vom Klavier hinweg zum Orchester. Mitten unter sie tritt das erste Orchesterwerk nach jenem Ritterballet, das der Knabe Beethoven einst in Bonn zu Stande gebracht. Es sollte wieder ein Ballet sein: „gli uomini di Prometeo.“ Dann folgt auf die Bemerkungen über das Ballet (S. 212): „Am Prometheus hatte er die Kraft der Schwingen verliert, in der Symphonie, op. 21 wiegte er sich schon aderselig auf ihnen zu jenen Höhen empor, auf denen Mozart's Geist gewalt hatte.“

Nein, Herr Professor Marx, Ihre hübschen Fantasielbilder schweben in der Luft. Chronologic, „das Auge der Ge-

sichte," macht Ihre Theorie zu Schanden. Schade, daß Ihnen während Ihrer „Forschungen“ nicht eine jener Kisten der durfsüchtigen Kapelle in Bonn zu Gesichte gekommen; die würde Ihnen gezeigt haben, daß der junge Beethoven die Beherrschung des Orchesters in jener besten aller Schulen, dem Dr. Neefe selbst, lernte.

Zu großer Breite, auf 50 Seiten, wird die Eroica besprochen. Ries und Schindler haben über die Entfesselung und Ausföhrung dieses hervorragenden Wertes einen so floren Bericht gegeben, daß ein irgend bedeutender Mißgriff in der Wiedergabe ihrer Erzählung kaum möglich scheint. Aber Marx hat eine überaus glückliche Begabung, auch dann aus dem rechten Weg zu geraten, wenn er gerade vor ihm liegt.

Aus dem was Seite 255 (unten) und sonst bemerkt wird, geht deutlich hervor, daß Marx sich vorstellt, Bernadotte sei 1802—3 in Wien gewesen und habe Beethoven zu der Symphonie aufgefordert. Schindler sagt über diesen Punkt, da wo er von seiner Unterhaltung mit dem Componisten im Jahr 1823 spricht: „Beethoven erinnerte sich lebhaft, daß Bernadotte wirklich zuerst die Idee zur Symphonie Eroica in ihm reg gemacht hat.“ Sehen wir den Artikel Bernadotte im Conventions-Verizon nach, so finden wir, daß die Zeit seiner Gesandtschaft auf wenige Monate des Jahres 1798 beschränkt war.

Der Umstand, daß, ehe der Componist Hand an die Ausföhrung des Wertes legte, der Gedante desselben sich während vier ganzer Jahre in seinem Geiste regte und bewegte und allmählig eine bestimmte Form annahm, — dieser Umstand scheint uns sehr bedeutsam und wichtig für das Verständnis der Absicht Beethoven's. Sechs Jahre vergingen von dem Moment der Conception bis zu dem Augenblick wo es fertig auf dem Tisch lag, mit dem Wort Buonaparte oben auf dem Titelblatt und Luigi van Beethoven ganz unten und „sein Wort mehr.“ Und was erkennt nun Marx in diesem Erzeugniß so vieler Studien und Arbeiten? Die musikalische Beschreibung einer Schlacht; dann folgt ein Trauermarsch zum Andenten der Gefallenen, dann sammeln sich die Heere zur Rückfahrt in die Heimath und endlich werden die Segnungen des Friedens geschildert. Eine lahme, matte Deutung! Marx sagt irgendwo, Beethoven habe niemals denselben Gedanken zweimal behandelt: daher kann der Trauermarsch der Symphonie nicht ursprünglich einem Helden gedeutet haben — und soweit stimmen wir mit ihm überein — denn diese Aufgabe war schon in der Sonate op. 26 gelöst worden. Aber dann, wenn der erste Satz der Symphonie ein Schlachtsstück ist, wie kam der Künstler dazu, ein zweites und zwar ein so ganz verschiedenes im Jahr 1812 zu componiren?

Wie Jemand, der sich erinnert, daß Beethoven schon in seiner Jugend liebte, Charaktere auf dem Piano zu schildern, der die Duvertüre zum Coriolan und die Schlacht bei Vittoria kennt, der nur irgend einen Begriff davon hat, wie der Componist immer nach dem Unverleiten, Allumfassenden strebte, wie er die kleinliche musikalische Malerei verachtete — ein Beweis davon sind seine spöttischen Bemerkungen über Haydn's Schöpfung — wie jemand, der alles dies weiß, den ersten Satz der Eroica für ein Schlachtgemälde halten kann, — das vermögen wir nicht zu fassen. Doch es sei so. Es ist bloß eine Meinungsverchiedenheit. Beethoven selbst hat sich darüber nicht ausgesprochen; nur können wir vermuthen, daß als er vier Jahre später, bei der ersten Aufföhrung der Pastoral-Symphonie auf das Programm drucken ließ: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei,“ er damit eine irrige Auffassung, wie sie die Eroica betroffen, verüben wollte.

Es fehlt uns an Raum, um Herrn Marx in der Darlegung seiner Schlachthorie, in der Deutung der andern Sätze der Symphonie oder in seiner Polemik gegen frühere Schriftsteller zu folgen. Sein Programm scheint uns, wenn überhaupt, doch nur wenig besser, als die, welche er bestreitet. Lieber wagen wir es, dem Leser unsere eigene Auffassung vorzutra-

gen; wenn sie nicht befriedigt, so zeigt sie doch wenigstens, daß Marx die Frage nicht für immer zum Abschluß gebracht hat.

„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“ — Das scheint uns der Schlüssel zum Verständnis auch dieser Symphonie Bloße musikalische Malerei und bestellte Werke — wir nennen die Schlacht bei Vittoria, die Duvertüre zum Coriolan, die Rußi zum Prometheus, zu den Ruinen von Athen, der „glorreiche Augenblick“ um von Werken geringeren Umfangs, wie das erste und zweite Concert, die Hornsonate u. s. w. zu schweigen, die konnte Beethoven mit der äußersten Schnelligkeit fertig bringen; aber bei Werken höhern Ranges, für welche er sich Zeit nehmen konnte und welche die erhabenen Empfindungen seines eigenen großen Herzens ausdrücken sollten, da war die Composition keine leichte Feiertagsarbeit. Er konnte „Musikmachen“ so leicht und schnell wie er wollte; und wäre dies sein Streben gewesen, so zeigt uns die große Fruchtbarkeit der ersten Jahre in Wien, daß er vielleicht selbst mit Papa Haydn in der Zahl seiner Instrumentalcompositionen hätte wetteifern können. Es ward ihm nicht schwer, Rußi zu schreiben, wohl aber den poetischen Gedanken zu beherrschen und die Tonsprache zu finden, welche in epischen Fortschreiten, jedoch in Uebereinstimmung mit den Gesetzen der musikalischen Form, die Regungen, Gefühle und Empfindungen ausdrückte, die er schildern wollte. Daher kommt es, daß manches seiner Werke so lange Zeit hindurch Gegenstand der Betrachtung und des Studiums war, — daß zwischen der Conception und Vollendung der Eroica sechs Jahre verfloßen.

Beethoven verlebte seine Jugend in der Nähe der französischen Grenze unter einer Regierung, welche ihren Unterthanen eine republicianische persönliche Freiheit gewährte. Er selbst war ein entschiedener Republicaner; und als das niedergebrückte Volk jenseits der Grenze sich endlich mit schredlicher Energie gegen seinen König erhob, war er alt genug, um mit den Leiden der Nation, vielleicht auch mit ihrer Noth die lebhafteste Sympathie zu hegen. Was für uns zur schredlichen Geichichte jener Jahre geworden, das war für ihn die aufregende Neuigkeit des Tages. Wir mögen uns vorstellen, mit wie vielfach wechselnden Geföhlen er den Wechsel der politischen Zustände in Frankreich verfolgte, wie nun die Hoffnungen der Menschheit im Dunkel der Schredensherrschaft dahin schwanden, und dann der Morgenstern, der den glorreichen Tag rpublicianischer Freiheit verkündete, leuchtend aufging, als der junge Eroberer Italiens seine wunderbaren Thaten vollbrachte, der damals, als Bernadotte die Einbildungskraft des Künstlers durch die Schilderung des Helden anfeuerte, mit seinem Weibe, der Wittve Beauharnois, in einem kleinen Hause in einer dunklen Straße der Hauptstadt wohnte.

Für uns also ist der erste Satz der Eroica eine Characterdarstellung. Zu der Duvertüre zum Coriolan wird uns eine Seite eines Helden geeignet; hier erblicken wir ihn ganz, von allen Seiten; wir erblicken ihn in Sorge und Freude, in seiner Schwäche und seiner Stärke, in Kampf und Sieg — er überwindet den Widerstand und führt durch die Macht seines energischen Willens alle zwieträchtigen Elemente zur Einheit und Ordnung zurück; — sei es nun eine Schilderung Napoleons, wie Beethoven damals seinen Charakter auffaßte — und wir neigen uns zu dieser Meinung — oder sei es allgemeinere Darstellung eines Helden, zu welcher die Gestalt Napoleons nur den ersten Umriss gegeben. Der zweite Satz ist uns die Wehlage einer Nation, die der eberne Fuß des Despotismus in den Staub getreten — Frankreich unter dem alten régime, Frankreich unter der Schredensherrschaft, Frankreich, dem die Erstbeimung eines Helden nicht thut. Die Form des Scherzo mit seinem Trio ist nicht geeignet, nun bis ins Einzelne zu schildern, wie der Held kommt und die Rettung vollbringt; das ist auch nicht nöthig; es ist im ersten Satz genügend angedeutet worden. Wir vernehmen hier das Erwa-

hen zu neuem Leben, von dem ersten Flüstern der Hoffnung, das noch geheimnißvoll und leise auf der zitternden Lippe schwebt, bis zur vollen Freude eines Volkes, die in der herrlichen Stelle für die Hörner im Trio hell und heiter sich anspricht, — nicht laut und ungestüm, denn die volle Gültigkeit führt nie bei Beethoven eine solche Sprache. Mit Marx erkennen wir im Finale die Schilderung der Segnungen des Friedens und der Ruhe, die der Held noch einmal wiederhergestellt, — aber es ist ein Frieden, in dem Freiheit und Gerechtigkeit und Ordnung herrschen.

Ueber einen Umstand, der mit dem Finale der Symphonie in Beziehung steht, geräth Herr Professor Marx in nicht geringe Verlegenheit. Der Satz ist ein Thema und Variationen, mit einer Fuge; Beethoven verdrängte ihn als „Thema und Variationen für Piano“, op. 35 und widmete sie dem Fürsten Tichnowsky. Nun, was in aller Welt konnte Beethoven veranlassen, von einem so bedeutenden Werk, — von einem solchen Finale in einer solchen Symphonie, — diesen Gebrauch zu machen? Diese Schwierigkeit vermag der Herr Professor nicht zu lösen. Es kostet ihm viel Kopfbrechens, erst auf S. 70 (Bd. I), dann auf S. 212 und endlich auf S. 274. Dasselbe Thema dreimal gebraucht — er hätte sagen können viermal, denn es bildet einen der sechs „Controdanses“, die um jene Zeit erschienen — und das dritte Mal so gebraucht! Aber Lenz hat zufällig übersehen — und daher Marx natürlich auch — daß die Variationen für Piano, op. 35 in der Leipziger Musikal. Zeitung schon im November 1803 angezeigt waren. Wie lange sie Beethoven zurückgehalten, wie lang es dauerte, bis sie die damals langwierige Reise von Wien nach Leipzig gemacht, bis Druck, Correctur und was sonst dazu gehört, beendigt war, — davon wissen wir nichts.

Eine sehr einfache Combination wird genügen, um alles zu erklären. Ein herrliches Thema im Finale des Prometheus findet große Bewunderung. Beethoven componirt Variationen darüber und setzt eine Fuge dazu, um seinem Freund Tichnowsky ein würdiges Geschenk darzubieten. Es wird ein Lieblingstwerk; und da das Thema ursprünglich das Glück des Menschen im Stande der Cultur und Vereinerung schildern sollte, so entschließt er sich, es für Orchester zu bearbeiten, und seiner neuen Symphonie einzufügen. Wie, wenn Tichnowsky selbst den Vorschlag that? —

Sowohl in den Betrachtungen über die Eroica als auch an vielen andern Stellen wird ein Langes und Breites gegen Dülbigesch-gerecht. — „Dülbigesch-Therzites“, wie ihn das Inhaltsverzeichnis nennt. Und zwar wird dieser überall durchaus anders behandelt, als Verlioz, Wagner, Lenz; aber Dülbigesch kann nicht antworten, er ist todt. Manche theoretische Einwürfe, die er gegen die Eroica vorbringt, finden ihre richtige Antwort; aber da in der Deutung des Werkes beide Schriftsteller aus gleich wenig befriedigen, so müssen wir gestehen, daß, nach der kritikalsten Klarheit Dülbigesch's der trübe Vordruck des Herrn Marx uns nicht gerade zur Erbauung gereicht.

In dem ganzen Buche finden sich nur zwei Kapitel, welche etwas mehr enthalten, als Ries und Schindler bereits mitgetheilt haben; es sind die, welche sich mit der Oper „Leonore“ (Fidelio) beschäftigen. Hier hört die Uebereinstimmung mit Lenz auf; und wir müssen gestehen, den Bericht über die Veränderungen, welche die drei Akte der Leonore erfuhren, um zu den zwei Akten des Fidelio umgebildet zu werden, halten wir für die beste historische Partie des Buches, die uns die meisten neuen Thatsachen in sehr klarer und chronologisch geordneter Darstellung liefert. Es tritt sich wirklich recht unglücklich für Professor Marx, daß Professor Otto Zahn in Bonn vor einigen Jahren in seiner Vorrede zur Leipziger Ausgabe der „Leonore“ genau dieselben Thatsachen aus genau denselben Quellen und fast haken wie gelang, wie und da mit genau denselben Worten mitgetheilt hat. Das „Zusammentreffen“ ist

hier in der That auffallend; denn wir dürfen nicht voraus setzen, daß Marx jemals Zahns Arbeit gesehen, weil er sich nirgend auf sie bezieht. Nur bei den Berthmieren, mit denen Marx gelegentlich seine Darstellung würzt, hört die Uebereinstimmung auf. Hier einige Beispiele. Marx zufolge (I S. 345) stand bei der Aufführung im Jahre 1805 — dem Beethoven'schen Werke „der Vergleich mit der sehr beliebten Oper Leonore im Wege.“ Die Wiener hörten diese Oper zuerst im Jahre 1809. Dann sagt Marx, bei der ersten Aufführung des „Fidelio“ 1814 sei die Leonore-Opernart Nr. 3 geliebt worden, weil die in K. noch nicht beendet gewesen. Zeyfried sagt ausdrücklich: die Ouvertüre zu den „Münken von Athen.“ Marx spricht von den Vorkislagen, die man 1823 dem Künstler machte, „Melusine“ und noch einen andern Text zu componieren, und er spricht so davon, daß man den Einbruch empfängt, als ob sich Beethoven, seitdem die Oper 1806 „gefallen“ war, vorfächlich der Bühne abgewandt habe. Weiß denn der Herr Professor nicht, daß Beethoven im Jahre 1807 an die Direction der kaiserlichen Schauspiele das Gesuch richtete, als Operncomponist angestellt zu werden? Weiß er nichts von der Oper „Romulus“? Von seiner Correspondenz mit Körner, Kellstab und andern? Es scheint nicht. Nur noch wenige allgemeine Bemerkungen, und wir schließen! Für manche Leser mögen Marx's Erörterungen über die letzten Werke Beethoven's Werth haben; freilich sind sie in jenem schwülstigen, marlosen, verworrenen Styl geschrieben, für den die Deutschen das bezeichnende Wort „Geschwäg“, zu brauchen pflegen. Besonders ist dies der Fall in den Aufsätzen über die „Missa Solemnis“ und die „Neunte Symphonie.“

Wir können dies „Leben Beethovens“ nicht ohne ein Gefühl des Unwillens aus der Hand legen. Wäre die Vermuthung erlaubt, so würden wir uns vorstellen, daß Buch sei für den Kauf gearbeitet und etwa in folgender Weise zu Stande gebracht worden: Das Thatsächliche ward aus den Arbeiten von Lenz genommen, die der Verfasser benötigte, ohne es ausdrücklich zu bekennen; für die Fälle, wo Lenz nur eine einfache Verweisung gibt, waren Wegeler, Ries, Schindler und Seyfried zur Hand, um die Stellen ganz auszusprechen; für polemische Erörterungen mußte Dülbigesch's Buch herhalten; ein paar Zeitschriften, Brochüren, die er zufällig besaß, mußten hier und da eine Anekdote oder einen Brief beisteuern und endlich lieferten über Gegenstände der musikalischen Gelehrsamkeit die Werke des Professor A. B. Marx die erforderliche Belehrung. Irgend eine Untersuchung selbständig zu führen, das kam gar nicht in Frage. Wozu sollte man sich damit aufhalten, eine Thatsache zu berichtigen, einen streitigen Punkt zu entscheiden oder durch Forschung neuen Stoff zu gewinnen? Die Messe ist vor der Thür, der Verleger wartet, also in einem Nu, vorwärts! Das Buch ist fertig. — Im Ernst, wenn ein Mann, der unter so begünstigten Umständen arbeiten konnte, ein solches Buch herausgibt, so muß dies für die Hochschulle, an welcher der Verfasser die Stelle eines Professors einnimmt, eine höchst uncrfrentliche Erscheinung sein.

Als Schindler schrieb, waren Johann und Carl, der Bruder und der Neffe Beethovens's, noch am Leben, und aus Zartgefühl unterließ er es, mehr als nur einige Andeutungen über jene Familienverhältnisse und häuslichen Sorgen zu geben, welche mehrere Jahre hindurch den Künstler großen Theils zur Arbeit unfähig machten und ihn endlich ins Grab brachten. Als Marx schrieb, waren alle dahingegangen, die durch eine vollständige Darlegung der betreffenden Thatsachen sich verlegt fühlen konnten. So lang diese uns nicht vollständig dargelegt sind, kann Niemand, der sich nicht dem mühevollen Studium der in Berlin vorhandenen Original Quellen unterzogen hat, die wirkliche Größe, vielleicht auch die Schwächen Beethoven's in jenen letzten Jahren erkennen, kann Niemand wissen, wie sein Herz zerissen ward, wie er alte Wege seines großen Herzens aus das Haupt dieses angenehmen

Sohnes übertrau, und um zu erfahren, „wie weit schärfer als einer Schlang Zahn es sticht, ein undantbares Kind zu haben.“ — Nichts von all dem bei Marx. Er citirt Schindler und damit gut.

So ausgebeutet dieser Artikel geworden ist, so haben wir doch nur von Vielem, das uns beim Lesen des Buches auffällig, das Bedeutendste hervorheben können. Es wird genugsam, denken wir, um zu zeigen, daß die Biographie Ludwigs von Beethoven noch zu schreiben ist.

## Recensionen.

### Werke für Orgel.

Alexander Kapp, zwölf Orgelvorspiele. op. 9. Tynnan, bei Franz Hofmann.

G. W. Dieter, Vorträge zur Orgel und Harmonielehre an der f. l. Lehrbildungsanstalt zu Tynnan“ hat von Orgelspiel und Harmonie noch sehr primitive Begriffe. Es klingt freilich hart und beißend, wenn wir ihm den Rath geben, selbst noch in eine tüchtige Bildungsanstalt zu gehen, allein im Interesse der guten Sache dürfen wir ihm diesen Rath nicht vorenthalten. Nicht einmal eine selbstständige Föhrung des Pedals ist bemerkbar, der Inbalt nichts als Rosetten, Schürerflecke &c. die Harmonie edel schülermäßig! Was für Organisten mögen an solchem Institute hervorgehen?

Dr. Wilt. Volkmar Sammlung mittelmäßiger und einfacher Präludien für die Orgel. 3 Hefte op. 61, 62, 63. Cassel, bei Luchhardt.

Diese im Ganzen 41 kleinere und größere Stücke enthaltende Sammlung können wir dagegen allen Organisten, oder jungen Musikern, die es werden wollen, sehr empfehlen. Sie verlangt, wie schon der Titel sagt, durchaus noch keine Technik, die für Heffelsche Phantasien, Mendelssohn'sche Sonaten oder Gar Wald'sche Fugen ausreichend; aber für die Ausbildung und Erweiterung der Technik ist sie äußerst brauchbar, indem nicht bloß für die Unabgängigkeit beider Hände gesorgt, sondern von der ersten Nummer an auch auf ein obligates Pedalspiel Rücksicht genommen wird. Dieser instructive Werth ist nun freilich auch das Hauptverdienst des Werkes; der musikalisch-kunstlerische Inbalt ist lange nicht so hoch zu schätzen. Hier macht sich eine gewisse Trockenheit bemerkbar, die besonders in mehreren für saufte Stimmern berechneten Nummern nicht in der angenehmen Weise fühlbar wird. Der Verfasser hat sich allerdings von Trivialitäten freigehalten, aber sehr häufig verfällt er doch in die bequeme Damsistenprache, die sich leider in manchen Stücken in ungebühlicher Weise breitet macht. Uebrigens geben aber auch andere Nummern ein gutes Zeugnis von der Phantasie des Autors, solche sind op. 61, 5 op. 62, 5. u. a. Die Schreibart ist durchweg correct und nicht pedantisch-streng; junge Harmonistenstudirende können viel daraus lernen. Nur eine Härte müssen wir rügen:



op. 63, Nr. 14 Diese Fortdrehung will uns doch nicht gefallen. Die Aussetzung ist gut, der Druck sehr sorgfältig gemacht; wir haben nur 2 Druckfehler zu bemerken, die übrigens auch jeder Spieler ohne Weiteres selbst verbessern wird.

### Mehrstimmige Gesänge.

Aug. Walter. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass op. 14. Part. u. St. Leipzig, bei Kistner.

G. W. Der Wille, etwas recht Süßliches, Gutes zu liefern, ist nicht zu verkennen; aber die Kraft reicht nicht aus. Nur ein bedeutendes Talent kann im Quartettliche etwas wahrhaft Schönes hervorbringen. Die Gesäner zweiten und dritten Ranges werden, je nach dem Grade ihrer Gewissenhaftigkeit und Bildung ganz anständige Sachen zu Tage fördern, welche durch ihre Güte,

durch melodischen Fluß und durch gewisse harmonische Accente ihre Liebhaber erhalten, aber es warmen werden wir eben nicht daran, weil wir keine Spur von jenem ewigen Uiqueil finden, der allein nur Leben, edle pulvirende Kraft verleiht. Die Walter'schen Quartette sind ganz anständige Compositionen, und lassen sich obenbein recht zutragen. Freunde einer angenehmen Sentimentalität finden ihre Rechnung dabei; freilich ist diese mehr auf der Oberfläche schimmende Sentimentalität schon durch die Texte gegeben (Morgenlied, Abschied von Eichendorff und Frühlingsabnung von Heibel). Wer diese liebt, der wird auch die vorliegenden Compositionen lieben. Nr. 3. Abschied (G-moll) spricht uns in seiner einfachen schlichten Weise vorzugsweise an; die unnützen Textwiederholungen am Schluß des Verses lassen wir allerdings nicht gelten. Nr. 2. Frühlingsabnung (A-dur  $\frac{7}{4}$ ) wird andere vielleicht mehr bestechen, für uns hat jedoch der Rhythmus etwas zu Geschraubtes, auch stört uns der plötzliche Eintritt des F-dur im Mitteltheile.

Carl Häfer. Ael. für Männerchor op. 14. und Carl Schuppert, Zwei deutsche Lieder für Männerchor op. 8. Cassel bei C. Luchhardt, Part. u. St.

Der Erste nimmt schon in zweiter Auflage von seinem „Schag“ Abschied, verheißt aber ein Wiedersehen, der Zweite läßt seinen patriotischen Gefühlen freien Lauf der Feind braucht aber nicht davor zu erschrecken. — Die große Verdienstfrage, welche ihren „Schag“ in allen möglichen hergebrachten Melodien und Rhythmen feiert, ist also noch nicht ausgestoben, eben so wenig die Classe der singenden Patrioten, die deutsche Eichen u. naturgemäß für das Schöne, auf tiefem Erdennurde“ halten. Wir wollen ganz gewiß ihre unschuldige Freude nicht trüben, und darum schweigen wir lieber von der absoluten Werthlosigkeit der gleichen Musikstücke. Es ist ja doch auf Grund zeitweiliger patriotischer Aufwallungen, und der sogenannten poetischen viel umfassenden Buschensliebe in musikalischer Beziehung so viel getündigt worden, daß es auf ein Paar Sünden mehr oder weniger gar nicht weiter ankommt, daß übrigens die in Rede stehenden Chöre recht langbar geschrieben sind, und keineswegs hohe Tenore verlangen, sei zu ihrer Empfehlung für Dilettantenkreise erwähnt.

### Ältere Gesängswerke.

C. M. v. Weber Concert-Arie für Sopran (Ei va! non modesto) aus der Oper Silvana a. Clavierauszug und Dreigestimmten. Berlin, Schlessinger.

Fr. Curtschmann. Neue Liederausgabe. Berlin, Trautwein. L. Spohr. Hymne an die heilige Caecilia für Sopran-Solo und gemischten Chor op. 97. Clav.-Ausg. Solo- u. Chorst.

L. Spohr. „An Sie am Clavier“ als Sonatine für Pianoforte mit Gesang, op. 138.

L. Spohr. Fünf Lieder mit Pianoforte op. 139.

L. Spohr. Sechs Gesänge für Bariton mit Begleitung von Violine und Pianoforte op. 154. Sämmtlich Cassel bei Luchhardt.

Eigentlich ist die bloße Anzeige dieser Werke hinreichend; denn das Urtheil der musikalischen Welt steht darüber fest. Die Weber'sche Arie ist von der Verlags-handlung als „berühmte Concertarie“ angekündigt; in wiefern diese Jugendarbeit des Componisten dieses Prädicat verdient, — das wird der Verleger zu verantworten haben; wir stellen sie bedeuten tiefer als ihre späteren Schwestern aus „Freischütz, Curuzathe und Oberon. — Die Curtschmann'schen Lieder haben ihre Zeit gehabt; einige, wie „An Rosa“ wird man auch heute noch recht gerne einmal wieder hören; meistens aber gehören sie doch, dem überwundenen Standpunkte an. Hier billigen wir dieselben uns sonst nicht sehr angenehmen Ausdruck. Wir verlangen nun einmal mit vollem Rechte besonders beim Liede eine tiefe Auffassung, eine ausgeprägtere Charakteristik, und von beiden nothwendigen Attributen ist die Curtschmann'sche Tonmusik sehr weit entfernt.

Die vier Spohr'schen Werke sagen uns heute noch weniger zu; der Mangel an männlichen, festen Ausdrucks ist doch bei aller Pietät, die wir für den Componisten der Fessonda und der „letzten Dinge“ hegen, nicht mehr wegzuleugnen, und darum greifen

wir lieber zu festern, steiferen Gebilden; diese nebelnde, schwabende Harmonik hat wirklich etwas Neben-erschaffendes. Leider hat der Meister in seinen letzten Werken sich gänzlich dieser krankhaften Manier hingegeben. Die 6 Violen mit Violinbegleitung, op. 154 werden noch das größte Interesse erregen; nicht, weil wir darin großartigen Zügen begegnen, oder von einer besondern Auffassung überrastet werden, (diese letztere im Gegentheil ist uns bisweilen ein physiologisches Räthsel bei einem Meister wie Spohr, man sehe nur den Erstling Nr. 4, der in dieser Weise schwerlich sich rechtfertigen läßt) allein sie sind pikant gearbeitet, namentlich weis die Violine sich eigenthümlich geltend zu machen; sie erfordert jedoch einen ausgezeichneten Spieler. Die Ausstattung aller Hefte ist sehr gut.

## Locales.

Concerte: (Festes Philharmonisches und des Herrn Joachim. Hofmann'sches Quartett. Eine Legion anderer Concerte.)

Wir haben noch von der vorigen Woche so viel nachzutragen, und von der eben abgelaufenen kommt so viel hinzu, daß wir uns der ängstlichen Kürze befleißigen müssen, um nicht abermals im Rückstande zu bleiben.

Das letzte philharmonische Concert im Abonnement brachte Gade's Duverture „Nachtlänge von Ossian“, welche diesmal mehr Beifall fand, als bei früheren Aufführungen. Das Colorit darin ist herrlich und ganz eigenthümlich, und entscheidend zum Theil für die Mängel im Bau. Die vielen Schlässe in A-moll in Folge der unveränderten Aufnahme und öftren Wiederholung des nordischen Volksliedes geben dem Ganzen einen etwas schleppenden trügen Charakter: die Sache schreiet nicht vorwärts, entwickelt sich nicht. — Ein Larghetto von Spohr (aus dessen 3. Symphonie) war ganz gegen den berechtigten „Altmeyer“ von seiner gänzlichsten Seite zu zeigen. — Herr Gunz sang die B-dur Air aus Don Juan, war aber wahrscheinlich nicht genügend vorbereitet (Herr Ander hätte eigentlich eine Kirchenarie von Stradella singen sollen, war aber durch Unwohlsein verhindert), denn seine Coloratur, die sonst sehr lobenswerth schien diesmal nicht ausreichend. — „Eine Faust-Duverture“ von R. Wagner, dieses interessanteste und schönste Stück fand drei Parteien vor sich: Gleichgültige, Enthusiasten, und Gegner. Rechnet man die Erste und Letzte zusammen, so ergibt sich gegen die Zweite eine Majorität, gegen die alle Anstrengungen lärmender Forscher für die Folge nichts ausrichten werden. In der That diese Duverture des legitimen Erben Beethoven's ist ziemlich verständlich und hat Form. Sie gleicht einem Menschen der gerade seine und keinen schiefen Rücken hat, aber die Physiognomie gefällt uns nicht, und gelindes Blut fließt in seinen Adern; wir mögen mit solchen „interessanten“ Erscheinungen nicht viel zu thun haben. — Beethoven's Pastorale erlöste darauf das Gewnthe durch den Zauber wahrer Schönheit und echter Empfindung, obgleich sie was Form betrifft nicht frei von Schwächen ist; so namentlich das Adagio mit seinen häufigen Wiederholungen und fast planlosen neuen Ansätzen derselben Sache in allen verwandten Tonarten. — Die Ausföhrung aller Nummern war eine „brillante“, namentlich dürfte die Wagner'sche Duverture kaum besser gehört werden, und es wird wohl ein gut Theil des Applauses doreist der Aufföhrung gegolten haben. Wahrscheinlich hat das Studium dieser Duverture, in welcher die Tuba eine Hauptrolle spielt, so viel Zeit gekostet, daß man der „bekanntn“ Pastorale weniger Aufmerksamkeit zuwenden konnte; wenigstens war der erste Satz weniger davon enisert eine „vollkommene“ Leistung zu sein, er wurde ein wenig „heruntergespielt.“ Schon das Thema gab sich etwas leichtfertig, und in der Mitte bei den Momenten des Eintritts neuer Motive fehlte die Feinheit. Die andern Sätze gelangen besser. Weitwürdig schien uns die Beobachtung, daß dieser Symphonie die Räumlichkeit des Theaters nicht so sehr zu Statten kam, wie andern. Im Adagio klangen manche Beethoven'sche Eigenheiten und Freirheiten geradezu übel und hart. — Wie wir hören, beabsichtigen unsere Philharmoniker

noch ein Extra-Concert zu geben, und darin die „Neunte“ aufzuführen, wir behalten uns deshalb unser Schlußwort vor.

Joachim's viertes und vorläufiges letztes Concert (er beabsichtigt im April noch einmal nach Wien zu kommen, um einige Quartett-Produktionen zu geben), war für Wien ein Ereigniß. Der k. k. große Redoutensaal, den Joachim diesmal benützte, war anderwärts; wir diesen Saal gesehen hat, weiß wie viel dazu gehört, und seit vielen Jahren ist es keinem Künstler gelungen ihn durch verkaufte Billette zu füllen. Diese Thatsache ist insofern eine höchst erfreuliche, als unsr berühmte Wirt weder im Spiel noch in der Wahl der Compositionen dem schlechten Geschmack irgend ein Zugeständniß macht. Er spielte öfters auf mehrfach geäußerten Wunsch sein eigenes Concert noch einmal, und that darin ganz recht. Denn diese Composition ist von so ungewohntem Ernst und so reichem und neuem Gehalt, daß auch der Musikföndige erst durch mehrmaliges Hören in die Lage versetzt wird, es ganz zu fassen und zu genießen. Man hat viel unüthiges Gewicht auf die außerordentlichen Schwierigkeiten gelegt, die in der Solostimme aufgehäuft sind, und darüber vielfach den hohen Werth der Composition unterschätzt. Wir müssen daher nochmals ausdrücklich betonen, daß die allerdings vorhandenen Schwierigkeiten nirgend un ihrer selbst willen, etwa um damit Unverständliche und Unnatürliche zu blenden, da sind, sondern durchaus der Phantasie und dem Bewußtsein des Könnens entspringen. Auch sind sie durchaus nicht unerhört, welechr nur ungewohnt. Was z. B. S. Bach in seinem Sonaten für Violine allein, oder Tartini dem Spieler zumüthet, namentlich in mehrstimmiger Behandlung des Instruments, dürfte nicht viel geringer sein, — wenn es nicht mehr ist, worüber wir kein Urtheil haben. Aber der geistige und musikalische Inhalt des Werks ist es, der ihm in der Musikliteratur einen sehr ehrenvollen Platz sichert. Schade bleibt es für jetzt freilich, daß nicht viele Violinspieler sich daran wagen dürfen, dieses Concert auf ihr Repertoire zu setzen doch glauben wir, daß wenn diese fleißig Bach spielen werden, ihnen auch die Finger für Joachim in Ordnung kommen werden. — Was wir über die Instrumentirung des Adagio früher Tadelndes gesagt haben, nehmen wir heute zurück, da uns bei dieser zwei in Aufföhrung in der größeren Räumlichkeit und von größerer Entfernung aus, die Sache in ganz anderer Licht ersahen. — Daß der Concertgeber nach jedem Satz kläglich applaudirt wurde, und dieser Beifall von Seite Unbefangener auch der Composition galt, können wir als zuverlässig constatiren. — Herr Joachim spielte ferner ein Präludium und Sätze in G-moll für Violine allein von S. Bach, und entzete auch für diese Leistung, die freilich Manchem unverständlich bleiben mochte, lebhaften Beifall. Zum Schluß spielte er noch das Concert von Mendelssohn, und zwar namentlich den ersten und zweiten Satz meistköstlich und mit tiefer Empfindung. Im Finale schien uns die Anwendung des staccato (auf einen Bogens) im Thema der Räumlichkeit nicht ganz entsprechen; man vernahm im Hintergrund des Saales von der mittleren Waten desselben fast nichts, was bei einer andern Strichart nicht der Fall gewesen wäre. — Nach endlosem Beifall gab er noch, scharbar ohne alle Ermüdung, den genalen Tartin'schen Trillo du diavolo zu ein Stück, von dem man allerdings nicht begreift, wie es mit vier Fingern gespielt werden kann, — man glaubt drei, vier Violinen zu hören. Erwähnen wollen wir noch, daß Joachim's Vortrag des ersten Satzes seines Concerts unter dem Umstande ein wenig Einbuße erlitt, daß seine Violine nicht ganz mit der Stimmung des Orchesters harmonirte. — Die Prosceniumräume der Production wurden durch Viedervorträge des Herrn Gunz in sehr befriedigender Weise ausgefüllt.

Am vorigen Sonntag Nachmittag wanderten wir in die Vorstadt Bieden, Salon Ehrhart, um das filial-Quartett Hofmann & Comp. wieder einmal zu hören. Man gab ein Manuscript-Quartett von R. Bibl, unferen geistlichen jungen Organisten, und zwar, wie wir hören, sein ersten Versuch in diesem Genre. Eine seltene Gewandtheit der Faktur läßt sich diesem Düps

nicht absprechen, auch ist es frei von Gemeinplätzen Wienerischer Art, und läßt stellenweise eine echte Empfindung durchschimmern. Das Arbeiten nach Mustern, welches darin ersichtlich wird, ist bei einem ersten Versuch nicht zu tadeln, nur meinen wir, gehören solche Proben nicht vor das Publikum, wenigstens nicht eher, als bis die weiteren Arbeiten die Bekanntheit mit den ersten Versuchen wissenschaftlich machen. Die einzelnen Sätze weisen ziemlich verschiedene Muster auf: während der erste Satz Haydn'sch klingt, leuchtet im Scherzo ziemlich entschieden Mendelssohn und im Finale Spohr hervor. Am selbständigsten erheben uns das Adagio, welches, einige Conterbassstellen abgerechnet, auch von sehr schöner Klangwirkung ist. — Außerdem spielte im Schumann'schen F-dur-Trio Herr Kremser den Clavierpart recht nett und verständlich; und zum Schluß gab man das nachgelassene F-moll Quartett von Mendelssohn. Im Ganzen war das Ensemble der Herren ein recht anständiges, und ein nach seiner Mitancierung strebender Vortrag ließ sich nicht verkennen. Zu wünschen blieb eine reinere Intonation, und was den Primarius betrifft, das Vermeiden jenes freilich auch in der inneren Stadt beliebten Tremolirens, welches hier mitunter in „Winkeln“ ansartete. Wir erwähnen noch, daß Herrn Ehrbar's Clavier sich durch klavieren- und schönen Ton auszeichnet, und beweisen, daß die anatomische Lokalität nicht geeignet ist, sie in das rechte Licht zu stellen. — Wir geben nun noch in gedrängtester Weise einer Anzahl unbedeutender Concerte, die wir zu besuchen entweder aus diesem Grunde, oder weil wir verhindert waren, theilweise unterliegen.

Hr. Mödner legte in ihrem Concert neurdings Beweise ihrer fettigen und geschmackvollen Behandlung der Orgel ab, doch war ihr Programm zu wenig interessant, um den Musikfreund zu befriedigen. Soloavorträge auf diesem Instrument, welches des gehaltenen Tons gänzlich entbehrt, mögen allenfalls im Salon am Platz sein. Im Concert sollte nur mit Orchester, oder doch mit einem oder mehreren Streichinstrumenten gespielt werden, — nur in dieser Weise kann die Eigenthümlichkeit des Instruments ins rechte Licht gesetzt und die unvermeidliche Monotonie vermieden werden. Das Programm enthielt aber nicht ein Stück mit Vergütung.

Hr. Therese Kersch, die anmuthige Violinpielerin gab ein Concert, welches mit der ersten Ausführung von Rubinstein's Oper zusammentraf, und deshalb unsern Besuch unmöglich machte. Relata refero, daß ihr hübsches Talent und tüchtige Schule (Waldseber's) auch diesmal zu erfreulicher Geltung kamen.

Die Pianistin Hr. Soph. Coromaldi stellte sich als eine wie es scheint für gute Musik eingenommene — Dilettantin heraus, wie es in Wien eine Unzahl gibt; die Berechtigung zum Concertgehen mit den üblichen Preisen können wir ihr nach den gebotenen Leistungen unmöglich zugesellen.

Herr Stegmüller, welcher sich dem Publicum als Componist und Dichter insinuirte, ist einer jener unglücklichen Talentlosen, die mit dem stolzen Verwusehlein verkannten Genies noch die Gabe besitzen, sich überall aufzubringen, Protection zu erbeteln, und eine Unterstützung zu verschaffen, welche weder mit den vertheilten Gaben, noch mit der angeeigneten künstlerischen Bildung auch nur im geringsten Verhältnis steht, — und die daher von der Kritik unerbittlich in ihre Schranken gewiesen werden müssen. Daß in seinem Concert im kleinen Redoutensaal die ersten Sopranfänger sich herbeileigen keine vollständig soden, im bedenklichen Sinne harmlosen Fieber zu singen, kann nur erklärt werden, wenn man entweder einen völligen Ungehmack jener Künstler annimmt (wozu wir aber in dieser Ausdehnung nicht geneigt sind), — oder die Einwirkung einer Protection, die wir vom künstlerischen wie vom humanen Standpunkte gleich entschieden tadeln müssen; denn durch diese Begünstigung wird nicht allein der Kunst ein unbrauchbares Individuum zugeführt, es wird auch der reelle Boden einer nützlichen Lebensleistung einem unglücklichen Verdenden unter den Füßen weggezogen. —

Der Männergesangverein brachte eine Menge Novitäten, und zwar von Adam, Kreutzer, Orsdörner, Jul. Otto, Fr. Abt, L. Pacombe und Engelsberg (?), von welchen aber nur

die „Waldbesuche“ des Letzteren durchaus lobenswerth ist, während ein „scherzhafter Chor“ des L. Pacombe das Maximum unerquicklicher Kunstlei darstellte. Die Ausführung war eine durchaus eralt.

Einem „Abschieds-Concert“ des Herrn G. Günz, dessen in der letzten Zeit ja öfter in d. Bl. rühmlich gedacht wurde, haben wir nicht bewohnen können, und wir erwähnen nur, daß Hr. Franz Feinberg, eine jener Local-Sängerinnen, welche unser Conservatorium zum Nutzen der Vorstadttheater und zum Schaden für die Kunst in übergroßer Menge abscheidet, mitwirkte. Was Herrn Günz bezog, solche Elemente in sein Concert zu ziehen, blieb uns ein Räthsel.

Gegüber noch anderen Concerten, welche stattgefunden, aber von uns nicht weiter erwähnt werden, berufen wir uns auf das in gewissen Fällen mit hoher Berechtigung anwendbare Sprichwort: „Schweigen ist Gold!“ —

## Correspondenzen.

### Frankfurt a. M.

D. L. Im Monat December hatten wir zwei Museums- und zwei Quartett-Abende, nebst einigen Privatconcerten. Das Museum brachte zwei längst bekannte Symphonien und minder bekannte Duertetten. Die Symphonie in C-dur von Haydn (die mit den Variationen in F als zweitem Satz.) ist eine leichte Aufgabe für ein solches Orchester, und wurde ausgezehret gespielt, doch wenig applaudirt. Vielleicht sühnte das Publicum mit uns, daß derartige Werke dem philharmonischen Verein zu überlassen seien und das Museum sich an schwerere Aufgaben zu halten habe. Herr Carl Hill sang eine Mozartsche Pastarie und Schubert'sche Lieder mit gewohnter Meisterhaft. Das oft gehörite Hummel'sche A-moll-Concert spielte Herr Treiber aus Graz ohne Treiben und ohne Uebertreibung im Ausdruck, und erntete lebhaften Beifall. Daß statt der außerdem angeklügten Mendelssohn'schen Sonate zwei Salonstücke zum Vortrage gewählt wurden, mag gerechtfertigt sein; daß aber die Wahl auf die Mauerque von Beethoven und die St. Feller'sche Bearbeitung von Schubert's „Forelle“ fiel, wollte doch auch unserm, im Artikel „Salonstücke“ sonst sehr dübsamen Publicum nicht einleuchten. Es applaudirte das höchst unbedeutende Werk des sonst geistreichen Feller fast gar nicht, und mit Recht. Die Duetten „Die Nothden“ (von Sterndale Bennett), die uns allerdings etwas lang ausgehoppnet erbeut, aber doch seine Arbeit und schöne Effecte enthält, und deren sehr schwieriger Orgelpart mit großer Virtuosität ausgeführt wurde, übte mehr Beifall und jedenfalls mehr Aufmerksamkeit verdient. — Der vierte Museumsabend wurde mit der immergrünen Symphonie in G-moll von Mozart eröffnet. Leider hatte die Ausführung neben prächtig gelungenen Einzelstücken doch wesentliche Mängel. Für den langsamen Satz würden wir das Nicht-Viederholen der ersten Hälfte nur vortheilhaft finden, er enthält zwei gleichartiges Element. Nun deutet man sich aber dazu noch ein, entscheiden zu langsamem Tempo und das Misslingen einiger Figuren in den Blasinstrumenten, und man wird sich über die laute Aufnahme nicht wundern. Der Menuet (ein wahres Cabinetstück) wurde von Hrn. Dr. Müller in merkwürdig breiterem Tempo begonnen, als hier üblich; noch waren jedoch 16 Takte nicht vorüber, als das Orchester in sein gewohntes Tempogelächte zurückgekehrt war. Auch die andern Sätze wurden nicht frei von Unklarheiten im Tempo. Die Gesangsvorträge des Abends hatte Hr. Emilie Genack aus Weimar übernommen; mit einer Händel'schen Arie schien sie jedoch ein Gebiet betreten zu haben, auf dem sie nicht recht heimisch ist; Fieber von Schubert und Schumann gelangen ihr dagegen ausgezeichnet. Ein solches Stück zu genießen, dazu gehört eben zu allerhöchster Aufmerksamkeit, und die ist für das letzte Stück, wenn es nicht ein längst beabsichtigtes ist, nicht vorhanden.

Der Quartettverein der Herren Strauß und Genossen gab im December seine vierte und fünfte Soirée. Erstere wurde eröffnet durch Beethoven's Quartett in F-dur op. 135 mit dem Schlußsätz „Nun ist es kein? — Es muß sein!“ Wenn diese Werke, denen die Formlosigkeit nur mit Unrecht vorgeworfen wird, von unserem Quartettpublicum noch nicht verstanden und genüßigt werden, so wird man dies weder diesem Publicum zum Vorwurf machen dürfen, noch werden sich die Herren Quartettisten dadurch beirren lassen. Wenn wieder so ein Quartett gemacht wird, geh' ich gewiß nicht hin!“ sagte mir ein Zuhörer. Der rechte Gedanke scheint uns dagegen, einem Beethoven'schen Werke gegenüber, zu se: „Wer das nur öfter hören könnte, um es bald zu verstehen!“ — Die zweite Nummer war das Cherenbink'sche Quartett in D-moll. Das Werk erschien uns origineller als das den Schluß bildende Quintett in A-dur von Mendelssohn, das übrigens selbstverständlich sehr interessant gearbeitet ist. Herr Max Stamm hatte darin die zweite Viola übernommen. Die fünfte Soirée brachte uns Robert Schumann's Quartett in F-dur op. 41, ein phantasievolles, höchst eigenthümliches Werk, das keineswegs sehr unerkundlich erschien. Unmittelbar darauf wurde Beethoven's Trio-Serenade op. 8 gespielt — ein gewaltiger Unterried! Das Publicum befand sich höchlich dabei und applaudirte fast jeden Satz des frischen einischen und allerdings mit der größten Meisterschaft vorgetragenen Stückes ängstlich sehr. Wie unferreißt zählen das Werk zu den schwächeren des großen Meisters. Mozart's Quintett in C-dur (zweite Viola: Herr F. Dieb) machte den Beschluß.

Von Virtuosenconcerten erwähnen wir zunächst das des hiesigen Violinen A. Buchs. Derselbe trat, im Verein mit den Herren Candelita und Siedentopf ein Trio von Hiller (op. 74) vor, das wenig Anklang fand und auch uns ziemlich langweilig erschien. Beethoven's Violoncell-Sonate op. 5 F-dur (Buchs) und Siedentopf, die hier lange nicht öffentlich gehört wurde, fand verdienten Beifall, während Rinede's Variationen zu 4 Händen, op. 24 (über eine Sarabande von Bach), vorgetragen von Buchs und Buchs, ganz fast ließen. Und doch scheint uns dies Werk sehr achtenswerth, nur nicht für's Concert geeignet; es ist recht eigentlich Hausmusik in seiner lauderen strengen Arbeit, aber geringen Klangwirkung. Introduction et Rondo brillant für Pianoforte und Violine, op. 70 von Schubert, erschien, wie leider so manche Instrumentalcomposition dieses Meisters, in lang ausgenommen. Auch hotte das Violinspiel des Hrn. Candelita nichts irgendwie Bemerkenswerthes. Herr Carl Hill und die Damen Radigly und Deinet unterstützten den Concerteher durch verschiedene Vorträge. Kammerlich Hr. Deneit glänzte durch prächtiges Stimmmaterial, dem sie die nöthige Bildung zu geben sich bemühen wird.

In dem Concerte des Herrn Eibenschütz, eines hiesigen Sängers mit voller, in der Tiefe fast zu dicker Stimme, der Vieder von Schumann, Zeit und Golttermann mit Beifall vortrug, kam auch eine Sonate für Pianoforte und Violine von Wilhelm Hill, einem hiesigen noch sehr jungen Künstler, zur Aufführung. Fehlte es dem Werk auch an großartigen Ideen, und erschien auch die Form noch nicht so abgerundet als wünschenswerth, so gab es doch Zeugniß von dem Talente des jungen Mannes auch nach dieser Seite hin, der uns als sehr wackerer Pianist längst bei nut ist. — Einige andere Privatconcert trugen zu unbedeutende Programme zur Ehre an, daß der Musiker seine Zeit zum Anhören derselben opfern konnte.

## Beitragsschau.

Wer etwa Lust hat, seinen Kindern Musik lehren zu lassen, in einer Weise welche der Abrihtung von Papageni ähnelt, — wer ferner den lieben Kleinen alle Mühe und Anstrengung ersparen will, und sich begnügt, wenn sie nach jahrelangem Entirren glücklich einen Walzer oder ein „Waltzlied“ hinhören können, sonst aber von dem, was man zu eigener Thätigkeit, zu selbstbewußtem Fortschreiten in der Kunst braucht, gar nichts wissen, dem empfehlen wir eine in der Leipziger Illustrierten Zeitung von 23. Februar abgedruckte neue Methode des Clavierunterrichts von F. C. Lobe, dem Herausgeber der „Musikalischen Briefe eines Wohlblühenden“, dem Verfasser einer Compositionslehre, und dem

Preisrichter in Sachen des Fortschrittes in der Harmonik u. s. w. — Entweder hat Herr Lobe selbst niemals, oder nicht mit Erfolg Unterricht gegeben, oder er weiß in der That seinen Reformgefühlen gar keine Schranken zu setzen, — sonst müßte er es unterlassen, die musikalische Welt durch so nürliche Dinge zu unterfarten. Die „Muster“ oder würde nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich mehr „illustriert“ erscheinen, wenn sie in musikalischen Dingen vorfichtiger wäre, und nicht durch die tollsten und unfruchtbarsten Reformvorschlüge ihren Lesern den Kopf verirrte. Dieses weitverbreitete, von jungen und alten Kindern, die gern hübsche Bilder sehen, viel geliebte Blatt dente einmal auch an alle derartigen Curricula, die in ihren Spalten gestanden, und die sie vielleicht theuer genug honorirt hat; sie dente z. B. an die beschügige „neue Notenschrist“ des Herrn von Heeringen, an dessen Nüßigkeit und trauriges Lebensende, und sie wird einsehen, daß es nicht schaden konnte, wenn sie unter ihre Redaktoren eine musikalische Persönlichkeit bestellte, welche mit fünf gelunden Sinnen ausgeüßigt ist. —

## Nachrichten.

In der 8. Symphonie-Soirée der k. Kapelle in Berlin hinterließ eine neue Ouvertüre von W. Taubert, betitelt „Aus laulend und einer Nacht“, den freundlichsten Eindruck. Die Individualität des Componiren vermochte sich darin durchans natürlich und zwanglos zu entfalten. — Im Viktoriathater dafelbst fand eine Art „musikalisch-dramatisches Fricassée“ statt, worin u. A. auch Roger sang, und zwar in deutscher Sprache Gumbert's „Waldogelein“ und das unedte „Thüringische Volkstied“, dann den „Erlkönig“ von Schubert. Der Referent der Nat.-Ztg. kann dieser Art von deutscher Kunstleistung Roger's keinen sonderlichen Geschnack abgeminnen und sagt so ziemlich unerbittlich: Schuster bleib bei deinem Feisern, d. h. Roger bleib bei deinen französischen Arien und Liedern! —

In einem der letzten phiharmonischen Concerte in London wurde unter Bennett's Leitung eine noch ungedruckte Ouvertüre in C-dur von Mendelssohn mit großem Beifall ausgeführt. Mendelssohn soll sie neß der A-dur Symphonie und der Sopran-Scene „Infolico“ auf den Wunsch der Direction der erwähnten Concert-Gesellschaft geschrieben und ihr den Namen „Trompeten-Ouvertüre“ beigelegt haben.

Roger wird in Paris eine Gesangschule eröffnen. — Gounod's Oper „Faust“ hat in Darmstadt außerordentlich gefallen (was freiwillig nicht viel beweist), wird aber auch von anderen Orten her als ein „epochemachendes Werk“ bezeichnet. Die deutsche Musikzeitung wird nächstens unparteiisch darüber berichten. — Von demselben Componisten wird eine neue Oper „La Reine de Saba“ in Paris nächstens in Scene gehen.

Die schon vor längerer Zeit angekünndigten Briefe F. Mendelssohn's sollen sich nun endlich unter der Presse befinden. Es scheint, daß sie mehrere Bände ausmachen werden, und gewiß hat man Ursache ihrem Erscheinen mit größtem Interesse entgegen zu sehen. —

Die Stuttgart' er Hofbühne hat kürzlich wieder innerhalb weniger Wochen „Hans Heising“, „Fidelio“, „Iphigenia“, „Don Juan“, „Zauberflöte“ gegeben. Wahrlich ein schönes Beispiel für viele kleine und — große Hofbühnen! —

Eine Concert-Ouvertüre in D-dur von Aug. Wafter erschien schon in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug im Verlag von A. Henold in Basel.

Bei Kunze in Dresden ist eine Brochüre erschienen: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen“ u. s. w., von M. Fürstmann, deren Inhalt wir in Kürze näher mittheilen werden. —

Die Einweihung des neuen Concertsaales in Warmen hat am 23. und 24. Februar in festlicher Weise stattgefunden. Am ersten Abend wurde Gändel's „Messias“ unter Leitung des hiesigen Musikdirectors Herrn Anton Krane in großer Vollendung aufgeführt und zwar in Deutschland zum ersten Male in einem Concertsaal mit vollständiger Orchester- und Orgel-Begleitung. Herr Carl Schneider, Fräul. Schreck, Fräul. Hühgens und Herr Schiffer sangen die Soli. Am zweiten Abend in dem gemischten Concert zeichneten sich die Brüder Franz und

Idor Seiß in ihren Solo-Vorträgen aus und ernteten rauschenden Applaus. Herr Franz Seiß spielte Mendelssohn's Violinconcert, Herr Idor Seiß das wenig gehörte Concert in Es-dur von Weber. — Der schöne Saal, dessen Herstellung im antiken Baustyl gegen 50,000 Thaler gekostet hat, ist 103 Fuß lang, 46 Fuß breit und hat eine Höhe von 35 Fuß. Die Haupttreppe desselben ist die im Hintergrunde prangende Orgel von 44 Stimmen, drei Manualen und Pedal aus der berühmten Werkstatt der Herren Ad. J. Bach Söhne in Barmen, ein vorzügliches Werk das allein 6000 Thaler gekostet hat. Die Akustik des Saales erwies sich an beiden Abenden als ganz wundervoll. (Ztg.)

Frau Clara Schumann ist in Brüssel angekommen um Concerte zu geben. —

Ferdinand David feierte am 14. Februar sein 25jähriges Jubiläum als Vorgesiger im Gewandhausconcert in Leipzig, und wurde bei dieser Gelegenheit von Orchester und Publicum sehr ausgezeichnet.

Regensburg. Von dem vorzüglichsten Sammelwerke, das Canonicus Friedl bei Faslet herausgibt, wird in den nächsten Tagen die Fortsetzung des Selectus Missarum Novus erscheinen. Der vierte Band, welcher den ersten Jahrgang schließt, ist ebenfalls in Angriff genommen. Ueber das großartige Unternehmen soll eine Broschüre aus der Feder eines münchener Musiklehrten erscheinen. — Für das Manuale dreve Cantionum ac procum Liturgiarum, den Auszug des größeren, unter dem Titel: „Enchiridion chorale“, von dem verstorbenen Joh. Georg Mettenleiter bearbeiteten Werkes, ist eine zweite Auflage notwendig geworden, was für den Werth dieser eben so oft gelobten als verkannten Arbeit spricht. Die Vollendung der Orgelbegleitung zu diesem Werke, welches beim Tode seines Verfassers bis zur fünften Section geblieben war, ist aus den Aufzeichnungen des Verstorbenen nun vollendet und dürfte bald erscheinen. (Arch. M. Z.)

Wien.

Unser beiden Orchestergesellschaften, der „Dilettantenverein“, und die „Entree“ liefen sich im engeren Kreise hören. Der erste gab des Guten fast zu viel: Eine Mozart'sche in Wien noch nie gehörte Symphonie, C-dur (comp. 1780) in drei Sätzen, deren erster und dritter ganz köstlich sind, deren zweiter aber durch die gänzlich Abwehlichkeit aller Blasinstrumente monoton wirkt. Ferner das Beethoven'sche Clavierconcert in Es, von Hrl. Geißler technisch und rhythmisch ganz trefflich, nur ein bißchen kalt geistlich; ferner zum Schluß Mendelssohn's erste Symphonie in C-moll. Die unreine Stimmung der ersten Violinen that vielen der zum Behn gegebenen, sonst recht präcis ausgeführten Muststücke Abbruch. — Mitten inne waren Gesangsstücke eingefreut, und zwar Duetten von Schumann und Mendelssohn, gesungen von dem sehr begabten Hrl. D. Haner und deren Schwestern, der durch den Vortrag der Albarthe im „Amulius“ dem Publicum kürzlich bekannt gewordenen Frau L. — Ferner eine Sopranarie mit obl. Clavierbegleitung von Mozart, technisch unadelhaft, doch nicht frei von einiger Affectation geübt von Frau Schwarzmann. Die Clavierpartie wurde von Herr Pins Richter sehr correct ausgeführt.

Die „Entree“ brachte eine Overture von Ries, einen Klavierconcertsatz von Rätzkenau, Gesangsproben, ein Stück für Violoncell und Harfe, und Beethoven's C-dur Symphonie.

Eine Overture: „der Draehenstein.“ Musik von einem Wiener Componisten Herrn Conradi, wurde im Theater an der Wien mit Erfolg gegeben, und wird von der Localkritik nicht ungünstig beurtheilt. Wir kommen noch darauf zurück.

(Eingel.) Die Schuberth'sche Oper „der häusliche Krieg“ hat bei der ersten Aufführung am 1. März einen so glänzenden und allgemeinen Erfolg gehabt, daß die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde durch eine Wiederholung derselben dem Wunsche des Publicums um so mehr zu entsprechen glaubt, als sie schon vielfach dazu aufgefordert wurde, sowohl von Personen, welche der ersten Aufführung nicht beigewohnt haben, als von solchen, welche die Oper ein zweites Mal zu hören wünschten. Die Wiederholung des „häuslichen Krieges“ findet demnach, abermals Abends halb 8 Uhr im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde statt, und zwar

an dem, in der ersten Woche des Aprils fallenden Hof-Normtag. — Pränumerationen auf Sitzplätze zu 2 fl. werden in der Kanzlei der Gesellschaft entgegengenommen.

### V e r r i c h t i g u n g e n .

In der Kritik des Buches: L. v. Beethoven's Leben und Schaffen, von A. B. Marx wird (Nr. 9, Seite 1, Spalte 2) gesagt, das Ballet „Prometheus und die Schöpfung“ wären beide im Verlauf einiger Wochen zum ersten Mal aufgeführt worden. Obwohl dieser Irrthum an jener Stelle von keinem weiteren Einfluß auf die Beweisführung des amerikanischen Kritikers ist, so wollen wir doch um der historischen Genauigkeit willen berichten, daß Haydn's „Schöpfung“ in Wien zum erstenmale am 10. Jänner 1799, das Ballet „die Geschöpfe des Prometheus“ aber erst am 28. März 1801 aufgeführt wurde.

Bezüglich der nächsten Sonntag, den 17. März zur Aufführung gelangenden Beethoven'schen Missa solemnis in D-dur, findet sich im Feuilleton der „Presse“ vom 14. März Nr. 72 die Bemerkung, daß diese Aufführung „seit 18 Jahren die erste vollständige Production dieses Riesenwerkes in Oesterreich“ sei. „Eine theilweise Aufführung der D-Messe“ — heißt es am Schluß des betreffenden Aufsatzes ferner — „brachte zu Anfang der vierziger Jahre die Sophien-Akademie in Prag.“

Im Interesse der Wahrheit und der Ehre jener Stadt, finden wir uns veranlaßt, die Thatfache zu constatiren, daß in der Saison 1856—57 in Prag unter der trefflichen Leitung des Kapellmeisters Straup „zwei vollständige Productionen“ der großartigen und gewaltigen D-Messe stattgefunden haben; die eine zu Weihnachten, die andere in der Eucharodie. Beide Male verammelte der Sophien-Infer-Saal ein ausserlesenes Publicum, und beide Productionen wurden von einem außerordentlichen Erfolge gekrönt. Sonst zur Berichtigung jener geschichtlich interessanten Aufzählung von bereits stattgehabten Productionen der D-Messe.

Eduard Ruffe.

In Nr. 10 d. Bl. Seite 75, in der 3. Zeile der Recension über die Recorment des Gregorianischen Gesangs ist zu lesen: fr ü h e r e n , statt frischenen.

### Concert-Ankündigungen.

Am 17. März Mittags halb 1 Uhr im l. g. Redoutensaal: 4. Gesellschafts-Concert unter Leitung des artifiz. Directors Joh. Herbeck. (Beethoven, große Messe in D. op. 123.)

Am 17. März halb 1 Uhr im Theater an der Wien: Musikalische Akademie zu einem wohlthätigen Zweck.

Am 17. März Nachmittags halb 6 Uhr im Saal des Herrn Chrbara: 3. Quartett-Production der Herren Hoffmann, Türk, Steiner und Moser.

Am 17. März Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: 2. Concert der Harfen-Virtuosin Fräulein Marie Möner.

Am 20. März Abends halb 8 Uhr im Saal des Herrn Besendorfer: 2. Concert des Pianisten Herrn Rudolf Schreiba.

Am 21. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Componisten Franz Mögels und der Sängerin Fräulein Louise Thym.

Am 21. März, Abends halb 8 Uhr im Saal der Herren Streicher und Sohn: 3. Abonnements-Soirée der Pianistin Fräulein Albertine Jadravicek.

Am 23. März Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Violoncellisten Moriz Wagner.

Am 24. März Mittags halb 1 Uhr im l. g. Redoutensaal: Concert der Sing-Akademie unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Eegmayer.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagg.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Vertheilung: Polzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohrnack Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfely & Büsing**, vormals **H. W. Müller's Witwe**.  
 Pränumeration: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für  $\frac{1}{2}$  Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für  $\frac{1}{4}$  Jahr (13 Nummern)  $1\frac{1}{2}$  fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für  $\frac{1}{2}$  Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für  $\frac{1}{4}$  Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: S. Bach's Arien. — Recensionen. — Locales. — Correspondenzen aus Würffel und Hamburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen.

## S. B. A. C. H.

Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte,  
 bearbeitet von

**Robert Fran.** \*)

4 Hefte (9 Alt-, 9 Bass-, 9 Sopran-, 9 Tenor-Arien).

Leipzig bei H. Weidling.

Die vorliegende Sammlung Bach'scher Arien gibt ein erfreuliches Zeugniß von dem ersten auf allen Gebieten sich zeigenden Bemühen unrer Tage, die reichen, lange Zeit vergriffenen Schätze einer herrlichen Vergangenheit wieder ans Licht zu ziehen und unserm Geschmack zugänglich zu machen. Sie darf uns so freudiger von uns begrüßt werden, als sie einen sehr wichtigen Beitrag zu Beginn verspricht zu einer auch in weiten Kreisen allmählig beginnenden Bewegung, aus welcher, wie zu hoffen steht, endlich eine allseitige Anerkennung und gerechte Würdigung Seb. Bach's hervorgehen wird. Im gegenwärtigen Augenblick freilich schwankt das Urtheil selbst unter den Sachverständigen noch bedeutend hin und her, und man kann noch immer nicht den richtigen Standpunkt gewinnen, aus welchem eine umfassende Anschauung von Bach's Wesen und von seiner Bedeutung für Gegenwart und Zukunft möglich wäre. Ein großer Theil des Publicums steht in ihm hauptsächlich den specifisch-religiösen, oder noch näher den protestantisch-kirchlichen Musiker, sei es den allein wahren und größten oder nur den mehr oder minder veralteten. Und es ist kein Zweifel, daß Bach's meiste und größte Compositionen für die Kirche bestimmt sind, daß sein ganzes Wesen in den religiösen Traditionen der lutherischen Kirche wurzelt, daß er als die köstliche Blüthe der ins tiefste Innere des Menschen gehenden pietistischen Bewegung, als ein letzter Reformator und als ein lebendiges, lautredendes Zeugniß des göttlichen Geistes mitten in der Zeit der beginnenden Aufklärung und der Veräußerung alles tieferen Lebens dastehet. Keiner hat je so wie er die Mysterien und Innerlichkeit des protestantischen Glaubens erschöpfend dargestellt, keiner den sittlich-personlichen Charakter desselben so symbolisch verfinnlicht, keiner die centrale Bedeutung des göttlichen Wortes als des Quells und Lebensgrundes für diesen Glauben so pietätvoll anerkannt, keiner dasselbe so geistvoll, erschöpfend und erbanlich ausgelegt. — Allein diese Auffassung übersehen, daß Bach die Ausdrucksform, deren er sich in seinen kirchlichen Compositionen bediente, und die wir den specifisch-kirchlichen Styl zu nennen pflegen, auch zu rein weltlichen Stoffen benützte, daß ihm dieselbe auch sonst natürlich war. Nicht wenige seiner Kirchencantaten haben ursprünglich ganz profane Texte geholt, und die äppigsten Liedertexte bewegen sich bei ihm in demselben strengen Styl, als die seriösesten Kirchenarien. Außerdem hat er eine Menge rei-

ner Instrumentalwerke geschrieben, denen Niemand einen kirchlichen Charakter wird zuschreiben wollen. Diese Erscheinung fordert unzweifelhaft auf, einen umfassenderen Gesichtspunkt für die Gesamtbeurtheilung Bach's zu finden.

Aus dem rein musikalischen Gesichtspunkt nun aber, wie er von einem andern nicht weniger zahlreicher Theil unser's Publicums noch immer vertreten wird, ist es noch viel weniger möglich, das Wesen Bach's zu übersehen, zumal da es hier so nahe liegt, zu einer rein formalen und technischen Auffassung herabzusinken. Leider giebt es noch viele selbst unter den Musikern, die in Bach kaum etwas anderes zu erblicken vermögen, als den größten Contrapunktisten und Harmoniker, denen aber die symbolische und ästhetische Bedeutung seiner Kunstmittel kein verschloßenes Gebiet ist, geschweige daß sie im Stande wären, die Idealität und den geistigen Adel seiner Gedanken und Empfindungen zu begreifen. Freilich ist es wahr, daß ihm weder vorher noch nachher Jemand gleichkommen ist an Gewandtheit in allen Klängen des Contrapunktes, an Fluß der Stimmführung und Glätte der Modulation, an Reinheit des polyphonen Satzes und Feinheit der Gliederung in einzelnen Motiven wie in größeren Abschnitten und in Allem was man sonst noch anführen möge; es ist wahr, daß Bach auf seine formale Meisterschaft selbst ein großes Gewicht gelegt hat, daß er mit Vorliebe an Werken arbeitete, in denen sich dieselbe im vollsten Glanze bewähren konnte (die Kunst der Fuge); aber wie wenig kann eine solche Auffassung befriedigen, wenn es Musiker giebt, die, obwohl sie dies Alles preisend anerkennen, dennoch über die Klangschönheit Bach'scher Werke im Zweifel sind? Da sollte Bach, was nicht ganz unmöglich wäre, sich selbst hauptsächlich als Contrapunktisten beurtheilt haben — welcher Sinn hat je die ganze Tragweite seines prophetischen Geistes gehabt? —

Noch hat es leider die historische Forschung nicht dahin gebracht, eine genügende Antwort auf die brennende Frage auch nur zu versuchen. Denn noch existirt keine Biographie: Bach's, welche den Anforderungen, die man heutzutage an eine solche stellen darf, nur von fern Genüge leistete. — Während fast allen andern großen Componisten von Händel bis auf Schumann herab, zum Theil äußerst wertvolle biographische und andere Denkmäler gesetzt sind, scheint es fast, als sollte dies dem größten unter allen — vielleicht eben wegen seiner unnahbaren Erhabenheit — noch lange verjagt bleiben. — Ueber sein äußeres Leben und wie dasselbe gestaltend auf sein inneres wirkte, möchte verhältnißmäßig wenig zu sagen sein, da die Quellen darüber nur spärlich fließen und er ein wenig bewegtes Leben geführt hat. Seine Werte eben scheinen nach dem, was bisher bekannt geworden ist, außer ganz äußerlichen Nothigen über ihre Entstehungszeit, nur geringe Anhaltspunkte für eine historisch-biographische Construction zu gewähren. Denn sie tragen äußerst wenig Spuren einer Entwicklung an sich, zeigen vielmehr alle von einer so erstaunlichen Reife,

\*) Kürzlich sind von demselben Herausgeber erschienen: 6 Hefte von S. B. A. C. H. Preis bei Weidling.

Abgeschlossenheit und Vollendung, daß ästhetische bedeutende Entwicklungsphasen, wie bei Händel und Beethoven sich schwerlich mögen unterscheiden lassen. Demnach wird jede Biographie Bach's notwendig einen weit mehr ästhetischen als historisch-pragmatischen Charakter annehmen müssen. Welche Schwierigkeiten aber diese Art der Betrachtung bietet, beweist aufs Schlagendste das zopffaste und unsichere Verhalten der musikalischen Tageskritik über Bach'sche Werke, namentlich auch das fast gänzliche bisherige Schweigen derselben über die bereits vor 10 Jahren begonnene Herausgabe der Werke Bach's; \*) nicht minder aber auch das völlig unwürdige und unritzerliche Gezänk, ob Bach veraltet und überwunden, ob Händel größer und universaler sei als er, ob man sich für ihn begeistern dürfe oder nicht, ob seine Sachen ausfahrbar seien u. dgl. n. — Wer noch in solchen Fragen befangen ist und damit kritisch zu sein wähnt, der zeigt ja doch nur, wie weniger innerlich angeregt worden ist von der rührenden Demuth, Kindlichkeit und Einfachheit, die aus jedem Ton des Meisters zu uns redet, von jener Erhabenheit über alle Beschränktheit und Kleinlichkeit, von jener hinreißenden Schwärmerei und Innigkeit, Zartheit und Kraft des Gefühls, von jener degauernden Anmuth und Lieblichkeit der Form, von jener überschwenglichen Fülle und Macht der Ideen! — Wie kann es uns wundern, daß diesem Verhalten der musikalischen Kritik, welche doch gewissermaßen der Höhenmesser des öffentlichen Geschmacks ist, das Verhalten des größten Theils unserer Musikfreunde entspricht? Wer kennt nicht die trostlose Unwissenheit, Verblendung und Hartnäckigkeit und die Menge der aberwitzlichsten Vorurtheile, mit welchen S. Bach zu kämpfen hat? — Wer aber möchte das zwar bringend notwendige, aber unbankbare Geschäft über sich nehmen, dem guten Deutschland seine unverantwortlichen Sünden gegen seine edelsten Söhne vor Augen zu halten? Versuchen wir es lieber, uns im Hinblick auf das vorliegende Werk, welches uns in einer öden produktionslosen Gegenwart wie eine erfrischende Quelle begegnet, einige Bäche Bach'ser Schöpfergroße zu vergegenwärtigen, nicht als wollten wir irgend etwas Neues oder Erschöpfendes sagen, sondern nur um auf das Werk selbst hinzuweisen und dadurch einen kleinen Beitrag zu liefern zu einer über Einseitigkeiten erhabenen Beurtheilung des Mannes und zu einer umfangreicheren und weiter verbreiteten Anerkennung desselben.

Zwar — käuschen wir uns nicht darüber — Bach wird nie in derselben Weise, schwerlich auch je in demselben Maße als Händel Gemeingut der Menschheit werden können. Das beruht einfach auf der völligen Verschiedenheit sowohl der Objecte als der Art ihres Schaffens. Händel's Blick ist nach Außen gekehrt; die großen Gestalten der biblischen und profanen Geschichte rufen seine Phantasie wach, Alles gestaltet sich bei ihm zu dramatischer Handlung und Entwicklung. Daher ist dramatische Lebendigkeit und Charakterwahrheit bei ihm vorwiegender Zweck. — Seine Größe besteht nicht sowohl darin, aus überquellender Tiefe musikalischer Schöpferkraft das Tonmaterial um ein bedeutendes vermehrt zu haben, sondern, wie Chrystander treffend gezeigt hat, weit mehr darin, daß er es wie kein Anderer versteht, ein verhältnismäßig beschränktes Tonmaterial seinen künstlerischen Intentionen dienstbar zu machen. Darum ist es so charakteristisch für ihn, kein irgend

brauchbares Mittel, und wäre es das einfachste Volkslied, unbenutzt zu lassen, sich in der Welt umzusehn, um die verschiedensten Stylarten gleichsam durchzuführen, und die bedeutendsten Nationalitäten mit ihren musikalischen Traditionen auf sich einwirken zu lassen. — Die freie und originelle Assimilation aller dieser Momente ist ein Hauptzug seiner Meisterhaftigkeit. Concrete historische Wahrhaftigkeit, großartige dramatische Kraft in der Charakterzeichnung wie in der Entwicklung der Handlung, wunderbare Dekonomie und Einfachheit zeichnen ihn aus.

Ganz anders Bach. Er greift nicht in die Vergangenheit der Geschichte zurück, nicht die äußerlich sichtbare Welt der That ist ihm Object der Darstellung; er zeigt und schildert nicht fremde, außer ihm liegende Personen, Ereignisse, und Verhältnisse, sondern er ist ein Prophet, welcher, indem er stets sich selbst, seine gegenwärtigen, im Innersten erlebten Erfahrungen, Gedanken und Stimmungen wiederbergt, zugleich das Organ bildet für das innerste Seelenleben aller Menschen wie daselbe erfüllt und verkärt ist durch den lebendigen christlichen Glauben. Dies bringt er durch die wunderbarsten Mittel mit allen seinen immer wechselnden, stets neuen und doch auch wieder gleichartigen Formen zu fester künstlerischer Gestaltung. Darum hat seine Musik einen weit persönlicheren, vom Herzen unmittelbar zum Herzen dringenden Charakter als die Händel'sche, ist also keineswegs weniger concreter und allgemeiner. Werden wir durch dieselbe auch nicht fortwährend auf den großen Schauplatz der Weltgeschichte verlegt, so führt sie uns doch in die ebenso bewegte, großartige und unergründliche Tiefe des menschlichen Herzens, welches ja von demselben Gotte gelenkt und an ihn gebunden ist, der auch die Weltgeschichte regiert. — Hiermit hängt nun aufs genaueste zusammen, daß sich bei ihm der künstlerische Zweck und die feste Schranke der Dekonomie mehr unserm Bewußtsein entgegen zeigen muß. Eine concrete historische Situation und die derselben entsprechende Seelenstimmung des einzelnen Individuums oder der beteiligten Massen hat ein viel bestimmteres Maß in sich selbst, als die ewig wogende, immer ins Unendliche schweifende Stimmung, welche sich aus einem Gedanken, aus einer Herzenszerfahrenheit der unerschöpflichen und immer wiederkehrenden Gegenwart erzeugt. Daher bei Händel jene selbstentfesselt, unerschütterlich bestimmten Formen, bei Bach Alles Fluß, Alles Bewegung: — das treueste Symbol seiner Gedanken. — Denn die Eigenthümlichkeit der Objecte, zu welchen Bach sich durch seine Natur hingezogen fühlte, mußte natürlich auch die Art seines Schaffens bestimmen. Die schwierigere Aufgabe, dies nach allen seinen einzelnen, kaum zu überschenden Momenten hin aufzuseigen, wird eine lünftige Biographie zu lösen haben. Hier genügt es, daran zu erinnern, daß Bach dem Obigen zufolge die ihm übertieferste contrapunktische Schreibart und alle damit zusammenhängenden Formen mit Vorliebe cultiviren mußte. Denn sie allein war im Stande, auf entsprechende Weise die unendlich reichen Beziehungen des inneren Lebens nachahmend zur Darstellung zu bringen. Er hat dieselbe, wie Allen bekannt ist, zu einer nie wieder erreichten Höhe erhoben, was am deutlichsten an seinen Vocalcompositionen ersehen werden kann. Denn hier wird es unübersehblich klar, wie diese Kunstform den wunderbarsten Organismus des geistvollsten menschlichen Seelenlebens vollkommener als jede andere abbildet; wie dieselbe die innerste Natur der Musik, aus welcher sie ursprünglich mit fast mathematischer Consequenz hervorgegangen war, darstellt und zugleich die ideale Aufgabe derselben, eine Symbolik des Seelenlebens zu sein, auf die natürlichste und gefestigste Weise löst. — Der Grund nun, weshalb Bach mit seiner Art, den Contrapunkt zu behandeln, das Höchste erreicht hat, liegt einerseits in der unergründlichen Auffindung der gehaltreichsten Hauptmotive, in diesem Mytherium unmittelbarer Betätigung des Genies, andererseits in der kaumentregenden Gestaltungskraft, mit welcher er dieselben behandelt und entwickelt. Sein Text kleidet sich in ein Motiv, welches die ganze folgende musikalische Ent-

\*) Unter noch so junges Unternehmen kann der obige Vorwurf nicht wohl treffen, auch sind wir uns wohl bewußt, nichts versäumt zu haben, was in dieser Sache förderliches durch unsere Zeitung geschehen konnte. Die Schwierigkeit liegt aber nicht in der noch zu geringen Bekanntheit strebender Künstler mit den gehobenen Schätzen, sondern in der Schwierigkeit der Behandlung des Gegenstandes, von welcher der Verfasser des obigen Artikels ja selbst spricht. Um über Bach zu schreiben, wärdig zu schreiben, müßte man fast eben so viel dichterische Begabung besitzen, wie der Meister wirklich tonidastische besäß. Hiermit soll freilich nicht entschuldigend werden, was bisher von älteren Musikreihenungen versäumt wurde.

widmung und somit auch den Inhalt des Textes, embryonisch in sich birgt. Klaffende Klarheit und Rundung, elastische Vielseitigkeit, harmonische Fülle und eine nie fehlende, schlagende Charakteristik zeichnen jedes Bach'sche Motiv aus. Die Durchführung und Entfaltung desselben geschieht nun bekanntlich weniger durch künstliche Zergliederung, Zerlegung, Zusammenfügung u. s. w., welches Alles mehr in das Gebiet des Rhythmus einschlägt, — sondern so zu sagen durch modulartige Schattirung, also durch Harmonie, indem dasselbe Motiv meist in ganzer Ausdehnung unter die mannigfaltigen Schlaglichter gestellt wird, welche sich aus den verschiedenen Stimmen in denen es auftritt, aus den verwandten Tonarten, durch die es sich bewegen muß, aus den Gegenmotiven, die ihm entgegen und mit ihm combinirt werden, aus den Umkehrungen, Engführungen, Erweiterungen u. s. w. von selbst ergeben. So viel nun hierbei auch eine bloß technische Geschicklichkeit zu leisten im Stande sein mag, so macht sich bei Bach dieselbe nie wie als solche, sondern stets nur als Mittel zu den höchsten Zwecken geltend. Woher käme es sonst, daß die Durchführung seiner Sätze bei der größten Einfachheit der Grundriffe, bei der gefestmässigen Symmetrie, bei der scheinbar immer wiederkehrenden Regelmäßigkeit und Stetigkeit der Grundverhältnisse, dennoch jeden Augenblick die Grenzen unserer Fassungskraft übersteigt; daß wir die innere Nothwendigkeit und zweckvolle Anordnung, die Steigerung und Abschließung eines Verlaufes oft nicht begreifen können, und daß sich uns dennoch überall die unmittelbarste Uebersetzung aufdrängt, wie nothwendig Alles ist, da im Ganzen wie im Einzelnen die innigste Durchdringung des Textgedankens und der Musik zur Erscheinung kommt? — Wir fragen unwillkürlich, ob uns nicht etwa Geheimnisse der Technik abhanden gekommen sind, die vielleicht mit Bach geboren und begraben wurden, oder ob es uns nur an innerer Tiefe, Einfach und Demuth fehlt, um die ganze Höhe der Gedanken und Combinationen zu empfinden und zu begreifen, welche dem tiefinnigen Geiste des Meisters nothwendig und natürlich waren. — Das Meiste derart ist ohne Zweifel einem künftigen gereiften Geschlechte vorbehalten, wemgleich auch Manches auf Rechnung seines Zeigeschmackes kommen mag, womit natürlich einer ihn in Bausch und Bogen für „veraltet“ oder „unserm religiösen Bewußtsein fremd“ erklärenden Auffassung auch nicht im Entferntesten beigekimmt werden soll.

Ein zweites Hauptmoment, welches die Art des Bach'schen Schaffens auch Händel gegenüber sehr deutlich charakterisirt, ist der Choral. Durch ihn stellt sich Bach aufs Bestimmteste auf den Boden deutscher Nationalität und allgemeiner Verständlichkeit. Es kann uns auch hier nicht in den Sinn kommen, selbst nur andeutend seine reformatorische Stellung zum Choral zu beschreiben; diese Bemerkungen sollten ja überhaupt zunächst nur die allerprincipiellsten Fragen in Bezug auf Bach ein wenig beleuchten helfen. — Daher begnügen wir uns, darauf hinzuweisen, wie er, seiner Natur gehorchend, auch das unmittelbare Product der evangelischen Gemeinde, diesen allereinfachsten lyrischen Ausdruck des protestantisch-christlichen Seelenlebens durch umfassende Combinationen und der gehaltvollsten Universalität steigert. Denn dies ist unzweifelhaft seine Allzeit wenn er ihn entweder als Cantus armus mit allerlei symbolischem Figurenwerk umkleidet, oder ihn als Thema zu einem fugirten Satz verarbeitet, oder jede einzelne Strophe desselben canonicisch durchführt. Welche Erfolge er damit erzielt, beweisen eine Menge seiner Cantaten. So ist z. B. der erste Choralatz von: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ von so wunderbarer Mystik, daß man nicht mehr bloß das Sündenelend der christlichen Gemeinde hört, sondern etwas abnet von dem Ringen und „Senzen der Creatur,“ welches nur die tiefinnigsten Menschen dem Apostel nachgeführt haben.

Der eigentliche Brennpunkt Bach'scher Schöpferthätigkeit liegt daher in dem Bestreben, das allgemeine menschliche See-

leben in seinen tiefsten Tiefen zu ergründen, es in seinen allgemeinen und besonderen Zusammenhängen mit dem lebendigen Gott sowohl als mit der sündigen Welt zu erfassen — ein Zug speculativer Mystik, wenn man will — und dasselbe in umfassender Tonjambolik zu verfinstlichen. Kein Wunder, daß er einer solchen Aufgabe gegenüber, vor allen Andern in schlechthin einziger Weise ausgerüstet erscheint: mit der unergründlichsten Phantasie, mit der mächtigsten Produktionskraft, mit dem ahnungsvollsten Tiefinn. Kennt man daher mit Recht Händel universal, insofern er alle zu seiner Zeit vorhandenen musikalischen Elemente sich frei assimilirt hat, so ist es nach dem Gesagten wohl erlaubt, dieser mehr quantitativen Universalität gegenüber S. Bach eine eben so große, intensive, geistige Universalität zuzuschreiben, so daß sich also beide Männer gegenseitig ergänzen und dadurch jede Frage nach dem größeren oder geringeren Werthe des einen oder des andern vollkommen überflüssig machen. — Mit der verschiedenartigen Natur beider Meister hängt aber nothwendig zusammen, daß die Einwirkung, welche sie auf das Publikum ausübten, bei Händel eine größere Extensivität, bei Bach eine größere Intensivität gewinnen wird. Händel ist nie unbefannt gewesen, er hat von je her einen sehr großen Theil des Publikums sittlich und künstlerisch begeistert, erhoben, erfrischt und belebt; er ist ein Stück vom Nationalstolz der Engländer. Bach ist erst seit Kurzem aus langer fast gänzlicher Vergessenheit erstanden und hat hauptsächlich unter Musikern und gläubigen Christen seine Verehrer; aber er pflügt auch so nachhaltig zu wirken, daß, wer mit dem Verständniß aller übrigen Musik so zu sagen aufs Reine gekommen ist, immer und immer wieder zu ihm zurückkehrt, um stets neue Wunder zu entdecken. Er hat es vermocht, die musikalische Denk- und Empfindungsweise der modernen Generation umzuwandeln; denn erst seit man ihn genauer kennt, hat das musikalische Verständniß einen bedeutenden Umschwung zum Besseren erfahren, wenn auch nicht ihm ausschließlich dieser Einfluß zuzuschreiben ist. Wem fällt hierbei nicht der Vergleich mit Spinoza ein? So lange Leibniz und Wolf herrschten, ja selbst noch in der Kant'schen Periode ward Spinoza kaum gelesen, noch weniger verstanden; seit man ihn kennen lernte, half er einen solchen Umschwung im Zeitbewußtsein bewirken, daß er schließlich als innerstes Eigenthum einer ganzen gebildeten Generation auch die Andern tiefer verstehen lehrte. —

Doch dem sei, wie ihm wolle; jedenfalls darf Bach Ansprüche machen auf eine weit allgemeinere, erstere und hingebendere Anerkennung und an ein viel gründlicheres Studium, als ihm bisher zu Theil geworden ist. Hierzu will das vorliegende Werk, wie der Herausgeber in seiner „Vorbermerkung“ ausdrücklich auspricht, einen Beitrag liefern. Sehen wir es uns denn ein wenig genauer an. 36 ausgewählte und mit Clavierbegleitung versehene Arien sind im Laufe zweier Jahre (1859 und 1860, wie der Herr Verleger in nachahmender Weise bemerkt) aus den Partituren der Leipziger Bach-gesellschaft hervorgegangen und haben unter andern auch den anerkennenswerthen Zweck, „dem größeren Publikum den Weg zu den Schätzen dieser Ausgabe bahnen zu helfen.“ Sie sind mit wenigen Ausnahmen aus Cantaten entlehnt, einer Gattung von Compositionen, die Bach schließlich mit besonderer Vorliebe gepflegt hat; denn es sollen 5 ganze Jahrgänge, deren jeder wenigstens 60 — für jeden Sonntag und Festtag eine — enthielt, erfrischt haben, wovon freilich nur die Hälfte erhalten, ein geringer Theil erst edirt ist.

Die Cantaten waren speciell nur für gottesdienstliche Zwecke geschrieben, und ihre Form scheint ebenso wie die der Passions-musiken aus einer naiven Nachbildung protestantischer Canticen hervorgegangen zu sein. Sie schließen sich nämlich eng an das Evangelium des betreffenden Feiertages an und bringen die Hauptgedanken desselben und somit auch den eigenthümlichen Charakter des Tages selbst feiernd zur Darstellung.

Die verschiedenen Subjecte der Feiert, die Gemeinde, der Prediger, das einzelne Gemeindeglied kommen zu ihrer Geltung, indem sie, jeber nach seiner Weise zum vollen Verständniß, zum lebendigen Genuße und zur gegenseitigen Mittheilung des göttlichen Wortes beitragen. So bewegt sich zum Beispiel die Cantate am Sonntag Sexagesimae um ihr Evangelium; das Gleichniß vom vielerlei Acker, auf welchen der Same des Wortes Gottes fällt, in folgender Weise: Sie beginnt mit einer „Symphonie“, welche, wie häufig, die Vorbereitung zu dem Folgenden bildet, indem sie mit ihren ungeheuren Unisonos und die darüber ausgespannten verschlungenen Figuren offenbar die Fülle, die Macht, den Segen des Wortes Gottes schildern soll, etwa in der Weise, wie es der Prediger in den Textworten des folgenden Paß-Recitativs zusammenfaßt: Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, und nicht wieder dahin kommt, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und wachsend, daß sie giebt Samen zu säen und Brot zu essen: also soll das Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein. Es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern thun das mir gefällt, und soll ihm gelingen, dazu ich es sende. Jesaja 55, 10. 11. Hierauf spricht ein Vertreter der Gemeinde in einem Tenor-Recitativ die Empfanglichkeit derselben für die Predigt aus; die Gemeinde bekräftigt dies dadurch, daß sie mit den Worten der Vitanei: „Du wollest Deinen Geist und Kraft zum Worte geben; erhöre uns lieber Herr Gott“ sofort den Prediger veranlaßt, in einem langen, durch die Vitanei der Gemeinde mehrfach gegliederten Paß-Recitativ gleichsam eine Predigt zu halten, welche dem Gedankengange der Vitanei folgt und das Textevangelium soviel als möglich berücksichtigt. Auch hier dreht sich Alles um das Wort Gottes, welches sowohl Schutz gegen Teufel, Türken und Papst gewährt, als auch die Sünden und den Irrthum der verhärteten Christen vertilgen soll. Dieses Responsorium zwischen Gemeinde und Prediger bildet den Mittelpunkt der Cantate. In richtiger Symmetrie folgt nun zuerst wieder ein Gemeindeglied, welches in einer Sopran-Arie den über alle andern Schätze erhabenen „Seelensatz“ des Wortes Gottes befragt (vgl. Sopr.-Ar. Nr. 1) worauf die Gemeinde mit dem Choralgesange schließt, Gott möge sein heiliges Wort ihr nicht nehmen, damit ihre „Schuld und Sünde“ sie nicht „besäme.“ — In manchen Cantaten ist der Text des Evangeliums selbst mit angewendet, entweder ganz, wie in den Weihnachtscantaten oder nur zum Theil. Im letzten Falle ist es charakteristisch für Bach, daß er die Hauptstelle, gleichsam die Pointe des Ganzen zu wählen pflegt; so z. B. in der Cantate am 14. Sonntag nach Trinitatis, auf welchen das Evangelium von den 10 Aussätzigen, Luc. 17, 11 fällt; — er nimmt, um die Idee der Dankbarkeit, von welcher die ganze Cantate handelt, gleichsam als leitgemäß nachzuweisen, den 15. und 16. Vers, die Pointe des Evangeliums und stellt sie als Recitativ in die Mitte des Ganzen: „Einer aber unter ihnen, da er sahe, daß er gesund geworden war, lehrete er um und priesete Gott mit lauter Stimme, und fiel auf sein Angesicht zu seinen Füßen und dankte ihm. Und das war ein Samariter.“ —

Wie in den Passionsmusiken so finden sich auch in den Cantaten dramatische, epische und lyrische Elemente mit einander verbunden, in der Mischung jedoch, daß, dem Zweck der Feiert entsprechend, das Lyrische und Contemplative domirt.

Daher pflegt sich in den Vordergrund zu stellen der Choralgesang der Gemeinde. Er präsentiert sich einerseits als kunstvoll ausgeführter Figuralatz, welcher vermöge seiner bedeutenden Mittel im Stande ist, auf die umfassendste Weise die reichen Beziehungen des göttlichen Wortes, welches hier meist zu Grunde liegt, sei es als Bibeltext oder als Kirchenlied, sowohl nach der objectiven als nach der subjectiven Seite hin zur Darstellung zu bringen. Andererseits tritt die Gemeinde im Choral auf, der den Schluß zu bilden pflegt und meistens rein lyrisch gehalten ist; statt dessen findet sich öfter auch ein Arioso für den Chor; seltener ein durchgearbeiteter Satz. — Dem gegen-

über steht nun einmal das Recitativ, welches zumeist erzhälend, meist aber betrachtend oder auch lyrisch gehalten ist. Im ersten Falle ist es dem Evangelisten zugetheilt (Tenor-Solo), sonst entweder dem Prediger oder einem Gemeindeglied. Es bahnt gewöhnlich den Weg vom Gemeinde- zum Sologesang und umgekehrt. — Dann endlich stellt sich in der Arie das Einzelsubject als Vertreter der ganzen gläubigen Christenheit mit seinem persönlichen Glauben und seinem frommen Gesühle in lyrischem Erguß der Gemeinde gegenüber. Hier entfaltet sich nun die reichste Mannigfaltigkeit der Stimmungen, welche jeber einzelne Mensch in seinem religiösen Leben tagtäglich erfahren kann, eine Weltfülle, welche die höchste Bewunderung verdient. Die eingehendere Beschäftigung mit diesem Theile von Bach's Schöpfungen ist um so interessanter, anregender und erbaulicher, als uns dieselben ihrer Natur nach ohne Zweifel mehr als irgend welche anderen einen Blick in das innerste Gemüthsleben des herrlichen Mannes gewähren. Schon aus diesem Grunde kann das vorliegende Werk nicht bringend genug empfohlen werden.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen. \*

Sechs Gesänge, comp. von Max Bruch, op. 7. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Sechs Gesänge, comp. von Carl Michiels, op. 5. Derselbe Verlag.

Sechs Gesänge, comp. von B. J. Brambach, op. 4. Derselbe Verlag.

v. Br. Drei neue Liederhefte, nicht ungeschätzwerthe Beiträge zur individuellen Lyrik, alle ein bißchen sentimental, keines von hervorragendem Gehalt, keines aber auch sichtlich wertlos. Das meiste Talent offenbart der erregenannte Componist, das schwächste der letztgenannte. Aus den Bruch'schen Gesängen heben wir „die Zustiedenen“ und „Kußisch“, aus jenen von Michiels die beiden letzten „Gondellied“ und „aus Tristan und Isolde“ als diejenigen hervor, die sich durch entschiedene Stimmung, durch Wärme und Energie der Empfindung besonders auszeichnen. Nichts matt sind die Gesänge von Brambach, doch möchten wir Nr. 3 „dein Bildniß wunderselig“ und Nr. 4 „Abendgebet“ in soweit ausnehmen, als der Componist in ihnen, wenn nicht Inspiration, so doch ein zartes Gemüth zeigt, dessen Ausdrucksweise immerhin freundlich in uns wiederzuerkennen geeignet ist.

Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Rud. Viole, op. 20. Verlag von Julius Friedländer in Berlin.

Bach's Gedichte mit entsprechender, übrigens ganz anständiger Bach'schmusik, daher auch nur Gemüthern zu empfehlen, die das Bach'schartige lieben. Als ein solches stellen wir uns jenes der Signora Zelia Trebelli nicht vor, welcher diese Lieder gewidmet sind.

Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe, comp. von J. Simrod in Bonn, op. 17. Verlag von J. Simrod in Bonn.

Brahm's neu erschienene Compositionen deuten — seine Serenaden sowohl, wie seine Gesangsstücke — auf einen Umwandlungs- und Räuterungsprozeß in seinem Innern, zu dem wir ihn nur Glück wünschen können, denn vor Allem ist es nöthig, daß sich die Elemente in der Seele des Künstlers mischen, und nicht in dumpfer Isolirtheit verharren. Von dem wilden, etwas wüthen Ungeflüm, mit welchem der junge Componist in die Welt stürzte, zeigen seine neueren Productionen nicht die Spur, vielmehr eine

\*) Es wird nicht khaden, wenn wir hier einmal ausdrücklich bemerken, daß unsere Herren Mitarbeiter ein völlig freies Urtheil über die ihnen zur Besprechung übermittelten Werke haben; wir nehmen nie einen Einfluß auf dasselbe, weder im günstigen noch ungünstigen Sinne, und bitten daher alle jene Herren Componisten, mit denen wir in persönlicher Verbindung stehen, dieß zu berücksichtigen. D. Red.

durch den Wege-satz doppelt auffallende milde Weichheit, die sichtlich auch von vornherein durch die Natur der Kunstgattung und des gegebenen Stoffes (in den Gedichten nämlich) gefördert war. Die uns vorhergehenden Gesänge (nach Gedichten von Kuperti, Chafespere, Voltaire und Ossian), sind, wie schon die eigenthümliche aber sehr glückliche Wahl der Mittel errathen läßt, deren sich der Componist zur Veranschaulichung seiner Ideen bedient, durchaus von elegischem Charakter. Der Ton ist in allen sehr fein getroffen, die Stimmung des Gedichtes überall mit zartem, einfachem, warmem Ausdruck wiedergegeben und die aus der Mischung der Frauenstimmen (zwei Sopran- und eine Altstimme) mit den oben bemerkten bestehenden Instrumenten hervorgehende sinnliche Klangwirkung stellen wir uns als eine sehr harmonische vor. Durch musikalische Erfindung aber sticht nur der letzte dieser Gesänge (Kings's Gesang) bemerkenswerth hervor und die Composition des Eichenwurz'schen „Gärtner“ für Frauen duos müssen wir, so wenig wir auch einem plumpen Realismus in diesem Punkte feindlich, doch für einen entschiedenen Mißgriff erklären, den jeder als solchen empfinden muß, der sich um die Anfangsperiode des Gedichtes vergegenwärtigt:

Wohin ich geh' und schaue  
In Feld und Wald und Thal,  
Vom Berg hinaab in die Aue:  
Viel schöne, hohe Fraue,  
Grüß ich dich tausendmal.

Die Partitur ist so eingerichtet, daß sie zugleich als Clavierauszug benützt werden kann.

Duvertüre, Entre-Acte und Chöre von Trauer-spiel „Lucifer,“ von J. van Vondel für Solo, Chor und Orchester componirt von J. S. van Eyken.

— Op. 40. Klavierauszug vom Componisten. — Verlag von Arnob in Ebersfeld.

Holland läßt in neuerer Zeit die lebhaftesten Anstrengungen wahrnehmen, seinen alten Ruhm in der Tonkunst zu erneuern und van Eyken zählt zu den geachteten Namen seines Vaterlandes. Gleichwohl können und müssen wir uns über die oben angezeigte Arbeit des Componisten kurz fassen. Es ist schwer zu begreifen, wie ein Schriftsteller unserer Zeit dazu gelangen mag, neuerlich die alte, wohl schon oft genug poetisch behandelte christliche Mythe von der Empörung Lucifers gegen Gott zu einem Gedicht und vollends, wie van Vondel dieß gethan, zu einem Drama zu verarbeiten, noch überdies ohne, so weit wir nach den vom Componisten benutzten Fragmenten urtheilen können, dem Stoff irgend eine neue Seite abzugewinnen, so daß man von seinem Product mindestens mit gleichem Recht sagen kann, es habe die Hyraze zur Exposition und Catastrophe, als fürzlich Jemand dem übermächtigen Drciklang die gleiche Rolle in Liszt's Faust-Symphonie eingeräumt hat.

Die Musik, welche van Eyken zu dieser Dichtung geschrieben hat, ist derselben durchaus angemessen; sie ist eifrig gemeint, von würdiger Haltung, solider, tüchtiger Natur, kommt aber auch, wie jene nicht über die Hyraze hinaus. Wir zweifeln daher, daß Dichter und Componist die Absicht, welche ihnen durchaus vorgeschwebt haben muß, erreichen werden, nämlich solche, die ihre Gebete vielleicht eifriger an Lucifer richten, als an Gott, zu erschüttern und auf ästhetischen Wege durch ein wirksames Purgatorium zu bekehren.

Können wir aber der Arbeit des Herrn van Eyken auch keinen höheren Kunstwerth zugesprechen, so dürfen wir ihr deßhalb doch diejenige Achtung nicht vorenthalten, welche einem mit so viel Fleiß und nicht ohne Gesicht ausgeführten Product immer gebührt. Die Composition zählt im Ganzen zwölf Nummern: eine Duvertüre, Instrumentaleinleitungen zu den einzelnen (fünf) Acten und acht Chöre. Sie umfaßt im Klavierauszug 117 Seiten. Das Arrangement der Instrumentalfälle ist zu vier Bänden.

Vollständer für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung von Violine, Violoncello und Pianoforte, componirt von L. van Beethoven. Nachgelassenes Werk. Nach der im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Handschrift des Componisten herausgegeben von Frau Espagne. — 1. Hft. Verlag von C. F. Peters. Im Bureau de musique, Berlin und Leipzig.

Eine Reliquie Beethoven's! Wer sollte nicht mit Andacht empfangen, was immer uns von dieser geistigen Gabe noch geboten wird! Wie uns der verdienstvolle Herausgeber der hier erscheinenden Vieder in einer Vorrede mittheilt, so sind dieselben dem Original-Manuscript Beethoven's entnommen, welches im Jahre 1846 aus dem Besitz des Prof. Schindler in den der königlichen Bibliothek zu Berlin überging. „Es enthält,“ sagt Herr Espagne „diese Sammlung im Ganzen 70 Melodien verschiedener Nationen für eine, zwei und drei Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncell's bearbeitet, von denen einige in dem bei Schlesinger erschienenen „25 Schottischen Lieder op. 108,“ auctere in der Sammlung englischer, schottischer und irischer Volkslieder von G. Thomson in Leipzig veröffentlicht — die übrigen bis jetzt noch ungedruckt sind.“ Wir haben also hier eine Gesamtausgabe dieser Sammlung zu erwarten, ein Unternehmen, welches mannigfache Umstände (man siehe hierüber die Vorrede) zu einem sehr mühevollen machen und Herr Espagne den herzlichsten Dank aller Kunstfreunde erwirbt. Zählen wir doch die schottischen Lieder zu den theuersten Besitzthümern, die uns der auch im Kleinen so große Meister hinterlassen.

Das uns vorliegende, von der äußersten Sorgfalt des Herausgebers Zeugniß gebende und von der Verlagshandlung sehr würdig ausgestattete I. Hft. dieser Sammlung enthält sechs Lieder: zwei englische (die „Nationalhymne“ und der „Wälder am Fluße Dee“), zwei irische („der Krieger“ und „unser Helden“), ein sizilianisches („O Sanctissima“) und ein schottisches („Charlie ist mein Lieblich“). Den Kennern der kostbaren schottischen und der ihnen an Werth freilich weit nachstehenden irischen Volkslieder — und solche müssen alle sein, die an Beethoven überhaupt Interesse nehmen — brauchen wir zur weiteren Empfehlung dieser Sammlung, deren Fortsetzung uns die Verlagshandlung in kurzer Zeit verspricht, nichts weiter zu sagen.

## Locales.

Concerte: (Beethoven's Missa Solemnis)

S. B. Wieder hat unsere rüstige Direction der Gesellschaft der Musikfreunde eine große und löbliche That vollbracht: Beethoven's Missa solemnis, seit 18 Jahren in Wien nicht vollständig gehört (hauptächlich wohl deshalb nicht, weil man keinen geübten Chor besaß), wurde endlich wieder einmal, und zwar in größtentheils entsprechender Weise zur Aufführung gebracht. U. viele Freunde darüber entsetzt sich durch das Erlebnis, daß die süßen aber tüchtig unternommene Ausföhrung die regste Theilnahme an Publicum fand, so daß — ein in den Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde vielleicht unerhörter Fall — der große Redoutensaal zu klein wurde, um alle besuchswürdigen Musikfreunde fassen zu können.

Beethoven's D-Messe theilt mit allen ihr an Größe und Erhabenheit des Inhalts ebenbürtigen, und hinsichtlich echt kirchlicher Haltung überlegenen Werken einer früheren Zeit, das Schicksal, aus der Kirche, für die sie geschrieben, in den Concertsaal verbannt zu sein. Freilich wird dieser Umstand Niemanden Wunder nehmen, der erkens eine Abnung von der Schwirrigkeit des Werkes hat, und zweitens mit uns darin übereinstimmt, daß dieses Beethoven'sche Werk vom streng kirchenmusikalischen Standpunkte Manches gegen sich hat.

Beethoven hatte sich, man kann es nicht leugnen, eine andergerartete Religion in seinem Gemüthe festgesetzt, als die ist, deren Worte er seinem Werk zu Grunde legte; und der Bau, den er auführte, ist zu groß und frei ausgefallen, um

in einer bestimmten Kirche untergebracht zu werden. Wie der Meister in seiner 9. Symphonie nicht die Empfindungen, Leidenschaft und Kämpfe des einzelnen Menschen, sondern die ganze Völkler in Tönen darstellte, so hat er in seiner D-Messe das Glaubensbekenntnis nicht einer Confession, sondern das der christlichen Kirche zum Ausdruck gebracht. Als einen merkwürdigen Umstand führen wir gelegentlich an, daß er im Credo die Worte „Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ nur ganz vorübergehend auf schnellen Noten in einer Mittelform singen läßt, während er allen anderen einzelnen Sätzen des Meistertextes eine ganz ungewöhnlich breite Behandlung zukommen läßt. Eigenthümlich contrastirt dagegen der protestantische S. Bach, der in seiner H-moll-Messe dieselben Worte — vielleicht aus Geschicklichkeitsgefühl, da er doch einmal ein katholisches Werk schrieb — fünfmal wiederholt und noch obenrein einmal auf das Wort „catholicam“ eine breite Solfeggio legt, als wolle er die Segnungen einer allgemeinen Kirche recht anfänglich machen. Was überhaupt die „Kirchlichkeit“ der Beethoven'schen Messe betrifft, so können wir nicht umhin, sie den Werken der alten Italiener, namentlich Palestrina's, und auch denen S. Bach's in manchen Punkten nachzustellen. Die ganze Anlage derselben, wo der Chor durch Instrumentalmusik und Sologesang häufig verdrängt und erdrückt wird; die mehr dramatische, durch scharfe Gegensätze und prägnante Rhythmen bewirkte Haltung vieler einzelnen Stellen, die mitunter sehr rhapsodische Behandlung der Harmonie und des Periodenbaues, die mitunter mehr subjective als objective Auffassung des Textes u. s. w. lassen sie in unseren Augen gegen die einfache Größe und reine Erhabenheit der anderen genannten Meister zurückstehen. Beethoven, der wohl nicht viel andere Kirchenmusik gekannt haben mag, als die Trompeten- und Paukenmesse, die bei den Höfen schon damals in Ansehen standen, der wahrscheinlich nicht oft Gelegenheit gehabt hat, die Wirkung reiner Vokalmusik in vierstimmigen Chören zu beobachten, fand sich umso mehr zu einer überwuchernden Instrumentalmusik auch in seinem Kirchenwerke hingedrängt, als seine spezielle Größe gerade im „lymphonischen“ Styl, in der Sprache der Instrumente bestand. Hienächst mag auch seine Gehörlosigkeit beitragen haben, daß er die Wirkung der Gruppen falsch berechnete. Wir finden Stellen in der Messe, wo sich die vier Solostimmen vergeblich abmühen gegen das brausende Orchester auszukommen (z. B. im Pleni und Osanna). Auch ist nicht zu läugnen, daß Beethoven in der Behandlung der Menschengruppe auch hier manchmal unglücklich war; denn wir finden Stellen, wo in der Partitur Alles daran gesetzt erscheint um den Chor zur Geltung zu bringen, ohne daß die Wirkung dem entspricht, besonders wenn der Meister den Sopran bis ins zweigestrichene a, b ja h hinaufreicht, Töne, die die Sänger nur mit der Kopfstimme, also nicht kraftvoll bringen kann.

Am herrlichsten sind in dem ganzen Werk alle jene Stellen, wo eine tiefe, sehnüchternvolle Andacht in gehaltenen Klängen sich ausdrückt. So das ganze Kyrie, das Incarnatum (Solo) Agnus u. A. Diese sind uns weit lieber, als die oft großartig wirkenden Waffenentwidelungen, wo aber eben das Orchester den Gesang dominiert. Ob die merkwürdige Trompeten-Fanfane im Dona, wo Beethoven den an der Grenze drohenden äußeren Feind in Erinnerung bringen zu wollen scheint, sich nicht mehr auf eine augenblickliche Situation bezieht, als in der Kirchenmusik erlaubt erscheint, überlassen wir dem Leser zur Entscheidung \*).

Alles in Allem genommen sagen wir, daß diese D-Messe ein wunderbares, reiches, großartig angelegtes und ausgeführtes Werk ist; geeignet den Rufster und Musikfreund höchlich zu interessieren, dem Mann Feuer aus dem Geiß zu schlagen, jeden Menschen zur Andacht, stellenweise zu schwärmerischem Entzücken hinarbeiten; daß sie aber als katbolische Messe eine Sonderstellung einnimmt, die ihr freilich eine außerordentliche historische Bedeutung sichert, und daß sie eben dieser Sonderstellung wegen nicht als maßgebend für neuere

Leistungen im Fache der Kirchenmusik betrachtet werden sollte. Wir sind heutzutage in der Lage die Schätze einer weiter zurückliegenden Vergangenheit zu kennen und zu würdigen, und dürfen uns nicht darüber täuschen, daß wir von der reinen Größe des echten Kirchenstils hauptsächlich durch die Instrumentalmusik abgelenkt sind. Ein Fortschritt — der aber auch vor allen Dingen durch gleiche Begabung bedingt ist — wird nicht durch eine Fortsetzung von Beethoven aus bewirkt, er konnte nur zur Caricatur führen, sondern dadurch, daß wir uns hauptsächlich an Palestrina und Bach die Fähigkeit erobren den echten a capella Styl wieder in die Gewalt zu bekommen. Ob dieß möglich, wird die Zukunft lehren; ist es nicht der Fall, so zweifeln wir sehr an einer „Zukunft“ der Kirchenmusik.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen, die sich uns bei Betrachtung der D-Messe aufgedrungen haben, gehen wir nun zur diesmaligen Aufführung über. Man muß es Herrn Herbed zum Ruhme nachsagen, daß, was er einmal unternimmt, er auch mit aller Energie ansieht. Die ganze Aufführung legte Zeugnis von einem sehr eingehenden Studium ab, und was dennoch nicht vollständig gelang, ist gewiß nicht Herbed's Schuld. Vor Allem ist die sorgfältige Beobachtung aller vom Componisten vorgeschriebenen Zeichen zu rühmen. Da war kein Piano, kein Crescendo oder Decrescendo vergehen, alles stand richtig an seinem Platze. Griff der Chor nicht überall durch, so ist theils der Componist, theils die zum Verfalligig des Orchesters zu schwache Besetzung des Chors schuld. Obwohl der „Sängerein“ über hundert singende Mitglieder zählen mag, und dieses Personale wahrscheinlich durch anderweitig requirirte Kräfte verstärkt ward, so ist doch Alles viel zu wenig. Die Missa solemnis verlangt bei voller Besetzung des Orchesters und bei Anwendung der Orgel mindestens 2—3 hundert Sänger, wenn die gedachte Wirkung zum Vorschein kommen soll. — Die Solostimmen waren Hrl. Krauß, Sopranfängerin, Hrl. Schmiebl, dann den Herren Ganz und Panzer anvertraut, und man hatte Ursache mit dieser Besetzung zufrieden zu sein. Nur ist zu sagen, daß die Erstgenannte in der Stimme ermüdet schien, in der Höhe besonders nicht die nötige Kraft zu entwickeln vermochte, und im Tonanfang überhaupt festgelegt vermissen lieh. Schwankungen im Takt kamen selten vor, am meisten im Benedictus, dessen Violin solo von Herrn Helmesberger gespielt wurde. Einiges Erachtens fehlte dem Vortrag des Genannten die nötige Ruhe und Ueberlegenheit, und es sprach sich dies durch ein häufiges Eilen und Zurückzogen gehaltener Noten aus. — Um das Werk paritätsgerecht wiederzugeben hatte man sogar eine „Orgel“ aufgestellt, und Viele mögen den hier dadurch erreichten Effekt für unentbehrlich halten. Wir sind anderer Meinung, und glauben, daß diese „Orgel“ (ein Positiv von 4' Prinzipal mit Mixtur) eben so gut wegbelassen konnte. Ueberdies war das Werklein bedeutend verstümmt, und namentlich am Ende des Credo brachte es dadurch einen sehr üblen Effect hervor. — Einzelne Verstöße, wie das Eintreten der Trompeten mit f statt fis in dem zumänterlich klingenden Quartettstuford von Fis-moll nach F-dur u. A. wollen wir übergehen, und nochmals für die Leistung im Ganzen, die auch von dem Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, den lebhaftesten Dank aussprechen.

## Correspondenzen.

Brüssel.

26. Februar.

„Wien, alles ehedem die größten Meister der Tonkunst haupfen und ihr Wesen trieben, — Wien sank heute auf die niederste Stufe der musikalischen Intelligenz; diese Stadt kennt nichts mehr als Ländler, Walzer, Polkas und des chants fugitives sans valeur.“

J. Lhr. So sprach sich vor zwei Jahren einer der ersten Barfüßler der franz. musk. Presse in der Revue et Gazette aus, de Paris über Wien aus. Ich weiß nicht ob Jemand diesen hingeworfenen Fredehandschuh aufgehoben, ja es ist wahrscheinlich daß die Vorübergehenden mitteligen Blickes auf diesen leerenen Ausdruck schlechten Sinners herniederblickten, aber das weiß ich, daß diese abgerundete Aussage rein aus der Luft gegriffen ist und keine weitere Berücksichtigung verdient. Leute, die mit den

\* Wir berühren hier beiläufig, daß die Vortragsbezeichnung „Scherzando“ im Et vitam venturi auf einem Druckfehler beruht. Es muß sforzando heißen.

allgemeinen muß. Zuhanden besser vertraut sind, können dergleichen Diatriben nur verächtlich vorkommen. Mir jedoch gab dieser Ausfall gegen Wien Anlaß zu Vergleichen.

Am 24. Februar fand nämlich das erste diesjährige Concert des Brüsseler Conservatoriums statt. Herr Fétis, der Gründer der obigen Anstalt in Betreff Wiens brachte in diesem Concerte die B-Symphonie von Schumann zur Aufführung. Zum erstenmale wurde den Brüsselern eine Schumann'sche Symphonie vorgeführt und es geriet denselben zur Ehre, daß sie gute Miene zum bösen Spiel machten, denn nach der Art und Weise wie hier das Publicum musikalisch erzogen wird, hätte man mit Gewißheit voraussehen können, daß das Werk nicht gefallen werde, und so war es auch. Abgerechnet die ungenügende Ausführung, das Vergreifen der Tempos, Mangel an gehörigem Vortrage, an Schöpfung u. s. w. kann man von keinem Publicum der Welt verlangen solch' ein Werk sogleich in sich aufzunehmen. Auch die musikalische Erziehung eines Publicums kann nur schrittweise methodisch vor sich gehen. Der allgemeine Geschmack aber schwebt hier noch ganz und gar in einem mittelalterlichen Dunfel, das zu zerbrechen sich die betreffenden Persönlichkeiten keine sonderliche Mühe geben. Die wenigen Werke der großen anerkannter Meister die hier zeitweise zur Aufführung gelangen, sind Reliquien, die der meinungs-lose Gläubige nicht anzusehen mag, nur im Verborgenen steht er sich „cela m'embête“, wörtlich zu deutsch, — das macht mich dumm. Offentlich mag man es nicht den Werth anerkannter Meisterwerke in Zweifel zu setzen, aus selbstthätiger Eitelkeit findet man schon was man doch innerlich vermisst. Handelt es sich aber um Werke von jüngstverstorbenen oder auch lebenden Künstlern, deren Werth noch nicht zu allgemeiner Geltung gekommen, dann wird auch der Vergötzte müßig. Im großen Saalgenen versteht man hier eine Vertheobn'sche Symphonie eben so wenig als eine Schumann'sche, aber man würde es unter seiner Würde halten eherer nicht enthusiastisch aufzunehmen. Der Name Schumann ist ihr hier noch so wenig gelant, daß man derselben die Künstler und Amateure mit Namen nennen könnte, die ihn kennen, was Wunder daher, daß sein Werk fast lieg, die Schuld solchen Mißstandes ist daher nicht dem Publicum sondern denen bequemen, deren Aufgabe es sein sollte den Geschmack desselben zu leiten und zu veredeln.

Das Programm dieses Concertes war das Beste, das man nur erfinden kann. Nach der Schumann'schen Symphonie kam ein Trompetensolo, dessen glänzender Erfolg ausfallen gegen die lästige Annahme des ersten Werkes abthat, dann folgte eine Cavatine aus Sou nois's Haus, und Ragio und Fimale aus einem Concerte Wien zt m p s. Der zweite Theil brachte wieder ein Trompetensolo, ein Gesangsstück, vortragen von denselben Kräften und zwei Overturen (Manuskript). Vergleichen man nun die Programme der öffentlichen Productionen Wiens mit denen Brüssels, so wird jeder Unbefangene leicht einsehen, in welcher von den beiden Städten der wahre musikalische Geschmack vorherrschend ist. Während in Wien Mendelssohn und Schumann zu vollständiger Wirksamkeit gelangten, sind diese beiden Größen des 2. Viertels des 19. Jahrhunderts hier in Brüssel so gut wie ungelant und das, was von denselben bekannt geworden, verbannt von denselben Künstlern. So hat E. Strauss im 2. Concerte der association das Clavier-Concert Schumann's gespielt. Der günstige Erfolg galt aber dem ausgezeichneten Vortrage, das Werk selbst ließ kalt und dieß nicht nur das Publicum, sondern auch eine gute Zahl Künstler. Was, Händel kennt man dem Namen nach, ihre Schöpfungen aber sind unbekante Größen; nur dann und wann liest man auf dem Programme eines wandernden Violinpielers die besetzte gewordene Chaconne, welche auch wunderthätig gefunden wird. Der Respekt, den der große Altmeister einflößt, ist keineswegs ein erheuchelter, sondern ein aufrichtiger umschweb, da man so selten von ihm besäßig wird. . . . doch! hier werde ich durch einen Gedanken unterbrochen der mir in den Kopf gefahren; es scheint mir nämlich als wiederhole ich mich in meinen Correspondenzen gar zu sehr — mit ängstlich daß ich meine Rechte hervor und sehr mit Schreden, daß ich nicht getäußt, diesen Klagen, diesen Verleihen — nicht ist öfter geworden und doch, von was soll ich sprechen? Alltagsneuigkeiten, — Anknst, Abkist durchreisender Künstler? — es würde sich wohl so Manches finden, — ja! ich könnte erzählen von einem reisenden Bun-

deviolinvirtuosen-Kinde, das, von seinem Vater begleitet, die Städte Solland's und Flanberns durchkreist und sonst friedliche Leute in merkwürdige Veräulungen bringt, — ich könnte Anekdoten erzählen, z. B.: wie Vater Köls bei einer von Schumann's Symphonie abgehaltenen Probe, mitten im Sage plötzlich innehaltend, Ruhe gebietet und mit dem greisen Haupte traurig schreitend sagt: „Meine Herren! Meine Herren! hier ist eine Septime, deren Auflösung abhanden gekommen, hm! — hm! — sonderbar — nun, für diesmal bleibe bei dieser Symphonie, die ziemlich schwach ist, aber im 2. Concert machen wir eine von Verhufst und im 3. meine Overtur.“ — Ich könnte so manche schöne Züge aus dem Leben geben. z. B.: Wie ein hiesiger Journalist Worte von Schumann m interpretirt; er findet nämlich, sie gäben die letzten Einbrüche eines Gehengens auf ein Jota wieder u. s. f., aber nein! dem Leser dieser Blätter würden die Haare zu Berge steigen, wollte ich in dieser Art fortfahren, daher ende ich wie immer mit der Verheißung besserer Tage.

### Langburg.

Am 21. Januar kam durch den Gailenverein Händel's Besager zur Aufführung und zwar in so würdiger, daß wir Herrn Vogt für seine Vorführung zu Dank verpflichtet sind. Die Ehre waren fest und die Besetzung der Solo's durch Herrn Otto und Hrl. Kenny Meyer aus Berlin und zwei Violentanten im Allgemeinen eine glänzliche. — Den folgenden Tag gaben die Herren Kappelhofer, Meyer, Otteret, Schmaß und Risch unter glühiger Mitwirkung der Frau Clara Schumann und des Herrn Johannes Brahms ihre zweite Soirée für Kammermusik. Das Programm war wieder sehr anziehend: Serzett von Mozart Nr. 2, F-dur für Streich-Quartett und zwei Hörner; Concert für zwei Claviere von J. S. Bach (C-dur) mit Doppel-Quartett vortragen von Frau Schumann und Herrn Brahms, ein herrliches, stolzes Werk; Quinnett von Beethoven op. 16 für Piano (Herr Brahms) und vier Blasinstrumente; Sonate von Mozart für 2 Claviere von Frau Schumann und Herrn Brahms vortragen.

In unserem Stadttheater gastirte einige Zeit eine Seltzänger-Gesellschaft, der der Violin-Virtuose Ole Bull und nachherhin zwei italienische Opern-Gesellschaften von Laffina und Corini folgten. Die Vorstellungen der Letzteren gewährten durch das Zusammenspiel der Damen De la Grange und Artot und des Herrn Dr. Carion wirklich Genuß. — Derselben Gesellschaft gehörte in den letzten Tagen auch Hrl. Marie Cravelli an. — Jetzt folgt Roger wieder und ihm soll Lichtschel folgen. — Die Akademie des Herrn Dr. Garvens bereitet die Aufführung von Moliere's D'Oratorium „Abramam“ vor. — In der zweiten Soirée des Herrn E. Miller hörten wir ein Trio von Rob. Volkmann in B-moll. —

### Zeitungsschau.

E. Hanf's Bericht aus Italien im D. 3. zufolge ist der dortige Kunstzustand auf dem äußersten Punkt des Mißere angelant. „Hinsichtlich der Kunst“ sagt er u. A. „nimmt es jeden Barocktheilenden Wunder, daß eine zu That und Kampf begriffene Idee nicht wenigstens in ihrem Bedürfnis nach poetischem und musikalischem Ausdruck ein würdiges Obiect oder eine originale und schwinghafte Melodie erzeugen konnte. Die Caribaldi-Hymne wird fast allwähendlich von Mailand bis Florenz in den kleineren Theatern auf den verlangenden Ruf der Volksgugend: „Inno! Inno!“ aufgeführt und auf den Straßen unablässig gesungen und gepfiffen. Es ist ein Gleichwinnmarck, populär, aber auch sehr gewöhnlich melodisch präparirt, dessen Trio in eine höchst trivial süßere Pöllaweise übergeht. Die Viktor-Emmanuel-Hymne — ebenfalls ein Marsch — ist ein ebenso geringes Tageserzeugniß der Tonkunst, und man muß vermeiden, nach diesen Geistesprodukten und ihrer populären Verbreitung auf die Quelle zurückzuschließen, denen sie entspringen sind. Das unmaßige Verabnehmen der musikalisch schaffenden Talente und des allgemeinen Kunstgeschmacks in Italien ist seitlich eine langerkante Wahrheit. Jetzt aber fehlt es sogar an Talenten in der Tonkunst, welche den Italienern selbst Erträgliches zu bieten vermögen.“

Die „Süddeutsche Zeitung“ berichtet aus München u. A. Folgendes über ein neu aufgelautes Talent:

„Dem Mozart'schen Concert (Es-dur) für zwei Claviere, vorge-

tragen von den Herren **Värman** jun. und **Sof. Rheinberger** folgte eine Novität, zwei Gesänge aus Göthe's Faust, „Meine, du Schmerzreiche“ und „Meine Lust ist hin“ von **Max Zenger**, einem jungen sehr hoffnungsvollen Componisten, der an diesem Abend sein erstes Début feierte, in Privatfreizeit aber schon vor längerer Zeit an dem Probehören des componirenden Meisters, einigen Streichquartetten, mehr als gewöhnliche Befähigung gezeigt hatte. Das überhaupt **Lachner** einem neuen Namen das Programm eines Akademieconcertes eröffnete, ließ etwas Seltenes voraussetzen. Der Erfolg hat diese Erwartung noch übertrifft. Durchaus verschieden von Schubert, der Gretchens Begehren eben als Empfindung von der lyrischen Seite aufsaßt, sieht **Lachner** in diesem Gesange einen Theil des Drama selbst und behandelt es daher auch dramatisch, was ihm nach unserer Meinung vortreflich gelang: das Streiten der Sehnsucht nach dem Manne ihres Herzens, wie sie die heiße Phantasie des liebenden Mädchens an seinem vor ihr entlehnten Bilde hervorrief, war mit so lebendiger Empfindung und Gluth, dazwischen das immer wiederkehrende tiefe Weh über den entflohenen Frieden mit so einschmeichelndem Gemal, daß zur Ein Gemüth die ganze Verklammerung durchzog und sich in lautem Weisfall und Hervorruf gelang machte; das Lied mußte wiederholt werden. Aber auch das Gebet, welches im Text für die Composition viele Schwierigkeiten bietet, darf gelungen genannt werden und erwarb sich allseitige Anerkennung. Zudem besand sich der Vortrag in den Händen der **Frau Diez**, die sich selbst übertraf, und das Ganze hob eine äußerst sorgfältige und entsprechende Instrumentation. — Bei dem entschieden dramatischen Charakter, das der junge Künstler zeigte, wäre es wohl wünschenswerth, wenn er sich der Operncomposition widmen wollte; wünschen wir ihm Glück auf seiner schwierigen Laufbahn.“

## Nachrichten.

S. B. R. **Wagner's** „Lampenfänger“ hat in Paris bei seiner ersten Aufführung im Ganzen einen Mißerfolg gehabt. Durch die wegen Familienangelegenheiten erfolgte Abreise anthers Pariser Correspondenten (vor der Aufführung) entgeht uns leider der erwartete Originalbericht, und wir müssen infolgedessen unsere Zusätze zu den Berichten anderer Blätter nehmen. Diefen zufolge wurden zwar einige Szenen der Oper applaudirt, aber im Ganzen war das Mißgeheim vorherrschend. Das Publikum der großen Oper soll in „große Heiterkeit“ gerathen sein und Zischen und Pfeifen, in diesen Räumen bisher als unanständig betrachtet, nahm sogar in Anwesenheit des Kaisers überhand. Eine solche Aufnahme, für uns zwar von geringer Entscheidung, da das Pariser Publikum der Oper weder pro noch contra maßgebend ist, noch weniger als das Wiener, hat gleichwohl ihre Bedeutung darin, daß **R. Wagner** er dadurch in verdienster Weise für seine Inconsequenz geächtet wird, die darin besteht, daß er, der angeblich die kritische Dementreformator, so viel **Wagners** daraus legte, in Paris durchzugehen. Seh er denn nicht, daß wenn die Oper geseit, in Deutschland unter den gebildeten Mufftern die Antipathie gegen sein Bestreben nur noch gesteigert worden wäre? **Wagner's** Erfolge in Deutschland waren seinen Ehrgeiz nicht genügend, er wollte von Paris aus die Rolle einer Art musikalischen Imperators spielen. Hier aber scheiterten die stolz geschwellten Hoffnungen, und wenn wir den Künstler bedauern können, der Person gönnen wir die Niederlage. — Ob wohl Franz Eiß den Versuch seinerseits wiederholen wird? —

In **Berlin** gab die **Singakademie** die **Paffionsmusik** von **Grann**, und im dritten Concert vom Besten der **Gustav Adolph-Stiftung** führte **Kadee Haydn's** Jahreszeiten an.

Eine neue Oper von **C. F. Christlich** „**König Georg**“ ist in **Magdeburg** an's Licht getreten und hat mehrere Aufführungen erlebt.

In **Coburg** wurde in der schönen neuerbauten katholischen Kirche am 10. März eine Dantmesse veranstaltet, und zwar, wie uns ein ausführlicher Bericht meldet, „aus Freude über die glückliche Entbindung ihrer I. Hoheit der **Frau Herzogin Clementine**“. Herr **Concertmeister A. Späth**, Componist mehrerer Oratorien, Streichquartette u. f. w. hat bei dieser Gelegenheit eine seiner Messen zur Aufführung gebracht,

„welche nicht nur die Katholiken, sondern auch die anwesenden Protestanten gleich ansprach.“ (Folgt ein Bericht mit Angabe der Tonarten u. f. w. der aber zu umständlich ist, und zu wenig kritische Abwägung enthält.)

In **Frankfurt** wurde eine neue Oper, in drei Aufzügen, „**Wittelskind**“ von **E. Spork**, Musik von **F. Raphael**, beide Einheimische, aufgeführt und fand eine äußerst günstige Aufnahme.

Ebenso hat in **Innsbruck** eine neue Oper „**der Liebesring**“ (der jetzt aller Orten und in allen möglichen Compositionen auftauchend) von **Zubersers** sehr gefallen, und wurde innerhalb 6 Tagen 3mal gegeben. Näheres hierüber in der folgenden Nummer.

**Joachim** hat auch in Pesth mehrere sehr gut besuchte Concerte gegeben.

**Director Kittl** in Prag, der sich nach einer langen Krankheit auf dem Wege der Genesung befindet, darf zufolge ärztlichen Verbotes die Leitung der bevorstehenden Conservatoriumsconcerte für diese Saison nicht übernehmen, da er sonst seine volle Wiederherstellung in Frage stellen würde. Für diesmal wird Herr **Professor Widner** seine Stelle vertreten.

## Wien.

Das **Abendblatt** der „**Presse**“ vom 21. d. M. bringt folgende merkwürdige Notiz: „**Director Salvi** scheint trotz des ihm beigegebenen „engeren Reichsrathes“ dennoch absoluter Herrscher sein zu wollen; denn als jüngst in der „**Comitétheilung**“ die vom **Director** vorgeschlagene Aufführung der Oper: „**Der Wasserträger**“ mit Stimmen-Majorität verworfen wurde, ließ **Salvi** dennoch die Rollen aus schreiben und läßt die Proben dieser Oper für die künftige Woche auf das „**schwarze Brett**“ schreiben.“ Die „**Presse**“ hätte aber auch den Grund mittheilen sollen, warum das **Comité** in Majorität die Aufführung des „**Wasserträgers**“ verworfen hatte, denn sonst müßte man ja am Ende gar Herrn **Salvi** dem **Comité** gegenüber in Schutz nehmen, moaus wir der That am wenigsten vorbereitet sind!

Norgen findet das 3. Concert der **Singakademie** statt. Das Programm ist unter den „**Concert-Ankündigungen**“ zu sehen.

(Eingel.) Da die **Böhlings** des Conservatoriums durch die anstrengenden Vorbereitungen zur Aufführung von **Beethoven's** D-Messe und der **Schubert'schen** Oper sehr in Anspruch genommen waren, und für das am 21. April fallende **Böhlingsconcert** wieder in Anspruch genommen werden, so hat die **Direction** der **Gesellschaft** der **Musikfreunde** die beiden von ihr vorbereiteten **historischen Concerte** auf den Monat **November** zu verlegen beschloffen.

## Concert-Ankündigungen.

Am 23. März Mittags halb 1 Uhr im **Musikvereinsaal**: Concert des **Bisacellisten Moritz Wagner**.

Am 24. März Mittags halb 1 Uhr im f. l. g. **Redoutensaal**: Concert der **Sing-Akademie** unter der Leitung des Herrn **Capellmeister Stegmayer**. (Eher aus **Wesiger** von **Händel**. Motette von **S. Christoph Bach**. **Wendelssohn's** von **Job. Gabriel**. Motette für weibliche Stimmen von **Mendelssohn**. **Salvo Regina** von **Hermann Contractus**, für **Tenor solo** und **Chor** mit **Begleitung** bearbeitet von **Franz Kern**. **Adientied** von **Schumann**. **Zwei Chorlieder** von **D. Grimm**. **Zwei Chorlieder** von **Fr. Mair**. „**Schön ist das Fest des Lenzes**“ von **Schumann**.)

Am 24. und 25. März, Abends 7 Uhr im f. l. **Hofburgtheater** **Gr. musikalische Akademie** (**Haydn**, **Die Schöpfung**, **Oratorium**.)

Am 25. März Mittags halb 1 Uhr im **Musikvereinsaal**: **Mahl-tätigkeit-Akademie**.

Am 25. März Abends 7 Uhr im f. l. **Hofopertheater**: **Musikalische Akademie** vom **Bothe** theils des **Bürgerpalast-Fondes**.

Am 1. April Mittags halb 1 Uhr im **Musikvereinsaal**: Concert **spirituel** veranstaltet von **Cornelius Stanfovic**.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Im Irden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohrmart Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Hüsing**, vormals **G. F. Wagner's Witwe.**  
 Prenumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Mit dieser Nummer wird eine Beilage ausgegeben, welche die Notenbeispiele zu dem Artikel über **S. Bach's Arien** enthält.

Inhalt. **S. Bach's Arien.** (Fortsetzung.) — **Londoner Briefe II.** — **Vocales.** — **Correspondenz aus Eberfeld.** — **Nachrichten.**

## J. S. Bach.

Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte,

bearbeitet von

**Robert Franz.**

4 Hefte (9 Arien, 9 Bass-, 9 Sopran-, 9 Tenor-Arien).

Leipzig bei **F. Wigand.**

(Fortsetzung.)

Es wäre wohl der Mühe werth, sich aus den Quellen selbst eine Anschauung zu bilden, in welchem Zustand Bach die geistliche Arie vorfand; diese Betrachtung würde ohne Zweifel die Reuegestalt, welche er ihr gab, in einem um so helleren Licht erscheinen lassen und wahrscheinlich zu dem Resultat führen, daß, was etwa vor ihm vorhanden war, dem Seinigen gegenüber keine Erwähnung verdient, wie ja dies in allen übrigen Gebieten seiner Thätigkeit mit vollem Recht nach behauptet werden. Denn es stellt sich wohl allmählig immer mehr heraus, daß man ein bleibendes Kunstinteresse nur einem sehr geringen Theil der deutschen Musik vor Bach abgewinnen kann, so groß auch ihr historischer Werth ist. Bewährten Forschern muß daher die historisch-kritische Einleitung zu diesen Arien überlassen bleiben; nur einige Bemerkungen, die durch das vorliegende Werk selbst an die Hand gegeben wurden, mögen hier ihre Stelle finden.

Was die Architectonik dieser Arien betrifft, so bestehen dieselben zwar nicht immer, aber gewöhnlich aus 3 Theilen, Vorder-, Mittel- und Schlußsatz. Vorder- und Schlußsatz sind häufig, namentlich bei weiter angelegten Arien dieselben, was durch das D. C. angedeutet ist, oft wenigstens einander sehr ähnlich, nur daß der Schlußsatz bedeutende Steigerungen, Coloraturen u. dgl. enthält; auch in solchen jedoch kehrt zum Schluß meist das Ritornell un verändert wieder. Der Vorderatz pflegt aus 2 Absätzen zu bestehen, denen öfter nach dem Ritornell gleichsam ein kurzer Anlauf der Stimme noch vorangeht. Sie bewegen sich in der Tonica und einer der verwandten Tonarten, meist der Dominante; die Parallel-Tonart wird aber für den Mittelsatz reservirt; dieser ist ebenfalls meistens zweitheilig, jedoch nicht immer, wie sich eben bei der durchaus freien und an keinen durchgreifenden Schematismus gebundenen Rhythmicität Bach's überhaupt nur annähernd erspähende allgemeine Grundzüge hierüber dürften aufstellen lassen. Der zweite Theil der Arie bildet selten einen scharfen Gegensatz zum Vorderatz; das Hauptmotiv wird stark benutzt — namentlich in der Begleitung — aber vielfach frei umgeartet; das Nachhinzukommende ist oft kaum ein selbständiges Motiv zu nennen, selten eigentl. durchgearbeitet. Bach verfährt vielmehr hier wie andernwärts mit einer staunenswerthen Oekonomie, die aber stets den Eindruck überreicher Fülle macht; denn er weiß seine Gedanken so breit auszuspinnen, in so frapante Verbindungen

zu einander zu setzen, so mannigfach umzustellen, besonders aber ihnen durch immer neue melodische Wendungen in der Ein-Stimme fortwährend neue Seiten abzugewinnen, daß man einmal über das andere zu dem Gefühle kommt, diese Gestaltungs-kraft sei überflüssig und unnachahmlich.

Wir dürfen es dem Meister, bei welchem jedes Kunstmittel einem idealen Zwecke dienen mußte, wohl zutrauen, daß er bei der Wahl der Solostimmen für seine Texte sehr sorgfältig und nach feststehenden Grundfäden verfahren sei, obgleich sich schwerlich mit Bestimmtheit angeben läßt, welche es gewesen sind. Allein die tiefe Gedankenarbeit, welche sich schon in der Zusammenstellung der Texte zu seinen Cantaten befindet, — und daß er dabei hauptsächlich selbst thätig war, scheint unzweifelhaft — berechtigt uns auch hier zu dem unbedingtsten Vertrauen. Sowie dürfte im Allgemeinen vielleicht zu sagen erlaubt sein, daß die Texte zu Tenor- und Sopran-Arien im Durchschnitt einen persönlicheren, reiner lyrischen Charakter haben, als die zu den Bass- und Alt-Arien, in denen oft ein reflectirendes oder rhetorisches Moment erst durch die Musik zu lyrischem Fluße verschmilzt. Sicherer aber kann behauptet werden, daß die Bassarien das meiste dramatische Leben, die Tenorarien die glänzendste psychologisch musikalische Dialektik, die Altarien die ruhigste Klarheit und Tiefe, die Sopranarien die glühendste Innigkeit der Empfindung enthalten. Mit vollkommener Meisterschaft nämlich versteht es Bach den Charakter jeder Stimme untercheidend darzustellen, ihren Umfang zu respec-tiren und ihre glanzvollsten und gegebenen Partien in den Vordergrund zu stellen. Zwar erwachen aus der übermäßig hohen Stimmung unserer Instrumente namentlich den Tenorarien zum Theil unüberwindliche Schwierigkeiten, allein dafür kann man doch Bach nicht verantwortlich machen; man achte dagegen auf das durchaus eigenthümliche Gepräge, welches in der Cantilene wie im Figurenwerk einer Altarie von einer Bassarie absofort unterscheidet; dies geht so weit, daß auch das harmonische Verhältnis, welches die Lage der Singstimme zur Begleitung einnimmt, jedesmal berücksichtigt und daher in einer Tenorarie z. B. eine ganz andere Klangwirkung beabsichtigt wird als in einer Sopranarie. — Am stärksten wird dies, wenn man es einmal versucht, das heutzutage so geläufige „für Sopran oder Tenor“ u. s. w. auch auf sie anzuwenden; die Arie klingt zwar, aber ihr Eindruck ist ein ungleich schwächerer, als wenn man sie ihrem eigentlichen Organ überläßt. Unbedenklicher dagegen ist es, die Altarien von einer glanzvollen Mezzo-Sopranstimme und die Bassarien von einem Bariton singen zu lassen, da sowohl die Alt- als die Bassstimme bei Bach nicht in der Tiefe ihre reiche Entfaltung sucht, sondern nur in besonders motivirten Momenten von der Mittelhöhe herniedersteigt.

Doch thun wir endlich einen Blick in das Werk selbst und lassen es durch einige Beispiele zu uns reden, deren wir

aus jedem Hefte — übrigens ohne besondere Vorliebe — eines auswählen und zu analysiren versuchen wollen, wohl bewußt der unübersteiglichen Schranken, welche dem Worte dabei gegenüberliegen. Daher wird es nöthig sein, viele Citate anzuführen, welche aber natürlich die Vergleichung des Werkes selbst nicht überflüssig machen können, sondern sie womöglich anregen und befördern möchten. —

Von den 9 Arien, welche zuerst erschienen sind, wählen wir Nr. 6 aus der Pfingstcantate: „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.“ — Die Arie bildet den Mittelpunkt der Cantate, in welcher zuerst ein mächtiger Chor zu Gott, dem ewigen Ursprung der Liebe steht, er möge die Menschenherzen erfüllen und entzünden: „Wir wünschen, o Höchster Dein Tempel zu sein.“ Hierauf erinnert ein Tenorrecitativ den Herrn an seine wahrhaftige Verheißung, wiederholt die Bitte und sagt hierzu:

„Ein solch erwähltes Heiligthum  
Hat selbst den höchsten Ruhm.“

Daran schließt sich nun unsere Arie an:

Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,  
Die Gott zur Wohnung auserwähnt;  
Wer kann ein größer Heil erwählen,  
Wer kann des Segens Menge zählen?  
— Und dieses ist vom Herrn geschehn.

Sie geht — gewiß mit Absicht — aus A-dur. Das ist ein sehr feiner Charakter der Tonarten und daß er sich bei der Wahl derselben nicht durch irgend ein anderes Gesetz bestimmen ließ, als durch die Natur seiner Texte, beweist z. B. der Umstand, daß er die Cantate: „Du Hirte Israel“ in G-dur beginnt, in A-dur schließt. Das Ritornell, welches, wie oft, die Hauptmomente der Arie kurz zusammenfaßt, beginnt mit einer weichen und lieblichen Canellene, welche sich 2 Takte hindurch über dem in der Tonica liegenden, nur in gleichmäßigen Akkordschlägen pulsirenden Basse auf und niederwiegt und zwar so, daß die Oberstimmen wie die Mittelstimmen in Octaven gehen, letztere aber mit dem umgekehrten Motiv die ersten durchkreuzen. Beispiel A.

Die reiche Tonfalle, welche sich hierin entfaltet, verinnlicht gleichsam die Menge des Segens und der Seligkeit, welche die „auserwählten Seelen“ durchströmt. In immer reicheren und lieblicheren Formen entwickelt sich dann der rhythmische Gehalt des Hauptmotives und spannt um so mehr, als mit der zweiten Hälfte der Einleitung plötzlich in die Dominanten-Tonart (E-dur) übergeleitet und darin geschlossen wird; worauf dann durch einen schnellen Uebergang aus die Tonica der Singstimme der Eintritt gebahnt ist. Diese bringt zuerst in einem kurzen Abschnitt einfach das Hauptmotiv und schließt in der Dominante. Darauf aber, mit demselben Motiv in E-dur wieder anhebend, reißt sie auch den bisher ruhigen Bass in eine weitreichende, wiegende Bewegung hinein; neue, früher geschwungene Wellenlinien treten auch in der Oberstimme der Begleitung auf. Beisp. B.

Eine längere Entwicklung, in welcher die Begleitung den zweiten Theil des Ritornells wiederholt, gibt der Stimme freien Raum, nun sich erst in kürzern, dann immer breiteren und zusammengesetzteren Melismen zu entfalten. Schon hat die Begleitung einen Abschluß gewonnen, während die Stimme, kaum gestützt durch ein paar fallende Töne, noch einmal einen Aufschwung nimmt und dann sanft auf die Dominante herabfällt. Vergl. das folgende Beisp. C.

Die wunderbarste Freiheit und Gewandtheit bekundet sich in der Selbstständigkeit, mit der Bach seine Singstimme der Begleitung gegenüber zu stellen weiß; er löst sie gleichsam los, verweilt sie aber dennoch wieder aufs innigste mit derselben. Häufig geht je die Stimme mit der Begleitung, ebenso häufig aber ist sie, wie man sagt „hineingeschrieben.“ Hier scheint ihm nichts unmöglich gewesen zu sein. Nicht bloß, daß er bei den

Arien nie in Verlegenheit kommt, in den vollen Stimmorganismus der Begleitung noch eine schon geführte, melodische und Charakteristische Singstimme hineinanzuschreiben — in den Chören begegnet uns diese Erscheinung sogar mit 4 Stimmen. Bedenkt man nun, welche unerbitlichen Mächte das Stimmorgan und der Text sind, und sieht man die Klarheit, Leichtigkeit, Correctheit, in welcher Alles da steht, so kann man die Meisterhaftigkeit nicht genug bewundern, mit der B. gearbeitet hat. — Statt vieler andern, häufig weit kunstreicheren Beispiele stehe hier gleich das, was uns vorliegt. Beisp. C.

Ein längeres Zwischenpiel, wieder in E-dur endend bildet den Abschluß des Vordertheses und zugleich den Uebergang zum Mittelsatz: „Wer kann ein großer Heil erwählen“ u. s. w. Er besteht aus zwei parallelen Abschnitten, welche durch ein Zwischenpiel getrennt sind, der erste in Fis-moll, der zweite in Cis-moll, beide aber mit einer freien Umbildung des Hauptmotives abschließend. Sie waren ursprünglich nur von der Orgel und dem Continuo begleitet, die Stimme bewegt sich daher hier in freier, fast recitirender Charakteristik, die der fragenden Form der beiden ersten Textzeilen selbst äußerlich nach Hebung und Senkung der Stimme aufs vollkommenste entspricht. Allein der Parallelismus hindert nicht, daß der zweite Abschnitt Steigerungen des ersten enthält, welche auch schon durch das se unterbrechende Zwischenpiel bedeutungsvoll andeutet sind. Denn hier, im Mittelpunkt der ganzen Arie drängt sich das einfachste Element des Hauptmotives (Beisp. D) allmählig in die Höhe und bringt damit die höchste Energie des Ausdrucks in der Arie zur Erscheinung. Beisp. E.

Wem könnte bei diesem Mittelsatz die Freiheit und Tiefe entgehen, mit der Bach seinen Text interpretirt? Die meisten Andern würden vielleicht erst hier den ganzen Reichtum der Melodik und die größte Tonfälle in der Begleitung der Worte: „Wer kann des Segens Menge zählen“ u. s. w. angebracht haben, um dieselben recht sinnlich darzustellen. Bach verfährt nie in eine eigentliche, gestillte Wortmalerei; was sich dargetriges bei ihm zu finden scheint, ist jedesmal symbolischer, tiefer und musikalisch-logischer, als es auf den ersten Blick ansehn mag. Er schildert den angeschauten, glücklich zu preisen Zustand der auserwählten Seelen so farbenreich, süß und sehnsuchterweckend, als möglich; sobald aber die Frage nach der Größe, dem Reichthum, dem Urheber des Segens sich erhebt, da läßt er die Begleitung stillschweigen, der Mensch versinkt in sinnende Betrachtung; — und wer könnte nun den schmerzlichen Zug übersehen, welchen das oben angeführte Zwischenpiel mitten in dieselbe hineinstellt? —

Doch dies kann nicht das Letzte sein; die Fülle des inneren Friedens ergießt sich von Neuem in noch weicheren, schwelgeren Melodien. Ein freudig überraschender freier Einfug des Hauptmotives versetzt uns wieder in die Grundstimmung, welche nun der Schlußsatz steigend und erweiternd zu ihrem Ziele führt. Er bewegt sich durchgehends in A-dur, indem auch der zweite Abschnitt, welchen der Vorderatz in der Dominanten-Tonart hatte, jetzt aus die Tonica zurückkehrt, so daß er schon durch die höhere Lage einen gesteigerten Ausdruck erhält, welcher dann in einer schon geschwungenen Schlußwendung seinen Zielpunkt erreicht. Beisp. F.

Daselbe Zwischenpiel, welches in E-dur den Vorderatz beschloß, beschließt in A-dur die ganze Arie.

Ganz abgesehen von all den feinen Zügen, welche nur einer genaueren Beobachtung und einem tednisch geschärften Auge zugänglich sind, kann diese Arie schon wegen ihres zauberischen Klanges, ihrer wunderlichschen, einschmeichelnden Melodie und ihrer durch und durch poetischen Stimmung selbst auf ganz unmusikalische Personen eines bedeutenden Eindrucks gewiß sein, sobald es namentlich der Clavierpieler versteht, den Zauber zu lösen, welcher in ihr liegt. Denn die Clavierstimme ist nicht ohne Schwierigkeit; allein wer möchte von Schwierigkeit reden, wo ein solcher Lohn in Aussicht steht? —

Aus den 9 Bass-Arien, welche den zweiten Theil des Werkes bilden und 1860 erschienen sind, entnehme wir Nr. 2 aus der Cantate des 16. Sonntags nach Trinit.: „Wer weiß wie nahe mir mein Ende.“ — Ausgehend von dem Sonntagsevangelium, der Auferweckung des Jünglings zu Nain, entwickelt dieselbe zuerst in einem figurirten Choralstuck die Stimmung der Todesfurcht und Angst vor dem Gericht, welche jedoch von tröstlichen Recitativen unterbrochen wird. Ein Tenor-Recitativo erinnert darauf an die rechte Stellung, welche der Christ zum Tode hat:

Drum sech ich allezeit,  
Zum Sterben fertig und bereit,

— weil das Leben auf die Seligkeit vorbereiten solle. Eine Alt-Arie spricht sodann die freundliche Bereitwilligkeit zu sterben aus, weil der Tod auch von allen Uebeln erlöse. Noch geistlicher erscheint dies in dem folgenden Sopran-Recitativo, dessen Schluß lautet:

„Flügel her, Flügel her,  
Ach wer doch schon im Himmel wär.“

Jetzt folgt in unserer Bass-Arie der Abschied von der Welt, welchem zum Schluß die Gemeinde in dem Choral „Welt ade, ich bin dein müde,“ freudig beistimmt. — Die Arie hat folgenden Text:

Gute Nacht, du Weltgetümmel,  
Jetzt mach ich mit dir Beschluß;  
Ich stech schon mit einem Fuß  
Bei dem lieben Gott im Himmel.

Er ist nicht in so edlem Tone gehalten, als der Text der eben besprochenen Arie, wie denn Bach's Texte überhaupt ein ziemlich buntes Gemisch von der edelsten Poesie und der nächstern gemeinten Prosa bilden. Sie sind nicht frei von den Schwachheiten ihrer Zeit, verschönern aber auch wohl rigorosere Kritiker durch ihre schlichte und ehrliche Einfachheit, durch ihre ruhige Demuth und zum allergrößten Theile wenigstens auch durch ihre Naivität. — Die Arie geht, was höchst charakteristisch ist, aus G-moll. Das Ritornell besteht aus zwei einander völlig entgegengesetzten Theilen zu je 8 Takten. Zuerst eine sehr getragene Cantilene voll tiefen Ernstes, verschönernder Ruhe und schmerzloser Glaubenszuversicht (Weisp. G); dann aber ein in Schwebheiten rasch bewegtes, lodendes und rauschendes Getümmel, in welchem die Basses sich höchst eilig in die Höhe stürzen, dann aber, wie von einer unwiderrstehlichen Gewalt, Schritt für Schritt durch zwei volle Octaven in die Tiefe zurückgedrängt werden — gleich als sollten die vergebliden Anläufe des „Weltgetümmels“ und sein allmähliches, schattenhaftes Vorgehen auf recht sinnliche Weise vor Augen gestellt werden; denn zu einer concreten Melodieführung kommt es in diesem Theile gar nicht. Das Ritornell schließt in B-dur und leitet dann rasch nach G-moll zurück Weisp. H.

Die Singstimme nun fährt in zwei, durch ein paar Takte getrennten längeren Absätzen den Vorberath der Arie so durch, daß sie im ersten derselben genau dem — in der Begleitung wiederholten — Ritornell folgt; sie hat daher zuerst die getragene Melodie, welche dem „Gute Nacht“ angemessen ist; kaum aber ist nach dem Worte „Weltgetümmel“ gleichsam die ganze Schaar der bösen Geister entseilt, so wiegt sich auch die Singstimme zu fühnerer, immer kräftigerer Haltung empor, um endlich mit einer stolzen, siegesfrohen Coloratur triumphirend — in B-dur — zu schließen. Weisp. I.

Nach drei Zwischenacten, in welchen die Basses immer flüchtiger abwärts eilen, nimmt die Singstimme einen neuen, süßen Einzug, als wolle sie das „Weltgetümmel“ ein für allemal zurückzuleudern; nach beiden Seiten hin schiebt die Begleitung mit harten, barocken Klängen auseinander (Weisp. K) und wenn auch das Getümmel noch nicht vorüber ist, so fann es doch nur noch in schwächerem Nachflange (D-moll) sich geltend

machen; die Stimme schließt frohlockend mit derselben, ja mit tieferer, fester Siegeszuversicht in D-moll. Weisp. L.

Mit dem ersten Theil des Ritornells (in D-moll) wird nun zum Mittelsatz überleitet: „Jetzt mach ich mit dir Beschluß“ u. s. w. Er besteht aus einem zusammenhängenden Stück, welches mit großer Geschicklichkeit ganz allmählich und unmerklich in den Schlußsatz hinein verflochten wird. Es hebt choralartig an (vgl. a) nimmt aber bald, mit Veräugung des ersten Hauptmotivs, eine freiere, in der Begleitung nachgeahmte Bewegung an (b) und gewinnt mit einer, ebenfalls aus dem ersten Theil entlehnten, höchst charakteristischen Melodiewendung, welche ebenfalls in der Begleitung imitirt wird, einen vorläufigen Abschluß in C-moll (c). Weisp. M.

Hier ist eine Cäsur des Mittelsatzes; aber, wie das Citat andeutet, beginnt sofort in der Begleitung das Hauptmotiv wieder, über welchem die Stimme in langgehaltenen Tönen (auf „steh“ und „Jetzt“) schwebt, bis sie dem Parallelismus gemäß in jene (sub c angeführte) aufsteigende Wendung einbiegt, um endlich in Es-dur zu schließen. Weisp. N.

Besonders charakteristisch und material ist in diesem Mittelsatz die eigenthümlich schwankende Modulation, welche, wie dem aufmerksamem Beobachter nicht entgehen kann, in derselben innern Steigerung begriffen ist, wie die ihr entsprechende Melodiebildung, und den Text auf's schlagendste nach seinem Gedankengehalt wiedergiebt. Man möchte sagen, Bach interpretirt seinen Text nicht bloß, sondern er weiselt ihn gleichsam zu lebendigen, geisterfüllten Klanggestalten um!

An diesen Theil schließt sich nun endlich der zweite Abschnitt des Vorderatzes, jetzt in C-moll beginnend und auf der Tonica endend; er enthält tiefe besondere Steigerungen, was sich aus dem ganzen vorhergehenden Verlauf leicht erklärt.

Der erstlich das Vorwörtchen hegt, als arbeite Bach nur im Figuralstil, als habe er keine selbständige Melodie, sondern behandle seine Singstimme immer wie ein obligates Instrument, als sei dieselbe mehr auf concertirenden Glanz als auf Wahrheit und Einfachheit berechnet, als habe er, der Orgelvirtuos keine praktische Kenntniß des Stimmorgans gehabt, als seien daher seine Arien unanfangbar u. s. w. Der fann schon durch die beiden eben besprochenen Arien eines Besseren belehrt werden. Denn ihre Melodien, wie unzählige andere, sind nicht nur sehr bequem ausführbar und echt gesangmäßig, sondern sie prägen sich auch mit derselben wunderbaren Unwiderstehlichkeit ins Gedächtniß ein, wie nur irgend eine Mozartsche oder Händelsche Melodie, wenngleich es ganz richtig ist, daß die Melodie bei Bach nie dieselbe autonome Stellung hat, als bei ihnen. Dies hat zwei Gründe, welche mit der oben angedeuteten Art des Bach'schen Schaffens aus innigste zusammenhängen. Einmal den historischen, daß Bach's Melodie nicht wie Händels und Mozarts wesentlich mit auf das weltliche Volkslied und Aehnliches basiert, sondern lediglich auf die geistliche Arie, den Choral und den Contrapunkt. Im weltlichen Volksliede ist die Melodie schlechtlich selbständig und namentlich auch rhythmisch aus Bestimmtes gliedert. Durch die freie Vermählung nun zwischen Volks- und Kunstgesang bekommen die Händel-Mozartschen Melodien eine so wunderbare Einfachheit bei all ihrem hohen künstlerischen Adel. Der Choral dagegen, wie er von Bach vorgefunden wurde, hatte eigentlich alles ursprünglichen Volksähnliche, alles Rhythmische eingebüßt, seine Melodie war daher sehr relativ; sie war eine Melodie der Gemeinde aber nicht des Individuums. — Eben dies aber weist nun andererseits auf einen tiefen ästhetischen Grund zurück, weshalb die Bach'sche Melodie weniger autonom ist, als die Händel-Mozartsche. Bei Händel und Mozart singt ein einzelnes, ganz bestimmtes, historisches Individuum in einer ebenso bestimmten Situation eine Arie. Ist nun die Melodie der primitive Ausdruck für das Individuelle, die Harmonie dagegen nur das secundäre Element, so erklärt es sich leicht, daß z. B. bei Händel in den Chören durchschnittlich wenig eigent-

lich-melodische Elemente vorkommen, sondern fast ganz den Arien vorbehalten bleiben. Eben so leicht aber erklärt es sich, daß bei Bach die Chöre eine reichere Melodik bieten, die Arien dagegen eine weniger autonome. Denn die Bach'sche Arie ist ja niemals rein individueller, historischer Natur, sondern ihrem Text und Zusammenhang nach stets das allgemeine menschliche Bewußtsein repräsentierend; sie muß daher auch auf die univiersellen und über jede spezifisch-nationale Färbung erhabenen Elemente zurückgehen, wodurch sie sich dem melodischen Ausdruck einer Chorstimme, bei weitem mehr nähert, als dies bei Händel der Fall sein kann. Wie der gläubige Christ sich nie schlechthin selbständig, sondern stets als ein Glied des Leibes Christi weiß, so kann die Bach'sche Melodik nie absolut selbständig sein, sondern ist immer nur ein integrierender Theil im harmonischen Zusammenhang. Aber gerade dadurch erlangt sie eine Selbständigkeit, welche im Grunde größer ist, als jene anderer Art. Denn wie sie aus dem Ganzen des harmonischen Zusammenhangs gleichsam erblüht, so entsaltet sich umgekehrt auch aus einem melodischen Motiv bei Bach ein so reiches, harmonisches Leben, wie man es anderwärts vergeblich sucht: ohne Zweifel muß daher die Art der Melodik vielseitiger, ausdrucksfähiger, mit einem Wort selbständiger sein, wenn man auch nicht jede einzelne Arie auswendig singen kann. Was also der Vorwurf, Bach habe keine „Melodie,“ zu bejagen hat, bedarf seiner weitern Bemerkung.

Von den Sopran-Arien möge uns Nr. 2 als Beispiel dienen, Sie ist aus der Cantate zum ersten Advent: „Schwingt freudig euch empor,“ entnommen, in welcher, — beiläufig gesagt! — kein einziges Recitativ vorkommt. — Die Cantate besteht aus zwei Theilen, deren erster vom Kommen des Herrn in die Welt, der zweite von seinem Kommen in das gläubige Herz des Menschen handelt. In diesem zweiten Theile kommt nun auch — in einem etwas loedern Gedanken-Zusammenhange — unsere Arie vor. Ihr Text heißt:

„Auch mit gedämpften schwachen Stimmen  
Wird Gottes Majestät verehrt;  
Denn schaltet nur der Geist dabei,  
So ist ihm solches ein Geheiß,  
Das er im Himmel selber hört.“

Sie geht aus G-dur. — Das Ritornell beginnt mit einem kurzen, sehr innigen Motiv (a), welches in variirter Form sogleich weitergeführt wird (b) und dann einer wiegenden, sehr lieblich klingenden Figur in gebrochenen Accorden (c) Platz macht; hierauf (d) ein breiter cadenzartiger Gang in edeln und schön gezeichneten Formen. Das Ganze hat etwas fündlich Ahnungsvolles, eine wunderbare Reizlichkeit bei ruhender Demuth, es ist als könnte die Seele im Preisen der göttlichen Majestät nicht Anfang noch Ende finden. — Diese breiten luftigen Formen spannen die Fantasie in eine unendliche Weite, wie der sternbesäte Himmel einer Sommernacht. Beisp. O.

Die Singstimme nimmt nun zuerst einen kurzen Anlauf, in welchem sie dem Anfang des Ritornells ziemlich genau nachgebildet ist, so daß die Begleitung ihr selbständiger, gleichsam deutlicher gegenübertritt; diese fährt noch zwei Takte mit der (sub c angeführten) Figur fort, kehrt dann aber ganz plötzlich zu dem Anfang zurück; und nun erst beginnt eine längere Ausführung, welche anfangs zwar dem durch das Ritornell vorgezeichneten harmonischen Entwicklungswege folgt, aber namentlich in der Begleitung neues Figurenwerk enthält, theils durch eine andere Lage und Anordnung des vorhandenen Stoffes, theils durch Abänderungen, welche die Führung der Singstimme geistig; diese nämlich steht in einer höchst zierlichen und gradigen Gegenwärtigkeit mit jener, sich abwechselnd und aufnehmend, füllend und ergänzend. Beisp. P.

Hier ist die erste schärfere Casus des Abschnittes; unmittelbar daran schließt sich eine zweite Hälfte, in welcher die Singstimme eine gleich zu Anfang auftretende Variation des Grundmotivs (Beisp. Q) cadenzförmig durchführt, während die

Bässe in gleichmäßigen Achtelschlägen allmählig aufwärts gehen und die Oberstimme der Begleitung mit zierlichen Figuren die Singstimme abwechselnd umschlingt. Auch diese Entwicklung jedoch lenkt bald in eine dem angeführten Citat analoge Schlusswendung ein, wo aber zwischen Singstimme und Begleitung das umgekehrte Verhältniß statt findet. — Der ganze Abschnitt schließt mit dem Ritornell in G-dur. —

Charakteristisch ist es in diesem Sätze, daß seine eigentliche Ausweitung in eine verwandte Tonart vorkommt, was sonst gewöhnlich ist — ein Zeichen, wie wenig Bach sich an irgend ein formales Schema festhalten ließ. In diesem Falle scheint es beinahe unzweifelhaft, daß er bei der breiten Anlage der Arie mit Rücksicht auf den Text „auch mit gedämpften schwachen Stimmen“ die Modulation so einfach als möglich gehalten hat. — Und doch welche Fülle des Klanges herrscht darin! —

Der Mittelsatz nun aber: „denn schaltet nur der Geist dabei“ u. s. w. zeigt in Obedierung, Modulation und Melodik die reichste Mannigfaltigkeit. Er besteht aus zwei parallelen Abschnitten, deren jeder durch einen kürzeren, das neue Motiv enthaltenden Ansat eingeleitet wird; von diesem führt dann beide Male die Begleitung durch das erste Motiv in die Hauptparthien des Satzes hinüber. Der erste Abschnitt modulirt aus der Paralleltonart (E-moll) nach H-moll, der zweite von H-moll nach D-dur. Die Singstimme, welcher die Begleitung wie ein Echo auf dem Fuße folgt, beginnt mit dem schönen, großartigen Motiv: Beisp. R, das selbst entwickelt sich aber in dem Haupttheile, der nun folgt auf dem Worte „schaltet“ zu einer unerhört großartigen, mehrfach unterbrochenen Coloratur, welche von der Begleitung getreulich, fast Ton für Ton nachgehmt wird, wodurch in der naivsten Weise das „dabei“ des geistigen Schalles angebetet zu werden scheint. Beisp. S.

Die Worte „So ist ihm solches“ u. s. w. sind nun durch folgende Umgestaltungen des Motivs ausgedrückt; die Begleitung hat Figuren aus dem ersten Theil dazu. Beisp. T.

Man achte auf die feinen, durch die Declamation der Worte angebotenen Casuren in dieser herrlichen Melodie; wie charakteristisch, wie edel ist hier Alles gedacht und geformt! Und welche Schwung, welche schönen Wellenlinien darin! — Eine parallele, aber gesteigerte Entwicklung nimmt nun auch der zweite Abschnitt dieses Satzes, der in D-dur schließt. Zur Verbeugung aber, was bei Bach ein solcher Parallellismus bedeute, vergleiche man Beispiel U mit dem zuletztangeführten.

Solche Steigerungen erinnern — in ihrer Weise — an Beethoven. Daran schließt sich das Da capo.

Diese Zweifel dürfte Mancher geneigt sein, die Coloraturen in dem Mittelsatz für eine ziemlich grobe Wortmalerei zu halten. Allein wer den ganzen vorhergehenden Verlauf auch nur nach der musikalischen Seite hin aufmerksam verfolgt hat, (vgl. die beiden ersten Citate gegen Ende) dem kann dies nicht begegnen; denn könnte auch Jemandem über den bunten Figuren und Arabesken der poetische Gehalt der Arie entgehen, die musikalische Einheit, Rundung und Folgerichtigkeit kann es nicht.

Von den Tenor-Arien endlich wählen wir Nr. 1 als Beispiel. Sie ist der Cantate des 16. Sonntags nach Trinitatis: „Wer Dank opfert, der preiset mich“ entlehnt und steht dort in folgendem Zusammenhang. Der Grundgedanke des Sonntagsevangeliums von den 10 Auswägigen, die Dankbarkeit, wird zuerst von der Gemeinde in einem Chorlate als eine heilsame Pflicht vergegenwärtigt: „Wer Dank opfert der preiset mich, und das ist der Weg, daß ich ihm zeige mein Heil“. Pf. 50, 23. Ein Altrecitativ weist sodann darauf hin, wie die Welt mit allen ihren Creaturen die Herrlichkeit Gottes preiset; hierauf gleichsam antwortend, zeigt eine Sopran-Arie, wie der Mensch, der Gottes große Güte und Liebe aus seinen Werken erkennen könne, besonders zum Dank verpflichtet sei, zumal da Gott in der Dankbarkeit den Weg des Heils weisen wolle. — In einem 2. Theile wird nun von

*Andante*

Handwritten musical score for the first system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked *Andante*. The lyrics are: "Lobst mir, ich will - nun - riefst - den Herrn - den Herrn u. f. w."

*cresc.*

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked *cresc.*. The lyrics are: "gott zur Erlösung, gott zur Erlösung, gott zur Erlösung, gott zur Erlösung, gott zur Erlösung, gott zur Erlösung".

*cresc.*

Handwritten musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The tempo is marked *cresc.*. The lyrics are: "zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung".

*Andante*

Handwritten musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment. The tempo is marked *Andante*. The lyrics are: "zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung".

*cresc.*

Handwritten musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment. The tempo is marked *cresc.*. The lyrics are: "zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung".

*p n. f. w.*

Handwritten musical score for the sixth system, featuring piano accompaniment. The tempo is marked *p n. f. w.*. The lyrics are: "zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung, zur Erlösung".

*in Schilgen - him* - - - - - mal güte Stauf  
*gü - te - Stauf* *in Schilgen - him*

*in Schilgen - him* - - - - - mal güte Stauf.  
*güte Stauf ist mit dir - er - fließt; ist Stauf - fesen mit einem*  
*fuß ist Stauf - fesen mit einem fuß bei dem lie - ben Gott im*

*mal. in f. m.*  
*etc. bei dem lie - ben Gott im him - mel.*

*etc.*

mit gedringtesten *flüsternden* Stimmen mit gedringtesten *flüsternden* Stimmen und *geduldet* Ma- ja  
 Dolce

*flüsternd* etc. etc.

Dann *ff* *trillert* mir der Geist der *bei*

*immerfort* poco *cresc.* *ad. in. fin.*  
 poco *cresc.* *ad. in. fin.*

So ist ihm *schlafend* ihm *ge-ffren*, *schlafend* ihm *geffren*, *das* er *im* *himmel* *sel-* *ber* *fiel*.  
 So ist ihm *schlafend* ihm *ge-ffren*, *das* er *im* *himmel* *sel-* *ber* *im* *himmel* *fallen* *sah*.

*emel.*  
*a.* *mf* *p* *mf* *p*

R. S.

X.

*Im Abend im Saal.*

Y.

2. *Soß wu't giel mir Gs - müd - Gs die die fied.*

Z.

*- mü - Gs die die - fied Soß, Soß wu't giel mir Gs müd - Gs die die fied!*

Aa.

*Ges, ich wu't fied müd - Gs bringan als die Saub und Lob zu fiedan*

*Soud*

*die - Gs.*

*u. Lob die Saub und Lob*

Bb.

*Ges ich wu't fied müd - Gs bringan, als die Saub und*

*Lob zu fiedan*



dem Evangelisten (Tenorsolo) das classische Schriftbeispiel der wahren Darbarkeit aus dem Evangelium rezipirt Luc. 17, 15 und 16 und daran unsere Tenor-Arie angegeschlossen, die offenbar als von dem Samaritaner gesungen zu deuten ist:

Welch Uebermaß der Güte  
Schenkst du mir,  
Und was gibt mein Gemüthe  
Dir dafür?  
Herr, ich weiß sonst nichts zu bringen,  
Als dir Dank und Lob zu singen.

Es war ein glücklicher Gedanke, daß der Bearbeiter seinem Werke mehrere Proben Bach'scher Recitative einverleibt hat, von denen auch hier eins vorliegt; denn nächst den Chorälen möchten sie wohl am meisten geeignet sein, uns in eine unmittelbare Berührung mit dem Bach'schen Geiste zu setzen. Wird bei den kunstvolleren Sätzen öfter gerade durch ihren Formenreichtum der poetische Gehalt einem ungeweihten Ohre ferner gerührt, so sind die Recitative, in denen die Phantasie ganz frei und stets neu schöpferisch waltet, jedenfalls das wirksamste Mittel, um zu der innern Wahrheit und Nothwendigkeit auch der übrigen Formen Bach's ein gutes Zutrauen zu gewinnen. In seiner seiner Compositions-gattungen steht er ja dem knappen und concisen Ausdruck der modernen Poesie so nahe als hier; nirgends sonst tritt bei ihm das Individuelle so selbstständig auf; und ihren unergleichlich schönen Recitativien verbandt die große Passionskunst gewiß einen Haupttheil ihrer allgemeinen Anerkennung und Bewunderung. Das Recitativ ist freilich auch bei ihm so mannigfaltig, wie sonst nirgends, sowohl nach seinem Character als nach seiner Anwendung. Bald ist es erzählend, und in diesem Falle dem Evangelisten (Tenorsolo) zugetheilt; bald lyrisch, bald contemplativ; bald tritt es mitten im figurirten Chorlag auf, bald unterbricht es die Strophen des Chorales, bald wechselt es mit dem Krioso ab u. s. w. Oft nähert sich das Recitativ selbst dem Krioso und ist dann vom Orchester, gewöhnlich aber nur mit der Orgel begleitet. Melodischer Reichthum, schön geliederte, ausdrucksvolle Declamation, treffende harmonische Schattirung, Durchdringung von Wort und Ton — das sind unverrückbare Vorzüge aller Bach'schen Recitative.

Die Arie nun, welche sich an das erzählende Recitativ anschließt, geht aus D-dur. Das Ritornell beginnt mit einer wunderbar innigen Cantilene voll kindlicher Demuth und rührender Herzsüchlichkeit, welche durch die Wiederholung des Motivs um so intensiver wird. Beisp. V.

Daran schließt sich ein in jeder Beziehung entsprechendes Antwortmotiv (a) durch welches wir in die Dom. Tonart versetzt werden, die nun bis zu Ende des Ritornells herrscht. (b) Beisp. W.

Die Singstimme setzt nun in D-dur ein und nimmt zunächst denselben Gang wie das Ritornell, gegen das Ende aber (bei c) deutet sich ihre Entwicklung zu einem neuen 4 taktigen Gliede aus, welches aus dem Hauptmotiv gebildet ist und den Abschluß des ersten Abschnittes herbeiführt; dieser besteht somit aus 3 Gliedern — jedes zu 4 Tacten. Charakteristisch für die Föhrung der Singstimme ist es, daß sie hier am Schluß, wie auch noch an einigen andern Stellen ganz wie eine Mittelstimme behandelt ist, so daß die Hauptmelodie in der Begleitung liegt. Aber wie schön paßt das hier zu dem ganzen Ausdruck der Arie! Beisp. X.

Hieran schließt sich der 2. Theil des Ritornells und den Worten des Textes entsprechend: „Doch was gibt mein Gemüthe dir dafür“ beginnt der 2. Abschnitt mit einem dem Hauptmotiv genau entsprechenden Gegenmotiv: Beisp. Y.

Schon jetzt sind wir auch in der Paralleltönart, obgleich dieser Abschnitt mehr zum Vordersatz gehört, als daß er einen Mittelsatz bildet, da er gar nichts wesentlich Neues enthält. Allein hier dient sie augenscheinlich zur möglichst getreuen Wiedergabe des Textes. Denn der Gegensatz und die vor-

wurfsvolle Frage, die derselbe enthält, konnte nicht durch die steigende Dominantentonart — wohl aber durch das parallele H-moll wiedergegeben werden, zumal wenn, wie es hier geschieht, alle 3 Glieder des Abschnitts bei dem Worte „dafür“ auf der Dominante von H-moll schließen. Welch einen bedeutungsvollen Fingerzeig bietet diese Stelle für Bach'sche Gedankenmalerei! Dazu kommt noch, daß, wie man leicht sieht, auch die 3 Glieder in stetiger Steigerung auf einander folgen. Das erste Glied ist bereits citirt; hier folgen 2. und 3. Beisp. Z.

Wiederum schließt sich der schon in dem angeführten Citat (bei a) begonnene 2. Theil des Ritornells (in H-moll) an und leitet zu dem 3. Abschnitt der Arie, dem Mittelsatz; wenn man dieses Stück nämlich so nennen darf, da es sehr kurz ist, keinen Abschluß in einer bestimmten Tonart gewinnt, sondern seinem ganzen Character nach mehr einen Uebergang bildet und auf der Dominante am D-dur schweben bleibt; — es besteht aus einer sich steigenden Sequenz. Höchst genial ist der Einsatz der Stimme: Beisp. Aa.

Unmittelbar hieran knüpft die Begleitung den Mittelsatz, der mit dem ersten Abschnitt der Arie (bis auf die Tonart der 2. Hälfte — wie sich von selbst versteht) — übereinstimmt, aber nicht denselben Text hat, sondern das letzte Glied vorbeisägt: „Herr“ u. s. w. — Die Singstimme nimmt wiederum einen prächtvollen Einatz, enthält bedeutende Steigerungen und ist äußerst charakteristisch geführt. Beisp. Bb. Mit dem Ritornell schließt dann die Arie.

(Schluß folgt.)

## Londoner Briefe.

### II.

H. Ch. Lassen Sie mich meinen zweiten Brief mit einer Berichtigung beginnen. Was ich in meinem ersten gelegentlich der Ausführung der Misa solemnis von Beethoven über die 1500 Stimmen sagte, war ganz richtig. Die Sacred Harmonic Society hat außer den 500 Stimmen, welche sie in den großen Aufführungen mit Orchester verwendet, noch tausend mehr, die unter Herrn Costa's Leitung eingeübt, und von denen die besten ausgewählt und dem eigentlichen Körper einverleibt werden, je nachdem sich Läden bilden; der Rest aber bleibt in Bereitschaft für so großartige Aufführungen wie die im Kristspallaß, wo dann London und die Provinzen 3000 Stimmen zusammenbringen. — Ich verweilte bei dieser Thatsache, weil sie eine jener Merkmale englischen massenhaften Zusammenflusses ist, die in Deutschland wenig bekannt sind. Ich bin dort nämlich von angesehenen Musikern gefragt worden, ob wir in England auch Chorführer hätten!

Der Monat Februar bis zur zweiten Woche der Fasten war eine langweilige Epoche, soweit es die Musik in London betrifft. Ein oder zwei Dinge wären jedoch als seltener Vorkommnisse (curiosities) \*) zu verzeichnen. Im Conventgardentheater war an einem der letzten Abende eine sonderbare Aufführung, wo Bruchstücke aus Longfellow's „Hiawatha“ (der wohlbekanntesten indischen Legende) mit Musikbegleitung rezipirt wurden. Das ganze Werk ähnelt ein wenig in der Form Herrn David's „Wälder“: es ist weder eine Cantate, noch eine Symphonie, noch eine Oper, noch ein Gedicht (poem). — Ich bekenne, in meiner Beschränktheit ein gewisses Vorurtheil gegen solche Zwitter-Produktionen zu haben, wie begabt auch immer der Musiker sein möge. Der Interpret des Herrn Prof. Longfellow ist diesmal Herr Szöpel, ein Musiker der in Preußen geboren ist, in Paris seine Studien gemacht, und die letzten Jahre in America verlebt hat, welcher letzteres wohl kein günstiger Boden für den schöpferischen Künstler genannt werden kann. Ich darf von Herrn Szöpel's Musik Gutes sprechen; es ist in manchen seiner Nummern gerade

\*) Die Berichte unseres Herrn Mitarbeiters kommen uns in englischer Sprache zu.  
Die Red.

soviel wildes Gepläze, als der Musik gegeben werden kann, ohne jene häßliche Rohheit zur Erscheinung zu bringen, der man in der Kunst eben so ungern begegnet, als in guter Gesellschaft. Seine Schreibart für das Orchester ist glänzend und geschickt, und in seinen Melodien findet sich in gewissem Sinne Geschmack und Eleganz.

Herrn S. Veslie's Cantate „Hylrood“ wurde gut und auch mit gutem Erfolg aufgeführt, denn es ist die Wiederholung von mehr als einer Seite gemäthigt worden. Aber wenn ich sage, daß ich selbst der Verfasser des Buches bin, so wird das Grund genug sein, warum ich mich enthalte, mich kritisch über dieses Werk auszulassen.

Ebenso geht es mit der Oper „die Bernsteinhexe“ von H. Wallace, die endlich in den letzten Tagen des Februar an Her Majesty Theatre aufgeführt wurde. Ich habe nie auf einer englischen musikalischen Bühne ein Werk englischen Ursprungs von einem größeren Erfolg begleitet gesehen. Die Aufmerksamkeit der Versammlung von Anfang bis zu Ende war noch mehrwüthiger als der heftige, und mit dem Fortschreiten der Musik Schritt haltende Beifall. Es war dies umsoweniger zu erwarten, als die Oper in ihrer Handlung mehr ersten Inhalts ist, als in englischen Opern gewöhnlich. Herr Wallace war bedreht sich mit seinen großen ausländischen Zeitgenossen zu messen (wer sind denn diese „großen“ ausländischen Zeitgenossen? D. R.), und die Schlechtigkeit eines Rondo-Finale angenommen, welches gegen den Willen und Wunsch des Verfassers in die Oper eingezwängt wurde, hat er wenigstens dem schlechtesten Geschmack nicht zu frühnen gesucht. Die Partitur wird bald in Deutschland herausgegeben, und das Werk wahrscheinlich auch dort aufgeführt werden.

Diese Oper kommt indeß zu spät um das Theater zu retten, und wäre sie selbst eine zweite „Hugenotten“, ihr Verfasser ein Scribe, ihr Componist ein Meyerbeer. In einem Punkt ahmt Herr Wallace den Componisten der „Hugenotten“ nach, wir meinen die unglauublichen Schwierigkeiten, die er erhebt wenn es gilt ein einmal fertiges Werk in die Welt laufen zu lassen. Carbellan, der Juwelier in Ihres Hoffmann prächtiger Novelle „Mademoiselle de Soudery“, war scharflich abgeneigt, ein Stück Schmutz aus seinen Händen zu geben, als es bei dem Componisten der „Bernstein-Hexe“ der Fall war. — Die Ausführung der Oper durch die besten Sängler ist eine treffliche. Ich habe in Deutschland weder einen Tenor noch einen Bariton gehört, die den Herren Sims Reeves und Santley gleich kämen. Auch die Primadonna Mad. Scherrington besitzt große Vorzüge, doch zum genügigen Erfahrung und Gefühl, um einen Platz völlig auszufüllen, der nicht schlecht für eine Lind gepaßt hätte.

Doch ein Wort gebührt noch dem Dirigenten Herrn Carl Hallé, denn sein Name ist zufällig in Deutschland, obgleich er ein geborner Preuze ist, weniger bekannt, als es bei einem so ausgezeichneten Künstler der Fall sein sollte. In seiner Eigenschaft als reproducirender Künstler (Pianist) wird es schwer sein seines Gleichen zu nennen, namentlich in Bezug auf Styl, Ton, Ausführung, Grazie und Vollendung. (Das können wir bestätigen.) Wir haben einmal Herrn Hallé in Frankfurt a. M. die C-dur-Sonate op. 53. von Beethoven in prächtvollster Weise spielen gehört. D. R.) Er ist kalt genannt worden, verdient aber diesen Vorwurf nicht, es müßten denn Festigkeit, verrückte Gesten und häßlicher Näm auf dem Pianoforte für Wärme und für die Richtschnur angesehen werden, nach welcher Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Chopin wiedergegeben werden sollen. Herr Hallé wurde glücklichweise durch die Unruhen des Jahres 1848 in unser Land getrieben, und seitdem ist sein Talent gereift, und hat sich in bemerkswerther Weise vertieft. Ich weiß nicht, ob er auf dem Continente in den letzten 13 Jahren geübt wurde. (Oessentlich) wohl nicht. D. R.) Bis vor kurzem war seine Heimat Manchester, wo sein Einfluß wirklich Wunderbares zu Stande brachte. In dieser

Hauptstadt der Baumwolle hat er das beste provinciale Orchester verlammt, das bis jetzt in England existirte. Gute Cornfänger mit vollen herrlichen Stimmen hat es in Lancashire immer gegeben, und mit diesem Material hat Herr Hallé einige außerordentlich vorzügliche Leistungen zu Stande gebracht. So wurde u. A. im letzten Jahr die ganze Musik zur „Iphigenia in Tauris“ von Gluck mit englischen Worten dreimal als Concertmusik gefungen, vor einer Zuhörerschaft von 3 — 4000 Personen. Ein Viertel dieser Versammlung bestand aus — Arbeitern, welche während der drei Stunden dauernden Aufführung stehen mußten. (Der Eintritt betrug 1 Schilling.) Eine ähnliche spätere Aufführung von Gluck's „Armido“ war nicht weniger erfolgreich. Sagen Sie das in Ihrem Lande denen, die wenig sind zu glauben, die Engländer seien in Sachen der Musik kalt, dumm oder ungebildet.

Morgen beginnen die Concerte unserer Philharmonischen Gesellschaft. Diese Gesellschaft, welche in der Zeit von Beethoven's und Weber's reiferen Jahren und Mendelssohn's Jugend eine stolze europäische Stellung einnahm, und die beste fremde Musik, gleichwie die besten Künstler, sie mochten aus welchem Lande immer kommen, willkommen hieß, liegt nun im Sterben an Langweile, persönlichen Intriquen und anderem Unfinn. Es ist gar keine Auszeichnung mehr Mitglied derselben zu sein, und bringt keine Ehre mehr für einen Fremden in ihren Concerten gehört zu werden. Ein alter Herr, der eine Anstellung bei Hof hat (vormals Violinist im Orchester, aber niemals ein guter), verheirathet mit einer Dame, die vor 25 Jahren eine passable Clavierpielerin war, — diese Beiden haben durch Gebud und Ausdauer die Gesellschaft in ihre Hände bekommen und sie in eine lethargie eingeschlafert, welche an die Höhle des Typhonus erinnert.

Die neuen Mitglieder sind hauptsächlich aus ihrem Anhang oder ihren Familienverbindungen ausgesucht worden. Der letzte Versuch einer Unternehmung nach Herrn Costa's Entfernung war die Einladung an Herrn R. Wagner, die Concerte einer Saison zu dirigiren. Diese eigenthümliche Persönlichkeit (er ist doch immer ein begabter und poetischer Mann, woforn nur nicht von Musik die Rede ist) gemann in London ein Publicum von etwa sechs Personen und bewährte seine Befähigung zum Leiter eines Conceptorchesters soweit, daß er offen gestand, er verstehe nichts vom Dirigiren in Concerten; — dennoch gingen die Concerte von Beethoven, Mendelssohn und Weber ga, gut, soweit es die Kraft des Spielenden und das Verständniß des Orchesters betraf, während Herrn Wagner's Taktstock auf und nieder ging, wie es ihm gefiel, ohne daß ihn jemand berücksichtigte. Erschreckt durch so schimpfliche Resultate, wie die mit Herrn Wagner, gab der alte Herr auf der Stelle Alles auf, was einer Neuerung gleich sah, wie es scheint für immer. Der Taktstock wurde Herrn Bennett übergeben, einem geschickten Musiker und grasjösen, etwas Mendelssohnischen Componisten, der, wie man in Deutschland weiß, wenn er vorgezogen hätte, seine Phantasie mehr anzustrengen und etwas weniger mechanisch zu lehren (?), zu wahrer Größe emporgeblieben sein würde. Seinen eigenen Weg hat er bisher nur theilweise und schüchtern eingehalten. Aber zum Dirigenten ist Herr Bennett, obwohl er ein geborner Künstler und gelehrter Musiker, nicht geschaffen. Er hat keinen Einfluß und keine Autorität über sein Orchester aus, und wenn das Letztere gut zusammenspielt, so ist es, weil die Spieler die betreffenden Musikstücke schon so und so oft gespielt haben, und Alles wissen auch ohne daß es ihnen ihr Führer sagt. Dendreien waren in diesem Jahr 47 der besten Spieler des philharmonischen Orchesters, durch die zunehmende Wichtigkeit ihrer Beschäftigung in der Oper veranlaßt, gezwungen auszubleiben, so daß die Chancen einer anfänglichen Aufführung weniger bekannter Werke unermesslich verringert wurden. Wie lange das günstige Vorurtheil, welches bis jetzt der philh. Gesellschaft von England anhaftet, noch dauern wird, wer kann es sagen? Wir sind in England treu bis zum Eigensinn; aber Jahr für Jahr dringen liberale An-

sichten mehr durch; eine große Veränderung wird erstlich in den Manieren und in der Bildung der heranwachsenden Schaar der Musiker, und in Folge davon eine Verbesserung ihrer gesellschaftlichen Stellung. Es wird hoffentlich nicht lange währen, so werden wir Musik für die Gegenwart besitzen; — niemals aber, so lautet unser Gebet, möge uns Musik der Zukunft zu Theil werden, — es wäre eine Zukunft ohne Musik. —

## Locales.

Concerte: Hoffmann, Wöner, Mögels und Thym Zadrobitel, Singakademie, Penkowskond-Akademie.)

S. B. Mit der heutigen Nummer läuft unser Concertbericht zu Ende Was noch nachfolgt sind Quartettproduktionen u. a. d. h. m'nd noch nicht mehr viel sonderlich Bemerkenswerthes vorkallend.

Herr Hoffmann beschloß seinen 2. Cyclus von Kammermusikproduktionen am 17. in würdiger Weise. Das Bestreben dieses Herrn und seiner Commissionen, gute Musik auch in Vorstadttheatern zu verbreiten, verdient alle Achtung und Aufmunterung und wir wünschen ihnen daher auch für nächsten Winter lebhafteste Theilnahme.

In das 2. Concert des Fr. Wöner ludte uns eine Sonate für Clarinette und Violine von L. Spöhr, von der Concertgeheimniss mit Frau Hellmesberger gespielt. Spöhr machte bekanntlich mit seiner Frau seinerzeit durch solche Duo's viel Aufsehen, wir hatten aber nie Gelegenheit gehabt etwas davon zu hören. Die von Fr. Wöner angeordnete Sonate op. 113 wurde leider nicht ganz gespielt, sondern nur das Adagio und Finale, vermuthlich weil man dem mehr „eleganten“ als musikalischen Publikum dieser Concerte nicht Ursache zur — Langeweile geben wollte. Man hatte aber darin Unrecht; denn die vorgetragene Säge erhielten reichlichen Beifall, und das Publikum würde gewiß auch das Ganze dankbar angenommen haben. Spöhr's melodischer Reiz und Innmuth machte sich in diesem op. 113 sehr vortheilhaft bemerkbar, und wenn wir ihm auch nicht einen hohen Rang anweisen können, so ist es doch immer treffliche Musik die da geboten wurde. Fr. Wöner spielt in der That sehr gut; auch weiß sie beim Spiel ihr hübsches Vortragsgeschick so glücklich zu schaukeln und zu drehen, daß man ein Verbar sein müßte, wenn man nicht das Entzücken unserer eleganten Welt begreifen würde. — In diesem Concerte sang auch ein Fr. A. Zwiegelt und machte durch schöne Stimme, gute Melodie und einfachen decanten Vortrag einen sehr vortheilhaften Eindruck, nur die Anwendung der gepressten tiefen Töne ließ die Schulte erkennen, in der sie gegenwärtig noch Studien macht.

Ueber ein Concert welches Herr Mögels und Fr. Thym gaben können wir uns sehr kurz fassen. Ersterer besitzt eine gewisse Gewandtheit des Andrades, von welchen er in einer Duettüre, einer Sonate für Clavier und Violine und einer Symphonie Zeugniß ablegte. Aber was er in Tönen sagt ist so unbedeutend als möglich. Man begreift die Geduld nicht, mit welcher der Componist seine alltäglichen Gedanken und Einfälle niederschreibt. Dergleichen kann Niemandem interessieren. — Fr. Thym ist ein Sängerin, wie man sie zur Genüge hören kann, wenn man des Sonntags „auf's Land geht“, und in einer Kirche ein Sopran solo anhört Eine Stimme als ob's durch einen Federtiel ginge, und — falsch . . .

Fr. Zadrobitel beschloß ebenfalls ihren Saisonecyclus in welchem ein ziemlich gemischtes Programm ein ziemlich gemischtes Publikum unterhielt.

Das dritte und letzte diesjährige Concert der Singakademie fand im großen Redoutensaal am Palmsonntag vor einem zahlreichen Publikum statt. Die gestellte Aufgabe war keine kleine und leichte. Fünf Chöre, worunter sechs a capella d. i. ohne Begleitung, erfordern ein fleißigeres Studium als selbst einige identisch mehr unangenehme als schwere Stellen einer V e e t r o v e r'schen Messe mit Orchesterbegleitung. Keine V o s a l l a g e zu singen, ist etwas ganz anderes, da muß jeder

Sänger seiner Note vollkommen gewiß sein, sonst geht's mit der Intonation in's unergänzliche und es benämigt sich jedes einzelnen Sängers ein Gefühl, wie das eines Fieberkranken, dem vorkommt als habe er keinen Boden unter sich und müsse unschwer in die Tiefe stürzen. Diesen Unterschied muß man wohl beherzigen, wenn man Lust hat Vergleiche anzustellen, und der Singakademie vorzuweisen ihre Leistungen seien nicht so fertig wie die anderer Institute. Indes ist allerdings richtig, daß wenn man einmal dem Publikum gegenübertritt, dieses auch das Recht hat, fertige abgerundete Leistungen zu verlangen. Und solche werden diesem nicht geboten. Es gingen die 11 Chöre zwar leidlich correct zusammen, die Intonation sank nur bei besonders schwierigen Sätzen um etwa einen halben Ton, und bei häufigem Tempowechsel waren die Schwankungen so gering, als sie unter den obwaltenden Umständen sein konnten. Aber man werte der ganzen Production das Unfertige Urtheil an. Die Piano's und Forte's waren nicht streng gehalten, die Pointen nicht entschieden, das Ensemble ungelöst und nicht schlagend genug. Der Hauptgrund dieses mangelhaften Wesens war, wie wir aus guter Quelle wissen, der schlechte Besuch der Proben von Seite der „Herren der Schöpfung“. Ob es die jetzt politisch erregten Gemüther, die vielen Wahlversammlungen und Wahlen zum Gemeinderath oder Landtag waren, welche die männlichen Mitglieder abhielten die Proben regelmäßig zu besuchen, oder Gleichgültigkeit gegen die Ehre und das Wohl des Instituts — ludt erst in der letzten Woche vor dem Concert konnte ordentlich besucht werden, und daß man 11 Chöre in dieser Zeit nicht zu jener Reife und Vollkommenheit bringen kann, die man in der Desseultigkeit verlangt, liegt für jeden Verständigen auf der Hand. Unsere hiesigen Verhältnisse bringen es aber mit sich, daß man ein Concert dieser Art nicht ausziehen kann, und die Verschlingung gegen die Abonnenten mußte alle Bedenken zurücktreten lassen. — Auf der andern Seite hat sich des Publikums dieser Concerte eine Flauheit bemächtigt, die recht schlimm genannt werden, aber zum Theil ihm selbst zur Last gelegt werden muß. In den ersten Concerten der Akademie wirkte die Neuheit des Klangs und des Unternehmens selbst. Eine achtstimmige Motette oder ein anderer Kirchenstag machte einen überaus schönen Eindruck. Das ist jetzt vorüber, und an die Stelle dessen soll Bewußtsein, soll Urtheil treten. Nun verlange aber Jemand von solch' großem, zum Theil unmisslichen Publikum ein gerechtes Urtheil über derartige Compositionen und Aufführung!

Doch diese Betrachtungen führen uns hier zu weit, und wir wollen den Zuständen der „Singakademie“ lieber einmal einen besondern Artikel widmen. Für heute kehren wir zu unserem einfachen Concertrefrat zurück. Ein kräftiger Chor aus Belfazar von Händel „Singt ihr Himmel“ mit Clavierbegleitung machte den Anfang. Ein achtstimmiger „Weihnachtsgefang“ von Joh. Gabrieli (1540 — 1612) war wohl die interessanteste Nummer des Concerts; ein Stück von echt katholischer Pracht. In zwei Chöre getheilt, einen tiefen und einen hohen verunstaltet es tiefe Demuth und versüßte Begeisterung. Wie wenn Orgeltöne bald brausend hereinfließen, bald sich in wenigen Registern wie in sich selbst zurückziehen, so das Palladium dieses die weiteste Spannung des Gesangs (vom C der Baße bis in's „ der Sopran) in Anknüpfenden Chören, — oder das Gloria desselben und die leise gehaltenen Zwischenstücke des Männerchors. Den eigentlichen Typus des Joh. Gabrieli'schen Stils, die wohlthuende Fülle und Weichheit wie wir sie aus der W. Winterfeld'schen Sammlung kennen, enthält zwar dieser Chor nicht, vielmehr nähert er sich dem Punktstyle Durante's, doch war es immehin interessant, Gabrieli wenigstens in einer seiner Entwürfschöpfungen durch die lebendige Wirkung kennen zu lernen. Dem Publikum schien die Sache zu jeumberrig um sich damit enger zu befremden. — Die Motette „Ich lasse Dich nicht“ von Joh. Christoph Bach wurde nun (in Wien zum zweitemal öffentlich) gesungen, und hätte vielleicht mehr geschmeckt, wenn der einfache Schlußchoral nicht verschleppt worden wäre. — Eine alte Choralmelodie „Salve regina“ von

Hermann Contractus (1013—1054), von unserm Franz Krenn für Tenorsolo und wiederholenden Chor mit Pianoforte (eigentlich Orgel-) Begleitung frei bearbeitet, machte durch den innigen einfachen homophonen Ton, in dem sie gehalten, viel Glück. Krenn hat dem alten Benedictinermonch von St. Gallen freilich ein ziemlich modernes Gewand gegeben und sich nicht viel Strupel gemacht, ob man hier den diatonischen Charakter streng festhalten müsse; allein von dieser Gerissenfrage abgesehen, hat er aus den einfachen Choralnoten ein recht dankbares das Gemüth ansprechendes Stück gemacht, und dieses Verdienst werden ihm selbst die Diatoniker nicht schmälern wollen. — Wenn es schon's Motette für Frauenstimmen: „Er ist ein guter Hirte“ war dem zahlreichen weiblichen Theil der Singakademie eine interessante Aufgabe, die er namentlich in ihrem letzten Theil (Alleluja) mit Schwung löste. — Franz Mair's „Das Herz ist ein Aeselen“ und „Gelobt sei alles Lieben“ gehören jenem dankbaren weitverbreiteten Geschlecht modern-sentimentaler Chortlieder an, welche sicher sind, von einem modern-sentimentalen Zuhörerkreise mit Behagen gehört zu werden. — R. Schumann's „Adventliche“ (über Rüdert's) „Dein König kommt in niedern Hüllen“ ist ein in seinen Einzelheiten sehr interessantes Stück, das man aber öfter gehört haben muß, um es zu verstehen und zu genießen. Nicht zu läugnen ist, daß es neben ganz außerordentlichen Stellen manche Längen und störende Episoden hat. Namentlich gegen den Schluß hin, wird der hohe Schwung, den das Stück vom Choral des Männerchores an annimmt, durch Solosätze gehemmt, die nicht einmal gerade schön zu nennen sind. Dieses Stück des in Wien jetzt so beliebten R. Schumann ging fast spurlos vorüber. — Zwei Chöre von D. Grimm (Musikdirector in Münster) „Abendfeier“ und „Frühlingslied“ sind reizende Blüthen der modernen musikalischen Pflanz, poetisch ohne falsche Sentimentalität, zart ohne schwächlich zu sein, und von großer musikalischer Feinheit. Namentlich die „Abendfeier“ ist ein köstlich duftiges Stück und hätte mehr Beifall verdient. Aber die Frage „Wer ist dieser Grimm?“ schien dem Publikum alle Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit zu rauben. — Zum Beschluß gab man Schumann's „Schön ist das Fest des Lenzes“, aus dem „Minnepiel“, eine rhythmisch, melodisch und charakteristisch interessante und aufprende Composition, die aber als letzte Concertnummer den hungrigen Mägen des Auditoriums schon zu lang schienen mochte.

Im Burgtheater gab die Tentänfler-Societät wie alljährlich ihre Akademie und zwar wurde diesmal wieder „die Schöpfung“ aufgeführt. Obwohl Herr Auer die Solo-Tenor-Partie übernehmen hatte (die jedoch für ihn etwas zu tief liegt) so blieb doch das Uebrige einfach beim Alten, und wir schrieben uns deßhalb einer Stimme an, die kürzlich eine gute Aufführung der Schöpfung ober der Jahreszeiten durch die Gesellschaft der Musikfreunde beantragte.

Eine Anzahl von anderen Wohlthätigkeitsakademien übergehen wir, als vom künstlerischen Gesichtspunkte uninteressant.

## Correspondenzen.

### Lübeck.

K. Es herrscht hier in den Rheinischen Städten ein sehr reges Musikleben, und auch unsere Stadt macht davon keine Ausnahme. Bei einer Bevölkerungszahl von 54,000 Einwohnern, wovon jedoch  $\frac{1}{2}$  dem Fabrik-Arbeiter-Stande angehören, könnte freilich die Beschäftigung aller Wohlhabenden noch größer sein, um so mehr da unsere gleichnebenanliegende Schwester-Stadt Barmen auch 46,000 Einwohner zählt. So haben wir z. B. nicht einmal im Winter eine Oper, nur Schauspiel und auch dieses wird schwach besucht. Wir haben hier ein festes Orchester von 36 Musikern, unter Leitung des Musikdirectors Jul. Langenbach, welches jede Woche 3 Mal Concerte à la Strauß im Saale auf dem Johannisberg gibt, und im Winter in den Abonnement-Concerten des Gesangsvereins unter Leitung des Musikdirectors F. Schornstein mitwirkt. Im ersten diesjährigen Concert wurde der „Elias“ aufgeführt.

Die Aufführung war befriedigend, wenn auch der Chor, der numerischen Zahl nach, namentlich im Sopran und Tenor etwas schwach war. Im 2. Concerte hörten wir eine Ouverture zu Schätzler's „Sturm“ von Jul. Rieg und die Pastoral-Symphonie von D. van Beethoven. Ein hiesiger Dilettant spielte das G-moll-Concert von Mendelssohn mit vieler Braune und Kraft, ließ aber den Mangel an Ausdruck sehr empfinden. Der Chor sang Hebbel's Nachspiel von R. Schumann und das „Ave verum“ von Mozart. Für das 3. Concert war die ganze Weihnachts-Musik (alle 6 Cantaten) von Joh. Seb. Bach bestimmt. Sei es nun daß der technische Director mit der Einübung der Chöre nicht fertig werden konnte oder dem Finanz-Minister dieser kleinen Republik die nöthigen Gelder fehlten um tüchtige Solisten zu engagiren, kurz: die Aufführung unterließ zum großen Bedruß der Freunde Bach'scher Musik. Statt dessen bekamen wir die C-dur Symphonie (Nr. 2.) von R. Schumann und die Ouverture zu den „Abencrügen“ von Czerubini zu hören. Daß die Aufführung der schwierigen Symphonie von Schumann theilweise sehr mangelhaft war darf dem Director nicht allein angerechnet werden. Bei einer einzigen Orchester-Probe und der Mitwirkung vieler Dilettanten im Streichquartett, mochte selbst sogar ohne Probe mißlingen, ist kein besseres Resultat zu erwarten. Herr Concertmeister D. von Königels aus Köln erfreute uns durch den Vortrag des Beethoven'schen Violin-Concertes, eines Präludium und Fuge von Bach und einer Romance von Carl Reinecke. Endlich gab Herr A. Weinbrenner Organist der L. Lutherischen Kirche und Director der Liedertafel, am 18. d. M. sein Benefiz-Concert, worin u. a. die 7. Symphonie von Beethoven die Fest-Ouverture von Nicolai über „ein feste Burg ist unser Gott“, Friedrich's Ouverture, Szene und Chor aus Ferdinand Cortez von Spontini und 2 Lieder für Männerchor von Hauptmann und Gade zur Aufführung kamen. Namentlich erregte das Hauptmann'sche Lied „Schön ist das Fest des Lenzes“ einen wahren Beifalls-Sturm so wie überhaupt die Gesammte-Aufführungen als recht gelungen können bezeichnet werden.

Während der Sommer-Monate gibt der Organist der L. reformirten Kirche Herr J. A. von Ehlen, gewöhnlich 6 Orgelvortrüge worin den Freunden dieser Gattung Kirchenmusik die schönsten Werke eines J. S. Bach, Händel, Mendelssohn, Schumann u. s. w. so wie die besten eigene Compositionen vorgeführt werden. Es ist nur zu bedauern, daß die Kirchenbehörde keine Chöre in der Kirche duldet was jedenfalls eine angenehme Abwechslung bieten würde. Herr v. Ehlen dirigirt einem kleinen Verein für Kirchen-Musik à capella, den wir gelegentlich eines Orgelconcerts in Barmen, wo man in dieser Hinsicht weniger rigoros ist, mit großer Präcision ein paar Hauptmann'sche Motetten singen hörten. Außerdem existirt hier auch ein Wintergesangsverein „Orpheus“ ein Verein für Opern-Musik und noch eine ganze Menge Musik- und Gesangsvereine die sich nie öffentlich produciren, und wovon man kaum den Namen des Directors kennt.

Nächstens mehr über die Merrell'sche Opern-Gesellschaft die morgen ihre Vorstellungen beginnt, sowie über den Schluß unserer Concert-Saison.

## Nachrichten.

### Wien.

Gounod's Faust soll, wie in mehreren anderen deutschen Städten, auch hier im Popolarteater zur Aufführung kommen. Wir bringen demnachst Näheres über diese Oper.

Staatsrath ist Donnerstag den 28. März gestorben. Er wurde 54 Jahre alt.

(Eingel.) Bei Besprechung (in Nr. 12 der deutschen Musikzeitung) der Aufführung von Beethoven's Messe in D heißt es u. A. „obwohl der Singverein über 100 singende Mitglieder zählen mag etc.“ Diese Angabe ist irthümlich. Der „Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde“, dessen Dirigent zu sein der Uterzeitung die Ehre hat, zählt über 200 singende Mitglieder, davon — mit Einschluß zweier dem Vereine angehörender Solisten — 185 (96 Damen, 89 Herren) an der Aufführung der Beethoven'schen Messe in D Theil nahmen.

J. Herbed, art. Director.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Vertheiler: Weidlich Nr. 868. — Ausgabe: Rohmolt Nr. 1147. Raup- und Musikalienhandlung: Messels & Büding, vormals A. F. Wäcker's Witwe. — Pränumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Verkauften, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. S. V. a G's Arien. (Schluß). — Rezensionen. — R. Wagner's Tannhäuser in Paris. — S. V. a G's Matthäuspassion in Geln — Correspondenz aus Innsbruck. — Zeitungschau. — Nachrichten. — Curiosum. — Concert Ankündigungen. — Briefkasten der Redaktion.

## F. S. Bach.

Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte,

bearbeitet von

**Robert Franz.**

4 Hefen (9 Alt-, 9 Bass-, 9 Sopran-, 9 Tenor-Arien).

Leipzig bei F. W. Bockling.

(Schluß.)

Möchte es uns gelungen sein, durch diese Andeutungen wenigstens ein Gerignes von all' dem Herrlichen und Unergründlichen, was in diesen Arien enthalten ist, bezeichnet und dadurch Diesem oder Jenem eine Anregung mehr gegeben zu haben, sich in das Werk selbst zu vertiefen. — Ist's doch als schaute uns aus Bach's Musik die Menschennatur in ihrer höchsten Unschuld und Reinheit, Höheit und Verklärung entgegen. Er hebt uns fortwährend über uns selbst, über untern kleinlichen, beschränkten Gesichtskreis, über unser irdisches Thun und Leiden, über unser zerrissenes, widerspruchsvolles Ringen und Trachten empor, weil er mit der tiefsten Demuth und Kindlichkeit, den höchsten Seelenadel, mit der naivsten Einfachheit den wunderbarsten Tiefstinn verbindet. Er schöpft unauflöslich aus dem lebendigen Quell seines unmittelbaren Glaubenslebens und hat die Widersprüche gelöst, in denen sich unser Geschlecht zerarbeitet; so läßt er auch uns den schmerzlichen Bruch eine Zeitlang vergessen und weckt die im tiefsten Herzen schlummernde Sehnsucht nach jenem heiligen Gottesfrieden, der — uns versetzt — aus seinen Werken wie eine schöne Jugenderinnerung herüberflingt.

Schon bei der Analyse dieser vier Beispiele sind Proben angeführt worden, welche auch die Art und Weise charakterisiren sollten, in der Franz die Arien bearbeitet hat. Auch einem nur flüchtigen Blicke kann es nicht entgehen, daß dieselbe sich von der bisherigen Manier, Bach'sche Vocalcompositionen dem größeren Publikum zugänglich zu machen, wesentlich unterscheidet. So verdienstvoll die Bestrebungen von Marx (Clavierausgabe von 6 Cantaten), Wilsing (vom Weihnachtseraorium), Stern (von der H-moll-Messe) auch nach einer Seite hin sind, so tiefes Verständnis des Bach'schen Geistes diese Herren auch besitzen mögen, so leiden doch die Clavierauszüge von Marx und Stern namentlich in Betreff der Arien an einer ziemlich dürren Objectivität, indem nur die Instrumentalbegleitung berücksichtigt, die in der Generalbasschrift enthaltenen Orgelstimme aber vollkommen vernachlässigt ist. Kein Zweifel, daß der tiefste Respekt sie verhindert hat, den Versuch einer freieren Bearbeitung zu wagen — und Jeder, der die Schwierigkeiten kennt, welche die Ausführung der Generalbasschrift bei Bach mit sich bringt, wird diese Pietät verstehen. Allein eben so sicher ist, daß durch diese Art der Bearbeitung dem größeren Theil des Publikums das Verständnis Bach'scher Werke sehr erschwert, wo nicht geradezu verhindert wird. Denn Häufigkeit ist

in jedem Falle schädlich; und es ist sehr oft rein unmöglich, von dem wahren Gehalte einer Bach'schen Arie nur eine leise Ahnung zu bekommen, wenn man das Hauptmoment, die Orgel, vollständig entbehren muß. Wie oft haben die Arien gar keine Orchesterbegleitung, wie oft eine sehr schwache, nur hin und wieder auftretende! Es gehört aber sicher eine sehr große Gutmüthigkeit dazu, ein Duett zwischen Contrabaß und Singstimme darum für schön klingend zu halten, weil Bach es so geschrieben hat. Bach hat vielmehr, wie jede Partitur zeigt, seine Generalbasschrift mit der größten Genauigkeit und Sorgfalt ausgearbeitet, und es ist ein unersehblicher Verlust, daß ein so großer Theil derselben — sie war vielfach auf besonderen Blättern unter einer einfachen Bassstimme geschrieben! — abhanden gekommen ist. Schon dieser Umstand forderte eine Berücksichtigung des Vorhandenen, mochte sie noch so vorsichtig und bescheiden sein. Denn dem Betheobener oder der Geschicklichkeit jedes einzelnen Clavierspielers kann doch die Ausführung der Generalbasschrift nicht überlassen werden. — Dazu kommt, daß bei Marx das Bestreben nach Objectivität und treuer Wiedergabe der Partitur oft zu unerschöpflichmäßigen Schwierigkeiten durch Häufung der Stimmen führt, bei Stern dagegen das Interesse der bequemeren Ausführbarkeit oft die Schönheit der Bach'schen Stimmführung mehr als nöthig in den Hintergrund treten läßt. — Wilsing hat jedenfalls einen richtigeren Weg eingeschlagen, indem er auch die Generalbasschrift ausgeführt hat; allein bei ihm fehlt es an wahrer Vertiefung in die Sache; sie ist ziemlich äußerlich und mit nicht gerade besonderer Feinheit in der Stimmführung, wie in der Behandlung des Claviers wiedergegeben. Arrangements einzelner Arien existiren, soviel uns bekannt, hauptsächlich von Ritter (in der Armonia) und von Rust (in Gumprecht's Album für classischen Sologebang). Ritter schreibt mit wenig Ausnahmen die Partitur ab; wo er sich eine größere Freiheit erlaubt, wird dieselbe gelegentlich zu der Richtigkeit, die Sopran-Arie „Mein gläubiges Herz“ zu einer Alt-Arie umzustimmen und sie nach H-dur zu transponiren! Rust hat eine reichere Clavierbegleitung gegeben, nur tritt bei ihm oft die mehr angedeutete und im Flusse der Bewegung erst zu harmonisch fester Gestalt gelangende Stimmführung Bach's zu sehr zurück, indem zu viel gegeben wird. Allein er strebt doch eine Reproduktion der Sachen an. Hieran kommt es nämlich offenbar an, wenn uns dieselben sollen zugänglich gemacht werden. Ein bloßes Abschreiben der Partitur nützt eben so wenig, als eine bloß handwerksmäßige Ausführung ihrer Intentionen; sondern nur eine im Geiste Bach's nach den in seinen übrigen Compositionen, namentlich im wohltemperirten Clavier vorliegenden Vorbildern angeführte Reproduktion. Es versteht sich von selbst, daß diese immer nur annähernd sein können; denn Bach ist einmal unachahmlich, und Niemand wird jemals behaupten wollen, das allein Richtige getroffen zu haben. Ebenso versteht

es sich von selbst, daß sie ohne eine subjective Beimischung gar nicht kann gedacht werden. Die größere oder geringere Tiefe im Verständniß des Geistes und der Formbehandlung, der künstlerische Standpunkt des Zeitalters überhaupt, die Art der Charakteristik werden für den Bearbeiter jederzeit bei einem solchen Unternehmen eine unvermeidliche Rolle spielen; nicht minder aber auch die Natur der Localität, für welche die Sachen in dieser Bearbeitung bestimmt sind. In der Kirche klingt Alles ganz anders als im Zimmer; Härten, welche dort sich ohne Schwierigkeit verwirklichen, würden hier oft schädlich wirken. Ebenso macht die Natur des Claviers gewisse Ansprüche, welche mit einer pedantischen Festhaltung des rein orchestralen Ausdrucks jählehtig unvereinbar sind. Durch Alles dies wird dem Bearbeiter dem Original gegenüber eine ähnliche Stellung angewiesen, als die der Kupferstecher zum Delgemälde einnimmt. Auch dieser ist durch die Natur seines Materials zu gewissen Abweichungen in der Licht- und Schattenvertheilung, ja unter Umständen selbst zu Modificationen der Form genöthigt, wenn er es zu einer wirklichen Reproduktion bringen will. — Franz hat die Nothwendigkeit einer derartigen „freieren“ Stellung klar eingesehen und sein Werk ist darum so bedeutungsvoll, weil hier zum ersten Mal nach klaren Grundsätzen und in größerer Ausdehnung mit einer wahrhaften Reproduktion Bach'scher Werke der Anfang gemacht ist. In welcher Weise er dies angestrebt und welcher Mittel er sich dabei bedient hat, darüber giebt er selbst in seiner Vorbemerkung folgende Rechenschaft: „Zunächst waren die Läden, welche zu Bach's Zeiten durch den freien Hinzutritt der Orgel ergänzt wurden, nach Anleitung der Bassbezeichnung und — wo möglich — in Bach's Geiste durch Hinzufügung von bewegten Füllstimmen zu beilegigen. Die Uebertragung der Instrumentalstimmen auf das Clavier, wo der Zug der Stimmführung und die Verschwiegenheit der Klangfarben nicht ausgleichend zu wirken vermögen, wie im Orchester, erheischt sodann öfters eine Veränderung der Stimmlagen, bald Verengung, bald Erweiterung derselben. Die Mittel der modernen Claviertechnik mußten vielmehr im vollsten Maße benutzt werden, um das einigermaßen claviermäßig wiederzugeben, was Bach einigen obligaten Stimmen und der hinzutretenden Orgel anvertrauen durfte. Selbst in der Singstimme schienen gelegentlich Modificationen geboten, um Härten zu vermeiden, welche in den weiten Hallen einer Kirche verschwinden, bei der Ausführung am Clavier in beschränkteren Räumen aber sich — gewiß gegen die Absicht des Componisten — fühlbar machen würden. Dies führte dahin, die Gesangs- und begleitenden Stimmen stellenweise in einander übergehen zu lassen. Endlich schien es erlaubt, da das Original zu verlassen, wo es ohne Zweifel nur dem Herkommen seiner Zeit folgte. Dahin darf man die ausgeübten Wiederholungen rechnen, in denen sich das vorige Jahrbundert geübt, die aber unjern an knappe Formen gewöhnten Sinn verlegen, den Gesammeindruck für uns eher beeinträchtigen, als fördern. Die von mir demnach verjudeten Zusammenziehungen des ersten Theils der Arien, wenn ihn Bach ausdrücklich durch das *da capo* verlangt, lassen die wesentlichsten Momente desselben in eine gedrängte Form und werden hoffentlich auf den Verlauf des Ganzen nicht störend einwirken. . . . Um ein räscheres Verständniß anzubahnen, sind Vortragsbezeichnungen beigefügt worden, welche zugleich den Gang der musikalischen Entwicklung andeuten.“

Wir müssen diesen Grundsätzen unsern ungeheilten Beifall zollen, zumal wenn wir die Discretion und Pietät berücksichtigen, mit der sie überall ausgeführt sind. Franz hat sich öfters in der musikalischen Gegenwart eines guten Rufes zu erfreuen und es ist vor Kurzem in diesen Blättern darauf hingewiesen worden, was er von Bach gelernt hat. Wir dürfen daher mit einem guten Vorurtheil an das Werk herantreten.

Und in der That zeugt dasselbe auf ganz unzweideutige Weise von einer eminenten Begabung Fr.'s, das innerste Wesen

Bach's zu erfassen und so wiederzugeben, daß uns bei jedem Schritte neue Lichter aufgehen über die wunderbare Herrlichkeit welche in seinen Werken schlummert. Wir halten das Werk für eine der hervorragendsten Künstlerthaten, sowohl der neueren Zeit überhaupt als auch Fr.'s selbst. Die Wiedergabe Bach'scher Werke in dieser Form belundet nicht allein die vollkommenste Beherrschung der Technik, nicht bloß eine große, wahrhaft productive Gewandtheit, alle Schwierigkeiten eines derartigen Unternehmens mit Geschick zu überwinden, sondern, was mehr sagen will, die Fähigkeit, in den Geist Bach's selbst sich zu versetzen, in seinem Sinne musikalisch zu denken und seinen oft nur angedeuteten Intentionen einen vollkommenen Ausdruck zu geben. Und hierbei herrscht, wie zwischen den Zeilen der Vorrede deutlich genug zu lesen ist, nicht das bloße Forminteresse, nicht die geistlose Pedanterie streng historischer Objectivität, sondern die echt künstlerische, und darum allein zum Ziele führende Absicht, den ewig wahren geistigen Gehalt, die poetische Stimmung der Arien mit allen ihm zu Gebote stehenden und der Sache angemessenen Mitteln zu vergegenwärtigen. Wie überraschend dies in allen Fällen gelungen ist, davon wird sich Jeder überzeugen, der die Bearbeitung mit dem Original vergleicht; Jeder, der Bach einigermaßen kennt, wird den Eindruck haben, daß, was er bisher nur dunkel in ihm geahnt, durch dieses Werk zu voller Klarheit gebracht ist; den Meisten wird er sich von einer durchaus neuen Seite zeigen; das Vorurtheil der Veraltung, Einseitigkeit u. muß verschwinden über dem Zauber der Klangschönheit, der poetischen Unmittelbarkeit und der allgemein menschlichen Wahrheit, die uns hier entgegengebracht wird, und die ihn alle Wandlungen des Geschmacks und der Zeiten weit überdauern lassen. — Die Ausführung der Orgelstimme ist mit großer Sorgfalt geüht; die Stimmführung ist durchweg flüchtig und glatt; öfter sind Bindungen eingestreut, welche dem musikalischen Stoff der übrigen Begleitung entnommen wurden und dadurch zur Belebung einzelner Partien sehr passend beitragen. Es ist dies jedenfalls dem Sinne Bach's nicht zuwider, da je bei der Aufführung seiner Cantaten selbst die Orgelpartie zu übernehmen pflegte und dabei gewiß noch eine Menge der interessantesten Einzelheiten hie und da eingeflochten hat. Uebrigens ist der Bearbeiter hier, wie überall mit Vorsicht und seinem Geschmack zu Werke gegangen. Man merkt überall, daß Bach selbst sein Vehrmeister gewesen ist. Bei der Veränderung der Stimmlagen in der Begleitung, welche oft durch das Interzesse des Wohlklanges geboten waren, kam ihm die orchestrale Färbung der modernen Claviertechnik und seine auch sonst hinlänglich bewährte Gewandtheit im Gebrauche derselben, gut zu statten. Die Schwierigkeiten, welche durch diese Art des Arrangements für einen Theil des Publicums entstehen mußten, haben ihn mit Recht zu keiner Concession bewogen, die den Ansprüchen des Werkes selbst irgend zu nahe getreten wäre; denn der Zweck diese herrlichen Sachen in einem ihrem innern Werthe möglichst entsprechenden Gewande wieder erscheinen zu lassen, mußte ihm der allein bestimmende sein. Nur mit diesen Mitteln war es ihm möglich, orchestral und doch claviermäßig zu schreiben. Wir halten die Lösung dieser Aufgabe für äußerst gelungen, zumal da Franz auf diese Art eine Menge kleiner Füge, die in einem gewöhnlichen Clavierauszuge übergangen werden, die aber oft zur Charakteristik nicht wenig beitragen, hat mit aufnehmen können. Außerdem kann die Bearbeitung als Muster eines vortheilhaften Clavierstils betrachtet werden, da sie die Solidität der alten mit der Klangschönheit neuer Formen auf eigenthümliche, bisher noch nicht vorhandene Weise verbindet. Es ist hier nicht der Ort, auf das Nähere darüber einzugehen, wie wir denn überhaupt in unserer Vorrede eine Menge Punkte nur leise berührt haben, welche wohl eine breitere Ausführung und tiefere Begründung verdienten. Nur das

muss ganz besonders hervorgehoben werden, daß dieser Clavierstyl trotz seiner durchweg modernen Farbe — namentlich was Stimmunglage und Klangfülle betrifft — dennoch den Grundcharakter der Bach'schen Clavier- wie Instrumentaltechnik, die wundervolle Stimmführung vollständig wahrte. Nicht bloß in den Vocallagen hat jede Stimme bei Bach ihren individuellen persönlichen Charakter, sondern auch fast überall, die Eigenthümlichkeit Bach'scher Harmonik besteht nicht sowohl in schonen Accordfolgen, als vielmehr in dem wohlklingenden Zusammenwirken nebeneinander herankender selbstständiger Stimmen, wodurch größere harmonische Körper, so zu sagen bewegte Organismen entstehen, die erst als Ganze verständlich werden und ihren Hauptreiz nicht sowohl in dem schönklingenden Utereinander als in dem lebendigen Neben- und Aneinander der Töne haben. Den geheimnißvollen Zauber dieser ganz einzig dastehenden Polyphonie nicht zu verlegen, ihre überall bedingten, nach allen Seiten hin ebenso wirksamen wie vorbereiteten, niemals ganz isolirten Fortschreitungen zu wahren, in manchen Fällen nachzuahmen, in andern passend umzugestalten, — ihre schöne Durchsichtigkeit, Symmetrie, Klässigkeit u. s. w. u. s. w. wiederzugeben, weder zu grell, noch zu maffe Farben anzufügen und dabei doch claviermäßig und spielbar zu schreiben — dies setzt eine äußerst feine Kennerhaft Bach'schen Styles und eine seltene Ausbildung des Ohres voraus. Die französische Bearbeitung vereinigt alle diese Vorzüge in bisher unerreichter Vollkommenheit und dies ist ein Punkt, auf welchen namentlich jüngere Componisten — aber auch Clavierspieler — nicht dringender genug hingewiesen werden. Denn der moderne Clavierstyl droht immer mehr in leeren Virtuosenkammer und hohen Formalismus anzuarbeiten, wenn er sich nicht dazu herbeiläßt, lebensvolle Elemente alter bewährter Claviertechnik, namentlich eine strengere Stimmführung in sich aufzunehmen. Die bloße „Intention“, sei sie poetisch oder nicht, thut's wahrlich nicht und Schumann sowohl als Chopin hatten Bach sehr gründlich studirt. — Auch dieses Werk beweist, daß die höchste Poesie und eine solide Form durchaus keine unversöhnlichen Gegensätze sind. — Die im Ganzen unbedeutenden Modificationen in der Singstimme, welche uns aufgestoßen sind, lassen sich stets auf einen guten Grund zurückführen und zeugen durchaus von Geschmack und feinem Ohr. Dst ist der Singstimme in der Begleitung eine größere Unterstützung gegeben worden, als die Partitur nachweist, — ein die praktische Ausführung erleichterndes, sehr erwünschtes Hilfsmittel. — Auch in Bezug auf die Abkürzungen, welche der Herausgeber vorgenommen hat, stimmen wir ihm vollkommen bei; seine Ausführung beweist Geschick und feines Urtheil. Vielesicht wäre Manchem eine noch ausgedehntere Freiheit in diesem Punkt, namentlich in Betreff längerer Zwischenpiele oder dgl. erwünscht gewesen; und möglicherweise könnten manche der Arien durch eine noch größere Concession vielleicht ein Eindringlichkeit gewinnen; allein wer will schließlich das richtige Maß angeben? —

Befonders dankenswerth sind endlich, namentlich für weniger Vertraute, die mit großer Treue und Sorgfalt hinzugefügten Vortragsbezeichnungen. Sie geben eigentlich das unmittelbar Zeugnis für die Art der Ausführung, welche sich der Bearbeiter gedacht hat und weisen somit auf eine Gesangsmethode hin, die zwar der heutzutage gebräuchlichen nicht eben sehr ähnlich sieht, die aber schon um Bach's Willen allein die allerzweckmäßigste Verfahrungsweise verbietet. — Wir verweisen in dieser Beziehung einfach auf die vortrefflichen Bemerkungen des Herausgebers in der Vorrede, die sich darüber ausführlich ausdrückt.

Es bedarf nach dem Gesagten kaum noch der besonderen Bemerkung, daß wir das vorliegende Werk für einen äußerst werthvollen Beitrag halten, sowohl zur Verhängigung über Bach, als zur Anregung und Neubelebung echt künstlerischen Sinnes. Wir können daher schließlich dem Herausgeber nur einen herzlichsten Dank aussprechen für diese echt künstlerische

That voll edler Pietät gegen den großen Meister, voll sittlichen Ernstes und tiefer Begeisterung für das wahre Wohl unserer Zukunft in künstlerischer wie in sittlicher Hinsicht. Niemand wird das Werk in die Hand nehmen, ohne einen Hauch von dem Geiste verspürt zu haben, der in Bach lebendig war; kein ernstester Musiker wird es ohne die warmste Anregung studiren, kein unbefangenes Gemüth daraus schöpfen, ohne den herrlichsten Nerven- und ohne das Gefühl, über sich selbst hinausgehoben zu werden zu der Anschauung ewiger Klarheit und Schönheit.

## Recensionen.

Richard W. u. s. f. Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Cello. op. 33. 1. A-moll, 2. D-dur, 3. G-dur. Berlin bei Julius Friedländer.

G. W. Bei Beurtheilung von neuen Streichquartetten kommt der Kritiker meistens in eine eigenhümliche, theilweise angenehme Lage. Mehr wie bei Compositionen anderer Gattung drängt sich ihm der Vergleich auf mit den Schönen, welche unsere großen Tongeister gerade in dieser Kunstform der entzückten Virtu- und Nachwelt niedergelegt haben. Und dann ist das Endresultat seiner noch so gewissenhaften Forschung wohl humanster Gesinnung in der Regel entweder nur ein laues, sehr verstaubtes Lob, das eben durch diese Eigenschaft zweifelhaft wird, oder ein geradezu verwerfendes Urtheil.

Unwillkürlich mußten unsere Horen zum Streichquartett sich hingezogen fühlen; denn nach der Symphonie ist keine Form der Instrumentalmusik so abgeschlossen und bedeutungsvoll zugleich, wie das Streichquartett. Ferner vermag auch keine andere Zusammenstellung von vier Instrumenten einen gleichen Umfang von Tönen neben solcher Charakterverschiedenheit darzubieten, wie die glänzende, herausdrückende lebensfröhliche Orgel, die in sich gekehrte melancholische Bratsche, das kräftig eruchte aber auch schwarzmerische Cello ausprechen. Gerade diese vier Instrumente sind gleichmäßig für die geistreichste Conversation, für ruhiges behagliches Wesen, für tiefe Klage, sowie für fröhlichen neckischen Uebermuth geschaffen. Darum war es natürlich, daß nach dem Vorgange Haydn's Geister, wie Mozart und Beethoven, mit Vorliebe sich einer Kunstform zuwendeten, die ihrem Genie nach allen Seiten hin den passendsten Raum darbot; darum ist es auch erklärlich, daß nach ihnen viele Künstler von bedeutenderem musikalischen Wissen, von edler Gesinnung und einem wirklichen Drange zu schöpferischer Thätigkeit erfüllt, ebenfalls gerade das Streichquartett cultivirten, wenn auch nicht mit dem von ihnen geträumten Erfolg. Weil wir die schönsten erhabensten Werke in dieser Form besitzen, machen wir auch die größten Ansprüche an Alles, was den Namen Streichquartett führt, und nur dasjenige wird mehr als die Anerkennung der leichter befriedigten Fremdenbestreife erringen, nur das kann und wird sich halten, welches in irgend einer Weise dem Ideal, wie es Beethoven endgültig hinstellte, nahe kommt. — Von den vielen Nachahmern Haydn's und Mozart's hat sich keiner erhalten; wer z. B. kennt heute noch die Quartette von Pleyel und Kocherini? höchstens weiß es der Geschichtskundige, daß beide sehr viele gezeichnet haben. Fügen wir, um auf die neuere Zeit zu kommen, dem äußerst fruchtbareren Delsow ein schreibendes Auercht zu, wenn wir die große Zahl seiner vier- und fünfstimmigen Streichmusiken schon für abgehan erklären, sollten sie auch hier und da noch einzelnen Dilettantenkreisen, durch die geschickte Behandlung der Instrumente und durch ein scheinbares düsteres Feuer imponiren, das aber nur der Umeingewichte für echte Klammern halten kann?

Selbst die Spohr'schen Quartette haben für die Entwicklung der Kunst keine Bedeutung mehr, so viel Originelles und Gefühlsreiches sie auch enthalten.

Unter den Epigonen Beethoven's ragen natürlich Mendelssohn und Schumann hervor. Geistreich, zart und roman-

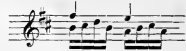
tisch, wie Alles, was Mendelssohn geschrieben, sind auch seine Quartette; in seinen eskenmäßigen, phantastischen Scherzi's hat er freilich eine eigene Gattung geschaffen, die sich erhalten muß, allein ein echtes Gluth- und kunstvolles Adagio suchen wir vergebens, und dieser Mangel läßt uns seine Quartette weniger werthvoll erscheinen, weil wir eben durch Beethoven's glühende Phantasien zu höheren Ansprüchen berechtigt worden sind. Mühen wir doch jetzt schon, 13 Jahre nach dem Tode des Meisters eingesehen, daß eigentlich nur seine zwei ersten Quartette, wenn sie auch nicht so meisterlich geordnet sind, durch schwärmerische Gluth, feurigen frischen Muth unmittelbarer zu unserer Gefühlheit sprechen, während die späteren, mit Ausnahme der Scherzi, etwas gemächtes haben, und nicht mehr als freie, warme und wahre Ergüsse des Innern erscheinen!

Schumann hat leider nur drei Quartette componirt, die allerdings lebhaft bedauern lassen, daß er hiebei stehen geblieben ist. Er schrieb sie noch unter dem Einflusse seiner „liederlichen“ Periode; reich an tief hervorquellendem Gesange, reich an geistreichster Verwebung erscheinen sie an manchen Stellen ordentlich als lebende Bilder von edler romantischer Färbung. Sollte aber gleichwohl ihr Schöpfer, der trotz der Beethoven'schen Symphonien noch eine C-dur-Symphonie schrieb, gefühlt haben, daß nach den Quartetten des großen Riesen eigentlich keine weiteren mehr möglich sind? Von den vielen lebenden Tausendern, die — sagen wir es ehrlich — wohl mehr aus Anstandsgesühl, als aus unwiderstehlichem Drange sich im Streichquartett versuchen, hat vielleicht nur Volkman einen wahren Beruf gezeigt, und demgemäß Bedeutung erlangt. Alle Uebrigen wie Beil, Verhulst, David, Reinede u. c., verfallen der Vergessenheit; man wird ihnen eine gewisse Achtung nicht verweigern, weil sie eben in dieser großen geistlichen Kunstform sich auszusprechen versuchten, allein ihre Werke werden die Hauptstätte nicht in dem Herzen der Kunstfreunde, sondern — in den Magazinen der Verleger finden.

Wir müßten diese lange Einleitung vorausschicken, um dem Componisten der zur Besprechung vorliegenden Quartette gegenüber unser Urtheil zu rechtfertigen.

Richard Wuerst gehört in die letztgenannte „achtungswürthe“ Gesellschaft, und auch in dieser steht er durchaus nicht in erster Linie. Bei einem Muster, der Symphonien, Sonaten, Trio's u. c. geschrieben hat, setzt man mit Recht eine gewisse Formgenauigkeit voraus; die finden wir auch in seinen Quartetten; aber er cultivirt mehr die alte Form, anstatt sich derjenigen anzuschließen, die Beethoven von seinem siebenten Quartette an angebahnt hat. Die consequenten Wiederholungen in den ersten und letzten Theilen der drei Quartette machen jedoch den Eindruck des schablonenhaften. Lassen wir uns im ersten Satze die Wiederholung eines Drittheiles als einer durch die Sitte approbirten Thatsache gefallen, so verweisen wir sie in den Finales. Wozu diese dreimalige Vorführung eines Drittheiles des Satzes? Ist es nicht geradezu widersinnig, in leidenschaftlichen Stücken, die ihrem Charakter gemäß immer vorwärts hürnen sollten, noch einmal von vorne anzufangen, gerade da wo die Entscheidung sich nähert? Wuerst beginnt dann natürlich den 2. Theil mit der üblichen Verarbeitung des im ersten ausgesprochenen Themas; allein hier merkt er sich theils die Sache ein bißchen bequemer (A-moll-Quartett 1. Satz, D-dur Finale), theils sieht man aber auch den Schwweif des Componisten, dem die Ausfüllung des zwischen dem ersten Theil und dem Wiederertritt des Hauptthemas liegenden Raumes viele Mühe verursacht, so daß er zuletzt sich Trivialitäten erlaubt, um nur zum Ziele zu gelangen (G-dur Finale). Bedenken aber haben die Satze etwas zu Gedehntes erhalten, als daß nicht das Interesse welches der Anfang erregt hat, schwinden müßte. Ueberdies und fester in der Structur sind seine Scherzi, und das Anbantino (C-dur) im A-moll-Quartette. Das Präludium mit der Fuge in Nr. III würden wir auch hier erwähnen, wenn die Durchführung des ohnehin etwas verbrauchten Fingenthemas eine inter-

santere wäre. An gleicher Reizlosigkeit laborirt auch das fugierte Trio des D-dur-Quartetts, in dem wir beiläufig eine nicht geringwertige Schreibart rügen müssen:



Hinsichtlich der Erfindungskraft des Componisten stößen die vorliegenden Quartette größere Bedenken ein. Von einem Talente, das aus einem frischen reichhaltigen Vorne quillt, finden wir keine Spur. Wuerst lehnt sich zunächst entschieden an Mendelssohn; leider aber bildet Mendelssohn's Manier, Styl, oder wie man es sonst nennen will, ein so individuell in sich abgeschlossenes, bis in das kleinste Detail hinein eigenthümliches Ganze, daß ein Nachgehen auf seinem Wege nur gefährlich sein kann. Was bei Mendelssohn noch den Reiz der Neuheit hat, — wir meinen die sogenannte im ersten Augenblick bestechende Phrasen (selbst auf die Gefahr hin, dem Anathema der Mendelssohnianer zu verfallen, riskiren wir den Ausdruck) das muß in den Händen seiner Nachahmer nur als ein Auslaufmittel erscheinen, die eigene Geistesarmuth zu verdecken. Solche slavische Kopirungen sind z. B. im A-moll-Quartett das Ruhen auf dem Quint-Sept-Accord mit der Figur:



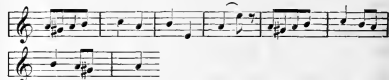
sind ferner das beinahe Note für Note Mendelssohn'sche Thema:



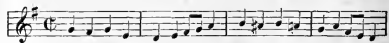
und die übermäßig-bekannte Accordfolge:



Ebenso könnten wir aus dem Finale desselben Quartetts, aus dem Larghetto des D-dur, dem ersten Satze und dem Scherzo des G-dur-Quartetts Mendelssohn'scher Weise entlehnte Sätze anführen. Die Originalität des Componisten der vorliegenden Werke kann uns also keinen besondern Respect einflößen. Dies aber würde uns vielleicht in unserem Vorurtheile weniger bestimmen, wenn er nicht auch absolute Trioalitäten zum Gegenstande seiner Bearbeitungskunst wählte. Wer wird z. B. das Thema des ersten Satzes von Nr. I für eine edle, quartettmäßige Inspiration halten?



Wer wird sich nicht durch den Quadrillen-Charakter des Finales vom G-dur-Quartett abgestoßen fühlen?



Von einer wahrhaft kernigen, frischen Ausdrucksweise finden wir in allen drei Quartetten keine Spur; der Componist bewegt sich in der billigen, lyrischen Schwelgerei die ihm das Herz nicht warm gemacht hat, und die uns deshalb entschieden kalt lassen muß.

Nach dem Gesagten darf man uns nicht für ungerecht und gar gefällig halten wenn wir den Beruf des Componisten für das Streichquartett wenigstens sehr in Zweifel ziehen, und ihn darum die Berechtigung dazu absprechen. Wer schablonenmäßig arbeitet,



wer nur mit bekannten Farben malen kann, wer nur schwächliche Gebilde hinstellen vermag, der soll wenigstens vom Quartett fern bleiben, denn im Quartett haben gerade die größten, stärksten Geister sich ausgesprochen, und uns dadurch ein Musterbild hingestellt, mit dem wir notwendiger Weise Alles vergleichen müssen, was in dasselbe Genuß hinein schlägt. Was den Vergleich nicht aushalten kann, wenigstens nach irgend einer Seite hin, das verworfen wir selbst auf die Gefahr hin, einen guten Willen gekränkt zu haben!

W. F. Veit. Symphonie, op. 49. Partitur, Orchesterstimmen und 4händige Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Veit's Name hat in der Musikwelt einen guten Klang, und die vorliegende Symphonie kann denselben nur bestärken. Obwohl Dilettant, hat er sich dennoch des gesammten musikalischen Materials so zu bemächtigen vermocht, daß man seinen Werken nirgend Dilettantisches nachweisen kann. Treffliche Stimmführung, immer edle und gewählte Themen, consequente künstlerische Durchführung, feiner Geschmack und genaue Kenntniß in der Instrumentirung dokumentiren auf jeder Seite der Partitur den durchgebildeten Künstler, dessen Studien nach keiner Seite hin mangelhaft erscheinen, und dem man daher nur mit Achtung begegnen kann. Die Symphonie in E-moll ist ein durchaus tüchtiges Werk, das jedem Musiker Ehre machen würde, und sich entschieden an die besten Schöpfungen auf diesem Gebiet anreicht. Freilich kann man andererseits nicht sagen, daß sie den Kreis des bisher Erreichten wesentlich erweitert und durch entscheidende Neues und zugleich Glücklichere bereichert. Was ihr fehlt, und was freilich hunderte von neuen Kunstprodukten dieser Art ebenfalls nicht aufzuweisen haben, ist Originalität im Ganzen und Einzelnen. Wir geböden nicht zu jenen unglücklichen Unversuchten, die überall und immer ist irgend etwas Neues wollen durch unersörte Dinge in Form und Inhalt, aber Bedeutung können wir doch nur jenen Meistern zugehören, die eine besondere Individualität verrathen, wodurch sie sich von andern unterscheiden und wodurch ihren Werken ein ganz eigener Stempel aufgedrückt wird, an dem man den Autor sofort erkennt. Das ist nun eben in Veit's E-moll-Symphonie nicht der Fall; sie macht vielmehr den Eindruck reflectirten Naches, und fragen wir uns, wo daselbe eigentlich ausgeht, so werden wir zunächst auf Mendelssohn geführt, obwohl auch noch andere Sonnen eingewirkt haben. Wir würden daraus wie gefagt seinen Vorwurf ableiten, wenn nur wenigstens auch entscheidende Veit'sche Züge, besonders interessante Einzelheiten auf die man hinweisen könnte, vorhanden wären, in welchem Falle wir uns auch zu speziellem Eingehen in das Werk veranlaßt sehen würden. Doch wird durch diesen Wandel unsere Achtung vor Veit's Kunstbildung nicht beeinträchtigt, und da seine Composition wenigstens gute Lichter reflectirt, so wünschen wir ihr eine wohlverdiente Verbreitung. Gefallen wird sie gewiß Jedem, der von dem Künstler nicht inuner das Äußerste fordert, was nur dem „begnadeten Genie“ verlihen ist.

Die Ausstattung durch die Verlagshandlung ist eine sehr anständige und solide.

„Pianoforte-Album zu vier Händen“, oder „Auswahl vollstänmlicher Musik aller Länder“, bearbeitet von Carl Burghard. Sech's Hefte à 20 Rfl. Dresden, bei Adolf Brauer.

i. Der in weiteren musikalischen Kreisen durch die vierhändigen Arrangements Hand'n'scher Symphonien, u. vorthellhaft bekannte Autor gegenwärtigen „Pianoforte-Albums“, bietet hier den Dilettantenkreisen, welche sich des Clavieres spielen in seinen ersten Studien befleißigen, eine umfangliche Reihe kleinerer und größerer Sonate dar. Bei dem fühlbaren Mangel an leichter ausführbaren, instructiven, mit musikalischem Geschmack und pianistisch scharfsinnig arrangirten und geordneten Musikstücken à quatre mains,

welche zugleich ein ausreichendes Interesse der Clavierpielenden Jugend in Anspruch zu nehmen geeignet sind, darf die vorliegende Sammlung doppelt willkommen geheißen werden. Der Satz ist correct, wohlklingend, den guten Musiker befundend, und die bei Auswahl der bearbeiteten Pices berücksichtigte Mannigfaltigkeit wird Jedem etwas für seine specielle Neigung in dem Werke finden lassen. Somit kann es allen Clavierlehrern und Musikfreunden angelegentlich empfohlen werden. Ausstattung und Druck sind sauber und deutlich. Uebrigens wird das Unternehmen weiterhin fortgesetzt.

## Wagner's Tannhäuser in Paris.

Paris, 26. März 1861.

Der verwichene Sonntag brachte uns den letzten Act und die Schlufcatastrophe des traurigen Tannhäuserdramas. Die dritte Vorstellung wurde mit derselben stürmischen und leidenschaftlichen Theilnehmung aufgenommen wie die beiden vorhergegangenen, worauf denn Wagner sein Werk zurück zog.

So erreichte also der arme Tannhäuser, nach einer kurzen aber stürmischen Laufbahn, ein frühzeitiges, klägliches Ende. War sein Aufenthalt im Venusberge eine Sünde, so hat er reichlich dafür bezahlt; verlastet und verhöhnt mußte er unterliegen, Bissen und Pfeifen waren sein Orabgelächte, und eine strafende Lechenebe wurde ihm, mit einer noch nicht dagewesenen Einstimmigkeit, von der gesammten Pariser Presse gehalten.

Daß ein wahrer, durchgreifender Erfolg des Tannhäuser schwerlich zu erwarten stand, mußten selbst entscheidene Anhänger Wagner's sich von vorn herein eingestehen, war ihnen Sinn und Gesichtsrichtung des französischen Publikums nicht gänzlich unbekannt. Dennoch liegt in der, dem französischen Charakter sonst fremden, rückwärtsigen Härte, mit welcher das Werk zurückgewiesen wurde, etwas Befremdendes, im ersten Augenblicke Räthselhaftes.

Das Buch, arm an Handlung, überreich an langen Erzählungen, philosophischen und mehr oder weniger poetischen Abstractionen, konnte den, entschieden dem Positiven zugewandten, französischen Sinne nicht entsprechen, konnte jedoch ebenso wenig eine so vollständige Niederlage motiviren.

Die Musik mit ihren langen Rezitativen und den häufigen dunklen Sätzen, in denen wohl deklamatorisches Pathos, Orchestersturm und eine Sündfluth der frapantesten Akkordfolgen, aber keine Spur einer eigentlichen Melodie zu finden ist (Wagner nennt das „unendliche Melodie“), konnte gleichfalls nicht auf den Beifall eines Publikums rechnen, welches nach Klarheit verlangt und der Melodie den ersten Rang einräumt. Ebenso wenig wie das Buch rechtfertigt aber die Musik einen so tragischen Ausgang.

Auch der Ausführung ist keine Schuld beizumessen; im Gegentheil, Sänger und Orchester waren im höchsten Grade ausgezeichnet, ja bewiesen einen wahren Heldenmuth in ihren Anstrengungen, das Werk aus dem sich fortwährend steigenden Sturme zu retten.

Die sjenische Ausstattung war gleichfalls so glänzend wie man sie nur hier gewohnt ist. Die Aufführung des Tannhäuser verurfacht der großen Oper einen Verlust von mehr als 200,000 Franken. Allerdings ließen einige Verantwortlichkeiten mit unter: die übel dirigirte Hundemente im ersten Act, die von Hand zu Hand wandernde Harpe im zweiten, und im dritten der unglückliche electrische Lichtstrahl, der die arme Elisabeth erst nach langem hin und her flattern findet. Derartige Ueige lamen aber auch schon sonst vor, wurden beseitigt und thaten weiter dem Erfolg keinen Abbruch.

Nun hätte also an eine Kabale glauben können. Daß aber eine solche durchaus nicht vorhanden war, muß Jedem, der diesen denkwürdigen Vorstellungen bewohnte, entschieden erkannt haben. An einer Kabale theilnehmen sich zwar, fünfzig, hundert Personen, spricht sich aber das ganze Publikum mit entschiedenster Einstimmigkeit aus, so ist dies etwas ganz Anderes. Auch würde

eine Kabale nicht applaudirt haben. Dieses geschah aber jedesmal bei den drei oder vier melodisch klaren Nummern, welche der Tannhäuser enthält. Erst wenn die eigentliche Wagnermusik wieder begann, begann auch wieder der Sturm, das Lachen, Zischen, Pfeifen, Interpelliren der Voten an des Parterre, des Parterre an die Sänger, wodurch die Vorstellung häufig auf längere Zeit unterbrochen wurde.

In Mitten dieser tumultuarischen Szenen konnte man sich eines mitleidigen Gefühles für den armen Wagner nicht erwehren. Dennoch muß man gestehen, daß er diese Demüthigung, wie sie wohl noch nie einem Musiker widerfuhr, größtentheils sich selbst zuschreiben habe.

Als er vor anderthalb Jahren hier ankam wurde er überall auf das Freundsichste und Zuversichtlichste empfangen. Aber schon bei Gelegenheit der Concerte welche er damals gab, verfeindete er sich mit der Presse. Das war ein großer Fehler, denn in seinem Lande besitz die Presse eine Macht wie in Frankreich. Ein kleines Blatt ohne Einfluß welches er nun, wie man sagt, für 4,000 Francs jährlich kaufte, war unnützlich ihn gegen die Nadelstiche zu schützen die ihm jetzt fortwährend zugefügt wurden und die, unbedeutend an sich selbst, am Ende doch zu einer tödlichen Wunde wurden. So eiferte das Publikum alles auf Wagner's Verhängnis, seine Handlungen, seine Worte, seine Vergangenhait und seine Gegenwart. Der Widerspruch wurde hervorgehoben in welchen er durch die französische Uebersetzung des Tannhäuser mit einem der Grundprinzipien seines Systems, dem getrennen deklamatorischen Vortragsdruck, verfiel. Alles was in den Proben vortrug wurde bekannt; man erfuhr erit, daß die Sänger die im Style von Tristan und Isolde neu hinsu componirt Nummern nicht zu singen im Stande seien, dann daß das Orchester unzufrieden sei, und endlich daß Wagner, mit aller Welt verfeindet, sowohl mit den Sängern, als auch mit dem Director nicht mehr mündlich verkehre.

Je näher aber die Aufführung heranrückte, desto mehr wurde man an den Spruch des Alerthums erinnert: „Wenn die Gottheit stürzen will, den schlägt sie mit Blindheit.“ In dem Augenblick wo er der Wank des Publikums mehr als je bedürfte, veröffentlichte Wagner jene denkwürdige Brochüre, in welcher er sich mit den allgemeinen Kunstansichten in den schroffsten Widerspruch stellt, die verehrtesten Kunstautoritäten mit Geringschätzung behandelt und von sich selbst mit einer stolzen Anmaßung spricht, welche die vollständige Strenge des Publikums gegen sein eigenes Werk herauszufordern schien.

Dazu kamen noch andere verdrießliche Vorfälle, wie: der Uebersetzungsproceß und der Conflict mit dem Orchesterdirigenten Diehl, welchem Wagner einen schmeichelhaften Dankbrief schrieb, während er gleichzeitig bemüht war, ihn von Directionspulte zu verdrängen. Dadurch wurde das Publikum auch gegen den persönlichen Charakter des Componisten eingenommen. Wagner scheint endlich den von ihm selbst so unvorsichtig heraufbeischworenen Sturm geahnt zu haben, denn er, der früher auch nicht einen einzigen Claqueur zuzulassen wollte, berief nun nicht nur die vollständige Claque der großen Oper, sondern verstärkte dieselbe noch durch die Claque der Opera Comique. Aber es war zu spät. Das Publikum, gereizt und durch Wagner's eigenes Beispiel zu rücksichtsloser Strenge herausgefordert, zeigte sich zwar gerecht indem es offen anerkannte was anzuerkennen war, setzte aber bei der Mißbilligung alles Uebrigens die dem Franzosen sonst überall eigene Höflichkeit so vollständig bei Seite, wie dieses wohl noch nie vorgekommen ist. Denn wenn sonst ein Werk auch mißfiel, so wurde es doch mit Schonung behandelt, konnte 15 bis 20 Vorstellungen erleben und dann unbemerkt verschwinden. Selbst Offenbach's „Barluf“, der größte Fiasko der neueren Zeit, hat weder Zischen noch Pfeifen gekannt.

Schließlich muß noch eines Umstandes gedacht werden, der für uns Deutsche von Wichtigkeit ist. Deutlich zu erkennen war es nämlich, daß das Publikum mit seiner strengen Verdamnung des Tannhäuser die Idee einer musikalischen Manifestation ver-

band! Nicht deutscher Musik im Allgemeinen, sondern der Wagner'schen Richtung allein galt diese Mißbilligung. Als, drei Tage nach der ersten Vorstellung des Tannhäuser, Gluck's Aescle in einem Concert des Conservatoire zu Gehör kam, feierte sich der Enthufiasmus der Hörer zu einer Höhe, welche allerdings durch den wunderbar ergreifenden Gesang, der Mad. Barbot vollständig erklärbar wurde; ein Rückblick auf die Wagner'sche Oper war jedoch gleichfalls klar erkennbar.

Auch Gluck's Orpheus, welcher im Théâtre Lyrique schon weit über hundert Vorstellungen erlebt hat, ist in letzterer Zeit eine nicht geringe Anziehungskraft aus. Sogar die große Oper ertheilt der deutschen Musik eine Ehrenbezeugung, indem sie, im Tannhäuser zu ersehen, ein deutliches Werk einstudirt, den Freischütz, worin Niemand den Max singen wird.

So hat also wohl ein deutscher Künstler unterliegen müssen, die deutsche Kunst aber, die große, die wahre, die Kunst Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Weber's, hat nichts von ihrem Glanze eingebüßt, ja hat einen neuen Glanz gewonnen.

B. Damm.

### S. Bach's Matthäuspaffion in Cöln.

Cöln, 27. März.

N. Sebastian Bach's Matthäuspaffion füllte am letzten Palmsonntag nun schon zum drittemale binnen dreier Jahre die weiten Räume des Gürzenichsaales mit Schaaren entzückter Anhänglicher. Wie zum Musikfeste strömen zu dieser Anführung die Freunde der Tonkunst aus allen Nachbarkräften herbei. Mit jedem Jahre vermehrt sich der Kreis der Hörer, mit jedem Jahre scheint es uns, feigert sich die Theilnahme auch des großen Publicums für die Paffion. Ist doch auch kaum ein anderes Werk des alten Sebastian so sehr geeignet die Herzen Aller, der Gebildeten, Uebersibideten und Ungebildeten unmittelbar zu gewinnen, im Sturm gleichsam sich auch die widerstrebendsten und der Tonkunst verschlossensten Gemüther zu erobern, als gerade die Paffion nach dem Evangelisten Matthäus. Wird doch noch eine ferne, und — Gott walt es — an achten musikalischen Schöpfungen reiche Zukunft aus diesem Werke Begeisterung, Genuß und Lehre in nie versiegender Fülle nehmen, wird diese Paffion doch, granitemem Urgebirge vergleichbar, die Stürme und die Verwitterung der Zeiten überdauern! Wie so heilsame Nücht für manchen jungen schnellfertigen oder blasiert vergrübelen Componisten unserer Tage müßte es sein, diese Matthäuspaffion von Anfang bis zu Ende zu studiren, bis er über jede Stimmführung über jede Akkordfolge deutliche Rechenschaft ablegen könnte. Wir danken Ferdinand Hiller aus vollem Herzen, daß er unbeitrirt durch mancherlei widerstrebende Meinung die Matthäuspaffion als schönste Feier des Palmsonntags jährlich wiederkehren läßt; denn wenn man Sinn und Geist der Menge für das wahrhaft Schöne und Große erziehen will, so kann es nur durch allmähliche und beharrlich fortgesetzte Gemüthung geschehen. — Mit jedem Jahre hat sich die Vollendung der Anführung geigert, die letzte gehörte zu den vorzüglichsten Anführungen, welche sich überhaupt für ein musikalisches Meisterwerk ermöglichen lassen. Das Einzige was wir vielleicht auszufragen hätten wäre, daß sich die sonst frische und anmuthige Stimme des Hrn. Genast aus Cöln (Soprano) nicht für den größeren Oratorienchor, für Bach insbesondere eignet. Desto mehr entzückten uns Herr Dito als Evangelist, Herr Stöckhausen in seiner edlen Auffassung des Christus, Frau Potthof aus Aachen als Altitia. Auf die Trefflichkeit der Chöre und Orchesterleistungen mag Herr Hiller mit vollem Rechte stolz sein. Die größere Wichtigkeit des dritten Chores (Knabenstimmen), im Vergleich mit den vorigen Jahren begrückten wir mit besonderer Freude. Für die Gesamtwirkung kommt namentlich bei dem steigrenden Eingangsschor so viel darauf an, daß der Choral: O Lamm Gottes unschuldig, heil und mächtig durch das übrige Stimmgewoge hindurchklingt. Wöchte eine derartige jährliche Auf-

führung des Bach'schen Riesenwerkes in allen größeren Städten unseres Vaterlandes Nachahmung finden, dies ist der Wunsch, den wir nicht oft genug wiederholen können. Bach, Bach und immer wieder Bach — dieser Name allein schon genügt, um alle licht-schönen Nachzügelpenker der Zukunft in ihre Höhlen zu locken; jede Aufführung eines Bach'schen Meisterwerkes ist eine That, mit welcher man die hyperromantische Klobelbe, die aufgedunsenen Irdischer und das weitere abenteuerliche Blodsberggindel tuzende Treue lobtschlägt. —

## Correspondenzen.

Aus Innsbruck geht uns folgende Mittheilung über Fr. Stukherst's Oper „der Liebesring“, Text von Dr. Schmid u. a., die wir jedoch mit Vorbehalt aufzunehmen bitten, da uns der Herr Einbinder nicht näher bekannt ist:

„Das Libretto zum Liebesring behandelt eine Volkssage, wonach die Geliebte des K. Karl einen verzauberten Ring am Finger trug, welcher die Eigenschaft hatte Liebe zu erzeugen, und zur Strafe hierfür in den tiefsten See versenkt ward, wo sie nun hauset, alle 100 Jahre den Ring wieder verschenten darf, und nur durch den richtigen Gebrauch desselben erlöst werden kann.

An einem See nun besteht der alt hergebrachte Gebrauch, daß jede Braut am Vorabend ihrer Hochzeit eine Fahrt über den See macht und das Reich anduirt um aus dem König ihr künftiges Glück zu prophezeien.

Dies thut auch Klaus des Fürstlichen Tochter Lore — und siehe — an des Fürstlichen Kissen hängt ein Ring, den sie für den Liebesring der Sage hält und hierin bestärkt wird, als der regierende Fürst, auf der Jagd verirrt ein Nachzügler sucht, und bei ihrem Anblick derart in Liebe entbrennt, daß er sie ohne weiteres zu seiner Gemahlin machen will, — Alles vergessen, was ihm seine Pflichten gegenüber seinen Eltern und seiner Braut gebieten: sie wird noch bekräftigt dadurch, daß der alte dicke Fährmann Weislin in Liebesglut entbrennt um sie gleichfalls zur Fährfrau machen will.

Die Leiden ihres Bräutigams Hanno, die Zusprache des Vaters und der Prinzessin wollen nicht versagen, und als der Fürst mit festlichem Geolge erscheint, um sie beizumünhen auf seiner Väter Sitz, da endlich will sie noch früher die Ueberzeugung gewinnen, ob sie ihrer Willen oder bloß des Zaubers wegn geliebt werde — sie wirft den Ring in den See und der Zauber schwindet von Fürst und Fährmann. Die treue Liebe siegt, die Nixe wird erlöst, segnet das Paar und Alles ist zufriedengefellt, da auch die Prinzessin den reizigen Fürstlein wieder zu Gnaden aufnimmt.

Dies ist der Inhalt des Libretto, welches im Jahre 1855 von der deutschen Tonhalle in Mannheim mit dem Preise gekrönt worden ist.

Ueber die relative Vortragsfähigkeit desselben gegenüber jener der übrigen Preiswerthe ist sonach das Urtheil geschöpft.

Abgesehen aber hiervon, ist die Handlung in der Oper von höchster Einfachheit, der Knoten sehr lose geführt, die Entwicklung weder spannend noch überraschend, die Charaktere der handelnden Personen sind verflücht und bedeutungslos, die Dichtung nimmt ein geringes Maß von Interesse in Anspruch.

Dagegen ist das Verhältnis der einzelnen Solostimmen zu den mehrstimmigen Piecen und Ensemblestücken ein sehr richtiges, die Stimmen in letzteren sind mit Fachkenntnis sehr zweckmäßig vertheilt, den Solisten ist zu den dantbarsten Momenten der Bez offen gelassen, die Situationen sind der Entwicklung der musikalischen Conception sehr günstig — Vorträge, die jedem Componisten nur willkommen sein können. Die Musik Stukherst's zu diesem Texte ist in ihrer Conception ebel, in der Durchführung meisterhaft, in der Wirkung erregend und hinreißend. Einige wenige Anfänge an dagewesene Configurationen abgerechnet, ist sie durchaus originell, voll Charakter und Adel, die Melodien sind frisch, lebhaft und von einsymmetrischer Wirkung. Die Instrumentierung verleiht eine aufgewandte wissenschaftliche Bildung, ein genaues Verständnis in der Befandlung der Instrumente, eine musterhafte Vertheilung von Licht und Schatten, die Durchführung gleicht einem Baue der aus einem freundlichen Gedächtnisse hervorzunehmen,

bald durch lockende Auen und Fluten sanft dahinausgeht, bald durch Felsen grossend sich Bahn bricht, bald schäumend und sprudelnd über einen Abhang sich hinabstürzt, um hinaus zu gelangen ins ebene Land. Ueberall hin folgen wir gerad dem Meister, und freuen uns an den Schönheiten, die er uns bei jeder Wendung des Baches darbietet; das Ganze ist der Beweis eines schönen beidseitigen Talentes.

Es würde zu weit führen die einzelnen Nummern der Oper mit dem musikalischen Zeitmesser zu behandeln und wird dies vielleicht die Aufgabe einer späteren Besprechung werden. Vorläufig möge es genügen auf die schönsten Nummern der Oper zu verweisen, es sind dies im ersten Acte: Introduction Nr. 1, Nr. 3. Chor der Landleute, Nr. 4. Rec. und Rom. mit Chor, Nr. 5. Arie, Nr. 7. Duett mit Chor; im 2. Acte: Arie Nr. 9, Chor Nr. 11 u. 12.

Die Aufführung betreffend muß vorausgeschickt werden, daß die Opernkräfte der hiesigen Bühne Vieles zu wünschen übrig lassen — es fehlt der Nervus rerum —; es kann daher der Nachsatz, welcher an die Gesangskräfte angelegt wird, nur ein verhältnißmäßiger sein. Correcte Sänger und Sänginnen sind es, was man allein hier verlangen kann und der Fleiß, der Eifer und die Hingebung der Solisten an ihre Aufgaben müssen und für den größeren oder geringeren Mangel schöner Stimmen, guter Schule und künstlerischer Durchführung entschädigen.

Dies vorausgesetzt ließ die Aufführung wenig zu wünschen übrig; die Solisten (Fr. Jung (Lore), Hr. Zblherr (Hanno), Dr. Brunwald (Fürst)) hatten sich ihren vollen, noch dankbaren Aufgaben mit dem lobenswerthen Eifer unterzogen; sie sangen mit Lust und Liebe und hatten schönen Erfolg; Hr. Liebner (Weislin), Hr. Willinger (Klaus) und Fr. Braunsberg (Prinzessin), leisteten in ihren Partien Verdienstliches.

Der Chor bestano aus den gesammten Gesangskräften des hiesigen Musikvereins; das Orchester war durch die Mitglieder des Vereins und eine Menge Dilettanten verhärt.

Bei dem Vorhandensein der vorzüglichsten musikalischen Kräfte Innsbrucks unter der Leitung Stukherst's konnte das Resultat nicht zweifelhaft sein.

Dieses war nun für den Componisten ein sehr ehrenvolles, das gedrängt volle Haus empfing ihn nicht bloß beim Erheben am Dirigentenpult mit lebhaftem Applaus, sondern als der Vorhang niedergelassen war, wurde er stürmisch und wiederholt gerufen, ein Lobeserzählung fiel zu seinen Füßen wieder und der hierüber neuerdings ausbrechende einstimmige Befall des Publicums war Beweis, daß es mit dieser Ovation vollkommen einverstanden sei.

Ebenso ward Stukherst nach dem zweiten Acte wiederholt und stürmisch gerufen, welche Ehre auch Fr. Jung während der Vorstellung zu Theil ward.

Die Ausstattung der Oper war eine splendide; sie wurde innerhalb sechs Tagen dreimal aufgeführt und der Erfolg war für den Componisten jedweden ein glänzender.

Wir schließen mit dem freundlichen Wunsche, daß es dem schönen Talent Stukherst's gelingen möge sich Bahn zu brechen und auch in weiteren Kreisen die Anerkennung zu erringen, die diesem ersten Versuche im Gebiete der dramatischen Musik hierorts in so reichem Maße zu Theil geworden ist.“

## Zeitungsschau.

Der Musikreferent des „Vaterland“ beschließt einen bemerkenswerthen Artikel über das 3. Concert der Wiener Singakademie (in der Nummer vom 29. März) mit folgenden Worten:

Die Singakademie sollte sich wieder einmal zu einer größeren Leistung aufschwingen und ihre Zeit und Mühe nicht mit Kleinräumerei verzeihen. Auch nach den Aufführungen von „Vradies und Peri“, von „Manfred“, der „Gaußmusik“ und der „großen Festschönen“ sind für einen Gesangsverein noch Kräfte genug zu erwerben. Die Singakademie — hat sie Much und Ausdauer, so mache sie sich einmal ernstlich an die großen Werke von Bach und Händel, etwa an die beiden Passionsmusiken und an den „Messias“. Die Schuld, welche Wien an diese beiden Meister

abzutragen hat, ist mit dem Zuschlag von Zinsen und Zinseszinsen nachgerade auf eine ungeheure Höhe gestiegen. Mit Beethoven's D-Messe, einem Werke, dessen Verständniß kaum leichter ist als seine Ausführung, hat der Singsverein jüngst an einem denkwürdigen Tage die Herzen des Publikums mit Sturm erobert. Sollten die Vorbeurtheile des Singsvereins den Schimmer der Singsakademie nicht ein wenig flören? Sie versuche einmal ihr Glück mit Sebastian Bach: das ist auch Einer, mit dem sich auf die Herzen Sturm laufen läßt.

## Nachrichten.

Hr. U. Schumann hat in Brüssel sehr gefallen und gab daselbst mehrere Concerte. — Ebenfalls sollte nach den Feiertagen eine neue Oper „die Belagerung von Calais“ vom dortigen Kapellmeister Ch. Hansen zur Aufführung kommen.

Bei Pen d'art in Breslau sind die Chorstimmen zu 12 Contaten von S. Bach erschienen, und wird diese Ausgabe fortgesetzt.

In Berlin führte am Palmsonntag die Vierling'sche Bachverein die Johannisopffision, und am Charfreitag die Singsakademie die nach Matthäus von S. Bach auf.

In Hannover brachte der Kapellmeister B. Scholz S. Bach's Contate „Christ lag in Todesbanden“ zur Aufführung.

Das 19. Gewandhaus-Concert in Leipzig brachte eine Cuvettüre zu Samlet von Sade, Mozarts's Clavierconcert in D-dur (geopfert von E. Reinecke) und Beethoven's C-moll-Symphonie.

Das erste Vereinsconcert des Mozarteums in Salzburg brachte eine Symphonie in D-dur von Täglichsbeck und die Ouvertüre zu „König Stephan“ von Beethoven.

In einem „Pötharmonischen Concert“ in Pest wurde unter Anderm R. Solmann's neues Clavierconcert von Fr. Heinke vorgetragen.

F. Joachim hat in echter Künstlerweise das Reinerkänniß seines 2. Concertes in Pest dem dortigen Conservatorium zugewendet. Die versammelten Schüler desselben haben ihm zum Dank dafür einen werthvollen Lorbeerzweig überreicht, wobei ein Schüler eine Anekdote in ungarischer Sprache hielt, in welcher die Hoffnungen des Vaterlandes und die Verdienste des Künstlers hervorzuheben wurden. Diese Ansprache dürfte Herr Joachim freilich nicht sofort verstanden haben, denn er kann, obwohl in Pest geboren, — kein Ungarisch. —

Wien.

Schubert's „Häuslicher Krieg“ ist schon vor Östern durch die Gesellschaft der Musikfreunde zu wiederholter Aufführung gekommen, und hat abermals sehr viel Beifall gefunden. Wegen Erkrankung einiger, bei der ersten Aufführung beteiligter Solisten übernahmen im letzten Augenblick die Sopranfänger Fel. Krauß und Herr Walter die betreffenden Partien.

Herr Stankowics veranstaltete am Ostermontag ein „Concert spirituel“, in welchem er eine Anzahl seltener Choralmelodien, von ihm für gemischten Chor gesetzt, aufführen ließ. Für die Musik im Allgemeinen dürfte die Bearbeitung nicht so allzugroßen Werth oder Nutzen sein. Die Bedeutung derselben für den fernlichen Gottesdienst soll dagegen nicht bezweifelt werden.

Die Sopranfängerin Fräul. Krauß, welche ihre Ausbildung im Wiener Conservatorium erhielt, hat in dankbarer Erinnerung einen namhaften Betrag für mittellose Zöglinge dieses Instituts gewidmet. —

Der kürzlich verstorbene gelehrte Sänger Josef Staudigl befand sich seit sieben Jahren im Irrenhause. Er ist zu Wöllersdorf in Niederösterreich am 14. April 1807 geboren; sein Vater war k. k. Revierjäger. Nach den Gymnasialstudien widmete er sich der Chirurgie, wurde jedoch bald durch seine schöne Stimme veranlaßt, die Laubbahn eines Densängers einzuschlagen. Er sang im Hofopertheater, wo er zuerst als Chorist fungirte, in der „Stimmen von Perici“ den Pietro, und von da an wurden ihm viele andere Rollen zuertheilt. Reisen ins Ausland, nament-

lich nach London, erhöhten seinen Ruf, und erwarteten ihm ein ziemliches Vermögen. Das Bedeutendste leistete er als Oratorien- und Lieder- (namentlich Schubert-) Sänger.

(Eingel.) Nachdem durch die kürzlich in Wien stattgefundene Aufführung der großen Messe Beethoven's in D, die bisherigen geschichtlichen Ereignisse dieses Werkes, namentlich seiner Aufführung, zur Sprache gebracht worden, so wollen Sie es meinem, in der Sache gerechtfertigtem Ehrgehrste als Musiker zu Güte halten, wenn ich mich als Theilhaber des Beethoven-Cultus zur Erklärung bemühigt sehe, daß Beethoven's große Messe in D vollständig, mit einer Besetzung von 150 Musikern unter meiner Leitung bereits am 7. October 1832 zu Reichenberg in Böhmen mit entschiedenem Erfolge aufgeführt wurde.

Reichenberg, 28. März 1861.

Florian Schmidt,  
Chorrettor zu Reichenberg in Böhmen.

## Curiosum.

Als ein trauriges Beispiel, wie weit die Entartung des Geschmacks in den unteren Volksschichten Wiens gediehen ist, theilen wir unsern Lesern den zufällig in die Hände gekommenen Text einer „Programm-muß“ mit, welche kürzlich in einem jener großen Wirtschaftsstellen vor den Thüren Wiens, deren Besucher freilich vorzugsweise aus Köchinnen, Ladenmädchen, Fabrikarbeitern und Spießbürgern bestehen, aufgeführt worden ist:

Programm zu dem Taugenbude aus dem Leben eines Wiener Wäfers von Joh. Weinlich.

Ein Bürger, der sich an den Wählbesprechungen betheiligte, in welchen sich die verschiedensten Ansichten und Meinungen geltend machten, kommt endlich zur Probewahl; hüterniß geht es dabei zu: ein Kandidat will auftreten, kann aber nicht zu Worte kommen, trotzdem der Präsident mit dem Glodenzeychen die Ruhe herstellen will. Es gelingt endlich doch, der Kandidat bringt die Wähler durch seine Rede in Begeisterung und es wird Probewahl abgestimmt, wo dann derselbe als Gewählter aus der Wahlurne hervorgeht. Befriedigt über das günstige Resultat der Wahl laßt sich der Wähler mit Speis und Trank und geht hernach wohlgenut nach Hause. Gerade schätzt es 12 Uhr, wo derselbe glücklich in seiner Wohnung anlangt, aber jetzt erst fangen die Debatten mit seiner Frau an und gehen in Thatsächlichkeiten über. Nachdem das Gewitter vorübergezogen, klärt sich der eiselige Himmel auf, Sonnenschein der Versöhnung strahlt in die Gemüther der Eheleute und der Frieden ist somit wieder hergestellt.

## Concert-Ankündigungen.

Am 6. April Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Concert der Harn-Birtuosin Fräulein Marie Mosner, k. k. Kammer-Birtuosin.

Am 7. April halb 1 Uhr im k. k. Hofopertheater: Musikalische Akademie.

Am 14. April Mittags halb ein Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Pianisten Julius Epstein.

## Briefkasten der Redaction.

R. B. in B. Wir machen Sie auf die Notiz in Nr. 12, Seite 92, b. H. aufmerksam. — A. S. in B. Wenn Sie wollen, so können wir die Lantiömeangelegenheit besorgen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Edmar Bagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaction: Wallzeile Nr. 203. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. H. Wälder's Witwe.**  
 Prämumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorbeziehung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Wkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Wkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Wkr. oder 3 Silberg. — Druck und Papier werden franco erbeten. Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Gounod's „Faust.“ — Recensionen. — Vokales. Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Zeitungsschau. — Nachrichten. —  
 Entziffel. — Concert Ankündigungen. — Briefkasten der Redaction.

## F a u s t.

### Große romantische Oper

von

**Charles Gounod.**

Text nach Göthe von Jules Barbier und Michel Carré.

#### Vorbemerkung.

S. B. Ein besonderer Zufall hatte uns vor einigen Wochen von dieser Novität des Clavierauszugs mit Text in die Hände gespielt. Ein „besonderer Zufall“ sagen wir, denn französische Verlagsartikel kommen im deutschen Musikhandel fast gar nicht vor; Novitäten dringen den Rhein nicht, und wenn wir in Deutschland etwas von französischer Musik kennen lernen wollen, so müssen wir das Werk direct verschreiben. — Dieser Clavierauszug vom Faust nun stachelte uns gewaltig auf, unsern Lesern Mittheilungen daraus und darüber zu machen, und es wäre sofort geschehen, wenn nicht so ein Clavierauszug Vieles im Unklaren ließe, das man wissen muß, und sich darüber ausdrücken zu können. Da ist keine Spur zu finden von einer Anbeutung über Scenerie, über Ort und Zeit, über Alles, was nicht gerade zur Musik gehört, und so bleibt trotz des Textes Vieles unverständlich. — In dieser Lage konnte uns ein Antrag aus Brüssel von unserem dortigen Correspondenten nur sehr erwünscht kommen, da die Oper in Brüssel gegeben worden war, unser Mitarbeiter also über die fraglichen Punkte Aufklärung zu geben vermochte. Da wir nun hier in Wien im Herbst die neue Oper selbst zu hören bekommen, und dadurch neuerdings veranlaßt werden dürften uns darüber auszusprechen, so bringen wir den mittlerweile eingelaufenen Artikel, durchgesehen aber mit einigen eigenen Bemerkungen und mehreren gewiß das Verständnis und das Urtheil des Lesers erleichternden Notenbeispielen. Neue machen wir dadurch kenntlich, daß wir sie in Parenthese stellen, und mit der Chiffre B bezeichnen.

Lhr. Gounod's „Faust“ wurde schon vor zwei Jahren in Paris aufgeführt, errang aber damals nur einen Succès d'estime. (B. Der Componist ist den guten Pariserin zu „gehört“, wie seiner Zeit Verdi in Italien vorgeworfen wurde, habe sich zu viel mit der gelehrten deutschen Musik abgegeben.) Seitdem scheint der Autor bedeutende Veränderungen an seinem Werk vorgenommen zu haben, denn jetzt wird die Oper an mehreren Orten und auch in Deutschland mit Beifall aufgeführt. Gounod's Talent ist jedenfalls ein beachtenswerthes; sein sein „Medecin malgré lui“ berechtigte zu höheren Ansprüchen, und man mußte nur bedauern, daß er seine schönen Kräfte ein so undankbares Sujet verschwendete. Der „Doktor wider Willen“ ist eine in Musik gesetzte Komödie, ein Zwitterding, ein unglückliche Idee. Obwohl der Componist sich diesem Werk

mit unlängbarer Vorliebe und vielem Fleiß hingegeben hat, ist die Gesamtwirkung doch keine befriedigende; der Grund liegt in dem Verhältniß, in welchem die Musik zur Sprache, oder hier die Oper zur Komödie steht. Es ist wohl von besonderer Wirkung, wenn drastische Szenen auch in crassen Opern verwendet werden; es wird dadurch der Kontrast geweckt. Da es aber keine komische Musik an und für sich gibt, so fällt in diesem Falle der Schwerpunkt des Interesses auf das Wort; also ist die Musik an unredlicher Stelle angewendet, und eine Reihe von komischen Szenen, mit allem erdlichen Ernst in Musik gesetzt, kann nur eine matte Wirkung hervorbringen. (B. Das würden wir erst verstehen, wenn wir den „Doktor wider Willen“ sännig; denn eine einfache Verwerfung der komischen Oper wird der Herr Verfasser doch nicht im Sinne haben? Was wäre es mit Figaro, dem Barbier und andern trefflichen Opern?)

Beinahe in derselben Weise erging es Gounod mit „Faust.“ Um dem Leser einen Begriff zu geben, wie das Göthe'sche Meisterwerk zurecht gemacht wurde, erlauben wir uns ein näheres Eingehen auch auf das Libretto der Oper.

Die Einleitung ist recht gelungen, insofern sie nämlich das Grübeln, das ohnmächtige Wühlen des Faust'schen Geistes nach Licht und Wahrheit musikalisch (d. h. instrumental) malen soll. Die Motive dieser Einleitung stehen aber in keiner Verbindung mit dem Folgenden. Entweder wäre hier eine ernstere Arbeit, eine förmliche Ouvertüre, am Plage gewesen, oder es mußte sich die Erscheinung Faust's unmittelbar anschließen. Die grübelnde Introduction schließt aber ab, und macht einem neuen Satz (F-dur) Platz, der mit dem vorhergehenden nichts gemein hat, als höchstens die ungewöhnlich freie Stimmführung, die in gezwungener Weise an die äußersten Grenzen der Harmonie führt, wo man dem Wohlklang Mühen sagen muß. Man weiß in der That nicht, was man aus diesem 2. Absatz machen soll.

Nun geht der Vorhang auf, man sieht ein kleines \*) altes Männchen mit langem weißem Barte, das sich vor einem Fossianten dreht und windet. Gemalte Retorten, Flaschen und anderes Zubehör eines Alchimisten glohen uns entgegen.

„Nichts!“ — so fängt Faust seinen Monolog an. Abgesehen davon daß es sehr zweifelhaft, ob überhaupt diese Scene im Göthe'schen Sinne aufgefaßt, musikalischer Behandlung fähig ist, wurde doch zu wünschen, Gounod hätte den Charakter Faust's schärfer und edler gezeichnet. (B. Werkwürdig, und den Franzosen bezeichnend ist schon die Behandlung Faust's als Teuorpartie. Die Tenorlage entspricht dem ursprünglichen und durch Göthe zum national-germanischen Typus ausgebildeten Charakter schon von vorn herein durchaus nicht. Dem Franzosen mag eine solche Ungereimtheit freilich nicht als solche fähig erscheinen.) In der That ist es schwer zu begreifen, wie der Zuhörer, der seinen Faust nicht gut kennt, nun Verständnis-

\*) Dies nur in Beziehung auf die Vorstellung in Brüssel.

nist desselben gelangen könne, wenn man bedenkt, daß Exposition, Grund und Ursachen, die ihn bis zum Giftbecher führen, auf 20 Takte gedrängt sind.

Das Andante maest. „Salut! o mon dernier matin“ — fängt ganz wie eine italienische Arie an und wird durch den Marschritzhymus stark beeinträchtigt. Unterbrochen wird dieses arioso von einem Chor von Weibern hinter den Coulissen. Das dieser Chor und der folgende nur da sind, um dem Doktor den Namen Gottes ins Gedächtniß zu rufen ist offenbar. Es scheint ein Gesang der Landleute zu sein, die den grauenenden Morgen anrufen, das Wetter schön finden und sich zur Feldarbeit anschicken; das Alles geht in den dumpfigen Straßen einer deutschen Stadt vor sich.

Allegretto.

Pa-res-seu-se fil-le qui sommeille en-cor

De-ja la jour bril-le u. f. w.

Nachdem sich der Chor die Mühe genommen, Fausten den Namen Gottes zuzurufen, verflucht der große Denker Alles was ihm einfällt in einem tremolo-Recitativ. — Nichts ist ihm heilig: Glaube, Hoffnung, Liebe, Gebet.

Auch Göthe's Faust wird bei dem letzten ersten Schritt vom Chorgesang unterbrochen. Aber wie anders wird dies herbeigeführt? Glockenlang und Chorgesang führen den Verirrten zurück in seine Jugenderinnerungen, weich wird es dem trüben Manne um's Herz und befruchtet seine Verzweiflung, wenn er sagt: „Erinnerung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,“ u. f. w. Der Göthe'sche Faust ist ein wahres Kind im Vergleich zu dem Gounod'schen, der ein eingestrichelter Bösewicht alles besseren Gefühles bar, nichts anders zu thun weiß, als zu schreien: „Satan! à moi!“ — Und auf dem H-dur-Accorde hält der Böse seinen Einzug. Eine drohliche Figur das. In einem zwischen arioso-Recitativ und Declamation schwankenden Sage macht der dumme Teufel Fausten die schönsten Vorschläge, bis endlich Fauste herausplatzt mit dem was er will, nämlich: die Jugend; und nun folgt ein arienförmiges Sätzchen, allwo Fauste sich herabläßt, den Preis der Freuden, der Wollust dieser Welt zu singen. In musikalischer Beziehung fehlt diesem Abjage aller Adel, es ist die banalste Phrase, die man erfinden kann. (B. So arg finden wir das nicht; die musikalische Idee an sich ist nicht so übel, wäre sogar in einer komischen Oper recht artig. Aber freilich in Faust's Munde wirkt sie ganz verkehrt, ja sogar komisch:

Allegro

A moi les plai-sirs les jeu-nes mai-simile.

ver-re soit plein u. f. w.

tres-ses! A moi leurs ca-res-ses à moi leurs dé-sirs! u. f. w.

Die Jugend wird ihm bewilligt und nun wird Fauste gewissenhaft und fragt den Teufel: „was er ihm dafür schuldig sei? — „Ein Nichts“ erwidert Mephisto, und um ihn schneller zum Entschlusse zu treiben, erscheint Gretchen umflossen von dem unermüdlichen Mondschein. Nun ist Faust verloren. Verzückt, außer sich starrt er die hohe Erscheinung an und in dem Augenblick da Letztere verschwindet, entpuppt sich der greise lusterne Fauste und man sieht einen jungen Fant von 20 Jahren mit rötlich-blonden Locken, in Roth und Gold gekleidet vor sich, der behende das arienförmige Sätzchen aufnimmt und nun erst aus vollem Herzen und voller Kehle „à moi les plaisirs“ intonirt. Mephistopheles gefest sich ihm zu; das Motto giebt Anlaß zu einer kleinen Imitation, die nicht weit getrieben wird und so geht es eine Weile fort, bis der Vorhang fällt.

Daß der musikalische Theil dieses ersten Akts die Sünden des Virettos theilt, war nicht anders möglich und hierin liegt auch der Grund, warum im Lauf der ganzen Oper (mit theilweiser Ausnahme des dritten Akts) die Zeichnung Faust's im Sinne Göthe's eine mißlungene genannt werden muß. Ich besteho darauf, den Göthe'schen Faust als Nichtschur der Auffassung anzuempfehlen, weil vom zweiten Akt an deutliche Spuren vorkommen, welche beweisen, daß dieses Meisterwerk den Autoren als Grundlage gedient habe.

Mit dem Beginn des zweiten Akts wird die Szene wärmer und wahrer. Der Komponist, sich freier fühlend vom Schwall ungeremter Worte, wird selbständiger. Die Szene Göthe's „Auerbachs Keller in Leipzig“ ist hier in eine Art Keremesse verwandelt. (B. Hier irrt wohl unser geehrte Correspondent. Mit diesem Stück dürfte eher die Szene vor dem Thor gemeint sein. Auch ist es schade, daß derselbe sich nicht ausführlicher eingelassen hat; denn nirgends in der Oper tritt das echt französische Element so ausgeprägt und deshalb interessanter hervor, als gerade hier; man könnte sofort eine Quadrille dabei tanzen. Zuerst treten die Studenten (erste Basse) im einsinnigen Chor vor und singen:

Allegretto

Vin ou biè-re, bière ou vin, que mon ver-re soit plein u. f. w.

Dann tritt Wagner mit folgender Melodie auf, die von den Etudiants wiederholt wird:

Jou - ne a - dep - te du tou - neau, n'en ex -  
cep - te que l'eau, que la gloi - re, tes a -  
mours soient de boi - - re tou - jours!

Nun kommen Soldaten (zweite Bass) mit einer neuen Melodie in B-dur, dann Bürger (Tenore) wieder mit einer neuen Melodie in F-dur; dann „Jeunes filles“ (erste Sopran) mit einer abermals neuen in D-dur, die in ihrer Art zu merkwürdig ist, als daß wir sie hier nicht vorführen sollten:

Voy - ez ces har - dis com - pè - - - -  
- - - - - res qui vien - neut là -  
simile.  
bas; u. f. w.

Diese „Melodie“ wird dann von „jungen Studenten“ (wahrscheinlich Tenore, vielleicht aber auch nach dem Muster Siebels Mezzosopran), in G-dur, dann von Weibern (zweiter Sopran oder Alt) in C-dur wiederholt, dann erst vereinigen sich alle Stimmen, wobei später in den ersten Bass jenseitige Anfangsmelodie zu Grunde gelegt ist: Vin ou bière. Uebrigens werden diese verschiedenen Melodien durch ganz reizende Refrains beschloffen, die zum Theil von echt nationalem (d. h. französischem) Anstrich, zum Theil sogar wirklich musikalisch interessant sind, namentlich der mit dem hübschen Rückgang von Fis-moll nach D-dur, später von H-moll nach G-dur. Das Alles wäre in einer fomiichen Oper ganz vortheilhaft, aber in einem „Faust“ angebracht verursacht es dem Deutschen einen „Stillstand des Verstandes.“)

Warum nun Valentin auftritt und in dieses lustige Gelage trübselig hineinsingt: „O sainte médaille“ um zu gehen „in die Bataille“ ist schwer einzusehen. Bei dieser Gelegenheit machen wir die Bekanntschaft Siebels. Es ist wohl nie eine nichtsgläubigere Person geschaffen worden; Freund Valentin's und schüchternere Verehrer Gretchen's, geht er zeitweilig über die Bühne und singt ein paar Takte als Mezzo-Sopran.

Es fängt ein Trinkchor an, dieser wird von Wagner's „Es war eine Ratt“ und dieser von Mephisto's „Ronde du veau d'or“ unterbrochen. Dreimal setzt Gounod interessant ein, am schließlichen bei einem Musikstück anzulangen, das recht gut gemacht ist, in der Behandlung aber stark an Meyerbeer erinnert.

Nun kommt die Szene „Choral des épées“, in welcher es Mephistopheles mit den lustigen Zechen verdirbt, die den ori-

ginellen Einfall haben, ihm ihre Kreuzschwerter vorzuhalten; er wird dadurch in's Hochschon gejagt, behauptet aber trotzdem den Kampfsplatz. Eine schlechte Moral das, doch ist man entschädigt durch die schöne Choralmelodie, welche die rhythmische Eigenschaft hat, daß ihr erster Theil aus vier, der zweite aus fünf Tacten besteht. Der folgende Walzerchor ist ein Musikstück, dem ich keinen Geschmack abgewinnen kann. (B. Wir auch nicht. Dergleichen hört man freilich heute in Verdi'schen Opern genug, immer aber bleibt es eine Herabwürdigung der Kunstgattung, wenn man sie mit solchen Elementen verjagt. Hier der Anfang des Walzers:

bis Choe  
Ain - si que la  
Begleitung immer so,  
bri - se lé - gè - re sa - u - lé - ve en é -  
wie in den ersten 2 Tacten.  
pais tour - bil - lous u. f. w.

Wir denken, unsere Leser werden an diesem Anfang genug (haben.) Dieser Walzer scheint nur dazu sein, um die Ercheinung Gretchen's einzuleiten. „La voici! c'est elle“ und man dankt der Vorjehung, daß sie endlich da ist. Ihre Antwort „bin weder Fräulein, weder schön“ — hätte, etwas schnippischer gegeben, mehr Wahrheit; wie es aber ist, hat es immerhin, wie die Franzosen sagen einen „blonden Anstrich.“ Der Walzer fängt wieder an und der Akt geht zu Ende.

Der dritte Akt beginnt mit einer mysteriösen Einleitung, deren Färbung ganz geeignet ist, auf das Folgende vorzubereiten. Die Couplets Siebels sind anspruchslos aber anmuthig. Er pflückt Blumen, bindet sie zum Sträußchen und hängt es an die Thürflanke; damit glaubt er Liebchen ein angenehmes Geschenk zu machen, und ahnt nicht, daß sich der Böse hercinschleicht, seine Herzergießungen belauscht, lächerlich macht, und ganz andere Geschenke in Bereitschaft hält. Froh, sein Sträußchen, von dem er sich Wunderdinge veripricht, angebracht zu haben, schleicht er fort. Mephisto geht den Schatz zu holen. Faust überläßt sich seinen Liebesgedanken und singt eine tief und wahr gefühlte Gavatine „Salut etc.“ — eine reizende Melodie, das fließt so recht aus dem innersten Borne, daß man mit fortgerissen wird. Man vergißt dann's Viederlich und fühlt mit ihm die süße Liebespein. Auch wird er beinahe tugendhaft, bessere Gefühle übermannen ihn, da er dem rückkehrenden Teufel sagt „fuyons, je veux ne jamais la revoir!“ — Doch der Böse oder besser gesagt der alte Adam behält Recht und man muß es fauften Dank wissen, daß er sich während der Szene und Arie „Gretchen am Spinnrad“ ruhig verhält.

Das liebe Gretchen singt den König von Thule. Bei jedem Satz unterbricht sie sich um des Unbekannten zu gedenken. Es ist ihr so wohl, so weh, und dazu tönt die Melodie des Viehes so einfach schön, — ja, etwas Religiöses liegt in diesen mittelalterlichen Klängen.

Gretchen findet Strauß und Jewelentäschchen, wirft Ersteren fort und freut sich des Letzteren; dieß gibt Anlaß zu einer Braourarie, die nicht besser und auch nicht schlechter ist als Andere ihres Gleichen. (B. Wir setzen hinzu: Schmachvoll ist das deutsche Gretchen hier gemißhandelt. Aus dem natürlichen wohlgezogenen, nur durch Teufelstänze verführten Bürgermädchen ist eine echt französische Coquette geworden, eine Theaterfigur, wie wir sie aus voller Seele hassen. Nach einem vier Takte langen Triller auf h, der die Eitelkeit schon im allerwiderrwärtigsten Grade erkennen läßt, kommt folgende Melodie, deren Anwendung im Faust uns mit Gounod vollständig entzweit.)

Allegretto.

Saj: H E Gis de me voir si

A. Fis. H. H.

E. E.

u. f. w.

Martha, Mephisto und Faust erscheinen und das Quartett ist beisammen. Die Szenen Göthe's „der Nachbarin Haus — der Spaziergang im Garten — Marthens Garten“ — sind hier in eine zusammengezogen. Die Ermählung Gretchens — „mein Bruder ist Soldat“ — ist ganz vorzüglich deklamirt und sticht gar schön gegen die Mephisto's ab. Das eigentliche Quartett folgt nun und zeigt uns den denkenden Künstler; es ist ganz einfach, entspricht aber den Anforderungen der Kunst und des Sujets vollkommen. Es wird Nacht. Margarethe drängt zum Abschied und entschläft, Faust folgt ihr. Dem Teufel wird die Unterredung mit Martha so sentimental und er entwischt. Martha, voll süßer Hoffnungen den Teufel in's Garn zu locken, bemerkt auf einmal er sei fort. — Seigneur! cher Seigneur! ruft sie — sucht — und — da erklingt die Melodie der Couplets Sibel's im Orchester; auch er, der Arme, von Liebeopfer geplagt kommt leise hereinerschlichen, fällt aber der den Teufel suchenden Martha in die Quere. Nun folgen Erläuterungen, die den lausenden Bösen bedeutend amüßren und die damit endigen, daß Sibel das Feld räumen muß. Dieses zudringliche Wiedererscheinen Sibel's liegt wohl ganz in der Natur der Sache, und im Leben kann sich das oft ereignen; auf der Bühne jedoch ist es zu abgedroschen und völlig hier nicht am Platze.

Martha geht ab ihren Seigneur Satanas zu suchen, es tommen Faust und Margarethe und es entzweit sich ein Kampf zwischen Liebe und Pflicht. Der allgemeinen Meinung nach ist dies der Glanzpunkt der Oper. Ohne gerade von besonderer Originalität zu sein, zeigt sich der Komponist als Herr seines Vorwurfs; nirgend findet man den kleinsten Anstoß, das Ganze ist sinnig und fein, ohne Zwang dahinstreichend und doch tief empfindend.

Das Endere im Menschen sängt, Faust nimmt Abschied mit blutendem Herzen, doch dies ist nicht die Absicht des Rothen

mit der Fahnenfeder, er hält ihn zurück. Gretchen, dem es schwül im engen Stübchen wird, öffnet das Fenster ihre aufgeregten Geister zu beschwichtigen und ohne es zu wollen singt sie den Geselichten herbei: „ah! presse ton retour cher bien aimé!“ — Faust ruft: „Marguerite!!!“ — und „hein“ — sichert der Rothmann teuflisch hinein!

Die letzten zwei Akte sind eine beinahe treue Uebersetzung der Göthe'schen Handlung, selbst der Wortlaut ist entsprechend. Die Musik wird dagegen schwächer. Gretchen am Spinnrad ist ein mütter Nachhall des dritten Akts. Die Kirchengene ist an und für sich sehr dramatisch, nur muß man sich über manches Ungereimte hinwegsetzen. Die innere Stimme, die Gretchen mahnt, ist durch Mephisto erjert (!) der mit Orgelbegleitung den Fluch spricht. Trotzdem ist dieser Theil effectvoll. Valentin mit seinen Kriegsgenossen kehren zurück und singen einen Chor, der wie ein Zugestänniß aus Publikum klingt. Die Serenade Mephistos ist eine der schwächsten Nummern. Das folgende Trio du Duell enthält einige harmonische Sonderbarkeiten ausgenommen, sehr Gelungene; dagegen ist die Szene „Valentins Tod“ zu ausgedehnt, auch bietet das melodische Element keinen Anhaltspunkt. Die letzten vier Takte des Chores „Aus le seigneur“ — geben ein Beispiel von dem Gang des Componisten zu der unmittelbaren Folge von Dreitaktigen: h-moll, a-moll, g-dur u. s. w. Das Final-Trio „Gretchen im Kerker“ enthält so zusammengemürfelte Materialien theils aus schon Dagemejenem theils Neuem, daß es stark einem Potpourri ähnelt. Das Einzige was klar aus diesem Wüste hervortritt ist die Phrase: „anges pers etc.“ — welche sich dreimal in g-, a-, h-dur wiederholt. Die Oper schließt mit der heutzutage Mode gewordenen Apotheose. Der Schlusschor „Christ ist erstanden“ (!) muß als unthun bezeichnet werden, denn obwohl die in denselben grassirenden Quinten und Octaven absichtlich gesetzt scheinen, so werden sie dadurch nicht besser.

Es giebt Leute die da sagen, die Oper enthalte kein einziges Finale. Es ist wahr, ein Finale im Sinn vergangener Zeiten, d. h. ein durchgearbeitetes Ensemblestück enthält die Oper nicht, doch muß ich gestehen, daß mir dieß bei der Vorstellung nicht aufgefallen. Gerechter wäre der Einwurf der Monotonie. Die Hauptperson der Gounod'schen Oper ist unprätentioshaft Gretchen; mit ihrem Eintritt überzieht die Bühne eine Mondscheinatmosphäre, die uns nicht mehr verläßt. Die Conteraste sind sparsam und ihrer kurzen Dauer wegen ohne nachhaltige Wirkung. Endlich muß man zugeben, daß es Naturen gibt, denen das Weiche, Süßliche nicht behagt, denen das Männliche, Feste besser zusagt. Selbst im dritten Akt ist zwischen Göthe's Faust und der Auffassung der Uebersetzer ein wesentlicher Unterschied. Bei Göthe ist Margarethe ein mehr verbes, süßliches Bürgermädchen und ihre Liebe wird stark charakterisirt wenn sie sagt: „Seh ich Dich, bester Mann, nur an“ u. s. w. Es ist daher meiner Meinung nach nicht richtig, wenn man sagt, der französische Meister hätte uns den Göthe'schen Faust in Tone überlegt. Liegt endlich auch stellenweise im Colorite der rechte Ton, so kann man dieß vom Ganzen nicht gelten lassen.

Jedenfalls aber gehört die Arbeit zu dem Besten, was uns seit Jahren von der Reichstadt zugekommen, und es wäre zu wünschigen Gounod sände einmal einen Text, der ihm ganz zusagt.

(B. Wir fassen schließlich unser Urtheil dahin zusammen, daß die Gounod'sche Oper viel hübsche Musik enthält, welche ihr ohne Frage allenthalten die Thore der Theater öffnen und den Beifall des Publikums sichern wird. Vom praktischen Gesichtspunkte kann dieser Erfolg nur willkommen geheißen werden, weil dadurch der einseitigen, angeblich deutschen Richtung Rich. Wagner's (die wir aber als solche nicht anerkennen, da wir vom deutschen Wesen eine höhere Meinung haben) ein wirksames Gegengewicht entsteht. Als französische Oper eines talentvollen Componisten betrachtet, ist das Werk schon von



vorn herein ebenso interessant als lehrreich; es bestätigt, daß gewisse Unterschiede der Anschauung sich durch Jahrhunderte behaupten. — Vom kunsthistorisch-kritischen Standpunkte erscheint diese Oper höchstens als ein relativer Fortschritt, insofern in ihr das natürliche Menschliche, Ungefinstete mehr hervortritt, als in der französischen neueren Oper eines Meyerbeer und Halévy. Als ein absoluter kann er keinesfalls hingestellt werden, da die Bedingungen dramatischer Musik ebenso wie die der absoluten in den Meisteroperen eines Gluck, Mozart, Beethoven und Weber bei weitem entscheidener und vollkommener erfüllt sind. Auch als französische Oper können wir ihr auf ihrem eigenen Gebiet keinen absoluten Fortschritt vindiciren, da das französische Element hauptsächlich in der leichtesten gräziosen Form liegt; diese aber mehr in der komischen als in der tragischen Oper zum Ausdruck kommen kann, und in früheren französischen Werken auch bereits zu trefflichem Ausdruck gekommen ist. Im *Conno d'Isabelle* „faust“ spricht sich (abgesehen vom dritten Akt) ein sehr scharfer Gegensatz aus. Der Walzer- und Quadrillensarabazelle welcher sich in dem häufigen drei Viertel- und sechs Achtel-Takt ausdrückt, harmonirt in keiner Weise mit dem gewählten Stoff, dessen innersten Kern die letzten und wichtigsten Fragen der menschlich-geistigen Existenz bilden. —

## Recensionen.

Johannes Brahms's. Serenade in D-dur für großes Orchester. op. 11. Partitur, Orchesterstimmen und 4händiger Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

N. Es ist kaum ein halbes Jahr her, seitdem wir von den ersten zehn Werken der Johannes Brahms'schen Muse in einem Artikel dieser Zeitschrift mit dem herzlichsten Wunsche geschrieben sind, daß den Kraftwehen eines echten künstlerischen Geistes, welche in diesen frühesten Anfängen sich auf so deutliche Weise geltend machten, bald ein weiterer und zwar gereifter Fortgang folgen möge.

Die Fülle origineller Erfindung, eigenthümlicher Gestaltungs-kraft war es, welche wir namentlich in seinen ersten Sonaten mit Freude begrüßten. Es kam uns darauf an, auf den Reichthum wahren, vielversprechenden Talentes die Blide aller vorurtheilsfreien Freunde der Tonkunst hinzulenken. Mannigfache Verstöße gegen die wohlabgerundete durchsichtige Form, modulatorische Capricien, unerquickliche Stimmführungen, launenhafte Unterbrechungen und Sprünge des Gedankens glaubten wir, wenn auch nicht im geringsten entschuldigend, doch darum milder beurtheilen zu dürfen, weil diese Fehler uns als die natürlichen Kennzeichen einer noch tumultuarisch schwappenden Phantasie erschienen. Es dünkte uns, als ob der jugendliche Genius, der seine Flügel verlor, mit der eigenen Kraft und Stärke noch nicht vertraut sei und indem er sich zu kühnen Schwünge erhob, bald hier, bald dort noch ungelent anstieß. Wie sehr waren doch jene Willkür in formeller Hinsicht, jene Unbehörden und Härten, von denen die ersten Anfänge unseres Componisten allerdings eine reiche Auslese boten, von der Formlosigkeit der Weimaraner unterschieden. Bei Johannes Brahms war es ein Drängen reicher schöpferischer Erfindung, welches sich nicht zu lassen, nicht zu gebenden wußte; während die Musiker der Zukunft, — von Haus aus sämtlich sehr mittelmäßig musikalische Köpfe — den Mangel an guten musikalischen Gedanken, die Wichtigkeit des musikalischen Inhaltes hinter dem Wasse formeller Abenteuerlichkeiten und Monotonitäten verbergen, damit das Erfahren über diese die innere Hoheit ihrer Compositionen der Prüfung entziehen möge.

Brahms hat unserer Meinung nach niemals (und wir befinden uns hier mit dem geehrten Rezensenten der A-dur-Serenade in Nr. 6 dieses Jahres in Widerspruch\*) eine innere Sinnigung zu den

zukunftlosen Musikern der Zukunft bewiesen. Wie sind überzeugt, daß er z. B. Eristische symphonische Dichtung aus Herd mit dem Abscheu eines wirklichen Musikers betrachtet hat. Es sind nur zufällige, niemals prinzipielle Mängel in seinen früheren Compositionen, welche Veranlassung bieten konnten, daß er von schlaunster Seite als einer der ihrigen reklamirt und gepriesen worden ist. In ähnlicher Weise, wegen vereinzelter Verstöße gegen das wahre musikalische Prinzip ist auch Schumann's Namen von jenen Weimaraner Göttern angefaßt worden, die drohlig genug Herd das Unmusikalische, Unschöne in irgend einem Componisten der Vergangenheit und Gegenwart als ihr spezielles Eigenthum beanspruchen. *Habeant sibi!* Auch solche Klau: muß es geben und wäre es nur um als Warnungszeychen für alle guten Musiker unserer Tage darzustellen, damit ein Jeder sich hüten möge, auch nur den entferntesten Zug der Aehnlichkeit mit Denten zu offenbaren, um dessen willen sie ihn am jüngsten Gerichte als einen der ihrigen belangen könnten. Wären wir nicht überzeugt, daß die künsterliche Entwicklung von Johannes Brahms sich von innen heraus, mit naturgewisser Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit vollziehen hat, so könnten wir behaupten, daß das Mißgeschick, von Vielen zu den Zukunftsmusikern gezählt zu werden, sich als ein heilsames Schreckmittel an ihm bewährt habe.

Wir fanden sehr Vieles und Verschiedenesartiges in den ersten 10 Werken des Componisten zu rügen; — wenn wir mit jener früheren Periode seines Schaffens die während des letzten halben Jahres veröffentlichten und uns bekannt gewordenen Compositionen vergleichen, so können wir dieselben nur mit einem herzlichem Glückwunsch begrüßen. Es sind die Serenaden op. 11 für großes Orchester, Serenade op. 16 für kleines Orchester, und die Lieber für Frauenchor mit Harfen und Hörnerbegleitung op. 17. Die dazwischen befindlichen Opusnummern, darunter ein Clavierconcert und mehrere Gesangcompositionen, befinden sich, soviel wir vernehmen, ebenfalls im Begriffe in die Oeffentlichkeit zu treten.

Die zweite Serenade op. 16 ist bereits in diesen Blättern von dem Herrn Redakteur dieser Zeitschrift ausführlich, mit eingehendstem Verständnisse und mit warmer Theilnahme beurtheilt worden. Wir wüßten seinen Bemerkungen kaum noch etwas Besentliches, weder aus lobendem noch aus tadelndem Gesichtspunkte beizufügen.

Ein Zeitraum von mehreren Jahren trennt das Erscheinen der ersten 10 Werke unseres Componisten und die Veröffentlichung der Serenade op. 11. Doch der Fortschritt welcher sich in dieser letzteren Composition im Verhältniß zu sämtlichen früheren Arbeiten offenbart, könnte Niemand, der es auch nicht gradezu wußte, im Zweifel lassen, daß zwischen op. 1—10 und op. 11 eine zu gewissenhaften Studien verwandte und für das gesammte Geistesleben des Componisten bedeutsame Zeit sich ausbreiten muß.

Denn auch der genialste Kopf erlangt nur durch redliche Arbeit, durch innere Sammlung und ruhige Erstarkung seines Geistes die wahre Gebiegenheit, welche eines dauernden Beifalles sicher ist. In aufwendiger Selbstbeschränkung ein schönes Maß seiner Ausbreitungsweise zu gewinnen, darauf mußte das hauptsächlichste Bestreben des Componisten gerichtet sein und so ist es auch in der That gewesen. Am deutlichsten erkennen wir die Gewissenhaftigkeit, mit welcher er in jüngerer Zeit gegen sich selbst zu Werke geht, wenn wir die beiden Serenaden op. 11 und op. 16 mit einander vergleichen. Die reizende Einfachheit der ganzen Behandlung, welche die zweite Serenade so besonders, nicht nur relativ im Verhältnisse zu den früheren Arbeiten des Componisten, sondern im Vergleich mit sämtlichen Productionen neuerer Zeit auszeichnet, die Präzision und Klarheit des Ausdrucks, dies alles läßt sich in der ersten Serenade schon als ein entschiedenes, ob schon noch nicht in allen Theilen gleichmäßig zur Thatode verwirklichtes Streben erkennen. Von großem Interesse ist es und gewesen grade im Vergleich dieser so rasch auf einander folgenden Instrumentalcompositionen die fortschreitende Strenge des Componisten gegen sich selbst zu beobachten.

Die Serenade op. 11 besteht aus 6 Sätzen: Allegro molto

\* Die Annahme einer principellen Verwandschaft ist mir nie in den Sinn gekommen; es wolle bloß eine satirische in manden Stellen der Werke angedeutet sein. Z. B.

D-dur, Scherzo I D-moll mit Trio B-dur, Adagio B-dur, zwei Menuette G-dur und G-moll, Scherzo II D-dur, und Finale. Die einzelnen Sätze sind von sehr ungleichem Werth, sowohl der originellen Erfindung, wie der formellen Ausrüstung nach.

Frisch und kräftig springt uns das erste Thema des ersten Satzes entgegen, die Hörner setzen damit ein, dann nehmen Clarinetten es auf. Es ist ein Gebante von reichem musikalischen Inhalt, melodisch, äußerst bildsam, nicht minder anmutig in der Veränderung, in welcher das Quartett der Seiteninstrumente ihn uns bringt. Das zweite Motiv ist lieblich, aber dem ersten keineswegs an Bedeutung gleichstehend, an die Veränderung des Rhythmus in  $\frac{3}{4}$  Takt muß sich das Ohr erst gewöhnen. Wir setzen nicht an von der ganzen Durchführung im zweiten Theil zu behaupten, daß sie einen gezwungenen und theilweise gefuchsten Eindruck macht; die absichtliche Studie überwiegt den natürlichen Fluß. Orell und verlegend finden wir die Partitur in Des-dur und B-dur Seite 31 ff., den dort eintretenden episdolischen Gedanken unerquicklich und unaktiv, die harmonische Modulation hart, die ganze Anlage steif und ungelent. Freudig erleichtert atmen wir erst auf, wenn die Rückführung zum Thema beginnt, um so mehr, als dieselbe wirklich reizend erklingen und mit ihren Solo-Hörn und Clarinettenpartien die schönste orchestrale Wirkung ausüben muß. Hier und in der Schlußpartie des ersten Satzes erkennt man den sinnigen Musiker; ein Hauch der wunderbarsten Poesie weht uns aus diesem Schluß entgegen, wir möchten das in sanften Suggestionen über einzelnen Hornstufen, Geigenritornolo und Pizzicato gleichsam aufschwebende erste Thema festhalten; alle Erinnerung an die häßliche Durchführung verschwindet unter dem Eindruck dieses Schlußes.

Der zweite Satz, — Streichquartett und Fagott beginnen mit dem Thema, Clarinetten bringen den Nebengedanken — erscheint uns nicht nur als der beste in der vorliegenden Serenade, sondern als das vorzüglichste, was Brahms überhaupt, die A-dur Serenade mit eingeschlossen, bisher geschaffen hat. Unvergleichlich prägt diese einfache Weise sich dem Ohr und Herzen desjenigen, der sich einmal an ihr entsättigt, ein. Scherzo und Trio sind ein fortwährender Fluß schöner Musik, auch nicht eine einzige Phrase unterbricht die Entwidlung des musikalischen Gedankens, kein Beiwerk ist verschwunden, das ganze Tonstück harmonische Melodie. Und nicht unerwähnt soll der Tonreiz, die Schönheit der Modulation, jene Stelle in Fis-dur im zweiten Theile vor allem bleiben. Auch jene kleine Melodie, welche zu Ende des zweiten Theiles schallt, ist in den Hauptgedanken hineingelugt, möge man nicht überhören, und jene wirkungsvolle Stimmverschränkung, mit welcher das Thema im zweiten Theile nach dem ritornolo wieder einsetzt, beachten. Und nicht minder wie in dem sanft und träumerisch hingleitenden Scherzo, so ist auch in dem lebhafter anstrebenden Trio die schönste Wirkung mit den einfachsten Mitteln erzielt. Auch hier zeigt der Componist sich als Meister in modulatorischer und instrumentaler Kunst. Willig stimmen wir über die Einfachheit der Anlage in dem ganzen Satze und erhalten wieder einmal und hier durch ein Beispiel aus jüngster Gegenwart eine Bekräftigung unserer Ueberzeugung, daß gerade die am meisten vom Genius inspirirten Schöpfungen der Kunst jede Künsterei, jedes excentrische Häßchen nach Effect und unerhörter Originalität am strengsten und thatschädllichsten richten.

Das folgende Adagio non troppo mag Demjenigen, der es nur aus dem Clavierauszug oberflächlich kennen gelernt, sich mit einmaligem Durchspielen begnügt, leicht zu gehen und weilschmeiglich vorzukommen. Je mehr wir uns indessen in diesen Satz und vorzüglich in seine instrumentale Behandlung vertiefen, desto lieber gewonnen wir ihn. Am Clavierauszug wird der von den Vätern vorzugsweise getragene Gesang, welcher sich durch das ganze Adagio hinzieht, erdrückt und das Nebenächliche, die Begleitung tritt zu sehr in den Vordergrund. Das erste Motiv ist ein breit angelegtes Thema von großer Innigkeit, an welches sich beinahe unmittelbar als Nebenmotiv eine volkstümliche Sangesweise knüpft. Das zweite nicht minder melodische Hauptmotiv wird

von einem Solohorn eingesetzt. Die Durchführung ist reich an Nebengedanken, an sein erklingenden Einzelheiten; ein entschiedenes Urtheil über ihre musikalische Wirkung wagen wir nicht zu fällen, ehe wir sie in instrumentaler Ausführung vernommen. Der Rückgang der mit H-dur beginnt, wird Manchen durch seine biatonischen Liebergänge befremden; im allgemeinen können wir auf den ersten Satz zurückblickend es nicht unterlassen die Hoffnung auszusprechen, daß es dem Componisten mehr und mehr gelingen möge in denjenigen Partien, wo eine tüchtige Arbeit allerdings der Meister zeigend, doch den Schein der mäßigen contrapunktischen Arbeit zu vermeiden. Uns will es bedünken als ob man in solchen Partien der Brahms'schen Compositionen, vornehmlich in seinen Durchführungen, die Spuren des Meißels und der Feile noch zu deutlich am Kunstwerke wahrnehm. Nicht nachdrücklich genug kann man in dieser Hinsicht auf die natürliche und fließende Schönheit unserer klassischen Meisterwerke hinweisen. Denn Niemand wird behaupten, daß ein Mozart und Beethoven es an der tüchtigen Arbeit, wo sie noth that, fehlen ließen, so wenig wir beim unbefangenen Genusse ihrer Tonspaltungen uns angetrieben fühlen unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise darauf hinzulenken. In der A-dur Serenade finden wir Brahms in diesem Stück um ein bedeutendes vorgeschritten, obgleich auch hier wieder die wesentliche Ausstellung, welche wir zu machen haben, sich auf die Durchführung im ersten Satze bezieht.

Durchaus reizend sind die beiden Menuette, deren erster der Fagott, zwei Clarinetten und einem Fagotte, deren zweiter den Clarinetten, erster Violine, Bratsche und Cello zugetheilt ist.

Das zweite Scherzo scheint sich durch irgend einen Zufall in die Brahms'sche Serenade verirrt zu haben. Seine eigentliche privilegirte Stelle hat es im vorigen Jahrhundert in der Beethoven'schen D-dur Symphonie gefunden und dort stets mit großem Glanz und Erfolg behauptet. Es muß ein ganz besonderes Lieblingsstück unseres Componisten sein, da er ihm, ähnlich wie Beethoven in seinen Diabellischen Variationen dem: Keine Raß bei Tag und Nacht, einen Platz in seiner Serenade anweist. Uebrigens möchten wir für einen jüngeren Componisten doch diese Laune ein wenig zu launenhaft halten, und jedenfalls bei der Ausführung der Serenade um Weglassung dieses Beethoven'schen Scherzos bitten.

Den letzten Satz, Rondo, darf man trotz seines frischen Schwunges nicht mit dem Finale der A-dur Serenade vergleichen, ohne einen beträchtlichen Unterschied zum Nachtheil unserer Serenade zu empfinden. Das erste Thema erinnert an einen Franz Schubert in seinen Rondos sehr geläufigen Rhythmus. Das zweite Motiv, welches die erste Violine, von einem Gange der Bratsche begleitet, einsetzt, ist das vorzüglichere; aber dem ganzen Satze fehlt die innere Einheit. Den Vorwurf, welchen der geschätzte Redakteur dieser Zeitschrift gegen das Finale der A-dur Serenade erhoben hat, möchten wir mit weit größerem Rechte auf diesen Satz angewendet wissen.

Am Einzelnen ist nichts zu tabeln, aber es mangelt der eigentliche Mittelpunkt des Satzes, uns überkommt die Empfindung, als seien die beiden Hauptmotive nur nebeneinander gestellt, die innere Nothwendigkeit, welche die musikalischen Gedanken verbinden soll, tritt nicht zu Tage; hier, meinen wir, würde eine strengere und sorgfältigere Arbeit sehr zu Statten gekommen sein.

Daß sich die Stimmung in den vorliegenden Seradenen niemals zum Erhabenen, großartig Pathetischen erhebt ist schon aus der Bezeichnung „Serenade,“ welche der Componist gemäht hat ersichtlich. Ein zartes, sinnig poetisches Wesen, häufig eine süße Träumerei ist der durchgehende Charakter dieser Compositionen. Es mag ein ähnlicher Kreis freundlicher, echt poetischer Empfindungen der Conzeption beider Seradenen zu Grunde gelegen haben. Wir freuen uns nicht minder über das Feinmaß und die Durchsichtigkeit der Stimmung in diesen Compositionen wie über die strengere Gebundenheit der Form.

Wollen wir auch in solcher Hinsicht beide Werke mit einander vergleichen, so geben wir wieder, das erste Scherzo in op. 11 ausgenommen, der zweiten Serenade den unbedingten Vorzug, weil hier die individuelle Stimmung jedes einzelnen Satzes auf prägnantere und charakteristischere Weise, als in der ersten Serenade zum Ausdruck gekommen ist.

## Locales.

(Beethoven's Fidelio im Hofoperntheater.)

S. B. Das Hofoperntheater brachte vorigen Mittwoch den „Fidelio“ mit Fr. Stöger von München als Leonore. Die genannte Dame besitzt eine runde wohlklingende und gutgedulte Stimme, einen lebendigen, von Unarten freien Vortrag und ziemliche Bühnengewandtheit. Für diese Partie aber, und für die große Räumlichkeit scheint sie nicht Kraft genug zu besitzen, obwohl eine merkwürdige Indisposition beitragen mochte, diesen Mangel größer erscheinen zu lassen, als er vielleicht ist. — Die ganze Vorstellung vermochte übrigens das zahlreiche Publikum nicht zu befriedigen, und es mochte sich diese Unzufriedenheit in ziemlich starker Weise Luft. Es hatte nahezu etwas Rührendes neben allem Feinlichen, daß das Publikum so strenges Gericht hielt, und damit befandete: Wir wollen unseren Fidelio nur in durchaus genügender Weise hören; könnt ihr ihn nicht so geben, so laßt ihn lieber sehn! — Von den anderen Darstellern war nur Herr Ander als Florestan, und Herr Drazler als Rocco entschieden zu loben. Herr Grabane! (Bizarro) leistete das Unglaubliche in schlechter Aussprache, Schwung- und Kraftlosigkeit des Ausdrucks, in Härtheit des Spiels. Auch liegt ihm die Partie etwas zu tief. — Fr. Liebhard, die sonst recht artige (in der That aber etwas zu stark — berollte) Kerkermeisterstochter ließ in vielen Stellen Correctheit und Sicherheit der Intonation zu wünschen übrig. — Das Orchester, welches beiläufig gesagt keine Probe des nicht eben leichten Werks gehalten zu haben schien, war vielfach zu stark und erschwerte den Sängern die Aufgabe in unmäßiger Weise. Wir sind weit entfernt, den dirigirenden Kapellmeister Herrn Dessoff für diese Mängel verantwortlich zu machen, möchten aber vielmehr an die Theaterleitung die Frage richten, ob sie es nicht für nöthig hält, von so hoch einer Oper, besonders wenn ein Gast mitwirkt, eine Gesamtprobe zu halten!

Im Zwischenakt wurde üblicher Weise die große Leonore-Duettüre und zwar wie immer mit Feuer und Schwung gespielt. Wir können aber noch immer nicht begreifen, warum sie nicht an ihren eigentlichen Platz, zum Anfang der Oper, gestellt wird. Es bleibt doch bei aller Pietät, die sich hier ausdrückt, ein dramatischer Nonens!

Daß unser Publikum noch immer die Unsitte hat, die Worte Rocco's in der Kerkerzene „Er (Florestan) hat aber auch eine Stimme!“ zu applaudiren und auf des Sängers (Herrn Ander) Stimme zu beziehen, wollen wir schließlich mit Bedauern bemerkten.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Januarbericht.

DL. Die sechste und letzte Quartettsfeier des Herrn Strauß wurde mit einem Duett von Dnsow (A-moll, op. 34) eröffnet, das den verdienten Beifall fand. Dieser Componist, ein Liebhaber der quartettirenden Dilettanten, scheint mir von Seiten der Künstler über Gebühr vernachlässigt. Großartiges, Geniales findet sich allerdings nicht Vieles bei ihm, aber Alles ist edel und interessant gearbeitet. — Beethoven's Cismoll-Quartett war die zweite Nummer. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß in einer großen Stadt eigentlich ein besonderer Quartettverein bestehen sollte (wie in Paris) der sich zur Aufgabe machte, Werke

wie dieses zu Gehör zu bringen. Statt daß man ein solches Quartett etwa alle zwei Jahre einmal hört, sollte man es in einem Winter dreimal hören können: wie Manches würde dann bald fort werden — auch das Urtheil der Hörer! Auch sollte es fernam unternehmen, Eingehendes und Förderndes über Beethoven's letzte Quartette zu schreiben; es dürfte aber nicht so sein, daß Einem das Beschreiben ebenso unklar wäre, wie das Quartett. — Mit einem Quartett von Haydn, das, obwohl keines der Bedeutendsten, doch seiner erstlichen Wirkung nicht verfehlt, schloß der Cyclus; ein zweiter ist jedoch bereits in Aussicht.

Das zweite Abonnementsconcert des philharmonischen Vereines brachte an Orchesterstücken Beethoven's erste Symphonie und die Luvettären zur Iphigenie in Aulis und zu Iphigenie. Herr Loggner, den Ihr Blatt schon in andern Correspondenzen erwähnt, und der sich für längere Zeit hier aufhält, hatte die Gesangsnummern, eine Arie aus Camilla und Menekles'sohn'sche Lieder, übernommen. Seine Tenorstimme ist weniger merkwürdig durch das, was Natur gibt, als durch eine wohlthätig vollendete Ausbildung. Seinem Vortrag wäre jedoch etwas mehr Wärme zu wünschen. Bach's Concert für zwei Clavier, von Herrn Dir. Henkel und seinem talentvollen Schüler, Herrn W. Hill prächtig gespielt, war eine besonders interessante Gabe.

Der fünfte Museumsabend führte uns Beethoven's zweite Symphonie vor. Einige kleine Verstöße, wie sie durch augenblickliche Unausmerksamkeit eines Spielers immer vorkommen können, abgerechnet, war die Ausführung feurig und fein. — Herr Carl Hill sang mit gewohnter Reifehaftigkeit eine Arie aus Paulus und zwei von Schubert's Müllerliedern, dieser Perle deutscher Dicht- und Sanges-Kunst. Gleichwohl scheinen mir dieselben doch zu sehr auf den Tenor-Klang berechnet, als daß sie, transponirt wie Hr. Hill sie singen durfte, ihre volle Wirkung machen könnten. E. Bauer aus London, und noch in sehr gutem Ansehen von früher, trug das Clavierconcert in Es-dur Nr. 4 von John Field vor, und legte, statt des langsamen Satzes, das bekannte Notturno (Nr. 5. in B) ein, womit er, so einfach es ist, rauschenden Beifall erntete, den sein voriges Spiel jedenfalls verdiente, wenn auch die raschen Sätze des Concertes selbst nicht eben von großer Bedeutung sind. Daß, bei seinen Solosortirungen, Herr V. das Presto scherzhaft von Mendelssohn so unmittelbar an die Schumann'sche Romanze anfügte, daß diese als Einleitung zu jenem erschien, kann ich nicht gut heißen. — Die schwungvolle, energische Turbante-Duettüre beschloß, in ausgezeichnete Ausführung, den Abend. — Die Symphonie von Schumann Nr. 4, D-moll, welche die erste Nummer des sechsten Museums-Concertes bildete, fand nur theilweise Anklang, obwohl die Ausführung recht brav war, und das Werk gewiß nicht zu den unverständlichen dieses Meisters gehört. Erging es doch der Beethoven'schen Duettüre zu Coriolan, welche den Beschluß machte, kaum besser! — Die Gesangsvorträge des Abends übernahm Fr. M. Schneider aus Darmstadt, welche eine recht schöne Alt-Stimme besitzt. Sie sang u. A. das bekannte Jo ti lascio, o cara (sprüchlich für Hoff), und erwarb sich reichen Applaus. Dieses, übrigens recht hübsche und moartisch klingende Stück sollte jedoch, nachdem es Jah'n für unecht erklärt, nicht mehr unter Mozart's Namen figuriren. Unter alterer Concertmeister, Herr H. Wolff, der uns lange Zeit den Genuß seines Spiels entzogen, trug ein Concert von Rade (Nr. 12. E-dur) und die Violinflöte in Mozart's sieslichem Cuintett für Clarinette und Streichinstrumente, vor. Zieht Herr Wolff auch an jugendlichem Feuer gegen den jüngeren Collegen Strauß zurück so befißt er dagegen, bei ausgezeichnetem Tact, eine fast sabelhafte Reinheit. Im Cuintett mußte er den Beifall mit dem Clarinetisten Mehnert theilen, der jedoch, nach meinem Dafürhalten, bezüglich des Ausdrucks des Guten zweifelhaft, d. h., das anpruchshafte Wort mit einer gewissen Equivocität behandelte. Das Publikum wurde von der einfachen Schönheit dieses Stückes zu einem wahren Beifallssturm hingerissen.

## Zeitungsan.

In Nr. 14 der „Niederheinischen Musikzeitung“ schreibt A. Schindler aus Frankfurt a. M. neben mehreren sehr richtigen Bemerkungen folgende Curiosa. Erstens beklagt er sich über die Nichtbeachtung heutiger Tonkünstler, und fügt hinzu: „Singenen genießen Mendelssohn und Schumann die Ehre, mit allen ihren Orchesterwerken auf dem Repertoire zu stehen, da doch nicht wenige davon tief unter das Niveau von Werken ihrer Zeitgenossen zu stehen kämen“ u. s. w. Wir wären nun in der That gespannt zu erfahren, welche Zeitgenossen Mendelssohn's und Schumann's es wohl sein möchten, die Bedeutenberes und Bemerkenswertheres auf dem Gebiet der Orchestermusik geschaffen hätten, als jene. — Später, in einer Art von Vision über die künftige Gestaltung der Musikstudien Frankfurts meint Sch.: „Solo-Vorträge von alten Tänzen, Gigue, Sarabande u. dgl., wenigstens contrapunktlich gearbeitet, demnach den Bass hinten und vorn tragend, werden niemals wieder Zulassung finden.“ Dieser Bemerkung gegenüber bleibt es kaum zweifelhaft, weßhalb Bass länger ist, ob der jener „Tänze“, oder der des Berichterstatters. Sollte auch bei Herrn Sch. jene „Unbekanntheit“ obwalten, die so manchen geistreichen Kopf in's Blaue reden läßt?

## Nachrichten.

Von Carl Perfall ist ein neues Werk „Ludine“, deutsches Märchen, Dichtung von Franz Bonn, componirt für Soli, Chor und Orchester, in Partitur und Clavierauszug erschienen. Ebenso von C. J. Brambach ein Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.

Die Statuten des Conservatoriums für Musik in Leipzig sind soeben in einer neuen Ausgabe erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu beziehen.

Der Pianist und Componist aus Prag Hanns Seeling, hat in Paris und Geln in beiden Eigenschaften viel Beifall gefunden.

Mendelssohn's „Paulus“ wurde am Charfreitag Abends in der Leipziger Thomaskirche zum Besten des Orchesterrüttelwensfonds aufgeführt und trug circa 900 Thaler ein.

Herr Lanterbach aus München hat Lipinski's Stelle in Dresden erhalten und wird dieselbe im Mai antreten.

Im Londoner Kristallpalaste wurde am Charfreitag kirchliche Musik aufgeführt, wobei nicht weniger als 50,000 Menschen anwesend waren.

„König Friedrich Wilhelm's IV. von Preußen Verdienste um die Tonkunst“ heißt eine kleine Broschüre, welche soeben bei Bote und Bach in Berlin erschien, und welche wir unseren Lesern nächstens im Auszug mittheilen werden.

In Magdeburg brachte der „Heinrichshofen'sche Gesangsverein“ unter der Leitung des Herrn M. D. Ritter, S ä n d e l's „Josua“ zur Aufführung, und zwar mit Anwendung von Orzel.

Der „Musikverein für Steiermark“ in Graz brachte in seinen sechs Abonnement-Concerten folgende größere Tonwerke zur Aufführung: „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn, „Schiller-Fest-Cantate“ von Meyerbeer, Symphonien von Mozart (g-moll), Schumann (d-moll) Mozart'sch (d), (heute hier zum 1. Mal) Beethoven (eroica), Duvertüren von Lindpaintner (zur Geneserfeier), von Meyerbeer (zu Sturmfuge und zu Nordstern), von Wagner (Rienzi), von Bennett (Hayaden), von Mendelssohn (Meeresküste), von Beethoven (Egmont), Concert in c-moll von Beethoven (Hr. Treiber), Concert in g-moll von Mendelssohn (Hr. Treiber), Sextett von Beethoven (1. Violine Hr. Hoffmann), Octett von Mendelssohn (1. Violine Hr. Casper). Außer Hrn. Zamara besuchte kein frem-

der Künstler unsere musikeundliche Stadt. Ferner sind zu erwähnen drei Matinées musicales für Kammermusik der Herren Casper und Boxer. Concerte veranstalteten noch Hr. Casper und Treiber. Eine neue Oper (Witold) vom hiesigen zweiten Kapellmeister Rafael erregte ungeheure Sensation. Meyerbeer's neu studirte „Kreuzfahrer“ konnte nur zweimal gegeben werden.

Unter dem Titel „die wohltemperirte Orgel“ erscheint nächstens im Verlag von G. W. Kären in Erfurt ein Orgelwerk von H. W. Stolze in Cello componirt, und zugleich den vierten und letzten Theil dessen praktischer Orgelschule bildend, welches 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten, mit besonderer Pedal-Appellatur enthält.

Zu der in Jever im Obenburgerischen valanten Organistenkette, die mit der Leitung des Singvereins, der Liedertafel und des Gesangsunterrichts am Gymnasium und der höhern Knaben- und Töchterschule dalebst verbunden ist, wurde der bisherige Musiklehrer in Cello, Georg Schärer aus Cassel gebürtig und Schüler von G. W. Stolze und Hr. Alois Schmitt in Frankfurt a. M. gewählt.

## Wien.

Die Singakademie beabsichtigt im nächsten Winter Bach's Matthäuspassion mit Orchesterbegleitung aufzuführen. Möchte nur auch Garantie gegeben werden, daß ein so schwieriges und allen Theilhabenden neues Werk mit jener Sicherheit zur Ausführung käme, von welcher zum größten Theile der Erfolg abhängt. Sehr traurig wäre es, wenn die Passion das Schicksal mehrerer Partetten theilen, und an den schwankenden Zeitmagen und der Unsicherheit des Zusammenwirkens scheitern würde.

## Curiosa.

Ein komisches Beispiel amerikanischer Manier, Zeitungsabonnenten zu gewinnen und zur Zahlung zu verhalten, liefert die in Philadelphia erscheinende „deutsche Musikzeitung“, welche Alle, die einmal abonnirt waren, aber nicht fortsetzen wollen, d. h. den Pränumerationsbetrag nicht leisten, ohne Weiters „auf's schwarze Brett setzen“, d. h. die Namen dieser Personen an der Spitze ihres Blattes veröffentlicht. In der neuesten Nummer steht sogar ebendieselbe eine „Notiz“ folgenden Inhalts: Obwohl die „deutsche Musikzeitung“ ein Kunstblatt, so befehlt der Herausgeber derselben doch nicht die Kunst, von der Lust zu leben. Wir würden daher u. s. w. u. s. w.

Unsere Wiener „deutsche Musikzeitung“ ist neu, und heißt „deutsche“ Musikzeitung. Höchst spaßhaft ist es nun, daß uns manchmal Briefe u. dgl. zugehen unter der Adresse: an die n e u e n d e u t s c h e Musikzeitung! —

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 14. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Herrn Jul. Eyslein. (Concert in Es-dur für zwei Pianoforte mit Orchester von Mozart. Arie aus der Oper: „Mitane“, von Francesco Rossi, (componirt im Jahre 1686.) Improvisu über ein Motiv aus Schumann's „Ranfted“, für zwei Pianoforte von Carl Meinede. „Corely“, Gedicht von Heine, componirt von Ignaz Brüll. Concert in G-dur von Beethoven.)

Sonntag den 21. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Söglingsconcert des Conservatoriums.

## Briefkasten der Redaction.

A. S. in S. Zimmer zu!

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagg.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Beidseiten. —

**Redaction:** Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesells & Wasing**, vormals **H. F. Wäcker's** Witwe. **Veranumeration:** Für 1 Jahr (36 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postverendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Eingele Blätter** 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Rückblick auf die dreißigjährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten Gesangvereine. — Recensionen. — Ein Brief von Beethoven. — Velterschriftchen. — Fokales. — Correspondenzen aus München, Bonn und Magdeburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Briefkasten der Redaction.

## Rückblick

auf die

dreißigjährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten Gesangvereine.

S. B. Ein kleiner Aufsatz, mit welchem wir im August 1858 in der „Monatsschrift“ die Entstehung zweier gemischten Gesangvereine inauguirten halfen, enthielt folgenden Passus: „Allerdings ist Herr Herbeck eine tüchtige Acquisition, geizig-geizige Hoffnungen zu erwecken; aber wer steht dafür, daß die lähmende Gewalt der herrschenden Verhältnisse nicht auch diese Kraft paralysiren wird? Die „Singscadenie“ dagegen hat allerdings frische Kräfte und den gewaltigen Hebel chyrgeizigen Emporstrebens, dagegen aber vielleicht weniger Erhaltung, und muß das Vertrauen des Publikums erst erwerben. Anerkennen aber muß man, daß wenigstens irgend etwas entschieden versprochen wird: zwei reine Vocalconcerte und ein Oratorium. Was dagegen verspricht der „Singerverein“? Streng genommen Nichts als das Alte! Nach wie vor verlangt die Gesellschaft der Musikfreunde von den Mitgliedern des Chors die Mitwirkung in allen Concerten, wogegen die eigentliche Aufgabe eines Gesangvereins, reine Vocalconcerte und Oratorien, ziemlich unentschieden der Zukunft und den „Verhältnissen“ anheimgestellt bleibt. Wir wetten, daß, wenn die „Singscadenie“ nicht zu Stande kommen sollte, der „Singerverein“ alsbald in die „gewohnten Bahnen“ einlenken wird; Herr Herbeck wird dann vielleicht abtanzen und irgend ein gehörjames Individuum wird wieder die Chöre für die Gesellschaftsconcerte infiltriren.“

Inwiefern unsere damalige Prophezeiung in Erfüllung gegangen ist, dies dem Leser darzulegen, ist Absicht nachstehender Zeilen. Ein zeitgemäßer Rückblick, ein „Genesiß“ der jetzigen Lage unserer beiden so wichtigen Institute muß einen klaren Einblick in die Verhältnisse gewähren, und Klarheit ist es, was allenthalben noth thut. Kein Zustand ist so gut oder übel, daß er nicht dadurch gewinnen müßte. Ist er schlechter als sein Ruf, so wird die wahrheitsgetreue einfache Darstellung die künstliche Schminke wegschleifen und das Erkennen der Wirklichkeit wird den, der Gefahr läuft in den Wolken der Eitelkeit zu verschwimmen, zur Ernüchterung bringen, und bewirken, daß er den betretenen Weg mit schärferer Selbsterkenntniß betritt, also seine Erfolge auch für die Zukunft besser sichert, als wenn er im Uebermuth verharret. Ist der Zustand aber besser als sein Ruf, so wird eine helle Beleuchtung das gesunkene Selbstvertrauen wieder herstellen und zur Auffindung von Mitteln führen, die die Hemmnisse kräftigeren Aufschwungs zu beseitigen geeignet sind.

Vor Allem thut es noth in möglichst einfachen Daten und Zahlen, besser als es mit Worten geschehen kann, zu beweisen was des Pudels Kern in beiden Vereinen ist, wie ihre Tendenz

befchaffen ist, wo sie unverkennbar sich hinneigen. Aus der folgenden Uebersicht der Wirksamkeit beider Vereine ersieht man zugleich, wie weit sich ihre Selbständigkeit entwickelt hat.

Der unter der Leitung des Herrn Herbeck stehende „Singerverein der Gesellschaft der Musikfreunde“, dem wir aus Courtoisie den Vorrang lassen wollen, gab in der Saison 1858—1859 zwei Concerte (deren Kosten aber die Gesellschaft der Musikfreunde zu decken übernahm). Im ersten wurde „Judas Makkabäus“ von Händel mit Orchesterbegleitung gegeben. Im zweiten Vocalstücke (ohne Orchester, einige mit Pianofortebegleitung) von Cresselino, Walthers, Eccard, Schröter, F. Schütz, S. Bach (Chor aus der Rathswahlcapelle mit Pianofortebegleitung), Beethoven („die Ehre Gottes“ arrangirt), B. Klein, Mendelssohn, Schubert, Schumann.

Die zweite Saison brachte kein Oratorium, dagegen im ersten Concert den 98. Psalm von Mendelssohn und den „Manfred“ von Schumann, beide mit Orchester; außerdem zwei kleine Vocalstücke von denselben Componisten. Im zweiten Concert war die Hauptnummer: Beethovens „Ruinen von Athen“; an der Spitze des Concerts stand der Chor „Es wird ein Stern aus Jacob angesehen“ aus dem unvollendeten Oratorium „Christus“ von Mendelssohn; beide Werke wurden mit Orchester gegeben; zwischen inne standen drei kleine Vocalstücke von Schumann. Auch die Kosten dieser beiden Concerte trug die Gesellschaft der Musikfreunde.

In der dritten Saison 1860—61 endlich gab der Singerverein ein Concert im Redoutensaal zum Besten des Stephans-thurmbauwes, doch gab auch dieses Concert der Gesellschaft nur „Kosten“ zu decken. Man brachte hier als Hauptnummer den dritten Theil des Schumann'schen Faust mit Orchester, ebenso einen Chor aus dem „Elias“ von Mendelssohn; außerdem Chöre von Walthers, Mendelssohn und Gräbeners. Ein oder zwei Abendconcerte für geladene Gäste kommen hier natürlich nicht in Betracht. Dagegen wirkte der Singerverein ganz oder theilweise mit: in einem Gesellschaftsconcert, wo „Manfred“ zur zweiten Aufführung kam, dann in der zweimaligen Aufführung der „Schubert'schen Operette“, der häusliche Krieg“ und in Beethovens Missa solennis.

Die Thätigkeit des Vereins hat also im letzten Jahr zugenommen, und es wurde sowohl quantitativ mehr geleistet als in den früheren Jahren, als auch die Aufführungen einen Fortschritt zeigen. Aus dem Repertoire, so trefflich es auch genannt werden muß, geht aber mit mathematischer Entschiedenheit hervor, daß der „Singerverein“ von seinem ursprünglichen Plane: der Singscadenie Concurrenz zu machen, vollständig abgegangen ist. Seit dem „Judas Makkabäus“ ist Händel, und seit dem „Rathswahlchor“ Bach verschwunden; auch von den alten Italienern und Deutschen ist kaum mehr die Rede. Das jetzige Repertoire heißt: Beethoven, Schubert, Men-

del'sohn, Schumann. Einmal, in der vorigen Saison, hat Herr Herbed seinen Singverein auch mit Vißfcher Musik (Prometheus) beschäftigt.

Als „Verein“ betrachtet besteht der Singverein nicht mehr, oder hat eigentlich nie bestanden. Er ist gleich nach seiner Geburt von der Gesellschaft der Musikfreunde abgetrennt worden, später ist er vollständig in ihr aufgegangen, und ist jetzt der „Chor für die Gesellschaftsconcerte“, und zwar glücklicherweise ein besserer, als der vor ihm bestandene. Herr Herbed selbst ist seitdem zum artistischen Direktor avancirt, hatte also nicht nöthig abzudanken. Wir freuen uns, daß die Gesellschaft in die Lage versetzt ist, größere Werke für Chor und Orchester mit aller Sicherheit des Gelingens aufzuführen, und möchten dieses Resultat um seinen Preis missen. Aber es wird Niemand behaupten, daß ihr Gesangverein eine „Singacademie“ ist wie die Berliner, Dresdener u. s. w.

Kann nun die Wiener „Singacademie“ sich eine Anstalt nennen, die sich mit Selbstgefühl neben die älteren deutschen Anstalten stellen darf? Betrachten wir ihr dreijähriges Repertoire!

In der ersten Saison 1858—59 gab sie drei Concerte: Das erste brachte Chöre a capella von S. Christoph Bach („Ich lasse dich nicht“), Votti (Sst. Crucifixus), Durante (Magnificat), Veisring (Nörrerfang), Mendelssohn 43. Psalm; ferner noch Schumann's „Eigenerleben“ und Chöre von Schubert und Effer. — Das zweite Concert brachte F. Hiller's Datorium „Saul“ mit Orchester. — Im dritten Concert wurden wieder vormalstend Chöre a capella aufgeführt, und zwar von S. Bach eine Motette („Seu meine Freunde“), Palestrina (Tenebrae), Or. Vecchi (Surgite populi), Durante (Misericordias), Veisring (Nörrerfang, wiederholt), Händel (Hymne), Mozart (Ave verum), M. Prätorius („Es ist ein Ros entsprungen“), Mendelssohn (Sprüche Richter 137. Psalm). — In der Saison 1859—60 brachte die „Singacademie“ in ihrem ersten Concert einen Choral von Frant, harmonisirt von A. v. Dommer, die Cantate „Du Hirte Israel“ von S. Bach (mit Pianofortbegleitung) und den 95. Psalm von Mendelssohn (ebenso), dann Vocalessagen von Schein, Eccard, J. Gabrieli, Taubert, Schumann, Gade, Berg, Schubert (arrangirt von Mair). Im zweiten Concert einen Chor aus „Deborah“ von Händel, „Sind Blüthe und Donner“ von S. Bach und Lauda Sion von Mendelssohn (alle drei mit Clavierbegleitung); ferner Vocalessagen von Allegri (Misereere), S. Bach (Choral: D Haupt), Effer, Zul. Mayer und Schumann. In Vereinigung mit dem „Philharmonischen Orchester“ sang sie in einem Concert dieser Anstalt unter Eckert's Direction das Datorium „Israel in Egypten“ von Händel. Einige Wochen später folgte ihr eigenes drittes Concert mit Händel's „Timotheus“. In einem weitern vierten Concert im Musikvereinsaal endlich wurde Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“ nebst mehreren Vocalessagen gegeben. — Die dritte Saison 1860—61 brachte im ersten Concert die Motette von S. Bach „Singe dem Herrn ein neues Lied“, Stabat mater von Palestrina, Sst. Crucifixus von Votti (wiederholt), „Aus tiefer Noth“ von Mendelssohn, „Talismane“, und noch zwei kleinere Chöre von Schumann und zwei ebensolche von W. Ruff. Im zweiten Concert folgte Mendelssohn's „Paulus“ mit Orchester. Im dritten endlich wurde aufgeführt: Ein Chor aus Händel's „Belsazar“, „Weihnachtsgefang“ von Joh. Gabrieli, Motette „Ich lasse dich nicht“ von Christoph Bach (wiederholt), Salve regina von J. Contraktus (frei bearbeitet von Fr. Kränz), die Motette für Frauenstimmen „Er ist ein guter Hirte“ von Mendelssohn, Abendlied und „Schön ist das Fest des Leuzes“ von Schumann, endlich zwei Vocalessagen von Fr. Mair und zwei ebensolche von S. Otto Grimm.

Wir denken, die Singacademie darf sich mit ihrem Repertoire nicht allein neben dem „Singerverein“, sondern auch neben

mancher berühmten deutschen Anstalt ähnlichen Namens sehen lassen, obgleich das Verlaufen jedes gemischten Concerts in moderne Musik für eine „Singacademie“ nicht passend erscheint. Soviel wird man zugeben müssen, daß die Repertoires beider Wiener Gesangsanstalten, gegen einander gehalten, ziemlich verschiedene Schwer- und Zielpunkte resultiren lassen. In der „Singacademie“ bilden numerisch die Werke einer früheren Zeit, namentlich die alten Kirchencomponisten den Hauptstock des Repertoires; Novitäten, Werke neuerer Tonsetzer bilden die Minorität. Händel und Bach gut sind, und die alten Italiener Palestrina, Allegri, Votti, Durante, Gabrieli, — ferner die Deutschen Prätorius, Schein, Eccard u. A. wenn auch schwächer, doch vertreten. Nur der Unverstännt kann somit behaupten, die Entwidlung des Singvereins mache die Singacademie überflüssig. Wertwürdig genug giebt es Leute die solches behaupten, und in der Kritik bemerken wir Stimmen, die früher auf den Mangel eines Instituts hinwiesen, welches die ältere Kirchenmusik vertritt, welche aber jetzt gleichwohl den Singverein auffallend protegiren, der doch längst aufgehört hat, sich damit ernstlich zu befassen.

Was die Resultate der Entwicklung des Vereinswesens bei Beiden betrifft, so haben wir schon oben darauf hingewiesen, daß der Singverein als solcher keine Selbständigkeit erlangt hat. Die Singacademie hat sich aus dem Nichts heraus zu einer ganz unabhängigen Stellung emporgearbeitet, hat sich allmählig eine Bibliothek angeschafft, ordnet ihre Angelegenheiten frei, wählt ihre Vertreter und ihren musikalischen Dirigenten zc.

Unser Prophazie, die wir in dem Citat an der Spitze unseres Artikels wiederholt mittheilten, wäre sonach in dieser Richtung eingetroffen. Ein Anderes ist es freilich mit den äußeren Erfolgen und dem Grad der Beliebtheit im Publikum. Obgleich auch hierin der Umstand für die Singacademie spricht, daß sie im Stande war, sich überhaupt ein Publikum zu bilden, und dadurch auch finanziell zu bestehen, während der Singverein sich unter die Fittiche einer alten und durch viele Fäden mit dem Publikum Wiens verflochtenen Gesellschaft begab, die ihm ihre Bibliothek, ihren Saal und ihre Geldmittel zur Verfügung stellte, so ist doch nicht zu läugnen, daß die Concerte des Singvereins oder eigentlich der Gesellschaft der Musikfreunde in der letzten Zeit sich einer größeren Beliebtheit erfreuen. Die Gründe für diese Erscheinung liegen klar auf der Hand; sie sind mit immerer Nothwendigkeit aus der Stellung der beiden Anstalten zu den im Publikum bereits bestehenden Geschmacksrichtungen, und aus den Eigenschaften der beiden künstlerischen Persönlichkeiten abzuleiten. Die Gesellschaft der Musikfreunde wurzelt mit allen Fasern in den großen Erinnerungen Wiens; ihr musikalisches Glaubensbekenntnis beginnt bei J. Haydn, reicht noch vor wenig Jahren bis zu Beethoven und Schubert, hat aber seitdem Mendelssohn und Schumann darin aufgenommen. Händel pflegte sie zwar in früheren Zeiten in ihren jährlichen Musikfesten, welche in der K. Reichschule von tausend Mitwirkenden gegeben wurden, ließ ihn aber später fallen. Bach dagegen und dem, was noch weiter zurückliegt, konnte sie aus vielerlei Ursachen ihre Thätigkeit nicht mit Consequenz zuwenden. Die Cantate „Gottes Zeit“ ist die einzige Nummer von Bach, die man in ihren früheren Concerten findet.

Die Singacademie hat die schwere und in der ersten Zeit begrifflich unbandbare Aufgabe, viele alte Vorurtheile durch kräftige Thaten zu beseitigen, Boden zu gewinnen und Sympathien zu erwecken für Gebiete der Tonkunst, welche früher mit einem schweren Schleier zugedeckt waren. Dieses Ziel aber kann nur erreicht werden, wenn die Aufführungen selbst gediegen, fertig und somit geeignet sind, dem Publikum das Verständniß zu erleichtern. Das war aber nicht immer der Fall. Da es sich ferner auf diesem Gebiet zunächst um reine Vocalessagen handelt, so ist eine gewisse Monotonie kaum vermeidlich,

und da die Benützung eines Orchesters mit großen Kosten verbunden, so ist die Singacademie genöthigt, in zwei ihrer jährlichen Concerte entweder bloß Vokalstücke zu bringen, oder die Orchesterbegleitung durch Clavierbegleitung zu ersetzen, wodurch aber die betreffenden Werke bedeutend an Wirkung einbüßen. Auf einen weiteren Uebelstand der der Singacademie Nachtheil bringt, nämlich auf den Mangel eines ihren Bedürfnissen entsprechenden Concertsaales kommen wir später zu sprechen.

Aber die leitenden Persönlichkeiten! Das ist der Punkt, der am schwersten ins Gewicht fällt, und der zugleich am schwersten zu behandeln ist. Wir werden versuchen, dieselben der Wahrheit gemäß zu charakterisiren — *sina studio et ira!*

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

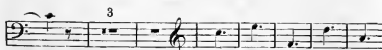
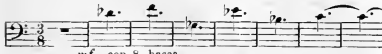
Werke für Pianoforte.

Suite, comp. von Woldemar Bargiel. op. 21 — Verlag von C. Haslinger in Wien.

v. Kr. Es umfaßt diese Suite sechs Stücke: Preludium, Zwiegefang, Sarabande, Marsch, Scherzo und Finale. Im Ganzen kommt sie der früher erschienenen Suite des talentvollen Autors für Pianoforte und Violine, wie überhaupt einigen seiner früheren Arbeiten nicht gleich; zwar ist ihre Physiognomie eine gefändere, als z. B. jene der Phantasie (Nr. 2.) aber auch eine viel weniger eigenthümliche, womit wir sie jedoch keineswegs als eine an sich gewöhnliche signalisirt haben wollen, vielmehr gereicht auch diese Arbeit dem Autor ebenso sehr zur Ehre, als sie den Spieler erfreut und interessiert. Besonders gilt dies von den letzteren frisch erfundenen und anmuthig ausgeführten Sagen, während das Preludium von einer gewissen Trockenheit, der Zwiegefang von einer bedenklichen Sentimentalität nicht ganz freizusprechen sind, die Sarabande aber überhaupt ziemlich unbedeutend ist. Immer aber bleibt es ein Werk von nobler Haltung, geistvollem Gepräge und den Pianisten vor der unendlichen Mehrzahl der Erzeugnisse der Gegenwart sehr zu empfehlen.

Suite, comp. von J. Raff. op. 69. — Verlag von G. W. Körner in Erfurt und Leipzig.

Auch diese Suite bleibt zwar hinter den beiden andern (op. 71 und 72) des eigenthümlich begabten Componisten zurück, ist immer doch als ein interessantes, geistreiches Produkt bemerkenswerth. Besonders Hervorzuhebendes leistet Raff vermöge seines eminenten, combinirten Talents und seiner seltenen durch anhaltendes Studium erworbenen Kunstfertigkeit in den streng contrapunktischen Formen, in deren Beherrschung er sich eine solche Gewandtheit und Leichtigkeit angeeignet hat, daß wir ihm an diesem Gebiete in der Gegenwart keinen ebenbürtigen Rivalen an die Seite zu stellen wüßten. So ist es auch in dieser Suite wieder eine Fuge, in welcher der Componist als ein fester Meister besonders erzellirt. Eigenthümlich genug hebt sie folgender Gestalt (sie ist in A-moll, der Haupttonart nach geschrieben) an:



Nun folgt das Thema.



und wird vier Seiten hindurch in lebendiger, freier, anregender Weise durchgeführt. Der erste Satz, ein Preludium, zeichnet sich, freilich sehr an Schumann erinnernd, durch wärmere Empfindung aus, als man sonst bei Raff zu finden gewohnt ist; um so treuer bleibt der Autor im zweiten Satz, einer Marzsch, seiner Neigung zum Capriciösen wie schon der Eingang zeigt:



ii. | 10.

Es ist aber Laune in dem Stück; auch die darauf folgende Toccata nimmt sich recht zierlich aus: am wenigsten gerathen ist die „Aria“, ein Stück von etwas weidlicher Empfindsamkeit, welcher Raff in seinen langsamen Sätzen gewöhnlich zu verfallen pflegt.

Phantasie, comp. von Ed. Bernsdorf; op. 13. — Verlag von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Die Phantasie zeichnet sich durch keine irgendwie hervorragende Eigenschaft weder im guten noch schlimmen Sinne aus; ihr rhetorisches Pathos will nicht viel bedeutenden und ebenso wenig, bei der geringfügigkeit des Gehaltes, ihre leichte, geschmeidige Fatur. Lehrern aber, die ihren Schülern gerne Novitäten bieten, welche wenigstens Geschmack und Bildung nicht verleugnen, ist das Opus, welchem diese beiden Qualitäten unbedingt zuzusprechen sind, immochin zu empfehlen. Die Technik derselben bietet keine besondere Schwierigkeit und ist doch von solcher Beschaffenheit, daß das Studium derselben den etwas vorgeschrittenen Spieler fördern kann.

Impromptu, comp. von E. Wettig. op. 14. — Verlag von Rieter-Wiedermann in Winterthur.

Das Werkchen wird aus dem Titelblatt als ein nachgelassenes bezeichnet; der Autor, von welchem wir sonst nichts wissen, wandelt also nicht mehr unter den Lebenden. Talent ist ihm nicht abzuspüren, und wenn dieses Impromptu nicht schließlich in einen ganz trivialen, sentimentalen Klingklang ausliefe, so könnten wir es als ein empfehlenswertes Stück bezeichnen, denn der erste Theil zeichnet sich durch Energie der Empfindung und lebhafteste Stimmung aus. Aber der Schluß verdirbt leider alles wieder und ist nicht zu verdaun.

## Ein Brief von Beethoven.

Der folgende Brief, welcher unseres Wissens hier zum erstenmal der Öffentlichkeit übergeben wird, ist zwar keineswegs geeignet, uns in das geistige Leben und Dichten seines Ueberbärtigen einen Blick thun zu lassen; im Gegentheil, er deutet Beethovens auf, die an sich sehr irdischer und prosaischer Art sind und die nur deswegen Beachtung und Bedeutung beanspruchen können, weil sie überhaupt das Leben eines bedeutenden Mannes berühren, und erst in Verbindung mit andern, entgegengesetzten

Zuständen und Verhältnissen zu einem Charakterbilde benutzt werden können. Als Beethoven nach dem Tode seines Bruders Karl i. J. 1815 die Vormundschaft und Erziehung seines damals acht- oder neunjährigen Neffen Karl übernahm, sagte er den Entschluß eine eigene Haushaltung einzurichten und Köchin und Dienstmädchen aufzunehmen. Der Unbestand seines neuen Hauswesens und der beständige Unruhe, in dem er mit seinen Dienstleuten lebte, wird durch Stellen aus Tagebüchern, welche seine Biographen mittheilen, genugsam aufgeleuchtet. Der vorliegende Brief betrifft solche häusliche Angelegenheiten und ist, wie aus seinem Inhalt hervorgeht, geschrieben, als er eben seinen beiden Dienstboten, welche Frau D. oder die „Alte“, und „Peppi“ heißen, den Lauspaß gegeben hatte. Welches Verbrechen sich die beiden Sünderrinnen schuldig gemacht, was etwa ihrer Unredlichkeit zuzuschreiben und inwiefern Beethovens Mißtrauen dabei theilhaftig sein mag, darüber können wir dem Leser nichts mehr mittheilen, als was aus dem Briefe selbst zu vermuthen oder zu ersehen ist. Als Gegenpart möge noch bemerkt werden, daß der Brief in dem Jahre geschrieben wurde, in welchem Beethoven seine große Klavierfonate in B-dur, op. 106, vollendete und die Composition der zweiten Messe in D-dur begann.

### Beste Frau v. Streicher!

Es war nicht möglich, Ihnen eher zu schreiben auf ihr Vergeh. Ich hätte Ihnen schon einige Tage zuvor als die Dienstboten weggeführt werden geschrieben, zauberte aber noch mit meinem Entschluß, bis ich gewahr wurde, daß besonders Frau D. . . . Karl abhielte alles zu gestehen; „die Mutter sollte er doch schonen“ sage sie ihm, eben so wirkte die Peppi mit; natürlich wollten sie nicht erndtet werden; beide haben sich nämlich misgepielt, und sich brauchen lassen von der Frau von Beethoven; beide empfangen Kaffe und Zuder von ihr, die Peppi Geld, die Alte vermunthlich auch daselbe; denn es unterliegt gar keinem Zweifel, daß sie bei der Mutter Karls selbst gewesen; sie sagte auch zu Karl daß, wenn ich sie aus dem Dienst jagte, sie gleich zu seiner Mutter gehen würde. Dies geschah bei Gelegenheit, als ich ihr ihr Betragen verwiesen, womit ich ihrer Urtheile hatte unzufrieden zu sein. Die Peppi, welche öfters lauschte, was ich mit Karl sprach, schien versucht zu werden, die Wahrheit gesehen zu wollen, allein die Alte hielt ihr ihre Dummheit vor und zankte sie tüchtig aus — und so verlorste sie wieder, und suchte mich auf falsche Spuren zu bringen. — Die Gesichte dieser abscheulichen Verrätherin kam beinahe 6 Wochen gebauert haben, beide würden nicht so bei einem weniger großmüthigen Menschen davon gekommen sein. Die Peppi erhielt von mir 9 oder 10 fl. für Hembdentuch, die sie aufnahm,\* und ich ihr hernach schenkte, und erhielt statt 60 fl. 70 fl.; sie hätte schon können sich diese elenden Bekleidungen verlagen. Bei der Alte, die sich überhaupt am schlechtesten benommen, mag wohl Hoff mitgewirkt haben, da sie sich immer zurückgesetzt glaubte, (ohneachtet sie mehr erhalten als sie verdient) denn selbst durch ihr hochfädelndes Gesicht an einem Tage, als mich Karl umarmte, ahndete ich Verrätherin; als ich mit Karl und ihr hierher fuhr, sprach ich mit Karl über die Sache im Wagen, obgleich ich noch nicht alles wußte, und indem ich Furcht ängerte, daß wir in Wädling nicht sicher würden sein, rief sie aus, „ich sollte mich nur auf sie verlassen.“ D der Schändlichkeit! Nur zweimal mit diesemal ist mir in dem sonst ehrwürdigen Alter beim Menschen nur so etwas vorgekommen. — Mehrere Tage vorher, als ich beide

wegjagte, hatte ich ihnen schriftlich aufgelezt, daß sich keine unsterblichen sollte, von der Mutter Karls irgend etwas an ihn anzunehmen. Die Peppi statt in sich zu gehen, suchte sich heimlich an Karl zu rächen, indem er schon alles gefanden hatte, welches ihnen deutlich wurde, indem ich aufgeschrieben auf obiges Blatt alle 8 sei entdedt. — Ich erwartete, daß sie beide mich um Verzeigung nach diesem bitten würden; statt dessen spielten sie uns eine um die andere schlimme Streiche. Da nun keine Besserung bei solchen verstorben Sünderrinnen zu erwarten war und ich jeden Augenblick eine neue Verrätherin erwarten mußte, so beschloß ich meinen Körper, meine Gemüthsheit dem Bessern Ich meines armen verführten Karl aufzuopfern, und Marck zum Laufe hinaus zum abschreckenden Beispiel aller künftigen. — Ich hätte das Attestat weniger vorthelhaft machen können, aber bewahre, ich habe jeder volle 6 Monate angelezt, obgleich es nicht so war. Rache übe ich nie aus; in Fällen, wo ich muß gegen andere Menschen handeln, thue ich nichts mehr gegen sie als was die Nothwendigkeit erfordert, mich vor ihnen zu bewahren, oder sie verhindert weiter Lebelles zu stiften. — Um der Peppi ihre sonstige Redlichkeit ist mir leid, sie verlorben zu haben, daher ich ihr Attestat noch vorthelhafter als der Alte gemacht habe, und sie auch scheint von der Alte mehr verführt worden zu sein. Daß es aber mit der Peppi ihrem Gewissen schlecht gefanden, erhellt daraus, daß sie zu Karl sagte, „sie vertraue sich zu ihren Eltern nicht mehr zu gehen“, und wirklich ist sie noch hier, wie ich glaube. — Spuren von Verrätherin hegte ich schon lange, bis ich den Abend vor meiner Abreise einen anonymen Brief empfing, welcher mich mit Schreden erfüllte durch seinen Inhalt; allein es waren mehr Vermuthungen. Karl, den ich seit Abends sagte, entdedte gleich aber doch nicht alles. Da ich ihn öfter erspähernd nicht ohne Ursache behandle, so fürchtete er sich zu sehr, als daß er ganz alles gefanden hätte. Ueber diesem Kampf langten wir hier an. Da ich ihn öfter vornahm, so bemerkten die Dienstboten dieses, und besonders die alte Verrätherin suchte ihn abzuhalten, die Wahrheit nicht zu gestehen. Allein da ich Karl heilig versicherte, daß ihm alles vergeben sei, wenn er nur die Wahrheit gefände, indem Vagen ihn in einen noch tiefern Abgrund als worin er schon gerathen, stürzen würde, so kam alles ans Tageslicht. Knüpfen Sie nun die noch früher ihnen angegebenen Data über die Dienstboten hier an, und Sie haben die ganze schändliche Geschichte beider Verrätherinnen klar vor sich. — Karl hat gefehlt, aber — Mutter — Mutter — selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter. — In so fern ist er zu entschuldigen, besonders von mir, da ich seine räuberische leidenschaftliche Mutter zu gut kenne. — Der Pfaffe hier weiß schon, daß ich von ihm weiß, denn Karl hatte mir es schon gesagt. Es ist zu vermuthen, daß er nicht ganz unterrichtet war, und daß er sich hütten werde, allein nun damit Karl nicht übel von ihm behandelt werde, da er überhaupt etwas noch scheint, so ist es für jetzt genug. Da aber Karls Tugend auf die Probe gesetzt, denn ohne Verurkundungen gibt es keine Tugend, so lasse ich es mit Fleiß hingehen, bis es noch einmal (was ich zwar nicht vermuthete) gefehle wo ich dann seiner Hochwürdig. ihre Geislichkeit mit solchen geistigen Fügeln und Amuletten und mit meiner ausschließlichen Vormundschaft und daher rührenden Privilegien so erbärmlich zurichten werde, daß die ganze Pfarre davon erben soll. — Mein Herz wird schredlich bei dieser Geschichte angegriffen, und noch kann ich mich kaum erholen. — Nun von unfrer Haushaltung; sie bedarf Ihrer Hilfe. Wie wir es brauchen, wissen Sie schon. Lassen Sie sich nicht abschrecken, ein solcher Fall kann sich überall zutragen; ist es aber einmal gefehlen und man kann den nachkommenden Dienstboten dieses vorhalten, so wird es sich schwierig mehr erigen. — Was wir brauchen wissen Sie, vielleicht die Französin, und was sich dann zum Stubenmädchen findet. Die gute Kocherei bleibt eine Hauptache. — selbst in Ansehung der Oekonomie. Für jetzt haben wir hier eine Person, die uns zwar tocht aber schlecht. Ich kann Ihnen heute nicht

\* Aufnehmen heißt im Wiener Dialekt borgen, sich vorans geben lassen.



mehr schreiben. Sie werden wenigstens sehen, daß ich hier nicht anders handeln konnte; es war zuweit gekommen. — Ich lade Sie noch nicht ein hierher, denn alles ist in Verwirrung; jedoch wird man nicht nöthig haben mich in den Karren- thurn zu führen. Ich kann sagen, daß ich schon in Wien schriftlich wegen dieser Beschichte gelitten und daher nur still für mich war. — Leben Sie recht wohl; machen Sie nichts bekannt, da man (auf) Kunst nachschließen könnte; nur ich da ich alle Triebkräfte hier kenne, kann für ihn zeugen, daß er auf das sprechlichste verfuhr ward. — Ich bitte uns bald etwas Tröstliches wegen der hoch- Wäh- K. Kunst zu schreiben. Ich befinde mich sehr übel und bedarf bald einer Magen-Restauracion.

In Cit Ihr Freund

Beethoven.

Mödling am 18. Juni 1818.

### Belletristisches.

Kunst und Handwerk. Ein Roman in 3 Bänden vom Verfasser der „Aventur eines Emporkömmlings.“ Frankfurt a. M. bei J. D. Sauerländer. 1861.

§. Eine kurze Notiz, durch welche der vorliegende Roman in Nr. 6 d. B. angeeignet wurde, enthielt die Worte: „Den Inhalt des (vorliegenden) Romans bilden die brennenden Fragen der Kunst und Kunstzustände unserer Zeit, und finden dieselben zum Theil eine sehr treffende Auffassung und Behandlung.“ Dieses wohl nur nach flüchtiger Einsicht in das Werk gewonnene Urtheil bedarf einer näheren Begründung, bezugsweise einer Modification.

Vorrest müssen wir bekennen, daß uns nach vollständiger Kenntniznahme des Werks der Wortausdruck jener Notiz, wonach die brennenden Fragen der Kunst bilden sollen, als kein possend gewählter erscheint. In der That werden diese durch den vorliegenden Roman kaum einer Lösung zuzuführen gesucht, und es wird in dem ganzen langen Opus über das Wesen der Kunst und die Frage nach Inhalt oder Gehalt derselben soviel wie Nichts gesagt. Gelegentliche helle Schlaglichter, tiefinnige, etwa in das Gewand des Rhianostischen gekleidete Bemerkungen, wie sie so unumachthlich in den Erzählungen eines Hofmann, Kesterlein u. A. niedergelegt sind, finden sich in dem vorliegenden Roman durchaus nicht. Vielmehr zielt das Ganze auf eine lebensvolle Schilderung der Zustände des Virtuosen thums und Virtuosenlebens, wobei alle verwandten Elemente, auf die sich dieses bis in unsere Zeit stützt, einer ebenso aufrichtigen als wahren und scharfen Kritik unterzogen werden. Und hierin liegt der Werth und das Interesse des vorliegenden Romans; ja wir müssen gestehen, daß wir nach dieser Richtung hin, noch nichts gelesen haben, was die eigentliche Krankheit der vergangenen Hälfte dieses Jahrhunderts so vollständig bloß lege. Die ganze Erbärmlichkeit des Virtuosen-Ästhetenstaates, die ganze Trichtheit des socialen Lebens, namentlich in den Salons der sogenannten „höheren Stände,“ die Unfähigkeit der in dieser scheinbaren Höhe sich bewegenden Gesellschaftskreise auf die Tiefe eigentlicher Kunst einzugehen, die Charakterlosigkeit der fälschlicherweise „Künstler“ genannten Musiker, welche, um ihr Talent fruchtbringend zu machen, auf den Geschmack oder vielmehr Ungegeschmack dieses innerlich hohlen Salonslebens eingehen, — alle diese transthaften Erscheinungen, wie sie dem scharfen Beobachter seit Jahren so häufig entgegengetreten, werden in „Kunst und Handwerk“ mit seltener Aufrichtigkeit geschildert, und das Buch kann nach dieser Seite hin als ein wahrer Sittenpiegel des 19. Jahrhunderts betrachtet werden.

Die Hauptperson des Romans, Albert Horst, ist ein talentvoller Musiker (der Verfasser läßt ihn in Oesterreich geboren sein, und in Wien seine unästhetische Studien machen), ehrgeizig in hohem Grade, leider aber auch mit jener unter den Virtuosen so häufigen Neigung behaftet, sich in den „höheren“ Gesellschaftskreisen zu bewegen und sich deren Sitten, Manieren — und Ver-

halten anzugewöhnen. Leider ist es wahr, daß der Künstler nur hier, in diesen Kreisen, wirksame pecuniäre Unterstützung findet, die ihn, wofern er keine feste Anstellung erlangt, wenigstens die Existenz ermöglicht. Wie aber dagegen der Künstler seine eigene Würde und die seiner Kunst allmählig und immer vollständiger zum Opfer zu bringen veranlaßt wird, wenn er sich in diesen Kreisen erhalten will, das sehen wir mit Schaudern an unserem Horst, dem es zugleich an nöthiger Klugheit fehlt, um die Verhältnisse consequent für sich auszunutzen, und den ein nicht ganz zu ersiehender Funke von Ehrgeiz, eine bessere künstlerische Ueberzeugung in entscheidenden Momenten zum Bruch mit den geschlossenen Verbindungen treibt, — freilich nur, um bald darauf wieder andere ähnliche anzunähnen. Indem er überdies verfaumt, mit voller Energie sich der Kunst hinzugeben und sie dadurch sich ganz eigen zu machen, verstrickt er sich immer tiefer in Elend und Schmach, bis er endlich, allenthalben um seiner schlechten Streiche willen bekant und verachtet, keinen Ausweg mehr vor sich sieht, und die Hand an das eigene Leben legt.

Dieser Hauptperson sind andere Tonkünstler gegenübergestellt, deren fingirte Namen mitunter nicht vermögen die wirtlichen Modelle, die dem Verfasser dabei zur Zeichnung gedient sind, unkenntlich zu machen. So sehen wir Horst gleich in den ersten Capiteln in Paris mit dem Violinvirtuosen Gewalt zusammenzutreffen, der dem aus vermeintlicher Klugheit zu Concessionen geneigten Horst gegenüber, den strengen deutschen Musiker vertritt, und bei consequentem Verschmähen aller Mittel, die seiner reinen Natur zuwider sind, von allen jenen Wechselfällen frei bleibt, die dem Leben des reisenden Virtuosen ein so abentheuerliches Gepräge geben. Die Auseinandersetzungen der gegenseitigen Standpunkte ist recht anziehend behandelt, wie denn überhaupt in Betreff der Charakter- und Situationschilderung dem Verfasser ein entschiedenes Talent zugesprochen werden muß. — Außer Gewalt kommt später noch der Claviervirtuose Herzheim zu schätzbarer Behandlung; er wird als vormaliges „Wunderkind,“ nun als ein in einem Dutzend seiner großen deutschen Nebenbuhler (nach allem Anschein ist auch hier Wien gemeint) wohnender und in „großer geistiger Anstrengung“ befindlicher junger Künstler vorgeführt, „dem consequenter Ehrgeiz, oberflächliche Menschen und eigentümliche Verhältnisse den Weg zum Ruhme und zur höchsten Entfaltung seines Talents bahnen.“ Auch von jedem dieser Nebenpersonen wird eine, nothwendig fingirte, romantisch ausgeschmückte Lebensgeschichte erzählt, wodurch dem freilich viele lange Episoden erwachsen, die mitunter in fast ungebührliche Breite verfallen. Im dritten Bande gesteht sich noch ein langes Capitel: „Aus dem Leben einer Primadonna“ dazu, welches er ziemlich handlungslos, leider aber nicht unwichtiges Bild von dem Treiben an kleinen Höfen und Bühnen entwirft. — Nicht vergessen dürfen wir, noch auf die Schilderung der Zustände öffentlicher Kritik aufmerksam zu machen. Die betreffenden Beschreibungen verhalten sich zur Wirklichkeit wie die Hälfte eines Strohhalmes zur anderen Hälfte. Ramentlich sind die Zustände der Pariser Kritik, einige Persönlichkeiten, welche sie hontehben, so zutreffend beschrieben, daß für den, welcher zufällig die Weltannsicht derselben gemacht hat, über die genaue Identität kein Zweifel besteht. Doch treffen diese Entstellungen nicht bloß die — Pariser Kritik.

Man sieht, der Plan des Romans ist weit angelegt. Nimmt man noch hinzu, daß Horst auf seinen Kreuz- und Querfahrten nach Rußland, verschiedene deutschen Residenzen und Bädern, Paris und London in alle erdenklichen Verhältnisse geräth, die hier ausführlich beschrieben werden, so begriff man, daß die drei Bände mit hinreichendem Material erfüllt werden konnten, welches freilich mehr einen nach derlei Lectüre lästernen Leser, als den Musiker zu befriedigen vermag. Nichtsdeboweniger möchten wir wünschen, daß in jenen Kreisen, wo das musikalische Verderbniß so unvertilgbare Wurzeln gefaßt hat, nämlich in den „Salons“ der eleganten Welt, dieses Buch fleißig gelesen würde; vielleicht daß man dabeisich zum Nachdenken über die Nichtigkeit des eigenen Treibens und desjenigen der Musiker, die sich zum Amüsement an

folchen Deten hie-g-beu, gelangen würde. Was Christus sagte, wenn er vom Kameel spricht, welches eher durch ein Nadelohr geht, als daß ein Reichthum ins Himmelreich kommt, — und was Götthe meinte mit seinem:

Wer nie sein Brot mit Thränen aß  
Wer nie die kummervollen Nächte  
Auf seinem Bette weinend saß,  
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

das ist auch auf die vornehme Gesellschaft der Kunst gegenüber anwendbar. Wer nicht zu energischer Thätigkeit und dadurch zum Kämpfen und Ringen, zu den Schmerzen gewöhnter, und zu den himmlischen Freuden erfüllter Hoffnungen gelangte, dem ist auch in der Regel eine Kunst verschlossen, die gerade dieses innerliche Ringen, dieses Hoffen und Entzagen zu ihrem vornehmsten Vorwurf macht. Deshalb erwarten wir nur dann ein Vordringen der Kunst in diese Kreise, wenn man dort einmal angefangen haben wird, allen unnützen Tand und Zeitverreib aufzugeben, und sich auf einen tüchtigen, menschlich-würdigen Beruf zu werfen.

Einen solchen Proceß vorbereiten zu helfen, möchte „Kunst und Handwerk“ recht geeignet erscheinen. Die eigentlichen Fragen der Musik zu lösen bleibt die Aufgabe anderer Organe und hierzu speziel begabter Geister.

## Locals.

Concert des Frn. Jul. Epstein.

S. B. Herr Epstein gehört zu den beliebtesten Pianisten und Clavierlehrern in Wien und besitzt diese Popularität mit vielem Rechte, denn er ist ein sehr guter Musiker und ein gefinnungsvoller Künstler. Ist auch seine Behandlung des Instruments keine nach allen Seiten hin gleich vorzügliche oder befriedigende, ist namentlich seiner ganzen künstlerischen Erscheinung mehr das Gepräge des Zarten und Weichen aufgedrückt, als das des Kräftigen und Leidenschaftlichen, so macht doch sein Spiel stets den Eindruck des Klüftlichen, und seine Programme sind dem wahrhaft Schönen mit strengster Ausschließlichkeit zugewendet. Als Lehrer gab er in diesem Concert dadurch Gelegenheit zur Beurtheilung, daß er einen seiner jugendlichen Eleven, Herrn Ignaz Brüll vortrath, dessen Spiel bereits alle Vorzüge seines Meisters wiedererkennen läßt: jene tadellose Sauberkeit des Anschlags, jenen tüchtigen, aber Uebertreibung und Affektation baren Vortrag. Meister und Schüler producirten sich miteinander in zwei Stücken für zwei Claviere, dem in Wien fast unbekanntem Concert in Es von Mozart, und einem „Impromptu“ über ein Motiv aus Schumann's Manfred von C. Keine. Einige kleine Schwankungen im ersten Satz des Concerts ausgenommen, die wohl auf Rechnung einer natürlichen Befangenheit des jugendlichen Pianisten zu setzen sind, ging alles lebendig, namentlich aber das Keine'sche Impromptu auf das präziseste zusammen, und erregte allgemeinstes, echt musikalisches Begehren. Das Mozart'sche Concert ist nicht gerade bedeutend zu nennen; es bewegt sich mit Leichtigkeit und Grazie in den Formen des damaligen Clavierconcerts, ohne jedoch irgend einer inneren Stimmung zu individuellem Ausdruck zu verhelfen. Es gleicht einem rothwangigen, gesunden Knabenantlitze, welches noch keinen Anfschluß giebt über die geistige Kraft und Bestimmung seines Inhabers. — Das Keine'sche Impromptu, welches hier zum ersten Mal gehört wurde, ist ein im besten Sinne dankbares Concertstück, zwar nicht gerade gleichförmig oder geistvoll, aber auch keineswegs geistlos, und durch seine Arbeit und modulatorischen Reiz recht wirksam. Schade daß der Componist sich darauf beschränkt hat, das erste Motiv des gewöhnlichen Themas allein zu benützen. Es wäre noch mancher andere Zug darin zu finden gewesen, der zu geistreicher und humanisirender Ausführung geeignet gewesen wäre. So wie das Stück geworden ist, wird man es mit Vergnügen ein, zwei, dreimal

hören, dann aber wird das Interesse erkalten, denn das Spiel mit der auf- und absteigenden Scala, bald in schneller, bald langsamer Bewegung, enthält nicht mehr Witz, als man mit zweimaligem Anhören vollständig begreifen haben kann. — Zum Schluß spielte Herr Epstein das Concert in G-dur von Beethoven. Da er dasselbe vor nicht langer Zeit in einem Gesellschaftsconcert gespielt hatte, so würde eine andere Wahl ein reicheres Repertoire verratzen haben. Mit dem lobbaren Ragio und dem an humoristisch-erfindung überreichen Finale waren wir, was den Vortrag betrifft, völlig einverstanden. Nicht so ganz mit dem ersten Satz. Es ist sonderbar, daß, wenn Herr Epstein diesen Satz spielt, etwas Zopfiges in der Composition zum Vorschein kommt, was bei den Vorträgen einer Clara Schumann, oder früher des Herrn Brüll in demselben Stück niemals bemerklch war e. Den Grund davon finden wir in der Behandlung des Themas. Herr Epstein spielt es gleich zu Anfang etwas zu gleichförmig im Ton, und dabei, wahrscheinlich im Hinblick auf die rapiden Sechszehntel-Doppeltriller, sehr langsam. Diese Auffassung geht dann in's Orchester über und bleibt dem ganzen Satz aufgeprägt. Wir glauben, daß das Thema erstens entschieden charakteristischer gebracht werden, und dann durch das der Notengruppe von vier zu vier Achtein mehr betont werden muß. Die erste Note erhalte einen Accent, die anderen drei lasse man fallen, und das Zopfige wird schwinden. — Herr Brüll debutirte auch als Componist mit einer von Herrn Brühl gott gesungenen Bearbeitung der Heine'schen „Voreley“ für eine Bassstimme mit Clavierbegleitung. Man wird uns nicht zumuthen, nach einer einzigen kleinen Probe, von der man nicht einmal weiß, ob sie reines Eigenthum des noch in Studien begriffenen Kunstjägers ist, ein Urtheil über sein Talent zu fällen. Wir werden dazu in Bälde reichlichere Veranlassung finden. — Zur Ergänzung des Programms sang Fr. Schmidler die herrliche G-moll-Arie aus der Zauberflöte. Abgesehen von der noch sehr mangelhaften Verbindung der Töne, und einer harten ungelenten Aussprache choquirte uns an diesem Vortrag die gänzlich Abwesenheit wirklicher Empfindung. — Alles Drahtpuppe! Sympathischer berührte der Vortrag einer älteren italienischen Arie durch Fr. Zweigelt, obwohl auch hier die eigene Empfindung in der, nicht einmal durchweg lebenswerthen, Schule unterzugehen droht.

## Correspondenzen.

Münden. (Verpöset.)

Die „Höfen-Concerte“ wosmen dieses Jahr einen wäßigen Verlauf. Außer den üblichen vier Abonnement-Concerten der Hofcapelle haben bis heute zwei anderweitige Concerte stattgefunden: darunter ein Orchesterconcert, veranstaltet von Seibel, das Schumann's E-dur-Symphonie in 3 Sätzen (Duetter, Scharzo, Finales) für Münden zum erstenmale, doch nicht in erfreulicher Ausführung brachte; dann ein Clavier-Abend des Herrn Mortier de Fontaine, welcher oder ein zweites (Mischieds-) Concert ankündigt, in dem wir auch die Gattin des Künstlers als Sängerin hören können. An jenem Abend spielte Mortier 15 Piecen von Componisten aus drei Jahrhunderten unter großem Zulauf und Beifall. — In den erwähnten großen Concerten hörten wir an Symphonien: Beethoven's E-dur, Haydn C-moll (Scherzo-Gesello Herr Müller da capo), Mozart's Schubert C-dur. Neu war uns Christian Bach's Symphonie in einem Satz. An Duertüren brachte man uns: Mendelssohn und Coriolan; dann eine Concert-Duetter von Walter (Kapellmeister in Basel wie man uns sagt), dem es, ohne daß der fleißigen, tüchtigen Arbeit nahe getreten werden soll, zu unserm Erstaunen gelungen ist, bei Beiseiten Eingang in diese Hellen zu finden. Wir mögen es indefs auszusprechen, daß wir Deutschholl nicht orn an Componisten glauben, die einer solchen Ehre mit gleichem Recht theilhaft zu sein verdienen. Und um dem einen Wunder gleich das zweite zuzugleichen, sei zweier Lieder mit Orchesterbegleitung gedacht, mit denen ein hiesiger jugend-

licher Componist, Max Jenger (Sohn des in juristischen Kreisen wohlberühmten Pandektisten, Prof. Jenger), die Schwingen in diesem Raum präsen durfte. Jeig schon die Wahl der Götter'schen Vieder „Ach neig" und „Meine Ruh' ist hin" daß das Streben, dem wir hier zum Erstenmale begegnen, ein einfaches ist, das sich vor dem Oekantem an die von Meißern und Stimmern so oft gewagte Heimischung tiefer unersichtlichen Texte nicht zurückzichret; so hat auch die einfache, melodische Behandlung und besonnene Zeichnung der Situation in Soloflimme wie Begleitung angenehm überall; ebenso konnte die natürliche, zwanglose Führung der Soloflimme (Sopran) der Beachtung nicht entgehen. Frau Diez sang diese Vieder vortreflich und würden wir uns freuen, dem jungen Componisten bald bei einer größeren Leistung zu begegnen, die unseren künftigen Hoffnungen für seine Zukunft kräftige Nahrung gäbe. — An sonstigen Gesangsstücken hörten wir noch Beethoven's „Seufzer eines Unglücklichen" (mit glänzendem Orchesterhulud, Pauken und Trompeten, von dem Unstirrt?) von Herrn Grill gelung; Arie aus „Jofua" Herr Kindermann, Alt-Arie aus Mitrane von Rossi (1686) Frä. Meyer; „Schlaflein im Thal" (Saryante), dann die Beethoven'schen Götter-Vieder: „Reuist du das Pand" und „Neue Viede, neues Leben", Frä. Stöble. — Die Instrumental- und Soloflimmungen beschränkten sich auf Mozart's Clavierconcert für zwei Pianos (Herr Rheinberger und Bärmann jun.), Violinconcert in 3 Sätzen von S. Bach (das Adagio der Ausdrück vollendetes Adis); Ragio für Cello von Mozart; erstes von Herrn Lauterbach, letzteres von Herrn Müller sicher und correct gespielt. Neu war hier Spohr's Octett in E (Violine, 2 Violon, Cello, Contrabass, Clarinette, 2 Hörner), das uns ein gar köstlich Musikstück schien (im Mittelsatz ist ein Händel'sches Motio variirt) — nur daß die Bläser, den Clarinetisten Herrn Bärmann ausgenommen, ihre heilige Aufgabe nicht zu lösen im Stande waren. — Für das Palmsonntagsconcert soll die „Chor'symphonie" in Aussicht stehen. — Die Ober hat Weidlein's „Rothäppchen" aus langer Vergesslichkeit gerettet. Niemand würde, so melodisch und brillant angelegt auch das Ganze und Einzige ist, in diesem Werke den klaren, fertigen, das Dramatische und Musikalische mit gleicher Meisterschaft erfassenden Componisten der „weißen Dame" wiederzuerkennen. Der Beifall concentrirte sich außer dem decorativen Theile der Ausstattung vornehmlich auf Frä. Stöble, die die Zitelrolle ganz allerliebste spielte und sang. Verdienstlich waren daneben die Leistungen des Herrn Kindermann (Woff) und Fräulein Hefner (Nanette).

Bonn, 27. März.

Nicht ohne schmerzliche Empfindung kann ich Sie von der Verdien- gung unserer diesjährigen Concertsaison in Kenntniß setzen und den Bericht über die stattgefundenen Leistungen zusammenstellen. Es gilt nämlich Ihnen zugleich den Verlußt unseres trefflichen Dirigenten Herrn Albert Dietrich mitzutheilen, welcher in diesen Tagen einem Ruf als Großherzoglich Oldenburgischer Hofkapellmeister folgen wird.

Wir sind seinem schätzbarsten musikalischen Wirten in unserer Stadt um so mehr zu Danke verpflichtet, als sich bei der Aufführung größerer Musikwerke in unserer Stadt dem Musikdirector Schwirglerleuten ergeben, wozum man in größeren Städten keine Ahnung zu haben pflegt. Nicht nur daß der weibliche Theil der sogenannten „Gesellschaft", welche z. B. in Berlin es sich zur Ehre rechnet in den Aufführungen des Stern'schen Vereins, oder der Singakademie mitwirken zu dürfen, sich bei uns nicht zur Betheiligung am Chor entschließen kann, daß die Männerstimmen ferner, zum größten Theile Studierende unserer Hochschule, mit jedem Winter wachsen, der leidliche Umstand für den Dirigenten ist es doch, daß er zu jedem Concerte sich die meisten Bläser erst einige Tage vorher aus Cöln herüberholen muß.

Die sechs Abonnemencconcerte dieses Winters brachten uns an Symphonien die 2., 4. und 6. von Beethoven, die A-moll von Mendelssohn, die C-moll von Gade und die kleine siebende D-dur Symphonie von Ph. E. Bach. So viel uns bekannt zum drittenmale in Deutschland kam Händel's reizendes Duetorium „Ester" mit Hüller'scher Instrumentation zur Aufführung, eine Hymne von Mendelssohn, Hüller's Gesang der Geiger über den Wasser, und Dornröschen für Chor und Orchester von Carl von Perfall. In Solovorträgen zeichnete

sich der gewandte Geiger Kömpel aus Hannover und der Geißt Herr Prof. Golttermann aus Prag aus. Letzterer verschwendete eine er- kühnliche Virtuosität auf seinem Instrumente, einen prächtigen hinreißenden Ton, kurz eine unverkennbare Meisterschaft des Spiels an einem höchst trivialen Concert von Romberg und an einer lebenden Phantasie über böhmische Volkslieder von seiner eigenen Composition. Auch Herr Hiller aus Cöln erfreute uns durch seinen prächtigen Vortrag des Mozart'schen C-dur Concerts Nr. 26, und der treffliche Geiger Herr Königstow aus Cöln durch das Concert von Mendelssohn und eine Beethoven'sche Romane. Die einzige Composition auf welche wir, als wahrhaftig erst einem kleineren Kreise von Musikern bekannt, mit einigen Worten eingehen möchten ist Perfall's Dornröschen, welches im letzten Concert zur Aufführung gelangte und einen erfreulichen Beifall des gesammten Publicums errang. Dornröschen ist eine liebliche anmuthige Tondichtung zu einem abentheuerlichen Texte, nichts mehr und nichts weniger und wir glauben auch nicht, daß der Componist ein Meisterwerk ersten Rangs mit demselben zu schaffen beabsichtigt hat. Die ganze Composition strömt von leichtem glücklichen Melodien aber, ein früherer Fing von Anfang bis zu Ende, dazu eine verständliche wohlklingende Instrumentation. Mit beglücktem Genusse verfolgen wir Nummer auf Nummer, aber viel zu süßen und zu denten gibt uns keine einzige aus, beim ersten Hören sind wir gleich im Stande sämmtliche Schönheiten aufzufassen und zu begreifen. Nach Spuren von besonderem Zierfinn würden wir vergebens suchen, aber die entgegengesetzte Klippe der Trivialität weiß der Componist glücklich zu vermeiden, obgleich einzelne Partikeln z. B. der „Opfritschor" in D-dur und das Liebeduett „O sel'ges Loos" hart an abgenutztes Operncharakter freisen. Manche Nummern, so die meisten Walzstücker sind erigend erfunden, von echtem poetischem Duft durchweht; als besonders sinnig erdacht haben wir Nr. 5 Chor der Walzgeister, Nr. 7 Arie des Königssohnes und Nr. 8 Chor der Walzgeister hervor. Im Allgemeinen begrüßen wir sowohl Dornröschen, als auch die anderen musikalischen Märchenbüchungen Perfall's mit unbedingter Freude. Der Componist, welchem eine Fülle von lieblichen, einfachen Melodien zu Gebote steht, ist frei von jedem krankhaft verzerrten modernen Wesen, sein künstlerisches Schaffen bleibt allzeit rein, ein edles wahrhaft künstlerisches Streben macht sich allenthalben geltend. Wir wünschen seinen Compositionen eine möglichst weite Verbreitung, der Beifall des gebildeten Publicums wird ihnen nirgends fehlen, auch die ungebildete Mehrzahl wird sich von ihnen angenehm gefesselt fühlen und sie mögen dazu dienen, den guten Geschmack in Sachen der Tontunst zu beleben und auf das Beste zu fördern.

### Magdeburg.

Zur Feier der Einweihung der neuen Dom-Orgel hatte der Dom-Organist Ritter am 14. d. M. eine Anführung geistlicher Musik in der Domkirche veranstaltet, bei welcher ein sehr zahlreicher Sängerkhor (der hiesige Dom-Chor und Gesangsverein für kirchliche Kirchenmusik) eine Motette von Ritter, ein „Arie" von Reißiger, „Et incarnatus" und „Crucifixus" von S. Bach und ein Quartett mit Chor aus dem neuen Oratorium „Abraham" von Baumner im Allgemeinen recht gut ausführte. Nur bei dem, der H-moll-Messe entnommenen „Crucifixus" zeigten die Sänger einige Ermüdung, die sich durch Detonation am Schluß nachgab. Eine Arie aus der großen Passions-Musik von S. Bach („Wache dich mein Herze rein") wurde von einem jungen Dilektanten, Herrn Lorenz mit schöner Stimme ausdrucksvoll vorge- tragen. Die von Ritter und zweien seiner Schüler, Herren Lehrer Brandt und Palme gespielte Orgel erwies sich auch in sich schönen Stimmen reich ausgehattertes, in voller Orgel frisch und kräftig klingendes Werk. Sie zählt im Ganzen 81 Stimmen, deren Disposition ich später mittheilen werde. Der Erbauer ist der in der Nähe von Quedlinburg wohnende Orgelbaumeister Reuß. Seine in dem angegedehnten Werke dokumentirte Leistungsfähigkeit stellt ihn den berühmtesten Orgelbaumeistern an die Seite; an seinem musikalischen Geschmack dürfte er manchen von ihnen übertreffen.

## Beitragsschau.

Ueber den berühmten Clarinetisten C. Bärmann schreibt die „Süddeutsche Zeitung“ aus München: „In seinem am 8. d. M. im großen Saale des Museums gegebenen Concert entwickelte derselbe wieder seine eminente Technik und eine Luthelströmung und Wärme, wie sie auf einem Instrumente, das dem nervösen Tactsinne nicht so zugänglich ist wie Saiteninstrumente, wohl kaum von irgend einem Andern in gleicher Vollendung herorgebracht wird. Bärmann versteht es, die Vorzüge der Clarinette im hohen und tiefen Register auszubehnten und so steigern, während er die Schwächen der Mittelgale bremmelt und unmerklich macht. Seine Scale ist in Stöße und Klangfarbe so ausgeglichen, wie die des besten Claviers; und gleichwohl bemüht er die dem Instrumente eigenthümliche Verschiedenheit der Tonfärbung zur Charakteristik der Composition. In Beethoven's Septett ist sein Clarinet gleichsam ein anderes als in Weber's romantischer Sonate. Beethoven vertraut dem Instrument in diesem Septett (das übrigens durchaus vollendet und erst vorgetragen wurde) theils sanfte Motive, theils glänzende Stellen, meistens in der höheren Lage an, während Weber in der Sonate (Es-dur), worin schon ganz der wilde Jäger spukt, jene scharfgen tiefen Töne vernehmen läßt, die im „Reichthum“ in höchst genialer Weise das Treiben der finsternen Mächte bezeichnen. Und diesen Unterschied hat Bärmann, ohne irgendwie zu outriren, vortrefflich festgehalten. Die beiden Sätze der erwähnten Sonate (für Clarinet und Clavier) worden von Vater und Sohn mit äußerster Präcision vorgetragen; besonders klangen die Terzen- und Sextenläufe im Fando gerade wie wenn sie von Einem gespielt wären. — Zwei darauffolgende Compositionen mußten stille Heiterkeit erregen. Karl Bärmann sen., der als ausübender Künstler so einzig dasteht, konnte sich auch diesmal nicht verhehlen, dem Publikum seine bedenkliche Schontenisse zu zeigen: er hatte wieder etwas componirt, und was? „Einfachheit in stiller Sonnenacht“ und „Wenn du schliffst, zieht gar Selbstloses an deinem Geiß vorüber.“ Hat denn Herr Bärmann gar keinen guten Freund, der ihn auf Lächerlichkeiten aufmerksam macht, ehe sich die Kritik zur Rüge veranlaßt sieht? Was Sinn und Erfindung in den beiden Compositionen (voran für Clarinette) betrifft, so steht Bärmann fast auf bester Stufe der Orchestralfertigkeits wie Dr. Fr. Litz, dessen sogenannte Phantasie über die Motive aus „Don Juan“, zum Schluß des Concertes von Bärmann jun. mit anerkennenswerther Virtuosität gespielt, weiter nichts ist, als ein häßliches Detangement der herrlichsten Musik.“

## Nachrichten.

In Kade's 4. Abonnementconcert in Berlin wurde eine neue Luvertüre zu „Mireca“ von W. B. G. G. zur Ausführung gebracht, und wird dieselbe in der Nat. Ztg. als ein entscheidender Fortschritt des begabten Componisten bezeichnet. „Vor Allem wird anerkannt werden, daß sich der Tonsetzer von dem einseitig beschränkten Einfluß Schumann's befreit hat und zur ursprünglichsten reinen Quelle instrumentaler Kunst, zu Beethoven, zurückgekehrt ist. — In dieser Schule, der besten von allen, entwickelte sich namentlich sein Formenrichthum, sein feinerer Plastik, das Epische überwuchert nicht mehr, wie in seinen früheren Werken, die Hauptgedanken, dies glühend, verführerische Wesen und andere krankhaft-subjective Elemente sind ausgeblendet und doch blieb dabei die Innerlichkeit der Stimmung erhalten.“ u. s. w.

Aus Cassel berichtet die N. Hess. Ztg. vom 7. April: Vorgestern war der Geburtstag Spohr's. Wie man hört, wollte Capellmeister Reich, der noch bei Lebzeiten des großen Meisters den Dirigentenplatz im Theaterorchester erhalten, und bisher in ausgezeichnete Weise ausgefüllt hat, dem Andenten seines unsterblichen Vorgängers eine Erinnerungsfeste an dessen Grabe veranstalten, der Kurfürst hat aber die erbetene Genehmigung dazu verweigert. Voriges Jahr wurde ein Ständchen ohne vorherige Gestattung vorgebracht; Herr Reich erhielt daher einen Verweis, weil er nicht erst angefragt habe. Diesmal wurde angefragt, aber die Antwort war ein abschlägiger Bescheid. So ehrt man bei uns die Toten, so behandelt man bei uns die Lebenden.

Die drei Darstellungen des „Lohnhäufer“ in Paris haben dem Staate 250,000 Francs gekostet, dem Componisten aber haben sie nicht mehr als 750 Francs eingetragen. Für jede Aufführung einer neuen Oper in Paris bekommt der Componist 500 Francs, in vorliegendem Falle würde das also 1500 Francs ergeben, allein da vertragmäßig ausgemacht war, daß der Ueberleger des Textes während der ersten zwanzig Vorstellungen die Hälfte des Honorars erhalten sollte, so blieben für R. Wagner nur noch obige 750 Francs übrig.

Händel's „Messias“ kam am vergangenen Chorfreitag im Dom zu Meissen zu sehr gelungener Aufführung.

Im letzten Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine neue Symphonie von dem Pariser Componisten Souvy unter der Leitung desselben aufgeführt.

Der junge Pianist W. Treiber gab in Stah ein Concert, in welchem er u. A. das Chopin'sche Clavierconcert in E-moll mit vielem Beifall vortrug.

Unter dem Titel: „Gesang und Oper, kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanziglosen Heften“ erscheint von M. S. Schmidt in der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung in Magdeburg eine Folge von Artikeln über den Verfall der Gesangskunst. Das erste Heft enthält viele treffende Bemerkungen über die leider sehr tiefstehende, fast incurable Krankheit. (Wir kommen auf das neue Unternehmen zurück. D. Red.)

## Wien.

Der Redakteur dieser Zeitung, S. Bagge, hat sein Mandat als Comitémitglied der „Wiener Singacademie“ zurückgelegt.

(Eingel.) Am 28. April findet im Musikvereinssaal ein Concert der Zöglinge des Conservatoriums statt, in welchem der erste Satz des C-moll Concertes von Beethoven durch einen Schüler des Hrn. Prof. Dachs, dann die Anacron-Quartette und Gade's Symphonie in G-moll unter der Leitung des artistischen Directors J. Hellmesberger zur Aufführung kommen. Die betheiligenden Leistungen des jugendlichen Orchesterkörpers im vorigen Jahre berechtigen zu der Erwartung, daß die Zöglinge des Conservatoriums auch diesmal die Bemühungen ihrer verdienstlichen Lehrer durch einen schönen Erfolg lohnen werden.

## Concert-Ankündigungen.

Am 20. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des l. Hofopernsängers Josef Erl.

Am 21. April Mittags halb 1 Uhr im l. Hofoperntheater; Ein Sommernachtkonzert von Schakspeare. Musik von Mendelssohn Bartholdy.

Am 21. April Mittags halb 1 Uhr im Saal des Herrn Streicher: Musikalische-Akademie

Am 28. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Zögling-Concert.

## Briefkasten der Redaktion.

R. in B. Zu umständlich für unser Blatt. Worten wir erst die weitere Entwidlung der Dinge ab, bevor wir in der D. M. Z. die Resultate veröffentlichen. Was M. s. A. betrifft, so bedauern wir nicht eingehen zu können. — W. in A. Willkommen! — L. in P. Wir bedauern keinen Gebrauch machen zu können. Sie hatten uns verprochen, die Correspondenz aus P. zu übernehmen. Ist denn von dort gar nichts zu berichten, da doch das vielgeschmähte Wien ein so reiches Musikleben aufzumeißen hat?!

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Wollzeile Nr. 265. — **Ausgabe:** Rohmoltz Nr. 1117. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wolff & Köhler**, vormals **W. F. Wagner's Witwe.**  
**Veräusserungen:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Tdr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Tdr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Tdr.  
**Halb-Jahres-Verlegung:** Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tdr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Tdr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Tdr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Für Ankündigungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Rückblick auf die dreijährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten Gesangsvereine. (Schluß.) — Rechnungen. — P. Scudo über R. Wagner. — Volkels. — Correspondenz aus Dresden. — Zeitungschronik. — Nachrichten. — Bericht igiturgen. — Briefe an den Redaction.

## Rückblick

auf die

### dreijährige Wirksamkeit und Entwicklung der beiden Wiener gemischten Gesangsvereine.

(Schluß.)

Die Herren Herbed und Stegmayer sind beide un-zweifelhaft sehr gute Musiker, begabt mit scharfem Gehör und versehen mit jenen technischen Kenntnissen, die dem Dirigenten vor Allem nöthig sind. Beide haben eine an Erfahrungen reiche Vergangenheit hinter sich. Der jüngere Herbed war mehrere Jahre Chorregent an einer hiesigen katholischen Kirche, und hatte als solcher, wenn ihm darum zu thun war, Gelegenheit genug, Blick in das Wesen und die Bedürfnisse der Kirchenmusik zu thun. Die Verhältnisse eines Kirchenchors lehrten ihn früh auf Mittel sinnen, um in den lausendtheil oft peiniglichen Vagen, in die der Kapellmeister dahielfst kommt, Rath zu schaffen, Lücken zu ergänzen, ein Repertoire zu bilden. Später wurde er Chormeister des Wiener Männergesangsvereins, welche Stelle er noch heute bekleidet. Hier lernte er, abgesehen von musikalischen Dingen, sich in den mannigfachen Kämpfen und Anträgen, die das Vereinswesen mit sich bringt, sicher bewegen, und Alles zu seinem Vortheil beherrschen. Seit 1858 ist er Chormeister des „Singervereins“ und seit zwei Jahren artistischer Concertdirector der „Gesellschaft der Musikfreunde,“ die seine Thätigkeit und Geschicklichkeit zu rühmen alle Ursache hat.

Des ältern Stegmayer Leben wurzelt im Theater. Als Kapellmeister an solchen fungirte er in Prag, Leipzig, Berlin und Wien, und nahm hier später nacheinander eine ziemlich Anzahl von Stellungen ein, jede aber nur kurze Zeit. Er war ebenfollt Chormeister des Männergesangsvereins, dann Professor des Gesangs am Conservatorium und Chormeister der von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten Singschulen; dann Professor und Leiter am Singschulverein, Kapellmeister am Hofopertheater, dann am Carltheater. Als Gründer und Chormeister der Wiener Singacademie endlich hatte er Gelegenheit neuerdings seine Kenntnisse als Gesangslehrer zu bewahren, worin er auch untreulich seinem Rivalen Herbed überlegen ist. Er versteht es trefflich einen Chor im Sinne echter Gesangsweise einzubauen, und ein bestimmtes Stück zu glänzender Wirkung zu bringen, sofern er nur, was die Composition desselben betrifft, Herr über die Sache geworden ist. Seine Art den singenden Körper zu behandeln ist von einer komisch-humoristischen Derbheit, die niemals verfehlt, oft immer bei guter Laune erhält, und jedes Mitglied an die Sache fesselt.

An ruhigem imponirenden Ernst ist ihm Herbed überlegen; aber nicht allein hierin, sondern auch noch in einigen an-

dern Dingen. Erstens im Punkte des Gedächtnisses, — dann der Arbeitskraft. Herbed hat, wenn er aus's Pultr tritt, das zum erstenmal zu singende Musikstück in sich aufgenommen, und eine Menge Dinge vorweg beiseite, die Störung und Aufenthalt verursachen können. Er kennt das Stück wenigstens gewiß so weit, als seine Auffassung hinreichend. Stegmayer dagegen macht am Pultr, in der Probe, oft den Eindruck als sähe er den vorliegenden Chor zum erstenmal, als lerne er den darin webenden Weist erst mit dem Sänger-Körper zugleich kennen. Es fehlt ihm ferner die Vorausicht der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit vorfallender Intonationfehler, und über das richtige Tempo, über die nöthigen Vortragsschattirungen ist er oft noch ganz im Unklaren. Die Folgen dieser zumieilen als Nachlässig-keit erscheinenden Eigenheit treten bald zu Tage. Es wird Zeit vergeudet mit unfruchtbarem Durcharfingen; die Sänger wissen um so weniger, was sie eigentlich sollen, als sie bemerken, daß ihr Chormeister es selber noch nicht recht weiß. Immer nachtheiliger tritt dieser Uebelstand hervor, je weiter das betreffende Musikstück seiner mehr dem Modernen zugewandten Natur entlegen ist, je schwieriger also die Vermittelung des Jenem innewohnenden Geistes an die Ausführenden wird. (An einem Zigeunerlied oder einem andern modern-poitischen Stoff kann sich Herr Stegmayer in einer Weise entzünden, die man in einer „Singacademie“ lieber bei anderen Werken beobachtet möchte.) Dieser schwierigen Aufgabe, sich in ältere Musik einzuleben, hat sich Herr Herbed in der letzten Zeit einfach entzogen, da er solche einstweilen gar nicht mehr vornahm. Herrn Stegmayer er mußte sie in naturgemäßer Consequenz der Nicht-ung des Instituts fort und fort neu, und in immer dringlicherer Weise begehen. Jedensfalls setzt die Befestigung derselben eine große, geistige und Zeit in Anspruch nehmende Arbeit voraus. Hat sich Herr Stegmayer derselben immer mit der nöthigen Umgebung unterzogen, und kann man erwarten, daß er es in Zukunft immer mehr thun werde? Man war bisher öfters veranlaßt es zu bezweifeln, denn oft genug schien es, als sei selbst in den öffentlichen Concerten jene Arbeit noch nicht gethan gewesen, als hätten die Sänger in ihren Hüften nur die Noten stehen, nicht aber die nöthigen Vortragzeichen. Kein Vernünftiger wird heute noch der Ansicht sein, „alte Sachen“, auch Kirchenmusik, müßten einförmig, ohne dynamische Färbung abgesungen werden; Herr Stegmayer selbst ist nicht dieser Ansicht, das haben auch seine Leistungen in Compositionen von Palestrina, Potti, Allegri u. A. bewiesen, welche mit viel und richtigem Geschmac, mit höchst wirksamen Nuancen gebracht wurden. Aber das waren zumieist kurze Sätze, deren Partitur zum Vortrag herzurichten seinen allzu großen Zeit- und Mißbrauch erfordert. Anders bei größeren, namentlich Bach'schen und Händel'schen Werken, deren Wiedergabe und so zu sagen Injenierung bei weitem weniger glücklich waren. Die eindringendste Geistesarbeit kann

aber gerade hier am wenigsten erlassen werden, und niemals darf es einfach dem Gedächtniß der Sänger anheimgestellt bleiben, ob sie die nöthigen Nuancen beobachten werden oder nicht. Jeder halbwegs brauchbare Sänger ist gewohnt, wenn er bei der Note ein *p* oder *f* oder *crescendo* u. dgl. sieht, es wirklich zu beobachten; wo aber nichts steht, da hört in der Regel jede Anforderung auf, berechtigt zu sein.

Freilich, und wir kommen hier auf eine seltsame Thatsache zu sprechen, was kann man von einem Dirigenten für 400 fl. verlangen? Ja! höre es weites Deutschland, dessen Name unsere Zeitung zielt: 400 fl. jährlichen Gehalt bezieht der Musikdirektor der „Wiener Singacademie“, analog dem jährlichen Beitrag des ansässenden Mitglieds von 4 fl. \*)

Zur Vollständigkeit unserer vergleichenden Charakteristik gehört noch die Kritik der beiderseitigen Art des Dirigirens. Wir verlangen nicht, daß ein Dirigent mit seinem großen Musikkörper wie auf einem Clavier spiele und namentlich alle jene kleinen, sonst zum Ausdruck gehörenden Abweichungen im Tempo zu Stande bringe, die der Einzelne, oder ein Ensemble von zwei, drei oder vier Personen durch Uebung erreichen kann; ebenso wenig wollen wir jene medianische Art zu dirigiren empfehlen, die allenfalls durch einen beweglichen Telegraphen ersetzt werden könnte. Wir verlangen weder ein Arbeiten mit beiden Armen, wie mit Windmühlflügeln, noch jenes Tagtgeben mit dem Dammen, wie es einmal Zernand im Ernst empfohlen hat. Aber ein deutliches Tagtgeben, welches dem Einzelnen in jedem Moment, wo er dessen bedarf, zuverläßliche Auskunft erteilt, das halten wir für eine der unerläßlichsten Eigenschaften eines Dirigenten. Schlägt nun Herr Herbeck einen Takt, den man manchmal Meilen weit sehen könnte, also einen zuverlässigen aber zu auffallenden, so ist der des Herrn Stegmayer ein solcher, aus dem man oft gar nicht klug wird. Sein Taktstoch ist in fortwährender Bewegung, alle Takttheile werden vermischt; wenn in Wirklichkeit Eins ist, so ist kein Arm schon nahe an Zwei, oder er weilt noch auf Vier. Daß dadurch ein präcises Ensemble bei größeren Massen, wo die Gefahr des Auseinandergehens schon wegen der räumlichen Entfernung der Mitwirkenden von einander so oft eintritt, unmöglich wird, liegt auf der Hand, und wie anders wären die Erfolge der „Wiener Singacademie“ oft gewesen, hätte nicht diese üble Eigenschaft ihres Chormeisters ihr schlimme Streiche gespielt! Daher stammen zumeist jene auch dem minder geübten Ohr auffallenden unvollkommenen Leistungen, jener Mangel des nun einmal auch dem zusehenden Publikum nöthigen Gefühls der Sicherheit. Herr Stegmayer ist aber leider nicht mehr jung genug, um sich eine vollständig neue Art des Tagtgebens anzueignen, und so werden wir denn auch in Zukunft die Präcision des Zusammenwirkens vermissen, und manches Wert und manche herrliche Stelle wird daran zu Grunde gehen!

Und das sind klägliche Ausfichten! Könnte man den Fleiß und die ruhige Klarheit Herbeck's mit der Gesangsweise und dem natürlich-richtigen Instinkt Stegmayer's verbinden, oder wenigstens dem Letzteren eine bessere Taktirungsweise verleihen, und Beiden genügende Studien und Kenntnisse der hier einschlagenden Literatur nachrühmen, — wahrlich, Wien wäre um seine „Chormeister“ zu beneiden. Die Sache liegt aber leider so, daß man weder von dem Einen eine tüchtige Thätigkeit in der hier unabweislich zu fordernden Richtung erwarten darf, weil seine Gesinnung allsehr in der Gegenwart (Manche behaupten sogar in der „Zukunft“) wurzelt; noch von dem Andern, weil er ein guter Chormeister, aber kein guter Dirigent ist, und die nöthigen Vorstudien vermissen läßt.

Die Singacademie nimmt, hauptsächlich in Folge der be- regten Mängel ihres Chormeisters, augenblicklich eine nicht sehr beneidenswerthe Stellung ein, und es hat sich vieler ihrer thätigen Mitglieder ein Mangel an Vertrauen in die Zukunft bemächtigt. Nicht wenig wirkt in den daraus entstandenen inneren Conflisten eine zwar nicht zum Ausbruch gekommene, aber dumpf gärende Meinungsverschiedenheit über die letzten Zwecke und Ziele der Academie mit.

Es fehlt nicht an Solchen, die am liebsten auch in das Fahrwasser des „Singvereins“ steuern möchten, d. h. mehr moderne Musik, weniger alte sungen wollen, während die den Hauptstoch bildenden Mitglieder im Gegentheil die kleinen Chorlieder und sentimentalen Süssigkeiten verdrängt sehen möchten, um mit aller Kraft auch das große Ziel loszu- steuern. Diese Gegenfälle zu vermitteln ist bei dem Umfange des Vereins und des ihm nachschleppenden Publikums beinahe eine Unmöglichkeit. Um die Sachlage deutlich machen zu können, bitten wir den Leser mit uns einen gedrängten Rückblick auf die Entstehung der Academie zu machen.

Als Herr Stegmayer mit einigen seiner Freunde vor drei Jahren die Anstalt gründete, da wurde in einer Ansprache an das musikalische Publikum Wiens gesagt, es handle sich um ein Institut „nach dem Muster der ausländischen Singacademien.“ Wie genau es mit diesem „nach dem Muster“ genommen wurde, zeigten sogleich die ersten Programme, die das junge Institut bei seinem Eintritt in die Oeffentlichkeit aufwies. Während die ausländischen Singacademien (in London, Berlin, Breslau; auch die Frankfurter Vereine und andere gehören hierher) sich mit voller bewußter Ausschließlichkeit der Pflege der alten Italiener, dann Händel's und Bach's hingaben, brachte das erste Concert der Wiener Singacademie neben berühmten alten Kirchenwerken Modernes und Modernstes im friedlichsten Nebeneinander \*) und das erste Oratorium, welches sie auf- führte, war F. Hiller's „Saul.“ Man müßte, um dieses fast principiell Abgehen von dem der „Singacademie“ einer großen Stadt (neben welcher noch ein zweiter Gesangverein besteht) vorgezeichneten Wege unbedingt zu verurtheilen, eine Menge von Umständen übersehen, die durchaus nicht übersehen und außer Acht gelassen werden dürfen. Es war nicht gut, daß es so geschah, aber es konnte nicht anders geschehen. Denn einmal entstand die Wiener Singacademie auf andere Weise als die norddeutschen Academien. Letztere, aus ganz kleinen, aber in sich einigen Privatkreisen hervorgegangen und von Leuten geleitet, welche ein bedeutender Drang antrieb, die ihnen bereits inuigt bekannten Schätze der Vergangenheit weiteren Kreisen zu vermitteln (Zelter, Mendelssohn, Kun- genhagen, Morjovin's, Schelle u. A.), wuchsen nur all- mählig zu jener Ausdehnung und Bedeutung heran, die in neuerer Zeit vielfach zur Bewunderung Anlaß gab. Unsere Wiener Academie dagegen fing die Sache gleich großartig an, zog dadurch disparate Elemente an sich, und mußte zugleich an die Bedürfnisse und Gewohnheiten eines großen Publikums Rück- sicht nehmen. Zweitens kam der Mangel an gesulten im Treffen hinreichend geübten Chorführern in Betracht; daß man aber um Trefflichkeiten anzuschaffen nicht möglich war und Händel vornimmt, liegt für jeden Vernünftigen auf der Hand. Drittens konnte man, wie schon oben bemerkt, dem Gründer der Academie, Herrn Stegmayer nicht gerade nachsagen, daß die alten Meister diejenigen waren, in deren Geist er sich damals mit Vorliebe und ausdauerndem Fleiß versenkt hatte. Er vermochte also nicht sogleich mit jener Ueber- legenheit, mit jener „Macht des Wissens“ und der Begeist- erung, Sinn und Verständnis auch bei Andern zu wecken. Vier- tens waren nicht geringe Vorurtheile zu besiegen. Ja wir sind

\*) Wir bitten unsere Herren Correspondenten an der Spree und Oder, am Rhein und Main, an der Elbe und Elbe unseren guten Wiener Herren und Damen zu sagen, wieviel man dort dem Musik- director einer „Singacademie“ bezahlt, und wieviel die ansässenden Mitglieder jährlich an Beiträgen zu leisten haben.

\*) Wir hätten gegen das Moderne und besonders gegen das gute Moderne an sich gar nichts einzuwenden; nur sollte niemals das herbe trügliche Alte neben das süße und weiche Neue gestellt werden weil dabei immer eins dem andern Schaden thut.

der Ansicht, daß viele gefangliche Kräfte der Academie gerade deshalb beitraten, weil sie von der Person des Herrn Stegmayer mit Zuersticht erwarten zu dürfen glaubten, er werde nicht in die „Einsichtigkeit“ der Freunde älterer und gar Bach'scher Musik verfallen, ein Fesler, den man mit Unrecht einem kleinen vorausgegangenen Versuch vorhielt, weil derselbe den Namen „Badverein“ führte. Dazu kamen noch allerlei äußere nachtheilig einwirkende Umstände. Vor Allem der Mangel eines geeigneten Concertsaales. Der Musikvereinsaal ist für solche Productionen viel zu klein, der k. t. Redoutensaal dagegen (wenn auch nicht für das jährlich zu gebende Oratorium, doch für die beiden Vocalconcerte, welche begreiflich ein kleineres Publikum anziehen) viel zu groß. Doch mußte natürlich der größere Saal genommen werden, wollte man sich nicht selbst den möglichen Weg zu einem die Kosten deckenden Auditorium verstopfen. Um nun den Saal nicht halb gefüllt zu sehen — ein immer peinlicher Anblick, der überdies von den Feinden der Academie gar übel benützt worden wäre — griff man zu dem einzigen, aber vielfach verderblichen Mittel, Freikarten in großer Anzahl auszugeben. Eine Masse von Menschen (vielleicht nahe an tausend) wurden dadurch zum Besuch dieser Concerte veranlaßt, die nicht das mindeste Verständnis, nicht das mindeste Urtheil, weder Sinn noch Empfindlichkeit mitbringen, es an dem, dem Sündensünder nun einmal nenthetlichen Applaus fehlen lassen, und überdies durch Spott und verächtliches Verdröhen der von der Academie sich gestellten Aufgabe, Unfriede und Wankelmuth in den Reihen der wackern Sänger säen; ein Theil der öffentlichen Kritik that rechtlich das Seine, um diesen Zustand zu verschlimmern, die Academie und Publikum vollends irre zu führen. Die Reihen der Academie lütheten sich zeitweise in Folge der Mängel ihres Dirigenten, noch mehr aber durch zeitweiliges Nachlassen an frischer Thätigkeit desselben für die Academie. Gleichzeitige Anstellungen im Theater verhinderten ihn oftmals an persönlichen Erscheinungen in den Uebungsabenden, und ein von ihm gewählter Vicechormeister, den wohl mehr die Hoffnung in die Academie trieb, seine compositionistischen Sieben-Säckchen anbringen, als Beruf und Talent zur Direction einer Anstalt, deren Ablicht er kaum zu fassen scheint, vermochte den Abgang des Herrn Stegmayer niemals auch nur annähernd zu ersetzen.

Es bedurfte unter diesen Umständen kaum des Unglücks, daß die Concerte im letzten Winter minder gelungen ausfielen; es bedurfte kaum der umgekehrt besonders glücklichen Erfolge des Sängereins mit seiner Schubert'schen Operette und Beethoven'schen D-Messe, — um die Angelegenheiten der Sängereademie zu einer „Frage“ zu machen, und ihre besten Freunde zur Ueberzeugung zu bringen, daß wenn beide Vereine auch in Zukunft ihre Entwicklung in steigender und fallender Productionstätigkeit fortsetzen würden, die Sängereademie zu Grunde gehen müsse. Die immer wiederkehrenden lauen Erfolge im Publikum, das immer tabelnde aber wahrheitsgemäße Verhalten der Kritik in Betreff des mangelhaften Ensemble's, mußten endlich einen demoralisirenden, zeretzenden und zu Forttheilungen führenden Einfluß ausüben. Man zerbrach sich lange vergebens die Köpfe um Rath zu schaffen; man wollte eine strengere Disciplin einführen, einen regelmäßigen Besuch der Uebungen zur Pflicht machen. Aber man scheiterte an dem richtigen Gefühl, daß sich bei einem aus Dilettanten bestehenden Körper nichts erzwingen läßt, daß nur die bei den Mitgliedern vorhandene Lust, Freudigkeit und durch Aussicht auf tüchtige Erfolge gestärkte Ausdauer zum fleißigen Besuch führen könne.

Wir halten es in diesem Moment für unsere Pflicht, in vollster Unabhängigkeit unsere eigene innerste Meinung auszusprechen. Mag man dieselbe ganz oder theilweise unrichtig finden; uns kann nur daran liegen, unserer Ueberzeugung Worte geliehen zu haben, das Weitere liegt nicht in unserer Macht. Diese Ueberzeugung können wir in folgenden

kurzen Sätzen aussprechen, welche zugleich praktische Vorschläge enthalten:

1. Die Selbstständigkeit der Academie ist in jedem Falle aufrecht zu erhalten. Also keine Fusion, auch keine Personalunion mit dem Sängerein.

2. Die Academie, will sie sich nicht auflösen, beschleiche in der nächsten Generalversammlung selbst eine bindende Disciplin und erlaube ihrer Mitglieder nicht, nach Belieben zu kommen oder wegzubleiben.

3. Dagegen treffe sie Bestimmungen, welche verbürgen, daß die kostbare Zeit, die man dem Institut schenkt, nicht nutzlos vergeudet werde, und daß die Erfolge in der Öffentlichkeit wenigstens was die Aufführung betrifft, mehr gesichert werden.

4. Man trenne die Concerte in geistliche und weltliche. Will man dem großen Publikum nicht ganz entzogen, so gebe man demselben vor Allem wirksame Stücke, d. h. solche, deren Wirkung man gewiß ist, und veranlaßte lieber für ein kleines Publikum besondere Concerte im Musikvereinsaal, wo die tüchtigsten Mythen der Kunst einem gewählteren auffassungsfähigeren Auditorium vorgeführt werden.

4. Man erhöhe die Beiträge der Mitglieder und den Gehalt des Chorleiters, und von ihm mehr verlangen zu können als bisher.

6. Da Herr Stegmayer als Gründer der Academie Verdienste hat, die nicht leicht außer Acht gesetzt werden können, so suche man ihn in Güte dahin zu bestimmen, daß er um der Academie und seiner selbst willen noch eine zweite tüchtige Kraft neben sich wirken lasse, die der Academie einen neuen Impuls und neues Vertrauen schaffe, die Erfolge dem Publikum gegenüber gesicherer verbürge und somit durch das Wohl der Academie auch das ihres Gründers sicher stelle.

## Recensionen.

Friedr. Kiel. \*) 15 Kanons im Kammerstyl op. 1. Leipzig Breitkopf und Härtel.

— 3 Clavierstücke in F-dur op. 8. Ep. Peters.

— 4 zweistimmige Fugen op. 10. L. Breitkopf und Härtel.

— Große Polonaise op. 14. L. Peters.

— Die erste und hauptsächlichste Anforderung, welche man heutzutage an ein Clavierstück, das den Anspruch auf wirklichen Kunstwerth macht, mit Recht stellen darf, ist außer der selbstverständlichen Formschönheit eine poetische Stimmung. Sehr wenigen Auserwählten aber ist es zu allen Zeiten vergönnt gewesen, diese Anforderung zu erfüllen. Es ist daher keine Schande unter die Tausende derer zu zählen, welche dies nicht erreichen, und bei ernstlicher Selbstprüfung kommt man bald zu der Bescheidenheit, welche es vorzieht, anstatt die Welt mit neuen Schöpfungen zu befehlen, die etwaigen Produkte technischer Studien oder die Eingebungen vorübergehender, individueller Stimmungen im Pulk zu behalten. Denn sie sind nicht bloß überflüssig, insofern sie die Kunstentwicklung in einer Weise fördern, sondern, weil überflüssig, auch schädlich. Ein solches Verhalten der Kunst gegenüber ehrt vielmehr einen Jeden, indem es beweist, daß es ihm nicht auf seine Person, sondern auf die Sache ankommt. — Uebersieht man aus diesem Gesichtspunkte die gesammte producirende Thätigkeit der Gegenwart, so kann man sich eines starken Gefühls von Unwillen nicht erwehren über die bodenlose Selbsttäuschung, in welcher sich mit wenigen Ausnahmen die bei weitem größte Mehrzahl der heutzutage Componirenden befindet. Man kann unter ihnen mit ziemlicher Bestimmtheit 3 Hauptklassen unterscheiden: einige wirklich bedeutende,

\*) Derselbe Componist hat in Nr. 4 d. Bl. gelegentlich seines op. 15 eine ziemlich warme Beurtheilung erfahren. Es wird nicht schaden, wenn man auch eine andere strengere Stimme sich über ihn vernehmen läßt.

eine Menge nach den höchsten Zielen Strebender aber in fester Selbsttäuschung Befangener, und die bunte Legion der Spelutanten; — die Ubergangsstufen fehlen auch nicht. Die 2. Classe, zu welcher, um es von vornherein zu bezeichnen, auch der Bf. der angezeigten Werke gehört, ist wieder verschieden geliebter, je nach den verschiedenen Vorstellungen welche man von den höchsten Zielen in unsrer Kunst hat. Die Einen sehen dieselben als bereits im Allgemeinen erreichte, die andern als noch zu findende an. Es ist hier nicht der Ort, näher nachzuweisen, wie durch Bach und Beethoven, als den zwei entgegengesetzten Polen derselben Sphäre die überhaupt erreichbaren Ziele aller Kunst ein für allemal festgesetzt sind und wie es ein außerhalb des Musikalischen liegendes Unterfangen ist, diese Grenzen, statt nur an sie zu fällen und noch erweitern zu wollen. Aber unser Bf. stellt sich ja auch, wie der Titel seiner Werke betundet, bestimmt unter die Normen des in höchster Vollendung bereits Vorhandenen, und sein Streben scheint zu sein, in althergebrachte Formen modernen Inhalt zu kleiden; dies liegt wenigstens bei den Kanons und Fugen sehr nahe. Man hätte nun aber aus der Musikentwicklung von Haydn bis zum Mendelssohn und Schumann herab lernen können, daß unser ganzes Empfinden der strengen und reinen contrapunktlichen Form entwachsen, daß diese vielmehr zu einem Moment des musikalischen Ausdrucks geworden ist, welches denselben keineswegs mehr beherrschen kann. Aus diesem Grunde wäre es eine Selbsttäuschung, zu glauben, daß man dem wesentlichsten Erforderniß eines Clavierstücks, einer poetisch-wahren, in diesem Falle also modernen Fugung, durch jene Form könnte gerecht werden. Der Bach's Fugung noch von einer andern Seite als von ihrer technischen kennt, wer von dem zauberischen Wohlklang und der wunderbaren Poesie, welche sie athmen, einmal im innersten Herzen angeweht worden ist, der wird nicht ansehen, sämmtliche nach ihm selbst von den bedeutendsten Meistern geschriebenen für schwache Nachklänge zu erklären. Das tiefere Verständnis, welches Bach heutzutage findet und die dabei notwendige vorausgesetzte Gefühlsvorwandtschaft unsrer Zeit mit der feintgen befähigt nun ebenso wenig, in seinem Styl zu schreiben, als uns die ganz analoge Erscheinung, daß wir Beethoven erst jetzt recht begreifen, in den Stand setzt, die Sonatenform mit Erfolg zu cultiviren. Jede Empfindungsweise muß sich ihren Styl selbst schaffen, bringt sie es nicht dahin, so ist sie auch der künstlerischen Darstellung nicht werth, ist ihr Styl formlos, so ist sie selbst verworren — u. s. w. Kann man nun auch nicht von jedem Componisten einen originellen Styl verlangen, so muß doch sein Styl mindestens der Ausdruck einer persönlichen, klaren und künstlerischen Stimmung oder Empfindung sein. Dies aber lassen die beiden genannten Werke des Bf. gerade völlig vermissen. Er handhabt die alten Formen mit anzueinander-Geschicklichkeit, aber es fehlt ihm an aller poetischen Unmittelbarkeit, von Kolorat gar nicht zu reden. Die 15 Kanons sind contrapunktliche Uebungen, wie sie jeden Musiker nothwendig und nützlich sind, mit einer gewissen formellen Gewandtheit und allem möglichen Künsten gearbeitet; sie zeigen, daß ihr Bf. ernste und gründliche Studien gemacht hat. Aber musikalische Gelehrsamkeit und künstlerische Produktivität sind zwei ganz heterogene Gebiete; es wäre eine Selbsttäuschung beide zu verwechseln. Sollte sich — was kaum anzunehmen — der Bf. bei seinem op. 1 in derselben befunden haben, so wäre das damals vielleicht verzeihlich gewesen; für den Mangel an poetisch-unmittelbarer Stimmung würden wir dann durch Klangeigenschaft entschädigt zu werden hoffen, denn dies ist die selbstverständliche Forderung an jedes Musikstück. Allein hier lassen uns beide genannten Werke abermals völlig im Stich und es wird klar, daß die Musik keine Mathematik, sondern harmonischer Wohlklang ist. Bei der contrapunktlichen Schreibart ist die Klangeigenschaft um so dringender erforderlich, als ihre verschlungenen Formen das Verständnis ihrer poetischen Unmittelbarkeit ebenhin erschweren. Die Hauptmotive müssen daher so einfach, klar, plastisch und wohlklingend sein, als nur möglich;

son in ihnen muß die Grundstimmung des Ganzen liegen. Hierzu ist vor Allem nöthig, daß sie reiche harmonische Bedingungen in sich tragen und daß man ihnen eine natürlich-nothwendige harmonische Basis admett. Welchen Saß soll man sich nun aber 3. B. zu folgendem Hauptmotiv (Canon 13) denken:

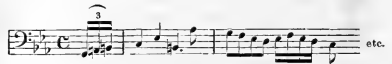


welche Stimmung trägt es in sich? welcher Wohlklang herrscht darin? Man vergleiche ein beliebiges Bach'sches Motiv, und dann urtheile man. — Das Werk enthält außerdem viele musikalische Härten, welche das Ohr empfindlich verletzen. Es hat einen bedenklichen Geruch nach großer Mühsamkeit, unter der es entstanden; es ist mit einem Worte Augenmusik, eine mit Fleiß und Geschick gearbeitete Privatstudie, die für den Autor immerhin ihren Werth haben mag, auf Kunstwerth aber schwerlich einen Anspruch erhebt.

Dieselbe Verkenntung des Wesens der contrapunktlichen Form zeigt leider auch op. 10 noch (4 zweistimmige Fugen.) Von einer intensiven Steigerung, welche den Charakter jeder Fuge bilden muß, von einer Entwicklung aus Unbestimmterem zu Bestimmterem ist wenig darin. Die schulmäßig-regelrechten Künste der Engführung, Erweiterung, der Sequenzen und Kanons etc. bringen an sich nie eine innere Steigerung der Stimmung hervor, wenn nicht schon im Thema eine prägnante Stimmung ist. Die 4 diesen Fugen zu Grunde liegenden Themen aber sind ihrer Stimmung nach nicht besonders charakteristisch Nr. 1 besteht fast aus lauter Gängen; Nr. 2 klingt gerade zu häßlich:



Man vergleiche folgendes Beethoven'sche Motiv (Sonate op. 111.)



Zeigen diese beiden Werke hinlänglich, daß der Bf. die alten Formen nicht mit lebendigen, schönem Inhalt zu füllen vermag, so wird er es, wie zu hoffen steht — vorausgesetzt daß überhaupt lebendiger, schöner Inhalt in ihm ist — mit neueren Formen, also op. 8, in Liedform oder op. 14 in Polonaisenform vermögen. Liedformige Compositionen verlangen vor allen Dingen eine klar ausgeprägte, völlig zum Durchbruch kommende lyrische Stimmung, welche hauptsächlich auf der Melodie ruht. Aller Schmuck sowohl als alles Präsenmerk ist, wenn irgendwo, so hier ganz besonders vom Uebel. Es kommt auf die äußerste Sorgfalt in Detail Alles an.

Die 3 Stücke sind nicht ohne Stimmung, aber diese kommt so wenig zur Klarheit und Abrundung, daß man weder fast noch warm dabei werden kann. Es bleibt bei bloßen Intentionen, die in sich selbst ohne bestimmtes Maß, im Zuhörer auch keine concrete, energische Stimmung erwecken können. Was aber wichtiger ist: diese ganze Empfindung hat etwas Unwahres, Gemachtes; es ist keine gesunde Naturkraft darin spürbar; sie ist daher schwächlich und doch zähm, jedenfalls ohne Allgemeinheit. Die Kunst dudet aber keinen einseitigen Individual-



lißmus und wäre er noch so liebloswürdig; sie will und muß, wie die wahre Wissenschaft, das Allgemeine als im Besonderen und das Besondere als im Allgemeinen nuzeln, behebend und aufgehend darstellen. Nur innerhalb der Harmonie dieser Gegensätze ist wahre Kunst und künstlerische Wahrheit denkbar. Das liedmäßig-Melodische endlich tritt in diesen Compositionen ziemlich secundär auf, es ist mehr durch Wendungen als durch eigentlich Melodie vertreten. Dazu kommt, daß es auch hier an feinerer Klangschönheit fehlt, dagegen nicht an Härten und barockem oder öfter unmotivierten Wendungen. \*) — Auch dieses Weis hinterläßt einen unbefriedigenden Eindruck.

Aud dieser wird durch die große Polonaise op. 14 nicht eben gemildert. Denn wo sie nicht, wie in sämtlichen Hauptmotiven, ziemlich nahe ans Triviale streift, ist sie schwülstig und präntendios — a. B. in der Einleitung — läßt aber einen klaren und energischen Zimmangehalt fast gänzlich vermissen; die Gedanken haben keine plastische Abrundung; das Figurenwerk ist ungraziös, zum Theil sogar übelklingend; der eigentlich besauernde pikante Reiz, den Schubert und Chopin ihren Polonaisen zu geben wußten, ist nicht von fern erreicht; es ist meistens ein leeres, theils lärmendes, theils dumpfes Klingen ohne Geist und Wohlklang.

Wir haben länger bei diesen Sachen verweilt, weil es sich hier keineswegs bloß um eine einzelne Personlichkeit handelt, sondern um eine ganze Richtung in der produzierenden Gegenwart. Der Componist der besprochenen Sachen hat, wie wir gern anerkennen, formales technisches Geschick, und was wir vor Allem betonen, er hat dies in rühmensewerther Weise vor Vielen seines Gleichen voraus. Die wenigsten der heutzutage Schreibenden haben die technische Bildung, die er besudet. Allein das ist doch immer noch nichts weiter als ein unentbehrliches Mittel für das, was allein und ausschließlich als Kriterium künstlerischer Produktivität betrachtet werden kann: persönliche Unmittelbarkeit gesunde Naturabtheilung des Ausdrucks und — seines Vhr. Hierzu verhilft weder Handwerk und Studium, noch die musikalische Begabung allein, sondern die an dem wahrhaft Normalen erzeugte und veredelte Begabung. Eine durchgebildete Persönlichkeit vermag wir in den allermeisten der heutigen Compositionen ebenso wenig als in den besprochenen zu erkennen. Diese sind auf der einen Seite ohne persönliche Wärme, weil ohne Unmittelbarkeit, auf der andern aber so individuell, daher unklar; sie sind endlich ohne das für ein allgemeineres, bleibenderes Interesse unbedingt wesentliche Erforderniß der Klangschönheit. Jeder aber, der diese Besingung nicht erfüllt, sollte, bevor er den innern Gehalt und die Tragweite seines Talents so scharf als irgend möglich geprüft hat, billig Anstand nehmen, seine Werke vor das öffentliche Forum der Kunst zu stellen.

#### Musikgeschichtliche Werke.

G. N. Ein neuer Beleg für die erwachte Regsamkeit auf dem Gebiet der musikalischen Special-Geschichte ist das seit Kurzem herausgetretene Werk von Moriz Fürstenau; „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden.“ Der vorliegende in Dresden erschienene erste Theil beschreibt die musikalischen Zustände am Hofe der sächsischen Kurfürsten Johann Georg II. (1656—1680), Johann Georg III. (1680—1691), und Johann Georg IV. (1691—1694). Nach einem Rückblick auf die frühesten Geschichte der kurfürstlichen Kapelle und des Theaters in Dresden begehen wir eingehenden Mittheilungen über das Leben und die Thätigkeit der dort in

der zweiten Hälfte des siebennten Jahrhunderts wirksamen Musiker, wie Heinrich Schütz, Bontempi, Bernhard, Kirchheim, Jakob Walther, Strunck u. a. seiner Mittheilungen über die wechselnden Theater- und Kapellzustände, über den Bestand der Kapelle zu verschiedenen Zeiten, überhaupt über alle Elemente die bei der dem Titel entsprechenden Aufgabe zu brüderlichen waren und von Wichtigkeit sind. Was bei dieser Arbeit besonders hervorzuheben ist, ist daß der Verfasser sein Material weniger aus vorhandenen Werken, sondern größtentheils aus bis jetzt unbenutzten archivalischen Quellen geschöpft und gesammelt hat, eine Mühe und ein Ergebniß, wofür wir ihm nur dankbar sein können. Wir wünschen, das Erscheinen des zweiten Theils, die Fortsetzung des ersten, bald anzeigen zu können. Möchte doch auch über die ältern musikalischen Zustände Wiens ein ähnliches Werk erscheinen!

### Pierre Scudo über R. Wagner.

Die französischen Journale sind nahezu einstimmig in der Beurtheilung des Tannhäuser. In der vorletzten Nummer der Revue des deux Mondes erhebt nun auch Scudo, einer der geachteten und geübtesten französischen Kritiker, seine Stimme. Wir theilen hier die hauptsächlichsten Stellen aus seiner ziemlich umfangreichen Beurtheilung mit. Nachdem er ausführlich das Sujet besprochen, fährt er fort:

„Nach dieser Analyse, die wir so klar als möglich gemacht haben, kann man sich überzeugen, daß die Legende des Tannhäuser, so wie Hr. Wagner sie behandelt, keinen Stoff zu einem lyrischen Drama enthält. Kein Charakter ist scharf gezeichnet, seine Leidenschaft tritt mit lästigen Zügen hervor, und die Personen, die man darin erscheinen sieht, gleichen weniger menschlichen Wesen, die wie wir den Geschehnissen des Lebens unterworfen sind, als metaphysischen Symbolen, die in einem Dialoge Plato's eine passendere Stelle finden dürften als in einer dramatischen Handlung. Die poetische Sprache des Hrn Wagner besißt die Dunkelheit, die Unbrüchlichkeit wenn ich mich so ausdrücken darf, die geeignet wäre den nebelhaften Gedanken eines Dialektikers zu verlinken — aber um ausgeprägte Gefühle, bestimmte Leidenschaft des menschlichen Charakters auszudrücken, die die Mühe in ihre magischen Farben kleiden soll, da muß die Sprache in klaren aber nicht scharfen Umrissen den Gegenstand zeichnen, nicht ebrüden. „Die Sterne, der blaue Himmel, die himmlischen Harfen, die göttlichen Heerschaaren“ von all diesem Gollimathias einer sehr untergeordneten poetischen Lyrik der die Phantasie des Herrn Wagner erfüllt, wird ein französisches Publikum, das Alles, sogar was ihm vorgezungen wird, verstehen will, sich nie blenden lassen. Mit einem Worte, der Tannhäuser ist ein Kindermärchen (conte bleu) schlecht für die Szene bearbeitet, ohne Handlung, ohne Charakter, ohne Interesse, ein banales kindisches Thema, eines jener spießigen Fragen sentimental-er Metaphysik wie man sie gerne vor den Minnesängern des Mittelalters, in den Akademien der Renaissance oder in dem Hotel Rambouillet zu erörtern beliebte.

In Hrn. Wagner sehen wir einen Künstler der das Gepräge seines Landes und seiner Zeit trägt, welche die Eigenschaften und die Fehler einer Epoche der Dekadenz hat. Er ist ein Halb-Dichter der auf einen Kritiker geprosst ist, ein Musiker, einer Theorie entprossen die er selbst fabricirt hat um seine eigene Sache zu stützen. Alles ist künstlich in ihm, alles gewollt, alles ergüßelt in seiner Schöpfung, die der ersten Bindung des Genies ermangelt; der Ursprünglichkeit der Phantasie, der Wahrheit des Gefühls. — Er gleicht einem Sophisten, der das Publikum über das Wesen der Dinge ired führen will, und sich bemüht Scheingründe zu finden um seine eigenen Gebreden zu benämeln. Herr Wagner, der mehr Ehrgeiz des Willens als Geschmei-

\*) Das hier ausgesprochene Urtheil müssen wir leider auch auf noch mehrere und vorliegende Opera desselben Componisten anwenden. Diese heißen: Vier Motetten für Pianoforte und Violoncell (oder Viola) op. 9, Leipzig; Peters; neun „Recherches“ für Pianoforte und Violoncell (oder Violine), op. 11, ebenfalls Leipzig. Birkelicht ist aber das in Nr. 4 d. Bl. gänzlich besprochene op. 15 als ein Fortschritt zu betrachten; wir sehen deshalb den weiteren Veröffentlichungen des Componisten mit einiger Spannung entgegen. D. R.

digkeit des Talents besitzt, mehr Theorie im Kopfe als wahres Gefühl im Herzen hat, Dr. Wagner zielt nach dem Bewirkelten nach dem Großartigen, häufiger nach dem Ungehörlichen und er scheint es ganz zu verkennen was in der Einfachheit Erhabenes und Göttliches liegt.

Man täusche sich indessen nicht! Dr. Wagner ist kein gewöhnlicher Künstler. Ehrgeiziger Kopf, mit wirrer Phantasie, die das Ideal wornach sie strebt nur in trüben Umrissen erblickt, von starker nervöser Organisation wo der Wille vorherrschender ist als die Anmuth des Gefühls, steht der Autor des „Tannhäuser“ und des „Lohengrin“ als der aufs Äußerste getriebene Typus gewisser Fehler da, die dem Lande und der Zeit angehören, in welcher er sich offenbart. Demofrat und großer Sophist mit schwacher poetischer wie literarischer Fähigkeit, will Hr. Wagner etwas aus der Kunst der Musik hervorbringen was dieselbe nie entfallen kann ohne ihr eigenes Wesen zu verläugnen, „reine Begriffe und Symbole.“ Statt nach Schönheit zu streben, die die erste Bedingung aller Künste ist, statt eine Form zu suchen ohne welche der menschliche Geist nichts zu fassen vermag, da nur das Begrenzte für ihn existirt, hat Hr. Wagner, der wohl Talent aber keine Erfindungsgabe besitzt, sich mit Leib und Seele metaphysischen Träumereien hingegeben und versucht, Philosophie mit Tönen zu treiben in Ermangelung der Gabe ausdrucksvoller Melodien zu schaffen, die allen Sterblichen, die Ohren und Herz haben zugänglich sind. Weil die schlechten italienischen Tondichter Mißbrauch treiben mit banalen Formeln, flachen Sätzen, alltäglichen Cabaletten, Verzierungen und Souterrainbegleitung, ebenso wie die schlechten deutschen Componisten sich in harmonischen Zusammenstellungen ohne Ausweg, in ungehörigen Modulationen und symphonischen Abschweifungen verloren, vermett Hr. Wagner die schöpferische Kraft von Italiens Genius, des großartigen Genius der es verstand Verbindung mit der höchsten Inspiration zu paaren, dessen Phantasie selbst die mathematischen Wissenschaften, selbst die Rechte selbst zu durchdringen vermochte; er verkent die Gaben dieses privilegierten Geschlechtes, das Europa civilisirte und das Deutschland Musik lehrte. Otragon, exaltirt von einem Häufchen wüthender Tentonen, die in gewissen kraustraftigen Theilen der letzten Schöpfungen Beethoven's das Arcanum eines neuen Umschwunges in der Musik erblicken wollen, hat sich Wagner von allen Bänden der gesunden Vernunft und der großen Tradition der deutschen Schule losgerissen und sich zum dunkeln Propheten einer unmöglichen Zukunft aufgeworfen. Die Lehre, die er in Paris erhalten ist hart, aber gerecht und heilsam. Ein Volksspruch sagt: „Wenn der Himmel fiele, so würden viele Sperlinge gefangen!“ („Si le ciel tombait, il y aurait beaucoup d'alouettes de prises!“) Wir können versichern daß der Fall des Tannhäuser im Keime eine große Anzahl Wagnerische Nachahmer geädert hat, die sich glücklich geschätzt hatten ihre Ohnmacht durch die Lehre falscher Prinzipien zu bemänteln. . . . .

Es war hohe Zeit, daß das Pariser Publikum durch einen kräftigen Schlag den Präntationen des Autors des Tannhäuser Einhalt that. Wir hatten zwar nie daran gezweifelt, daß seine Anstrengungen den guten Geschmack und den gesunden Menschenverstand Frankreichs irre zu führen sich ohnmächtig erweisen würden, doch hofften wir auch nicht Wagner's Werk und System so rasch verurtheilt, und außer Frage gestellt zu sehen. Dieses Ereigniß wird glückliche Reflexe selbst für Deutschland mit sich führen, wo die Anhänger des stolzen Reformators nicht so zahlreich sind als man es glauben machen wollte. Hr. Wagner hat in dieser entscheidenden Schlacht sogar auch seinen Ruf als den tüchtigen Vertreter eines Systems, der voller Glaube an die Güte seiner Sache dasteh, eingebüßt; denn er hat in jede Abklärung in jede Versammlung seines Werkes, die ihm vorgeschlagen wurden gewilligt. Verlohrte es sich wohl der Mühe, solchen Vätern zu schlagen, die die Wiene eines Galilei zu geben, der dubiet, aber nicht nachgibt, eine Propaganda zu organisiren, Programme, betreibende Schriften, läugerische Biographien, Portraits von

Hrn. Wagner wie er mit der Feder in der Hand über seine Meisterwerke nachsinnt, in die Welt zu schleudern, am elend vor dem schallenden Gelächter eines gut gelaunten Publikums unterzugehen? Siegen hätte er müßen oder sich stolz mit seiner unangestraften Partitur zurückziehen und den Pariser zuzufen: Ihr seid noch nicht würdig die philosophischen Tiefen der Musik zu begreifen, die ich den zukünftigen Generationen bestimme!

## Locales.

S. B. Es war ein sehr glücklicher Gedanke des hier unter dem Namen „Concordia“ bestehenden Schriftstellervereins, dem Wiener Publikum endlich einmal Gelegenheit zu verschaffen Schakspeare's reizenden „Sommernachtstraum“ von den I. I. Hofschauspielern mit der Mendelssohn'schen Musik, aber im Hofoperentheater zu hören. Zwar wurden im Hofburgtheater mehrere Aufführungen dieses Doppelwerks veranstaltet, doch blieb der musikalische Theil, aus Gründen der Musik und anderen, so weit hinter den bescheidensten Ansprüchen zurück, daß man sich keine Meinung über die Gesamtwirkung bilden konnte. Hier nun, im Hofoperentheater, stehen die Dinge natürlich anders, doch war nur eine Vorstellung um die Mittagzeit möglich, da des Abends Oper oder Ballet gegeben wird. Eine solche kam denn endlich unter Mitwirkung der besten Künstler, — unter der feinsinnigen Oberleitung des Herrn Paube und der musikalischen des Herrn Dessoff zu Stande, und versammelte ein ebensoviele zahlreiches wie gewöhnliches Publikum, welches der ungewohnten Gabe mit aller Spannung und Aufmerksamkeit folgte.

Bei dem Umstande, daß wir selbst zum ersten Mal einer Aufführung des Schakspeare's Mendelssohn'schen Werks beiwohnten, fühlen wir uns zur vorrichtigen Meinungsäußerung um so mehr hingebängt, als ein erster Eindruck, obwohl manchmal gerade der richtige, doch nicht immer ganz zuverlässig ist. Wir sprechen es demnach mit allem Vorbehalt aus, daß wir trotz allem Entzücken, in welches uns Schauspiel und Musik versetzte, schließlich doch vielleicht lieber jedes für sich hören würden: das Schauspiel ohne Musik, und die Musik (d. h. die wirklichen Musikstücke) im Concert. Erstens scheint es uns zuviel verlangt, daß man ein fünfaktiges Stück genießen soll, ohne sich die nöthigen Pausen zur Erholung von der gespanntesten Aufmerksamkeit gönnen zu dürfen. Denn da die Acteactes ziemlich ausgeführte formliche Musikstücke sind, so fällen sie die Zeit in den Zwischenacten fast vollständig aus. Zweitens scheint uns die im Concertsaal so wundervolle Musik auch in dem akustisch trefflichsten Theater fast zu ätherisch und fein — man wünscht mitunter mehr große Malerei! So lose und lustig das Schakspeare Märchen zusammengestellt ist, und so sehr auch die Mendelssohn'sche Musik diesem lustigen feinen Wesen entspricht, so ist doch andererseits auch wieder Verdes genug in Jenem, was auch in der Musik eine Verbore, wir möchten sagen sinnlicher padende Behandlung vertragen würde. Jene feine Malerei kommt im Concertsaal, oder überhaupt in abgefordetter Darstellung zu viel besserer Wirkung, als neben dem Stück. Was aber den rein melodramatischen Theil betrifft, so bereitet er uns hier ebenso viel Störung als im Concert. Das gesprochene Wort verträgt sich nicht mit der Musik. Ein anderes ist die Pantomime, die uns als Kunstgattung weit berechtigter scheint, obwohl auch hier das Gefühl, als habe man lauter Stimmene vor sich, beeinträchtigt wirkt. Wo aber gesprochen wird, da will man das Wort und den Sinn desselben verstehen; die Musik weit entfernt, dies zu vermitteln, stört und erschwert das Verständnis.

Abgesehen von diesen Bedenken gegen die ganze Kunstgattung, welche wir ja auch nur mit Vorbehalt ausgesprochen haben wollen, könnten wir natürlich nicht anders als mit Entzücken von dieser Aufführung reden. Doch ist hier nicht der Ort

auf die wunderbare Shakespeare'sche Dichtung und die darstellenden Kräfte näher einzugehen. Wir haben es nur mit der Mühe zu thun, und berücken in Kürze, daß die Wiedergabe im Ganzen eine treffliche war. Kleinigkeiten zu rügen, die vielleicht der köstliche Puck in seinem Uebermuthe verschuldet, indem er in das Rohr einer Trompete kroch, und einen Ton zum Luschplausen brachte, oder indem er sich hinwider an der Taftstock-Kammeric und denselben bald in schnellere bald langsamere Bewegung brachte, als man bisher gewohnt war, — das überlassen wir Anderen. Wir erwähnen endlich daß Frau Dufmann die Freundlichkeit hatte die erste Sopranpartie zu übernehmen, und dieselbe sehr hübsch, wenn auch mitunter immer noch etwas zu karmopant ausführte.

## Correspondenzen.

### Dresden.

An meinen letzten Bericht anknüpfend, habe ich Ihnen zuvörderst Mittheilungen über das 4., 5. und 6. Symphonieconcert der K. musk. Kapelle zu machen. Im 4. Concert, am 8. Januar, kamen zur Aufführung: Duvertüre zu Schiller's „Maria Stuart“ von Georg Bering, Symphonie Nr. 3 Es-dur von Julius Rietz, Suite (H-moll) für Zeitinstrumente und Hörner von J. E. Bach, sowie die annähernd reizende Symphonie (Nr. 1 C-dur) von Beethoven. Bering's Duvertüre ist die beachtenswerthe, gediegene Arbeit eines tüchtigen Musikers, welche Sie eben nach Selbstständigkeit befindet und den Componisten als deutenden, den edelsten Kunstprincipien huldigenden Kunstjüngler erkennen läßt. Die Symphonie von Rietz hat bei Ihnen kein Glück gehabt und nicht gefallen. Gewiß lag dabei viel an der unglücklichen Stellung des Werkes nach dem pisanen Pilgermarsch des französischen Romantikers Berlioz. Hier hat die Symphonie unbestritten gefallen, und verdient dies wohl auch. — Die herrliche hier schon längst gesammte H-moll-Suite von Bach entzückt von Neuem durch ihre unvergänglichen Schönheiten. Sie haben vor Kurzem die D-dur-Suite desselben Meisters in Wien zum ersten Male gehört. Das Klingt uns Norddeutschen gar wunderbar, denen schon längst keiner der größeren Instrumentalsätze Bach's für mehrere Instrumente unbekannt ist. Demnächst werde ich Ihnen ein kleines Verzeichniß solcher Sachen mittheilen, die allein in Dresden während der letzten 6 bis 7 Jahre im Tonkünstlerverein angeführt worden sind, woraus Sie ersehen können, wie sehr und gerne man sich hier mit des großen Meisters Schöpfungen beschäftigt. — Im 5. Symphonieconcert am 22. Januar hörten wir Cherubini's Duvertüre zu „Faniola“, Spohr's C-moll-Symphonie (Nr. 3), eine „Faustduvertüre“ von Wagner und die Symphonie C-dur von Haydn. Im 6. Symphonieconcert kamen zur Aufführung: Duvertüre zu „Orosen“ von Schumann, Symphonie (Nr. 4 B-dur) von Gade, Duvertüre zum „Herrschler der Geister“ von Weber und Sinfonia eroica von Beethoven. — Der herrlichste aufrichtigste Dank aller Kunstfreunde begleitete sämtliche Leistungen der Ausführenden, sowie die Führung ihres angezeichneten, intelligenten Dirigenten. Mäge das nächste Winterhalbjahr gleiche vortreffliche Aufführungen bringen. — In den beiden Concerten der K. Kapelle zum Behn des Unterhaltungsfonds für Wittwen und Waisen derselben hörten wir am Alstermittwoch: Mendelssohn's Musik zu Racine's „Althalia“, Duvertüre zu „die Abenkerer“ von Cherubini, Arie mit Bassethorn aus „Tina“ (Franz Bäde-Mey und Herr Köstch), sowie die A-dur-Symphonie von Beethoven, — am Palmsonntag: „Zubas Wallstabs“ von Händel und die F-dur-Symphonie von Beethoven. In der Dreißig'schen Singacademie gelangte am 18. Januar bereits dasselbe Datorium Händel's zur Aufführung. — An ergreifender Wirkung war in beiden Concerten die Leistung des K. Hofopernsängers Herrn Schnorr von Carolsfeld, welcher die Partie des Zubas sang. Dieser vortreffliche Sänger ist ein wahrer Schatz für Dresden. Soweit es die jetzt leider tief geschwundene Kunst des Gesanges zuläßt, ist Herr Schnorr ein technisch wohlgeschulter Sänger zu nennen, im Besz einer hohen sympathischen Tenorstimme, obgleich derselben ein baritonähnlicher Timbre beivohnt. Damit vertheilt der junge Künstler höchst achtenswerthe musikalische Kenntnisse, was ihn als weissen Raben unter seinen Kollegen erkennen läßt, Selbstredend und

klein. Sein Florenza, der Schreiner aller ersten Tenoristen (sic!), war in den letzten Aufführungen des „Fidelio“ eine vortreffliche Leistung. Nicht minder befriedigte er, nachdem Tichatsch seinen Urlaub angetreten, in den Rollen des Malatesta, Raoul und Hylton.

In der zweiten Quartette der Herren Hüllwed, Köhner, Öbriug, Oräymanacher und Waffmann kamen zur Aufführung: Streichquartette von Schumann (A-dur) und Haydn (Fis-moll), sowie das B-dur-Trio von Beethoven für Pianoforte, Violine und Violoncello. In der dritten und vierten Soiree hörten wir: Beethoven's Streichquartett (op. 18 Nr. 2), Schumann's D-moll-Trio (op. 63) für Pianoforte, Violine und Violoncello, sowie Mozart's herrliches Streichquintett (D-dur), — Haydn's sogenanntes Quintett-Quartett (?) in D-moll, Beethoven's Es-dur-Quartett (op. 74) und Schubert's Trio (op. 100) für Pianoforte, Violine und Violoncello. Vorzüglich gelang die Ausführung des Mozart'schen Quintetts, sowie der beiden Trios, insbesondere des von Schumann, welches die Herren Waffmann, Hüllwed und Oräymanacher mit Begeisterung vortrugen. Auch diesen Künstlern folgt der Dank des Publicums für die gehaltenen Genüsse während des verflohenen Winterhalbjahrs, welche um so höher anzuschätzen sind, wenn man an die oft überhäufigsten Dienst- und andern nothwendigen Erwerbbedürfnisse der genannten Herren denkt, welche doch nicht im Stande waren, echt künstlerisches Streben zu unterdrücken.

(Schluß folgt.)

## Beitragsschau.

Der Musikreferent der Nat. Ztg. ergeht sich gelegentlich Beirachungen über Mehul's „Joseph“ in folgenden bemerkenswerthen Betrachtungen: „Bei dem wiederholten Hören der Mehul'schen Oper traten uns ihre innigen Beziehungen zu Beethoven's „Fidelio“ aufs Lebendigste entgegen. Die Verwandtschaft ist evident und ließ sich bei einer genaueren Vergleichung nicht bloß an dem äußeren Zuschnitt der Musik wie an ihrer Ausdrucksweise im Allgemeinen, sondern selbst an ganz bestimmten melodischen, harmonischen und rhythmischen Wendungen nachweisen. Freilich erscheint bei dem deutschen Meister Alles unendlich erweitert und vertieft, Ausganga- und Aufnahmepunkt fast sein dramatisches Schaffen war aber Mehul's „Joseph“. Schon die durchaus ethische Natur des Gegenstandes und der sich ihm aufs Unmögliche anschmiegenden Tonsprache mußte in dem Componisten des „Fidelio“ den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen; er fand hier Geist von keinem Geist und Blut von keinem Blut, das selbe sittliche Pathos, die gleiche ideale Innerlichkeit, die nämliche, jede sinnliche Beilage verschmähende Einfach und Aufrichtigkeit im Ausdruck. Die Mehul wie bei Beethoven sind die einzigen Personen des Damos nichts weiter als die Träger der ihnen zu Grunde liegenden sittlichen Idee. Das ist ihr Vorzug, aber auch zugleich ihr Mangel. Weiden fehlt der lebenswürdige Realismus der Mozart'schen Oper, deren Charaktere bei aller individuellen Bestimmtheit stets die volle Beliananz des gesammten menschlichen Wesens hindurch fließen lassen. Während sie deshalb auch auf der Bühne, als in ihrem eigentlichen Element sich bewegen, hat man im „Joseph“ und „Fidelio“ stets das Gefühl, daß die ängere Handlung nur ein mit Nähe aufrecht erhaltener Prätext, die aus Auge sich wendende dramatische Färbung eine lästige Plummerci ist, über welche die Seele der Musik stets hinausstrebt, sie steht nur mit einem Fuß auf dem Theater, mit dem andern im Concertsaal. Ihrem innersten Wesen entsprechen weit mehr jene reineren und idealeren Staltungen wie Datorium und Cantate, die nur die Empfindung und Phantasie des Hörers zur Mitthätigkeit anrufen, als die äußere, handgreifliche Welt, in der die Oper heimlich ist.“

## Nachrichten.

In Berlin starb am 18. d. M. Musikdirektor **Reidhart**. Von seinen 150 im Druck erschienenen Compositionen ist in weiteren Kreisen wenig bekannt geworden. Dessen größer war sein Ruf als Dirigent des königlichen *Domchors*, dessen Leistungen mit Recht in hohem Ansehen stehen. Sehr bekannt ist Reidhart auch durch die von ihm veranstaltete Ausgabe älterer, meist italienischer Kirchenmusikstücke, welche allen Gesangsvereinen eine unentbehrliche Bibliothekbenutzerin geworden. Sonderbar ist an dieser Ausgabe nur das beigegebene Portrait Reidhart's mit der Unterschrift: „Ich bin eine Preuge, kennt ihr meine Farben?“ — In einer Soirée des Wohltätigkeitsvereins, geleitet von A. Hahn wurden ein „Ave Maria“ für Frauenstimmen mit Clavierbegleitung von Ruff, mehrere selten gehörte Chor- und Ensemblestücke von Schubert und Schumann, und ein finale der unvollendeten Oper: *L'oca di Cairo* von Mozart zu Gehör gebracht. — Der Violinist Herr De Ahna aus Wien gab ein Concert und fand viel Beifall sowie Anerkennung von Seite der Kritik. — Die Singacademie brachte in ihrem dritten Concert Händel's *Dratorium „Joseph“*, eines der schwächeren Werke des Meisters zu nicht ganz befriedigender Ausführung.

Vom Director des Berliner „Voxvereins“ Herru G. Vierling ist eine Motette für zwei Chöre, „Frohlockt mit Händen alle Völker“ in Fortritt und Clavierauszug bei *Leandart* in Dresden erschienen.

In Rürnberg wird vom 20.--23. Juli d. J. ein „deutsches Sangesfest“ stattfinden.

Conrad's „Haus“ ist in Mainz mit vielem Beifall gegeben worden.

In einem „geistlichen Concert“ des Vaxvereins in Hamburg wurde E. Bach's herrliche Cantate „Kreuzer Gott, wann werd' ich Herben“ aufgeführt.

Die neu-deutsche „Konfessionsversammlung“ wird in Weimar zwischen dem 4. und 8. August d. J. stattfinden. Es sollte Niemanden wundern, wenn die Statuen Wieland's, Goethe's und Schiller's von ihren Sockeln stiegen, und als „heinerne Gasse“ das ganze dort versammelte Volklein für ihre Sünden zur Rechenhaftigkeit zögen.

Der Director des Mozartums in Salzburg, Domcapellmeister Alois Tauz wurde am 17. d. M. während einer Gesangsprobe plötzlich vom Schlag getroffen und starb nach wenigen Minuten in den Armen der ihm zu Hilfe geeilten Freunde. Er hinterläßt eine Wittve mit fünf unminorlichen Kindern. Salzburg verliert an ihm einen kenntnißreichen und vor dessen Musikzustände verdienten Mann. Tauz war aus dem Prager Conservatorium hervorgegangen.

Das Hermannstädter evangelische Presbyterium August. Conf. schreibt einen Concurs zur Wiederbesetzung der zwei verbundenen Stellen eines Stadt Cantors und eines Organisten aus. Termin bis 31. Mai 1861. Gehalt Alles in Allem 1500 fl. ö. W. Dafür wird aber auch sehr viel gefordert, mehr als in der Regel heutzutage ein Mensch leisten kann.

- Die Bedingungen zur Erlangung dieser zwei Stellen bestehen in:
- a) der gründlichen Kenntniß des Orgelspiels;
  - b) der gründlichen Kenntniß der Tonwissenschaften, — Harmonie und Compositionslehre;
  - c) der Directions-Fähigkeit;
  - d) der theoretischen und practischen Kenntniß des Gesanges;
  - e) der Fähigkeit, in dem Violinpiel und in den Musikinstrumenten (!) Unterricht zu erteilen, wozu eigene Fertigkeit in einem gewissen Umfang und bis zu einem gewissen Grade zumal bei einem der Bewerber erforderlich ist, und
  - f) der Kenntniß der erforderlichen Musikliteratur.
- Die Lehr- und Amts-Functionen bestehen:

### I. für den Stadt-Cantor:

- 1) in der Ertheilung des Gesangsunterrichts an die Seminar-Schüler, dann in der Einübung der Kirchenmusik, wöchentlich 4 Stunden;
- 2) in der Beforgung und Ueberwachung des evangelischen Kirchen- und Kirchen-Cottesdienstes, der Direction bei der Kirchenmusik,

Erhaltung der nöthigen Proben, mit Zuziehung der städtischen Musik-Kapelle und anderer musikalischen Kräfte, wobei es der gewinnenden und ansehnlichen Persönlichkeit des Stadt-Cantors obliegt, die hier jährlich vorhandenen musikalischen Kräfte zu sammeln, anzuregen und zur Mitwirkung bei der Kirchenmusik zu veranlassen;

3) in der Ertheilung des Unterrichtes in den Streich- und Blas-Instrumenten an die Seminar-, dann die Gymnasial- und Real-Schüler in wöchentlich 10 bis 12 Stunden, zusammen also wöchentlich 24 Stunden.

### II. für den Organisten:

- 1) in der Beforgung des Orgelspiels in der großen evangelischen Pfarr- und in der Spitalkirche an Sonn- und Feiertagen, wie auch an Donnerstagen;
- 2) in der Ertheilung des Unterrichtes im Orgelspiel an die Seminaristen, in wöchentlich 6 bis 8 Stunden;
- 3) in der Ertheilung des Unterrichtes im Generalbass und in den Elementen der Compositionstheorie an die begabteren und vorgerücktesten Seminar-Schüler, und
- 4) in der Ertheilung des Gesangsunterrichtes in der Elementar- und Realschule, wie auch im Unter- und Obergymnasium. Zusammen also wöchentlich 24 Stunden.

### Wien.

Herr *Erst*, k. k. Hofopernsänger verauktastete am vorigen Samstag unter Mitwirkung mehrerer seiner Collegen ein Concert im Musikvereins-Saal, welches durch ein ziemlich buntes Programm ein zahlreiches Publikum anlockte, und dem Concertgeber, sowie den Mitwirkenden viel Applaus eintrug. Unter den letzteren befanden sich auch die Herren *Hellmesberger* und *Späc*in, welche aus Mozart's A-dur-Sonate mit Violine zwei Sätze vortrugen.

Die „Wiener Singacademie“ bringt am 5. Mai zur Frier ihrer Entsetzung in der Augustinische die Vocalmesse „Assumpta est“ von Palestrina zur Aufführung. Montag den 6. Mai veranfaßt dieselbe aus gleichem Anlaß einen „Vergnügabend.“

*Fritsger*, die als dritte Gastrolle die Agathe im Freischütz gewährt hatte, ertheute sich in derselben einer besüßlicheren Aufnahme, als in der vorhergehenden.

## Berichtigungen.

In dem Artikel über *E. Bach's* Arien sind einige sinnstörende Druckfehler stehen geblieben, die wir auf den Wunsch des Verfassers hier berichtigen: In Nr. 12, S. 89, Sp. 2, Zeile 6 v. u. lies aber statt eben; S. 90, Sp. 1, Zeile 7 v. u. lies zaghafte, statt zopffaste; S. 91, Sp. 1, Zeile 18 v. u. lies rein als solche, statt wie; S. 91, Sp. 2, Zeile 7 v. u. lies speziell für, statt speziell nur; S. 92, Sp. 1, Zeile 10 v. u. lies und, statt die. In Nr. 13, S. 98, Sp. 1, Zeile 15 v. u. lies und fügt, statt sagt; Seite 100, in dem Uebersetz lies schaffst, statt schaltet; S. 100, Sp. 2, Zeile 16 v. u. ebenso; S. 101, Sp. 2, viertelste Zeile lies beibehält, statt vorbehält. In Nr. 14, S. 106, Sp. 1, Zeile 4-5 v. u. lies Claviertechnik, statt Charakteristik.

Ferner berichtigen wir bei dieser Gelegenheit noch Folgendes:

In Nr. 14 in der Recension ist der Name des Componisten *Wärz* ff falschlich *Wnech* gedruckt. Ebenso in Nr. 16 der Name *Wettich* falschlich *Wettin*. Endlich ist in Nr. 16 in der ersten Zeile zu lesen: im *April*, statt August; Seite 122, Sp. 2, Zeile 10 v. u. sind gut, statt gut sind, und in dem Brief von *Wethoven*, in der 6. Zeile: sagte, statt sagt.

## Briefkasten der Redaction.

S. in *H. Bitte*, senden Sie mir den Brief von *R.* zurück.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Eelmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Poststraße Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Wasing, vormals G. F. Wäcker's Witwe, Bräunerstraße: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 Rthlr. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 Rthlr. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 Rthlr. oder 1 Thlr. Die Postverendung: Für 1 Jahr 7 Rthlr. oder 6 Thlr. 10 Gr. — Für 1/2 Jahr 3 Rthlr. 50 Kr. oder 2 Thlr. 30 Gr. — Für 1/4 Jahr 1 Rthlr. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Geschenke werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Mozart's „Così fan tutte“ auf der deutschen Bühne. — Rezensionen. — Londoner Briefe III. — Fatales. — Correspondenz aus Dresden (Schluß). — Zeitungsgesch. — Nachrichten.

## Mozart's „Così fan tutte“ auf der deutschen Bühne.

Von Alfred Freiherrn von Wolfsojen.

Daß ein abgeschmacktes Textbuch auch die musikalisch kostbarste Oper in der öffentlichen Meinung um so mehr zu ruinieren im Stande ist, als das in die Oper gehende Publikum leider! zum größten Theile fast immer aus Personen zu bestehen pflegt, denen die Musik dabei nur als das Nebensächliche erscheint: für diese betrübende Wahrheit bietet vor Allem Mozart's „Così fan tutte“ einen recht eclatanten Beweis dar. So lange die reizende Oper existirt — Mozart schrieb sie hauptsächlich im Dezember 1789, und am 26. Januar 1790 wurde sie unter dem Doppeltitel: „Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti“ zum ersten Male auf dem k. l. Nationaltheater zu Wien aufgeführt — hat sie den Musikfreunden stets als ein wahres Juwel gegolten, ist immer auf's Neue wieder zu gediegenern Hausmusik-Unterhaltungen hervorgezucht und manches Stück daraus, namentlich die herrlichen Ensembles, auch im Concertsaal oft genug gehört worden. Nur auf der Bühne wollte sie mit der Einführung, Figaro, Don Juan und Zauberkästl niemals recht Schritt halten; ja es gab sogar eine lange Zeit, wo sie selbst seltener noch als „Bomeneo“ und „Titus“ über die Bretter ging, weil man eben an dem, beiläufig gesagt, einzigen Libretto des da Ponte, welches er ganz aus seiner eigenen, wie man sieht, ziemlich dürftigen Phantasie geschöpft, noch größeren Anstoß nahm, als an den altfranzösisch und alitalienisch conventionellen Arbeiten des Abbate Gianbattista Varesco, Metastasio und seines Retoucheurs Mazzola, zu denen Mozart die „Bomeneo- und Titus-Musik“ geschrieben. Was hilft es, daß C. T. A. Hoffmann in seinen „Scrapionbrüderern“ (I. 2. 1. gesammelte Schriften, I. S. 120 ff.) den verachteten Text von „Così fan tutte“ für wahrhaft opernmäßig erklärt hat, daß Phantasia in einem „musikalischen Briefwechsel“ (s. Berliner musikal. Ztg. von 1805, S. 293 ff.) sogar für die Zartheit der darin herrschenden Ironie eine ganze Dicht: das Urtheil des Referenten für Verdini's Journal des Luxus und der Moden (Jahrgang 1792, S. 504) ist doch allezeit maßgebend geblieben, und dieser Mann schrieb über die erste Aufführung der Oper in Berlin Folgendes nach Weimar: „Es ist wahrlich zu bedauern, daß unsere besten Componisten meist immer ihr Talent und ihre Zeit an jämmerliche Sujets verschwenden. Sollte wohl der Geschmack des Publikums, unter dem der Componist lebt, an der Wahl seiner in Musik zu gebenden Stücke Schuld sein? Gegenwärtiges Singpiel ist das aberniste Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Composition bejuchet.“

Obgleich die Gründe, weeshalb der gedachte Text sich als unzulänglich erwiesen, schon verschiedentlich, am einleuchtendsten und umfassendsten in Otto Jahn's Musikerbiographie Mozart's (Wd. IV. S. 488—505), auseinandergesetzt worden sind,

so dürfte es sich doch lohnen, hier noch einmal auf diese Materie zurückzukommen, weil neuerdings einige neue deutsche Bearbeitungen des da Ponte'schen Libretto erschienen sind, welche eine Wiederaufnahme der Oper auf fast allen hervorragenden deutschen Theatern zur Folge gehabt haben, dieselben indessen in vielen wesentlichen Punkten so entschieden von einander abweichen, daß in dem dadurch begründeten Zwiespalt der Meinungen eine abermalige Gefahr für die dauernde Erhaltung des Wertes auf dem Repertoire unserer Bühnen zu drohen scheint. Denn wenn der gegenwärtige Zustand, der als eine Durchgangskritik zur Klärung des Urtheils recht dienlich sein könnte, verweigert werden sollte, so würde nach mannigfaltigen anderweitigen Erfahrungen das definitive Resultat aller Anstrengungen immer nur wiederum darauf hinauslaufen, daß die Direktionen bei dem raschen Personenwechsel und dem Gastspiel-Unfug, die auf unserm Theater nach wie vor heimisch sind, und bei der daraus für die Sänger erwachsenen Unbequemlichkeit, alle Augenblicke einen neuen Text zu ein und derselben Musik lernen zu müssen, die Oper, als für den täglichen Gebrauch unpraktisch, abermals zurücklegen. Da nun auch das Interesse des großen Publikums für ein Werk, das ihm in stets wechselnder Gestalt vorgeführt wird, auf die Länge unmöglich wach erhalten und das letztere jedenfalls, wenn der bisherige Zwiespalt fortbauert, niemals ein eigentliches Gemeingut der Nation werden kann, in welches sie sich von allen Seiten gleichmäßig hineinlebt, so haben wir uns die Aufgabe gestellt, die auf dem Theater gangbaren Bearbeitungen des „Così fan tutte“ einer kritischen Prüfung zu unterziehen, um hernach zu einer motivirten Ansicht darüber, welcher Text sich zur allgemeinen Annahme am meisten empfiehlt, zu gelangen. Glücklicher Weise besitzt die deutsche Bühne jetzt an dem neuerdings in's Leben getretenen Bühnenverein wenigstens eine Art von Central-Organ, und dieses erscheint so fähig wie berufen, der unseligen Principlosigkeit und Quantschichtigkeit der Ansichten, welche bisher, als ein treuer Compagnon der positiven Zerissenheit unseres Gesamt Vaterlandes, in alle theatralischen Anlegenheiten so viel Verwirrung gebracht und die Existenz eines echten Nationaltheaters unmöglich gemacht hat, ein längst ersehntes Ziel zu setzen. Möchte also dieser Aufsatz, der freilich nur eine Spezialfrage behandelt, namentlich auch an der bezeichneten, maßgebenden Stelle einige Beachtung finden!

Nach dem Original-Libretto des da Ponte ist das Sujet der Oper kurz folgendes: Ein neapolitanisches Schwelgerepaar Fioridigi und Dorabella. ist mit zwei jungen Offizieren, Guglielmo und Ferrando, verlobt. Ein alter Hagestolz, Alfonso, der Weibetreue für eine Chimäre hält, wettert mit den Letzteren, daß ihre Bräute noch im Laufe des Tages zur Untreue zu verleiten seien. Um die Probe zu machen, reisen die beiden Liebhaber unter dem Vorgeben, ihr Regiment habe plötzliche Marschordre erhalten, scheinbar von Neapel ab, kehren jedoch sofort, als Albancen verkleidet, zurück und suchen nun unter

dieser Maste jeder die Braut des Andern untreu zu machen. Der erste kühne Sturm wird von den Damen abgeschlagen, obgleich die beiden Freier, um ihrer ersehnten Verzweiflung über das Nichtgelingen ihres Angriffs größeren Nachdruck zu verleihen, angelegentlich Gift nahmen. Das Kammermädchen Despina, von Alfonso bestochen, erscheint als Mediens und curirt sie durch Magnetismus; dann überredet sie ihre Damen, sich mit den vermeintlichen Fremden einen Spaß zu machen. Hierauf gehen die Ersteren ein; die Freier versuchen im zweiten Akt einen neuen, zarteren Angriff und geben den Damen ein Gartenfest. Dabei gelangt es zuerst dem leichtfertigen Guglielmo die Liebe der schnell ergebaren, leidenschaftlichen Dorabella zu gewinnen, dann auch mit etwas mehr Schwierigkeit und nur erst, nachdem Ferrando wiederholt mit Selbstmord gedroht hat, bringt auch dieser sentimentale Liebhaber die Eroberung der schwärmerischeren Fioridilla zu Stande. Alfonso hat also seine Werke vollständig gewonnen, rät den jungen Freiern jedoch, ihre Bräute nichtsofortweniger zu heirathen, da sie probatilligere Frauen doch vergebens suchen würden. Die Offiziere sind zufrieden; zuvor aber sollten die treulosen Damen noch etwas geängstigt werden. Deshalb wird Despina von den Männern als Notar verkleidet und lieft bei dem auf den Abend angelegten Verlobungsfeste den Ehecontract vor. Kaum ist derselbe von beiden Paaren unterzeichnet, so ertönt hinter der Scene der Marsch, mit dem das Regiment der Liebhaber im ersten Akt angeblich abgegangen ist. Alfonso bringt die Nachricht, die alten Freier seien wieder da. Albanosen und Notar werden eiligst verstedt; in tödtlicher Verlegenheit empfangen die Damen ihre nun wieder als sie selbst auftretenden Liebhaber, denen der verkleidete Notar und der liegende geliebene Ehecontract in die Hände fällt. Die Damen knien, Verzweiflung ersiehend, vor den ergrünten Geliebten, worauf sich diese als die Albanosen zu erkennen geben, und Alfonso beide Paare zur Verzeihung auffordert, da ja Alles nur ein Scherz gewesen sei. Damit sind alle sofort zufrieden, und das Stück schließt mit der von sämmtlichen Beteiligten ausgesprochenen Moral: daß nur der glücklich sei, der Alles von der guten Seite zu nehmen wisse.

Man sieht, da Ponte hatte es bei seinem Texte in der That nur auf eine tolle Possé abgesehen; um inneren physiologischen Zusammenhang war er gar nicht besümmert. Die Rücksicht auf den für albernern Mummenschanz nur allzu empfanglichen, derben Geschmack der Menge führte seine Feder allein. Sowie auch Mozart's Genies gethan, den völlig uninteressanten, marionettenhaften Persönlichkeiten, die ihm das Libretto überliefert hatte, eine Theilnahme erweckende Seele einzubringen, der Zweckpalt zwischen seiner idealisirenden Musik und dem elenden dramatischen Stoffe mußte hiernach nur um so eclatanter hervortreten. Den widerstrebenden Inhalt des Originaltextes annehmbar zu machen, sind die verschiedensten Versuche angestellt worden. Die älteste deutsche Uebersetzung, welche die Namen und Verhältnisse der handelnden Personen unverändert beibehielt, aber nach damaliger Art höchst triviale und hepelrichte Worte den immerhin flüchtigen und musikalischen Versen des da Ponte substituirt, überdies auch die Seco-Recitative in einen breiten prosaischen Dialog verwandelte, führte den Titel: „Wie er extreme oder die Mädchen sind aus Frankreich.“ Noch bis 1812 ist die Oper in dieser durchaus plumpen Form gegeben worden\*). 1794 lieferte Giesecke für das Theater an der Wien, und 1804 Wegner für das k. f. Hoftheater zu Wien, jener unter dem Namen: „die Schule der Liebe“, dieser mit dem Titel: „Wie bald erfindend“ um wenig bessere Uebersetzungen. Andere bald darauffolgende Textbearbeitungen bezeichneten durch ihre Titel: „die Schügen“ und „die Guerillas“ die Vertheidigungen, in welchen die Liebhaber ihre

Bräute zum Treubruch zu verleiten suchten und thaten sich zwar durch eine etwas glattere Sprache hervor, gaben aber, wenn auch am dramatischen Gergang nichts ändernd, das Original doch noch weit weniger treu wieder, als die ersten Versionen. Unglücklicher Weise kam man nun auf den Gedanken, der Grund weßhalb das Sujet nicht ziehen wolle, liege allein in der Unwahrscheinlichkeit, daß die Damen ihre Liebhaber und die Jose in ihren Vertheidigungen nicht erkennen, während doch, wie 3 a h mit Recht hervorhebt, dergleichen Unwahrscheinlichkeiten in einer Menge von Lustspielen vom Publikum bestens acceptirt werden, sofern sie nur als rein äußerliche Voraussetzungen von Begebenheiten dienen, die von da ab ihren regelmäßigen Verlauf nehmen und nicht, wie hier, Verhältnissen zu Grunde gelegt werden, die an innerer Unwahrheit laboriren und deshalb sofort auch den Zweifel des Zuschauers gegen die unwahrscheinliche Voraussetzung wach rufen müssen. Es war also der mißverstandene wahre Grund der hier vorliegenden Unwahrscheinlichkeit, welcher zu allerhand höchst unglücklichen Versuchen, dieselbe zu beseitigen, führte. Freitags er unternahm es in seiner 1814 an der Wien erscheinenden „Zauberprobe“ sie auf überirdische Weise zu erklären, indem er Alfonso in einen alten Zauberer und Despina, als dessen Helfershelfer, gar in einen Lustgott verwandelte, wodurch denn natürlich alle musikalische Charakteristik verloren gehen mußte. Nicht viel geschickter verfuhr Krebel; er nannte die Oper: „Mädchen sind Mädchen“, ließ die beiden Offiziere erst nach langer Abwesenheit heimkehren, und, ehe sie ihren Damen wieder unter die Augen treten, die Wette ausführen, wo dann Despina im ersten Finale die Cur in eigener Person ohne Verkleidung vornimmt, und im letzten ein wirklicher Notar austritt, den sie nachher für ihren Liebhaber ausgibt. In dieser Gestalt, bei der fast sämmtliche Musikstücke aus ihrer ursprünglichen Reife gelassen und ein sehr langer langweiliger Dialog hinzugegeben war, wurde das Werk 1816 dem Stuttgarter Theatervolumen aufgesetzt. Darauf veranlaßte 1820 der damalige General-Intendant der Berliner Hofbühne, Graf F r ü h l e, eine neue Bearbeitung von Herklotz, nach welcher zwei, den Damen bisher unbekannte Freunde der Liebhaber diesen die Gefälligkeit erweisen, ihre Bräute zu verführen, ihr Diener Pedrallo aber, statt der Jose als Arzt und Notar erscheint. Obgleich nun die im Original schon verlegend genug wirkende, rasche Untreue der Bräute und die noch rascher schwächliche Verzweiflung der Freier durch die Introduction dieser fremden Verführer nur noch ungarter und empörender gemacht worden war, so hielt sich Herklotz's Arbeit mit einem Dialog in gereimten Alexandrinern unter dem Titel: „die verführerische Wette“ dennoch mehrere Jahre, bis der Baron von Lichtenstein, Regisseur der Berliner Oper, einen Einfall Edward De r r i c u t's benützte, 1831 abermals mit einer neuen Bearbeitung hervortrat, wonach die Damen den Betrug der Liebhaber noch vor der Einführung der angeblichen Fremden durch Despina erfahren und sie dann durch verstellte Untreue strafen und bestrafen. Die Scene wurde dabei nach Frankreich verlegt, der Titel in: „die Wette, oder Mädchen-Lift und Liebe“ verwandelt, und das Stück so bis 1835 ziemlich oft gegeben. Einen ähnlichen Weg schlug Arnold 1838 in seiner englischen Bearbeitung: „Tit for Tat“ ein, und auch Joseph Schneider, der 1846 das Libretto überarbeitete, die Handlung nach Spanien verlegte und das Ganze mit militärischem Pomp und Ballet anschwückte, behielt diese neuen Motive bei, ließ jedoch die Intrigue der Freier erst im zweiten Akt durch das Kammermädchen den Damen verrathen. Diese Bearbeitung hat sich, wohl hauptsächlich durch den in der Theaterwelt allgemein geachteten Namen des bühnenkundigen Verfassers, so wie durch die unzulängere, fast durchgehends gelangensmäßige Frische seiner oft sehr drastisch und prägnant wirkenden Verse empfohlen\*),

\*) Bei der ersten Aufführung am 6. August 1792 in Vercini hieß sie: „Eine macht's wie die Andere.“ (Vgl. v. Schneider's Geschichte der Oper, S. 76.)

\*) Namentlich hübsch sind die Worte zu dem reizenden Duett II. 25. zwischen Dorabella (hier Rosaura genannt) und Guglielmo (Ma-

bis auf den heutigen Tag an vielen Bühnen erhalten und der längere Zeit vom deutschen Opernrepertoire ganz verschwunden gewesene „Così fan tutte“ wird, soviel wir wissen, hiernach noch jetzt in Wien, \*) Berlin, München, Dresden, Leipzig und Stettin gegeben. Und doch hat schon ein vortrefflicher, in Nr. 4, S. 75 — 84 des „Morgenblattes“ von 1856 abgedruckter Annoncier, aber vom Professor Dr. Bernhard Gugler, dem Director der polytechnischen Schule in Stuttgart herrührender Artikel: „Ein deutsches Teubuch zu Mozart's „Così fan tutte“, darauf hingewiesen, daß die an sich ganz glänzlich gewählte Wendung der Fabel, wie Schneider sie bezieht, mit der Composition schlechterdings unvereinbar erschiene. Es versteht sich, daß auch Otto Jah'n's tief gebildetes ästhetisches Urtheil, wie es sich in seinen sämmtlichen meisterhaften Analysen der Werke Mozart's so überzeugend zu erkennen läßt, diese „Verballhornung“ unbedingt verwerfen mußte (s. Jah'n's Mozart Bd. IV., S. 501, Note 12). Denn nicht nur, daß damit der wirsame ironische Gegensatz schwindet, welcher in den übertriebenen Liebes- und Treue-Verfälschungen des ersten Aktes und der im zweiten spielenden Untreue und ohnmächtigsten Reue liegt, es wird überdies auch durch die Art, wie die Damen nun auf den beleidigenden Scherz ihrer Freier ohne Weiteres eingehen und denselben erwidern, ihnen die gleiche Unzartheit des Gefühls aufgebürdet, welche das Original den Liebhabern allein anhängt, und die kaum weniger verlegend wirkt, als die frühere Schwachheit des so schnellen Unterliegens der Ersteren. Endlich aber, und dies ist uns das Wesentlichste, zerstört Schneider's Faddelveränderung die musikalische Charakteristik des zweiten Aktes ganz und gar, indem die Bräute hier nur zu Schein äußern müssen, was die Musik in vollem Ernste meint, — ein Dilemma, wobei jedem wahrhaftigen Mozart-Verehrer, namentlich in dem herrlichen A-dur-Duett zwischen Fiordiligi und Ferrando (II. 29.): *Fra gli amplessi in pochi istanti giungerò del fido sposo, e nel letzten Finale, oft ganz schmal zu Nutze wird. In dem Duett, worin Fiordiligi, sich an die Seite ihres Geliebten träumend, dem eindringlichen Fischen des verleideten Ferrando's immer schwächeren Widerstand entgegensetzt und endlich besiegt in seine Arme sinkt, rohet Mozart so unverkennbar die Sprache der innigsten und wahrsten Empfindung, daß man sich selbst den, in der That anfänglich bloß mit der Absicht, den Nummernschanz der verfancklichen Wette weiter fortzuführen, zu dieser Scene erschienenen jungen Mann nicht anders als von der Gewalt des Augenblicks vollständig hingegriffen denken kann. Daß aber auch das Mädchen in dieser Situation und mitten unter den in ihren Mund gelegten herzenswarmen Cantilenen nur eine schale Komödie spielen soll, wie es die Schneider'sche Bearbeitung voransetzt, ist ganz unmöglich. Jede Note, welche die Liebende singt, strahlt eine solche Auffassung aus, und nirgends in der Welt wird eine dramatische Künstlerin angesehen werden können, welche der Aufgabe gewachsen wäre, den schneidenden Zwiepsalt zwischen der Musik und dem interpolirten Sujet durch die Feinheit ihres Spiels auch nur annähernd zu lösen. Das zweite Finale aber wird durch die veränderte Katastrophe auf das Aergste verstümmelt, wie denn auch nach Schneider die reizende Stelle (B-dur, A'legretto  $\frac{2}{4}$ , und Andante  $\frac{3}{4}$ ), wo die Cavaliere sich durch Abwerfen der Mäntel,*

als mit den verleideten Abaneseu identisch zu erkennen geben und an die von ihnen gespielten Rollen erinnern, fortfällt.

Trotz all' dieser gewichtigen Einwendungen hat sich indessen der bewährte Director des Carlörther Hoftheaters, Dr. Eduard Devrient, nicht abhalten lassen, die Schneider'schen Motive in einer 1860 von ihm verfaßten und auf der gedachten Bühne wie nämlich, mit einigen Modificationen, auch in Breslau zur Aufführung gekommenen Bearbeitung Karlsruhe, Druck und Verlag von C. Madlot, beizubehalten. Auch er läßt die Verleidung der Freier gleich nach dem Duett der Damen (II. 20.): *Prendero quel brunettino, in einer eingehobenen neuen Scene durch Despina's quere Geheiterinnen einleiten, verlegt die Handlung dem italienischen Text entsprechend, der in der bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig gedruckten Partitur steht, nach Venedig, und stiehlt das B-dur-Duett der Freier (I. 7): *Al futo dan legge quegli occhi vezzosi, die kleine Arie des Alfonso (I. 10) b): *Nel mare solca etc., die herrliche E-dur-Arie der Fiordiligi (II. 24): *Per pietà, ben mio, perdona, die Arie des Ferrando (II. 27): *Tradito, schernito etc., so wie die lustige Arie der Dorabella (II. 28): *E Amore un ladroncello, und modelt verschiedentlich am zweiten Finale, so daß er zwar um die Anstufungen der früheren Berliner Bearbeitungen ziemlich herumkommt, aber dafür der musikalischen Charakteristik nur um so mehr Gewalt anthut. Man sieht, ihm kommt es vor allen Dingen darauf an, der Oper eine unterhaltendere zweite Hälfte, einen moralisch befriedigenderen Ausgang und dadurch lebhafteren Antheil zu verschaffen. Daß die allzuvielen handlungslosen Arien (mit der C-dur-Cavatine des Alfonso [II. 30] zusammen ließen) dem zweiten Akt stets geschadet haben, kann freilich nicht geläugnet werden, und im Ganzen stimmen auch wir allezeit dafür, wo es gilt, eine librettofranke alte Meisteroper dem heutigen Geschmack wieder zugänglich zu machen, sich lieber durch einfache Anstufungen und Kürzungen, als durch directe Eingriffe in die Composition, oder durch Zuspätschieben und gewaltsame Textunterlegungen, die mit der Musik im greifsten Widerspruch stehen, zu helfen. Ob aber jenes Auskunftsmitel so weit gehen dürfte, daß es gebilligt werden kann, wenn dem „Così fan tutte“ der Zweifel der E-dur-Arie gerant wird, möchten wir doch in Frage stellen. Nach zwei anderen Seiten hin, hat indessen die Devrient'sche Bearbeitung vor der genannten früheren entschiedene Vorzüge aufzuweisen. Zunächst nämlich verdient die wortgetreue Uebersetzung des Original-Textes alles Lob, schon seine Worte hie und da einmal weniger fangbar sind, wie die Schneider'schen, und auch dem strengen Bedürfnis der von Mozart vorgeschriebenen Noten nicht ganz entsprechen \*). Ferner aber gebürt ihm das Verdienst, welches er sich früher auch schon um „Don Juan“ und „Figaro's Hochzeit“ erworben, daß er nämlich die Original-Recitative, ohne welche die Mozart'sche opera buffa ganz ebenso ein Torlo bleibt, wie die italienische, aus der sie hervorgegangen, wieder in ihr Recht eingesezt hat. Wenn unsere Sänger die Recitativi parlanti meist noch immer nicht mit der Leichtigkeit und Grazie der Italiener vortragen verstehen, so darf uns dieser Umstand doch gewiß nicht abhalten, sie liberal wiederherzustellen, wo sie nur der Dummheit und Faulheit der Theater-Directoren, Kapellmeister und Darsteller, sowie der Geschmacklosigkeit des rohen Hansens (der an den platt gemeinen Späßen eines auf seinem Bildungs-Niveau lebenden Dialogs begrifflicher Weise mehr Gefallen findet, als an einer richtigen ästhetischen Verbin-******

nuel) erhanden; der Anfang lautet, wie folgt: *Mannel, längst glüht ich, Du Holde, ein Herz Dir zu rauben; auch diesem von Golde deneid ich den Flah. Cosuara: Dies Herz mir zu rauben, ich darf's nicht erlauben. Ein Herz — und von Golde ist wieder ein Schag. Man. *Geht die! ich das meine für dies zum Schag. Ros. *Nein, Jedem das Seine, kein fremdes hat Flah! z. Anderes freilich ist Schneider weniger gelungen, so z. B. der kleine, aber höchst charakteristische Antheil, den Alfonso (Orosio) am Countess I. 9. nimmt, und wo die Worte: *Schmer ist's bei solchen Scenen, daß ich dem Lachen streut! sehr mott flingen.****

\*) Parban! Hier wird Così fan tutte seit geromer Zeit gar nicht gegeben!

dung der einzelnen Musikstücke) zum Opfer gefallen sind. Nur wenn man in's Wasser geht, lernt man schwimmen, und so werden auch unsere Sängler die richtige Behandlung des Recitativo parlante nur dadurch allmählich sich zu eigen machen, wenn man ihnen recht häufig Gelegenheit gibt, dasselbe zu üben. Nicht ohne Glück hat Deveric versucht, den frischen Humor des da Ponte'schen Originals den, übrigens zum Vortheil der dramatischen Wirkung sehr gekürzten Recitationen wiederzugeben. Für die Instrumentierung derselben ist von Wilhelm Kallistowoda geforgt worden, und wenn auch das Arrangement des bewährten Kapellmeisters, namentlich in der ganz neu hinzugekomponirten ziemlich langen Scene des zweiten Actes zwischen dem Duett der Damen (II. 20) und dem Freier-Duett mit Chor (II. 21) einige nicht Mozart'sche und allzumoderne Züge in das Werk hineinträgt, so muß doch seine Arbeit im Ganzen als leicht, amüthig und nuancirend anerkannt werden. Wir würden daher unbedingt den „Così fan tutte“ in dieser Gestalt \*) als die relativ gelungenste Bearbeitung der Oper empfehlen können, wenn nicht Gögler im Jahre 1858 unter dem Namen G. Bernhard mit noch einer hervorgeretenen wäre, und darin die in dem erwähnten Aufsatze des Morgenblattes entwickelten, durchaus gesunden Grundsätze praktisch sehr tüchtig ausgeführt hätte. Sein Opern-Text (als Manuscript gedruckt von den Gebrütern Mäntler in Stuttgart 1858) führt den Namen: „Sind sie treu?“ und wird seit seinem Erscheinen auf dem Stuttgarter Theater mit bestem Erfolg zur Anwendung gebracht. (Schluß folgt.)

## Recensionen.

Robert Schumann. Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette. op. 73.

— Fünf Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte. op. 102.

— Nächsteblicher. Vier Stücke für Pianoforte und Viola op. 113. Sämmtlich im Verlag von C. Fuchardt in Cassel.

S. B. Die hier angezeigten Compositionen von Schumann sind uns vor einiger Zeit von der Verlagehandlung mit dem Ersuchen eingelendet worden, auf ihre wie es scheint noch nicht allzusehr bekannte Erstlinge hinzuweisen, und das Musik liebende Publikum auf die unzweifelhaft darin enthaltenen Schönheiten aufmerksam zu machen. Nun gehören dieselben zwar schon längere Zeit der Oeffentlichkeit an, und können nicht gerade unter die bedeutendern Werke des Dahingefahrenen gerechnet werden. Da jedoch in dieser Zeitung von dem hier angebotnen Gebiete noch wenig die Rede war, und uns beim Durchspielen obiger Sachen Einiges neuerdings durch den Sinn fuhr, was wir längst gerne einmal berührt hätten, so möge es gestattet sein auf sie zurückzukommen.

Es ist diesen und ähnlichen Stücken Schumann's in der öffentlichen Meinung viel dadurch geschadet worden, daß sie in Concerten gespielt wurden, wo sie allerdings nicht hingehören, obwohl man andererseits zugestehen muß, daß in manchen Fällen der öffentliche Vortrag durch einen anerkannten und beliebten Künstler der einzige Weg ist, dem Publikum solche Sachen bekannt zu machen, und sie dem Verständniß derselben nahe zu legen. In's Concert gehören sie aber deswegen nicht, weil die kleine Form überhaupt nicht geeignet ist, einen allgemeinen Eindruck hervorzubringen. Das reit Subjektiv, wie es sich in den leicht hingeworfenen Quetten aller Meister ausspricht, die keine vorübergehende Stimmung, die der Künstler schnell in einen Rahmen bringt um sich ihrer zu entledigen, ist nicht bestimmt an die große Glocke gehangen zu werden, sie gehört als „Hausmusik“ in den Kreis vertrauter und gleichgestimmter Freunde;

nur dort wird sie recht genossen, nur dort sollte sie erklingen. Im Concert, wo die Menge der Zuhörer etwas Höheres und Allgemeineres von der Kunst verlangt, sollte nur solche Kunst geboten werden, die einen Kreis verschiedener, wenn auch veränderter Stimmungen durchläuft, wo Jeder gefesselt wird durch die Entwicklung und Entwidlung die das Kunstwerk darlegt, — also die Sonate, das Trio, Quartett, die Symphonie oder das Concert, und wie die größeren Formen alle heißen. Es ist unter den ausübenden Künstlern eine Nonchalance eingerissen, eine gewisse Vornehmheit, die merkt läßt, daß man dem Publikum wenig Achtung zollt, und daß man meint, dasselbe müsse auch mit der kleinften Gabe zufrieden sein. Den Componisten wird aber damit am wenigsten ein Gefallen gethan, ja sie werden dadurch verhöhnt, verlassen endlich selber in die vornehme Nonchalance der ausübenden Künstler, und strengen sich zu größeren, als „unbanbar“ verschrienen Stücken nicht weiter an. Damit geht aber die Kunst zu Grunde.

Daß die Componisten überhaupt dergleichen schreiben, darf keinem verübelt werden, und die Größten unter Allen haben's gethan. Oder hat Beethoven nicht Bagatellen und Variationen für Pianoforte allein, oder mit Violoncell oder Violine, hat Mozart nicht ebenfalls Rondo's und Variationen in Massen geschrieben? Bei der Composition solcher Kleinigkeiten richte sich ihr immer thätiger Geist aus, um zu größeren Arbeiten frische Kräfte zu sammeln. In neuerer Zeit ist die Verführung freilich größer, viel Kleinigkeiten zu schreiben. Denn nicht gelingt es dem Künstler mehr so leicht größere Werke fertig zu bringen, wie sonst. Das drückende Gefühl und Bewußtsein, daß das Höchste in der Kunst und in den großen Formen schon geschaffen sei, bemächtigt sich wohl auch zu Zeiten des Begabtesten und läßt ihm seine Schwingen. Analog der Dichtkunst, wo nach den großen dramatischen Werken einer vorübergegangenen Epoche nichts mehr von gleicher Bedeutung und Vollkommenheit gelingen wollte, und die anbrechende Herrschaft des Individualismus in Tausenden lyrischer Gebilde sich anfandigte, gestattete auch der Lauf der Dinge in der Tonkunst kaum mehr viel anderes, als eine massenweise Production von Ephemeren.

Was nun Schumann betrifft, so gehört er zu den weniger Neueren, die noch auf dem Gebiet der Kammermusik oder der größeren Form Bemerkenswerthes, ja Interessantes zu Stande gebracht haben, wenn es auch an Höheit und Universalität zurücksteht gegen die Produkte seiner großen Vorgänger. Im Concert kann er daher immer verhältnißmäßig würdig repräsentirt werden, ohne daß man zu Bagatellen greifen muß, wie die sind, welche wir oben aufgeführt haben. Treten wir aber in jenen kleineren Kreis, wo die „Hausmusik“ am Platz ist, so find wir zwar wenig geneigt, uns jener haubodenern, philistösen, dazu oft ungeschickten Musik zu bedienen, welche der sonst als Culturhistoriker verdiente Richl wunderbar Weise schon in einer zu Zeiten Ausgabe dem deutschen Publikum anbieten konnte, — desto mehr aber gerade jener von ihm über die Achsel angesehenen Musik der Neueren, eines Schubert, Mendelssohn und Schumann, diesen blühenden Blüthen einer verfeinerten aber edlen Folgezeit, die das Dasein verdorrenen nur bereichern. Freilich find wir weit entfernt, uns in diese „Hausmusik“ so zu verflechten, daß wir darin gefangen bleiben. Es ist uns im Gegentheil ein und sicheres Bedürfniß, unser geistiges Auge auf und von den Höhen einer größeren Kunst zu stärken und zu schärfen. Man kann aber für Beides den Sinn erwehren, braucht weder das Eine zu verachten, noch das Andere zu vergessen.

In diesem Sinne ist und die „lyrische Musik“ willkommen, und so können wir uns auch an den bezeichneten Stücken von Schumann ergötzen und erfreuen, um so mehr als der Componist auch durch ungewohnte Klangwirkungen unser Interesse zu erregen sucht, ohne dabei das eigentlich Musikalische selbst liegen zu lassen. Wir folgen seinen Tönen der Clarinette oder der Bratsche, und finden noch, was diese Musik wohl sagen konnte, ohne aber, wie es von den eigentlichen Programmistern erleben, die Grenzen der Tonkunst jeden Augenblick mit Schreden wahr-

\*) Der Deveric'sche Titel heißt: „So machen's Alle.“



## Londoner Briefe.

III.

nehmen und empfinden zu müssen. Zuweilen wohl geschieht es, wir können es nicht läugnen, daß Schumann unsere Phantasie in Regionen führt, die uns nicht recht gefallen wollen, wo es etwas vorweltlich und chaotisch aussieht. So können wir z. B. dem zweiten der „Stücke im Volkston“ keinen Geschmack abgewinnen, wo wir im Thema folgende rhythmische Anordnung finden: 3 Takte, dann 4, 4, 3, 3, 4.



u. s. w. bis \*

Das „Volkstümliche“ würde dies nur dann einigermaßen entschuldigen, wenn die Melodie mit einem Text gesungen würde, der von selbst diesen Rhythmus erzeugt. Aber selbst dann würden wir eine mehr oder minder glückliche Resonance erleben. Auch Nr. 5 derselben Stücke wo die Gliederung folgendes Verhältnis aufweist: 5, 6, 2, 2, 4 Takte kann uns nicht gefallen. Ebensovornehmlich können wir uns mit Nr. 4 der „Mährchenbilder“ befremden, wegen der eckigen, unbesonnenen, unschönen Harmoniefolge in Takt 16—22. Schade um das schöne Thema, das uns wie Abendgold hinter blauen Bergen in sehnsuchtsvolle Stimmung versetzt!

An meisten fagen uns die Phantasie-Stücke op. 74 zu. Hier spricht Schumann's reiches, melodisches und harmonisches Wesen in seiner schönsten Bekräftigung zu uns. Zarte und innige Weisen nehmen uns gefangen und die Natur des Haupt-Instrumentes (Clarinette) erscheint in ihrem tiefsten Kern ersäht und zum Ausdruck gebracht, während das theils begleitende, theils selbstständig eingreifende Clavier jene gesättigte Harmonie erkaltet, die man bei Schumann so oft zu bewundern Gelegenheit hat. Nur Eines ist uns selbstam erschienen. Der Componist will die drei Stücke im Zusammenhang gespielt haben, was er durch ein am Schluß des ersten und zweiten Stückes hingefügtes „attacca“ zu erkennen gibt. Warum nun das? Die drei Stücke bilden jedes ein abgeschlossenes Ganzes, und sind andererseits in der Stimmung untereinander viel zu verwandt, als daß sie, in Eins zusammengezogen, nicht erschöpfend verlieren müßten. Da sie alle drei aus A-dur (das erste singt in A-moll an) gehen, so fehlt die notwendige Gegensätzlichkeit, die durch das Tempo allein um so weniger bewirkt wird, als auch die Taktart (3/4) in allen drei Stücken gleich ist. —

Freunde Schumann'scher Musik machen wir schließlich aufmerksam, daß die „Stücke im Volkston“ erstens statt mit Violoncell auch mit Violine gespielt werden können, und daß sie ferner in ganz guten Arrangements für Clavier allein (zu 4 Händen von F. G. Janzen, und zu 2 Händen von S. Schäffer) zu haben sind. Die Phantasie-Stücke op. 73 sind statt mit Clarinette auch mit Violine oder Violoncell, und die „Mährchenbilder“ op. 113 statt mit Viola auch mit Violine spielbar. Letztere bestehen auch in einem 4 bändigen Auszug von Janzen. Doch ist keine Frage, daß die Besatz der ursprünglichen Form den Vorzug verdient, und die Stücke in ihrem einzig richtigen Licht erscheinen läßt.

H. Ch. Wir durchlebten so eben eine der lustigsten musikalischen Wochen des Londoner Jahres, — denn eine solche ist unsere „heilige Woche!“ Wir Engländer dürfen, was die Art und Weise der Unterhaltungen in derselben betrifft, das Vorrecht in Anspruch nehmen, in manchen Dingen das verrückteste widerstimmige Volk des Erdbodens zu heißen. Zwar unsere Theater sind wegen der Zeit der Buße durch sechs Tage geschlossen, und ein genügender Vorrath von Oratorienmusik sorgt für die Gefühle der Andächtigen. Aber die Zahl und der Styl der anderweitigen Unterhaltungen ist derart beschaffen, daß es meine Gemüthsart im Besonderen übersteigt. In diesem Jahre war zwar die Vicenz dieser Woche verflucht durch die Achtung, die man dem Schmerz unserer geliebten Königin schuldig war und durch den Begräbnistag ihrer Mutter. Die allgemeine Trauer verlieh unseren Concertsälen und den anderen Unterhaltungsorten einen melancholischen Anstrich; aber das Getreibe und die Widersprüche waren trotzdem groß, und ich wiederhole es, albern und widerstimmiger als gewöhnlich. \*)

Und so wären wir nun in der Season, und müssen bis Mitte August nebst Essen Trinken und Schlafen auch Musik genießen. Die königliche Italienische Oper eröffnete ihre herrlichen Räume mit einer so vortrefflichen Aufführung des Propheten als nur möglich, vorausgesetzt daß gewisse Künstler dem Publikum genügen. Ich werde aber hoffentlich in Wien kein Vergnügen bereiten, wenn ich sage, daß Diejenigen, die mit der Fides der Madame Viarotti-Garcia genau bekannt sind, schwerlich mit Madame Eschlag zufrieden sein können. Diese Rolle ist überbieß bald erschöpft, sie hat keine zwei Lesarten. Signor Tamburini ist ein guter Johann von Leyden, obgleich seine Stimme in Rußland ihren Tribut bezahlt hat, und nicht das bezaubernde und elegante Wesen des Sig. Mario besitzt. Wie sehr bedauere ich übrigens, daß ich, diese Oper zu sehen, bis zu dem Zeitpunkt abgelaufen war, wo der wahre Prophet die Bühne verlassen hatte. Ich meine natürlich Hrn. Duprez. — Die zunächst erscheinende Oper wird „Wilhelm Tell“ sein, mit Herrn Faure, einem französischen Sänger als Titel-partie, Sig. Tamburini als Tenor, und Mad. Molan-Carvalho als Mathilde. Diese Künstlerin ist, bei einer kleinen scharfen Sopranstimme, eine der ausgezeichnetsten Sängerrinnen die man je gehört hat. Die Solubilität ihrer Stimme ist ohne Grenzen; aber es ist viel mehr in ihr als ein singender Kanarienvogel: ihr Phrasiren der Musik ist bewundernswürdig, ihr Ausdruck jätlich schelmisch und wahr. Besonders gut ist sie als Cherubim im „Figaro;“ ich habe Mozart nicht wieder so trefflich singen hören, seit der Sonntag. Als Margarethe in Gounod's „Faust“ (welcher, wie ich mit Freude sehe, auch in Deutschland Eingang findet) läßt sie nichts zu wünschen übrig, außer bei Keuten, die jede Stimme verwerfen, das das Schreien versagt ist. — Da ich einmal Herrn Gounod genannt habe, den ich für einen der eigentümlichsten musikalischen Geister unter den jetzt in Europa lebenden halte, so mag es gesagt werden, daß vor zehn Jahren in London einige seiner Musikstücke zuerst aufgeführt wurden, und zwar in einem von Herrn Hallay's Choroconcerten. Es waren unter anderen Stücken besonders eine achtstimmige Motette ohne Begleitung, „aus Arabia“, und ein „Sanctus“ aus einer großen Messe. Einige Kritiker wollten denselben nur einen ganz geringen Werth beilegen, vielleicht weil ein anderer Kritiker (ich selbst) es unternommen hatte, zu unterläugen und vorwärts zu bringen was er für gut und neu hielt, und was damals ganz unbekannt und ohne Namen war. Seine

\*) Unter Herr Correspondent spielt hier auf eine Unstille an, die allen großen Ständen ein ist. Der ist es in unte ein katolischen Wien etwa anders? — Uebrigens wissen wir nicht warum unter geheimer Correspondent und nicht über die zur Ausführung gebrachten Datorien referirt. D. K.

„Sapho“ welche spät im Jahre 1851 in der italienischen Oper aufgeführt wurde, gefiel auch nicht allgemein. Es bestand für ihn keine Coterie, und es ist unser englischer Fehler, daß wir gegen alles Ungewohnte mißtrauisch sind.

Und nun sehen wir das Resultat! Nach Verlauf von 10 Jahren ist Gounod einer von Jenen geworden, auf den Europa die Hoffnung musikalischen Genusses setzt. Es soll mich nicht wundern, wenn nun auch „Sapho“ in Ihren Theatern ebenso ein Lieblingsstück des Publicums würde wie die „Desfalin“ von Spontini. (Das will nicht allzuviel sagen. D. Red.) Wenigstens müßte ich keines jüngeren Componisten Oper zu nennen die sich was einfaches und poetisches Pathos betrifft, mit dem 3. Akt der Genannten messen könnte.

Herr Majesty's Theatre, welches, wenn man den Zeitungen trauen darf, sonst immer sehr herrliche Erfolge gehabt hat, seit 15 Jahren aber der Schauplatz von Unkunst, Ruin und einer Unordnung nach der andern gewesen ist, befindet sich jetzt abermals in Verlegenheit. Der bisherige Intendant hat es aufgegeben, und wenn es überhaupt wieder geöffnet wird, so denke ich wird es nur geschehen um wieder geschlossen zu werden. Alle möglichen schlechten Verwaltungssysteme sind versucht worden: Gegen Wahrheit und Verkannt erzwungene Erfolge, Einmischung von Agenten die auf eine unerträgliche Art mit den Künstlern verkehrt, und sich dabei ein schönes Vermögen gemacht haben, gleichviel ob die Sänger bezahlt worden sind oder nicht, gleichviel ob das Theater mit zahlenden Zuschauern gefüllt wurde oder nicht, — Alles ist in der größtmöglichen Ausdehnung ausgeprobt worden. Das Orchester (ich spreche hier von der italienischen Saison) war immer schlecht geleitet und schwach, der Chor ärmlich, die Scenirung und Garderobe sehr mittelmäßig. Große Künstler haben allerdings dort gesungen, aber ich erinnere mich nicht einer wirklich guten Aufführung eines guten Werks. In den letzten Jahren bestand der einzige Werth dieses Theaters darin, daß es seine Rivalen am Einschlagen verhinderte.

In der zweiten Woche des April haben unsere beliebten musikalischen Unterhaltungen begonnen, denn um diese Zeit füllt sich London durch die Rückkehr aller Jener Leute, welche, wie es unsere lächerliche Mode gebietet, über die Feiertage abwesend sind. Unsere Aristokratie zieht es vor die Stadt zu verlassen, wenn die Luft kalt und das Wetter unbeständig ist, und Jene darunter, welche mit der Regierung in Verbindung stehen, können die Schönheit ihrer ländlichen Besitzungen sehen, wenn der Sommer vorüber ist. Für dieses Publicum gibt Herr Ella die Kammermusikvereine, welche er „musical Union“ nennt. Die Musik die man da hört ist von der besten Gattung, meistens sorgfältig vorbereitet und von den besten Künstlern in London aufgeführt. Unsere englische Aneignung gegen Neues wird von dem beliebten Concertveranstalter in verdächtiger Weise berathschlagt. Besonders zu bedauern ist, daß Herr Ella sein eigener Journalist und Notizenschreiber ist; seine Programme enthalten nicht allein Bemerkungen über die Musik welche aufgeführt werden soll, sondern auch Lobspfade auf die Künstler, welche aufzutreten werden, und Anekdoten über sich selbst und andere mit seiner Musik in Verbindung kommende Leute, die mehr persönlicher Art als tastvoll sind. Dies ist so wenig nach dem Geschmack vieler Künstler und Journalisten, daß die letzteren mit wenig Ausnahmen beschloffen haben, seine Notiz mehr von seinen Aufführungen zu nehmen. Ich kann nicht anders als annehmen, daß es für einen Concertveranstalter ein überflüssiger Irrthum (superfluous mistake) sei, außerdem noch ein ocrivassier (wie die Franzosen sagen, — wir haben dafür kein passendes englisches Wort) sein zu wollen.

Herrn Ella's erster Clavierspieler für 1861 ist einer von Ihren prächtig gebildeten Wiener Musikern, Herr C. Bauer welcher erstreckterweise hier lebt, einer unserer besten Lehrer und ebenso geachtet ist wegen seiner männlichen Einfachheit des Charakters, als wegen seiner musikalischen Talente und technischen Geschicklichkeit.

In unseren Concerten war bisher Herr *Vieuxtempé* der

bevorzugte Virtuose auf der Violine, obgleich die Zeit ihren Einfluß geltend macht. Er spielt gewiß jetzt nicht besser als früher, und eine gewisse Schwermüdigkeit des Stils, welche bei so manchen belgischen Künstlern gefunden wird und aus einer falschen Idee von Größe und Ausdruck herorgeht, erscheint nicht mehr durch vollkommene Reinheit und Klangfülle ausgeglichen. Die einzige Musik die er außer der hergebrachten spielen mag, ist seine eigene, und diese trägt, nach meinem Ohr, obgleich so-gestalt gearbeitet, das Gepräge des heimathlandes ihres Erfinders, ist schwerfällig und matt, und läßt den Styl vermissen, welcher entzückt wie die Solo-Musik von Spohr oder Beriot oder Ihres Majestät.

Der eccentriche Herr *Die Bull* wird uns wieder mit seinem Besuch beehren. Vor 20 Jahren, wo er zum letzten Mal hier war, machte er nur den Eindruck des Absonderlichen. Es wird sich zeigen ob zwanzig Jahre abenteuerlichen Lebens ihn zu dem gemacht haben werden, was er damals nicht war, ein wirklich großer Spieler. Wir sind den Zeiten der schlechten Harmonien, der sunlosen Rizzitos und des Stöhnens eines ewigen Tremolo entwachsen, die nur eine arnigelige Nachahmung der Eigentümlichkeiten eines der sonderbarsten und größten Genies waren, die die Erde gesehen hat, und welches heißt — Paganini.

## Locales.

S. B. Das am letzten Sonntag stattgefundene Zöglingconcert des Conservatoriums ist im Ganzen recht gut ausgefallen. Namentlich war die Aufführung der *Anakreon-Ouverture*, dann der *G-moll-Symphonie* von *Gade*, und die Begleitung des *C-moll-Concerts* von *Beethoven* unter der Leitung des Herrn Director *Helmesberger* sehr erst und ebenso schwingungs-mäßig. Das junge Orchester zeigte auch recht schöne Kräfte bei einigen Blasinstrumenten. Nur der Ten des ersten Oboisten hatte etwas schrilles und unangenehmes. Die *Gade'sche* recht hübsche Composition, die wir nur jetzt noch mehrmaligen Hören eher eine Ballettmusik im höheren Styl nennen möchten, als gerade eine Symphonie, — deren Adagio unstreitig der schönste Satz darin ist, deren Menuet aber durch das langsame Tempo einen ziemlich schwerfälligen Charakter erhält, ist nun von den Zöglingen seit zwei Jahren zum zweitenmal öffentlich gespielt worden. Dazwischen lag die *B-dur-Symphonie* deselben Componisten. Das scheint uns doch für ein „Conservatorium“ zu viel *Gade*! Von den Sololeistungen ist zu nennen der nette und präcise Vortrag des ersten Sazes des *C-moll-Concerts* von *Beethoven* durch den jugendlichen Zögling *Josef Rubinstein*; freuer und Kraft blieb noch zu wünschen. Die von ihm laut Concertzettel selbst componirte *Cadenz*, die eine viel ausgebildete musikalische Natur verrieth, stimmte uns nicht recht mit der gesammten übrigen Erscheinung des jungen Pianisten zusammen, und es wunderte uns, daß wenn das Conservatorium wirklich einmal mit einem productiv begabten Zögling hervortreten kann, dies nicht in größerem Maße mit mehreren Versuchen geschah. Sehr gerne hätten wir dafür eine der vier Gesangsnummern geopfert, welche nur geeignet waren, unsere Meinung über die *Marsch'sche* Schule neuerdings zu bekräftigen. Abgesehen von einem gewissen sicheren (nur zu sicheren) Wesen, das allen diesen Fräulein eigen ist, war auch diesmal wieder hauptsächlich das bei *Vieder* so ganz unpassende geradezu lächerliche *Mienenspiel* auffallend, welches jedem Wort einen affectirten Gesichtsausdruck zu geben sucht. Im Uebrigen ist unsere Ansicht über diese Schule unfern Lesern bekannt. Die gewählten Gesänge waren *S. Bach's Arie*, „*Wein gläubiges Herze*“, ohne wirkliche Empfindung und den hier so notwendigen Schwung und Jubel gesungen von *Frl. Amalie Auga*, dann *Rossini's* erst kürzlich gehörte (im Jahr 1866 componirte) *Arie* (*Frl. Schmiechel*) und *Lieder* von *Schubert* und *Shumann*

geungen von Hrn. Pauline Kaniq. Die Gesangsstücke wurden von Herrn Wilhelm Schenker in technischer vollkommen genügender Weise am Clavier begleitet.

## Correspondenzen.

Dresden.

(Zshluß \*).

In den drei letzten Produktionsabenden des Tonkünstlervereins kamen zur Aufführung: Streichquartett von Mendelssohn op. 44 Nr. 3 (die Herren Hülf und u. f. w.), Bach's Concert für 3 Claviere in D-moll (die Herren Blagmann, Spindler und Merkel), Sere-nade für Blas- und Streichinstrumente von Johannes Brahms, — Schubert's G-dur-Quartett op. 164 (die Herren Seefmann, Ademann, Meinel und Tieg jun.) Beethoven's G-moll-Sonate op. 5 für Pianoforte und Violoncello (die Herren Hartmann und F. A. Kummer), Mozart's herrliches Octett für Blasinstrumente (C-moll) — Quartett von Sätze (op. 1) für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncello (die Herren Kollfus, Körner, Söring und Tieg jun.), Streichquartett (G-dur) von Mozart (die Herren Hülf und u. f. w.), die Wassermusik von Händel, — Streichquartett von Hermann (die Herren Hülf und u. f. w.), das sogenannte Forellen-Quintett von Schubert op. 114 (die Herren F. Reichel, Seefmann, Meinel, Tieg jun. und Kehl), die „Feuermusik“ von Händel. — Die Werke von Sätze und Hermann waren neu. Ersteres ist das Produkt eines leider im vorigen Jahre verstorbenen jungen Componisten, welcher in den ersten Studien seiner Entwidlung stand und in seinem Opus Ziem für Form und Melodie verrieth, — das letztere vom Preussischen des Leipziger Orchesters Friedrich Hermann, ist eine sehr beachtenswerthe Arbeit eines thätigen strebenden Musikers, der sich nur oft zu sehr an Mendelssohn anlehnt. — Ueber die Wasser- und Feuer-musik, sowie über den Tonkünstlerverein, werde ich Ihnen nächstens in einem besondern Artikel berichten.

Am 27. Januar fand das Concert eines hiesigen Componisten und betrieblen Clavierlehrers, Herrn Friedrich Baumfelder, statt. Schüler des Leipziger Conservatoriums, verbindet der junge Mann Talent und Fleiß mit achtungswerthem Streben und Wissen. Aber er ist in Gefahr durch Mangel aller Selbstkritik in Inbedeutendheit und Flachheit zu verfallen. Herr Baumfelder brachte nur eigene Compositionen zur Ausführung, worunter Beachtliche aus der romantischen Oper „der Liebesring“, welche bei Gelegenheit der Mannheimer Preisbewerbung besetzt worden ist; — ferner ein Clavierconcert (besser Potpourri) über englische Themen u. f. w. Um den wahren Barometerstand der öffentlichen Meinung kennen zu lernen, wolle Herr Baumfelder es zu rathen, seine Sachen vor einem minder freundschaftlich gesinnten Publikum aufzuführen; wahre und redliche Fremde des talentvollen Musikers können dies nur in seinem eigenen Interesse wünschen. — Von den vielen andern Concerten der letzten Monate ist hauptsächlich das der Dresdner Singacademie am 19. Januar zu erwähnen, in welchem unter Leitung des verdienstvollen Directors gedachter Academie, des Herrn Rob. Pfannschner, Haydn's „Zabryseiten“ zur Aufführung kamen. Am 4. März folgte eine Soirée des Harfenvirtuosens John Thomas aus London und seiner Verlobten Fel. Desirée Artot von der Vorinischen italienischen Opergesellschaft in Berlin. Ersterer ist ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Virtuoso auf seinem Instrumente, welches freilich musikalisch nie recht befriedigen will. Fel. Artot ist eine ausgezeichnete Sängerin, rechtsfertiger aber den Berliner Entusiastismus doch nicht ganz. Eine Sängerin ersten Ranges ist sie nicht. Dazu fehlt ihr Schwulst und lympathischer Klang der Stimme, Liede des Ausdrucks und die letzte Heile in technischer Beziehung. Uebrigens steht man aus solchen Concerten, — in diesem wochselte nur Herr Thomas mit Fel. Artot, welche zuletzt noch den schrecklichen Walter „il bacio“ von Verdi sang, — daß der musikalische Geschmack ein besserer geworden ist. Man kann sich absoluten Virtuosen-

standpunkt doch nicht mehr vertragen. Ganz ohne „gute Musik“ mag selbst das blöseste Publikum nicht mehr ausbauern. — Am 13. März fand eine Soirée des Pianisten Herrn F. Hartmann (Schüler von Liszt) statt, welcher wir nicht beizuhören konnten. Es kam darin ein Trio für Clavier, Violin und Violoncello von A. V. Frank (op. 1) zur Aufführung, welches vom Concertgeber mit einiger Hination angeknüpft war. Dasselbe ist seit ungefähr 20 Jahren schon bekannt und nicht ohne Verdienst, hat jedoch mehr Anspruch auf den Namen eines „automatischen Problems“, als auf den eines „gefundnen Musikstückes“. Der Componist lebt jetzt (soviel bekannt ist), als Laganin in Paris.

Das hiesige Conservatorium für Musik unter Protection S. K. G. des Kronprinzen und Direction der Herren Pudor und Riey, einleitet eine rühmliche Thätigkeit, wovon es fortgesetzt Proben durch monatlich stattfindende Abendunterhaltungen giebt. Auch am Vorabend des Gedurde-leses S. M. des Königs fand eine derartige Soirée statt, welche glücklich einige Resultate vorführte.

Wie Sie sehen, herrschte hier diesen Winter ein ziemlich reges Leben in Betreff von Concerten, Abendunterhaltungen u. f. w. Leider kann man nicht Oeiches von der Oper im K. Hoftheater sagen. Die Erwartungen, welche die Freunde eines klassischen Repertoirs vom vergangenen Winter hegten, haben sich leider nicht erfüllt. Die einzigen fremdigen Ereignisse waren nach der Genelung der Frau Bärd-King die vortrefflichen Darstellungen des „Fidelio“ und „Idomeneo“ unter Direction des Hrn. Dr. Riey. Außerdem wurde statt einer längst gewünschten Oul'dischen Oper Hale v'y uncanonische „Jüdin“ neu einstudirt, ein sehr zweifelhaftes Vergnügen, trotz der guten Ausführung. Am Hofmaschendonage folgte Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt“, eine Ausbeute des Pöbelstums, welche jetzt burleske Oper genannt wird, und die unter keinen Verhältnissen in ein Hoftheater, sondern nur in Vorstadttheater gehört. — Schalespeare's „Wintermärchen“ nuzüchte bei aller Abenteuerlichkeit durch seine unvergleichlichen poetischen Schönheiten, — gar nicht aber durch die beigegebene Flotow'sche Musik. Flotow und Shalespeare: Wein und Wasser, eties Gold und rothschimmerndes Kupfer. Am Schluß der Saison kam noch die alte reizende Oper von Fioravanti, die „Dorfäng-gerinnen“ (li cantatrici villane) zum erstemal in deutscher Sprache sehr gelungen unter Riey's Leitung zur Aufführung. Solche Opern gegenüber der modernen großn Oper nehmen jetzt die ganze Theilnahme des Publikums in Anspruch. Der Gegenlag wirkt dabei erhaben-sich. Man wundert sich, eine so einfache feingehaltete und liebliche Musik mit einem spafshaften, freilich mitunter etwas allersen Texte zu hören, sich dabei nicht zu langweilen, und schließlich befriedigt ohne Nervenzug nach Hause gehen zu können. — Hiermit wären denn meine Berichte für diesen Winter geschlossen. Leider muß ich Ihnen aber noch zwei harte Verluste mittheilen. Der erste ist Ihnen bekannt, Ernst Riechel starb am 21. Februar früh 6 Uhr, ein unersetzlicher Verlust für die Kunst — für Dresden. Nicht minder bedauerlich ist der zweite. Carl Lipinski, erster K. S. Concertmeister, hat sich veranlaßt gesehen, wegen Kränklichkeit in Pension zu treten. Mit ihm verlor eine große gewaltige Män-nlichkeit verloren, ja man kann sagen, der letzte Geiger der großen italienischen Schule, dem jetzt nur Joachim ähnelt. Wer wird den Meister ersetzen?

Nachschrift: Wie ich eben vernehme, ist Herr Lauterbach aus München an der Seite des Herrn F. Schubert als 2. Concertmeister angeheft worden.

## Zeitungschan.

R. Wagner hat über das Schicksal seines „Taubhauer“ in Paris einen „Brief an einen Freund“ veröffentlicht, den man als das non plus ultra hochmüthiger Prolegomena muß. Ihm zufolge hätte der Taubhauer bei der ersten Aufführung einen „großen Sieg“ ertragen gehabt, und nur den Bemühungen der Pariser Recensenten und des „Jocelyndes“ wäre es zuzuschreiben, daß die Oper nach der dritten Aufführung zurück-gezogen werden mußte. „Niemals“, heißt es weiter, „habe man das Publikum mit so großer Lebhaftigkeit für ein angefohtenes Werk Partei ergreifen gesehen, — und nur der Mangel eines Ballets im 2. Akt, dann

\*) Wir berichtigen hier fogleich, daß es in der vorigen Nummer auf der zweiten Spalte dieses Berichtes, Zeile 12 und 13 heißen muß: D u n t e n - Dürrer, statt Quintett-Quartett.

die innere Schwäche und Schwingungslosigkeit der Aufführung, die Nachlässigkeit des Sängers und der Hauptpartie und die Geisteslosigkeit des Orchesterführers wäre an dem Mißerfolg schuld gewesen (und doch schreibt Wagner von „Zieg“ und einflussigem Beifall!). Daß irgend ein Mangel dem Werk anhaften könnte, das auch nur von Weitem annehmen, fällt dem alle Grenzen überschreitenden Hochmut Wagner's gar nicht ein. Künstlerliches Selbstgefühl ist gewiß in vielen Fällen als berechtigt anzuerkennen; wenn es aber wie hier in eine so lächerliche, das natürliche Gefühl beleidigende Form getrieben wird, so muß nachdrager der letzte Rest von Achtung für Wagner er schwinden. Auf den erwähnten Brief antwortet nun einsteilen der „Constitutionnel“ Folgendes: „Herr Wagner er ist in seinen Briefen nicht glücklich. Er scheint zu glauben, daß seine Oper ausgepfiffen worden, weil kein Ballet darin vorgekommen sei. Das ist aber ein Irrthum. Der „Tannhäuser“ wurde ausgepfiffen, weil man ihn sehr langweilig, unklar, weißschweißig, unmelodisch und antimusikalisch fand. Wenn ein Ballet darin gewesen wäre mit einer Musik im Genre des sogenannten Bachanale, so würde man nur eine halbe Stunde früher gepfiffen haben. Das ist Alles. Die Abonnenten der Oper sind weder so einfältig, noch so lächerlich, sich bei den Klüften der Zukunft einschmeicheln zu wollen. Sie lieben und verstehen die schöne Musik, die Musik der Vergangenheit, die Musik der Gegenwart, die unermügbare Musik, die Herr Wagner nicht behagt. Sie haben Mozart, Beethoven, Haydn und Weber Beifall gethan, so oft die Gesellschaft aus dem Conservatorium die Werke dieser Meister zu den Beneficen der Künstler-Kasse gespielt hat. Nicht ein Abonnent hat da seine Loge durch seinen Sitz unbesetzt gelassen, und es ist kein Ballet darin gewesen. — Zugesehen, daß die Pariser Opposition gegen den „Tannhäuser“ über das schändliche Maß hinausgegangen ist, die Thatsache des Mißerfolges der Oper wird von allen Seiten bestätigt. Besser, der künftige Tonrichter hätte sich vorher begnügt mit der Anerkennung, die seine Anhänger ihm in Deutschland verschaffen, als daß er nun hinterher die öffentliche Meinung als Viesflescher zu bezeichnen sucht und dabei gar den Kaiser der Franzosen als Räden anruft. Das beste, weil schlagendste Mittel, das Publikum für sich zu stimmen, wird für einen Musiker oder immer seine — Musik sein und bleiben. Wer würde nicht lachen, wenn ein ausgepfiffener Dramen-Dichter hinterher die Geige spielte oder die Fiddle blies. Durch andere als musikalische Noten wird schwerlich ein Musiker die öffentliche Meinung corrigiren.“

## Nachrichten.

In einem von Herrn C. Perfall mit dem Personal seines Drauzoriums Vereins und der I. Hofkapelle zu einem wohlthätigen Zweck in München gegebenen Concert führte derselbe seine drei Mädchen (Dichtungen von F. Bonn), „Dornröschen“, „Lindne“ und „Rühzähl“ auf, letzteres sehr erfenntlich, die beiden andern, älteren, wiederholt. Den meisten Beifall scheint nach den verschiedenen Zeitungsberichten „Lindne“ gefunden zu haben. — Herr Lauterbach gab ein Abschiedsconcert, in welchem er u. A. die „Gefangene“ von Spohr und die „Chezonne“ von Bach spielte.

An Dietrich's Stelle in Bonn ist Herr R. J. Wrambach zum Musikdirector dafelbst ernannt worden. Derselbe ist aus der Rheinischen Musikschule in Geln hervorgegangen, war später Stipendist der Mozarthöhe in Frankfurt und hat als solcher seine Compositionsstudien bei F. Hiller fortgesetzt. Auf ein neu erschienenes Werk desselben, ein Concert für Piano und Streichinstrumente, kommen wir nächstens in diesen Blättern zu sprechen.

Der Pianist A. Jaell macht in Paris viel Glück.

F. Vertoloz's Dammation de Faust ist in einem Concert des Conservatoriums mit vielem Beifall aufgeführt worden.

Das Journal des Pays-Bas schreibt: Oestern wurden die Quartett-Societäten des Herrn v. Oelder durch eine sehr bemerkswerthe Sitzung beschloffen. Das Quartett von Hrn. Bagge (Wien bei G. Penz, Hofmeister's Catalogue führt es fälschlich unter dem Namen Selu. Bach an. D. Red.), vorzüglich gespielt durch die Herren Simon, Zuchhaar,

Müller und von Oelder, sel besonders durch sein originelles und munteres Scherzo an. Das Quintett von Schuber, ein bewunderungswürdiges Stück, und ein Octett von demselben wurden sehr verdienstlich gespielt u. s. w.

Die Prager Theaterdirection will zur Kaiserkrönung R. Wagner's ersten Theil der „Nibelungen-Trilogie“ auführen. Wie beneiden die Prager nicht um diesen Genuß.

Frau Ferrari und Herr Gunz, früher Mitglieder des Wiener-Gesoperntheaters haben am Hoftheater zu Hannover viel Beifall gefunden und sind dabei engagirt worden.

Unter der Redaction von R. Tschirch erscheint soben Nr. 1 einer neuen „Deutschen Männergesangszeitung“, herausgegeben vom Nürnbirgen Central-Sängerbunde.

Z. Bach's Matthäuspaffion ist am Dienstag vor Oftern in Aachen mit einer Besetzung von 220 Sängern im Doppelchor, 50 im Knabenchor und 6 Orchesterpielern aufgeführt worden. Diese Aufführung legte das beste Zeugniß für den Dirigenten Hrn. Müller ab, und war das Beste vom Besten, was unter seiner Leitung in Aachen bisher geistlich wurde.

## Wien.

S. B. Der vor Kurzem angegebene 10. Jahrgang von J. S. Bach's Werken enthält wieder zehn Kirchencantaten, welche nur geeignet sind, die Bewunderung und Verehrung des großen Meisters zu erhöhen. Es ist dem heutigen Musiker, und hätte er noch so viel contrapuntliche Fertigkeit, geradezu unbegreiflich, wie Bach in so verhältnißmäßig kurzer Zeit, als er zur Composition einer solchen Cantate verwendet hat, so durch und durch vollendete Kunstwerke in der schwierigsten Form zu Stande bringen konnte; zugleich aber muß er in wahren Jubel ausbrechen über die Fülle musikalischer Poesie, die hier aufgehäuft ist; — von Declamation gar nicht zu reden, denn eine feingefühlere, nach jeder Seite hin zutreffendere Betonung läßt sich gar nicht denken. Wenn es heute noch Leute gibt, die es sich, Wagner aus's Wort glauben, er habe die richtige Declamation erunden, so darf man getrost das Buch der Zeit um mehr als 100 Jahre zurück schlagen und ans Bach beweisen, wie es damit liegt. Der Unterschied ist nur der, daß dort bei Bach noch andere Dinge zu finden sind, die Wagner nicht hat, namentlich musikalische Logik, Ordnung, Symmetrie, Wohlklang. — Von den 10 Cantaten dieses Bandes, auf die wir noch ausführlicher zurückkommen, haben uns bis jetzt namentlich Nr. 45 und 46 unbeschreiblich erquid. — Es sind nun 50 Cantaten da, und wieviel kennt das Publikum davon? Es kommen wohl auch noch sporadisch in Deutschland Gesangsvereine vor, welche die jährliche Ausgabe von 5 Thlr. scheuen, um sich in den eigenen Besitz dieser Schätze zu setzen; vielleicht auch Directoren solcher Institute, die von diesen 50 Cantaten kaum Eine kennen. — Es ist geradezu unbegreiflich, daß man hier nicht eifriger zugreift, und wenn drei Gesangsvereine in einer Stadt zugreifen, sie hätten alle Hände voll zu thun, um für sich und Andere Freude daraus zu schöpfen.

Die Herlichkeit des kürzlich zusammengesezten „berothenden Comité's“ am Hofoperntheater hat, wie wir eben vernehmen, bereits ein vorläufiges Ende gefunden. Herr Prof. Hanslik soll seine Demission gegeben haben, und in Folge dessen auch Herr Dr. Sonnleitner. Ergl. die Notiz in Nr. 6 d. Bl.

Er. Durchlaucht der als Musikfreund bekannte und um die Musikzustände Wiens sehr verdiente Fürst Czartorvski hat sich vorgefetzt mit einem bürgerlichen oder hochgebildeten Mädchen, Fräulein Marie Czernak vermählt.

(Eingel.) In der vorigen Nummer dieser Zeitung wurde gelagt, daß die Singsocietät am den Redoutensaal zu füllen, viele Freitriten ausgebe. Es würde nicht geschadet haben, wenn beigeigt worden wäre, daß sämmtliche Wiener Musikvereine zu diesem Mittel greifen, denn es gibt in Wien fastlich nicht mehr als 500 Menschen, die gute Musik lieben und dafür soviel Geld auszugeben im Stande sind, als nöthig ist, um die Hülfsharmonischen und Gesellschaftsconcerte, die Quartette Sellmeibergs und die Concerte der großen Gesangsvereine beizuden zu können.

Veritas.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Verlag: Weidlich Nr. 863. — Ausgabe: Rohrnort Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weidlich & Böhm, vormals G. F. Wälder's Witwe, Bräunerstrasse: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. Mit Postveränderung: für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Sgr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postämter, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Mozart's „Così fan tutte“ auf der deutschen Bühne (Schluß). — Rezensionen. — Fatales. — Correspondenzen aus München und Jena. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

## Mozart's „Così fan tutte“ auf der deutschen Bühne.

Von **Alfred Freiherrn von Wolzogen.**

(Schluß.)

Auch in dieser neuen Bearbeitung von Professor Dr. Bernhard Gugler sind die Original-Recitative mit der nothwendigen Verklärung und Umformung, wie sie die von ihm ebenfalls veränderte Handlung und die hieraus folgende Verlegung mehrerer Gesangsstücke bedingte, beibehalten, und zwar sind dieselben zum Vortheil der raschen dramatischen Entwicklung noch kürzer, als bei Desvriert, ohne daß dabei doch irgend ein, zur Exposition der Handlung wesentliches, psychologisches Motiv ganz unangedeutet gelassen wäre. In den hier beliebten Anlässungen und Aenderungen wird man weder eine Einbuße an Mozart'scher Musik, noch eine fremdartige Zuthat entdecken können, und auch in den wenigen ergänzenden und verbindenden Recitative-Takten, die Gugler hinzugefügt hat, sind die Begleitungs-Figuren Mozart'scher Compositionen entnommen, worin der strenge Mozart-Verehrer jedenfalls einen Vorzug vor den wie immer geschickten, aber viel eigenartigen Kalliwoda'schen Arrangements wird anerkennen müssen. — Das Ziel, welches sich Gugler steckte, war, wie er dies auch in einer kurzen Vorbemerkung zu seinem Texte ausdrückt, die Intentionen Mozart's in den Einzelheiten der Composition zu unverkümmerter Ausdruck gelangen zu lassen, zugleich aber den Charakter des Drama's im Ganzen so weit in eine höhere Sphäre zu heben, daß der Widerspruch zwischen der verlegenden Karikatur des italienischen Viretto und dem feinen Colorit der Musik verschwindet. Um dies zu erreichen, wandte er, stets eingedenk dem spezifischen Ausdruck der Musik in seiner Art zu schaden, bei weitem gelindere Mittel an, als Vichetenstein, Schneider und Desvriert. Zunächst nämlich dehnte er die im Original auf einen einzigen Tag beschränkte Dauer der Handlung auf einen längeren Zeitraum aus und legte zwischen den Abschied der Freier und ihren ersten Angriff einen Aktzweig, der durch den Chor der abscheidenden Soldaten nach dem zweiten Quintett ganz passend hergestellt wird und überdies den großen Vortheil gewährt, die oft bemängelte Unwahrscheinlichkeit des Nichterkennens der verkleideten Liebhaber wenigstens in etwas zu mildern.\*) Ferner beseitigte er, was von vornherein jeden verschönernden Ausgang psychologisch unmöglich macht, nämlich den Umstand

daß jeder der beiden Liebhaber die Braut des Andern zur Untreue verleitet; er läßt also jeden seine eigene Geliebte prüfen, und bemerkt hierüber in dem öfters citirten Morgenblatt-Artikel etwa Folgendes: „Wenn die eigene Verlobte sich ihrem Bräutigam, angezogen durch einen geheimen Zauber, eine nicht bis zum Bewußtsein durchbrechende Sympathie, zuletzt ergibt, so ist eine Verführung möglich. Diese Verführung, d. i. die Unterstellung, Fiordiligi sei die Verlobte Ferrando's (und Dorabella die Guglielmo's) war durch die ursprüngliche Anlage des Stückes leicht gemacht, da die Männer vor ihrer Verkleidung nur wenig auf der Bühne mit den Mädchen verkehren und dabei überdies die beiden Paare stets gleichzeitig auftreten.“ Es ist dies jedenfalls das beste Mittel um namentlich die Widersprüche zu motiviren, daß Fiordiligi nach dem Erwachen ihres Gemüths, und nachdem sie kaum den schwärmerischen Entschluß gefaßt hat, in Männerkleidern ihrem Bräutigam auf's Schlachtfeld zu folgen, (Gugler ersetzt diesen heroischen Gedanken durch den sentimentaleren Resignations-Beschluß, in's Kloster gehen zu wollen), plötzlich und ohne irgend eine andere Vermittlung, als die wiederholte Drohung mit Selbstmord von Seiten des Verführers, sich diesem in die Arme wirft, und daß die Liebhaber nach dem Vorgefallenen und unmitttelbar nach den lebhaftesten Mißthandlungen über die Untreue ihrer „feine zwei Soldi werthen“ Bräute den letztern vollständig vergehen. Wir gestehen also, daß wir diese Fabeländerung für eine äußerst glückliche halten, und wenn man ihr das nichterne Bedenken, daß dadurch die Unwahrscheinlichkeit des Nichterkennens nur gesteigert werde, entgegen stellen will, so appelliren wir in dieser Beziehung an das natürliche Gefühl jedes noch so oberflächlichen Zuschauers: dasselbe wird sich gewiß mit der Gugler'schen Handlung weit leichter veröhnen, als mit dem völlig widerwärtigen Lebers Kreuz-Verführen des Originals. Seiner gewandten Motivirung der früher in der That unmöglichen Ereignisse ist Gugler endlich noch durch Einschlebung folgender neuen Züge sehr geschickt zu Hülfe gekommen. Erstlich läßt er den Alfonso hinter dem Rücken der Liebhaber die ihm gegebene Vollmacht dadurch überschreiten, daß er vor dem A-dur-Duett „Fra gli ammassi“ der Braut Ferrando's diesen als untern signalisirt. Er that dies indessen nicht aus Bosheit, oder um seine Wette um jeden Preis zu gewinnen, sondern bloß um die lustige Comödie zu einem lustigen Ende zu führen, nachdem er selbst von der edleren Natur des Mädchens nicht ungerührt geblieben. „Ohne diesen Kunstgriff“ sagte Gugler sehr richtig „kann Fiordiligi bei der bisher bewahrten Haltung, und namentlich nach der aus tiefer Seele erklingenden E-dur-Arie nicht fallen.“ Ebenso hat es der Bearbeiter in der Wahl seiner Textesworte zum A-dur-Duett noch scharfer herangezogen, als es im italienischen Original geschieht, daß Ferrando in diesem Moment, durch die Liebenswürdigkeit des vor ihm stehenden Mädchens und durch das Verführerische der Situation hingezogen, in böthiger Selbstergeßlichkeit wirklich die ungeheu-

\*) Daß Gugler auch den zweiten Akt noch in zwei Theile getheilt, und auf diese Weise eine vieraktige Oper gewonnen hat, geschah bloß, um mehr Uebereinstimmung in die Länge der einzelnen Akte zu bringen und den Sängern, die im zweiten durch die vielen Arien allerdings beträchtlich angestrengt werden, einen Ruhepunkt zu gewähren. Den dritten Akt läßt er mit Guglielmo's zweiter Arie: „Donne mie“ schließen.

chelte Sprache der Liebe spricht. Auch dem Charakter der früher und leichter besiegten Dorabella kommt Gugler infolfern beschönigend zu Hilfe, als er sie das ihren Fall ausmachende F-dur-Duett mit Goglielmo singen läßt, noch bevor sie sich vollständig gestanden hat, daß aus der projektierten Niederei Ernst für ihr Herz geworden ist. So kommt es, daß der Zuschauer nun im Ungewissen bleibt, wie weit überhaupt das gleich von vornherein als ziemlich leichtfertig und flatterhaft geschilderte Mädchen ernstlich verführt worden ist, und ob sie nicht vielmehr das ganze Spiel bloß als einen (freilich sehr gewagten) Scherz aufgeföhrt hat. Endlich wird Despina nach Gugler im letzten Akt in die Maste des Notars nicht durch die Liebhaber, sondern durch die Damen gestekt, was zur Milderung der Verlobungsszene nicht unwesentlich beiträgt, da diese nun auch nicht unbedingt ernstlich gemeint ist.

Kann man sich solchergestalt mit dem dramatischen Theile der Gugler'schen Bearbeitung nur durchaus einverstanden erklären, so verdient die Art und Weise, wie er bei seiner Uebersetzung überall der Composition bis in's feinste Detail hinein Rechnung getragen, ein noch viel höheres Lob. Sie schmiegt sich durchgehend dem Geiste der Musik aufs Treueste an, läßt auch nicht eine einzige Note, die Mozart komponirt hat, fallen, und berücksichtigt, was die Hauptfache ist, die gerade im „Così fan tutte“ so häufig vorkommenden, ausdrucksvoll maledenen musikalischen Figuren, welche nur dann verständlich sind, wenn sie genau über dem ausgemalten Worte erscheinen, sämmtlich mit der größten Gewissenhaftigkeit; ja selbst da, wo er, wie z. B. in der Es-dur-Arie der Dorabella: „Smania implacabili“ oder in dem B-dur-Duett der Freier: „Al fato dan legge“ sich zu einer freieren Uebersetzung entschloß, um jossig mythologische Fabeltheile des Originals zu beseitigen, hat er doch einzelne besonders charakteristische Punkte des Textes aufrecht zu erhalten, jedenfalls die Gesamtschwingung, aus der das Musikstück hervorgegangen, getreulich wiederzugeben gewußt. Freilich möchten wir gegen die Gesangsmäßigkeit seines Textes hin und wieder einige kleine Bedenken geltend machen; dieselben sind jedoch überall durch geringe Wortänderungen zu beseitigen und fallen deshalb kaum ins Gewicht. So ließen sich namentlich an einigen Stellen für den Sänger bequemere Vokale auf hohen Noten anbringen, zuweilen einige für die unustalische Deklamation allzu pretiose Wendungen und Worte durch einfachere und deshalb für die Gesangssprache geeignetere ersetzen, dann und wann auch eine häßliche Consonantenhäufung vermeiden, und in dieser Beziehung hat schon Dervient manche und ganz zweckmäßig erscheinende Menderungen vorgenommen. Wir halten z. B. den Text zu Alfonso's kleiner F-moll Arie (I. 5) nicht gelungen. Er lautet bei Gugler:

„Wie hat mich der Schred berührt,  
Schier die Kehle mir zugeschnürt!  
Luft gewinnen kann ich kaum  
Und die Zunge klebt an Gaum.  
Was beginnen? Wo ist Rath!  
Ach, das Mißgeschick ist groß!  
Nirgendwo ein Rettungspfad!  
Mit Endy thagen kann ich bloß.“

Hier will uns hauptsächlich Strophe 2, 4 und 8 nicht zusagen; die beiden ersten nicht, weil sie zur Charakteristik des alten weimännlichen Mardche minder gut passen, und die letzte nicht weil sich das „mit“ auf dem hohen Es schlecht singt. Mit Rücksicht auf das Gesangs-Bedürfniß würde uns selbst eine weit triadriere Version lieber sein, wie wenn es z. B. hieße:

Weh, o weh, wie mach' ich's kum!  
Ach, es stekt mir das Wort im Mund!  
Nein, ich bring' es nicht heraus!  
Welcher Jammer, wach' ein Graus!  
Was beginnen? Wo ist Rath?

Schredlich, schredlich, in der That!  
Schimm'r'es wahrlich gab es Sie!  
Ach, wie sehr beflag' ich Sie! —

Den Beginn des ersten Quintetts (I. 6. gibt Dervient mit: „Schwankend nah' ich, die Schritte zagen; kaum daß mich die Füße tragen. Meine Lippen, sie verlagen; ach, das Wort will nicht hervor!“ wohl gefälliger wieder, als Gugler, der statt „zagen“, „steden“ und statt „sie verlagen“, „wie sie zagen“ hat. Sehr unangenehm zu singen ist ferner des Letzteren Uebersetzung der bald darauf folgenden Frage Ferrardo's an Alfonso: „Cosa dici?“ = „Hör's Ihr Zweifler!“ Der Text des alten Clavierauszugs und der Dervient'sche ist hier entschieden besser. Beim zweiten Quintett scheint Gugler übersehen zu haben, daß Mozart's Original-Partitur offenbar nur aus Versehen die erste Stimme der Dorabella zuteilt, ein Namenvertauschen, über das sich Jahn (IV., S. 516, Note 21) des Weiteren ausgesprochen hat. Für die Eingangszeile: „Verpflich, verpflich mir's Lieber“ würden wir übrigens, um die allzuweisen i zu vermeiden, zagen: Verpflich mir das, Du Theurer.“ — In der großen B-dur-Arie der Fioridigli, (die Gugler und Dervient Kenore nennen): „Come scoglio“ singen sich die Gugler'schen Verse, die auf den mittleren Allegro-Satz kommen, schlecht. Wir würden statt seines: „Nur der Tod soll dir mich runden; einzig du bleibst theuer mir“ \*) vorschlagen zu sehen: „Nur der Tod kann je uns trennen, theuer bleibst du ewig mir.“ Im ersten Finale, vor dem Eintreten des Medicus (am Schluß des Es-dur-Satzes), corrigirt Dervient die durch eine fatale Inversion störenden Worte Gugler's: „Ja, wer weiß, ob dies Erbarmen nicht in Liebe wandelt sich“ und das darauf sich reimende: „Bitt're Thränen weine ich!“ mit vollem Recht in: „nicht zu Liebe werden kann,“ und: „bitt're Thränen wein ich dann!“ Endlich gefällt uns bei Gugler auch der größte Theil des Textes zur E-dur-Arie der Fioridigli: „per pietà, ben mio, perdona!“ nicht. Je schwieriger das Stück an sich schon vorzutragen ist, um so mehr muß hier auf durchaus gesangsmäßige Worte gesehen werden. Schon am Schluß des großen Recitativo wird jedenfalls das ganz unmögliche: „zur Strafe droht Wahnsinn mich zu umfallen“ in „umnachtet“ gemindert werden, dann aber Ausdrücke wie: „Nicht Entschuldung will ich suchen“ und: „Sein Blick, der mich kommt in Sünde ziehn“ in theils langvollere, theils weniger gefchraubte vermandelt werden müssen. Der letzte Vers möchte allenfalls bleiben; statt der angeführten Zeilen würden wir dagegen vorschlagen zu sagen: „Mag die Strafe mich ereiten“ und: „Ach, zur Schande riß er mich hin!“ Außerdem wären unseres Erachtens nur wenige Worte an Gugler's Arbeit zu ändern; statt „Fräulein“ würden wir, dem italienischen Hintergrunde der Handlung zu Liebe, überall nach Bedürfniß: „Signora“, „Donna“ oder „Damen“ setzen, auch sie und da einmal ein allzugewähltes oder tonloses Adjectivum, meist nach Dervient's Vergang, mit einem andern, allgemeineren und deshalb operentgemäßerem vertauschen. Gegen die Anforderungen einer richtigen musikalischen Deklamation findet sich im Gugler'schen Texte kaum irgend ein nennenswerther Verstoß. Das Bedenklichste bei seiner ganzen Arbeit dagegen ist jedenfalls, daß eine ganz beträchtliche Anzahl von Musikstücken, theils der Fabelveränderung wegen, theils ohne völlig erkennbaren Grund und Vortheil aus ihrer natürlichen Reihenfolge gerückt sind. So läßt Gugler z. B. wohl hauptsächlich nur, um die allzugroße Häufung von Arien in seinem zweiten Akte zu vermeiden, sowie vielleicht auch um die Länge des ersten und zweiten etwas mehr auszugleichen, die große B-dur-Arie der Fioridigli: „Come scoglio immoto resta“ gleich nach dem ersten Duett der Freier singen, so daß sie nun, statt Nr. 14, Nr. 8 wird. Allerdings ist dadurch die Unzartheit beseitigt, daß Fior-

\*) Die Silbe „theu“ fällt hier auf die Schlußcoloratur, die bis in's hohe C anliegt.

ditig, antast die in ihr Hans gedrunghenen verkleideten Liebhaber mit ihren unverkämpften Anträgen einfach stehen zu lassen, ihnen eine große *Prarour* = Arie von der Festlichkeit ihrer Treue vorsingt; allein es frägt sich immerhin, ob diese nachdrucksvoll energischen Betheruerungen unmittelbar nach der schmerzlichen Kunde vom bevorstehenden und wenige Minuten darauf wirklich erfolgenden Abschiede ganz an der Stelle sind, da ein Mädchen mitten unter den Thränen des Lebenswills meist nicht soviel Kraft zur Verhinderung der Unwandelbarkeit ihrer Bestimmungen übrig haben dürfte. Ferner versteht G u g l e r das schöne E-dur-Terzett: „*Soave sia il vento*“, anscheinend bloß aus dem Grunde, um mit dem D-dur-Chor der abziehenden Soldaten einen wirksameren Aftschluß zu gewinnen, in den zweiten Aufzug, wo es dann, als Nr. 13 (statt Nr. 10 a) von den Damen und Alfonso nicht der wirklich abgehenden Worte sondern nur auf des Letztern Nachrich, daß nach einem sechsen eingelaufenen Briefe das Regiment der Liebhaber sich von Neuem zu einer noch weitem Fahrt habe einschiffen müssen, als frommer Wunsch den fernem Geliebten nachgeschendet wird. Das Duett der Fretter mit Chor: „*Secondate aurette amiche*“, Nr. 21 wird Nr. 11 und sängt nun als eine Scene ab, womit die verkleideten Liebhaber ihr Verführungswerk beginnen, scheinlich allerdings sehr wirksam, den zweiten Akt an. Da in diesem dieses, mit einem so großen Apparat in Szene gesetzte Ständchen (denn es sollen Musiker mit Musikinstrumenten dabei mitwirken, sowie Männer und Knaben für den Chor) von den Damen ganz unbenutzt bleibt, überhaupt kein Mensch, nicht einmal die neugierige und überall herumspäzende Despina davon Notiz nimmt, so dürfte es an dieser Stelle doch einigermaßen auffallen, und könnte wohl ebenjovot an seinem ursprünglichen Plage, bei Beginn des Gartenfestes, das die Verkleideten den Damen geben, stehen bleiben. Die kleine Arie des Alfonso Nr. 10 b: „*nel mare solen*“, kommt als Nr. 18 in das längere Recitativ, welches G u g l e r zwischen das Sextett und die erste A-dur-Arie des Ferrando: „*un' aura amorosa*“ setzt, und worin die Damen sich bei Alfonso über das Eindringen der vermeintlichen Fremden, die dieser als seine alten Freunde ihrer Gewogenheit empfiehlt, beschweren. Die erste G-dur-Arie des Guglielmo behält zwar ihre ursprüngliche Nummer (15) bei, wird aber, ebenso wie das darauffolgende Voch-Terzett der drei Männer (Nr. 16) vor dem Sextett gesungen, und zwar nicht als eine wirkliche Liebeswerbung in Gegenwart der Damen, als welche sie auch in der That überaus unzart herauskommt, sondern als eine scherzhafte Probe der jungen Männer unter sich, wie sie sich bei ihrem ersten Angriff zu gebarden gebenden, wo dann der possenhafte übertriebene Ausdruck des Textes allerdings weit weniger anstößig erscheint. Das F-dur-Duett zwischen Dorabella und Guglielmo bei dem die goldenen Fingerringe vertauscht werden, rückt als Nr. 24 (statt 25) vor die B-dur-Arie des Ferrando (Nr. 23): „*Ah, lo veggio*“ die nun Nr. 25 wird, und vor die E-dur-Arie der Fiordiligi die, statt Nr. 24, Nr. 26 annimmt. Die zweite G-dur-Arie des Guglielmo rückt ebenfalls um eine Nummer vor und schließt als Nr. 27 (statt 26) den dritten Akt, während die zweite Arie der Dorabella (B-dur) vom schäfernden Amor zwar Nr. 28 bleibt, aber vor die dritte Arie des Ferrando: „*Tradito, schernito*“, zu stehen kommt, die nun ihrerseits, statt als Nr. 27, als Nr. 30 erscheint. Endlich wird das begleitende Recitativ zwischen Ferrando und Guglielmo vor der zweiten Arie des Letztern: „*Donne mie*“ für die Scene verwendet, da Fiordiligi (Reonore) durch Alfonso Kunde von der angeblichen Untreue des Ferrando erhält, worauf dann das A-dur-Duett zwischen diesem und seiner Braut als Nr. 29 folgt. Da die Situation hier ganz dieselbe ist, wie dort, und sich die ursprünglich für Tenor geschriebenen Stellen ebenjovot von einem Sopran singen lassen, so dürfte dagegen etwas Erhebliches nicht einzuwenden sein. Noch weniger bedenklich erscheint es, daß G u g l e r das lange *Secco* = Recitativ nach dem Sextett in zwei Stücke

zerschnitten, und die zweite Hälfte zur Einleitung für die, wie wir gesehen, weiter vorwärts gelegte B-dur-Arie der Fiordiligi benutzt hat. Jedenfalls wird soviel zugegeben werden müssen, daß die von ihm beliebten Verletzungen einzelner Musikstücke dem Charakter der Mozart'schen Musik keinerlei Zwang anstehn, und daß sie die scheinbare Wirksamkeit der Oper heben. Wir treten daher der Ansicht D. V a h n 's (Mozart IV. S. 501 Note 11) vollständig bei und sagen mit ihm: „die Ueberletzung G u g l e r 's läßt nicht nur alle früheren, die meist gänzlich mißrathen sind, weit hinter sich zurück, sondern gehört überhaupt durch Gewandtheit und Geschmack und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den vorzüglichsten.“ — Grund genug, sie allen Bühnen auf das Angelegentlichste zu empfehlen und selbst über die wenigen Punkte, worüber sich theilweise rechten ließe, hinwegzusehen.

Uns ist es in der That eine wahre Herzenssache Mozart's unerhebliche Werke, die in den ursprünglichen deutschen Bearbeitungen fast durchgehends um ihren geistigen Reiz auf das Schandeste betrogen und zu gemeinen, nur dem Geschmack des Pöbels huldigenden Karikaturen herabgezogen sind, der Mittel in einer Form erhalten zu sehen, an der auch der Geschmack des Gebildeten keinerlei Anstoß zu nehmen braucht, und die zugleich den Intentionen des Dichters etwas besser entspricht, als die plumpen Schnurrpsifereien der ersten Uebersetzer. Vielleicht finden wir uns veranlaßt, dieses Thema bald einmal noch etwas weiter und allgemeiner zu behandeln, seitdem wir durch einen in Nr. 6 und 7 der *Neuen Berliner Musikzeitung* abgedruckten langen Artikel eines Herrn Emil Kaumann: „*Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Opern*“ zu unserm größten Erstaunen belehrt worden sind, daß es in Deutschland noch immer angebliche Mozart-Verehrer gibt, die eine Vereiniigung des alten Text- und Dialog-Untjinnis sogar bis zur Rettung der Gerichtsdiener-Szene im Don Juan (warum nicht auch des Wechsel freßenden Kaufmanns an dem Grabmal des Comthur?) nicht bloß von dem Standpunkte der vollständigen Tradition und Bühnenpraxis, sondern sogar aus ästhetischen Gründen des Allen Gesundes verteidigen wollen, weil es einem so kolossalen Genie wie Mozart gegenüber ein Stück zu nennen sei, daß nicht nur die Uebersetzungen, sondern selbst die italienischen Originaltexte eigentlich nur in deren an Detorationsmalerei erinnernden Strichen und Umriffen ihre Personen hinstellen und zeichnen, — und weil ferner die modernen Bearbeitungen auch bei der besten Absicht und dem redlichsten Bemühen, dem Libretto überall seinen Kern rauben und manche darin ausgebreitete geniale Andeutungen verweisen, um an deren Stelle Milderungen im Ausdruck, einen gewissen sentimentalischen und daher abschwächenden Wohlklang der Rede und eine gewohnlichere, aber dafür auch hausbackenere Logik der Handlungen und Charaktere zu setzen.“ Da der Herr Verfasser mit Rücksicht auf unsern Versuch einer neuen Don Juan Bearbeitung die Güte gehabt hat, gegen uns persönlich die Voraussetzung anzusprechen, daß wir ihn nicht mißverstehen werden, so fügen wir zu seiner Verunsigung schließlich noch die Versicherung von der absoluten Unmöglichkeit eines solchen Mißverständnisses hinzu. Denn wer z. B. den alten, in den Clavierausgaben gebräuchlichen Text zu „*Così fan tutte*“ gegen den G u g l e r 'schen noch in Schuß nehmen könnte, obwohl die mit Trompeten- und Pausenarm begleitete Lust-Stelle des Terzettes Nr. 3: „*e che brindisi replicati far vogliam al Dio d'Amor*“ dort ganz gemüthlich mit: „*wollen wir der Lieb' uns weihn!*“ das durch das *Picken* der Violinen und Oboen so fein gemalte: „*se nel tuo petto ei siede, s'egli di becca qui in Dorabella's B-dur-Arie (Nr. 28) mit: „Drum Mädchen laßt euch warnen, traut ja dem Vösel nicht“, das stolze „guerriero“ Fiordiligi's mit den einfallenden Orchesterflößen in A-dur-Duett der Damen (Nr. 4) durch „*Lacht Liebe*“ und die gleichfalls durch braulenden Orchesterarm angekündigte heroische Stelle in Guglielmo's G-dur-*

Arie (Nr. 26): „mille volte il brando presi“ mit: „ich lieb' alle hübschen Mädchen u. s. f. wiedergegeben sind), der kennt erstens den italienischen Original-Text nicht, weiß zweitens nicht daß gerade Mozart eben wegen seines colossalen Genies zugleich auch der allerfeinste Detailmaler gewesen und stets genauer nach dem ihm vorliegenden Text componirt hat, als je irgend ein anderer Musiker, und verkennt endlich, daß man die neueren Bemühungen um eine sangemäßere und dem italienischen Urtexte entsprechendere deutsche Bearbeitung der Mozartschen Libretti nach alledem wohlrich nicht mit Phrasen abthun kann, wie daß dieselben „ästhetisirend, mit Glaceehandschuhen aufzutreten und den alten weit volkstümlicheren, naiveren, kräftigeren und prägnanteren alten Texten gegenüber, fast immer nur verwässert erscheinen.“ Wer diese wichtige Materie heute noch in diesem Bargon, der nur allzustark nach den erleuchteten Ansichten des oft genug gebrauchten Bühnenschlehdrians schmückt, abzuhandeln im Stande ist, der braucht in der That nicht zu fürchten, daß er irgendwie mißverstanden werden könnte. Jedenfalls werden sich Männer, wie Eduard Devrient, Dr. Guggler, Prof. Ludwig Bischoff und Andere dadurch nicht abhalten lassen, in ihren Bestrebungen, Mozart aus den erbarmungswürdigen Schlingen der deutschen Wischelei zu erlösen, redlich fortzufahren. Schade nur, daß eine deutsche Musik-Zeitung, die vor Allen ganz und gar unmusikalisches Gedankens des Herrn Emil Naumann in ihre Spalten aufzunehmen für gut befunden hat: wir unsererseits hielten uns danach für verpflichtet, gegen dieselben in einer andern deutschen Musik-Zeitung, und zwar in der eigentlichen, die bisher nach jeder Richtung hin den kritischen Standpunkt festzuhalten gewußt hat, um der guten Sache willen zu protestiren. —

## Recensionen.

### Werke für Orchester.

Vier Orchester-Symphonien, comp. 1776 von Carl Philipp Emanuel Bach. Nr. II. — Verlag von C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

v. Br. Die erste dieser vier Symphonien (in D), welche bei ihrer Aufführung in einem der Leipziger Gewandhausconcerte im verfloßenen Winter so großes Aufsehen machte, wurde bereits in Nr. 3 (des 2. Jahrganges) dieser Blätter angezeigt und ausführlich besprochen. Nunmehr ist die zweite dieser Symphonien erschienen. Sie kommt der früher erwähnten, deren erster Satz namentlich als ein Unikum angesehen werden kann, in Bezug auf Originalität der Erfindung nicht gleich, ist aber doch immer ein interessantes Werk, an dessen lebendigen Zug und reger Geistesfrische man sich erfreut. Auch in dieser Symphonie überwiegt der erste Satz an Bedeutung bei weitem die beiden folgenden, wenn man von zwei folgenden überhaupt sprechen dürfte, da das Largo in seiner geringen Ausdehnung von zwanzig Takten nur als ein episodischer Zwischen-satz, als eine Ueberleitung aus dem ersten Allegro in das zweite Allegretto erscheint. Wir theilen die Eingänge beider Sätze mit, weil sie ihren Charakter sogleich auf das bestimmteste ausprechen. Erster Satz:

Allegro di molto.

Violino I  
e II.

Violoncello  
e Violone

Allegretto. I.

Violino I.  
e II.

Viola.  
Violoncello  
e Violone

II.

unisono

scielto

Vlc. e Violone



Wie man aus dem Beginne des ersten Actes sogleich den gehäufigsten Charakter des ganzen erkennt — doch enthält er auch sehr zarte namentlich orchesterl. mit der feinsten Feinheit ausgeführte Partien — so trägt der zweite sogleich das entschiedenste Kokett-Gepräge zur Schau. So folgt z. B. jenen Eingangstakten eine Stelle, wie diese:

Violine I.  
e II.

Violoncello  
e Violone

u. f. w.

Der ganze Satz, welcher unserem ausgebildeteren rhythmischen Gefühl allein schon durch die Behandlung der Sätze unerträglich wird, hat nur historisches Interesse, während der erste, von allen historischen Gesichtspunkten abgesehen, auf entschiedenen selbstständigen Werth Anspruch hat, wie ein ähnliches Verhältnis denn auch in der D-Symphonie stattfindet. Wir sehen mit größtem Interesse den beiden noch zu erwartenden Symphonien des Meisters entgegen, indem wir zugleich wünschen und hoffen, daß das Unternehmen der Verlagsabhandlung hinlänglichen Anteil finde, um sie, wie dieselbe in Aussicht stellt, zu weiteren Publikationen aus dem „Nachlasse“ dieses noch so wenig bekannten Meisters zu veranlassen. — Von der D-Symphonie ist auch eine nach den Leipziger Gewandhaus-Aufführungen mit Vortragszeichen versehen Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erschienen und Piano-arrangementen werden wahrscheinlich auch nicht lange auf sich warten lassen und dürften sich praktisch besonders bewähren.

Duverture zu Aladdin, für großes Orchester comp. v. Carl Reinecke op. 70. — Verlag von C. F. W. Siegel in Leipzig.

Reinecke gehört nicht zu jenen Naturen, die eine besondere Mission in der Kunst zu erfüllen haben, aber auch nicht zu je-

uen, die sich unaufhörlich in den Bahn einer solchen hineinschwindeln und die etwas Großes zu leisten glauben, indem sie die Elemente chaotisch durcheinander schütteln. Reinecke besitzt ein hübsches, ziemlich eng begrenztes, aber echtes Talent und ein richtiger Instinkt bewahrt ihn davor, sich in andern, als ihm angemessenen Bahnen bewegen zu wollen. Er wagt sich nicht in die Eis- und Gletscherregionen der Kunst, noch steigt er hinab in vulkanische Tiefen, sondern er sucht die friedlichen, windstillen Todgründe auf und seine Partituren bilden uns wie freundliche Landschaften an, in welchen unser Auge zwar keinen ungeheuren, erotischen Wundern der Schöpfung begegnet, dagegen sich an dem reinen, feinen Sinn erfreut, in dem sich eine uns in ihren Elementen wohl bekannte, aber durch deren eigentümliche Mischung interessante Welt wieder spiegelt, die uns vermöge ihrer geringen idealen Bedeutung zwar nicht über uns hinaushebt, aber durch ihre bunte Mannigfaltigkeit ergötzt, durch ihre verständige Harmonie erheitert. Indem wir diese allgemeinen Bemerkungen auf die vorliegende Duverture anwenden, haben wir dieselbe zugleich im Besonderen charakterisiert. Geistreich, anmutig in den Motiven, voll lebendiger Frische in deren Entwicklung, die, immer interessant, in regem Flusse nicht einen Augenblick stockt und sich gegen den Schluß hin auf das Glücklichste steigert, in ihrer Farbenfrische, ihrer feinen Wendungen, ihrer glänzenden Instrumentation dem phantastischen, im Hintergrund hervorströmenden Objekt durchaus angemessen, bildet diese Duverture eine sehr schätzbare Bereicherung der Literatur und verdient allen Concertsituationen zur Beachtung empfohlen zu werden.

#### Werte für Gesang.

Sechs Lieder, comp. von Carl Wittig. op. 23.

Fünf Lieder, comp. von Ernst Raumann. op. 3.

Zwei Gesänge, op. 8. und Sechs Lieder im Volkstou op. 10. von Gustav Eggers. — Sämtlich im Verlag von Rieter-Wiedemann in Winterthur.

Werden denn die Deutschen ihre sentimentale Naturanschauung nie mehr los werden und vermag nichts mehr sie aus ihren geliebten Waldesdächern und Mondnächten herauszutreiben, auch nicht eine Zeit, in welcher die gemüthlichsten Oefane die Welt durchbrausen? Wieder liegen uns mehrere Hefte Lieder und Gesänge vor, sämmtlich den beregten und ihnen verwandten Themen gewidmet. Und wenn dabei doch wenigstens neue Töne zum Vorschein kämen und das alte, allerdings ewige Wunder in eigenthümlich überraschendem Wiederklang zur Erscheinung käme: dann könnten wir in dem Fortspinnen uralter Fäden immer noch echte Kraft erkennen; da wir dies den obigen Producten aber keineswegs nachrühmen können, so sind sie uns weit mehr ein Zeichen geistiger Schaffheit, als productiven Vermögens. Wir können vorläufig in keinen der oben genannten Autoren ein ausgeprochenes Talent erblicken, denn die bloße Abwesenheit des positiv Schlechten macht doch ein solches noch nicht aus, da sonst jeder ein Talent heißen dürfte, der nur einigermaßen ästhetisch correct schreibt, und mehr vermöchten wir selbst den relativ besten in r-Produktionen, den Kindern Raumann's nicht nachzurühmen. Aber es ist auch nicht ästhetisch correct, wenn Eggers in dem ersten der Gesänge op. 8. schreibt:

Hörst du nicht die Säu-me ran-schen drau-ßen durch die

Hörst du nicht die Säu-me ran-schen drau-ßen durch die

Heimaths-Klänge, drei Lieder comp. v. Carl Davidoff. op. 8. — Leipzig und Dresden. Verlag von C. A. Klemm.

Zwei Lieder comp. v. H. Weidt. op. 59. — Verlag v. C. Luchardt in Cassel.

Ehrenkränze hat man nicht alle Tage zu vergeben und leider können wir auch den Herren Davidoff und Weidt keine stechen. Die Lieder repräsentiren recht anständiges Mittelgut, die letzteren noch etwas weniger. In den Liedern des ergebnanten Componisten erkennt man den gebildeten Musiker, bei dem op. 59 des Herrn Weidt müssen wir uns wieder einmal wundern, diesem Namen noch nie begegnet zu sein.

Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. (Ohne Angabe des Autors; den Kindern Robert und Clara Schumann's gewidmet.) — Verlag von Ritter-Wiedemann in Wintertthur.

Ein Gabe, welche ihrer Bestimmung, die schon der Titel ausdrückt, vollkommen entspricht. Hübsche, herzliche Volksgedichte frische, freundliche Melodien: dazu einfache, angemessene Begleitung, was könnte dem Kinderfinne mehr angemessen sein, was angenehmen Gesangsleben überhaupt besser kommen? Ignori sei also die auch äußerlich — wie alles, was die bezeichnete Firma erscheinen läßt — sehr hübsch ausgestattete Sammlung bestens empfohlen.

H. Wichmann's Italienisches Album für Mezzosopran mit Piano, in deutscher Uebersetzung von Bernhard von Kelpel. 2. Heft. — Verlag von Schlesinger in Berlin.

Wir wollen es gerne gesehen, daß uns das, dieser Sammlung vorgebrachte hübsche Titellupfer eigentlich am meisten Vergnügen gemacht hat, denn an den Gesängen selbst haben wir kein Gefallen finden können: reines Gedul, „läßt bis an's Herz hinan.“ Man höre dagegen einmal Schumann's Venezianische Gondellieder (in den „Myrthen“), wie ganz anders uns aus diesen Italien's Luft anweht! Dies erste Heft enthält einen canto napoletano, veneziano, siciliano, romanesco fiorentino, das zweite einen canto veneziano, duettino per Soprano e Alto. Im ersten Heft läßt noch am ehesten der canto romano wenigstens einen leisen Hauch von Stimmung verpirken und das duettino würde vielleicht, an Ort und Stelle gesungen, einen nicht ganz bösen Effect machen; ohne diese Stoffage in einer gleichgültigen Minute im Zimmer gehört oder wohl gar gelesen nimmt es sich auch ziemlich kalt und trocken aus. Man muß es aber Herrn Schlesinger nachsagen, daß er Preise zu machen versicht: dieses duettino fällt sechs Seiten, das ganze zweite Heft, und dafür läßt sich der Verleger einen halben Thaler bezahlen! Davon müssen wir doch mindestens einen Viertel Thaler auf Rechnung des Titellupfers setzen, denn sonst müßten wir den Preis geradezu unverschämt nennen, da man für einen halben Thaler z. B. eine der größeren Beethoven'schen Sonaten haben kann, und zwar nicht in der Hallberger'schen, sondern in der schönen Haslinger'schen Ausgabe. Wir zweifeln daher doppelt, daß jene Biegel, die nicht in das Gesicht der Nachzügellen gehören, viele Liebhaber finden werden.

## F o c a l e s.

Palestrina's Messe „Assumpta est.“

S. L. Wie schon in einer Notiz erwähnt, hat unsere „Singschule“ zu Feier ihrer Entschung am 5. Mai in der Augustinerkirche Palestrina's stimmige Missa „Assumpta est Maria in coelum“ zur Aufführung gebracht. Derselbe gilt nebst jener Papae Marcelli als eine seiner vorzüglichsten Arbeiten und verdient diesen Ruf in der That nicht allein durch ihre kunstvolle Struktur, sondern hauptsächlich wegen des echt religiösen Geistes, der darin weht, wegen der Abwesenheit aller Attribute weltli-

cher Musik, und der würdevollen Einfachheit, welche die angewendete Kunst niemals als Zweck erscheinen läßt.

Einer eigentlichen Kritik kann ein Werk von solchem Alter nicht unterzogen werden, denn wir dürfen weder unser an der rhythmischen Melodie gebildetes musikalisches Gefühl, noch unser jetziges an der abgeglätteten Form erzogenes ästhetisches Urtheil dabei in Anwendung bringen. Vielmehr ist uns die Aufgabe gestellt den eigenthümlichen und hochfinnigen Geist, der in einer noch untreuen spröden Materie waltete, zu begreifen und zu würdigen was unter diesen beengenden Umständen dennoch in seiner Art Großartiges und Bedeutendes geleistet wurde. Dazu gehört aber eine Freiheit von Vorurtheil, wie sie selten gefunden wird, und es wundert uns nicht, wenn urbestantliche Stimmen im Publikum und in der Presse etwas Neues zu sagen vermaßen, wenn sie den „sanftlichen Reiz der Melodie“ vermissen; — ein Gebändniß übrigens, womit man seiner Anschauung über die Bedingungen wahrer Kirchenmusik nur ein sehr bedenkliches Zeugniß anstellt, denn diese soll nicht sinnlich reizen, sondern geistig erheben. Und dieses leistet Palestrina bei Jenen, welche geistiger Erhebung fähig sind.

Es dürfte manchen unserer Leser interessieren zu erfahren in welcher Weise die „Wiener Singakademie“ dieses alte Werk, das dem modernen Musiker manches Räthsel zu lösen gibt, und ihm manche schwierige Aufgabe stellt, gegeben hat.

Von den beiden neueren Ausgaben dieser Messe, nämlich der von Proste, und jener von D. Braune hatte man, wie wir aus der Aufführung bemerkten, die erstere gewählt, und wie wir erfahren vor diese in einer Einrichtung von unserem altitalienische Kirchenmusik verdienten Chorregenten, Herrn Fr. Krenn, Comité-Mitglied der Singakademie, der Aufführung unterlegt worden.

Eine der größten Schwierigkeiten ist bekanntlich die Anwendung der Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Töne, welche die Componisten jener Zeit angeblich dem Belieben, wohlgefühlicher aber dem festen Bewußtsein traditioneller Gesetze bei den Sängern überlassen durften. Braune ist in seiner Ausgabe insofern mit Pietät vorgegangen, als er überall seine eigenen Versetzungszeichen vor denen des Originals kenntlich gemacht hat. Allein die von ihm selbst, allerdings unmaßgeblicher Weise, vorgeschriebenen Kreuze erscheinen oftmals unmotivirt, und insofern that die Singakademie wohl, sich im Ganzen mehr an Proste zu halten. Nur die Transposition nach A-dur war angenommen worden, wogegen die Mehrzahl namentlich jener Kreuze bei d und a, welche Braune angezeichnet, weglieben. Nur bei einigen Stellen differirte unser eigenes musikalisches Fühlen entschieden mit der angenommenen Auffassung. Im Cantus wurde im 3. und 4. Takt dis intonirt, wo anseres Gedächtnis entschieden d bleiben muß, denn es ist nichts peinlicher, als wenn einem Leiton seine entgegengelegte Tonart folgt. Bei dieser Stelle tritt nach dem Accord von H jedesmal der von A auf; wird nun dis gesungen, so erwartet man durchaus E, und das A wirkt ungleich wie eine russische Regierungsmaßregel. Dagegen wurde jelsamer Weise im Agnus Dei Takt 4, 5 und 6 d gesungen obgleich dort die Tonart offenbar E-dur ist und die Schlusfälle immer den E-Accord resultiren lassen.

Ferner hat uns geschienen, daß die mitten in den Sätzen, namentlich im Gloria und Ercho abgedrachten Tempoveränderungen, wenn man sie nicht als ganz subjective Auffassungen verwerflich finden will, doch zu grell genommen wurden, nämlich Randes plötzlich zu rasch. Dabın gehört auch das Tempo des Osanna im Benedictus, dessen Presto uns mit der Würde des Palestrina'styles nicht übereinstimmen wollte. Auch manche ausfallende Ritardandos mitten im Satz erschienen uns übertrieben.

Ob die mit „a 4 voci“ bezeichneten Sätze von Solostimmen gesungen werden sollen und dürfen, wie es hier gefah, oder von einem kleineren Chor, das vermögen wir nicht zu entscheiden, da hierin die Kenntniß des Palestrina'schen Wfs fehlt; allein unserem Gefühl nach ist der Solosung hier nicht statthalt

und wir glauben daß die Vierstimmigkeit gegenüber der sonst gebräuchlichen Sechsstimmigkeit für diese Art von Kirchenmusik einen genügenden Contrast bildet.

Warum der letzte Satz des Agnus von den Dona wechsell, dafür ist uns kein genügender Grund aufzufinden möglich gewesen, Das Dona nobis scheint uns ein ebenso integrierender Bestandteil des Meßtextes zu sein als irgend einer, seine Vervielfältigung eben so wenig zu verächtlicher Eigenmächtigkeit gegenüber dem Palestrinischen Wert wie dem Ritus der Kirche.

Die verwendeten Einlagen zu dieser Messe waren Arcadell's wunderlichsichs Ave Maria und Durante's interessant gedichtetes Misericordias, dessen Schlußsatz „in aeternum cantabo“ jedoch schon durch den in den Vordergrund tretenden profanen Hiphthum minder kirchlich erscheint.

Schließlich möchten wir den Wunsch aussprechen, daß das löbliche Unternehmen der Singakademie an ihrem Stiftungstage eine derartige Messe anzuführen, zu einer stehenden Sitte gemacht und also nächstes Jahr wieder entweder dieselbe, oder die Papae Marcelli Messe gebracht würde.

## Correspondenzen.

### München.

Das „Palmsonntag-Concert“, welches den üblichen Schluß der eigentlichen Concertaison bezeichnet, bot den zahlreichen Zuhörern ein von großen Namen getragenes Programm. Die zweite Abtheilung bestand nur aus älteren Werken, die hier nie zur Aufführung kamen, was bei aller Anerkennung der Thatfache auf den Reichthum der noch zu lebenden Schätze — von den Mängeln gegen die Mittheilenden zu schweigen — hinweist. Die erste Abtheilung ward durch die „Neunte Symphonie“ ausgefüllt. Sie fand, wenn wir den vocalen Theil in A. Sätze ansprechen, eine sehr gelungene Ausführung. Der Totaleindruck des wunderbaren Tonwerkes ließ auch diesmal erkennen, daß eine Einstimmigkeit über dessen absoluten Ornamtwert hier vorzüglich nicht vollkommen hergestellt ist. Einen ungläubigen Mißgriff, der dem verehrten Publikum gänzlich zu entgehen schien, beging übrigens die Direction, indem sie nach dem 3. Sätze des als ein unentbehrbares, organisches Ganzes in Conzeption und Vortrag längst begriffenen Werkes eine Pause machte, während welcher, statt vor dem Beginn des Concerts, sämtliche Solo- und Chorgesangspersonal das Orchester besitz und da seine Plätze gemächlich einnahm, worauf erst den Genius des an maßgebender Stelle so tief verehrten, in seinem inneren Kerne jedoch, wie wir an diesem Beispiele sehen, nicht gewürdigten Symphonie-Großmeisters gehaust wurde, weiter zu führen und emporzudringen. Die beschränkten Räumlichkeiten des Orchesters, die Möglichkeit, daß die Aufmerksamkeit der Hörer während der ersten drei Sätze eine getheilt sein könnte (!?) — und welche andere Gründe man noch als Ursachen dieser Maßregel geltend machen möchte: sie alle werden nur desto unglücklicherer Strafrichter auf gewisse Verhältnisse, die dadurch nicht gerächt werden, daß das Publikum ohne Ausnahme Alles, was es geschieht, deshalb zu hülfen fürsah, weil es geschieht. — Die zweite Abtheilung (viel natürlicher wäre es, mit einer „Neunten Symphonie“ den Abend zu beschließen) brachte: „Motette für zwei Chöre“ von Jos. Christoph Bach (Ich lasse dich nicht, mein Jesu) in der bei weitaus, polyphoner Durchausbildung die feste Wiederkehr derselben Textesworte hört und ermüdet; der das interessante Landschaft abgischende Choral ist von ergreifender Klangwirkung. — Ein Duett für Sopran und Bass von Jos. Haydn's „Orpheus und Eurypiece“, von den Damen Diez und Stechl sehr beifällig gesungen, bewegt sich theils in imitatorischen Formen, theils in wechsellreichen Terzengängen wie sie auch von späteren Componisten wieder hervorgehoben wurden. Unvergleichlich höher in jeder Beziehung stellte sich der hierauffolgende 130. Psalm (de profundis) von Gluck, der mit voller Orchesterbegleitung und 3 Personen grandios einhersehrend, eine wechsellvolle Wirkung selbst nach dem Mangel der dieses Abends machte, wegen die an nicht glücklichen Plätze sitzende Schlusnummer des Concerts: „Schluß des zweiten DonJuan-Finales“ in der Oper nicht beibehalten, mit dem banalen Text und einer weniger als mittelmäßigen Befragung der Solopartien

gänzlich abfiel. — Wir haben sonach neben dem lebhaftsten Danke für die erhabenden und vielfach ungetrübten Genüsse, mit denen uns die abgelaufene Concertaison an dieser Stelle erfreute, wiederholt zu constatiren daß die Aufstellung der einzelnen Concert-Programme — von Stereotypen Lücken abgesehen — nicht diejenige logische und erschöpfende Einsicht und Durchdringung der gestellten Aufgabe verräth, wie sie bei dem Reichthum der „vorhandenen Mittel“ und den voranschreitenden Kunstanschauungen der Zeitzeit wohl denkbar wären. — Ein Concert im hiesigen Saale (Odeon) gaben noch die Brüder Josef und Benno Walter, der erstere seit mehreren Jahren eines der tüchtigsten Mitglieder der Hofkapelle, der letztere ein Knabe von 13-14 Jahren, der in Wahrheit zu ungewöhnlichen Hoffnungen berechtigt. Wie man hört, hat S. M. die Königin dem Genannten zur Anschaffung eines ausgezeichneten Instrumente ein ansehnliches Geldgeschenk gemacht. — Hr. Martier de Fontaine spielte in seinem „Abschieds-Concert“ eine Reihe bunt zusammengefügter Tonwerke, eine Prozedur, für die wir uns nicht recht fassen, wie sehr man auch in der hiesigen Tagespresse unserer Beschränktheit zu Hilfe komme. Das Beethoven'sche D-dur-Trio (op. 70), worin Herr Martier seine Partner (Violine: Hr. Gaubertsch, Cello: Hr. Müller) freilich überflügelte, bildete den Hauptpunkt des Abends. Es war dies das einzige Stück Beethoven'scher Kammermusik, das diesen Winter über in München für Geld zu hören war. (!!) Eine lange Reihe von Liedern sang banden die Gattin des Concertgebers.

### Jena.

Vielleicht ist es Ihren Lesern nicht ganz uninteressant, von dem musikalischen Leben unserer kleinen, aber regamen Universitätsstadt etwas zu hören. Seit einer längeren Reihe von Jahren besteht hier das Institut der academischen Concerte, dessen stetiges Fortblühen hauptsächlich den Bemühungen des wiederlebenden bisherigen Dirigenten Dr. Stabe, sowie dem unermüdbaren Eifer eines für dasselbe in ausgebreiteter Weise thätigen Kunstfreundes zu danken war. Im Verein mit letzterem hat unser neuer Musikdirector Dr. Ernst Raumann auch während des verflochtenen Winters jenes Institut in ersterlicher Weise weiter gefördert und noch außerdem durch Veranstaltung von einigen Solocden für Kammermusik sich den Dank des Publikums erworben. Die 7 academischen Concerte dieses Winters brachten uns zu Orchesterwerken: die Symphonien Nr. 1 und 2 von Beethoven, G-moll von Mozart, B-dur von Haydn, D-moll von Schumann, D-dur von Cm. Bach, die Suite in H-moll von Seb. Bach, die Duverturen zu Iphigenia in Aulis, Alceste, Olympia, Behersther der Geister, Genevova, Tannhäuser und Diana von Solange, L'Esperanza, einen Marsch von Schubert und Meyerbeer's Schiller-Marsch. Ferner hörten wir Beethoven's Ruinen von Athen, Mendelssohn's Nacht zum Sommer nachtsraum und finale aus Percin, einen Symmus für Männerchor und Orchester von Stabe und andere kleine Gesangsstücke. Von den Solisten, welche antraten, seien hier nur Heinrich Hauffe und Frau Dr. Pohl aus Weimar, die Herren Concertmeister Singer und Dr. Stabe hervorgehoben.

In den 5 Solocden kamen unter Anderem zu Gehör: Beethoven's Serenade op. 8 und Trio op. 97, Mozart's Trio für Clavier, Clarinette und Bass, ein Concert in F-moll von Seb. Bach, Mendelssohn's Variationen serienles, Schumann's Quintett, Schubert's D-moll-Quartett und ein Quintett (für Streichinstrumente) von Ernst Raumann. Bei Anführung der meisten dieser Werke waren vortheilhafte auswärtige Kräfte wie Hr. Hauffe, die Herren Singer und Gosmann von Weimar, Haubold und Oraban von Leipzig theilhaftig; auch besaßen wir hier am Ort, neben anderen sehr schätzbaren Kräften, in Herrn Winckelmann einen trefflichen Violinisten.

## Zeitungschau.

Die „Rezensionen“ vom 5. Mai fassen in einem Leitartikel die Ergebnisse der Wiener Concert-Zeitung 1860—61 zusammen, und bezeichnen dieselbe mit Recht als die „gediegeuste und glänzendste die man seit Jahrzehnten hier erlebt hat.“ Weiterhin wird über Wien's Stellung zur Tonkunst

eine Meinung abgegeben, die wir hier vollständig abdrucken, weil sie Wien in ungemein feiner und treffender Weise charakterisirt:

„Dreißigszwanzig Symphonien im Verlaufe von sechs Monaten öffentlich zur Aufführung gebracht in einer Stadt wie Wien, das ist wahrlich kein kleiner Fortschritt. Es ist nämlich von vornherein unantastbar, Wien in Bezug auf musikalische Thätigkeit mit irgend einer kleineren nord- oder mittel-europäischen Stadt zu vergleichen. Jene Concentrirung auf engebegrenzte spezielle Zwecke, jenes Ziel-Bestehen in dem Geiste einer bestimmten Richtung kann bei uns nicht erwartet, nicht gefordert werden. Man darf von Wien nicht fordern, daß es Leipzig oder Breslau sei, oder irgend eine Stadt, wo in diesem oder jenem Punkte tätige Kräfte mit eiserner Konsequenz nur dem Einen zustreben. Dafür befiht aber Wien so viele und so mancherlei Kräfte nach so vielen Richtungen hin, daß ihr hier die Empfänglichkeit so groß, der Sinn so offen, das Temperament so frisch, daß alles Vorhandene nur gewickelt zu werden braucht, um frisch und frei und kräftig zu pulsiren und seine Bahn zu gehen, oft wohl leichtfertig davon abspringend, doch bald wieder dahin zurückkehrend, wo es der richtige Instinkt hinführt. Dieser Instinkt warnt uns hauptsächlich vor allem „Kangewissen“. Kommen wir nun auch dadurch um manchen späteren Genuß, wenn wir es verschmähen, in das schmale Kangewissen einzuräumen, so ist auch der Gewinn nicht zu verachten: die frischerhaltene, rasche Empfänglichkeit für das sinnlich Lebendige in der Kunst überhaupt, in der Musik insbesondere für den lichten Genius: *Relativ*.“

## Nachrichten.

In der Officin von Breitkopf und Härtel in Leipzig wird eine Gesamtausgabe der Werke Beethovens mit kritischer Benutzung der Original-Handschriften und ältesten Ausgaben vorbereitet.

In Leipzig ging eine neue Oper: „Meister Martin und seine Gesellen“ Text nach Hofmann's gleichnamiger Novelle, Musik von B. Tschirk in die Scene. Diefelbe wird von den Journalen als eine solide Arbeit aber in veralteten Formen sich bewegend bezeichnet.

In München fand ein Abschiedsconcert des Violinpielers Lauterbach statt, der nach Dresden überseht.

Die am 15. April im Saal des Oranienhauses abgehaltene zweite Hauptprüfung des Leipziger Conservatoriums lieferte wieder recht erfreuliche Resultate. Es ließen sich Zöglinge aus Birmingham, Cheltenham, London, Donaueschingen, Basel, Lemberg n. s. w. hören und zeigten neben vorgezeichneten Technik auch das Vermögen ihre Aufgaben in ästhetischer Hinsicht nach Kräften befriedigend zu lösen.

An der Stelle des verstorbenen Pägold in Königsberg sind die Herren Landien und Ad. Jensen zu Dirigenten gewählt worden.

Eine neue Composition des „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ von dem Grazer Domorganisten L. S. Seydler ist dieselbe am Gründonnerstag in der Domkirche aufgeführt worden. Ein uns darüber zugewommener Bericht lobt die Würde der Haltung bei hinciterender Mannigfaltigkeit des Stils. Wir können darüber erst dann nähere Mittheilungen machen, wenn das Werk weitere Verbreitung finden sollte.

Das „Meininger Tageblatt“ schreibt uns Meinungen: „Das am ersten Oberfeiertag von der herzoglichen Kapelle zum Besten ihres Privat-Witwen- und Waisen-Unterstützungsfonds veranstaltete Concert im Hoftheater ließ uns wieder einmal recht deutlich erkennen, wach' hervorragende musikalische Kräfte unter Meinungen aufzuweisen hat. Die Leistungen des Ersten in der Violin- und der Cello-Partie zu den „Hebräern“ von Mendelssohn unter Leitung des Concertmeisters Koch, die Cello-Partie zu „König Lear“ von Berlioz und besonders der Saksoralkomphonie von Beethoven — beide vom Hofkapellmeister Gott birgigt — waren im höchsten Grade lobenswerth, und nicht minder verdient die discreete Begleitung der Einzelvorträge rühmende Anerkennung. Frau Kammerlängerin Biala-Mittermayer sang eine Arie aus Ma-

zar's „Titus“ mit großer Correctheit und geübener Auffassung, und das hübsige, von Frau Biala und Fräulein Kluge jedenfalls sehr schön vorgetragen Duett aus Zophor's Iffonda würde nach von größerer Wirkung gewesen sein, wenn der Stimmcharakter der beiden Sängerrinnen ein mehr einheitlicher wäre, wie es ein derartiges Gesangsstück, welchem als Concertvortrag die dramatische Ausführung obliegt, wünschenswerth erscheinen läßt. Die Glanzpunkte des Concerts bildeten ohne Zweifel des Kapellmeisters Hof's Vorträge. Er hatte Zophor's scheinbares Violinconcert in E-moll gemählt, sowie ein eigenes in A-moll, wach' letzteres von seinem Compositionstalent ein glänzendes Zeugniß gibt; es ist dieses Concert unweidig eines der besten Stücke dieser Gattung aus neuerer Zeit, und verdient, von seinem Violinisten unbracht zu bleiben. In beiden Vorträgen erwarb sich der Künstler durch die wahrhaft bewundernswürdige Klarheit und Ziele seines Spiels den mehr und mehr sich steigenden, dankbaren und rauschenden Beifall. — Erwähnenswerth ist die erfreuliche Theilnahme von Seite anwärtiger Musikfreunde, die das Concert herbeigeführt.“

Bei der kürzlichen Aufführung der hohen Messe von J. S. Bach durch den Sten'schen Verein in Berlin wurden als instrumentale Ergänzung auch die Orgel hinzugezogen, und soll namentlich im Incarnatus, in der Passarie Et in spiritu sanctum und in der Altarie Agnus Dei ihre Wirkung eine günstige gewesen sein. Weniger glücklich war ihre Behandlung in der Passarie Quoniam tu solus sanctus. Hervorgehoben wird bei dieser Aufführung auch die vorzügliche Ausführung der Trompeten; die Sicherheit und Klarheit, mit welcher die erste Trompete das zweigestrichene a und e genommen, sei ein Beweis für die Ausfühbarkeit der für die alten, außer Gebrauch gekommenen Trompeten geschriebenen Stimmen, durch die jetzigen Trompeten.

## Wien.

Der „Archivverein der Gesellschaft der Musikfreunde“ unter Hrn. Prof. Feiler's Direction gab kürzlich einen „Gesellschaftsabend“ für eingeladene Gäste und führte darin unter liebhaftem Beifall die Esdur-Symphonie Nr. 10 von Haydn, und die zweite in D von Beethoven auf. Außerdem spielte Herr Prof. Dachs das Concert in C-moll von Mozart, und sang der Sopranfänger Herr Mayerhofer eine hier noch unbekannt Arie des Lucifer aus dem Dratium, die Auserlesung (la resurrection) von Händel, angeblich in Rom 1703 componirt. — Der Verein macht unter der fleißigen, vorsorglichen Leitung des Herrn Feiler und seiner ruhigen klaren Directionsweise ununterbrechbar Fortschritte.

Der „Vergnügungsabend“ der Singacademie hätte beinahe nicht stattfinden können. Das Falsche derselben wurde nämlich plötzlich von der Regierung für Reichswehr-Zwecke in Anspruch genommen, und die Singacademie folglich auf die Straße gestellt. In der Eile wurde nach der Militärereinsatz gemietet; für die Zukunft weiß man noch nicht wo das zum ewigen Jaden gewordene Institut (es ist nun zum drittemmal aus seinen innegehaltenen Räumen verdrängt worden) tagen wird. — Sungen wurden in diesem etwas vertheilerten „Vergnügungsabend“ Mendelssohn's 98. Psalm, Duett aus Elias, Hirtentanz und Primal, — Schumann's „Wassermauer“, und „Schön ist das Fest des Leuzer;“ dann Hauptmann's Zigeunertanz, Fr. Schubert's „Orpheus“, Quarte von F. Schläger, Wiegend von Fr. Marx, und einige Männerquartette. S. Bach's Phantasia dramatische endlich wurde von Fr. B. Widmer in sehr anerkennenswerther Weise am Clavier ausgeführt.

H. Wagner ist hier angekommen, um seinen Lehrgang zu hören. Wir zweifeln nicht, daß das Wiener Theaterpublikum, welches zwar auch für Meyerbeer und Verdi schwärmt, ihn für die in Paris existente Schloppe reichlich entschädigen wird. — Den Antrag von Prag aus, seine „Nibelungen“ für die Krönungsfestlichkeiten zu überlassen, hat Wagner abgelehnt. Er will im September erst eine Russeaufführung von „Tristan und Isolde“ veranstalten, und dann eine ebensolche von den „Nibelungen.“

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Wesely & Bösing**, vormals **H. F. Wälder's** Wittve. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Mit Postverrechnung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr. **Einzelne Blätter** 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Mutationen und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. — Rezensionen. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Berichtigungen.

## Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten

Von **C. F. Weigmann.**

Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emanzipation der Quinten und Anthologie klassischer Quintenparallelen.

Leipzig, Verlag von **C. F. Kahnt.**

v. Br. Herr Weigmann ist bekanntlich der Verfasser einer im vergangenen Jahre erschienenen, mit einem Preis gekrönten Abhandlung, in welcher er „die harmonischen Freiheiten, die anerkannte Tonmeister, wie Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt u. A. bereits erlämpft haben, nun auch als rechtlich begründet“ nachzuweisen versucht. Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, zu fragen, wie Herr Weigmann dazu kommt, Berlioz, Wagner und Liszt anerkannte Tonmeister zu nennen. Anerkannt sind sie als geistvolle, hochbegabte Persönlichkeiten. Aber als „Tonmeister“, als schöpferische Geister anerkannt, aus deren Handhabung des ästhetischen Codex man allgemein gültige Gesetze ableiten dürfte, das sind sie mitnichten, denn anerkannt ist nicht, worüber fortwährend gestritten wird. So sind z. B. Guckow und Laube als geistvolle Schriftsteller anerkannt, aber nicht als Dichter. Dies jedoch nur in Parenthese.

Die vorliegende kleine Schrift hat, nach des Verfassers eigenen Worten, den Zweck „mehrere der dort (in der vorerwähnten Abhandlung) aufgestellten und von der Kritik angegriffenen Sätze zu verteidigen, Manches dort sehr Bedrängte oder Mißverständene zu erweitern und klarer darzustellen.“ Die Kritik, gegen welche sich Herr Weigmann nun vornehmlich oder vielmehr ausschließlich verteidigt, ging von dem Redakteur dieser Blätter aus, und ist in Nr. 30 und 31 (1. Jahrgang) derselben zu finden. Wir überlassen es, wie billig, dem geschätzten Redakteur dieser Zeitschrift auf jene Erwiderungen selbst zu replizieren \*) und fählen uns unfererseits zu rein theoretisch-grammatikalischen Erörterungen nicht berufen, wollen uns aber doch einige allgemeine Bemerkungen in dieser Sache erlauben.

Herr Weigmann versucht, die „harmonischen Freiheiten“, welche sich schon Beethoven und nach ihm Schumann, Berlioz, Wagner und Liszt genommen haben, auch theoretisch zu rechtfertigen; wir erlauben uns aber, ihm dagegen zu bemerken, daß er durch solche theoretische Begründung jene „Freiheiten“ zwar allenfalls noch gegen den Vorwurf der Absurdität, niemals aber gegen jenen der Häßlichkeit retten kann. Gesetzt einmal, Berlioz, Wagner und Liszt wären wirklich die „geweihten“ Künstler, für welche Herr Weigmann sie (pag. 9) anspricht, und gesetzt, sie schrieben völlig logisch (was sie als solche allerdings müßten), würde dann daraus auch schon folgen, daß sie immer schon und nachahmungswürdig

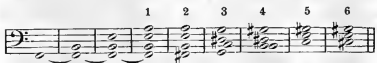
geschrieben und ist denn das Unschöne in der Kunst etwa minder verwerflich, als das Unlogische? Wir unfererseits freilich hegen auch gegen die innere Logik vor Allem Liszt'scher Harmonik trotz aller theoretischen Rechtfertigungen die stärksten Zweifel; denn man wird doch nicht vergessen wollen, daß die logischen Gesetze in der Kunst auf einem viel tieferen, als grammatikalisch-syntaktischem Fundament beruhen? Wenn man nun auch bewiese, daß in einer Composition Afford mit Afford und ein Takt mit dem andern vom ersten bis zum letzten auf das genaueste grammatikalisch und syntaktisch richtig zusammenhängen, wäre dann für die künstlerische Logik schon das Mindeste bewiesen? Durchaus nicht, denn diese beruht auf dem inneren Sinn, welchen das Ganze und seine Theile ausdrücken, auf deren ideellem, nicht aber auf ihrem mechanischen Zusammenhang. Ich sehe z. B. ganz ab von einzelnen Afforden und harmonischen Fortschreitungen in einem beliebigen Werke Liszt's z. B. seiner Clavier-Sonate; aber zeigt dieses ruheloze Umlirren in allen vierundzwanzig Tonarten nicht an sich schon von einem ungeordneten, unharmonischen Geist und würde dem Ganzen im mindesten dadurch aufgehoben, wenn es gelänge, die Textur der einzelnen Theile, die wunderbarsten Affordmischungen theoretisch zu rechtfertigen? Es ist ja der Geist im Ganzen, gegen welchen sich mein Sinn sträubt (den ich dabei als einen wohlorganisirten und also in Uebereinstimmung mit jedem andern wohlorganisirten annehmen muß) und aus welchem freilich das Einzelne mit Nothwendigkeit folgt. Kann man z. B. logischer schreiben als Muzio Clementi geschrieben hat, und sind seine Compositionen etwa deshalb weniger langweilig, weil sie so sehr logisch sind? Besien wir nicht etwa Fugens von den gelehrtesten Theoretikern, in welchen gewiß die strengste grammatikalische und syntaktische Logik waldet und die gleichwohl, wie man zu sagen pflegt, „weder Hand noch Fuß“ haben, weil sie eben nur ein mechanisches Tonagregat und keinen lebendigen Organismus darstellen, so daß irgend ein Balzer nicht nur mehr Schönheit, sondern auch mehr künstlerische Logik in sich enthalten kann, als die gelehrte Fuge? Es geht übrigens mit der durch den Ton ganz so, wie mit der durch das Wort vermittelten Gedankenwelt: durch Dialektik ist in ihr, wie in der sittlichen Welt alles und jedes zu beweisen. Wesen Natur nicht auf einem festen, unerlöschlichen Fundament begründet ist, der wird sich in der logischen wie in der sittlichen Welt sehr bald ohne Halt finden und nicht nur der Spielball jedes Sophisten und Casuisten werden, sondern was noch schlimmer ist, er wird sich, wenn er Geist besitzt, bald genug in den Irregängen der eigenen Dialektik und zwar immer tiefer und tiefer, endlich rettungslos verlieren.

Herr Weigmann bekennet, „sein Harmoniesystem verdanke überhaupt seiner Ueberzeugung die Entstehung, daß geweihte Künstler gar nicht anders als logisch schreiben können.“ Zu diesen geweihten Geistern nun zählt er außer Berlioz und Wagner auch Liszt und hat den Muth (Anderer möchten es die Dreistigkeit nennen) ins mit Beethoven in Einem Athem zu

\*) Wird in einer der folgenden Nummern gesehen.

nennen. Wir wollen nun einmal Rißt, dem Componisten, mit entgegenkommender Liberalität alles mögliche zugestehen, was ihm unser Erachtens nur zugestanden werden kann: wir wollen einräumen, daß seine Hervorbringungen als Produkte einer geistig sehr bedeutenden Persönlichkeit bemerkenswerth sind, daß sich in ihnen geistvolle Züge, geniale Aperçus und Combinationen finden u. dgl. m. Wenn aber Jemand auch für die Logik der Rißt'schen Schöpfungen einsteht und die grenzenlose Confusion nicht gewahr werden will, die bald in dem Ganzen, bald in den einzelnen Theilen herrscht, und wenn man annehmen soll, daß dies seine ernstliche Meinung ist, daß er sie mit redlicher Ueberzeugung ausspricht, dann müßte man freilich auch ohne weitere Beweise nicht mehr, was man von seinem eigenen logischen Sinn halten solle, oder vielmehr man weiß es dann zuverläßig.

Herr Weizmann citirt z. B. den Anfang der Rißt'schen Prometheus-Ouverture, wie folgt:



Sollte man nun nicht meinen, daß diese Harmonien- oder vielmehr Disharmonienfolge jedem intakten und gebildeten Gehör Sinne von vornherein ohne jegliche theoretische Erörterung als ein grenzliches, sinnloses Ungethüm erscheinen müßte? Herr Weizmann aber erscheint sie keineswegs als solches und er argumentirt: „die drei ersten Zusammenfänge erscheinen als Verzögerungen der Töne des Cis-moll-Dreiklanges (in der Terzsetzung) und der diesem folgende übermäßige Dreiklang als ähnliche regelmäßige Verzögerung des Cis-moll-Dreiklanges.“

Ueber die herrliche Erfindung der Verzögerungen! Wenn erst jeder beliebige Zusammenklang dadurch gerechtfertigt werden darf, weil ja seine einzelnen Intervalle nur als „Verzögerungen“ aufzufassen sind, dann ist es in der That nicht, was man nicht sollte schreiben dürfen, ohne dem Büttel zu verfallen. Mir fallen bei solchen Beweisführungen immer die Worte des Holofernes in Hebbel's „Judith“ ein, mit welchen er den Priestern erklärt, daß Nebukadnezar als ein Gott angetbet sein wolle und hinzufügt: „Sucht gebe ich auf, die Gründe dasfür anzuführen.“ Herr Weizmann citirt auch die „oft besprochene“ Stelle in Beethoven's „Eroica.“ Er fügt hinzu, diese Stelle habe bisher bei den Aesthetikern nur eine „Entschuldigung“ finden können; nach seinem Systeme aber finde sie eine natürliche theoretische Erklärung, wenn man die Töne es und g des Hornes als regelmäßige, aber frei auftretende Verzögerungen der Töne d und f des vom ganzen Orchester angegebenen folgenden Dominantseptimen-Affordes betrachtet:



aber auch Herr Weizmann irrt, wenn er sie durch seine natürliche theoretische Erklärung zu rechtfertigen meint. Sie ist durchaus nur durch ihre geistige Bedeutung zu rechtfertigen und wenn sich diese nicht fougennig erschließt, für den bleibt sie ein nonsens und wir würden sie, wenn wir nicht eben jene so tief und dadurch die ganze Stelle eben als einen wunderbar gemalten Zug erkennen, trotz Herrn Weizmann's theoretischer Erklärung ohne weiters mit Ulibiess für eine Beethoven'sche Chimäre erklären. Eine ganz ähnlich gebildete Stelle in einem andern Context würde oder könnte doch trotz aller theoretischen Erklärung ein für allemal bleiben, was auch diese

beim ersten Anblick scheint, nämlich eine Abgeschmacktheit. Man weiß, daß der treffliche Ries, welchem diese Stelle beim ersten Hören sehr verzeihlicher Weise als eine solche erschien, nahe daran war, von Beethoven mit einer Ohrspeise bedient zu werden. Ich bin aber auf das Vollständigste überzeugt, daß, wenn Ries nachträglich zu Beethoven gesagt hätte: „ah, nun begreife ich, diese es und g sind nur Verzögerungen der nachfolgenden d und f, er die Ohrspeise dann sicherlich erhalten hätte, der er das erste Mal noch entging.“

Herr Weizmann hängt seiner kleinen Schrift noch „Albumblätter zur Emancipation der Quinten“ und eine „Anthologie klassischer Quintenparallelen“ an. Was nun in den ersten Quintenfolgen, wie diese betrifft:







so wird wohl kaum Jemand, der nicht am Buchstaben, sondern am Sinn des Geseges hängt, an ihnen Anstoß nehmen, da ja der in jedem nachfolgenden Afford als Quint erscheint

nende Ton schon immer in dem vorhergehenden Afford als harmonisches Intervall enthalten war. Auch gegen eine Quintenfolge, wie diese:



haben wir unererseits nichts einzuwenden. Abgesehen davon, daß die Quinten in den Mittel, nicht in den äußern Stimmen liegen, so darf man sich auch nur, und ähnlicher Weise in unzähligen, gleichartigen Fällen noch zu dem er-

sten Afford das Intervall  hinzugefügt denken: nun

kann der A-dur-Dreiklang folgen, wie er steht, denn jzt sind es keine Quinten mehr, sondern jetzt ist es dieses g, welches nach e fortgeschritet, das d aber springt, mit dem b-a eine erlaubte verdeckte Octav bildend, hinab nach a und alles ist in der schönsten Ordnung! Ändert dies aber am Effect der Stelle das allermindeste und haben wir also hier nicht die lächerlichste thörichteste Spiegelrechterei vor uns? Oder man erwäge, in wie unzähligen Fällen im Orchesterjahr Quintenfolgen durch das Hinzutreten neuer Stimmen entstehen, ohne daß im mindesten gegen die richtige Fortschreitung gesündigt, das Gehör aber im Wesentlichen in ganz gleicher Weise afficirt wird. Man denke sich z. B. die obige Stelle so geschrieben, daß die beiden obern Stimmen von Oboen, die beiden untern von Fagotten auszuführen sind, und nun lasse man die Oboen nach  und  die Fagotte aber beide nach a fortgeschreiten, zwei Clarinetten aber mögen, neu hinzutretend  und  einziehen. Nun sind es auch keine Quinten mehr. Wollte man einwenden, daß ein feines Gehör diesen Unterschied wohl wahrnehme, so wird doch auch dieser Einwand in stark bekehrten Tastistellen oder, bei der völligen Klanggleichheit im Clavierfach zu nichte. Oder man figurire sich eine Stelle, wie die folgende:



und schreibe sie jetzt so:

Im ersteren Falle kann man mit der lächelnden Miene der Unschuld umherblicken, im letzteren läuft man Gefahr dem Strafzuber zu verfallen! Eine Quinte aber freilich, wie sie Herr Weigmann sich in dem zweiten seiner Emanzipationsbeispiele erlaubt:

würden wir mit bewußter Absicht niemals schreiben, denn wir finden sie so abscheulich und häßlich wie möglich. Wünschten wir im gleichen Falle eine gleiche Fortschreitung, so würden wir so schreiben:

Was endlich die sub 3 versuchten Quinten betrifft:

so wirkt diese Harmoniefolge ähnlich, als ob sie so geschrieben wäre:

Uns hoquirt sie daher nicht. Noch unglücklicher aber ist Herr Weigmann mit seiner „Anthologie klassischer Quintenparallelen“; er citirt z. B. die „berühmte unübertreffliche Quinte“ aus Gluck's „Armida“:

Gluck bedient sich dieser durch den scharfen Oboenklang doppelt einschneidenden Tonfolge bekanntlich in charakteristischer Absicht, die

er auch vollkommen erreicht. Nun pflegen sich gewisse neuere Autoren zwar auch auf die charakteristische Absicht zu berufen, aber bei ihnen erscheint als das Normale, was dort nur als ganz vereinzelte Ausnahme vorkommt. Herr Weigmann citirt ferner die folgenden zwei Stellen aus Mozart's „Don Juan“ und „Zauberflöte“:

Man sieht auf den ersten Blick, daß beide so unverzüglich als möglich sind, denn das cis im ersten Beispiel ist kein harmonischer Ton, sondern ein bloßer Vorschlag vor dem c und wird auch vom Gehör sogleich so aufgefaßt; ebenso ist das a im zweiten Beispiel eine bloße Vorschlagnote und die harmonische Fortschreitung ist also doch keine andere, als diese:

Dasselbe Bewandnis hat es mit dem Beispiel aus Weber's „Oberon“:

Die harmonische Fortschreitung, wie sie das Gehör alsogleich auffaßt, ist diese:

Hätte Weber so geschrieben:

so möchten wir den Passus nicht verteidigen, denn das Gehör

erwartet durchaus das *gis*. Was endlich die Stelle aus Beet-  
hovens's Sonate op. 15 betrifft:



so findet auf sie früher Bemerktes Anwendung; man darf sich nur vorstellen, daß das *fa* des Tenor nach *h* hinausspringe und das *e* als neu eintretende Stimme betrachten, so verschwindet die Quinte, obgleich der Effect ganz derselbe bleibt! Herr Weigmann hätte mit ganz geringer Mühe aus den Werken der „Klassiker“ viel drastischer Beispiele für seine Anthologie sammeln können; aber es gehört einige Dreifigkeit dazu, so harmlose Licenzen, wie die von Mozart und Beethoven citirten, die, genau beisehen, nicht einmal welche sind, mit den ungeheuerlichkeiten Vißlicher Harmonik, von welchen das aus der Prometheus-Duettüre angeführte Beispiel schon als ein ganz artiges gelten kann, parallelisiren zu wollen. Auch dürfte es einigen Unterschied begründen, ob etwa unter hundert Werken eines Autors sich zehn Stellen auffinden lassen, welche durch dergleichen „Wunderlichkeiten“ auffallen, oder ob jede Partitur eines andern auf jeder Seite deren ein Duzend enthält. Diese einzige Bemertung genügt, der Schrift des Herrn Weigmann und vor Allem seiner „Anthologie klassischer Quintenparallelen“ die Spitze, in welche sie versteckter Weise ansetzen soll, abzubrechen.

Nachschrift: Wir können nicht umhin, den klassischen Quintenparallelen des Herrn Weigmann ein einige unklassische gegenüber zu stellen, denen wir so eben bei der Lectüre des „Rheingold“ von Rich. Wagner begegnen:



## Recensionen.

Werke für Pianoforte.

Anthologie classique. Berlin A. M. Schlesinger.

Nr. 9. F. C. M. Bach Rondo (H-moll).

Nr. 10. Joh. Chr. Bach Andante aus der Sonate op. 6. Nr. 2.

Nr. 19. Mozart: célèbre Fantaisie Nr. 2 dédiée à sa Constance.

Nr. 20. Mozart: Menuetto (D #).

Werke für Gesang mit Begleitung.

Sofiana. Sammlung klassischer geistlicher Gesänge. Nach der Partitur arrangirt von E. Klage. Berlin. A. M. Schlesinger.

Nr. 27. G. F. Händel: Vind hernieder (Dove sei, o benedicta). Arie.

Nr. 27. G. F. Händel: „Wenn Christus der Herr.“ Lieb.

Nr. 39. G. F. Händel: Friedenslieb aus Deborah: „Kun freundlich lächelnd“ (Now sweetly smiling).

-d- Die vorliegenden Werke gehören sämmtlich einer kunstgeschichtlichen, abgeschlossenen Entwicklungsphase an, zu welcher die Gegenwart mit ihren verschiedenen Bedürfnissen und Geschmacksrichtungen bereits in ein klar ausgeprägtes Verhältnis getreten ist. Die Namen: Mozart, Händel, Bach — gleichviel ob Philipp Emanuel, Johann Christian oder Johann Sebastian — kennt glücklicherweise heute jedes musikalische Kind, und wenn es wohlverogen ist, nennt es dieselben mit bewußter oder ahnungsvoller scharfer Ehrfurcht. Wer seine Bildung in irgend einem Treibhause moderner Unnatur oder Ueberkultur gesucht und sich der Sonne des wahren, einfachen, geschichtlich begründeten Wachsthumes und Gedeihens entzogen hat, deshalb bis zur Reife und Tiefe sächlichen rechten Kunstsinnes und eines warmen Herzens nicht hindurchgedrungen ist: der freilich wird die ehrwürdigen Namen der Verfasser und Kunstformen jener oben angeführten Werke nicht ohne eine Empfindung innerer Leere und langweilender Nüchternheit lesen und ärgertlich beagogen protestiren, daß „schon wieder“ so viel Stüde sogenannter „klassischer“ Musik dem Publikum nahe gebracht werden. Wir begehen es vollkommen, daß die sogenannte klassische Küche jenen Ueberfatten und Erschlafften nicht genügen könne, welche ihre Speisen wärzen, indem sie statt des Streuzuckers Arsenit, statt des Pfeffers eiserne Schußzwecke hinein mengen und ihren Duxst statt im Weine mit agendem Scheibemaisern lösen müssen, um das zerrüttete Nervenphytem zu erneuter Thätigkeit aufzureizen. Für solche gibt es aber weder eine klassische noch überhaupt eine wahrhafte Kunst und die Vertreter dieser, sowie die deutsche Musikzeitung u. a. m., haben nichts mit jenen Ueberreizten gemein; denn die deutsche Musikzeitung hat nie die Absicht gehabt, sich die Aufgaben zu stellen, welche Correktionshäuser oder Rettungsanstalten verwahrloster Kinder zu lösen haben. Noch sei beiläufig erwähnt, daß die deutsche Musikzeitung keineswegs diejenige Tendenz verfolge, welche eine Leipziger Chronique scandaleuse, die sogenannten „Signale“, ihr untergeschob, indem sie dieselbe, in der höchst befriedigten Meinung, einen geistreichen Wig producirt zu haben, das Organ des „gebremsten Fortschritts“ nannte. Bei aller Anerkennung, welche uns dieses Bonmot der „Signale“ \*) bezüglich ihrer Einsicht in die technische Ausdrucksweise der Eisenbahnoffizianten abnötigt (der ja auch ihr Titel entlehnt ist), müssen wir dem ehrenwerthen Blättchen doch eine bedeutende „Wichtig“ wünschen um es auf die rechten „Gleise“ des Verständnisses dessen einzelenken zu sehen, was die deutsche Musikzeitung vernünftiger Weise nur wollen kann, und daß sie vor allen Dingen einen Fortschritt im banalen Sinne rückständig der Kunstentfaltung für eine leidige nicht geschäftliche hohle Redensart hält. Es sei gestattet, bei dieser Gelegenheit noch einmal klar auszusprechen, was unseres Trachtens hinter der Masse des Fortschrittsbedürfnisses lediglich zu suchen ist. Und um jedem Zweifel über unsere Auffassung der Sache vorzubeugen, wollen wir hier des Pudels Kern in Form von Sätzen und Maximen enthüllen, wie sie sich uns in Werken und Wirken der Fortschrittspropheten und ihrer Anhänger zu behätigen scheinen. Ihre Vorfänge sind etwa folgende:

1. Wolle nicht, was du wollen sollst.

\*) Unseres gegelten und eifrigen Mitarbeiters Hant scheint durch obigen Signal-Wig empfindlicher gereizt worden zu sein als die unsere, welche für derlei Artigkeiten bereits eine hinreichende Dose gewonnen hat. D. Reb.



2. Kömme nicht, was du können mußt.
3. Thue nicht, was vernünftige und göttliche Ordnung dir gebietet.
4. Suche auf alle Weise deinen eigenen Vortheil.
5. Der Zweck heiligt alle Mittel zur Beherrlichung deiner eigenen Ehre.
6. Geseßlichkeit ohne Tyrannei und Zwangsmittel (Polizei) ist Wahnsinn.
7. Willkür und Zügellosigkeit ist wahre Freiheit.
8. Der Wagnis ist das Eriebrad des Weltalls. Ihr dienen alle Stände und Berufsarten; warum nicht auch die Kunst?
9. Geschichte ist ein Kummernährchen. Es lebe die Gegenwart! \*)

Diesem ethisch-ästhetischen Kathedismus der modernen Männer des „ungebremten Fortschritts“ sollen im Folgenden die Principien der Deutschen Musikleitung und ihrer Geseßmässigen Genossen in einer entsprechenden Anzahl Theſen gegenübergestellt werden, damit es immer klarer werde, wie nach unsrer Meinung man der Kunst und durch sie dem Leben allein würdig und mit Erfolg dienen könne, dürfe und solle. Wir entgegnen:

1. Wolle nie, was du nicht wollen sollst.
2. Kömme Alles, was du können mußt:
3. Thue nichts Anderes, als was vernünftige und göttliche Ordnung dir gebietet.
4. Suche mit Selbstverleugung in Kunst und Leben dem Wahren Siege zu verschaffen.
5. Der letzte Zweck sei stets die Apotheose des göttlichen Wesens im Geschaffenen. Diesen Zweck bestimmen nicht die gewählten oder gegebenen Mittel, sondern jener entscheidet die Wahl derselben.
6. Vernünftige Gebundenheit des eigenen Willens an ewige vom Menschengeiste erkannte Geseße ist rechte Freiheit.
7. Verleugung dieser Geseße, Freilassung zügelloser Willkür ist sclavischer Trost gegen wohlthätige und heilsame Ordnungen, Verachtung und Unkenntniß der höchsten Vorzüge und Güter der Menschheit.
8. Die göttliche Liebe ist das Eriebrad des Weltalls. Ihr verdanken alle Stände und Berufsarten die Möglichkeit ihres Nebeneinanderbestehens. Ihr hulbige auch die Kunst als reiner ungefärbter Spiegel ihres ausstrahlenden Wesens.
9. Die Geschichte ist eine berebete Zengin der waltenden und leitenden göttlichen Liebe und als solche Basis der Gegenwart, Propheet der Zukunft und Richter des Vergangenen.

Nach dieser Erläuterung auf ein Gebiet zeitgemässer Interessen knüpfen wir noch einige andere Bemerkungen an unsere zum Bericht vorliegenden Werke der Vergangenheit, deren Anregung in diesen Werken selbst gegeben ist.

Die Verlagsabhandlung hat denselben auf ihren Titelblättern eine Legitimation und Baticum auf der zweifelhafsten Reise ins Oeffentliche mitgegeben, wir meinen das Prädicat „classisch.“ Was soll mit diesem vielgehörten Wortlein im Wesentlichen denn wohl ausgedrückt werden? Diese Frage gestattet ohne Zweifel hier eine eingehendere Untersuchung.

Im Sinne der schätzbaren Verlagsabhandlung glauben wir nicht treffender antworten zu können, als wenn wir sagen, der Ausdruck „classisch“ sei dem Begriffe des Wertvollen, Außergeräthlichen aufs Innigste verknüpft zu denken. Nennt doch der Herr Verleger selbst seine classische Blumenlese (Anthologie) eine „Muster Sammlung.“ Diese Werthbestimmung im Allgemeinen zugesandten, so erfahren wir freilich durch dieselbe doch nichts Näheres über die eigentliche Bedeutung des Wortleins „Classisch“, noch auch über den thatsächlichen Grund und

das Wesen des Wertes, welcher durch den Ausdruck unserer Beachtung empfohlen werden soll.

Wenden wir uns an einen ziemlich verbreiteten musikalischen Rathgeber, Schülling's „Encyclopädie der Tonkunst.“ Da heisst es unter dem Titel C lassisch: „Ursprünglich bezieht sich dieses Wort auf das Vermögen nach der von Servius Tullius gemachten Einteilung des römischen Volks in gewisse Vermögensclassen und bezeichnet Alles was in die erste Klasse gehört.“ Ohne die Nichtigkeit des letzten Zusaßes anzuweisen zu wollen, dürfte also nach der Meinung unseres Gewährsmannes vom Begriffe des Classischen der des ausreichenden gewissen Vermögens nicht getrennt gedacht werden. Und wenn wir daran erinnern, daß das Vermögen der Alten aus Talenten bestand, so können wir mit der Schülling'schen Begriffsbestimmung ganz zufrieden sein, vorausgesetzt daß wir den Ausdruck Talent im rechten Sinne auf das classische Vermögen beziehen. Aber das bloße talentliche Vermögen oder vermögende Talent genügt noch nicht, um jeder aus ihm gebornen künstlerischen That das Siegel und die Würdung des Classischen anzuhängen. Denn sonst wäre ja schon jeder talentvolle Künstler eo ipso ein Classifier und damit wären die Gegenätze der classischen und romantischen Kunst u. s. f. thatsächlich aufgehoben. Dieser Gegenatz ist aber wirklich vorhanden und er beruht einzig und allein in der verschiedenartigen Weise, wie das künstlerische Vermögen verwaltet und verwerthet wird, das will sagen, in welchem Verhältnisse und Wechselwirkung Inhalt und Form des Kunstwerkes zu einander stehen.

Nach Schülling's Gewährsmann, dem Freiherrn von Malbigy (vergleiche oben angegebenen Artikel), ist nun vollkommenen Schönheit des Stoffes und der Darstellung, „in der innigen Durchdringung“ Grundbedingung des Classischen. Diese Definition bedarf folgender Interpretation:

Vollkommene Schönheit ist im Bereiche des Endlichen nicht zu finden. Das Kunstgute macht aber auch gar keinen Anspruch an die Forderung absoluter Vollkommenheit und ist wie alles Schöne nur beziehentlich vollkommen zu nennen. Denn das Reich des Schönen geht aus der Verböschung feindsüchtiger Factoren (Geist und Materie) hervor \*) und haftet deshalb mit seiner materiellen Seite an der Endlichkeit, in welcher das absolute Vollkommene nicht heimlich sein kann, da jene vergänglich und dem Wechsel unterworfen ist, dieses aber seinem Begriffe gemäß das Ewige, sich selbst Gleichbleibende bezeichnet.

Hierauf kann man nun die Definition so fassen: In der classischen Kunst durchdringen Inhalt und Form (Stoff und Darstellung) sich aufs Innigste d. h. beide Seiten erscheinen gleichberechtigt oder verhalten sich im wechselseitigen schönen Gleichgewichte zu einander. Demnach wird kein Gedanteninhalt als Gegenstand der künstlerischen Darstellung ergriffen, der seinem Wesen nach ungeeignet wäre, um innerhalb der naturgemässen Grenzen, welche die Denkbarkeit und Wirksamkeit des betreffenden Kunstmaterials vorzeichnet, zur Auswirkung und völligen Ausgestaltung zu gelangen. Andererseits ist also die Eigenart der besondern nothwendig begründeten Kunstgeseße maßgebend für die Wahl des zur Kunstform auszuwickelnden idealen Gehaltes. Aus diesem Grunde ist auch die classische Kunstform vom Inhalte durchaus erfüllt und gefüllt und duldet nichts Zufälliges, Fremdes, Ueberflüssiges, Verres, also Nichts was aus der organischen Entwicklung des Ganzen nicht mit innerer Nothwendigkeit hervorgegangen wäre.

In der sogenannten romantischen Kunst überwiegt oder „durchbricht“ der geistige Gehalt die schöne Form, welche in ein untergeordnetes Verhältnis von ihm herabgedrückt wird. Der Romantiker macht sich kein Gewissen daraus, die Natur der Kunst und ihre Geseße zu verleugnen, zu verlegen und gar umzuwerfen, wenn sein subjektiver Gedantenstoff sich in die ihm zu engen Grenzen der schönen Form nicht hineinbequemen will. \*\*) Wah-

\*) Der Name Zukunftsmusik deutet nur als Ausführgeld zur Erregung des Mitleids der Zeitgenossen und Neugieriger, welche Entree und Weisbrauch in die Jahrmärktebuden der Gegenwartigen tragen. Da dieser lästige Genuß rucklos geworden war, hat man den Titel „Zukunftsmusiker“ in den neuerlich eingeführten der „neudeutschen Schule“ verwandelt.

\*) Vergl. Nr. 4 IL 3. Abg. dieser Blätter: Zeitgemässe Studien u. s. f. \*\*) Vergl. Schumann's „Dichterliebe“ I. St. Das erste Lied dieses schönen Liebercyclus: „Im wunderbaren Monat Mai“

rend der klassische Geist sich stets als Diener der Kunst fühlt, zwingt der romantische die Kunst umgekehrt ihm zu dienen, d. h. ihm wie in einem Spiegel sein eignes augenbildlich erregtes, müdes, überfließendes, barbenes, liebendes, hassendes, fröhliches, betrübtes Bild entgegenzukraften.

Der Romantiker ist demnach der rechte lyrische Künstler dem es nur auf den stichtigen Ausdruck augenbildlicher Gemüthszustände (Stimmungen) ankommt. Wo die Form, wie die Kunst überhaupt ihm nur Mittel zum Zweck ist, so spricht sich der romantische Geist mit Vorliebe in kurzen gedängten Formen aus und bemüht sich unermülich, neue viefagende Ausdrucksmittel zu finden, welche den Schwerpunkt seiner individuellen Motive bilden und seinem subjektiven selbstgenügsamen Bedarfen augenbildliche Befriedigung gewähren. — Nach und Verboven, diese Collectinggeister, formten der deutschen romantischen Schule als historische Basis dienen, obwohl beide die Schwellen und zugleich die Gipfel des klassischen Zeitalters der Tonkunst darstellen. Aber was auch auf andern Gebieten der Geschichte des Geistes z. B. in der Philosophie geschah (Hegel und seine Schüler), das sehen wir in der Gegenwart auf dem Gebiete der Tonkunst ebenfalls eintreffen: Die Epigonen überschreiten weit und weiter die Grenzen des Möglichen innerhalb deren die Meister sich mit Sicherheit und Selbstbeherrschung bewegten und wirkten.

So hat sich angeblich auf Grund der letzten Beethoven'schen Periode neuerdings eine Art von Kunst ins Dasein setzigt, welche nach allen bisher erkannten Grundbegriffen der Kunst eine völlig inkommensurable Größe ist, deßhalb auch keinerlei Handhaben der Würdigung für die Gegenwart hat und mit Recht in dieser Hinsicht auf die Zukunft speculirt. In dieser Kunstweise, welche der Ausdruck des blafften Ennui, des anflühten Jagens nach aufreizenden Kraftwirkungen und geistigen Wiederbelebungsversuchen ist, kommt nicht einmal der ideale Gehalt geschweige denn die schöne Form zu ihrem Rechte.

Die einfachsten, natürlichsten und nothwendigsten Grundgesetze der Kunst werden als langweilig und überleitet zum Tempel hinausgeworfen. Der Dreiklang gilt nur noch mit vermindelter Prämie oder zur Uebermäßigkeit angeschwollener Quint. Keine Intervalle sind gemein. Die sogenannten Verwandtschaftsverhältnisse der Töne werden als „Frauaberei“ perhorrescirt, wie in Frankreich und seinen deutschen Frohndistrikten, dem eigentlichen Heerde dieser Kunstgattung, die Familie ihrem Untergang entgegengezerrt wird. Der sogenannte kosmopolitische, charakterlos schwammige oder gelegentlich verzweifelungsvoll grinfende verminderte Septimenakkord wird als Mittelpunkt der ganzen Harmonik auf den Thron erhoben und erzeugt aus sich heraus Kunstgewächse, welche gleich eitenden Geschwären und Giftblößen die reine Lust und den reinen Kunstfinn verpesten. Das aus diesen Principien gezeugte und schwer geborene sogenannte Kunstwerk stellt eine nebelbildartige Jagd vorübersehender, loder zusammenhängender oder völlig unterknüpfter Pflanzarten dar, welche zumeist nur halb angedeutet, schon wieder aufgegeben werden aus Furcht vor der stets drohenden Gefahr, in ein geistloses, inhaltsloses Gefling zu verfallen oder uninteressant zu erscheinen. Glücklichweise hat die Gegenwart dieser verderblichen Kunstströmung bis jetzt eine sträfige Renitenz entgegengesetzt, und es steht zu hoffen, die Kunst und die Menschheit werde ewig vor der Verdammniß bewahrt bleiben, daß aus dem Schooße der Zukunft jemals eine unselbige Zeit ersthebe, da die Begriffe des Einfachen, Naturgemäßen, Schönen und Wahren so arg verwirrt und die Verunft der Menschen so total zerrütet seien, als nothwendig eisehen müßte, wenn jene Speculation auf die Zukunft nicht als eisele Selbsttäuschung in ein lächerliches Nichts zerfallen sollte.

Um hiernach zur klassischen Kunst und damit zu unserer eigentlichen Aufgabe zurückzukehren, so haben wir noch einmal d s mehrgedachten Schilling'schen Artikels zu erwähen. Im weiteren

Verlaufe desselben wird nämlich eine Polemik angestrengt, die sich wider den verbreiteten Irrthum richtet, als sei das Klassische seinen Begriffe nach auf die Bedingung des Antiken oder Alten gebunden. Daß diese Meinung eine irrige sei, liegt schon in unserer obigen näheren Begriffsbestimmung des Wortes. Demnach ist das Antike und die Pflege des Klassischen in der Kunst an keine bestimmte Zeit gebunden, obwohl man mit Recht von einem klassischen Zeitalter im besonderen Verstande redet. So war der schon erwähnte Zeitraum von Bach bis Beethoven für unsere Tonkunst, wenn sie jemals eine klassische Epoche gehabt hat, eine solche zu nennen. Fast gleichzeitig erlebten auch die Schwesterkünste namentlich die Poesie ihre höchste Blüthezeit in Deutschland. Das ganze Zeitalter durchwehte ein Geist echter Klassizität, d. i. ein Geist reichster Fülle, neuerwachten Lebens, demüthigster Selbstverleugnung bei aufblühender Kraft und Vertrauen, mächtigen Freiheitsdranges bei starkem treu festhaltendem Gefühle für göttliche und vernünftige Ordnungen, Rechte und Gesetze. In den geringsten, wie größten aus jener Zeit gebornen musikalischen Kunstwerken weit und wirt diese klassische Geist und schafft sich eine den Kunstgesetzen abgelaufte bestimmt gegliederte schöne Form, die, trotz der Gegenmeinung des Herrn Schilling, sehr wohl als klassischer Styl gelten kann. Herr Schilling behauptet nämlich in der That könne von einem klassischen Styl überhaupt nicht die Rede sein, „weil sich hier keine Klassizität ber bloßen Form denken lasse.“ Bezieht man freilich das Verständnis des klassischen Styles lediglich auf die vom erzeugenden und ersfallenden Geiste abgesehte Form, so hat Herr Schilling mit seiner Behauptung Recht. Aber er vergißt, daß er zum Begriffe des Klassischen die unrichtige Durchbringung von Inhalt und Form (Stoff und Darstellung) als erstes Erforderniß beansprucht hat. Somit kommt es also nicht auf die Form allein an, sondern auf den Geist, der sie erfüllt, um ein Maßwerk zu einem klassischen zu erheben. Wenn es aber klassische Kunst überhaupt gibt, so ist damit schon gegeben, daß dieselbe sich im klassischen Style darstellen müsse. Das Eine ist die Bedingung des Andern.

Freilich würde man sich vergeblich bemühen, den Nachweis zu liefern, daß Alles was ein Meister des klassischen Stiles geschrieben und der Nachwelt überliefert hat, auch deshalb, weil es von ihm herrührt, klassisch und gleichen Werth haben müsse. Es gibt auch unter ihnen in der Form vollendeten Schöpfungen Denkmale augenbildlicher Schwäche und gelegentlicher geistiger Dürre, auf welche sich denn das lateinische trübende Dichtermot: „nonnunquam dormitat bonus Homerus“ anwenden läßt. Selbst Mozart, der unstreitig größte und lauteste aller großen und lauterer klassischen Meister, der schon als zarter Knabe Meisterschaft zum Erbtheile erhielt und mit den Anfechtungen und Kämpfen der abnehmenden alternden Lebenskraft und Fülle versehen blieb, selbst er ist nicht in allen seinen Werken jener unerreichbar vollendete Großmeister, als welcher er in der Geschichte und im Gedächtnisse der ersten Nachwelt fortleben wird. Der vielvergötterte und selbstbewußte maestro di claricembalo schlägt oft genug dem freien Tonkörper bedenkliche Schrippen. Man spiele z. B. nur eine Anzahl seiner Variationen hintereinander und man wird, wenn man nicht ganz untheillos oder besangen ist, unschwer erkennen, wie er sein Thema manchmal ohne eigentlichen Gedankeninhalt behandelt, indem er es nach laubfüßigem, demaltem üblichem Schlenkrian mit oft gebrauchten, bereitwillig sich zur Verfügung stellenden Figuralmotiven rein äußerlich zu Variationen ausgestaltet. Wenn man aber sieht, wie oft Mozart auf augenbildlich an ihm bringend gerichtete Wünsche einging, und nach Bestellungen, welche häufig reich zu erledigen waren, gearbeitet hat, so erklären sich bergleichen Erscheinungen wohl leicht. Ob sie freilich vor der strengen blinden Gerechtigkeit der Geschichte Gnade finden, das ist eine andere Frage, die wir hier billig unbeantwortet lassen.

Die beiden uns vorliegenden Stücke des Meisters gehören nichts weniger als zu denjenigen stichtig hingekreuten Aufzeichnungen, welche man allzu gefällige Zugeständnisse an die Fortkennung

des Augenblicks nennen muß. Vielmehr kann man die schwärmerische seiner Konstanze gewidmete Fantasie (c-moll) und das Menuett (d-dur) unbedenklich der ansehnlichen Anzahl der vornehmsten Clavier-Schöpfungen des Meisters hinzurechnen. Wenn es nicht überflüssig erscheint, empfehlen wir beide Werke allen Freunden Mozart'scher Musik auf's Wärmste, zumal die Verlagsabhandlung durch eine sehr geringe Preisstellung (10 Sgr. 5 Sgr.) ihre Zugänglichkeit sehr erleichtert hat. Von der Fantasie liegt uns noch eine andere Ausgabe von Franz Kroll (Berlin bei Voie und Bod.) vor, die sich durch besondere Korrektheit und Sachkenntnis auszeichnet. Nur die willkürliche Auslassung einer Generalpause von  $\frac{1}{4}$  möchte nicht ohne Bedenken sein. Wer die Ausgabe besitzet, wird in den vorangeschickten schätzbaren Anmerkungen aber eifrig über diese Pizzen des tüchtigen Bearbeiters belehrt und kann das Gestrichene leicht nach Entwürfen ergänzen. Ohne auf beide Werke näher eingehen zu wollen, können wir es uns nicht vertragen, auf die wunderbare charakteristische, feinsinnige und gelenkige Harmonik des Menuetts besonders hinzuweisen und eine höchst eigenthümlich fortschreitende Sequenz als Beispiel derselben hier mitzutheilen:



n. f. w.

Hr. Em. Bach (1714—1788), der dritte Sohn Joh. Sebastian's ist in unserer Sammlung mit einem besonders schönen gefangenen Rondo (h-moll), geschrieben laut Ausgabe des vorliegenden Exemplars 1779, vertreten. Lieber dem Text steht die Bemerkung: Concertvortrag des Herrn Hanns von Bülow. (!) Die Verlagsabhandlung sorgt für gute Empfehlungen unserer großen Meister, wie man sieht. Wir glauben in der technischen Ausstattung des Bach'schen Stückes hier und da eine moderne nachhelfende Hand zu spüren, und hätten gern durch Vergleichung mit einer älteren u. a. in den Ausgabe von belehrt, ob wir uns hierin getäuscht haben oder nicht. Leider ist aber trotz sorgfältiger Nachforschungen unser Vermöhen erfolglos geblieben und wir nehmen nunmehr auch keinen Anstand, dem Rondo in seiner vorliegenden Gestalt eine möglichst ausgeübte Verbreitung zu wünschen.

Endlich befindet sich unter den Clavierstücken noch das Andante einer uns unbekannt Sonate von Joh. Chr. Bach. Es steht in es-dur. Was den Verfasser betrifft, so würde es schwer fallen unter den vielen Inhabern der Namen Joh. Chr. der Bach'schen Musikerfamilie die Identität der Person festzustellen. Denn es gibt noch der Bach'schen Stammtafel nicht weniger und mehr als 15 Joh. Chr., was 11mal Johann Christoph und 4mal Johann Christian zu lesen ist. Die Verlagsabhandlung löst diese Zweifel durch folgende interessante Notiz:

„Joh. Haydn nannte den Philipp Emanuel als Sonatencomponisten sein Vorbild, Mozart stand zu dessen jüngstem Bruder Johann Christian (1735—1782) in ähnlichem Verhältnis. Dies Andante dient zum Beleg, wie sehr Mozart, was Style betrifft, seiner Zeit angehöre. Die „deutsche Musikzeitung“ jagt dieses vorerfliche Musikstück zuerst aus der Vergeffenheit.“ (Jahrgang 1. Nr. 28.)

Die Gesangsstücke von G. F. Händel sind für Sopran und empfehlen sich besonders durch ihre technische Zugänglichkeit. Mehr

über diese Stücke zu sagen wäre überflüssig, da ja glücklicherweise die Muse unseres großen Meisters hinlänglich gesungen und geliebt und erst bei Gelegenheit der Sanktcarleer Handels- von den musikalischen Zeitgenossen genug gethan worden ist, um die Beziehungen dieser herrlichen Muse zum deutschen Publikum neu zu beleben.

Nr. 27, „Wenn Christus der Herr“ enthält einen Tichfehler in der Bassstimme: des vorletzten Tactes wo man statt des kleinen d das o derselben Octave lesen sollte.

## Zeitungschau.

### Die Besoldung der Musiker an deutschen Hofbühnen.

Die Süddeutsche Zeitung hat kürzlich ein Thema auf's Tapet gebracht, welches nicht bloß die Münchener Hofmusiker, sondern so ziemlich alle Musiker angeht, die auf den Gehalt eines Theaters angewiesen sind. Das genannte Blatt löst sich in einer Nummerung gelegentlich eines Concertreferats vernehmen wie folgt: „Es liegen sich manche bittere Details über diese Sparfamkeit am solchen Fleck erzählen, und man wird die Presse wohl zwingen, das Wort in dieser Sache zu ergreifen. Wir beschranken uns heute darauf, aus einer Zuschrift, die uns vor Kurzem zugeht, nur ein paar Sätze mitzutheilen. „Die Dienste haben sich bekanntlich durch die täglichen Vorstellungen mehr als verdoppelt, da noch in neuerer Zeit häufiger als sonst Tanzdivertissements und verschiedene einzelne Pas eingeleitet werden, die auch den Musiker schon bei den Proben hart in Anspruch nehmen. Gleichwohl sind die Gehalte noch auf dem niedrigen Standpunkt von 3—400 oder 500 fl. geblieben, — die letzteren sehr selten, darüber hinaus nur einzelne; während die Kosten des Lebensunterhalts sich, wie bekannt, um 30, ja 50 pCt. vermehrt haben. So haben denn auch seit einigen Jahren 6 bis 7 junge talentvolle, geschickte Leute das Orchester verlassen, und erstreuen sich an auswärtigen Höfen, obgleich sie nicht so viele Lebensjahre als hier die meisten Hofmusiker Dienstjahre zählen und kaum die Hälfte der Dienste haben wie hier, besserer und höherer Besoldungen. Es ist gewiß nicht der Wille Sr. Majestät, der für Künste und Wissenschaften so außerordentliche Summen verwendet, daß eine so große Körperlichkeit, die ohne zu viel zu sagen, europäischen Ruf hat und doch jedenfalls einen großen Theil zu den brillanten Einnahmen des Theaters beiträgt, in Kummer und Sorgen leben soll. Wäre es da nicht Pflicht der Vorgesetzten, die doch am besten beurtheilen könnten, was geleistet wird und was sie verlangen, auch dafür zu sorgen, daß die Sachlage am rechten Ort im rechten Licht dargestellt werde und nicht serner Regionen maßgebend bleiben, in denen man ein Hofmusiker geringer admet als den letzten Kalauer?“

In einer späteren Nummer finden wir folgendes: Der V. Kur. schreibt: Der ursprünglich in der Südd. Z. erschienene Artikel, die Gehaltsverhältnisse der k. Hofmusiker betreffend, hat bedeutende Sensation, lebhafte Belpredung und man darf sogar lebhafte Theilnahme um so mehr hervorzusehen, als die darin angeregten Verhältnisse auf reiner Wahrheit beruhen. In es ist wahr, daß ein nach vielen Jahren merkwürdigen Vorstadiums und nicht unbedeutenden Kostenanstandes durch Prüfung für das Orchester beauftragter Erklärer 4—5 Jahre dort unvollständig dienen muß und erst nach weiteren 5—7 Jahren unter steigenden kleinen Remunerationen nach einem 10—12jährigen Dienste es zu einem Gehalte von 300 fl. und nach weiterem Dienste von 8—12 Jahren, also nach 18—20 Jahren zu einem Gehalt von 500 fl. bringt, welcher nach bisheriger Norm der Schlußstein der Gehaltssteigerung zu sein scheint. Es ist kein Wunder, wenn der k. Hofmusiker geringer angesehen wird, als der letzte Hofbedienteste — welche Reuebenung entschuldigend werden möge, da sie sogar aus einem neuerlichen Aftmilde, welches man nöthigen Falls produziren könnte, hervorgeht. Also so kummervoll stellt sich die Tonkunstler, welche uns die klaffenden Werke, die Oper und Kammermusik vorführen, von denen das sinnige Publikum erfreut und bingierigen wird? Sr. Majestät der König will diese sorgenvolle Erfinden der k. Hofmusiker sicherlich nicht, und auch die vorgelegte Stelle hat allen Vernehmungen nach sich oftmals bemüht (wo?), eine Aufbesserung der Gehalte zu er-

wöglich, aber tiefe Bemühungen blieben erfolglos. Unter so kümmerlichen Verhältnissen ist es mehr als wahrscheinlich, daß ein so hervorragendes Institut in Verfall gerathen muß."

## Nachrichten.

Bei dem diesjährigen (38.) niederdeutschen Musikfest bringt der erste Tag (19. Mai) Beethoven's Missa solennis und die Eroica; der zweite Tag: Mozart's C-Symphonie und Händel's Oratorium „Jolua.“ Am dritten Tag werden u. A. Herr Joachim und Fr. Schumann sich hören lassen.

Herr Charles Hallé wird in London acht Aufführungen classischer Pianoforte-Musik veranstalten, und darin sämtliche Beethoven'sche Solozoten der Reihe nach vorführen.

Bei einer Aufführung der C-dur-Messe von Beethoven in Göttingen wurde die Sopranosolo-Partie von einer blinden Künstlerin, Fräulein Adeline Bühner in trefflicher und empfindungsvoller Weise gelungen.

Im vierten Abonnementsconcert der großherzoglichen Hofmusik in Darmstadt wurde eine Symphonie in D-dur von M. Reuling zur Aufführung gebracht, und hatte sich einflussreichen Beifall zu erfreuen.

Herr J. Stodhansen sang kürzlich in Hamburg den Schuberth'schen „Wälderlied“ und wurde hierbei von J. Brahms begleitet.

Herr Pachner gibt seine Stelle in Stockholm auf und gedenkt zunächst nach Hamburg zurückzukehren.

M. Liquire's „Abraham“ ist in Hamburg am 2. Mai in der Petrischirche durch die Akademie des Hrn. Dr. Garvens zur Aufführung gebracht, und dieselbe in seinen Vorzügen freudig anerkannt worden. Man lobt die Klarheit und Würde des Stils, die leichte melodische Erfindung, schöne Formosität u. s. w. Auch in London hat das Werk viel Beifall gefunden.

In der „Süddeutschen-Musikzeitung“ wird das Wirken der neuen Musikschule in Frankfurt a. M. von Fr. J. Kunkel einer ziemlich scharfen Kritik unterzogen. Da das Institut erst im October vorigen Jahres eröffnet wurde, so scheint es etwas voreilig schon jetzt in der Presse ein so strenges Gericht zu halten, wie es freilich auch allzu gemüthsäßig genannt werden konnte, noch einem halben Jahr schon durch eine öffentliche Prüfung die Kritik herauszufordern.

Die Berliner Nationalist. schreibt über Fr. Kiel ungefähr folgendes: „Fr. Kiel“, in den engeren musikalischen Kreisen als einer unserer jüngeren Componisten allbekannt, brachte in einer Soirée vor geladenen Zuhörern eine Reihe von Compositionen zur Aufführung, darunter eine Sonate in 3-moll für Clavier und Violine. Am meisten ist das Herozo gelungen, im ersten und letzten Satz hat man seine Freude an dem thätigen von fester Hand gefügten Stoff. Am wenigsten Genuß kann man dem Adagio abgewinnen, in welchem der Componist am mißgünstigen mit seiner Aufgabe ringt.“ — Ferner theilt das genannte Blatt mit, daß Herr Konstantin Deder aus Petersburg in einer Soirée eine Reihe eigener Compositionen vorgeführt hat, und zwar ein Quartett für Clavier und Streichinstrumente, dann mehrere Solostücke. „Eine sehr klare Disposition, sichere Herrschaft über das Formelle und noch manche andere rein technische Vorzüge sind dem Quartett nicht abzuspreden; es gebracht ihm indessen viel zu sehr an Wärme der Stimmung, wie an schickem Leben der Phantasie, um das Interesse des Hörers nachhaltig anzuregen“ u. s. w.

Nachhaltig Strauss von Frankfurt a. M. findet augenblicklich in den größern Städten Englands sehr lebhaften Beifall; er gab u. A. in Manchester ein stark besuchtes Concert.

Wien.

Herr Constantin Czartorwski, Präses der Gesellschaft der Musikfreunde, war auf seinen Gütern bei Przemysl in Galizien gefährlich erkrankt, befindet sich jedoch dem Vernehmen nach jetzt auf dem Weg der Besserung.

Ein Kreis von Künstlern und zwar bildenden dramatischen musikalischen und poetischen hat beschlossen an den Reichsrath eine Denkschrift über die Verhältnisse der Kunst in Oesterreich zu richten. Einem Comité von sieben Mitgliedern (die Hrn. von Arthaber, Bucher, Frankl, Herbed, Laroche, Mosenthal, v. Ruben) wurde aufgetragen, dieselbe zu entwerfen. Dieser Entwurf wird nach seiner Genehmigung durch jenen weiteren Kreis zur Unterzeichnung für die Wiener Künstler aufgestellt werden. Am 12. d. M. hatten in dieser Sache die Hrn. Frankl, Herbed und Laroche eine Audienz bei dem Herrn Staatsminister v. Schmerling, der der angeregten Petition seine volle Zustimmung zu Theil werden ließ. Was die Musik und die dramatische Kunst betrifft, so soll auf die Errichtung eines großartigen Conservatoriums für Musik in Verbindung mit einer Opera- und Balletschule übertragen werden. (Die „deutsche Musikzeitung“ behält sich natürlich vor, im geeigneten Moment ihr Wort abzugeben, und namentlich darauf hinzuwirken, daß nicht etwa die Bedürfnisse der „Künstler“ über die der „Kunst“ gestellt werden. Die Red.)

Das I. Oberstämmeramt hat die aus dem „berathenden Hofoperntheater-Comité“ ausgeschiedenen Herren Prof. Hanslik und Dr. Sonnleitner mittelst eines schmeichelfastigen Schreibens eingeladen, ihre Demission zurückzunehmen, und versprochen, in allen gegenwärtigen Fällen energische Abhilfe zu schaffen. Die beiden Herren haben dieser Einladung Folge geleistet; das obgenannte Amt aber hat in dieser Sache eine denkende und nachsichtigere Liberalität an den Tag gelegt.

Am vorigen Sonntag gab Herr Zul. Sulzer ein Concert, dem wir nicht beiwohnten, und worin bereits mehrere Compositionenversuche zu Gehör brachte. Wenn man den Colossalitäten Glauben schenken darf, so ist Herr Sulzer nur in den kleineren Formen mitunter glücklich; bei größeren soll ihm weiter Nichts fehlen, als die Kleinigkeiten: Beherrschung des Stoffs, Studium, Geschmack, Form, Adel und Gedanten. Anton Rubinstein wird in Wien erwartet. Er geht dann in die Schweiz.

Die Wiener „Presse“ meldet vom 15. Mai: Die heutige Aufführung des „Lohengrin“, welcher der Componist in einer Loge beiwohnte, war vom Anfang bis zum Ende eine enthusiastische Demonstration für den in Paris erst vor Kurzem bei Aufführung des „Tannhäuser“ in der großen Oper so rücksichtslos behandelten deutschen Tonkünstler. Wien rächte Wagner an Paris im vollsten Sinne des Wortes. Fast nach jeder Nummer wurde der Dichter des Lohengrin mit sämmtlichen Beifallsstößen begrüßt, und nach jedem Aktchluß dreimal hervorgerufen. Zum Schluß der Vorphellung drückte Wagner in einer kurzen Ansprache die Gefühle aus, von denen er, der seine Oper in Wien zum ersten Male gehört, angefaßt einer so ausgezeichneten Aufführung und eines so theilnahmdevollen Publikums überwältigt werde.

## Berichtigungen

zu dem in Nr. 18 und 19 abgedruckten Aufsatze: „Mozart's Così fan tutte auf der deutschen Bühne.“

Nr. 18, S. 138, l. Spalte, Zeile 5 v. u. muß es heißen: nehmen statt nahmen; Z. 19 v. u. sollen statt sollten; Z. 9–3 v. u. muß ebenso, wie die darunter abgedruckte Anmerkung fortzulaufen und dafür gelesen werden: Die älteste deutsche Uebersetzung — führt den Titel: „Eine macht's wie die andern.“ und nach ihr wurde die Oper am 6. Aug. 1792 in Berlin zum ersten Male angeführt. (Vgl. l. Schneider, Geschichte der Oper, S. 76.) Der Verfasser dieser Uebersetzung ist unbekannt. Darauf erliegen 1794 zu Leipzig Brechner's „Weibertruce oder die Mädchen sind aus Flamben“, einer bereits sehr freie und doch ungemein plumpe Bearbeitung, die sich bis 1812 auf der Bühne, und selbst bis auf den heutigen Tag in den Clavierausgaben erhalten hat. Zu denselben Jahre lieferte Giesecke unter dem Namen: „Die Schule der Liebe“ eine noch möglich noch weniger gute Uebersetzung für das Theater an der Wien. Andere bald darauf folgende u. — Ebenfalls 2. Spalte, Zeile 19 v. u. Treischke statt Treischke; Nr. 19, S. 147, l. Sp. Z. 11 v. u. begleitete statt begleitend; 2. Sp. Z. 26 v. u. nach ferner muß das Zeichen „fi.“ stehen. Z. 6 v. u. ti becca statt di becca.

Berichtigung zu der Correspondenz aus Dresden in Nr. 18.

Spalte 1, Zeile 14 v. u. statt Panzschner „Pfeilschmer“; Zeile 25 v. u. statt Studien seiner Entwidlung, „Staben seiner Entwidlung“; Spalte 2, Z. 8 v. u. statt automatischen Problems „contrapunctischen Problems“.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 563. — Ausgabe: Rohlfarth Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Häfing, vormals G. F. Wüder's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postkasten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. R. Wagner's Erlöse in Wien und das „Kunstwerk der Zukunft.“ — Rezensionen. — „König Georg“ oder das Johannisfest, Oper von Ehrlich. — Correspondenzen aus Frankfurt a. M. und Berlin. — Nachrichten.

## Richard Wagner's Erlöse in Wien

und das

### „Kunstwerk der Zukunft.“

S. B. R. Wagner hat mit seinen „Musikdramen“ im Wiener Hofopertheater nicht nur künstlerische, sondern auch persönliche Triumphe gefeiert; er wird in Folge dessen seinen „Tristan und Isolde“ hier zur Aufführung bringen, und gedenkt sogar, so sagt man, sich in dem ihm so überaus freundlich gesinnten Wien förmlich niederzulassen. \*) Das ist das Ereigniß des Tages.

Wir gedenken heute nicht uns auf eine Untersuchung und Kritik dieser Thatlagen einzulassen, so sehr wir uns auch dazu versucht fühlten. Man muß sich in das Unvermeidliche zu schicken wissen, und es der Zeit überlassen die Klust anzufüllen, welche sich zwischen den Stimmungen der Masse und der ruhigen Ueberzeugung Weitersehender gebildet hat, die mit dem Strom zu schwimmen weder gewohnt noch gewillt sind. Und auch diese Letzteren vertrauen feste auf die „Zukunft“, von ihr mit Siderheit erwartend, daß sie der Wahrheit die Ehre geben werde.

Wir gehören nicht zu den unbedingten Gegnern einiger Wagner'schen Werke: wir haben im vorigen Jahrgang in den Nummern 7—11 unser ausführliches Glaubensbekenntniß niedergelegt, und darin anerkannt, was wir unserer Ueberzeugung gemäß anerkennen durften, wir haben unser Urtheil auch nicht zurückgehalten, wo es abfällig lauten mußte. Wir werden auch ferner unsere Grundsätze und Anschauungen weder durch die persönliche Anwesenheit des Dichtercomponisten, noch durch „Majoritäten“ regeln und berichtigen lassen, denen wir in Sachen der Kunst das entscheidende Wort nicht zuerkennen können. Wir werden aber auch nicht von unserem ursprünglichen Programm abweichen, welches strenge Gerechtigkeit als unsere heiligste Aufgabe hinstellt.

Von dieser geleitet haben wir schon in jener Reihe von Artikeln, deren Inhalt wir hier in Kürze recapituliren, Richard Wagner als einen hoch und vielseitig, wenn auch nicht gerade musikalisch am meisten ergabten Künstler anerkannt, dessen Streben in unserer Zeit jedenfalls hohe Beachtung verdient, selbst wenn es, wie wir noch heute überzeugt sind, weder durchaus künstlerisch noch überhaupt rein von Schlägen genannt werden kann. Sein Grundsatz: die Musik sei mit dem Wort zu dramatischer Wirkung in der Weise zu vermählen, daß eines in dem andern völlig aufgeht, ist in gewissem Verstande richtig, aber nicht neu, da schon Mozart diese Verschmelzung in höchst denkbare Vollendung zu Stande gebracht hat, von Wagner auch nur theilweise richtig angewendet. Auch wir verlangen von der Musik in der Oper, daß sie dem Texte bis in's Einzelne des sinnigen Ausdrucks (der aber nicht allein in

der richtigen D e f i n i t i o n liegen kann) gerecht werde; auch wir verlangen von dem Libretto einer Oper, daß es im Allgemeinen berechtigten dramatischen Anforderungen entspreche, daher weder unsinnig in der Anlage und Grundidee (wie etwa „Dinorah“), noch läppisch und unpoetisch in den Worten und Redewendungen sei. Dagegen verlangen wir, daß die Musik, namentlich in den Hauptmomenten der Oper, d. h. überall, wo es sich nicht um bloße Vorgänge, sondern um den Ausdruck der Empfindung handelt, sich ihren eigenen Gesetzen gemäß aufbaue und entwicke, und nicht nur für sich nicht unsinnig, ungenießbar, langweilig sei, sondern durch sich selbst, allenfalls auch ohne die übrigen dramatischen Hebel, eine vollkommene Wirkung erreiche. Als die vollkommene Oper können wir daher nur die betrachten, welche in diesen drei Punkten dem Ideal am nächsten kommt. Daß Wagner im ersten ein redliches Streben an den Tag legt, aber die Sache von einer verkehrten Seite ansaßt, nämlich nur von den äußerlichen Momenten der Deklamation und des Colorits, daß er also mehr durch I n t e n t i o n als I n t u i t i o n schafft, — daß er ferner im zweiten Punkt (der Forderung poetischer Textgestaltung) in seinen „Dramen“ bis inclusive Lothegrin Verbiehtliches geleistet hat, dabei nur leider aus der realen Welt der wirklich menschlichen Empfindung in die abstracten Gebiete übermenschlichen, das wahre Menschenthum aber nicht zur Verklärung bringenden Wesens hineingerathen ist, — daß er endlich im dritten Punkte (dem rein musikalischen) manchmal den rechten Ton allerdings sehr gut trifft, häufig aber in unerquickliche Wüsteneien, oder unmusikalische Mosaikarbeit verfällt; daß gleichwohl in seinen Werken (immer inclusive „Lothegrin“) eine hinreichende Zahl von wirklich musikalisch betriebenen Szenen vorhanden sind, um eine größere Zuhörermasse anzuziehen, während er in seinen neuesten Produkten entweder in die abstracteste Kunsterei, oder in eine nonchalante Trivialität geräth: — das war und ist noch heute unsere Ueberzeugung.

Was nun seine Erlöse in Wien betrifft, so halten wir sie nicht für so bedenklich und der Kunst nachtheilig, wie sie von vielen deutschen Musikern und Kritikern gehalten werden dürften. Wir haben es vielmehr mit der Theorie Wagner's und mit seinen absoluten Verehrern und Nachbetern zu thun, als mit seinen Produzenten. Unsere Polemik richtet sich weit entschiedener gegen die Schlußfolgerungen auf die künstliche Gestaltung der dramatischen Kunst, als gegen Werke, die, so viel Falsches sie auch enthalten, doch immer noch Wahres und Schönes aufweisen. Wir bekämpfen die kritische Aggiterie, die Abkennung der positiven Schwächen und Mängel seiner Schöpfungen, haben aber weder in unseren eigenen noch in den Kritiken unserer Herren Mitarbeiter ein unbedingtes Verdammungsurtheil ausgesprochen. Hat sich manchmal eine natürliche Entrüstung über den oben jenen Vorgang Luft gemacht, so gehört das auf ein anderes Blatt, und der Künstler steht auch mit seinen die Kunst

\*) Man spricht sogar von einer „Stellung“ am Hofopertheater.

betreffenden Handlungen, unter dem Urtheil der öffentlichen Meinung. In Zeiten aber solch' heftiger Erschütterungen des Bestehenden kann auch der leidenschaftsloseste Beobachter nicht immer die Ruhe des stillen stehenden Pendels bewahren.

Je höher nun der Gesichtspunkt ist, zu dem man sich an der Hand der Geschichte aufschwingt, und aus dem man die Vorgänge im großen Ganzen betrachtet, desto feinkleiner und kindischer muß der ganze Wagnerstreit erscheinen. Man sieht dann ein, wie wenig die Menschen im Allgemeinen gewillt sind, die Dinge in Zusammenhang zu sehen. Aller Streit über Wagner würde unter Vernünftigen ein Ende nehmen, wenn man sich bewußt wäre, das was eine einzelne Künstler-Erscheinung im Ganzen der Kunst zu bedeuten hat. Wie oft schon hat sich der Fall ereignet, daß eine eigenthümlich organisierte Natur auftrat, auf längere oder kürzere Frist ihre Zeit beherrschte, und der Kunst eine augenblickliche Richtung gab, von der viele Zeitgenossen meinten, sie sei die einzig wahre. Wie oft aber hatte dieselbe in Folge der Einseitigkeit, welche jeder eigenthümlichen Organisation innewohnt, schon bevor sie vom Schauplatz abtrat, dem natürlichen Lauf der Dinge, wo nicht gar einer entgegengeetzten Strömung weichen müssen! Glück kämpfte mit Piccini, und die Richtung des Letzteren besteht noch heute als ob ein Glück nie existirt hätte. Selbst ein Mozart, dessen weit unüberlebbares, von Einseitigkeit freies Genie alle Gegenfuge in und durch sich zur Verjöhnung brachte, konnte nicht hindern, daß nach seinem Hingang die alten Gegenfuge wieder hervortrat, und die sinnlich Wirken-des, oder einseitig Nationales wieder frisch erblühte. Ein Beethoven, der als leuchtendes Gestirn am Himmel erschien, und von dem man hätte glauben sollen, er werde alle Richter an sich herum durch den hellen Sonnenglanz seiner kraftvollen, wahrheitsdurchdrungenen Kunst erleuchten machen, mußte erleben, daß man die Orgelclien Rossinischen Gesangsdivertissements dem herzerfröhlichen Klängen seines „Fidelio“ vorzog, neben welchem auch heute noch die mit Schminke und eicheln Blüthenzweig künstlich aufgetupften Produkte eines Meyerbeer und in die satanischer Furchheit und ichamloser Trivialität sich ergiehenden Nachwerke eines Verdi Geltung haben, ohne daß das liebe Publikum auch nur eine Ahnung davon zu haben scheint, wach' welcheweitigen Gegenfuge es in einem Athem Weisfall zujandht.

Zu glauben also, daß Wagner's „Dramen“ das „Kunstwerk der Zukunft“ darstellen, — zu glauben, daß die von ihm eingeschlagene Richtung einzig und wahrhaftig sei für die Producte musikalisch-dramatischer Kunst welche noch das Licht der Welt erblicken werden, dazu gehört jene in unseren Tagen so häufige Ungehörigkeit des Standpunktes, dazu gehört namentlich jene Neigung des germanischen Stammes, sich in einer einmal eingeschlagenen Richtung bis zur Consequenz der Uebersichtlichkeit zu verfahren.

Es fehlt schon jetzt nicht, und wird auch in Zukunft nicht an Talenten fehlen, welche Gelungenes leisten und sich den Nicht-an Talenten erdingen werden, aber weit davon entfernt sind, blindlings der Wagner'schen Strömung zu folgen. Man braucht bloß unter den gegenwärtig thätigen Künstlern Umhau zu halten, und man wird sehen, daß manche einen entgegengeetzten Weg einschlagen, andere nur so viel von der Wagner'schen Theorie annehmen, als ihrer Natur gemäß ist, oder eine wirklich berechtigte Forderung der Zeit enthält (wir denken hier unwillkürlich an Gounod und Rubinstein). Wir glauben sogar, daß Wagner selbst, wenn er einmal aus der begeisterten Verblissenheit herausgetommen sein wird, in die ihn seine Natur, seine Schicksale, seine Theorie gestürzt haben, sich liberaleren Ideen zuwenden, daß er vielleicht sogar in seinen künftigen Werken gewiegter sein wird, Concessionen an den besseren Geschmack zu machen. Wie er sich bis jetzt in seinen Schriften und in der zunehmend strengeren Verwirklichung seiner Theorie („Tristan und Isolde“) offenbart hat, schließt er

jede anders geartete Gestaltung der Oper schroff aus, spricht ihr jede Berechtigung ab. Er gibt sogar zu verstehen, daß er es in seinem „Drama“ die Idee der Oper zur Verwirklichung gelangt. Denn obgleich er in seinen Schriften für Gluck, Mozart und Weber da und dort eine glänzende (aber unmäßig ernst gemeinte) Verehrung ausspricht, so zeigen doch seine Definitionen eines „Kunstwerks der Zukunft“ wie weit er davon entfernt ist, ihren Werken jene Vollkommenheit zuzuerkennen, die man ihnen bisher vindicirt; seine eigenen Werke er enthalten den thatsächlichen Beweis, daß es ihm nicht darum zu thun war, in ihren Fußstapfen wandelnd, die von ihnen erklimmte Höhe ebenfalls mit Sicherheit zu erklimmen; er versucht vielmehr ganz andere weitentlegene Höhen zu gewinnen, die für die obigen früheren Meister keine Anziehungskraft hatten.

Faßt man nach alle dem R. Wagner als eine individuelle Erscheinung auf, deren eigenthümliche Organisation schwerlich eine Fortsetzung finden wird, hält man daneben das Publikum, welches sich schwerlich bequemem wird nur solche Opern annehmbar zu finden, welche mit Wagner's Theorie in einem nahen Verhältnis stehen, berücksichtigt man die vorhandene Ansicht, daß anders geartete Organisationen auch zur Entwidlung und Geltung gelangen werden, so kann man daneben das Prognostikon für Wagner selbst zwischen dem Pariser Fiasco und dem Wiener Enthusiasmus in der Mitte finden, und in Betreff des „Kunstwerks der Zukunft“ zu einer Aufspaltung gelangen, welche alle Leidenschaftlichkeit verbannt, und die Möglichkeit bewahrt, den Dingen, die da kommen sollen, ruhig entgegen zu sehen.

## Recensionen.

### Werke für Pianoforte.

Zwei Walzer von Stephen Heller op. 93. Winterthur bei Neier-Wiedermann.

-r- Es bedarf kaum der besondern Empfehlung dieser hübschen Stücke; der Name ihres beliebten Autors, ihre bequeme, klangvolle Spielart, ihre Bestimmung für den Salon und jenes eigenthümliche Schillern zwischen tieferer Empfindung und etwas feder Nonchalance, welches viele von Heller's Compositionen charakterisirt, sichern ihnen ein Publikum, wenn auch keine glänzende Zukunft.

Drei Lieder ohne Worte von Jul. Sulzer op. 22. Wien, bei Haslinger.

Ein einzelnes Werk erlaubt selbstverständlich kein endgiltiges Urtheil über einen Componisten. \*) Das vorliegende leidet an einer gewissen Einseitigkeit und einem sichtbaren Mangel an Erfindung, sowohl in der Melodie als im Clavierstyl überhaupt. Der Mittelteil von Nr. 1 und der Vorder- und Schlußsatz von Nr. 3 haben dieselbe Melodieanlage, besonders im christlichen Ba; die Begleitung besteht größtentheils aus nachgeschlagenen oder gebrochenen Accorden. — Die Stücke haben Rhythmus, deren innerer Gehalt aber ihrer Ausdehnung nicht ganz das Gleichgewicht zu halten vermag; namentlich ist dies bei Nr. 3 der Fall. Nr. 2 ist außerdem nicht einfach genug; Nr. 1 recht niedlich. — Das Werk macht verhältnißmäßig viel Anspruch auf geschmackvollen Vortrag, wodurch jedoch nur theilweise zu ersetzen ist, was ihm, trotz guten Klanges, an tieferem poetischen, namentlich lyrischen Gehalt abgeht. Auch leichtere Waare indeß ist hin und wieder erwünscht, zumal wenn sie sich in ein entsprechendes Gewand zu kleiden versteht.

\*) Ein Concert, welches Herr Sulzer kürzlich in Wien gegeben hat (siehe die Notiz in der vorigen Nummer), giebt über ihn nach übereinstimmenden Berichten der Kritik genügenden Aufschluß.

Immerwährende Etüden in Doppelpassagen für den Clavierunterricht, als technische Grundlage zur Virtuosität von L. Köhler op. 60, Winterthur, bei Ritter-Wiedermann.

Von demselben: Clavier-Etüden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände op. 63, 2. Heft. Derselbe Verlag.

Zwölf Etüden in gebrochenen Accorden von Anton Krause, op. 9, 2. Heft. Derselbe Verlag.

Der Grund, warum wir eine so überaus reiche Etüdenliteratur besitzen, liegt abgesehen von den bedeutenden technischen Ansprüchen der neueren Kunst unstreitig darin, daß die Etüde, wie kein andres Tonstück die Legitimation ihrer Existenz nicht lediglich in sich selber, in ihrem geistigen Gehalte trägt, sondern wesentlich auch einen ganz bestimmten praktischen, ihr selbst zunächst gleichgültigen Zweck verfolgt. Vermöge dieser Doppelnatur ist es besonders anregend, leicht und dankbar, Etüden zu schreiben, und das Publikum ist nicht so schwer zu befriedigen, wenn auch das dulce mit dem utile nicht in ganz angemessener Mischungsverhältniß stehen sollte; macht es doch an Etüden keine so großen Ansprüche. Die Kritik ist aber genöthigt, sie nach ihrer doppelten Seite hin ins Auge zu fassen. — Die großen Meister in der Etüde, Bach, Cramer, Chopin (und das Studium dieser drei genügt wohl auch für jeden Virtuosen) haben den unumschließlichen pädagogischen Grundlag: daß eine mit rein formalen oder technischen Mitteln bezweckte Ausbildung auf jedem geistigen Gebiet ein Selbstwiderpruch ist, — in ihren Werken dadurch auf vollendete Weise realisir't, daß sie ganz bestimmte praktisch-technische Verbesserungen durch ebenso bestimmte geistig bedeutsame, in mehrfacher Beziehung anregende Tonsünde zu befriedigen suchen. Während bei Bach und Cramer jede Fingeringebung außer ihrem speziellen Zweck auch durch ihre Facultät als Muster dienen sollte, lag es Chopin an dem Stimmungsinhalte, welcher bei jenen mehr die natürliche Voraussetzung bildet. — Nach diesem normalen Maßstabe beurtheilt, nehmen die drei angezeigten Werke im Allgemeinen einen sehr untergeordneten Rang ein. Technischerseits sind sie überflüssig, denn sie erfüllen kein erhebliches praktisches Bedürfnis, das nicht von den genannten Meistern schon vollkommener erfüllt worden wäre. Für Doppelpassagen, für Geläufigkeit und gebundenes Spiel, für das Spielen gebrochener Accorde in allen Möglichkeiten bieten jene sicherlich ein vollkommen ausreichendes Material dar. — Ihrem geistigen Werthe nach sind sie allerdings unter einander verschieden. L. Köhler's op. 60 ist eine reine Turnübung für die Finger, die kein Lehrer seinem Schüler „immerwährend“ zumuthen wird, da sich bei jedem Stück Anlaß genug findet, gelegentlich Doppelpassagen zu studiren. Seine Etüden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel erheben sich einigermaßen aus der rein technischen Sphäre, ohne indeß feinere oder anziehendere Figurencombinationen, phantastisches Schmuckwerk, graziosen Klangurus, (wozu ja in der Etüde der freieste Spielraum) oder dergl. zu bieten. Nur ein paar interessantere Stellen sind uns unter vielem Gewöhnlichen aufgefallen. Von rein gehaltenen, klar ausgeprägter Stimmung ist wenig zu finden; wohl aber allerlei Gefuchtes und Geschraubtes. — Außerdem ist eine gänzliche Styloflosigkeit zu rügen; die drei angeführten Vorbilder haben auch unserm Autor vorgeschwebt, er hat es nur nicht vermocht, sich ihre Vorzüge in freier Weise anzueignen und zu einer relativ selbstständigen Schreibeit umzuformen. — A. Krause schließt sich dagegen bestimmt an Cramer und Mendelssohn an. Schon die klare Stellung seiner Aufgabe mußte ihn vor gänzlicher Styloflosigkeit bewahren; seine Stücke haben außer dem Vorzuge der Concision den der größeren Einfachheit und Abrundung, namentlich aber den des bessern Klangs vor der Köhler'schen voraus. Sie nehmen, ohne den tieferen Gehaltsausdruck (die Mendelssohn'sche Phrase dominiert ein wenig) unter den Tausenden ihres Gleichen immerhin eine ebenbürtige Stellung ein, wogegen sich im Grunde nichts weiter einwenden läßt, als die Frage: Wozu noch einmal sagen, was schon so oft — vergesslich gelagt ist?

## Zu vier Händen.

L. Spohr. Sextett für zwei Violinen, zwei Violoncelli und zwei Violonchells, op. 140 à 4 m. arrangirt von G. Janßen. Cassel, Vuchardt'scher Verlag.

Ein durch seine Form interessantes Werk. Der erste Satz hat das Eigenthümliche, daß die Geigen in concitirendem Contrapunkt dem in sich abgeschlossenen Quartettkörper der übrigen Instrumente gegenüberstehen. Eine Menge grazioser Agrements, (die ihrer Terzenlagen und Triller wegen auf dem Clavier etwas schwerer ausführbar sind) unspielen lieblich melodische Motive, die, meist in tieferen Lagen sich bewegend, durch ihren etwas träumerischen Charakter sehr anprechen. — Im Larghetto ist namentlich das Mittelthema durch frappanten Rhythmus hervorsteckend; die Gruppierung der Instrumente übrigens mehr so, daß je zwei und zwei sich entsprechen. — Im Scherzo und Finale überwiegt das Homophone; beide Sätze gehen ineinander über, ähnlich wie in Beethoven's C-moll-Symphonie. — Spohr's vollendete Meisterschaft in der Technik bewährt sich auch hier auf glänzende Weise. Der ideale Gehalt des Stückes ist zwar nicht gerade der bedeutendste, doch hat es einen klar entwickelten, stetig sich steigenden und einheitlichen Stimmungverlauf von sehr anprechendem Charakter, an Haydn's Mozart erinnernd. — Das Arrangement ist geschickt und im Allgemeinen bequem ausführbar; es läßt den Bau des künstlerischen Werkes gut wiedererkennen und klingt recht claviermäßig.

Zwei Sätze von Jul. D. Grimm, op. 5, Winterthur, Ritter-Wiedermann'scher Verlag.

Ein paar reizende Stücke! Leider kennen wir den Componisten vorläufig nur aus seinen Quartetten für gemischter Chor, aber diese beiden Clavierpièces haben uns vorweg — vielleicht ein wenig zu sehr — für ihn eingenommen. Auf dem Clavier kommt er uns recht eigentlich wie zu Hause vor. Großer, prächtiger Klang, glänzendes Colorit und eine habile Behandlung sind von vornherein gute Empfehlung. Aber es schimmert nicht bloß; von Leben und Poesie ist alles bewegt; charakteristisch und bestimmt jedes Stück, schön geformt im Großen wie im Kleinen. Das Werk zeugt von bedeutendem Talent, welches in Schumann's nächsten Erzeugnissen gebildet ist, und entschiedenen Tragneite und Geschmaek genug besitzt, um gewisse Excentricitäten, die ihm allerdings anhaften, auszuzeichnen. Wozu daher recitiren? Lieber möchten wir den Eindruck schildern, der so oft wir die Stücke hören, immer wieder auftritt. Doch dann könnte Mancher die Nase rümpfen und über Subjectivismus klagen. Genieße es selbst, wer es erfahren will! — Der Autor aber erlaube uns recht bald durch Aehnliches, wenn auch nicht ganz so „romantisch.“ —

## König Georg, oder das Johannisfest.

Oper von Gethlich.

Wagdeburg.

Die in der ganzen dießjährigen Opern-Saison für uns interessante Erscheinung war eine neue Oper des hier an dem Kloster Unserer Lieben Frauen als Sängarlehrer fungirenden Musikdirectors Gethlich, eines tüchtigen Schülers von Hummel, gebildeten Musikers, und — wenn wir recht berichtet sind — entschiedenen Gegners jener modernen Musikschule, die in Wagner ihren Ausgangspunkt gefunden hat. Schon der vorige Winter hatte uns eine Oper („die Rosenmädchen“) von seiner Composition gebracht; neu für unser Publikum, war sie es nicht der Zeit ihrer Entstehung nach, da, wie man sagt, wenigstens ein Theil der Partitur seit 20 Jahren fertig war. Indeß hat dieses präsumtive Alter der „Rosenmädchen“, über welches nähere Erkundigungen einzuziehen aus Rücksichten der Galanterie wir unterlassen, das Publikum nicht abge-

halten, ihre Ersehnung mit Beifall und mit einer mehr als gewöhnlichen Theilnahme zu begünstigen. In wie weit dieser Erfolg in dem Werthe des Werkes beruhte, in wie weit er auf Rechnung des patriotischen Interesses zu setzen, können wir bei totaler Unbekanntheit natürlich nicht entscheiden. Unsere Erwartung, die Oper in diesem Winter abermals über die Bühne gehen zu sehen, hat sich nicht erfüllt. Dagegen hat uns Herr Ehrlich mit einer neuen, binnen Jahresfrist entstandenen Oper, nicht wie jene to-mischen, sondern romantischen und ersten Inhalts, bekant. „König Georg oder das Johanniabend“ — so heißt dieselbe — ist einem dramatischen Gedichte von R. Kneißel: „König Algotto“ nachgebildet, das, wenn wir nicht irren, ebenfalls auf der Magdeburger Bühne überhaupt zum erstenmale, und zwar vor wenigen Jahren, dargestellt wurde. Die Wahl des Stoffes zur Oper war eine glücklichere, als die Nachbildung eine gelungene ist. Bietet der erstere dem Componisten ein an mannigfaltigen Situationen reiches Feld, läßt er nicht weniger einen glänzenden Geniepunkt so viel Raum, als Regisseur, Ballet- und Maschinenmeister — d. h. resp. das Publicum — wünschen mögen: so hat der Nachbildner dagegen es nicht immer verstanden, für die Oper Ungerathenes anzuführen, und durch Paulsen's zu ersetzen. So fehlt manchem Weibhaltenen jene Motivierung und Veredlung die es im Drama hatte. Dieß trifft besonders Trudchen und Heinz, zwei Personen, die der Bearbeiter beibehielt, um den Hauptnoten zu kürzen, deren er sich aber gewiß gern nach diesem Momente entledigt hätte, wenn eine geeignete Todesart aufzufinden war. Bei späteren Aufführungen hat man hier tüchtig gestrichen, allein die Sache selbst nur um wenig besser gemacht; denn es handelt sich darum, den beiden erwähnten Rollen eine innere Berechtigung zu gewähren und mit dem ganzen Händerwerb der Handlung in eine notwendige und übereinstimmende Verbindung zu setzen. — Theilen wir jedoch zunächst den Gang der Handlung in möglichst Kürze mit!

Das Vorspiel gründet sich auf jene Legende, nach welcher ein in der Johanniabend, wo Johannes den Himmel verläßt, ausgesprochener Wunsch in Jahresfrist Erfüllung findet. Georg, ein Fischer, von seiner Geliebten, Ella, verheiratet, als sie von ihrem bisherigen Pflegerater fährt, daß sie die Tochter eines Fürsten sei, wünscht sich Reichthum, Rang und Macht, damit einer Fürstin Hand zu erkaufen und so an Ella sich zu rächen. Ein von Johannes gesandter Dämon gewährt ihm Erfüllung durch einen Zauber-Ring, dessen Berührung Alles in Gold verwandeln kann. Der Preis sind drei Thronen, gewent u m und durch die Schuld Georgs, die Frist sieben Jahre.

Der erste Akt der Oper zeigt Georg als König, wie er mit der Tochter des verstorbenen Fürsten (Agnes) sich vermählt. Die Braut stellt dem König ihre bis dahin auf Befehl des Vaters ferngehaltene Schwester, keine andere, als Ella, vor. Gegenseitiges Erkennen — Nachsicht der Ella's.

Der zweite Akt beginnt mit einem Duell zwischen Trudchen, der Kammerfrau der nunmehrigen Königin Agnes, und Heinz, dem Edelknecht des Königs, einem Liebespaar'sen echten Schlags, das den gegenseitigen Werth richtig zu würdigen weiß. Ein nächstliches Rendezvous im Vorgemach der Königin wird verabredet, leider so laut verabredet, daß der laufende Kammerer und Ella die sich bereits verlobt haben, genug davon hören, um einen gemeinschaftlichen Plan zum Verderben der Königin darauf zu gründen. Nach dem Abgingen eines überflüssigen Jägerchors reit der König aus, um von den beiden Verschwornen zu erfahren, daß die Königin den Edelknecht erwarte. — Das Folgende führt uns in das Vorgemach der Königin. Es ist spät in der Nacht. Agnes erwartet vergebens die Heimkehr des Königs; sie legt sich mit ihrem Knaben endlich zur Ruhe. Trudchen gibt das Zeichen: Heinz springt zum Fenster herein, und — muß seiner Geliebten sofort ein Lied vorsingen! Das ist allerdings unbecquem für einen feurigen Liebhaber, wie nicht minder überausdick für die Zuschauer. Allein Heinz findet sich ins Unvermeidliche; er singt zu noch größerer Ueberraschung ein Lied: „Ordnung ist die erste

Tugend, Ordnung ist der Duell des Guten.“ Leider kommt der König erst nach diesem hier ganz unmotivirt stehenden Liede; auch die Königin, erst herbe durch den Lärm tritt ein; Heinz wird aus seinem Besatd hervorgezogen und abgeführt; die schuldlose Königin wird verbannt. — Die erste Thronen. — Der König sucht Trost bei Ella.

Im dritten Akt raubt Ella den Ring und entflieht. Der verrathene König beißt sich, die beiden noch fehlenden Thronen herbei zu schaffen, und gibt zu dem Ende dem treuloosen Kammerer den Auftrag, einer Mutter das Kind zu stehlen. Der Kammerer, mit dem gegenwärtigen Aufenthalt der Königin in der Hütte des Pflegeraters von Ella wohlbekannt, eilt dahin, und raubt den schlafenden Knaben. Trudchen, seine Wärterin, ist augenblicklich auf einem Rendezvous mit Thomas abwesend. Die zurückkehrende Agnes, die den Hut des Kindes auf den Wellen des nahen Sees schwimmend erblickt, stürzt sich hinein, stirbt aber nicht — mit dem Kammerer zu reden — „durch Selbstmord schwere Sünde“, sondern nicht getretet, wie? und durch wen? erfahren wir freilich nicht. Wenig, sie lebt, wie der gencigte Leser in der Folge sehen wird.

Mittlerweile hat der Kammerer den Knaben an den König abgeliefert, und zum Sohne Reichthum und — Verbannt empfangen. Der Dämon erscheint dem über die eigene That der Verzweiflung nahe gebracht'n König. Seine Worte erfüllen den König mit Wuth. Den Dolch nach dem Dämon schleudern, trifft er den eben hereinströmenden, von Heinz verfolgten Kammerer tödlich. Der Verräther bekennt stehend seine That und den an der Königin begangenen Raub des Kindes. Der König aber entflieht mit dem Knaben; dem Ella dringt mit einem Heere stehend ein, vom dem undankbaren empörrten Volke jubelnd empfangen.

Der vierte Akt begann nach der ersten Anlage mit einem Zwiegespräch zwischen Heinz und Trudchen. Die letztere weiß noch immer „getrenn zur Seite der halben Königin“, deren Langmuth gegen diese Person nachdrager langweilig wird. Auch Heinz scheint ein ähnliches Gefühl zu empfinden; denn er ermahnt sich nach Trudchen's baldiger Entfernung zur Vorsicht. Seine mit Aufwand von viel Scharfsinn über Trudchen's Charakter angestellten Reflexionen, in welchen auch Thomas die gebührende Rolle spielt, bestimmen ihn, Trudchen „stehen zu lassen“ — ein Entschluß, den er hoffentlich ausgeführt hat. — Diese ganze Partie hat man später mit Recht gestrichen, obgleich damit ein hübsches Musikstück verloren ging. Ähnliches mußte mit der ähnlichen Scene im zweiten Akt geschehen. — Der König erscheint, als Bettler gekleidet, mit dem Knaben. Das ermüdete Kind schläft ein; der König klopf an die Hütte, die Königin tritt heraus — gegenseitiges Erkennen; die Mutter erhält den Sohn wieder! Großes hübsches Glück, Reue-thronen des Königs, und damit Befriedigung des Dämons. Der Leser weiß nun schon, daß der Tod Ella's von einem Herold gemeldet und der König von dem enttäuschten Volke zurückgeführt wird. — Das ist kürzlich der Inhalt des Buches, der, um dem Erfolge der musikalischen Arbeit nicht hinderlich zu sein, noch manche Verbesserung, noch mancher Erleichterung von unzureichendem Ballast bedarf. Einiges dahin Gehörige ist schon erwähnt, manches sogar beseitigt. Allein es bleibt noch immer zu thun übrig. Namentlich mußte der Knabe in eine günstiger Lage gesetzt, d. h. sein Erscheinen auf der Bühne auf das Minimum gebracht werden. Was läßt sich mit einem fünf oder sechsjährigen Kinde auf der Bühne anfangen, wenn es nicht ein Wunderkind ist? Nichts! Der Dichter, oder vielmehr der Bearbeiter des Buches läßt, nach dem wahrhaftigsten Vorgange des Dichters, das Kind fast stets schlafen; wohlgeklärt: vier Mal. Darin liegt, man sage, was man wolle, eine gewisse Anregung zur Heiterkeit, mag die Situation sein, welche es sei. Im Drama mag der Dichter Mittel gehabt haben, das Lächerliche der Sache zu verhindern; in der Oper sind sie, nach dem augenblicklichen Zustande, nicht vorhanden. In dessen ist es mit dem Wegschneiden allein nicht getan; es muß Anders an die Stelle kommen. Vorzugsweise muß dahin



gekocht werden, jene mehr erwähnten Personen des Stücks zu den übrigen in ein für die Zuschauer klares Verhältnis zu setzen. Wo der Raum nicht erlaubt, daß es durch Entwicklung geschieht, wie bei den Hauptpersonen, so muß es wenigstens durch Zeichnung geschehen. Dieses Notwendige fehlt, wozegen Ueberflüssiges eine breite Stelle erhalten hat.

Was nun die Form des Buches anbelangt, so finden sich darin wohl Einzel-Gesänge, allein keine eigentliche Arie, an deren Stelle ist vielmehr das Lied getreten. Duetten kommen vor wie z. B. zwischen Heinz und Trudchen, jedoch selten. Diese Abweichung der älteren Formen, wie sie das Textbuch bis zu einem gewissen Grad andeutet, spricht die Partitur noch entschiedener aus, so daß wir der Eingangs angebeuteten Meinung Anderer: der Componist sei Gegner der Wagner'schen Maximen, sichtlich nicht beitreten können. Damit übereinstimmend findet der Berichtserfasser eines hiesigen Volksblattes in der Oper den — wie er hinzusetzt: „ohne Widerrede gelungenen“ — Versuch, die Gegensätze zu vermitteln, und eine Brücke zu schlagen von dem Alten zu dem Neuen. Ob nun der Componist wirklich einen solchen Versuch hat anstellen wollen, oder ob die Oper in freiem Erguß das geworden ist, was sie ist, können wir nicht entscheiden, da er uns nicht darüber belehrt hat. Jedensfalls aber kann man das Werk als einen solchen wenn auch nicht abschließenden Versuch gelten lassen; denn es findet sich darin jenes strikte, ununterbrochene Fortschreiten, welches Wagner als die Eigentümlichkeit der wahren Opernmusik bezeichnet, neben in älteren Formen geschriebenen Sätzen angewendet. Diese letzteren finden sich vorzugsweise im Vorspiel, wie überhaupt in den Chören, sind aber im Uebrigen auf eine Arie des Königs, ein Lied der Königin, auf den Schluß des vierten Auftritts im zweiten Akt, wie auf die Gesänge der Kammerfrau und des Gelfinglers beschränkt. Der Componist hat sie also, wie jumeilen Schaleppear die Prosa, fast nur bei untergeordneten Personen angewendet. Diese Scheidung steht aber nicht, wie bei der angezogenen großen Autorität, mit dem Charakter der Personen in Beziehung, sondern sie erscheint durchaus unmotiviert, ja schlechterhaft in sofern, als den untergeordneten Charakteren ein so viel breiterer Boden gewährt wird, auf dem sie sich bewegen. Sie bringen Stillstand in die sonst rasch fortgebrängte Handlung, und zwingen den Zuhörer zu einem Verweilen, dessen Notwendigkeit er mit der Bedeutung der Situation nicht in Einklang zu bringen vermag. Die hieraus notwendiger Weise hervorgehende Unbeachtlichkeit war wohl die Ursache der ziemlich kalten Aufnahme manches Musikkritikers, das man sonst als ein gelungenes gelten lassen müßte. Es kann hier nicht die Rede davon sein, zu untersuchen, ob eine Vermittelung des Alten und Neuen in der Oper ausführbar sei, oder nicht. Dem müßte zunächst die Beantwortung der Fragen: was ist, was neu, und was von dem Neuen alt sei? vorausgehen. Es ist gleich Anfangs dieses Werkes angedeutet worden, was wir für den vorliegenden Fall unter alt und neu begreifen. Die Art, wie die damit bezeichneten Kunstformen in der Gelfingler'schen Oper neben einander gestellt sind, halten wir nicht für glücklich; denn sie zwingt den Zuschauer an den Hauptmomenten rasch vorüber zu gehen, um bei Nebendingen zu verweilen.

Was nun den rein musikalischen Werth der Oper, die eigentliche tonliche Kunstschöpfung, wie sie unter den angegebenen Bedingungen zu Tage getreten ist, betrifft: so find wir, offen gestanden, in einiger Verlegenheit über den bei der Beurtheilung einzuschlagenden Weg. Wenn jedoch der Leser der Versicherung glauben will, daß wir das Werk mehrmals mit Aufmerksamkeit gehört, die erschienenen Berichte mit der eigenen Erfahrung verglichen und uns möglichst unberührt gehalten haben von jenen zu- und abprechenden Urtheilen, die natürlicherweise hier, wo der Componist lebt, in unzählbarer Menge zum Vorschein kommen müssen; wenn er sich ferner erinnert, daß es leider stets die negative Seite eines Kunstwerks ist, welche sich zunächst dem Urtheil darbietet, während die positive der zergliedernden Hand sich

entzieht: so wollen wir es versuchen, unsere Ansicht auszusprechen.

Unter allen Umständen ist die Oper ein beachtungswerthes Werk. Der Componist hat von dem Moment an, wo seine eigene Arbeit begann, d. h. wo das allerdings nicht mangellose Textbuch fertig war, um in Musik gesetzt zu werden, mit einer Lustigkeit gearbeitet, wie sie nur aus einer vollkommenen inneren Hingebung an die Sache hervorgehen kann. Jene Widerspenstigkeiten, welche der Text der freien Behandlung gegenüber darbietet, sind in den meisten Fällen glücklich überunden oder doch verdrängt, so daß der musikalische Fluß meistens unbehindert seinen Fortgang nimmt. Dabei hat freilich die Sprache des Dichters zweilen ein fehlendes Glied ersetzen müssen, um in dem Geleise zu bleiben. Der Componist hat solche Stellen, in denen er vielleicht unbewußt der sogenannten alten Schule ein Zugständnis machte, mit viel Geschick behandelt, und sich ziemlich glücklich aus der Affaire gezogen. Bei rein lyrischen Situationen, da, wo der Worte weniger sind oder das Textbuch selbst länger bei einer Empfindung stehen bleibt, kurz gesagt, da, wo der Musik ihr „altes“ Recht eingeräumt wird, entfaltet die Kunst ihre Schwingen freier, der Ausdruck wird tiefer, die Wirkung fühlbarer und steigert sich in einzelnen Momenten zum Erregenden. Diesen Stellen gegenüber, welche das Talent des Componisten unwiderleglich defenden, haben wir es stets bedauert müssen, daß er die recitativische Form im Ganzen zu wesentlich bevorzugt hat. Um in die Tiefe zu arbeiten, bedarf es stets einer gewissen Breite des Bodens; indem der Componist die Letztere verschmähte, machte er das erstere unmöglich. Das stete rastlose Vorwärtsträngen, womit ein ebensoviel Wechsel in den musikalischen Ausdrucksmitteln sich verknüpft, theilt sich dem Zuhörer nur in den Momenten der höchsten Leidenschaft oder der Schlag auf Schlag nothwendig sich entwickelnden Handlung mit, und es ist bedenklich, den Zeitraum von drei Stunden und mehr zu einem solchen Moment gestalten zu wollen. Im Uebrigen bleibt der Zuhörer entweder zurück, indem er die Handlung laufen läßt, oder er ignoriert die Musik, indem er leblich der Handlung sich zuwendet. Beides haben wir an uns erfahren. Ist es die Absicht des Componisten gewesen, seine Musik bis zu diesem Grade zu Dienere der Handlung zu machen, so läßt sich Nichts dagegen sagen. Dann aber nenne er das Werk Drama, oder musikalisches Drama, nicht Oper, womit wir nun einmal einen ganz anderen Begriff verbinden, und mache das Textbuch nicht weniger und nicht mehr zum Träger des Ganzen, als die Musik. Man versuche einmal, „König Georg, ein musikalisches Drama“ auf den Theatertettel zu setzen. Das anwesende Publikum wird sofort ein anderes, das Urtheil ein dem unsrigen gerade entgegengesetztes sein, d. h. man wird Das loben müssen, was wir getadelt, und umgekehrt; denn nun vertragen sich die breiter angelegten, in sich abgerundeten, in musikalischer Beziehung nur zu lobenden eigentlichen Arien und Duette nicht mehr mit dem Charakter, welchen der Zuschauer voraussetzt. In der Oper haben sie an und für sich ihr gutes Recht; was daran zu tabeln wäre, könnte nur die Worte oder die Ausführung, nicht aber die Anwendung treffen. Den Fehler des Werkes also finden wir in der Anwendung beider Schreibarten neben einander, den Fehler der Oper in der zu weit gehenden Anwendung recitativisch-taktischer und der Verweigerung der älteren Kunstformen, die ihr Recht behaupten werden, so lange eine menschliche Kunstschöpfung überhaupt einer Form bedarf, fast ausschließlich auf untergeordnete Situationen. Der Componist kann unmöglich glauben, daß der Zuhörer sich mehr für das Liebesgespräch zwischen Trudchen und Heinz u. s. w., als für die Hauptträger der Oper interessirt.

Die technische Behandlung der Singstimmen und des Orchesters bekundet Geschick und Geschmack; wir finden darin nur Anforderungen an beide gestellt, die sich rechtserfüllen und erfüllen lassen. Das Letztere gefehlt denn auch seitens der hiesigen Kräfte in einem durchaus zufrieden stellenden Maße. — Die verschiedenen Tonfarben, welche die Instrumente des Orchesters bieten,

sind sorgfältig und beachtend benützt, und geben dem Ganzen ein reiches warmes Colorit. Wo aber der Componist durch Figuren zeichnet, tritt zuweilen eine Ueberladung ein, die bei einem raschen Wechsel der Situation und dadurch ebenso rasch herbeigeführten Wechsel der melodischen Ideenfigur oder gänzlichem Schweigen derselben, jenen Mangel an Zusammenhalt fühlbarer werden läßt, der nun einmal der Begleiter der von dem Componisten so bevorzugten Schreibform ist.

Die Haltung der hiesigen Kritik einem Werke gegenüber, dem wir als Beweis unserer Achtung einen so langen Artikel widmeten, war im Ganzen maßvoll. Nicht als ob es an zu weit gehenden Lobsprüchen, an spannenden Prospektionen u. dgl. gefehlt hätte. Vergleicht man aber damit jene Anmerkungen, die die lokale Presse für Ereignisse aufwendet, die im Ganzen nur ein organisatorisches und reproduktives Geschäft erfordern; so ist, möchte man fast behaupten, der Ehrlich'schen Oper mit alle dem kaum ihr Recht geschehen.

Die Aufnahme der Oper war seitens des Publicums in den ersten Aufführungen eine sehr lebhaft; mehrmaliger Hervorruuf des Componisten und der Sänger, Beträkung des ersten u. s. w. gaben davon sprechendes Zeugnis. In der vierten Aufführung war die Veranmittlung ruhiger, aber stets sehr aufmerksam. Vielleicht findet der Componist mit uns darin eine nicht minder ehrende Anerkennung, als in jenen äußerlichen Zeichen des Beifalls.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Februarbericht.

DL. Der Februar war besonders reich an Concerten. Beginnen wir mit dem Museum, das seinen feierlichen Abend mit Veet hoven's C-moll-Symphonie eröffnete. Das Werk wird allfällisch gehört, ist Spielern und Hörern bekannt und werth und ward somit sehr gut ausgeführt und warm aufgenommen. Bientlich ließ dagegen die zum Schluß vortragene, hier noch unbekannt Duvertüre von Weber zum „Beherscher der Geister.“ Das Stück fängt schwungvoll und spannen an, befriedigt jedoch allerdings im Verlauf die Erwartungen nicht. Herr Slogner, dessen Gesang ich Ihnen im vorigen Bericht kurz charakterisirt habe, sang eine Arie aus Me h u l' s „Joseph“ und eine einfache, sehr ansprechende Romanze aus J s o n a d e's „Jacobe“, letztere in französischer Sprache. Es wurde ihm namentlich für die Romanze lebhafter Beifall. — Zwei Violinconcerte an einem Abend! Das war ein seltener . . . soll ich sagen Genuß? den uns Herr Kapellmeister V o i t aus Meningen bereite. Wenn ich das Wort „Genuß“ mit Jägern schreibe, so geschieht dies nur im Hinblick auf das Zwielf, und auch hieraus wird man Herrn V. kaum einen Vorwurf machen können. Er hielt es, und gewiß mit Recht, für passend, ein Concert seines Lehrers Spohr vorzutragen. Es war das in E-moll Nr. 7. Nun ist V o i t bekanntlich der erste Stipendiat der hiesigen Mozartstiftung und ließ deshalb mit gutem Vorbedacht eine eigene Composition hören. Dölte er uns zeigen, daß er Salonflüchtigen schreiben könne? Es blieb ihm kaum eine andere Wahl, als gleichfalls ein Concert. Freilich forderte dies die Vergleichung heraus; aber V. verlor aber nicht dabei. Bricht uns das Werk des älteren Meisters die gewohnte Feinheit, die sorgsamste Detailarbeit, so emfatete das des jüngeren, wenn auch nicht große Originalität, doch wohlwührende Frische. Das Spiel V's fand ungetheilten Beifall, was, seit wir Strauss hier haben, gar nicht mehr leicht ist. — Das achte Museumconcert führte eine hier noch nicht gehörte (es müßte denn sehr lange Zeit her sein) Symphonie von Haydn, B-dur (mit Einleitung in E-moll) vor, die, ohne eben zu den Bedeutendsten zu zählen, doch so reich an schönen Zügen und dabei so ungewungen hinlänglich ist, daß ich erwartete, das Publicum werde wärmer werden, als es in der That wurde. Die Ausführung war überaus fein und sorgsam nuancirt. — Die bekannte Weimarer Sängerin Fr. C e n a f, sang den Cerkraig, dessen Clavierbegleitung für Dräpfer arrangirt war (von wem stand nicht auf dem Programm). Die Sänge-

rin trug mit Leidenschaft vor und erhielt reichen Beifall. Das Arrangement ist so gut, als es nur irgend sein kann; ich wüßte aber nicht, daß das Werk durch dasselbe gemänne. Eine jedenfalls merkwürdige Composition ist „die Walsahrt nach Kevelaar“, Gedicht von Heine, componirt von F i s s e r. Der Zuhörer malt darin jede Einzelheit — ich möchte sagen, Vieles, was er zwischen den Zeilen liest, und Fr. C e n a f schloß sich in ihrem Vortrag dem Componisten auf's Engste an; ich konnte mich jedoch des Gedankens nicht erwehren, daß dem G e d i c h t Iludrich's Gesehen sei: aus dem volksthümlichen Volksabentheuer Seine's ist, wie mich dünkte wollte, eine Schanergerichte geworden. Das Lied „Unbekantheit“ von C. M. v. Weber, welches Fr. C. gleichfalls sang, erstirkte und erkeute das Publicum, obwohl die Sängerin mehr für jenes erste Gebiet geeignet scheint. Auch unsere junge Clavierpielerin, Fr. S u p p u s, die neulich so prächtig ein Humme'l'sches Concert spielte, hatte mit dem von Veet h o v e n (wenn auch Nr. 1) ein Gebiet betreten, das, wenn nicht ihrer Technik, doch ihrem Verhältniffe noch etwas fern liegt. Herr Rupert Weder, ein hiesiger Violinpieler von gediegener Schule, trug Variationen über ein russisches Lied (von F. D a v i d) vor. Das Werk steht an Werth weit über vielen anderen Violinopferen; es verständig alle Kunststücke, die nur die Kunstfertigkeit bezugen sollen und ist ebendeshalb viel schwerer, als es dem Unkundigen erscheint. Wir können uns weitlich glücklich preisen, daß wir von V e r d i, A r t o r z e. so gänzlich verschont bleiben, die in früheren Jahren auch bei uns an der Tagesordnung waren. — Die Duvertüre zu den „Abenergeren“ beschloß in waderer Ausführung den Abend. — Herr S t r a n s hat in der That einen zweiten Cyclus von (vier) Quartett-Abenden eröffnet. Die erste Soirée brachte ein Quartett von dem bekannten hiesigen Vierercomponisten W. S p e i e r, das allgemein anpruch. S c h n e b e r t's hinterlassene D-moll-Quartett gehört zu dem Herrlichen, was es in dieser Gattung giebt; doch geschehe ich, daß ich noch keine Aufführung wieder gehört, die derjenigen der (alten) Müller gleichkäme. Veet h o v e n's op. 18 (D-dur Nr. 3) errang den Preis des Abends. — Das zweite Concert brachte nur unsere drei größten Meister des Quartetts: Haydn (C-moll), Mozart (C-dur) und Veet h o v e n (Es-dur op. 74). Die beiden letztern Werke sind bekannt genug; auf das Haydn'sche (das Einzige dieser Art) seien jedoch Quartettfreunde besonders aufmerksam gemacht, die sich durch den gerade etwas schwächeren ersten Satz nicht abschrecken lassen mögen.

Eines der interessantesten Concerte dieses Winters war das zweite des Cäcilienvereines, am 7. Februar. Sein Programm war folgendes: 1. Cantate von Bach „Christ lag in Todesbanden.“ 2. Misericordias Domini, von Mozart. 3. Misericordias Domini, von Francesco Durante, dem Haupte der älteren neapolitanischen Schule, geb. 1693, gest. 1755. 4. Cantate von Bach „Ach wie nichtig.“ 5. Crucifixus, von P o t t i dem Venetianer, geb. um 1665, gest. 1740. 6. „Ave Maria“ von Mendelssohn. Dieß Programm ist ein wahres Juwelenstück! Nehme ich an, daß die Nummer 2 und 6 wohl allermähst bekannt find, so sei mir dagegen erlaubt, ähnliche Vereine auf die übrigen Stücke aufmerksam zu machen. P o t t i's achtschimmiges Crucifixus ist ein Werk voll hohen Grades und klarer Stimmführung; wahrhaft gewaltig in der Conception ist aber das Misericordias des Neapolitaners, dem ich den Vorrang vor dem betreffenden Werke des deutschen Meisters unbedingt zuerkennen muß. Es ist für zwei Chöre gesetzt, und außerdem klar behandelt; der Einbruch war großartig. \*) Bach's Cantaten können denen, die sie noch nicht kennen, nicht angelegentlich genug empfohlen werden. Die Cherantate „Christ lag in Todesbanden“ wird allerdings dem großen Publicum stets schwer verständlich bleiben. Das Werk besteht aus fünf bis sechs Nummern, deren jede eine Strophe des Kirchenliedes behandelt. Die Themas, ja sogar die wichtigeren Begleitungsfiguren, sind sämtlich der Choralmelodie entnommen, und dabei ist doch jede Nummer ein Neues. Da diesmal das Dräpfer nicht zu benutzen war, so hatte Herr Dir. Müller sein Clavieraccompagnement durch ein Streichquartett (natürlich mit Contrabaß) verstärkt. Dies machte im Allgemeinen einen sehr guten Eindruck; an einzelnen Stellen wollte es mir allerdings

\*) Auch dieses „Misericordias“ ist übrigens in Deutschland allenthalben bekannt, wo es gemischte Gesangsvereine giebt. D. Red.

schicken, als ob eines von beiden, Clavier oder Quartett, entschieden überflüssig sei. — Vereine, die sich noch nicht an so Schweres wagen konnten, mögen zur Cantate „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ greifen, sofern ihnen ein tüchtiger Solotenorist und ein entsprechender Bassist zu Gebote steht. Der Chor hat nur zweimal zu singen — aber was! Der Sopran singt zu Anfang seine Choralmelodie unbedeutend von allem andern — Das Orchester malt in eigenhämlichen Figuren die Stüchigkeit und „wie ein Nebel bald entsetzt und auch wieder bald vergeht“; dazu rufen die drei andern Chorstimmen bald dreistimmig, bald misouvo- ihre Klagen hinein! Hierauf folgt eine sehr schwere Tenorarie . . . doch was würde aus meiner Correspondenz, wollte ich die einzelnen Nummern nur einigermaßen, nach Verdienst analysiren! Es sei genug, wenn ich noch bemerke, daß der Schluß ein Choral bildet, einfach, aber von einer harmonischen Herrlichkeit, wie eben vor und nach Vord nichts Aehnliches geschrieben worden. — Das ganze Concert überraf das erste bedeutend in Praesens und Feuer der Ausführung.

Im Besen der Ueberschwemmten in den Niederlanden wurde ein Concert veranstaltet, in welchem der philharmonische Verein die Symphonie in D (mit Bennett) von Mozart und die Ouverture zu Cymont ausführte, letztere eine etwas schwere Aufgabe. Ich werde auf diesen Verein im nächsten Berichte ausführlicher zurückkommen, und will das im Uebrigen etwas bunte Programm dahin gestellt sein lassen: es handelte sich natürlich darum, möglichst viel Leute in's Concert zu ziehen. — Der Violoncell-Virtuose A. Schmit aus Moskau bewies in einem Concerte, dem ich nicht beiwohnen konnte, eine colossale Technik (in Sautonsfüßen von Terzias, Pizzati und dem Concertgeber) und viel Eleganz des Vortrags, bewegte sich aber in Schubert's Es-Dur- Trio auf einem feiner Natur nicht zulagenden Gebiete. \*) — Die „jugendliche Pianistin“ Marie Traumann spielte Verhovens's D-dur-Trio und Mendelssohn's B-dur-Sonate (mit Violoncello, Herr Brühlmann) mit aufregendstlicher Kraft und ohne Coquetterie; hatte sich dagegen in Thalberg's Moses-Phantasia eine Aufgabe gestellt, die über ihr Vermögen ging. Die unterstehende Sängerin, Fräulein Quilling, war nicht gut disponirt; ich habe sie sonst schon viel schöner singen hören. — Herr Francesco Ferraris, „pianiste-compositeur“ aus Mailand, hatte ein Programm in besonders großem Formate darlegen lassen, auf welchem, außer Mendelssohn, die Namen Rossini, Halven, Sigi und Ferraris (Laurora, rievocata: Allegro pomposo (!), Allegro passionato) figurirten, letzterer Name stets fetter gedruckt. Der Name soll sehr fertig gewählt haben, aber — Sie verargen mir doch nicht, daß ich ihn nicht fetter gehöret?

#### Berlin.

H. Heute, wo das musikalische Leben an den meisten Orten so weit gediehen ist, daß es wohl kaum eine Stadt unter 20,000 Einwohnern noch geben mag in der nicht die großen und größeren Orchester und Chor-Werke der hervorragenden Meister gegeben werden, verliert das Mitleiden sehr der Haupttheile den Werth und die Wichtigkeit, die es vor wenigen Decennien noch für weitere Kreise hatte. Damals wirkte es belebend und ermunternd auf die kleineren, an denen die Kräfte noch der sie vereinigenden Hand haarrten, und eine in's Einzelne sich zu verlieren nicht müde werdende Beschreibung des Vorgehenden konnte sogar als prosißig bezeichnend angesehen werden. War es uns doch rührend und interessant den jüngst verstorbenen Alterspräsidenten L. Zell's (ab) der hiesigen Presse in seinem Leben die Zeiten schildern zu lesen, wo er mit Berger, Klein, Reichard und Zell er zusammen an der Leitung der Musikschule in elementarster Weise arbeitete. Und wie gewaltig, einzig und über alles andere weit erhaben fanden die Leistungen der Berliner Sing-Academie lange Zeit da. Jetzt hat sich's an vielen Orten schon geregigt und die neu erkundeten Größen lassen die früher einsam thronende, die Musik-Staubigen eines großen Umfresses zur Pflügerhohle auffordernde „Mecca“ weniger bedeutend groß hervortreten. — So fehlt — offen, gehanden — der Muth: einer großen Leserschaft der festen und zerstreuten Gegenden ein allgenügendes Bild der hiesigen Verkommenisse zu entwerfen und es mag dienen das Bedeutungsvoollste hervorgehoben und nur durch flüchtige Umrisse verbunden zu sehen.

\*) Dies Referat meines Geseßesmannes erwidert mir plausibel genug nachdem ich den Virtuosen später zu hören Gelegenheit hatte.

Von den geräuschvollen Rauschen der Sprechhäuser, den Ahnen speccatierender Kaufleute, müthiger Officiere, lustiger Danbiers und zerstreungslüchtiger Massen ausgehend beginnt der Bericht mit einem feindlichen Anstich; denn die Zeit der Italiener scheint wirklich zu Ende. Ganze Opern zeigen nicht mehr, Ragonis in und ohne Solium — d. h. ohne Anspielung auf Socialcatholicismus, sondern nur in Beziehung auf die gesäulsten Ueuen der Zeit verziehe mir diese indubente Bemerkung gedente aber daß sich hier ein neue Sache handelt, die allerdings nicht sehr decent verworlet worden ist) — gleichfalls nicht, so greift man nun americanischen Humbug, Beschwelche und mit tieferer Reingaltung wahrscheinlich schon an der Hand der Bergeseinheit zum Einischleibd hochgestaute Größen wurden mit gleichenden Verberochungen herbeigefodt und thaten gute — aber eben auch nur vergänglich Dienst. Und einer unserer gemischten Kritiker bringt in seiner Zeitung \*) einen gewissen Garcia sehr treffend „mit dieser neuen Abmugung“ des Publicums in Verbindung. Er war die lahmte Bew'grede, die dem wider Herrn nachhumpelte und unbarinherrig zertreten wurde, der marobour der unwe' seltens in ein kräftiges Bauerndorf und weidlich zugerichtet wurde. Für die Geschichte möge es genügen, daß die Igl. deutsche Oper einer gaitirenden italienischen Sängerin der Signora Brunetti habter „italienisch“ singen mußte, daß ein bedroutendes Werk von Mozart von keinem der hiesigen Blätter betprochen werden konnte, weil die Leser am andern Tage sich für großlich hinter's Licht geführt geglaubt hätten, gab es im Frontletten nichts über den neuen Werk zu lesen. Niemand ist wohl froher als die Musikfreierenten der Tagesblätter; denn bei aller Ehrfurcht vor dem großen Massen und aller Begehrtheit für den kritischen Wissenstrang derselben, ist es am Ende doch keine Kleinigkeit über italienische Oper „hüben und drüben“ immer von neuem etwas Neues zu sagen. — Zur Zeit ist die Igl. Oper damit besähigt dem Publikum die Novitien vorzulegen, deren Eintritt bedürftigt wird, falls sie ihre Prüfung bestehen. H. Schubert gibt ihre Rollen als Coloraturfängerin, 2. Dame und Soubrette und Fr. Lucca ist als Valentine in den Hugenotten bereits angeblüht.

Die Sing-Academie entwickelte diesen Winter zur Freude ihrer vielen Freunde die ganze außerordentliche Thätigkeit, so daß ein Mitglied allen Erstes damit umging bei dem Vorhande den Berichlag einzurufen die Bänke nach den neuesten Erfindungen so einzurichten zu lassen, daß sie durch den Druck einer Feder sich in Betten umwandeln, damit den fern Wehndenen die leibigen Gänge hin und zurück eripart werden. Daß ein so trefflich organisiertes Institut mit einem Chor von viel über 200 Mitgliedern, einer reichen Bibliothek, guten Mitteln dabei viel leisten kann, versteht sich von selbst; doch ist es erweislich davon auch viel erzählen zu können. Zuerst führte sie ein Oratorium von R. Schachner (ein Boier, der sich in London aufhält, die Heimkehr nach Israel) auf, aus Gesängen von Th. Moore von Creibel zusammengelegt und mit verbindendem Text versehen, das allerdings ziemlich allgemein durchfiel. Doch hat man die Schuld beides dem unklaren, nach Art jener sentimentalen und verworrenden englischen Dichtungs-Troche, nach allen Zeiten hin zerfallenden Texte zugeschrieben und dem Componisten Talent und vielfach Gehörnens nicht abgesehen. Sodann erregte hier die Aufführung von Creiss's Ichimmiger Messe, die mit einem Te Deum von demselben zur Anführung kam, ein so großes Aufsehen, daß sie wiederholt werden mußte. Wenn ein Componist sich einer Richtung ausschließlich und mit Beharrlichkeit widmet, wie Creiss es dem Chorgefangs a capella gethan, sein Subidial ihm so held gewesen ist ihn dahin zu stellen, wo die Mittel zur möglichst vo klendeten Weitergabe ihm zur Verfügung stehen, er leibet aber von Natur mit einnehmenden persönlichen Eigenschaft ausgearbeitet, so ist ein solcher Erfolg nicht unannatürlich. In diesem Falle sind aber alle hiesigen Künstler über demselben einverhanden und setzen sich ihren Nestor eine solche Ehre genießen zu sehen. Da der Componist mit der größten Gewissenhaftigkeit überall das ganze Material d. i. der vierhimmigen Ehöre in Anspruch genommen, so schloß er damit jene Mannigfaltigkeit aus, die aus einer Ueiderung derselben für ganze Sätze und Nummern erwachsen sein würde, und die Stimmen drängten sich in dem kleinen Umfang von noch nicht vier

\*) Berliner Montag-Post.

Octaven allerdings oft so dicht zusammen, daß der harmonische Unterbau zu schwanken drohte; allein Orrells feiner Sinn für den Wohlklang und das gefällige Melodische hat trotzdem dem Ganzen so viel Anziehendes gegeben, daß das hiesige Publicum einen geradezu begeisterten Anteil an dem Werke nahm.

(Schluß folg.)

## Nachrichten.

In Bremen ist Hiller's „Soul“ unter Direction des Componisten als Novität günstig aufgenommen worden.

In einem Wohlthätigkeitsconcert zu Berlin unter Rob. Kadeck's Leitung wurde eine Sonate von Rudolph Kadeck für Pianoforte und Violine gespielt.

In den vier Concerten des „Cäcilienvereins“ in Prag gesungen folgende größeren Werke zur Aufführung: Symphonien von Mendelssohn (A-dur), Ph. Em. Bach (D-dur), Mozart (Es-dur). Duvertüren von A. R. Bonafant (C-moll), S. Bach (aus der Suite Nr. 1), Cherubini (F-moll). Endlich Schumann's „Gnäd' von Ebenfall“ für Chor, Solo und Orchester, Rossini's Stabat mater und das Credo aus S. Bach's H-moll-Messe.

Die zweite Hälfte des musikalischen Winters in Cassel brachte in vier Concerten des kürzlichigen Hof-Orchesters folgende Orchesterwerke: Symphonien von Mozart (G-moll), Spohr (Nr. 3, C-moll), Beethoven (Nr. 4, B-dur), Schumann (Duvertüre, Sphero und Finale), Duvertüren von Mendelssohn (Schöne Melusine), Gade (Im Hochland), Göttermann (Waldbesitzer's Brautfahrt), Reinecke (Dome Kobold), Schumann (Mondschr.). Ferner kam im 4. Concert Gade's „Comala“ zur Aufführung. Ein „Chorfreitagconcert“ endlich brachte Spohr's „Water unter“ und Mozart's Requiem. (Viel passender wäre wohl für solch einen Tag eine Passionsmusik. — D. Red.)

In Rudolstadt wurde kürzlich „Judas Ischarioth“, Biblisches Drama von F. Ködiger, Musik von A. Späth, aufgeführt. Dasselbe wird als ein Werk bezeichnet, das in jeder Hinsicht die Aufmerksamkeit, die Beachtung des Musikpublikums verdient. „Bringt die Musik an und für sich nicht himmelstürzend Neues, so ist doch die Anlage des Ganzen, die Form eine neue, originelle zu nennen, die Färbung eine so gediegene, wie sie nur von einem Meister wie A. Späth zu erwarten war. Einzelne Piceen des Werkes besonders hervorzuheben wird schwierig, man lese am Ende Gefähr, um nicht ungerecht zu sein, alle Nummern anzuführen zu müssen. Uns scheint der 3. und 4. Theil am meisten gelungen zu sein. — Das Werk stellt sich in seiner Anlage und äussern Form zwischen das traditionelle Oratorium und die Oper. Es vereinigt Beides in gelungener Weise. Die handelnden Personen sind charakteristisch gezeichnet, reich und brillant ist die Orchestrirung. Für die Soloflüthe kommt und sonders dankbar, steht der Chor diejen nicht an Wichtigkeit nach. In der ganzen „Masse“ erlernet man die Meisterhand. Möchte die Welt, wie es ohnfehlend in Rudolstadt durch den Hofmusikant C. Bloß in der dazigen Hauptkirche zur Aufführung kam, auch anderwärts dem Publicum vorgeführt werden. Der Erfolg wird nur ein günstiger sein.“ So lautet ein uns zugewandener Bericht.

In Lübeck wurden in der verfloffenen Saison ungewöhnlich viel Novitäten zu Gehör gebracht, und zwar u. A. eine Duvertüre zur „Jungfrau von Orleans“ von Conrad Geibel, Bruder des Dichters; eine neue Composition der Schiller'schen Ode von einem jungen Hamburger Dilettanten; die „Heilige Nacht“ von Schneider, „Ocean-Symphonie“ von A. Rubinstein; „Festvorspiel“ von Fiß; „Victoria-Duvertüre“ von Gurlik. Ferner zum erstemal Duvertüre „Im Hochland“ von Gade, „Preis-Symphonie“ von Wärfel, „Märchen“ Duvertüre und Gesangscompositionen von demselben, ein Clavierstück von F. Schneider, und eines von Kullak. Von älteren Werken wurde wiederholt aufgeführt Haydn's „Jahrezeiten“, Bach's „Passionsmusik“,

Beethoven's Pastorale, Eroica und A-dur-Symphonie, Haydn's B-dur-Symphonie u. s. w.

Folgende Werke sind kürzlich erschienen: Sonate für Pianoforte von C. F. Richter; „Doreley“, große romantische Oper von W. B. Wallace (Clavierauszug mit Text); Cantate für gemischten Chor mit Orchester von Louis Böhm, op. 190, Partitur und Clavierauszug. Drei Gesänge für gemischten Chor von F. Hugo Pierson, op. 32. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Heinrich Esser, op. 63, 2 Hefte. Drei Gesänge für Bariton mit Pianoforte von Ferd. Hiller op. 84. Sechs Lieder für eine Stimme mit Violoncell- oder Violin- und Pianofortebegleitung von J. Rosenhain op. 66. Zweite große Sonate für Pianoforte und Violone von Joseph Raff op. 78. Erstert für drei Violinen, Viola und 2 Violoncelle von F. David op. 38 u. a. m.

Musikdirector O. Keding in Magdeburg veranstaltete am 14. und 15. Mai mit seinem Kirchengesangsverein und dem Domchor ein kleines Musikfest, wobei folgende Werke aufgeführt wurden: Duvertüre zur „Spigiana in Aulis“ und zweiter Akt aus der „Spigiana in Tauris“ von Gluck (die Solos gesungen von Fr. Reclam und den Herren John und Foppel); Violoncell- Concert von Moliere (gespielt von Hrn. Grühmader); Liebes gesungen von Frau Jachmann-Wagner; Neunte Symphonie von Beethoven; „Elias“ von Mendelssohn. —

Der Riedel'sche Verein veranstaltete am 12. Mai eine Musikausführung in der Thomaskirche, bestehend aus „Kirchenmusik lebender Tonsetzer.“ Es kamen zur Aufführung: 1) Frohlocke mit Händen, achtsimmige Motette für zwei Chöre a capella von Georg Bierling. 2) Adventliche, Melodie und Harmonie von Julius Kienig (Manuscript). 3) Tregnäns Christi, Melodie und Harmonie (vierstimmig) von Julius Kienig (Manuscript). 4) „Psalm“ nach der italienischen Uebersetzung des Diabate, für eine Sopranstimme mit Begleitung von Hiller (Manuscript). 5) Salve Regina, achtsimmig für zwei Chöre a capella von Robert Pappey. 6) Wohltauf, wozu ein letzten Gang, geistliches Lied für gemischten Chor (vierstimmig) aus Op. 10 von Christian Fink. 7) Die Seligenten, für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchestbegleitung von Franz List. 8) Kurie, für vier Chor- und Soloflüthen (Op. 15) a capella von Robert Franz.

Als Candidaten für die durch Reichthard's Tod erledigte Dirigentenstelle beim Domchor sind außer dem bisherigen interimistischen Director Herrn von C. Hertzberg noch in Frage: der hiesige Musikdirector Rammann, und unter dem hohen Schutz der Königin der Organist Engel aus Coblenz. Die Mitglieder des Domchors errichten aus eignen Mitteln ihrem dahingeshiedenen Dirigenten ein würdiges Grabdenkmal.

## Wien.

Auch der „Siegende Holländer“ wurde R. Wagner im Hofopertheater vorgeführt und hatte dieselben Ovationen zur Folge wie neulich der „Lohegrün.“ Der Hauptmann soll von den Galerien losgegangen und, bemerkt worden sein, daß hauptsächlich Stubeantzen sich dabei betheiligten. Za hat auch der aus Studirenden der hiesigen Universität gebildete „Akademische Gesangsverein“ sich dadurch hervorgethan, daß er R. Wagner ein Ständchen zu bringen gedachte, welches dieser aber in einem gerührten und rührenden Schreiben abgelehnt hat. — Wagner ist dieser Tage wieder nach Paris zurückgekehrt, und wird erst im Herbst nach Wien kommen, um die Aufführung von „Tristan und Isolde“ einzuleiten.

Die Professorin des Gesangs am hiesigen Conservatorium Frau Marchesi hat in Folge des gelegentlich des letzten Jüdischenconcerts in seltener Einmüthigkeit ertönten Chors der Journale, welche ihre Methode abfällig beurtheilten, den Abschied begehrt. Die Verhandlungen hierüber schweben noch. Hoffentlich bewirkt die Direction, daß die seit Jahren getadelten Mängel jetzt gründlich behoben werden. Frau Marchesi hätte gar nicht nöthig abzusankten, sie brauchte nur einfach in jenen Punkten nachzugehen, wo, wie uns scheint, Publikum, Kritik und Direction einig sind; dann würde sie als eine schätzenswerthe Lehrkraft sich auch behaupten können.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Postzeitg. Nr. 263. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Bösing**, vormals **G. F. Müller's Witwe, Bräunmayer's**; für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Tblr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Tblr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Tblr. Mit Postverendung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Tblr. 10 Sgr. — für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Tblr. 20 Sgr. — für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Tblr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: R. Wagner's „Rheingold.“ — Rezensionen. — Votales. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten. — Die neue Domorgel in Magdeburg.

## R. Wagner's „Rheingold.“

v. Hr. Nummehr ist denn auch der Clavierauszug von Richard Wagner's erstem Theil der Nibelungen-Trilogie, das „Rheingold“ erschienen. Wir beabsichtigen für diesmal keine eingehende Kritik dieser Wagner'schen Schöpfung, selbst nicht inwiefern uns die Durchsicht des Clavierauszugs zu einer solchen berechnen würde. Wir wollen nur einige Bemerkungen aussprechen.

Zunächst sind wir der Meinung, daß Wagner mit seinen neuesten Productionen an derselben Scheidegrenze angelangt ist, wie Meyerbeer mit seinem „Propheten.“ Selbst Diejenigen, welche von dem narrotischen Dufte, den Meyerbeer's glänzenden Schöpfungen, sein „Robert“ und seine „Hugenotten“ anströmten, am stärksten betäubt waren, wurden beim Erscheinen des „Propheten“ erwüthert und man kann sagen, daß erst von diesem Zeitpunkt an die Reaction gegen den so lange allgemein gefeierten und une literarisch angehenden Meister wenigstens in den gebildeten Schichten des Publicums siegreich ihr Haupt erhob; die Masse schwiegte zwar auch noch in den Herrlichkeiten des „Propheten“ (ein Werk, von welchem wir trotz seiner Widerwärtigkeit nicht etwa behaupten wollen, daß es ein Mann ohne Talent hätte hervorbringen können), aber die gebildete öffentliche Meinung wandte sich von da an gegen Meyerbeer. (Schumann feilschte das Werk sehr lakonisch, indem er in sein Tagebuch die Worte schrieb: Meyerbeer's „Prophet“ — am so und so vielen — zum ersten Mal in Dresden aufgeführt,“ und darunter das Zeichen des Kreuzes setzte.)

Man blicke nun rückwärts, man sah sich auch die früheren Productionen des losmopolitischen Meisters etwas schärfer an und ward mit einiger Beschämung inne, daß man apodenen Kälbren so lange jene höchsten Ehren erwiesen hatte, die doch eigentlich nur der lebendigen Gottheit gebühren. In dessen Talent bleibt Talent, wie sehr es sich auch vom Genie und vom Genies unterscheidet. So bleiben auch „Robert“ und „Hugenotten“ allemal Werke, mit einer so glänzenden Fülle des Talentes ausgeführt, daß sie stets eine bemerkenswerthe Stelle in der Literatur behaupten werden. Was Meyerbeer's Geist an Glanz und Glut besaß, ist in diesen beiden Werken concentrirt und wenn man von ihm überhaupt spricht, so spricht man eigentlich nur von diesen.

Ähnlich aber verhält es sich mit Richard Wagner (so sehr verschieden von Meyerbeer er auch in seinem ganzen Wesen ist), und einen ähnlichen Umschlag der gebildeten öffentlichen Meinung getrauten wir uns auch zu prophezeien, wenn einmal „Tristan und Isolde“ oder das „Rheingold“ auf der Bühne erscheinen sollten.

Im „Tannhäuser“ und im „Lohengrin“ kulminirt Wagner's Talent und obwohl wir so wenig zu den Verehrern dieser Werke zählen, daß sie uns dielmehr in ihrer Totalität auf

das Entschiedenste langweilen, so zeichnet sie doch etwas Specifisches aus (ganz abgesehen von der durch sie beabsichtigten Revolution im Princip), wodurch sie in der Geschichte der Oper stets eine prägnante, hervorragende Stelle einnehmen werden. Aber, so wie im Leben, gilt auch in der Kunst das „respondeo finem.“ Nur das innerlich Gesunde, Natürliche ist einer wahren Entwicklung, einer steten Steigerung fähig; wo aber der Kern im Innersten faul ist, da mag die Frucht wohl anschwellen, endlich aber zerplatzt sie und man behält nur jenen in der Hand.

Ueber „Tristan und Isolde“ ist in diesen Blättern bereits gesprochen worden. Wir bemerken gleich, daß wir dem „Rheingold“ ebensoviel poetisch als musikalisch vor jenem Werk den Vorzug geben, oder wie wir uns von unserem Standpunkt aus dielmehr ausdrücken müßten: wir lassen uns dieses noch eher gefallen, als jenes. Wir theilen unseren Lesern in Kürze den Inhalt der Dichtung mit, die natürlich nur als ein Vorbild zu den beiden nachfolgenden Theilen der projectirten Nibelungen-Trilogie anzusehen ist.

Über die, der Nibelungen-Zwerg belauscht (der erste Akt spielt in der Tiefe des Rheins) die badenden und sich spielend neckenden „Rheintöchter“ Woglinde, Wellgunde und Flohilde, deren Hut das „Rheingold“ anvertraut ist. Er entbrennt in listerner Begehrlichkeit, der sie sich spottend und höhrend entziehen. Endlich wird die Aufmerksamkeit des bis zur Wuth Entflammten auf das in strahlendem Schimmer sichtbar werdende „Rheingold“ gelenkt. Die Rheintöchter verkünden, daß, wer dieses Gold zum Heil zu schmieden vermöchte, dadurch die Herrschaft der Welt gewänne; aber nur der vermöge es, der der Minne Lust entsage. Der Zwerg, eben in der Minne so unglücklich und von dieser Verfüngung mächtig aufgestachelt, entschließt sich zu dem Opfer und reißt das Gold an sich, in dem er die „Minne“ laut verflucht.

Die Scene verwandelt sich und stellt eine freie Gegend auf Bergeshöhen vor, im Hintergrund auf einem Felsgipfel erblickt man eine Burg mit blinkenden Zinnen. Diese Burg hatten die „Niesen“ Fasner und Faselt dem Gotte Wotan erbaut, der ihnen dafür die Göttin Freia zum Lohn versprochen. Aber der Gott ist nicht gewonnen sein Versprechen zu halten und weist die ungemüßten Forderungen ab. Während nun hierüber zwischen den Niesen und dem Gott heftiger Streit entbrennt, kommen die anderen Götter: Donner, Froh und Loge. Der Letztere nun, der den Handel eigentlich vermittelt und Wotan versprochen hatte, er würde die Welt durchstreifen um irgend einen Schatz zu entdecken, welchen man den Niesen als Ersatz für Freia anbieten könnte, erklärt, er habe einen solchen nicht auffinden können, denn „nichts ist so reich, als Ersatz zu muthen dem Manne für Weibes Werth und Günst!“ doch habe er von einem, dem Nibelungen Überich gehört, der um Goldes willen Weibes Günst entsage; zugleich trägt er

Wotan die Klage der Rheintöchter vor und ihre Bitte, ihnen wieder zu dem ihrer Huth vertrauten Gold zu helfen. Auch verhandelt er, in welche Macht sich Alberich durch dessen Besitz gesetzt habe. Dieß steigt nun den Niesen in den Sinn, und sie fordern Wotan auf, ihnen durch seine List und Macht zu dem Besitz des Goldes zu verhelfen; um diesen Preis wollten sie auf Freia verzichten, die sie aber einstweilen als Pfand mit sich fortzueppen.

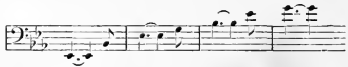
Die Götter verlassen sich nun (dritter Akt \*) nach den unterirdischen Klüften Nibelhains. Sie treffen den Alberich, der, den unsichtbar machenden Zaubelium am Gürtel, eine Schaar Nibelungen vor sich her treibt, die mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, von Alberich genöthigt werden, dieses zu einem Haufen zu speichern und zu einem „Hort“ zu häufen. Im Gespräch mit den Göttern prahlt Alberich mit seiner Macht, sich unsichtbar zu machen und sich in jede beliebige Gestalt zu verwandeln. Die Götter bezweifeln, sich trügerisch verstellend, diese Macht und verlocken ihn, sich in eine Kröte zu verwandeln. In diese verwandelt setzt Wotan den Fuß auf ihn und Loge entreißt ihm den Zaubelium. Der Betrogene, seiner Macht beraubt, wird getnebelt und (Verwandlung, Scene wie im zweiten Akt) von den Göttern fortgeschleppt. Wotan nöthigt ihn nun, den ganzen „Hort“ auszuliefern, und entreißt ihm eublich auch den Ring (Reif), an dessen Besitz sich seine ganze Macht knüpfte. Während steht der Zwerg den Fluch aus, daß dieser Ring seinem Besitzer nur zum Verderben gereichen sollte. Die Niesen kommen nun mit Freia zurück und fordern das Gold: es soll ihnen so gehäuft werden, daß es ihnen Freia's Gestalt verdeckt. Schon ist das Goldes Masse so hoch und dicht aufgehäuft, da entdekt Faselt noch eine Kröte, durch die ihn Freia's Auge anblide; diese zu fällen fordert er auch noch den Ring. Lange sträubt sich Wotan diesem zu entlagen, endlich aber besinnt er sich auf Alberich's Fluch und, durch diese Erinnerung beschwichigt, gibt er ihn hin. Die beiden Niesen aber gerathen um das Gold sogleich in Streit, in welchem der eine von dem andern erschlagen wird und auf diese Weise Alberich's Fluch in Erfüllung geht. Die Götter aber ziehen nun in die Burg ein.

Man sieht, daß Wagner Zug für Zug der Sage folgt, davon Elemente zu einer Dichtung verflücht, welche durch die Art der Behandlung den Reiz und die Bedeutamkeit derselben nicht abschwächt, wie dieß bei Tristan und Isolde in so hohem Grade der Fall ist.

Die Musik nun aber, welche Wagner zu dieser Dichtung geschrieben hat, bildet zu jener von „Tristan und Isolde“ einen vollständigen Gegensatz. In „Tristan und Isolde“ hat Wagner offenbar sein musikalisches Wollen bis auf's Aeußerste gespannt und der musikalische Ausdruck dieses Werkes ist von einer solchen Geschraubtheit und Unnatur, daß man sich nur mit Entsetzen an den Endrath erinnert, den man schon von den ersten Seiten empfängt. Jeder Akkord soll etwas besonderes bedeuten, und die Sinne schwindeln uns bei den Ungeuerlichkeiten, denen man auf jeder Seite, ja fast in jedem Takte begegnet. Hier mündet Wagner im Delirium. Im „Rheingold“ dagegen scheint er uns musikalisch gar nichts gewollt zu haben; man nimmt nicht die geringste Anspannung wahr, etwas Außerordentliches hervorzubringen, sondern die Musik verläuft von Anfang bis zu Ende in einer so abjunkten trivialen Phrasenlogie, daß das Minimum an musikalischer Schöpferkraft, welches zu einer solchen Produktion erfordert wird, kaum geringer mehr gedacht werden kann und auf diesem Weg das gleiche Ziel zu erreichen, ist für die Jünger, welche Wagner nachfolgen wollen, in der That keine schwierige Aufgabe; denn hier bedarf es weder des Talentes mehr, noch der Inspiration, sondern der

Componist kann schreiben, was ihm eben in die Feder kömmt und wenn es nur einigermaßen sinngemäß ist und zum Text „paßt“ — welche Art der Congruenz durch gebildete Reflexion immer zu erreichen ist — so hat er seine Schuldigkeit vollkommen gethan. In Wahrheit scheint uns aber auch diese Methode die letzte natürliche Consequenz der Wagner'schen Theorie zu sein. Die Musik soll ja in seinem Operndrama für sich nichts sein und bedeuten; sie soll ja nur das Gewand sein, welches den Körper, den der Pöbel zu liefern hat, am „angenehmsten“ kleidet und ihn möglichst leicht umschließt.

Die Frage ist nur, was das „Operndrama“ durch diese Methode gewinnen soll. Ist das Drama poetisch gefaltvoll und bedeutend genug, um für sich lebhaft zu interessieren, so sieht man nicht ein, wie es durch eine gehaltlose Phrasen Musik Ausdruck gewinnen soll. Den mit einem empfänglichen und einigermaßen gebildeten musikalischen Sinn Begabten wird diese rein äußerliche, nüchtern-verständliche Charakteristik der Phrasen nie befriedigen, derjenige aber, dem dieser Sinn fehlt, der wird das gesprochene Drama überhaupt dem gegungen vorziehen, er müßte denn in die Zahl derjenigen gehören, welche die Musik lediglich als ein mehr oder weniger wirklames Aufregungsmittel schätzen, für welche zu schreiben uns aber wieder keine besondere Ehre dünkt. Wie man sich aber immer die Verwirklichung des Ideals eines Operndrama denken mag (dessen concrete Erfüllung in Tristan und Isolde uns nur mit Schauern erfüllt hat) nie wird der musikalische Autor die Gabe der Erfindung vermissen lassen dürfen, ja diese wird um so größer sein müssen, je breiter, ungebundener und charaktererfüllter die Formen sein sollen, in denen er sich bewegt. Man sehe nur einmal die Instrumentaleinleitung, welche Wagner zu seinem „Rheingold“ geschrieben hat, eine Mouffrosität, wie kaum jemals noch eine zu Tage gefördert wurde. Man denke sich durch 130 Takte die folgende Figur 42 Mal wiederholt



mit keiner andern Variante, als wie sie durch bald höhere, bald tiefere Lage, durch die verschiedenen Klangkörper des Orchesters, endlich durch eine anfänglich ruhigere, später bewegtere Begleitungsfigur geboten ist. Das soll man nun aushalten ohne vor Langweile und Ungeud zu bersten! Wagner wird sich ohne Zweifel zu seiner Reifertigung auf die Charakteristik berufen. Der einformig monotone Wellen und Wogenschlag solle so musikalisch ausgedrückt werden? Das „Charakteristische“ aber — und dies wird immer übersehen oder auch absichtlich nicht beachtet — kann und darf im Kunstwerk immer nur eine adhärende, sekundäre Eigenschaft sein. Ich darf nie sagen wollen: diese Stelle ist herrlich, weil sie so charakteristisch ist, denn da ziehe ich einen ganz verkehrten Schluß, sondern ich kann nur sagen: in dieser herrlichen Stelle zugleich welche Charakteristik! Als ein Schönes, Bedeutendes an sich muß sie also zunächst ansprechen und nur in der Besonnenheit ihrer Gestaltung darf das freilich allemal überaus wichtige und für den höchsten Werth entscheidende Moment gesucht werden. Die rein elementaren Wirkungen des Tones und des Rhythmus als Mittel der Charakteristik zu gebrauchen, ist eine Kunst, in welcher es jeder Stümper zu ziemlicher Weiterchaft bringen kann. Willentlich wird man uns die kontinuierliche Steigerung, welche Wagner (wir nehmen dies gerne an) innerhalb der durch 148 Takte festgehaltenen Dreiflangsbewegung durch die Mittel der Orchestration hervorzubringen weiß, als ein Produkt großer Kunst rühmen, aber man wird uns vielleicht verzeihen, wenn wir für diese Kunst, die auf ein Haar einem algebraischen Reduzenempfel gleicht, keine besondere Werthschätzung besigen. Uns kömmt diese Methode zu charakterisiren grenzenlos

\*) Vielmehr: 3. Scene, da die Oper ohne Unterbrechung fortspielt und kaum Auklässe hat.

abgeschmakt vor und man könnte sich fast verführt fühlen, zu glauben, Wagner habe sich einmal einen rechten Spaß machen wollen. — Einen ähnlichen Fall bietet zwar „Hüo'n's Weerfahrt“ in Weber's „Oberon“; aber erstlich ist es hier eine besänftigende, ausgeführte Melodie, welche, beliebige Male wiederholt, sich um die Kunst von uns vernommen zu werden bewirkt und dann wird zugleich durch die an uns vorübergehende Wandelcoloration unser Auge beschäftigt, und dadurch die dem Gehör zugemuthete Monotonie milder empfindlich. —

## Recensionen.

### Wecke für Gesang.

Joh. Denschmer, 4 Gesänge für eine Singstimme u. op. 4 Winterthur. Nieder-Wiedemannscher Verlag.

Der Componist besitzt eine schätzenswerthe, wenn auch nicht gerade bedeutende musikalische Erfindungsgabe und ein gewisses Bestreben, dem Gehalt seiner Texte gerecht zu werden. Doch ist ihm das nicht auf überzeugende Weise gelungen. Es thut uns leid, des Kommes wegen dies nicht speciell darthun zu können, wie es das Talent des Autors wohl verdient, doch mögen einige Andeutungen hier ihre Stelle finden.

In Nr. 1. „Zur Nachtzeit im Walde“ vermischen wir den träumerischen Ton, der in der Dichtung liegt. Die Verszeilen haben ihre natürliche Declamation einbüßen müssen, was immer eine gewisse Bezugsgleichheit herbeiführt. Die drei letzten Akkorde sind schwerlich motivirt. — Das Detail ist in Liedern von unberechenbarer Wichtigkeit!

Nr. 2. „Raffisflora.“ Der häufige Wechsel zwischen  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  Takt läßt auch hier die Stimmung nicht ganz zur Klarheit kommen. Das Stück ist leicht in den  $\frac{3}{4}$  Takt umzusetzen und gewinnt dadurch noch unserm Takt halten um das Doppelte. Das Vorbild, das Mittelstück (in Cis-moll) und das Nachspiel können concreter werden und das Anfangsmotiv muß sich im Verlauf noch öfters bedeutungsvoll verwenden lassen. Ueberhaupt ist die Verarbeitung eines charaktervollen Motivs das eigentliche Geheimniß auch der Liedcomposition (vgl. R. Franz's sämtliche Lieder.)

Nr. 3 hat nach unserer Ansicht entschieden die Stimmung verfehlt. Die Thränen des Moigenthaues nebst ihrer schmerzlichen bangen Frennsicht passen nicht recht zu dem fast led klingenden Schluß des Liedes. Das fortwährend syncopirte as in der Unterstimme der Begleitung scheint vor dem düstern Hintergrund der Situation andeuten zu sollen; dies Moment ist aber zu florirt; die Melodie selbst muß durch die Folgeintervalle ihrer Intervalle die Stimmung des Textes unabweislich andeuten, die Begleitung darf nur vertieft und veranschaulichen (vgl. sämtliche Recitative von Bach). Die Wiederholung der Worte „mein Schatz“ ist auch musikalisch eine Länge. Schon zu Anfang des Liedes muß durch herbere Modulation und Melodie, welche sich in der Schlußzeile „ach Gott“ u. s. w. zu klarer Wehmuth zu steigern habe, die Doppeltimmung, welche die durch Thränen lächelnde Natur erweckt, wiedergegeben werden.

Nr. 4. „Auf geheimem Waldesrade.“ Auch hier ist die poetische Intention der Musik lediglich der Begleitung anheimgegeben; die Melodie für sich genommen hat wenig Charakter — ein entscheidender Fehler — zuweilen könnte sie geschickter gefaßt sein (S. 10. Z. 1—4). Endlich entspricht der volubereidigende Abschluß in Fis-dur einer tiefen Textauffassung nicht. Wo bleibt hierbei das träumerische, visionäre „Rosen“ und wo der schauerliche Gram den und der Dichter mehr ohnen als externer läßt in den Worten:

und im Weiser untergehen  
deinen lieblichen Gesang

Da sich ähnliche Ausstellungen auch an deselben Autors uns vorliegendes op. 8 knüpfen, so ziehen wir es gleich herzu.

6 Lieder für gemischten Chor.

Die technische Seite der bekanntlich äußerst schwierigen Aufgabe, ein Lied für gemischten Chor zu schreiben, hat der Comp. mit gutem Erfolg gelöst. Die Natur seiner, mit Ausnahme von Nr. 1. im Vokaltone gehaltenen Texte stand ihm 4stimmigen Ausdruck nicht eben entgegen. Das Ensemble enthält meistens das richtige Gleichgewicht zwischen ruhenden und bewegten Stimmen, worin die Punkte des Chorliedes liegt. Nur gegen die Stimmung einzelner Lieder haben wir einige Einwendungen zu machen. Nr. 1. „Im wunderschönen Monat Mai“ beginnt mit einem der Stimmung nach unpassenden Motiv:



Offenbar liegt hier der musikalische Hauptaccent auf „Mai;“ die tiefere Textauffassung verlangt ihn jedoch auf wunderschön. Vergleichlich man nun z. B. das (einstimmige) Franz'sche Lied, so trifft das merkwürdig zu; vgl. dessen op. 25 Nr. 5.



Bei der unrichtigen Anlage des Hauptmotivs ließ sich natürlich nun auch nicht jene seltsamste, schmelzend zärtliche, seltsam jubelnde Stimmung entwickeln, welche Franz aus dem Texte herauszulassen verstand. Die genauere Vergleichung dieses Liedes dürfte für den Autor lehrreich sein. — Nr. 2 hat uns am besten gefallen; es enthält in edler Form eine schöne, weiche und klare Stimmung, deren Eindruck noch erhöht werden würde, wenn der 2. Theil etwas knapper wäre, was nicht schwer zu ändern ist. — In Betreff der vier nun folgenden im Vokaltone gehaltenen Lieder möchten wir uns, ohne eine specielle Anwendung auf jeden der vorliegenden Fälle zu beabsichtigen, die allgemeine Bemerkung erlauben, daß es in der Kunst nicht darauf ankommen kann, den wirklichen Volksgesang nachzuahmen — ebenso wenig wie Seb. Bach in seinen Chorälen die wirkliche Kirchengemeinde im Auge hat — sondern daß eine künstlerisch verklärte, aus der höchsten Bildung des Geistes und Herzens wiedergeborene Naturwahrheit und Volkshämlichkeit hier das einzige Ziel sein kann. Auch in dieser Beziehung bietet Franz in vielen zerstreuten vollkommeneren Liedern, ganz besonders aber in seinem op. 23. ein treffliches Muster. — Ob schließlich alle Lieder mit Recht strophisch bearbeitet sind, möchte zweifelhaft erscheinen; man kann im Ganzen strophisch componiren und doch im Detail manche kleine charakteristische Aenderung anbringen; dies wäre z. B. in Nr. 1 entschieden zu wünschen gewesen. — Nach dem Gesagten ist es eine eigene Sache, in irgend einem sei es entscheidendem, frei es nicht empfehlendem Sinne zu dem Publicum zu reden; das Beste wird sein, daß es sich durch Einsicht der Sachen von dem Recht oder Unrecht der in unserer Besprechung angedeuteten Punkte überzeuge.

Für Haus und Herz. 15 Lieder von Alb. v. d. o. op. 2, Halle Feid'scher Verlag.

Ein in jeder Beziehung anspruchloses Werkchen. Strophisch bearbeitete, meist dem Vokaltone angehörige Lieder, ziemlich allgemein in den Stimmungen, ohne besondere persönliche Energie, zum Theil ans Sentimentale, öfter ans Triviale grenzend. Das musikalische Material trägt keinen individuellen Stempel, zeugt vielmehr nur für eine gewisse Assimilationsgabe ohne eigentliche Productivität. Es franz'sche, Mendelssohn'sche Wendungen begegnen uns häufig. Es fehlt an individueller Empfindung, an eigentlicher Leidenschaft; das Werk läßt für die Zukunft des Autors wenig hoffen, da es sich durchweg effectlos verhält, wenn auch nicht ohne Geschmack. — Der Titel erinnert an Richard's „Hausmusik“

seligen Angedentens; der Kreis, welchen diese irgend lebhafter zu interessiren vermöchten, dürfte auch hieran Wohlgefallen finden. Ein Stückchen mehr oder weniger wohlgemeintes Philistertum — was schadet das am Ende?

2 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello von Josephine Lang op. 28. Wien, Haslinger.

1. „Wenn ich auf dem Lager liege.“
2. „Herz, mein Herz, so schweig auch du.“

Wozu hier das Violoncello dienen soll, ist nicht einzusehen; es konnte ebenfals das Horn oder Fragott sein. Die Lieder gehören zu dem Zämmelichsten, das wir kennen und wir können der Componistin in ihrem eigenen Interesse nur rathen, daß sie wirklich Ernst mache mit dem Worte:

„Herz, mein Herz, so schweig auch du!“

Noch mäße hier eine Bemerkung erlaubt sein, die sich uns bei der Besprechung der genannten Werke aufdrängt. In allen höheren wie niederen Gebieten menschlicher Thätigkeit, in der Wissenschaft nicht minder als im Handwerk herrscht ein vernünftiges Gesetz der Concurrenz. Jeder, der als Gelehrter ein Wort mitreden, Jeder, der aus seinem Handwerk den goldenen Boden nicht verlieren will, folgt mit Bewußtsein jenem Gesetze, indem er sich die bis dato errungenen Kenntnisse und Fertigkeiten, Vortheile und Kunstgriffe aneignet. Wer das nicht thut, für den ist der Vortritt unermehlich. Dasselbe Gesetz gilt auch für die Kunst. Nirgends aber wird es in so obsequantistischer, philistischer Manier perhorrescirt, als in der Musik. In der Liebescomposition heutigen Tages sieht es fast ganz so aus, als ob Schumann und Franz noch nicht existirten. Man ist zu bequem, ihre Sachen genauer anzusehen, das Publicum ist gutmüthig genug, sich stets von Neuem düpiiren zu lassen — es ahnt nicht, welche Schätze es besitzt — und das Wunderbarste ist, daß sich noch immer Verleger finden, die für das Elendste öffentlich in die Schranken zu treten weder Ehre noch Vermögen scheuen. Wie lange soll dieses hartnäckige Philistertum noch dauern? Soll sich die Kunst immer weiter unter das Hauptwert herabwürdigigen lassen? Wann werden Deutschlands Verleger den ersten Schritt thun, diesem Schimpf ein Ende zu machen?

#### Werte für gemischten Chor.

6 Lieder von Jul. D. Grimm op. 8.

12 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Franz Lachner op. 110. 3 Hefte.

5 geistliche Lieder von Wilh. Kalliwoda op. 9. Sämmtlich im Verlag von Ritter-Wiedemann in Winterthur.

Unter den angezeigten Werken ist dem innern Gehalte nach das erste das bedeutendste. Der Componist zeigt auch hier ein zartes, poetisches Gemüth und Geist in der Textauffassung. Die Form dagegen läßt im Ganzen wie im Einzelnen an Güte und Einfachheit zu wünschen übrig. Dies betrifft hauptsächlich die Stimmführung und Modulation, ein Mangel, der heutzutage zum stehenden Charakter aller Gesangscomposition zu gehören scheint.

Nach dieser Seite hin ist uns Bach noch Unendliches zu lernen. — Hätte der Autor darin die Feinheit und Politur erreicht, welche der innere Gehalt seiner Sachen forderte, so würden wir kaum ansehen, sie den Franz'schen Quartetten als ähnlichen Charakters an die Seite zu stellen, ohne freilich weils damit sagen zu wollen, als daß der Ton im Ganzen eine gewisse Bewandtschaft bekundet, vermuthlich weil das Französische Wert unserm Autor als Muster gebiet hat. Ein genaues Studium dieser und der Mendelssohn'schen Quartette hätte ihn sicherlich davon bewahrt, ein paar so auffällige Stellen wie in Nr. 2 den ersten Takt und S. 6 Takt 4 ff., (besonders Zeile 2 Takt 1 und 2) — welches übrigens eine etwas zu deutliche Reminiscenz aus Schu-

mann's F-dur-Quartett ist — stehen zu lassen. Ohne uns weiter aufs Einzelne einlassen zu können, darf wenigstens nicht unerwähnt bleiben, daß das Talent des Autors, welches seinem innern Fonds nach zu den bedeutendsten der Gegenwart gehört, nur zu einer reinen, von Einseitigkeiten freien Ausgestaltung zu gelangen nur noch einer schärferen Feile bedarf, in deren Interesse ihn seine Naturanlage zu keinem höheren Vorbilde hin führen kann, als zu Bach.

Die Lieder von Lachner gehören ebenfals zu dem Besseren ihrer Art, wenn auch ihrem Autor die Tiefe und der lyrische Schwung fehlt, der die Hauptbedingung aller guten Gesangscomposition bildet. Die Stimmung der Texte ist im Allgemeinen meist gut getroffen, doch fehlt es zuweilen an ershöpfender Innigkeit, wie wir z. B. von Nr. 7 „die lauen Lüfte sind erwacht“ eine weit schönere Bearbeitung von Franz kennen. Das Heitere und Komische gelingt dem Componisten am Besten. z. B. Nr. 3 „Alle Vögel sind schon da; auch Nr. 10 „Frisch Clarinetten und Oboetret“; — das Ernstere schon weniger: Nr. 2 „Es ist so still geworden“ Nr. 9 „Ave Maria“; das rein Religiöse dagegen weniger gut; Nr. 11, „Ewig, der himmel Gebet“ ist nächst Nr. 3 mit Ausnahme eines schon zu oft gebrauchten Motivs S. 12 Z. 2 und 3, S. 13 Z. 3 das vorzüglichste. In Nr. 12 ist der Rhythmus unnatürlich; dies würde sich leicht dadurch heben lassen, daß das Stück mit dem 7. Taktel im Auftakt statt mit dem vollen Takt anfänge u. s. f. Die Melodie ist größtentheils charakteristisch und gewählt, wenn auch Mendelssohn'sche (z. B. Nr. 1 Nr. 5 S. 6 Z. 1 und 2) Weber'sche, auch Schumann'sche Elemente stark anlingen; — zu einem eigentümlichen Styl hat es L. noch nicht gebracht. — Die Behandlung der Stimmen zeigt durch ihre polyphone Führung von großer technischer Gewandtheit, wie sie sich bei einem Autor, der 110 Werte geschrieben hat, von selbst versteht. Doch hat sie nicht immer einen natürlichen, gesangmäßigen Charakter, sondern erinnert öfters an den instrumentalen Ausdruck, wie z. B. das ganze Nr. 8 „Hand und Rute.“ — Einen Hauptfehler bildet dabei die Vorliebe für chromatische Durchgänge und Intervalle, die die Absicht, eine größere Lebendigkeit in die Stimmführung zu bringen, insofern verfehlen, als sie bei zu häufiger Anwendung nichts mehr sagen und daher leicht den Eindruck des Flickwerks machen. Wenn man vergleicht, wie Bach chromatische Fortschreitungen anbringt, so kommt man bald zu der Ansicht, daß sie nur zu besonders vielfachen Zwecken dienen dürfen, wenn man nicht den Grundcharakter aller Musik schwächen und in's Süßlich-Fade oder Nichtsagende verfallen will. Welch ein modulatorischer Reichthum rochdem innerhalb des diatonischen Klanggeschlechtes entwickelt werden kann, hat nebst den ungeborenen, principieellen Konsequenzen, die sich daraus ergeben, feiner in so ersauntlicher Weise gezeigt als Bach. — Uebrigens kann das Werk einem gut gebildeten Gesangverein, der nicht die höchsten Ansprüche macht, mit gutem Gewissen empfohlen werden.

Die geistlichen Lieder von Kalliwoda haben sämmtlich Texte ohne alle Innigkeit und religiöse Weihe; feisches, halbempfundenes Gerede, wie es vorzeiten Mode war. Ganz denselben Charakter trägt die Musik. Man erwartet wenigstens in dem „Hymnus“ ein theilweises Abweichen von dem langweiligen Einzelne homophoner Schreiber, ein paar Ausnahmen von den gewöhnlichsten Harmoniefolgen und melodischen Phrasen. Die Modulation und Stimmführung ist ebenso ärmlich als die Gemüthswärme und die Motivführung. Zwei von den Liedern werden ohnehin als an die „heilige“ Maria gerichtet nur einen Theil des Publicums interessiren; bei ihrem gänzlischen Mangel an Mädelart aber, geschwehe der eigenthümlich mystischen Schwärmerci welche ältere Marienlieder auszeichnet, können sie höchstens sentimentale Schulmädchen erwärmen, die übrigen eignen sich etwa für keinsichtliche Rationalistenseelen.



## Werke für Männerchor.

6 Gefänge für 4stimmigen Männerchor von Carl Amand Mangold op. 60. Derselbe Verlag.

Das Gute ist überall selten, nichts aber seltener als unter der Sündfluth von Männerquartetten. Burschfiofer, randalirender Ton, (Mandal Vorn ein Studentenausbuch) ziemlich grobe Komik, sentimentales Pfaffenhum, entsprechend dem Inhalt der gebräuchlichen Texte über Wein und Bier, schöne Mädchen, deutsches Vaterland und wie doch die Welt im allgemeinen so schön ist — dies ist das herkömmliche Gepräge dieser Gattung. Eine individuellere Ausgestaltung guter Texte ist nicht häufig, zartere Stimmungen sehr selten. Der musikalische Gehalt ist namentlich modulatorisch größtentheils völlig unbedeutend. — Das vorliegende Werk bildet, obgleich es im Wesentlichen ähnliche, aber geschmackvolle Textgattungen enthält, eine erquickende Ausnahme, insofern es eine große technische Gewandtheit, dramatische Lebendigkeit und ein respectables musikalisches Material aufweist. Mendelssohns Vorbild ist dem Autor nicht ungering geblieben. Sämtliche Lieder haben Stimmung und Charakter, auch Wohlklang, wiewohl in Betreff des letzteren uns eine Anzahl Härten und Ecken begegnet sind, die ihren Grund meist in der Stimmführung haben. Das Wichtigste erlauben wir uns anzudeuten. In Nr. 1. „Der recht in Freuden wandern will“ vernimmt man bei der vorletzten Periode (S. 3 Z. 3) einen Takt; die Dehnung der Worte — „jagen“ zu 2 Takten erscheint ebenso notwendig als am Schluß, wodurch eine störende Unruhe im Rhythmus vermieden wird. — In Nr. 2. „Sängerwoon“ stört 3. 2 Takt 1 und S. 7 Z. 4 Takt 1 der Duerstand. In der öfter wiederkehrenden Periode „da hält es den Sänger“ zc. muß ein rhytmischer Fehler stehen. — Sollte nicht S. 5 Z. 3 T. 1 und S. 6 letzter Takt n. S. 7 Z. 4 Takt 1 der 2. Maß durch Weglassung des 2. Schachtelns (c) bedeutender werden? — Nr. 3. „Zwei Liebe bis zum Grabe“ würde mit einigem Aufwand von modulatorischen Mitteln charaktervoller werden. Die Tonika und die beiden Dominanten wollen diesem Text gegenüber nicht recht genügen: Hiesige das Anfangsmotiv statt f/d zc. natürlich f/d zc. dann konnte es auch gegen den Schluß S. 10 Z. 2 — 3 statt dg zc. — eff melodisch und harmonisch bedeutender etwa so heißen: bdg — aef zc.

In Nr. 4. „Frühlingszaun“ bewirkt die unruhige Modulation (in 12 Takten wechseln: Takt 1 G-dur T. 2 die Unterdom. C, T. 3 A-moll, T. 4 D-dur T. 5—6 Fis-moll, T. 7—8 H-moll, T. 9 ff. D-dur) — eine Schwerfälligkeit, die mit dem leichten mährischen Ton des Gedichts nicht stimmt. Diese beiden Nummern zeigen, daß die Modulation nicht W's säkische Seite ist. — Nr. 5. „Trübsal“ ist der Stimmung nach vortrefflich, dramatisch, feurig, voll Kraft und Leben. Ein paar gedehnte harmonische Accente, möchten an einigen Stellen erwünscht erscheinen, namentlich vor dem Schluß S. 14 Z. 2—3. — Nr. 6. „Novemberwetter“ der Anlage nach ebenfalls vorzüglich. Auffallend S. 17 Z. 2 T. 1 die Stimmführung (?) S. 18 Z. 4 T. 1 warum nicht E-moll genügend; vgl. die folgenden es. S. 23. Z. 3 die Melodie: dg-dis, gec.

5 Gefänge aus H. Laub's Jagdbrevier für 4stimmigen Männerchor (mit Begleitung mit 4 Hörnern ad libit. von R. Schumann. op. 137. Nr. 2 der nachgelassenen Werke. Derselbe Verlag.

Es ist eine eigene Sache, an nachgelassenen Werken eines Autors Kritik zu üben, da er selbst nicht dafür einsehen kann. Weiz man doch nicht, ob die Veröffentlichung des Werkes im Sinne des Verstorbenen geschehen ist, ob er sie in eben dieser Form edit haben würde, ob er vielleicht Orkande hatte, sie nicht zu veröffentlichen. Freilich bleibt jede That eines großen Meisters ein wichtiger Beitrag zu seiner Gesamtbeurtheilung. Je schwieriger aber eine solche bei einem Manne wie Schumann noch ist,

je streitiger über ihn die Ansichten immer noch sind, um so überflüssiger erscheint es, eines seiner nachgelassenen Werke zu isoliren und es als Argument für diese oder jene Ansicht zu verwerten. In dieser Beziehung genügt vielmehr die einfache Anzeige, daß es existiren. — Betrachtet man dagegen das Werk rein als solches, abgesehen von seinem Autor, so bemerkt man bald, daß es die Vorzüge besser Männerquartette nicht enthält, wohl aber manche Eigenheit, welche an Schumanns letzte Periode erinnert, so daß es auf ein ausdauernd künstlerisches Interesse schwerlich wird rechnen dürfen.

## Pädagogisches.

Gefangs ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Anfsages und der Feststellung der Stimme. Von H. Panofka. Derselbe Verlag.

Es wurde schon früher bemerkt, daß jede rein technische „Beschulung“ der Stimme principieel ein Selbstwiderbruch ist. Die nähere Ausführung dieses Satzes würde zu weit führen, unter Anderm auch gegen eine Richtung, mit der selbst die Götter vergeblich kämpfen. Daher hier einfach das Referat, daß das Buch aus 2 Theilen besteht: 8 Seiten Theorie und 43 Seiten Beispiele. Die Theorie sagt im Ganzen wenig, am wenigsten Neues; und doch auch zu viel, was sich von selbst versteht. Was man darin zu suchen hat an Lebensschriften, weiß ja Jeder, der eine Gesangslehre in der Hand gehabt hat. Um daher die Methode des Bf. zu charakterisiren genügt folgende Stelle, welche dem Titel nach die Pointe des Buchs enthalten muß (S. 9): „damit ein Ton schön sei, muß er rein, hell und langvoll ausströmen. Man erlangt die Reinheit durch den freien Anfsatz“ . . . „Dieser Anfsatz wird durch einen kleinen Schlag an der Stimmrinne hervorgerufen; der Effect ist gleich dem, der das energische Ausprechen des Bz erzeugt und wird am leichtesten dem Schüler verständlich, wenn ihm der Lehrer eine Reihe von Tönen in dieser Weise versingt (Lebung Nr. 1).“ — So definiert Herr Panofka in einem ABC-Buch für Seminare, Gesangsschulen, Gymnasien und Institute. — Die Lebnungsbeispiele bestehen in folgenden textlosen Nummern: 1. Tonaufsatz auf dem Vocal A. 2, 3 und 4 Lebnungen für die Geläufigkeit in 3, 5, 8 Tönen. 5. Die Tonleiter forte, mezzoforte und piano zu singen. 6. Die 3 Tonleitern. 7. Die Molntonleitern. 8. Lebnungen, den Umfang einer Octave abdeckend. 9. und 10. Die Arpeggien. 11. Tragen der Stimme in Diatonen. 12. Dasselbe in Octaven. 13. Dasselbe in gebrochenen Altkorden. 14. An- und Abfchwellen der Töne. — Dann folgen eine Anzahl Vocalisen, der „Inbegriff aller Lebnungen.“ — Nachher kann dreist zum Studium von Liedern geschritten werden. — Die Praxis der Schulerfahrung darf über diesen Satz und damit über die ganze „vorbereitende Methode“ getroffen zu ihrer Tagesordnung übergehen.

## Locales.

(Der „Wasserträger“ und Concert der Euterpe.)

S. B. Das Hofoperntheater hat Cherubini's „Wasserträger“ neu in Szene gesetzt und damit ebensoviele eine alte Schuld abgetragen, als auch dem musikalischen Theil des Publicums ein lang entbehrtes Vergnügen bereitet. Freilich kann man nicht sagen, daß der „Wasserträger“ unter die bedeutendsten Opernschöpfungen gehört; eigentlich mehr ein Singspiel als eine Oper, vermag er wohl musikalisch anzuregen, nicht aber vollkommen zu befriedigen. Die Musik greift nur gelegentlich in die Handlung ein, ja sie läßt sich Momente entgegen, die entschieden der musikalischen Illustration bedürft hätten. Besonders schwach ist der dritte Act, wo die Musik einhake gar nichts mehr zu sagen hat. Der in der Partitur enthaltene Schlußchor ist so matt und gering, daß man es, hier wenigstens, für gut befunden hat, den Finaleschor des ersten

Alts zu wiederholen, um nur einen ertäglichen Schluß zu gewinnen. Das ist nun ein vollständiger dramatischer Konfess, denn man kann nicht Unnützlicheres denken, als daß bei voller Szene Alle noch einmal buchstäblich dasselbe ausprechen, was sie am Schluß des ersten Alts ausgesprochen haben. Am meisten Mufik enthält noch der erste Akt; auch der zweite bringt wenigstens einige frische Nummern; der dritte aber verläuft, wie gesagt, völlig im Sonde der Prosa. — Was nun die vor-handene Mufik betrifft, so erhebt sie sich wohl nirgend zur Höhe großartigen dramatischen Ausdrucks, selbst nicht einmal zur Würdenfülle melodischen Reizes. Der gelehrte Musiker hat hier zwar eine „gelehrte“ Mufik, doch eben auch keine vollständig freie Tondichtung geschaffen; sein guter und geläuterter Geschmack hat ihn wohl vor allem Niedrigen und Gemeinen bewahrt, aber die Schwingen sind nicht frei und kräftig genug, um in die Wellen zu spielen. Man könnte hier einwenden diese Forderung sei an ein „Singspiel“ überhaupt nicht zu stellen. Doch würden wir dies nur dann gelten lassen, wenn der Componist nicht hier und dort den deutlichen Versuch merken ließe, sich zu Höherem aufzuschwingen. Diese häufigen spannenden Einleitungen, der ahnungsvolle Ton, welcher eigentlich das Anziehende der Cherubini'schen Mufik bildet, lassen einen endlichen kräftigen und vollen Ausbruch der musikalischen Wirkung erwarten; um diesen wird man aber häufig betrogen. Der schlechte, mitunter herzlich-warme Ton, der das Werk sonst auszeichnet, vermag für die obigen Mängel nicht ganz zu entschädigen. Gleichwohl wünschten wir recht sehr, daß der „Wasserträger“ sich auf dem Repertoire erhalten möchten, wäre es auch nur, um einetheils den musikalischen Geschmack des Publikums zu läutern, und ihm ein Gegenbild zu geben gegen die vielfach aufgedrungen, nervenschüttelnden Produkte der neuesten Zeit; andererseits um unsern Sängern Gelegenheit zu bieten sich auch in einfacheren Formen des Ausdrucks in Übung zu erhalten. Die Cherubini'sche Mufik schließt alle Verzerrungen und Uebertreibungen so vollständig aus, daß ein Sänger, der sich hier vergleichen zu Schützen kommen ließe, augenblicklich als Conselfemeyer erscheinen würde, und insofern halten wir die häufigere Aufführung solch' decenter Mufik für sehr vorthellhaft.

Der angebetete Einfluß war denn auch bei der Vorstellung vom Montag (der zweiten), der wir beiwohnten, durchaus zu bemerken. Am meisten Verwunderung erregte der Träger der Titelrolle, Herr Beck, der sonst als einer der ärgsten „Koolleger“ bekannt ist, diesmal aber sich so in den Grenzen der Mäßigung hielt, und dabei so überaus gut spielte, daß wir den Befall, der ihm vielfach gelten et wurde unbedingt billigen konnten. Eben so trefflich war die Leistung des Grafen durch Herrn Auber und der Constanze durch Frau Dufmann, welche letztere eine wahre gelungene Musterleistung hinstellte. Schade daß die ausgezeichnete Sängerin bei zunehmender Gesundheit, die wir ihr herzlich gönnen, eine immer bedeutendere Bühnensfigur wird. Man möchte ihr empfehlen fleißig zu reiten oder Alpen zu ersteigen, um sich des Ueberflusses an Umfang zu entledigen. — Herr Erl, als Antonio leitete wie immer ganz Verdrickendes, nur wollte auch hier einige Unwahrheitslichkeit in Betreff des Alters des Antonio sich nicht ganz vermeiden lassen, und man mußte sich einigermassen wundern, daß der gestrenge Wachtposten ihn ungehindert passiren ließ. Herr Mayerhöfer endlich als Plautoneum machte keinen ganz guten Eindruck. Es schien, als ob er über dem Bestreben nach eindringlicher Diklamation die Hauptbewegungen der Mufik nebensächlich geneniet sei, und es ergab sich ein schwankendes, der ruhigen Klarheit entbehrendes Gesammtbild, eine Klippe, vor der wir den sonst so sehr schätzenswerthen Sänger ernstlich warnen möchten. — Der Besuch war für einen herrlichen Sommerabend verhältnißmäßig gut zu nennen, und das, mehr den musikalischen Kreisen angehörende Publikum folgte der Produktion mit vieler Aufmerksamkeit, ja fast mit Andacht.

Die Orchestergesellschaft „Cuterpe“, das einzige hiesige Musikinstitut, welches in seinen Produktionen alle geistlichen Schranken der „Saison“ durchbricht, und Sommer und Winter gleich fleißig ist, gab am Sonntag ihr zweites diesjähriges Concert im

kleinen Redoutensaal, und brachte zwei Ouvertüren, und zwar jene von Mendelssohn zur „Heimkehr aus der Fremde“, und eine von Jgn. Donn; dann zwei Symphonien, nämlich eine in D von W. Friedemann Bach, und die in C-moll von Mendelssohn. Aus guter Quelle erfahren wir über dieses Concert, dem wir selbst beiwohnen verhindert waren, daß die Aufführung aller Nummern einen entschiedenen Fortschritt dokumentirt habe, sowohl hinsichtlich des Klanges im Allgemeinen (wozu freilich die Popularität das igtige beigetragen haben wird), wie auch der Reinheit und Präcision. Die Ouvertüre von Donn wird uns als ein Werk bezeichnend, das unfer in Nr. 6 u B. über diesen Wiener Componisten abgegebene Meinung nicht zu alteriren geeignet ist. Die Fr. Bach'sche Symphonie soll mit der Emanu'el'schen keinen Vergleich aushalten können, und namentlich im ersten Satz veraltete Formen aufweisen, überhaupt Bach'schen Geist vermissen lassen.

## Correspondenzen.

Berlin.

(Schluß.)

Stern gab mit seinem Verein Schumann's „Paradies und Peri“, das er den vorigen Winter auführte, noch einmal mit Orchester- und fleischer Colobefetzung. Bei der ausgezeichneten Schätzung des Chors, der guten Fetzung aller Stimmen, der äugstlichen Gewissenhaftigkeit, mit der der Dirigent die Orchesterpartie wahrnimmt, gewöbte die Aufführung auch trotz der mehr materiell tüchtigen, als spirituell schmerzhaften und darum Schumann weniger entsprechenden Auffassung allen Freunden dieser Mufik großen Genuß. Da Herr Stern nur thut, was geschene Mufik mit peinlicher Sorge den Effect im Auge hat, den sein Hervortreten in die Öffentlichkeit haben möchte, so ist es nicht zu verwundern, daß er sich auf so voge Geschäfte als die Aufführung Sändelscher und Bach'scher unbekannter Werke es wäre, nicht einläßt. Dem großen Kreise der Anhänger Mendelssohn's, die übrigens immer noch in einem gewissen Gegensatz zur Sing-Academie leben, bereite Stern außerdem durch Aufführung von dessen Mufik zur „Albatia“ am Clavier einen großen Genuß.

Der Dombold brachte in zwei Concerten, die sich wie gewöhnlich sehr zahlreichen Zuspruch seitens des Publikums erfreuten, eine wahre Musterkarte der verschiedensten Zeiten und Richtungen, auf der J. S. Bach nur in einer zweifürigen, „angeblich von ihm herrührenden“ Motette „Juchzet dem Herrn alle Welt“ vertreten war, die allerdings aus einer ganz geschichtlichen Feder geflossen ist, deren Themen aber sämtlich ziemlich gleich sind und wo Vieles in der Bearbeitung sogar banal genannt werden muß. Passus sechshimmiges „Dixit Joseph“, fast aber würdig, das tiebliche Ave Regina von Menegatti, das weniger bedeutende Aloramus von Corfi, Lotti's achthimmiges Cricifixus gleich vollendet in der Fichte der Empfindung und dem äußeren Effect, M. Haydn's „Tenebrae factae“ und ein ziemlich moderner noch wirkungslosster aber profan zu nennender Psalm von Nicolsai füllten den 1. Abend. — Bon S. Bach's Sohn, (?) Christoph, wurde am 2. Abend nicht nur eine angebliche, sondern würdige Motette „Gaffe dich nicht“, Haydn's „Herr der du mir das Leben“, Mozart's Ave verum, dann ein Stück von Bratorius gegeben; daneben noch Sachen von Kezin, Spöhr und Reiffger. In es nicht zu verkennen, daß die Feststellung des Programms dem Durchsichtigkeitsschmack des Publikums viel Rechnung getragen wird, so könnte doch ohne Schaden für den Zweck mehr von den so wunderbar schönen a capella Compositionen von J. S. Bach gemacht werden.

Einen in einer Beziehung großartigen Aufschwung hat der Bach-Verein durch Musikfest aus Lieber zur Sache diesen Winter genommen. Er gibt drei große Concerte mit Orchester, von denen dieses Mal über das zweite zu berichten ist. Die Aufführung wurde durch einen Chor aus dem „Erwünschelplatz“ von Sändel — zu dem der Verein sich ausnahmsweise eine Abtheilung erlaubte — eingeleitet, der freilich einen härteren Chor beansprucht und deshalb noch mehr gegen den Gedantenreichtum und die Geschäftstiefe der nachfolgenden Werke Bach's

abfiel. Ihm folgten die Hauptnummern aus den Cantaten: „Wer da glaubet und getauft wird“, „Könige aus Saba“, „am Reformationsfest“, und „Ich hatte viel Bekümmerniß.“ Erscheint eine Zerstückelung und unvollständiger Wiedergabe auch nicht rechtschaffen, so war sie wohl durch den Mangel genügender Solofräfte geboten. Herr Seyer ist unter den hiesigen Concertführern fast der Einzige, der sich mit Erfolg in Bach's Styl hineinlebt, und namentlich ist es zu seiner Zeit, wo die Sänger sich zu unendlich geringerer Mühe aus Italio's Namen ihre Vorbereiter holen können, nicht leicht Vertreter dieser rauhen Richtung zu finden. Was die Concerte dieses Vereins auszeichnet, ist die intelligente, den Vortrag mit eingehender Sorgfalt berücksichtigende Einridung G. Vierling's. Lieber die Wiedergabe der Themen, die Tempo's, die Bearbeitung soll die Möglichkeit einer Meinungsverschiedenheit nicht in Abrede gestellt werden. In dem wirklich vollendeten Kunstwerke findet sich ein Jeder wieder und trägt gerade darum wieder sein eigentliches Wesen in sie ein. Beethoven und Bach in ihrer Allgemeinheit werden von den Vortragenden im Sinne seines Ich's und stets individualistischer und darum gerade von denen vielleicht am verschiedensten wiedergegeben werden, denen es der größte Ernst mit ihnen ist. Allein es thut jedem Künstler wohl, deren Werke künstlerisch gegnet und gepflegt zu sehen, und so steht nur zu wünschen, daß die Spiekerbereitschaft, der wir diesen Winter so große Genüsse zu danken haben, nicht nachlasse.

Von den anderen Aufführungen, deren viele stattgefunden, erwähnen wir der des „Davide penitente“ von Mozart durch den Concert-Verein zu wohlthätigen Zwecken, bei der uns eine Bearbeitung der Partitur durch den in dieser Hinsicht berühmten Hiller in die Hände kam, und die seltenen Bemerkungen Anhalt gab und die Frage sich aufwarf, weshalb Mozart den ursprünglichen Meistertitel bei der Aufführung im Jahr 1785 in Wien durch einen italienischen ersetzte. Zum Theil mochten die großen Arien, die er der Cavalleri und dem Abmberger noch einschrieb, haben, in ihrem reichlichen Fioritura-Schmuck, — und der Gedanke an ein Publikum, das im Concert keine Messe beliebt haben mochte, oder auch ein gewisser kirchlicher Götzenserkenniß ihn bewegen haben den Zusammenhang mit dem Religions-Gautaus aufzuheben; andererseits aber drängte sich die Vermuthung von Neuem hervor, daß mehr innere Gründe ihn veranlaßt haben es ist uns nämlich immer wieder zu erscheinen, als gienge durch das Werk — ausgenommen die Eingangs- — eine feindschaftliche Erregtheit und auf und abwogende Lust, wie sie in seinen andern Kirchencompositionen (mit Ausnahme des Requiems, wo dasselbe im höhern und verklärteren Maße wiederum der Fall ist) nicht vorhanden sind; und es dünkt uns nicht unwahrscheinlich, daß er in damaliger Zeit principielle Ansätze nahm, diese Musik eine Messe bleiben zu lassen. Vieles was sich darüber noch sagen ließe gehört freilich nicht hierher.

Bei dem Uebergange von den Vocalconcerten zu denen, in welchen die Instrumental-Leistungen des Singsbühl bilden, müssen wir auf das dritte Abonnement-Concert Nob. A. d. e. s., in dem hauptsächlich doch wenig bedeutenden kirchlichen Fest-Quartette „Eine feste Burg“ von D. Riccio eine große Composition „Kaiser Mars“ für Sopi, Chor und Orchester vom Concertgeber selbst zur Aufführung kam. Es ist dies das erste größere Vocal Werk A. d. e. s. und schließt sich im Styl an mehrere Meister an. Lieblingswendungen, kleine Reize sind vielfach der Schumann'schen Weise verwandt; im Ganzen bleibt er jedoch stets auf dem Boden allgemeiner Leichtverständlichkeit und in formeller Beziehung ist er ein Freund der kurzen leicht übersichtlichen Formen. Wenn schon die Kritik namentlich des unbedeutenden und über alle Gelehrsam-sprohnenen Organisations halber d. m. Werk nicht sehr hoch war, so glauben wir doch, dasselbe hat im Publikum so manchen Freund gefunden. — Wie sehr A. d. e. s. Regelmäßig anerkannt und er persönlich dafür geschätzt wird, beweist das eigentliche Verhältnis zu seinem Chor den er wirklich „aus der Erde stampf“ und der sich die allen Unternehmungen an ihn, den modernen „Wallenstein“ ewigen Kunstfreude schenkt, sobald er seinen Söhnen ansetzt.

In den Orchester-Concerten müssen wir als interessante Erscheinung nur Lamber's Quvertette aus „Lautend und eine Nacht“ anzuführen, die durch die Mannigfaltigkeit der Gedanken und den leichten Fluß allgemein angeprochen hat, und einen Stoff zum Vorwurf nimmt, der aller-

dings der künstlerischen Individualität des Componisten sehr glücklich entspricht.

Das Paubische Quartett brachte an dem vierten Abend wiederum eine Novität, ein Quartett von R. Wärfel, dessen Vorzüge allgemeine Anerkennung gefunden haben; doch können wir über die traurige Vernachlässigung dieses Musikkreis im Ganzen nicht genug klagen und finden wir uns durch vier Abende während des ganzen Winters sehr wenig befriedigt. Die Igl. Kammermusiker A. Zimmermann u. Gen. nahmen mit dem diesjährigenwechsel, dem säkularwöchentlichen, von der Öffentlichkeit Abchied. So dürfte das norddeutsche Bruch-Atten den nächsten Winter sich vielleicht mit 4 Quartett-Abenden begnügen müssen. Ausgerechnet gäbe das 13 Quartette.

Von nennenswerthen Künstlern ist nächst der Fr. U. Schumann eigentlich keiner aufgetreten. Fr. Bendel ist ein Clavierpieler aus Vierz's Schule, der namentlich Beethoven und Händel's Variationen in ein ganz neues, unbefriedigendes Licht setzte. Neben dem bekannten principielle Beifall entzete er theils bitteren Unmuth, theils Spott, und spielte bei aller äußerlich bewahrten Haltung schließlich auch im Domchor-Concert ganz sich selbst unklar. Die Violinpielerin A. Bido, der Cellist A. Schmitt und die Pianistin S. Wagner hatten alle ihre kleinen Erfolge. Mögen diese die Vorbereiter zu größerem sein.

## Nachrichten.

K. Der eben ausgegebene Jahresbericht des Gesamtvorstandes des Dresdner Tonkünstlervereins, zeigt in nachahmungswürdiger Weise, mit welchem Eifer und mit welchem Erforderniß der Zweck des Vereines, eine möglichst unbesorgene und vorurtheilsfreie Pflege der instrumentalen Kammermusik weiter gefördert wurde. Der Verein hat im verflossenen Vereinsjahre, vom April 1840 bis April 1841, 46 (2) Versammlungen, u. z. 2 General- und 2 außerordentliche Versammlungen, 6 Productions- 17 Uebungs- und 3 gefällige Abende. In den Productions- und Uebungsabenden wurden 59 Instrumentalwerke von 28 verschiedenen Componisten aufgeführt, 43 dieser Werke zum erstenmale. Ein Blick auf die Zusammenstellung lehrt, daß der Verein eine so große Zahl von Novitäten seinen Mitgliedern nicht durch das Aufsuchen eines jenen Leistungswertes, sondern vornehmlich durch ein eifriges Suchen und Forschen nach den noch ungeheuren Schätzen unserer Altmeister Bach und Händel vorführen konnte. Von Beethoven wurden 8, von Bach 6, von Händel 5, von Haydn und Mozart je 3, von Weber 3 von Süsslow 2 Compositionen aufgeführt. Nicht genug zu loben ist es, daß man neben Schubert, Mendelssohn und Schumann, die besseren Componisten der Gegenwart, wie Brahms, Beil, Jadasohn u. a. m. nicht verzaß, die durch eine größere Verbreitung ihrer Werke an Muth und Eifer gewonnen, auf der betretenen Bahn ruhig fortzuschreiten. Der geschätzte Leser muß auf das Vergnügen verzichten, zu erfahren, welche Werke unserer großen Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts zum ersten Mal im Kreise des Dresdner Tonkünstlervereins nach langer Zeit wieder ans Licht gezogen wurden. Sie sind leider im Bescheidnisse der zur Aufführung gekommenen Werke nicht besonders erwähnt.

Das 38. Niederdeutsches Musikfest in München ist in sehr gelungener Weise von Seiten gegangen, und wird dem Hauptdirigenten Herrn Fr. Pachner und dem vorbreitenden Capellmeister Herrn Fr. Wöllner von Seite der musikalischen Organe alles Lob größt. (Detaillirte Originall-Verichte sind uns noch nicht zugekommen, werden aber hoffentlich für die nächste Nummer nach rechtzeitig eintraffen. D. Red.)

In Elberfeld veranstaltete Dr. J. A. von Eylen zum Besten der Ueberschwemmten in Holland ein Concert, worin seine Comate „Lucifer“ unter lebhaftem Beifall aufgeführt wurde. Den zweiten Theil des Concertes bildete Beethoven's zweite Symphonie.

In Schwerin gab Herr F. Wurmeister ein Orgelconcert, worin er hauptsächlich S. Bach'sche Compositionen auführte. — Die Niederdeutsche Musiksitung beschloß hierüber wie folgt: Der Concertgeber gab durch seine Orgel Vorzüge auf's Neue den Beweis von seinem ersten, unablässigen Anstreben. Von den sechs Stücken: Phantasie in G-moll von C. Seb. Bach; Fuge von Wih. Friedemann Bach; Cho-

raf-Vorpiel zu: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“, Cantus firmus, canonisch von J. Seb. Bach; Choral-Vorpiel zu: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir“ (sechsstimmig) in A-moll für volle Orgel von J. S. Bach; Largo aus op. 2 (Nr. 2) von B. C. S. Bach, und Trauermarsch in F-moll für Orgel und Blas-Instrumente, bei Hornwald'sens Beilegung zuerst angeführt. componirt von H. Hartmann, die Herr Burmeister vortrug, brauchen wir die Compositionen von J. Seb. Bach nicht weiter hervorzuheben; die hohe Schönheit und die contrapunktische Tiefe derselben bewähren sich auch hier, namentlich bei der Phantasie in G-moll. Bei dem sechsstimmigen Choral-Vorpiel zu: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir“, waren eine Tenor- und Bass-Voimme zur Verstärkung der in der Oberstimme des Pedals stiegenden Melodie verwandt. Die Fuge von Wilhelm Friedemann Bach, entnommen von einem Concerte dieses Componisten, dessen Werth der Vater, Johann Sebastian, dadurch beglaubigt hat, daß er es mit eigener Hand abgeschrieben, zeichnete sich durch anprechtende Gefälligkeit und Klarheit aus. Der schon früher hier ausgeführte Trauermarsch von Hartmann für Orgel und Blasinstrumente ist an sich eine tüchtige Composition und besonders geeignet, die große Wirkung der Verbindung des Orgeltones mit Poimne u. s. w. zu zeigen.

In Basel trat am 7. April zum erstenmal der junge Violinpieler Fritz Hegar auf. Er spielte das D-moll-Concert von David und eine Concert-Foliantse von Wieniawski. Beide Stücke wurden mit großem Beifall aufgenommen; ganz besonder's genieß das David'sche Concert, welches hier noch nicht gehört wurde. In demselben Concert kam eine neue Ouvertüre von A. Walter und ein Violoncell-Concert von M. Kuhn, vom Componisten vortragen, zur Aufführung. Beide Werke zeichnen sich durch noble Gedanken und solide Arbeit aus.

Im Stadenhauer Krystallpalast in London soll kürzlich Haydn's „Schöpfung“ von 2000 Sängern, aber mit Begleitung von 200 Clavieren“ (wobei 400 Pianisten wirkten) ausgeführt worden sein. Das wird doch wohl eine Zeitungsente sein, unser Londoner Correspondent, von dem wir solchen Bericht erhalten, erzählt nichts davon. (D. R.)

Im Verlag von H. Simrock in Bonn sind soeben einige Werke in vollständiger Orchesterstimmen Auflage erschienen; und zwar: Händel's „Samson“; dann Cherubini's Requiem und 2. Messe. — Ferner ist soeben veröffentlicht worden: Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique par F. J. Fetis. Deuxième Edition. Tome Deuxième. Paris, Firmin Didot frères, fils et Compagnie 1861.

In Berlin wurde kürzlich im Saale der Singakademie eine neue Cantate „Lammhütter“ (im Textbuch ein „Mythium“) bittelt von Reichmann ohne sonderlichen Erfolg zu Gehör gebracht. Das Ganze wird als eine Kette von laubdünigen musikalischen Phrasen und Formen bezeichnet.

#### Wien.

H. Rubinstein ist in Wien eingetroffen, und geht in die Schweiz. Man spricht von einer neuen Oper, die er in der Arbeit haben soll.

Unsere neuweise Mittheilung aus der Süddeutschen Zeitung, betreffend die Gehalte der Musiker an deutschen Hofbühnen, hat auch hier gesungen und ein Echo gefunden. Wir wünschen allen betreffenden Bemühungen den besten Erfolg.

### Die neue Domorgel in Magdeburg.

† Die Magdeburger-Zeitung hat in diesen Tagen in einem längeren, von dem Dom-Organisten Ritter geschriebenen Aufsätze eine Beschreibung der neuen Dom-Orgel nebst deren Disposition gebracht, so daß ich dieselbe aus authentischer Quelle nachstehend mittheilen kann. Ich bemerke dabei nur noch, daß die Kirche ca. 360 Fuß lang, 108 Fuß hoch und in drei Schiffe getheilt ist, deren Breite zusammen 100 Fuß beträgt. — Das Orgelchor liegt 50 Fuß über dem Fußboden der Kirche; das Gehäuse hat eine Höhe von ca. 45 Fuß. Die höchst-gelegene Windlade muß 36 Fuß über dem Fußboden des Orgelchores liegen.

Die Orgel hat 4 Manual- und 2 Pedal-Clavieren, mit zusammen 81 klingenden Stimmen, die folgender Gestalt vertheilt sind:

#### Erstes Manual.

1. Principal	16 Fuß.	9. Quinte	5/8 Fuß.
2. Bordun	16 "	10. Octave	4 "
3. Trompete	16 "	11. Hofstöße	4 "
4. Principal	8 "	12. Quinte	2 3/8 "
5. Doppelflöte	8 "	13. Octave	2 "
6. Oboensorn	8 "	14. Cornett	3 4 u. 5fach.
7. Schweizerflöte	8 "	15. Mixtur	6fach.
8. Trompete	8 "	16. Schorff.	4. "

#### Zweites Manual.

1. Hofstöße	16 Fuß.	8. Octave	4 Fuß.
2. Principal	8 "	9. Waldflöte	4. "
3. Hofstöße	8 "	10. Sedaquialter	2fach.
4. Viola di Gamba	8 Fuß.	11. Octave	2 Fuß.
5. Hofstöße	8 "	12. Mixtur	5fach.
6. Fagota	8 "	13. Cymbal	3fach.
7. Chalmey	8 "		

#### Drittes Manual.

1. Bordun	16 Fuß.	9. Octave	4 Fuß.
2. Dulciana	16 "	10. Spitzflöte	4 "
3. Principal	8 "	11. Radstorn	4 "
4. Bordun	8 "	12. Quinte	2 3/8 "
5. Viola di Gamba	8 "	13. Octave	2 "
6. Viola	8 "	14. Mixtur	5fach.
7. Spitzflöte	8 "		
8. Quintation	8 "		

#### Viertes Manual.

1. Gedackt	16 Fuß.	8. Octave	4 Fuß.
2. Geigen-Princ.	8 "	9. Flöte	4 "
3. Gedackt	8 "	10. Solicional 4 "	
4. Flauto trav.	8 "	11. Koin	2 3/8 "
5. Solicional	8 "	12. Flageolet	2 "
6. Harmonica	8 "	13. Mixtur	vierfach.
7. Tabor	8 "		

#### Erstes Pedal.

1. Unterlag	32 Fuß.	10. Violoncello	8 Fuß.
2. Violon	32 "	11. Octavbaß	8 "
3. Poimne	32 "	12. Trompet	8 "
4. Tffen Baß	16 "	13. Quinte	5 1/8 "
5. Principal Baß	16 "	14. Octav	4 "
6. Violon	16 "	15. Clarino	4 "
7. Poimne	16 "	16. Weitzflöte	2 "
8. Quinte	10 1/2 "	17. Cornett	zweifach.
9. Tffen Baß	8 Fuß.	18. Mixtur	vierfach.

#### Zweites Pedal.

1. Sub Baß	16 Fuß.	5. Quinte	5 1/8 Fuß.
2. Fagott	16 "	6. Hofstöße	4 "
3. Gedackt	8 "	7. Stößflöte	2 "
4. Traverso	8 "		

Die Gesamtzahl der Pfeifen beträgt 5256, wovon nicht ganz 1000 von Holz, alle übrigen aber von 12, resp. 14stümmigen Zinn in einem Gewicht von nahe an 50 Centnern gearbeitet sind. Zwei pneumatische Maschinen erleichtern die Spielart der beiden Haupt-Manuale, und vermitteln deren Copplung, sowie diejenige zum vierten Manual. Das erste und dritte Manual können ebenfalls gecoppelt werden. Der Umfang der Manuale geht von C in chromatischer Folge bis dreigestrichen F, der doppelstimmigen Pedale bis eingestrichen F. Zehn große Bälge verordnen das Pfeiswert, zwei kleinere die Mischgängen mit Wind. Der Preis ist, ausschließlich des ausgezeichnet schönen neuen Gehäuses 7000 Thlr.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wohlgeit Nr. 809. — Ausgabe: Schmalz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. F. Wäcker's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Tdr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Tdr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Tdr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tdr. 10 Gr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Tdr. 20 Gr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Tdr. 10 Gr.  
 Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Verhältnisse, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. Von **S. Bagge.** — Rezensionen. — Anstalten in Göttingen. — Das 38. Verdreihundertjährige Musikfest in Aachen. — Zeitungsfach. — Nachrichten.

## Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen.

Von **S. Bagge.**

Wenn ich heute der von meinem geehrten Mitarbeiter Hrn. v. Br. kürzlich angezeigten, und hauptsächlich vom ästhetischen Gesichtspunkte betrachteten Brochüre des theoretischen Anwalts, gleichsam Kronjuristen der „neudeutschen Schule“, des Herrn **Weigmann**: „die neue Harmonielehre im Streit mit der alten“ einen Artikel gegenüberstelle, dessen Titel lautet: „die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen“, so will damit vor Allem die Uebersetzung ausgedrückt sein, daß die bisher in Geltung gewesenen Grundzüge als solche auch fortan in Kraft bestehen werden, und daß die aus ihnen entwickelten Lehrgedäude, obgleich in ihnen viel unniüher Wust aufgeschäuft ist, Lesers sind als die „neue“ Harmonielehre des Hrn. **Weigmann**, der, angeblich bloß das bisher Bestehende erweiternd, die Hauptmaximen umzuwerfen sucht, dadurch zugleich den Wust des Unniüher vermehrt, und allem musikalischen Schlandrian, aller Subdeli Thür und Thor öffnet.

In den hauptsächlichsten Fehler der bisherigen Harmonielehre, in welchen jedoch die neueren Theoretiker weit mehr verfallen sind als die alten, nämlich den: die harmonischen Grundregeln bis in das Einzelnste des Sagtes hinein befolgt wissen und überall harmonisch erklären zu wollen was oft der Harmonie gar nicht mehr angehört, in diesen Fehler verfällt gerade auch Herr **Weigmann**, der, wie man aus seiner „Anthologie klassischer Quintenparallelen“ ersehen kann, über ganz zufällige Zusammenlänge ein Wesens macht, als fänden dort die ertaunlichsten Abweichungen vom Regelmäßigen statt; es fehlte nur noch daß er für jeden dieser vorübergehenden Zusammenlänge einen Namen ersände und die veraltete Harmonielehre stünde in ihrer modernsten Abbildung vor uns.

Wenn es sich um eine neue Harmonielehre handelt, so könnte solche meiner Uebersetzung nach nur in sehr gedängten Zügen die Grundzüge wirklich harmonischer und modalischer Verbindungen geben. Alles Uebrige gehört nicht mehr der Harmonie, sondern den melodischen Bindungen an, und da sich hier die möglichen Fälle in's Millionenfache ausbreiten, so kann es wohl dem persönlichen Unterricht überlassen bleiben, den Verneugierigen an der wirklichen Musik zu zeigen, wie das Grundgesetz in guten Werken überall zu finden ist, aber mit den eigentlichen Regeln und der musikalischen Terminologie wird man nicht mehr weit ausreichen, außer etwa in den bestimmten Formen des Contrapunkts, die zu kennen, und zu welchem die größte Gewandtheit zu erlangen von Jedem gefordert werden muß, der einmal etwas Rechtes leisten will.

Am meisten scheint Herrn **W.** der von mir ergebene Vorwurf gekränkt zu haben, daß seiner Theorie das „Fundament“

fehle. Wer mit den Werken eines Rameau (d'Alambert) (abgesehen von noch älteren Abbildungen), dann Gottfr. **W. eber**, **M. Hauptmann** befaßt ist, wer etwa den Unterricht **S. Echter's** genossen hat, der weiß, oder sollte doch wissen, was man unter dem „Fundament eines Lehrgedäudes“ versteht. Ich darf es billig der Einsicht jedes kundigen Musikers überlassen zu entscheiden, ob sich in Hrn. **Weigmann's** Preischrift etwas findet, was einem Grundgesetz ähnlich sieht, man müßte denn sein: „auf jeden consonirenden Akkord kann jeder consonirende folgen“ als solches ansehen wollen. Meines Erachtens aber ist damit nicht mehr gesagt, als etwa mit Folgendem: „auf jedes Wort der deutschen Sprache kann jedes andere folgen.“ Zugegeben, daß dies wahr sei, (ich von der Richtigkeit zu überzeugen, mag jenem Engländer vorbehalten bleiben, der die Worte der Bibel zählte), ist damit nichts gesagt, was für die Logik von irgend einem Nutzen wäre. Die Harmonielehre ist eben auch nichts Anderes, als eine musikalische Logik, zugleich auch die Grundlage einer musikalischen Rechtschreibung. Ihre Grundgesetze sind einfach, wenn sie auch in der Anwendung noch so mannigfaltig modificirt in die Erscheinung treten und deshalb nicht immer ganz leicht erkennbar sind.

Es kann nicht meine Aufgabe sein in Zeitungsartikeln selbst ein Fundament aufzustellen, wie ich es als Grundlage der gesammten neueren (versteht sich guten) Musik seit **W. a** erkenne. Vielleicht findet sich einmal später Zeit und Gelegenheit, ein solches in einer entsprechenden Form dem Publikum anzubieten. Für jetzt muß ich mich begnügen, die wichtigsten von Hrn. **W.** angefochtenen Punkte meiner Kritik in möglichster Kürze zu revidieren. Mein Gegner hat einen zweiten „Gang“ thatächlich eingeleitet, — er wird sich auch gefallen lassen müssen, daß ich parire, nöthigenfalls auch angreife. Vielleicht wird man wieder sagen: „mit der Kritik des Herrn **S. B.** einverstanden“, wie es schon nach der ersten diesfalls gesagt wurde. Ich folge der Anordnung des Herrn **W.**, und indem ich jeden Gegenstand selbständig behandle, bemerke ich **in Betreff**

### 1. der wissenschaftlichen Prinzipien überhaupt.

Die alte Harmonielehre, namentlich jene der oben genannten Autoren hat bereits die Prinzipien der Harmonik mit schlagender Logik aufgestellt, während die **W.'s**che Lehre Einzelnes davon zwar annimmt, ihre Consequenzen aber dort verläßt wo es ihr paßt. Der Unterschied der alten und der neuen (**W.'s**chen) Harmonielehre ist also der, daß in jener alle wirklich guttönenden Harmonien ihren Platz und ihre Erklärung finden; die **W.'s**che aber allenthalben ein Hintertürchen offen läßt, wo auch das Schlechtklingendste herein gelassen werden kann, ohne daß man es mit der Theorie im Widerspruch findet. Hr. **W.** ist jedenfalls in einem großen Irrthum befangen, wenn er etwa meint, daß man nicht alle gute Musik bis in die Gegenwart herein analysiren und erklären könne (soweit nämlich eine harmonische Erklärung überhaupt notwendig und zu-

(säßig erscheint), ohne seine Theorie dabei in Anwendung zu bringen. Diefelbe entfällt viel zu viel Widersprechendes und Verwirrtes, wie die folgenden näher erörterten Punkte beweisen werden.

## 2. Der Temperatur.

Daß „der gebildete Sänger“ wie Herr W. meint, „nicht natur“, sondern kunstreich fängt, weil er an einem reingestimmten, d. h. gleichschwebend temperirten Clavier seine jahrelangen Studien gemacht, sein Gehör und seine Intonation gebildet hat“, — das gestehe ich nur in dem Falle zu, als es sich um Gesang mit Clavier- oder Orgelbegleitung handelt. Als absoluter Sänger im reinen Vokalstimm, selbst mit einer Begleitung von nachgebigeren Instrumenten, wird seine Intonation sich nach anderen Bedingungen, als den der Temperatur gestalten. (Siehe die Monographie „das Hexachord“ von M. H. in Nr. 47 des I. Jahrgangs d. Bl.) Die gleichschwebende Temperatur des „reingestimmten“ Claviers ist dem gebildeten Sänger und Instrumentalisten oft sogar geradezu ein Hemmnis gefühls- und überzeugungsmäßiger Intonation, unter dem der mit höchstem Gehör Begabte am meisten leidet. Die bekannte Schwierigkeit für die Ausführenden reiner Vocalmusik (Chöre à capella: im Ton zu bleiben, beruht hauptsächlich auf der Unmöglichkeit „kunstrein“ d. i. temperirten Gesanges. —

## 3. der verminderten Dreiklänge.

Herr W. führt Seite 9 meinen Satz an: „Unreinheit sei nur dort giltig, wo sie hingehöre, wo die Natur sie hinstelle, nicht wo der Mensch sie mache“, und fügt nach dem Wort „hinstelle“ ein Fragezeichen bei. Mit obigem Satz sollte nichts Anderes gesagt sein, als was Kameau, S. Sechter und A. Hauptmann übereinstimmend anstellen und nachweisen, daß nämlich die Afforde der 7. und 2. \*) Stufe keine reinen Dreiklänge sind, und deshalb in der Theorie einer besonderen Behandlung bedürfen. Eine „vernünftigste“ Theorie wird diese feinen Unterschiede beachten und ihre Einwirkung auf die Praxis nachweisen, nicht aber die allgemeine Unreinheit, welche die Folge des temperirten, in der Ausföhrung auf Instrumenten allerdings praktisch notwendigen Systems ist, zur Basis nehmen. Ebenso wenig wird die Physiologie ihre Lehre von den Functionen der einzelnen Körpertheile auf anormale, etwa durch klimatische Verhältnisse bedingte Zustände derselben basiren, sondern auf den gesunden Körper, wie die Natur ihn geschaffen hat. —

## 4. der Quartparallelen.

Herr W. sagt Seite 11: „Kluger Weise läßt sich mein Kritiker nicht darauf ein, den feinen Unterschied, welchen er in

der harmonischen Bedeutung der Quinte, und deren Umkehrung der Quarte findet, anzugeben.“ Hierauf erwidere ich, daß es nicht die Aufgabe der Kritik ist Beschäfte aufzustellen und sie zu begründen. Wozu auch neuerdings erörtern, was M. Hauptmann in seiner „Harmonik und Metrik“ Seite 75 schlagend nachgewiesen hat? — Wenn Herr W. den Unterschied der Wirkung in Quinte und Quarte (im Quartsextaccord) nicht kennen und anerkennen will, so muß ich ihn doch bitten mich zu belehren, warum die Componisten aller Zeiten sich mehr mit dem Dreiklang und Sextaccord, als mit dem Quartsextaccord eingelassen haben, und warum die einfachste Cadenz, z. B. C F C G C sich wohl mit den ersteren, nicht aber mit einer Aufeinanderfolge von lauter Quartsextaccorden ausführen läßt. Schon in dem nicht zu verweigernden Zugeständniß dieser beiden Fakta liegt der Grund, warum die Theorie eine Folge von Quartten gegen den Vast ebenso unflathhaft findet, wie eine Quinten Folge. Ausnahmen giebt es freilich auch hierin, denn, so paradox es klingt, es gibt Quartten, die keine Quartten sind, sowie Quinten, die keine Quinten sind. — Wenn aber List in seiner Prometheus's Quertüre durch entsprechende Dissonanzen und übel klingende Quartten den lebrunghafenden Geiste, und den physischen Schmerz des Gesehleten schildern wollte, wie steht es dann mit Herrn W.'s Aesthetik und seinem in Widerspruch mit allem Uebrigen stehenden Satz: „der feinführende Künstler wird — selbst der Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zu Liebe — niemals die Anmut und Schönheit zum Opfer bringen?“ — Was die meiner Beachtung empfohlenen Quartten im Finales der Mozart'schen Jupiter-Symphonie betrifft, so gestehe ich meine Augen bei deren Auffindung vergebens angestrengt zu haben. Um Quartten in Oberstimmen kann es sich ja nicht handeln, und es verbleibt Herrn W. die interessante Aufgabe, in dem Mozart'schen Sage Quarttenfolgen näher zu bezeichnen, welche sich mit jener List'schen in eine Kategorie stellen lassen.

## 5. des Quintenverbots.

Herr W. sucht mich Seite 11 und 12 zu überweisen, daß ich in zwei unter sieben von mir aufgestellten Quinten „gerade den einzigen von Hauptmann verworfenen Fall getroffen habe.“ Er unterläßt es aber erstens meinen Veltag anzuföhren, „daß ich selbst“ (und wohl jeder durchgebildete Musiker) „solche Quinten nicht zeigen würde, weil das Wesentlichste \*) auch ohne Quinten gegeben werden kann.“ Er unterläßt es zweitens meine Gründe für ihre Erträglichkeit anzuföhren, welche in consequenter Folgerung aus Hauptmann darin bestehen, daß die beiden Afforde sich nicht als I—I, sondern als IV—V und I—II zu einander verhalten. — Der Vorwurf der metrischen Unrichtigkeit, den Herr W. bei dem einen jener Beispiele erhoben hat, muß sich aber auch für ihn beheben, wenn er gerade Hauptmann's feinstinnige Bemerkungen über die Eigenheiten der drei Septimanaforde des „verwendeten Systems“, (welche die Grenznote DIF enthalten) Seite 288 des mehrfach erwähnten Buches nachlesen will. Aus Herrn W.'s angeleglicher Nichtachtung meines Beispiels ergibt sich erst ein „Keulenschlag“, der mir nicht in den Sinn gekommen ist. Was die andere Quintenfolge (in IV—V) betrifft, so ist diese in meinen Augen (und Ohren) nicht schlechter, als die vielfachen oft fomiischen Versuche ihr auszuweichen, wie z. B. die Leitonenberdoppelung bei Marx. (Compositionslehre 3. Ausgabe Band 1, Seite 89.)

## 6. der Benennung der Intervalle.

Der Streit ob man von kleiner oder verminderter Quinte, von großer oder übermäßiger Quarte sprechen soll, ist ein ziemlich unnöthig und unfruchtbarer; jeder Lehrer möge hierin nach

\*) Um Unwesentliches unaußer sein ist wohl manchmal Merkmal der Genialität. Das wirkliche tonkünstlerische Genie wird aber die „Stimmführung“ nie unter die „unwesentlichen Dinge“ rechnen.

\*) In einem Artikel „Zur Geschichte der Modulation“ von R. Köhler in der Zeitschrift „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Nr. 20), welcher bemüht ist, zu beweisen, daß man „jetzt viel plöthlicher und un- vermittelter modulirt“, weil „andere jetzige Generation gegen früher viel muskinniger und gewissermaßen im Tonstimm heimlich ist“ — wird unter anderen, mitunter, namentlich in Betreff der Enharmonik, ganz richtigen Bemerkungen auch die Behauptung aufgestellt, daß von der unreinen oder verminderten Beschaffenheit des Affords d. i. a, als 2. Stufe von C-laur selbst die Theorie nicht eher etwas gerechtfertigen hätte, als bis sie es von M. Hauptmann erfahren hätten. Es mag sein, daß dies bei den Sängern der Fall gewesen. Sehr im Verdacht ist Hr. Köhler aber, wenn er eine Sache als Entdeckung M. Hauptmann's hinstellt, die vor dem Erscheinen seines Buches längst von andern Theoretikern gelehrt wurde, z. B. von S. Sechter, noch früher von Kirnberger und Kameau. Die Unreinheit der Quinte DA ist so oft wie das hintonische Tonstimm welches bestimmtlich in Barlino seinen Vertreter fand. In den „Supplementen musicael“ von Tartini, herausgenommen in Venedig im Jahr 1588, wird sowohl die Terz DF als die Quinte DA sogar als dissonirend („dissonante“) erklärt, da erstere das Verhältniß der consonirenden (seinen Terz (5:6) und letztere das der Quinte (2:3) nicht hat. Die Form jener dissonirenden Terz DF ist nach dem von Barlino aufgestellten hintonischen System (27: 32), die der dissonirenden Quinte DA ist (nicht 2:3 sondern) 27:40.

seinem eigenen Ermessen verfahren. Nur muß ich der Behauptung widersprechen, als ob mit der Benennung „übermäßige Quarte, verminderte Quinte“ nicht auch „consequenter Weise fortgeführten werden“ könnte. Auch bei dieser Bezeichnungsort steht überall in der Umkehrung dem kleinen das große, dem verminderten das übermäßige Intervall entgegen, und daß aus der reinen Quinte die reine Quarte wird, ist keine Inconsequenz. Eine solche würde erst dann eintreten, wenn aus dem „reinen“ Intervall in der Umkehrung ein großes oder kleines würde. Ich finde es sogar sehr sinnreich, daß das Unveränderliche und „Reine“ auch in seiner Verlebung „rein“ bleibt, während groß Klein, übermäßig vermindert wird.

Spricht man übrigens von einer reinen Octave und deren Umkehrung der reinen Prime, warum soll man nicht auch bei der Quinte diesen Usus beibehalten? — Wo ist überdies die Consequenz, wenn Herr W. den Dreiklang h d f „vermindert“ nennt, da doch seine Bezeichnung eben von der verminderten Quinte abgeleitet ist? —

#### 7. der Molltonleiter.

Ich halte daran fest, daß die Töne des Tonartsystems auch maßgebend sind für die Akkord-, und im Wesentlichen auch für die melodische Folge. Wenn nun Herr W. meint, in meiner A-moll-Tonart müßte gis vorgezeichnet sein, weil ich diesen Ton für einen „Stammton“ halte, so verweise ich ihn hierüber auf die treffliche Erklärung von Marx, (allgemeine Musiklehre 5. Ausgabe, Seite 66.) wonach die Nichtvorgezeichnung des Leittons eben nur ein Ulsus ist, der sich aus den sonst möglichen Confusionen für die Ausführenden erklärt.

Daß in der Molltonart der Leitton gar nicht, seine Erniedrigung aber gewiß zu entdecken ist, kann man aus jedem beliebigen Moll-Satz leicht erkennen, und ich würde mich wohl getrauen Hunderte von Stücken zu schreiben ohne die 7. vorgezeichnungsmäßige Stufe, nicht acht Takte aber mit voller Befriedigung für den Hörer ohne den Leitton. In der alten von Herrn W. verfehlten Harmonielehre (u. A. schon bei Rameau) sind in A-moll die Töne f (im Aufsteigen) und g (im Absteigen), sowie f und gis diatonische Töne, die erstere zwei vorzugsweise „durchgehende.“ Die Auffstellung eines Molltonartsystems mit zwei Moll-Dominanten, wie sie Hr. W. versucht ist nach alle dem eben so unpraktisch als unwissenschaftlich. (Schluß folgt.)

### Recensionen.

Vollständige Chorschule von A. W. Marx, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1860.

-h- Bevor wir auf das vorliegende Werk eingehen, können wir uns nicht enthalten auf die große Anzahl der Werke des Verfassers rückblickend dessen große Fruchtbarkeit und emigen Fleiß zu bewundern. Seine allgemeine Musik- und Compositionslehre sind wohl von keinem Musiker übersehen worden und für keinen ohne Interesse geblieben. Die „alte Musiklehre im Streich mit ansehnlicher Zeit“ ist ihrer tadellosen Natur und des allerdings sehr isolierten Standpunktes halber weniger bekannt worden. In der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ und dem Werke über Beethoven hat er eben so viele Freunde als Feinde gefunden; an vielen Orten sympathisch angetan an andern dagegen angefochten und stellenweise, wie ja auch vor kurzem in dieser Zeitung heftige Anfechtung erfahren. Wir glauben den Grund dazu darin zu finden, daß des Verfassers Standpunkt theils nicht richtig erkannt, theils aber nicht für den richtigen gehalten wurde. Marx ist weder strenger Historiker, noch rückfichtloser Theoretiker noch auch rein empirischer Praktiker; sondern von allem diesen so viel, als er bedarf um als anregende Kraft seiner Zeit zu dienen. In seiner Musiklehre gab er plötzlich statt des überwau-

henden Krans von unnügen Details übersichtliche Klarheit. In der Compositionslehre verließ er den längst von den Componisten überwandenen Standpunkt der bloßen Verstandes-Combinationen und leitete aus Beethovens Werken namentlich ein Formen-System her, das für alle Zeiten seine unbestreitbaren Verdienste behalten wird. Und in zahlreichen Aufsätzen des Schilling'schen Ton-Leixons gab er wahre Meisterstücke dieser Gattung der musikalischen Schriftstelleri, in der es gilt in kleinem Rahmen denn oft sehr großen Stoff richtig zu sammeln, die Hauptsache gut hervorzuheben, und durch angenehme Schreibart den Leser zu fesseln. Bei ihm ist der Werth seiner Schriften nicht nur in dem Inhalt zu suchen, sondern auch wesentlich in der Behandlung. Ebenso wie wir sagten, daß er weder Historiker noch Theoretiker noch Praktiker zu nennen ist, so sind seine Werke auch weder für den Forscher, den praktischen Musiker, noch für den bloßen Liebhaber ausschließlich geeignet. Sie entsprechen mehr einem Geiste, in dem sich mehr oder minder diese verschiedenen Naturen vereinigt finden. Diese eigenthümliche Richtung stimmt mit einer großen Vorliebe des Verfassers für eine demokratische Auffassung seiner Aufgabe als Künstler. Das Volk ist es, dem er seine Kräfte widmen, dem er seine Gaben darbringen möchte. Freilich ist diese ideale Gestalt an die er sich wendet, in ihrer Individualitätlosigkeit auch wohl Schuld daran, daß seine Behandlung zuweilen dem strengen Musik-Kritiker Tadel entlockt, der immer etwas scharf Begrenztes und direct Erspießliches für seine Kunst allein beanprucht. Dagegen aber ist ein unbestreitbares Verdienst des Verfassers, das wir aus diesem Standpunkte herleiten möchten, seine glänzenden rhetorischen Eigenschaften. Selten nur wird ein musikalischer Schriftsteller die Kunst des Ausdrucks, sowohl was die Klarheit in den Schlüssen als was die hinreichende Gewalt gläubiger und schmeumvoller Metaphern anbetrifft, in so ausgebreiteter Weise sein eigen nennen können.

Das vorliegende Werk ist hauptsächlich dieser letzter berührten Eigenthümlichkeit entprossen. Eine Chorschule ist kein glänzendes allgemein ansehendes Thema. Sie gibt auch nicht Gelegenheit mit scharfem, analytischen Geiste einen großen Stoff schickend zu beherrsigen. Da sie dürfte ihrer untergeordneten Stellung in der Rangliste der Themen-Gattungen kaum eine allzu sehr hervortretende Entfaltung rhetorischer Schmucke zulassen. So bleibt das Feld ganz frei für die Liebe zur Sache, die dem Zweck entsprechend so viel als möglich auf das Gebiet des Praktischen abzugehen hat. Hier sollte man also erwarten den Verfasser als reinen Praktiker kennen zu lernen. Dem steht jedoch entgegen, daß derselben die für ein rein practisches Werk unumgänglich notwendige thatsächliche Beschäftigung mit dem Chorgesang abgeht, und wirklich liegt auch diesem Werke wieder ein dem obigen allgemeinen Standpunkte ähnlicher Compromiß zu Grunde. Die Chorschule, weder für den Lehrer noch den Schüler einseitig bestimmt, erschöpft auch das Material der Stimmbildung, Treffübung und musikalischen Ausbildung durchaus nicht vollständig, sondern nimmt einen andern Standpunkt der Mitte ein. Beschäftigt sich das erste Buch, wenn es auch von der Erklärung des Begriffes „Chorschule“ und deren Zusammensetzung ausgeht wesentlich mit dem Lehrer, indem es die Grundzüge des Lehrwesens und der Vorkenntnisse des Lehrers behandelt; so ist das zweite Buch die eigentliche practische Schule. Es widmet sich zuerst dem einstuimmigen, dann dem mehrstimmigen „Harmonie-Gesange“ und geht zuletzt noch auf einige besondere Verhältnisse ein. Wo so vieles abgehandelt wird, wie hier, ist auch weiter Raum zu Meinungsvorschiedenheiten vorhanden. Wir verschweigen nicht, daß wir an manchen Orten anderer Ansicht sind. Doch verschweigen wir dieses Mal dem Leser „wo.“ Handelte es sich um eine Gesangsschule, um einen Entwurf zu einer Lehrprüfung, um eine Sammlung von Uebungen, so würden wir gewissenhafter sein; in diesem Falle scheint uns eine solche Gewissenhaftigkeit der angrenzenden Kritik nicht am Platz. Das dritte Buch endlich ist eine Sammlung von größtentheils sehr anmuthigen und auch charakteristischen Liedern theils eigener Composition, theils anderer

Componisten, wie Reichardt, Löwenstein, Spontini u. A. Volkstümlichen und Chorälen, die in progressiver Ordnung zusammengestellt sind und daher neben den in den Text eingeschalteten Uebungsstücken den musikalischen Kern des Werkes bilden. Im Anfschlß an dieses Werk ist ebenfalls bei Breitkopf und Härtel von Marx eine Sammlung von Chorvägen von Praetorius, Geard, Hänel, Bach und Gluck in Partitur und Chorstimmen herausgegeben worden, die den Vereinen, die sich durch eine einmalige Anschaffung in den Besitz einer größeren Anzahl schöner und unter sich charakteristisch unterschiedener Stücke bringen wollen, zu empfehlen sein dürfte. Sie umfaßt 15 Nummern ganz verschiedener Ausdehnung.

Das Buch der Harmonie. Grundlage für Unterricht und Bildung in der Musik. Von Karl Eduard Hering. 1. Abtheilung: 8 Bogen Text und 8 Bogen Notenbeispiele. Leipzig, bei Robert Frieße.

Der Name des Verfassers, eines Sohnes jenes verdientvollen Mag. Hering, dessen instructive Arbeiten für Clavier einst die Finger der clavierpielenden Kleinen Mittelstehlands beherrschten, der selbst seit nun beinahe einem Vierteljahrhundert die Stelle des Hauptorgonisten und Seminar-Musikdirectors zu Baugen bekleidet und nach Nungenhagen's Tod ganz nahe daran war, die schließlich dem seitherigen Vice-director Grell zufallende Stelle des Directors der Berliner Singacademie zu erlangen, hat vorzugsweise in den Kaufziger Jahren einen hellen musikalischen Klang. Was Ursache ist, daß der Name des Componisten so vieler umfangreicher Werke, wie z. B. des musikalischen Dramas „Conrabn“, der Oratorien „der Erlöser“, „David“, „die heilige Nacht“, des 116 Psalmes, der Cantate „Weihnachtsnähe“, der Hland'schen Ballade „der blinde König“ u. s. w. nicht in ungleich weiteren Grenzen Geltung genießt, ist näher zu untersuchen streng genommen hier nicht am Platze. Einerseits die allgemeinen musikalischen Verhältnisse, die einer Veröffentlichung derartiger Werke entgegenstehen, andererseits der individuelle Charakter des Componisten selbst — das sind, beiläufig gesagt, die Hauptursachen dieses Standes der Dinge. Wer wie Karl Eduard Hering im Gefühl der Würde der Kunst und des Künstlers es so unbedingt vermahmt, selbst die berechtigtesten und unzulänglichsten Schritte behufs Einführung seiner Geisteskinder zu thun, kann, sowie die Sachen nun einmal stehen, kaum auf allgemeines Bekanntwerden, der Grundbedingung eines entschiedeneren Durchdringens rechnen. Hering ist vor Vielen ein strenger, charaktervoller Mann des Scheins und nicht des Scheins. Wo Andere sich mehr in gefälligen Formen zeigen und dadurch augenblickliche Erfolge feiern, oft ohne wahre innere Bedeutung, zieht er sich im Gegentheil nun allzu leicht in sich selbst zurück und läßt die Fluth des Lebens vorüberbrausen, während er durch den Werth seines künstlerischen Wissens und Könnens ein Recht hätte, selbst energisch mit einzugreifen.

Was nun seine musikalischen Schöpfungen betrifft, von denen allerdings, dem Grundwesen aller Kunst gemäß, verlangt werden muß, das, was sie sind oder sein wollen, auch zu scheinen, so mag ihnen immerhin vielleicht Einzelnes mehr oder weniger mangeln, was zur höchsten Schönheitsstufe gehört, gewiß ist aber, daß sie unendlich mehr besitzen, als in weiteren Kreisen an ihnen gewürdigt zu werden pflegt. Werke, wie z. B. die dem Referenten näher bekannten „der blinde König“ (gedruckt), die neuere reifere Bearbeitung der „Weihnachtsnähe“ (noch Manuscript) und vor allem wohl der 116. Psalm (Msscript), eine Composition von edelster, wärmster Empfindung und geradezu bedeutend zu nennenden künstlerischen Gehalt, müssen sich überall Freunde erwerben, wo man sie zu Gehör bringt, und bieten wohl einen triftigen Grund, sich von ihnen aus schon von vorn herein für ein Werk zu interessieren, das, wie das oben angezeigte, Zeugnis ablegt, von dem reichen, tiefgehenden musikalischen Wissen und Denken unseres Künstlers, der in obgenannten Compositionen sein schöpferisches Können so schön erwiesen hat.

Die neue Harmonielehre zeichnet sich vor den meisten andern

derartigen Schriften aus durch Besprechung auch von sonst oft nur sehr oberflächlich erwähnten oder auch ganz ignorirten Harmonieverhältnissen, und eine außerordentlich reiche Mittheilung von Beispielen bei kurz und bündig gehaltenem Text. Gar wohlthuend wirkt es ferner, hier nicht jede beliebige zufällig gefundene oder auch mißfällige angelegelte Harmonie zugleich als wertvollsten neuen Fund ausposaunt zu sehen, wie wir dies bei den Harmonikern der neuesten Schule zu unserer Erheiterung erleben, die bekanntlich nicht fragen, was Sinn habe und schön sei, sondern nur: Was ist neu? und dabei in ihrer wirrlich förmlichen Verblendung natürlich auf Dinge gerathen, die die Aelteren ebenso gut und besser gewußt, nur eben nur des an ihnen erkannten Mangels an Sinn und Schönheit willen anzuwenden verschmäht haben. Bei Hering gilt nur das Neue, was zugleich für den fein ausgebildeten musikalischen Sinn und Verstand schön ist, als ein dantenswerther Fortschritt, der die Summe der Ausdrucksmittel für die echt musikalischen Ideen glücklich bereichert, während jene tauben Klüße, von den Verbländigen verächtlich bei Seite gelassen, von unsern leider nur in ihrer Verblendung unsterblichen Neuesten aber als köstliche Entdeckung gepriesen, nur eine werthlose Vergrößerung des materiellen Haufens sind, ohne Brauchbarkeit für die Nahrung eines gebildeten Geistes. Ist ja doch nicht jede beliebige neu erfundene Wortbildung zugleich auch ein höherer Begriff, ein bedeutender Gedanke, und kein Vernünftiger wird behaupten wollen, daß der größte material-bereichernde Sprachkünstler auch zugleich der geistreichste Dichter sein müsse, oder daß auch nur jede hingewagte sprachliche Wendung als solche nothwendig besser sei, als die bisher üblichen Formen.

Das „Buch der Harmonie“ in seiner ersten, bis jetzt allein vorliegenden Abtheilung, zerfällt in 50 Capitel, die vorläufig folgende Gegenstände behandeln: Intervalle, Dreiklänge der Durtonleiter, verzeigte Dreiklänge, Stimmführung, Durstand, Dreiklänge der Molltonleiter, Vierklänge der Durtonleiter, der Quintsextalford, der Terzquartalford, der Secundalford, Vierklänge der Molltonleiter, der durchgehende Septalford, der übermäßige Septalford; Fünftklänge; einfache Vorhalte in Dreiklängen; doppelte Vorhalte in Dreiklängen; einfache Vorhalte in Vierklängen; doppelte Vorhalte in Vierklängen; Vorhalte im übermäßigen Septalford; Auflösung des Dominant Septalfords; Schlässe; durchgehende Intervalle; Wechsel Intervalle; die große Terz; Freiheit des Basses; ein Duinfert (?); Kückblick; — und zwar in einer so gründlichen und scharfsinnigen Weise, daß sich ein angelegentlicher Hinweis auf diese neueste Harmonielehre vollkommen redyfertig.

Schließlich mögen noch einige Sätze aus dem Vorwort des Verfassers selbst einen Begriff von der Idee des inhaltreichen Werkes geben helfen: „Das Buch ist für Musiker, die Etwas lernen wollen, auch für Solche, die schon Meßeres oder Vieles können, und sie sollen neben Harmonieübungen nicht auch eine Schule der Wohl-, Schön-, oder Weisheitslehre zu durchlaufen haben; sie sollen die Praxis nicht entbehren. Letzteres zeigt schon ein flüchtiges Durchblättern, denn alle Seiten rechts sind Noten.“

Letzteres ist ein Punkt, der mich denken läßt, daß dieses Buch Begreter verdient, und ich meine, die höchste Beachtung wird sich verdienstigen und wenn auch nicht auf den Salons- und Zoi-tententischen, so doch auf den Lehr- und Lernischen, angemessen, daß letztere dazu aufgestellt sind, um etwas Ordentliches, Wichtiges zu lernen. Hat man sie aber etabliert nur zu passiven, wie es zu machen, daß das Müßiggang Effect erlange, Beifall finde u. — auf wessen Kosten, wird freilich verschwiegen, — wird dabei aber der alte Jopf und die süße Neuzeit, die bleicernen Fesseln und die freie Phantasie im Sinne eines grundlosen Fortschritts besprochen, — steht es so, da gehört weder dieses Buch, noch irgend eine Theorie hin, weil eben dort nur das Theorie heißt, wie man's eben bringt, und das Alles schlecht ist, was man nicht bringt.“

Wer aber jemals etwas Danters, sei es z. B. nur ein vierstimmiger harmonischer Choralsatz, leisten will, dem ist



Theorie, Studium der Harmonien, Erkennen ihrer Abstammung, ihrer Folge, ihres Gewichtes, unentbehrlich. Und viele Uebungen der geistliche Musik gethan werden, da diese besonders für die Diatonik vom größten Einflusse ist. Das Moduliren findet sich leicht, schwerer die Diatonik und dies um so schwieriger, da viele trübe Tonwelen der Gegenwart den Lernenden verführerisch umspielen und umspülen. Zur Diatonik muß daher der Lernende genöthigt werden, er muß sein Gehör für sie bilden und das wird durch diatonische Sequenzen angelehrt. Darum sind diese letzteren in den folgenden Vogen sehr vertreten.“

„Ich habe mich bestrebt, für das was ich tadelte, etwas Besseres zu geben, habe keine Achtung vor Gewohnheit und Brauch, und wenn man mich der Uebertreibung anklagt oder der Unpietät, so mag's geschehen, lieber wäre mir freilich eine genügende Wiederlegung.“

„Choralatz, reicher und reiner, ist für Alle, die jemals in der Tonkunst etwas Gutes leisten wollen oder sollen, unentbehrlich. — Nebentöne und Ausschmückungen finden sich. Darum ist der Choralatz oft erwähnt und was für ihn nöthig, soll sich in dieser Abtheilung finden.“

„Alle hier abgedruckten Abschnitte werden in der zweiten Abtheilung ihrer Fortsetzung ersehen; ob aber mit dieser mein Manuscript aufgeräumt sein wird, bezweifle ich, — unendlich ist ja aber auch das Reich der Harmonie, und ein Zurückkreifen nur sichert vor dem Versinken oder endlosen Finden.“

Wilhelm Bau er.

## Musikleben in Göttingen.

. XI. Ihrem Wunsche gemäß: ein Gesamtbild des hiesigen Tonlebens zu geben, das Ihrer geschätzten Zeitschrift gemäß und nöthig sei, ist ein gar leichtes Unternehmen, da das große oder öffentliche Musikleben schon in Ermanglung eines heimischen Orchesters der anerkannten Centralisation ermangelt, das private oder häusliche dagegen in viele einander fernstehende Circel getheilt ist. An tüchtigen Kräften und gutem Willen fehlt es nicht: bedeutende Talente, singende und instrumentirende, sind vorhanden — voll jugendlichen Ehdurdurfs, von academischer Lust angeweht; die Haupttrichtung der Mehrtheit auf classisch Gesundes hingewandt, woneben sich das Eitle nur Virtuositische minder geltend machen kann — das Alles sind günstige Bedingungen für größeren Gedeihen. Wie kommt es nun, daß wir hier immer noch im Anfang stehen? im Anfang, der wie lobenswerth er im Einzelnen erscheine, doch keine Gewähr des stetigen Fortganges trägt, des Schreitens zum Gipfel?

Es genügt nicht, diese Mischstände allein auf die Wandelbarkeit der Männerstimmen zurückzuführen. Freilich verweilt der größere Theil der Studenten hier durchschnittlich 2 Jahre, von denen kaum zwei Winter den ernstlichen Uebungen der Concertsaison zugehören; und wie trefflich auch manche unter ihnen an Stimmen und Kunstbildung begabt sind, so scheint doch eine gründliche Durchbildung der Massen wie etwa zu Dratorien und Symphonien notwendig, in solchem Zeitraume schwer erreichbar. Ganz un erreichbar wäre sie doch nicht, wie das Beispiel der Breslauer Singacademie von 1827—1859 zeigt.

Aber das war Moravian's Direction. Sollte es nun an der Direction liegen? Vielleicht, doch nur theilweise — denn es sind hier verwickelte Umstände vorhanden, die eine eigene Musikgeschichte, eine Kunstgeschichte im Kleinen, erfordern müßten; und weil dergleichen unter Mitlebenden seine Haden hat, so ist bisher über das Alles ein bescheidenes Stillschweigen brobachet worden. Folgendes ist der Ausgang.

Nach Forkels Tode leitete Feinroth als academischer Musikdirector 1818—1846 das Musikwesen, wobei ihm das Orchester des Stadtmusiks Jacobi zur Seite stand, dessen Gesellen, insgemein Jacobiner genannt, ihrer Sache wohl vorstanden, und in Duverturen und Symphonien sich zu bemerken mußten; größere Vocalien, Dratorien u. kamen selten zum Vorschein. Der Dr-

chesterklang hatte aber durch langes Zusammenpielen einen gewissen Aplomb gewonnen, denn damals war das Element des Kunsthandwerkers an Zahl überwiegend, dilettantische Mitspieler selten. Später, nachdem die Stadt-Musikbände mit Jacobis Tode sich auflöste, und der Magistrat zur Wiederbesetzung jener Stelle — welche ja doch fast lediglich der Universität zu Gute gekommen — seine Geneigtheit zeigte, ist es immer schwieriger geworden, gesteigerten Ansprüchen zu genügen, weil für jede größere Aufführung auswärtige Orchester mit einheimischen Dilettanten verbunden meist in einer Probe Dinge erreichen sollen, die mehrmaliger Wiederholung bedürftig, um zu gelangen.

Der aus Feinroth folgende Wehner führte die Angelegenheiten der academischen Tonübung bis 1856, wo er nach Hannover berufen ward, den sogenannten Doundoz zu gründen und zu leiten. Auch diese letzte Thätigkeit hat er seit einem Jahre einem Anderen überlassen, dem sehr befähigten Musiklehrer Lange, einem besonders in der Gesangleitung ausgezeichneten Dirigenten.

An Wehners Stelle in Göttingen trat der jetzt noch jugendliche academische Musikdirector Eduard Hille. Wenig früher war als Musiklehrer aufgetreten Julius Grimm, der sich wohl mit der Hoffnung getragen hatte, selbst academischer Director zu werden, zumal er bereits einen Singverein gegründet, an dem der größere Theil der Musiktalente sich betheiligte. Als nun Hille, seiner angewiesenen Stellung gemäß, das ein akademisches Institut errichtete, so war die natürliche Folge, daß ein Schisma entstand; zwei Singvereine, zwei Institute, zweierlei Concert- Uebungen. Wer aber fürchtete, daß solche Mehrung musikalischer Massen für eine mächtige Stadt von 12000 Einwohnern erdrückend sein werde, irrte doch: denn auffallend genug nahm die Mehrzahl der Mitglieder an beiden Vereinen Theil, und nur eine kleine Winterzahl hielt sich entschieden auf einer Seite. Das führte zur Entfaltung gesteigert wirkender Thätigkeit, wobei nur zu bemerken war, daß nicht principielle Gegensätze sich ausgebildeten, sondern persönliche Spannungen sich hervorhoben — von welchen sich jedoch die leitenden Häupter ansständig frei hielten.

Weider Directoren Verdienst gegen einander abzuschätzen ist nicht leicht. Hille ist als Compositist melodios begabt: seine ein- und mehrstimmigen Lieder, die Duverture seiner Oper Bianca, seine Composition zu Gebels „Palmsonntagmorgen“ wurden wiederholt mit Beifall vernommen. Grimm's Musikunterricht ist sorgfältig, aber mehr in der Richtung des Zart-Pasthetischen als des Mächtigen bemüht, — seine Aufführungen u. B. des Bach'schen Weihnachts-Dratoriums, des Händel'schen Samson und der Beethoven'schen Symphonien wurden beifällig anerkannt.

Grimm verließ Göttingen vorigen Herbst, um in Wilmers wohin er ebenwohl berufen war, einen größeren Wirkungskreis anzutreten. Um jedoch seine Getreuen nicht verwaist zu lassen, veranlaßte er, daß aus Leipzig ein Musiklehrer Kockisch sich hier anbedelte, über dessen Wirksamkeit bisher wenig in die Oeffentlichkeit getreten ist: man will von ihm rühmen, daß er in der Clavierkunst erfahren, der höheren Gesangslehre kundig sei und gut dirigire; übrigens soll er den Zukunftsmusikanten zugehören — will sagen: der „neudeutschen Schule“ wie das neueste mot d'ordre von Leipzig lautet; — unter andern ist schon verheißen, recht bald die tieffinnigen Worte von List aufzuführen, überhaupt der Sache die hier im Arge liegen aufzuheben, und bornirte Köpfe aufzuheulen. Ueber den Werth der neuesten Compositionen sage ich hier nichts, weil Hans von Bülow kürzlich am Schluß einer Brochure das letzte Wort gesprochen: „Ich fordere Jedem auf, mir zu beweisen, daß Wagner nicht ein generaler Compositist ist.“ — Nach der alten Schule des „überwundenen Standpunkts“, in welchem sich von Aristoteles bis Schelling alle namhaften Denker bewegt haben, gilt freilich der Spruch: „der Bezahende muß beweisen.“ Aber wir bescheiden uns diesmal. Ein Anderer, der weltliche Akademist Pab in Paris, übt ja dieselbe Legit wie Hans von Bülow, indem er jzeweilten die Colner Zeitung begünstigt mit dem Inzerat: „10,000 Fres. Be-

lohnung demjenigen, welcher beweist, daß das von mir erfundene eau de Lob nicht Haare auf kalten Schädeln erzeugt!"

Zu Hülfe Thätigkeit zurückkehrend müssen wir rühmend erwähnen, daß er einer gesunden Richtung zugehan ist und gute Werke vorzuführen strebt. Aus den Einseitigkeiten nur die wichtigsten. Von Vocalien sind zur Aufführung gebracht: Fr. Schubert 23. Psalm für Frauenstimmen, Mendelssohn's finale zur Vereyde und 98. Psalm, Haydn's Jahreszeiten (5. März d. J.), früher auch die Schöpfung — außerdem jeweilig Einseitige aus Opern, Lieder u. s. w. Von Instrumentalien wurden gebracht: Symphonien und Ouverturen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Cherubini. Auswärtige Spieler und Sangmeister haben sich vernehmen lassen: Koch aus Köln, Hill aus Frankfurt, Jaell aus Hannover, (Vargheer aus Detmold in einem Grimm'schen Concert am 19. Jan. 1860) Die Bull, Werner aus Hannover (Violon.), Fr. Blaue, Eggeling u. a. — Koch hat seinen Ruhm bewährt als vollkommener im Technischen und Idealen gleich tüchtiger Sänger. Vargheer als Geiger bekundet eine edle Richtung in Technik, Ausdruck und Wahl des Stoffes; ein Concert von Biondi spielte er recht erfreulich, denn es war der poetische Inhalt dem technischen Wandertum weit überwiegend.

Wie anders dagegen Die Bull! der so gänzlich in eiteln Fingerringen versangen, daß er nichts weiter leistete als — Fagagani und sich selber! man fragte, was von beiden das Christlichere wäre, man erörthete über seine grauen Haare bei dem Kinderspiel, und dennoch man klatschte! Während das Göttinger Publikum trotz einiger zeitgemäßen Blasirtheit und berlinischem Kriticismus doch auch oft sehr gesundes Urtheil zeigt: so enthält es sich doch leider nicht des überflüssigen Klatschens, obwohl jeder Zurechnungsfähige längst weiß was es bedeutet; denn — ist es nicht schon längst eitles Spielwerk geworden? Was ist das Klatschen heutzutage? bald ein Frauen-schwanz zur Schlüsselzahn, bald die Versicherung, daß es nunmehr aus sei, bald ein mißsam ertragenschaftetes Testimonium für die Reklame, um dem zwar nicht geglaubten aber doch in den Zeitungen constatirten, colossalen frenetischen Applaus zu verbessern; am allerfeinsten aber ist es ein Ausdruck der Wahrheit. Das weiß sogar Hans von Bülow, obwohl er sich stellt es nicht zu wissen. Wie hätte er sonst jenes freche rencontre leisten können in Berlin, dem Siege der incarnirten Intelligenz, als sich eine kleine aber mächtige Partei erkühnte, ihre Wahrheit durch Pfeifen und Zischen über den Zukunftsproletat kund zu geben? Denn es sprach der süßne Jüngling: Pfeifen und Zischen ist hier nicht Noth; wer's nicht hören mag, bleibe weg! „Freie Meinungsäußerung“ wie sie die Democraten aller Orten von Berlin bis Paris, von Wien bis New-York in jeder Volkversammlung seit 1848 handhaben — sie ist doch überall dieselbe und lautet in gutes Deutsch übersetzt: „Wir erlauben ein vernehmungswürdiges Publicum uns allergütigst und gefälligst anzuhören: jeder Wieder-mann ist geladen, jeder Standpunkt vertreten, wer anderer Meinung ist möge sie frei äußern“ — und wagt nun Jemand das Letztere, siehe da so wird ihm das Maul gestopft, eventualiter der Attentäter herausgeschmissen. — Die Democraten haben vergessen, daß Kaiser Alex o der Urheber und Erfinder des besagten Klatsches ist, auch hierin bezugend, wie zärtlich Imperialismus und Radicalismus, Despotie und Sclaverei allzeit verchwifflert sind, und wie die Klinge oben und unten einander die Hand reichen. — Will nun irgend ein Schildnappe der ehrsüchtigen Neuzeitlichkeit uns widerprechen, so beweise er die Ehrlichkeit und Wirklichkeit seines Applaudis pro Rige Wagner Verlos, und wir werden nicht verfehlen, beglaubigte Zeugnisse des Gegentheils zu liefern, zwar mündliche und schriftliche aus beiden Lagern, namentlich überzeugend aus dem neuzeitlichen, welche darthun, wie man Beifall macht. — Hier in Göttingen war doch ein großer Theil der Klatscher so ehrlich zu sagen: „Ja es war albern's Zeug, aber man klatscht denn doch, die Künstler sind's gewohnt, — aus Höflichkeit!“

Jaell — (er spricht sich aus: Zell, während der ursprüngliche Name Jaell gelesen wird im Buch der Richter 4, 17) — ist als Virtuose im Technischen ausgezeichnet: die Mannigfaltigkeit des Tones, die Fülle, Schlagkraft, Klarheit, Lieblichkeit bewundernswürdig; daß er neben Bach und Beethoven, Schumann und Chopin auch List nicht verschmäht, ist allerdings merkwürdig: doch soll es ja zum Handwerk gehören „das Schönste und Interessanteste aus allen Zeiten und Nationen auf dem Repertoir zu haben“ um es mit seiner Partei zu verberben. Jaell's eigene Compositionen sind schwach, wenn wir nach den hier vorzutragenden Transcriptionen urtheilen dürfen: diese machen den Eindruck großer Eitelkeit und Leere.

Von dilettantischen Größen pflegt man öffentliche Besprechung gern zu meiden; sei also nur erwähnt, daß hier unter Studenten und bürgerlich Einheimischen (Philistern) sehr tüchtige Kräfte zu finden sind, deren gemeinsames Wirken jedoch durch jene schismatischen Zwischenspiele gehindert selten in massenhafter Concentration vereint ist. Clavieristen sind wie gewöhnlich die Ueberzahl.

Seit einem Jahre hat 36r Mitarbeiter Dr. E. Krüger academische Vorlesungen gehalten über Theorie und Geschichte der Musik, selbstverständlich mit nöthen den Erläuterungen am Clavier; denn wie wäre es möglich über die Töne zu reden, ohne sie selbst reden zu lassen? Derselbe leitet auch einen Verein für kirchlichen Gesang, in welchem dem Vernehmen nach Palestrina, Orlando Lasso, Eccard, Vittoria, Gabrieli, Händel, Seb. Bach die vorzugsweise geliebten Meister sind; in die Deffentlichkeit ist der Verein noch nicht getreten.

## Das 38. „Niederheimische Musikfest“ in Aachen.

Unser vorjähriger Correspondent über das Musikfest in Düsseldorf, auf den wir auch für das diesjährige Fest in Aachen mit Sicherheit rechnen zu dürfen glaubten, hat uns im Stich gelassen (vermuthlich war er verhindert dem Fest beizuwohnen,) und wir müssen uns daher begnügen, unsern Lesern einen Auszug aus dem Bericht der „Aachener Zeitung“ mitzutheilen. Derselbe schreibt:

„Selten hat ein Musikfest den großen Erwartungen, welche man in jeder Beziehung an dasselbe zu knüpfen berechtigt war, in so glänzender Weise entsprochen, wie das diesjährige. Obgleich das Programm der drei Festtage großartig zusammengestellt war, so war doch besonders der erste Tag geeignet, das Interesse der Musiker im höchsten Grade anzuregen, weil es sich um ein Werk handelte, auf das wir in Demuth unsere Blicke richten, wie zu dem künstlerischen, wir möchten fast sagen dem religiösen Gläubigenbetriebe eines der edelsten und größten Geister, dem unser Vaterland das Dasein gegeben. Es ist die Missa solemnis von Beethoven, der hohe Siegespreis eines Lebens voller Ungemach, Mühe und Arbeit, deren herrliche Töne zum erstenmal in unserer Stadt erklingen sind, die unvergleichliche Schöpfung, welche Beethoven selbst das größte, gelungenste und vollendetste seiner Werke nannte, die einen ganzen Abschnitt seines Lebens repräsentirt und uns einen Begriff von der exceptionellen schöpferischen Kraft gibt, welche Beethoven bis ins höchste Alter bewahrte. Es ist eine Composition, die uns zugleich den frommen Künstler offenbart, der die Gottheit im Herzen trägt und dessen Gemüth von dem Geist des Christenthums durchdrungen ist, welcher die ganze Messe durchweht und so erhaben, begeistert Sprache zum Herzen redet, daß die Erde mit ihren Freunden und Leiden uns entrückt scheint. —

Es war ein richtiger Götze, daß man die Ordnung des Programms für den ersten Tag umkehrte und die Symphonie eroica statt nach der Messe vor derselben auführte. So groß auch die Gewalt der Symphonie ist, so hätte doch ihr Glanz theilweise durch den in der Instrumentation der Messe entfaltenen Pomp

verdeckt werden können, und dann wird auch der Geist des Hörers so in Anspruch genommen, wenn er Beethoven's Alerling in der Messe folgen will, daß er vielleicht nicht mehr so empfänglich für den Eindruck gewesen wäre, den man von der Symphonie zu erwarten berechtigt war. Nur Ein Grund war, der diese Besorgnis unberechtigt erscheinen lassen konnte; es war dies die unübersehbare Ausführung des herrlichen Werkes.

Das von Herrn Lachner ausgezeichnet geleitete Orchester führte es meisterhaft durch und machte den tiefsten Eindruck. Das Tempo des Trauermarsches wurde etwas langsamer genommen als man es zu hören gewohnt ist, doch müssen wir, obgleich die ganze Symphonie nicht das Geringste zu wünschen übrig ließ, gerade dieser Nummer die Palme zuerkennen, denn die feinen Nuancirungen, an welchen sie so reich ist, wurden hinreichend wiedergegeben. Das Orchester ist bekanntlich bei deraartigen Festen nur aus den besten Künstlern zusammengestellt, aber dennoch verdienen die Hörer besondere Ermahnung für ihre Reinheit und ihr Ensemble in dem Trio des Chorus. Mit einem Wort, das Orchester war des Meisters würdig und hat ihm in dem den Namen eines großen Mannes gewidmeten Marsch selbst einen bleibenden Denkstein aufgerichtet. Herr Lachner aber zeigte, daß er nicht allein in die geheimsten Gedanken des Autors einzudringen, sondern auch sie Andern mitzutheilen versteht.

Wenn wir jetzt zur Ausführung der Messe übergehen, so schiebt man fast zurück vor der in der kolossalen Schöpfung den Mitwirkenden und namentlich den Sängern gestellten Aufgabe. Kann man, nachdem man die Messe gehört, noch fragen, aus welchen Gründen dies als die gewaltigste, größte musikalische Dichtung des gesamten Werk bei den großen Musikfesten nur ein einziges Mal im Jahr 1844 in Köln zur Aufführung gekommen, um erst nach einem Zeitraum von 17 Jahren wiederzuerstehen, warum jede Erscheinung desselben in der Kunstwelt ein Ereignis betrachtet wird und sie in Bewegung setzt, wie es bei unserm Feste der Fall war, wo sich eine bedeutende Anzahl musikalischer Größen, hier zusammengefunden hatten? Der Grund liegt darin, daß die Aufgabe, die Beethoven den Mitwirkenden stellt, eine fast unübersteigliche ist und namentlich für den Frauenchor endlose Schwierigkeiten bietet. Die Stimmen bewegen sich fortwährend in den höchsten Registern, deren sich andere Componisten nicht einmal zu bedienen gewagt haben; alle irdische Hindernisse sind darin aufgehäuft, Syntopen, Staffeln, selbst im Presto und endlich ein stundenlanger Kampf gegen Massen von Instrumentalharmonien, welche jeden Augenblick die Sänger zu verschlingen drohen.

Aber unsere Sänger, und namentlich unsere Damen, welche sieben Axtel der Sängerrinnen bildeten, lassen sich bekanntlich nicht durch Schwierigkeiten zurückschrecken; je größer die Aufgabe ist, um so mehr wird ihr Eifer und Stolz angeregt, und das gehört dazu um so wie sie es gethan hat dieses Werk zu überwinden, in welchem Beethoven es ganz in seine Ideen verankert auf die heilige Begeisterung derer zählt, welche die grandiosen Verhältnisse seines Werkes zu voller Klarheit bringen sollen. Wenn wir den Frauenchor besonders hervorgehoben haben, so soll doch damit den Männern nicht zu nahe getreten sein, die ihre schwere Aufgabe tapfer gelöst haben, wobei wir nur, um unter so Vielem Eins hervorzuheben, auf ihr festes Einsetzen im Gloria cum to, im qui sedes und im et resurrexit hinzuweisen brauchen. Wenn in diesem musikalischen Kampfe selbst die ersten Künstler mitunter schwanken, man darf darüber nicht klagen. So vorzüglich unsere Soli auch waren, es wird immer und immer Einzelnes zu wünschen bleiben, was dem großen Ganzen jedoch keinen Eintrag thut. Wir haben Ulsache mit dem ganzen Quartette, in dem unsere ausgezeichnete Violantini, Frau Potthoff auf das Schönste mitwirkte, zuzufrieden zu sein. Herr Lachner beherrschte das Ganze mit streicherlicher Sicherheit, und wenn wir einen Wunsch an ihn zu stellen gehabt hätten, so wäre es ein ruhigeres Tempo im Amen des Credo und besonders im dona nobis. Das Erste besonders, diese Fuge von so unendlicher Schwierigkeit, würde dann noch klarer hervorgetreten sein. Es wäre hier die Stelle, den hervorzuheben, welcher

durch die ausgezeichnete Leitung der Vorbildungen eine so großartige Ausführung möglich gemacht hat, aber wir werden noch bei Besprechung der andern Tage Gelegenheit haben, unseres Herrn Wöllner zu gedenken.

Den zweiten Tag unseres großen Musikfestes könnte man eine Apotheose zweier großen Männer, Mozart's und Händel's, durch ihre eigenen Werke nennen, und wir werden keinen Widerspruch finden, wenn wir sagen, daß unter den 113 Concerten, welche die Niederösterreichischen Musikfeste während ihres 3-jährigen Bestehens aufzählten, wenige sich eines solchen Erfolges rühmen können. Selten ist wohl ein so glänzender Sieg auf dem Felde der Kunst erstrebt worden, wie unsere Sänger ihn in dem Händel'schen Oratorium errangen, und das heilige Feuer, das sie durchbrang, hat wohl nie in höherem Grade sich dem Publikum mitgetheilt. Es handelte sich aber auch um zwei unergängliche Denkmale, die der deutsche Genius gesetzt, die Symphonie in C mit der Fuge im Schlußsatz von Mozart, und das Oratorium „Jesus“ von Händel. Wenn das erste dieser Werke, das mit Recht der Beinamen Jupiter-Symphonie trägt, uns bereits in Fleisch und Blut übergegangen, so hat ihm doch die unergängliche Ausführung ganz den Reiz des Neuen gegeben, und man war, wie jedesmal, in Verlegenheit, welchem Theil desselben der Vorzug zu geben sei. Solche Schöpfungen eines exceptionellen Genies nimmt man im Ganzen in sich auf, und man erfreut sich immer am meisten an dem Theil, den man gerade hört. Die Ausführung war ausgezeichnet; die Masse trefflicher Saiteninstrumente, das so glücklich zusammengestellte Quartett gaben dem Werk einen unbedeutend großartigen Charakter; die Sauberkeit, das Ensemble, der Schwung des letzten Sazes, der doch eine geführliche Klippe in der Ausführung ist, und bei dem Tempo vivace, in welchem Herr Lachner es nehmen zu dürfen glaubte, noch schwieriger wurde, erregten ganz besonders die Bewunderung der Kunstkenner. Herr Lachner hat seine ganz individuelle Weise die Tempi aufzuführen; so machte er zwischen dem ersten Allegro vivace und dem letzten Satz Allegro molto keinen Unterschied; beide trugen den Charakter eines Presto, eine Bemerkung, die sich ebenfalls auf die Menuett anwenden läßt, welche durch den Charakter des Chorus angenehmer hatte, was nach unserer Ansicht der Accentuirung Eintrag that, welche Mozart vorzugsweise in diesen Theil seiner Symphonien gelegt hat. Andererseits wurde der zweite Satz, das Andante zu einem wahren Largo. Wo das Rechte liegt, mag einer tieferen Beurtheilung überlassen bleiben; wir können nur sagen, daß wir anders gewünscht und daß uns diese Gewohnheit lieb geworden. Wie dem auch sei, die Aenderung hat den Entschluß des Publicums nicht beeinträchtigt, welches von dem unsterblichen Werke hingerrissen wurde, und dessen Ausführung mit anhaltendem Jubel ausnahm.

Der zweite Theil des Programms bestand aus dem Oratorium Jesus von Händel. Obgleich dasselbe nicht zu den hervorragensten Werken des Autors, wie der Messias, Judas Maccabäus, Israel und Samson zu zählen ist, so nimmt es doch einen bedeutenden Platz unter denselben ein, und einige Nummern, wie die Chöre „Glorreich ist Gott, und Heil mächtiger Jesus“ können dem Besten, das er geleistet, fast zur Seite gestellt werden; es find wahre Triumphgesänge der himmlischen Legionen. Wie sind stolz darauf, abermals unsere ersten und achtungsfähigen Hülftigen unserer Hören darbringen zu müssen; auch den strengsten Anforderungen, welche die edle, einfache, naive epische Composition an die Sänger stellen kann, wurde bis zu den geringsten Details Genüge gethan; das Anschwellen und Verklängen des Tons, die dauernde Schönheit desselben in den Pianissimi und Fortissimi war herrlich. Das Publicum war aber auch dergestalt elektrisch, daß es nicht allein in einen wahren Jubel ausbrach, sondern ohne der schweren Aufgabe zu gedenken, die ohnehin auf den Sängern gestellt war, seine Provas nicht einstellte, bis auf den stürmischen Ruf da Capo nach den beiden Chören „Glorreich ist Gott“ und „Echt den Feldenjüngling nah“ die Sänger sich wie ein einzi-

ger Mann erhoben und den Beweis gaben, daß ihre Kraft noch lange nicht erschöpft sei, indem sie mit erneuertem Feuer und unter allgemeinem Beifallsturm die herrlichen Compositionen wieder anstimmten. Wir können ihnen für den unbefreiblichen Verdienst, den sie uns verschafft haben, nicht herzlich genug danken; wir können nur versichern, daß unsere vereinzelt Stimmen der wir hier Worte leihen, nur ein schwacher Wiederhall des allgemeinen Gefühls ist. Der Eifer, der Schöpfung, die innige Hingebung, mit welchen die Sänger anhaltend befehrt waren, unsere Meisterwerke in prachtvollster Weise zu verherrlichen, ist über alles Lob erhaben, und Niemand wird so leicht ihre glänzenden Leistungen im achtunddreißigsten Musikfest vergessen.

(Schluß folgt.)

## Zeitungschau.

Ueber die Wagner-Demonstrationen im Wiener Hofopertheater lassen sich die „Recensionen und Mittheilungen“ mit folgenden kräftigen Worten vernemen: „Im Hofopertheater wiederholten sich die R. Wagner schon bei der Lobengrin-Aufführung dargebotenen Ovationen bei der Vorstellung des „fliegenden Holländers“ in gleich turbulenten Weise. Einen wie naturgeordneten Antheil an diesen Turbulenzen der Sympathie das rein künstlerische Interesse hat, beweist auf das eblanteste, daß man sich nicht scheut, selbst nach der Divertere zum „fliegenden Holländer“, diesem musikalischen Scheusal, dieser aus Abgeschmacktheit und Brutalität zu gleichen Theilen gemischten Wirtur, in einen lärmenden, langanhaltenden Beifallsjubiläum auszubringen. Dies ist nur daraus erklärlich, daß sich das Publikum im vorhinne vorgefekt hatte, zu jubeln, wo sich ihm nur ein ängstlicher Anlaß dazu bieten mochte; denn könnte das Publikum an dieser Musik selbst Wohlgefallen finden, so müßte es den bloßen Zusammenklang von Tantom, großer Trommel und noch einigen Lärmwerkzeugen auch schön und bewunderungswürdig finden, da der Sprung von einem zum andern nicht mehr sehr groß ist. R. Wagner wurde übrigens auch während dieser Vorstellung unangenehme Male gerufen und dankte am Schluß derselben mit einer neuerlichen Ansprache an das Publikum, in welcher er seine Absicht ausdrukt, im Herbst wiederzukommen, um hier seinen „Zeitan und Jsolde“ aufzuführen zu lassen (wozu wir im vorhinne gratuliren), so vielleicht hier seinen bleibenden Wohlthun zu nehmen. — „Der ihm hier zu Theil gewordene Erfolg“, bemerkt Wagner, „sei für ihn von unsäglichem Werth und werde ihn ermutigen, auf der Bahn der Kunst fortzuschreiten.“ — In einem Schreiben an den akademischen Gesangverein, der R. Wagner die Ehre eines Ständchens zugebracht hatte, äußert dieser übrigens auch, indem er dankend ablehnt: „Nehmen Sie nun, ich bitte Sie, die Verachtung von mir, diesem Gefühle, das wie eine göttliche Erscheinung nur in hochgeweihter, ewigkurzer Stunde und entzäuden soll, allzutranlich nachzutragen. Es ist namenlos schön, wenn der zarte Schiller, der es dem eigenen Bewußtsein verfählt, unberührt bleibt.“ — Das heißt doch Parjam! Es scheint also Wagner mit seiner oft ausgesprochenen Verachtung des Publikums doch nicht so ganz Ernst zu sein! Wir können übrigens auch nicht finden, daß die Ehre, von einem akademischen Gesangverein durch ein Ständchen celebrirt zu werden, eine so gar übermenschliche wäre, daß sie Wagner nicht ohne alle Ceremonien und als eine Sache, mit der es nicht so viel auf sich hat, hätte annehmen können. Aber er mochte denken, daß dies eine gute Gelegenheit sei, sich als einen bedehenden Mann zu zeigen, und er hat dies demnach in einem Brief gethan, dessen Stip in anderem Orte nicht übel als „Zukunft's-Prosa“ bezeichnet wurde.“

## Nachrichten.

In London wurde kürzlich R. Schumann's B-dur-Symphonie aufgeführt und mit vielem Beifall aufgenommen.

Zu Königsberg fand in der Pfingstwoche ein Provinzial-Musikfest statt; man gab am ersten Tag Händel's „Samson“, am zweiten Mendelssohn's „Elias“ und am dritten ein Künstlerconcert.

Das Gloria aus List's Orator Messe wurde in Gemüth unter Th. Schneider's Leitung am 1. und 2. Pfingstfesttag während des Gottesdienstes in zwei, (doch wohl evangelischen) Kirchen daselbst vor der Predigt aufgeführt! Musikdirector Schneider hat sich dadurch ein Dankesvotum der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erworben.

Die Mathiaspassion von S. B. Bach kam am Charfreitag auch in Darmstadt durch den Capellmeister Mangold vor gelungenen Ausführung.

Die Stelle eines ersten Capellmeisters am Stadttheater zu Frankfurt a. M. wird am 1. September l. J. frei. Anmeldungen und Bewerbungen sind bis 15. Juni an den engeren Ausschuß der Theater-Aktien-Gesellschaft zu richten.

Herr Feinr. Weid hat seine Stelle als Musikdirector am zweifürstl. Hoftheater zu Cassel niedergelegt.

Beethoven's sämtliche Duettirten sind in einem zweihändigen Arrangement von E. Pauner bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Die städtische Musikschule zu Znaim (in Mähren) macht unter der Direktion von Hein. Fidy unerreichte Fortschritte. Neben der in Znaim zum erstenmal gehörten E-dur-Symphonie von Mozart, der ebenfalls zum erstenmal gebrauchten Ouvertüre von Mendelssohn zur Operette: „die Heintzler“ und einem Violinconcert von Verdi führte der genannte Capellmeister seinem Publikum auch einen Vocalchor von Weib, dann einen Extrakt aus „Lobengrin“ und eine Sopran-Arie (?) aus „Lanzknecht“ von R. Wagner vor. Den Zuhörern hat offenbar der Wagner'sche Extrakt am besten gefallen; sie ließen ihn sich wiederholen. Uedrigens ergab das Concert hat eines Ertrages für die Musikschule ein Deficit.

W. en.

Das Abendblatt der „Wiener Presse“ vom 3. Juni meldet aus Paris: „Im Interesse der Künstler und Künstlerinnen, welchen die Recensionen des Fortier Kritikers, Herrn Fiorentino im „Monteur“ (!) und im „Constitutionnel“ unumstößlich theuer zu stehen kamen (!), hat endlich Graf Persigny die Abschaffung dieses Herrn durchgesetzt.“ Wist es bei uns in Wien keinen Persigny?!

Die Wiener Journalistik hat in ihren hervorragendsten Vertretern sich über die „Wagnernoth“ einmüthig ausgesprochen, und laut Protest eingelegt gegen die Zummuthung, daß die Wagner gebrauchten Ovationen von dem musikalischen Publikum Wiens ausgingen. Eine Correspondenz aus Wien in der „Niederrheinischen Musikzt.“ Nr. 21 dürfte daher nicht so ganz Unrecht gehabt haben, wenn sie den dem einfachen Menschenverständn unangenehmen Lärm aus anderen Ursachen zu erklären suchte.

Frau Marckesi-Graumann hat ihre Stelle als Professorin am Conservatorium definitiv niedergelegt. Dieser vehemente Bruch scheint uns nicht ganz natürlich. Die Direktion hatte die guten Seiten ihres Unterrichts bei verschiedenen Gelegenheiten warm anerkannt, und dem Tadel der Presse hätte man bei einer normalen Befestigung des Conservatoriums-vorstandes in einer für alle Theile ehrenvollen Weise gerecht werden können. Wir vermögen den Zustand eines Conservatoriums nicht normal zu nennen, an welchem der artistische Direktor Nichts zu sagen hat, und die Direktion sich principieil in die Details des Unterrichts nicht einmüthig.

Heute Abend veranstaltet der Akademische Gesangverein ein günstiger Witterung eine schon vorimal verbesserte Wiederholung in der „Neuen Welt“ in Pieking zum Besten der akadem. Unterrichtsvereine. Es kommen dabei u. A. Chöre von Sichter, Pachner, Mendelssohn, Marschner, Böllner, Tschirk, Abt, Speidel, Reichardt zur Ausführung. —

## Verichtigungen.

Ein Fragezeichen, welches die Red. d. W. in einer Notiz der vorigen Nummer über den Dresdner Tonkünstlerverein eingeschoben hatte, veranlaßt den Einsender jener Notiz mitzutheilen, daß unter jenen 46 Besammlungen auch die Vorparabesammlungen u. l. w. einbeziffen sind. Daburch behebt sich unser Bedenken gegen die nicht zusammenfindenden Ziffern. D. Red. — Pag. 170, 2. Sp. 3. v. o. lies statt „angenehmsten“, „angenehmsten.“

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 263. — Ausgabe: Rabmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Wöging**, vormals G. F. Wüder's Witwe. Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 8 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 4 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverbindung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 16 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. Von **S. Bagge.** (Schluß). — Rezensionen. — Das 38. Niederösterreichische Musikfest in Baden. (Schluß). — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachrichten.

## Die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. \*)

Von **S. Bagge.**

(Schluß.)

### In Betreff 8. Gewisser Fundamentschritte.

Herr **B.** sagt über die Akkordfolge III—VII—IV sie habe von Anno 1860 bis zum heutigen Tag für correct gehalten. Was sein, daß die Bücher mancher Gelehrten (mit Ausnahme **S. Scher's** und **Kirnbeger's**) hierüber keine feste Regel aufgestellt haben, da ihnen selbst die musikalische Logik vor lauter Arithmetik noch nicht aufgegangen war. Doch wenn sie jene Schritte billigten, so straft sie die gesammte wirkliche Musik Lügen, und ich biete Herrn **B.** jede Genugthuung, wenn er mir die fragliche Dreiflangfolge (mit dem von ihm daruntergesetzten **G** und **b**) in dem Werke \*\*) eines anerkannten Tonsetzers nachweist. Eine Akkordfolge, die ihren natürlichen **b** nicht verträglich, ist aber allezeit anders zu erklären, und wird stets auf Vorhalte und Durchgangsnoten zurückzuführen sein. —

### 9. Der Modulation.

Mein ehrenwerther Gegner beklagt sich Seite 17 bitter über den von mir gefällten Anspruch, er bringe „längst bekannte Dinge, die in jeder vernünftigen Harmonielehre stehen“, und will das so lange in Zweifel stellen, „bis ich ihm wenigstens eine Harmonielehre näher bezeichnen habe“, wo das der Fall sei. Nun überficht Herr **B.** wohl, daß mit obigem Anspruch nur jener Theil des betreffenden Capitels gemeint sein konnte, den ich nicht angefochten habe. Denn die wirklich neuen, von mir aber bekämpften Modulationen sind doch selbstverständlich nicht unter jene zu rechnen, von denen ich sagte, sie ständen in jeder „vernünftigen“ Harmonielehre. Was nun die Beziehungen von **C**-dur zu **G**-dur, **F**-dur, **A**-moll, **E**-moll, **D**-moll betrifft, so findet sie mein Gegner bei **A. V. Marx** (Allgemeine Musiklehre Seite 69 ff) und in vielen anderen Lehrbüchern, die aufzuzählen nicht nötig erscheint; dieselben und auch noch die Beziehungen zu **F**-moll, **C**-moll, **G**-moll bei **S. Scher** (Grundharmonica Seite 101 ff). Dieselben und noch die zu **Es**-dur, **As**-dur, **E**-dur berührt auch **Marx** (wie oben) und **M. Hauptmann** (Harm. u. Metr. S. 181 ff) gibt ihre Begründung, wie auch noch die der Beziehung zu **A**-dur und **Des**-dur (letztere gelegentlich der Erörterungen in Betreff des „übergreifenden Systems“).

\*) Wir ersuchen unsere geehrten Abonnenten in der vorherigen Nummer, Seite 178, Sp. 2, in dem Absatz über das Cuntentverbot Seite 11 nach den Worten „zu einander verholten“ einzuschalten; und vom Gehör auch logisch in dieser Weise aufgefaßt werden.“

\*\*) Daß die obige Folge in Hülfer's „Generalstab-Übungen“ vorkommt, habe ich mit Bedauern bemerkt. Sie wird dadurch nicht besser.

### 10. Der „Tonart der Mitte.“

Herr **B.** leitet eine Verwandtschaft von **C**-dur mit **Fis**-oder **Ges**-dur als „Tonart der Mitte“ ( $C - \overset{Fis}{G} - C$ ) aus **Beethoven's** großem **B**-Quartett ab, wo das Andante con moto aus **Des**-dur, und das folgende Allegretto todesco aus **G**-dur geht. Hierauf erwidere ich mit demselben Argument, welches Herr **B.** in Betreff jener Stelle im Finale der Eroica gegen mich geltend gemacht hat, vielleicht aber mit mehr Recht: daß das Quartett aus **B** geht, womit sowohl **Des**-dur (durch **f**, der Quinte des **B**-Akkords) als **G**-dur (durch **d**, die Terz des **B**-Akkords) verwandt sind. Die beiden Sätze sind aber vollständig getrennt, schließen sich nicht an einander an! Die wahre „Tonart der Mitte“ ist hier nicht **G** (**Des**—**G**—**Des**) oder **Des** (**G**—**Des**—**G**) sondern **B** (**Des**—**B**—**G**). —

Eine Beziehung zwischen **C** und **Fis** ist allerdings vorhanden; die beiden Akkorde finden ihren Zusammenhang aber in einem Dritten, außer ihnen liegenden, nämlich in **H**-moll oder **H**-moll-dur, wo der **C**-Akkord auf der zweiten erniedrigten Stufe praktisch vorkommt (wie **Hauptmann** übrigens auch theoretisch trefflich nachweist). Trehe ich die Sache um, und stelle den **C**-Akkord in Beziehung zu dem von **Ges**, so findet man beide vereinigt in **F**-moll oder -dur, wo der **G**-Akkord dieselbe Stelle einnimmt, wie oben der **C**-Akkord in **H**. (Siehe den letzteren Fall in **Beethoven's** **F**-moll-Sonate op. 57, Takt 4 und 5). Das ist aber eben die Hauptsache, daß die Beziehung zweier Akkorde, die unter einander nichts direkt Verwandtes haben, nicht bloß für den rechnenden und demonstrierenden Theoretiker, sondern vor Allem für das musikalische Gefühl des einfachen Menschen verständlich wird. Die „Verständlichkeit“ gründet sich aber darauf, daß die Tonart, in welcher zwei sich fremde Akkorde die Begründung ihrer Verwandtschaft finden, wirklich zum Vorschein kommt; sie allein (die Tonart) vermag das Getrennte, Widersprechende als in einer höheren Einheit vermittelte zusammenzufassen.

### 11. Der Unterdominante in der Volltonart.

Was die Gegenüberstellung von **G**-moll und **C**-dur betrifft, so ist Herr **B.** selbst schuld, wenn ich ihn etwa mißverstanden habe. Er sagt ausdrücklich „die beiden Tonarten seien nicht zu modalitätigen Gegenfüßen zu benützen“, was nicht absolut richtig ist. Daß übrigens die Volltonart immer einen weichen Unterdominantakkord bewahren müsse, bestreite ich. Wenigstens ist in **A**-moll das **as** ebenso berechtigt als das **g**. Beide Töne liegen in der Tonleiter, können also auch akkordbildend vorkommen; freilich kann man ihrer in der freien Composition ganz entzogen, denn es gibt hier keinen Zwang, die Tonleiter von der ersten bis achten Stufe zu benützen. Schon **Ramau** (**d'Alembert**) stellt zweierlei Tonleitern auf, die eine von der 7. Stufe auswärts bis zur 6., die andere von der 1. bis 8. Stufe, und zwar schon in der Dur-Tonart. In Moll ist diese Doppelercheinung praktisch längst benützt, und die Theorie hat die

Praxis anerkannt. Am klarsten hat S. Sechter die Consequenzen gezogen, wenn er die Bedingung aufstellt, daß *f* in *g*is steigt, und *g* nach *f* fällt, denn die beiden Töne sind eben nur dazu da um von der 5. in die 7. oder von der 8. in die 6. Stufe zu gelangen.

(Aus dem Choral: „Jesus meine Zuversicht.“)

Es bedarf hier wohl keiner besondern Erwähnung, daß in der praktischen Musik auch der Schritt *f*—*g*is und umgekehrt melodische Geltung erlangt hat. —

## 12. Der Begriffe „Vorhalt“ und „Vorschlag.“

Der Streit darüber, was man einen Vorhalt ist was man einen Vorschlag nennt, ist für die Tonwissenschaft nur insofern von Wichtigkeit, als durch die ungleiche Terminologie viele Mißverständnisse für das Lesende und Aufführung suchende Publikum entstehen. Will man sich darüber einigen, so muß man auf Grundlage des geschichtlich Gewordenen vorgehen. Nun weiß jedes Kind, daß es lange und kurze Vorschläge gegeben hat, daß man aber die langen heutigen Tags nicht mehr mit kleiner Schrift notirt, sondern die Theilung des Werthes deutlich ausdrückt. Man schreibt nicht mehr:

Jedes Kind weiß aber auch, daß solche „Vorschläge“ betont werden, daß sie dem accentuirten Takttheile angehören. Der Vorhalt ist etwas anderes, er ist die Verzögerung eines melodischen Schrittes. Warum nun diese längst festgestellten Begriffe Herrn W. zu Liebe abgeändert werden sollen, ist nicht einzusehen. Wenn man schon für Alles einen Namen haben muß, so gibt es deren noch genug andere, z. B. Ueberschläge, rückführende Durchgänge, unterbrochene Vorhalte. Das erste von Herrn W. aufgestellte Beispiel (S. 20) ist auch nach meiner Theorie unrichtig (obwohl in der Praxis, bei schnellem Tempo z. B. nicht gänzlich zu vermerken), aber nur deswegen unrichtig, weil in den oberen Stimmen die Auflösungsnote gleichzeitig mit dem Vorhalt vorhanden ist:

Es müßte um ganz rein zu sein dahin abgeändert werden:

Das zweite Beispiel (S. 21) enthält eigentlich bloß unterbrochene Vorhalte:

oder unvollständige rückführende Durchgänge:

Daß Herrn W.'s Theorie in Betreff der Vorhalte eine wirre ist, geht am entschiedensten daraus hervor, daß er sie zuerst „fest und gewichtig“ auf accentuirtem Takttheile auftreten läßt, später aber Dinge unter demselben Namen hinstellt, die durch ihr Vorkommen auf nicht accentuirtem Takttheile sich gerade als Nichtvorhalte erweisen. Wenn Herr W. z. B. diese Folge:

nicht als Akkordfolge (C—H—C, oder besser C—G—C) hinnehmen will, sondern den Sextakkord *d f h* für einen „Vorhalt“ erklärt, so stimmt das nicht mit seiner Lehre vom Vorhalt überhaupt. Besser würde man denselben Zusammenklang als „rückführenden Durchgang“ bezeichnen, und ihn den mehr melodischen Gebilden überweisen.

Das Großartigste an theoretischer Confusion leistet Herr W. übrigens mit seiner Erklärung jenes Riß'schen Anfangs zur Prometheus-Quartette. Abgesehen davon, daß es unerhört ist, Harmonien, die einen Raum von 20—30 Taktten einnehmen, als Vorhaltsakkorde zu erklären, und von dem Gewicht, welches auf jeden einzelnen Zusammenklang dort gelegt ist, besonders auf den Quartsextakkord *g e e s* (den wohl auch Herrn W. Niemand als den Vorhaltsakkord *g e d i s* vernehmen wird), so frage ich noch, mit welchem Recht man die Vorschritte *f as g als* „Vorhalte“ vor *g*is annehmen darf! Hebt die ganze Erklärung dieser Stelle nicht Herrn W.'s Theorie vom Vorhalt auf, von dem er doch lehrt, daß er auf gutem Takttheile (die Auflösung also auf dem schlechten) steht?

## 13. Des Grundbasses im Exprimenakkord *h d f a*.

Denn es wirklich wahr wäre, was Herr W. vorgibt, daß „der alten Lehre nach“ der Akkord *h d f a* allezeit den Ton *G* als hinzuzudenkenden Grundbass hat, so würde ich dieser „alten Lehre“ feierlichst abschwören. Meines bescheidenen Wissens ist es nur der Fall, wenn in C-dur nach dem genannten Akkord der C-Akkord folgt.

## 14. Der Benennungen: Ganz- und Halbtabenz.

Mein liebenswürdigster Gegner spöttelt über „die ganze Welt des Herrn Bagge“ und will es nicht glauben, daß man unter „Halbtabenz“ einen Schluß auf der Oberdominante versteht. Ich erlaube mir daher, ihm folgende Capitel vor die Augen zu führen: Albrechtberger Compositionslehre Seite 182. Schilling's Encyclopädie (siehe Gaben). Marx's Allgem. Musiklehre Seite 229 und 230. Derselben Compositionslehre, 3. Ausgabe Band I Seite 62 und 300. E. F. Richter Lehrbuch der Harmonie Seite 161. Louis Köhler, leichtsinnig-

liche Harmonielehre (1861) Seite 97. (Dieser Autor rechnet auch die Cadenz auf der Unterdominante zu den Halbschlüssen.) Sogar R. Wagner spricht in seinem famosen Briefe: „Zukunftsmusik“, dort wo er Mozartsche Symphonien „Zukunftsmusik“ nennt, (Seite 43) von Halbschlüssen, worunter offenbar Cadenzen auf der Oberdominante gemeint sind. Einen Schluß auf der Tonika mit vorausgehender Unterdominante nennt man „in der ganzen Welt des Herrn Wagner“ Flagaltschluß, auch Kirchenschluß. Siehe Marx Compositionslehre Band I Seite 299. W. Hauptmann S. und W. Seite 212. E. F. Richter v. d. H. Seite 20. v. Köhler L. S. Seite 97. — Zu der „ganzen Welt“ des Herrn Weismann dagegen gehört meines Wissens von bekannteren Autoren nur Dehn.

#### 15. Des Schlußes eines Tonstücks.

Es ist Herrn W. aus meinen Worten, „nicht klar geworden, wie man es anfangen will ein Tonstück oft zu schließen.“ Wenn in meiner Kritik von Schlüssen die Rede war, welche statt Verfröhdigung „Ueberdruß und Grauen“ erwecken, und beigefügt wurde, daß dies um so mehr der Fall sein werde, wenn dergleichen „oft angestrichelt“ werde, so wollte damit einfach darauf hingewiesen sein, daß die „Neubeutische Schule“ es förmlich darauf abzusehen pflegt, alle natürlichen Schlüsse zu vermeiden, daß sie verordnete Schlüsse sehr oft anzuwenden pflegt. Dieses „oft“ bezieht sich theils auf eine große Anzahl von Musikstücken Lichts und seiner Nachahmer, theils kann es auch auf die verschiedenen Schlußfälle eines und desselben umfangreicheren Werks bezogen werden. Herr W. wird wohl nicht in Abrede stellen wollen, daß ein längeres Tonstück mehr Schlüsse (Cadenzen) hat als bloß den einen, wo dasselbe wirklich aufhört? Jede Ganzsatzendung enthält einen Schluß, wie etwa der Punkt ein Schluß in der Schriftsprache ist. Nun weiß ich wohl, daß die Neueren diesen „Punkt“ hassen, und Musikstücke schreiben, welche sich ausnehmen wie etwa ein Brief von ungebildeten Menschen, die weder Orthographie noch Grammatik gelernt haben, wo Alles in einem unenclischen Satz fortläuft (R. Wagners „unendliche Melodie“ gehört auch hieher). Gerade gegen dies, freilich aus Unwissenheit, sondern aus Versehen hervorgehende Manie war mein obiger Satz gerichtet, und ich bedauere den Theoretiker, der solches Unwesen unterstützt und sich an jene blödsinnigen Leute anschließt, deren Kinladen sofort zum Gähnen gereizt werden, wenn sie jemals die Folge  $\frac{1}{2}$ —I vernehmen.

#### 16. Der Chromatit.

Daß hier vorliegende Mißverständnis läßt sich vorerst auf den Ausdruck des Herrn W. zurückführen, da er nämlich sagt: „die neuere Tonkunst fasse die chromatischen Töne anders auf, als die ältere.“ Hätte mein Gegner gesagt: „die neuere Lehre“ so würde man sich leichter über diesen Punkt verständlich haben. Die Chromatit ist zwar nicht für die Kunst, wohl aber für die Theorie immer einer der schwierigsten Punkte. Herr W. ist jedoch im Irrthum wenn er meint, daß erst in seiner Preisschrift, oder im Hauptmann'schen Werke die Unabhängigkeit chromatischer Schritte von den Hauptakkorden ausgesprochen sei. Schon S. Sedtler zeigt in seinen „Grundharmonien“ auf das ausführlichste das Verhältniß chromatischer Durchgänge zu der einfachen harmonischen Unterlage, und stimmt mit Hauptmann darin überein, daß ein chromatisch erhöhter Ton ein gleichsam abwärts führender Leitton sei, ohne daß deshalb die Harmonie die nach dem Leitton folgende Stufe als Octave der Tonart, wohin der Leitton führt, anzufassen verpflichtet sei. Wenn ich z. B. in C-dur zwischen g und a den Ton gis einschleibe, so ist derselbe zwar melodisch dem A-moll entnommen, und verlangt auch nach a geführt zu werden, es ist aber nicht notwendig, daß der A-moll-Akkord oder gar

die A-moll-Tonart dabei eintritt, so wenig die melodische Folge h—c immer die Akkordfolge G—C und die Tonart C-dur verlangt oder voraussetzt. Ueberhaupt verhält sich der chromatische Durchgang zur Harmonie wie der diatonische. Wenn ich melodisch von e durch d nach e gehe, so liegt dem wohl, falls ich überhaupt mich in C-dur fühle, die Akkordfolge C—G—C zu Grunde; ich kann aber auch den C-Akkord liegen lassen oder die Akkordfolge C—A unterlegen; das d ist dann ein Durchgang; mit anderen Worten: die Harmonie nimmt nur vom Ausgang und Ende der melodischen Phrase Notiz. Gehe ich aber melodisch von g durch gis in a, oder von a durch as in g, so nimmt die Harmonie ebenfalls nur vom Ausgang und Ende Notiz und bringt die naturgemäße Akkordfolge C—F und F—C, oder auch andere passende Harmonieschritte, worüber bei S. Sedtler \*) Seite 119 ff. Viel und Bemerkenswerthes zu finden ist.

#### 17. Der Enharmonik.

Die Aufzählung von Beethovens' enharmonischer Verwandlung im Trauermarsch op. 26 dürfte manchem Musiker ein Räthsel abgeloht haben, und mein Gegner ist da in eine förmliche Fulle gegangen. Der Eintritt von H-moll statt Ces-moll im 9. Takt ist doch wohl bloß des leichteren Lesens wegen da? Wenn man ein Stück aus As-moll mit sieben Beethovens dort anwendet, ist analog der Modulation A-moll, C-dur, C-moll, Es-dur, also eine einfach diatonisch-chromatische. Wenn nun mein gelehrter Gegner glaubt, der Trauermarsch schließe in Folge jener Modulation in bbb-moll, so überseht er die wirklich e rückwärts tendende enharmonische Verwandlung, die im 16.—17. Takt durch den verminderten Septimenakkord vor sich geht, und durch welche Beethoven, nachdem er faktisch in Ees-dur war nach As zurückkommt. Der Akkord eses, f, as, ces dieser Schreibart nach in Ges-moll oder Ges-dur stehend, wird durch die Verwechslung des eses mit a siebente Stufe von Es, der Oberdominante von As, nicht von bbb! — Auch ist zu bemerken, daß Beethoven die beiden Verwechslungen (die ungenügende und die wirkliche) in solchen Momenten bringt, wo Theilsschlüsse eingetreten waren, also, wenn wir so sagen dürfen, bei den rhythmischen Schwingungsknoten. — Eine wirklich enharmonische Verwechslung hat kürzlich v. Köhler in der D-moll-Sonate op. 31 (29) „entdeckt.“ Beethoven war hier von der Haupttonart nach F-moll gerathen, und um wieder in jene zurückzukommen verwandelt er Des-dur in Cis-dur und geht über Fis-moll, D-dur, G-moll dahin. Hier findet allerdings eine Täuschung des Ohrs \*\*) statt, wie sie bei jeder wirklich enharmonischen Verwandlung vorlief. Es ist aber die einzige in der ganzen D-moll-Sonate, sowie jene die einzige war in der As-dur-Sonate. Und wie bedeutend ist sie dort angewendet, in wie tiefem Zusammenhang mit dem ausgesprochenen Inhalt! — Ich habe schon einmal erklärt, daß ich in der Instrumentalmusik die Anwendung der Enharmonik keinesfalls verwerflich finde, nur sollte sie nun eben der Täuschung willen, die sie dem Ohr bereitet, nicht anders als an

\*) Da ich in diesen Erörterungen das Sedtler'sche Werk mehrfach citire, so kann ich nicht umbin, hier das Bedauern auszusprechen, daß dasselbe wegen seines schwerfälligen Stils und vielfach unthätiger Breite nicht mit Unrecht als ungenügend bezeichnet wird.

\*\*) Aber auch hier ist eine solche nur für den Musiker bemerklieh, der überhaupt sich der Tonart bewußt ist. Dieser hört nach F-moll Des-dur; erst da die folgende Harmonie ihm als Ges-moll unbenommen wird, merkt er den enharmonischen Uebergang und findet sich in der jenseitigen Region zurecht. Dem gewöhnlichen Hörer bleibt das Alles verborgen, er merkt nicht einmal, daß etwas Besonderes vorgeht.

bedeutsamen Stellen gebraucht, nicht als tägliches Brod, sondern als Würze verwendet werden. Und das war es, was ich mit „dem Blech und der großen Trommel“ andeuten wollte, die man ja doch hoffentlich auch nicht mit der Stellung z. B. der Violine nicht vertraulich wollen. Herr W. scheint den gemachten Vergleich nicht verstanden zu haben, oder nicht haben verstehen zu wollen.

Und nun noch einige Schlussbemerkungen: Herrn W.'s Bestreben war, erstens die Neuerungen zu rechtfertigen, welche von einigen Tonsetzern gebracht wurden; zweitens eine neue Harmoniklehre hinzustellen, die für die strebende Jugend zur Basis ihrer musikalischen Experimente zu dienen habe. In ersterer Hinsicht hat er praktische Ungehörlichkeiten durch theoretische zu erklären, also so zu sagen den Teufel durch Belzebub auszutreiben gesucht. Den ästhetischen Grundfuß hat er durch Mäßen abragen lassen wollen, dadurch aber bewiesen, daß er selbst gefangen war und über das Hinberühn nicht anders hinaus konnte; — in letzterer Hinsicht hat er Einiges von M. Hauptmann benutzt um seiner Schrift eine scheinbare theoretische Unterlage zu geben. Die Consequenzen aber, die er gezogen hat, beweisen, daß er Hauptmann kaum richtig verstanden, noch weniger denselben im guten Sinne benützt und weiter entwickelt hat. Der Letztere wird daher bald mit Recht wie Hegel von sich sagen können: „Von allen meinen Schülern hat mich nur einer verstanden, und der hat mich mißverstanden.“

## Recensionen.

### Werkstimmige geistliche Gesänge.

Motette für 2 Chöre a capella von G. Vierling op. 25.

Breslau, Leudhart'scher Verlag.

5 geistliche Lieder für gem. Chor von Chr. Fink op. 8.

5 geistliche Lieder für gem. Chor von demselben op. 10. Wittenberg, Rieters-Wiedemann'scher Verlag.

4 Motetten zum allerheiligsten Sacramente für 2 und 3 weibliche Stimmen mit Begleitung von Orgel oder Hornomium oder Pianoforte von Th. Beez, op. 1. Derselbe Verlag.

Der bekannte und geschätzte Dirigent des Berliner Bachvereins, von welchem in einer früheren Nr. dieses Blattes schon einige Werke besprochen wurden, liefert uns in der zuerst angezeigten Motette, welche wenn wir nicht irren schon in Berlin, Breslau und Leipzig mit Beifall aufgeführt worden ist, ein für die Gegenwart interessantes, ja wir möchten sagen in gewissem Sinne wichtiges Werk. Dasselbe darf nämlich, wie man auf den ersten Blick sieht, als eine selbstständige Darstellung desjenigen Kunstideals betrachtet werden, welches sich dem Autor auf Grund seiner musikalischen und ästhetischen Befähigung durch das eingehende Studium Bach'scher Werke gebildet hat. Dies fordert eine ersichtliche Beachtung, weil es ein Zeichen der Zeit ist. Das Studium Bach's nimmt — wir dürfen uns Glück dazu wünschen — entschieden zu; jeder Versuch daher, selbstständig aus Bach'schem Geiste Gesangstüce zu geben, verdient unser Interesse, wenn er auch seiner Aufgabe nicht ganz gewachsen wäre. Es kommt natürlich darauf an, wie diese Neugestaltung auf altem Grunde stattfindet, und die Vergleichung derartiger Werke ist namentlich jüngeren Musikern zu empfehlen, weil ihnen dieselben zur Auffindung des richtigen Weges gewiß gute Dienste leisten. Hierzu ist auch die Vierling'sche Motette insofern höchst brauchbar, als sie Jedem, der es sehen will, zunächst einmal deutlich zeigt, wie man Bach nicht nachahmen muß. Dies zu lernen ist in unsern Tagen schon ein erklicklicher Gewinn, und darum empfehlen wir das Werk jedem jungen Musiker zum Studium. Man lernt bekanntlich aus Fehlern zuweilen mehr als aus Meisterwerken. — Einige Gesichtspunkte mögen hierbei zur Orientierung dienen.

Daß zunächst das Werk nach Anlage und Styl eine Nachahmung Bach'scher Compositionen sei, bedarf wohl keines Beweises. Wen die Hauptmotive und die Stimmführung von Nr. 1 und 2 — um nur das ins Auge Fallendste zu nennen — noch nicht davon überzeugt hätten, den würde die Choralbearbeitung (Nr. 3) außer Zweifel setzen. Ob der Autor diese Nachahmung beabsichtigt habe, aber nicht, überhaupt welche innere Stellung zu der beregten Frage er eingenommen haben mag, ist für die Thatsache natürlich ohne Belang. Aber eben dieser Umstand, daß die erwähnte Familienähnlichkeit so hervorstechend ist, stößt von vorneherein das Bedenken ein, ob das Werk auch nach Geist und Form den Bach'schen nachgeahmt sei. Hierauf muß es doch antworten; sonst würden schwerlich zwei der bedeutendsten musikalischen Talente aller Zeiten das Unterfangen, den Altmeister nachzuahmen, mit klarster Entschiedenheit für ein vergebliches Bemühen erklärt haben, nämlich jene beiden eigenen Söhne Philipp Emanuel und Friedemann. (vgl. Forkel). Was dürfte in der That nach Geist und Form unnachahmlich sein. Selbst abgesehen einmal von der Hauptsache, daß — vom musikalischen Talent gar nicht zu reden — sowohl die Tiefe seines persönlich-stiftlichen Lebens als die Befersung der polyphonen Form abgeht, schon die ganz spezifische Selbstbeschränkung, welche für uns unermesslich ist, wenn wir in seinen Formen produzieren wollen, verleiht das wahre Verhältnis des schaffenden Subjektes zum Gegenstande. Nur wes das Herz voll ist, geht der Mund über. Die musikalische Denkart aber, welche uns, wir mögen wollen oder nicht, beherrscht, läßt einen mit einer gewissen Ignoranz ihrer selbst verbundenen Rückgang auf ältere Standpunkte selbst bei der edelsten Absicht niemals ungestraft. Damit ist also jede strenge oder getreue — nach Anderen slavische — Nachahmung Bach's ohne Weiteres als unhistorisch gerichtet. — Die Nachahmung Bach'schen Geistes und Bach'scher Form kann mit gutem Erfolg und mit dem Anspruch auf künstlerischen Werth und persönliche Selbstständigkeit nur so geschehen, daß man die Prinzipien seines Schaffens erforscht und dieselben dann auf die Ausbildung des eigenen Produktionstalentes lautend und vertiefend, erklärend und bereichernd anwendet. So weit die Prinzipien mit denen aller großen Meister übereinstimmen, versteht sich das ja von selbst. Die ihm eigenthümlichen aber haben, wie oft genug wiederholt worden ist, für unsere Zeit eine ganz besondere Bedeutung. Unter seiner musikalischen Grundfäden nun ist — um von den ästhetischen hier zu schweigen — einer der hervorsteckendsten das eigenthümlich-gegenwärtliche Verhältnis, in welches er die Melodik zur Harmonik gestellt hat. Innerhalb der elementarischen Grundharmonien, der nächstverwandten Tonarten wie der Hauptstufordre (Dreiklang, Septimalakkord und deren nächste Sprößlinge) entfaltet er den unerhöplichsten Reichthum von Melodien vermöge der vollen Freiheit der Stimmfortschreitungen. Die wahre Größe Bach's besteht nun aber keineswegs in dieser scheinbar unumschränkten Freiheit der Bewegung, sondern vielmehr in der staunenswürdigen Feinheit der Beschränkung, die er sich dabei auferlegt. Er macht keineswegs alle möglichen Durchgänge und Fortschritte, sondern gerade immer nur die, welche in die Grundharmonie, von der er ausging und die er umschreibt oder seiner schattirt, auf die wichtigsten Weise hineinpassen und doch zugleich einen unermesslichen Uebergang zu der nächsten Grundharmonie bilden, so daß man unzählige Male eine natürliche Brücke findet, welche durch die Aufeinanderfolge zweier Phartharmonien fest und unerlöschlich bestimmt ist, aber doch auch wieder ihnen melodischen Verlauf nach die reichste Mannigfaltigkeit zuläßt. Dieses absolute Maß in der Modulation und in der Stimmführung ist nichts Anderes als jene vielgerühmte überall charakteristische, inhaltsvolle Individualität der Stimmen; und das eben möchte in rein musikalischer Hinsicht das Zunächstliegende und Wichtigste sein, was wir von Bach zu lernen haben. Beweglichkeit der Stimmführung kann ein talentvoller Musiker durch contrapunktische Studien lernen; das richtige, schöne Maß lehrt ihn Keiner als Bach. An harmonisch-modulatorischem Material ist seit Schubert eine so uner-



schöpferische Fülle von Neuem zu Tage gefördert worden, daß es denn nur der geschickten Verwertung bedarf, um noch immer etwas Tüchtiges damit anzufangen; und dazu gibt die Bachsche Art, mit den Grundalfordern zu operiren, die trefflichste Anleitung, eine künstlerische Zucht, die unserer erschöpften und blästrten musikalischen Zeugungskraft und unsern schwindsüchtig sentimentalischen Empfinden aufs dringendste Noth thut. — Dies cum grano salis auf die Vierlinge Motette angewandt, führt uns zu der unumwundenen Erklärung, daß der Autor derselben das innerste Wesen Bachschen Geistes und Bachscher Form sich noch nicht zu eigen gemacht hat. Daß zunächst seine Hauptmotive sowohl als seinen angeführte Stellen etwas trivial klingend, (schlagen wir noch nicht hoch an; der Inhalt des Textes \*) dringt ja nicht eben in den Mittelpunkt des christlichen Glaubens ein; so allgem. ein religiöse Stimmungen können nur von den größten Meistern mit inniger Wärme und dem aus der tiefsten Tiefe quellenden Jubel der Begeisterung wiedergegeben werden, sekundäre und tertiäre Talente werden ihrer Natur nach immer mehr die Außenseite solcher Texte ins Auge fassen müssen. — Weit mehr kommt es uns hier auf die Art und Weise an, wie der vorhin erwähnte Grundfals Bachschen Styles in dem vorliegenden Werke zur Anwendung gekommen ist. Daß der Autor sich nicht des modulationalen Materials moderner, sondern alter Musik bedient, gilt uns nach dem Obigen nicht als ein Vorzug, sondern vielmehr als eine nicht ganz klare Erfassung seiner Aufgabe, auf Kosten der Frische, Natürlichkeit, Unmittelbarkeit und Tiefe seines Empfindens. Seine Stimmführung ist zwar bewegt, aber es scheint mehr das Prinzip der Bewegung im Allgemeinen als das des charakteristischen Maßes und des reinen Wohlklangs dabei gewollt zu haben. Am stärksten tritt das hervor in den beiden fugirten Abschnitten und in dem Choralsatz. Bei dem ersten derselben (in Nr. 1) liegt der Grund der häufig übel klingenden, zum Theil monströsen Modulationalfortschritte schon in dem unreinen Verhältniß des Gesammtmaßes im Bass zum Hauptthema im Alt; rekurirt man dasselbe auf die ihm zu Grunde liegenden 4—5 wesentlichsten Harmonien, so ergibt sich eine Folge von Akkorden, die ein mit Bachscher Modulation vertrautes Ohr aufs Entschiedenste verlegen muß. Das steigert sich natürlich, je verwickelter die Combinationen werden. Auch der 2. fugirte Abschnitt (in Nr. 2) enthält eine verhältnißmäßig bedeutende Anzahl musikalischer Unmöglichkeiten; Stimmführungen, welche einem Schüler Vachs sicherlich einen tüchtigen Kniffel vom alten Meister eingebracht hätten. Ganz verfehlt aber ist die Choralbearbeitung; die Modulationen und die Durchgänge in den Stimmen sind zur Hälfte unnatürlich und gemacht; man merkt die Absicht, etwas Besonderes damit sagen zu wollen und man wird um so verstimmt, je weniger man im Texte Veranlassung zu dergleichen Experimenten sieht. — Dies veranlaßt schließlich den hofentlich nicht zu frommen Wunsch, daß man den alten Bach vor allen Dingen erst einmal in der Art nachahmen möge, daß man sich mit derselben Demuth und Selbstverleugnung der Kunst gegenüber verhalte, wie er es gethan hat. Er gab nie mehr, als er mußte. Er konnte ja wohl Alles; gerade darum aber brauchte er nie etwas ganz Besonderes, nie mehr sagen wollen, als die Sache erheischte, der er diene und der er sich zu einem so vollkommenen Organ zu machen gelernt hat, wie es diese Kunst wahrscheinlich nicht weiter aufweisen kann. Der stiltliche Ernst, mit welchem er diese für ihn wohl nicht so ganz unbedeutende Selbstverleugnung that, möchte nicht das schlechteste Moment Bachschen Geistes sein, welches man unserer solide schwappenden, im Grunde aber jammervoll ausgehöhlten, weil emancipirten Zeit zur ernstlichsten Nachahmung empfehlen kann. Denn wie machen wir es? Weil wir nicht einmal das ordentlich sagen können, was noth thut, oder der Mäße werth

ist, darum wollen wir immer etwas ganz Besonderes sagen. Laßt aber das nicht schließlich auf eine unersetzliche Selbstverleugung hinaus? Was ist demnach unserer musikalischen Zukunft zu prophezeien, wenn selbst die edelsten und begabtesten Künstler der Gegenwart nicht frei davon sind? Wer es endlich und ernstlich mit sich, seiner Kunst und seinem Geschlechte nimmt, dem kann dies wohl kaum noch zweifelhaft sein.

Kürzer können wir uns fassen über die „geistlichen Vieder“ von Fink. Den Charakter des Geistlichen kann man nur den Texten zugestehen. Die Musik entbehrt in op. 8 schon dadurch jeder tieferen Weisheit, daß sich in ihr ein zu bedeutendes Ringen mit dem musikalischen Handwerk geltend macht; natürlicher Klingt fehlt sowohl in den Melodien als in den Mittelstimmen; — fließendere, charakteristischere Bässe würden das nächste Mittel dazugehen gewesen sein. — Der Hauptstoff besteht aus dürtigen von Mendelssohn entlehnten Phrasen, welche noch dazu meist auf eine schwülstig-prätentöse Manier verballhornt werden und dadurch noch armlässiger erscheinen. Man sollte sich doch hüten die alten Kenndliche der evangelischen Kirche mit dem parfümirten Saloncostüm moderner Frömmel aufzuzug zu wollen. In op. 10 sind die Mängel in der Form etwas weniger förend; einzelne tiefere Gedanken und Ausdruckswesen werden versucht; was aber mehrstimmige Schreiber heißt, worauf es dabei vornehmlich antommt scheint der Autor noch nicht zu wissen. — Es ist wahrhaftig kaum zu begreifen, woher gewisse Herren trotz der Bachschen Chorale heute noch den Muth bekommen, zu alten Kirchenliedern neue (?) Weisen zu ersinden. — Sie sind denn freilich auch danach! — die Weisen nämlich.

Schließlich noch ein Wort über Ed. Beez. Wenn es bei einem op. 1 billig ist, weniger auf den Werth der Leistung selbst, als auf das Talent zu sehen, das sich darin ankündigt, so wollen wir es dem Autor nicht allzuhoch anrechnen, daß er den mythischen Ton seiner alten lateinischen Texte nicht erreicht hat. Wohl aber läßt die Wahl der Mittel auf die Bedeutung des Talentess schließen; ist sie verfehlt, so ist das Talent wenigstens für das betreffende Genre zu bezweifeln. Zunächst nun macht uns die Begleitung mit Orgel oder Harmonium, oder Pianoorte ein wenig stutzig; es scheint dem Autor auf die Klangwirkung so genau nicht angekommen; dabei stellt sich jedoch der Uebelstand heraus, daß die Begleitung an einigen Stellen für Orgel und Harmonium nicht paßt, weil sie zu claviermäßig ist, an andern ungekehrt. — Ein wichtiger Fehler besteht aber darin, daß der Autor, anstatt sich zum Zweck eines mythischen Ausdrucks alter contrapuntischer Formen zu bedienen, mit ganz geringen Ausnahmen völlig homophon schreibt und zwar so, daß die 2 oder 3 Stimmen nicht einmal einen geschlossenen harmonischen Körper bilden, sondern den begleitenden Bass so wesentlich bedürfen, wie die 3 Oberstimmen eines gemischten Quartetts. Die Hauptmelodien lassen sich anhängen; das Uebrige zeigt aber weder von einer productiven Begabung, noch von technischer Gewandtheit, noch von feinem Ohr; daher dem Autor zu raten ist, er möge zunächst so lange studiren, bis er eingesehen hat, daß die Kenntniß der Harmonielehre noch lange nicht ausreicht, um ein Musikstud zu schreiben.

## Das 38. „Niederrheinische Musikfest“ in Aachen.

(Schluß.)

Die Solisten fühlten sich in dem Händel'schen Werk, das überall mit den billigsten Anprüden an Kraft und Umfang der Stimmen die erhabenssten Wirkungen erzielt, freier als an dem vergangenen Abend. Frau Küßfamen-Beith aus Cassel hatte die Partie der Achah übernommen. Die Stimme dieser Sängerin, welche in Aachen bei ihrem ersten Erscheinen in einem Concert in welchem sie die Partie der Comala in dem Werke gleichen

\*) Frohlockt mit Händen alle Wälder und jauchet Gott mit fröhlichem Schall. Denn der Herr, der Allerhöchste ist erschiedlich ein großer König auf dem ganzen Erdboden. Wohl dem Volk, das der Herr ein Gott ist, das Volk, das er zum Erbe erwählt hat. Pf. 47, 2. 3. Pf. 33, 12.

Namens von Niels Gade gesungen, ein gutes Andenken zurücklassen, gehört nicht zu den mächtigsten, aber sie ist anmuthig, ansprechend, sehr gleichmäßig in ihren Tugen und Abstufungen, und vielfach geübt; Triller und Koloratur lassen wenig an Geistesfülle und besonders an Geschmack und Eleganz vermessen. Diese Eigenschaften kamen ihr besonders zu Statten in der schönen Arie von Händel: „Horch auf der Vögel Jubel-Chor“, in welcher der Componist mit seinem Zauberstab aus den einfachsten Sülben die lieblichsten Melodien webt, und die der Sängerin einen nicht enden wollenden Beifall verschafft. Nicht geringer war der Applaus, der unserer trefflichen und so bescheidenen Dilettantin Frau Pothoff in der Rolle des Othniel zu Theil ward, und zu dem sie nach den strengsten Anforderungen der Kunst berechtigt war. Wir haben sie selten so brillant disponirt gesehen und hätte Händel seinen „Othniel“ von ihr hören können, so würde er sich ihren besonderen Vorliebe für die Altstimmen, die ihn veranlaßte, in seinen Oratorien ihnen gewöhnlich die herausragendsten Partien zuzuhellen, wohl erstreut haben. Herr Schneider, der als der erste Oratorienjänger unserer Zeit bekannt ist, bedarf kaum eines besonderen Lobes, wenn wir nicht bei jeder Gelegenheit den Eifer und guten Willen erwähnen müßten, wodurch er so ehrenvoll eine Rolle ausfüllte, die schon durch den herrlichen Charakter des „Josua“ seiner Individualität weniger zugeht. Herr Krause ist ein Künstler, dessen gleichbedeutend Gesang wir volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, und unter dessen Vorzügen die schöne, korrekte Aussprache, die namentlich in den Recitationen von so großem Werth ist, besonders hervorgehoben werden muß; doch hat leider seine Stimme schon theilweise der Zeit ihren Tribut gezollt und besitz nicht mehr den Wohlklang und Adel, die für den Helden Caleb, den „Schreden des Feindes“, wünschenswerth sind. Wir dürfen jedoch nicht verkennen, daß er in der Arie: „Soll ich auf Marmes Fruchtgeißel“ einen durchaus berechtigten Erfolg hatte.

Das Orchester verdient noch besondere Erwähnung, denn es trug wesentlich zum Glanze der großartigen Aufführung bei, welche Herr Lachner mit Verständnis, Sicherheit und wahrer Liebe leistete und ihr dadurch den Stempel einer seltenen Vollkommenheit aufdrückte.

Der Abend des 20. Mai 1861 wird noch lange eine der ruhmvollsten Erinnerungen für die Sänger, das Orchester und ihren trefflichen Dirigenten bleiben.

Der dritte Tag unseres Festes führte den Namen Künstler-concert. Früher beschränkten sich die Musikkoncerte auf zwei Tage; die Mitwirkung von Künstlern ersten Ranges machte den Wunsch rege, dieselben wieder zu hören und ihnen Gelegenheit zu geben, sich in ihren Vortragsstücken zu zeigen, was ihnen die ostrotriten Compositionen nicht gestatteten. Die Concerte bilden gegenwärtig einen wichtigen Theil des Festes, und wenn es ihr spezieller Charakter ist, etwas Außergewöhnliches zu bieten, so hat dies unser dritter Tag in der glänzendsten Bedeutung des Wortes gethan: Künstler von dem Range einer Frau Schumann, eines Joachim, sind das Höchste, was geboten werden kann, und diese beiden berühmten Priester der Kunst haben sich um die Krone der Virtuosität gestritten, oder vielmehr sie miteinander getheilt, denn die beiden Künstler sind Jeder in seiner Sphäre so groß und bedeutend, daß wir keine Vergleiche ziehen wollen. — In unserer Freude, diese beiden Namen unter unserer Feste zu wissen, hätten wir fast Weber's oder vielmehr Herrn Werck's Zauberton vergessen, welches die hinreichende Overture zu Oberon einleitete, die so geeignet ist, von einer solchen Instrumentalmasse ausgeführt zu werden, und das Publicum in eine glückliche Stimmung zu versetzen. Saiten- und Blasinstrumente machten sich den Rang freitig, und die Wirkung war elektrisirend. Unsere treffliche Solistin, Frau Pothoff, die treue Heterin der Schöpfung unserer alten Classiker, trug mit gewohntem Talent eine schöne Arie aus dem 17. Jahrhundert von Haffner vor, eine der genialen Compositionen, die vollständig die Stimmung des heiligen Lebens jener Zeit wiedergeben, als die Componisten noch hinreichende

Hilfsquellen in dem einfachen Wechsel von dur- und moll-Akkorden fanden, um die verschiedenen Grade der Geistesstimmung auszudrücken. Bei ihrem Erscheinen mit dem höchsten Beifall begrüßt, wurde der Künstlerin nach Beendigung der Arie von Neuem der wärmste Dank des Publicums gebracht. — Der Name Clara Schumann hatte das Interesse im höchsten Grade angeregt, und auch ihr wurde von Seiten des Auditoriums und der Mitwirkenden ein freudiger Empfang zu Theil; sie spielte das Concert ihres verstorbenen Gatten, eine seiner frischesten, klarsten melodischen und ansprechendsten Compositionen. Es ist überflüssig, über die Abundanz und Sicherheit, den Ausdruck, die Eleganz, in einem Wort die Meisterschaft dieser Künstlerin, welche die erste Stelle unter den jetzt lebenden Pianisten einnimmt, noch ein Wort zu sagen. Ihr Talent ist so einstimmig anerkannt, daß wir kaum zu erwähnen brauchen, daß die große Künstlerin zum Schluß mit Bouquets und Kränzen überschüttet wurde. Die durch den charakteristischen Rhythmus höchst schwierige Begleitung des Orchesters war vorzüglich. —

Herr Krause hatte die unglückliche Idee, als Barbier aufzutreten. Wir meinen daß bei einer so feierlichen Gelegenheit, wo Alles im vollsten Schmuck erscheint, der Barbier und wäre es auch der von Mozart, nichts zu suchen hat. Der gewiß ehrenvolle Platz, welchen der Meister seinem Fagaro angewiesen, ist zwischen Susanna und Cherubin doch nicht zwischen Schumann und dem Santus der Beethoven'schen Messe. — Den Schluß des ersten Theils bildete das Santus der Messe mit Joachims herrlichem Solo. So groß die Freude war, die uns die Wiederholung dieser Nummer gewährte, so finden wir doch, daß man sich hätte begnügen sollen, einmal der Gefahr glücklich entgangen zu sein, ohne die Mitwirkenden und namentlich die Sopi derselben abermals auszuweisen; es wäre rathamer gewesen, einen der Chöre aus Josua zu wiederholen. Inzwischen wurde die Nummer glücklich angeführt, und fand allgemeine Anerkennung.

Der zweite Theil des Concerts wurde durch eine Schöpfung desjenigen, dem die Geschichte des Tages anvertraut waren, ein „Präludium und Fuge“ von Lachner eröffnet. Die Composition verträht den klassischen Musiker, den tief in seine Kunst eingedrungenen Theoretiker, und trotz der gelehrten Form enthält sie so glänzende und mannigfaltige Instrumentaleffekte, daß sie eine mächtige Wirkung auf das Auditorium nicht verfehlen kann, während sie durch ihren Bau, durch die Breite der Fuge und namentlich deren schöne Stretta, für die Männer von Fach von besonderem Interesse war. Vom Orchester sehr brav wiedergegeben, fand die schöne Composition den rauschendsten Beifall. — Frau Kübsamen hätte vielleicht eine ihren schönen Mitteln mehr angemessene Wahl treffen können, als das Halleluja der Esther von Händel. Die Triolen, welche in diesem Stück gefährlicher sind, als die gefährlichsten Koloraturen, erforderten von Seiten der Sängerin eine solche Anstrengung, ihren ganzen Aufwand von Geschicklichkeit in der Vokalisation, daß es schwierig war, dem Gesang einen weniger einseitigen Charakter, etwas mehr Schwung und Ausdruck zu verleihen.

Dennoch ist das schöne Talent der Frau Kübsamen vollkommen bei unserer Feste zur Geltung gekommen, und als Beweis dafür erwähnen wir, daß sie auch diese Arie wiederholen mußte. — Kaum war Herr Joachim hervorgetreten, das ganze Haus, Sänger und Instrumentalisten mit einbezogen, nach der der Gewalt seines zauberhaften Spiels in der letzten Probe in lauten Jubel ausbrach. Der berühmte Künstler, der zum ersten Mal in unserer Stadt auftrat, kann sagen: er kam, sah und siegte. Es ist ebenso unmöglich, den Enthusiasmus zu schildern, den er hervorrief, als dies Talent zu beschreiben, wo Alles vollendet ist, und das alle Scheitern in sich faßt. Trotzdem gelang es unserem trefflichen Schneider, durch den so tief empfundenen Vortrag der schönen Strophen des Adolar aus der „Cunzanth“ dem Publicum noch einen wahren Genuß zu bereiten. Das Fest konnte nicht schließen, ohne auch dem Vater Haydn die Ehre zu geben und es schien, als ob nach so großen Ak-

strebungen der Dichter der Schöpfung allein im Stande wäre, Alles frisch zu beleben. Sein Chor, „die Himmel erzählen“, schloß das Fest in würdiger Weise, denn er wurde mit einer Liebe und einer Energie ausgeführt die Alles hinricht, obwohl wir glauben, daß durch ein etwas weniger schnelles Tempo die Würde und Größe dieser wundervollen Composition majestätischer hervorzugetreten wäre. Die letzten Töne waren noch nicht verhallt, als sich unter dem Jubel aller Anwesenden ein Vorbertragn auf das Haupt des ausgezeichneten Dirigenten herabsenkte.

Wie groß auch der Eifer und das Talent ist, welches wir an Hrn. Pachner zu bemerken haben, müssen wir doch unserm trefflichen Kapellmeister Hrn. Musik-Direktor Wällner zu wesentlichen Anspruch an dem glänzenden Erfolge des Festes zu erkennen. Nur seiner unermüdbaren Anstrengung ist es zuzuschreiben, daß Herrn Pachner für die letzten Proben das Ganze schon so fertig übergeben werden konnte. Wenn die Einsätze im Chor z. B. des Sopran in „das ganze Heer“, des Alt in „Ein Gott, Ein Herr“, des Tenor in „Glorificamus“ der Bässe im „Qui sedes“, so fest waren, wenn das herrliche Ensemble in den Chören Händels, unter Anderm in „die Völker bebene“, wo die Achtel mit einer Gleichheit, wie mit Einer gewaltigen Stimme gesungen wurden, Bewunderung verdienen, so war dies Herrn Wällner zu danken, der dadurch einen glänzenden Beweis seiner Hingebung und ausgezeichneten Fähigkeiten gegeben hat.

Doch unser Fest von fern und nah die Notabilitäten der Kunst und musikalischen Kritik anjehen würde, wo zu erwarten. Erwähnen wir dabon nur die Herren Fetis Vater und Sohn, Soubre aus Brüssel, Szardady und Dupuis aus Paris, Hiller, Breuning, Wiskhoff, Weber, Bruch, Bargiel aus Köln, A. Schmitt aus Schwerin, Karl Sunold aus Heidelberg, Scholz aus Hannover, Graf von Stainlein aus Dresden, Lenz aus Coblenz, Müller aus Frankfurt, Tausch aus Düsseldorf, Krause aus Barmen, Grimm aus Münster, Bargheer aus Detmold, Kriebel aus Leipzig, Deppe aus Hamburg, Van den Boorn und Kouma, den Restor der Violinspieler aus Lüttich, und von Turanyi aus Nagas. Und so nehmen wir denn von einem schönen unvergeßlichen Feste Abschied mit dem herzlichsten Wunsch, daß es ein Vorbild sein möge für alle künftigen.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

März und April.

DL. Das vorletzte Museum, am 1. März, brachte an Orchesterstücken die Suite in D von F. S. Bach und die Symphonie in C (Capitler) von Mozart. Die Suite machte auf das Publikum nur den Eindruck des Bekremlischen, und mir wollte scheinen, als ob das Orchester selbst unter diesem Einbrude spielte. Mit ein er Probe läßt sich eben auch bei dem geübtesten Orchester nicht Alles abthun. Die Symphonie ging sehr gut und verstand nicht die Zuhörer zu entschlüsseln. Im gleichen Grad war dies der Fall bei Beethoven's Violinconcert, gespielt von F. Strauss. Der Vortrag unseres Concertmeisters war hier in der That noch jeder Seite hin ein so vollendetes, daß ich, der ich noch nicht das Glück hatte, den Geigerkönig Joachim zu hören, nicht begreife, wie das Werk noch schöner gespielt werden könne. Dagegen darf mir Herr Strauss nicht verargen, wenn ich der Meinung bin, daß er sich in Bach'scher Musik nicht hören lassen sollte. Hier macht sein Spiel (es waren eine Sarabande und Bourree die er an jenem Abend solo spielte) den Eindruck des Zusammen, — man hörte zu sehr die enormen Schwirrigkeiten dieser Sachen; ein Eindruck, den derartige Stücke z. B. von F. Laub gespielt, keineswegs machen. Herr Strauss kam als bedeutender Künstler hervor; als solcher legitimierte er sich in meinen Augen aber besonders durch sein ganz entschiedenes Weiterstreben während seines Hierseins. Kein Zweifel, daß ihm auch jene Höhe erreichbar ist — er möge sich aber in Bach'schen Solokünsten nicht wieder zeigen, bis er auf der Höhe steht. — Fräulein O. Schubert sang an jenem Abend eine Arie aus „Don Juan“ und Lieder von Schumann und erntete lebhaften

Beifall. — Mit dem 10. Abend, am 15. März, schloß das diesjährige Museum. Auch diesmal hatte Frau. Schubert die Gefangensorträge übernommen. Lieder von Schubert und Schumann und Mozart's Arie: „Non temer, amato bene, mit obligater Violine, letztere von Hrn. Strauss sehr schön gespielt. Herr Hior Strix und Leipzig spielte E. M. v. Weber's Es-dur Concert mit brillanter Technik und unter großem Beifalle. Daß er jedoch dasselbe Concert spielte, das er auf seiner Kunstreise schon öfter vorgetragen, konnte ich als Mangel an Vielfältigkeit angesehen werden. Die Orchesterstücke waren bekannte: Beethoven's Symphonie in A-dur und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, beide in begiebiger Ausführung, namentlich in sehr feiner Nuancierung. Werken wir, ehe wir dem Museum scheiden, einen Rückblick auf die diesjährige Saison, so haben wir alle Ursache zu rühnen zu sein. Auf jedem Programm begegneten wir vorzugsweise unsere klassischen Namen; gutes Altes und bemerkenswerthes Neues war uns zu Genüge geboten, ausgezeichnete Solofrakte wurden uns vorgeführt. In der Anerkennung Schumann's, die hier noch sehr gefehlt, sind entschiedene Schritte vorwärts gesehen. Die Ausführung der Orchesterwerke war meist sehr gut, hin und wieder von überaus großer Feinheit. Geht man dies Alles zu, so werden auch zwei Wünsche erlaubt sein: Es möge endlich Herr Dir. Müller, der sich in jeder anderen Hinsicht glorireich geltend machen, die Tempi etwas fester zu halten, und der Vorstand des Museums möge wenigstens für Werke von Bach, Schumann und ähnliche zwer Orchesterproben ermöglichen! Dies noch zu den Vorzügen der diesmaligen Leistungen — und dann ein neuer, allseitig günstiger Saal — und die Museumsabende des nächsten Winters werden mit allem Wohlthunigen thun in die Schranken treten können.

Der vorletzte Quartettsoirée der Herren Strauss und Genossen konnte ich leider nicht bewohnen; außer Quartetten von Haydn und Beethoven kam darin auch eines von Vincenz Lachner (D-moll Manuscript) vor, das mir als ein frisches und beifällig aufgenommenes Werk gefehlt wird. Die letzte Soirée brachte Beethoven's Trio in Es, op. 3. — Wer wird leugnen, daß auch dieses Werk Spuren Beethoven'schen Geistes trägt und sich durch Glätte der Form auszeichnet? Wenn aber unser Publikum im Laufe dieses Winters öfters sich von so höchst einfachen Werken, die von den Meistern selber gewöhnlich zu ihrem Bedenkensten gespielt wurden, über gewöhnliches Maß entschlüsseln ließ, so sieht dies schier aus wie Opposition — wenn man nur wußte gegen was und gegen wen? Circa gegen Schumann und Volkmann, die in den letzten beiden Wintern in ausgezeichneten Quartetten zu Gehör kamen? Bequemer freilich hört sich Beethoven's op. 3 an. Was ist aber solche Liebe zum Bequemem Anderes, als geistige Trägheit? Oder strachtet unter Quartettpublikum, den Ruhm der Klassizität zu verlieren, wenn es einmal zugehört, daß dieses oder jenes Werk eines Neuerns bedeutender sei, als dieses oder jenes eines anerkannten Meisters? — Kehren wir zur letzten Quartettsoirée zurück, so habe ich noch zu referieren, daß die zweite Kammer, Mendelssohn's Andante und Scherzo op. 81, sehr fein vorgetragen wurde und lebhaften Beifall erhielt. Mozart's Quintett in Es-dur (zweite Viela Herr R. Stamm) machte den würdigen Beschluß der diesmaligen Quartettunterhaltungen. Herr Strauss und seine Genossen haben sich abermals den Dank der Kunstfreunde im hohen Grade verdient. Bei Feststellung der Programme ist das einzig richtige Prinzip festgehalten worden: Das große Dreizehntel bildet den Grundstock. Daran schließen sich die anerkannten Neuern: Mendelssohn, Schubert, Schumann u. A. Noch nicht anerkannte Neuere, denen aber ein entschiedenes ernstes Kunststreben innewohnt, dürfen nicht ausgeschlossen werden, — denn wie sollten sie je zur Anerkennung gelangen? Endlich müssen auch Solche berücksichtigt werden, die, ohne gerade Klassiker zu sein, besonders viel auf dem betreffenden Gebiete gearbeitet haben (Boccherini, Dusow), denn sie gehören der Geschichte dieses Gebietes an. Diese Grundzüge hat Strauss festgehalten; möge er ihnen ferner treu bleiben! — Auch der polyharmonische Verein gab im März seiner letzten Concerte. Zu der Symphonie in C-moll von Mendelssohn und der „Prometheus-Duvertüre“ kamen Lieder von Schumann und Schubert, gesungen von Stodhause, und Salonstücke von Piatini u. A. für Violoncello, gespielt von Alexander Schmitt aus Moskau. Ich gehe, da ich einige Minuten lang gelehndet, betäubt war, als dieser Virtuose neben herrlichem Ton, eine Technik erksallte, die Al-

les bis dahin von mir Gehörte weit übertraf. Und doch, die Freude, von der solche Bezeichnung begleitet ist, verfiel sehr rasch in ein stetiges abnim- mendo, bis sie im perendosum unterging. Das Spiel des Virtuosen war ein ununterbrochenes Kaskadieren, ein ewiges Winzeln und Fäffeln, je zunicke durch ein bewundernswürdiges Forte gezogen; aus dem Flago- lolet kam er minutenlang nicht heraus: Alles, was er spielte, war elen- des Zeug; und das spielte er mit bewundernswerther Leichtigkeit, ja, — aber auch mit so fichtlicher Liebe und Hingebung, daß ich die selte Ueberzeu- gung gewann: dieser (vielleicht größte) Violoncellvirtuose ist nicht im Stande, ein klassisches Werk insoltgemäß vorzutragen! Es bleibt nun einmal wahr: Niemand kann zwei Herren dienen. — S t o d h a n s e n 's Organe waren die Organpunkte des Abends. Die Symphonie, ohnehin gerade sein sehr bedeutendes Werk, war wohl etwas rasch einstudirt und gelang nicht überall nach Wunsch. Besser ging die „Prometheus-Dover- türe“, während welcher sich das Publikum mit Geräusch entfernte. — Der phhll. Verein hat in diesem Winter tüchtig gearbeitet, sein neuer Direktor hat einen Eifer an den Tag gelegt, wie er eben nicht allzuhäufig anzu- treffen sein wird. An einer Skizze könnte aber das Gedeihen des Ver- eines beanoch scheitern: an dem Zuziehen gar so vieler jugendlich er Kräfte in's Quartett. Was hilft es da, wenn der Direktor sich in einer Meist Cuartettproben abmüht — man kann nun einmal nicht aus je- dem Stoffe Gutes formen. Da fährt denn hernach so monder Vogen zur Unzeit herein! Da entsetzt so monder Meinungswechsel in Bezug auf die wahre Höhe eines so spielenden Tones! — Doch der Verein ist im Wachen und Streben. Er strebe rüthig weiter und vertiere den Muth nicht, wenn er nicht in e i n e m Jahre in der Gunst des Publikums we- dererobert kann, was in einer Reihe von Jahren verloren gegangen ist.

Wenn ich eine Anzahl matiuodes und soorbes bei Seite lasse, die keinen erheblichen Stoff zu einem Referate bieten, so muß ich dagegen das Concert erwähnen, welches am 31. März im Theater stattfand; die Orchesternumeren desselben waren soß alle durch ihre Neuheit in- teressant, im Uebrigen besondener. Die Fest-Overtüre mit Orsang (über das Rheinweind) von R. Schumann, ist, nach meinem Dafürhalten ein in ter Form ganz verfehtes, auch soß unbedeutendes Dnus dieses Meisters. Beinahe ebensowenig konnte mir M e n d e l s o h n 's Overtüre für Symphonietitel zufagen. Endlich hörten wir auch V i e t t 's Préludes. Die Zuhörer verhielten sich rüthig; erst als ein wenig Applaus sich am Schluß geltend machen wollte, wurde er durch energisches Zischen niederge- drückt. Da man keineswegs annehmen kann, daß die Mehrzahl der Zu- hörer das Romantische Gedicht genau kennt, da es aber ferner nicht ist, bei jedem Kunstwerke zunächst zu fragen: „was hat der Verfasser ge- wollt?“, so dünkt mich, das Gedicht hätte, wenigstens im Anzuge, ge- dacht und vertheilt werden müssen, um dem Componisten gerecht zu werden. Ich, der ich's für Schulbüchlein gehalten habe, mich zwar nach Kräf- ten über die Intention des Künstlers zu belehren, empfand zwar auch we- der Begeisterung noch Freude daran — aber das Werk machte denn doch auch nicht den Eindruck des absoluten Unsinnes auf mich. \*) — B e e t h o v e n 's Pianoise für Orchester, Chor und Pianofole (Hr. S. Henkel), gelang zur allgemeinen Befriedigung. — Der Monat April verfiel, ohne Musikalisches von Belang zu bringen, außer dem dritten Concerte des Cäcilien-Vereines: da ich jedoch im Mai noch einmal über Cäcilien- und Rüh- lichen Verein referiren muß, und anderer Stoff dann nicht mehr vorhanden sein wird, so spare ich mir auch diesen Bericht bis dahin auf.

## Nachrichten.

Die „Musische Musikgesellschaft“ in P e t e r s b u r g hat im Laufe der verfloßnen Saison 10 große Concerte und 10 Quartettabende ver- anstaltet, und zwar unter lebhafter Theilnahme des Publikums. Die Ge- sellschaft bereichert sich allmählig über das ganze russische Reich. —

In A m s t e r d a m wurde eine auf eine Preisauszeichnung des nie- derländischen „Vereines zur Beförderung der Tonkunst“ hin componirte

Symphonie (I) mit Chor „Kaiser Karl V“ (I) von W. J. F h o o p t auf- geföhrt und beifällig aufgenommen. Warum ein solches Werk, wo der Chor formwürdig beschäftigt ist, „Symphonie“ betitelt wird, das zu er- klären sind wir außer Stande. Uebrigens ist in Rotterdam ein blühender Operngesang. Sidilio erlebte in der verfloßnen Saison 16, Figuren 10 Aufführungen, während M e y e r b e e r mit drei Darstellungen der „Su- genotten“ vertreten war.

Die „Orgel-Musik-Halle“ in L o n d o n ist kürzlich wieder mit einem neuen Concertsaal bereichert worden, welcher wohl einer der schönsten dieser Art ist. Das Gebäude ist im italienischen Styl gebaut. Der Eingang ist von Oxford-Street aus. Durch ein schönes Säulen-Portal tritt man in die Vorhalle von 38 Fuß Länge und 12 Fuß Breite, mit corinthischen Säulen zu beiden Seiten, und gelangt von da auf einen schönen, breiten und bequemen Doppelstreppe zum Concertsaal. Die Vorhalle wird durch einen gehobenen Gas-Konchthur hinreichend erhellt. Der Concertsaal selbst hat eine Länge von 100 Fuß bei einer Breite von 50 Fuß und eine Höhe von 45 Fuß. Das Podium bietet am äußersten Ende gegen die Wand hin eine Höhe von 5 Fuß, und es ist von ausreicher Größe. Die Aus schmückung des Saales nimmt sich sehr gut aus, sie be- steht aus gemalten Ornamenten und Arabesken in Purpurroth, Weiß und Gold, ohne Überladen zu sein. Ferner enthält das Gebäude einen Speise- saal von ausreicher Größe. Das Ganze macht bei aller Einfachheit einen noblen Eindruck.

Für das große deutsche Sängertfest in Nürnberg haben der Herzog von Coburg und Herz. S i l l e r neue Compositionen geliefert.

G l u d 's „Alceste“ soll in Paris zur Aufführung kommen.

Die Singakademie in B r e s l a u veranstaltet am 6. Mai unter J. S c h ä f f e r 's Leitung eine Aufführung, in welcher der 42. Psalm von P o l e p r i n a , der 100. Psalm von H ä n d e l und die Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ von S. B a c h gegeben wurden.

Der Cäcilienverein in Carlsruhe unter der Leitung von H. S i e h e n s gab am 14. Mai sein 6. Concert, worin gemischte Chöre von S c h u m a n n , M e n d e l s o h n und H a u p t m a n n , dann ein Bruchstück aus S p o h r 's „befreitem Deutschland“ zur Aufführung kamen.

Kapellmeister R o s m a c h in Stettin soll gewonnen sein, seine dor- tige Stellung zu verlassen. Er genoh dafelbst den Ruf, um die musikalische Bildung und um die Hebung der Kunstzustände Stettins wesentliche Verdienste zu leisten.

Den Musikfreunden in St. Pölten war nach einer langen Pause wieder ein kunigeneuß vorzüglich Art zu Theil geworden. Fräulein M e l a n i e E t t e r l i n , Pianofole- und Cithar-Virtuosin aus Wien con- certirte hier am 15. und 25. Mai d. J. mit außerordentlichem Beifall. Unter den vorgetragenen Clavier- Pièces heben wir insbesondere V e t h o v e n 's Sonate in A-dur (op. 26), Variationen in E-dur von H ä n d e l und „Gavotte“ von S. B a c h besonders hervor; Compositionen von F o n i e r und D u b e z für die Cithar ergänzten das Programm in Ver- bindung mit Liedervorträgen, wobei Fräul. M e i s c h , dann die Herren d e B r a n e o und E. W a l t e r aus Wien aus Gefälligkeit mitgewirkt hat- ten. Auch diese Vorträge wurden mit ungetheiltem Beifall aufgenommen. Wien.

In Berlin erscheint vom 3. Juni an ein neues, dem Interessen der Kunst gewidmetes Blatt: „Deutsche Kunstsalze“, redigirt von Victor Eden von B o u h n e r n . Auch die Musik findet darin ihre Vertretung; von welchem Standpunkte jedoch, darüber geben der 5. Punkt des Pro- grammes und einige Notizen eigenthümlichen Aufschluß. Jener lautet: „An- dahnung eines deutschen Musikvereines zur Befestigung des fürchbarsten (!) Archibüfels: Reid des Collegen“ (?). Kennt die Redaction des neuen Blattes kein fürchbarerres „Archibüfel“ der Tonkunst? — In einer der er- wänten Notizen führt die Redaction gelegentlich R. W o g n e r 's und seiner Anknüpfung in Carlsruhe die Bemerkung bei: „Ein von deutschen Meide (!!) gezeichnetes Bild sucht in einem Fortse Sicherheit.“ Was doch Alles dem „Reid“ in die Schanze geschoben wird!

Die neue Saison im Hofopertheater soll am 15. Juli mit B e r d i 's „Mothet“ eröffnet werden. Bravoissimo! Geshäftig wohl diese feierliche Eröffnung der privilegierten österreichischen Kunstankst! mit oder ohne „berühmter“ Zustimmung?!

\*) „Anknüpfung“ enthalten allerdings die „Präludes“ um vorzuziehen. Aber die geringste Magerkeit des musikalischen Inhalts erlaubt nicht, dieses Dnus als ein „Kunstwerk“ zu bezeichnen. D. Red.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmat Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Abbestellen:** Wöchentlich Nr. 503. — **Ausgabe:** Rohmwall Nr. 1147. **Kauf- und Musikalienhandlung:** **Messli & Büding,** vormals **G. H. Wäner's Witwe.**  
**Verkaufspreise:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr.  
**Einzelnummern:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 60 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
**Einzelne Blätter** 15 Sgr. oder 3 Silberggr. — **Briefe und Gelder** werden franco erbeten. — **Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen** nehmen Bestellungen an.

Wegen des auf Samstag den 29. Juni fallenden **Feiertags** wird die nächste Nummer Freitag den 28. ausgegeben.

**Inhalt:** Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Ver sacrum.“ — Rezensionen. — Londoner Briefe IV. — Deutsche Opernführer. — Zeitungschron. — Nachrichten. — Berichtigung. — Briefkasten.

## Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Ver sacrum.“

(Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur, Clavierauszug, Quartett- und Chorstimmen.)

Es ist in diesen Blättern von Ferd. Hiller noch nicht viel die Rede gewesen; einige kleinere neuerer Zeit erschienene Werke haben wenig Veranlassung geboten, die eigenthümliche Natur dieses begabten Tonsetzers, seine Vorzüge und Mängel eingehender zu beleuchten. Es liegt aber nicht im Plane dieser Zeitschrift Männer wie Hiller nur gelegentlich zu berühren, vielmehr will sie sich zu jedem durch Talent und componistische Leistungen **hervorstechenden** Namen in ein klares Verhältnis setzen, — eine Aufgabe, zu deren Lösung sie freilich eines nicht allzugeringeren Zeitraumes bedarf, da nicht Alles auf einmal gesehen kann, und des in ihren Spalten Abzuhandelnden so viel ist.

Bei Hiller ist die Schwierigkeit nicht gering, ein klares Bild seines künstlerischen Vermögens und seiner Richtung zu entwerfen. Diese Schwierigkeit liegt weniger in der Anwendung unserer ästhetischen Grundsätze, die wir bei Hiller fast ebenso oft bestätigt und erfüllt, als verlegt finden; sie liegt hauptsächlich in der Persönlichkeit des Componisten. Hiller's Verdienste als ausübender Musiker, als Dirigent, sind so unstreitig, daß man bisher alle Ursache hatte, ihn die möglichste zarte Rücksicht zu Theil werden zu lassen; er ist andererseits kein junges aufstrebendes Talent, welches noch geneigt ist, Rath und Meinung Anderer anzuhören und anzunehmen; er ist aber auch gerade der Stellung wegen, die er in der Kunstwelt einnimmt nicht zu übergehen, und fordert die Kritik um so entschiedener heraus, je größer der Einfluß ist, den er durch seine ausübt. „Wenn viel gegeben ist, von dem wird man viel fordern“, und wer hoch steht, muß sich auch gefallen lassen, sein Schaffen und Streben in möglichst helle Beleuchtung gesetzt zu sehen.

Hiller gehört zu jenen in der Gegenwart nicht mehr allzuhäufig vorkommenden Talenten, die erstens ihr Handwerk gehörig innehaben, mit Leichtigkeit arbeiten, über ihr eigenes Wesen im Klaren sind, und — was das Wichtigste ist — ein poetisch-musikalisches Vermögen besitzen. Seine Tonstufe verbündet sich leicht ausgezogenen und mit Vorliebe mit dem dichterischen Gedanken und Wort, sie spricht sich am liebsten, wenn auch nicht ausschließlich in der Vokalmusik mit Begleitung aus, und die Stoffe die er sich wählt, sind meistens derart, daß sie zu gelungener musikalischer Darstellung eine reiche tonbildnerische Begabung voraussetzen. Seine Muse, wenn sie auch nicht im tiefsten Grund der Seele wurzelt, und auch ebendeshalb den Menschen nicht in seinem tiefsten Grund anregt und befriedigt, ist doch in sofern eine glückliche zu nennen, als sie wenigstens im genauen Rapport mit den Zeitiden stehend, diesen öfters

in recht liebenswürdiger Weise musikalischen Ausdruck verleiht. Hiller ist durchaus Romantiker, und es liegt ihm daher das im engeren Sinne Religiöse, christlich kirchliche fern. Daher seine Oratorien das nicht aufweisen, was man sonst an solchen gewohnt ist: den Zusammenhang mit der abendländisch geistlichen Musik. Ist das schon bei Mendelssohn einigermaßen der Fall, obwohl bei diesem immer noch eine religiöse Empfindung durchleuchtet, so vielmehr bei Hiller, wo ein äußerlich sinnliches Wesen unverkennbar hervortritt. Deshalb sind Stoffe aus der heidnischen Vorwelt, die ein gewisses heiter-sinnliches Moment in sich schließen, seiner Natur sehr entsprechend, und sofern diese Stoffe für die Tonkunst auch eine würdige, ihrer Natur entsprechende Grundlage abgeben, wäre Hiller berufen gewesen, die Musik durch viele sehr reizende anmutige und zugleich kräftig anregende Werke zu bereichern. Er würde diese „Mission“ mit ungleich mehr Erfolg erfüllt haben, wenn einerseits nicht seine Leichtgläubigkeit der Erfindung ihm allmählig die künstlerische Feile hätte abhandeln kommen lassen, und wenn nicht andererseits der böse Geist der Zeit auch ihn versucht und — zu Zeiten überwandeln hätte. Dieser „böse Geist der Zeit“, der so viele reiche Talente zu Grund gerichtet hat, spricht sich in der Verneintheit aus, dem Ausdruck durch die Musik die Grundbedingungen der Musik überhaupt zum Opfer zu bringen, d. h. die schöne Form dem dichterischen angermusikalischen Gedanken aufzuopfern. Sehr lehrreich hätte für ihn hier die Geschichte der Mendelssohn'schen Musik sein können, die ungeachtet ihres, gegen die ältere gehalten, geringeren Inhalts, durch das Zusammenziehen der alten weiten und breiten in knappere Formen, die aber bei ihm immer vollkommen abgerundet und wohlgebildet erschienen, sich ungemein lang in Genuß zu erhalten vermochte, und noch jetzt darin steht, während z. B. R. Schumann, ungeachtet seines innerlich volleren reicheren Wesens, noch lange nicht jene Popularität erlangt hat, jene allseitige Anerkennung, die Mendelssohn zu Theil wurde. Das durchaus fertige, bis ins kleinste Detail künstlerisch Ausgebildete aller wirklichen Meister, welches ganz unabhängig von der Natur des eigentlichen Inhalts (wenn man diesen die Stimmung im Allgemeinen, oder die ganz specielle Leidenschaft, die dem Hörer durch das Wort vorausgeschaut wird) das reine künstlerische zur Erkenntnis und Wirknag bringt, — dieses fertige und vollkommen Ausgebildete ist der neuesten Kunst, ist selbst unserem Hiller theilweise abhandeln gekommen, und darin liegt der Verfall der schaffenden Tonkunst ausgesprochen. Dieser Verfall wäre kein absolut nothwendiger gewesen. Das Material der Kunst ist ein so unendlich reiches, die Stoffe so unerschöpflich, die denselben zu verlebendiger Illustration durch Töne so unendlich vielfach, daß an ein Aufhören gar nicht zu denken wäre. Das Uebel liegt bloß in der Stellung der Künstler zur Kunst, in der geringeren Gewissenhaftigkeit, Thätigkeit, Liebe zum Vollkomme-

nen, Fertigen, in der Neigung „neue Bahnen“ aufzusuchen und sich dabei in einem dem allgemeinen Kunstschönen widerprechenden Individualismus zu verlieren. In Folge davon Leichtsinnigkeit und Dilettantismus unter den Künstlern selbst, zunehmende Unfähigkeit in größeren Formen zu arbeiten, sogar Versiegen der Quellen der Erfindung, endlich unfruchtbarste Barbare. Den allernächsten Bestrebungen der „neudeutschen Schule“ ist Hiller fremd, insofern in seinen Werken immer noch ein wirklich idealer poetischer Grundzug vorwaltet, der, in der Musik selbst sich ausprechend, einer andern Vermittlung entbehren kann. Der klassizistische Stil steht er aber eben so fern, da er den poetisch-musikalischen Inhalt, den auch diese durch aus aufzuweisen hat, nicht zum vollen, gefättigten Ausdruck bringt, ihn nur streift, nicht durchgängig zur plastischen edlen Form ausgestaltet.

Unter seinen größeren Werken der neueren Zeit ist das „Ver sacrum“, oder die Gründung Roms“ eines von den bekannteren. Es ist da und dort (in Wien noch nicht) aufgeführt worden, hat vielleicht am wenigsten Widerspruch und Tadel, wenn auch nicht gerade tiefere Sympathien gefunden; es wird wie wir zu wissen glauben von dem Componisten selbst für eine seiner gelungensten Arbeiten gehalten, ist aber unferes Wissens außer in der „Niederösterreichischen Musikztg.“ noch nirgend eingehender besprochen worden.\* Wir wählen es daher zur Unterlage für einige Bemerkungen über Hiller selbst, dessen starke und schwache Seiten es gleichmäßig auffallend enthält.

In Berücksichtigung jener unserer Leser, die das „Ver sacrum“ noch nicht Gelegenheit hatten zu hören, oder sonst kennen zu lernen, theilen wir hier vorerst das von E. Vischoff nach einer alten Sage verfaßte Gedicht in kurzen Auszug mit.

Die Albaner haben gegen ihre Feinde, die Etrusker, eine Schlacht verloren; sie beklagen ihr Schicksal (Chor Nr. 1) und beschließen den Untergang ihres Stammes. Der Priester des Mars reißt sie mit kräftigen Worten aus der kläglichen Verzweiflung, und verweist sie auf das Versprechen des Mars, daß „aus diesem Grund die Herrscherin der Erde“ erwachsen solle. Das Volk legt ein Gelübde ab: „Was in dem Frühling treibt und blüht, wo nur ein frisches, junges Leben glüht, das sei gehehligt ihm allein!“ Der Priester führt sie zum Kampfe (Nr. 6 und 7). Die Nacht bricht herein, und die Priesterin der Vesta betet mit den Jungfrauen um Schutz und Gelingen für den Perceuszug. Bei Anbruch des Tags verkündet (Nr. 9 und 10) ein Krieger, der „auf schaumbedecktem Pferd“ daher sprenget, den Sieg: „Mars hat in einer Nacht zertümmert der Etrusker Macht.“ Chöre der Krieger, des Volkes, der Jungfrauen feiern (Nr. 11 und 12) den Sieg. Ende des ersten Theils, welcher „das Gelübde“ betitelt ist.

Zu Anfang des zweiten Theils: „das Opfer“ sehen wir den Priester (Nr. 13) „allein noch in des Haines Mitte“ zu Mars betend, und ihn um Kraft bittend, „das Opfer zu vollenden.“ Ein Chor der Hirten und Pankleute (Nr. 14) bejingt den Frühling und bringt die Opfergaben. Der Priester dankt (Nr. 15), verabschiedet aber alle Freunde durch die Schluss Worte: „doch ruht ein dunkles Wort noch inhaltsschwer in meiner Brust, und ringt sich zu befreien.“ Der Chor des Volkes (Nr. 16) gibt der gedrückten Stimmung Ausdruck, und der Priester verkündet (Nr. 17) daß das Opfer noch nicht vollbracht sei. Er fordert das edelste Blut aus der blühenden Jugend Schar, des Hingangs Kraft, der Jungfrau Zier. Der Chor des Volkes (Nr. 18) klagt: es sei „hart, das junge Leben dahin zu geben“, und die Krieger (Nr. 19) geben diefer Stimmung einen leidenschaftlichen Ausdruck, indem sie entgegnen: „Floß in der Schlacht nicht Blut genug?“ Der Priester (Nr. 20) weist sie mit strengen Worten zurück und macht sie auf die „heilige Satzung“ aufmerksam, die

sie frech verletzen wollen. Er fordert auf, das Voss zu werfen. Da tritt der Führer vor, und erklärt sich bereit „in dem Feuerleib der Freiheit zu sterben.“ Camilla, seine Braut tritt dazwischen (Nr. 21) und ruft: „Nicht ohne mich!“ Sie verharrt ungeachtet der erstaunten Abwehr des Geliebten und der Klagen und Bitten der Jungfrauen, bei ihrem Entschluß, und die beiden Herzen vereinigen sich nur um so tiefer. Der Priester ordnet den Opffergegen an (Nr. 23 und 24) und zündt schon den Opfferstahl . . . da bricht aus der Wolke ein Feuerstrahl, „es flammt empor am heiligen Speer!“ Der Stahl entsinkt des Priesters Hand, und dieser verkündet den Willen des Mars: „Du willst nicht Tod, du willst die That!“ Das Heldenpaar soll „die Heimath mit der Fremde tauschen, ein neues Vaterland gründen an der Tiber Strand!“ Verzückt hört er von sieben Hügeln sieben Ströme rauschen“, und die neue Stadt „amflammt von Jovis Blitzen, wird man als Königin der Erde schauen!“ Die Jünglinge, Jungfrauen, das Volk preisen Mars und den Führer, dem die Königskrone gebührt. „Mars heiliget die That, die nun des Frühlings Weihe trinkt.“ Mit begeistertem Ausrufen „Heil euch! Triumph und Heil!“ des Volkes schließt das Werk.

E. Vischoffs Arbeit ist verdienstlich; sind darin auch die Momente der Verjährung tieferer Seiten des menschlichen Gemüths sparsamer verstreut, wie in anderen neueren Gebichten, die zu Tonwerken benützt worden sind (z. B. „Paradies und Peri“), so läßt sich andererseits eine gewisse Kräftigkeit nicht in Abrede stellen. Anlage und Disposition sind wirksam, der Ausdruck poetisch, der Kreis von Stimmungen darin groß, und der Musik ist Gelegenheit gegeben sich in ihrem Reichthum und ihrer ganzen Macht des Ausdrucks und der Charakteristik zu entfalten. Würde die Musik selbst allen Anforderungen vollständig genügen, so müßte ein Kunstwerk vor uns stehen, welches der allgemeinen Sympathien der Gegenwart und der anhaltendsten Beliebtheit sich erfreuen würde. Wie weit dies Hiller nun gelungen ist, und wo die Ursachen zu suchen sind, daß die musikalische Wirkung keine so ganz befriedigende genannt werden kann, das haben wir uns alle Mühe gegeben durch das Studium der Partitur zu entdecken. Gehört haben wir das Werk freilich nicht, und können daher über Manches nur mit Reserve sprechen. Doch sind uns von unbefangenen und unparteiischen Personen, die es gehört haben, Urtheile und Aeußerungen zugekommen, die uns hoffen lassen, daß wir nicht ganz irre gehen.

Ferd. Hiller hat auch in diesem Werk wie in vielen anderen bewiesen, daß ihm ein Reichthum von Erfindung zu Gebote steht, der heutigen Tage nur das Eigentum sehr Weniger genannt werden kann. Es sind Stellen und ganze Nummern darin, die von lebendiger Phantasie, von warmer Empfindung Zeugniß ablegen und „Stimmung enthalten“ wie man zu sagen pflegt. Manches ist wirklich nicht „gemacht“, sondern „ersunden“, und man kann sich der Wirkung nicht entziehen, wenn man solche Stellen einzeln betrachtet. Aber der böse, der neuen Tonkunst feindliche Dämon hat Hiller auf dieselbe abschüssige Bahn geführt, auf welcher R. Wagner sein und der Musik Feind sucht, sie aber dem Ruin entgegenreibt. Das Princip eine Handlung „nicht aufzuführen“ (d. h. die Musikstücke jumeist nicht aufzuführen, wobei aber wieder oft ganz Gleichgültiges durch ariose Form in unnötige und ermüdende Breite gezogen wird) ist ein so dehnbares, daß ein recht Ungebudiger eigentlich gleich beim Anfang eines Werkes auf die ganze Verwickelung und Entwicklung Verzicht leisten, und den Schluss herbeiwünschen könnte. Wo ist da die Grenze der dem Kunstwerk zu seiner Wirkung nöthigen Ausdehnung, wo die Grenze für den Raum, den das Ereignis einnehmen darf? Wenn der Künstler mit seinem Schaffen zu Tönen herabsteigt, denen es an Kunstsinne und Verständniß fehlt, um ein größeres ausgeführteres Werk zu begreifen und zu genießen, dann begibt er sich selbst der hohen Stellung, die ihm angewiesen ist, und

\*) Eine kurze Mittheilung findet sich gelegentlich des Niederösterreichischen Musikfestes in Düsseldorf in diesem Bl. Sager. I. Seite 191.

in der er allein seinen Verus erfüllen kann. In unserem Ver-  
 snorun nur selten ausgeführtere Sätze keineswegs ganz; doch  
 aber sind auch bloße Anfänge und Anfänge genug vorhanden,  
 die fallen gelassen werden, ehe sie einen musikalischen Eindruck  
 hervorbringen vermocht haben. Ferner finden wir neben mehr-  
 deren wirklich schön und poetisch erfundenen Nummern eine nicht  
 geringe Anzahl solcher Stellen und Nummern, über die der  
 Componist das verwerfende Urtheil selber aussprechen mußte,  
 bevor er das Werk dem Druck übergab. Diese Strenge gegen  
 sich selbst, diese Besorgnis, ob das oder jenes nicht besser, be-  
 deutender, wirksamer, edler, reiner gestaltet werden könne —  
 eine Eigenschaft, die die großen Meister auszeichnete — diese  
 ist es die wir bei Hiller öfters vermissen. Ein Drittes, was  
 uns bei ihm fast überall und auch hier manchmal begegnet, ist  
 das entweder absichtliche oder von einer Neigung zur Unord-  
 nung stammende Außerordentliches des natürlich fließenden und  
 verständlichen rhythmischen Baues. Ob denn Hiller glaubt,  
 daß Jemand darin einen genialen Zug finden wird, wenn mit-  
 ten im Stück statt vier Vierteln einmal nur zwei oder drei  
 Vierteln vorkommen; oder ob er wohl glaubt, daß dergleichen  
 Jemandem besonders gefällt und ihn entzückt? (Herrn Dr. S. C. E.  
 wickelicht ausgenommen, der einmal List in aller Demuth auf-  
 munterte, sich rhythmisch noch freier zu bewegen, und den alten  
 „Zopf“ der Symmetrie vollends über Bord zu werfen.) Und  
 stört es, und bewirkt eine unbehagliche Stimmung, so oft der-  
 gleichen vorkommt. Das große Publikum wird auch nicht anders  
 empfinden, obwohl es sich natürlich nicht Rechenschaft geben  
 kann, und oft, durch andere mehr äußerliche Dinge beschäftigt,  
 nichts davon zu merken scheint.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

### Werte für Orchester.

Vier Orchester-Symphonien von C. Ph. E. Bach, Nr. 3. —  
 Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

v. Nr. Diese dritte unter den bisher erschienenen Symphonien  
 C. Bach's ist uns, im Ganzen angesehen, beinahe die liebste. Auch  
 tritt in keiner so klar zu Tag, wie nahe verwandt Philipp Emanuel  
 Bach's Empfindungsweise schon der einer späteren Zeit ist, und  
 das Finale insbesondere läßt wieder auf das Untrüglichste erken-  
 nen, wie sehr er auf Mozart eingewirkt hat. Man sehe nur den  
 Anfang:

Streichquartett und Blasinstrumente.

Presto

f

u. f. w.

Der ganze Satz könnte ohne weiches Mozart zugeschrieben (?) wer-  
 den. Ein ausnehmend schön empfundenes Stück ist das Largo in  
 D-moll, auch etwas breiter ausgeführt, als diese Sätze sonst bei  
 Ph. E. Bach zu sein pflegen, obgleich auch sein Umfang von  
 39 Takten noch immer knapp genug erscheint. Auch hievon theil-  
 ten wir das Thema mit:

Viola und Violoncell.

Larghetto

p

u. f. w.

Der erste Satz (F-dur, Tonart der Symphonie) erreicht zwar  
 nicht das erste Allegro der D-dur Symphonie, das durch seine  
 ganz apparte Originalität und seine imposanten Verhältnisse (in  
 Anbetracht der Zeit) ganz einzig dasteht, aber voll Energie im  
 lebhaft figurirten Hauptsatz, dessen Bewegung durch wenige Takte  
 eine zarte, liebenswürdige Cantilene unterbricht, fehlt es auch  
 ihm nicht an eigenthümlichen Zügen, wie schon der Anfang  
 einer ist:

Allegro di molto

tr

tr

tr

con sva Streichquartett Unisono.

Nur die fatalen Bässe:

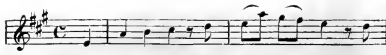
fürden auch hier wieder einmal den Eindruck des sonst vortreffli-  
 chen Satzes und ich kann die Meinung nicht unterdrücken, daß  
 man sich gar wohl erlauben dürfte, diese ungeschickten, hölzernen  
 Stellen theilweise umzuformen. Ich bemerke dies, weil mir beim  
 Lesen u. w. willkürlich einige solcher Transfigurationen in den Sinn  
 kamen, und ich meinerseits würde wohl den Muth haben, sie aus-  
 zuführen. Natürlich müßten aber immer, wenn ja einmal eine  
 Verlagsabhandlung in künftigen Ausgaben eine solche Veränderung  
 aufnehmen wollte, die ursprünglichen Bässe zugleich beibehalten  
 werden, denn das historische Interesse, welches mit dem ästhetis-  
 chen nicht zusammenfällt, verlangt selbstverständlich immer die  
 volle Getreulichkeit der alten Kunstwerke, deren Züge schon durch  
 Weglassung oder Veränderung eines einzigen sehr wesentlich alte-  
 rirt werden können.

### Werte für Gesang.

Der Papagei, humoristische Ballade, für Männerchor compo-  
 nirt von C. Ewe. op. 111. — Verlag von Leuckart  
 in Breslau. Zweite Auflage.

Dieser kleine musikalische Schwank, uns schon aus Ewe's  
 einstimmigen Gesängen bekannt, erscheint hier nun auch in einer  
 Bearbeitung für vierstimmigen Männerchor, und zwar in zweiter  
 Auflage, ein Zeichen, daß er sich großer Beliebtheit erfreuen muß.  
 Die wir auch, drollig, wie er im hohen Grade ist, völlig begrei-  
 fen. In dem untergeordneten Genre, zu welchem derartige Schwänke  
 überhaupt zählen, nimmt er eine hervorragende Stelle ein und  
 es wäre pedantisch, ihm wegen einiger etwas sturillen Späße,  
 als da sind: Zungenknäueln, Lippenpiepen einen ästhetischen  
 Prozeß machen zu wollen, da Stücke dieser Art — und auch  
 diese Sorte mag hin und wieder vertreten sein — nur dem  
 Amusement dienen und also einige Freiheit genießen. Die Ge-  
 schichte kennt man ja von dem Papagei (das Gedicht ist von  
 Rückert), der die Schrecken der Schlacht von Waterloo erlebte, und  
 von diesem Tage an, früher ein „vielredender“, nichts mehr sprach  
 als: dum

\*) Nicht zu übersehen ist hier die Aehnlichkeit mit dem Thema des  
 Finales der 2. Symphonie von Beethoven.



Der Franzmann sprach: bon jour, mein Naz, der

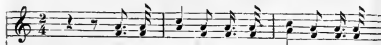


Pa - pa - gei sprach Bum!

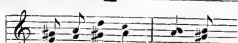
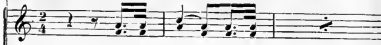
Den Singstimmen ist ein Clavieraccompaniment beigegeben.

Gesang Heloisen's und der Nonnen am Grabe Abälard's.  
Hymne aus dem Mittelalter (mit deutscher Uebersetzung  
von Königseck) für eine Altstimme, Frauenchor und  
kleines Orchester componirt von Ferdinand Hiller. op.  
62. — Verlag von Leuckart in Breslau.

Wir können dieser Composition wenig Gutes nachsagen, denn  
bis auf ein Paar Stellen ist sie herzlich matt und unbedeutend.  
Man verzichtet bei Stücken dieser Art von vornherein gern  
auf prägnantere Erfindung; worauf man aber nicht verzichten  
kann, das ist eine starke Stimmung, da wir, wenn uns nicht eine  
solche aus den Tönen anpricht, auch gar nicht begreifen, was  
den Componisten überhaupt in diese Region geführt hat, denn  
eine Uebersetzung bleibt es immer, wenn wir annehmen sollen, er habe  
das Stück nur componirt — eben um zu componiren, und weil  
er es vielleicht für besonders geeignet hielt, mit dessen Widmung  
einer berühmter Sängerin (das vorliegende ist Frä. Jenny Meyer  
zugeeignet) eine Huldigung darzubringen. Man erinnere sich an  
Schumann's Requiem (aus op. 90. gleichfalls nach einem alt-  
katholischen Gedicht) und man wird schneidend den Unterschied  
wahrnehmen zwischen dem tief innerlich Gebornen und dem äußer-  
lich Gemachten, denn gemacht ist diese Hymne und „kühl bis an's  
Herz hinan.“ Man höre nun die ersten Paar Takte und frage  
sich, ob ein Componist, dessen Seele von seinem Stoff ergriffen  
wäre, so beginnen könnte:



Re qui - es - cat a la - bo - ra, do - lo.



ro - so et a - mo - re.



Der schön ausgestatteten Partitur ist auch gleich das Cla-  
vierarrangement beigelegt, eine Methode die allgemein zu empfeh-  
len wäre.

#### Wissenschaftliche Werke.

Orgellehre. Struktur und Erhaltung der Orgel. Für Semina-  
rien, Lehrer, Organisten, Geistliche und Kirchen- und  
Bau-Behörden leichtfaßlich bearbeitet von J. G. Hein-

rich Organist an der Hauptpfarrkirche zu Sorau und  
Orgelbau-Revisor. Glogau, Verlag von Carl Flem-  
ming.

K Ueber Orgelbau, Orgelkenntniß, Erhaltung der Orgel etc.  
erspricht eine ziemlich reiche Literatur von den wissenschaftlichen  
Feststellungen der bezüglichen mathematischen physikalischen und me-  
chanischen Grundzüge bis zu jener unnützen Büchermacherei die  
aus so mancherlei Ursachen aus 10 Büchern ein neues eifstes  
verfertigt, mit all der Zuthat an Dispositionen, zum Theil auch  
solcher Orgeln die seit langen Jahren gar nicht mehr existiren,  
ganz abgetragen oder zeitgemäß umgebaut sind, — welche die  
Principale der Sildernmann'schen Orgel in der Dresdener fa-  
tholischen Kirche aus Meißner Porzellan ein lassen etc. wie es  
ein Spaßvogel von ihnen schrieb und auch drucken ließ.

Die kleinen Bücher über diesen Gegenstand wollen zuweilen  
Alles und belehren wegen ihrer Unvollständigkeit über Nichts,  
sprechen wohl auch so geringfügig, daß man aus jeder Zeile her-  
ausliest, der Verfasser bedürfte einer entsprechenden Auffklärung,  
und möge selbst lernen, statt belehren zu wollen. Im Gegen-  
satz zu allen diesen theils zu wenig theils zu viel bietenden Schreibern  
ist die vorliegende in rechter Mitte und wird als solche einem  
wirklichen Mangel abhelfen, eine von allen Sachverständigen oft  
bedauerte Lücke ausfüllen.

Die Darstellung beschränkt sich auf jenen Kreis von Lesern,  
welcher für eine eingehende Kenntniß der Orgel interessiert ist, wie  
es der Titel ausdrückt, ist deshalb überall kurz, bestimmt, und  
was über alles schätzbar — wahr. Aus jedem Satze spricht der  
denkende verständige und erfahrene Praktiker. Obwohl das Buch nicht  
für Orgelbauer zur Belehrung geschrieben, können selbe doch von  
der Erfahrung und Ueberzeugung des praktischen Organisten sehr  
viel lernen, wenn sie den guten Willen haben, überhaupt zu ler-  
nen, und von ihrem starren Hangen weiterwärtum nachzulassen! Be-  
sonders aber sollte es keinem Organisten fehlen, und sei diesen  
auf das Wärmste empfohlen; für sie ist es ganz eigentlich ver-  
faßt, und enthält jede Belehrung eingehend, so weit sie für diesen  
Beruf nothwendig oder geradezu unerlässlich ist. Ebenso enthält  
das Werkchen sehr schätzbare Winke über Disposition, und Bau-  
Contractanlagen, welche besonders in unserem Vaterlande sehr  
beherzigt werden sollten; denn der Reichthum, mit welchem man  
hierbei vorgeht ist sicher auch die Ursache des Mißlingens so vieler  
Orgelbauten, indem die Bauherren sich ohne allen Vorbehalt  
dem Orgelbauer an Discretion ergeben, aber ihn zur Abstellung von  
Mängeln in keiner Weise verhalten können. Der Verfasser schreibt S.  
60 „Leider werden auch in der jetzigen Zeit noch Neubauten mit dem  
Umfange C— $\frac{2}{2}$  und Pedal C— $\frac{2}{2}$  ausgeführt. Sollte da nicht der  
Orgelbauer verpflichtet werden können die Erweiterung bis  
 $\frac{2}{2}$  auf eigene Kosten auszuführen, wenn er den Umfang im  
Contract verschwiegen? Es ist erwiesen daß der Umfang bis  $\frac{2}{2}$   
nicht mehr genügt und ist derselbe im Contract nicht angegeben  
so versteht sich's von selbst, daß das Manual bis  $\frac{2}{2}$  das Pedal  
bis  $\frac{2}{2}$  geht.“

Der Verfasser erwähnt auch der sogenannten gebrochenen  
Pedale, welche in sehr entfernter Zeit gebaut wurden, findet aber  
gar nicht für möglich, daß dieses heut zu Tage noch geschähen  
könne, hält dies also gar nicht zu erwähen für nöthig! Durch bessere  
Belehrung der Organisten wird auch bei uns diesem Unsinne in  
kürzester Zeit abgeholfen und die Verkümmelung einer neuen Or-  
gel durch deren Erbauer unmöglich gemacht werden.

Wüßte das vorliegende Werkchen recht verbreitet werden, es  
ist ganz geeignet Beförderung in dem ganzen Fache herbeizuführen zu  
helfen.

#### Londoner Briefe.

IV.

H. Ch. Sie fragen mich, warum ich Ihnen keinen ausführ-  
lichen Bericht über unsere Fasten-Oratorien schickte. Was konnte



man noch von dem „Messias“, der „Schöpfung“, dem „Elias“ erzählen, das ihre Leser zu interessieren vermöchte? Ich dachte, ich hätte bereits unsere vorzüglichsten Sänger genannt, auch der verschiedenen Orchester und Chöre Erwähnung gethan, die bei solchen Gelegenheiten zusammen berufen werden. Ich kann in Wahrheit sagen, daß die Aufführung immer gut ist — in mancher Beziehung besser als Ihre Aufführungen in Deutschland, in mancher anderen auch schlechter. Bei uns z. B. ist in Händel'schen Oratorien die Orgel als Ausfüllung der Partitur unentbehrlich. Der Meister selbst hat sie vorgeschrieben und an ihr gewöhnlich den Vorstoß geführt. — Niemand können Sie die Chöre im „Messias“, „Salomon“, „Samson“ und „Judas“ so kräftig und großartig wiedergeben hören als in England. Die „Schöpfung“ dagegen wird in Deutschland mit mehr Effekt und unter größerem Enthusiasmus ausgeführt. Gleichwohl denke ich nicht, daß Deutschland eine Aufführung des letzteren Werkes in der Art zu Stande bringen wird, wie wir sie am 1. Mai im Kristallpalast erlebt haben. War das ein erster Mai! „Die Primeln“, sagte ein Wigbold, „hätte man rösten sollen.“ (?) Der Kristallpalast ist ein schauerlich kalter Ort, eine reizende Luftschloßstätte im Hochsommer, das ganze Jahr hindurch interessant, aber in einem Frühjahre wie dieses höchst unzufriedenlich. Trotzdem gingen 13,000 Menschen hin, um den Mai durch 3000 Sänger und Spieler in Haydn's großem Werk bewillkommen zu hören. Das Concert wurde ohne Probe gegeben, so bekannt ist unsern Musikern jede Note, jeder Winkel und jede Ecke des Werks. Einige und 700 des Chors waren aus den Provinzen eingetroffen ganz bereit es auswendig zu singen, und das Orchester bedurfte keiner Schulung bei so bekannten Klängen, und unter einem so energischen und logisch sympathetisch wirkenden Führer wie Herr Costa. Die Aufführung war eine großartige, obgleich in Einzelheiten zu vielen Einwendungen Stoff gebende, und obgleich von Haydn in einem so ungeheuren Raum Nichts der Größe Händel'scher Werke nahe kommen kann. Solche riesenhafte Darstellungen können nie Musteraufführungen sein, es müßten denn Riesen auferstehen, um eigens für diesen Zweck gigantische Musik zu machen; nichtbestehender können hier Effekte zu Tage, die unter keinen anderen Verhältnissen als in einem so großen Raum und einer so großen Zahl an der Aufführung Theilnehmer geschaffen werden könnten. Niemals habe ich solch ein Piano eines Chors von so vielen leise singenden Stimmen gehört, so reich, so ruhig und ausdrucksvoll, und von einem die Höhe und Größe des Raumes so eigen verständlichen Eindruck, wie hier im Kristallpalast. Aber in Betreff der Kunst fand sich Jedermann enttäuscht. — Ihren Wiener Lesern wird es angenehm sein zu hören, daß Hr. Tietzens die erste Sopranpartie sang. Sie scheint sich in England anstellt zu wollen. Ich fürchte nur das Eine, daß sie hier keine Zeit übrig behalten wird für das Studium, dessen ihre schöne Stimme noch bedarf, da sie sich einem Unternehmen überlassen hat, unter welchem sie bald hier bald dort, bald englisch, französisch, bald italienisch (vielleicht auch sinesisch, wenn das Geld zu gewinnen wäre) zu singen hat. Es ist wenig Hoffnung vorhanden, daß sie zu einer der großen europäischen Sängereinen (des einen oder anderen Landes) aufsteigen wird, welche die Zuhörer vollkommen zu befriedigen vermögen. Die Grisi war in dieser Hinsicht sehr eingeschränkt, ebenso ihre noch größere Vorgängerin P. Pasta, beide Italienerinnen, noch dazu unwissende Italienerinnen, sowohl was andere, als was ihre eigene Musik betraf. Aber von ihnen vorgebracht war Alles vollendet. Es gibt auch eine höhere Klasse universeller Sängereinen, zu welchen solche Wunder zählen wie die Sonntag, die in jeder Schule und Sprache der Musik vollkommen zu Hause war, und von deren Wiedererscheinen ich eines Tages, als einem der bemerkenswerthsten Phänomene der Neuzeit, im Detail sprechen werde. — und wie Mad. Viardot-Garcia. Bis jetzt kann Hr. Tietzens trotz ihrer herrlichen Stimme, weder im beschrankten noch im unbeschränkten Sinne eine Künstlerin ersten Ranges genannt werden, wenigstens nicht von denen, welche Gedächtniß und Vergleichungsgabe besitzen.

Am ersten Freitag des Mai brachte die Sacred Harmonic Society Händel's „Israel in Egypten“ in einer so schönen Aufführung als nur denkbar. Ich habe nie Großartigeres gehört als „die Plagen“ oder den Schlußchor mit Myriam's Solo. In drei Jahren wird dieses Oratorium, welches wegen seiner Schwierigkeiten zu lange vernachlässigt war, von unsern Sängern auswendig gesungen werden. Die Solo's wurden gut vorgetragen, und zwar von Fr. Pacepa (?), einer englischen, im Ausland gebildeten Sopranistin; dann von Frau Sinton-Dolby die in Norddeutschland als eine ausgezeichnete Altistin bekannt ist; endlich noch in vorzüglicher Weise von den Herren Simons-Reeves (Tenor), Belletti und Santley (Bässe). Die Versammlung bestand aus etwa zweitausend Zuhörern, und das Oratorium wird wiederholt gegeben worden sein, ehe dieser Brief überseht ist.

Dann hatten wir vor Kurzem auch eine gute Aufführung im großen Musiksaal von B. Moliq's „Abraham.“ Die Haupttänzer waren Frau Lemmens-Scherrington, Frau Sinton-Dolby, Herr Cooper (ein trefflich fortschreitender Tenor), Herr Simons-Reeves, und Herr Santley als Patriarch (Abraham). So trefflich die Musik Moliq's auch gemacht, und so ehrenwerth und geschäft der Compositist ist (er führt hier inmitten uneres Londoner Unsinns und Luxus das bescheidene und einfache Leben eines wahren Deutschen), um so mehr schmerzt es mich ein so bedeutendes Werk aus seiner Feder nicht mehr lieben und loben zu können. Das Gefühl von zu großem Mendelssohn'schen Einfluß\*) verläßt Einen darin nicht. Wie ein so bedeutender Künstler, als Herr Moliq es ist, von dieser Manier so durchdrungen sein konnte, scheint mir eines der seltsamsten Dinge, die mir in der neuesten Kunst begegnet sind.

Haben Sie nun genug von unseren Londoner Oratorien? Jetzt sind wir inmitten der Opera-Aufführungen: vier Vorstellungen jede Woche, und das wird so fortgehen bis Mitte August mit steigendem brio.

Ich möchte wünschen, daß einige oder alle meine deutschen Freunde die vor einigen Tagen erfolgte Wiederaufführung des „Wilhelm Tell“ an der Igl. italienischen Oper im Coventgarden Theater hätten hören können. Es ist unmöglich ein edleres Ensemble zu denken als Herr Costa hier, was Orchester Chor u. s. w. betrifft, zweige brachte, und das Finale des zweiten Akts war von einer Wirkung, die man zeitweilen nicht vergißt. Herr Faure, ein französischer Sänger und wahrer Künstler (so geschickt wie Rogier, aber viel weniger affectirt), ist der beste Tell, den ich noch gehört. Tamberlik (Arnold) ist nicht so gut als Duprez, aber er erreicht ihn beinahe. Diese Oper nimmt nun und in ihren verdienten Platz ein, trotz des schwachen und langweiligen V. retto. Vergleichen mit dem „Propheten“, der „Favorite“, dem „Trovatore“ (welche alle im Verlauf weniger Tage gegeben wurden) erscheint sie als ein Stern erster Größe. — Dann sand auch eine sorgsame Wiederaufnahme des „Don Juan“ statt. Sie brachte uns einen wirklichen Helden für Mozart's Oper: Herrn Faure, der ein vorzüglicher Don Juan, überhaupt Mozart'sche Musik mit wirklichem Geschick und Maß singt, und zugleich mit Geist, Herz und Muth spielt. — Es ist zwar Mode den Leporello des Herrn Formes zu loben, aber für mich ist er zu ordinär, mit zuviel Casper's-Laune in seinem ganzen V. razen. Seine Stimme ist auch nicht mehr das, was sie war. Der weiche Klang ist fort, und der Sänger oft außer dem Takt. Die Zeltine der Frau Riolan-Carvalho ist vorzüglich. Der Maestro des Herrn Ronconi ist ein wunderbares kleines Stück ländlicher Komödie. Weniger anziehend sind die Donna Anna der Frau Penco, und die Donna Elvira der Frau Esillag. Don Octavio ist Herr Tamberlik. Diese

\*) Das ist nicht beim Studium der Partitur nicht in dem Maß aufgefunden, wie unsere Herren Correspondenten. Vergl. die Recension in Nr. 1. d. Bl.

Oper zieht, wenn sie gut gegeben wird, immer ein ungeheures Publicum an. — Mad. Grisi, die schon seit fünf Jahren ihren Rücktritt von der Bühne ankündigt, singt nur wirklich zum letzten Mal. Um dessen ganz sicher zu sein, hat der Unternehmer sie durch eine sehr große Geldstrafe gebunden, daß sie nie mehr in England singen darf! Sie hat mit wunderbarer Entschlossenheit ihren Thron seit dem Jahr 1834 besaßet und vereinigte in sich Schönheit, Figur und Stimme mit einem kräftigen Instinkt, wenn nicht gar einem schöpferischen Genius für darstellende Kunst. Ich fürchte sie wird die kommenden Jahre sehr lang finden, und mag auf viele derselben gefaßt sein, da sie noch nicht fünfzig Jahre zählt.

Daß auch wir zu Zeiten so närrisch sein können wie andere Nationen, und mit eben so wenig Grund, das zeigte sich kürzlich wieder, als eine neue Sängetin, Frä. Patti, unser italienisches Opernpublikum in der „Nachtwandlerin“ in Convulsionen versetzte, an denen ich nicht Theil zu nehmen vermochte. Frä. Patti ist in Amerika geboren, aber von italienischer Abkunft, hat nie zuvor in Europa gesungen und ist noch sehr jung. Ihre Stimme ist ein scharfer Sopran, den Sie ganz in der Macht hat, der von hinlänglicher Kraft ist und zugleich eine seltene Höhe erreicht. Doch fand ich sie nicht so frisch wie meine Nachbarn, — kurz ich war nicht entzückt, obgleich ich bemerke, daß die Geschicklichkeit dieser jungen Dame außerordentlich und vollkommen ist in einer Zeit, wo die wahre Ausbildung der Kunst des Gesanges so sehr mißverstanden wird. Der Ausbruch der Begeisterung war indeß allgemein, und ich frage mich indem ich schreibe ob der Grund meiner Kälte an mir oder der Dame gelegen war.

Wenn Ihre Zeitung an Größe gleiche den politischen Wochenjournalen der Weltstädte, ich könnte dennoch 10 Seiten vorschreiben über Opernereignisse \*). Ueber die Concertwelt werde ich in meinem nächsten Brief referiren. Die Zahl der neu auftauchenden Künstler ist bedeutend, einige derselben kommen von unerwarteten Plätzen; die Menge der aufgeführten guten Musik ist groß, obgleich der Kreis derselben zu eng gezogen erscheint. In der letzten Zeit wurde ein ziemlich allgemeiner Versuch gemacht, Schumann hier einzuführen. Sie mögen es als Schwäche oder Vorurtheil ansehen, aber ich glaube nicht, daß Schumann je in diesem positiven Lande einen hervorragenden Platz unter den Componisten einnehmen wird, und ich finde nicht, daß man hier zu irgend einer seiner Compositionen zurückkehrt oder sie mehr bewundert, wenn man sie öfter gehört hat, wie dies bei Werken geschieht, welche schließlich den Platz behaupten. Man kann nicht immer von Frischem anfangen. Ich theile Ihnen diesen meinen Eindruck mit, denn, mögen wir dabei recht oder unrecht haben, ich wünschte Ihnen Alles mitzutheilen, was sich in unserem schlimmen England zuträgt.

Es werden schon jetzt für unsere große Ausstellung von 1862 Schritte gethan, um der Musik unter den flehentlichsten einen Ehrenplatz anzuweisen. Man sagt, daß der Versuch gemacht werden soll, von den beliebtesten Componisten Deutschlands, Frankreichs, Italiens und Englands u. e. für diese Gelegenheit passende Compositionen zu erhalten. Eine Mitbewerbung wird, so höre ich, nicht ausgeschrieben werden, worüber alle Musiker, groß und klein, froh sein können. Das Ende von solchen Einladungen ist immer, daß die guten Meister fern bleiben, daß die schlechten sich über schlechte Behandlung beklagen, und daß die Mittelmäßigkeit den Preis davon trägt, weil nichts anderes übrig bleibt.

Schon beginnen auch die Vorbereitungen zu dem großen Fändelzeit in Sydnham, welches eins von den Ereignissen des nächsten lebenden Jahres sein wird.

Die Musik dringt bei uns überall ein. Diejenigen, die sich damit beschäftigen, nehmen von Jahr zu Jahr unermüdlich eine höhere Stufe von Intelligenz, Opferfähigkeit und Uneigennützigkeit ein.

Das „Royal Institution“, ein Palladium der Wissenschaft und Literatur, wo die ersten Männer von Europa die Fremde haben, sich über ihre großen Gegenstände ausdrücken zu können, hat dieses Jahr der Kunst seine Thore geöffnet. Ihr Correspondent hat die Ehre gehabt, dort vor Kurzem über den Nutzen der englischen Poesie in Verbindung mit Musik zu lesen. Professor Hullah, ein Mann von glänzenden Gaben, der sich (wie es hier häufig vorkommt) durch Studium und Umgang mit den besten Köpfen der Zeit über den engeren Kreis seiner eigenen Kenntnishaftigkeit als Professor des Chorgesangs zu allgemeiner Bedeutung erhoben hat, hält dort jetzt einen Cours von Vorlesungen, die scharfsinnig und zusammenhängend manche Thatfachen darlegen, die den meisten seiner Zuhörer fremd waren.

Einige unserer Landsleute gehen damit um, eine Wiedererweckung der nicht weniger als ungenügendem Anstalt Academie of Music zu Stande zu bringen, aber in Form eines Conservatoriums, durch welches begabten Persönlichkeiten zu mäßigen Preisen Musikbildung gegeben, und den besten Lehrern ehrenvolle Beschäftigung verschafft werden soll, gleichviel welchem Lande sie angehören, wenn sie nur ihre Kräfte England widmen wollen (dem Lande, welches Ihren Haydn mit Aufträgen beschäftigte, welches Beethoven in der äußersten Noth anrief, und in welchem der populäre Handel seinen rechten Platz, Beschäftigung und seinen ewigen Ruf fand) Manche hoffen, daß in nicht zu ferner Zeit ein Regierungsbeitrag zur Unterstützung unserer Kunst zu erlangen sein wird. Vor vierzig Jahren wurde die Idee, englische öffentliche Gelder für Malerei zu bestimmen, bespottet; jetzt sammeln wir sicher und keineswegs langsam eine Bildergalerie ersten Rangs. Hoffen wir, daß die nächste Generation hier zu Lande Analoges in Bezug auf Musik erleben wird, sowie auf Poesie. Um Dies zu unterstützen, einen freien Austausch der Meinungen im Ausland hervorgerufen, und zur Unterstützung einzuladen, was Gutes und Schlechtes in meinem eigenen Lande sei, beghalt war mir der Auftrag, diese Briefe zu schreiben, besonders willkommen.

## Deutsche Opernzustände.

Die „Receptionen und Mittheilungen“ u. s. w. bringen in ihrer Nummer 23 ein statistisches Verzeichniß der in der abgelaufenen Wiener Saison stattgehabten Opernvorstellungen, welches durch Ziffern deutlich genug spricht. Ihm zufolge war an 119 Spielabenden u. A. Meyerbeer mit 31, Wagner mit 29, Donizetti und Verdi mit je 25, Mozart mit 17, Adam mit 16, Weber und Auber mit je 12, G. S. Gade mit 9, Beethoven mit 4, Cherubini mit 2, Gluck und Spohr mit je einer Vorstellung vertreten!!!

Dasselbe Blatt enthält einen Correspondenz-Bericht aus Stuttgart, dessen Verfasser sich über die Haltung der dortigen Hofopernbühne wie folgt vernehmen läßt: „Aber nicht nur mit Grosem, auch mit Neuem geht unsere Intendanz schwanger, und der Pfingstmontag war dazu bestimmt, den Stuttgarter ein Werk vorzuführen, das sich allerorten einer recht beliebigen Aufnahme zu erfreuen hatte: den „Orpheus in der Unterwelt“ von Offenbach. Wir hätten an sich gegen diese Novität, die wir nicht anerkennen, nichts einzuwenden. Nur können wir uns nicht enthalten, näher Tauschen über die Vorläufe auszusprechen, die man in allerneuester Zeit dem musikalischen Cancan widmet. Schon die Ende März neu eingeführten „Seben Schützen“ sind nicht vielmehr als ein hübsches Singspiel; im April wurden die Räume des Theaters wieder an sieben Abenden durch das Gespiell der unermüdlichen drei „Zwerg“ entweiht, deren meistens sehr fadischen Productionen namentlich der Fabel, der vornehme und der gemeine, mit Enthusiasmus zufrühte; am 5. Mai hatte die erste Aufführung der einactigen Sappho'schen Operette: „das Pensionat“ statt, eines nicht ohne Geschick gearbeiteten, aber äußerst trivolen Nachwerks, das sich jedenfalls auf einer Bühne ganz sonderbar ausnimmt, die bei jeder Gelegenheit den Charakter einer Festsühne in den Vordergrund stellt; und jetzt soll also der „Orpheus“ als Haupttrumpf ausgepielt werden, mit dessen Einführung man sich freuen muß, wenn man

\*) welche unsere Leser in der That auch am wenigsten interessiren dürfen.

dem in dem benachbarten Pabstort Canstatt befindlichen Sommertheater den Rang ablaufen will. — Ich laun Ihnen unsere stolze Verwirrung aller Begriffe von Kunst und Aesthetik nicht besser beweisen, als wenn ich das Datum anführe, daß dieselbe Intendanz die es nicht verschmäht, in zwei aufeinanderfolgenden Jahren drei vollständige Mißgeburten als Gastspieler vorzuführen, und dieselben in dem Rollen von ausgewachsenen Menschen mit dem übrigen Personal zugleich aufzutreten zu lassen, die jetzt den Dffenbach'schen „Orpheus“ mit Anwendung von Taufenden von Guldten einzubringen und inszenieren ließ, daß, sage ich, diese Intendanz in stiftliche Entrichtung gerathen will, wenn man sie zumutet, von Zeit zu Zeit die trefflichen, gemüth- und humorvollen Schöpfungen eines Raumann und Schroy (I) aufzuführen, und von der Würde eines Königl. Hof-Opern, eines Hoftheaters deklamirt. Und doch erhält jeder „Schwadronier“, jeder dabagubundirende Zauberer, und wenn es sein mißte, gewiß auch jeder Stiltänzer dieses königl. Hoftheater mit größter Zuverlässigkeit auf einen oder mehrere Abende, wenn nur ein Profit für die Kasse herauskommt und man nichts Bedeutendes selbst leisten muß. Pstui! — Sagen zu müssen, daß die mehrerwähnten drei Zierge und eine Tänzerin aus Paris, Mlle. Legrain von der Académie impériale de musique, die im April d. Z. gastirten, die einzigen Gäste in der ganzen Saison waren — mit Ausnahme der ein Engagement suchenden Fr. Thöne von Carlsruhe — ist hart, aber wahr. Und bei dem Gespielt des Fr. Legrain, deren Grazie und Technik alles Lob verdienen, entsetzte man sich nicht, dieselbe, die im Augenblicke gar nicht mehr der großen Oper in Paris angehört, als erste, geradezu als „erste“ Tänzerin der Académie impériale in der officiellen Annüher zu bezeichnen. Und solche Marktstreichereien kommen auf einer königlichen Hofbühne vor!

## Rechtungsschau.

Nephtik an Herrn Eduard Kulte.

Wir wollen dem Herrn Waleweis, mit irdischem Namen genannt Herr Eduard Kulte, der sich in der letzten Nummer der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ das Vergnügen macht, die Wiener Kritik, insofern dieselbe in den Herren Hanslick, Speidel, Bage und meiner Bemühtigkeit vertreten ist, zu heimlichern, wie dies in jenem Blatt überhaupt beliebte Sitte ist, doch die Antwort nicht schuldig bleiben.

Ich muß Herrn Kulte zunächst fragen, woher er die Unverschämtheit nimmt, zu behaupten, „wir“ (die Benannten nämlich) hätten uns über die jüngsten Erfolge Wagner's in Wien „geäußert“ und zwar gärtig in dem Sinn — denn so meint er es — daß wir darin gleichsam ein unlerem Urtheil über Wagner gegebenes, wohl gar uns beschuldigendes Dementi erteilten. Hat Herr Kulte etwas gegen die Schlußfolgerung einzuwenden, daß wir uns dann auch über die unbestreitbaren Erfolge des maestro Verdi und des Meißer Offenbach darum ärgern müßten, weil dieselben mit unsern ästhetischen Anschauungen sehr wenig harmoniren? Auf so schwachen Füßen ruht unser Urtheil nicht, daß es in seinen Fundamenten durch Massenlosigkeiten erschüttert werden, daß uns diele — man höre — „ungelegten“ kommen könnten. Wenn wir es befehlen, ja wenn es uns empört, daß einem edelhaft gemeinen Treiben, wir es gegenwärtig in unserem Raththeater in den bouffes parisiens entfaltet wird, nicht in einstimmigem Chorus die Thüre gewiesen wird, so befehlen wir es doch nur des Publikums willen, welches durch seine Duldung, ja seinen Beifall einen schredenerregenden Beweis für seine stiftliche und ästhetische Verkommenheit liefert. Uns geht das weiter nichts an und unsterkender möchte Herr Offenbach mit korrekteren überfüt werden, wie ein gebatener Schweinskopf. Dies nur beispielweise, denn wir wissen zwischen Herrn Offenbach und Herrn Wagner noch zu unterscheiden, aber auch zwischen Herrn Kulte und einigen andern Leuten.

Herr Kulte richtet speziell an mich die Frage, „woher ich denn wisse, daß Wagner kein Genies sei, wer es mir denn gesagt habe?“ Ja, wahrlich! meinen Gausmeier habe ich nicht darüber befragt und Herr Kulte auch nicht. Es soll aber gewisse Kränze gehen, an welchen man Götterstatuen von Reichenmonumenten zu unterscheiden vermag. Der Kaufmann aber dem Braufschinken beide gleich machen. Uebrigens heißt es ja, der Besagende müßte beweisen (ein Satz, den ich indess nicht un-

dingt unteerschreibe), und also gebe ich Herrn Kulte auf, ein nächstes Mal zu betreten, daß Wagner ein Genies ist. Herr Kulte stellt an mich die Frage, ob ich wohl Beethoven's auch damals für einen Genies gehalten hätte, als sein „Fidelio“ durchfiel. „Eine wackelhüftige Frage“, sagt Zalkass. Herr Kulte „erlaubt sich ganz bescheidenlich daran zu zweifeln“, das erlaube ich ihm auch vom Herzen gern, denn das laun ich freilich selbst nicht wissen. Zwar lebt in mir in alter Demuth der Glaube, daß es mir nicht begreunet wäre, in Beethoven's „Fidelio“ das Werk des Genies zu verkennen, um so viel mehr, als der Mann ja schon vor seinem „Fidelio“ wenn ich nicht irre, einige andere Werke geschaffen hatte, in denen auch so etwas von einem Genies zu spüren sein soll. Aber Herr Kulte will zweifeln immerhin ganz bescheidenlich daran. Und dann: wenn ich mich durch den Beifallsstempel eines Publikums nicht unstimmen lasse, warum sollte sein Mißfallstempel einen stärkeren Einfluß auf mich haben? Was ist das für eine Logik? Zwar mag diese Gleichgiltigkeit gegen die Stimme des Publikums Herrn Kulte vielleicht sehr unmaßend und hochmüthig erscheinen, aber er kann es mir auf das Wort glauben, daß Derjenige, der sich nicht nach und nach zu derselben aufschwingt, am besten thun wird, in Sachen der Kunst und Wissenschaften ganz zu schweigen, denn er laun verhofft sein, daß er in diesem Fall nicht berufen ist, darin ein Wort abzugeben. Wenn mich meine eigene Erinnerung nicht täuscht, so glaube ich in Wien durch eine Reihe von Jahren mit aller Eindringlichkeit, welche Enthusiasmus und vielleicht einige Einsicht erwecken, für Schumann plaidirt zu haben, zu einer Zeit (es sind ferner noch laun zehn Jahre verfloßen, wo Schumann in Wien theils gar nicht gekannt, theils mißachtet war. Was möchte mich wohl dazu bewegen haben? Wahrscheinlich habe ich einige Gründe dafür Schumann für einen Genies zu halten, Wagner aber nicht. Aber Herr Kulte muß nicht glauben, daß man gekannt ist, vielleicht ihm und seinen Glaubensgenossen zu Gefallen die Erthaffung der Welt und des Menschen immer wieder von Neuem zu distilliren. Glaubt Herr Kulte wirklich gar, daß uns Freud, Hebbelmann und jenes insintive Mißgehagen an dem Preisen großer Männer und großer Leistungen, Eigenheiten, die in unserm Deutschland leider nur zu verbreitet sind, gegen Wagner einschmeicheln? Dann muß uns Herr Kulte auch beweisen, warum uns diese Eigenheiten nicht an der Bewundrung und Anerkennung anderer Männer, Talente und Leistungen der Gegenwart gehindert haben. Herr Kulte mag mit solchen Waffen gegen literarische Widrigkeiten ankämpfen, aber er macht sich mit deren Verbrauch Leuten gegenüber, die einige Proben von Bildung und Redlichkeit gegeben zu haben glauben, sehr lächerlich, und die ehrenwerthe Zeitschrift mit ihm, die solchen Geschwätz aufnimmt, das seine Erwidrerung, sondern nur eine Züchtigung verdient, denn wirklich die großen Leistungen sind uns bisher entgangen, welche den genannten Herrn Waleweis etwa berechtigen könnten eine solche Sprache zu führen.

Wenn Herr Kulte ironisch meint: „man müßte wohl zu Herrn Speidel in die Schule gehn, um zu erfahren, was Poetie sei“ (mit Hinblick auf die Aeußerung dieses Kritikers: der hat keine Ahnung von Poetie, der Wagner's Operntheater schön, ja nur etrücklich findet, eine Aeußerung, die ich meinerseits in vollem Umfang unteerschreibe), so laun ich ihm wenigstens die Versicherung geben, daß er in dieser Schule sehr viel lernen könnte, wenn nur leider nicht für die Hauptächer, auf die ja nicht alles ankommt, ein besonderes Organ erforderlich wäre, das dem Menschen angeboren sein muß. Daß daselbe aber in Herrn Kulte vorhanden oder auch nur einigermaßen zureichend ausgebildet sei, das erlauben wir uns, um uns doch einigermaßen an ihm zu revangiren, ganz bescheidenlich zu bezweifeln. Er lasse doch einmal seine Widrigkeit leuchten, statt immer aber den Tieren zu sitzen, welche andere ausbrütet haben. Und somit sei es genug. Ich hätte wahrlich zu dem Angriff des Herrn Kulte ebenso ruhig schreiben können, als es die andern Herren, gegen welche er seine furchtbaren Geschäfte schleudert, ohne Zweifel thun werden. Aber man muß es doch nicht jedem Orindling, der noch einigermaßen wie man zu sagen pflegt, hinter den Ohren steht ist, hingehen lassen, daß er sich an Männern, zu deren Bildung er wie zu einem Himalaya emporschauert müßte sich meine hier zunächst die Herren Hanslick und Speidel) so ganz gänze die Stiefel abputzt.

Carl von Bunsd.

## Nachrichten.

Aus Meinungen meldet die „Dorzeitung“: Das als eine würdige Nachfeier der heiligen Pfingsttage abgehaltene Gesangsfeſt entsprach in seiner Ausführung vollkommen dem schönen Gedanken, der es in's Leben rief, wie den Erwartungen; welche sich an die schwierige und langwierige Vorbereitung und an das Zusammenwirken so vieler und tüchtiger Kräfte knüpfen. Der unter Volt's Leitung stehende Gesangsverein, zunächst durch hiesige Liedertafeln unterstützt, fand in den vereinigen gesungenen Sängerschören von Eisenach, Hildburghausen und Kömlich der Zahl wie der Bedeutung nach den erfruchtlichsten Zuwachs, und wuſer Lehrer war in den Streichinstrumenten durch die Hofcapellen von Coburg und Rudolstadt wesentlich vervollständigt. So wirkten sechs thüringische und fränkische Städte mit zu einem Werk, welches in solcher Weise erfaßt und durchgeführt immer den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen muß. Meiningsden göstlicher Sinn bewährte sich auch hier, indem die Sängergäste in den Familien die freundlichste Aufnahme fanden. — Die Aufführung des Oratoriums „Paulus“ von Mendelssohn in der Stadtkirche war im Hinblick auf die große Anzahl der Mitwirkenden und auf die Unmöglichkeit, mehr als eine Gesamtprobe abzuhalten, eine wahrhaft bewundernswürdig vollkommene: wie die Größe, so wunden auch die Solopartien, durch unsern beliebigen Gaſt, Kammerſänger Kerer von Coburg, und durch unser allverehrtes Künſtlerpaar, Herrn und Frau Biala, sowie durch einige Dilettanten vertreten, auf die würdigste Weise zur Geltung gebracht; der Eindruck des Ganzen war mächtig und ergreifend. Anders Tages fand im Hoftheater ein Frühconcert statt, welches als eine Ergänzung des ersten geistlichen gebiegene weltliche Musik darbot und hauptsächlich der Instrumentalmusik gewidmet war. Wir sehen ab von der Anzählung des Einzelnen und berichten nur, daß die Ausführung der Orchesterstücke durch die so respectabel verstärkte Kapelle unter Volt's Leitung eine höchst schwingvolle und zugleich correcte war, und daß nicht minder die Einzelvorträge sich des bestmöglichen Erfolgs erfreuten.

Von einer neuen Männergesangsverein, „die Sängerkolleg“, begründet und herausgegeben von Müller von der Werra, redigirt von R. Schäfer, ist die Probeurmen ausgegeben worden.

Von Spohr's „Selbstbiographie“ ist sechsen die dritte Fietierung des zweiten Bandes erschienen, welche das interessante Werk abschließt.

Von dem jugendlichen Componisten A. Langert wurde in Coburg die Ouvertüre seiner Oper: „die Jungfrau von Orleans“ durch die herzogliche Hofcapelle künstlerisch zu Gehör gebracht und müssen wir zugleich, daß dieses Werk eine hervorragende Annäherung documentirt. Wenn Langert's Compositionen durch fröhliche rhythmische Gestaltungen und ebenso brillante und geistreiche Instrumentierung fesseln, so liegt besonders in dieser Tonbildung ein großartig poetischer Gedanke zu Grunde, der den wahren Kenner zum Entzücken hinreißt. Sehr freuen sollte es uns, recht bald Langert's vollständige Oper hören zu können. (Zig.)

Hitter's „Beschreibung Jerusalem's“ ist kürzlich in Regensburg, in Laibach (an diesem Orte zweimal hinter einander) und auf einem Musikfeſte in Widdelsburg (Holland) angeführt worden.

Am 29. Juni findet ein österreichisch-deutsches Sängeriſt zu Krems statt. Dieses ist der erste Ort in Oesterreich, von dem Anregung zu einem größeren österreichisch-deutschen Gesangsfeſte ausgeht.

„Triſtan und Isolde“ ist in Verſuche auf neue Forderungen geſtoßen, und also eine Ausführung vor der Hand noch problematisch.

Herr Käſt, der verdienstvolle Gründer und bisherige Leiter des nach ihm genannten Gesangsvereins in Frankfurt a. M. hat Maxburg's Stelle in Mainz angenommen.

### Wien.

Am 1. Juni übergab Herr Ergel und Phyſioharmanita - Habitant Peter Tiz die für die Orgelwerke des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik erbaute Orgel. Die Disposition ist folgende:

Hauptwerk :	Oberwerk :
Principal 8'	So'cional 8'
Vierton 16'	Flauto offen 8'
Oboeda 8'	Harmonika 8'
Octave 4'	Violoncello 4'
Spitzflöte 4'	Posaune :
Laute 2 1/2'	Subbaß 16'
Superoctave 2'	Octabaß 8'
Miztur dreifach.	Manualcopel.
	Posauncopel.

Herr Vice-Präsident des Vereins, Hofcapellmeister A. H. Mayr, Dr. Vereins-Director, Dompellmeister Freyer, Dr. Hoforganist Scherzer und die amwesenden Herren Direktionsmitglieder sprachen sich über das vollendete Werk sehr anerkenntend aus. Auch muß dankend erwähnt werden, daß Herr Tiz in Berücksichtigung des löblichen Zweckes durch einen sehr billigen Preis und 6 queme Zahlungsbedingungen bei den beschränkten pecuniären Mitteln dieses Vereins, die Anschaffung dieses den Vereinszwecken ganz entsprechenden Werkes ermöglichte.

Der Pianist Herr Alex. Winterberger ist hier angekommen.

### Historische Notiz.

G. N. Die Gp. Friedr. Dan. Schönbart nicht der erste ist, welcher jeder Tonart einen besonderen Charakter beilegte, so gehören auch die Gegner einer solchen Charakteristik der Tonarten nicht bloß den letzten Jahrzehnten an. Ein solcher Gegner war schon der königl. polnische und kurländ. böhmische Capellmeister Johann David Heinichen, welcher sich in seinem im Jahr 1728 erschienenen Werk „der Generalbaß in der Composition“ Seite 83 über diesen Gegenstand also vernehmen läßt: „Zu dem erhellet aus allen bisherigen Exempeln deutlich, daß man einzelne Wort und Affect in unterschiedenen, und nach der alten Lehre einander ganz contrairten Tönen gar wohl experimentum kann: dahero lauter Tond ist, was von denen alten de proprietatibus modorum geschrieben und nachgeschrieben worden, als ob ein Modus lustig, der andere traurig, der dritte deot, heroisch, kriegerisch u. s. w. sein sollte. Ja, wenn auch diese proprietates imaginariae an sich selbst ihre Nichtigkeit hätten, so würden doch selbige bei dem geringsten Unterschied der gebräuchlichen Temperaturen, noch mehr aber bei Veränderung des Chors, Kammer- und französischen, item des extravagananten variacionischen Tons alle Augenblick Schiffsbruch leiden. Meines Erachtens haben die Alten in Verſorgung der Eigenschaft ihrer Modorum eben die Fehler begangen, die wir noch heut zu Tage nicht selten bei Indication einer musikalischen Poesie begehen. Denn wenn wir z. B. aus diesem oder jenem Tone (wozu etwa ein guter Componist am meisten zu incliniren pflegt) eine schöne, tendere, plattive oder erſchütterte Arie finden, so schreiben wir den guten Effect der Aria sicher dem Tone der Tonart selbst, nicht aber dem guten Einfall des Componisten zu und machen logisch eine proprietatem modi daraus, als sollten in diesem Tone nicht wohl contraire Werte und Affecten können experimentum werden; welches aber ärger als falsch ist und mit 1000 schönen Exempeln in contrarium kann erwiesen werden.“

### Verichtigung.

In der vorigen Nummer ist auf der ersten Seite Sp. 1 Zeile 2 zu lesen: (1860) statt 1860. Ferner auf der letzten Seite in dem unter „Wien“ stehenden Absatz Zeile 7: Reich der Collegen, statt „des.“ Zeile 9 folgt statt „künstl.“ Auf der vorletzten Zeile ist vor dem Wort: Anknüpfung — ein Anführungszeichen zu lesen.

### Briefkasten der Redaction.

Z. in G. Erhalten. Auf die angeforderte Arbeit sind wir begierig; treuen Sie Anhalten, daß sie uns eingeſendet wird. Vielleicht läßt sich auf Grund deselben Weiteres für Ihre Wünsche thun. Im Augenblick wüßten wir noch nichts Bestimmtes zu rathen. Wien ist jedenfalls ein günstiger Boden: doch muß man auf einige Zeit für alle Eventualitäten sich fesseln. — N. in W. Haben Sie unser Schreiben nicht erhalten? Wir erwarten längst eine gefällige Antwort. — P. in W. Ihren Wunsch in Betreff der R. haben wir, wie Sie bemerkt haben werden erfüllt. — M. in G. Um baldige Erledigung der noch rückständigen Gesandtheit wird freundlichst ersucht.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Verkauf:** Wollsteile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Ruß- und Musikalienhandlung:** **Wessels & Böslag**, vormals G. F. Müller's Witwe. **Verämmeration:** Für 1 Jahr (62 Nummern) 6 fl. oder 2 Zthr. — Für ½ Jahr (36 Nummern) 3 fl. oder 2 Zthr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Zthr. **Mit Postverendung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Zthr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Zthr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Zthr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelber werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

In den Sommermonaten Juli, August und September erscheint diese Zeitschrift am **Montag**. Die nächste Nummer wird daher am 8. Juli ausgegeben. Die Redaktion.

**Inhalt:** Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Vor sacrum.“ (Schluß). — Recensionen. — Musikleben in Baden. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

## Ferdinand Hiller und seine Cantate: „Vor sacrum.“

(Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur, Clavierauszug, Quartett- und Chorstimmen.)

(Schluß.)

Doch betrachten wir nun das Werk näher, und geben uns Rechenschaft über Erfindung, Bau u. s. w. im Einzelnen.

Der erste Chor (E-moll  $\frac{3}{4}$  Andante mosso) enthält schöne charaktervolle Motive, die aber theils nicht zum gefälligen Ausdruck gelangen, theils unter rhythmischen Uebelständen leiden und dadurch an Wirkung einbüßen. Schon der Anfang des Dreysters macht trotz des charakteristischen Hauptmotivs durch die viermalige Wiederholung eines fünfaktigen Satzes einen verwirrten, unklaren, deshalb unangenehmen Eindruck. Später bei den Worten „ihre Donner rollen“ findet sich wieder eine unbehagliche Rhythmik; obwohl für das Auge vier und vier Takte zusammengehören, so findet das Ohr sich doch nicht leicht zurecht, man verliert das Gefühl, welcher Takt eigentlich als der Anfangstakt anzusehen ist. Durch Alles dies wird man gleich vom Beginn nicht gestimmt sondern verstimmt. Die Motive sind zwar wie gesagt charakteristisch und nicht ohne Wirkung, doch aber auch nicht bedeutend, und nur eine sehr consequente Anführung konnte hier ausgleichend nachhelfen. Das Stück ist kurz, fast zu kurz für einen Anfang, auf den es oft sehr ankommt. Es folgt ein Recitativ des Priesters, welches in der alten guten Art und Weise gehalten ist. Ein darauf folgender Chor bringt ein Motiv, welches zu weit angelegt ist, um ein so augenblickliches Wiederfalllassen (der ganze Chor dauert 9 Takte) zu vertragen.

Sopran und Alt.

In De-muth hö-ren wir dein Wort.

(Wird von Tenoren und Bassen wiederholt.)

Entweder durfte hier gar kein eigentlich molodisch-rhythmisches Motiv angewendet, oder es mußte ihm sein Recht gegeben werden. Wäre der Satz nicht in den Nachahmungsformen gehalten, so ginge es noch eher an; S. Bach hat auch solche kurze Sätze in seinen Passionen; aber dennoch hat man dort nicht das Gefühl, daß etwas zu kurz sei. Störend wirkt darauf eine banale Phrase des Priesters „Erfüllt denn sein Gebot.“ Nr. 4 fängt ebenfalls an, als ob nun ein ordentliches Musikstück kommen werde. Ein interessant harmonisirtes Motiv wird zuerst vom Orchester, dann von der Solostimme, später in veränderter Weise vom Chor gebracht; eine Art gebundenen Tremolos der Violinen verleiht dem Stück einen gewissen Ernst; aber der Componist begnügt sich auch hier die Worte, welche die Spitze

bilden: „der ganze Frühling soll sein liegen sein“ ein mal vom Chor aussprechen zu lassen, worauf unausförsam Anderes folgt. Das Stück verläuft ohne rechten Schluß mit einer Halbcadenz. Erst Nr. 5 bringt einen ausgeführteren Chor, der ein bestimmtes Motiv:

Unisono

Ma-vor al - tein ist un-ser Gott.

mit Entschiedenheit verfolgt. Nachtheilig sind der Wirkung hier nur die gehäuften mehr oder weniger geschobenen als sich natürlich entwickelnden Perioden, worin das obige Thema bald oben, bald unten, mit allen erdenklichen Cadenzen gebracht wird. Nr. 6 ist ein kurzes begleitetes Recitativ des Priesters, welches dann in einen sehr eigenthümlichen Satz (E-dur  $\frac{3}{4}$  Andante maest.) übergeht, der vielleicht zu den stimmungsvollsten des ganzen Werks gehört. Eine imposant doch gemäßig angewendete Blechharmonie (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen) geben dem Ganzen bei gleichzeitig interessanter Harmonik einen erhabenen Charakter, der zu den Worten des Priesters trefflich paßt. Getrübt wird uns dieser Eindruck nur durch eine gewisse Stöckung im Rhythmus, welche sich nach unserer Uebersetzung leicht hätte beseitigen lassen.

Der sich dann anschließende Satz mit Chor gehört zu den charakteristischsten und consequent ausgeführtesten des Werks. Abgesehen von der kleinen rhythmischen Unordnung in den ersten 7 Takten, die uns aber weil es eben ein Anfang ist nicht sehr choquirt, ist diese Nummer mit dem lebendigen und ausdrucksvollen Motiv der Contrabässe und Celli

*f marcato sf p*

sehr wohlgebildet, und wird von vortrefflicher Wirkung sein. Die hübsche Stelle darin, wo der Aderflug gemalt wird, — tremolirende Geigen und syncopirte Bläser, darüber die ersten Violinen divisi folgende Figur durch mehrere Harmonien führend:

Violini I. divisi *mf* *sva* u. s. w.  
Violini II. u. Violen *pp*

— würde vielleicht noch wirksamer ausgefallen sein, wenn zu Anfang derselben gleich eine neue überraschend auftretende Tonart angewendet wäre statt dem A-moll, auf das man schon seit 17 Takten wie gebannt ist. Nun große Erregung und der Chor schließt mit wenigen aber kräftigen Ausrufen die Nummer in C-dur ab.

Der folgende Kriegerchor Nr. 7 sollte offenbar einen nationalen-eigenthümlichen Charakter erhalten, das Ganze sich wie ein Waffentanz ausnehmen. Der Componist erfand hierzu ein Motiv, das allerdings wunderbar genug klingt und auch gewiß seinen Zweck recht wirksam erfüllen würde, wenn es nicht unzählige Male auf derselben Tonstufe wiederholt würde.



In der folgenden Nummer wo in sehr malerischer Weise zuerst ein Solohorn mit Begleitung von Violon, Violoncellen und Bässen die Melancholie der einbrechenden Nacht verinnlicht wird, welche Zusammenstellung sogleich den noch weileren Farben der Holzblasinstrumente Platz macht, tritt zum erstenmal die Priesterin (Sopran) auf. Sehr schön hat Hiller diesen Moment vorbereitet und eingeleitet. Eine magische Wirkung überkommt uns jedesmal schon beim Anblick der betreffenden Partiturstelle. Der Gesang der Priesterin selbst ist ein wenig Schumann'sch durch den eigenthümlichen Orgelpunkt der Bässe, muß aber mit seinen leise dahin ziehenden Violinen prächtig klingen.



Später nimmt der Frauenchor denselben Gesang dreistimmig an, wobei die Streichinstrumente eine Octave tiefer, die Flöte eine Octave höher mitgehen — ein reizender Effect! Dergleichen gelingt heutzutage selten, und wenn Alles von Hiller so schön wäre, so würde sich alle Welt um seine Fahne scharen.

Aus diesem Stück geht es nach dem tonischen fühlbaren Schluß in As - dur unmittelbar in eine andere Färbung über (Nr. 9). Auch hier ist wieder das Morgenrauschen ganz reizend gemalt. Unbestimmt schwanke die Harmonien zwischen dur und moll; verhaltene Crecescendos kündigen etwas an, von dem man noch nichts gewahr wird, eine Solovioline streift wie Morgenluft an unsere Sinne, — endlich auf dem 7. Accord von F verkündet der Gesang der Priesterin: „Dem Tage weicht die Nacht“, doch ist Alles immer noch ein bloßes Dämmern. Erst später entwickelt sich bei tremolirenden Geigen, breiter ausstönenden Bläsern und einer sich in der Höhe zum Ausdruck drängenden Figur der helle Glanz der Sonne. Dieses Naturschauspiel ist schon oft musikalisch dargestellt worden, aber noch nirgends glücklicher als hier. Man sieht keine Vorbereitungen, es kommt Alles von selbst und bringt die reizendste Wirkung hervor. Obwohl sonst Gegner aller solcher Malereien, können wir nicht umhin Hiller'n diesmal ein aufrichtiges Bravo zuzurufen.

In dem folgenden (Nr. 10, 11, 12), wo zuerst die Ankunft des siegertäubenden Kriegers ebenfalls recht charakteristisch gemalt, und die Priesterin von demselben aufgefordert wird die Töchter und Frauen zu schmiden, wo dann der Marsch wieder erschallt und die Krieger zurückkehren fast beranzt vom Sieg (A-moll  $\frac{3}{4}$ ), hätten wir nur ein originelleres Hauptthema für den Schluß (A-dur-Satz) zu wünschen. Das hier bemühte:



klingt zu sehr an ein Schumann'sches Motiv (in den Szenen aus Faust) an. Uebrigens ist dieses Finale sehr kräftig, gut gefornt und frisch in der Stimmung.

Wunder schön ist der Anfang des zweiten Theils, ein Gesang des Priesters voll schöner Motive und von herrlicher Färbung. Besonders gut macht sich die Betonung des: „O zürne nicht“ u. f. w. Das Motiv:



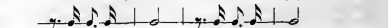
ist ungemein zart und innig, nur die Cadenzen haben für uns etwas gezwungenes, und beeinträchtigen den schönen Eindruck. Gegen Ende findet sich mitten im  $\frac{3}{4}$  Takt ein Takt  $\frac{3}{8}$ , wodurch die schöne Symmetrie gestört wird.

Der folgende Hirtchor (B-dur  $\frac{3}{4}$ ) hat ein sehr hübsches Thema und muß (wieder mit Ausnahme der seltenen verschobenen Cadenzen) sehr gut klingen. Eine Stelle ist aber darin, von der wir nicht wissen, ob sie absichtlich so gesetzt ist. Jedenfalls klingt sie lässlich. Man höre den Bass, welchen ein Meister wie Hiller hinzuschreiben keinen Anstand nimmt:



Die in diesem Chor angewendete Manier, den Singbass wegzulassen, und den Tenor mit dem Sopran in Octaven gehen zu lassen, ist nicht neu, schon von Schumann angewendet; einmal läßt man sich dergleichen gefallen. Als Nachahmung eines früheren Componisten verliert es jedoch den Werth eigener Erfindung, und ist endlich auch nicht gerade sonderlich nachahmungswürdig.

Es folgt ein Recitativ des Priesters, welches, wo viele des Werks, so sehr an's Kriose streift, daher Anforderungen weckt, ohne sie doch zu befriedigen, andererseits aber auch die Wirkung der folgenden wirklich melodischen Nummer abschwächt. Denn das ist ja gerade der Vortheil des ungebundenen, rein desklamatorischen Recitativ-Gesangs, daß die folgende Gebundenheit wieder durch ihre Symmetrie neu reizt und befriedigt, während die ewige Gebundenheit auf die Dauer ermüdet. Glücklicherweise wirkt hier die Person des Priesters entscheidend, da es ihm zulohnt, sich immer mit einer gewissen Würde und Selbun auszudrücken. Der folgende Chor ist für den Ernst des Moments durch den vielverbrachten Rhythmus:



etwas trivial, gestaltet sich später nobler, kommt aber in Folge seiner Kürze zu keinem Gipfelpunkt. Nach einem abermaligen Recitativ des Priesters, wo die Spannung des Volks auf den endlichen Anspruch durch gute harmonische Steigerungen ausgedrückt ist, kommt mehr das Orchester zur Wirkung als der Chor, dessen fortwährend homophone Behandlung den Hörer nachgerade ermüden muß. Erst bei den Worten: „Ach es ist hart“ kommt etwas wirklich musikalisch Ansprechendes durch schöne charakteristische Melodie und canonische Behandlung zu Stande. Auch der folgende Männerchor macht sich durch abermalige canonische Fährung recht beliebt. Ueber alles Folgende wüßten wir nichts Tadelndes zu bemerken, bis zum Terzett Nr. 22, wo die neufranzösische Schule (Meyerbeer und Consorten) plötzlich in einer wenig erwünschten Weise zum Ausdruck kommt. Daß Hiller die Absichtlichkeit des folgenden Motus nicht fühlte, ist für einen deutschen Künstler nahezu undegreiflich, und verräth, daß sich Hiller eine geraume Zeit mit derartigen Musikweisen abgegeben haben muß, so daß endlich sein Geschmack sich daran abstumpfte und gegen das Outrierte und Falsche unempfindlich ward. Man höre was der Fährer im Augenblick des höchsten Entzückens darüber, daß seine Braut mit ihm in den Tod gehen will, singt:

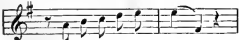
Tenor



So leuchtet mir ein Stern durch Nacht, so leuchtet mir



ein Stern durch Nacht: ver-eint mit ihr



sei es sei es voll - bracht.

Die offensbare Trivialität dieser Stelle liegt theils in der häufigen Wiederholung einer an sich sehr markant-rhythmischen Bildung, und in der eben dadurch herbeigeführten Aufhebung des losigen Zusammenhangs der dichterischen Phrase und der richtigen Declamation, — theils in einem gewissen Etwas, das wir wohl fühlen aber nicht erklären können. Man wird sagen, die Kritik muß sie das; wir sind aber überzeugt, daß es sowohl bei dem Schönen, wie dem Häßlichen Punkte gibt, die jenseits aller Analyse liegen, und nur unmittelbar von der Totalität des Menschen aufgenommen oder zurückgewiesen werden. — Später wird dasselbe Motiv canonisch zwischen Sopran und Tenor vertheilt, wo denn das Geklapper der Sylben noch auffallender wird.

Der Oysterreigen (Nr. 24) klingt ein wenig Schumannesisch, ist aber sonst ganz hübsch. Daß nur der aus der Wolke hervorbrechende Feuerstrahl zu einem gehörigen Effect benötigt sein werde, kann man bei Hiller denken. Nach dem D-dur-Dreiklang bricht der Sextaktord ges b es fortissimo herein, — Zitzad = Triolen der Prim-Violen und der Piccoloflöte drücken in schon mehrfach dagewesener Weise den Witz aus. Was die Harmonie von Es-moll betrifft, so wirkt sie allerdings grell und doch eigentlich nicht einmal sehr überraschend und schön, da immer noch ein Ton mit dem D-dur gemeinschaftlich ist (Es-ges). Ein Afford, der in allen Tönen neu war, hätte hier vielleicht noch besser, richtiger und wirksamer gebraucht werden können. Das Folgende bis zum Schlußchor ist Alles recht charakteristisch und eigentlich untadelhaft; aber man hat lange kein eigentliches, noch weniger ein schönes Musikstück gehört (was doch in der Cantate mit noch mehr Recht als in der Oper verlangt werden darf; — man sieht wie das Unheil, welches in der Oper grassirt, auch die Cantate schon

angefressen hat!) und alle poetische Malerei und alle Intentionen helfen nicht über den Mangel positiver musikalischer Schönheit hinweg. — Ein folgendes Soloquartett ohne Begleitung (Nr. 27) ist zwar gut gemeint, indem es einen Canon zwischen Bass und Sopran bringt. Allein bei dem geringen harmonischen Gehalt des Motus, und dem Mangel an geistvoller Modulation darin kann es doch keinen rechten Eindruck machen. Der Schlußsatz endlich mit seinen häufigen Unisonos des Chores, seinen durchaus homophonen Gestaltungen (die Stimmen singen fast durchweg auch rhythmisch zugleich) und den eingestreuten  $\frac{3}{4}$  im  $\frac{3}{4}$  Takt, läßt keinen guten und großartigen Eindruck mehr auskommen. Es scheint als ob der Componist, durch die Arbeit ermüdet, sich für den Schluß keine sonderliche Mühe mehr gegeben habe, — eine Erscheinung, die wir auch in seinem „Saul“ bemerken. Eine interessante frühe Modulation, die wir vertreten können, kommt in diesem Chor vor, und heißt so:



u. f. w.

Doch wie gesagt, der ganze Schlußsatz als solcher ist zu unbedeutend, zu flach für ein Werk von solcher Ausdehnung, für einen Meister wie Hiller, für einen großen Chors- und Orchesterkörper, und für ein musikalisches Publikum.

Wir haben dem Leser viel zugemutet, wenn wir von ihm verlangten, uns durch die Einzelheiten des Werks zu folgen. Aber nur so konnten wir anschaulich machen, wie Gutes, ja Treffliches mit Unbedeutendem ja entsetzlichen Schwachem in diesem Opus gemischt erscheint, und warum demnach in einer so produktionsarmen Zeit, wo das Publikum wenigstens größerer Städte nach gutem Neuen lechzt, ein Werk dieser Art nicht sofort begierig aufgefunden wird und zu wiederholter Aufführung gelangt. Anspruch darauf, gehört zu werden, hat es jedenfalls wegen der offenbaren Schönheiten, die es aufzuweisen hat. Daß es sich in der Gunst des Publikums festsetzen und erhalten werde, bezweifeln wir. Denn Das gelingt nur makellosen Werken, die bei wiederholter Vorführung immer mehr Vorzüge, nicht Mängel erkennen lassen, und eine solche Höhe der Kunstleistung scheint unseren Tagen nicht mehr bestimmt zu sein. Dessenungeachtet empfehlen wir das „Ver sacrum“ als ein vergleichsweise immer sehr reichhaltiges, viele schöne Einzelheiten enthaltendes Werk allen gemäßigten Gesangsvereinen, die sich mit der Pflege neuerer Musik vorzugsweise befassen, wozu es nicht ohnehin schon von denselben zur Aufführung gebracht ist. Das Schlimmste heutzutage sind bei neuen Werken immer die Kosten der Anschaffung und Copiatur, wenn man nicht darauf rechnen kann, daß sich das betreffende Werk zu häufiger Wiederholung eignet, und sich dem Repertoire somit dauernd einverleiben läßt.

Schließlich bemerken wir, daß die Verlags-handlung Breitkopf und Härtel das Opus sehr nett ausgestattet hat. Die Partitur ist zwar nicht getochen, sondern lithographirt, aber sehr deutlich und angenehm zu lesen. Fehler mehr wir nur in sehr geringer Zahl bemerkt.

## Recensionen.

Werke für Pianoforte zu vier Händen

C. F. Weigmann. Musikalische Räthsel. Berlin. Julius Friedländer.

-d- Diese Neuigkeit verlegt in eine Zeit, deren wesentlichste Thätigkeit auf den Auebau der musikalischen Formgelege gerichtet war, eine Zeit, da das Wissen dieser Gelege und das in der Form bethätigte Geschick des Tonsetzers mehr geschätzt wurde als der Geist, der in den Kunstgelegen waltet und diese aus sich heraus erzeugt. Das individuelle Bedürfnis des schaffenden Kunstmenschen war an eine strenge Etiquette gebunden, ähnlich den im Handwerk üblichen Geräuchen und Gewohnheiten. Die Kunst wurde selbst zu einer Art Handwerk und zwar nicht allein die ausübende, sondern auch die freie schöpferische Kunst. Ein aristokratischer eifersüchtiger Geist machte sie zum ausschließlichen Eigenthum der Fachmenschen, und vereinigte diese durch einen gewissen jänsigen Stolz zu einer Art musikalischer Gilde, welche die Mitte hielt zwischen Handwerk und Schulwissenschaft. Diese Epoche, welche den Uebergang bildet von dem altkirchlichen Geist der Tonkunst, der sich in dem tiefinnigen und völlig entmenschten Style der Kirchentonarten ausdrückt, zu der modernen Aufstellung des individuellen Geistes in dem nichtlitterären Style uneres geschmeidigen aber an Eigenthümlichkeiten ärmeren Dominantenstems, wird durch die Namen *Mattheson* (1681—1764) und *Marpurg* (1718—1795) als ihre höchsten Gipfelpunkte bezeichnet. Man könnte sie die Blüthezeit musikalischer Scholastik nennen, welche der Kunst drakonische Gelege schrieb, die sie nöthigenfalls mit Feuer und Schwert ins praktische Leben einzuführen und ausrecht zu erhalten sich bereit zigte. Die Nachschläge dieses scholastischen Despotismus reichen bis tief in unser Jahrhundert herein, ja wir dürfen wohl behaupten, daß sich ihre sporadischen Ueberreste durch allen Neuerungskampf der letzten Dreizehnen bis auf den heutigen Tag erhalten haben und ausfinden lassen möchten. Lassen sich doch schwache \*) Spuren dieses scholastischen Wesens auch in den „Räthseln“, die uns zu diesem geschichtlichen Rückblick anregen, unverkennbar mitern! Aber zu den Zeiten *Portels*, *Rochlitzens*, *Joh. Andre's* und *Gottfr. Weber's* gehörte es noch zum unveräußerlichen Rükzeuge zurechnungswürdiger künstlerischer Thätigkeit, wohlgebaute Fugen, Kanons u. dgl. in den schwierigen Formen „verfertigen“ zu können, und von Jedem, der den Anspruch auf fertige Künstlerthätigkeit erheben wollte, verlangte man, wie die Handwerker ein Meisterstück von den Gefellen, die Meister werden wollen, daß der Neuling seine Geschicklichkeit in der Kunst des Contrapunktes durch genügende derartige Arbeiten legitimirt habe. Die älteren musikalischen Zeitschriften sind vielfach ausgestattet und gegiert mit den wunderbarsten Zeugnissen jener formalen Fertigkeiten. So enthält z. B. der erste Band der von *Gottfried Weber* herausgegebenen *Cäcilia* (Mainz 1824) u. a. ein Meisterstück von Ritter von *Seyfried*. Es ist ein „dreistimmiger in sich zurücklaufender (Zirkel-)Kanon.“ Derselbe singt sich „1. vorwärts; 2. rückwärts (canerizando) oder im Spiegel gelesen; 3. das Blatt unterst zu oberst gehalten; 4. rückwärts (canerizando) oder im Spiegel, das Blatt unterst zu oberst gehalten.“ Notiz ist dieser weltliche Räthselkanon in Form einer mathematischen Figur, welche aus 5 concentrischen Kreisen (den fünf Linien des bekannten Notenplans, besteht!

Wieviele unserer jüngeren Musiker möchten sich wohl dazu verstehen, diesen seltsamen Notengürtel zu lösen oder gar selbst ähnliche Beispiele combinatorischer Gewandtheit und scharfsinniger Formbeherrschung nachzubilden? Orisje Jeder in seinen eignen Tufen und gesthe, daß diese Kunst verloren gegangen sei \*) und zwar einzig und allein durch Schuld der Künstler. — Hat man die

Kunst des Contrapunktes in jenem strengeren Sinne etwa fallen lassen, weil sie geistlos, leer und der freien Kunstenhaltung hinderlich war? Die bloße Erinnerung an die Namen *Vach*, *Händel*, *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* u. a. genügt, um diese Fragen zu erledigen. Die wahrhafte Blüthe und Frucht der Zeit, die wir oben ihrer doktrinären Seite nach mit der Scholastik verglichen haben, war das goldne Zeitalter unrer Kunst. Jene zuletzt genannten Meister, die wir doch wohl unbeskränkt als die größten verehren müssen, haben die Kunstgelege höher geachtet als ihre eignen Gelüste und Bedürfnisse, indem sie sich unter das Gelege, unter die aus dem Geiste der Kunst gewonnene Einsicht des Nothwendigen freiwillig und ohne Widerstreben unterordneten, dasselbe nicht als lästigen Zuchtmeister, sondern als Begleiter zum Wahren erkannten. So waren sie weder Sklaven des Geleges noch haben sie dasselbe ausgeflohen und verworfen, sondern es begiebt und erfüllt. Und deshalb sind sie durch die Kunst groß geworden, nicht aber umgekehrt die Kunst durch jene ihre Diener und Priester, denen das glückliche Loos zu Theil geworden war, vermöge ihrer demüthigen Eingebung dem Allerhöchsten zu nahen und in die Unendlichkeit des Wahren tiefer hineinzublicken und in volleren Zügen zu schöpfer, als Andere. Und vergleichen wir selbst einmal die Tage's compositionen jener Zeit, von denen man kaum noch die Namen kennt, mit den heutigen; wie viel liebendwürdige wahrhafte Musik finden wir doch bei einem *Rochlitz*, *Steibelt*, *Pleyel* u. A., der späteren und geistvolleren vornehmeren als eines *Clementi*, *Hummel*, *Mozischeles* u. A., gar wird zu gedenken: während uns ein *Charles Boß*, *Oesten*, *Brunner*, *Afser* u. A., mit dem unzweideutigen Widerwillen und Abscheu erfüllen und zwar aus sehr gerechten Ursachen.

Den Grund dieses abfalligen oder umgekehrten Klimax dürfen wir nicht weit suchen. Das Unterschiedene liegt darin, daß jenen Aelteren die Sache der Kunst mehr am Herzen lag als den gegenwärtigen Potpourrifabrikanten und Salonhandsourfen.

Siechte und schlechte Musik hat jedes Zeitalter der Kunstgeschichte hervorgebracht, das ist nicht zu leugnen. Aber schlechtere als die Gegenwart sie aufzuweisen hat, ist leider Gottes schwerlich jemals producirt worden. Wer nur halbwegs eine Ahnung hat von der hohen Mission der Kunst und ihrem eignen wahren Wesen, der wird diesem der Gegenwart gemachten Vorwurfe keine Ungerechtigkeite oder Ueberreibung zur Last legen, sondern denselben gerechtfertigt finden müssen. Und fragt man nach der Ursache dieser Verflachung, so wird jeder Verstandige und Sachkundige dieselbe in dem Verfall jener oben als Handwerks-etikette vergleichsweise bezeichneten aristokratischen Ausschließlichkeit der Ansprüche, welche früher der Musiker an den Musiker machte, begründet finden. Nicht die äußere Strenge im Festhalten an alten hergebrachten durch Autoritäten gelegten und sanctionirten Formen kann hier gemeint sein; denn es ist keineswegs unsere Absicht, dem Handwerksmäßigen in der Kunst das Wort zu reden oder sie zum ausschließlichen Eigenthum einer besonders bevorzugten Musikkunst herabsetzen zu wollen. Wir protestiren vielmehr nur gegen die Geringschätzung, welche sich unsere Kunst wohl gefallen lassen von sogenannten Künstlern, die sich in den Besitz einer halben oder höchst einseitigen Bildung (wie z. B. viele Klaviertrichter) gesetzt haben, und weder wissen, noch nichtwissen, daß die Halbheit, mit der sie sich oft genug brüsten und breit machen, wie ein Gift um sich frigt, welches jede vernünftige und gesunde Kunstblüthe notwendig zerstört muß. Es fehlt mit einem Wort unrer Kunstjüngern im Allgemeinen das musikalische Gewissen. Und das kann nur fehlen, wo die Erziehung oder Auszubildung nicht genugsam gefördert worden ist, um zur Einsicht des Pflichtgemäßen, der Treue, kurz zur klaren Erkenntniß des Rechts und Unrechts hinzuleiten. Wenn die Kunst gefallen ist, so ist sie es nach Schillers Ausdruck, stets durch die Schuld der Künstler. Selbst die oft angeführte Entschuldigungsart von der Wichtigkeit des allbeherrschenden Zeitgeistes u. dgl. entschuldigt doch nur höchstens im Allgemeinen. Den Ein-

\*) Nicht bloß „schwache“, sondern unerer Ansicht nach sehr „starke.“  
Ann. d. Rd.

\*\*) Das glauben wir nicht, meinen vielmehr, daß sich eher zwanzig Musiker finden, die verglichen zu Stande bringen, als zwei, die ein vollkommen schön es perfektes Musikwerk schreiben können. D. Rd.



zelen und zwar jeden Einzelnen, der sich von dem Wege des Wahren, welcher immer nur einer sein kann, ablenken oder fortzudrängen läßt, trifft der Vorwurf und er trägt an seinem Theile mit an der Last der nothwendigen Nothwehr, die der guten Sache hemmend entgegentritt.

Sollen wir denn aber zurückstreben? Sollen wir die Form und Ausdrucksweise einer längst versunkenen Vergangenheit mit mühseliger Selbstverleugnung wieder ins Leben zu rufen suchen und Alles vergessen, was seitdem bis zu unseren Tagen geschehen ist, um die Kunst auf den hohen Gipfel der Klarheit und Freiheit zu erheben, auf welchem das Pantheon ihrer bewunderten und verehrten Großwürdenträger errichtet ist und über die Lande strahlt? — Keinesweges! — Aber nachstreben und ihren Fußstapfen folgen wollen wir. Und wir können es, wenn wir uns redlich und unverdrossen bemühen, wie jene unsere großen Vorbilder sich bemüht haben, wenn wir wie sie uns eine tüchtige Bildung und Ausbildung zu verschaffen suchen, wenn wir wie sie ohne unfruchtbareren Künstlerspitz die Nothwendigkeit einer reichschaffenden Lehre zu begreifen wollen, uns derselben demüthig unterwerfen und durch die tiefsten beschwerlichsten Schachte unermüdetlich uns hindurchdragen, um zunächst nur eine eigne Anschauung von den unermesslichen Dimensionen zu gewinnen, welche das geheimnißvolle Reich der Tonwelt umfaßt, ein Reich, dem kein Maßstab lang genug ist, auch nicht der längste den wir haben, von dem Anfang der Lehre bis zur denkbaren höchsten Meisterschaft.

Wer sich mit unmaßsichtiger Selbstüberschätzung um die Erreichung der Meisterschaft je an seinem Theile bemüht hat, der hat auch stets der Wahrheit Rechnung getragen, welche der schönen Form im Festhalten an den Gesetzen der Kunst innewohnt. Sehen wir im Ganzen auf die Hinterlassenschaft der künstlerischen Thätigkeit eines Schubert, Mendelssohn, Schumann, (von den Lebenden, wie Rob. Franz u. A. nicht zu reden), so bemerken wir überall die Früchte ihrer angestrengtesten Formstudien; und das ist es, was ihre Meisterschaft und unsre Hochachtung, wie die Rangordnung, welche die Geschichte ihnen anweist, begründet hat. Nicht aber etwa ihre gelegentlichen musikalischen Einfälle und ansprechenden neuen Gedanken machen ihre Bedeutung aus. Sie haben andererseits auch sich nicht darauf beschränkt oder es versucht, die alten überlieferten Formen schülerhaft oder meisterhaft äußerlich nachzubilden, sondern sie haben eine ewige unerschöpfliche Tiefe und Dehnbarkeit, kurz die Wahrheit und Nothwendigkeit der schönen Orchestermöglichkeits in den Formgestalten der Kunst erkannt und haben sie als einzig genügendes und allgenügendes Mittel erfunden, um ganz und schön zu sagen, was ihr Bedürfnis auszuüben hatte. So haben sie nichts Anderes gewollt und erreicht, als was alle hervorragenden Meister im Anschlusse an die Form gethan haben. Jeder spricht sein persönliches Wesen in seiner persönlichen Weise aus. Alle aber haben dieselbe Grundlage: das Gesetz der Kunst und die aus ihm erzeugte Mannigfaltigkeit der Kunstformen. — Bach war wohl unbestritten der größte Meister des Contrapunktes. Die Form des contrapunktischen vielgestaltigen Sazes, namentlich der Fuge ist die seinige Wesen und Bedürfnis entsprechendste Kunstweise. Es wäre ein selbsten Phänomen, wenn die Kunstgeschichte einen anderen Meister hervorbringen sollen, der ganz in dem Sinne Bachs den Schwerpunkt seines künstlerischen Ausdrucks in der Fuge suchte und mit demselben Erfolg wie Job. Sebastian ihn erreichte. Damit aber soll keinesweges gesagt sein, daß nun nach Bach Niemand mehr wagen dürfe, sich in der Form der Fuge und ähnlichen Ausdrucksweisen zu expectoriren, als hätte der Bach das ganze Meer dieser Form erschöpft und in sich ausmünden lassen. Zeigt doch die große bewundernswürdige Mannigfaltigkeit des Meisters gerade in dieser Form, daß sie eben ein unendliches Meer ist, d. h. wie das Meer in seinem mannigfaltigen Wechsel und unendlichen Reichthum an Bewegung sich ewig gleichbleibt. Zeigt doch die geschichtliche Entfaltung der Kunst, daß mit Bach die Fuge nicht zu Grabe getragen ist, daß vielmehr in immer neuen Gestalten die mannigfaltigsten Individualitäten zum Ausdruck ihrer künst-

lerischen höchsten Begeisterung immer wieder die fugierte Form wählten; und so haben wir einen thatsächlichen Beweis, daß auch die oft als abgeschlossen und veraltet perhorreirten Kunstformen auch nach der Zeit ihrer höchsten Blüthe keinesweges unüchtig sind, fort und fort Früchte zu bringen. Bach und alle Meister vor und nach ihm haben Fuge geschrieben. Jeder hat in dieser Form gesagt, was er eben zu sagen hatte, die italienischen Meister Anders als Bach, Mozart Anders als Beethoven, dieser wieder Anders als Schubert, Mendelssohn, Schumann — und so werden die Zeitgenossen und unsere Enkel, so lange die rechte Einsicht in das Wesen der Kunst fortleben wird, gelegentlich Fugen schreiben, so oft das Bedürfnis gerade diesen Ausdruck zu seiner Kunstgebung erfordert wird.

Wie die Fuge so wird auch die viel sprödere und ärmere Form des Kanons fort und fort ihre Berechtigung und Fruchtbarkeit bewahren, wenn auch der Inhalt nach Zeit und inneren Bedingungen der schaffenden Kunstmenschen die Form sehr verschieden ausgestalten mag. Ein Marburger Kanon ist schon wesentlich unterschieden von einem Mozartschen; Clementi, Schubert, Schumann haben auch Kanons geschrieben, die in der Form vollkommen da stehen, was das Wesen des Kanons ausmacht. Die große Verschiedenartigkeit aber, welche sich in den Arbeiten gedachter Meister ausdrückt, zeugt nur von der Mannigfaltigkeit, deren auch diese einseitige Form fähig ist, und widerlegt den vielfach geltend gemachten Irrthum, als dürfte man in Formen, welche schon einmal mit besonderer Fülle der Meisterschaft ausgebaut worden, sich näher nicht mehr ausdrücken, als seien dergleichen Formen mit einem Handstücke gleichsam abgethan für alle Zeiten. Es liegt auch diesem Irrthum, wie fast allen irrigen vorgefaßten oder aus mangelnder geschichtlicher und sachlicher Weisheit entsprungenen Meinungen, wohl eine Wahrheit zu Grunde. Und wir sind die Ersten, welche diese Wahrheit vertreten, insofern wir jedes Nachzögern, jedes halbwerkemäßige Bestreben, es anderen Werken gleichthun zu wollen, oder jede Orientations-, Schwierigkeiten der Kunst überwinden zu können, als durchaus unzählige Gründe der Wiederbelebung älterer Formen, von denen die Rede ist, bekämpfen, schlechthin verdammen und gegen derartige Trübhausherrlichkeiten nachdrücklich protestiren.

Um nun endlich zu den Weimaran'schen „Mäxeln“ zu kommen, so thut es uns aufrichtig leid, daß wir in denselben, trotz eines in unseren Tagen nicht zu häufigen redlichen Willens, doch im Wesentlichen nichts weiter entdecken können, als jene Orientations- die sich darin gefüllt zu zeigen, daß selbst die kanonische Form nicht so schwer ist, um in ihr das Wesen und den Inhalt eines Preludiums, Scherzos, einer Fugette, eines Capriccios, einer Caponetta u. s. f. darzustellen zu können. Dies Abstrichvolle verstimmt uns um so mehr, als es uns noch durch die Weise bemerkbar gemacht wird, in welcher diese als „Mäxel“ betitelt Stücke notirt erscheinen. Beide Spieler haben dieselben auf zwei ordinären Violonchellen placirten Noten auszuführen. Die vorangehenden Bemerkungen des Herrn Verfassers bezeugen uns daß der Secundospieler einfach den Basschlüssel, der Primospieler den G Schlüssel zu lesen habe und im Uebrigen nur die oben angezeigten Vorrichtungen der Tonaarten und Pausen, welche die beiden Partien kanonisch nach einander einführen zu veranlassenden seien. Welcher musikalische Kanon daraus bei allen Modulationen entstehen müsse, scheint der Herr Canonist gar nicht in Anschlag gebracht zu haben. Wir bedauern uns darauf, nur ein einziges Beispiel statt der vielen — und noch nicht das schlimmste — hier folgen zu lassen. In der Conzonetta Nr. 5 steht auf zwei Systemen, was wir hier der Deutlichkeit wegen auf vier wiedergeben: (Notenbeispiel auf der folgenden Seite). hätte Herr Weimaran nicht ein geheimes Vergnügen darin gefunden, seine Stücke in so besonderer Weise (mit Verschönerung auf zwei Notensystemen) zu notiren, so wäre durch Hinzufügung eines Kreuzes und anderer Chromata seine Musik höchstens in den äbeln Geruch „unvermeidlicher“ querländischer Unschönhei-



ten gekommen. So aber labort sie an völliger Heillosigkeit und harmonischen haarsträubenden Ungerechtigkeiten, die gegen den Urheber zum Himmel schreien und den Dammstrahl der Licht auf diese Luthaten herabbeschwören. Namentlich der Canon in „modo eolio“ Nr. 6 widerspricht allem harmonischen Anstandsgesetz und verhält nebenbei, daß Herr Weismann einer der entschiedensten Gegner des Systems der Klaviertonarten ist, da er wie Alle, die sich offen als solche erklären, sich nie ernstlich bemüht hat, das eigentliche Wesen dieser tiefsinnigen reichen und aus der einschüßlichsten Erkenntnis der Natur des Tonreiches entwickelten vergessenen Harmonikwelt gründlich kennen zu lernen. Eine Auffassung dessen, was Herr Weismann hier für aeolische Tonaart erklärt und vorausgibt, kann jedermann derselben nur als eine Art (salva venia!) Falschmünzerei erscheinen.

Nach diesem betrübten Protest gegen die vorliegenden kanonischen Stücke, wollen wir Ihnen doch die geistliche Keuschheit nicht versagen, daß es wenigstens ein Versuch war, in kanonischer Form etwas Nützliches, Neues zu leisten. Mächte der Genius unseres Verfassers sich doch einmal auf das freie Feld der freien Kunst herauswagen und uns mit geoffenem Bistire entgegenreten, so zweifeln wir keinesweges, daß er enliferer Feinde als die willenlos rotirenden Windmühlensügel kanonischer Stimmen besiegen und der edlen Kunst manchen Fußtritt neuen Aerales erobern oder erstreiten könne. Wir würden uns freuen, wenn er seine 9 Nützelsünder von nun an ihrem Schicksale überlassen und neugestärkt seine Kraft würdigeren Kunstzwecken zuwenden sollte.

## Musikleben in Aachen.

Mit großer Freude haben hiesige Musiker in letzter Zeit die „deutsche Musikzeitung“ kennen gelernt, und sich in herzlichster Uebereinstimmung mit den von Ihnen bekundeten und consequent festgestellten Grundfragen gefunden. Es wird Ihnen lieb sein von der äußersten nordwestlichen Grenze Deutschlands ein solches Zeugnis der Uebereinstimmung zu erhalten; vielleicht ist Ihnen auch, nachdem Sie einem ausführlichen Bericht über unser 38. Musikfest Platz gegönnt haben; ein allgemeiner Bericht über die hiesigen Musikzustände angenehm, den ich Ihnen hiermit anbiete.

Aachen besitzt als Badeort vor vielen andern Provinzialstädten den großen Vorzug, daß es ein ständiges, von der städtischen Verwaltung besoldetes festes Orchester hat. Dieses Orchester dient zwar zunächst den Cur-Werken und ist in dieser Absicht engagiert; doch nehmen diese Zwecke daselbst nur während der vier Sommermonate, dann aber allerdings ziemlich stark in Anspruch. Außerdem hat das Orchester im Theater, in welchem während dreier Sommermonate nur Opern, während sechs Wintermonate nur Schauspiele und Vaudevilles gegeben werden, zu spielen. Im Winter kommen zu der Contract-Musik im Theater noch die von der städtischen Verwaltung veranstalteten Concerte, so wie die Auführungen des Instrumental-Vereins hinzu, von

welchem erstere noch zu den contractlichen Verpflichtungen des Orchesters gehören, letztere aber, wie schon der Name andeutet, von einem Privatverein ausgehen. Beide Institute stehen seit drei Jahren unter der Leitung von Fr. Wülker, während die Oper von dem jedesmaligen Leitens des Unternehmers dazu bestellten Kapellmeister, die Cur-Musik von dem Concertmeister Herrn Fritz Wenzigmann dirigirt wird. Die städtischen Concerte, zu deren Veranstaltung, so wie zur Verwaltung der Orchester-Angelegenheiten überhaupt, vom Gemeinderath ein besonderes Musik-Comité gewählt wird, nehmen unter unsern Aufführungen den ersten Rang ein, und sind ähnlich organifirt, wie die Gesellschafts-Concerte in Geln, und die Vereins-Concerte in Düsseldorf. Es finden deren im Winter sechs im Abonnement, und zwei außer Abonnement statt. Die Programme enthalten neben größeren Orchesterwerken und den Sololeistungen bedeutender auswärtiger oder strebsamer hiesiger Künstler auch für jedes Concert ein größeres oder kleineres Chorwerk. — Der Chor besteht aus den dazu eingeladenen Damen und aus den Mitgliedern der vielen hier bestehenden Männergesang-Vereine, an deren welchen die Piedertafel und die Concordia den ersten Platz behaupten. Ein eigentlicher gemischter Chor-Verein hat sich aus lokalen Gründen, deren Auseinanderlegung zu weit führen würde, bis jetzt nicht bilden lassen wollen, und wird auch für die allernächste Zeit kaum angestrebt werden dürfen, nachdem der Versuch dazu schon mehrfach gescheitert ist. Doch wird ein solcher Verein hier um so weniger vermist, da der Chor für die städtischen Concerte denselben Weg verfolgt, und dasselbe Ziel erreicht. Dieser Chor tritt jedes Jahr mit Anfang Octobers zusammen und vereinigt sich zu regelmäßigen Uebungen in einer, oder nach Bedürfnis auch zwei wöchentlichen Proben bis gegen Anfang Juni. Die Damen durchlaufen meistens vor ihrer Aufnahme in den Chorverein einen Vorbereitungscurfus (ebenfalls unter Wülker's Leitung) von der Dauer eines Jahres, in welchem sie die nothwendigsten Elemente des Gesanges sich aneignen. Die Herren finden, wie gesagt, hinlängliche Verübung in ihrem Männergesang-Vereinen.

Die Stärke des Chors beläuft sich bei kleineren Chorwerken auf etwa hundert Stimmen, während sie bei größeren Dramatischen hundert und fünfzig, ja zweihundert noch überschreitet. Der Klang der Stimmen ist hier, wie am ganzen Rhein ein außerordentlich frischer und schöner, namentlich möchten unsere Soprane schwer zu übertreffen sein.

Daß mit unsern Gesangskräften etwas herauszubringen ist, werden Sie mir glauben, wenn ich Ihnen sage, daß in den beiden letzten Wintern neben einer ansehnlichen Reihe von kleineren Chorstücken Mendelssohn's „Paulus“ und Psalm „non nobis domine“, Bach's „Matthäus-Passion“ zweimal, die „Weihnachts-cantate“ von Bach (Nr. 2), Haydn's „Schöpfung“, Gluck's „Orpheus“, Händel's „Aris und Calathan“, und Scenen aus „Zau“, Beethoven's neunte Symphonie und Schumann's Faust-Musik (3. Theil) zur Aufführung gekommen sind. Alle diese Werke waren mit Ausnahme des „Paulus“ (der aber in seiner Vollständigkeit zuletzt vor 18 Jahren hier zu Gehör gebracht worden ist), so wie mit Ausnahme der neunten Symphonie und Schöpfung, für den ganzen Chor vollständig neu.

Auch mit den Orchesterkräften läßt sich viel erreichen; besonders sind die Blasinstrumente und unter diesen die Clarinetten, Fiedeln, Trompeten und Hörner als sehr gut besetzt zu erwähnen. Das Streichquartett besteht in den Concerten in der Regel aus 10 ersten, 10 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 6 Celli und 5 Bässen, unter welchen allen etwa 6 bis 7 gute Dilettanten sich befinden.

Die sechs Abonnement-Concerte sind Anfangs vorvorigen Monats zu Ende gegangen. Die Programme derselben enthielten nachfolgende Orchester-Werke: Beethoven's vierte und neunte Symphonie, und vollständige Musik zum Ballet: „die Geschöpfe des Prometheus“ (hier zum ersten Male), Mozart's Symphonie in B-dur (Nr. 11), Schumann's Symphonie in C-dur (Nr. 2, hier zum ersten Male), Beethoven's Ouverturen zu

„Egmont“ und „Namensfeier“ (op. 115), Mendelssohn's Duvertüre zum „Sommerachtsraum“, Weber's Freischütz-Duvertüre, Gluck's Duvertüre zu „Orpheus“ (mit dem vollständigen 2. Act), Bach's Orgel Toccata von Eifer instrumentirt (hier neu).

An Chormerken wurde Hiller's „O weint um sie“ (aus den betrübten Gesängen von Lord Byron), Mozart's „laudate dominum“, Gade's „Frühlingsobofschaf“ (neu), Beethoven's „Opferlied“ und die schon erwähnten „Arie und Galathea“ von Händel (mit Mozart's Instrumentation), Gluck's „Orpheus“ und Schumann's Faust-Musik aufgeführt.

Am Instrumental-Colloquorien hatten wir im ersten und letzten Concert einheimische Künstler: Violin-Concert Nr. 6, (G-moll) von Spohr, sehr tüchtig vorgetragen von unserm Sologeiger Herrn F. Reichshauer; Violoncell-Concert von Molière, vorgetragen von Herrn Carlsten 3. Wenigmann. Im dritten Concert spielte Frau Jarvada-Claus mit der ihr eigenthümlichen Poesie und Schönheit des Ton's hier, wie überall, Hiller's Clavier-Concert und Stücke von Chopin. Im vierten Concert, welches zur 90. Geburtsstagsfeier Beethoven's nur Compositionen desselben enthielt, brachte Herr Ferdinands Raub mit außerordentlichem Erfolg Beethoven's Violin-Concert und F-dur Romanze zu Gehör.

Die Gesangsliste waren theilweise durch einheimische Kräfte unter welchen als frühere Künstlerin eine vorzügliche Altistin, Frau Potthoff, geb. Diehl, bis vor 3 Jahren Concertsängerin zu Frankfurt a. M. zu nennen ist, theilweise durch von Augen herangezogene Gesangskräfte besetzt. Besonders zu erwähnen ist Fräulein Genast, früher in Weimar, jetzt in Köln, welche im zweiten Concert die Galathea ganz vortrefflich sang, und im sechsten uns durch eine Arie aus „Herakles“ von Händel, sowie durch zwei Schubert'sche Lieder sehr erfreute.

Unter sämmtlichen Concerten mochte den durchgreifendsten und großartigsten Eindruck natürlich das Beethoven-Concert, und besonders die neunte Symphonie, die von Orchester, Solisten und Chor mit wahrer Begeisterung und vortrefflich ausgeführt wurde. Außerdem wird es Sie interessieren, zu vernehmen, daß der dritte Theil des „Faust“ von Schumann, dessen Aufführung durchweg eine gelungene und von Seiten des Chors besonders lobenswerthe war, bei dem wirklich musikalischen Theile des Publikums einen entschieden Erfolg gehabt hat; daß von Einzelnen auch über Unklarheit geklagt werden würde, was vorauszusetzen, da es Zuhörer genug gibt, die theils die nothwendigen Vorbedingungen zum Verständnisse überhaupt nicht mitbringen, theils auch gerade bei diesem Werke den Text nicht hinlänglich begreifen, um zu erkennen, eine wie große Aufgabe und wie schön Schumann dieselbe gelöst hat.

Am 26. März hatten wir die Wiederholung der „Matthäus-Passion.“ Der Chor hatte sie im vorigen Jahr schon mit solcher Freude und Begeisterung gesungen, das er dieses Jahr die Zeit kaum erwarten konnte, wo die Proben wieder begaun. Die diesjährige Leistung des Chors war so mächtig eine noch bessere, als die vorjährige; auch die Zahl der Mitwirkenden war eine größere. Mehr als zweihundert Stimmen wirkten in den Doppelchören, außerdem noch fünfzig Stimmen im Knaben-Chor mit, so daß die Zahl der Gesammtmitwirkenden 300 weit überstieg. Der Knaben-Chor sang nicht allein in dem ersten großen Chor den Choral, sondern außerdem noch in mehreren großen Chorälen mit, und war namentlich in dem figurirten Choral (Schlußchor des ersten Theils) von großer Wirkung. Alle Chor-Einsätze, auch die gefächlichten waren energisch und sicher, und nicht das kleinste Unglück, was bei einem so großen und schwerem Werke so leicht passiert, kam diesmal vor. Die Soli waren außerordentlich schön durch Fräulein Genast, Frau Potthoff, Diehl, die Herren Carl Schneider (aus Wiesbaden), Julius Stochhausen und Carl Berglein (ein hier lebender tüchtiger Sänger) besetzt. Namentlich für die Parthien des Evangelisten und Christus dürfte man in ganz Deutschland noch besseren Vertretern suchen, als

die Herren Schneider und Stochhausen sind. Lassen Sie mich noch beifügen, daß dies großartigste Werk kirchlicher Tonkunst auch beim Publikum die festesten Wurzeln getrieben hat. Obwohl das Fest in diesem Jahr ein sehr großes war, so war es doch in den Hauptproben, sowie in der Aufführung vollständig gefüllt, und kaum habe ich von irgend einem Oratorium erlebt, daß es einen so tiefen Eindruck auf die Zuhörer gemacht hätte, als es die Passion gethan hat. Die Leistungen des Chors sind um so höher auszuzeichnen, da gleichzeitig bereits für das Musikfest zu Pfingsten studirt werden mußte.

An die städtischen Concerte schließt sich, wie früher erwähnt, die Thätigkeit des Instrumental-Vereins. Das Orchester besteht dort aus einer ziemlich großen Zahl von Dilletanten im Streichquartett, denen sich sämmtliche städtische Orchester-Mitglieder und anderweitige hier lebende Musiker anschließen. Der Verein kommt wöchentlich zusammen und läßt drei Wochen hintereinander eine Symphonie und mehrere Duvertüren, die er dann in der vierten Woche vor seinen inaktiven Mitgliedern zur Aufführung bringt. Dieses weite Auszubehögen der Proben und die Zusammenlegung des Orchesters verhindert allerdings ein so feines Ausarbeiten des Details, wie es in den Abonnements-Concerten geschehen muß; indessen ist die Ausführung immerhin eine möglichst würdige, und schafft das Institut durch die Gelegenheit, die es bietet, die Werke jüngerer Meister zu Gehör zu bringen, und ferner durch die Uebung, welche es den heranwachsenden Kräften im Orchesterpiel verschafft, den mannigfachen Nutzen.

Von den regelmäßigen acht Concerten dieses Vereins haben bis jetzt sechs stattgefunden. Spezieller auf dieselben einzugehen, sowie über die noch hier stattfindenden Soireen für Kammermusik und über die öffentlichen Probationen unserer Männergesangs-Vereine Ihnen zu erzählen, muß ich mir auf eine andere Gelegenheit ansprechen. Für diesmal habe ich die Geduld Ihrer Leser wohl schon fast zu lange in Anspruch genommen.

Sie sehen wenigstens, daß viel gute Musik hier gemacht wird, und dürfen wir glauben, daß man sich Mühe gibt, sie möglichst gut zu machen.

## Zeitungschaun.

Im „Vaterland“ läßt sich Herr Speidel über die Bouffes parisiens in folgender wohlthuenden Weise vernehmen, wozu wir nur leider berichtigend bemerken müssen, daß laut einer Notiz im Abendblatt der „Presse“ von vorgestern, der Erfolg beim Wiener Publikum sich von Bestellung zu Bestellung steigert.

„Seite ist es gerade der achte Tag, daß die Pariser Truppe des Maître Jacquès ihr Gastspiel im Wiener Quaitheater eröffnet, und dieser enge Zeitraum war genügend, jeden Unbefangenen von der gänzlich unnothig eines Hieselkommens gedachter Schauspielergesellschaft zu überzeugen. Zwar hielten noch Manche, aus angeborenem Neßel vor Allen, was aus Paris kommt, mit ihrer Mißbilligung zurück, allein auf die Dauer wird es sich nicht verthalten lassen, daß trotz des brutalen Beifallgewichers von Seite eines Bruchtheils des Publikums und trotz der lobhühnenden Notizen gewisser Leute, die von den Auswürfen der Schmutzstadt an der Seine ihre geistige Nahrung bestreiten, die Bouffes Parisiens in Wien gänzlich Gutes gemacht haben. Und es hüme sithum um das Wiener Publikum, wäre der Erfolg ein anderer gewesen, denn wer auch nur einen Funken schöner Empfindung in sich hegt, und wenn stilles Gefühl nicht völlig abhanden gekommen, der muß sich mit diesem Uebel von diesen französischen Possenreißern abwenden, die aller edleren Eigenschaften ihrer Nation bar und ledig zu sein scheinen. Französischen Wesen sind wir, wie unsere Väter vielleicht wissen werden, so wenig abhold, daß auch wir dem Zauber, den das angewandte, geistreiche und liebenswürdige Volk über dem Rhein um sich verbreitet, kleinerzeit zu widerstehen vermöchten, und was die dramatische Gattung der Komödie und Poesie betrifft, so werden wir, falls sie nur einem höheren Zwecke dient, für die Berechtigung selbst ihrer lächerlichen Consequenzen stets mit Entschiedenheit einstehen. Wenn wird uns somit nicht verwerten, daß wir

aus nationaler und ästhetischer Voreingenommenheit urtheilen. Aber die Gemeinheit als Selbstzweck, aber die Bete als letztes Ziel, aber der stützige und ästhetische Unrath als das natürliche Element, in welchem sich der Mensch wohl und daherin fühlt, das ist es, dem wir immer mit unserm besten Born entgegenzutreten. Wir widmen daher unsere tiefste Verehrung jenen „antiken“ Texten, die von einem Auszug nach Paris — dieser weltgeschichtlichen Vorkat, auf der um die höchsten Güter der Menschheit so oft und so häufig gestritten worden — kein anderes positives Resultat heimbringen, als eine unbegränzte Verehrung für die Bonffes Parisisen und den Gründer und Leiter derselben, den großen Jacques Offenbach. Solchen Dingen und Menschen gegenüber sind wir heldenmüthig genug, die sächerliche Mafel der „fittlichen Entrüstung“ an uns zu laden.

Eröffnet haben die Bonffes Parisisen ihr Gastspiel mit dem „Orpheus in der Unterwelt.“ Schon die Aufführung dieses Stückes im Carltheater hat auf mancher Seite Bedenken hervorgerufen. Der Aesthetiker Bischer, der einer Aufführung im Carltheater beizuwohnen, schreibt darüber in seinen stützigen Gängen: „Schon da ist begründend, daß das liebedürftige Stück in Wien Eingang fand. Französische Frivolität ist etztiglich im speerischen Elemente der spielenden Frivolität, worin der Franzose auch das Bedenktliche zu tauchen weiß; in der geraden, beiden deutschen Weise wird derselbe Stoff gemein und edelst. Ein Ötter-Cancon auf einer deutschen Bühne! Nun aber dieser Restor: er verfährt über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Eitel, das Erdrechen beginnt. Wir wollen nicht die thierische Natur des Menschen, wie sie sich just auf dem letzten Schritt zum sinnlichsten Genuß gebildet, in nocher Weise vor's Auge gerickt sehen, wir wollen es nicht hören, dies selbige gemine „Ch“ und „Ch“ des Johns, wo immer ein edleres Gefühl zu beschmutzen ist, wir wollen sie nicht vernehmen, diese flinken Weise, die zu errathen geben, daß das innerste Heiligthum der Menschheit einem Fallas kuge.“ Dies Urtheil ist streng, aber streng vielleicht, wenn es auch ein gut Theil Urtheil enthält. Was aber würde Bischer erst gesagt haben, wenn er den „Orpheus“ von den Pariser Bonffes hätte darstellen sehen? Dagegen war die Aufführung im Carltheater keines kein Beispiel. Bei den Bonffes war es die gesprochene und gesungene, die gebaute und getanzte Gemeinheit und Unzucht. In dem großen Cancon, der nach dem Zertrümmern der Unterwelt lehrte, erreichte dieses Unwesen seine verachtete Höhe. Bei den Serecongrefsu auf dem Volksplatz mag es anfängerlich hergehen. Während dieses Cancons sah man seinen ganzen Menschen mehr. Arme und Weine schienen wie von einem Wirbelwind erfasst in der Luft zu fliegen, die übrigen Leiber bewegten sich in der tiefsten Sinnlichkeit gegeneinander, satanische Gassen und Oberboden schienen sich gegenseitig überbieten zu wollen; ein Concert von Musikanten, als ob eine Penagere ausgenommen wäre; der edle Stiz hielt den halbnahten Carido in die Höhe und ließ die „verscherte Feunte“ desselben vor den Augen des erstaunten Naudes hin und her tanzen, während Napier von Zeit zu Zeit aus dem Wirbelwind herausbrang, sich vor dem Publikum auf's Aine warf, es ginnig anschiele und gegen daselbe die Zunge, so lange er konnte, herausstreckte. Der Mensch erschien durchaus zum Vieh erniedrigt, und auch an einem Theil des Publikums verlag sich diese Verwandlung so künstlich, daß man ihn dem verächtlichen Köben der Zauberin Etre entsprungen glaubte. — Bei den übrigen Darstellungen, wie wir von den Bonffes sahen, theilten sich Langweile und Eitel in die Herrschaft des Abends. Die absolute Abwesenheit von Geist und Anmut löst kaum den Gedanken auf, daß man Franzosen gegenüber urtheilen. Es wurmt uns, daß der Jakob sich zum Jacques gemacht hat, daß ein in Deutschland geborener und erzogener Mann, der ein hübsches Talent und viel Gewandtheit besitzt, es über sich vermocht

hat, sich an die Franzosen wegzuwerten und den Reigungen der corruptesten Schicht der Pariser Gesellschaft zu fröhnen. Der Jakob hätte einige Bedeutung für das tief darniederliegende deutsche Singpiel gewinnen können; der Jacques aber ist der richtige cosmopolitische Hebräer, der keine Rücksicht kennt, wenn es gilt, klingende Erfolge zu erlangen, und der mit der Kunst handelt, wie mit Knöpfen und alten Beinfleibern. Man kann wohl sagen, daß die Musik, die Offenbach zu jenen ordinären Stücken componirt hat, stets auf der Höhe der Situation steht; es ist immer, offener und gedämpfter, die Melodie des Cancons. Wo ihn aber ein graziös geformter Stoff entgegen kam, wie in der „Hochzeit bei Ratenersheim“, oder in der „Zauberberge“, da hat er auch anmuthige und stellenweise selbst gute Musik geschrieben. Einen gewissen musikalischen Bummelton weiß Offenbach unvergleichlich zu treffen. Ihn aber als eine musikalische Erfindung, als einen großen Meister zu feiern, konnte nur Teuten einfallen, die am Unbedeutenden, Flachen, ja Gemeinen eine angeborene oder erzogene Lust empfinden.

## Nachrichten.

Wien.

S. B. Fürst Constanin Czartoryski, Präses der Gesellschaft d. Musikfreunde, in Folge einer geschäftlichen Krankheit genöthigt, sich einige Zeit oder aufzureden und angrenzenden Geschäftstätigkeit zu enthalten, hat der Direction obiger Gesellschaft seine Demission angetragen. Derselbe hat aber, wie billig, diesen Antrag nicht angenommen, sondern ihrem verehrten Präses bis zur völligen Herstellung freist gegeben. So verhält es sich mit einer Angelerndeten, welche vor einigen Tagen ein hiesiges Journal (Zellner's „Blätter für Musik“ u. s. w.), das sich seit seinem Bestehen häufig der Entthellung und übermüthigen Auslegung einfacher Thatlagen schuldig gemacht hat, zu den wunderlichsten und bochschalen Bemerkungen veranlaßt. Wie genau es dieselbe Zeitung mit der Wahrheit nimmt, ist aus einer weiteren Notiz zu sehen, nach welcher Herr Z. S. echer seine Entlassung erlangen habe, und Herr B. Cornelius an seiner Stelle in Verthigung zu werden sein soll. Welches ist nach den verächtlichsten Entschuldigungen, die wir an Ort und Stelle eingesehen haben, ganz anders der Fall, g. g. r. f. f. f. — Banerlich müssen wir es endlich nennen, wenn ein dergleichen und geachtetes Blatt, wie die „Presse“ aus so unruher Quelle Nachrichten schöpft und denselben weitere Publi- cation verleiht.

Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hat in humanster Weise (wobei in erstenslichen Gegrüß) best zu fröhlichem horten und feindseligen Aufstehen der „Wiener Singakademie“ in ihrer jezigen Noth geholfen und bestelien ihren Saal bis zum Eintritt der Ferien unentgeltlich für die Übungen überlassen.

Die Ausgaben für ein wichtiges Zustandekommen einer sorgfältigen Ausführung der S. d. g. lichen Kathädraposition im nächsten Winter durch die „Wiener Singakademie“ mehren sich. Nicht nur gibt sich Herr Stegmayer viele Mühe mit einer genaueren Einrichtung von Partitur und Stimmen, — auch unter den Mitgliedern des Instituts fängt in Folge des bereits begonnenen Studiums die Erkenntniß der hohen Schönheit dieses Werks schlich zu erwachen an. Hoffentlich wird nun seiner Zeit auch das Orchester so viel Ansehen an den Tag legen, um sich über Manches um einer g. r. e. n. S. a. g. e. w. i. l. l. e. n. h. i. n. a. u. s. z. u. f. e. h. e. n. und unter den gegebenen Verhältnissen endlich zum Gelingen einer künstlerischen That mitzuwirken.

## Kundmachung.

1. Nach Beschluß der Generalversammlung vom 17. December 1860 kommt am Wiener Conservatorium der Musik eine Lehrliste für Harmonie- und Compositionslehre zu begeben, mit welcher der Titel eines Professors und ein Jahresgehalt von 200 fl. österr. Währ. für je drei wöchentliche Lehrstunden, demnach von 400 fl. für 6 Lehrstunden u. s. w. verbunden ist.

2. Am Wiener Conservatorium der Musik ist die Lehrliste für den höhern Gesang (Oper, Vrotorium, Lied) erledigt. Bei dieser Stelle ist der Titel eines Professors und ein Jahresgehalt von 200 fl. öst. Währ. für je drei wöchentliche Lehrstunden, demnach von 400 fl. für 6 Lehrstunden u. s. w. verbunden.

Bewerber wollen ihre belegten Gesuche an die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Zuglufen Nr. 558), bis längstens Ende August dieses Jahres gelangen lassen.

Wien, am 23. Juni 1861.

Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Wiedrigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wohltheil Nr. 863. — Ausgabe: Rohlmact Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weslich & Hüsing**, vormals **G. F. Wüder's Witwe**. — Annoncements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

In den Sommermonaten Juli, August und September erscheint diese Zeitschrift am **Montag**. Die nächste Nummer wird daher am **15. Juli** ausgegeben.

**Inhalt.** Recensionen. Friedrich Riegel's Orgel-Compositionen. Clavierconcert: von Rubinstein und Brahms. — Zwei Männergesangs-Setzungen. — Correspondenz aus Frankfurt am M. — Nachrichten.

## Recensionen.

### Friedrich Riegel's Orgel-Compositionen.

(Verlag von H. Böhme in Augsburg.)

Die uns kürzlich bekannt gewordenen Orgel-Compositionen des Münchner Professors Hr. Riegel sind ein gutes Zeichen von neu aufblühender Kraft der echtdeutschen Kunst des hohen Orgelsfaches. Wir nennen diese Kunst eine eigenthümlich deutsche, weil sowohl ihr Inhalt als ihre Technik dem Deutschen von Alters her werth, in evangelischen Kirchen als Kleinod begelbt, und deutschen Meistern weit über ihre altrömischen Vorbilder hinaus gelungen ist. Namentlich die großartige Pedalität, welche Seb. Bach auf die Höhe gebracht, ist noch heute so sehr deutsches Eigenthum, daß vor einigen Jahren zur Einweihung der St. Cuthace-Orgel nach Paris der deutsche Meister Hesse von Breslau berufen wurde, weil sein namhafter Franzose des Pedals mächtig war. — An Compositionen, die zugleich der Kirche würdig und daneben eingänglich, spielbar und faßlich wären, ist leztlich großer Mangel gewesen. Daß Mendelssohn, der Formgewandte, in seinen Orgelfächern einen geistlich schwebenden mehr süßen als kernigen, mehr anempfindenden als schöpferisch erneuernden Ton erfand, wird Niemand läugnen, der Streben und Leisten zu unterscheiden weiß. Von den sonst bekannten Tonsetzern unserer Zeit ist der frühverstorbene Kühnsteidt wohl der begabteste im Orgelsatz gewesen, doch überwiegt in seinen oft gewaltthätigen Modulationen die weltliche Virtuosität den geistlichen Gehalt bei weitem. Es ist nicht wohlgethan, wenn das wissenschaftliche Urtheil in solchen Fällen immerfort gütigst anerkennt was etwa erstrebt sein mag; die Kunst aber fragt nicht nach Streben, sondern nach Leistungen, lebensträchtigen Werken und die kritische Kernfrage bleibt immer, was im Kunstgebild gehalten, dauerhaft gewirkt ist für die Ewigkeit, nicht wie der Künstler dahin gelangt.

Darum begrüßen wir die bisher veröffentlichten Werke von Hr. Riegel als eine werthvolle Gabe von gesundem Inhalt, bei der man verweilen mag und den Autor darüber vergessen. Denn er selbst, sein Subject und Streben thut sich nirgend anmaßlich hervor; weder Vorrede noch Programm noch Vortragsbezeichnung, nicht einmal Orgelvorschriften, als Org. pleno, l., p. oder 4 t., 8 t., 16 t. finden sich hier verwendet, sondern aus dem Inhalt selbst soll der Spieler merken, was gesungen ist und wie es nachzuspielen sei. So thaten auch die alten Meister, die noch nicht gewohnt waren Vorreden zu schreiben, auf daß man sie versteh.

Den Inhalt selbst darzulegen ist eine schwierige Sache, da die Schönheit unweisbar ist und Anschauung fordert um sie zu erkennen; wir können daher, abgerechnet einige leichtere mittheilbare Hauptsätze oder Melodien, hier nichts geben als unser

Erlebniß, und die Freunde bitten, sich selbst die Anschauung zu verschaffen, lesend, hörend, spielend.

Drei Werke liegen vor uns: 1. Zehn Präludien op. 1. 2. Phantasie und Fuge op. 2. 3. Präludien [sieben] op. 8. Stellen wir der Schularbeit des Strebens hier noch gedenken, so ist erfreulich in dem op. 8 einen bedeutenden Fortschritt zur Klarheit gegen die ersten Werke zu beobachten. — Begreiflich, daß nicht Alles von gleichem Werthe ist: denn theils die technische Faktur und der Schönheitsgehalt der Melodien, theils der geistliche oder kirchliche Ton sind bei den 19 vorliegenden Tonsätzen erheblich verschieden. Diese Ungleichheit erleichtert die Prüfung des Kunstwerthes nur scheinbar, da in der That das Urtheil durch Vergleichen mehrerer Sätze unter einander befangen wird.

Das jüngste Werk (op. 8) als das reifste und gelungenste reißt am ersten zur näheren Betrachtung. Die Sätze Nr. 1, 3, 4, 6, 7 sind an Melodie, Disposition und Klarheit hervorzuheben. Nr. 1 in geradem Takt, mit maßig starken Stimmen zu spielen etwa in dem tempo  $\text{♩} = 60-64$  führt das Thema:

in zwangloser Fugierung durch 47 Takte mit miltoglybischem Schluß recht erfrischend, wie in heiterer Erhebung, die in erste Stimmung sich niederstürzt; das Pedal ist sehr gut, bescheiden und süß verwendet.

Kraftvoll aufschwingend ist der Ton des Satzes Nr. 3, wohl rascher als das vorige zu nehmen:

in welchem besonders der kühne Gang zum Dominant-Schluß T. 38-44 von kräftiger Wirkung ist; auch der Hauptschluß

ist merkwürdig; obgleich er nichts harmonisch Ungewöhnliches bringt, so ist er dafür gesund, die Stimmung voll, ausklingend, gefällig und nach altkirchlicher Weise der Schluß-Afford in Dur. Hierauf ist Gewicht zu legen: Es ist nicht ein äußerliches Herkommen, eine Schlußregel, sondern aus der Seele heiliger Kunst, daß alle Hauptschlüsse (insonderheit großer breit angelegter Sätze) in Dur sein müssen, damit das Princip sich vollziehe und alles kirchliche Werk in Versöhnung schließe, nicht den Stachel unerfüllten Sehnsühten hinterlasse, welcher das menschlich erkundete Moll unendbar in sich trägt. Will man den Dur-Dreiklang nicht, so nehme man den bloßen Anklang der Tonica, doppelt oder dreifach (wie in op. 1 Nr. 2), dann ist die Wirkung, daß im Ausklingen aus der Ferne die große Terz hineinschneit, das Naturprincip (Axx) der Harmonie, welches das Kunstprincip — Moll — überwindet. Deshalb können wir die eigensinnig festgehaltenen Moll-Schlüsse nicht gut heißen, die unser V. mehrmals in den früheren Werken anwendet, als: op. 1 Nr. 1, was auch sonst etwas dunkel gehalten ist; auffallender und noch weniger motivirt ist der Moll-Schluß in dem sonst edel und geistvoll gehaltenen op. 1, Nr. 6; vollends hartherzig klingt das Ende von op. 1 Nr. 7, wo der milde Leitton im vorletzten Takte das Dur sogar zu fordern scheint; am auffallendsten aber ist, daß das groß angelegte op. 2 schließlich in Moll beharrt. — Von allen Werken der alten Meister hat, so viel mir bekannt, nur die „Matthäuspassion“ von S. Bach den Moll-Schluß, das Ende des Klageliedes an des Heilands Grab; vielleicht richtig motivirt, weil es nicht Osterfreude sondern Charfreitagtrauer abbildet; und doch hat Palestrina, Orlando Lasso, Caccardi in ähnlichem Falle Dur gebraucht. Seb. Bach selbst hält im wohltemperirten Clavier an der alten Regel fest, nicht um der Schule, sondern der Idee willen \*).

Aus Op. 1 Nr. 4 erhebt sich ein liebliches Bild wie milder warmer Hirtenorgel, im melodischen Kerne verwandt mit Beethoven's Vorbild zu Gellert's „Gott, deine Güte reicht so weit“ — aber nicht von so weltlicher Gesinnung, wie jenes Beethoven'sche, welches weder kirchlich noch liebhaft ist. Nr. 6 ist ein prächtiges stolzes Gebilde, recht langkräftig durch weite Harmonielagen und melodisch wohlgestaltet in dem ausgiebigen Fugenthema; etwas loser erscheint die stillstehende Modulation S. 14 — 20, wo das Pedal fast nur wiederholt, was gleich vorher die Mittelstimme sagten; auch der Schluß ist etwas weltlichmüthlich, ein Abfall von der vorhergehenden Kühnheit. Nr. 7 ist mit besonderem Fleiß gearbeitet, ansprechend und bedeutend aus einem einfach sangbaren Thema entwickelt, in nachdrücklicher Figurirung:

\*) Mandl hat Bach denn doch auch Mollschlüsse, so z. B. in der großen Orgelfuge in A-moll. D. Reb.

wo uns jedoch der Uebergang T. 8—9 hindert und ungewiß, und das ange chromatische Gewinde in den Halbtonschritten der Unterstimme gar unerquicklich scheint; ingleichen ist die Stimmungsführung T. 21 unklar, wo die Schlußnote des Alt gegenüber dem Tenor wie unaufgelöst, mindestens sehr hart klingt. — Der große Dominantschluß T. 26 ist prächtig, die Engführungen von T. 77 an (Seite 11, Zeile 3, T. 6) sehr frisch, klar und belebt; nur wäre erwünscht zwischen Takt 87—100 (Seite 11 Zeile 6) etwa um 6 bis 8 Takte zu kürzen, da die Anlage von T. 87 ganz darnach angehen ist. Eine raschere Lösung notwendig zu machen. Zwar der gewaltige Zusammenfluß der Stimmen, die dort in doppelten Dissonanzen auf einander getürmt sind, heißt successio Auflösung, welche nicht in einem Nu geschehen kann; aber es müßte rhythmisch und harmonisch bedeutender gelassen: hier indes bringen die Zwischentakte nichts Festscheidendes, wesentlich Neues, was nicht schon einmal gesagt wäre. Weil nun tadeln leichter ist, als besser machen, so weise ich, um ein klassisches Beispiel statt meiner reden zu lassen auf eines der wunderbarsten Gebilde verzögerter Schlußes hin, auf den gigantisch großen überwältigenden Ausgang einer Bach'schen Choralfigurirung in S. B.'s sämtlichen Werken (Ausgabe der Bach-Gesellschaft T. 193), welcher ebenfalls überströmend ist, von einander wallenden Doppeldissonanzen, aber einerseits neben der Fülle die Klarheit bewahrt, andererseits eben im Rhythmischen und Harmonischen neu, reizend, scharf, consequent disponirt fortföhrt, um das „Kyrie Gott heiliger Geist“ zum richtigen Ende zu fügen: „daß wir am letzten Ende frohlich abschahren aus diesem Elend.“

Von dem ersten Hest (op. 1) ist zu sagen, daß es im Ganzen mehr in gangbarer Modernität weilt, einigemal durch Ueberfluß chromatischer Gänge ängstlich, wenn auch geistvolle Züge überall hindurchziehen. Sagen wir „Modern“, so ist das nicht an sich ein Tadel, wenn Einer christlich aus seiner Zeit heraus-singt, statt sich wie manche moderne Schwächlinge mit vermeinten Kirchenornaten, Kirchenchiffen u. dgl. abzumartern, denen man die geschmückte Fuge ansieht, zumal wenn so großartiger Ausgang einem weltlichmüthlichen Hummelanz angeheftet ist: Exempla sunt notissima! Aber innerlich muß es jedem Strebend-Leidenden offenbar werden, daß moderne Weltlichmerger bedenkens nicht kirchlich, daher nicht orgethaft sind; und an dieser Erkenntnis halten die Begabteren unter den Evangelischen fest; auch Riegel fühlt es, und hat im letzten Hest (op. 9) schon weit mehr positive Modulation, die immer seltener von Tristonus und Minderseptimen durchweht wird. Man merkt, daß sein Meister Seb. Bach ist, der Wendepunkt des Alten und Neuen, wo das Neue mächtig hinein bricht, aber noch nicht die Kirche überwältigt. Dem Bach'schen Ton am nächsten steht op. 1 Nr. 10, eine sehr muntere modulatorisch bewegte Fuge, sinnewandte der A-dur-Fuge des Temp. Claviers. Unter den Neuen ist wohl keiner außer dem frühererforderten A. Klen-gel solcher Jugenarbeit fähig gewesen. Kenner werden sagen, daß K. L. an sauberer Führung der Stimmen, sorgfältiger Arbeit, Strenge der typischen Form allen Andern voransticht; dagegen hat K. den Vorzug melodischer Friische und sinnlicher Fassbarkeit, (Thema):

A-dur.

während die volle Klarheit der Fugenform in dem vorliegenden op. 1 Nr. 10 noch nicht erreicht ist, indem besonders die Ubergänge zwischen den Hauptthemen Takt 4, 12, 13, 17, 19, 20, 31, 32, 33 bald zögernd hin und wieder fahren, bald gewalt-sam abbrechen. Dennoch wird das Ganze beim ersten Hören überraschend, wenn es richtig und kernig vorgetragen wird, etwa wie 80 M. M.

Vorzüglich gelungen ist das Fugato Nr. 3, von rucktigem Klange, einfachem Thema und freier Durchführung:



Im mittleren Theile op. 2 ist das Präludium recht prächtig schallend, die Modulation einfach und gut besponnet in drei Hauptgruppen, die sich durch Orgelpunkte herausheben. Tonika, Mediant, Dominante, Tonika lösen einander verständlich ab und bilden den erwünschten Halt der flatternden figurativ-Melismen. Das Fugenthema:



ist abgesehen von der Schwierigkeit für manche Spieler, doch auch dem Orgelton fremder als das vorangehende schöne Präludium. Die flattrige tonreiche Figur erschwert die Auffassung, so viel Geistvolles auch im Einzelnen enthalten ist. Eine Fuge zwar von unglaublich tonreichem Thema — gar 64 Noten haltend! — ist freilich S. Bach bewundernswürdig gelungen, aber selbst ihm nur einmal und zwar in höchst einfacher Modulation; frommtürlich ist's eben nicht, aber ein Meisterstück sprühenden Geistes in äußerst klarer Form — das Thema:



Für alle Fälle müßte man doch die Regel empfehlen, die Bach in dieser Fuge selbst befolgt: daß bei sehr bewegten Melismen des Themas der Gang der Gegenharmonie desto ruhiger oder massenhafter sei.

Neben dem Dank, den wir dem Vf. schulden, für die Gaben seines Talents, dürfen wir auch der würdigen Ausstattung gedenken, mit welcher die Verlagsbandlung A. Böhm in Augsburg das Werk geschmückt hat; auch ist der Preis erheblich billiger, als ähnliche Werke bei manchen berühmten Buchhandlungen zu tragen pflegen. Der Druck ist angenehm und sauber auf dem hellen Papier; die Pausen  $\nu$  und  $\lambda$  könnten zweifeln deutlicher sein; übrigens ist er sorgfältig revidirt und correct. Uns ist kein Druckfehler aufgefallen außer op. 2, S. 6, T. 1, wo das erste Viertel im Maß lautete



#### Werke für Orchester und Pianoforte.

Erstes Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters oder eines zweiten Pianoforte comp. von A. Rubinstein op. 25. — Ausgabe für zwei Pianoforte. Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters comp. von Joh. Brahms. op. 15. — Arrangement für

Pianoforte allein. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterhau.

3. Nr. Ein Concert von Rubinstein und eines von Brahms: zwei musikalische Heißhoren, die sich auf gleichem Gebiet begegnen und um den Preis ringen. Welchen von Beiden werden wir ihn ertheilen? Wir urtheilen unbedingt dem letzteren.

Eine Vergleichung dieser beiden Werke befaßt uns neuerlich, was sich uns bisher immer noch als Resultat einer Vergleichung der Arbeiten dieser beiden jungen, unter den Talenten der Gegenwart hervorragenden Autoren ergeben hat, daß nämlich Brahms die tiefer angelegte Natur ist. Wenn einmal ein musikalischer Geschichtschreiber dieses unser Epigonen-Zeitalter charakterisiren wird, so wird er, in so weit man nach ihrer bisherigen Entwicklung urtheilen darf, Brahms unter die Ausläufer der Beethoven'schen Humanität, der idealistisch-mystischen, Rubinstein dagegen unter jene der Mozart-Mendelssohn'schen, der realistisch-plastischen Richtung zu reihen haben.

Das Feuer, das in Rubinstein brennt, ist weder von göttlicher, noch von dämonischer Flamme genährt, es ist nur Feuer des Temperaments, dagegen leidet in Brahms eine echt dämonische Gluth. Brahms erfüllt mit seinem Concert einen viel höheren Begriff dieser Form. Man wird endlich dahin gelangen müssen, die bloße Phrase, die sogenannte Passage als etwas im Kunstwerk schlechterdings Unzulässliches anzusehen. Es ist Brahms vor Allen nachzurufen, daß er sich von ihr beinahe gänzlich frei gehalten hat, während Rubinstein sein Finale fast ausschließlich aus Brausen spinnt und ihnen selbst im ersten Satz nicht unbedeutliche Partien einräumt.

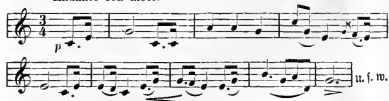
In Rubinstein's Concert, welches uns, wie schon oben bemerkt, in einem Arrangement für zwei Pianoforte in Partiturausgabe vorliegt, vermag man eigentlich nur den ersten Satz (Allegro con moto, E-moll  $\frac{3}{4}$ -Takt, alla breve) anzuerkennen. Ohne tief zu sein sind seine Motive doch prägnant erfunden, der ziemlich weitaufliche Bau, dem sogar einige Concentration zu flattern käme — denn die Motive wiederholen sich etwas häufig — ist sehr übersichtlich angeführt, fest gesagt, ein frischer Geist, ein gesundes Leben kreist in den Adern dieses Tonkörpers und sein blendendes Colorit wird Spieler und Hörer besonders fesseln. Hin und wieder läßt Rubinstein, wie bereits bemerkt, schon in diesem Satz, um den unvermeidlichen Forderungen des „Concertes“ zu genügen, die Phrase zu sehr verwalten: man sehe 3. B. die ganze Partie pag. 15 und 16 und ihre spätere Wiederholung pag. 26 und 27. Das erinnert schon sehr an Hummel. Wir können uns aber ein für allemal nicht dazu verstehen, äußerliche Gründe als gültig Rechtfertigung für Mäßigkeit des Inhalts gelten zu lassen. Dagegen enthält dieser Satz auch manche besonders fein gedachte Züge (3. B. die ganze Entwicklung pag. 19) und überhaupt treten seine erwählten Mängel gegen keine lethargi hervorleuchtenden Vorzüge entschieden zurück. Wir theilen nach das Hauptmotiv dieses Satzes seinem melodischen Inhalt nach mit, um den Leser doch einen ungefähren Begriff von dem Charakter desselben zu geben.



Der zweite Satz dieses Concerts dagegen, Andante con moto, B-dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt, ist eben kein Meisterstück. Er besteht eigentlich

nur aus einer lang gezogenen, ganz und gar Mendelssohn'schen Melodie:

Andante con moto.



die, zuerst abwechselnd vom Orchester (2 Pianoforte) und (1.) Pianoforte vorgetragen, später nach einer Unterbrechung durch einen nicht sehr erheblichen Zwischenatz in H-moll unter einer auf und abwogenden, fünf Seiten füllenden Septolenbegleitung



wiederholt wird. Es ist dies jene Art von Melodien, die wir nicht lieben, denn hinter der glatten, eleganten Form, hinter diesem äußerlichen rhetorischen Schwung verbirgt sich doch nur immer Kälte und solche Melodien lassen sich bei jeder mäßigen Talent — besonders seit Mendelssohn das Muster gegeben — in jeder Stunde leicht ein Duzend erfinden. Ihnen gegenüber bekennen wir uns mit Wagner zu Gegnern der Melodie, obwohl die feinen, wenn er einmal sich zu einer solchen aufschwingt, auch ungefahr diese, ja eine noch bedeutendere Phsygnomie zeigen. Lieber keine Melodie im landläufigen Sinn, sowohl in der Oper wie in der Symphonie, in der Vokal-, wie in der Instrumentalmusik, als diese schönheube, gleichnerische, hinter deren weicher, schmeichelnder Hülle ein gleichgültiges Herz schlägt und an deren Erzeugung die Phantasie keinen anderen Antheil nahm, als daß sie dem innerlich leblosen Gebilde eine üppige Form erschu, daß es klingend und singt, wobei man aber doch recht wohl merkt, daß es nicht innerlich entspringt.

Eben so müssen wir auch dem finale (Allegro non troppo Adur  $\frac{3}{4}$ -Takt) den Vorwurf eines geringen Inhalts und großer Aufgeblähtheit machen. Man sehe nur die beiden Hauptmotive:



Das wird nun auf alle mögliche Arten, zuweilen recht interessant, im Ganzen aber doch sehr ermüdend, varicirt, gestreift und gedeckelt, damit es einen Concertatz gibt und wenn man den Kern aus der aufgeschwellten Schaale extrahirte, was behielte man in der

Hand, sowohl in Betreff der Quantität als Qualität? Dabei muß es auffallen, wie dürftig Rubinflein in der Erfindung der Passagen ist, die er doch einen so beträchtlichen Raum einnehmen läßt. Wenn es schon einmal Passagen sein sollen, so ist und bleibt Hummel das Muster, wie man solche mit Geist und Geschmack erfindet. Die in diesem Satz auftauchende Melodie ist auch von der oben erwähnten Sorte



Am Schluß des Satzes endlich ergiebt sich Rubinflein in einen fünf Seiten lang anhaltenden, fortissime einherdonnenden Schwall von Octavenpassagen (wozu das Orchester das oben angeführte zweite Motiv in H vorträgt). Das ist aber nur noch Spettakel nicht Kunst, das macht freilich einen gewissen äußerlichen Effekt, aber einen nichts weniger als kunstwürdigen. — Wir würden, wenn man uns aufforderte, das Concert zu spielen, uns immer auf den ersten Satz beschränken, dieser aber verdient auch allgemein gekannt zu sein. Das Werk ist übrigens auch von Spielern, welche nicht über die heftigste Virtuosität des Autors gebieten, wohl zu benütigen, wenn wir den Octaven-Plagregen des finale annehmen, in dessen hochaufgelauchten Fluthen allerdings ein und der andere, der nicht die heftigste Kraft und Ausdauer des Componisten besäße, leicht extrinckte könnte.

Bedeutamer, ich wiederhole es, als das Concert von Rubinflein tritt uns jenes von Brahms entgegen. Es bezeichnet dieses Concert gegen die früheren Instrumentalarbeiten des Autors, namentlich gegen seine Sonaten einen großen Fortschritt. Zwar ist auch der in dieser Composition durchdringende zuerst von Schumann und Chopin in angeschlagene Grundton ein solcher, von dem man wünschen möchte, daß er sich immer seltener vernemen ließe. Ein nervös subjectives Pathos herrscht auch noch in diesem Werke namentlich im ersten Satz vor, aber hat sich Brahms von den dunklen Gewalten, die eine große Macht über ihn ausüben, auch noch nicht befreit, so läßt er doch schon eine viel freiere Herrschaft über sie aus. Aus dem ersten Satz dieses Concerts insbesondere könnten unsere musikalischen Widerstürmer lernen, wie man sich in großen Formen frei und sicher, ja mit aller Eigenwilligkeit der Leidenschaft und doch ohne gewaltsame Verzerrungen und häßliche Grimassen bewegen kann, und wie sich Freiheit und Gesetz, Eigenthümlichkeit und Vernunft sehr wohl vertragen: es gehört eben nur eine Kleinigkeit dazu, nämlich wirkliches Talent. Dieser Satz ist meines Erachtens unter den im Lauf der letzten Jahre erschienenen Compositionen einer der hervorragenden, wenn nicht der bedeutendste schlechthin. Man kann den ganzen Kreis, in dem er sich bewegt, negiren oder sich doch widerwillig davon abwenden, acceptirt man ihn aber einmal, so wird man das darin Geleistete wohl anerkennen müssen. Vor Allem rühmen wir den großen Styl dieser Composition. Der Eingang spannt die Erwartung sehr hoch, aber der Fortgang erfüllt sie auch. Der Satz beginnt (nach dem uns vorliegenden Arrangement für Pianoforte allein) so:



sva bassa sempre



u. i. w.

Diese Einleitung, die sich noch durch vierzehn Takte fortspinnend, klingt jedenfalls schön und kündigt viel an. Ihre folgt zunächst in der Tonika eine ganz eigen gestaltete melodische Bildung, die sich über sechsundzwanzig Takte ausdehnt, dann wendet sich der Satz plötzlich nach dem etwas entlegenen B-moll, in diesem neuen, fremdartig berührenden Gebiet bereits angeschlagene Motive weiter fortentwickelnd und nach kurzem Aufenthalt in demselben wieder nach der Tonika und dem Motiv der Einleitung zurückkehrend, in deren Fortbildung ein neues Motiv von thematischer Bedeutung entwickelt.

Mit eben diesem Motiv tritt dann auch — in der Tonika — das Solo-Instrument in den Kampf ein, der bis zu diesem Punkt durch die Orchesterstimme geführt wurde. Das bisher Gegebene wird nun immer innerhalb der Tonika ungefähr durch vierzig Takte weiter entwickelt; dann wendet sich der Satz nach der Parallele F und stellt der bisherigen leidenschaftlichen Bewegung ein ruhigeres Motiv entgegen.

u. i. w.

das der Komponist sogleich in einer sehr hübschen Variante wiederholt, um dann auf eigenhümliche Weise nach Des zu modulieren, acht Takte hindurch sich in dieser Wundschneeregion etwas sonnambül zu bewegen und wieder in sehr feiner Weise zu jenem Motiv zurückzuführen.

Die Form dieses Satzes, der sich auch durch einen ungewöhnlichen Umfang von 23 Seiten hervorhebt, ist allerdings bin und wieder ein wenig lose und wie in dem Rubinstein'schen so möchte man auch in diesem Concerte ein etwas festeres Gefüge, eine strammere Concentration wünschen; aber im Verhältnis zu den Massen, welche Brahms in jenem Satz ins Gesicht führt, muß man ihm zugestehen, daß er sie immerhin noch bewundernswürdig zusammenhält.

Der zweite Satz nun dieses Concertes (Adagio, D-dur  $\frac{3}{4}$ ) verlegt uns ganz und gar in die bekannte „mondbeglänzte Zaubernacht“. In diesem Satz spricht sich eine schöne Stimmung aus, die auch von der ersten bis zur letzten Note rein fortlingt; ein Paar hymnen- und dithyrambenartige Stellen welche den im Ganzen feierlich ruhigen Rhythmus unterbrechen und beleben, machen eine sehr gute Wirkung. Ein leiser Anflug an das Adagio in Beethoven's „Miserere“ nicht nur in der Stimmung, sondern auch in der besonderen Gestaltung kann Niemand entgehen und tritt durch die Gleichheit der Tonart und die rhythmische Verwandtschaft noch mehr hervor.

So wie in dem Rubinstein'schen, so müssen wir auch in diesem Concert das Finale (Rondo, Allegro non troppo, D-moll und D-dur,  $\frac{3}{4}$ ) als den verhältnismäßig geringsten Satz bezeichnen. Aber auch in ihm hält sich der Componist von der reinen Herrschaft der Violine, zu der die Form des Rondos so leicht verleitet, und der Rubinstein in seinem Finale verfallen ist, frei und seine Figurationen erwecken niemals das Gefühl, nur um ihrer selbstwillen da zu sein. Wohl aber erweckt uns dieses Gefühl das kleine Fugato in B-moll pag. 40: wir wissen nicht, was es eigentlich soll, es scheint uns gar nicht in den Ton des Ganzen zu passen, ist auch nicht besonders glücklich ausgeführt und könnte ohne allen Schaden angegeschrien werden, wie denn eine kleine Restriktion beiden Hauptfäden (das Concert zählt 53 Seiten!) nur zu Statten käme. Den Charakter des Finales mag man aus dessen Hauptmotiv erkennen:

u. i. w.

Auch dieses Concert fordert zwar einen sehr gebildeten Spieler, ohne aber übermäßige Ansprüche an Virtuosität zu stellen. Das Arrangement für Piano-forte zu zwei Händen nimmt sich im Ganzen recht gut aus und reicht hin, dem Spieler und Hörer die Schönheit des Werkes in genügender Weise zu vermitteln, ein paar Stellen ausgenommen. Diese sind im ersten Satz pag. 10 die Partie bei dem Eintritt des Solo und die analoge pag. 19, und im Finale pag. 32 und 35 gleichfalls die Partie beim Eintritt des Solo. Während sonst Alles ziemlich voll klingt und die Phantasie das Fehlende leicht ergänzt, klingen diese Stellen theils sehr leer, theils erwecken sie das Gefühl des Unvermitelten Unzusammengehörigen, und wir sehen nicht ein, warum der Autor es gerade an diesen Stellen unterlassen hat, wie sonst so häufig den Gang des Dichters auszubuten.

Druck und Ausstattung dieses Concerts durch die Firma Rieter-Biedermann zeigen neuerlich, daß dieselbe in jeder Beziehung in der Reihe der ersten zählt.

## Zwei Männergesangs-Beitungen.

Die Probennummern zweier neuen Zeitungen, nämlich 1. der Berliner „deutschen Männer-Gesangs-Zeitung“, herausgegeben vom Westfälischen Central-Sängerbunde, unter Redaktion von K. Tschirch, datirt April 1861, und 2. der Leipziger „Sängerhalle“, deutsche Gesangsvereinszeitung für das In- und Ausland, begründet und

herausgegeben von Müller von der Werra, 1861, liegen uns vor, beide mit einer Einladung, diese vollständigen Unternehmungen zu befürworten und zur Verbreitung derselben beizutragen. Wir können diesem Betragen natürlich nur insoweit entsprechen, als die betreffenden Blätter uns einem wirklichen Bedürfnis entsprechen zu sein, und auch dem wahren Bedürfnis zu dienen gemüthlich scheinen. Daß die große Masse der in Deutschland an Männergesangsvereinen Theilnehmenden der Organe bedürfte, um die gemeinschaftlichen und Separat-Interessen zu vertreten, das stellen wir durchaus nicht in Abrede, ja bei tüchtiger Leitung solcher Organe könnten wir für diese ganz freilich mehr social als künstlerisch wichtige Sache nur die entsprechendsten Folgen erwarten. Auch das ist richtig, daß die eigentlichen Musikzeitungen sich mit der in fast erschöpfender Weise angewachsenen Männergesangsliteratur nicht mehr rüher befassen können; ihnen liegen andere Aufgaben vor, und je tiefer und energischer sie dieselben erfassen, desto weniger Raum wird ihnen übrig bleiben, sich mit Zweigen der Kunst zu beschäftigen, die so viele taube Blüten treiben, — eine Erscheinung freilich, die sich in unseren Tagen nicht auf dem Gebiet des Männergesangs allein bemerkl. macht.

Die Aufgabe einer tüchtigen Zeitung für den Männergesang wäre nun, das immer stärker anwachsende Material mit Sachkenntnis zu sichten, das Schlichte auszuscheiden, der Neigung zum Trivialen, die sich so häufig zeigt, entgegen zu arbeiten, überhaupt einen erfrischenden, kräftigeren, wahrhaft männlichen Ton anzuschlagen, und so allmählig die Kunst von einem der drückenden Alpe zu befreien, die ihr in allerlei Gestalt aufliegen und Schaden bereiten. Wir schätzen den Männergesang als Erziehungsmittel der Nation, als Mittel gegen Verweichlichung und Entnerung, ja selbst vom künstlerischen Gesichtspunkte fehlt es nicht an Gründen, warum wir den Cultus derselben vielfach zu billigen Ursache haben. Die „Herren der Schöpfung“, zumeist frühzeitig durch Berufsstudien und Arbeiten von der Kunst abgezogen und der Möglichkeit beraubt, ihr jene Zeit zu widmen, deren sie bedarf um zur Ausübung fähig zu machen, sind in einer andern Lage als das weibliche Geschlecht, welches in der Regel eher Gelegenheit hat, sich frühzeitig und ausdauernd mit der Kunst zu beschäftigen. Daher bei den gemischten Gesangsvereinen nur in Folge der Wirksamkeit der Männergesangsvereine die Herren trotz der oben angeführten Hindernisse sich oft technisch besser geschnitten zeigen, als die Damen, welche ungeachtet vielfacher Beschäftigung mit der Musik zumeist für diesen Zweck erst geschnitten werden müssen. Ebensovienig ist aber andererseits zu verkennen, daß in Folge der beschäftigten oder trivialen Richtung der Männergesangsvereine die „Herren der Schöpfung“ neben ihrer lobenswerthen Schulung und Erziehung eine gar nicht lobenswerthe Abneigung gegen wirklich künstlerisches, Ernstes, Bedeutsames an den Tag legen und in den gemischten Gesangsvereinen durch ihren schlechten Gesangsmaaf beispielhaft verderben, als sie durch ihre Brauchbarkeit und schnellere Auffassung gut machen. Ist's nicht so? Vamantieren diese Herren nicht, wenn sie ein Oratorium oder eine Cantate singen sollen, als ob man nichts Geringeres mit ihnen beabsichtige, als sie zu — Betrübden zu machen? Wünschen sie sich nicht hundertmal zu den Pfeilströpfen ihrer Wein-, Tanz- und Liebeslieder zurück?

Wenn nun die Männergesangsvereine's Zeitungen sich bei der Künstlerwelt in respect setzen wollen, so mögen sie außer der Pflege ihres eigentlichen Feldes nicht verkümmern darauf hinzuwirken, daß die Männergesangsvereine jenes exclusive Wesens abgeben, Sinn und Verständnis für andere, doch wohl höhere Kunst, nicht in ihrem Eigensinn des Bierkruges erkaufen, und einsehen lernen, daß der gemischte Chorgesang und die demselben entsprechende Kunst nicht über all den „Niederstufen“, „Sängersfahrten“, „Narrenbenden“ u. s. w. zu Grunde gehen darf. Mögen sie das thun wollen, daß die „Herren der Schöpfung“ das Wirthshausleben und den ihm entsprechenden Gesang nicht höher schätzen, als das Familienleben und die sittige Vereinigung beider Geschlechter zum Dienst einer unsterblichen Kunst.

Von diesem Gesichtspunkte aus die vorliegenden Probenummern beurtheilen, können wir nicht umhin, der Leipziger „Sängerkhalle“ vom Berliner Organ den Vorzug zu geben. Nicht nur macht uns das Programm der ersteren einen solideren Eindruck, — ist doch da die Rede von deutscher „Volksebildung und Volksveredlung“, — so wird dieselbe auch die Berücksichtigung des „gemischten“ Chorgesangs verprochen, während die Berlinerin so recht im Geiste der dortigen Aufgebundenheit „einen deutschen Mann, unseren Meyerbeer, (!) einen deutschen Eisenstamm (!) in der Hand“ auf ein Podestum von der Höhe des Warienschrifttums stellen möchte um zu dirigiren, und von einem tiefen Chor: „das ganze Deutschland soll es sein!“ erklingen zu lassen! Das ganze musikalische Deutschland von dem Berliner Meyerbeer geleitet! Bewohre liebe Berlinerin! Dagegen, wenn es auch nur eine Vision ist, ein Phantasiegebilde, dagegen protestiren wir gar sehr im Namen deutscher Kunst, als deren Vertreter wir Meyerbeer, obwohl er ein „Berliner“ ist, beileide nicht ansehen können! —

Was nun aber den kritischen Theil dieser neuen Zeitungen betrifft, so ist derselbe bei beiden in den vorliegenden Probenummern recht kläglich bestellt, und nach dieser Richtung ist bis jetzt noch gar wenig Hoffnung, daß dieselben ihre Aufgabe: „Aufzuräumen“, lösen werden. So finden wir in der Leipzigerin eine Cantate für gemischten Chor von F. Vöhner, ein ganz schales höchst ungeniales Werk, Mozart'schen Schöpfungen ebenbürtig zur Seite gestellt; man findet es auch von „tiefem Gehalt“, und meint „das vor treffliche Werk eigne sich für die Kirche.“ — Noch ärmerlich ist die sogen. Kritik der Berlinerin, die sich damit begnügt eine Novitätenrevue aufzustellen, und Alles ganz herlich sinnreich, prächtig und gebiegen zu finden. Das wäre also bis jetzt die auffallendste Achselzuckerei bei beiden neuen Blättern, und wir wünschen aufrichtig, daß namentlich das Leipziger Blatt, dem wir eine Entwicklung zutrauen, sich in diesem Punkte durch Acquisition tüchtiger kritischer Kräfte ergänze. In diesem Falle wären wir auch gemüthlich uns näher mit dem Unternehmen zu beschäftigen und unsere Leser dann und wann von den gewonnenen Resultaten zu unterrichten.

Die Redaction.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Mai.

D. L. Hiermit empfangen Sie meinen Schlussbericht für die diesjährige Musiksaison. Es sind die letzten Concerte unserer Oratorienvereine, über welche ich noch kurz referire. Der Cäcilienverein brachte als drittes Concert jenes Werk, dem ich kaum ein zweites an die Seite stellen läßt an Höheit und Gewalt: die hohe Messe von Bach. Sollte ich über das Werk selber sprechen? Etwa in einigen Worten? Wie wäre dieses möglich! Aber hingewiesen darauf müssen doch alle ähnlichen Vereine sein, denen die Kunst, ihre eigene Fortbildung und ihr guter Name am Herzen liegen. Es ist ja nicht nöthig, daß man lediglich die ganze Messe studire. Man nehme, ich man an solche Dreyse noch gar nicht gewohnt, erst das Incarnatus mit dem unvergleichlichen Crucifixus, dann noch das Gloria und das Qui tollis — dann wird der Appetit nach dem Mehr schon kommen. — Ich sollte nun von der Aufführung reden; begnüge mich aber, zu sagen, daß dieselbe so gut war, als sie unter den obwaltenden Umständen irgend sein konnte, daß sie aber die frühere nicht erreichte. Da anderwärts ja auch wohl zuweilen „Umstände obwalten“, so lassen Sie mich danach nach einer Augenblick reden. Als das zweite Concert des C. V. vorüber war, versicherte sich der Vorstand des Theaterorchesters für den Himmelfahrtstag und tug Johann Kr. Dir. W. Müller auf, die Messe bis dahin einzustudiren. Es war dies ein Zeitraum von 6 Wochen, und wesentlich eine ordnungsmäßige Probe: es hieß also in 6 regelmäßigen Proben mit einem Vortragsvereine die H-moll Messe studiren! Hr. Müller soll gekränkt haben, das sei doch wohl eine Sache der Unmöglichkeit, worauf ich ihm bezeugt wurde, das Werk sei ja vor 4 Jahren gründlich studirt worden: mit Zufühnahme einiger Spezialproben werde es schon gehen. Es m äßte übrigens möglich ge-

macht werden, denn das Orchester sei nun einmal genommen, der Ruf des Vereins und des Directors selber erlaube kein Zurückgehen u. s. w. Daß man in einigen Jahren ein so schweres Werk aus wieder verlernt, daß in 3 bis 4 Jahren vielleicht ein Drittel des Vereins durch Aus- und Eintritt neu geworden, daß allzukühnige Spezialproben sogleich besacht werden — das waren Dinge, an die der Vorstand nicht dachte; und so mußte es denn gehen, und ging — so gut es konnte. — Das letzte Concert des C. V. war dagegen, nach Seite der Ausführung, wahrhaft glänzend. Die Chöre waren mit Nähe gründlich studirt; die Soli in den Händen von Vereinsmitgliedern; wenn letzterer Umstand ein vielleicht hin und wieder jene unerschütterliche Sicherheit routinirter Theateränger vermissen ließ, so war es dagegen sehr wohlthunend, Stimmen zu hören, die sich gerade in diesem Genre so recht heimlich fühlten — seine Spur von jener Coctetterie, die mir oft den Genuß der im Uebrigen noch so guten Solofolien im Oratorium verdirbt. Das Concert begann mit der Psalmesse (F-moll) von M. Hauptmann, einem feinen, überall interessanten Werk, das sich im Sautus auch zu einiger Originalität erhebt. Die Vanten von Marmor und Erz standen nun freilich daneben Chöre und Soli aus Saul von Händel. Den Schluß bildete der bekannte 42. Psalm von Mendelssohn. — So ist nun ein Vereinsjahr unter dem neuen Director abgelaufen. Ich denke, der Verein kann sich zu seiner Acquisition gratuliren. Herr Müller hat durch Energie, Verstand, Fleiß und Freundschaft sich bereit gemacht manchen feindsichlichen Gesinnten zum Freunde gemacht. Er hat z. B. bei der Bach'schen Messe einen Ausbauer bewiesen, wie sie gewiß selten ist, — er hat die gewissenhaftesten Privatarbeiten sich nicht berücken lassen. . . Ja, da steht eben! Ein gentiler Mann muß doch wahrlich übernimmt er einmal eine solche Stelle, das Privatstudium nicht mehr nötig haben. — Unflin über Unflin: Ich habe aber noch mehr Unflin gehört: „So ein Franzfurter C. V.'s-Director hat's lange gut! — Alle Woche eine Probe alle Jahr 4 Concerte mit Hauptprobe — und dafür frecht der Mann seine 1200 Gulden jährlich 11028 Gulden ähr., 685 Thl. pr.) ein!“ Da wohl auch außerhalb Frankfurt obgleich Unflin gehört wird, so erlaube mir die Red. Antwort darauf zu geben: Der Director eines großen Gesangsvereines hat mehr zu thun; er hat seinen Clavierauszug, sowie sämtliche Stimmen mit der Partitur zu vergleichen, um Fehler in den Stimmen zu corrigiren; er hat mit den Solisten Spezialproben zu halten (mitunter viele und beschwerliche, ebenso mit dem Orchester; er hat aber auch, und das ist das Wichtigste, jedes neu einzuführende Werk zuvor selber so durch und durch kennen zu lernen, daß er es im Nothfalle auch ohne die Partitur dirigiren könnte; er muß wissen, wo für jede Stimme die Schwierigkeiten stehen und welchen Rath er zu deren Ueberwindung geben wolle; er muß in Geist und Gehalt des Werkes so eingedrungen sein, daß ihm Alles klar ist — dafür soll er auch der Heldner sein, welchem in dem was seines Amtes ist, kein Minus (resp. Verstand) drein reden soll. Verlangt man nun mit Recht, daß ein großer Verein alljährlich einiges Neue (z. B. vom alten Bach) bringe, lo wird man jene Bezahlung des Directors — der unmaßig täglich seine so und jene Privatstunden geben kann — gewiß nicht übermäßig hoch finden.

Nach diesem freilich etwas starken Abschweifungen wende ich mich nun zu dem letzten Concerte des Rählf'schen Vereins. Sein Programm war ein mannigfaltiges 1. „Du Siste Israel“, Cantate von Bach 2. Chöre und Soli aus dem Oratorium „Setha“ von Carissimi (etwa 1590 bis 1670); eigenthümlich wirkend durch die Modulation und den Rangelt ausgedehnter Melodie, während die z. B. bei Palestrina noch seltene) Taktschwelligkeit schon völlig angeprägt ist. 3. Chor („Herb allen Gipfeln ist Ruh“) von Schubert von Wartenke. 4. Salve regina von M. Hauptmann. Bei beiden letzten Stücken hätte ich eine dickere Klavierbegleitung (oder gar keine) gewünscht. 5. Messe in C-dur von Haydn. — Unfälle, wie plötzliches Erkranken zweier Solisten, die dann ersetzt werden mußten, wie es eben gehen wollte; anhaltendes Detoniren einer sonst wackeren dritten Sängerin; entsetzliche Hitze bei auf den Chor ermatend wirkte — sießen das Concert nicht so ausfallen, daß es zu den glänzendsten gezählt werden könnte. — Als vor einem Jahr der Capitänverein seinen berechneten Director verlor, ahnte noch Niemand wie nahe daselbe Schicksal dem rivalisirenden Verein bevorstehe. Während ich diesen Brief schreibe, beschäftigt sich das Gerücht, daß Director

Rählf nach Mainz an die Spitze der Liedertafel und des Damenvereins übertritt. Beide Stellen sind stets vereinigt. Sie waren nach Moller's Uebereinstimmung nach Frankfurt eine Zeit lang unter den Händen des päteren Wiener Kapellmeisters F. Esser, worauf Marburg dieselben übernahm. Da letzterer nun zugleich hiesiger Kapellmeister ist, so haben die Mainzer einzusehen, daß das Verwalten aller dieser Aemter zuviel für einen Mann ist — daß er unmöglich allen dieser Sorgfalt widmen kann. Der Rählf'sche Verein gibt nun in diesen Tagen zu Ehren des Schiedens, der ihm Jahre lang die uneigentlichste Thätigkeit gewidmet, noch ein Concert, das mir aber, da es nur solche Nummern enthält, die in den Concerten dieses Winters schon vorgekommen, seinen Stoff zu einem Meletere bietet. — Möge der Verein bald einen tüchtigen Erlass für seinen Ständer finden. Möge nun aber auch, nach dem beiderseitigen Personewechsel, zwar nicht der Wettstreit zwischen unserm Oratorienvereine, wohl aber aller Reich, Stolz und alle gütigeitige Verleinerungskunst schwinden. Im Gesäß gleichen Kunststrebend und gleichen Zieles mögen sie sich vie'mehr je zuweilen zu einem Körper vereinigen der, kein Monstrum à la London, doch der Riesenhaftigkeit eines Händel entspricht. Mit diesem Wunsch lassen Sie mich für diesmal schließen.

## Nachrichten.

In Stockholm hat das Oberstathaltersamt etwas Nützliches und Angenehmes zugleich vollbracht: es hat forben den umherziehenden Musikanten und Sängern verboten, ihre „Kunst“ in den Straßen der Stadt auszuüben, und mit diesen von der Einwohnerchaft freudig begrüßten energischen Schritt jenem ägerlichen Unwesen ein für allemal ein ra'des Ende gemacht. Hoffentlich ist gutes Beispiel für andere geplante Städte! (Zig.)

Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart hat achte kürzlich S. Bach's Weichsichtoratorium mit Anstaltung des 4. Theils zur Ausführung, und zwar im ersten Mal im neuen Saal des Königshausens. Zur Feier des königlichen Geburtstages wurde in Hannover Verdis „Trenabour“ gegeben. —

Bei der landwirthschaftlichen und gewerblichen Ausstellung, welche Anfangs des Monats Juni in Mechling stattfand, wurde auch ein „Männergesangs-Wettstreit“ und ein Vocal- und Instrumentalconcert veranstaltet. Von deutscher Musik kamn bei dieser Gelegenheit Mozart's Chor „Crisis und Crisis“ und Beethoven's A-dur-Symphonie (ohne Finale) zur Ausführung.

Bei Rud. Kunze in Dresden ist vor Kurzem eine kleine Broschüre unter dem Titel:

Aus der Componistenwelt  
Nemes Bachlein hier enthält  
Namen, Orte, Werke  
Nis darin und merkt!

erichienen. 24 Componisten sind darin in kurzen Werken mehr oder minder treffend charakterisirt, und in Anmerkungen dazu ist das Datum der Geburt und des Todes, sowie ein Verzeichniß der bekanntesten Werke beigegeben. Die 24 Componisten sind: Händel, Bach, Gluck, Haydn, Schicht, Winter, Mozart, Cherubini, Zumsteeg, Weigl, Beethoven, Spontini, Spohr, Weber, C. M. v. Weber, Fr. Schneider, Rossini, Meyerbeer, Fr. Schubert, Marschner, Mendelssohn, Schumann, Vist, Wagner.

Eine Lebensbeschreibung von Carl Friedrich Zelter, nach autobiographischen Manuscripten von Dr. Wilh. Mittel redigirt, ist soden in Berlin bei Otto Zankle erschienen.

Der durch seine Leistungen auf musikalisch-pädagogischem Gebiete bekannte Musiklehrer Julius Knorr ist verstorben am 17. Juni gestorben. Er war mit R. Schumann nahe befreundet und hat mit diesem gemeinschaftlich den ersten Jahrgang der „Neuen Zeitschrift“ redigirt. Auch soll nach einer biographischen Notiz der obgenannten Zeitung Knorr es gewesen sein, der Chopin in Deutschland einführte, und zwar in einem Gewandhausconcert in Leipzig, wo er dessen Variationen op. 2 vortrug.

O. Stanziere ist in Paris gestorben.  
W. Waller's Oper „Follen“ ist bei F. Schuberth in Partitur und Clavierauszug erschienen.

Im Verlage von G. F. Schacht in Leipzig sind erschienen: Chorstimmen zu Joh. Seb. Bach's Hoher Messe in H-moll mit latinischem und deutschem Text, herausgegeben und durch Numerirung der Takte, Zeichen zum Atemholen, sorgfältige Einschaltung der Stichnoten, sowie durch Hinzufügen der Vortragbezeichnungen zum Gebrauch für Kirchenchöre, Singakademien und Gesangvereine eingerichtet von Carl Riedel, Direktor des Riedel'schen Gesangvereins zu Leipzig. Pr. 2 Tgr. 15 Ngr. (Bei Partiturbestellungen noch billiger).

#### Wien.

Unsere deutsche Opernfaison wurde am 1. Juli, und zwar mit Donizetti's „Recestrant“ eröffnet!

An dem deutsch-österreichischen Gesangsfeite, welches am 29. und 30. Juni zu Krems an der Donau abgehalten wurde, waren laut einer Notiz der „Presse“ theilhaftig: Wien durch den Männergesang-Verein mit 195, den akademischen Gesangvereine mit 138, den Lednitzer Gesangverein mit 45 und den Sängerbund mit 84 Mitgliedern; Linz durch die Kiedertafel Hochheim mit 53 und den Sängerbund mit 39 Mitgliedern; Prag sendete 48, Mantzhausen 28, Terebraun 28, St. Pölten 32, Langenlois 22, Grein 21, Wels 27, Gloggnitz 18, Hainburg 18, Spitz 16, Steyer 28, Neulengbach 10, Nied 5, Horn 5, Zglan 4, Brud a. d. M. 1, Pöbbs 24, Efferding 4, Althorncauburg 4, Budweis 23, Steyer 22, Balchhofen a. d. Pöbbs 24, Schärding 8, Traismauer 12, Preßburg 4 und Salzburg 2 Sängler, zusammen 972 Sängler, welche Zahl sich durch den Verein von Krems auf 1000 erhöhte. Außer dem Wiener Männergesang-Verein, der als der älteste natürlich die andern überlängelte, fanden auch die Vereine „Hochheim“ von Linz, und die Kiedertafeln von Wels und Krems allgemeinen Anklang.

Da unsere neulichste Mittheilung, resp. Berichtigung, in Betreff der Befetzung der Stelle für Compositionstheorie am hiesigen Conservatorium bei ihrem gleichzeitigen Erscheinen mit der „Kundmachung“ der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde leicht unverkennlich bleiben könnte, so sagen wir hier bei, daß es sich um eine neu erzeigte Stelle handelt, um eine „Parallelstelle“, wie sie von der letzten Generalversammlung (siehe Nr. 52 des vorigen Jahrgangs d. Bl.) genehmigt worden ist. — Herr Zellner antwortet auf unsere neulichste Berichtigung, und gibt vor, die betreffenden Nachrichten aus dem Munde eines Directionsmitgliedes erhalten zu haben. Wir sehen auch diese Angabe so lange für eine — Unwahrscheinlichkeit an, bis Herr Zellner das Directionsmitglied genannt haben wird, welches ihm solche vertrauliche und falsche Berichtigungen mittheilt. Sehr komisch nimmt sich bei dieser Entgegnung der uns gemachte Vorwurf aus, wir hätten seine Zeitung auch manchmal als Quelle benutzt. In der That kommt es Herrn Zellner, der oft genug seine Zeitung zur Hälfte mit Nachdruck ausgefüllt hat, und zwar mit Nachdruck langer Artikel aus Büchern und Zeitungsartikeln zu hane die Quelle zu nennen, nicht zu, sich über Summa Summarum 10 Zeilen zu besorgen, die wir vielleicht während des Besehens unserer Zeitung ihm nachgedruckt, und die vielleicht russische oder Weimari'sche Dinge betreffen haben, in denen Herr Zellner ebenfalls sehr wohl unterrichtet ist.

Die an den hohen Reichsrath gerichtete Petition der Wiener Künstler liegt an verschiedenen Orten zur Unterscheidung aus. Der Inhalt derselben entspricht im Wesentlichen Dem, was wir seit Jahren als Bedingung eines besseren Kunstzustandes in Oesterreich aufgestellt und vertreten haben. In Bezug auf Musik wird der Wunsch aufgestellt, den wir vollkommen theilen, daß in den Schulen der Gesangsunterricht als obligatorischer Gegenstand eingeführt werde, daß ferner an den Gymnasien und Universitäten Musikdirectoren bestellt würden, wie in Deutschland längst üblich. Der Punkt „Conseruatorium“ ist sehr allgemein und kurz berührt. Wir finden daher gegenwärtig noch keine Veranlassung uns näher hierüber auszusprechen, wollen dies aber thun, sobald die Petition wirklich im Reichsrath zur Verhandlung kommt.

Die Jahresprüfungen am Conservatorium haben am 1. Juli begonnen. Die des neu eingetretenen Professors Herrn Dachs (Pianoforte) findet am 17., die der ebenfalls neu hinzugekommenen Professorin Frau Andriessen (Gesang) am 20. statt.

#### Einladung.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat unter den Mitteln zur Förderung der Locomotiv auch die Erinnerung musikalischer Talente als eine ihrer Aufgaben in die Statuten aufgenommen und diese Aufgabe damit näher bezeichnen, daß beachtenswerthe neue Tonwerke von Zeit zu Zeit durch die Gesellschaft zur Aufführung gebracht werden sollen. Diesem entsprechend wurde von der unterzeichneten Direction der Beschluß gefaßt, in der nächsten Concertzeit (1861—1862) dem Wiener musikalischen Publikum zwei neue Symphonien vorzuführen. Es ergeht nunmehr an die P. T. Herren Conzery die freundliche Einladung, der Direction Symphonien, die aber weder im Musikhandel erschienen, noch bisher öffentlich aufgeführt sein dürfen, für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen. Die näheren Modalitäten sind folgende: 1. Die Einwendung erfolgt an die Kanzlei der Gesellschaft (Wien, Tuchlauben), bis längstens Ende August 1861 und kann ein später einlangendes Tonwerk nicht mehr berücksichtigt werden. 2. Die Symphonie wird in Partitur ohne Namen des Verfassers, jedoch mit einem Motto bezeichnet, eingekauft, und ihr ein verhehlter mit demselben Motto verhehlter Zettel beigelegt, welcher den Namen und die Adresse des Verfassers enthält. 3. Die eingekauften Tonwerke werden von der Direction fünf Preisrichter zur Prüfung und Begutachtung übergeben, von deren Urtheil es abhängt, welche zwei Symphonien zur Aufführung bestimmt werden. Die Herren T. Ambros in Prag, Ferd. Siller in Wien, Dr. Franz List in Weimar, Karl Reinecke in Leipzig und Robert Volkmann in Pest haben die Prüfung und Begutachtung der einlangenden Tonwerke freundlichst zugesichert. 4. Die Aufführung erfolgt in den ersten Monaten des Jahres 1862. Die zur Aufführung bestimmten Symphonien bleiben Eigenthum der Verfasser. Sie werden im Concert-Programm bloß mit dem vom Verfasser gewählten Motto bezeichnet. Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des verhehlten Zettels und die Bekanntheit des Conzerys. 5. Die nicht berücksichtigten Tonwerke werden in der Kanzlei der Gesellschaft hinterlegt und es wird die Zeit bekannt gegeben werden, wann sie dort erhoben werden können.

Wien, am 20. April \* 1861.

Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates.

#### Aufforderung an die Herren Componisten!

Der Tonkünstlerverein zu Dresden, welcher sich zunächst die Pflege und Ausführung von Tonwerken für Kammermusik zur Aufgabe stellt, hat, auf Antrag seines derzeitigen Vorsitzenden, beschließen: jedes noch nicht im Druck erschienene und als Manuscript an den von ihm veranstalteten öffentlichen Productions-Abenden zur Aufführung gelangende, unten näher bezeichnete Tonwerk eines lebenden Componisten, mit zwei Friedrichsd'or, und zwar nach der jedesmaligen ersten Aufführung, zu honoriren, wobei das Eigenthumsrecht des betreffenden Componisten auf das Strengste gewahrt bleiben soll, und der Tonkünstler-Verein nur beansprucht, das Werk für seine Bibliothek, ohne jede Weiterverbreitung feinerlei, copiren zu dürfen. In die Herren Componisten ergeht daher die Aufforderung, Compositionen 1. für Blasinstrumente allein, von sechs bis zu dreizehnhimmiger Besetzung, 2. für Blasinstrumente in Verbindung mit Saiteninstrumenten, in gleicher Besetzung wie vorher, oder 3. für Blas- und Saiteninstrumente in Verbindung mit Violoncello, unter der Adresse: Julius Kühnmann, Vorsitzender des Tonkünstler-Vereins zu Dresden, Georgenstraße Nr. 4, einbringen zu wollen. Ueber die Zulässigkeit derartiger Tonwerke zur Aufführung an den Productions-Abenden, entscheiden 5 am 1. d. c. anwesende Mitglieder des Tonkünstler-Vereins bei den voranzugehenden Verhandlungen durch einfache Stimmenmehrheit.

#### Briefkasten der Redaktion.

An sämtliche Herren Mitarbeiter und Alle, mit denen wir in brieflicher Verbindung stehen.

In der nächsten Zeit und bis auf weitere Mittheilungen an dieser Stelle bitten wir Beiträge und Briefe unter der Adresse: „Kunst- und Musikalienhandlung der Herren Wessely & Büßing“ an uns gelangen zu lassen.

\*) Die obige „Einladung“ ist uns erst vor einigen Tagen zugekommen. D. Red.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Büling**, vormals **G. F. Wüderer's** Witwe. —  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 fl. 8. oder 1 Thlr. —  
 Mit Postverbindung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 15 Kr. oder 3 Ellberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

In den Sommermonaten Juli, August und September erscheint diese Zeitschrift am **Montag**. Die nächste Nummer wird daher am 22. Juli ausgegeben.

Inhalt. Ueber das Musikalisch-Häßliche. Von Dr. August Sablert. — Recensionen. — Vokalcs. — Musik und Instrumente in früheren Jahrhunderten. — Klängeguren. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Ueber das Musikalisch-Häßliche.

Von Dr. August Sablert.

Die Frage: „was ist schön?“ war bereits seit einem Jahrhundert von deutschen Gelehrten in unzähliger Weise beantwortet worden, wovon jede die allein richtige sein wollte, als man darauf versiel, die Frage umzudrehen und auf das Gegentheil zu richten. Der Ausdruck „Häßlich“ des Häßlichen, zuerst von Karl Rosenkranz gebraucht, erregte Anfangs zwar Befremden, ließ sich jedoch dadurch rechtfertigen, daß, so wie die Begriffe Himmel und Hölle, Wahrheit und Lüge, Gutes und Böses einander gegenseitig bedingen, dies auch bei Schönheit und Häßlichkeit der Fall ist. So gewiß alle irdischen Dinge an ein unauferliches Gesetz gebunden sind, das in Tag und Nacht, Wachen und Schlafen und in tausend andern Fällen erscheint, so tief wurzelt im Herzen die Ueberzeugung, daß es ein höheres Auge gebe, für welches die Widersprüche der Welt nicht vorhanden sind. Ein Nachahmer des Weltenstüpfers ist der gottbegleitete Künstler; eine Welt im Kleinen darf man das Kunstwerk nennen, das edle nämlich, das aus dem göttlichen Schöpfertrieb hervorgegangene Werk, das zwar seinen praktischen, dafür aber einen idealen Werth hat; seine einzelnen Bestandtheile sind lebendige zu einem schönen Ganzen zusammenwirkende Glieder, deren Natur und Beschaffenheit nur aus der Idee des Ganzen sich erläutern läßt.

In einem musikalischen Kunstwerk erscheinen oft einzelne Stellen hart und unangenehm, doch nur augenblicklich, da ihnen desto reizendere Befriedigung folgt. „Welch herrliche Auflosung!“ flüstern dann die Zuhörer. — Kenner des Generalbasses beschreiben sofort den Vorgang durch Zahlen, und brauchen die Worte Dissonanz und Consonanz. Wollte man aber in diesen Worten die Begriffe „häßlich und schön“ wiederfinden, so müßten die alten theoretischen Zweifel: was eigentlich zur Dissonanz und was zur Consonanz zu zählen sei, große Schwierigkeiten bereiten, denn einfaches galt es als unentschieden, ob z. B. die Quart ein dissonantes oder consonantes Intervall sei. Die deutsche Uebersetzung: überklingend und wohlklingend, die der seiner Zeit geschätzte Theoretiker Knecht vorschlug, lüchelt diese Dunkelheit nicht im Mindesten. Vielleicht wäre die Einteilung der Intervalle und Akkorde in: strebende und ruhende vorzuziehen, denn sie beziehen sich auf einander nach dem Gesetze von Bewegung und Ruhe, das wieder dem Gesetze von Spannung und Erholung zu Grunde liegt. Als Beethoven es sich herausnahm, gleich bei seiner ersten Symphonie dadurch Spannung zu erwecken, daß er mit dem Septim-Akkord begann, fanden die Receptenisten es abentheuerlich, daß dieser Akkord sich erlaube unangenehmet einzutreten! Und wie unzählige Veranlassungen zur Unzufriedenheit lieferten ihnen fast alle nachfolgenden Werke bis

zu den für unbegreiflich erklärten Tacten im Finale der sieben-ten Symphonie. Heute fallen viele Dissonanzen, wovon man sonst erschrak, nicht mehr auf; man hat sich, wie es zweifellos heißt, daran gewöhnt, der wahre Grund liegt aber tiefer: man hat das Wesen des Tonstückes näher verstanden, und die sogenannten Dissonanzen nicht als zufällige sondern als notwendige Erscheinungen anerkannt; als wesentlich zu dem V e e t h o v e n'schen Gepräge etwa wie den tiefen Schatten neben dem starken Lichte in einem Rembrandt'schen Bilde.

Wenn Jemand ruft: wie hat sich doch mein Ohr allmählich an diese etwas seltsamen aber höchst originellen Einleitungsakkorde gewöhnt! als die Duvertüre zum erstenmal angeführt wurde, dankten sie mir unerträglich! — stellt er nicht dadurch die Musik auf eine Stufe mit der Medizin? Sehr wohl weiß der Arzt, daß seine Zauberkünste keinen andern Zweck haben, als das Leben zur Ueberwindung der Krankheit zu vermögen, und daß die Nerven sich an jeden Reiz gewöhnen und ihn in dem Maße als die Wirkung sich abschwächt, verstärkt verlangen. Auch der musikalische Zeitgeschmack liebt es, das dissonante Verhältnis gewisser Töne bei oft wiederkehrender Gelegenheit verschärft zu hören, wofür die Geschichte der harmonischen Behandlung reichliche Beispiele giebt. Dies hat seine Grenzen, nämlich die in einem Tonsystem enthaltenen Bedingungen, denen sich durch stillschweigendes Uebereinkommen alle abendländischen Völker unterworfen haben. Die musikalischen Leute aller dieser Völker genießen den Vortheil sich in einer einzigen Sprache, mittelst weniger Tonschienen verständigen und mittheilen zu können, während die Dichter eines Volkes dem andern übergesetzt werden müssen. Sollte das Tonsystem, welchem Beethoven nach erst wirklich festen Grund verlieh, einem spätern Geschlecht nicht mehr gefallen, und dann eine andere Theilung der Scala als die in zwölf Halböne beliebt werden, dann allerdings würde es zu einer Verdrückung jener Grenzlinie kommen, — bis dahin durchstreifen die Fittige der künstlerischen Phantasie einen zwar sehr ausgeübten doch immer bestimmten Saft. Dem Uebersetzer folgt die Strafe der Ausschließung.

Mit dem harmonischen Wesen hat Wotiz Hauptmann in geistvoller Weise das rhythmische Wesen verglichen, und statt Satzgesetz den sonst nur bei Dichtern üblichen Ausdruck Metriser gebraucht. Die Verwandtschaft beider Gebiete liegt eigentlich schon in dem Verse: „das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“ Der nach Freiheit schneidende Künstler muß eingestehen, daß nun einmal ohne Beschränkung keine Schönheit denkbar ist. Der Maler weiß, daß auch den schönsten Umrissen mathematische Linien zu Grunde liegen, der Musiker: daß der rhythmischen Schwierigkeit der Arie des „Don Juan“ *mea in oi voi* und den einförmigen Schlägen eines Geschwindmarisches ein und dasselbe Gesetz gemeinsam ist, wenn es auch hier nach und dort verhäßt erscheint. Wir hören wohl Beethoven hieran rütteln; im

ersten Satz der „Crocica“ fügt er zu der schärfsten Dissonanz wiederholtentlich noch eine so heftige Rückung oder Verschiebung, daß die Pfeiler des Tongebäudes einzustürzen drohen, doch ist es nur Schein, denn sie haben schon fünfzig Takte amgehalten. Wir lesen, wie Mägel eifrig behauptet, daß im Allegro der Don Juan Quertüre ein Takt zuviel sei, (den er ohne Weiteres ein Denkmal von Mozart's Reichthum nennt) und bemerkt mit Staunen, bei genauer Untersuchung, daß gerade die Einkerbung dieses Takts zwischen die regelmäßige Bewegung und Entfaltung eine geniale That ist, weil sie den ganzen Satz darüber behütet, daß er sich nicht in einformigem Motentropf verläuft, sondern einen hinreichenden rhythmischen Flug unternimmt. Die zarte Gränze zwischen Freiheit und Nothwendigkeit herauszufinden und einzuhalten, ist eben ein Vorzug göttlicher Begabung; die Verwirrung bleibt so wenig schaden als die dürre Korrektheit oder Richtigkeit, und wer sich durch's Zahlen und Rechnen beim Componiren zu helfen meint, den trifft Göthe's Spruch: „Das ist eine von den alten Sünden, die meinen: rechnen, das sei Erfinden.“

Schwieriger, als bei Harmonie oder Rhythmus ist die Aufgabe der Kritik, wenn es sich um Schönheit der Melodie handelt, denn hierüber selbst zu richten, lassen sich auch Unmusikalische nicht nehmen. Die Melodie hat man oft die Blüthe der Musik genannt weil man fand, daß sie aus der Vermählung des harmonischen mit dem rhythmischen Element entsteht. Freilich sind die herrlichsten Volkswesen wahrscheinlich von Leuten erkunden und zugleich gesungen worden, die von jenen beiderlei Gesetzen und überhaupt von Noten noch durchaus nichts wußten; die Verhältnisse aber, worin ihre einzelnen Töne zu einander standen, ermittelte und sonderte die Wissenschaft. Ob das eine oder das andere Element überwiegt, dies macht eine Melodie für den Volkarakter symbolisch. Im französischen Vandeville ist pikanter Rhythmus vorherrschend, in der sicilianischen Canzonette zeigt sich dafür größerer Tonwerth. Doch die Melodien nicht bloß der einzelnen Völker tragen ihr charakteristisches Gepräge, auch bei denen ganzer Zeitalter ist dies der Fall. Wie Recht wird geltend gemacht zur Stütze der Behauptung, daß das „God save the king“ nicht von John Bull sondern ein Jahrhundert später von Conny Carrey componirt sei, daß sein Kunststempel dem jenes früheren Zeitalters ganz widerspreche.

Kann durch musikalische Analyse der Grund für den Grab und die Dauer des Beifalls, den irgend eine Melodie erhalten hat; nur mit einiger Wahrscheinlichkeit ermittelt werden? Wir müssen dies bezweifeln, vielmehr annehmen, daß hier das Geheimniß der Schönheit waltet. Freilich zeigt sich auch wieder die Macht der Gewohnheit, die mancher Mißfällige endlich milde trägt. So erzählt der Sänger Kourirt: er habe einen Theaterarbeiter belauscht, der als Kubler's „Numme“ neu war, täglich das Lied des Pietro an die Madonna für sich gepfiffen, nur bei der Stelle, wo die Melodie von A abwärts nach Es schreitet, sei jedesmal Stodung eingetreten; erst nach vielen Wochen gelang der Schritt, weil der Dilettant endlich dahinter gekommen war, die Note Es nur als Vorhalt von D zu denken. Freilich zeigt sich in vielen Fällen der Beifall abhängig von der aufsteigenden Erinnerung an ein glückliches Erlebnis, wo man denn in Canada noch heute französische Couplets von hundertjährigem Alter singen hört, nur weil Bietot sie aufbewahrt. Weßhalb aber mancher Walzer oder Marsch sich mit steigender Schnelligkeit in und über Europa hinaus verbreitet hat, um dann wieder zu verschwinden und allenfalls in Bibliotheken fortzuleben, dies bleibt ebenso unerklärlich als die Laune in den Kleidertrachten. Man darf annehmen, daß zwischen den Ohren eines Zeitalters und dessen Melodien eine gewisse Verwandtschaft besteht, wobei deren Eintheilung in schmeichelnde oder gefällige und ergreifende oder charakteristische sich immer wiederhole. Die Beifallsgrade vom Entzücken herab bis zum gedankentöner mechanischen Kopfnicken sind unzahlige. Den Zu-

hörer gleichgiltig lassen heißt bereits ebensoviel als mißfallen; häßlich kann eine Melodie niemals genannt werden, denn eine Reihe von Tönen, die so unsangbar und unsinnig wäre, daß sie häßlich zu heißen verdiente, würde eben gar keine Melodie mehr sein. Wenn Tadel sie trifft, so ist er von zweifacher Gattung, wie der gegen eine gemalte oder gemeißelte Gestalt gerichtete. Dem Maler weist man eine Verzeichnung, nämlich einen Fehler der Proportion vor, oder er hat die Charakteristik lo gefeigert, daß nur eine Caricatur zu Stande kam. Auch dem Componisten sind zwei Wege gefährlich, worauf er sich verirren kann, daß er von der Sonne der Schönheit sich weitab bis zum Eispol der Häßlichkeit verirrt. Der Gang der Melodie besteht aus Theilen oder vielmehr aus einer Anzahl von Schritten, deren schönes, ebenmäßiges Verhältniß aus Mangel an Geschmack oder aus Ungeachtet verdorben sein kann, oder sie kann sich der Häßlichkeit nähern, weil sie durchaus recht ausdrucksvoll sein sollte, und daher an Ueberladung der Mittel leidet; harmonische und rhythmische Verirrungen des spekulirenden Verstandes, Anhäufung einer Masse von Klingstoff bis zum bloßen Geräusch; fruchtloses Bemühen, da die schiedene Gewalt der Melodie durch die raffinierteste Instrumentation nicht zu erkehen ist! Von dieser Seite her, nämlich von der Ueberreibung des Ausdrucks droht aller Kunst immer am meisten die Gefahr sich in's Häßliche zu verirren; der musikalische insbesondere wenn sie sich nicht darauf beschränkt in Tönen Leidenschaft zu schildern, sondern auch abstrakte Begriffe sinnbildlich darzustellen oder ganz unmusikalische Vorfälle vergegenwärtigen möchte, wie jener Clavierpieler in Californien, der eine amerikanische Schlacht aufführte, indem er bald mit den Händen bald mit den Füßen trommelte, dazwischen in Schlachtgeschrei ausbrach u. s. w. Was man Tonmalerei nennt, findet sich in den Werken der größten Meister aller Zeiten, bewahrt aber dann eben ihr feines Gefühl für die musikalische Gränze. Die Gewitterstürme in Zephyrie, Jahreszeiten, Pastoralsymphonie, Oberon geben Stoff zu lehrreicher Vergleichung. Auch das Väterliche ist leicht für die Schönheit gefährlich. Ueber Mozart's berühmten Spaß mit den Hornklängen in der Arie des Figaro von der Unbesindigkeit der Weiber kann man herzlich lachen, aber die Schilderung des Kopfschneidens in der Symphonie von Berlioz wirkt wider den Willen des Componisten komisch.

Die bisherigen Bemerkungen bezogen sich auf die drei Bestandtheile des geheimnißvollen Dinges, welches: „musikalische Form“ genannt wird. Deutsutage freilich meint Jeder diesen, Allen geläufigen Kunstausdruck völlig begriffen zu haben, seitdem in den Lehrbüchern die Formen der klassischen Tonwerke zergliedert worden und es nicht mehr an Rezepten fehlt, wonach in jedem Augenblick neue angefertigt werden können. Selbst das Melodiemaden erscheint hiernach schnell erlernbar. Denn der Irrthum ist entstanden, daß die musikalische Form nichts Anderes sei, als ein Gefäß, worin jeder beliebige Inhalt aufbewahrt werden könne, während sie doch wie die Schale einer Frucht mit deren Kern auf Lebendige, auf organische Weise verknüpft ist. Die Tonverhältnisse oder die einfachen Naturbezeichnungen, woran jedes Musikstück gebunden ist, fügen sich der künstlerischen Phantasie, der mächtigen Gebieterin zu immer neuen freien Gebilden; dem kritischen Verstand aber, der jetzt die Welt beherrscht, will sich das alte, geheimnißvolle Gewand nicht fügen, sondern reiht entzwei, sobald er es ausdenken möchte. Man sieht das Bedürfniß nach dem Kern der Schale zu forschen, oder nicht nur nach der musikalischen Form sondern auch nach dem musikalischen Inhalt zu fragen. Er ward bei Gesangsstücken, wo die Melodie an Worte gebunden ist, durch diese wohl erkennbar, bei Musikstücken ohne Worte blieb das Räthsel und die Rathlosigkeit ohne Ende. Die Lösung des Räthsels liegt wohl darin, daß die Töne dem Menschen gegeben sind, um dadurch diejenigen Regungen seines Gehirns auszusprechen zu können, welche durch das Mittel der Wortsprache sich nicht mittheilen lassen, sondern für die Worte etwas Unausgespro-

res bleiben. Für die Schwere des Gedankens ist die naturgemäße Hülfe das Wort, für den warmen Pulschlag des Herzens ist es der Ton.

Wilt der Tonbildung geben sich die Gesanglehrer nicht geringere Mühe, als die Compositionsteher mit der Bildung musikalischer Formen. Ton sowohl als Form ist ja nichts Fertiges, Abstraktes, sondern etwas durch Weisesthätigkeit im entscheidenden Augenblick Hervorgebrachtes! Und doch verwechseln so Viele den Ton selbst mit dem bloßen Tonzeichen, mit der Note, und vergessen, daß dieses todt Zeichen erst lebendig werden will. Für Häßlichkeit des Tons hat die deutsche Sprache erkranklich viele Ausdrücke: freischen, gellen, krächzen, heulen u. s. w., die zwar alle eigentlich sich nur auf den Klang beziehen, indessen lehrt die Erfahrung, daß aus einem an sich ganz guten Klangstoff oft ein schlechter Ton gebildet wird. Deutlicher als irgendwo ist hier zu erkennen die unendliche Abjüngung zwischen Häßlichem und Schönen. Vor dem Vortwurf der Häßlichkeit ist der Ton wohl geschützt, sobald er nur rein oder richtig befunden wird, aber wie weit ist es noch bis dahin, wo er für schön gelten kann. Dann ist er keine todt Hülfe, dann verständet sich in ihm etwas Lebendiges, das durch keine Maschine, sondern noch so künstlichen Mechanismus ersetzt werden kann, Geist und Herz.

In der „Physiologie der menschlichen Tonbildung“ von Franz Cyrel (Pszg. 1860) ist diese ganz von der Willenskraft abhängig gemacht. Gewiß ist der Willenskraft die Steigerung jeder Fähigkeit zur höchsten Fertigkeit möglich, aber die Fähigkeit erziehen, dies vermag sie nicht; der Satz: was der Mensch nur wollte, das könne er auch, gilt in ästhetischen Dingen weit weniger als in moralischen. Der Quell aller Kunstschönheit ist die Phantasie, sobald diese verdorren ist, wird auch die echte Begeisterung schwinden. Wenn aber über die Poesie unserer Tage bemerkt worden ist, daß sie sich theils in Formalismus theils in Realismus verirrte, so scheint der Musik etwas Aehnliches zu begegnen. Auf das Formwesen freilich legt man jetzt eher zu wenig als zu viel Werth, aber Tyranni des Realismus darf man es nennen, wenn Duette gehört werden, worin beide Sängler mit Trompette, Tuba u. s. w. unisono ihre Tonweise singen, oder vielmehr schreien müssen, — dacht daneben droht der Abgrund der Häßlichkeit.

Wir beschränken uns auf diese Andeutungen über einen Gegenstand, der wohl Stoff zu einer umfangreichen Abhandlung bieten würde. Wer den geschichtlichen Gang der Kunst aufmerksam verfolgt hat, wird die einzelnen Abschnitte, in welche sie zerfallen müßte, mit reichlichen Beispielen aus eigener Erfahrung anfüllen können.

## Recensionen.

Werke für Pianoforte zu vier Händen.

F. W. Martull, drei Sonaten, Nr. 2 op. 76. Verlag von Nieber-Wiedemann in Bismarckur.

S. B. Die Componisten sollten, wenn sie etwas herausgeben, immer recht vorsichtig sein in der Wahl des Titels; denn nicht gering ist der Einfluß, welchen derselbe auf das Urtheil des Hörers oder Spielers ausübt. Besz ich z. B. „leichte Sonaten“, oder „Sonaten zu institutionem Zweck“, oder „Sonatinen“, oder „drei Stücke“ (etwa Marsch, Andante, Rondo oder dgl.), so werde ich jedesmal mit anderen Ansprüchen herauströmen, und, je nachdem die Sachen diesen Titeln entsprechen, und sonst Werth haben, mich mehr oder weniger befriedigt finden. Ueberascht und erfreut werde ich sein, wenn ich mich finde als der Titel verspricht, — achselzuckend oder ergrimmt werde ich das Heft weglegen, wenn es einen schönen Titel hat, und der Inhalt nicht die Spur von den Anforderungen erfüllt, die jener hervorgerufen.

Drei Sonaten zu vier Händen! Wie viel gehört dazu, heut-

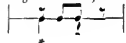
zutage Neues, Treffliches, ja auch nur Leidliches in diesem Genre zu schreiben! Nun sollte man bei einem solchen Opus immer gleich aus den ersten Noten merken, daß der Componist weiß, was es heißt dergleichen zu machen. Eine losten seine Bindungen verachten, daß er es mit seinem Schaffen leicht nimmt, daß er nur schreibt, um zu schreiben, oder um zu ebnen, oder gar Geld zu verdienen. Wenn ich über diesen Punkt nicht sofort ins Reine komme, oder wenn ich schon bei den ersten Tacten in's Reine komme, daß einer von den letzteren Fällen zutrifft, dann höre ich es nicht mehr, wenn ich mit im Verlauf sagen muß, das sei jedenfalls ein guter Musiker, der das geschrieben, der sein Handwerk ordentlich versteht, nur technisch durchgebildet ist. Um technische Richtigkeit kann es sich ja bei der Composition nicht allein handeln: es muß der ganze Künstler in dem Werk reden und zum Vorschein kommen, sonst gebe ich für alle Theil keinen Groschen.

Die vorliegende Sonate in D-dur fängt mit einem Satz an, dessen Phsygnomie: einen vollständigen Marschrythmus aufweist, und zwar ohne denselben im Lauf des Stücks irgendwo anzugeben. Das ist nun schon vom Uebel, und wenn alle Kammermusik so beschaffen wäre, so hätte wahrlich R. Wagner recht, da er die bisherige Instrumentalmusik als die „angebildete Tanzform“ bezeichnet (am allerwenigsten trifft diese Wagner'sche Aufschauung freilich dort zu, wo sie hauptsächlich hinielt, — bei Beethoven!) Ein guter Musiker wie Herr Martull jedenfalls ist, sollte in seiner Composition eine höhere Ansicht von der Sonate dokumentiren, als hier der Fall. Der erste Satz einer solchen muß sogleich geistigen Gehalt anweisen, gleichviel ob er ernst, großartig, humoristisch, melancholisch oder wie immer gearbeitet sei. Nun ist zwar nicht in Abrede zu stellen, daß auch die Marschform solchen Inhalt bieten, ja höchst Interessantes und Stimmungsvolles an's Tageslicht bringen könne (man denke an Beethoven'sche und Schubert'sche Marsche!), und das ist ja die *conditio sine qua non*, die man an die Musik überhaupt stellt, wenn sie mehr als bloßes sinnliches Vergnügen gewähren soll. In der Sonate ist jene Form schon gar nicht zu acceptiren, wenn diese Bedingung nicht erfüllt wird. Nun ist es aber eben bedenklich, daß in dem Martull'schen Marsch sich kein bestimmter Charakter anspricht. Das Thema läßt sich festlich an, aber die „Festlichkeit“ wird nicht zum Charakter des Stücks. Sonstige Eigenschaften, wie Stolz, auffallende Kühnheit, Troz, Höheit und dgl. finden sich nicht, höchstens könnte man in den Episoden Zieligkeit und Grazie bemerken wollen. Als „Marsch“ ist diesem Satz also wenig, als erstem Sonatensatz ist ihm gar kein Werth beizulegen, mit Ausnahme der bewußten sicheren Technik. — Der zweite Satz (Andante  $\frac{3}{4}$  A-moll) ist „Romane“ überschrieben, nähert sich durch den darin vorwaltenden Rhythmus



ebenfalls etwas dem Tanzartigen (wenigstens ist eine Verwandtschaft mit dem Siciliano vorhanden, das wir nicht genau an der Stelle des Adagio finden), ist übrigens als Musikstück recht hübsch, da es wenigstens einen einheitlichen Charakter, den des Elegischen, aufzuweisen hat. Wir fordern aber von dem Adagio oder Andante einer „Sonate“ mehr. Auf die Frage „was?“ dicke die Hinneigung auf Beethoven zur Antwort, den man zwar nicht erreichen wird aber doch als Vorbild betrachten muß. Das Princip seines Schaffens ist aber ewig: Consequente Durchführung eines bestimmten Hauptcharakters, Kampf desselben mit seinen Gegensätzen, endlicher Sieg, oder Versöhnung. Wo in der Sonate nichts dergleichen, was man nicht unpassend „dramatisches Leben“ nennt, vorkommt, da hört für uns die Berechtigung dieses Titels auf.

Ueber das Finale wird es genügen nicht zu sagen, sondern bloß das Thema abzuschreiben, welches übrigens vom zweiten Spieler in altorbischer Form, rhythmisch so:



Allgr. assai.



Fr. v. Holstein. Andante und Variationen op. 12. Verlag von Rieter-Wiedermann in Winterthur.

Der ganze Habitus dieses Variationenwerks erinnert an Mendelssohn's Variations seriesuses, mit denen es sogar die Tonart (D-moll) gemein hat. Hiermit ist schon ausgesprochen daß es einer guten Gattung von Musik angehört, daß wenigstens der Componist sich in einer Gedankenphäre bewegt, die den guten Musiker kennzeichnet. Wenn nun Holstein auch die Höhe des Schwunges, die Reinheit, Klarheit und Stärke der Empfindung seines Vorbildes nicht erreicht, so kann man doch sagen, daß er das Wesen der modernen Variation gut aufgefaßt hat. Aus Einem ein Anderes bilden, ohne Rücksicht auf veraltete Anforderungen; einen Reichtum von Bildungen auf gegebener Grundlage entwickeln, in stetiger Steigerung und sinniger Abwechslung (die wunderbare Grundlage hat schon S. Bach in seiner Passacaglia gegeben) das wird immer eine würdige Kunstaufgabe bleiben, die man der eifrigsten Pflege empfehlen darf. Die veraltete Variationsform freilich, welche sich begnügt die Thema bloß melodisch in allerlei Melismen, schnelleren und wieder langsameren, anzulösen, — diese ist allerdings obsolet, und wird auch höchstens noch von einigen kleinbäuerlichen Musikern noch gepflegt, die aus ihrem in der Jugend gebildeten Gesichtskreise nicht herauskommen können. Holstein, dessen Namen wir vorzüglich gefagt hier zum ersten Mal begegnen, hat uns mit diesem Opus wieder einen Beweis für unsere Ansicht geliefert, daß überhaupt keine Kunstform veraltet, so lange sie mit Geist gehandhabt, nicht zur Schablone herabgedrückt wird. — Ueber des Componisten eigentliches Vermögen wollen wir hier noch kein Urtheil aussprechen, vielmehr, aufgunsteter durch den Eindruck dieses op. 12 seine eifrig Erfindungsweife gelegentlich unserer Aufmerksamkeit unterziehen.

Compositionen von Joh. Schondorf. op. 4—9. Verlag von Schlesinger in Berlin.

Salonmusik besseren Schlages, insofern darin nämlich wenigstens noch eine Spur von Harmonik und Modulation zu finden ist, nicht jene tolosale Unversämtheit, wie sie in mancher, besonders Wiener Waare derselben Gattung häufig vorkommt, und mit welcher künstliche Blumen ohne Duft nicht einmal in einer hübschen Porzellan-Vase sondern in einem irbenen Topf dargeboten werden. Schondorf bemüht sich wenigstens auch ein wenig charakteristisch zu sein, und bedient sich verschiedenartiger Formen, z. B. der Marschform, des Walzers (wo er freilich Chopin nur äußerlich nachahmt, ohne im mindesten dessen sprudelnden Reichtum zu erreichen), der der Polonaise, Serenade, Romanze u. s. w. Auch ist jenes Uebermaß von Fiorituren, von Arpeggierrufen u. dgl. vermieden, womit man die absolute Hohlheit der Harmonie unsäglich zu machen meint. Im Uebrigen fehlt es freilich ganz an allem Andern, was wirklich Interesse einflößen könnte. Die Melodien sind zum Theil sentimental und trivial, zusammengefaßt aus italienischen Opern- und gangläufigen Clavierpièces. Die Begleitung manchmal unnötig pomphaft durch Doppeloktaven der Bässe, wo man denn meint ein Militärdrumheller mit Bombardon u. s. w. zu hören. Instrumentirt gäben manche dieser Stücke erträgliche Gartenmusik; als Clavierstücke sind sie zu arm an flüssiger Figuratur.

## Corales.

### Kirchenmusik.

n. Sonntag den 7. Juli wurde in der Pfarrkirche zu St. Rochus auf der Landstraße eine neue Vokalmesse von der Composition des vorzigen Chorregenten Hrn. Lorenz Hauptmann ausgeführt. Hauptmann ist einer der wenigen Chorregenten Wien's, die ihrem Beruf mit inniger Liebe, mit wahrer Begeisterung zugehen sind, und auch jene künstlerischen Studien gemacht haben, ohne denen es keinen seiner Amte gewachsenen Dirigenten geben kann.

Die Messe zeigt eine mit den contrapuntistischen Formen vollkommen vertraute Feder; sie hat viele hervorragende Momente, welche leider durch das manchmal in Nebeln ausartende Bestreben allen Parttheien zu gefallen, verdunkelt werden. Zu den letzten Stellen rechnen wir das Et inexcarnatus est, das Sanctus und einzelne Stellen der übrigen Sätze; zu den ersteren das thematisch schon geführte und kräftige Credo, namentlich dessen ersten Theil, das Benedictus, QuartettSolo und Chor, und das Agnus Dei. Die beiden, das Gloria und Credo abschließenden Fugen sind gut ausgebreitet, nur entbehren die Thematik der Neuheit. Ihre vorläufige Vorbereitung hat aber die Ausführung erzeugt. Diese Messe wurde von einem zahlreichen Sängerkhor mit großer Präcision, richtiger Betonung und feiner Schattirung, sehr reiner Intonation und mit Begeisterung gesungen. Wir bedauern nur, daß Hr. Hauptmann, den wir so tüchtige Gesangskräfte zu Gebote sehen, der vermöge seiner musikalischen Bildung die vollkommene Befähigung dazu besitzt, sich noch nicht an die Ausführung einer Messe von Palestrina, Potti u. A. gewagt hat. Sollten die Vorleser der St. Rochusparke etwa auch der falschen Ansicht sein, daß nur jubelndes Trompetengegeschmetz, rauhe, ohne Violinsfiguren und opernhafte Arien die Feier des Gottesdienstes erhöhen? — Möge uns Hr. Hauptmann durch die baldige Ausführung eines der früher genannten Meisterwerke die freudige Ueberzeugung verschaffen, daß sich die Ansicht immer mehr Bahn bricht: Die Kirchenmusik habe eine höhere Aufgabe, als bloß zum Glitzer und Ausputz des Gottesdienstes zu dienen.

## Musik und Instrumente in früheren Jahrhunderten.

(Aus M. Fürstenau's: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden, Kump, 1861.)

Die Tafelmusiken am sächsischen Hofe bestanden entweder aus Instrumentalmusik oder aus Gesangsvorträgen mit und ohne Begleitung, im Chor oder Solo, soweit diese die damalige Ausbildung des Einzelgesanges zuließ. Die reine Instrumentalmusik besaß sich freilich zu jener Zeit noch gar sehr im Stande der Kindheit. Betrachten wir zuerst die Instrumente, wie sie nach vorhandenen Verzeichnissen von den Kapellmitgliedern gespielt wurden, so finden wir da die Violine, Bratsche, und den Violono oder die Discant-, Alt- und Bassgeige, das Fagott, den Zinken (Cornetto), die Folsaune (Alt-, Tenor-, Bass- und Quart-folsaune)\*, Trompete, Paulte und Theorbe. — Dies waren auch die Hauptinstrumente damaliger Zeit mit Ausnahme der reichen Gattungen von Pfeifen und Flöten, Schalmeien, Lauten und der beliebten Viola da Gamba, welche (wie uns Beweise vorliegen) von den Instrumentalisten der Kapelle ebenfalls gespielt wur-

\*) Die gemeine Folsaune war damals sehr beliebt und cultuirt, und wurde sogar als Concertinstrument benutzt. Schon Prätorius (Organogr. II. Cap. V. pag. 31.) führt zwei große Virtuosen auf der selben an, Silvio zu München und Erhard aus Preußen zu Dresden. Ersterer blies in der Tiefe das große D, in der Höhe das zweigeschriebene c; letzterer noch eine Quarte tiefer und eine kleine Terz höher (A bis g), beide aber brachten Coloraturen und Sprünge mit Sicherheit heraus.



den, da jeder derselben gewöhnlich mehrere Instrumente cultivirte. In den Beschlägen heißt es ausdrücklich, „daß sowohl die Sängler als Instrumentisten, schuldig sein, benötigten falls außer ihren obentheilichen Stimmen und Instrumenten, darauf jeder bestellst, mit denen andern Instrumenten, deren er ferner kundig, sich gebrauchen zu lassen.“ Fast jedes Instrument (namentlich die Violine, Fagote oder Flöte, Schallmispel und den Zinken) hatte man damals in verschiedenen Stimmungen als Diskant, Alt, Tenor- und Bassinstrumente, wodurch leicht jedes mehrstimmige Musikstück mit diesen verschiedenenhaltungen einer Art ausgeführt werden konnte. Eine solche Vereinigung wurde „Chor“ genannt, also ein Chor Violinen, Flöten, Zinken, Schallmispel u. s. w.

Selbständige Compositionen für Instrumentalmusik waren es in das 17. Jahrhundert hinein nicht zu häufig, welche und hauptsächlich Gesangstücke übertrag man noch wie früher auf Instrumente, je nach dem Bedürfnis und den Kräften, die hierzu gerade vorhanden waren. Gewöhnlich wurde dies auf dem Titel bemerkt, wo es dann z. B. hieß: „Neue teutsche Gesäng mit dreien Stimmen, welche ganz lieblich zu singen, auch auf allerley Instrumenten zu brauchen“; italienisch drückte man dies aus: „per cantar e sonar.“ Ueber das Verfahren, solche Gesangstücke (geistliche oder weltliche) entweder durch Instrumente allein auszuführen oder durch sie begleitet oder unterbrechen zu lassen, giebt uns der dritte Theil von Praetorius Syntagma musicum (1618) den besten Aufschluß. Am meisten wurden Flöten, Violon, Geigen, Zinken, Posaunen und Fagotten Ehre angewandt. Seltener vereinigte man verschiedenartige Instrumente zu einem Chor, obgleich man den Reiz der Verbindung verschiedenartiger Klänge auch schon damals gefühlt zu haben scheint. Zu Johann Georg II. Zeiten war man hierzu schon etwas selbständiger geworden; die Compositionen für Vocal- und Instrumentalmusik trennen sich viel bestimmter und selbst die Begleitung zum Gesang wird selbständiger und reicher, wozu die Entwidlung der Oper nicht wenig beitrug. Namentlich in Betreff der Saiteninstrumente erschienen Einzelcompositionen und Virtuosen häufiger; Laute, Orgel und Clavier waren hierin von je weit vorausgesetzt. Namentlich kommt das letztere, für welches immer tüchtigere Virtuosen auftraten, mehr und mehr in Aufnahme. Auch in der Zusammenverbindung verschiedener Instrumente im Gegensatz zu der früheren Benutzung eines Instrumentes in verschiedenen Stimmungen entwickelt sich um diese Zeit eine größere Freiheit. Freilich war von einer wirklich reinen Instrumentalmusik in unserm heutigen Sinne noch nicht die Rede. In Italien bestand immer noch die höchste Kunst des Instrumentisten darin, in Composition und Vortrag nur den Gesang nachzuahmen. Dadurch blieben die Uebungen der Instrumentisten beschränkt und die Handfertigkeit machte keine wesentlichen Fortschritte, wozu noch die engen Grenzen der Instrumentalscalen kamen, obgleich der zu allen Zeiten bildende und maßgebende Einfluß der Gesangsmusik namentlich auf die Tonbildung und Vortragweise des Instrumentisten nie gänzlich und vortännt werden darf. Am langsamsten schritten die Blasinstrumente vor, namentlich zu Ende des 17. Jahrhunderts. Bei dieser Unselbständigkeit der Instrumentalmusik, ihrer Abhängigkeit vom Gesange in allen bedeutenderen Compositionen für Kirche und Kammer, war es die Volksmusik (der Tanz und das Lied), welche die Keime behahrte, die diese Kunst später einer nie geahnten Höhe und Selbstständigkeit entgegenzuführen sollten. Namentlich ging zu jener von Frankreich die Pflege der selbständigen Instrumentalmusik in Composition und Ausführung von Tänzen und andern weltlichen Musikstücken aus; doch konnten diese Keime dort nicht zur Frucht getrieben werden, — dies mußte später dem deutschen Vaterlande überlassen bleiben. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der Einfluß französischer Kunst in dieser Beziehung nicht zu verkennen. Die „petits violons“ Ludwigs XIV. mit ihrem Meister Lulli galten damals als etwas Außerordentliches, Neues. Auch noch Dresden kamen bald „französische Geiger“

gehörten Sintonieen, Sonaten (Kirchen und Kammerfonate, Partien, Concerte, Trios, -Intraden, Arien, Scherzi, Capricci, Préludes, Serenaten, Canzoni, Alla breven, Mascaraden, Balletten, Volten u. s. w. Unter den jastreichischen Tänz gar es die Allemande, Gagliarde, Sarabande, Padvane, Chaconne, Passacaille, Brangle, tigue, Courante, Gavotte, Double, Menuet, Bourrée, den Rigandon, die Anglaise, (darunter Country-Dances, Ballads, Hornpipes &c.), Polonaise, den Passepied, &c. Auch der March und die Entrée ist dazu zu rechnen. Es erschienen Sammlungen solcher Musikstücke meist mit Bemerkungen wie: „nach der lustigen französischen Manier zu spielen“, oder „nach französischer Manier zur Lust dienende Tänze.“ Diese Compositionen setze man gewöhnlich für „2 Violinen, Viola da Gamba, Violon und Clavicymbal oder Tiorbe“, — oder „2 Violinen, 2 Viole di Braccio und 1 Violon nebst Basso continuo“ (der meist auf dem Klaviere ausgeführt wurde), — oder auch „mit 2 Chören, mit Flöten, Flöten, Cornetten, Schallmispeln in 5, 7, 10, 11 und 12 Stimmen“, — oder für Cornet, Flautinen, Clarinen, Clarine et Fag., — oder „2 Cornetten und 3 Posaunen.“ Man sieht hierbei schon die verschiedenste Zusammenstellung der Instrumente.

Solche Sachen mögen nun viel von der Kapelle bei Tafel gespielt worden sein. Doch auch Solovorträge kamen häufig vor, namentlich waren die Viola da Gamba, Violine, Laute, Theorbe und die Tasteninstrumente beliebt.

Außer diesen Instrumentalsachen kamen auch Vokalmusiken mit und ohne Begleitung zur Ausführung. Man hatte damals gar viele Formen der Vokalmusik für Kammer und Haus; es gab da Madrigal, Dden, Sonets, Cantaten, Chansons, Canzonen, Canzonetten, Bilanellen, Arien, Duetten, Vicinia und Tricinia, Gesänge und Lieder, Tanslieder, Frottole, Ballette, Quodlibets und Lieder der verschiedensten Art. Als Beispiel der vielen bei Tafel abgelegenen Glückwünschgedichte kann eine Ode David Schirmer's dienen, von Heinrich Schütz als „Aria“ componirt, welche während der Tafel 1651 am Verlobungstage des Herzogs Friedrich Wilhelm von Sachsen-Altenburg mit Magdalena Sibille von Danemarf (S. 128) gesungen wurde. Es finden sich jedoch auch schon einzelne Musikstücke, die an die damals aufstehende Cantate erinnern. So ward am 6. März 1650 zur Nachfeier des Geburtstags Johann Georgs I. (5. März) in Dresden auf dem Schlosse im Kirchsaale „vor Churfürstl. Zeit, Kindheit, Jugend, Mannheit, Alter und Ewigkeit beygebracht, was Ihrer Churfürstl. Durchlaucht herzlich gewünscht und geeignet würd von David Schirmer.“ Die auftretenden allegorischen Personen sangen in der angeführten Ordnung allein, zuletzt einig: Strophchen vereint. Componist und Composition sind unbekannt geblieben.

Auch Komödien, Ballets und Singspiele wurden während der Tafel auf improvisirten Bühnen gespielt.

Außer der Kapelle wurden zu den fast täglich vorkommenden Tafelmusiken noch eine Menge am sächsischen Hofe angestellter „Musiceanten“ verwandt, die besonders bei den Aufzügen, Ritterspielen, Wirthschaften, Tänzen und dergleichen Festlichkeiten aufwarten mußten und den Churfürsten bisweilen theilweise auf Reisen begleiteten. Darunter gehörten:

1) Die Hof- und Feldtrompeter sowie Herppauer. In der Bestallung eines solchen Trompeters heißt es: „Insonderheit aber soll er sich nach Uns, Unfern Ober- und Hofmarschall Bescheid richten, auff denen Reisen zu denen ihn bestimmten Ständen aufwarten, zur Tafel blasen, sich im Felde zu verschiden und worzu Wir ihn tüchtig erkennen, jederzeit gehorsam und verschwiegen, auch zugleich nach der Musica gebrauchen lassen und alles andre thun, was einem getreuen Diener und Hof-Trompeter gegen seinen Herrn eignet und gebührt.“ Die Hofstrompeter und Pauer waren damals vielfach verwendete Personen. Sie verrichteten Courierdienste, begleiteten fürstliche Personen auf Reisen und mußten bei jeder Festlichkeit thätig sein, ja jeden Tag zu

gewissen Stunden „ihre Stücklein“ ertönen lassen, namentlich als Aufforderung zum Mittagisch (\*). Der Ort, wo dies geschah, hieß „Trompetergang“, auch „Trompeterstuhl“. Im Dresdener großen Schloßhofe führten die Gänge über dem grünen Thore und der jetzigen Hofstraße diese Namen. Uebrigens hatten erwähnte Trompeter gar eigenthümliche Gerächtsame und Verfassungen. Unter den vielen Rechten, die mit dem Reichserzmarschallamte verbunden waren, war auch die des Kurfürsten von Sachsen über die Hof- und Feldtrompeter, auch Hof- und Heerpauker des deutschen Reichs zusehende Schutz- und richterliche Gerechtigkeit. Es erstreckten sich diese Gerächtsame teilsnweges bloß über die bei der Reichsarmee oder den Reichsammlungen sich befindenden Trompeter und Pauker, sondern der Kurfürst von Sachsen war nach dem Reichserbkommen und den klaren Worten der älteren und neuern kaiserlichen Privilegien der anstreitige Patron und Richter der Hof- und Feldtrompeter im ganzen deutschen Reiche, in allen Künz und Anzungen betreffenden Streitigkeiten. Vermöge dieses Säuzrechts und der damit verbundenen Gerichtsbarkeit wurden die von den Kaisern beschäftigten Anzungenartikel der Hof- und Feldtrompeter, auch Hof- und Heerpauker, noch mit besondern Genfirmationen des Kurfürsten von Sachsen jederzeit versehen. Nicht weniger ließen letztere über deren Beobachtung durch ihr Hofmarschallamt zu Dresden jeberzeit Aufsicht führen, weshalb sich auch die Oberhoptrompeterkassse zu Dresden befand. Die Dresdenische Kameradschaft der Hof- und Feldtrompeter bildete auch in Betreff der übrigen im deutschen Reiche befindlichen Kameradschaften und Anzungenverwandten ein von dem künzfürstlichen Hofmarschallamte abhängiges Institut, an welches man aus allen andern deutschen Provinzen die in Anzungen- und künzstücken entstehenden Streitigkeiten zum Erkenntniße darüber einberichtete.

Das erste Privilegium erhielt die Zunft 1623 von Kaiser Ferdinand III., nachgehends erneuerten dasselbe Kaiser Ferdinand III., Karl VI., Franz I. und Joseph II. Dieses Privilegium enthielt manch eigenthümliche Bestimmung, unter andern die, daß jeder gelehrte Trompeter auch nur mit einem gelehrten oder sogenannten Kameraden zusammen blasen durfte. Die gelehrten Trompeter hatten manche Manieren in der Behandlung ihres Instrumentes, namentlich gewisse künstliche Zungensätze, die sie wie ein heiliges Geheimniß betrachteten und Niemand lehren durften, als dem, der in ihre Zunft als wirklicher Lehrling trat. — In Dresden gab es 1680 zwanzig Trompeter, incl. eines Oberhoptrompeters, drei Pauker, einen Pauken- und einen Trompetenmacher mit 4405 Thlr. 6 Gr. Oagencat. Der Oberhoptrompeter hatte 300 Thlr. Besoldung. Der höchste Gehalt eines Trompeters war 250 Thlr., wobei er ein Pferd selbst erhalten mußte; bei 200 Thlr. wurde rassthe vom Hofe aus gestellt. Zu jeder Zeit gab es auch am sächsischen Hofe Trompeter- und Paukerzungen, die un- und nach überstehender Lehrzeit loesgesprochen wurden; für einen solchen waren jährlich 28 Thlr. zur Sühne und Wäsche und 7 Thlr. für Quartier angesetzt. Außerdem bekam er Fivree und Kost am Kaiserliche (\*).

2) Die Schallmeisfeier. Die Schallmet war damals ein sehr beliebtes Instrument. Es gab am sächsischen Hofe sogar in der Kapelle Schallmeisfeier, doch bildeten sie hauptsächlich die damaligen Militärmusikhöre, deren sowohl die Infanterie als Cavalerie hatte, so z. B. die „Dragoner-Schallmeisfeier.“ Bei

einem Dragonerregimente gab es gewöhnlich 4 Schallmeisfeier; bei jeder Compagnie (deren das Regiment sechs hatte) noch zwei Tamboure. Bei einem Infanterieregimente gab es ebenfalls vier Schallmeisfeier: 2 Discant-, 1 Aufschallmei und 1 Dulcian (Baß) außerdem noch Tamboure und Pfeifer bei jeder Compagnie.

3) Das „türkische Pänklein mit den kleinen Schallmeyern.“ Wahrscheinlich das Musikhör der Croateneliecompagnie, die erst Johann Georg II. errichtet hatte und welche 300 Mann stark war.

4) „Die 6 Wallachen oder Heybuden mit dem Bode.“ Uns ist von diesen Künstlern (sic) nur so viel bekannt, daß sie die Cadzpieße vulgo Dudelsack oder polnische Bod spielten. Sie hatten vielleicht Concurrenten in den

5) Vochpfeisern (später Jagdpfeifer).

6) „Die französische Geige oder Tafelinstrumenisten“, welche seit 1675 erwähnt werden, waren vielleicht eine Nachbildung der am Pariser Hofe unter Lully's Direction stehenden „petits Violons.“ 1679 wurden fünf angestellt (jeder mit 250 Thlr. Gehalt: Aymé Bertheim, Genies Grosnier, Pierre Janary, Antoine Mutan und Jean Vesneur.

7) Die Bergfänger (gewöhnlich 6 bis 9) waren Bergleute, die nationale Gesänge mit und ohne Instrumentalbegleitung ausführten. Die sogenannten Bergreihen waren schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts allgemein beliebt und gehören zu den ältesten bekannten Volksliedern. 1650 zur Hochzeit der Söhne Johann Georgs I., der Herzöge Christian und Moritz, erhielt der Oberhofmarschall von Taube Befehl, „die Hartmannsdorfer Bergfänger“ nach Dresden kommen zu lassen. Er schrieb deshalb an den Aufschöpfer zu Freiberg, daß sich dieselben mit ihren Instrumenten auf den Weg nach der Residenz machen sollten. Später wurden solche Bergfänger fest angestellt. Gewöhnlich besetzten sie 2 Singstimmen, 2 Schallmeien, 2 Geigen, 1 sogenannte Spießharfe und 1 Pante.

8) „Die Hadebretreier.“ Diese (gewöhnlich 4 Mann) hatten zwar den Titel als Kurfürstl. Hadebretreier, besogen aber keinen festen Gehalt. Sie bekamen als Wartegeld jährlich 6 Scheffel Korn; bei Anfwartung täglich 1 fl. Speisung bei Hofe und freies Fortkommen. Als 1668 wegen eines Trauerfalls die Instrumentalmusik verboten wurde, baten sie in größter Noth um Erlaubniß, mit ihrer „gar stillen Musik“ bei einigen Hochzeitern vor dem Thore aufwarten zu dürfen. Sie spielten nicht eigentlich das noch jetzt gebräuchliche Hadebret, sondern besetzten gewöhnlich ein Hadebret, ein oder zwei Lauten, eine Spießharfe oder ein bis zwei Violinen.

Diese verschiedenen Musikhöre hatten besonders bei Tafel, beim Tanze und bei den vielfachen Aufzügen zu thun. So warteten 1662 am 11. November beim Tanze während einer sogenannten Wittschafft folgende Musiker auf: „Die Trabantenpfeifer; Bergghäner (welche die Tänze selungen\*); eine Discant-, Alt- und Bassgeige, Zither und Triangel; eine andere Musik von Geigen.“ 1674 am Neujahrstage warteten auf: „Die Trompeter und Heerpauker, das türkische Pänklein mit den kleinen Schallmeyern, Trommelfchläger und Pfeifer, auch die Violinen“; am 28. Juni: „das türkische Pänklein, die Schallmeisfeier, die Bergfänger, die kleine Schweizerpfeire nebst einer Pante und Trommel.“ Bei besondere festlichen Gelegenheiten, wo alle diese Musiker nicht anreichten, wurden noch andere verschrieben; so z. B. bei der Vermählung 1662: die Stadtpfeifer von Dresden, Hagn, Weisgen, Baugen, Pirna und Torgau, sowie die Schallmeisfeier von Leipzig.

\*) Diese Sitte ist neuerdings wieder am Sächsischen Hofe eingeführt worden. — Prätorius in dem Syntagma music. III. p. 22 sagt bei Erklärung des Wortes Sonata zum Schluß: „auch mit dem Abend Sonata oder Sonada wird der Trompeter in Tisch- und Tanzblasen genannt.“

\*\*) Die Hoptrompeter tragen bei Golla „gelbne Trompeterröder“ mit schwarzem „Pepeton“ gefärbt, guten gelben Gollonen und schwarz sammetnen Schuhen, verbrümt; französische Hüte mit gelben sammetnen Auszähnen und schwarzgelben „Reberturen“, sowie lange Ohrenten von schwarzem Corduan mit gelben und schwarzen Franzen besetzt. An den Trompeten führen Fähnchen von schwarzgelbem Samst, mit dergleichen seidenen Franzen und gelbem Kurfürstl. Wapen.

\*) Im 15. und 16. Jahrhundert erschienen diese Lauslieder, Froctollen, Ballette und Quodlibets für Singstimmen.

## Klangfiguren.

Ein Curiosum, gut zum Trost und zur Erheiterung in haubiger Zeit.

Aber kennt die schönen Figuren, welche sich bilden wenn eine laubfächerförmige Glasplatte durch einen Hängelbogen in Schwingungen versetzt wird, kennt die Grundzüge, nach welchen diese Figuren sich bilden. Bei dem stehenden schwingenden Körper schwingen nicht alle Theile, sondern einige in Ruhe und bezeugen von den schwingenden die übertriebene Menge Sandes oder Staubes entgegen. Dieses Nachbilden, oder man erlaube mir den Vergleich, Ueberleben des musikalischen Tones in ein Bild, oder in eine Zeichnung, erfordert einige Vorrichtungen, begegnet dem Beobachter selten draußen in der freien Natur, — und dennoch gibt es unter gewissen, nicht zu seltenen Bedingungen wieder keine häufigeren Erscheinungen als die der Klangfiguren. Es gibt deren, die, wie art sie hingezogen sein mögen, sich auf Meilenweite andeuten. Wir sprechen in Rätheln, helfen aber dem geneigten Leser klar zu werden, nicht, wenn auch keinen musikalischen, doch wenigstens einen afaisischen Genuß zu bereiten. Wir wollen ihm Töne, die nicht mehr zu den eigentlichen musikalischen gehören, die der Künstler nur dann, wenn er auf Irwegen schreit, anzuwenden sucht, wir wollen diese Töne, die dem Ohr die nicht gerade angenehm sind, dem Auge in reizender Gestalt vorführen.

Wenn wir bei trockenem Wetter die haubige Heerstraße wandern, dürfen wir unser Auge nur an das Fahrgelände heften, für einige Zeit demselben folgen lassen. Hier wo die Räder Erde und Steine beständig malen und malen, befindet sich der feinste, der bildsamste Staub. Durch den Auf der Räder wird er aufgewühlt; durch die Räder, auf welchen nicht selten die schweren Eisen ruh'n, sollte er fest zusammengedrückt werden. In der Regel wird er es auch; besonders bei Rädern von bedeutender Spurweite gminnt dadurch die Spur ein glatteres, helleres Ansehen als der übrige Weg. Wenn das Auge sich aber schärfer an diese Spur heftet, wird es inmitten derselben eine eigenthümliche Zeichnung nicht verkennen. Der Staub, der wie gelagert sonst überall fehschädigt liegt, ist dort locker aufgeschichtet und hat durch diese Schichtung eine dunklere Farbe, so daß das eigenthümliche Gebilde sich recht gut von der Fläche abhebt, also sich gut wahrnehmen läßt. In der Mitte des Geflechtes ist die Hauptlinie sich hin, aber nicht in ganz gerader Richtung. Sie macht eine sanfte Schlingelung, indem sie wenige Linien nach der einen, dann nach der andern Seite in regelmäßiger Abwechslung hinüberbringt. An diese Linie legen sich nun Aeste in ebennämiger Zeichnung, so daß sie sich einigen Moosen oder Alpen vergleichen lassen, und sich den Blumen nähern, welche der Frost an die Fensterheben zu hauchen pflegt. Tiefe trübsige Arabeske wächst hinter dem Bogen in der Weite, als ob vor ihm aus gezeichnet wäre, kann daher dem Beschauer anzeigen, welchen Weg das Rad genommen.

Diese Zeichnungen in den Radspuren sind unzweifelbar Klangfiguren. Sie sind unter dem Geräusch des Wagens entstandene Töne; die wenigen als vierzehn einfache Schwingungen in der Sekunde haben; sie sind besanntermaßen uns unverständlich, und für unsere Ohren bloß Lärm und Prahl, aber wenn wir uns mit dem Blick in die Fahrgelände vertiefen, können wir Töne, die unserm Ohr unverständlich, ja sogar unangenehm sind, mit dem Auge genießen.

Wenn ein so ärmlicher Ton, wie das Rasseln des Rades an der Erde ihn hervorbringt, nun schon solche kleine Wunder von Ebenmaß im Staub hervorbringt, der tod und träge auf dem Herweg liegt, ist es denn erkaunenswerth: daß Verbindungen mannigfacher Töne lebendige Östermassen hineinsetzen in Begeisterung, in die Wirbel ebennämiger Tanzbewegungen? Doch wir wollen uns von demselben nicht abziehen lassen, und uns hier darauf beschränken dem Zufreund, wenn er nichts Angenehmes und Besseres zu thun hat, auf diese kleinen niedlichen Gebilde aufmerksam zu machen.

Wißt. Waldbrühl.

## Zeitungsstau.

Blüthenlese, gesammelt aus einer Abhandlung des Dr. Graf Laurencin über die Missa solemnis in der „neuen Zeitschrift für Kunst.“

Wir theilen nachstehend unsern Lesern zu einiger Gemüthsbergozung eine kleine Blüthenlese mit, die wir aus einer solchen in der Leipziger

„neuen Zeitschrift für Kunst“ erscheinenden Abhandlung des Dr. Graf Laurencin über Beethoven's „Missa solemnis“ gesammelt haben. Wie theilen hier, apberichtig aneinander gereiht, einzelne Sätze mit, die unsern Lesern vor Allem die Uebersetzung geben werden, daß es unsere ehrenwerthe Collegin durchaus nicht als ein notwendiges Erforderniß ihrer Mitarbeiter betrachtet, ein gutes Deutsch zu schreiben, auch nicht in jenem unglückseligen Sinn, in welchem selbst das letzte Tages- und Winkeltblatt bis herab zu einem Trübsal-Trübsal diese Forderung stellt. Die Aufmerksamkeit, welche wir dem edlen Grafen erweisen, bezieht sich also zunächst auf die klassische Form, in welcher er seine Gedanken fassen gibt, obwohl auch diese selbst zum größeren Theil nichts zu wünschenswerth übrig lassen. Man lese also Sätze, wie die folgenden und frage, daß dergleichen gedruckt werden kann, wie:

„Mein damals geschriebenes Werk (1856: „Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen“) war das eines Enthusiasten (schrantlos) Bedeutung. Die Eindrücke meiner als Knabe und Jüngling gesungenen Studien trieben damals noch einen zu ungeschliffenen Bucher in meinem den Jahren nach schon längst dem das sogenannte Schraubenalter hat unser Autor jedenfalls schon längst überschritten, der Denk- und Gefühlart zufolge jedoch kaum schon längst gewordenen Geist. Es sollte meinen damaligen (?) Ansichten noch das klärende Wesen. Palestrina, Bach und Beethoven waren mir zwar schon damals das unumgängliche Bishierher und Nichtweiter aller Kirchenmusik, ich war mir jedoch über die Unterschiedsmerkmale dieser drei wesentlich von einander abgemachten Richtungen damals noch ziemlich unklar.“ (1)

Gleich darauf wird von jenen Weibern als einem „breisach gegliederten idealisch Profanbüchlein“, und von dem „hinweggämen vieler Klüften“ gesprochen. — Mendelssohn wird als hochbedeutsamer Erbe der „milden Züge“ Bach's bezeichnet. — Beethoven hat eine ganz eigenthümliche Logik geschaffen.“ (2) Es ist jene des Quintessenz in dieses Begriffes unumdrückbarste Bedeutung. Dessen ungeachtet ist sie eben so vollberechtigt, wie die uns aus Werken „der Vergangenheit gelungene gewordene Gedankenslieferungsweise und Abfassung der Seelenindrücke“ (!!) — „Diese herrliche oder Tonhülsen (das Benedictus) wurde durch die Anwendung weiterer Kunstgriffe merkwürdig.“ — „Dem Theismus ist Gott, wie das Allgemeine, auch zugleich die Quintessenz aller rein menschlichen Sondererhebungen“ !!

ll. f. w. ll. f. w. Solchen logischen und sprachlichen Unsinns wird man schwerlich noch in einer andern in Europa, ja in einem beliebigen Welttheil erscheinenden Zeitschrift begegnen. Sollte das wirklich die Redaktion selbst nicht merken? So schlummern möchten wir denn doch nicht vor ihr denken. Wenn aber, wie kann sie, ohne sich bis in die Eingeweide hinein zu schämen, so etwas drucken lassen? Aber ist dies vielleicht die Logik und die Ausdrucksweise der Zukunft? Der Herr Graf ist mit seinen kunstphilosophischen Studien noch nicht zu Ende und wir wollen auch seinen noch zu erwartenden Explorationen einige Aufmerksamkeit schenken. Darum sollten wir uns und unsere Leser in der Sommerfrische nicht auch einmal an den Casimiraden unserer ehrenwerthen Collegin ergötzen, auch ohne Figaro\*) zu sein.

## Nachrichten.

Wie das „Hannoversche Tageblatt“ mittheilt, hatte der König von Hannover am 11. Juni den König. Hof- und Reichsorgan nach Verrenhausen (seinem Lustschloß) „befohlen“, um vor fremden hohen Herrschaften Vorträge zu halten. „Die Leistungen des Chors sollen Se. Majestät in dem Maße erfreut und bekräftigt haben, daß Allerhöchstderselbe dem Dirigenten, Herrn Capellmeister Wehner, huldvollst beauftragte, den folgenden Abend wieder mit dem Chor dort zu erscheinen.“ Demnach muß die Mittheilung unseres Göttinger Correspondenten in Nr. 23, wonach Herr Wehner seine Thätigkeit als Dirigent des königl. Domchors an den Musiklehrer Lange abgegeben habe, auf einem Irrthum beruhen. Die Redaktion.)

\*) Der „Figaro“ ist (für unsere unwürdigen Leser (ei es bemerkt) ein in Wien erscheinendes Witzblatt, das längere Zeit hindurch einen Theil seines Materials aus den Spalten des „Fremdenblattes“ zu schöpfen pflegt.

Gluck's „Alceste“ wird jetzt in Paris eifrig studirt; Herr Verdi hat jedoch die an ihn ergangene Einladung sie zu dirigiren abgelehnt, aus Gründen, die ihn nur zu mehr ehren, als ihm ein nicht unbedeutendes Honorar in Aussicht gestellt worden war. Er will nämlich keine Verantwortung übernehmen für die Veränderungen und Zuläße, welche man dem Pariser Geschmack zu Liebe anbringen will.

Dem „Guide musical“ zufolge soll es in Paris 20,000 Clavierlehrer geben.

In Mannheim wurde das 25 jährige Dienst-Jubiläum Vincenz Schindler's mit vielem Pomp gefeiert. Der beliebte Kapellmeister erhielt Ehrenorden, silberne Becher, Blumenkränze u. s. w. und wurde auch „festgegeben.“

In Zürich fand ein Musikfest statt, wobei unter der Leitung von Heim folgende Werke zur Aufführung kamen: Adornanus von Palestrina, Ave verum von Mozart, Chöre und Soli aus „Hail Babylon“ von Spohr, Chöre und Soli aus „Crypus“ von Gluck, und der 114. Psalm von Mendelssohn. Auch wurden Arien aus Händel's „Soliman“ und Haydn's „Schöpfung“ gesungen, und zwar von den Wiener Sopranfängern Wächter und Schmidt.

Das Comié der allgemeinen Ausstellung in London hat sich an Rossini, Meyerbeer und Auber mit der Bitte um Festcompositionen gependet, damit die italienische, deutsche (!) und französische Musik vertreten sei. Rossini hat abgelehnt, und es soll nun Verdi eingeladen worden sein.

In Brüssel soll bei Gelegenheit der Septemberversammlung ein Musikfest arrangirt werden; man beachtigt dabei eine Symphonie, von Beethoven und Bruchhändel aus Händel'schen Oratorien zu geben. Am zweiten Tag sollen sich heilige Virtuosen produciren.

S. Bach's „Johannespassion“ hat nun auch in der Schweiz ihren Einzug gehalten und ist am 31. Mai in Basel zum ersten Mal aufgeführt worden.

R. Wagner soll nun wieder in Cortstraße seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen genommen sein.

In der Hauptkirche zu St. Magdalena in Breslau ist kürzlich ein bedeutendes Orgelwerk von beinahe 60 Stimmen aufgestellt worden; man verbaßt das nunmehr, theilweise durch Umbau, gewonnene Werk dem trefflichen Orgelbauemeister Herrn Müller ten.

Der Componist Auber in Stuttgart soll der Berliner Hoftheater-Intendant eine neue Oper eingereicht haben.

Vom 20. bis 22. Juni fand in Rostock in Verbindung mit den Städten Schwerin, Wismar, Güstrow, Parchim u. s. m. das zweite mecklenburgische Musikfest statt. Zur Aufführung kamen am ersten Tage: Ouverture von Beethoven in C und Händel's „Jofua“; am zweiten Tage: kirchliche Ouverture von Nicolai; Adagio aus der neunten Symphonie von Beethoven; eine Orgelfuge von Bach; Solofassung und das Requiem von Cherubini; beide Concerte in der St. Jacobi-Kirche. Wegen Mangel eines passenden Lokals mußte von einem weltlichen Concerte abgesehen und dafür als Entschädigung am dritten Tage eine Matinée bestimmt werden. — Die Soli hatten abgenommen: Frau von Milde aus Wismar, Krüml, Jenny Meyer und die Herren Otto und Sobbarh aus Berlin. (M.-W. M.)

Aus einem uns vorliegenden „Rechenschafts-Bericht des Ausschusses des Vereins für klassische Kirchengemusik in Stuttgart“ aus dem Jahre 1877, welcher ein ehrenvolles Zeugniß für das beherrschende und allen Schwierigkeiten trotzen Streben der Leiter dieses Instituts worunter wohl vorzugsweise Herr Krauß zu nennen ist) obliegt, entnehmen wir Folgendes: Der Verein besteht nunmehr 14 Jahre und hat bis jetzt 66 Aufführungen veranstaltet, auch sonst bei kirchlichen Andachten und verschiedenen Concerten mitgewirkt, und ist jetzt in der Lage die großen Werke der Meister nicht nur mit Orgel-, sondern auch mit voller Instrumentalbegleitung auszuführen. Neben einer Anzahl kleinerer Werke — Choräle, Lieder, Psalmen, Motetten, Cantaten von älteren und neueren Meistern — sind durch den Verein an größeren Werken gegeben worden: Von A. H. B. das Stabat mater; von S. Bach: die Johannespassion, die H.-moll-Messe, das Weihnachtstoratorium; von Händel:

Messias, Samson, Baccabüß, Jeptha, Telemus, Jofua, Israel, Saul, Athalia; von Mozart: das Requiem; von Mendelssohn: Paulus, Elias, Athalia, Christus; von Schneider: das Weltgericht; von Spohr: die letzten Dinge. Außerdem wurden viele Orgelcompositionen von S. Bach zu Gehör gebracht, vorgetragen von den Herren Kittinger und Jung. Die Zahl der Mitglieder (beitragender und ansiehender) belief sich nach dem vorliegenden Ausweis zuletzt an 335, — für eine Mittelstadt wie Stuttgart immerhin eine respectable Zahl.

Für die durch Feuer verunglückten Bewohner von Unzmarkt in Steyermark fand Sonntag den 30. Juni in dem benachbarten Orte Kindingberg ein Concert statt, welches vom Bruder Sängerverein und Märzthaler Sängerbund gemeinschaftlich veranstaltet wurde. Es kamen dabei Männerchöre von Schmölzer, Schäffer und Tschirch, u. A. auch das „Was ist des deutschen Vaterland“ von Reichardt zur Aufführung. Etwas sonderbar nahmen sich auf diesen Programm einige Instrumentalpielen aus, — so z. B. eine „Bdyle“ Solozartett für 4 Flöten (!) componirt von Schmölzer.

In Salzburg wurde am dießjährigen Charfreitag ein Oratorium „das Grab des Herrn“ von Carl Santner zur Aufführung gebracht und hatte sich des Beifalls voriger Musikliebhaber zu erfreuen. — Von dem tüchtigen Bühnenrecher Herrn Carl Traußig ist ein Herminion-Galopp erschienen. Wir fragen, ob es wirklich eine bloße Invenctive von uns ist, wenn wir immer behaupten, daß für diese Herren nothwendiger Weise Verdi nicht neben Wagner stehen muß. Sie bewiesen es ja durch die Fot, der Reiter (Fiß): Ornaui, Trovatore Phantastie), wie der Schiller.

Die philosophische Fakultät in Halle hat Herrn Musikdirector Robert Franz zu ihrem Ehrendoctor ernannt.

Unter den Meinigkeiten der letzten Wochen sind folgende Werke hervorgehoben: Geneveva, Oper in 4 Akten von R. Schumann, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von Woldegar Bargiel, Leipzig, Peters. — 3 Felonallen für Pianoforte zu vier Händen von A. Sacan, Breslau, Leudart. — Etudes symphoniques von R. Schumann, dritte Ausgabe mit verschiedenen Lesarten und einem Vorwort von D. A. S. Hamburg, Schubert u. C. Gelehrte Schriften von Kellner, worunter der 20. Band von Mühl handelt und einzeln zu haben ist. Leipzig, Prodhans. —

## Wien.

G. N. Zu den bekannnten (und apokryphen?) Briefen Beethoven's an Bettina von Arnim hat sich jetzt ein Sonett gefügt, welches Beethoven zu Bettina's Vermählung (1810) geschrieben haben soll, und im Facsimile den kürzlich erschienenen „Wunderstudien“ von R. Waldmüller beigegeben ist. Wir theilen es nach einer uns vorliegenden etwas lächerhaften und nicht ganz zuverlässigen Abschrift mit:

### An Bettina!

In tiefer Demuth will ich gratuliren,  
Ist neigend von dem Haupt den Hut mich geben  
Wenn die Gedanken auch in weiter Ferne schweben,  
Muß ich sie doch gebahnte Wege führen.  
Will ich auch nicht das Schicksal . . . . .  
So wird es nimmer dennoch mich erheben;  
Vermirrt ist längst mein kühles Erdenleben,  
Der Treue Kraße werd' ich stets im Sturz hindern.  
Doch was mein' ich und bin kleinste,  
Troph bist Du und froh sei Dein Leben,  
Ich danke, bis mir Zukunft Herberes sende.  
Doch einen Trost soll' mir zum Lohne geben  
Der Götter Huld, daß ich Dich glückselig sehe —  
Und lerne ich mein herbes tiefes Wehe.

## Briefkasten der Redaktion.

M. in S. förmliche Recensionen über nicht gedruckte Werke können wir nicht aufnehmen. Das Volantinteresse scheint hier den richtigen Standpunkt verlohnen zu haben.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Weßliche Nr. 863. — Ausgabe: Rohrmart Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weßlich & Böhm, vormals G. W. Wagner's Witwe. — Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. Vollabonnement: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postkasten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ferdinand Hiller über R. Wagner's Broschüre: „Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund.“ — Recensionen. — Fatale. — Zeitungschronik. — Nachrichten. — Verichtigungen.

## Ferdinand Hiller

über R. Wagner's Broschüre:

### „Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund.“

(Aus der Königlich Zeitung, December vor. Jahres) \*).

„Zukunftsmusik“, Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Opere-Dichtungen“ (in's Französische), ist der Titel einer Broschüre von Richard Wagner, welche kürzlich erschienen. Sie hat, wie der Verfasser es selbst ausspricht, den Zweck, die Pariser Kunst-Kritiker über den Standpunkt des Componisten aufzuklären, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen“, um bei der bevorstehenden Aufführung des „Tannhäuser“ das Urtheil lediglich auf das Werk selbst und von einer „bedenklich erscheinenden Theorie“ abzulenken. Da die ziemlich kurz gehaltene Schrift das Wesentlichste der Wagner'schen Ansichten enthält und das größere Publikum dieselben doch wohl schwierig aus seinen früheren weitaufgelegten Büchern hat kennen gelernt, so erlaube ich mir, einestheils Ihre Leser darauf aufmerksam zu machen, andernteils aber an eine möglichst gedrängte Analyse derselben einige Bemerkungen anzuknüpfen.

Wagner's „Brief“ zerfällt der Hauptsache nach in zwei Theile, wenn diese auch in einer nicht unästhetischen Weise ziemlich bunt durch einander geworfen sind. Er enthält nämlich erstens des Verfassers Ansichten über die Entwicklung der Musik und sein Urtheil über einige der größten Componisten und der vorzüglichsten nationalen Kunstschulen, und ferner eine Auseinandersetzung seiner eigenen Entwicklung und seines gegenwärtigen Standpunktes. Da ich keine neue Ausgabe der Schrift mit Randbemerkungen zu veranstalten vorhabe, so werde ich mir erlauben, die Meinungen Wagner's über das Historische unserer Kunst so viel als möglich zusammen zu fassen, und dann auf seinem individuellen Standpunkt übergehen, wenn es auch in der Natur der Sache liegt, daß die Ansichten, die einen Künstler bei der Production leiten, aufs innigste verbunden sind mit denen, welche er sich über die Entwicklung seiner Kunst und ihrer hervorragendsten Erscheinungen angeeignet hat.

„Bei den Griechen“, sagt Wagner, „kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedicht, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so unterscheiden bestimmen, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich ausprechende Tanz angesehen wer-

den kann.“ Ich überlasse es gern gelehrteren Leuten, als ich es bin, sich über diese Aussprüche mit Wagner zu verständigen. Wie man uns sagt, wurden die Chöre in der griechischen Tragödie und außerdem die meisten der herrlichen Gesänge des hellenischen Dichters in gewisser Weise und sogar mit Instrumental-Begleitung gesungen, mag dieser Gesang auch nur ein deklamatorischer gewesen sein! — Wenn nun wirklich diese unterirdischen Poesien in Tönen und Worten sich ausprechende Tänze waren, so setzt dies eine Art von Tanz voraus, wunderbarer als alles Große, was uns das Alterthum hinterlassen hat.

Aber lehren wir zu Wagner's Entwicklung zurück. Diese griechischen Tanzweisen, sagt er ferner, seien von den christlichen Gemeinden beim Gottesdienste benützt worden, nachdem man sie, wegen des Ernstes der Feier, ihres rhythmischen Schmuckes beraubt und ihnen so den Charakter unseres heutigen Choral's gegeben. Daß man derartige Umwandlungen zur Zeit der Reformation mit damals beliebten Volkstücken vorgenommen, steht fest — ob es die ersten Christen mit den heidnischen Festgesängen eben so gehalten, möchte weniger erwiesen sein. Dem sei jedoch, wie ihm wohl, jedenfalls begehrt Wagner an den sonst von ihm so verehrten Griechen ein Unrecht, wenn er „den ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, nachdem ihr der Schmutz des Rhythmus genommen war“, heroorhebt, denn der Rhythmus einer Melodie ist nicht ein Schmutz derselben, sondern ein sehr bedeutendes Stück ihrer ganzen Persönlichkeit. In gedrängter Kürze (wogegen durchaus nichts eingewendet werden soll) gelangt Wagner zur Anwendung der Harmonie und der Mehrstimmigkeit in der christlichen Kirchen-Musik und rühmt mit Begeisterung die „hochgeweihten“ Meister der altitalienischen Schule. Die Ansichten über die weitere Entwicklung der italienischen Musik, die er aber nun darlegt, sind so unbegreiflich, daß wir sie wortgetreu mittheilen müssen, um uns nicht bei kühnigen dem Verdacht auszusetzen, wir hätten dieselben mißverstanden.

„Der Verfall dieser Kunst in Italien und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opere-Melodie von Seiten der Italiener kann ich nicht anders, als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie eben so, wie früher für den Tanz, verwandte. Die auffallenden Incongruenzen des modernen, im Einklang mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanz-Melodie übergehe ich hier besonders nachzuweisen, und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationshafte Bewegung endlich einzig vom Gesangs-Virtuosen sich dicitiren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unlösbar die ungemein wichtige Erfindung der christ-

\* Da die „Königliche Zeitung“ zur Zeit, als der obige Artikel erschien, in Oesterreich verboten war und auch außerhalb Oesterreich doch von den Musikern und Musikfreunden nicht gerade allgemein gelesen wird, so wird es unseren Lesern nicht unangenehm sein, wenn wir ihnen hier daraus einen geistreich geschriebenen Brief Hiller's (wenn auch eigentlich post festum) mittheilen, um so mehr, als über die fragliche Broschüre von R. Wagner kaum Zutreffenderes gesagt werden kann.

lichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Oper »Melodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen veritabischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit trauglichem Erstaunen vor dieser färglichen, fast kindlichen Kunstform steht, deren enge Grenzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilt.“ Dieser Darlegung gegenüber sagt uns die Geschichte der Tonkunst der letzten Jahrhunderte Folgendes: Zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstand in Florenz aus dem Wunsch, die griechische Tragödie wieder zu erneuen, die Oper. Man fühlte bald, daß der mehrstimmige Gesang, der als Kunstform damals allein gültig war und so ziemlich denselben Stuhl für die Kirche und die lyrische Poesie (im Madrigal) amandite, nicht beibehalten werden konnte, als es sich darum handelte, Vorgänge und Personen musikalisch darzustellen und sich auszusprechen zu lassen. Daher bildete man den einstimmigen und von Instrumenten begleiteten Gesang aus, sowohl in freierer deklamatorischer Form (im Recitativo), als in der festgestellten, melodisch ausgeprägten Form der Arie und der Ensemble-Säze. Erst hiermit fing die Tonkunst an, an die Aufgabe zu gehen, welche man ihr heutigen Tages fast ausschließlich vindiciren möchte, nämlich die Dolmetscherin der menschlichen Leidenschaft zu sein — aus dem, den beengendsten Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus geborchenden Stuhl der alten Kirchengmusik konnte, so Großes er auch in seiner Art geleistet, sich nichts entwickeln, was im Entferntesten der neueren Musik ähnlich gesehen hätte. Ist auch aus dem wichtigen Hervortreten des Solosängers die Gesangs-Virtuosität zum unverwundlichen Mißbrauch ihrer Kraft gelangt, hatte sich die italienische ernste Oper auch durch längere Zeit verhärtet, so hat auf der anderen Seite die komische der Italiener (die Opera buffa) den Grund gelegt zur ganzen reichen Entwicklung des modernen musikalischen Drama's. Die größten Componisten, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, haben ihre Ausbildung zum größten Theile der italienischen Schule zu verdanken. Aber nicht allein kein „Don Juan“ wäre entstanden ohne diesen „Nüchfall in den Paganismus“, auch keine Bach'sche Cantate, keine Beethoven'sche Symphonie, kein Wagner'scher „Tannhäuser.“ Das, was wir heutigen Tages Melodie nennen, was die Seele der Musik bildet, war ohne die „ursprüngliche rhythmische Eigenschaft“ auf keine Weise zu gewinnen, und wenn wir auch dies dem Heidenthume verdanken (was aber nichts weniger als erweislich —), so haben wir ihm noch erkenntlicher zu sein, als wir es schon nach allen von ihm gespendeten Schätzen sein zu müssen glaubten. Vorläufig aber dürfen wir, ohne gänzlich ungerath zu sein, den Italienern den außerordentlichen und der Hauptsache nach so sehr glücklichen Einfluß, den sie auf die Ausbildung der Musik gebot, nicht abschreiben. Auch das Oratorium, welches später durch einen Händel (Wagner läßt ihn ungenannt) zu kulturgeschichtlicher Bedeutung erhoben wurde, fand bei den Italienern seine Entstehung — ja, auch auf dem Gebiete der Instrumental-Musik haben sie nicht allein mächtige Anregungen gegeben, sondern auch Bedeutendes geleistet.

Indem Wagner mit kühnen Sprüngen auf die drei Säulen der Instrumental-Musik, auf Haydn, Mozart, Beethoven zu sprechen kommt, hebt er mit übertriebener Einseitigkeit wieder den Einfluß der „Tanz-Melodie“ auf die wunderbaren Gebilde dieser Musikgattung hervor. Es soll nicht geläugnet werden, daß manche Tanzformen und Rhythmen denselben zu Grunde liegen (ist doch der Tanz, wozu auch der Marsch gehört, diejenige reine Musik, welche mit unseren primitivsten Lebensäußerungen am engsten zusammenhängt), aber nicht allein die von Wagner nebenbei erwähnten künstlichen Formen der Fuge u. dgl., auch die ausgebildeten Formen der Vocal-Musik,

die Anwendung des Orchesters im lyrischen Drama, und schließlich die freie Erfindung der bedeutenderen ausübenden Instrumentalisten, alles das zusammen bildete die Basis zum Aufbau einer Kunstgattung, welche so außerordentliche Wirkungen heute hervorbringen im Stande ist.

Diese Wirkungen würdigt Wagner nach ihrer ganzen geheimnißvollen Stärke und spricht die Meinung aus, daß die „conventionelle Auebildung der Sprachen“, welche dem „reiu menschlichen Gefühl“ kaum mehr das nöthige Organ zu seinem Ausdruck liefern, vielleicht daran schuld sei, daß dieses Gefühl in der Beethoven'schen Instrumental-Musik sich gleichsam einen neuen Weg zu ungehindertem Ausströmen geöffnet habe. Wir würden die Sprachenfrage (eine gar mißliche heutiger Tages) ganz auf sich beruhen lassen, wenn sie Wagner nicht zu einem Schluß führte, welcher nicht wohl anders, als mit seinen eigenen Worten wiedergegeben werden kann.

„Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß“, ruft er aus, „dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungsewege offen stehen: Entweder gänzlichliches Uebertreten in das Feld des Abstracten, reine Combination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gehege des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder uniuige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unenliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist.“

Ueber die Poesie wäre hienit so ziemlich der Stab gebrochen. Denn was ist (?) als Philosophie leistet, ist keine Poesie mehr (oder es ist keine Philosophie) — und wenn sie sich auf die Verschmelzung mit der Musik beschränkt, geht sie jeder Selbstständigkeit verloreu und kann nicht mehr als geistige Kunst rein und frei zu unserem Geiste sprechen. Die Auekerung Wagner's geht aber so sehr aus seiner individualistischen Anschauung hervor, daß es nun an der Zeit ist, zu denjenigen Stellen seines „Briefes“ überzugehen, welche er dem inneren und, wenn auch in sehr bescheidener Kürze, dem äußeren Gang seiner Entwicklung gewidmet hat.

Ich weiß keinen großen Componisten, der sich nicht im zartesten Alter fast mit der Stärke des Zukünftigen zur Musik hingezogen gefühlt und der nicht in früherer Jugend auf eine oder die andere Weise, singend, spielend, producirend, seine tonkünstlerliche Begabung offenbar hätte. Es ist sehr bedeutungsvoll für das Verständnis von Wagner's Individualität, daß es bei ihm durchaus anders gewesen. Obschon er einen gewissen Hang zur Musik gefühlt und durch einzelne Erscheinungen, namentlich durch die Weber's, sehr fasciniert worden, gelangte er doch erst später, und zwar durch die Poesie, vorzüglich die dramatische, dazu, der Musik ein eingehenderes Studium zu widmen. Er hatte ein Trauerspiel geschrieben, wollte dazu Zwischenacte u. dgl. componiren und nahm nun Unterricht in der Harmonie und im Contrapunct. Der Genuß am reinen Musizieren war seiner Jugend vorehentlich geblieben. Nicht hatte er sich, am Clavier etwa, mit triftloser Unbefangenheit versenkt in die Schätze unserer Instrumental-Compositionen — in seiner Weise war ihm das rein musikalische Denken, wenn es auch im Anfang selten etwas Anderes ist, als das Reproduciren des Gelernten, Gespielten, Geförten, zur Gewohnheit geworden. Von vorn herein sah er in der Musik die Begleiterin oder, wenn man will, die höhere Dolmetscherin der Poesie, und zwar der dramatischen Poesie, und sobald er genug gelernt, um „technische Selbstständigkeit“ erlangt zu haben, begab er sich an's Componiren von ihm verfaßter Operntrize.

So weit gekommen, empfand Wagner der Oper im Allgemeinen und dem Zustande des deutschen Opern-Theaters gegenüber mancherlei Unbehagen. Es ist eine traurige Wahrheit, wir Deutschen haben keine deutsche Oper, wenn wir auch die größten Opern-Componisten hervorgebracht. Ist es der immer noch fortdauernde Geschmack am Ausländischen, ist es die jedes nationalen Gefühles bare Leitung unserer lyrischen Theater oder

unser geringere Befähigung zur dramatischen Produktion, die Thatfache steht fest. Ein Mozart, ein Beethoven, ein Weber lieferten ein halbes Duzend deutscher Meisterwerke — aber eine auf der Grundlage echt vaterländischen Denkens und Empfindens aufgebaute, sich lebendig fort entwickelnde Oper, wie sie nicht allein Italien, sondern auch Frankreich in seiner Opéra comique besitzt, fehlt uns gänzlich. Jeder Schriftsteller, der einen Operntext, jeder Tonkünstler, der die Musik dazu verfaßt, fängt, wenn er sich nicht französische oder italienische Formen entlehnt, mit dem ganzen Aufbau des Werkes so zu sagen wieder von vorn an. Daß auf diesem Wege hier und da eine Schöpfung von großer Originalität entsteht, ist ebenso unläugbar, als daß dergleichen vereinzelt Schöpfungen nicht hinreichen, einen bestimmten, ja irgend einen Gesichtspunkt zu bilden, und daß bei dem Durcheinander, welches ihm geboten wird, das größere Publikum jedes Anhaltspunktes und alles Urtheils verlustig gehen muß.

Eine lebenswichtige Künstlermarie wie die Wagner's mußte doppelt unangenehm von diesen Zuständen officiirt werden. Als Musik-Direktor an verschiedenen Theatern war er so recht mitten in diese graue Wirklichkeit verlegt und genöthigt, sich mit dem Klackten und Schwallsten bis ins Einzelne zu beschäftigen. Was er darüber sagt, wird, so weit es sich um Deutschland handelt, gewiß die allgemeinste Zustimmung finden. Indeß machen so manche widerige Eindrücke ihn doch nicht unempfindlich gegen einzelnes Schöne, manche Werte Spontini's, Weber's und vollends die Leistungen der Schröder-Debritz erfüllen ihn mit Begeisterung und lassen ihn sein Ideal eines dramatisch-musikalischen Kunstwerks nicht aus den Augen verlieren. Die griechische Tragödie in ihrer religiös-poetischen Herrlichkeit steht ihm dabei vor den Augen, aber nach einem atheniensischen Publikum sucht er heutigen Tages vergeblich. Er legt seine Ansichten über den Zusammenhang der politischen-socialen und künstlerischen Zustände in einem Christlichen „die Kunst und die Revolution“ nieder. Daß er sich begnügt, inmitten des imperialistischen Paris dem französischen Freunde nichts Näheres hierüber mitzutheilen, kann man ihm sogleich nicht verdenken.

An seine Beschäftigung mit dem griechischen Theater knüpft aber dann Wagner auch die Ideen an, welche ihn schließlich zur Anfertigung seiner, dem Titel nach wenigstens belanntesten Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft“, führen. Er erblickt den Verfall des griechischen Theaters hauptsächlich in dem Bestreben der Künste, sich als gelobterte Erscheinungen geltend zu machen, statt in der höchsten Wirkung auf dem Theater vereint zu bleiben. Aber hatte denn diese Vereinigung in der Andebnung, die ihr Wagner gibt, bei der griechischen Tragödie statt? Waren die Propädeen ein Schauspielhaus? Arbeitete Phidias für den Sophokles? Ist die Herrlichkeit des griechischen Theaters nicht eben nur eine der Blüthen des wunderbaren Baumes griechischer Cultur? Und ist sie nicht zu Grunde gegangen, weil ein ewiges Geheiß vordrängt, daß auch das Schönste erstirbt, um wieder zu vergehen?

Gleichviel! Jedenfalls hat Wagner unbedingt Recht, wenn er dem Zusammengehen gewisser Künste eine ganz besondere Totalwirkung beimißt; und die Vergangenheit nicht allein, auch die Gegenwart liefert uns formtührend Beweise, daß von jeder alle Welt dieser Meinung war. Man schmückt weltliche und religiöse Gebäude mit den Werken der Malerei und der Sculptur — man musiziert in der Kirche — die innige Verbindung der Poesie mit der Tonkunst war seit den ersten Anfängen der Bildung ein Bedürfnis der Menschheit. Und die Oper hat — obschon sie sich nach Wagner's Ausspruch zu seinem Ideal verhält „wie ein Affe zu einem Menschen“ — die Oper hat durch die Verbindung der dramatischen Poesie mit der Musik, dem Tanz, der Malerei und der Architektur diese Vereinigung der Künste fest ihrem Entstehen vor Augen gehabt. Worin liegt nun „die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen

Operngenre“, in welchem W. das von den größten Geistern angestrebte Ideal eines dramatischen Kunstwerkes nicht einmal „vorbereitet“ findet? Es liegt seiner Meinung nach in der Unbedeutendheit des dem Musiker vom Dichter gebotenen Dramas (Libretto's). Der Dichter, sagt er uns, fand bestimmte musikalische Formen vor, an welchen er nicht rütteln zu dürfen glaubte — und deren einengende Gewalt ihn von jeder bedeutenden Schöpfung zurückhielt, wie sie überhaupt „wahrhaft große Dichter“ gar nicht an die Beschäftigung mit der Oper gehen ließ. „Die ideale Vollendung der Oper sei bedingt durch eine gänzliche Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerk“, den Dichter selbst müsse das Bestreben, immer reiner und unmittelbarer auf das Gefühl zu wirken, endlich an die Gränze „seines Kunstzweiges“ gelangen lassen, „und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik wurde.“ Der ideale Stoff sei im Mythos zu finden, und nur die ungenügende, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekante Entwicklung, welche die Musik in unseren Zeiten erlangt hat“, ermögliche die Ausführung des Kunstwerks. In diesem, freilich nur angedeuteten Gebangenge liegt die Stärke und die Schwäche der Wagner'schen Anschauungen.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

### Arrangement eines Schubert'schen Quintetts.

Großes Quintett in C-dur für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle, comp. v. Fr. Schubert op. 163. — Für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von August Röde zu Schneepenthal. — Verlag von C. A. Spina in Wien.

v. Br. — Aufmerksamen Lesern dieser Zeitschrift müßte es längst aufgefallen sein, daß sie in den Recensionen derselben, welche mit ziemlicher Treue den Erscheinungen der Gegenwart folgen, so selten Wien als Verlagort bezeichnen finden; zwar ist die Quantität des, wenigstens von der genannten Firma alljährlich zu Tage Gefördereten keineswegs so gar gering, aber zum weit aus größten Theil ist die Qualität von solcher Beschaffenheit, daß sie der Kunstcritik kein annehmbares Object liefert. Unter den seltenen Ausnahmen zu den willkommensten zählt aber die, welche wir hier vor uns haben.

Es dürfte dieses Quintett in weiteren Kreisen, zumal außerhalb Wien nur wenig bekannt sein. Denn vor wenigen Jahren erst ist es überhaupt im Stuch (und zwar nur in Stimmen, nicht in Partitur) erschienen, und erst jetzt trägt ein Clavierarrangement (wie solches bei derartigen Werken immer zu wünschen ist) zu dessen weiterer Verbreitung bei. Den concertbesuchenden Musikfreunden Wien's ist es durch zwei Productionen bekannt geworden, von denen einer Herr Professor Hellmesberger und seinen Comanitionen, von deren anderer unserm gegenwärtig in Frankfurt um die „Chammermusik“ verdient machenden, tüchtigen Landemann Ludwig Strauß das Verdienst zufällt. Herz und Gehirn empfinden sich aber darüber, daß ein solches Werk an die dreißig Jahre als Manuscript hat todt liegen müssen; denn ich kann auf dieses Werk nur die Worte anwenden, in welche Schumann ausbrach, als er denselben Meisters C-dur-Symphonie kennen lernte; er meinte nämlich von ihr: wer sie nicht kenne, der kenne überhaupt noch wenig von Schubert. Man wird zugeben, daß dies von dem Schöpfer so zahlloser, in ewigem Verklärungsglänze strahlender Productionen viel behaupten heißt; ich muß aber jenen klägen Ausspruch noch entscheidener für dieses Quintett reklamiren, denn jene Symphonie hat Mängel, die man nicht übersehen, sie hat Kivalen, die sie durch Alles, was sie Schönes und Bedeutendes bietet nicht vergessen machen kann. Aber dieses Quintett ist ein Himmelswerk, einzig in seiner Art, bewundern bis zur Betruenntheit durch die wunderbare Schönheit, den un-

fraglichen Liebreiz, die es von der ersten bis zur letzten Note ausatmet. Staunend fragt man sich: und das hat ein Mensch gemacht, das ist nicht in einer seligen Sommernacht aus den leuchtenden Gestirnen hernieder geträufelt und hat sich nur erst im Schooße der Erde zu festen Tönen krySTALLISIRT? Ich behenne es: so wie mich dieses Werk immer nahezu außer Fassung bringt so oft ich es spiele oder höre, so sehr es mich auch außer Fassung, indem ich darüber schreiben soll. Was soll ich aber auch darüber schreiben, da es doch wahrlich kein Werk von geflern ist? Nichts als dies: wer sich irgend selbst liebt und wem die gütige Natur Organe verliehen hat, um der Offenbarungen der Tonkunst theilhaftig werden zu können, der habe in der Stunde, wo er diese Zeilen gelesen, (wenn sie nur sonst eine günstige ist!) kein dringenderes Geschäft, als sich den Genuß dieses Werkes, wenn er ihn bis dahin noch entbehrt hat, wie immer möglich zu verschaffen. Und wenn ihn dieser Trank, aus des Parnassus reinster Quelle geschöpft, nicht auf lange hin erquickt, daß er sich allen Erdensandes ledig fähig, wenn er ihn nicht begeistert, daß ihm das Auge leuchtet und die Wange glüht, so ist er der Mann nicht, den wir meinen; er hat es nur halb genossen, wenn er dann nicht freudig und ohne Zagen in jenen Ausspruch Schumann's einstimmt, er hat es nur zum geringsten Theil erkannt, wenn sich ihm nicht gleich uns, sogleich alles bis zur Unsichtbarkeit verbunkelt, was sonst ungefahr im Laufe wenigstens der letzten Decennien erschienen ist und sich mit größerem oder geringerem Recht für Musik ansgegeben hat.

Ich meinerseits fühle mich weder befähigt, noch bemühtig, über dieses Werk noch eines Weiteres zu sagen: nur eines Soges, des Adagio nämlich, der Kern von Allen, muß ich noch ganz besonders gedenken und auch dies nur, um in ganz einfachen Worten zu erklären, daß ich in der gesammten musikalischen Literatur einige Beethoven'sche Adagios ansgenommen, nichts Ruhendes, Erschütterendes, den tiefsten Lebensodem Anschlagendes, bis in's innerste Mark schauernd voll zur Einsphäre des Inneren, als dieses Adagio. Gleichwohl ist es durch seinen ganz eigenthümlichen Grundton, durch seine höchst wanderfame Rhythmi überhanpt ein Unikum. Ich meine namentlich die ganze Partie vom Eintritt des F-moll bis zur Wiederkehr des Hauptmotivs. Eine ganze Welt liegt in diesen Tönen, nur daß mich ihr dornenvolles Leiden verblühdendes, dunkles Geheimniß mit Schauer erfüllt, denn nie, seit die Erde steht, ist unter heißen, schmerzlichen Thränen, die auch dem Hörer in's Auge treten und ihm fast die Brust zersperren müssen, himmlischer gelächelt worden. Man schlage nur z. B. die Stelle pag. 40 44 vom Wiedereintritt des A-dur auf und vernehme diesen wunderfamen mystischen Contrapunkt in welchem sich die Oberstimme (in der zwei und dreigestrichenen Oktave) in punktirten Sechszehnteln gegen die Unterstimme (in der Contraoxtave) bewegt: ist das nicht völlig, als ob am Firmamente zwei Sterne, die aber ein weiter Raum trennt, gegen einander tanzten, sie möchten sich, wie sehnsüchtig, liebend vereinen, aber ach, der eine muß diesseits funteln und leuchten und der andere jenseits und dazwischen ertönt, wie tröstend und beschwichtigend, eine herzinnige Melodie. Ja, ich gefesse es, die einzige kleine Stelle, mit welcher dieses Adagio schließt,



sie nimmt mein ganzes Herz mit sich fort, daß es seinem Schöpfer zuschliegt und ihm, dem göttlichen Manne, einen Altar errichten möchte, sichtbar weit hinaus in alle Länder der Erde! Und nun sei der Leser lange genug Zeuge einer schwachen Stunde gewesen, wie sie sich der Kritiker als solcher nur selten zu Schulden kommen lassen darf.

Sollte ja unter den vier Sätzen dieses Quintetts einer um ein wenig geringer heißen, so wäre es — aber auch nur im Verhältnis zu den übrigen — der letzte. Er schlägt, mit seiner

mantern Tarrhythmik fast die Fußspitzen elektrisierend, einen bis zur Vodertheit überemüthigen Ton an und eine Stelle kommt darin vor, es ist die folgende



welche in der That nahe schon an's Triviale streift; aber der Uebermuth ist doch zugleich mit so viel Liebendwürdigkeit versehen, daß man ihm nicht gram werden kann. Noch ist zu bemerken, daß sich dieses Werk — das wir immer nur als ein Schöner'sches preisen, dem wir, weich, traumhaft und leicht geschürzt, wie es ist, nicht Beethoven'sche Größe vindizieren wollen — zugleich durch eine größere, doppelt erfreuliche Concision der Form anziehend, als sie sonst Schöner's Instrumentalwerken eigen zu sein pflegt. Und somit sei das Werk Allen in der Nähe und Ferne auf das dringendste und lebhafteste empfohlen.

Herrn August Köse zu Schnepfenthal aber (dieses Schnepfenthal auf dem Titelblatt hat etwas unsere Bewunderung erregt) sprechen wir unseren anfrichtigen Dank für den Dienst aus, welchen er uns und vor Allen der Kunst selbst durch sein im Ganzen und bis auf wenige Stellen, die etwas voller hätten gesetzt werden können, wohl gelungenes, recht geschicktes und bequemes ausführbares Arrangement geleistet hat. Auch der betreffenden Verlagshandlung sei der ihr gebührende Dank nicht vorenthalten, wenn auch nicht zu zweifeln ist, daß sich ihre That reichlich durch sich selbst belohnen wird, wozu wir mit Vergnügen das Unsrige beitragen. Daß das Arrangement die Wirkung des Originals nicht erreichen und erfragen kann, versteht sich ohne dies von selbst. Vor Allem ist es der süße Klang des Cellos, den man an einigen Stellen schmerzlich vermißt. Auch möchten wir freilich rathen, dieses Arrangement nur auf einem guten, klugdollen Instrument zu spielen, denn die Klangschönheit ist für die Wirksamkeit dieses Werkes allerdings nicht der geringste Factor.

#### Werte für Gesang.

Volkslieder für eine und mehrere Singstimmen, mit Begleitung von Violine, Violoncello und Pianoforte, componirt von L. von Beethoven. — Herausgegeben von Fr. Espagne, im Verlag von C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

Von diesem nachgelassenen Werk Beethoven's — wenn man die Sammlung für ein solches gelten lassen will — haben wir das erste Heft bereits vor längerer Zeit angezeigt. Es bleibt uns daher im Allgemeinen über dieses Unternehmen und über den Charakter des Werkes nichts mehr zu bemerken übrig und wir können unserer Pflicht diesmal mit wenigen Worten genügen, um so viel mehr, als die Fortsetzungen dieses Unternehmens uns noch hinlängliche Gelegenheit bieten werden, auf dasselbe zurückzukommen. Es enthält das vorliegende Heft drei irische Volksweisen, ein schottisches Volks-, ein venezianisches Gondel-, und ein altes Jacobiten-Lied. Von diesen ist das letztgenannte bei weitem das lothbarste Stück: ein nettes Gedichtchen, eine etwas lapidöse Melodie und von Beethoven mit Humor und Feinheit behandelt. Man kann von dem Ganzen sagen: der Schalk, der sitzt ihm hinten. Und dies ist eine der Eigenschaften, welche Volkslieder, weil sie in ihnen mit so viel Rauberth hervortritt, so artig macht: Man höre nur den Anfang:






Auch das venezianische Gondellied, mit welchem dieses Fest schließt, ist ein sehr liebendwürdiges Stück und die Art, wie Beethoven es in den ersten Versen den Gesang von Violine und Violoncell begleiten läßt, als ein besonders hübscher Zug hervorzuheben. Nur das erste dieser Stücke ist dreistimmig (Sopran, Tenor und Bass), die anderen sind alle einstimmig geflegt.

Die Wallfahrt nach Kezlaar, Ballade von Heine, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianof., Comp. von Ferd. Hiller. op. 83. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Eine Composition der Heine'schen „Wallfahrt nach Kezlaar“, eines Gedichtes, welches insbesondere durch seinen Grundton und seine wunderbare Schlusswendung zu den schönsten gehört, welche die deutsche Lyrik hervorgebracht hat. Hiller's Composition betont das Gedicht recht hübsch und angemessen, ohne daß sie den Eindruck macht, die zu diesem Gedicht einzig richtige, ja mögliche Musik zu sein, ein Eindruck, welchen man von dem Werk des Genies immer empfängt. Wir können und immerhin eine tiefere Auffassung denken, indesten kann man der vorliegenden auch seinen Beifall nicht versagen, denn forrett und edel ist sie, nur nicht genial. Die Stimmelage ist (innerhalb des Umfanges:

 die eines Bariton oder Mezzosopran.

#### Werke für Pianoforte.

Grande Sonate di bravoura pour le Piano par Henri Herz. op. 200. — Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Henri Herz, der Verfasser so vieler, sich einer weit ausgedehnten Beliebtheit erfreuenden „Salonstücke“, von dem wir selbst in unseren jüngsten Tagen ein und das andere Werkchen mit vieler Passion spielten, die freilich mehr in den Fingern, als im Kopf und Herzen gefaßt haben muß, dieser unser alter, vielgeliebter Henri als Autor einer Sonate \*) (welchen Aufnahme indesten schon das Titelblatt vorsichtigerweise ein „di bravoura“ als Adelsprädikat beifügt): welsch ein Zeichen der Zeit, ein neues Merkmal für den klassischen Umlauf und Anfschwung unserer Kunst auf allen Gebieten. Aber, wie gesagt, sonata di bravoura nennt Herz sein Werk und in der Zeit, wo diese Form unter der Hand großer Meister ihre Weiße und höchste Vollendung erreichte, in jener Zeit gab es unseres Wissens keine sonate di bravoura. (Wunderliche Kunst! es gibt kein drama und keine novelle di bravoura, desgleichen keine passetti di bravoura, es gibt nur sonate di bravoura.) Die Verehrer Herzen's in Nord, Ost, Süd und West mögen sich also durch den Titel nicht abschrecken lassen, sie mögen immerhin in ihres Freundes und Lieblings neuesten Bau eintreten, sie werden alles so ziemlich beim Alten und ihren Henri in allem Befestigten unverändert, sie werden sein op. 200 von den vorhergegangenen 199 nicht all zu sehr verschieden finden. Wie könnte es auch anders sein, schließlich sich der Mensch, wie wenigstens der große Philosoph Arthur Schopenhauer behauptet, niemals verändert.

Da nun Meister Herz nie zu denjenigen gehörte, deren Hervorbringungen ernsthaft zu diskutieren wir und berufen fühlten, so haben wir auch sein jüngstes Werk mehr nur als Curiosität und, wie gesagt, als lausprechendes Zeichen der Zeit hervorgehoben. Was wir sonst noch etwa darüber zu sagen hätten, beschränkt sich ungefähr auf Folgendes: erstlich, die Sonate umfaßt vierzig Seiten, ziemlich eng gedruckt, aber auch davor muß man nicht erschrecken, denn da Alles, bis auf ein Paar Seiten Adagio recht geschwind geht, so kommt man doch ziemlich rasch durch. Die Haupttonart ist Es-dur, also eine recht hübsche Tonart und, auch ziemlich bequem, da Herz ein Feind ans- und weisfchwei-

fender Modulationen ist, vielmehr, solide gefimmt, gerne hübsch bei der Stange bleibt, so hat man auch an seinem Es-dur etwas und es ist nicht so, wie etwa bei Liszt, wenn der Es-dur vorzeichnet, wo es sich bald zeigt, daß es reine Fopperie ist. Fernerhin kann jeder Spieler z. B. gleich mit dem ersten Satz dieser sonata di bravoura in jedem rechtschaffenen Salon Oper einlegen, wofür er nur auch ein Feld di bravoura ist. Der Satz bewegt sich häufig in der Gegend, wo am Clavier (zur Rechten des Spielers nämlich) die letzten Tasten sind, was bekanntlich sehr schön klingt und auch eher noch — um mit Schiller zu reden (siehe dessen Räuberlied) — „unsern Ohren schmeichelt“, als die Vorliebe Liszt's, Taubfug's u. s. w. für die letzten Tasten zur Linken des Spielers. Weiter zu melden: es fehlt nicht an Melodie oder ich möchte wissen, was Jemand dagegen einzuwenden hätte: wean Herz zingt:

sotto voce e cantabile



u. f. w.

Man muß zwar gestehen, daß, wenn Herz später fortfährt



sf. p. cantabile

u. f. w.

dies nicht recht sonatenmäßig klingt und auch Passagen, wie



u. f. w.

in den Sonatenwerken der klassischen Periode nicht vorzukommen pflegen, aber das muß man so genau nicht nehmen. Ein Besitztum ist nur Kleinigkeit, sagt Bertram im Robert le diable.

Was das Adagio betrifft, so ist es in Des-dur geschrieben und es verlegt sich daher von selbst, daß viel Zärtliches darin-  
nen steht. Aber wie sollen wir es den Freunden unseres Herz, ohne sie zu sehr zu erschrecken, beibringen, was sich ihr Lieblings-  
autor in dem Allegro-Sinate erlaubt, in welches er sich gleich nach vollkommtem Adagio und mit Umgehung des leichtfertigen Scherzos stürzt. Das Ding beginnt schon so contrapunktisch, daß man die curiossten Gedanken bekommen kann und richtig bricht pag. 32 ein mächtiges Fugato hervor, welches volle zwei Seiten anhält. Der Autor schreibt selbst beim Eintritt dieses schredlichen Fugato mit großen Lettern über die Oberstimme ein unübersch-  
bares tranquillo, welches offenbar so viel heißen will, als: Faf-  
sung, lieber Tastenschläger, es geschieht Dir nichts, ich werde Dir nicht weh thun, auch ist es ja bald wieder aus, also: Müdig und besonnen vorwärts. Und da er sein Fugato zu Ende gebracht hat, schreibt er auch in seiner Herzenfreude, und um zugleich anzudeuten, daß es jetzt wieder losgehen kann, ganz richtig ein mächtiges stommendes con fuoco vor. — Dies ist es, was wir unseren freundlichen Leser über besagte Sonate zu melden haben,

\*) Es ist übrigens leicht möglich, daß die Literatur von Herz schon mit mehreren Sonaten beschenkt wurde und die Vorgänger der gegenwärtigen nur unserer Nachlässigkeit entgangen sind.

das Uebrige mögen sie dann selbst nachsehen. — Als bemerkenswerth erscheint noch, daß das Werk A u d e r gewidmet ist!

Werke für Violine und Pianoforte.

E. F. Richter, Sonate op. 26. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Der Autor dieser Sonate, — bekannt als tüchtiger Theoretiker und Lehrer am Leipziger Conservatorium, — ist eine jener deutschen Ameisennaturen, die unermüdet Alles zusammentragen, was irgend im Bereich des Wissens vorlort, und dieses Angekommene für sich und Andere zu verwerthen trachten; ein guter, ja trefflicher praktischer Musiker, der als Organist und Dirigent seinen Mann stellt, und selbst in mehreren Duzenden mitunter auch größerer Opera Beweise der Bildung, gründlichen Wissens, ja, bis zu einem gewissen Grad ästhetischer Anschauung abgelegt hat.

So ist auch diese Sonate ein treffliches Zeugniß, das sich der Componist ausstellt, ohne damit freilich eine vorwiegende componistische Begabung zu dokumentiren, welche eben durch feinerliche Bildung, selbst nicht die höchste, ersetzt oder erungen werden kann. Das vorliegende Werk ist reich an Modulation, weist eine gewandte Stimmführung auf, ist frei von offensbaren Trivialitäten (wenigstens von trivialen Melodien), hat stellenweise Schwung und altenhalben eine gewisse Lebendigkeit. Der Contrapunkt überwiegt nicht, von Trockenheit, die man bei Theoretikern sonst findet, ist fast nirgend die Rede; — und dennoch fehlt ein gewisses Etwas, auf das man eben nicht verzichten kann, will man zu einem Werke in nähere sympathische Verührung kommen. Wir wollen nicht sagen: Erfindung, denn um Bildungen aller Art ist der Componist nicht verlegen, auch ist nirgend jene Stodung zu spüren, die sonst gewöhnlich aus Mangel an jener eintritt. Aber die gewählten Themen haben in der Seele des Componisten nicht tief genug Wurzel geschlagen, um hernach zu einem kräftigen Baum aufzuschießen und sich auszubreiten, sie gelangen nicht zu jener Fülle der Empfindung, die uns mit in den Strudel hineinreißt, und uns in der Tiefen eine neue Welt aufschließt. Wir bleiben nächtern in der Höhe und wundern uns über die Masse des Schaums, der ohne eigentliche Ursache erzeugt wird.

Im ersten Satz (A-moll, Allegro) bemächtigt sich der Componist aus folgendem Thema

Violino

Pianoforte

u. f. m.

welches, wie man gleich ahnt, in die Bruchtheile 1 und 2 zerlegt wird, Material für einen leidenschaftlichen ersten Satz zu gewinnen. Wir lassen das Motiv gelten, als eines, woraus eine geschickte Hand viel „entwickeln“ kann; aber das „Motiv“ hat sich noch nicht zur Melodie, zum Thema gestaltet, und folglich hat man nur den Eindruck einer Einleitung und wartet immer noch, daß es einmal „ordentlich anfangen“ als der Componist schon tief im „Verarbeiten“ steckt und beim Gegenfatz anlangt, der sich übrigens nicht genug abhebt und mehr als ein

Coda erscheint. Im zweiten Theil zeigt sich der Contrapunktler im besten Licht, — aber was hilft das jetzt, da man im ersten Theil nichts Fajbares erhalten hat, und nicht „gepaßt“ worden ist?

Im Adagio, welches seltener Weise „Walzestruh“ betitelt ist, hat der Autor nach einer etwas unruhig-mischen, unsymmetrischen Einleitung nicht übel Lust, uns in die Gegenden des Adagios vom großen B-Trio Beethoven's zu führen. Lage, Behandlung, Tactart und Rhythmus erinnern sehr an jenes Wunderwerk, aber schon die zweiten 4 Takte des Themas läßt man sich ab, und als die Violine mit Triller und einem zerlichen Laufchen dazutritt, da fühlen wir uns ganz auf dem Trocknen, und fragen uns unwillkürlich wie die sonst überall befundene „Bildung“ den Componisten hier im Stich lassen konnte. Dieser Satz bleibt ganz nebelhaft, hat weder einen ordentlichen Mittelsatz, noch eine Ausführung des Themas, dagegen einige unschöne Einzelheiten, und einen etwas nicht-sagenden Schluß.

Recht feurig und Schwungvoll läßt sich das Finale an, ja man erwartet nichts Oeringes nach diesem sanftmüthigen eingeführten Motiv mit dem gewichtigen Dreinschlag des Basses

u. f. m.

Aber auch hier scheint uns der Fehler darin zu liegen, daß kein compakter geschlossenener Liedsatz (oder Liedform im Marx'schen Sinne) austritt, in dem sich die aufgeregte Phantastie freudig auf- und abschwingen kann. (Vergl. Beethoven's Finale op. 47, Takt 28. ff.) Es kommt wohl ein Satz (Takt 39 ff.), der möglicherweise dergleichen beabsichtigt, aber der Componist läßt sich, vielleicht um geistreich zu scheinen, verleiten, Molltöne und ein piano hineinzubringen; auch ist der Satz zu ausgesponnen, um eine Verdichtung der Idee zuzulassen, und so verläuft sich denn auch jenes schwungvolle Motiv in wenig wirksame Gänge, welche durch den folgenden Mittelsatz in B-dur nicht eben sonderslich verstäht werden. Die Melodie dieses 2. Themas (Takt 81 ff.) ist nahezu langweilig mit ihrem viertaktigen Stehenbleiben auf demselben Fleck. Uebrigens ist dieses Finale durchaus rhythmisch lebendig, und wenn es auch aus den angeführten Gründen keine tiefere Wirkung macht, so ist doch immer erfreulich genug, wenn ein „Theoretiker“ eine solche Herrschaft über die Form zeigt, wie hier der Fall. Denn die gelehrtesten Leute sind oft in diesem Punkte gerade am unfähigsten, und worüber das eigentliche Talent spielend hinwegkommt, darüber brüten Jene die längste Zeit ohne je aus dem Ei ein lebensfähiges gefundenes Junge hervorzubringen.

Die Ausstattung des Opus durch die Verlags-handlung ist ebenso solid als geschmackvoll.

## Locales.

Ans den Prüfungen des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik.

S. B. Der „Verein zur Beförderung echter Kirchenmusik“ in Wien gehört zu den betragenswerthsten Aschenbröden unserer guten Stadt. Sein löbliches Bestreben, den künftigen Laub- & Schulkollegern (Präparanden) jenen Musikunterricht angedeihen zu lassen, dessen sie so sehr bedürfen, um in ihrer späteren Stellung einem Kirchensänger und dem Musikunterricht der Jugend würdig vorzutreten, findet weder vom Staat, noch von der Commune Wiens, noch von der reichen Kirche, sondern nur von einigen wenigen Privaten eine keineswegs ausreichende Unterstützung, und in Folge des Mangels an Mitteln war auch die Leitung des Vereins durch eine ziemlich keiße von Jahren mangelhaft und unzureichend. Erst in den letzten Jahren, wo man wenigstens zu einer wichtigen Ansicht über das Orgelspiel und den Orgelunterricht gekommen war, hat der Verein eine nicht zu unterschätzende Bedeutung gewonnen; — und gerade in diesem Moment ist er, wie wir hören, nahe daran — sich aufzulösen! Man munkelt nun in der Stadt von einer wünschenswerthen Beschmelzung des Instituts mit dem Conservatorium. Daß es unter der Ägide der jetzigen künftigen Direction der Gesellschaft, d. M. dabei in künstlerischer Hinsicht nur gewinnen könnte, steht für uns außer Frage. Daß namentlich der Orgelschule bessere Talente zugewiesen werden würden, und der Pflege des Orgelspiels nicht das Allgewicht oft ganz unmusikfischer, unbegabter Sängler des Lehrfaches nachschleppen würde, ist sicher. Aber der eigentliche Zweck des Instituts würde dadurch nicht eher gefördert werden, als bis in Oesterreich der Schullehrerstand überhaupt mehr Verdachtschätzung und Förderung findet, und die Ansicht zum Durchbruch gekommen sein wird, daß schon bei der Aufnahme der sich für das Lehrfach Meldenden musikalische Anlage als durchaus erforderlich betrachtet werden muß. Der Schullehrer repräsentirt auf dem Lande oft allein Kunst und Wissenschaft, und muß daher in der Lage sein, auch die Pflege der Musik einermöglichen anzuregen und zu leiten. Das ist freilich nur im freien Staat möglich und notwendig; wenn aber Oesterreich ein „freier Staat“ sein und bleiben will, so ist auch dieser Sache alle Aufmerksamkeit zuzuwenden, und wir wundern uns nur, daß die politische Presse, die doch Alles aufstöbert, über die Bildung der Schullehrer in Oesterreich und gar über die musikalischen Anforderungen, die man an sie stellen muß, kein Wort zu sagen weiß.

Nach dieser Einleitung, die uns der Leser zu Gute halten wird, berichten wir, daß in der am 15. Juli Nachmittags stattgefundenen Prüfungs-Produktion auf der neuen Tischler Orgel die Jüglinge Krippa, Kuchheim, Keisner, Eibel und Brüd Orgelwerke, größtentheils mit obligatem Pedal, von Joh. Schneider, Czernin, Kint, Heide und Freyer sehr wider ausgemittelt haben. Die gewöhnlichen Stücke waren zwar durchgehendes etwas zu lang und fast zu schwer, um so ehrenvoller darf man die Befregung aller Schwierigkeiten durch den wackeren Professor Ed. Köhler und seiner genannten Eleven nennen, welche aber, wenn wir recht berichtet sind, keine „Präparanden“ waren, sondern sogenannte Externisten, die gegen Schulgeld den Unterricht mitgenießen. Es war in der That für Wien eine überraschende neue Erfindung: von jungen Jünglingen solche Sicherheit, Fertigkeit und Präcision auf dem schwierigen Instrument, namentlich aber ein so geregeltes, lauberes, streng gebundenes obligates Pedalspiel zu vernehmen. Dieser Erfolg wird hoffentlich seine guten Früchte bringen, sollte auch der „Kirchenmusikverein“ als solcher zu Grunde gehen.

Die übrigen Nummern des Programms bestanden aus Chören mit Begleitung von Orgel, zum Theil auch von Streichinstrumenten. Obwohl nun der Verein in den Herren Fördrigott (Gesang), und Dont (Violine) sehr tüchtige Leistkräfte besitzt, so war doch die Ungunst der Verhältnisse, namentlich die Qualität der Lernenden zu unweckbar, als daß man sich dabei musikalisch

hätte erbauen können. Es klang eben, wie — Landmessen auf dem Lande klingen.

## Die Petition an den Reichsrath.

Die in der vorigen Nummer erwähnte Denkschrift der Wiener Künstler und Schriftsteller an den Reichsrath, welche in mehreren hiesigen Buch- und Musikalienhandlungen zur Unterschrift aufliegt, lautet in ihrem Eingang:

„Als die Staatsregierung zum ersten Mal die Gedanken und Grundzüge ausdramt, auf denen ein freies und mächtiges Oesterreich aufgebaut werden soll, erlachte sie an, daß auch die Wissenschaft eine dieser Säulen sein müsse. Sie umschloß mit diesem Begriff selbstverständlich auch die Kunst und hat hiedurch die Künstler Oesterreichs nicht nur ermutigt, sondern auch berechtigt, ihre Stimme zu erheben und die Verachtung auch ihrer Bedürfnisse dem Reichsrathe für einen geeigneten Moment zu empfehlen.“

Die Kunst in Oesterreich war bisher im besten Falle nur — geduldet und noch glücklich, wenn ihr nicht als einem der Ehre wegen nicht leicht abweisbaren Gaste Hindernisse in den Weg gelegt wurden. Sie empfing statt Aufmunterung Demüthigung, statt Beifall für ihre Schöpfungen oft den Befehl zu verstummen, oder sich über die Grenzen und noch da nicht ungefährdet zu schichten. In keinem Falle hatte sie das Recht zu sagen und darzustellen, was das innerste Herz, den Geist der Völker bewegte, was ein freies Vaterland verheißend kenne. Die bildende Kunst blieb bis in die neueste Zeit ohne nationale Aufgaben, die höchsten Ziele waren ihr verwehrt, und mancher Künstler, den Oesterreich mit Stolz seinen Sohn nennt, erreichte sie nur dadurch, daß er Oesterreich, wenn auch mit Schmerz, den Rücken wendete.

Nur die Musik, wiewohl auch ohne Aufmunterung und Pflege vom Staate, nur als ergiebige Quelle der Erheiterung und Unterhaltung betrachtet, war durch ihr — mehr dem Reich der Empfindung angehöriges Wesen von Censur und Verbannung weniger bedroht und genoß einer ungestörten Entwicklung.

Damit wir Alles in Einem sagen: Der Kunst in Oesterreich fehlte die Freiheit, ohne welche sie ihre eigenen höchsten, wie ihre stiftlichen und nationalen Aufgaben nicht lösen kann. Die Genien in unserm Vaterlande, und es leben und leben deren eine glänzende Reihe, konnten im glücklichsten Falle nur zeigen, was sie vermocht hätten, wenn ihnen ein freies Schaffen gegönnt gewesen wäre.

Es ist in diesem Augenblicke lebendiger als je das große Streben darauf gerichtet, ein einziges Oesterreich, ein Gesamtgefüß der politisch gebotenen Zusammengehörigkeit der Völker wahrzurufen. Sollte die Kunst nicht auch ein einziges großes Vaterland auf idealem Gebiete anstreben und zu vollenden suchen? Jede Nation, wenn sie eine Nachstellung genann, welcher Regierungsform sie sich auch fügte, hat aus innerem Drange, aus politischer Ueberzeugung oder doch aus Klugheit der Kunst gehuldigt — und selbst die größten Erschütterungen, denen der staatliche Bau Italiens und Frankreichs zu verschiedenen Zeiten ausgesetzt war, haben den Cultus des Schönen nicht zu stören, die Pflege der Kunst nicht zu unterbrechen vermocht.

Doch nicht allein das nationale Bewußtsein und der Nationalstolz, auch der Nationalreichtum wird durch sie gefördert, denn Form und Farbensinn, der Sinn des Schönen wird unwillkürlich im Volke gewekt und gepflegt. Großartige Vellstellungen heben nicht allein die Kunst selbst; Industrie und Handwerk werden durch sie geistig und materiel direct unterstützt. Das Land, das für den Geschmack der civilisirten Welt den Ton angibt, verdankt den Sieg seiner Induſtrie und seiner Handwerke größtentheils dem Einfluß der richtig gepflegten Kunst; so zählt sie an Beifall und Segen reich zurück, was an sie verschwendet scheint.

Wir erkennen es wohl, daß sich das ideale Ziel einer siegreichen Kunsthegemonie nicht mit wenigen raschen Schritten erreichen läßt; aber die Wege zu demselben in kurzen Zügen an-

zugeben, das möge den Unterzeichneten gestattet sein Zweierlei begehrt die Kunst vom Staate: Freiheit und Förderung. Beide Begriffe fließen im Gebiete der Kunst in einander, denn für einzelne ihrer Zweige liegt die Förderung nur in der Freiheit, bei andern die Freiheit eben in der Förderung. Pressfreiheit im edelsten Sinne, die keine andere Schranke kennen darf, als die des Gesetzes, ist die erste und wichtigste Förderung.

Während nach der einen Richtung — der Freiheit — der Staat nur Schranken wegräumen hat, muß er nach der andern — der Förderung — selbst hilfreiche Hand bieten. Wir wollen Specieles für die einzelnen Künste hier andeutungsweise erwähnen."

Nachdem dann über die Dichtkunst, namentlich die dramatische, die betreffenden Wünsche ausgesprochen worden, läßt sich die Denkschrift über die Musik aus wie folgt:

"Es müßte principiell anerkannt werden, daß die Musik, namentlich einer ihrer Hauptzweige, der Gesang, zu den Grundlagen der elementaren Bildung gerechnet werde, daher ein obligatorischer Unterrichtsgegenstand in öffentlichen wie in Privatschulen sein müsse. In Folge dessen wäre die Reorganisation oder vielmehr Errichtung musikalischer Bildungsanstalten für Volksschullehrer unerlässlich, da der bis jetzt in den sogenannten pädagogischen Curricula ertheilte Unterricht völlig mangelhaft ist. An höheren öffentlichen Lehranstalten, wie Gymnasien, Lyceen, selbst Universitäten, wären Gesangslehrer und Musikdirectoren wünschenswert. Errichtung von Conservatorien, Opernschulen würde das im Großen für die musikalische Kunst erzielen, was in dem Vorangehenden für den Unterricht in Musik und Gesang als wichtig dargestellt wurde. Reisestipendien, Nationalbelohnungen und Pensionen wären für Musiker, die ein hervorragendes Compositions-talent zeigen, oder durch eine Reihe von Kunstwerken sich bewährt und ausgezeichnet haben, wie für bewährte dichterische Talente anzusehen."

Schließlich wird auch für die bildende Kunst in ähnlicher Weise plaidirt und zum Schluß heißt es:

"Nach diesen Andeutungen, die den Stoff keineswegs erschöpfen, durch welche die Unterzeichneten nur auf die Vielseitigkeit dieser Frage hinzuweisen versuchten, wenden sie sich an den hohen Reichsrath mit der Bitte, derselbe wolle anerkennen:

1. Daß es der Würde des österreichischen constitutionellen Großstaates angemessen sei, auch die Kunst von den auf ihr lastenden Fesseln zu befreien und ihr die volle Freiheit zu idealen Schöpfungen sich und dem Vaterlande zum Ruhme wiederzugeben;

2. daß die Kunst, wie jeder andere geistige Factor eine Kraft sei, deren Förderung zu den Aufgaben des Staates gehört;

3. demgemäß in dem festzusetzenden Budget für den Staatshaushalt auch für Kunstzwecke eine angemessene Summe zu votiren."

## Zeitungschau.

G. N. Eine der Nummern der „Revue et gazette musicale de Paris“ bringt einen Bericht über das diesjährige niederösterreichische Musikfest in Kochen und eine Art Kritik der dort aufgeführten hohen und großen Werke von Beethoven op. 123. Wir entnehmen derselben, bios um einerseits die Oberflächlichkeit und Ueberbreitung des Urtheils und andererseits den Contra desselben gegen die wohl sehr allgemeine Ansicht der deutschen Musiker und des deutschen Publikums über jenes Werk zu geben, Folgendes:

Das Kyrie der Messe, so schreibt der Correspondent der Revue, hat, wenn auch in einer verwickelten und wenig correcten (!) Art geschrieben, im Anfang einen recht schönen Zug. Das Christe ist weniger glücklich, die Motive sind gemein und erinnern, abgesehen von der überladenen Instrumentation, an den Styl der deutschen Kapellmeister in

der Mitte des 18. Jahrhunderts (!) — Das Gloria ist eines der Stücke, die am wenigsten befriedigen. In den Gedanken fehlt augenscheinlich die Ordnung und der Text befindet sich in einem sonderbaren Durcheinander. Beethoven mußte bei seinen letzten Schöpfungen nie (!) das Ende zu finden; das zeigt sich auch hier bei der Wiederaufnahme des letzten Themas des Gloria, bei den Worten in gloria Dei patris Amen, wo er nämlich diese Worte wieder aufnimmt um sie in einer langen und ziemlich mittelmäßigen (!) Fuge zu bearbeiten und dann, wo jeder andere Componist geschlossen haben würde, noch das Gloria in excelsis Deo mit seinem ersten Motiv in einem Presto wiederbringt. Der Anfang des Credo ist schön, wird aber bald durch Beethoven's Sucht, die Singstimmen nicht nach ihrem natürlichen Umfang zu verwenden, verdorben; laum sind zwanzig Takte vorüber, so muß der Sopranchor das hohe b heraufschreien und dazu das Wort omnipotentem ansprechen. Im Adagio — Satz Et incarnatus est erkennt man den Beethoven'schen Genius; aber von dem Et ascendit an bis zur Fuge Et vitam venturi wird der Besenkung weisauhaft und die Form verwirrt. — Der Sturmgebirge des Benedictus ist von der größten Schönheit; unglücklicher Weise ist aber der ganze Satz drei- oder viermal zu lang (!) — Das Agnus Dei hat denselben Fehler in einem höhern Grade; allein es leidet nicht bloß an dem Uebermaß der Fänge sondern der Text geräth auch in einen Widerspruch mit dem Charakter der Musik. Nachdem der Componist zur Genüge die Worte Dona nobis pacem in einem sehr heitern (fort jovial) Ton durchgeführt hat, kommen Trompeten und Pauken, machen einen Kriegslärm, die Singstimmen bringen recitativartig das Agnus Dei qui tollis, nehmen aber dann wieder das Dona nobis pacem auf" u. f. w.

## Nachrichten.

In Paris wurde eine Erfindung: „Marianne“ von dem bekannten Operndirigenten H. Ritter aufgeführt. Sie wird als ganz bedeutungsvoll geschätzt. — S. Werlig's „Les Troyens“ sind auf Befehl des Kaisers zur Aufführung in der großen Oper angenommen worden.

Ein Münchner Postalbote erhielt kürzlich ein Inserat des tolosanen Inhas, daß ein Herr Ritter v. Spengel tausend deutsche Eränge für Streichor und Chortet arrangirt (!) hat, welche in 35 Foliobänden dem Kunsthandel zur Verfügung gestellt werden !!

Die Concertsaal in Spaa wurde durch Frau E. Schumann eröffnet.

In Stuttgart sind die Herren Singer und Sotterman engagirt worden.

In Weimar sind in den Tagen vom 24.—27. Juni das „Allgemeine Thüringische Männergesangsfest“ unter zahlreicher Theilnehmung und in befriedigender Weise statt.

Die Herren Alex. Schmidt aus Moskau (Cellist), und Jst. Seif aus Dresden (Pianist) sind in Köln angestellt worden.

## Wien.

Die von uns schon in Nr. 7 d. Bl. angekündigte Subscription zur Errichtung eines Denkmals für Cherubini in Florenz, stellt nunmehr in hiesigen Musikalienhandlungen auf, und werden dieselbige Beiträge angenommen.

Die oben mitgetheilte Petition an den Reichsrath weist unter den hiesigen Musikern bis jetzt wenig Unterzeichner auf. Offenlich finden sich hieselben noch zusammen, denn es wäre doch eine rechte Schande und ein abermaliger Beweis für den Mangel an Gemeingeist unter denselben, wenn eine Bitte um staatliche Förderung und Begünstigung der Kunst bei den Künstlern selber keine Unterzeichner fände!

## Vom Conservatorium der Musik.

In der Schule für Knabenangehörig werden Schüler aufgenommen. Dabon bietet sich Familien Gelegenheit, ihren Söhnen eine kunstmäßige Bildung im Gesang zu verschaffen. Der Unterricht beginnt am 1. October l. J. und wird dreimal in der Woche, Montag, Mittwoch, Freitag von 11 bis 12 Uhr die erste, von 12 bis 1 Uhr für die zweite Klasse ertheilt. Schülern, deren Stimmittel bei der Aufnahme spröde als geeignet für die Ausbildung erkannt werden, sind von Unterrichtsgeld frei. Anmeldungen zur Aufnahme geschehen in der Kanzlei des Musikvereins (Erdlauben Nr. 558).

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist bei der Recension über die Variationen von Colsehn die Ueberschrift: „Werle für Pianoforte allein“ weggelassen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Wagne.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohrnalt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Wölling, vormals G. W. Wäcker's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (58 Nummern) 6 fl. oder 4 Tblr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Tblr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Tblr. Mit Postzuschlag: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Tblr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Tblr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Tblr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Geschenke werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Ferdinand Hiller über R. Wagner's Großfäher: „Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund.“ (Schluß). — Rezensionen. — Zeitungskritik. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

## Ferdinand Hiller

über R. Wagner's Großfäher:

### „Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund.“

(Aus der kölnischen Zeitung, Dezember vor. Jahres.)

(Schluß.)

Ist es möglich, daß ein Dichter ein dramatisches Kunstwerk schaffe, welches im höchsten Sinn des Wortes musikalisch darsüchtig ist, wenn er ganz ungehindert und frei seiner poetischen Eingebung folgt? Es ist das offenbar nicht möglich — er muß, wenn man ihn auch von jeder Rücksicht gegen sogenannte musikalische Formen entbindet, doch sich auf diejenigen Regionen beschränken, welche überhaupt noch musikalisch ausdrückbare Empfindungen in sich enthalten. Kann der Tonsetzer, indem er an die Composition einer Oper geht, mit derselben, nur durch die Natur der musikalischen Gesetze gekennnten Freiheit verfahren, wie bei der Composition einer Symphonie? Gewiß nicht — er hat den innerlichen und äußerlichen dramatischen Forderungen Genüge zu leisten und muß den rein musikalischen Maßstab bei Seite legen. Man sieht, es ist eine Allianz zweier Gewalten, welche, um zusammenzuwirken zu können, sich gegenseitig Concessionen zu machen gezwungen sind. Das Maß dieser Concessionen zu bestimmen, ist die eigentliche Streitfrage, welche seit den Zeiten Guck's so oft die Geister in Bewegung gesetzt hat. Sie bildet, wenn man sie einer Waffe hoher Phrasen und nebensächlicher Details entkleidet, den Kern der so geräuschvollen so viele Federn in Bewegung setzenden Wagner'sche Frage. Die eigentliche Beantwortung derselben ist aber nur — durch Kunstwerke, nicht durch ästhetische Vorgesichte möglich. Ein Drama zu erfinden, in welchem die Conflitte sich der Hauptsache nach auf solche beschränken, die aus der Welt der Empfindungen hervorgehen, dessen Handlung „mit bedächtiger Schmelze“ sich so bewege, daß es die Theilnahme stets regt halte, ohne deswegen der Musik zu verbieten, sich mit der ihr notwendigen Breite zu entwickeln, dessen poetischer Dialog endlich nicht so viel anspreche, um die Musik überflüssig, und nicht so wenig, um sie unmöglich zu machen, dessen Diction den Componisten weder durch überchwängliche Schönheit — noch Plaththeit — zur Verweigerung bringe, das ist gewiß keine leichte, aber auch keine bisher ungelöste Aufgabe. Keine leichte Aufgabe ist es auch für den Componisten, indem er im Ausdruck jeder Situation, jedem Charakter, jedem Wort und der Totalstimme des Drama's gerecht zu werden versucht, seinem Werke nicht die musikalische Schönheit zu nehmen und, indem er der Dichtung so viel zu Liebe thut, seiner Kunst nicht zu nahe zu treten. Der Vorwurf, den Wagner der bisherigen Oper (in allzu vielen Fällen gewiß nicht mit Unrecht) macht, ist der, daß der Musiker zu große Concessionen verlangt, und daß sie ihm der Dichter nur gar zu bereitwillig zugestanden — der Dichterwurf, den wir ihm machen, ist der, daß er oft zu Gunsten der

Bühne der Musik und den tiefsten Bedingungen ihrer Existenz ziemlich frevelhaft zu Liebe gegangen. Seine Anhänger mögen das nicht gelten lassen; wir aber können nicht zugeden, daß die bedeutendsten der bisher geschaffenen Opern, nicht allein was die Musik, sondern auch was die Gedichte betrifft, sich zu seinen Werken (denn nur durch diese bekommen wir eine ungefähre Anschauung von seinem Ideal) wie „der Affe zum Menschen“ verhalte — und wenn man von manchen Seiten eine so starke Opposition gegen ihn gemacht, so lag im Hauptgrund in der fanatischen Ueberschwänglichkeit mancher seiner Partigänger, die ihn auf eine Höhe zu heben versuchten, auf welche er nicht hin gehört.

Das Eigenthümliche und Geniale Wagner's besteht nämlich vor Allem in seiner Vielseitigkeit. Als er in Dresden seinen „Tannhäuser“ auführte (man war damals weit davon entfernt, ihn zu einer Art von poetisch-musikalischem Messias zu machen), mußte jeder, der das Theater verließ, sich sagen, daß trotz allem, was man auszusuchen fand, die aufrichtigste Anerkennung einem Manne gebühre, der den Stoff dieser Oper sich ausgedacht, ihn sprachlich und musikalisch ausgeführt und schließlich das Werk so vortrefflich einführt und in Scene gesetzt hatte. Von da aber bis zu einer Vereinigung der Kräfte eines Shakespeare und eines Beethoven in Einem Kopf war ein großer Schritt — und wenn jeder Gebildete zugestand, daß Wagner's Gedicht sich in der Conception und in der Ausführung über die in Deutschland herrschende Opernfatur erhob, so konnte man doch darin eben so wenig ein literarisches Zeugniß ersten Ranges erblicken, als die Musik trotz mannigfaltig Interessantem und Wirkungsvollem dem an die Seite zu stellen war, was unsere großen Componisten geleistet, während in denjenigen Theilen, welche manche als das Bedeutendste darin erheben, man eher einen Mangel als einen Fortschritt empfand. Es ist dieses Letztere nämlich ein häufiges Tragenbende des wahrhaft Musikalischen zu Gunsten des Deklamatorischen, worüber ich mich noch näher aussprechen muß.

Die Theorien eines Künstlers nehmen ihren ersten und tiefsten Ursprung in den Kräften und Neigungen, mit welchen er geboren. Wir haben erfahren, daß es vom Hause aus ein leidenschaftlicher Trieb zum Theater war, der Wagner erfüllte, und in welchem die Musik erst später eine Stelle fand. Die primitive instinktive Freude am rein Musikalischen geht ihm ab, mag er auch von den Schöpfungen eines Beethoven noch so erfüllt sein. Der „Brief“, der uns beschäftigt, weiß oft genug darauf hin. Die sogenannte „Opern-Melodie“ behandelt er stets mit souveräner Verachtung und schwärmt dagegen für die „unendliche Melodie.“ Es gibt aber gar keine unendliche Melodie, so wenig wie specielle Opern-Melodien — es gibt musikalische Gedanken, die enger und breiter ausströmen, die schablonenhaft oder original gebaut, die ausdrucksvoll oder ausdruckslos, trivial oder edel sind. Aber eine erkennbare Form muß ein musikalischer Gedanke haben, wenn er Charakter und

fnlichen Reiz in sich verbinden soll. In dem wundervollen Gesänge, in welchem ein Beethoven seine Ideen verbindet, ausführt und in den lebensvollsten Wendungen wiederholt, mag Wagner immerhin „eine idealisirte Tanzform“ finden — factisch bleibt es, daß der freieste Meister gerade auch darin so groß war, daß er seinen Melodien eine Form zu geben wußte, so stark und fest, als wären sie in Erz gegossen. „Eine einzige, genau zusammenhängende Melodie“ ist aber ein Beethoven'scher Satz keineswegs, sondern eine Verkettung von Melodien und deren Ausführung zu einem einheitvollen Kunstwerk. Seine ursprüngliche musikalische Erfindungsgabe, welche allen großen musikalischen Genies verliehen war, und welche sich vor Allem in der Schöpfung solch gleichsam greifbarer Motive zeigt, ist die schwächste Seite in Wagner's Talent. Es ist aber eine Un dankbarkeit von ihm, wenn er der „Opern-Melodie“ so böse entgegentritt; denn denjenigen Stücken in seinen Opern, in welchen es ihm gelungen, Melodien, mithin Opern-Melodien zu geben, wie beispielsweise Pilger, Chor und Festmahl im „Tannhäuser“, verdankt er trotz alledem seine stärksten musikalischen Erfolge.

Wenn ich indes geäußert, daß Wagner die reine Aufnahme reiner Musik nicht gegeben sei, so sind dies hauptsächlich einige andere Stellen seines „Briefes“, welche darauf hinweisen. Nachdem er nämlich von der Symphonie wie von „einer Offenbarung aus einer andern Welt“ spricht, die sich uns mit so überwältigender Ueberzeugung andrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt (?) und entwirrt (?) wird, äußert er kurz nachher, daß die Frage nach dem Warum? auch bei Anhörung eines symphonischen Tonstückes nicht gänzlich zum Schweigen gebracht werde, und sogar „in das causale Vorstellungsvermögen des Zuhörers eine Verwirrung bringe, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande sei, sondern auch der Grund eines gänzlich solchen Urtheils werde.“ Das Mysteriose im Eindrücke hoher Instrumental-Musik mag und soll den Philosophen zur Erforschung des Warum? anregen — daß der unmusikalische, aber nicht phantasielose Zuhörer die Frage aufwirft, nicht nach dem Warum?, sondern nach dem „Was soll es bedeuten?“, mag hingehen — daß aber der musikalische Zuhörer, und vollends der Musiker selbst, nicht eine Symphonie Beethoven's als eine in sich ganz vollendete, abgeschlossene, die musikalische Logik, die einzige, welche hier zur Sprache kommt, durchaus befriedigende Schöpfung aufnehme, ohne nach etwas Anderem zu fragen, ist kaum begreiflich. Wer nach dem Gemüthe eines solchen Werkes irgend eine Erklärung verlangt, mag einen ganz gebildeten Geist besitzen, aber gewiß keine eigentlich musikalische Natur.

„Diese störende und doch so unerlässliche Frage in einem Sinn zu beantworten, daß sie von vorn herein durch Verzichtigung gewissermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein“, fährt Wagner fort, und zwar müßte das im Drama geschehen. „Das Drama, im Moment seiner wirklichen szenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten (?) Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand der Ekstase geräth, wo er jenes verhängnißvolle Warum? vergißt und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinn — zugleich einzig richtig jene Warum? beantwortet.“

Der in flacker Ausdrucksweise: wenn die Musik auf Worte geht, von bestimmten Individuen und in denselben Situationen, so weiß Jeder, was sie ausdrücken soll. Aber das mit ist sehr wenig gethan; denn wenn die Musik nicht schon ist, so wird durch die Beantwortung des Warum? kein Herz wärm gemacht, und wenn sie in ihrer Schönheit ihre Macht

ausübt, so bleibt die Stärke dieser Macht eben so wunderbar, wenn ihr Worte zu Grunde liegen, wie wenn das nicht der Fall. Ja, sie wird noch wunderbarer — denn die Macht des Wortes, die höchste auf Erden, sie verschwindet vor ihr.

Wer hat nicht die alltägliche Erfahrung gemacht, daß das herrlichste Gedicht nicht im Stand ist, in einer schlechten Composition zu wirken? daß aber mittelmäßige Textesworte nicht allein schöner Musik keinen wesentlichen Eintrag thun, sondern sogar durch sie in eine höhere Sphäre gehoben werden? Es ist eine gar nicht betrübende Wahrheit, daß in der Verbindung der Poesie mit der Musik die unmittelsbare und stärkere Wirkung von der letzteren ausgeht wird. Wenn wir nun Wagner vorwerfen, daß er allzuhäufig das wahrhaft Musikalische zu Gunsten des Deklamatorischen dran gibt, auch in Momenten, wo es durchaus nicht durch die Wichtigkeit der Worte bis zu einem gewissen Grad nothwendig sein mag, so finden wir doch zu gleicher Zeit eine Entschuldigung für ihn dabei in seiner Doppelrolle als Verfasser und Componist seiner Dramen. Aber wir vernachlässigen uns dagegen, daß das Resultat einer ganz individuellen Begabung, die man zugleich übervollständig und unvollständig nennen kann, zur Norm erhoben werde, daß man aus einem Mangel einen Fortschritt feststelle. Mögen Wagner's Anregungen dahin wirken, daß von besseren Dichtern dem Componisten bessere lyrische Dramen gegeben werden; möge er die deutschen Componisten, die es vorher nicht wußten, belehrt haben, daß man nicht nach französischer oder italienischer Schablone zu arbeiten braucht, um Effect zu machen; dagegen ist gewiß nichts einzuwenden. Aber die Tonsetzer, die zu seiner Fahnne schwenken, mögen überzeugt sein, daß sie ins Bodenlose verfallen, wenn sie nicht, auch auf der Bühne, selbstständig musikalisch Schönes bieten — denn neben und über allem Reiz, welchen Handlung, Sage und Bilder und Reime ausüben mögen, verlangen die Menschen, wenn sie einmal Musik hören, auch echte Musik zu hören.

Aber die Erfolge Wagner's sprechen für ihn — er sagt es uns selbst. Ja und nein. Nach vielen, größtentheils überflüssigen Wortgefechten hat man Wagner's Opern ins Repertoire aufgenommen, mo sie zwischen den Werken der Componisten aller Nationen ihren Platz finden, ohne deren Wirkung irgend Eintrag zu thun — ein Beweis, daß sie auf der einen Seite dem früher Gelesenen nicht so fern standen, und daß sie auf der andern nicht mächtig genug sind, um wirklich reformatorisch auf den Geschmack des Publikums zu wirken. Das geschieht übrigens Wagner, in Bezug auf den „Tannhäuser“ wenigstens, selbst zu, denn er sagt: „Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen „Tannhäuser“ auch vom Pariser Publikum mit Günst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile nach dem sehr kenntlichen Zusammenhang dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken.“ (Der Zusammenhang des „Hohengrin“ mit Weber möchte viel weniger ersichtlich sein.) Aber er deutet an, daß Weber der „Galerie“ noch Zugeständnisse gemacht (?), während er sich von jeder Concession fern gehalten. In das Abwägen dieser Concessionen kann hier, wo es sich nur darum handelt, die wesentlichsten Gesichtspunkte festzustellen, nicht eingegangen werden; aber wenn die Verweigerung gewisser Concessionen Muth beweist, beweist sie doch nicht immer Weisheit.

Indes will Wagner gar nicht an seine früheren Werke „die strengsten“, aus seinen theoretischen Behauptungen stichenden Anforderungen gestellt wissen — dies geschieht er nur zu früh sein neuestes, zwar veröffentlichtes, aber noch nicht angeführtes Werk, „Tristan und Isolde.“ „Nicht“, sagt er uns, „weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollen Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewege, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich meine

„Sphäre weit überfüllte.“ In dieser Oper hat er zum Director des Symphonikers gegriffen und sich vom Dichter (der er ja selbst) zurufen lassen: „Spanne deine Melodie löhn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergieße; in ihr Lage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.“ In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten darana zu erkennen, was er verschweigt, um uns das Unausprechliche selbst schweigend nur sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschweigen zum Leben Erönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.“ (!)

Das Orchester soll hier zum Drama in ein ähnliches Verhalten treten, wie es ungefähr der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm — aber wieder auch nicht, denn jenes war reflektirender Art und stand der Handlung gegenüber, das Orchester nimmt aber an allen Motiven derselben unüthigen Antheil und daselbe große Ganze dieser symphonischen Oper (ich gebe nur kurze, aber genaue Andeutungen von dem, was Wagner sagt) wird den Eindruck machen, den die durch und durch besetzte Natur mit ihren tausend Stimmen, etwa im Walde, auf den sich ihr Hingebenden macht.

Die Partitur von „Tristan und Isolde“ ist erschienen, und ich habe sie, so genau es mir möglich war, durchgesehen. Es kann mir aber nicht in den Sinn kommen, hier ein Urtheil darüber fällen zu wollen. Was die Musik dieser Oper von allem bis jetzt, im Bereiche der Tonkunst Geschaffenen vollständig unterschidet, ist, daß sie nur noch leise Andeutungen, nicht einer scharfbetonhaften „Opern-Melodie“, sondern irgend einer vocalen Melodie enthält. Das Orchester bildet ein unaussprechliches, sehr complicirtes Tongewebe und gibt bei Weitem den hauptsächlichsten Theil dessen, was der Componist auszudrücken versucht. Gelingt es Wagner, dieses Werk auf wirkungsvolle Weise ins Leben treten zu lassen, so wird man mit Zug und Recht von ihm sagen können, daß er nicht allein Ungehörtes, sondern auch Unerhörtes geleistet.

Auf einige einzelne, in „Brief“ enthaltene Bemerkungen muß ich noch zurückkommen. Wagner er sagt, er habe seine theoretischen Schriften in einem „abnormen“ Zustande, geschrieben, der sein Gehirn „fremdartig bedrückte“, und scheint fast deren Abfassung zu bereuen. Eine umfangreichere Würdigung wäre möglicher Weise seinen Opern (wenn ich jene dramatischen Werke so zu nennen mir erlauben darf) ohne jene Schriften geworden, aber auch eine viel weniger geräuschvolle. Daß die Kritik sich ihm theilweise sehr oppositionell gezeigt, ist nicht zu bestreiten — nicht zu bestreiten ist aber auch, daß andererseits seine Anhänger die Presse mit ihren Lobpreisungen in einer Weise angefüllt, wie es vielleicht noch nie, den größten Erscheinungen gegenüber, der Fall gewesen. Wenn Wagner er nun sagt, daß seine bekanntesten Opern von der musikalischen Kritik, theilweise seiner Theorien wegen, so übel mitgespielt worden sei, trotzdem diese Werke vor der Entstehung seiner Schriften geschaffen waren, so sollte er dabei nicht vergessen, daß eben diese Werke auch von seinen Anhängern als Belege für die Vortrefflichkeit seiner ästhetischen Ansichten hingestellt worden sind. Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig.

Da man gewohnt ist, Wagner und List als denselben Ansichten huldigend genannt zu hören, so muß im Hinblick auf die symphonischen Dichtungen des Letzteren, folgender Ausspruch Wagner's bemerkenswerth erscheinen: „Nicht ein Programm an, welches die hinterdicke Frage nach dem Warum? mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur fernsich ausgeführte dramatische Action selbst.“

Der ominöse Ausdruck, der den Titel des „Briefes“ bildet, „Zukunftsmusik“, wird nur ganz nebenbei behandelt, als ein mißverständlich aus dem Begriff des „Kunstwerkes der Zu-

kunft“ hergeleiteter. „Das Wesen der Zukunftsmusik“, wie es Wagner bezeichnet, wird jeder, der es mit der Musik wirklich meint, herzlich gern verschwinden sehen, um zu den einiahen Bezeichnungen guter und schlechter, schöner und trivialer Musik zurückzuföhren.

Obwohl ich nur den geringsten Theil dessen angeprochen, was die Durchleitung der Wagner'schen Prosodie in mir anregt, will ich meinen vielleicht schon allzulangen Brief hier schließen. Möchten diese flüchtigen Zeilen in etwas dazu beitragen, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen“ — und von extremen Ansichten zurückzuführen, welche, je länger sie sich geltend machen, je mehr Unheil anzurichten angethan sind.

## Recensionen.

- Theodor Leschetizky: Deux Mazurkas pour Piano op. 24.  
 — — Scherzino. Impromptu pour Piano op. 25.  
 — — Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte op. 26.  
 — — Drei zweistimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte op. 27.  
 — — Zwei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorsstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 28. Sämmtlich im Verlag von Peters, Leipzig und Berlin.

N. Die vorliegenden 5 Opera von Leschetizky lassen uns die Ueberzeugung gewinnen, daß der Componist von Haus aus eine reiche musikalische Begabung empfangen hat, daß seine Phantasie lebhaft, mannigfaltig erregten Stimmungen zugänglich, daß er fließend und mit Leichtigkeit arbeitet. Wir glauben im allgemeinen den Wunsch auszudrücken zu dürfen, daß er sich durch diese Leichtigkeit mit welcher er produziert nicht verführen lassen möge zu rasch und unbedacht zu arbeiten, sondern seine Kraft sorgfältiger concentriren, seine produktive Stimmung mehr vertieft möge. Er wird alsdann unserer Meinung nach im Stande sein, gediegendere Arbeiten als die vorliegenden zu liefern. Er wird die Klippe der Oberflächlichkeit häufiger vermeiden und mehr wirklich neue Ideen zu Tage fördern, als ihm dies in den oben angeführten Werken gelungen ist. An Herrn Leschetizky's formeller Gewandtheit ist wenig zu rügen, er hat in formeller Hinsicht sich den ganzen neuern Erwerb eines Chopin, Mendelssohn, Schumann zu eigen gemacht und versteht denselben in glücklicher Weise anzuwenden. Manchmal freilich will es uns bedünken, als ob es ihm weniger um den Beifall der Meister und Kenner, sondern zunächst um den wohlfeilen Applaus der Salons zu thun sei, als ob die bloße Kletterie mit eigenthümlicher Empfindungsweise die wirkliche Empfindung in den Hintergrund dränge, als ob die Reize Chopin'scher und Schumann'scher Modulationen von ihm zu kleinen Effekten vergeudet würden. — Op. 24 Deux Mazurkas verdanken doch Chopin'schem Einflusse mehr, als ein Componist, der unabhängig schaffen will, sich erlauben sollte. Unter ihnen geben wir der ersten in C-moll den Vorzug, in der zweiten hebt der Mitteltag in eht Chopin'scher Weise an, um sich alsbald in allehand Phrasen zu verlieren. Der Figurenschmuck an Leschetizky's Mazurken ist noch von zu grober und majestätischer Arbeit, bei Chopin ist jeder Triller jede Verzierung besetzt, ein seiner witziger Daft, der vom klingenden Blüthenfelde sich nicht trennen läßt; — es ist heututage freilich ein sehr bedeutendes Unternehmen Mazurkas zu componiren — nach Chopin.

Op. 25 Scherzino in F-dur ist ein Salonstück, dem eine sehr unbedeutende Idee zu Grunde liegt. Die Ausführung ist außerordentlich a l'improvvisu, abgehoben ohne innern lebendigen Fluß und läßt nicht einmal einen frischen anmutigen Total-eindruck ankommen. In solchen Nichtigkeiten sollte ein Componist der einmal edlere Ziele im Auge gehabt hat, der das Treffliche kennt und anderwärts einen gebildeten Geschmack verübt, seine

Feder nicht verwenden. Auch aus dem Impromptu, falls der Componist die der Veröffentlichung werth befunden, wollen wir die Oberflächlichkeit verbannt wissen.

Op. 26 Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme. So viel uns davon bekannt geworden ziehen wir die Gesangscompositionen Pechetizky's den Arbeiten für Clavier solo vor. Er erscheint uns hier ernster, edler, gebaltener. Ist es doch, als ob der poetische Inhalt des Textes günstig erregend auf seine Empfindung wirkte. Wenn gleich in den vorliegenden Liebercompositionen der Vorgang Mendelssohn's und Schumann's allenthalben erkennbar ist, so begegnen uns doch auch manche eigenhämliche und überraschende Wendungen, die von einem ernstern Nachdenken, einem tieferen Sinnen des Componisten zeugen. Die Stimme ist singbar behandelt, fließende Melodie, eine schmuckvolle und doch nicht überladene oder den Gesang überwuchernde Begleitung und zarte Nuancierung der Empfindung empfehlen fast sämtliche Lieder. In den drei zweistimmigen Gesängen op. 27 wäre noch die gute und sorgfältige Arbeit in der Führung der beiden Singstimmen anzuerkennen. Am wenigsten können wir uns mit dem ersten Liede aus op. 28: O komm zu mir, wenn durch die Nacht: einverstanden erklären, so viele Mühe und Schweiß der Componist gerade auf dasselbe verwandt haben mag. Die Behandlung ist manivirt, weichlich, beinahe an Kücken'sche Trivialitäten erinnernd.

#### Werke für Pianoforte.

Adolf Jensen: Innere Stimmen. 5 Stücke für das Pianoforte. op. 2 Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

Wir gestehen daß der Titel: Innere Stimmen uns von vorn herein mit einigen Mißtrauen gegen vorliegende Composition erfüllt hatte. Gerade die mittelmäßigsten musikalischen Nachwerke prunten seit jüngster Zeit mit so tiefsinnigen und raffiniert erkannenen Eitelkeiten, daß wir jüngern Componisten von der bessern Schule und von ethischem Streben eine gewisse Vorsicht und Mäßigkeit in der Wahl der Leberdrüsen nicht dringlich genug anrathen können. Eine nichtige Composition wird durch ein noch so poetisches Motto nicht inhaltvoller und der wahrhaft poetische Inhalt mocht sich auch ohne beigefügtem Denkzettel bei allen Musikverständigen verständiglich.

Bei näherer Durchsicht des Jensen'schen Heftes sind wir von unserer vorgefaßten Meinung glücklich zurückgekommen und haben die Uebersetzung gewonnen, daß der Verfasser trotz der gespreizten Leberdrüse ist schlüch und ehrlich mit der Kunst meint.

Die erste Nummer der vorliegenden Clavierstücke, welche vom kommenden Frühling handeln soll, ist ein vorzes anmutiges Lied ohne Worte in G-dur. Nr. 2 in der Dämmerung will uns trotz mancher modulatorischen Eigentümlichkeiten weniger zusagen. Wir vermischen hier jede Eigenartigkeit der Erfindung, jeder Tact des Stückes und sogar die Hauptmelodie ist so viel hundertmal in ähnlicher Weise gesagt worden, daß der neue Componist sich die Mühe der Wiederholung wohl hätte sparen können. Dasselbe gilt von Nr. 1: in Waldestr. Ohne daß man Herrn Jensen geradezu die Entleerung aus diesem oder jenem Werke Schumann's nachzuweisen vermöchte, drängt sich uns doch bei jedem Gedanken, jeglicher Wendung die Erinnerung an Schumann'sche Clavierstücke auf. Es ist dies eine Art der Reproduktion, die sich wahrscheinlich ohne Zutun und Wissen des Verfassers vollziehen hat. Wir sind aber der Meinung daß ein Componist derartige Studien nicht für die Dessehtlichkeit bestimmen, überhaupt lieber auf den Namen des Componisten verzichten sollte, wenn er nicht im Stande ist etwas Selbstständiges, Eigenartiges zu leisten. Die dritte Nummer des Heftes: Humoreske in Es-dur hebt sich in dieser Hinsicht weithin vor den andern Stücken hervor. Ein frischer Fluß durchzieht den ganzen Satz und die Arbeit ist sorgfältig und getrieben. Wir hoffen, daß es dem Componisten gelingen wird bei größerer Strenge und Wahrheit gegen sich selbst einen höheren Grad der Selbstständigkeit zu erringen und daß er doch fortfahren wird durch seine Schreibweise zu zeigen, daß

dieselbe sich nach den besten und trefflichsten Mustern gebildet hat.

A. Saran. Sechs Phantasie Stücke für das Pianoforte op. 2. Verlag von F. Kistner in Leipzig.

Edle, frische Phantasie, ein reges mannigfaltiges Bogen der Empfindung sprudelt in diesen 6 Clavierstücken, wenigstens in der Mehrzahl derselben. Wir begrüßen sie als Phantasiestücke in der eigentlichen Bedeutung des Wortes. Sie sind von poetischem Gemüth erfinden, ein gesunder und unmittelbarer Ausfluß des innern Singens und Klingens. Zu der Gruppe jüngerer Componisten, deren Muse dem musikalischen Genies Robert Schumann's wohlwerdend, die durch ihre Composition den musikalischen Erwerb Schumann's am deutlichsten unserer Gegenwart darthun, zu ihnen gehört auch Saran. Aber nur eine allgemeine Anreuzung, eine Hinweisung auf eine gewisse Richtung verdankt er der Freundschaft, dem traulichen Verkehr mit der Schumann'schen Muse. Bei ihm begegnen wir nicht, wie bei so manchem Andern unter den gleichzeitigen Componisten einer bloßen Verlesung oder richtiger Verwässerung Schumann'scher Gedanken. Er schöpft und schafft aus der eigenen Brust. Seine Motive sind individuell, ihre Färbung, ihr Duft ist kein erborgter Schmutz, sie sind melodios und edel gehalten. Die Form ist fließend und geschmackvoll; zuweilen, z. B. in der ersten und vierten Nummer in den Mittelfögen wäre eine knappere Fassung, ein festerer Rückgang zum Hauptmotivo zu wünschen. Ueberhaupt will uns der ganze Mittelfögen in der vierten Nummer zu dürftig und unbedeutend bedünken.

Bei Nr. 3, Allegro in D-dur drängte sich uns und wahrscheinlich auch Andern unwillkürlich die Erinnerung an das Schumann'sche in dorische Lied: Es zog eine Hochzeit zc. auf. Auch diese Nummer würde durch knappere Fassung gewinnen.

Wir glauben die Saran'schen Phantasiestücke Lehrern, welche ihre Schüler für Schumann'sche Compositionen vorbereiten wollen, angelegentlich empfehlen zu dürfen. Sie sind recht Claviermäßig geschrieben und ohne unüberwindliche Schwierigkeiten zu bieten doch technisch sehr instruktiv, jedenfalls werden sie den Geschmack im besten Sinne ausbilden.

#### Werke für Pianoforte zu vier Händen

A. Saran. Drei Polonaisen op. 3. Verlag von Leuckart in Breslau.

S. B. Wir fügen hier sogleich die Anzeige dreier Polonaisen desselben Autors bei, welche uns soeben zugekommen sind, und welchen im Allgemeinen dasselbe Lob zu spenden ist, wie den vorher besprochenen Stücken. Es zeichnet sie durchaus jenes Fertige in der Form, jene Sinnigkeit der Melodik und Harmonik aus, die man heutzutage um so dringender fordern muß, je mehr man sich auf anderer Seite bemüht ohne diesen Eigenschaften auszukommen. Eine ungenüßlich selbstständige, d. h. schöpferisch selbstständige Persönlichkeit spricht sich in ihnen vor nicht aus, vielmehr klingt Vieles an schon Gehörtes, namentlich an Spohr an, womit aber nicht jene krankhaften Züge gemeint sein sollen, die Spohr gerade am entschiedensten charakterisiren, etwa jenes ewige Wühlen in Chromatik und Enharmonik; im Gegentheil zeichnet sich die Saran'sche Muse durch einen entschiednen diatonischen Charakter aus. Wir meinen nur jenen Spohr, der in seinen Opern und auch sonst sich der Polonaisenform oft und in einer durchaus lebenswürdigen Weise bediente. Es ist jenes keusch Gracioso, jenes heiter Ercento darin, was uns dort wie hier anspriecht und eine gewisse Ähnlichkeit der melodiosen Form enthält, die nicht gerade in dem Wesentlichen der Polonaisenform begründet ist.

Wenn nun Saran zwar bis jetzt (er schreibt ja erst op. 3!) noch keinen individuellen Styl aufweist, eine Eigenschaft, die man nicht gleich in den ersten Werken zu verlangen berechtigt ist, so ist dagegen eine gewandte Beherrschung der Form kein gering anzuschlagendes Moment für ein op. 3, und eine reiche Harmonik kennzeichnet den guten durchgebildeten Musiker.



Nach mehrmaligem Durchspielen der drei (einzelnen oder) Violonaisen müssen wir der ersten und dritten davon entscheiden den Preis zuzuerkennen. In der zweiten (K-dur) ist das Thema von zu geringem harmonischen Gehalt, was sich bei häufiger in der gewählten Form begründeter Wiederholung immer auffallender macht, so daß die äußerste Grenze des Noblen erreicht, wo nicht überschritten ist. Auch das Trio verliert trotz des an sich sehr malerischen und reizenden Motivs durch das achtmalige Ansetzen in A-dur etwas zu frühzeitig an Frische. — Dagegen wird man die beiden andern Violonaisen nicht leicht zu viel spielen, — man wird sich immer daran erfreuen. Die erste (F-moll) hat einen gewissen ritterlichen Charakter, der in den beiden Haupttheilen sehr schön und reich entwickelt ist. Ein Trio von ungemeiner Grazie (Des-dur) bildet dagegen den hübschesten Gegenatz. Das Einzige was wir hier anzusetzen hätten, ist die etwas gar zu stark vorwaltende Homophonie, das absolute Vorbereiten der Oberstimme. In der dritten Polonaise (F-dur) ist die Fartie des zweiten Spielers schon etwas selbstständiger gehalten, — zum großen Vortheil der Sache; namentlich ist im Trio eine besonders schöne Fäbrung der Mittelstimmen zu bemerken.

Fremden des vierhändigen Spiels ist dieses op. 3 unbedingt zu empfehlen, vorausgesetzt, daß ihnen der Sinn für Einfaches, Liebliches, Gräßliches nicht abhanden gekommen ist. Dem Autor aber rathen wir, nunmehr seine Schwingen auch in größeren Formen zu versuchen und zu stärken, damit er nicht wie so Viele im Kleinen kleinlich werde. Wir glauben, er hat das Zeug dazu, die Odontaten und die Schule, um auch andere, vernachlässigte, oder zum Tummelplatz für musikalische Stiergefichte und dergl. anderartige Formen zu kultiviren.

Schieflich berühren wir noch einige Kleinigkeiten. Erstens wären die Bezeichnungen „ritardando“ im Trio der ersten Polonaise besser weggeblieben. Es versteht sich ja von selbst, daß man vor dem Eintritt des Hauptmotivs ein wenig zurückhält. Steht aber ein rit. da, so werden viele Spieler verleitet, es zu über-treiben und dann kommt eine Sentimentalität in die Sache, die sehr zum Nachtheil wirken wird. — Zweitens scheint uns das Doppel-eis im Trio der zweiten Polonaise (Takt 5 und 6) nicht grammatisch begründet; wir hätten entweder eis gelassen, oder d geschrieben. —

Robert Volkmann. Ungarische Skizzen, 7 Clavierstücke in zwei Hefen. op. 24. Verlag von Kószárdy in Pest.

S. B. Seit die Vnrl durch Schubert, Mendelssohn und Schumann auch in der Instrumentalmusik mit Erfolg cultivirt wird, ist offenbar auch der Nationalmusik eine hohe Berechtigung erwachsen; und nicht erst tief dieser Wendung der Geschichte der Tonkunst hat das ungarische Element sich als ein befruchtendes gezeigt. Schon bei Haydn findet man es vielfach, ja manche Stücke sind ganz davon erfüllt; so z. B. das finale der bekannten D-dur-Symphonie. Auch bei Beethoven findet man Partien desselben, obwohl seltener; bei Schubert wieder häufiger. In neuester Zeit haben namentlich Joachim (in seinem Violin-Concert) und Volkmann vielfache Beweise geliefert, wie die ungarische Volkweise sich künstlerisch verwerthen und verwenden läßt. Denn nicht bedingungslos kann man das Eindringen nationaler Weisen in die Kunst gutheissen. Die Letztere hat die Aufgabe, das Besondere wieder dem Allgemeinen zuzuführen und seinen Selenen zu unterwerfen. Daher wir es für ein Vergehen an der Kunst halten, wenn man, das Eigenthümliche der Volkweise bis zur äußersten Grenze übertreibend, jene zur Dinerin dieser macht, oft genug, um sich damit auf billige Weise eine Popularität zu erwerben, die sich auf anderem Weg nicht finden will.


Es ist keine Frage, daß die ungarische Musik die reichste und gehaltvollste Volksmusik genannt werden kann. Ihr Vorzug besteht in einer großen Mannigfaltigkeit der Formen und des sie

erfüllenden Inhalts. Während z. B. der deutsche Volkstanz (Pöndler, Walzer) nicht aus seinem charakteristischen  $\frac{3}{4}$  Takt, und das deutsche Volkslied wenigstens selten aus seinem angeschlagenen Ton herauskommt, finden wir in der ungarischen Musik einen reichen Wechsel und die äußerste Biegsamkeit der Rhythmen, des Tempos, der Tactart. Von der tiefsten Schwermuth bis zur tollsten Ausgelassenheit werden alle Stadien durchlaufen; oft springt die Stimmung von einem Extrem zum Andern. Ohne uns hier in den berühren, durch Fr. List veranlaßten Streit näher einlassen zu können, ob ungarische und Zigeunermusik identisch sei oder nicht, will uns doch bedünken, als sei ein factisch vorhandener Unterschied darin begründet, daß jener durch ein gemüthliches Moment mehr idealer Werth innewohne, als der überaus unabhängigen sinnlich-müssen eigentlichen Zigeunermusik, die sich wohl auch des ungarischen Elements bemächtigt haben mag, aber dasselbe mit einer realistischen orientalischen Gluth versetzt, die der eigentlichen schon beruhteren ungarischen Musik nicht mehr als ein unveränderliches Kennzeichen innewohnt. Wir wollen damit nur sagen, daß die Zigeuner Musik, so viel echt musikalische Elemente sie auch besitzen mag, erst einer bedeutenden Pöntung bedarf um kunstwürdig zu werden, d. h. um der Kunst als solcher beachtbares Material zuzuführen; denn wüßte Sinnlichkeit und Unabhängigkeit ist an sich nicht Gegenstand der Kunst, welche durchaus an der höheren Bestimmung des Menschen, nicht am Thier anzuknüpfen hat.

Diese Bemerkungen glauben wir voranzuführen zu müssen um nicht mißverstanden zu werden, wenn wir nun zu den Volkstänzen kärglich erschienenen, nach der Opus-Zahl aber schon früher componirten „Skizzen“ eintretend, dem besondern Vergnügen Worte leihen, welches uns dieselben bereitet haben.

Da ist gleich Nr. 1, „Zum Empfang“ überschrieben, welches die Eigenthümlichkeit ungarischen Wesens, soweit wir es beurtheilen können, scharf treffend, zugleich den künstlerischen Sinn reizt und befriedigt. Ein erstes Andante in Es-dur  $\frac{3}{4}$  Takt, mit melancholischem Anflug, der durch ein feines Echo noch vermehrt wird, beginnt, und daran schließt sich ein Allegretto  $\frac{3}{4}$  von ungemein gemüthlichem Charakter und einer seltenen Reichhaltigkeit des verschiedenartigsten Gefühlsausdrucks in gebärgteiler Kürze. Man kann fast sagen, von 4 zu 4 Takten über: sich Farbe und Stimmung, obne doch in mädesten auseinander zu fallen, oder uneinheitlich zu wirken. Zärtlichkeit und vorwurfsvolle Leidenschaft scheinen hier mit einander zu ringen. Ein ganz reizendes kleines Bild!

Nr. 2, „Das Fischermädchen“, beginnt mit einem Andante (G-moll)  $\frac{3}{4}$  Takt. Auf einem absichtlich monotonen Grunde, der im einfachen Wechsel von Tonika mit Dominante, und einer Quintenorgelpunkt beruht, baut sich eine bewegte aber gewissermaßen einbüßige Melodie auf welche die Phantasie des Hörers auf die eigenthümlichste Weise anregt und beschäftigt. Darauf folgt ein feuriges Scherzo-artiges Allegro von freier rhythmischer Gestaltung des ersten Theils. Das Motiv des zweiten Theils durchaus noch in Wolltönen sich bewegend, wird in einem dritten Theil (poco ritenuo) in Dur aufgelöst, und somit eine Beruhigung gewonnen, die als ein echt künstlerischer Zug bezeichnet werden muß.

Nr. 3, „Erster Gang“, B-dur  $\frac{3}{4}$ , Vargó, ist ein tiefstimmiges Musikstück, von dem wir nicht wissen, ob außer dem rhythmischen Motiv  sonst noch etwas wirklich „Ungarisches“ darin enthalten ist. Es hat keinen Wechsel von Tempo und Tactart. Wenn aber die Ungarn wirklich so tief sinnige Weisen als „national“ für sich reklamiren können, so müßte man ihnen in der That gratuliren. Volkmann ist jedoch ein Deutscher, und wir vermögen nicht zu entscheiden, wem hier eigentlich das Eigenthum zuzusprechen sei.

Nr. 4, „Junges Blut“ G-dur, Allegretto  $\frac{3}{4}$ , bringt in einfachem Wechsel von Dur und Moll leicht geschürzte, munter und

anschuldigt klingende Weisen mit traurigen Tönen gemischt, darwischen wieder recht sinnige ruhige Züge, worunter uns 3. V. Takt 5—8 im C-moll-Satz ganz wunderbar ansprechen.

Nr. 5, „In der Kapelle“ (E-dur, <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Andantino) ist ganz tu 3 (25 Takte), kann deshalb keinen nachhaltigen Eindruck machen. Aber so oft wir's spielen, treten die gemalten Fenster und eine heilige Stille deutlich vor unser inneres Auge.

Nr. 6, „Ritterflut (Fis-moll, <sup>3</sup>/<sub>4</sub>)“ ist recht kräftig und hat ein sehr unruhiges Trio in A-dur.

In Nr. 7, endlich „Unter der Linde“, da dreht sich's wirklich im Tanze, und der Autor bietet an modulartypischen Ueberführungen und pilantischen, fortstreichenden Rhythmen, was irgend möglich. Man darf es natürlich hier nicht zu genau nehmen. Im Tanz ist nun einmal Manches gestattet, was sonst übel geahnt würde, und so darf man wohl auch hier nachsehen, wenn manchmal an der Grenze melodischer „Schicklichkeit“ angelangt wird.

Volkman n's reiches Talent muß gerade in diesen feinen kleinen Stücken bewundert werden, und wir empfehlen Jedem, der etwa meint solche Sachen mit Achselzucken abhören zu können, und sich einbildet, es gehöre dazu kein besonderes Talent, den Versuch zu machen, selbst solche „Kleinigkeiten“ zu schreiben. Wir werten Hundert gegen Eins, daß sich bald herausstellen wird, wie Volkman n im kleinen Finger mehr Musik hat als Wandler, der hochfliegende Ideen oder weniger Genie hat. — Wir empfehlen die „ungarischen Skizzen“ allen Clavierspielern, und machen nur darauf aufmerksam, daß man, wie sie recht zu genießen, nicht bloß ein mal sie durchspielen darf. Wandler der mit ungarischer Musik nicht vertraut ist, wird im ersten Moment von gewissen Zügen sich abgestoßen fühlen, die ihm später zu Herz und Gemüth sprechen.

## Zeitungsschau.

Die „Recessionen“ enthielten in ihrer 26. und 27. Nummer einen bemerkenswerthen Artikel von v. B. u. y. d., betitelt: „Die Repräsentanten der modernen Musikströmungen.“ Es wird darin die Erscheinung der „Zukunftsmusik“ als eine nach Gelehen innerer Nothwendigkeit erfolgende bezeichnet, und um das zu erweisen auf die Entwicklungsgeschichte der Musik näher eingegangen, das Wirken und Schaffen der größten Musikgeister wie: S. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann im Zusammenhang mit den übrigen Entwicklungsphasen in Poesie und Philosophie betrachtet. Vom Letzteren wird gesagt: „So wenig nun auch Schumann mit jenen Männern direkt zusammenhängt, welche es sich gefallen lassen mußten, Männer „der Zukunft“ genannt zu werden, und denen er an produktivem Vermögen zweifellos überlegen ist, so sind doch jene nervöse Unruhe (?) in ihm, jenes übermäßig ausgeprägte, subjektive, leidende Pathos(?), Momente, die er mit ihnen gemein hat und die, indem überbaut die ganze moderne Kunst und Literatur von ihnen beherrscht wird, an eine gemeinsame Quelle hindeuten, welche keine andere ist, als die grenzenlose Unbefriedigtheit der allgemeinen Zustände, der Mangel jeder festen inneren und äußeren Basis im Leben des Sängers sowohl, wie des Einzelnen, und die Erschöpfung der Produktivkraft, welche nach einer Periode überschwinglicher Entwicklung nothwendig eintreten muß.“

Nachdem er dann über Wagner und Vertiz gesprochen, bemerkt der Verfasser weiter über List: „So ist auch List in seiner ganzen Denkart und Empfindungsweise dem französischen Wesen ungleich näher verwandt als dem deutschen. Wer List's Entwicklungsgeschichte kennt, — und wer kennt sie nicht? — bis zu dem Moment, wo er sich in Weimar bleibend niederließ — nun plötzlich sich mit Macht der musikalischen Produktion ergab, und wer, wie wir, an einem gewissen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben glaubt, ja überzeugt ist, daß jene nur von den Elementen zehren kann, die ihm dieses zuführt, der konnte von vorn herein nicht im Zweifel sein, was sich von List's neuer Thätigkeit erwarten ließe. Nur mit einer Mischung von Ironie und Mitleid konnte man diese Thätigkeit verfolgen, wenn auch die Resultate derselben zugleich zu den energiereicheren Empfindungen, theils des Erhauens über eine so angero-

deutsche Willensenergie, theils der Entschloßtheit über so frechehalte, ja cynische Astenität gegen die Kunst, aufzufortern. List ist als 18 Individuum untreue ein ganz phänomenale Erscheinung, und wird als solche in der Kunstgeschichte fortleben; in seinen Produktionen gipfeln sich transpoholtschaftliche Dünmacht, Unnuth und Häßlichkeit, allerdings gemischt mit Zügen, wie sie einem feinen und umfassend gebildeten, überaus beweglichen, äußerst sensiblen, unendlich rezeptiven, wenn auch im Inneren nur und utivem Geist nicht fehlen können, zu einer solchen Höhe, die sie schon in der für diese Elemente doch hinlänglich empfänglichen Gegenwart nur durch künstliche Mittel und nur getragen durch den Namen und die Persönlichkeit dieses Autors zur äußeren Existenz und hie und da zur Anerkennung gelangen konnten, daß aber schon die nächste Zukunft, wozu sie, wie wir hoffen, wieder zu einiger Sehnsucht gelangt und nicht ganz in sich versinkt, nur mit demselben ungläubigen Erstaunen, ja mit Entsetzen auf sie blicken wird, wie wir etwa jetzt schon auf die Verirrungen der Virtuosen-Epöde zurückschauen, so un schwer wir auch diese Entwicklungsphase in ihrer geschichtlichen Nothwendigkeit begreifen.“

## Nachrichten.

Des „deutsche Sängeres“ in Rütberg hatte am 21. Juli unter den günstigsten Auspicien seinen Anfang genommen. Nach verschiedenen Umgängen, Forderungen und Mittheilungen in die 6-7000 versammelten Sängergänge begann die erste Hauptproduktion. Der R. E. berichtet darüber: „Sämmtliche Vorträge waren von den Componisten derselben selbst dirigirt, mit Ausnahme des „Festgesanges“, von Met hessel, und des Liedes „an die deutsche Tricolor“, von Herzog Ernst zu Coburg, dessen Direction Concertmeister K r ä m e r von Coburg übernommen hatte, aber, wie Herr Met hessel, verhielt er nur, dem Feste zu kommen. Wiederholte gesungen wurden auf das stürmische Verlangen des Auditoriums der prachtvolle Chor vom General-Musikdirektor Franz L a d a n e r, „Sturmesmythe“ und „an die deutsche Tricolor“, vom Herzog von Coburg. Alle Componisten, die Herren Otto („23. Psalm“), Fr. Abt („All-Deutschland“, von Müller v. d. Werra), Feod. Giller („an das Vaterland“, von Müller von Königswinter), K r ä m e r, Tichitz („an die Tricolor“, von G. Effermann) und G. Emmerling von Altrhein („des Sängers Herz“, von G. Weß) wurden unter entzückendstem Beifall gerufen. Das Nächstgegangene auf dem Plage war ein unbeschreibliches, alle Wirklichkeitsstufen maren überfließt, und Tausende zogen schon frühzeitig in die Stadt zurück, um dort die erste Probe zu finden, die auf dem Festtage mitunter schwer zu erringen war. So herrschte fröhliches Treiben in und außer der Stadt bis in die späte Nacht. Die zweite Hauptproduktion am 22. begann in gehobener Stimmung mit S c h e r e r's Symphonie: „Singt dem Herrn ein neues Lied.“ Jeder der Componisten wurde von dem Auditorium beim Betreten des Dirigententplatzes mit unendlichem Jubel begrüßt, und jeder fand die ehrendste Anerkennung seines Werkes. Die Sängeres lösten die schwierige Aufgabe, nach einem so langen, erschöpfenden Festzuge die verschiedenen Theile des Programms wieder durdzuführen, auf das glänzendste. Es wurde „Unser Gott“, von Häßl, componirt von Musikdirektor G r o b e hier, wiederholt verlangt, und Componist wie Dichter stürmisch gerufen. Gleichem Beifallsbeifall erregten „Frühlingsgruß an das Vaterland“, von Hofballmeister B. P a c h e r, und „der deutsche Landsturm“, von Rüdke, für welchen Musikdirektor G r o b e dirigirte. Durch eine warme patriotische Rede von Dr. G e r s t e r nicht minder gehoben, wuchs die Begeisterung des Auditoriums, besonders bei der Composition von Capellmeister N e e b in Frankfurt a. M.: „Früh auf, frisch auf zum Siegen!“ (gedirigt von Stolze) zum wahren Beifallssturm an, so daß nach der Stelle „Hurrah! Wir Deutsche, wir ziehen zum Rhein“, der Vortrag minutenlang unterbrochen wurde. Gleiche Wirkung erzielten Körner's „Schladigebat“, componirt von Musikdirektor M ö h r i n g, und „Gernome dich, Deutschland“ (von Wagner), componirt von Capellmeister S t o r c h in Wien. Beide Compositionen wurden mit großem Beifall und Hervorruf ausgezeichnet, „Ein Danklied“ von Kallivoda, in dessen Abwesenheit von Musikdirektor G r o b e dirigirt, bildete den würdigen Schluß der Produktion. — Der Wiener-Männer-Sängeresverein hat den Preis erlangt, und zwar in Form eines silbernen Pokals. Wenn ein zweiter zu vergeben gewesen wäre, so hätte ihn J u n s b r u n d erhalten.

Aus Coburg wird uns mitgeteilt, daß bald sich unter den Dilettanten eine „Zukunftsbene“ gebildet habe, die alles Hässliche dieser Richtung für außerordentlich schön und zeitgemäß erklärt. Das Sekretär aus Coburg, welches wir endlich (in Nr. 25) den „Blättern“ entnehmen, und worin die Zurecht von Langert gelobt wurde, sei offenbar von Einem dieser Partei verfaßt gewesen, denn im Gegentheil, die Zurecht habe in H's fallen und die Cavalle habe sie mit sichtlichem Widerwillen gelehrt.

Die „Süddeutsche Musikzeitung“ dringt die Angabe unseres Französischer Correspondent: der nunmehr durch Herrn Rühl ersetzt Director der Wiener Theater, Herr Marquard, habe den noch früheren Director Herrn S. K. abgelöst, dahin, daß nach letzterem erst noch die Herren G. Pauer, K. Fischer, G. Bierling, E. Wintermayer, E. Reif nacheinander diesen Verein geleitet haben.

Die Concerte des Prager Conservatoriums haben in der abgelaufenen Saison folgende Werke zu Gehör gebracht: Symphonien von Haydn in C, von J. B. Kitzl (Zubel-Symphonie) in C-dur, von Beethoven Es-dur, C-dur, von R. Schumann zu „Julus César“, von Mendelssohn zu „Schönen Melusine“, von J. Kitzl zu „Hero und Leandro.“ Außerdem producirten sich in jedem Concert Zöglinge auf verschiedenen Instrumenten, sogar auf Contrabaß und Fagott.

Am 9. Juni ist in Coburg ein neues Tonwerk vom Concertmeister Späth: „Natur- und Menschenleben“, lyrische Tongemälde in 4 Abtheilungen, auf dem herzoglichen Hoftheater mit Beifall aufgeführt worden. Zum bevorstehenden Geburtsfest des Kurfürsten wird in Cassel die romantische Oper: „Otto der Schöne“ vom Hofkapellmeister Carl Reiß zur Aufführung kommen.

Der Rühliche Gesangsverein in Frankfurt a. M. hat seinem scheidenden Director gelegentlich der Abschiedsfeier einen Bräutigam überreicht. —

Professor D. Zahn soll eine Berufung nach München angenommen haben.

Am 12. Juli veranstalet Herr Gustav Merkel in der Kreuzkirche zu Dresden ein Orchester, wobei ein Ergelassen eine Sonate von H. C. Kitter op. 19, ein Adagio und „Jesus meine Zuversicht“ Choral mit Fuge zu 5 Stimmen von G. Merkel, dann von S. Bach „Vater unser im Himmelreich“, canonisches Choralvorspiel und „Toccata“ in D-moll zur Aufführung gebracht wurden.

## Wien.

Am Sospopertheater gastirten in letzter Zeit Fr. Lichtow, Fr. Bowerski und Dr. Lang. Die zuerst genannte Dame hatte den meisten Erfolg, während man an Herrn Bowerski, dem von Werkin aus ein sehr günstiger Ruf voranging, Kälte des Spiels und Mangel an Schül auszuweisen fand, und Herr Lang, der besonders in Verdächtigungen austrat, kein abschließendes Urtheil heroorrief.

Eine freundliche Hoffnung durchzieht die Gemüther aller Musikfreunde! Dem Wiener Gemeinderath soll ein Antrag auf Abschaffung der „Werkin“ (Treiberges) eingebracht werden, und dieser Antrag Aussicht auf Erfolg haben! —

## Aufstertigung.

Herr Zellner begibt sich, wie wir in der vorigen Nummer aus Mangel an Raum mitzutheilen verhindert waren, noch immer nicht zur Ruhe, und thut doch sicherlich Bester uns nicht weiter zu reizen, da er uns dadurch in die Notwendigkeit versetzt, seinen journalistischen Charakter immer härter zu bekämpfen, obwohl dies in sofern unnötig scheinen könnte, als er namentlich hier in Wien bei allen Unterrichts- und öffentlichen Stellen bekannt genug ist. Man weiß z. B. daß Dr. Zellner nachdem er in der Süddeutschen Post gar ritterlich als guter Musiker gegen die italienische Oper gekämpft, und sogar über Schumann mit Achselzucken sich geäußert, plötzlich so zu — sagen über Nacht — in seinen neu gegründeten „Blättern für Musik“ einVorkämpfer der modernen und modernen Musik wurde; daß ihm nach einer Weile noch Gran zur Einweihung des Doms durch die Granwehrse auf einmal alle, auch selbst angeordnete Partituren vor Licht zu Gebote standen und sein Blatt lange Zeit Panatistens für Licht abtmete. Man weiß, daß dann auf einmal sein Blatt zwei Monate lang verstummt, und in einer Weise

wieder erschien, die hauptsächlich die langen Artikel über Licht vermischen ließ. Man weiß ferner, daß er sich endlich einem Theateragenten in die Arme worf, und jetzt Essenbach und allem Theaterflask huldigt, die sich furtig genug unternehmen neben etwas gedünsteten aber nicht unterdrückten „zukunftsfremden“ Expectationen. In der neuesten Zeit nun haben wir ihn auf offensbaren Klagen ertappt, die er einem immer scandausfügen und der Verübung zugänglichen Letzteres vorgebracht hat, um das Ansehen einer Direction zu untergraben, der man im Augenblick nicht weniger vorwerfen kann, als Unfähigkeit und Aohf. Was soll man, fragen wir, von einem journalistischen Charakter sagen, der folgende schamlose Bemerkungen an angebl. Mittheilungen eines „Directionsmitgliedes“ knüpft, die, wie wir bereits mitgeteilt haben, gänzlich und zwar so weit erfolgen sind, daß der Name, um den es sich handelt, in einer Directionsung gar nicht ausgesprochen worden war? Herr Zellner nämlich thut seinen Lesern folgendes hübsche Hüßchen an: „Die durch eine lange Reihe von Jahren bewährte praktische Erfolglosigkeit der am Conservatorium besolgten Compositions-Unterrichtsmethode hat endlich zur Einsicht geführt, daß es Hrn. Professor Zechter, trotz aller Achtung vor seinem theoretischen Wissen, nicht gegeben ist, den Schüler in das Bereich des lebendigen Schaffens einzuführen. Es wurde demnach beschloffen, einen Wechsel der Persönlichkeiten einzutreten zu lassen. Man muß gefehen, daß die Beschäftigung eine ganz vernünftige sei. Bisher aber die Persönlichkeit nehmen, um den dazut kommenden Kosten entsprechend zu besetzen? Man hielt Umschau unter den Compositionslehrern Wiens und gerieth in große Verlegenheit. Da magt es ein radicales Directionsmitglied einen jungen, in seinem Fach tüchtigen und zugleich wissenschaftlich gebildeten Künstler, F. Cornelius, in Vorschlag zu bringen. Sein Fürsprecher, der sich von der Zweckmäßigkeit der Methode seines Empfohlenen mehrfach zu überzeugen Gelegenheit hatte, brachte, unterstützt durch Zeugnisse und Beweise seiner Behauptungen, die Direction zum Entschluß, daß diese Acquisition alsbaldig zuweckentsprechend, daher wünschenswerth wäre, allein aus dem Grund unmöglich sei, weil Hr. Cornelius, als ehemaliger Weimarer, im Geruch stehe, ein Zukunftsmitglied zu sein. — So weit reichen die uns gemachten Mittheilungen. Ihnen irgend welche Bemerkung hinzuzufügen, erscheint völlig überflüssig. Leider schneigt der Bericht darüber, ob nicht während der Verhandlung ein paar Directoren in Synchase stießen, oder wenigstens eine Räuherung des Sitzungslocales anordneten. Wegen die orientalische Peit genügt eine vierzigjährige Continuität; wie lange dauert die Weimarer Cuarantine? Cornelius lebt bereits seit drei Jahren in Wien.“

Wahrheitsstiche, Vorlicht in gegogenen Consequenzen und Schlüssen, Unparteilichkeit und was man sonst als unumgängliche Eigenschaften eines Zeitungsredacteurs zu fordern pflegt, das sind also offenbar Dr. Zellner's Eigenschaften nicht. Er wird es sich also gefallen lassen müssen, wenn wir uns der nicht sehr anmuthigen Aufgabe unterziehen, wenigstens die ärgsten Entstellungen und Unwahrheiten, die er durch seine sauberen „Blätter“ zu verbreiten sucht, zu widerlegen. Es wird ihm dabei wenig nützen, wenn er dann, in der Meinung sich rein zu waschen, dort entlang, wo wir es vorausgehenden haben: bei der Probezeit gegen uns. Das Letztere thut uns aber allermengsten wehe, denn es thut ja weh, wenn er von Leuten, wie Herr Zellner, begütert wird. Mit Entrüstung weiß er nun unser Zumuthung zurück, eine „Indiscretion zu begehen“ gegen ein radicales ihm nahe stehendes „Directionsmitglied.“ Das ist wahrhaftig possirlich. Hat ihn jenes „Directionsmitglied“ nicht angelogen, so sind ja wir die am Pronger zu stellenden Klüger. Hat es dies aber gethan, so begeht Herr Zellner keine „Indiscretion“, wenn er den Namen nennt; denn eine viel ärgere hat es ja selbst begangen, indem es Herrn Zellner anleg. Die ganze Geschichte ist aber offenbar von dem Letzteren erlornen, denn wir trauen wohl einem Mitglied der Direction zu, daß es Sympathie für irgend welchen Zukunftsmitglied fassen könne, haben auch gar nicht im Sinn, ein solches, wie uns Herr Z. insinuir, deshalb zu „hassen“, aber das glauben wir nimmermehr, daß die Direction auch nur ein Mitglied säße, welches nicht Anstand nähme, mit Herrn Zellner in vertraulicher Beziehung zu stehen, oder gar durch ihn und sein Blatt vollständige Lügen zu verbreiten.

Dies unser letztes Wort in dieser Angelegenheit. Sollte Herr Zell

ner abermals Veranlassung finden, neue Lügen aufzutischen, so werden wir sie abermals berichtigen. Angriffe auf uns und unser Blatt lassen wir natürlich unbeantwortet.

#### (Eingefendet.)

Am 28. April, d. i. am äusseren Schluss der Saison rückte das Conservatorium mit dem ersten und zugleich letzten Concert seiner Zöglinge in gegenwärtiger Saison hervor, nachdem den Mitgliedern des Musikvereins, durch welche das Conservatorium erhalten wird, auf dem Anhängigkeitszettel die trostreiche Versicherung zu Theil geworden war, daß das zweite Concert am Schluss des Jahres, d. i. Ende Juli abgehalten werden wird; womit unstreitig die kurze Production gemeint ist, welche alljährlich vor der Prämien-Vertheilung bei einer Doye von 36—40 Grad Nummer stattfindet und wobei 3 Vierteltheile des Festales von den Zöglingen und deren Angehörigen selbst eingenommen werden, die Mitglieder der Gesellschaft aber, die diese Productionen interessiert — und deren gibt es viele, — sich in dichtem Gedräng mit einem bescheidenen Strohpfähchen rückwärts im Saal und auf den Gallerien begnügen müssen.

Man hatte gehofft und mit Recht erwartet, daß nach Trennung der artistischen Direction der Gesellschaft, d. i. der Concert-Direction von jener des Conservatoriums, die hienützlichste Behandlung und Pflege des Letzteren aufhöre, und für beide eine glänzende Aera eintreten würde. In Betreff der Concerte der Gesellschaft wurde diese Erwartung vollkommen erfüllt, hinsichtlich des Conservatoriums aber ist es beim Alten geblieben. Wie? — hat der artistische Director des Conservatoriums, Herr Josef Hellmesberger, nicht ja viel Ambition, um sich dem artistischen Director der Gesellschaft Hrn. Herberd in seinem Wirken ebenbürtig zu zeigen? Da es ihm doch an Befähigung hierzu keineswegs gebricht. Oder betrachtet er das Conservatorium nur als das 5. Rad am Wagen?!

Was die erwähnte Production anbelangt, so war die schwierige Aufführung der Ouvertüre zu „Aeneas“ von Cherubini, dann einer Symphonie in G-moll von Gade, allerdings eine vortheilhafte; besonders würde die Aufführung der Ouvertüre jedem andern, selbst aus den gewiegtesten Künstlern bestehenden Orchester zur Ehre gereichen; und Hr. Director Hellmesberger hat hiedurch gezeigt, was das jugendliche Orchester unter seiner Leitung zu leisten im Stande ist. Aber die vorzügliche Einübung und öffentliche Production einer Ouvertüre und einer Symphonie binnen 7 Monaten des Schuljahres, — kann und soll sich die Gesellschaft, soll sich insbesondere die Direction damit zufriednen stellen? Wie erhält sich diese eine obgleich ausgezeichnete Orchesterproduction, gegen die vier großartigen, die allerhöchsten Compositionen in sich fassenden, und überdies durch ein ganz neu zusammengestelltes Orchester unter der Leitung des artistischen Directors Herberd statt gehaltenen Gesellschafts-Concerte? — Zwar lassen wir vor einigen Wochen in den Blättern eine Entschuldigung wegen des Ausfalls der vorhergehenden 2 Zöglingeconcerte aus dem Grunde, weil die Zöglinge von der Mitwirkung bei den Gesellschafts-Concerten zu sehr in Anspruch genommen seien. Das betrifft aber bezüglich des Orchesters nur einige wenige Zöglinge; und auch in früheren Jahren wirkten Zöglinge bei den Gesellschafts-Concerten mit; und doch fanden damals im Lauf des Winters unter der Leitung des damaligen artistischen Directors Preyer so wie noch früher unter der Direction des Professors Sellner in der Regel vier ja selbst sechs ganz anerkanntswürdige Concerte der Zöglinge statt, weil die Direction von der ganz richtigen Ansicht ausging, daß jedem Professor mittelst dieser Concerte die Gelegenheit geboten werden solle, seine vorzüglichsten Schüler im Solo-Vortrag dem Publicum vorzuführen, und so sowohl eine öffentliche Anerkennung seines eigenen Wirkens als eine Anerkennung für seine Zöglinge zu erzielen. — Und wie wir von einem, mit den Verhältnissen des Institutes genau vertrauten Mitgliede der Gesellschaft erfahren haben, sollen sich in der That in den meisten Schulen selbst in der eigenen Schule des Herrn Directors Hellmesberger Zöglinge befinden, die ganz würdig wären im Solo-Vortrag anzutreten, so selbst durch künstlerischen Vortrag zu glänzen. Wir zweifeln nicht, daß die Direction die in ihrer Mitte so ein-

sichtige Männer zählt, unserer hier ausgesprochenen Ansicht beipflichten und mit Ernst darüber nachdenken werde, daß dem Conservatorium in Hinstunft, in Bezug auf die Oeffentlichkeit, mehr Rechnung getragen wird. — Auch wären wenn schon die Gesellschafts-Concerte ein hemmendes Hinderniß für die Conservatoriums-Concerte sein sollten — was sie in früheren Zeiten nie waren — die Festmonate recht passend zur Abhaltung der letzteren — da in denselben keine Gesellschafts-Concerte statt zu finden pflegen.

## Musikalienanzeiger.

### Für Violine mit Begleitung.

Herd. David. Dur und Moll, 25 Capricen, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten für Violine mit Pianoforte, zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrag. Op. 39, Heft 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

### Für Pianoforte mit Begleitung.

Herd. Hiller, Concert in Fis-moll, op. 69. Hamburg, Cranz.

### Für zwei Pianoforte.

Muzio Clementi. Sonaten, Nr. 1 (B), Nr. 2 (B). Leipzig, Breitkopf und Härtel.

H. M. E. H. L. Duvertüre zur Oper: Heinrich IV., eingerichtet zu 8 Händen von K. Burchard. Leipzig, Hofmeister.

### Für Pianoforte zu vier Händen.

G. F. Händel. Wasser- und Feuermusik, arrang. von K. Burchard. Dresden, Friedl.

### Für Pianoforte allein.

Carl von Seyd. Variationen (A) op. 21. Variationen (Des) op. 22. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Nikolaj Fajert. 5 Clavierstücke nach Dichtungen von R. Def, Eichendorff, Hebel und Heine, op. 27. Hamburg, Cranz. Ed. Kalkreuth an die Heimat. Wien, Gloggl.

### Für Gesang mit Begleitung.

S. Bach. Arien aus verschiedenen Cantaten n. s. w., bearbeitet von R. Franz. Leipzig, Whistling. 3 Hefte auch einzeln.

Hermann Contractus. Salvo Regina, Melodie aus dem 11. Jahrhundert, harm. für Sopran- (oder Tenor-) Solo, Chor und Orgel von H. K. r. n. Part. und Stimmen. Wien, Lepp.

Herrn. Esser. Lieder-Album op. 65. Mainz, Schott.

R. Franz. Op. 1. Zwölf Gesänge, 4 verbesserte Ausgabe. Zwei Hefte. Leipzig, Whistling.

J. Hoven. 3 Lieder, op. 52. Wien, Lepp.

Theod. Kirchner. Zwei Könige, Ballade für Bariton, op. 10. Winterthur, Ritter-Wiedemann.

J. Schottmann. op. 14, Nr. 1. Berlin, Bahn.

Klassisches Sopran-Album, Heft 7—12. Leipzig, Gumprecht.

### Mehrstimmige Gesänge.

V. Schottmann. Sechs 4stimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, op. 13. Part. und Stimmen. Berlin, Bahn.

Jul. Dtto. Der Morgen und der Mittag. Charakteristisches Tongemälde für gemischten Chor, Solo, und Org. op. 121. Clavierauszug, Solo- und Chorkommission. Schenkschen, Glast.

### Claviermusik mit Pianofortebegleitung.

Jul. Benedict. Arabie. Ein Märchen, op. 70. Clavierauszug, und Chor. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

C. Gounod. Margarethe (Faust), Oper. Volk. Clavierauszug mit deutschem und französischem Text. Berlin, Bote und Bed. Darans auch 15 Nummern einzeln.

### Für Clavier.

L. v. Beethoven's Concerte für Pianoforte und Violine in Quartett. Leipzig und Berlin. L. F. Peters.

### Zusätzliche Werke.

B. Brämig. Praktisch-theoretische Pianoforteschule in zwei Cursen oder 12 Heften. Erfurt, Körner.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

⚭ Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. ⚭

Redaktion: Weißte Nr. 863. — Ausgabe: Rohrnack Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. F. Wüster & Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Zeit Vorberendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte. — Rezensionen. — Vokalre. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

Noch einmal:

## Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte.

Von **Alfred Freiherrn von Wolzogen.**

Als jüngst der geschätzte Mitarbeiter dieser Blätter, der rüchlichst bekannte Londoner musikalische Kritiker, Henry Chorley, in Nr. 1732 des „Athenaeum“ (vom 5. Jänner 1861, Seite 24) Professor Ludwig Bischoffs und meinen Versuch einer neuen deutschen Bearbeitung des italienischen Original-Textes zum „Don Giovanni“ mit einigen empfehlenden Worten anregte, da versuchte er nicht, zugleich die Befürchtung auszusprechen, daß es, trotz aller Verdienstlichkeit solcher Unternehmungen, doch nicht an Pedanten mangeln werde, welche ob solcher „Entheiligung“ sofort ein gewaltiges Geschrei zu erheben bereit stünden. „Of course, there will be pedants who will raise the easy and effective cry of „Sacrilège““ etc. — so prophetezte Chorley. Wir gestehen, daß wir, nachdem die letzten Jahre schon so zahlreiche Arbeiten auf dem in Rede stehenden Gebiet an's Licht gefördert hatten, das Thema stehend auch bereits von so vielen einsichtsvollen Köpfen beleuchtet und öffentlich durchgesprochen worden war, doch einigermaßen Bedenten trugen, das Zutreffen solcher Weißsagung in unserm Vaterlande für möglich zu halten. Daß von Seiten der Bühnenvorstände und dramatischen Darsteller mancherlei Einspruch gegen eine jedenfalls für sie zunächst unbequeme Neuerung erhoben werden würde, darauf waren wir wohl gefaßt, weil — nicht überall das Theaterpöbel in so kunstsinziger, feinfühler und thätkräftiger Hand ruht als zu Karlsruhe, wo Edward Devrient schon seit Jahren an einer Purifizierung der erbärmlichen Mozart'schen Opernbücher arbeitet. Müßten wir doch von einem unserer ruhmgelächtesten Theaterfänger bei Zusendung unseres Don Juan-Textes das unabweidliche Urtheil vernehmen: „Wenn ich es wagen wollte, auch nur ein Wort an der alten, wohlbekanntem Version zu ändern, ich glaube, meine lieben Wiener steinigten mich auf der Stelle.“ Die nachstrebthierigsten Kreise also hatte ich allerdings gleich Anfangs von der guten Meinung, die ich über die gesunde und unbesangene Urtheilskraftigkeit der deutschen Opernfreunde zu hegen mir erlaubte, ausgesprochen, denn hier ist es nicht eigentlich der Pedantismus, sondern vielmehr die Faulheit und Gleichgültigkeit, kurz der Schlenkerian, gegen den man als zudringlicher Neuerer zu kämpfen hat; allein, daß es außerhalb dieser Sphäre doch auch nach Pedanten von der Art, die Chorley gemeint hat, in Deutschland geben würde, das freilich lag nicht in meiner Erwartung. Ich wiegte mich in dem süßen Wahn, daß Otto Zaphn seine Annerbiographie Mozart's, die nun doch schon seit Jahr und Tag in Jedermanns Hand ist, nicht ganz unsonst werde geschrieben haben, daß man sich wenigstens fortan einigermaßen geniren werde, Ansichten zu drucken zu lassen, die durch Zaphn's unübertreffliche Analysen sämtlicher Mozart'schen

Opern für ewige Zeiten gerichtet sind. Aber nein — der biedere Deutsche — ein französischer Emigrirter, Adalbert von Chamisso, mußte uns dies sagen:

„Er dreht sich rechts, er dreht sich links —  
 Der Popf, der hängt ihn hinten.“

Die alten Mozart'schen Texte müssen erhalten werden, um unserer Väter und Großväter willen, die zugleich mit dem ersten Eindruck der Mozart'schen Metodien auch die Wirkung der ihnen untergelegten alten deutschen Texte empfunden haben. Tief und unverwischbar sind sie in das Gedächtniß des ganzen deutschen Volkes eingeschrieben; sie sind ihm in seinem unwillkürlichen Bewußtsein unzertrennlich mit den Mozart'schen Metodien verwaehen und eins geworden. Es heißt daher das Unmögliche anstreben, wenn man es dennoch versuchen will, dieselben durch neue Bearbeitungen der italienischen Original-Texte zu verdrängen.“ Mit diesen und vielen andern Worten, die wir später noch zu reden kommen werden, ist Herr Emil Naumann in Nr. 6 und 7 der Neuen Berliner Musikzeitung des laufenden Jahres unter demselben Titel, den wir an die Spitze dieses unseres Aufsatzes gestellt haben, für die absolute Fruchtlosigkeit und lastige Bedeutungslosigkeit unserer und aller ähnlichen Textberichtigungsarbeiten in die Schranken getreten, und wir würden gewiß, nachdem wir schon in einem früheren „Così fan tutte“ betreffenden Artikel (siehe Nr. 18 und 19 dieser Blätter) uns über die von Herrn Naumann ausgegebene Münze kürzlich ausgesprochen, nicht den mindesten Anlaß haben, seinen Ansichten hier nochmals das vielleicht höchst geringfügige Gewicht unserer vermeintlich besseren persönlichen Ueberzeugung entgegen zu setzen, wenn wir nicht fürchten müßten, daß das in jener Berliner Musikzeitung von ihm ausgesprochene Samenforacin auf ein nur alzu fertiles Erdrick fallen und Früchte tragen möchte, die uns denn doch, um der guten Reputation unseres Vaterlandes willen, einigermaßen besümmen würden. Denn warum gerade Deutschland eine Tradition heilig halten soll, die seinem ästhetischen Geschmack und, wohl gemerkt, seiner Pietät vor Mozart's Tonischpung so wenig Ehre macht, das sehen wir doch wahrlich nicht ein. Wir wollen uns daher gar nicht einmal darauf einlassen, die so scharf betonte Popularität der alten Texte zu bemängeln, obwohl jeder Unbesangene zugestehen wird, daß sich die sogenannten aller Welt werth und theuer geordneten Parolen, ohne die Mozart's Opern angeblich aufhören würden, Gemeingut der Nation zu sein, auf einige wenige Anfänge besonders beliebter Stücke aus „Figaro“ und „Don Juan“ — so wie z. B. „dort vergiß leises Zieh'n, süßes Wimmern“, „Reine Ruh' bei Tag und Nacht“, „Reich' mir die Hand mein Leben“ und „Treibt der Champagner“ beschränken, und daß die Galanterie, in deren Interesse Herr Naumann seinen Artikel doch hauptsächlich geschrieben zu haben gegen das Ende hin selbst zugibt \*), gewiß sehr ruhig dabei bleiben würde, wenn etwa

\*) „Mögen sich ästhetisch feinfühlernde und zartbesaitete Seelen, die sich

künftig Ottavio statt dem so ausnehmend süperben: „Ein Band der Freundschaft fesselt uns Beide“ nach meinem Vorschlag die Güte haben möchte zu singen: „Wand der Liebe fesseln uns Beide“, oder wenn Bischoff's vortreffliche Verbesserung des Textes zum ersten Duett zwischen Donna Anna und Ottavio: „Ja, welsch' ein Schwur, o Himmel! O grauenvolle Stunde! Mit Lieb' und Rach' im Bunde wogt auf und ab mein Herz!“ künftig die liebenswürdige alte Wahr von den „Göttern, die Tröster und Erretter sein sollen, und von dem tief gebangten Herzen, das dem Leide unterliegt“, verdrängen dürfte. Daß wenigstens die ursprünglichen deutschen Texte zu „Idomeneo“, „Cosi fan tutte“ und „Titus“ sicher nicht in dem musikalischen Bewußtsein des ganzen deutschen Volkes mit den Mozart'schen Melodien so unzertrennlich verwachsen und eins geworden sind, um ihre Beseitigung als einen Frevel gegen die Heiligkeit der Tradition ansehen zu können, läßt sich wohl kaum bezweifeln; sind doch überdies in anfänglichen Dilettantenkreisen Mozart's ursprünglich auf italienische Texte geschriebene Opern, eben wegen der Ähnlichkeit der deutschen Uebersetzungen, von jeher vielmehr in der schönen Ursprache gesungen worden, und da solche anfängliche Dilettanten für ästhetische Dinge auch meist ein besseres Gedächtniß zu haben pflegen als der Banhagel auf dem Tuschel unserer Theater, so konnte man vielleicht mit weit größerem Recht behaupten, da Ponte's Verse seien das Gemeintum der ganzen gebildeten Welt geworden. Daß Mozart aber seine Popularität den schölen deutschen Uebersetzungen des Uebrigsten gewiß in keiner Weise verdankt, und daß er auch nicht ein Titzelchen davon einbüßen wird, wenn jene endlich einmal in die Kumpfkammer des abgestandnen Unraths verschwinden, das steht wohl so ziemlich fest. Daß aber Clavierauszüge mit neuen Texten, was Herr Raumann zur Begründung seiner conservativen Ansicht fernerhin anführt, lange nicht so viel gekauft werden, als solche, worin noch der alte, theure Unsin in unuerfälschter Herrlichkeit das Herz erheitert, das möchte doch auch wohl nur wenig beweisen, da es ja ganz natürlich ist, daß die Bühnenprolog dem großen Haufen in dieser Beziehung das Gesetz vorgeschreibt. So lange sie es also noch beim Alten stehen bleibt, wird das Neue auch in Privatkreisen nur schwer Eingang finden, schon deshalb, weil es höchst unbequem und verdrießlich ist, wenn ein Mozart'sches Ensemblestück im gemüthlichen Thee-Cirkel gesungen werden soll, und jeder dazu mit einem andern Text in der Hand erscheint. Die Bühne vor allen Dingen ist berufen, für die Popularität des besseren Neuen Propaganda zu machen; welcher aber unter den verschiedenen Versuchen, die die Neuzeit geliefert, der beste sei und daher, um fernere Confusionen und endlose Zeitvergeudungen zu vermeiden, a l l e m e i n a d o p t i r t werden müßte, das sollte nach unserer Ansicht der B ü h n e n v e r e i n entscheiden, in dem wir endlich nach langem vergeblidem Harren wenigstens eine Art von Central-Organ für das deutsche Theater begründen dürfen. Wir wären doch begierig zu sehen, ob, wenn für jede der ursprünglich italienisch geschriebnen Opern Mozart's durch Verdict einer Commission des Bühnenvereins als der beste erklärte neue deutsche Text nur erst zwei Jahre lang auf unseren Hauptbühnen gesungen worden wäre, wirklich irgend ein vernünftiger Mensch Anstoß daran nehmen würde, und ob nicht die Clavierauszüge mit den neuen Texten reisenden Absatz fänden, vorausgesetzt, daß diese Auszüge auch sonst den Ansprüchen einigermaßen genügen, die man an solche Arbeiten heut zu Tage zu machen berechtigt ist. Bis jetzt sind wir ja leider! noch immer so weit in der Kultur zurück, daß wir, wie Jahn nachgewiesen, nicht einmal eine einzige ganz correct gedruckte und vollständige Mozart'sche Opern-Partitur besitzen, geschweige denn gar mit Sorgfalt edirte Clavier-Auszüge! Hof-

fen wir aber, daß in dem Zeitalter der neuen Händel- und Bach-Ausgaben auch Mozart nicht vergessen, und namentlich überall da, wo es sich um die eigentlichen Gemeingüter der Nation, um Mozart's Opern handelt, die einzig praktische Devise: „Eintracht macht stark“ auf die Fahne geschrieben werden wird. Nur wenn Alle das Beste wollen, wird das Schlimmste verschwinden.

Doch kehren wir zu Herrn Raumann zurück. Er redet den alten Texten nicht nur deshalb das Wort, weil sie durch die Tradition geheiligt sein sollen, sondern ferner auch aus dem bei weitem schwerer noch ins Gewicht fallenden Grunde, weil sie „ungehörlich trotz ihrer Herbitz und theilweisen Ungeheuerlichkeit weit volkshämlicher, naiver, kräftiger und prägnanter sind, als alle unsere ästhetisirenden, mit Glacée-Handschuhen aufzutretenden, und auch beim redlichsten Willen fast immer nur vermaßert erscheinenden, modernen Textes-Umarbeitungen.“ „Keine und selbst große musikalische Talente“ — so fährt Raumann fort — „mögen sich um Texte bemühen, die sich bis auf das einzelne Wort, in einer mehr dichterischen Sprache bewegen. Einem so tolosfallen Genie wie Mozart gegenüber, müssen wir es umgekehrt gerade ein Glück nennen, daß nicht nur die Uebersetzungen, sondern selbst die italienischen Originaltexte, z. B. von „Don Juan“ und „Figaro“, oder die deutschen Original-Texte der „Zauberflöte“, eigentlich nur in derben, an Decorationsmalerei erinnernden Strichen und Umriffen ihre Personen hinstellen und zeichnen. Das Riesengenie Mozart's hätte sich auf eine Detailmalerei, die ihm ausgeführtere Personen und im Einzelausdruck vollendetere Texte auferlegt hätten, nicht, oder nur zu seinem Nachtheil, einlassen können, da seine Intentionen zu sehr über solche Beschränkungen hinaus in das Titanenhafte, Uebermenschtliche und Dämonische gehen.“ — Daß in dieser Deduktion so ziemlich Alles thatächlich falsch ist, wird uns nicht schwer zu beweisen sein. Wahr ist nur so viel, daß bei Mozart, um uns der weit prägnanteren Worte Jahn's zu bedienen (s. Mozart III. 89), die Situation, die lebendige Vorstellung vom Charakter der handelnden Person, der eigentliche Ausgangspunkt, der Impuls für die musikalische Conception war, nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters.“ „Bei einer Opera.“ — schrieb Mozart selbst unter dem 15. October 1781 an seinen Vater — „muß schlechterdings die Poësie der Musik gehorsame Tochter — die Wörter nur bloß für die Musik geschrieben sein.“ Er verlangt also, daß die dichterische Fassung der Stimmungen und Gefühle, welche musikalisch ausgedrückt werden sollen, den Componisten anreize, ihn trage und hebe, aber ihn in keiner Weise beschränke und fessele, vielmehr ihm volle Freiheit lasse, und in sofern hat Hr. Raumann allerdings ganz Recht, wenn er behauptet, daß es Mozart auf „im Einzelausdruck vollendetere Texte“ nicht angekommen sei. Aber das Unglück der alten deutschen Uebersetzungen, an denen Mozart selbst durchaus unschuldig ist (denn nie hat er eine feiner italienischen Opern aus dem Theater singen gehört), besteht ja eben darin, daß sie nicht nur nicht für die Musik geschrieben sind, sondern derselben vielmehr fast auf jeder Seite geradezu widersprechen. Wenn es also auch hundertmal wahr ist, daß Mozart, als echter Dramatiker, oft mehr aus der Situation heraus, als auf die Worte componirt hat, daß er die Wahrheit der dramatischen Charakteristik als das oberste Princip für die musikalische Darstellung geltend machte und sie auf den Ausdruck der innern Seelenzustände der Handelnden begründete, daß er also seinen Texten gegenüber nicht als ein bloß äußerlicher Decorationsmaler erscheint, sondern als der Psycholog, der die lebensvollsten Individualitäten zu zeichnen und sie mit einer Fülle feinsten Charakterzüge selbst dann noch anzupflichten versteht, wo die Worte des Dichters ihn vollständig im Stich lassen: so hat es doch nie einen Musiker gegeben, der oft selbst in ganz minutiösen Einzelheiten so zertigentlich componirt hätte, wie gerade Mozart. Nicht nur, daß bei ihm häufig ausdrucksvolle musikalische Figuren durch ein bestimmtes

bei der seelischen ihnen antipathischen Berührung die Primolen zusammenzucken, betreten und legen über unsere Vertheidigung der Anforderungen des großen Haufens“ 22.

Wort des Textes herabgerufen sind, deren Verständnis verloren geht, wenn eine plumpe Uebersetzung und Umarbeitung des Originals solches ignorirt, ein Hauptverdienst, das uns in allen seinen Opem entgegentritt, ist die anscheinend sorgfältige Berücksichtigung des deklamatorischen Elements der Sprache. Weder in seinen italienischen, noch in seinen deutschen Werken ist ihm kaum jemals Verstoße gegen die richtige, natürliche und ausdrucksvolle Deklamation entfallen, wie sie z. B. die Weber'schen Partituren so vielfältig aufzuweisen haben, von den französischen Opereocomponisten unserer Tage ganz abgesehen. Man kann sich darauf verlassen, hätte Mozart z. B. den Friedr. Kundschen Text zur Moz-Arie aus dem „Freischiß“ unter Weber's reizende Melodie zu setzen gehabt, er würde sicher nicht: „zog ich leichten Sinns dahin“, sondern: „leichten Sinns zog ich dahin“ gesagt haben, denn auf dem „zog“ liegt doch wohlhaftig der deklamatorische Nachdruck nicht, und doch läßt Weber dieses Wort unbedingt auf dem hohen F, der höchsten Note der ganzen melodischen Phrase, singen. Ferner aber ist wohl zu bemerken, daß, gerade weil Mozart in der seinen Individualisirung seiner Charaktere so Erstauentlich geleistet, diese subtilen Züge durch einen rohen lieblichen Text, wie die alten Uebersetzungen ihn liefern, nur doppelt leicht verwischt werden. Daß z. B. Leporello durch die plumpen Späße der deutschen Bearbeitung ein ganz anderer Mensch wird, als ihn das da Pontesche, überall graziöse Original sich gedacht und Mozart ihn musikalisch charakterisirt hat, das liegt doch wohl ziemlich klar am Tage. Und nun gar vom „Don Juan“, dem Ausbund liebenswürdigster Galanterie und weltmännischen Benehmens, was bleibt in den deutschen Hülsmitteln von diesem Tizian'schen Typus südlich heranschender Sinnlichkeit andres übrig als die bodenlose Gemeinheit eines frechen Sünders?! Der unwohlerstliche Held des italienischen Dichters wird im Deutschen zu einem unwohlerstlichen Erzyuon, und es gehört die ganze Kunst eines feinen Darstellers dazu, um in ihm bei den Worten, welche ihm das deutsche Libretto in den Mund legt, nur noch eine Spur des alten Welt begabenden Cavaliers wiederfinden zu können. Lassen wir uns noch von dem alten Johann Friedrich Schinkl (dramaturgische Monate, Schmerin 1790, Band II, S. 320 ff.) belehren, wie Mozart seinen Text behandelt, und es ist barnach gleichgültig ist, wie derselbe in eine andere Sprache übertragen wird: „Seine Musik“ — sagt er bei Gelegenheit der ersten Don Juan-Aufführungen in Hamburg unter Schröder — „ist durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren, Situationen und Empfindungen seiner Personen angemessen. Sie ist Studium der Sprache, die er musikalisch behandelt, richtige Kenntniß der Prosodie. Er beobachtet die Länge und Kürze der Silben, in dem Charakter des Ausdrucks genau das Verhältnis, welches dem natürlichsten Maß am nächsten kommt, und die möglichste Uebereinstimmung der musikalischen Töne mit denen, durch die sich die Empfindung in der Deklamation äußern würde. Seine Modulationen stimmen, wenige Fälle ausgenommen, vollkommen mit den Regeln einer richtigen Deklamation überein; seine Interpunctionen sind wahr und seine Pausen mit weiser Prüfung angebracht. Er legt nie Käufe und Triller in Silben, die derselben nicht fähig sind, und verschmäht überhaupt nie seinen Gesang mit unnütigen und seltsamen Coloraturen“ etc. So — und nun gehe man mit diesem Maßstab in der Hand an die Prüfung dessen, was die alten deutschen Bearbeitungen aus Mozart's Opem gemacht haben! Die Beispiele, wo Text und Musik im aller schrecklichsten Zwiespalt stehen, sind so zahllos und zum Theil auch bereits so weltbekannt, daß wir uns hier nur auf die Anführung einiger weniger Proben beschränken wollen.

Verhältnismäßig am besten ist noch der „Domeneo“ fortgenommen, vielleicht aus dem Grunde, weil er von allen Mozart'schen Opem aus der vollen Blüthezeit des Componisten \*)

am wenigsten zur Aufführung kam und desshalb dem gemeinen Bühnenschleudrer, der die meisten schlechten und trivialen Uebersetzungen verschuldet hat, mehr entriecht blieb. Allerdings muß die älteste deutsche Uebersetzung des Varese'schen Libretto's auf Mozart's eigenen Vorschlag von seinem alten Freunde, dem erzbischöflich Salzburg'schen Hofcompeter Andreas Schachtner verfaßt und mit dem italienischen Textbuch zugleich 1781 in München bei Franz Joseph Thallhafer gedruckt, nach dem Probenbuch das Otto Zahn (Zy. II. S. 555, Note 7) davon mittheilt, noch sehr unbeholfen gewesen sein, während der deutsche Text, dem man jetzt in den Clavier-Auszügen der Oper begegnet (ich weiß nicht, ob derselbe von Treitschke, nach dessen Bearbeitung das Werk 1806 in Wien und Berlin gegeben wurde, oder etwa von David von Pell herrührt, der den „Idomeneo“ schon 1802 für eine Casseler Aufführung überseht) sich durch seltene Worttreue und, einige Deklamationsfehler abgerechnet, auch durch seine Sangbarkeit auszeichnet; ja wir möchten denselben sogar gegen die sonst geschmackvolle neue Version, die G. Engel in Gumprecht's Sopran-Album Bd. II. S. 8 — 12 zu Maria's Arie: „Se il padre perdei“ (II. 11) geliefert, in Schutz nehmen, weil er dem Original mehr entspricht als die Letztere. Die eigentliche Misere fängt erst mit der „Hochzeit des Figo“ an. Die Oper, deren Text im italienischen Original des Lorenzo da Ponte sich durch die Angemessenheit der poetischen Form, schön fließende Verse und große Gewandtheit des Ausdrucks so besonders vortheilhaft auszeichnet, wurde deutsch zuerst im Jahre 1790 in der sehr mittelmäßigen Bearbeitung eines unbekanntem Uebersetzers zu Berlin aufgeführt; das Jahr darauf lieferte Knigge für Schröder in Hamburg, 1792 Giesecke für Wien und 1794 Vulpus wohl für Weimar eine neue Version, und nach einem Gemisch von Knigge und Vulpus wird das kostliche Werk bis auf den heutigen Tag noch, mit Weglassung der Original-Recitative, fast auf allen deutschen Bühnen Jahr aus Jahr ein oftmals gegeben, ohne daß die Bühnendirectionen eine Ahnung davon zu haben scheinen, daß dieser Text weder da Ponte's Versen, noch dem, was Mozart daraus gemacht hat, in irgend einer Weise gerecht wird, und daß der deutsche Dialog, der an die Stelle der Seco-Recitative getreten, unsere Darsteller erst recht veranlaßt, die eigenthümlichen Pointen des Beaumarchais'schen Lustspiels hineinzufragen, anstatt vielmehr ihre Rollenauffassung aus Mozart's musikalischer Gestaltung (die z. B., wie selbst der Franzose Beyle anerkennt, aus dem Cherebin eine ganz anders reizende Persönlichkeit erst geschaffen, als Beaumarchais sie gezeichnet) zu schöpfen und seine Charakteristik allein zur Geltung zu bringen!\*) Wie erbärmlich ist z. B. die Uebersetzung der herrlichen Arie des Bartolo I. 4., in der Mozart namentlich die Stelle: „coll' astucia, coll' arguzia, col giudizio, col criterio, si potrebbe . . . il fatto è serio — ma credete, si farà“, so außerordentlich fein musikalisch wiedergegeben hat! Die Selbstausfaltung zur Wuth bei den ersten Worten, das plötzliche Sich-Besinnen und Abbrechen bei „si potrebbe“, das gewissermaßen schredhafte Zusammenfahren bei dem Gedanken, daß der Casus doch eigentlich sehr ernsthaft sei, und die demnach wiederkehrende Sicherheit des Selbstvertrauens auf den angeführten Schlüsselworten, nach denen sich, mit Zahn zu reden, in den raschen Triolen der Phagren der Mittelchen, mit denen Bartolo sich zu helfen weiß, nur um so freier ergießt: — wie schlagernd und eindringlich, wie genau den Textworten entsprechend ist dies Alles von Mozart ausgedrückt worden! Und nun soll der deutsche Sänger dazu singen: „Fein und listig, schnell und

\*) „La finta semplice“, „Bastien und Bastienne“, „Mitrdate Re di Ponto“, „Ascazio in Alba“, „Il sogno di Scipione“, „Lucio Silla“, „La finta giardiniera“, „Betulia liberata“, „Il Re pastore“, und „Zaide“ sehen wir hier natürlich ab, weil sie niemals deutsche Repertoirstücke gewesen, die italienischen wohl auch überhaupt nie ins Deutsche übersezt worden sind. —

\*) Von den älteren Opem Mozart's: „Apollo et Hyacinthus“.

\*) Vgl.: Zahn, Mozart IV. S. 202, Note 5.

rätig, wirf und treib' ich große Sachen und kann Pläne möglich machen, die der schwache Kopf kaum denkt!" —? — Die Arie ist vom Anfang bis zu Ende so charakteristisch und büßt durch den gemüthlichen deutschen Text so erkaunlich viel ein, daß wir uns bei diesem Anlaß gestatten möchten, folgende wortgetreue und sangbarere Version vorzuschlagen:

„Ja, die Rache, ja die Rache  
Ist dem Ehrenmann ein Labial!  
Zu vergessen Schmach und Schande,  
Ist verächtlich und stets gemein!  
Fein und wigig,  
Scharf und spizig,  
Immer kritisch  
Und politisch,  
Ja man könnte — —  
Der Fall ist wichtig —  
Doch gewiß — ich trieg' ihn klein!  
Und sollt' ich alle Gesetze verdröhen,  
Und müßt ich auch hundert Register durchsehen,  
Mit Ränken und Schwänken die Kreuz und die Quer,  
So kann es nicht fehlen — der Sieg ist ja mein!  
Ja, ganz Sevilla  
Kennt Doktor Bartolo,  
Dem Schurken Figaro,  
Dem trant' ich's ein! —

Sehr ungeschickt ist es ferner, wenn Figaro im zweiten Akt zwischen der Arie der Gräfin und der Romanze Cherubin's die Reminiscenz an seine F-dur-Cavatine (I. 3.) mitten in das Gespräch hineinsingt, lächerlicher Unsinn die Worte, die Knäuge am Anfang des Septett's (III. 19.) den Bartolo beim Wiedererkennen seines Sohnes sagen laßt: „Vange sprach zu Deinem Vortheil eine innere Stimme schon“, während da Ponte's ganz passende Verse: „Resistenza la coscienza far non lascia al tuo desir“ nichts bedeuten als: „mein Gewissen duldet es nicht, Deinem Verlangen Widerstand zu leisten.“ Warum ändert man den ganzen Text beim Beginn des Septett's, zugleich auf eine richtigere Deklamation Rücksicht nehmend, nicht etwa dahin ab:

Marelline: Theurer Sohn, o welch' Entzücken!  
Komm' und laß' an's Herz dich drücken!  
Figaro (zu Bartolo): Und auch Ihr laßt' es geschehen,  
Wehret meiner Liebe nicht?  
Bartolo: Nimmer kann ich widerstehen  
Dem Gebot der Vaterpflicht.  
D. Curzio: Er sein Vater — sie seine Mutter?  
Mit der Heirath ist es aus!

Daß die reizende kleine recitativische Ensemblestelle nach dem Septett in der deutschen Oper fortfällt, ist gleichfalls als ein wesentlicher Verlust zu betrachten, und noch bedauerlicher, daß nach unsern Uebersetzungen die Gräfin im sog. Schreibduett (III. 21.) erst nach dem Ritornell zu diktiren anfängt, während sie im Original schon zum Schluß des Recitativ's Susannen die Ueberschrift des Briefes an den Grafen: „canzonetta sul aria“ diktirt und sobald die Letztere nun zu schreiben beginnt, Oboe und Fagott das Ritornell ausstimmten und von da ab die allerliebste Rolle übernehmen, zu erzählen, was Susanne schreibt, also nur dann schweigen, wenn die Gräfin diktirt. Diefen artigen Zug vermischen die deutschen Bearbeitungen mit Dialog gänglich. Endlich ist es völlig unverständlich, wenn auf der deutschen Bühne gegen den Schluß des dritten Aktes das in vollem Gang befindliche Gespräch zwischen dem Grafen, Figaro und Antonio mit dem herannahenden Marsch (III. 23.) als Recitativo auf einmal weiter g esungen wird. Uebri gens sollten unsere Theater doch endlich auch zu der Einsicht gelangt

sein, daß, da man zuerst den zweiten Theil der Marschmelodie hört, der Zug sich nicht jetzt erst auf der Bühne bilden darf, sondern als schon hinter der Szene einige Zeit in Bewegung befindlich gedacht werden muß, und die auf der Szene befindlichen Personen außer Graf und Gräfin sich demselben nur anzuschließen haben. Mannigfache Verbesserungen theilt die 1856 von Eduard Devrient für das Carlshöhe Hoftheater besorgte neue Bearbeitung des „Figaro“, obwohl er vom alten Text immer noch etwas zuviel hat stehen lassen. Am besten gelungen sind ihm die Aenderungen in der Arie des Cherubin (I. 6.), wo wir nur den Anfang: „Ich weiß nicht“, der Scansion wegen in „Weiß ja nicht“ und den Vers: „Jedes Mädchen macht mich erlösen, jedem Weibe erbebet mein Herz“ in: „Jedes Mädchen ach! macht mich erlösen, jeder Dame erbebet mein Herz!“ verandern würden; ferner in Figaro's C-dur-Arie (I. 9.), in Cherubin's Romanze (II. 12.) in der Grafen-Arie (III. 18) und in der 2. Arie der Gräfin (III. 20). Für die erste Arie der Gräfin (II. 10.) möchten wir, mit etwas freierer und fließender Wendung, lieber folgende Worte vorschlagen:

„Gott der Liebe, hör' mein Flehen,  
Hab' Erbarmen mit meiner Noth! \*)  
Ach, den Gatten gib mir wieder, \*\*)  
Oder sende mir den Tod!“ —

Devrient's Hauptverdienst aber bleibt jedenfalls die Wiederherstellung der Seco-Recitativo, die Josef Strauß für das Streich-Quartett arrangirt hat, so daß wir entschieden unter allen deutschen Bearbeitungen der 1856 bei C. Madlot in Carlshöhe herausgegebenen Devrient'schen den Vorzug geben. Wünschenswerth bliebe nur noch eine neue Ausgabe der Partitur zum „Figaro“, da die bei Simrock in Bonn gedruckte, nach Jahn's Nachweise (s. Mozart IV. S. 188, Note 47) von dem Original-Manuscript Mozart's in vielen Punkten sehr erheblich abweicht \*\*\*). (Schluß folgt.)

## Recensionen.

- Wilhelm Speidel. 6 Lieder für eine Singstimme mit Piano-forte. op. 1. Leipzig, Härtel.  
— — Bilder aus dem Hochlande. 12 Charakteristische Clavierstücke 2 Hefte S. 1 — op. 3., S. 2 — op. 5. Leipzig, Peters.  
— — 3 Frühlinglieder von Em. Geibel. op. 6. Leipzig, Peters.  
— — 4 Lieder für Bariton oder Mezzosopran. op. 7. Zitturgart, Hallberger.  
— — 4 zweistimmige Lieder op. 8. Leipzig, Peters.  
— — Sonate für Piano-forte und Violoncello op. 10. 1838, Peters.

\*) Bei der Wiederholung: „Schent' Erbarmen meiner Noth.“

\*\*) Zum Schluß: „Gieb mir, ach! den Gatten wieder!“

\*\*\*) In ähnlicher Weise uncorrect sind auch die gedruckten Partituren zur „Entführung“ (s. Jahn, Mozart III. S. 99—100, Note 30, S. 104, Note 34) und zum „Don Juan“ (vgl. Jahn IV. S. 366, Note 67 u. a. a. O.), sowie meine Schrift: „Ueber die heimliche Darstellung von Mozart's „Don Giovanni“, Breslau 1860, S. 74—80); die zu „Idomeneo“, „Così fan tutte“, „Titus“ und „Zauberflöte“ sind zwar etwas genauer, aber doch auch nicht ohne einzelne Ansetzungen und Unrichtigkeiten (s. Jahn II. S. 447 Note 31, IV. S. 488 Note 47, S. 569 Note 36 und S. 611—612 Note 24), so daß also der Wunsch nach neuen, mit den im Befehl der Herren Andri, Faust Wendebach'sch-Bachholdt, der Frau Pauline Bladot-Garcia und der t. Bischofsch zu Berlin befindlichen Original-Manuscripten völlig übereinstimmenden Partitur-Ausgaben an der Stelle der bisherigen bei Breitkopf und Härtel und bei Simrock erschienenen, wohl gerechtfertigt erscheint.



Wilhelm Speidel. Kleine Szenen 6 Clavierstücke im heitern Ton op. 11. Leipzig, Peters.

— — 3 Gesänge für 4 Männerstimmen op. 12. Derselbe Verlag.

— — Sängers-Vied und Lust. 5 Gedichte von Ludwig Speidel op. 13. Leipzig, Klemm.

— — 6 kurze Clavierstücke op. 14. 2 Hefte. Stuttgart, Ebner.

— — 3 Gesänge für 4 Männerstimmen op. 16. Derselbe Verlag.

— — 7 deutsche Volkslieder für 4 Männerstimmen arrangirt 2 Hefte. Stuttgart, Ebner.

r. Es handelt sich bei der historischen Beurtheilung der Kunst nicht blos um das dargelegte Object, sondern ebenso sehr um das produciende Subject und seine individuelle Physiognomie. Denn die Kunst ist nicht eine von der weltlichen Welt unabhängige Idealwelt, die sich mit schlechthin vollständiger Zeugungskraft fortwährend aus sich selbst producierte, sondern sie ist auf's innigste mit den übrigen Bildungselementen verflochten und gerade ihre höchsten Erzeugnisse tragen außer dem Stempel ästhetischer Vollendung zugleich deutlich genug das historische Gepräge ihrer Zeit, sowie die individuelle Physiognomie ihres Schöpfers an sich. Diese drei Momente forden sich daher einander so nothwendig, daß eigentlich erst da vom wirklichen Kunstwert die Rede sein kann, wo wenigstens der Anfang zu ihrer gegenseitigen Durchdringung gemacht worden ist.

Diese Bemerkung soll nichts weiter, als im Allgemeinen zur Rechtfertigung dienen, warum eine so bedeutende Anzahl Werke deselben Componisten hier einer einzelnen Recension unterworfen werden. So gut sich nämlich die ästhetische Abrechnung sammt der technischen Meisterschaft, welche ein Componist erlangen hat, an einem Werke dokumentiren können, ebenso unmöglich ist es, seine Individualität daraus kennen zu lernen. Denn diese begnügt sich nicht so wohl durch das Einzelne als vielmehr durch den Totalindruck.

Allein die Art der Besprechung, mit der wir hier einen Versuch machen, ist bei unsern Tagescomponisten ganz besonders darum nothwendig, weil es sonst wirklich ziemlich schwer hält, sich nur einigermaßen zu orientiren. Das Ästhetische und Technische daran ist in den meisten Fällen kaum der Rede werth, ursprüngliche Individualitäten trifft man äußerst selten an, meist nur Remplage aus größeren Richtungen und Schulen, und so schwindet denn natürlich auch das historische Moment — die Energie, mit der die unsere Zeit tragenden und treibenden Ideen und Realitäten innerlich erfaßt und zu künstlerischer Darstellung gelangt sind — in völliges Nichts zusammen. Hat man also einerseits wohl nicht den Mut, über die musikalische Produktivität der Gegenwart im Allgemeinen den Stab zu brechen, so läßt er sich nur auf dem angegebenen Wege erwerben; darf man andererseits noch Hoffnungen hegen, so findet man auf demselben am ehesten Veranlassung dazu; was aber die Componisten von sich selbst zu halten haben, kann ihnen von einem Andern niemals klarer gemacht werden als durch eine kritische Beleuchtung ihrer gesammten bisherigen Thaten — das eigene kritische Gewissen scheint heutzutage mehr oder weniger abhanden gekommen zu sein.

W. Speidel bewegt sich in den angezeigten Werken (Andere sind dem Ref. nicht bekannt) fast ausschließlich auf denjenigen Gebieten, die erst in der neueren Zeit zur vollen Blüthe gelangt sind, dem Liede, dem kurzen charakteristischen Clavierstück, dem Männerquartett. Dies zeugt von einer richtigen Würdigung der Hauptkräfte gegenwärtiger Production. Denn daß uns für eine erfolgreiche Pflege der größeren Formen sowohl die Kraft der Zusammenfassung als die Einheit und Größe der Objecte abhanden gekommen ist, befähigt sich täglich mehr. Es fragt sich, ob er es bei dieser richtigen Position zu Werken gebrauch hat, die ihm auf künstlerische Bedeutung Anspruch verleihen.

Vorweg anuerkennen ist bei sämmtlichen Sachen eine geschickte und flüssige technische Behandlung des musikalischen Materials, wenn auch kein eigentliches Formaltalent. Denn hierzu gehört nicht blos fließende Schreibart und geschmackvolle Klangbildung, sondern auch rhythmische Mannigfaltigkeit, combinatorischer Reichtum, mit einem Worte formale Fülle. Diese ist uns, wie sich im Folgenden herausstellen wird, nicht begegnet.

Fassen wir zunächst die Lieder ins Auge. Die einfachste aber auch umfassendste ästhetische Anforderung, welche man seit Schubert an das Lied zu stellen gewohnt ist, ist die, daß der Text mit der Musik organisch verschmelze. Was das heißt, scheint wirklich noch nicht so klar zu sein, daß man sich nicht immer wieder veranlaßt sehen sollte, daran zu erinnern und daß es überflüssig wäre, die Lieder Schubert's, Schumann's und Franz's einmal darauf anzusehen. Daß ein guter Text eine ihm individuell entsprechende, ihm nach Wort und Stimmung durchaus eigenthümliche Melodie haben muß, hat auch Speidel nicht bedacht. Denn in seinen Liedern herrscht die gewöhnlichste Gesangs-Phrasologie so entschieden vor, daß man sehr häufig an Rüden und Humbert erinnert wird; auch Mendelssohn und Schubert spielen eine Rolle; wenige Stellen nur erheben sich über das Niveau einer im Ganzen noch anständigen Gewöhnlichkeit. Die durch und durch äußerliche Auffassung der Texte, welche sich hierin zeigt, wird nun durch die Begleitung, selbst in den Fällen, in welchen sie charakteristisch sein soll, keineswegs verdeckt. Die meisten der Lieder sind mit geläufigen Formen gedroherener Accorde begleitet. Was damit anzufangen ist, weiß Jeder; der Eindruck des Habituartigen ist unsehbar. Eine andere Partie zeigt correctere Begleitungsfiguren, deren Nothwendigkeit jedoch zum Theil sehr zweifelhaft ist (op. 1 Nr. 3); in op. 8 Nr. 4. „Wer recht in Freuden wanden will“ zeugt die bis zum Ueberdruß wiederkehrende, mit Trommelchlämmern nächstverwandte Begleitungsfigur geradezu von Gleichmüdigkeit. Ein paar ausgenommen, machen sämmtliche Lieder den Eindruck sader Schwachheit und einer individuell vielleicht nicht unwahren, aber jedenfalls äußerst unbedeutenden saft- und kraftlosen Empfindel. — Wenn die Liedercomponisten der Gegenwart wüßten, was für verrätherische Zeugnisse über ihr innerstes Gemüthsleben sie dem Publicum in die Hand geben, welche untrüglichen Abbildungen ihrer ethischen und ästhetischen Bildungsstandes, wahrhaftig sie würden sich bedenten, so überaus liberal — zum Theil geradezu schamlos — ihr bißchen Selbst öffentlich zur Schau zu stellen.

Bei Clavierstücken läßt eine an sich unbedeutende Erfindung weit mehr aus sich machen als beim Liede, weil der Pianoforte dort ein viel freierer Spielraum gelassen und die Console schwieriger ist. — Die betreffende Partie der Speidel'schen Compositionen macht denn auch einen günstigeren Eindruck. Sp. versteht es nämlich meistens, aus puren Gemeinplätzen dennoch respektabel klingende Musik zu machen. Ausgeprägte Stimmung — poetische verlangt man nicht von Jedem — ist allerdings nirgends zu finden, aber man kann auch nicht sagen, daß man leeren Klingklang höre. Das ganze Genre trifft etwa auf das Gebiet unsern Seelenlebens, welches sozusagen auf der Grenze liegt zwischen Ohr und Herz. Daher ist es besonders dankenswerth, daß der Componist sein Publicum durch Ueberschriften über die von ihm beabsichtigte Stimmung klar zu orientiren für gut befunden hat. Hätte er das nicht, so würde sich wenigstens der kritischere Theil desselben öfters zu der Frage veranlaßt finden, was denn man eigentlich hiermit gesagt sei? daß z. B. in den 4 „Bildern aus dem Hohlhand“ op. 3, Nr. 4. ein Walzer ist, würden wir zwar auch ohne „Tempo di Valzer“ (?) und denken können, wels' charakteristisches Gepräge aber bekommt derselbe durch die Ueberschrift „Zur Kirmeß.“ Nun dürfen wir nicht mehr dagegen einwenden, daß er ein äußerst ordinärer Schleifer ist — das ist ja „zur Kirmeß“ gerade das Rechte. Und wenn wir bei

Nr. 5 vor Langweile schon auf der zweiten Seite dem Einschleifen nahe sind, so dürfte sich auch dieser Erfolg durch die Ueberschrift „Nach Sonnenuntergang“ ästhetisch rechtfertigen lassen. — Dasselbe ist ungeschickter der Fall mit der ganzen Appretur des musikalischen Materials. Dem „Wilder- und Szenen-Reichthum“ entsprechend, den der Componist vor uns aufrollt, hat er mit geschickter Hand Moosfäulnis aus den verschiedensten Zeiten und Stoffen zusammengeklebt. Seine melodischen Motive sind sämmtlich aus dem musikalischen Gemeinbesitz entnommen, aus den Brodsamen, welche die großen Herren einer Motiv-durstigen Jüngerschaft gern und freiwillig als Erbtheil hinterlassen haben. Die Verarbeitung derselben aber zeugt von großer Routine und von einer auffallenden historischen Treue, die es uns möglich macht, die bunten Schanflügel zu zerlegen und die einzelnen Angrebungen ziemlich ungetrübt durch subjective Zuthaten aus der selbstverständlichen obligaten Einrahmung herauszunehmen. Nur will sich die Bemerkung dabei nicht unterdrücken lassen, daß das dem Autor eigene formelle Geschick eines edleren Zweckes werth gewesen wäre.

Der Ekticismus ist ja allerdings eine historische Nothwendigkeit so gut in der Kunst als auf anderen Gebieten des geistigen Lebens. Stoff und Kraft sind auch in der geistigen Welt Realitäten, die sich gegenseitig voraussetzen und bedingen. Zersplittern sich in einer Zeit mit dem geschlossenen Organismus einer Weltanschauung nothwendig auch die produktiven Stoffe der Kunst, so zersplittern sich zugleich die produktiven Kräfte der Künstler. Dann tritt der Ekticismus ein. Er ist wesentlich Neuproduktion. Eine wahre Reproduktion kann aber nie bloß mechanische, aggregatmäßige Zusammenfügung vorhandener Stoffe sein, und wäre dieselbe noch so geschmackvoll — dies gibt nur Potpourris im verjüngten Moosflaß — das lebendige, organische wirklich verschmelzende Element ist lediglich die Wärme eigenen persönlichen Lebens. Diese reproduziert aber, wenn sie ganz und voll aus dem Innersten kommt, wirklich etwas relativ Neues weil individuell Selbstständiges. Besteht dieser Pulsschlag lebendigen Herzebens, der allein zum Herzen dringt, dann kann Jemand hunderte von Berken schreiben, er ist und bleibt als schaffender Künstler — zu bebauern; er bleibt auch in seinem Urtheil über die Kunst immer von den eigentlich Lebendigen abhängig. Nicht Jedem freilich ist es verstanden, in dieses intime Verhältnis zur Kunst zu treten und man läßt sich auf verhängnißvolle Weise, wenn man musikalisches Talent, formelle Routine o. ohne Weiteres für Symptome eines inneren Lebensquelles hinnimmt. Das allgemeine musikalische und das ausgebildete formelle Talent verhalten sich zum produktiven Talent etwa wie feilisches zu geistigem Leben. Nur wo ein positiv produktiver Keim vorhanden ist, ist auch ein vernünftiger Ekticismus möglich. Wer den Geistes- und Kraftmangel der wenigen wahrhaft großen Meister in sich aufgenommen und dadurch den schlammernen Keim zur Entfaltung gebracht hat, wer dann mit unverrückbarer Ausdauer und Liebe in die wundervolle Plastik ihres Antlitzes schaut, der bekommt allmählich die Befähigung selbstständig zu reproduzieren und mit Sicherheit das lebendige von dem gemachten, das natürliche von dem erkünstelten Geistesprodukt zu unterscheiden. Ein solcher Ekticismus ist wirklich ein Fortschritt der Kunst selbst, sozusagen die persönliche Aneignung der Offenbarungen, durch welche sie sich mittelst ihrer reinen Organe uns bezeugt hat. Wie viele solche Ektisten gibt es heutzutage? Die Weisten der Produzenten sind Schüler entweder Mendelssohns oder Schumanns. Der wahre Ekticimus soll erst noch zur Geltung gelangen; er ist die einzige zunächst mögliche, wirklich genuine Zukunft unserer musikalischen Produktion, wenn es überhaupt noch eine geben sollte. Es gibt dagegen eine zahlreiche Classe von Ektisten, die aus Allem Alles zu machen wissen oder, was dasselbe sagt, die gänzlich charakterlos sind. Das wissen sie, daß sie nichts auch nur relativ Neues und Selbstständiges machen können; das wollen sie aber auch nicht. Das jedoch scheinen sie nicht zu wissen, daß sie, dennoch produzierend, eo ipso das ABC alles vernünftigen

Geistlebens unzufürigen demüth sind; vernünftig aber wollen sie wahrscheinlich dennoch sein. Worin diese krasse Barbarei der Logik ihren Grad hat, liegt je meistens auf der Hand. Man sollte aber doch nachdrücke klar darüber geworden sein, auf welcher Stufe geistiger Entwicklung sich Diejenigen befinden, in deren Logik die Begriffe: Geschaft, Verdienst, Anerkennung, Künstlerthum u. dgl. die Grundprinzipien bilden.

Kommen wir jedoch auf Speidel zurück. Die Sonate für Pianoforte und Violoncell ist unter den uns vorliegenden Stücken das bedeutendste. Der erste Satz (D-moll) hat ein ansprechendes Hauptthema von breitem, melodischem Charakter; es spannt unsere Erwartung ziemlich hoch, weil es eine energische Stimmung ausprägt. Daran schließt sich aber sofort ein Abschnitt von lediglich rhythmischen Gehalt, ein Auf- und Abwollen gebrochener Afforde ohne concrete Form; die ursprünglich klare Stimmung trübt sich zu dumpfen, höflem Pathos. Bald jedoch werden wir durch ein erregtes Uebergangsmotiv, welches sich fest und unvermittelt daran setzt, hieron erlöst, bis wir zum zweiten Thema gekommen sind. Dies ist seinem Vorgänger bei weitem nicht ebenbürtig weder als Steigerung noch als Gegensatz — und etwas Aehnliches dürften wir doch erwarten. Es verflüchtigt sich sogar schließlich zur vollen Phrasen- und der Schlußabschnitt des ersten Theiles, eine Combination der dargelegenen Elemente, läßt es daher auch nicht zu der harmonischen Durchsichtigkeit und Vollkraft kommen, die dem Autor scheint vorgeschwebt zu haben. Die Durchführung im 2. Theil, aus beiden Hauptthemen combinirt und durch Uebergangsfiguren flüssig entwickelt, zeigt eine bisher noch nicht hervorgetretene Gestaltungskraft. Sie ist wohl das Gelingenste im ganzen Stücke, wenn auch die zweite Hauptperiode (S. 7 ff.) entweder conciser oder mannigfaltiger sein müßte. Auch der Schlußabschnitt läßt das richtige Verhältnis zwischen seiner Ausdehnung und seinem Inhalt, und seine tiefere Vergründung im Vorhergehenden vermissen. Er steigert mehr äußerlich durch Massenhaftigkeit als durch innere Concentrirung oder Pointirung des Gedankeninhaltes. — Der 2. Satz (A-dur) ist nach Stimmung und Faltur unbedeutend, sentimental und phrasenhaft. Die ganze Art erinnert an Alexander ff. e. c. a. Der letzte Satz (D-moll) hat ein gutes Hauptthema und eine formell interessante Durchführung, das zweite melodischere Thema ist wiederum ordinär und der Satz enthält außerdem eine Menge Rückwerk, wofür wir die auch hier in reichem Fluß sich ergehenden gebrochener Afforde ohne Weiteres erlösen müssen. — Es fehlt dem Autor, wie bemerkt, nicht an Formgewandtheit, aber an eigentlicher Erfindung, an Reichthum und hauptsächlich an Logik der Form. Bei breiten Formen kommt auf die architektonische Disposition Alles an im Großen und Kleinen, auf das richtige innere Gleichgewicht der Sätze, Perioden und Motive; klare Symmetrie bei stetiger Stimmungsentwicklung, geschlossene Nothwendigkeit bei rhetorischer Freiheit, logisch dialektische Methode bei dramatischer Lebendigkeit — das ist das Wesen der Sonatenform. Ein bloßes schematisches Ausspinnten ist das directe Gegentheil hierbon. Talent in der Thematik und Rhythmus bildet das Hauptvorbereitend für den Componisten solcher Werke, harmonische und contrapunktische Gewandtheit steht dabei erst in zweiter Linie. — In Sp.'s Sonate finden sich diese Vorbereitend nur sporadisch. Die Thematik ist unbedeutend, daher sich auch die rhythmische Zerlegung und Zusammenfassung nicht eigentlich produktiv erweist. Die contrapunktische Arbeit würde charaktervoller sein können, wenn die Vorliebe für gebrochene Afforde den Autor nicht immerfort hinderte, seine Grundgedanken möglichst scharf darauf anzusehn, was sich mit ihnen anfangen läßt. Das unmittelbar auf der Hand Liegende ist keineswegs immer das Richtige, dem innersten Wesen der Sache entsprechende. Jene bedenkliche Schwäche aber fährt auf die Länge zu unträglicher Monotonie und nichtsagender Leere, zumal wenn endlich, was es hier der Fall ist, auch die Harmonik nicht durch Reiz und Abwechslung oder durch Gewalt und Kolliesse erweist, was der Modus im weiteren Sinne obliegt. An Schuberths epischen Instrumentalformen, besonders an einigen seiner Sonaten, kann

won lernen, wie man etwa einen ersten Entwurf zu einer Sonate oder dgl. macht, was sich in extenso aus einem Grundgedanken herleiten läßt — die Concision und die logische Entwicklung läßt sich bei der zweiten, dritten etc. Umarbeitung mit Erfolg an Beethoven studiren. — Weißaugig verdient noch bemerkt zu werden, daß die in einzelnen Partien auf bedeutende Kraft und Virtuosität berechnete Haltung der Clavierstimme (die rapiden Octavenpassagen u. A.) nicht zum Schaden der reinlichen Ausführbarkeit um Einiges hätte gemindert werden sollen. Die Technik wird freilich durch den Inhalt selbst produziert. Allein darum wird es auch immer charakteristisch bleiben, daß Bach und Beethoven im Durchschnitt bei geringen technischen Schwierigkeiten denn doch ganz andere Gedanken in die Welt geschleudert haben als unsere modernen Pianofürsten. Diese Thatfache dürfte sich uns zu recht fleißigem Nachdenken empfehlen.

Schließlich noch die Bemerkung über die Männerquartette, daß sie den Standpunkt des in überreicher Fülle bereits Dagewesenen und Vorhandenen in keiner Weise übersteigen; daher sich auch über sie nichts Besonderes hinzufügen läßt. Sie existiren mit demselben Recht resp. Unrecht wie tausende ihres Gleichen. Die arrangirten Vokalsieber nehmen ihrem Wesen nach einen zu untergeordneten Rang in der Musik als Kunst ein, als daß sie zur Charakteristik einer Individualität besonders beitragen. Daß ein Charakter mit gewandter Technik hierin immethin etwas Verhängnisvolles leisten wird, läßt sich voraussetzen. Ueber Einzelheiten aber zu streiten, welche aus Grundverhältnissen des Geschmacks hinauslaufen, würde uns für heute zu weit führen.

Nach dem Gesagten haben wir H. Speidel einen Vertreter desjenigen musikalischen Eklekticismus, dem trotz großer technischer Routine eine wahre Productivität, d. h. in diesem Falle Reproductionskraft fehlt. Diese Michtigkeit ist von der mit Bewußtsein auf das Publikum speculirenden nur der sittlichen Stellung und der logischen Consequenz nach, nicht dem künstlerischen Prinzip nach verschieden. Daß auch sie in der ersten Sphäre ist, dahin zu gerathen, wo jene sich — beiläufig äußerst behaglich — befindet, das dürfte die Musikgeschichte an so begabten Männern wie Meyerbeer zur Genüge bewiesen haben.

## Locales.

### Aus dem Prüfungsaal des Conservatoriums.

S. B. Unsere Leser werden uns hoffentlich nicht der Pflichtverläumung anklagen, wenn wir bekennen, daß wir von den vierzehn Prüfungen, welche in heißerer und dunstigerer Luftzeit im Musikvereinsgebäude in den Nachmittagsstunden von 3—6 Uhr abgehalten werden, nur die über „Mündlichen Vortrag“ (Professor Schwebel) besucht, dagegen Gelegenheit gefunden haben, die neu eingerichteten oder neu besetzten Classen in anderer Weise kennen zu lernen; diese find nämlich die seit vorigem Herbst eingerichtete Gesangs-Parallellasse für Mädchen (Frau Andriessen), und die seit dem Abgang des Herrn Ed. Firscher durch Herrn Dachs neu besetzte Pianoforte-Ausbildungsklasse. Die erste derselben war von der Direction in weiser Erwägung bestehender schwieriger Verhältnisse errichtet, und durch die genannte Frau in recht glücklicher Weise besetzt worden, — der Erfolg wenigstens, den man bisher constatiren muß, läßt für die Zukunft recht erfreuliche Früchte erwarten, und hat uns das Vernommene in mehr als einer Beziehung recht wohl gethan. Unsere Leser erinnern sich, wie wir fortwährend genöthigt waren, gegen gewisse Gebrechen der Marches'schen Schule, die in ihrem Zusammenhang betrachtet das Gute derselben weit überwiegen, zu protestiren. Die Aufgabe des Conservatoriums besteht offenbar darin, Künstlerinnen des Gesangs zu bilden, auch für die Bühne, soweit nämlich die Schule dies überhaupt vermag. Aber Theater-Prinzessinnen, Vokalsängerinnen, lächerlich ausgeputzte und grimassirende Närrinnen mit obligater Beigabe von allen möglichen morbiden Uearten des Gesangs selber in Massen in die Welt zu

senden, dadurch das ohnehin schon übermäßig ausgebreitete Verderbnis noch recht systematisch und mit dem Stempel einer öffentlichen Kunstschule versehen festzustellen und weiter zu verbreiten, — das, bei Gott, konnte nicht die Aufgabe unseres Conservatoriums sein. Wir hätten es nun allerdings der Würde der Direction entsprechender gefunden, wenn sie nicht den Abschied der Frau Marchesi sich hätte geben lassen, sondern wenn sie, nach bestimmter Formulirung ihrer Forderungen an die von ihr bezahlte Lehrerin die Erfüllung derselben abgewartet, dann aber im Falle der Nichtbeachtung den Abschied selbst gegeben hätte. Wir sehen überhaupt nur zwei Möglichkeiten ein Kunstinstitut zu leiten. Entweder leitet ein verantwortlicher Director, oder eine Direction. An unserem Conservatorium aber gibt sich eigentlich Jeder den Anschein eines Leiters und eigentlich leitet — Niemand, wenigstens suchen wir vergeblich den Mann, der die künstlerische Verantwortlichkeit für das was geschieht übernehmen hätte. — Doch kommen wir zu unseren Prüfungen zurück. An der Schule der Frau Andriessen gefiel uns ebenso das durchaus kunstwürdige „Was“ wie das im Ganzen erfreuliche „Wie“ des Gesangs. Im gedruckten Prüfungsprogramm sehen wir eine Reihe von Collegen aus der besten Zeit des italienischen Gesangs angezeigt; außerdem wurden Gesangsstücke von S. Bach, Händel, Pergolesi, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Franz, Brahms u. A. ausgeführt. Ueber das „Wie“ der Ausführung können wir bis jetzt nur mit einiger Zurückhaltung sprechen, da die Zeit des Unterrichts zu kurz, und der Stand der vorgeführten Schülerinnen bei Beginn des Unterrichts uns nicht bekannt ist. Wir können z. B. nicht wissen, welche Uearten und wie weit festgestelltes Jene schon in diese Schule mitbrachten, wir haben überhaupt nicht den Maßstab des Früher und Jetzt, woran sich allein mit einiger Sicherheit das Geleistete erkennen läßt. Was wir aber gehört haben war, an sich betrachtet, im Punkte des Stimmansatzes, der Angemessenheit der Register, des Vortrags fast durchaus gut, namentlich hat uns die Abwesenheit aller äußeren Hefesse in letzterem Punkte wohlgethan. Wenn uns ein Gesang gefallen soll, so muß er uns erstens bei geschlossenen Augen vollkommen befriedigen, und dann muß auch der Blick des oder der Singenden nicht nur mit dem bereits gewonnenen Eindruck übereinstimmen, er muß auch an sich ein reiner und künstlerischer sein. Munit und Bewegung des Körpers, also aktives Verhalten, wird aber erst in dem Augenblicke wirklichen Bühnenspiels nothwendig ja erträglich. Außerdem wirkt es entweder widerlich oder lächerlich. Und das war es, dessen Feststellung in dieser Parallellasse uns gleich gefallen hat. Ohne feiß und hölzern dazustehen, wurde doch nicht Theater gespielt, sondern einfach „gesungen.“ — In Betreff der Register bemerkten wir das löbliche Bestreben, nicht eine gleiche Klangkraft, sondern ein gleiches Klangtimbre herzustellen, so daß der Uebergang aus dem einen Register in das andere wohlthuend und fast unmerklich vor sich ging. Bei einigen Sängern, namentlich der falschen italienischen Schule, herrscht nämlich die verkehrte Ansicht: es läme alles darauf an, in jedem Register und in jedem Ton gleiche Kraft zu entwickeln zu können. Wir lassen das in der Mittellage und Höhe nach gelten; es ist aber nahezu unfinnig, auch in der Tiefe das gleiche Volumen des Tons herzustellen zu wollen. Ein tiefer Ton ist an sich schwächer und immer schwächer, je tiefer er ist. Der Componist schreibt keinen tiefen Ton dort, wo er Kraft und Fülle zum Vortheil bringen will. Nun gibt es nichts Freeres, Widerwärtigeres als wenn das Weib, seiner Natur nach die Trägerin sanfterer weicherer Gefühle, in seiner Tiefe eine Tonfülle zu entwickeln sucht, die allenfalls auf derselben Klanghöhe ein Tenor oder Bass hervorbringt. Hier entsteht dann das musikalische — Manuvalische, die unangenehmste Erscheinung in der Kunst wie im Leben. Die Schule der Frau Andriessen legte im Ganzen ein Zeugnis ab, daß sie hierin mit uns einer Meinung ist. Im Einzelnen konnten wir dies jedoch insofern nicht sagen, als einige Schülerinnen, (vielleicht: früher der Marches'schen Schule angehörig)

in jener Region immer noch viel zu stark sangen, namentlich aber einige Triller auf dem eingeschnittenen e oder es, \*) in einer Weise forcirt, die von der Mar ches'ischen nicht sehr weit entfernt war. Das Uebel hat unter unseren singenden Damen leider schon so weit um sich gefressen, daß selbst unsere sonst so dezenten Dilettantinnen in dieser Region zu „blöken“ beginnen und meinen, „man höre ihren Gesang nicht, wenn sie nicht so fängen“, und unsere Gesanglehrer, wenn sie anders der Kunst und nicht der Mode dienen wollen, können nicht streng genug auf die vollständige Befestigung dieser Unart dringen. — Um noch einmal auf das Programm zurückzukommen, so können wir nicht verhehlen, daß, abgesehen von den trefflichen Namen die wir oben angeführt, Manches den Kräften namentlich dem Auffassungsbereizmögen der vorgeführten Schülerinnen offenbar entlegen war. Nicht sprechen wir von der Arie von S. Bach aus der Cantate „Johannes der Täufer“, welche wenigstens in jener „Vorprüfung“, der wir beizuohnten von Hrn. Hoffmann in sehr befriedigender Weise gesungen wurde; wohl aber von dem Duet aus der G-dur-Messe desselben Meisters, welches so ziemlich ohne alles Verständnis gesungen, und auch so begleitet wurde; so auch von dem „Gretchen am Spinnrad“ von Schubert, mit dem Hrn. Mauro eine Aufgabe gestellt war, die man ihr füglich hätte erlassen können. — Wir hoffen im Laufe des nächsten Winters Gelegenheit zu haben, uns mit dieser Schule genauer bekannt zu machen, und die Lückenhaftigkeit dieses Berichtes zu verwickeln. (Schluß folgt.)

## Beitragsschau.

A. Schindler gibt in Nr. 30 der Niederrh. Musikztg. öffentlich Antwort auf einige an ihn hinsichtlich der Notwendigkeit der Regel in Beethoven's Missa solemnis privatim gestellte Anfragen. Ohne gegen seine Angaben polemischen zu wollen, zugleich aber auch bemerkend, daß uns einige Zweifel gegen die Wichtigkeit einiger derselben nicht ganz unerlaubt scheinen, geben wir hier in kurzem die Hauptpunkte seiner Antwort: Die Awaart des Chors im Dom zu Osnabrück, wo das Werk zur Aufgeführt werden sollte (aber nicht aufgeführt wurde) die Theilung desselben in zwei Partien, die Unmöglichkeit für alle Mitwirkenden (die Herr Sch. auf nicht mehr als 35 angibt) den Kapellmeister zu sehn, und eben die geringe Anzahl dieser Ausführenden im Vergleich zur Größe des Doms, — das sind die Gründe, welche Beethoven's bestimmen, eine Orgelstimme dazuzuschreiben, also lediglich a u b e r e. Ferner theilt Herr Sch. mit, daß bei der nach vollendeter Ausarbeitung des Werks an die Reihe gekommenen Ausführung der einstuweilen leit gelassenen Orgelstimme der alte T ü r k mitgehoben.

Schließlich kommt Herr Sch. auch auf die Beantwortung zu sprechen, die man Beethoven in Betreff der angewendeten Stimmlagen gemacht hat. In dieser Hinsicht wagt er alle Schuld auf die seitdem getrigene Stimmung, und auf die jetzt übliche Verwendung von Frauenstimmen. „Wie leicht“, meint Herr Sch., „steigt eine gute Knabenstimme zum zwischensichenden geis, a, h hinauf, wo hingegen die Mehrzahl der Frauenstimmen im Chor schon mit g ihr Höchstes gelistet.“ Endlich wird angedeutet, daß es Beethoven gewiß „nicht im Traum eingefallen sei, sein Werk solle einstim mit einer Wode von mehr denn 400 Vocalisten und 130—150 Instrumentalisten zur Ausführung gebracht werden.“

## Nachrichten.

Von einem Theilnehmer des Münberger Gesangfestes geht ein Brief zu, dem wir folgendes entnehmen: „Mit Recht betrachtete man

auch diesmal das Männergesangs-Fest, wenn es auch in allen Theilen vollendet schön ausfiel, doch nicht als sehr bedeutend in musikalischer Hinsicht, weßhalb es denn auch in den meisten Berichten der musikalische Theil nur ganz allgemein berührt wird. Das musikalische Fest-Comité — meist aus Lehrern bestehend, — hat in der Feststellung des Repertoires offenbar nicht immer mit festerer Sachkenntnis gehandelt. — Diese Ansicht fand bei uns nach Ueberlegung der einzuzählenden Chöre schon fest und hat sich auch bei Aufführung derselben als die richtige bewährt. Warum mußten n a r neue Compositionen gesungen werden? Und wenn, hätte man nicht manches Eingefandte unbenutzt lassen und sich nach Bessermem umsehen sollen? Diese beiden Fragen wurden so und so oft erörtert, und daran knüpfte sich der Gedanke, daß dem Männergesang nach stets eine Zeitohrenheit innewohnt, die ihm stets nur eine untergeordnete Rolle in der musikalischen Welt spielen läßt. — Der Geschmack unter der singenden Masse ist jedoch verschieden, sonst wäre es nicht möglich gewesen, ein Werk von P a g n e r und zugleich ein Werk von R e b in den Himmel zu erheben. Kurzum es muß sehr viel geschehen, bis man überhaupt bei einem Männergesangsfest eine Kritik üben kann, denn Vieles ist eben unter aller Kritik. — Von vieljähriger Bedeutung war nur Hiller's großer Chor an das Vaterland, und L a n e r's Sturmgesang. Letzterer errang entscheidend den Sieg. Hiller beging den Fehler, eine zu lange Dichtung zu nehmen, und etwas zu schwer für die Massen zu schreiben. Die Composition hat prodravolle Stellen. An diese beiden Compositionen tritt sich der „Frühlingsgruß an das Vaterland“ von S i n c e n z L o s h n e r, man weiß, mit wem man es zu thun, und daß der Mann nicht immer fort nur in Männergesängen macht. In zweiter Reihe stehen der 23. Psalm von J. D i t t o, und das Gebet vor der Schlacht von M ö h r i n g, und allenfalls noch das „Ermanne dich, Deutschland“ von S t o r c, wenn am Schluß nicht gar so fiederlich angeklagt wäre — und nun folgen die gefeierten Compositionen des Männergesangs Metzscheff, A b t, T s c h i r c h, B e d e r, K ü d e n, R e b, die nimmermehr dem Männergesang aufhelfen werden, wenn sie es nicht eifriger nehmen werden als sie es diesmal gethan. Die Compositionen von Herrn E m m e r t i n g und S o b e stehen außer dem Bereich der Kritik; sie thaten eben mit, da sie im Comité saßen, außerdem hatten sie sicher keine Berichtigung. Was die einzelnen Vorträge anbelangt, hat Hr. Wiener Männergesangverein Vortreffliches geleistet: im Allgemeinen kann man auch hier nicht besonders zurüchden sein, die Leute mühen sich noch gar sehr das Schreien abgewöhnen. Sängerkünste, wie man sie zu gründen vor hat, mögen nicht ohne sein, wenn es gediegene Hände dann gibt, sie zu leiten und die kleineren Vereine zu besserem Geschmack zu führen, als es bisher der Fall war. Uebri g e n s bedauere ich einen Leiden, der nicht zugegen war. Als Volkstest war es das erhabenste und schönste, was man erheben kann. Ich werde wohl mit vielen Tausenden lang davon schwärmen.

H. S t r e n e r's patriotisches Lied: „Lühov's wilde Jagd“ macht, nachdem der Text in „Les chasseurs noirs“ französisirt worden, in Paris mit Weber's Lust seltsame Furore. Neulich wurde es im Circus Napoleon von 1500 Sängern unter dem beschoftelsten Befehl vortgetragen.

In E i l b r o n n hat der durch Hrn. M a s c h e ins Leben gerufene Oratorien-Verein S p o h r's „des Heilands letzte Stunden“ zur Aufführung gebracht, wobei mehrere Mitglieder des S t u t t g a r t e r Hoftheaters mitwirkten.

Die „Presse“ meldet: „Herr C e t e r begann am 30. Juni in Salzburg die Proben für das am 18. August stattfindende Festconcert. Nech bei bemüht er die Mühe seines Landaufenthaltes bei Salzburg, um eine große Oper zu vollenden, deren Anjet, dem Berechnen nach, der französischen Geschichte entlehnt ist. Am 1. September soll Herr C e t e r seinen neuen Wirkungskreis an einem deutschen Hoftheater antreten, und zwar als Capellmeister bei dem Hoftheater in Stuttgart, dessen Direction Herr S o d f ä n d e r an Stelle des Baron G a l l übernimmt.“

## Briefkasten der Redaktion.

I. in M. Biel Dank! Ihr entragene Verdict willkommen. Den genannten Herren werden wir schreiben. — E. in F. angenommen; muß aber gekürzt werden, da unständige Theaterberichte in d. Bl. keinen Platz finden können. — R. E. in U. Das Entragte muß künft bei Tr. (B.) angeklagt sein.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Beobachtung: Musikalien Nr. 863. — Ausgabe: Rohmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Wäsing**, vormals **K. F. Wäsing's Witwe**. Veranmerkung: Für 1 Jahr (28 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (28 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. (18 Nummern) 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Besonheiten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte. (Schluß.) — Recensionen. — Locales. — Nachrichten.

Nach einmat:

## Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte.

Von **Alfred Freiherrn von Wolzogen.**

(Schluß.)

Von allen Opern Mozart's ist indessen keine durch die deutschen Bearbeiter so grausam mißhandelt und entstellt worden, als seine größte und herrlichste, der „Don Giovanni“. Von wem der in jeder Beziehung elende, dem da Ponte'schen Original in nichts gleichkommende Text herrührt, welchem wir bis auf den heutigen Tag, öfters allerdings mit Kochli'schen Amendements gemischt (die häufig aber noch größere Verballhornungen enthalten)\*, in den ältern Clavierauszügen und auf der Bühne begegnen, ist nicht bekannt. Zum erstenmale wurde die Oper deutsch in Berlin am 20. Decemb. 1790 gegeben, und schon damals wird in einem Bericht in *Verzu's Journal des Luxus und der Moden* (Weimar 1791, S. 76) darüber geklagt: „Der Inhalt des Stückes sei das alte bekannte Sujet, das nur durch die burlesken Späße des *Leporello*, vor Zeiten des *Hannswurstes*, und durch den steinernen Comthur zu Pferde dem großen Haufen gefalle.“ Hiernach kann es also wohl nicht zweifelhaft sein, daß die oft beklagte Mißfere bereits von dieser ersten deutschen Aufführung an datirt, daß man gleich Anfangs dem Publikum zu Gefallen, welches sich von den gewohnten Faschnachtsspäßen der alten deutschen Burleske nicht losmachen konnte und wollte, die meisten der aus dem frühern Puppenspiel bekannten komischen Szenen beibehalten, die mit da Ponte's „Don Giovanni“ nicht das Mindeste zu schaffen haben, daß man, noch ehe Mozart selbst geschieden, seine Musik, die den treffenden und oft so ungemein grandiosen Charakter der italienischen Verse bis in's feinste Detail hinein wiedergibt, als das bloße accidens behandelte, und den armen deutschen Sängern Worte in den Mund gelegt hat, in denen nicht bloß gar keine Rücksicht auf richtige Declamation und die reiche Klangfülle des Originals genommen ist, sondern die, was weit schlimmer ist, auch der Situation und der musikalischen Composition geradezu widerprechen. In Wien wurde „Don Juan“ zuerst am 5. November 1792 in einer ganz erbärmlichen Bearbeitung von *Christian Heinrich Spieß* auf der Wieden deutsch aufgeführt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Verfasser des „General Schlenkheim“, der „Klara von Hohenheim“, des „Petermännchen“, der „Löwenritter“ und vieler anderer Scharfeten im Gebiete des Drama's und des Romane's\*\* († 1799 auf Schloß Bergdialau in Böhmen) auch

der ursprüngliche Autor des deutschen *Don Juan*-Libretto gewesen. Sein Wohlgefallen am Grauenhaften und Uebernatürlichen, dem er namentlich auch in seinen Biographien der „Selbstmörder“ und der „Wahnsinnigen“, in seinem Volksmärchen: „*Hanns Heiling*“ u. dgl. weidlich gefröhnt hat, stellten seinen Beruf zum „*Don Juan*“ Uebersetzer bei den Zeitgenossen gewiß außer allen Zweifel. Nur Schade, daß er von italienischer Grazie und von den musikalischen Erfordernissen einer Text-Übertragung keine Ahnung hatte. Wie man heute noch behaupten kann, daß z. B. der Ausdruck kalten Spottes oder frechen Hohens, den der alte Text dem „*Don Juan*“ in den Mund legt\*) als er dem Comthur zusammensinken sieht, dem: *ah! gia cade il sciagurato* und der, eine menschlich edle Klage ausdrückenden Mozart'schen Musik (*Androction, Andante F-dur*) irgend entspreche, oder daß das berühmte: „*la piccina, la piccina*“ etc. der *Leporello*-Arie (*L. 4*) mit: und dann jede, jede u. Preis zu geben“ passend überetzt sei, oder daß der vornehme Aufschwung, den die Arie des als *Leporello* verkleideten *Don Juan* (*II. 19*), plötzlich nimmt als es zu den cavalierrmäßigen Worten kommt: *se spada al fianco egli ha*, mit der ärmlichen Phrase: „nun habi 'hr' g'nug gehört“, irgend übereinstimme, oder daß das allbekannte: „*il mio tesoro in tanto andate a consolar*“ mit: „Thranen vom Freund getrodnet, aus seiner Brust geflossen“ u. dgl. wiedergegeben werden könne, ohne den *Ottavio* recht absichtsvoll in einen Schwachkopf zu verwandeln u. s. f. und wer da fürchtet, daß durch eine Vereinfachung all' dieses grenzenlosen Blödsinns, die titanenhaften, übermenschlichen und dämonischen Intentionen des Mozart'schen „*Don Juan*“ irgend vermischt, die derbe Natürlichkeit des alten Textes „zu geglätteten, salonen- und courtfähigen modernen Phrasen“ verballhornt werden könnte — dem muß man eben seinen Geschmack lassen und nur wünschen, daß ihn nicht allzuweil thiele, denn Ehre legt die deutsche Nation damit wahrlich nicht ein. Würde glatte Ripp-Tisch-Phrasen würden uns allerdings im „*Don Juan*“ auch nicht besonders amuthen, aber um so mehr klugvolle schwinghafte, einfache und allgemein poetische Worte, die den Sinn da Ponte's wiedergeben und sich genau an Mozart's Musik anschließen. Hierauf allein haben die neuen Textverbesserer, *Kugler*, *Viol*, *Engel*, *Bischoff* u. dgl. ihr Augenmerk richten wollen. Was wir über diese neuen Versuche, sowie über unsere eigenen etwa zu sagen hätten, das findet sich in dem Aufsätze: „*Mozart's Don Juan* auf der deutschen Bühne“, abgedruckt auf S. 17—24 des zweiten Heftes der *B. W. Z.* (deutschen Schaubühne) von 1861, zusammengestellt, woraus denn auch zu ersehen ist, daß wir unsere eben-dasselbst auf S. 1—47 des 9. Heftes (1860) mitgetheilte neue Textbearbeitung selbst durchaus noch nicht für allen Ansprüchen genügend halten und inzwischen mit freier Benützung der später erst in unsere Hände gekommenen Arbeiten von *L. Bischoff* (*Clavierauszug* mit neuem Text 1860 bei *Simrod* in

\*) Die Uebersetzung von *Kochli* ist der 1842 bei *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig erschienenen Partitur untergelegt; wie wenig sie genügt, bemerken schon die bei *Jahn*, IV. S. 382 *Noten* 87, S. 383 *Noten* 88 angeführten Proben in ausreichendem Maße.

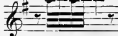
\*\*) Man hat auch eine „*Maria Stuart*“ von ihm, die aber natürlich durch die Schiller'sche längst verdrängt worden ist.

\*) „Da, nun ruhe frommer Alter, gib es hin dein Resten Leben!“ u.

Vonn erschienen) und von G. Engel (4 Ariën aus Don Juan im klassischen Sopran-Album von A. Gumprecht in Leipzig) noch eine gründliche Revision unseres Versuches vorgenommen haben, die wir einstweilen nur als Manuscript der strengsten Kritik des Bühnenvereins gern unterworfen sehen. Möchte es endlich zu solcher Prüfung aller vorhandenen Versuche und dann zur Annahme dessen, der von den gewiegtesten Sachkennern als die beste Arbeit erkannt wird, auf sämtliche in deutschen Bühnen kommen! Und es wird dazu kommen, trotz der Gründe, die Herr Kaumann für die Conserndierung der alten Gallerie-Schmuren anführt, denn es hat sich, Gott sei Dank! dieser wichtigen künstlerischen Angelegenheit bereits eine Art von ästhetischer Kritik angenommen, deren unüberleglichen theoretischen Sentenzen schließlich auch die indifferente und poppöseste Präzis wird folgen müssen. —

Was über die deutschen Viretti zu „Cosi fan tutte“ mitzutheilen wäre, das haben wir in dem Aufsatz: „Mozart's Cosi fan tutte auf der deutschen Bühne“ (i. D. M. Z. von 1861 Nr. 18 und 19) bereits ausführlich gesagt. Wir begnügen uns daher hier mit der Bemerkung, daß der Verfasser der ältesten Uebersetzungen des da Ponce'schen Textes, welche der ersten deutschen Aufführung der Oper am 6. August 1792 zu Berlin unter dem Titel: „Eine macht's wie die Andere“ zu Grunde gelegen, unbekannt ist, die Breyner'sche Bearbeitung: „Weibertreue, oder die Mädchen sind aus Flandern“ aber nicht aus dem Jahr 1804 stammt, sondern schon 1794 zu Leipzig erschienen und dieselbe ist, welche sich auch heute noch in unsern Clavier-Auszügen findet. Beispiele davon, wie unendlich albern und der Musik widersprechend dieser Text sei, haben wir in jenem Aufsatz bereits zur Genüge citirt und dabei zugleich der dieselben Umarbeitungen gedacht, die die Oper erfahren, komischer Weise aber nicht aus dem zunächst liegenden Grunde, weil der alte Breyner'sche Text dem da Ponce'schen Original nicht entspricht, sondern weil man an der Original-Fabel selbst Anstoß nahm, sie theils zu unmoralisch, theils zu langweilig fand. Wie nun das Bestreben, in diesen Beziehungen nachzuheilen, wiederum zu allerlei Gewaltthaten gegen Mozart's Musik verleitet hat, und wir unter allen einschlagenden Versuchen nur das zu Stuttgart 1858 erschienene Textbuch und Arrangement des Herrn Professor Bernhard Gugler, als allen ästhetischen Anforderungen entsprechend, zu empfehlen wissen, obgleich wir hier und da einmal mehr sangbarer Worte wählen würden, — Alles dies ist dort bereits des Näheren ausgeführt worden, und nur unsere daselbst eingeschaltete Bemerkung, daß Gugler eine Anzahl Nummern zum Theil „ohne völlig erkennbaren Grund“ verlegt habe, veranlaßt uns, nachdem der einsichtsvolle Bearbeiter selbst die Güte gehabt hat, uns diesbehaft nachträglich die nachgemessenen Ausflärungen zu geben, die letztern hier um so mehr noch mitzutheilen, als solche in dem gediegenen Aufsatz: „Ein deutsches Textbuch zu Cosi fan tutte“ (i. Morgenblatt v. 1856 Nr. 4, S. 75—84), womit Professor Gugler seine Arbeit zuerst in die Descentlichkeit eingeführt, fehlen. Bezüglich der Ariën der Fiordiligi (Leonore) und des Guglielmo: „Come scoglio“ (I. 14) und: „Non siate ritrosi“ (I. 15) haben wir das Unzarte ihrer ursprünglichen Verwendung bereits selbst hervorgehoben; wir geben aber jetzt mit Gugler zu, daß jene Verwendung überhaupt unmöglich ist, wenn von den handelnden Personen der Anspruch des Gemeinen ferngehalten werden soll. Denn es werden die Damen nach dem Setptett (I. 13) nur von Alfonso noch auf der Scene zurückgehalten, müssen indessen, um ihre Ehre den zudringlichen Bewerbern gegenüber zu wahren, sobald als möglich entweichen. Es ist also schon anfangig genug, wenn Fiordiligi in solcher Situation noch ihre große B-dur-Arië singt; daß sie und Dorabella aber auch dann noch immer bleiben, um sich der unerkennbaren Verführung, welche in Guglielmo's leichtfertiger Arië liegt, auszusetzen, und sich erst zum Rückzug entschließen, nachdem der Letztere das Lachen nicht län-

ger unterdrücken kann, würdigt sie fast zu Voreilen herab. In der Partitur steht bei den letzten drei Tacten der mit der Fermente abbrechenden G-dur-Arië (Nr. 15) — nämlich bei den abgetrissnen Worten: „trionfi, pennacchi, mustacci“ — ausdrücklich: „ridendo“; Guglielmo kämpft also (was auch die Bio-

linien durch die Figur  malen) gegen den her-

vordrängenden Lachreiz noch in Anwesenheit der Damen, die dann endlich merken, wie überflüssig sie sind, und durch ihren Abgang das Signal zum Lostruch des allseitigen Lachsturz geben. Konnte man sonach die Ariën da, wo sie ursprünglich stehen, absolut nicht gebrauchen, so mußte man sie entweder gänzlich opfern oder einen andern Platz für sie suchen. Man macht sich aber die aus G-dur so wie das darauf folgende Lachstertzen in der von Gugler gewählten Verwendung auf der Bühne vortheilhaft; beide Stücke gehen — noch vor Beginn des ersten Angriffs gestellt — ein Bild von der unbedingten Zuversicht der Freier, daß sie die Wette unfehlbar gewinnen müssen und nur einem heitern Schwan entgegengehen. Bei der B-dur-Arië (an der neuen Stelle) ist nicht zu übersehen, daß sie durch eine von Ferrando angeedeutete Befürchtung hervorgerufen wird, durch welche Leonore sich schmerzlich erregt und getränkt fühlt; nur durch diese Mischung des verletzten Selbstbewußtseins mit dem Vorgefühl der Liebe und unter der durch die Trennungsbotschaft schon erzeugten Emotion können die nachdrucksvoll energischen Bethuerungen, welche das Mädchen in der Arië auspricht, motivirt erscheinen, und kann man hoffen, über den allerdings immer noch obwaltenden Strupel einigermaßen glimpflich hinwegzukommen, daß nämlich die Arië, ihrer ursprünglichen Bedeutung zufolge, von Mozart einen pompös-gepöppelten Charakter erhalten hat, der nach ihrer Verfertigung nicht mehr in seiner ganzen Schärfe betont werden darf. Es ist dies in der That die einzige Nummer, wo Gugler die spezifische Färbung der Mozart'schen Sprache mit der Situation nicht völlig in Uebereinstimmung hat bringen können. Undessen blieb ihm nur die Macht, diese bewußte Sünde zu begehen oder das herrliche Stück ganz anzulassen, und daß er sich für die erste Alternative entschieden, dafür werden ihm alle wahren Mozart-Verehrer sicher nur Dank wissen. Es kommt endlich zu seiner Rechtsfertigung noch hinzu, daß die Sängerin, welcher bei der Stuttgarter Bühne die Partie der Fiordiligi anvertraut ist, Frau Leisinger, ein glückliches musikalisches Talent, durch eigenes Eingehen in den Zusammenhang der Handlung die Arië so gleich in dem eben angeedeuteten Sinn aufgefaßt hat und die Scene sehr wirkungsvoll gibt; für den Ausdruck des Neinanderpietens gemischter Empfindungen scheinen ihre gerade die in der Singstimme so stark markirten Intervalle besonders zu flatten zu kommen. Nach dem hiermit bezeichneten gewaltsamen Aufschwung aus der anfänglichen Niedrigschlageneit folgt dann der natürliche Rückschlag der Empfindungen, und Leonore überläßt sich im zweiten Quintett \*) völlig dem Schmerz des Abschieds.

Ueber die Stellung des Terzettts: „soave sia il vento“ (I. 10) kann man wohl schwanken bleiben; doch muß man Gugler schließlich wohl Recht geben, daß, wenn er die Oper aus wichtigen dramatischen Gründen in vier Acte theilen wollte, ein sanftes Ausklingenlassen des ersten Altes mit diesem ele-

\*) Der Dorabella ist hier von Gugler die erste Stimme bis zum „addio“ nur aus dem rein sentimentalen Grunde gegeben, weil, wie die Noten zeigen, und wie es nach der ursprünglichen Fabel auch ganz in der Ordnung ist, Guglielmo den Worten Fiordiligi's und Ferrando denen Dorabella's antwortet, auf der Bühne jedes Liebepaar für sich eine Gruppe bildet, Dorabella also, wenn sie bei Fabeländerung wegen zu Guglielmo gestellt wird, um so lange die Worte und Noten Fiordiligi's übernehmen muß, als dramatisch genommen ein Unterschied zwischen ihr und Fiordiligi im Quintett vorhanden ist.

gischen Musikstüd, der Gesammtstimmung der Oper nicht ganz angemessen wäre. Liegt doch auch in dieser wundervollen Nummer bereits eine stille Resignation, welche an späterer Stelle noch immer ganz passend zum Ausdruck kommen kann, vielleicht sogar, wenn man sich die beiden Bräute als mehr und tief empfindend denkt, was unmittelbar nach der ersten vollen und ungetrübten Offenbarung des Schmerzes etwas verfrüht erscheinen möchte. — Dagegen wirkten für die Veretzung des Es-dur-Duett: „secondate“ (II. 21) ein positiver und ein negativer Grund zusammen. Erstlich mußte angezigt werden, daß die vermeintliche fremde Bewerberin schon vor der Handlung des Gugler'schen zweiten Actes bemerkt gewesen sind, sich den Damen bemerklich zu machen, ihnen Huldigungen zu erweisen und Annäherung zu suchen. Es sind sogar (siehe das Recitativ nach dem Duet, das bei Gugler Nr. 11 ausmacht, S. 9 seines Textbuches) Briefchen eingelaufen, welche von Dorabella vor ihrer Arie (Nr. 12) in Es-dur ungelesen zerrißren werden; Despina spricht gegen die Letztere von den Fremden als von einer bereits bekannten Erscheinung, sagt: sie seien „so eben schon wieder“ vor dem Hause gewesen, und „zuor (für sich): „es zeigen sich schon neue Werber.“ Dem neuesten Huldigungsversuch vor den Augen des Publikums gesehn zu lassen, schien also allerdings ganz angemessen, zumal es dann nur um so begreiflicher wird, warum die jungen Männer, nachdem alle diese und ähnliche Bemühungen an dem zurückhaltenden und abshnenden Benehmen der Schwwestern gescheitert sind, sich im Sextett auf ziemlich feste Weise selbst bei ihnen einschließen. Vermochte Gugler das fragliche Duet auf solche Art in erwünschtem Sinn zu benutzen, so konnte es ihm an seiner alten Stelle nur störend sein. Denn es muß in der zweiten Hälfte des Drama's sogleich mit voller Evidenz hervortreten, daß nach dem Mißlingen des zweiten Angriffs (der Vergiftungs scene im 1. Finale) die Männer ihre Taktik durchaus geändert haben, indem sie von nun an die Blüten spielen, welche ihr anfängliches Ungeheim bereuen und mit äußerster Süchternheit aufzutreten. Das Duett: „la mano a me date“ (II. 22) nöthigt, den etwas übertriebenen Ausdruck dieser Süchternheit ungemildert beizubehalten. Wägen aber die Männer nicht, die gekrankten Damen anzureden, so können sie dieselben auch nicht vorher ansingen. Da Ponte hat dies sehr richtig herausgesehen, denn er läßt das Duet nicht direkt an die Damen, sondern (wenn auch in der Vektorn Anwesenheit) an die Käfte singen, welche zu Boten der Liebe aufgefördert werden; die Vernehmung der „aurette amiche“ ist hier mehr, als eine bloße poetische Fiosel. Die Scene ist nämlich ursprünglich diese: In dem am Meereseufer gelegenen Garten treiben sich Gäste umher; eine Barke mit Musik, Blumengirlanden, allegorisch schmückten Anzügen und gepuderten Matrosen kommt heran, in ihr Ferrando und Guglielmo mit der demüthigen Attitüde in der Claverei gebrauter Gefangener, ja überdies in Ketten und Fesseln; die Barke hält in einigem Abstand vom Ufer, und aus dieser Entfernung (nicht am Lande) singen die Weiden ihr Duet an die Käste, mit der indirekten Adresse an die Damen und mit schließlicher Begleitung des Chors der Schiffleute (Coro di Marina). Erst Alfonso veranlaßt seine Freunde, auszufolgen, führt sie den Schwestern zu, welche vermundert fragen: „cos' è tal mascherata?“ und leitet sodann das Quartett ein. Die Worte Alfonso's: „Perdono vi chiedo un schiavo tre mante“ haben eine ganz bestimmte Beziehung auf die Maske, sowie Despina's Worte: „Rompassi omai quel laccio“ nicht minder darauf hindeuten, wobei Mozart nicht versteht, das Sprengen der Bande zu machen, so daß es auch Gugler, obwohl nach seiner Wendung jene directe Beziehung auf reelle Fesseln wegzfällt, in der Uebersetzung zurückstößigen mußte. (Siehe III. 23 seiner Bearbeitung, S. 26: „Laßt nur die Fesseln springen!“) Anders als indirekt und aussehener Ferne hätte er so wenig, als da Ponte das Duet an dieser Stelle singen lassen können, denn Alfonso sagt ja aus-

drücklich im Quartett: „or pena, ma tace.“ Da lag aber doch die früher zum Vollzug kommende Serenade näher, zumal es gerathen schien, das ganze Gartenfest auf bescheidene Dimensionen zu beschränken, weil es, im Hinblick auf das Folgende, und auch schon wegen des bisheriger spröden Betragens der Damen, bedenklich war, eine größere Gesellschaft herbeizuziehen, die man alobald wieder fortzuschaffen suchen mußte, damit nicht Zeugen der nächsten delikaten Erklärungs scene zwischen den Liebepaaren zu bezorgen blieben. Das gemachte Spiel der Weiden mit ihren Anbetern ist jedoch nur denkbar, so lange sich die Erstern in ihrer ländlichen Zurückgezogenheit vor Spionagen und Klatschereien völlig sicher wissen. Daß Mozart beim Duet Musiker auf der Bühne (wenn auch vielleicht bloß als Figuranten) haben wollte, ist aus der Instrumentation zu schließen, denn er begleitet das Stück nur mit Blas-Instrumenten (2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern); aus diesem Grund nahm sie Gugler auch zum Ständchen, wozu er das Duet benützte und welches dadurch, sowie durch Zuziehung einiger von den Frierern gemiehrter Sänger etwas ansehnlicher und jenseit belebter wird. Auch will er, daß sich nach Beginn der Musik kleine Gruppen neugieriger Landleute sammeln sollen, die sich in respektvoller Ferne halten und sich gleich nach Beendigung der Serenade wieder entfernen. Uebrigens hat Gugler die Beziehung des Es-dur-Duett's zur Gartenzene wenigstens in einer Anordnung noch aufrecht erhalten, indem er die letztere (S. 24 des Textbuches) mit einer Reminiscenz an die Serenade einleitet, d. h. die Schlußakte des Ritornells vor dem Duet und das Hauptmotiv der Melodie für die Umrahmung des begleitenden Recitativo sehr artig verwendet. — Endlich muß ich veridrigend noch anführen, daß Gugler in der Aufeinanderfolge des F-dur-Duett's („il core vi dono“), der E-dur-Arie Ferrando's („ah lo veggio“) und der E-dur-Arie Fiordiligi's („per pietà“) nichts geändert hat; diese Stücke stehen vielmehr in der mit damals nicht zur Hand gewesenem gestochenen Partitur als Nr. 23 (das Quartett ist Nr. 22), 24 und 25, und können nach dem italienischen Viretto auch keine andere Reihenfolge haben. Mein e frühere Nummern-Angabe (s. S. 147 dieser Blätter v. 1861) war dem kleinen, in Braunshweig erschienenen Clavierauszug entlehnt, dem offenbar irgend eine besondere Bühnenbearbeitung zu Grunde liegt. Mögen denn diese Mittheilungen genügen, um auf's Neue darzutun, daß weder der Schneider'sche noch der Eduard Devrient'sche „Così fan tutte“ sich an Feinheit und Geschmack, sowie hinsichtlich der genauen Beobachtung aller musikalischen und dramatischen Erfordernisse mit der Gugler'schen Bearbeitung irgend messen kann; zweifeln wir doch nicht, daß selbst Otto Zahn das auf S. 501 seiner Mozart-Biographie, Bd. IV., Note 11 ausgesprochene Bedenken: „es ließe sich über die von Gugler besuchte Veretzung einiger Musikstücke theilweise rechten“, hiernach für ebenio vollständig befeitigt halten werde, wie wir keinen Augenblick anfehen, unsere diesfällige frühere Meinung als irrtümlich zu bezeichnen. Welche Bühne aber wird nun die erste sein, dem ginen Beispiel der Stuttgarter zu folgen, die bis jetzt das Gugler'sche Viretto allein zur Aufführung gebracht hat?

Der „Clemenza di Tito“ könnte eine deutsche Bearbeitung gleichfalls nicht schaden, obwohl man es wird angeben müssen, dem matten Sujet des Metastasio und Mazzola durch Cini'scher neuer Motive und Antrigen aufzuheben, wie dies bei einer opera buffa eher möglich ist. Der bei den Bühnen und in den Clavierauszügen übliche deutsche Text von David von Hippel ist indessen ganz schlecht, trivial, sinnentstellend und zum Theil wenigstens auch recht unangenehm, wie uns denn z. B. der Vers: „Angstlich bebt der Verräther“ im schönen Tercett (Nr. 18), wobei das Wort „bebt“ gleich achtmal hintereinander auf eine ganz kurze Sechsheitel- oder Achtehheitel im Allegro-Tempo fällt und von den Sängern daher nicht anders als urförmlich wie „beppi“ ausgesprochen werden kann, stets mit wahrem Grauen erfüllt hat. Und doch wäre gerade

hier so leicht zu helfen, wenn man das italienische: „palpita il traditore“, ganz genau nach dem musikalischen Rhythmus etwa mit: „Trennlofer, du erbeßelt!“ überlesen wollte. Zu den beiden Arien des Sextus: „Parto, parto“ und: „Deh, per questo istante“ hat G. Engel in Gumprecht's Sopran-Album (Bd. I. S. 84 und 89 ff.) einen ganz empfehlenswerthen deutschen Text vorgeschlagen, der den alten weit hinter sich zurückläßt. Was aber unserer Ansicht nach für „Titus“ als Reperitörstück hauptsächlich und vor Allem noch geziehen sollte, das wäre die Wiederbeseitigung der Seyfried'schen obligaten Recitative zu Gunsten der alten Secco-Recitative, die zwar auch nicht von Mozart selbst, sondern nur von seinem Schüler Süssmaier herführen sollen, aber jedenfalls unter des Meisters eigener Aufsicht und Billigung gearbeitet sind, während Seyfried's ganz selbständige spätere Zuthat eine so starke Dosis völlig unmozart'scher, weicher Sentimentalität zur Schau trägt, daß das ganze Werk, zumal die Recitative darin einen nicht unbeträchtlichen Raum einnehmen, dadurch um allen harmonischen Eindrud gebracht wird. Allerdings sind auch die Original-Recitative sehr lang; man kann sich indessen hier leicht durch einfache Kürzung helfen, wie dies ein sehr tüchtiger Musikkritiker, Major Schöffler zu Stettin, bei einer am 8. April 1859 zu Breslau im Concertsaal von ihm geleiteten (allerdings nur extraktiven) Titus-Aufführung bereits mit Glück versucht hat. Die nöthige neue Uebersetzung zu den abgekürzten Recitativten hatte ich selbst geliefert — eine leichte Mühe, die jeder, der nur etwas Uebung in solchen Dingen hat in wenigen Stunden zu Stande bringen kann.

Wie ganz anders Text und Musik harmoniren, wo Mozart auf ursprünglich deutsche Worte componirt hat, das beweisen alle seine Arien und vor Allem die Opern: „Entführung“ und „Zauberflöte“. Bekanntlich war der Text zur „Entführung“ zuerst von C. F. Beckner 1781 für Gothe's Jugendfreund Johann Andre zu Frankfurt a. M. geschrieben; Mozart aber gab dem Inspizienten und spätem Regisseur der deutschen Oper zu Wien, Stephanie d. J., von dem auch das Libretto zu Dittersdorf's „Doktor und Apotheker“ herrührt\*), den Auftrag, diesen Singpiel-Stoff, bei dem alles dramatische Interesse auf dem gesprochenen Dialog ruhte, nach seinen, von feinsten Kritik zeugenden Angaben, in einen eigentlichen Operntext zu verwandeln, der dem musikalischen Element sein altes Recht einräume. Daß Stephanie seine Arbeit im Ganzen recht gut gemacht, bezogte ich nicht nur Mozart selbst, dessen sehr interessante Correspondenz über diesen Gegenstand Jah'n (III. S. 80, 81 u. 85) mittheilt, sondern auch heute noch muß man zugeben, daß die gesammte Literatur der deutschen Oper nicht viel Besseres aufzuweisen hat. Musik und Text bilden hier ganz ebenso ein Ganzes, wie die italienischen Libretti zu „Idomeneo“, „Figaro“, „Don Juan“ und „Titus“ mit der Composition in tiefster Harmonie stehen, die eben erst durch die plumpen Uebersetzungen zerrissen worden ist. Von einer Uebersetzung, Modernisirung, Abglättung des Buches zur „Entführung“ kann daher gewiß um so weniger die Rede sein, als ja auch unser Verlangen nach neuen deutschen Bearbeitungen der ursprünglich italienischen Texte mit der Absicht der Modernisirung gar nichts gemein hat, sondern lediglich darauf ausgeht, das zu erreichen, was bei der „Entführung“ und „Zau-

berflöte“ von Anfang an erreicht war — nämlich Einflang zwischen Musik und Text. Es macht sich übrigens dieser künstlerisch so ungemein wohlthuende Einflang in Mozart's letzter Oper noch bei höherem Grade geltend, als bei dem Zugewandert der „Entführung“. So miserabel auch die Verse Karl Ludwig Gieseke's und Emanuel Schikaneder's zur „Zauberflöte“ sind, und so mäßig es sein würde, an einem Libretto Kritik zu üben, wo die Inconsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, Charaktere und Situationen nur zu klar am Tage liegen, so glänzend bewährt sich doch Mozart auch hier als der vollendete Meister einer andrucksvollen und bis auf das kleinste Komma richtigen Deklamation. Allerdings muß man aber, um diesen Vorzug seiner Composition ganz zu würdigen, auf das ursprüngliche Textbuch Schikaneder's vom Jahr 1791 zurückgehen, denn sowohl in der bei Simrock in Bonn gestochenen Partitur, als in vielen Cavariersbüchern sind die Worte öfters so willkürlich und unverständlich geändert, daß man diesen Interpolationen gegenüber abermals in das Klageleid einzustimmen hat, welches die alten Uebersetzungen aus dem Italienischen hervorgerufen. Bei der „Zauberflöte“ also votiren wir unsersertens nicht nur nicht für eine neue Bearbeitung des Textes, sondern sogar — ganz consequent — zur unbedingten Wiederaufnahme der ursprünglichen Dramatik, zumal es doch ein vergebliches Bemühen wäre, dem dramatischen Inhalt der Oper etwa durch den Versuch einer Fabeländerung aufzuheben zu wollen. Paganini's „Les mystères d'Iris“, unter welchem Titel das Werk, gänzlich verstümmelt, wie z. B. mit Ausschneidung alles wunderbaren und alles komischen Elements, 1801 auf die Pariser Bühne kam, verdienen als warnendes Beispiel für ein solches Verfahren angeführt zu werden; der Volkswitz nannte sie nicht ohne große Berechtigung „les misères d'Iris“. Die Art aber, wie Mozart den deutschen Zauberflöten-Text musikalisch behandelte, enthält für alle tiefer Blickenden einen neuen schlagenden Beweis dafür, daß die alten Uebersetzungen zu seinen italienischen Opern seiner Musik den allerentschiedensten Eintrag thun und deshalb je eher je lieber über Bord geworfen zu werden verdienen. In der „Zauberflöte“ kommen nämlich, eben weil, wie Jah'n sagt (IV. 671), „in der deutschen Sprache das deklamatorische Element richtiger Betonung und Verbindung dem deutschen Componisten nothwendig als die Grundlage des richtigen musikalischen Ausdrucks gelten mußte“, während der sinnliche Klang der italienischen Sprache, die sogenannte Tonmalerei energischer provoziert, das im „Figaro“ und „Don Juan“, mehr noch im „Così fan tutte“ so häufig angewandte Mittel der Charakteristik, die bildlichen Ausdrücke der Poesie namentlich durch entsprechende Instrumental-Figuren musikalisch wiederzugeben, fast gar nicht vor, woraus man auf's Neue ersieht, mit wie ausnehmender Feinheit Mozart den Geist der verschiedenen Sprachen herausgeföhlt, wie textgemäß er componirt hat, und wie sehr man daher auch an die Uebersetzungen seiner italienischen Texte den Anspruch genauester Berücksichtigung des Sinnes und sogar der Klangeffekte des Originals zu stellen berechtigt ist, außerdem aber dabei auch noch den der deutschen Sprache eigenthümlichen deklamatorischen Anforderungen, nach dem Muster der „Zauberflöte“, gebührende Rechnung tragen muß. Nach alledem wird man einsehen, daß die verachteten neuen deutschen Bearbeitungen Mozart'scher italienischer Operntexte, weit entfernt davon, der musikalischen Charakteristik Eintrag zu thun, wie kaum a n n behauptet, gerade umgekehrt sich vielmehr bestreben, dieselbe erst wieder in ihr Recht einzusetzen. Nun spricht sich Herr Mann an aber außerdem auch noch auf das Entscheidendste gegen die Wiedereinführung der Original-Recitative und für die Beibehaltung des „meist humoristischen“ (sic?) gesprochenen Dialogs an, weil die Mozart'schen Recitative sechsi zu „Figaro“, „Don Juan“ und „Così fan tutte“ durchaus nicht organisch verbunden seien, sondern mit ihrem ganz los und ungebunden hinstreichenden Parlando recht eigentlich trennend zwischen den nach allen Seiten völlig abgeflohenen

\*) Auch zu dem, aus dem Jahr 1786 stammenden Gelegenheits-Singpiel Mozart's: „der Schauspieldirector“ hat Stephanie d. J. den Text geliefert. Das Vascetto ist in seiner ursprünglichen Iosef Form nicht mehr haltbar, da die Handlung gar zu uninteressant erachtet; v. Schreier's neues Arrangement aber, wobei Mozart selbst zum Helden des Stücs gemacht wird, und einige anderweitige Uebersetzungen des Meisters hier ihre Stelle finden, kann kaum gebilligt werden, weil der Schriftsteller in einem etwas bedenklichen, unwürdigen Stiche ankam. Man sollte sich daher nach der neuen Bearbeitung umsehen, in der die Operette 1856 in den Bouffes parisiens zu Paris stürmischen Beifall gerndet hat; uns ist dieselbe nicht bekannt.



und um ihren eigenen Mittelpunkt concentrisch sichgliedernden Tongebilden ständen; weil also der deutsche Dialog den Anspruch, die Handlung zu verknüpfen, in viel deutlicher Weise erfülle, wie jene Recitative, bei denen die größere Hälfte der Worte im Publikum nicht verstanden werde, und weil er überdies noch das Gute habe, daß er die musikalische Abrundung und unaussprechliche Schönheit einer jeden einzelnen Nummer weit reiner und klarer zur Erscheinung bringe; ja weil endlich das Secco-Recitativ nur der italienischen Opera buffa eigen sei, Mozarts Opern aber, mit Ausschluß des „Idomeneo“ aus dem deutschen Singpiel heroergegangen, also recht eigentlich Conversations-Opern seien, für welche zwischen Pathos und Humor die Mitte haltende Gattung der gesprochenen Dialog von Mozart selbst in der „Einführung“ und „Zaubersflöte“ als die passendste Verbindung der einzelnen Musikstücke angesehen worden, ebenso wie Weber, Veetehoden, Dittersdorf und Vorzing dies im „Freischütz“, „Oberon“, „Fidelio“, „Doctor und Apotheker“ und „Zaar und Zimmermann“ gethan, während die rein pathetische oder tragische Oper Gluck's und Spontini's ihrem Charakter nach, den Dialog allerdings ganz ausschließe und dagegen, ebenso wie die Opera buffa der Italiener das Secco-Recitativ, so ihrerseits das große, reich instrumentirte dramatische Recitativ verlange.“ — An dieser Ausführung sind nun zunächst einige historische Irrthümer zu berichtigen. Das Secco-Recitativ ist durchaus nicht bloß ein Attribut der italienischen Opera buffa, sondern es stammt dasselbe vielmehr aus der altitalienischen seriösen Oper. „Es blieb dasselbe“, sagt Jah n (Mozart I. S. 240), „die Grundlage der Opera seria, auf welcher, den Monodien und Chören der antiken Tragödien entsprechend, die musikalisch angeführten Gesänge hervortreten, in welchen die gesteigerte lyrische Stimmung ihren Ausdruck fand.“ Die Opera buffa hat das Secco-Recitativ, ebenso wie das obligate, erst von der Opera seria übernommen. (Ebenfalls I. S. 352), letzteres aber ist einfach und nur aus dem ersten um deswillen hervorgegangen, weil man das Bedürfnis fühlte, für eine leidenschaftlich gesteigerte Situation, welche indeß ihrer Anlage nach das Festhalten der Stimmung in einer ausgeführten Darstellung, wie sie die Arie gibt, nicht zuließ, einen ebenfalls über den Ton des gewöhnlichen Gesprächs gesteigerten Ausdruck zu gewinnen.“ (Ebenf. I. S. 248.) Bei Gluck trat allerdings das Recitativo secco fast ganz zurück und machte zu Gunsten der von ihm eingeführten großartigen Durchbildung des charakteristischen Ausdrucks, dem Recitativo obligato größtentheils Platz (ebdas. II. S. 240) und fast alle neueren seriösen Opern-Componisten sind ihm hierin gefolgt, während allerdings Veetehoden in seinem „Fidelio“, Weber in seinem „Freischütz“ und „Oberon“, Marchner in seinem „Templer“ u. und selbst Mozart in seinen ursprünglich deutschen Opern die unvollkommene Form des deutschen Singspiels beibehielten, weil sie eben für deutsche Sänger schrieben, denen die Behandlung des Recitativs nicht unangenehm und zum Theil für Bühnen, deren Publikum jene alte Form durchaus gewohnt war, ja eine andere, damals wenigstens — man denke nur an die Schikaner'sche Holzbocke auf der Wieden! — kaum goutirt hätte. Ein Vorzug dieser Opern ist dies gewiß nicht, denn das gesprochene und das gesungene Wort gehören zwei ganz verschiedenen Empfindungsphasen an und sind durch eine Kluft getrennt, zwischen deren es keine Vermittlung gibt.

Wir unterschreiben in dieser Beziehung jedes Wort, was Otto Sumprecht in seinem einsichtsvollen Aufsatz über „den gesprochenen Dialog in der Oper“ (s. deutsches Theater-Archiv vom 8. u. 15. Jänner 1859, S. 15—18 u. S. 27—29) gegen die ästhetische Berechtigung der Mischoper gesagt hat, und wenn Mozart in denselben Opern, bei denen er sich den festen, in Italien ausgebildeten Formen angeschlossen, beide Arten des Recitativs ohne Weiters adoptirte, so heißt es entschieden, diese, einen durchaus idealen Charakter an sich tragenden Werke auf das Schmächtigste verdaßhornen, wenn man die darin ausge-

prägte vollendetere Kunstform der roheren deutschen, pour la boune-bouche der urtheillosen Masse zum Opfer bringt, bloß deshalb, weil eben diese rohere Form, Dank der langsamen Entwicklung unserer National-Oper, immer noch ziemlich populär ist, und vielen unserer deutschen Sänger, lediglich aus Mangel an echt künstlerischer Bildung, der deutsche und schöne Vortrag des musikalischen Parlando immer noch nicht recht gelingen will. Man sorge nur für möglichst glatte sitzende deutsche Texte, und das Recitativo secco ist von ihnen eben so gut zu verlangen, wie von ihren italienischen Collegen. Ob „Don Juan“ u. von Mozart und da Ponte Opera buffa bezeichnet worden ist, oder nicht (er heißt im ursprünglichen Textbuch nicht so, sondern „Dramma giocoso“; siehe meine Schrift über die szenische Darstellung des Don Giovanni S. 7), ist dabei ganz gleichgültig; genug, daß Mozart italienische Opern schrieb, deren Geist und Form mit dem alten deutschen Singpiel nichts gemein hat, und die wir daher auch in der Uebersetzung auf unsere Bühnen rein und intact zu erhalten haben. Dazu gehört aber vor Allem auch die Beibehaltung des Secco-Recitativs, das selbst in den ganz ferienösen Opern „Idomeneo“ und „Titus“ nicht fehlt, obwohl hier dem Recitativo obligato ein größerer Raum gegönnt ist, als in den Werken, die sich mehr dem Styl der Opera buffa nähern. (Siehe Jah n, Mozart II. 475.) Der gesprochenen Dialog ist es, der die einzelnen Musikstücke trennt, das Secco-Recitativo verbindet sie. Endlich aber — und das ist uns das Wichtigste — bietet es das einzige Mittel dar, das Herabziehen idealer Werte in das Gebiet der musikalischen Fosse unmöglich zu machen, denn ein Repertoire, der seine Wäge singen muß, anstatt sich in gemeiner Prosa bequem ergehen zu können, muß notwendiger Weise mit seinen Passi haushalten und kann den Don Juan bei bestem Willen nicht zum Gallerie-Stück herabziehen. Gerade der Umstand, daß, wie Jah n mit Recht bemerkt (IV. 362), oft selbst bedeutende Romiker dem Meisterwerk eine Ehre zu erwiesen glaubten, wenn sie in den althergebrachten komischen Epochen, welche die deutsche Bühnenpraxis ganz ungehöriger Weise in den „Don Juan“ hineinschmuggelt, als bürstete Nebenpersonen aufzutreten, beweist so recht augenfällig, wie wenig man bisher von Seite unseres Theaters die wirkliche ästhetische Bedeutung dieses Kunstwerkes zu würdigen wußte, und wie notwendig daher eine Rückkehr zu dessen ursprünglicher Form, mit gewissenhafterter Aufhebung alles hanuswürdig hohen Bewerks erscheint. Nur durch Wiederaufnahme der Secco-Recitativo ist es also möglich, den niedrig posenhaften Charakter aus dem deutschen „Don Juan“ mit der Wurzel auszuröten und uns den andern Culturvölkern gegenüber von dem Verdachte zu reinigen, als ständen wir trotz Lessing, Göthe, Schiller und unserer übrigen großen Dramaturgen mit unserm Theater-Geschmack noch immer auf dem Standpunkt der Fastnachtspuppenspiele mit ihren Prügelsuppen, angeführten Gerichtsdienern und anderem Jahrmarttsbedenkend, worin sich der Volkswitz zwar recht harmlos und vergnüglich ängern mag, worin aber Mozart und da Ponte nicht gearbeitet haben, als sie den Diamanten „Don Giovanni“ auf ihre Schleife nahmen.

Wenn man nun endlich noch zu Gunsten „der derb personifizirten rothen Teufel und des prasselnden Feuerregens“ am Schluß der Oper anführt, daß nun einmal der angeborene Schlitz biedere Sinn des Volkes schließlich die Tugend triumphiren und das Vaster gerichtet sehen wolle, das Stück also notwendiger Weise recht fraß mit der Höllefahrt des Heiden müsse, so scheint er uns auch hierbei wieder von der seltsamen Annahme auszugehen, daß „Don Juan“ ausschließlich für die Gallerie geschrieben sei, also auch nur die Meinung der dort thronenden Olympier den Ausschlag bei der szenischen Darstellung der Oper abgeben dürfe. Daß der gebildete Geschmack lieber dem Dichter und Componisten folgt, die von sichbaren Furien und von dem stinkenden Feuerwerkseffekt nichts wissen, das braucht nicht erst erwiesen zu werden; daß wir aber einer Wiederherstellung des ganzen ursprünglichen Finales nach der Höllefahrt das Wort

geredet haben sollen, nachdem Mozart doch schon selbst für die ersten Wiener Aufführungen seines „Don Giovanni“ einen bedeutenden Strich durch dasselbe gemacht (3 a h n, Moz. IV. 313 und Notenbeig. VI.), beruht auf einem Irrthum; wir schlugen nur vor, das letzte Presto-Finale in D-dur zu retten, weil es ganz entschieden in Mozarts's Absicht gelegen hat, seiner D-dur-Oper einen vor sich nehmenden Schluß zu geben, und weil, um uns auf einmal auf Herrn K a u m a n n's Standpunkte zu stellen, sein Wunsch, daß schließlich die Tugend triumphiere und das Laster bestraft werde, nicht in Erfüllung gehe, wenn der Vorhang schon mit dem Verfinstern Don Juan's fällt. Darin sehe ich nur eine Bestrafung des Lasters, aber noch keinen Triumph der Tugend, den eben erst die feurige Aufführung des letzten Themas, das Zurückgehen von F-moll nach D-dur, bringt. Und daß das „Klappen der Parquetseite und Vogelhäuten“ den Takt zu diesem Schlußstück nicht angeben, daselbe vielmehr in allen Rängen selbst bis zum geliebten Buche hinaus die andächtigste Aufmerksamkeit finden würde, sobald der Director nach unseren Vorschlägen hier das Zeigige mit dazu beitrüge, nicht um einen vollstimmlichen Knalleffekt herbeizuführen, sondern um der mild vorsehenden Tendenz dieses Finale-Tages auch äußerlich einen angemessenen, die Sinne eben so sehr, als das Gemüth befriedigenden Ausdruck zu geben: die e Takte halten wir, trotz aller alterfährten Bühnen-Registreur, auf die Herr K a u m a n n sich bei Behauptung des Gegentheils beruft \*).

Nur in einem Punkt erklären wir uns mit unserem Gegner vollkommen einverstanden, daß sich nämlich Mozart's Musik auch durch die schlechtesten Texte niemals ganz todtmachen läßt, denn sie hat eben die Macht in sich, auch das allerledeste Subject so sehr zu idealisiren, daß man darüber der Dichtung momentan fast zu vergessen im Stande ist. Da es aber nicht Aufgabe des deutschen Theaters sein kann, nur auf diesem Weg den Beweis für die unumschließliche Vortrefflichkeit der Mozart'schen Muse zu liefern, dieser Beweis überdies jetzt auch nach einer mehr als halbhundertjährigen Erfahrung einigermaßen zur Gewöhnung geführt sein dürfte, so nöthigen wir doch rathen, statt der bisher mit so redlichem Eifer angestellten Experimente, ob Mozart sich wirklich nicht todt machen läßt, sich lieber endlich einmal zu der immerhin ehrenvolleren Raffinerie aufzuschwingen, ihn so in Szene zu setzen, wie sein Genius am herrlichsten und reinsten unter uns fort leben kann. Je mehr bis jetzt an ihm gekündigt worden, um so unabweislicher wird es zu einer Ehrenpflicht, die Rücksichten auf eine grundsankte Tradition und einen blühenden Schlandriaan unsern Gleichen „tantum aliquid“ bei Seite zu setzen und unserem Volke seinen Mozart vorzustellen, wie er wirklich ist, und nicht in der Caricatur, die die Herren B r e g n e r, S v e i c h, K n i g g e, V u l p i n s, A p e l l und Consorten aus ihm gemacht haben. Hoffen wir von unserer Bühne eine Reorganisation, strebt der Bühnengewerein eine solche an, nun wohl — Mozart's italienische Opern aus den unwürdigen Fesseln der alten deutschen Texte zu erlösen, stellt sich dann als eine der ersten und dankbarsten Aufgaben dar, auf deren baldige Lösung alle wahrhaften Jünger des großen Meisters zuversichtlich rechnen.

## Recensionen.

### Concertmuff.

Joseph Joachim. Concert (in ungarischer Weise) für die Violine mit Orchester oder Pianoforte-Begleitung. op. 11. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

S. B. Wir haben uns über dieses Concert zwar schon im Allgemeinen (gelegentlich des Vortrages desselben im vorigen Winter durch den Componisten) ausgesprochen; doch verdient es jedenfalls eine eingehendere Recension und der Umstand, daß es seitdem im Stich erschienen ist, ruft eine solche sogar von selbst hervor. Was wir damals nur als Gesamteindruck aussprechen konnten, muß jetzt aus den sichtbaren Notenläufen soweit nachgewiesen werden, daß man unsere Behauptungen und ihre Stichhaltigkeit mit Zufallsnahme eines gedruckten Exemplares selbst prüfen kann. Aufmerksam Leser dieses Blattes werden sich erinnern, daß wir dem vorliegenden Concert ein fast uneingeschränktes Lob zollten, ein Fall, der, wie Manche meinen, selten vorkommt, der uns daher nachträglich zum Nachdenken um so dringender aufforderte, als wir beobachtet konnten, daß die Composition nicht allgemein sogleich und so herzlich anfang und unangefochten aufgenommen wurde, als es ihr von unserer Seite geschah \*). Die Frage an uns selbst lag nahe, ob wir vielleicht unbedurft durch die Persönlichkeit des Componisten, durch sein eminentes Spiel, durch einzelne uns besonders sympathische Motive oder Themen uns haben verblenden lassen, so daß wir von Dem oder Jenem gerügte Mängel etwa übersehen oder doch zu leicht genommen hätten.

Wir legten daher, als wir das gedruckte Werk in die Hand bekamen, den strengsten Maßstab an, und das Resultat, welches sich ergab, hat unsere Achtung vor diesem Opus nur erhöht, unsere Sympathie verstärkt. Auch dürfen wir uns selbst für um so weniger beeinflusst und moralisch bestochen erachten, als uns seitdem auch andere frühere Opera desselben Autors unter die Hände gekommen sind, die uns seinen so reinen und ungetrübten Eindruck zurückgelassen haben. Betrachtet man, um zuerst über das Gesichtliche zu sprechen, das „Concert“ als Kunstform überhaupt und seine Entwicklung, so findet man, daß es aus der Solosonate hervorgegangen, zuerst mehr der harmonischen Vollständigkeit wegen begleitende Instrumente an sich gezogen hat und später durch eine gesteigerte Anforderung an die Virtuosität des sich als Solospieler Produzierenden zur Arena für musikalische Turnirungen und halbbedrohende Kunstretterstücke herabgewürgt wurde. Das allmählich ausgebildete Orchester, die Gewöhnung an ein reiches Klangwesen veranlaßte, daß die „Concertcomponisten“ sich mit der „Kunst zu instrumentiren“ näher befaßten; doch vermochten nur Meister der Composition überhaupt, reiche Talente und Genies eine Verbindung des Soloinstrumentes mit dem Orchester in der Weise herzustellen, daß dem letzteren mehr zu Theil wurde als eine bloße „Begleitung“ oder ein mehr oder minder angenehmer Aufputz: eine wirkliche organische Verbindung, ein selbstthätiges künstlerisches Eingreifen der beiden Hauptfactoren in einander. Das Concert gestaltete sich unter den Händen solcher Bevorgungen zur „Szen“, wo zwar eine „Hauptperson“ im Vordergrund handelnd und die Vorgänge beherrschend auftritt, aber ein „Chor“ von Nebenpersonen gleichsam einen Dialog mit derselben führt, bald als Gesamtheit, bald wieder einzelne Stimmen mit größerer Wichtigkeit daraus hervortreten lassen. Diese Form hatte sich so vollkommen ausgebildet, daß man endlich, wie es gewöhnlich geschieht, aus Ueberzeugung bis zum Absurden ging, und der Solostimme nicht mehr als das Recht einräumen wollte: eine hervortretende, aber nahezu in den andern nur gleichberechtigte Stimme zu sein. Man schrieb Symphonien mit „obligatem Clavier“ oder „obligater Violine“, und wählte das eigentliche „Concert“ zum alten Eisen weifen.

Betrachten wir nun das Joachim'sche Concert nach dieser \*) Zwar die ersten und wichtigsten Stimmen der hiesigen Kritik waren dem Werk sehr freundlich, aber es fehlte auch nicht an solchen, die mancherlei auszusprechen fanden.

\*) Ob aber nicht möglicher Weise der Schluß nach meinem Vorschlage zu kurz, und der Contrast des plötzlich eintretenden D-dur-Prestos gegen das Vorangegangene zu scharf, ja ob es völlig in musikalischem Einklange mit dem projectirten Trueneract in der Kapelle sei, darüber muß ich mich selbst nicht suspendiren, bis meine Einrichtung die Compensprobe bestanden hat. Stellen sich dann Unzumuthbarkeiten heraus, würde ich, wie ich die schon in meiner Schrift über die heutzige Darstellung von Mozart's Don Giovanni S. 65 ausgesprochen, Mozart's berühmte Finale ganz unverändert beibehalten, insofern ein vor Jahren in Stuttgart stattgehabtes Arrangement adoptiren, wonach der Spielact mit Don Juan's Verfinstern in Trümmern fiel, und den Wid in's Feuer sich eröffnete, so daß die schließlich anretenden Personen, gewissermaßen auf und zwischen den Ruinen, noch im unmittelbaren Bereich der Catastrophe dieben.

Richtung, so finden wir auf dem Grunde eines mannigfach gehaltenen und formwährend harmonisch, rhythmisch und melodisch reich bewegten Orchester's der Solovioline sich in vollkommener Selbstständigkeit abbildend, sich ebenfalls im ganzen Bereich ihrer Leistungsfähigkeit reich entwickelnd, immer aber in enger Verbindung mit dem ersten Theile, welches Rhythmen oder Motive fortspinnend, wenn diese sich in reicher Figuration ergiebt. Zu rechter Zeit tritt das Orchester auch ganz zur „Begleitung“ zurück, dann nämlich, wenn die Solostimme zur selbstenannten Ansprache eines Hauptgedankens gelangt, wo denn die übrigen Stimmen ohne zu stören sich nicht anders als passiv verhalten können.

Diese Seite des Kunstwerks steht zu enge in Verbindung mit jener der „Form“ überhaupt, als daß man Belege geben könnte, ohne von der letzteren gesprochen zu haben. Wir geben also zuerst eine Uebersicht des Baues der drei Sätze.

Der erste Satz D-moll  $\frac{3}{4}$  Takt, Allegro un poco maestoso beginnt mit einem Tutti, welches ohne weitere Einleitung sogleich das Hauptthema in den tieferen Chorden des Violoncell's und zwar piano, dann eine Octave höher pianissimo anstimmt, in seiner Totalität betrachtet dem Gesammtinhalte des ganzen Satzes in 100 Takten symphonisch entspricht, und in F-dur abschließt. Die Solostimme setzt darauf mit dem Sextakkord von cis ein, und leitet durch freie Organe (22 Takte) zum Hauptthema in D-moll. Den beiden Hauptmotiven nach eine Wiederholung des Tutti, bringt das Solo doch auch wesentlich neue Epochen und Uebergangsbildungen, nebst reicher Figuration. Gegen Ende wendet es sich aus dem hellen F-dur in das trübe gleichnamige Moll, darin abschließend und dem Orchester die Hand zum zweiten Tutti reichend. Dasselbe nimmt nun Motive aus dem ersten Theil auf, sie theils bloß modularisch weiter entwickelnd, theils imitatorisch durchführend. Die Modulation bewegt sich dabei den Hauptmomenten nach von F-moll nach As-dur, F-moll, C-moll, C-dur, A-moll, A-dur, Fis-moll, wo die Solostimme wieder einsetzt, nun auch ihrertheils Motive die sich zu lebhaften Erregungen der Empfindung eignen in reich belebter Weise durchführend. Der Modulationsgang ist folgender: Fis-moll, Cis-moll, Gis-moll, enharmonisch verwechselt mit As-dur, dann B-moll, B-Dur, C-moll, und mit überraschender chromatischer Veränderung des Akkords h d f g, in b d f gis: D-moll, womit das Thema auf dem Quartstakkord in höchster Erregtheit der ganzen Haltung (die Violine trillert ff auf dem dreigezeichneten a, das Orchester intonirt das Thema pp) eintritt, vielmehr nur angedeutet oder angedeutet wird, da sich die Violine in leidenschaftlichen Seztönenläufen von oben herabstürzt, um es dann im 9. Takt selbst zu übernehmen.

Was nun folgt ist keineswegs eine bequeme Transposition des ersten Theils, vielmehr treten ganz neue Motive wie spielend auf Grundlage der bereits feststehenden und bekannten dazu, so daß man trotz der Länge des Satzes keinen Augenblick durch unnötige Wiederholungen gelangweilt wird, eine Forderung die freilich nur von den schnell Erfassenden gern gestellt wird, während der langsamere begreifende Dilettant vielleicht solche Wiederholungen gerade vermißt und mit Unrecht über „Unverständlichkeit“ klagt. Gegen Ende des Satzes stellt sich auch die „Cadenz“ ein, die dadurch eigentümlich ist, daß mitunter Orchesterinstrumente eingreifen.

Man sieht aus dem bisher Angeführten schon, daß dieser erste Satz im Wesentlichen sich genau an die alte große Concertform anschließt, keinen wichtigen Theil weglassend oder kümmerlich behandelnd, sondern Alles tüchtig ausführend. Wir erlauben daher ein Verbitnis, vorausgesetzt, daß der Inhalt kein leeres Tongesängelein sein Anzudeuten von Phrasen ist, worüber wir uns später näher aussprechen werden.

Der zweite Satz, „Romance“ überschrieben, (G-dur  $\frac{3}{4}$ ) ist von höchst einfachem Bau. Einige einleitende Takte, ein zweitheiliges Thema, dessen zweiter Theil sich wiederholt, ein Mittelsatz in E-moll, Nüchtern zum Thema, das aber im Orchester liegt und von der Solostimme gräßlich umspielt wird; dann gegen den Schluß ein Più moto, und die Solostimme noch einmal das Thema, wie um

Abschied zu nehmen, andeutend. — Das Orchester, im Hauptthema zurückgedrängt, macht sich im Mittelsatz nachdrücklicher geltend und läßt sich in einen kleinen Kampf mit der Solovioline ein, welcher sich in die bestrebigendste Harmonie auflöst als es das Thema übernimmt, und von dem leichten und lustigen, immer aber sinnigen Spiel der Violine umgelenkt wird.

Die Uebersicht über das Finale (Alla zingara, D-moll  $\frac{3}{4}$ , Allegro) mag beifalls schwieriger scheinen, weil hier die Massen der im ersten Satz mehr compact gehaltenen Solo- und Tutti-sätze sich in ein lebendigeres Wechselspiel auflösen, wodurch die großen Partien ein wenig unbedeutlicher werden. Doch kann dies nur bei der ersten Bekanntschafft betreffen, später muß sich Alles klären, weil die großen Partien vorhanden sind, nur überkleidet mit bunterer Abwechslung der Tonfarben. Wir finden eine solche Gestaltungsweise im Gegensatz zur ersten Nummer des Concerts sogar durchaus vortheilhaft und geistvoll, denn es muß doch ein wesentlicher Unterschied sein zwischen einem Finale und einem ersten Satz, ein Unterschied, der sich nicht bloß in der Natur des Themas sondern im Gange ausprägen soll; und was würde ein Finale besser charakterisiren als: erhöhte Lebendigkeit des Eingreifens der beiden Hauptfaktoren in einander, der Solostimme nämlich und des Chors (Orchester's)? — Doch wir haben die „großen Partien“ noch nachzuweisen. Nach einigen wenigen einleitenden Takten das Thema in D-moll; dann nach mehreren kleinen unterbrechenden, aber dem Soloinstrument nur seinen eigenen Gedanken obnehmenden Tutti's ein Haupttutti, von D-moll nach F-dur führend; hier der Seitenatz, sogleich harmonisch-modulatorisch und thematisch durchgeführt. Darauf eine Episode in Des-dur, welche wieder in F schließt, wo sich das erste Thema ohne viel Vorbereitung überaus ansehnlich anschließt. Das wie im Anfang folgende Haupttutti nimmt eine neue Wendung und schlägt bisher unberührte Töne und Motive an, wendet sich aber dann nach B-dur, wo die Violine einen Mittelsatz von getragenerem Charakter vorbringt. Derselbe nimmt einen ansehnlichen Zeitraum ein; traumhaft durchzieht ihn aber schon Anflänge an das Hauptthema, welches endlich mit einem Spiel der Baute zwischen a und a zum Durchbruch kommt. Dann in D-dur der Seitenatz gefolgt auch von jener früheren Des-Episode (jetzt in D) und nach einem Orgelpunkt auf der Dominante unterstützt durch crescendo und accelerando ein Presto als Coda mit einem abermals neuen Motiv. Wenn uns irgend etwas in dem ganzen Concert „zu lang“ scheint, so sind es die in diesem Coda öfter als notwendig wiederholten Sechschentelgänge (Takt 17 u. s. f.), ein neues Motiv, an sich wenig bedeutend und dem Charakter des Stücks nicht entsprechend, welcher jedoch um Glüd durch das bald wieder durchdringende Hauptthema hergestellt wird, und zum Schluß so drastisch und gewichtig wirkt, daß man einen ganz entschiedenen Eindruck mit fortnimmt. (Fortf. folgt.)

## F o c a l e s .

Aus dem Prüfungsaal des Conservatoriums.

(Schluß.)

S. B. Die zweite Classe, über die wir zu berichten haben, ist für Pianoforte des Herrn Prof. Dachs, welcher ebenfalls im vorigen Herbst eingetreten. Auch hier können wir nur über den alleräußersten Eindruck berichten, da diese Classe aus Elementen der früheren Bircher'schen Schule und neu dazugekommenen zusammengesetzt scheint, und uns bei der Mehrzahl der Zöglinge die Kenntniß der früheren Leistungen fehlt. Besetzt ist die Classe mit fünf Bräutlein und fünf männlichen Zöglingen, die im Allgemeinen sich auf einer ziemlich hohen Stufe technischer Kunstfertigkeit befinden. Die Zöglinge führten u. A. einzeln und zu zweien Terzencaelen (d. h. Terzen in einer Hand) für beide Hände in gerader und Wegebenbewegung im rapidesten Tempo und in den schwierigsten Tonarten (z. B. Des-dur und B-moll) mit einer Sicherheit, Leichtigkeit und einem Applomb aus, die um

so mehr überraschten, als gerade in solchen mehr der älteren Claviermusik angehörigen Schwierigkeiten, selten mehr eine auffallende Brauour zu beobachten ist. Außerdem können wir lobend hervorheben die Selbstständigkeit der Spielenden, die des offiziellen und allgemein vernünftigen Gängelbandes ledig, sich im günstigsten Lichte zeigen konnten. Der Anschlag sämtlicher Zöglinge war von nicht unbedeutendem Reichthum der Schattirung, mitunter aber im Forte etwas hart, wobei freilich die beschränkte Räumlichkeit und die Beschaffenheit der Instrumente auf das Urtheil einwirken mochten. Das gedruckte Programm der wirklichen öffentlichen Prüfung bestand aus „Studien“ und „Tonstücken“, von denen wir in der Vorprüfung nur einige gehört haben; wir theilen sie aber hier summarisch mit. Die „Studien“ bestanden aus einzelnen Nummern der „englische Suite“ Nr. 3, zwei Fugen des „Wohltemperirten“, den 4 ersten Nummern der „dreistimmigen Inventionen“ und der chromatischen Fantase und Fuge von S. Bach; dann aus Etüden von Moscheles, Kessler, Chopin, endlich dem „Präludium und Fuge“ aus op. 35 von Mendelssohn. Unter den „Tonstücken“ (sindobige „Studien“ von S. Bach u. s. w. keine, Tonstücke“, bloss „Studien“?) finden wir Beethoven vertreten durch die Sonate in C op. 53, Fr. Schubert durch die „Wanderer-Fantase“ (eingeleitet von Liszt), Weber durch das Adagio und Finale seiner C-dur-Sonate, Moscheles durch dessen Hommage à Händel, Mendelssohn durch das „Andante cantabile und Presto agitato“, die Variationen op. 82 und das Capriccio op. 22, Chopin durch die große Polonaise op. 22, und des Zöglinge Herrn Hanns Schmitt eignes Produkt: „Im Walde“, Charakterstück. Man wird aus diesem Programm entnehmen, daß auch hier, wie in den meisten Ausbildungsklassen des Conservatoriums Aufgaben gestellt werden, die man zu den höchsten rechnet, und wir sind begierig, was dieselben Zöglinge im nächsten Jahr in technischer und geistiger Hinsicht leisten werden oder sollen, wenn ihnen jetzt schon so viel zugemuthet wurde. In ersterer (technischer) Hinsicht machen wir uns weniger Sorgen als in zweiter; hier aber gesehen wir, daß uns das Gehörte nicht so weit befriedigt hat, um die in Anspruch genommene Höhe des Standpunktes gerechtfertigt zu finden. Es ist leider an unserem Conservatorium Sitte geworden, so zu sagen in den prächtigsten Kleidern einzugehen; man gewinnt aber nicht die Verabingung und Ueberzeugung, daß unter dem häßlichen Gewand auch alles Andere rein beschaffen ist, ja wir möchten sagen, daß gerade dieses Verschautragen der prächtigsten Dinge den Zweifel hervorruft, ob Alles auch echt sei und einem realen Boden entspringe. Wenigstens blendet man damit nur — Laverfändige, und wenn man meint, die Welt würde einen außerordentlichen Kelpst vor einer Anstalt bekommen, wo die baltischen Zöglinge schon leisten was ältere Künstler als sehr schwierige Aufgaben betrachten, an deren Lösung sie eine geraume Zeit verwenden (was doch in der Schule aus einfach pädagogischen Gründen nicht Platz greifen sollte), — so begeht man einen kleinen Irrthum, der aber höchst folgenschwer ist, und nicht das reinste Licht auf die Solidität des Unterrichts wirft, besonders an einem Conservatorium, wo bekanntlich die Technik noch so hoch über der „Bildung“ steht, wo unter 179 Zöglingen 3. B. nur 13 theoretische Studien machen, und von allgemeiner ästhetischer Bildung der männlichen Zöglinge gar keine Rede ist. Was uns zu solchen Bemerkungen veranlaßt, ist die dem allgemeiner bewanderten Beobachter notwendig auffallende Thatsache, daß die gelpielten prächtigen „Tonstücke“ den Spielern wohl in den Fingern, allensfalls auch im Kopf (sofern die Stücke nützlich auswendig gespielt werden, was oft ganz mechanisch geschieht), nicht aber im Herzen sitzen. Ein Bach'scher oder Beethoven'scher Satz, der nur allenfalls sachlich und begrifflich, aber nicht innerlich geistig erfast ist, kann noch so brillant gespielt werden, er wird doch sehr leicht zum Verwüther über den Grad des inneren Lebens und beweist in seiner Aufführung oft gerade des Gegentheils von dem Beschäftigten. Damit wollen wir bei Leide nicht etwa sagen: „laßt Bach und Beethoven stehen“,

im Gegentheile wir freuen uns, daß die Zöglinge damit besandt gemacht werden; aber wenn es sich um Production handelt, wenn ein Urtheil abgegeben werden soll, dann wähle man solche Meister und Städte, an denen der Erwerb an künstlerischem Geiste und Gemüth zur Geltung kommen kann, nicht im Gegentheile einen Mangel daran empfinden läßt. Man vermisst eben hier und in so vielen Sachen die künstlerisch leitende Hand, die über dem Ganzen schweben sollte, Alles regelnd und einem wohl erwogenen Zweck dienlich machen. Wenn jeder Professor thut was er will, dann ist keiner verantwortlich, weil Jeder durch die Sucht besungen wird, seine Leistungen könnten etwa in weniger glänzendem Lichte erscheinen als die seines Collegen.

Herr Prof. Dachs wird uns diese Bemerkungen um so weniger übel nehmen, als wir ja eben den Einzelnen von der Verantwortlichkeit freisprechen, und das Beispiel ja durch den sogenannten artistischen Director des Conservatoriums und Professor der Violine selbst gegeben wird, dessen Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen das Angeheuerste leisten (diesmal hat schon das Joachim'sche Concert aufgeführt werden müssen, und sämtliche Zöglinge spielen zuammen Tartini's „Trille du Diable“, natürlich mit „brillantem“ Erfolg). Im Prager Conservatorium, dessen Renommée in der Welt bei weitem fester steht als das des Wiener, herrscht zu Lebzeiten D. Weber's nie ein solches anmaßliches Halben nach „Erfolgen“, und in Leipzig kommen die Zöglinge mit ganz anderer technischer und intellektueller Bildung in das Conservatorium.

Weil wir gerade von „intellektueller Bildung“ sprechen, so knäpfen wir hier zugleich einige Bemerkungen über die Classe für „Mündlichen Vortrag“ (Prof. Schwenda) an, durch welche man vor zwei Jahren einen sehr hübschen Anfang gemacht hat, den Zöglingen etwas Bildung beizubringen. Freilich handelt es sich hier um einen ganz speziellen unmittelbar zur Sache gehörigen also fast selbstverständlichen Unterricht. Die künftige Sängerin, und nicht allein die Theaterlängerin, bedarf der Fähigkeit richtig und schön zu sprechen von vorneherein, und was durch das Lernen dieser Kunst sonst noch am Menschen Gutes gewirkt und geschafft wird, ist gar nicht zu berechnen. Die Prüfung des Herrn Schwenda zerfiel in zwei Abtheilungen von denen die erste mehr theoretisch die Grundzüge des richtigen Ausdrucks in der Sprache zur Evidenz brachte, während die andere jeden Zögling praktisch als Declamator vorführte, indem Gedichte, Szenen aus Dramen u. s. w. vorgelesen wurden, und zwar in sehr zufriedenstellender, ja manchmal überraschend glücklicher ausdrucksvoll belebter Weise. In der That schienen pflöglich Wesen anderer Art vor uns zu stehen, so veredelnd wirkt Bildung und Kenntniß anderer Künste, namentlich der Poesie. Das macht allein schon den halben Künstler, den Ihr auf einseitigem Weg durch die bloße Kunst nie zu Stande bringt, und spielen Eure Zöglinge alle Virtuosen zu Schanden!

## Nachrichten.

Bei dem Sängerkreise in Rärnberg wurden den Componisten F. Hiller und Fr. Wagner Diplome als Ehrenmitgliedern des deutschen Viederbauvereins in New York durch den zum Erste deputirten Herrn Musikdirector Giesfeld überreicht.

Zinnag Wagner ist an C. Schmidt's Stelle am Frankfurter Stadttheater als Capellmeister auf ein Jahr ernannt worden. Herr W. Speyer hat als Mitglied des engeren Ausschusses seine Demission genommen, weil von Seite desselben bereits einem Anderen bestimmte Zusagen gemacht worden waren.

Bei der Aufführung der „Johannspassion“ in Basel ist die Viola d'amour benutzt worden. Das Instrument dieser Aufführung soll hauptsächlich der Freigebigkeit eines Herrn Rippenratsch-Stecklin zu danken sein.

Die Stadtantorstelle in Hermannstadt ist Herrn Bönide übertragen worden.

Wien.

Im nächsten Laufen soll Fr. Schubert's „Hänsler's Krieg“ am Inperntheater zur Aufführung kommen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Zelmar Wagne**.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Wohlfeil Nr. 868. — **Ausgabe:** Rohmact Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Wesely & Wöging**, vormals **G. S. Wäber's Witwe**.  
**Drucknummern:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstellen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber Mozart's Requiem. — Rezensionen. — Correspondenz aus Weimar. — Nachrichten. — Curiosum.

## Ueber Mozart's Requiem.

Dr. L. Eine alleits gerechte Kritik christlich religiöser Tonkunst, wie sie jetzt so häufig in Deutschland mit mehr oder weniger gutem Willen und Glück versucht wird, ist weit schwieriger, als man denkt.

Wahr ist's, die philosophische Anlage unseres Volkstammes bei großer Empfänglichkeit des Gemüthes und einer aus seiner Universalität entspringenden Fähigkeit, das Vortreffliche aller Zeiten und Völker anzuerkennen, machen ihn vor andern zur Ergründung des Wesens der schönen Künste geschikt, und in der That, mit Ehrfurcht und Stolz zugleich erfüllt um die Betrachtung dessen, was durch eine ganze Reihe der ausgezeichnetsten Köpfe für die Erkenntniß griechischer Sculptur und christlicher Malerei geleistet worden. Aber auf jedem dieser zwei Gebiete lag nebst unerwünschtem Material auch eine, durch keine Katastrophen zerrissene, organische Vererbung desselben vor, aus der die Entwicklungsgeetze der Kunst abstrahirt und Stellung und Werth jeder einzelnen Leistung bestimmt werden mochte.

Die christliche Tonkunst kennt die harmonische Entwicklung nicht, zeigt vielmehr nach Art der deutschen Poesie zwei durch große Zeitabstände getrennte Hauptperioden der Wüthe, und zwischen Palästrina und Mozart Verbindungspunkte aufzufinden, mag kaum minder schwierig und zwecklos sein, als Göthe und Schiller mit den hohen Dichtergestalten des XIII. Jahrhunderts, mit Wolfram von Eschenbach und Walter von der Vogelweide, zu vergleichen. Ja, noch mehr! durch die Reformation ward Deutschland in zwei feindliche Lager, leider nicht bloß auf kirchlichem Gebiet, gespalten, und nun machen eifersüchtiger Votapatriotismus, Verschiedenheit religiöser Anschauungen, verbunden mit der schon durch die Breitengrade bedingten Ungleichheit des Denkens und Fühlens, es dem Nord- wie Süddeutschen schwer, mit gleich vorurtheilsfreier Liebe die religiösen Werke Händel's, Bach's und jene der Wiener Schule in sich aufzunehmen. Um das Unglück voll zu machen, sind in neuester Zeit die extremsten politischen und kirchlichen Parteien auch in diesen stillen geweihten Bezirk eingedrungen, mit ihren fanatischen Schlagwörtern diejenigen wenigstens überschreiend, die sie nicht zu überreden vermochten.

Diese allgemeinen Schwierigkeiten werden aber bei Mozart noch obendrein durch zwei specielle vermehrt, deren Eine auf dem Umstande, daß er nur am Anfang und Ende seiner Laufbahn für die Kirche geschrieben — die zweite aber auf seiner räthselhaften Proteusnatur beruht, der zweifelsohne merkwürdigsten Eigenheit desselben, die sich, wenigstens in diesem Maß auf dem ganzen Gebiet der Kunst und Poesie nur noch einmal und wieder bei einem deutschen Genies, bei Göthe, wiederholt. Erwägt man den diametral entgegengesetzten Geist und Styl, in welchem Werke des Letzteren, wie Iphigenie und Sog, Tasso und Faust, Hermann und die natürliche Tochter, Werther und der Divan geschrieben sind, so wird man sich's leisten müssen, daß dies schwer zu begreifende Dichter-Charakter

in ewiger Umwandlung der Formen, unter denen es sich manifestirt, begriffen — aber eben dadurch eigentlich keiner Zeit, seinem Orte, ja kaum demselben Individuum angehörnd, vielmehr wie ein Inbegriff der Dichtkunst selbst, und ein Requiem ihrer Phasen gewesen sei.

Genau dieselbe merkwürdige Eigenschaft tritt auch bei den Hauptwerken Mozart's \*) vor Allen bei seinen Opern hervor, deren jede gleichsam aus einer andern, nur dem geistigen Ohr vernehmbaren Tonart geht; ein unennbares, undefinirtbares, spezifisches Etwas schwebt, wie der Genius des Werkes selbst, vom ersten bis letzten Takt über der „Entführung“, „Figaro“, „Don Juan“, „Titus“, „Zauberflöte“ und macht, daß alle diese Schöpfungen, nur in untergeordneten Dingen Familienähnlichkeit verrathend, in völliger Unabhängigkeit von einander dastehen, als wären sie gar nicht Kinder eines und desselben Vaters. Man kann daher mit Zug und Recht von einer Raphael'schen Manier, einer Schiller'schen Diction, einem Rossini'schen Sprechtone — aber nur ungenügend von einem Mozart'schen reden; hingegen gibt es einen ganz bestimmten, charakteristischen Styl des „Figaro“, des „Don Juan“, der „Zauberflöte.“ Gibt es einen Mozart'schen Kirchenstyl, und welcher ist der wahre? Da sind 1. Messen, wie jene pro festo Trinitatis, wo er mit wahrhaft ängstlicher Verlängung seiner ganzen Individualität (Agnus ausgenommen) den breitgetretenen Pfad gewöhnlicher, trockener Contrapunktfiktion wandelt; 2. andere, wo sich strenger Styl auf's interessanteste mit angeborener Genialität vermischt, und wovon wohl die F-Messe die glänzendste Probe, 3. wieder andere, wo er das schwierige, nicht immer gelungene Experiment gemacht, ohne allen strengen contrapunktischen Mitteln dennoch Solemnität und Kirchlichkeit mit gefälligerer Form und dramatischem Ausdruck zu verbinden (B-Messe, D-Messe, das schönste wohl die große C-Messe mit dem einfachen, nicht concitirenden Sopran-Solo im Agnus); da ist 4. das Ave verum, eine Composition, die man immer nur kneidend hören sollte, in einer Art verbesserten Palästrinastyles geschrieben; da ist schließlich 5. das Requiem, von allen verschieden, und Anflänge von allen enthaltend.

Man sieht, jene Befehle der Vergleichung, wie sie auf andern Gebieten harmonische Entwicklung der Kunst oder des Künstlers darbieten, entfallen bei dem Requiem, und es erübrigt nur, sich an das Werk selbst zu halten, über dessen Werth bei den Aelteren — darunter solche Geister wie die von Haydn, Beethoven, Cherubini u. c. — eben so große Einmüthigkeit herrschte, wie bei den Neueren und Neuesten eine fast an's Komische gränzende Uebereinstimmung \*\*). Auf weißen Seite ist

\*) Die fast gleichzeitigen Symphonien Mozart's in C-dur (sogenannte Jupiter) und in G-moll sind von so aufsehender heraldischer Verschiedenheit, daß Unmöglich, um das Phänomen zu erklären, zur gewagten Hypothese wichtiger häuslicher Ereignisse seine Zuflucht nimmt.

\*\* Die hoch die Intentionen Mozart's selbst bei dieser seiner letzten Schöpfung gingen, erblickt aus einer Aeußerung desselben, die

das Recht? Möchten die folgenden Auseinandersetzungen zur Lösung der bereits mehr berührigten als berühmten Frage beitragen!

„In jedem Kunstwerk vom Großen bis in's Kleine und Kleinste das Erste und Wichtigste“ wie Göthe sagt. In dem Mozart mit seinem unglücklich seinen Infinitiv nicht bloß des Schönen, auch des Zweckmäßigen und Schicklichen das Requiem vor Allem als *Missa solemnis* aufgefaßt, ihr vorberühmten den Charakter ergebender Feierlichkeit und religiöser Würde gebend, hatte er sich auf den Standpunkt seiner Kirche gestellt, deren Hauptintention, so wie bei einer jeden Messe, so auch beim Requiem nicht etwa das *Lamento* um einen Dahingegangenen — seiner wird in den Messgebeten nur so im Vorbeigehen gedacht — noch auch eine Verjünglichung des Weltgerichtes ist, sondern ein Opfer zu Gottes Preis und Ehre (*hostias laudis* sagt der Messgesang ausdrücklich) und dargebracht für alle Gläubige, Lebende sowohl als Tode. Daher enthält selbst eine gewöhnliche Messe im Canon ein Gebet für Abgestorbene, und ist andererseits weder der Titel eines Totenamtes (*Missa de Requiem*) noch auch der Musiktext im Kyrie, Offertorium, Sanctus, Osanna (bezeichnend genug), Benedictus, Agnus, Domus pacem (requiem) von den übrigen Messen verschieden. Dennoch aber läßt der Text des Domine Jesu Christo, vor Allem aber das hochpoetische Dies irae dramatische Behandlung — hingegen das *Lacrymosa*, *Hostias* auch elegische Stimmungen zu, und aus dieser Darstellung, so kurz sie ist, erhellet doch zur Genüge, daß es höchste Aufgabe — so wie, wenn sie gelungen, höchstes Lob für den Künstler sein mußte, so verschiedenartige Elemente zur harmonischen Einheit zu verschmelzen, eines jener glücklichen Compromisse zwischen Extremen bildend, auf welchen in Kunst und Leben alles wahre Heil zu ruhen scheint.

Composition. Wer immer die dankbare Arbeit übernimmt, Mozarts Werke zu analysiren, darf sich mit Sicherheit auf überraschende Resultate gefaßt machen. So auch hier, wo die eben ausgesprochene Ansicht, Mozart stehe mit seinem Requiem ganz auf richtigem Standpunkte, bei näherer Prüfung des Baues die glänzendste Bestätigung findet. Man wäge sie selbst: 50 Takte Vocalpfeif (Tuba mirum — quid sum miser.) abgerechnet, setzt sich das Ganze aus ungefähr 850 Takten bestehende Requiem aus folgenden Formen zusammen: a) 246 Takte Jagen (Kyrie und Cum sanctus), denen beiden eine Jughette vorausgeht; Quam olim und Osanna mit ihren Wiederholungen. b) 274 Takte Imitationen (Requiem) im Anfang, Exaudi Rex tremendae zum Theile, der größte Theil des Recordare; Confutatis, Domine Jesu zum Theil, Benedictus größten Theils. c) 280 Takte, d. h. der ganze übrige Rest besteht aus einem mehr oder minder ausgesprochenen Choral (die 4 Singstimmen schreiben zwar nicht in gleicher Mensur der Noten, aber in stets gleicher Mensur gegen einander einher). Mozart hält mit solcher scharfer Consequenz an dieser Form fest, daß man die Partitur nur aufs Gerathewohl anzuschlagen braucht, um, wenn nicht auf Juge oder Imitation lediglich auf sie zu stoßen. (Lux perpetua, das ganze Dies irae bis zum Vocalquartett, das Tutti des Vocalquartetts, Rex tremendae am Anfang und Schluß; Ingemisco, Oro supplic, Lacrymosa, Domine Jesu, De ore leonis; das ganze Hostias, Sanctus, Agnus.) \*) Es ist also nur ungefähr ein Siebzehntel des Requiem in einem etwas freieren, melodiosen Styl (über das Warum? weiter unten), alles Uebrige aber im eigentümlichsten Kirchenstyl geschrieben.

Beim Anblick eines solchen Baues muß man über die edle Enthaltensart eines Mannes erstaunen, der sich im Leben so selten — und in der Kunst stets und bis zum letzten Lebensjahre zu mäßen genußt, wie er hier, selbst bei so verlockenden Stellen, wie Dies irae, Rex tremendae majestatis, Confutatis maledictis, Ne absorbeat ea tartarea etc. auf die aller-einfachsten Hebel des Kirchenstages, auf Imitation und Choral sich beschränkt. Die Verjüngung lag so nahe! \*) Und dieses Werk konnte verlorene Weisheit im widerlichen Bunde mit Frommthurei und schlecht verhaltenem Reid in den Berruf der Unfruchtbarkeit bringen. —

Disposition. Sie könnte nicht schöner sein. Mozart, im Besitze aller Künstlergaben, und sie in seinem letzten Werke noch einmal alle übend, zeigt sich im Requiem als Meister in Vertheilung von Schatten und Licht. Drei große strenge Jagen finden sich am Anfang, im Mittel und am Ende des Werkes. (Letztere wollte Mozart besamntlich unarbeiten, statt sie zu wiederholen.) Ihnen stehen als eben so große Lichtmassen: das Soloquartett, Hostias und Benedictus gegenüber (das Recordare, heterogenen Text in sich vereinend, trägt gemischten Charakter) und wie hier im Großen wiederholt sich dieser wohlthuende Wechsel zwischen eristernen und milderen Stellen auch im Kleinen und durch das ganze Requiem hindurch ein harmonisches Hell-dunkel über das Ganze breitet, wie es, obigen Andeutungen zu Folge bei der widerstreitenden Doppelnatur des Kunstobjektes gerade das angemessenste war.

„Wenige Menschen vermögen ein Kunstwerk im Großen

Sanctus, Benedictus und Agnus, die Süßmaier zweifelsohne auf jenen Notenblätterchen, die er besamtlich vom Schreiberliche Mozarts nach dessen Tode aufkas, im Entwurfe vorgehend und über deren Ausführung er mindestens Andeutungen vom Meister einzuhandeln haben mußte. Denn diese fremden Zuthaten, im Gegentheil eine gewisse Unvollständigkeit und Verre vertragen diese Nummern und lassen dadurch nicht sowohl die Anwesenheit Süßmaier's als die Abwesenheit Mozarts, der die letzte Hand nicht mehr auslegen vermochte, schmerzlich empfinden. Es betrübete, daß Otto Bach es nicht entschickere in diesem Sinne ausgesprochen Niemand besser als er, der mit den vorzüglichsten Leistungen der Kunst auch auf andern Gebieten vertraut, mußte wissen, daß ein solches Meisterwerk durch eigenes Zut thun ergänzen, doch etwas mehr sagen will, als ein fehlendes Theilchen durch ein anderes ersetzen. Süßmaier hat doch in Mozarts Requiem, in einigen Gemalten Raphael die Stellen, wo sie sich an ältere Vorbilder anlehnt, nicht aus Dürerarmuth, sondern um ihren Werken noch mehr den Hymus der Kirchlichkeit, des Dauernden im Wechsel zu geben; fern man doch absichtlich den von Michael Angelo schattierten griechischen Tod in der Florentiner Gallerie vor den übrigen heraus (deselben sieht-oben den Fragmenten des Parteban zu erweilen, meigerte Canova sich flüchtig kam doch Göthe von der Scene, den Schüler'schen Demetrius zu vollenden, alsobald wieder zurück, und was selbst dem Genie nicht gelang, fremde Anbidualität in seine zu verwandeln, oder, die seine einer andern zu substituiren, das wollte einem so untergeordneten Kopfe, wie Süßmaier er gelungen sein? Denn man irrt, wenn man Letzteren, der ein gut gefulmter Techniker, aber lauch was Geist, Empfindung und Formenwelt betrifft, kaum ein weitaufger Vetter Mozarts zu nennen war, in einer Kunst- und Seelenverwandtschaft zum Meister sich deut, wie sie zwischen Raphael und einigen seiner Schüler und Nachahmer bestanden. „Da jede schon, da es ist, ich muß bei dem Requiem da alles allein thun“, sagte Mozart selbst bei dem Verzuge, seinem Schüler die selbstständige Vollendung desselben anzuvertrauen. Dieser einzige Zug, den uns der Abbe Stadler'sche Nachlaß auf demohet, conspirtir besser als alles Uebrige, den sehr bescheidenen Antheil, den Süßmaier an der Vollendung des Werkes genommen.

\*) Ein wahrhaft rührender Zug künstlerischer Mäßigung findet sich im *Lacrymosa* bei der Stelle: *Qua resurget ex favilla judicandus homo reus*. Die Steigerung, eine Aufrechterung verunsichend, beginnt eigentlich, wie der sich Note für Note hebende Sopran zeigt, schon bei der ersten Sylbe; aber ein so lauges Crescendo, eine so angelegene Tonleiter durfte sich allerdings haben im Oratorium, nicht Mozart im Requiem erlauben. Daher zeichnet er das Crescendo bloß den zwei letzten Takten, die Wirkung ist ergreifend aber vorübergehend; bei der zweiten Wiederkehr des Textes unterdrückt er es ganz.

sich in dem, vor Kurzem aufgefundenen Nachlasse des Abbe Stadler findet. „Ich will, sagte er, ein Werk schreiben, das Freud und Leid und Auldern soll.“ Wir werden auf diesen interessanten, so manchen Dunkel in der Geschichte des Requiem aufhellenden Nachlaß in einem spätern Aufsatz zurück kommen.

\*) Diese durchgängige Weichartigkeit der musikalischen Grundformen ist, mehr der für Mozart so charakteristischen originellen Frische und Fröhen der Motive, ein Beweis mehr für die Reinheit des

und Ganzen zu beurtheilen.“ Die Wahrheit dieses Goethe'schen Ausspruchs zeigt sich auch hier; das Soloquartett im Requiem hat heftige Angriffe, darunter sogar von Ullrich's, erfahren müssen. Nun denke man sich im Sinne der Taster dieses Tonstück hinweg und durch ein strengeres ersetzt und die seltene Harmonie des Requiems ist zerstört und das ganze Tonwerk nimmt, wenn folgerichtig daraus das milde Hostias, das elegische Benedictus durch herbere Formen ersetzt werden, den Charakter mönchlich finstere und strenge an, zulagend vielleicht einzelnen krankhaften Gemüths- und Geschmacksrichtungen, aber nicht geeignet für ein Werk, das prädestinirt war, für alle künftigen Zeiten als Prototyp des katholischen Kirchenstückes zu leuchten\*).

Proportion. Gegen Weitschweifigkeit schützte Mozart angeblicher Geschmack; für das Kolossale, das, wenn ein Riesengeist, wie Beethoven, die Räume zu erfüllen vermag, volle Berechtigung hat, mangelte ihm, wenigstens nicht für das Erhabene, Verständniß und Sinn. Ein nebenwerthiger Vorzug war ihm dafür in jener idealen Schönheit der Form gegeben, deren Geheimniß wohl zunächst auch in einem glücklichen Verhältnis aller Theile unter sich und zum Ganzen beruht.

Es fällt auf, daß dies reine Ebenmaß, auch beim Requiem eine der Hauptschönheiten desselben, hier durch eine einzige Nummer, das Recordare, gestört wird, das an Räumlichkeit selbst die Kyrie-Fuge um mehr als die Hälfte überragt. Sei es, daß Mozart, um sein Werk nicht allzuumfangig zu machen, es für dienlich crachtete, ein volles Drittel der Dies irac-Straphen in eine einzige große Gruppe zu vereinen, sei es, daß er angezogen einer so schönen Gelegenheit dem Triebe nicht zu widerstehen vermocht, wie einst im Don Juan Septett seine Meisterschaft in kunstvoller Verflechtung verschiedenartiger Tongebilde zu zeigen, jedenfalls ward dieser Fehler, wie die meisten Ausdehnungen großer Genies zu einer neuen Quelle von Schönheiten; das Recordare, für sich allein und als Composition betrachtet, bildet die vorzüglichste Nummer des Requiems und das Einzige der Meister vom Fach.

Zum oberwähnten Ebenmaß trägt nebst der ungläublichen Präcision seiner Gedanken (das Gedächtniß beharrt sie darum so leicht) und ihrer kristallinisch gerundeten Durchführung auch noch die spielende Weichheit bei, mit der er, ohne erst weitläufig auszuholen, von einer Situation in die andere überspringen vermag. Sie ist im Requiem fast auf die Spitze getrieben; haarscharf schneiden sich die Nummern zum Schluß ab, oder ein Minimum von Tönen genügt, das Heterogenste zu vermitteln. Einige kurze Achtelnoten (im 6. Takte) führen von dem mysteriösen Eingangsthema des Requiems in ein grandioses Tutti; vier derselben reichen hin um die Fuge: Quam olim audivimus; eine winzige Achtelnote! ein Uebergehendes! und wir sind von den Todesgefühlen des furchtbaren Chorales: Ora supplex ins thränenreiche Laerymosa dies illa versetzt.

Gesamtwirkung. Sie ist, — und hierin stimmen wenigstens Bewunderer und Gegner überein — eine ganz außer-

ordentliche, freudartig eigenthümliche und aus der Partitur allein um so weniger zu erklären, da hier ein besonderer immaterieller Faktor vor Allem sich geltend macht.

Schon im gewöhnlichen Leben läßt sich beobachten, daß in verzweifelten Augen, bei großen Unfällen, erlittener tiefer Kränkung, bei Sterbenden die von den Ihren Abschied nehmen, die Sprache der Menschen eine höchst ergreifende unergreifliche wird, weil sie hier aus ihrem Innersten heraus mit tiefer und wahrer Empfindung gegen ihre sonstige Gemohnheit reden. Denn ein leidiger Zug von Unnaturn und Unwahrheit klebt, mehr als man glaubt, all' unserm Fühlen und Denken, Reden und Handeln, und daher auch mehr oder weniger all' den reisenden Eigengehiben an, die die Poesie und Kunst zu schaffen pflegt, und deren Wirkung, wenn man näher prüft, genau desto gewaltiger und nachhaltiger sich äußert, je mehr sie von dieser Erbünde sich frei zu halten vermochten.

Beim Requiem nun trat der, sich kaum je wiederholende Fall ein, daß einer der begabtesten Künstler und zugleich tief-fühlpfindendsten Menschen, in die Lage versetzt ward, wie stark der V., sein eigenes Leidenbegänniß zu feiern; was sonst nur ein Gebilde schöpferisch spielender Fantasia, ward hier zum traurigen Erbsöhn; kein Wunder, wenn daher dies, bereits an den Gränzmärken der Ewigkeit geschriebene Werk, wie kein anderes, das Gepräge der ergreifendsten Wahrhaftigkeit einer von allem falschen Pathos freien Kunst in jeder Note, selbst in dem ver-rufenen Soloquartett, an sich trägt, das man überhaupt nur als solches, nicht um des Ausdrucks willen, der nicht inriger und oder kein konnte, zu tabeln gewagt.

Ein greifbarer Grund präparantesten Effectes liegt sicher in dem obbemerkten choralmäßigen Einberichten der Singstimmen mit dem Orchester durch ein volles Drittel des Werkes; ein unheimbarer Befehl und doch der wirksamsten Einer, da er, Simplicität mit Waffenhafigkeit verbindet, ganz vorzüglich sich eignet, je nach der Situation die Empfindung düsterer Trauer (Oro suplex, Agnus Dei), oder wehevoller Andacht (Hostias, Sanctus), oder einer alles niederwerfenden Gewalt (Dies irac, rex tremenda, Ne perenni, De ore leonis) in dem Hörer zu erwecken. Und da nebst diesem Choral in dem ganzen Werk, auch bei dem pathetischen Text nur die kirchlichen Formen der Fuge und der Imitation wirksam sind, so bringt es bei der Aufführung, ohne daß der Zuhörer sich davon Rechenschaft zu geben wüßte, die volle Wirkung eines erschütternden Dramas und hehrer Kirchlichkeit zugleich hervor.

Durch diesen seltenen Verein der lebensvollsten Dramatik mit frommer religiöser Weihe, des geläutertsten Geschmacks mit den strengsten Formen des Kirchenjahres wird wohl das Requiem für alle Zukunft unüberstossen, und Mozart im guten Rechte bleiben, daß er es „Freund und Feind“ zum Studium empfahl\*).

Verstättete es der Raum, so wäre es übrigens von Interesse, im Detail noch nachzuweisen, wie die von den Reuenern so gefürchteten, strengsten kirchlichen Formen unter Meisterränden zu allem stillen, wie weiches Wachs sich schmiegen.

Einiges ward bereits angedeutet und sei hier nur kurz erwähnt, daß schon Abbé Stadler die grandiose Fuge des Kyrie\*\* nicht unpaßend mit wirbelnden Wehrschiffen, die immer höher freizen — sowie das Soloquartett im Tuha mirum mit

\* Die Analogie zwischen Mozart und Raphael geht bis ins Detail. Auch bei dieses Meisters letztem und größten Werke, der Transfiguration ward, wie im Requiem das Soloquartett, die im Vordergrund mit aufeinander Coquetterie lünder weibliche Figur als ein hors d'oeuvre heftig getafelt. Ganz abgesehen davon, daß sie, um den Anblick des befehlen Knaben zu mildern, absichtlich etwas vorgezogen worden, bildet sie zugleich einen westlichen Pictur in der Architektur des Ganzen. Wie hier unter durch sie und die Jüngling, der sich zu ihr niederbeugt, einige stehende Aufsteigerung in die erste Gruppe der verarmten Genarrte. So wird in der eben Abtheilung des Gemäldes in die verklärte Helligkeit des Christus und der so gerührt dahin stehenden Jünger durch die errieth, rechts und links herbeistrebenden Begehrenschalten eines Dämplung — und somit durch diesen herrlichen Anknüpfung in das ganze Gemilde Beschleßung, Mannigfaltigkeit und Harmonie zugleich gebracht. Dieß Alles wird zerstört, wenn man sich das Werk mit den Veränderungen denkt, wie sie den Tastern vorgeschwebt.

\* Ob Beethoven mit seiner letzten großen Feste wirklich noch über das Requiem hinaus vorgebrungen, auf Wegen, die er für erlaubt, Mozart für verboten gehalten, ist eine, jedenfalls noch offene Frage und die um so mehr mit vielstärkerer Scheu gegen diese Thesen angefaßt werden sollte, da Beide unter den geltendbar schmerzlichen Umständen der Eine ein Sterbender, der Andere sodann, sich an die höchste Aufgabe ihrer Kunst gewagt.

\*\* Bei Gelegenheit dieser erhaben, aber leider fast immer zu schnell vortragenden Frage ist wohl die Bemerkung am Platze, daß die Kirchentempel der älteren Meister langsame als die, gegenwärtigen — die Allegro also fast im Schritte eines Andante gehen.

den verschiedenen Altersstufen der Menschen verglichen, deren sich eines nach dem andern aus dem Grabe erhebt. Aber auch die Frage: Quam olim Abrahae trägt den unverkennbaren Charakter innigster Sehnsucht, ja ungestümen Drängens nach dem Ort der Verheißung. Im Haie ergo parvo mäht sich ein enharmonischer Afford durch alle jene Verfehlungen längere Zeit in erwartungsvoller Spannung hin und löst sich dann plötzlich bei dem Namen Jesu in den sanften B-dur-Afford auf. Durchdrängt von der lautersten, düftigsten Seele ist das Voce me. Erst singen es Diskant und Alt in Tutti, dann aber zwei Einzelmänner und in den leisesten, zarresten Imitationen (Mozart betont ausdrücklich das *Sotto voce*) gleichsam als ob eine Lichtgestalt einer andern geheimnisvoll nach aufwärts zu folgen münkte. Alles aber übertrifft der, gleich auf diese ätherische Stelle folgende Choral: Oro supplex et acclinis: ein wahrer Götterdienst, dessen grauenvolle Schönheit auch auf Ullrichschiff und Jaahn ihre Wirkung nicht verfehlte. Euharmonische Afforde, auf sorgfältige Weise im Streichquartett zergliedert, gehen in nicht minder trotz- und ruhelohe Septimen über, und die traurige, von keinem Lichtstrahl erhellte Periode schließt mit einem Afford, in welchem keine Terz sich findet. Der Gedanke, das Bild des Todes und der Vernichtung durch das musikalische Nichts, durch einen seiner Terz ermangelnden Schlussafford auszudrücken, ist so genial, daß fast der Verdacht eines unbeabsichtigten Verfehls entsteht. Aber dreimal richtet sich die Begleitung in den Violinen gespensig und wie nach Rettung suchend empor, und sinkt dreimal sammt dem Choral auf den Afford ohne Namen und Leben zurück \*).

## Recensionen.

(Schluß)

Joseph Joachim. Concert (in ungarischer Weise) für die Violine mit Orchester oder Pianoforte-Begleitung. op. 11. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

S. B. Es ist schon mehrfach die Frage aufgeworfen worden, ob es denn ein Verdienst sei, ein neues Werk in einer alten Form zu schreiben, ob denn die „alte strenge“ Form mehr sei als ein zufälliges daher den freien Zug der Phantasie Heamendes, gleich Bequemem, weil man ja das vorhandene Gefühl nur mit neuem Inhalt auszufüllen brauche. Schwieriger und verdienstlicher sei es doch wohl mit dem neuen Inhalt auch zugleich eine neue Form zu schaffen, oder wohl gar Geist ohne bestimmte Form zur Aussprache zu bringen. Unsere Leser wissen, wie wir davon denken, und wir können uns daher mit einigen kurzen Bemerkungen begnügen.

Was aus der unbegrenzten Geisteswelt in die sinnliche Erscheinung tritt, nimmt sofort eine Form an. Man kann somit nur im ungenügenden Sinn von „Formlosigkeit“ eines Musikstücks, müßte vielmehr immer nur von unregelmäßiger unsymmetrischer unschöner Form sprechen. Man nennt eben gebräuchlicher Weise *formlos*, was keine regelmäßige, schöne Form hat. Man kann man allerdings von dem bloß Gebäuartigen und durch viele Meisterwerke festgestellten abweisen, und doch eine schöne Form liefern. Beweis hierfür Alles, was grade die Meister unter dem Namen „Fantasie“ als Kunstform geliefert haben. Wo liegt nun das Gesetz der Schönheit? Wir glauben vor Allem in der Uebereinstimmung von Form und Inhalt. Ein gewichtiger, breit angelegter Gedanke verlangt auch ein breites Aussehen. Ein leichtgeschwärtzter läßt der Laune freien Spielraum. Leidenschaftliche

Empfindung in der höchsten Potenz erlaubt springendes Wesen von Schmerz zu Freude und umgekehrt, in der musikalischen Form also *chapsodische* Behandlung. Daraus ergibt sich von selbst was als *unschön* erscheint: Ein unwichtiger an sich so zu sagen kurzatmiger Gedanke wird durch breite Behandlung läppisch, Laune ohne genügende Leidenschaft des Motivs bewirkt Zerfahrenheit, Phrasenhaftigkeit. *Chapsodisches* Springen ohne den höchsten Punkt wahrhaft innerlicher Leidenschaft vorher erreicht, oder ihn als Ausgangspunkt genommen zu haben, macht nur den Eindruck der Unordnung, der mangelnden Logik des Gedankenganges. Hiermit hat sich die Aesthetik näher zu befassen und an Meisterwerken nachzuweisen, wie sich die einzelnen musikalischen Faktoren, Periodenbau, Modulation u. s. w. dazu verhalten. Für unseren Zweck genügt es anzudeuten, daß die reine strenge Form zur Darstellung reiner, enfter namentlich geschlossener Tongedanken notwendig ist, wie diese jene von selbst erzeugen. Stattliche unbedeutende Gedanken oder Themathe gehalten sich freilich durch die strenge Form ebenso wenig zum Kunstwerk, als die Ungebundenheit der Form oder die sogenannte *Formlosigkeit* an sich auf bedeutsame Gedanken, auf bedeutenden Inhalt schließen läßt.

Kehren wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu unserm Concert zurück, so dürfen wir, einige wenige Stellen ausgenommen, behaupten, daß darin jene unerbitliche Logik des Gedankenganges und der ganzen Anlage, eine Konsequenz der Entwicklung waltet, die nur dem echten Künstler, der sich in seine Kunst mit heiliger Liebe versenkt hat, zu eigen ist. Den kleineren Künstler verführt bald die Eitelkeit des vermeintlichen Kunstvermögens, bald die Rücksicht auf unfehlbarlich gefinnete oberflächliche Zuhörer, mit einem Wort die Nichtigkeit und Schwachheit des eigenen inneren Lebens überhaupt. So achim, dessen Kunst in Bach und Beethovenen Wurzel gefaßt hat, und von der duftigen Lyrik Spobhr's, Mendelsohn's und Schumann's befrachtet wurde; So achim, der, wie es scheint, längere Zeit gebraucht hat, um die Gegenätze des Alten und Neuen in sich zu verarbeiten, hat mit diesem Concert eine süße Frucht gezeitigt, wie sie heute selten irgend Jemandem gelingt. Aus der vielleicht unbewussten Nachahmung Schumann'scher Art und Weise, aus der etwas nebelhaft verschwommenen Welt, in welcher er wie alle Nachahmer Schumann's sich bewegte, hat er sich zu klaren, festen Gestaltungen herausgearbeitet, so daß, wenn er auf diesem Wege beharrt, der Vorwurf vernehmen muß: seine Production sei hoffnungslos, weil einseitig den Fußstapfen eines einzelnen Meisters folgend, dessen Eigenthümlichkeit selber ja nicht immer mit dem allgemeinen Forderungen der Kunst congruirt. Wir können nur immer auf das reiche Tutti hinweisen und fragen, ob hier nicht ein Ernst und eine Konsequenz waltet, die den Hörer sofort gefangen nehmen muß? In der weitern Ausführung dieses und der andern Sätze kann nur Dem Manches phrasenhaft erscheinen, der den Sinn des zuerst in geschlossener Gedrängtheit gegebenen Gedankenmaterials nicht gefaßt hatte, obwohl wir nicht läugnen wollen, daß dieselbst (d. h. in der Ausführung) Manches knapper, kürzer gehalten werden konnte, daß manche Partie durch andere Behandlungsweise ihre Bestimmung besser erfüllt haben würde. So sieht z. B. der Eintritt des Violin-Solos im ersten Satz als Uebergangs- und Einleitungssatz nicht genau ab, das Orchester hätte vielleicht besser nach Art des Recitativs behandelt werden sollen. Ferner wissen wir nicht, was jener zweite Theil des Seitenlages:



u. f. w.

\*) So weit trieb übrigens Mozart auch hier die Tonmaterie nicht, um gegen einen Elementarlag der Tonkunst zu verstoßen. Streu seinem trefflichen Kanon, daß Niemand unter allen Umständen Nichts dableiben müßte, deutet er die, im Sing- und Streichquartett durch sechs Terz, durch ein paar Blasinstrumente zum mindesten an.

im ersten Solo schon nach dem Thema soll. Nach unserer Uebersetzung mußte sich an das benutzte Thema folglich anschließen, nach Seite 10 der Clavierstimme im zweiten Satz beginnt. Und so würden sich, wenn man noch peinlicher kritisiren wollte, am Ende noch manche Stellen herausfinden lassen, an denen etwas anzusetzen wäre. Das kann man aber — und Niemand ist stärker daran



als die Dilettanten — auch bei den Werken der Meister, und heutzutage muß man in der That sich schon freuen, wenn im Ganzen eines größeren Werks ein logischer vernünftiger Ton vorwaltet. Um so mehr, wenn wie in diesem Concert der eigentliche Inhalt zugleich neu und doch auch wieder nur jener ist, den die Musik, seit sie zur wirklichen Kunst geworden, in allen Weistern zum Ausdruck gebracht hat: das innere Seelenleben des Wirklichen eben, jarter fühlenden Menschen, den Leid und Freude, Schmen und Hoffen, Enttäuschungen und Enttäusungen, endlich der Gewinn eines innererügerlichen höheren Gutes, das von den Schwingungen der Ereignisse nicht mehr so heftig erregt wird, unterscheiden vom Namenmenschen, vom Egoisten, vom Sinnengeschöpf. „Inhalt“ ist die geistige Sprache, die wir vernehmen, die der Schöpfer des Kunstwerks durch den Mund seiner Töne zu uns spricht. Eine solche geistige „Sprache“ hat freilich weder ein Alphabet noch eine Grammatik, noch überhaupt greifbare Zeichen, die, wie die Buchstabenschrift, für Jeden das selbe sagen. Vielen tönt sie ins Ohr ohne verstanden zu werden. Nichts desto weniger ist und bleibt sie das wahre Kriterium der hohen Musik. Nicht die künstlichste Kunst, nicht der reizendste Klingklang darf sich als Tonkunst geriren, wo sie fehlt.

Wir gehen, daß uns das Joachim'sche Concert mehr noch als durch die Tüchtigkeit der Form, durch seinen Inhalt gefesselt hat. Man höre die ersten 4 Takte, das Thema, womit das Concert beginnt:



und seinen Nachsatz:



Spricht das nicht in der edelsten schönsten Sprache vernemlich aus, was jeder fühlende Mensch seiner Zeit gefühlt hat, oder noch fühlt? Man sehe ferner die Episode, oder den kleinen Anhang (Takt 17 und 18), welcher sich durch seine Kürze so wirksam vom Thema abhebt, und zugleich so gemüthvoll und tröstend anspricht:



bis dann im 25. Takt ein tiefstes Motiv in großartiger Steigerung uns sagt, daß wir erst am Anfang des Drama's stehen. Wie schön endlich schimmert durch Thränen der warme Blick jenes Seitensatzmotivos:



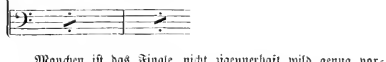
dessen weitere Entwicklung ebenso so logisch wie herrlich genannt werden muß. Wir überlassen es dem Leser das Uebrige des ersten Satzes im Clavierauszug sehr nachzusehen, und hoffen, daß er in seiner Schwärzerei nicht unbegründet finden wird.

Ganz reizend ist das Thema der Romanze, besonders der zweite Theil derselben: trotz des ungarischen Schwünghens ein Stück deutscher Kunst, deutschen Gemüths, deutscher Zerlichkeit, wie ihn die anderen, besonders französischen und belgischen

(Steigenhelden nie fertig bringen \*). Weniger als das Thema sagt uns der Mittelsatz in E-moll zu. Die Melodien desselben sind jenen nicht ebenbürtig, sind überhaupt nicht bedeutend genug.

Viel entscheidener gefüllt uns in seiner Totalität das Finale. Hier ist Alles Fluß, Alles zusammengehörig, Alles sich gegenseitig ersprechend und bedingend. Zugleich Humor, sprühende Lyric, und doch nicht die Spur jener französischen berechneten Planterie, welche sich für Geist ausgibt.

Wir können uns nicht versagen hier die beiden Hauptmotive wenigstens melodisch anzuführen, die diesen Satz beherrschen:



Wandern ist das Finale nicht eigennerhaft wild genug vorgekommen; aber wir fragen, wozu das auch nothwendig wäre. Laune und Uebermuth gekleidet in durch Tonart Rhythmus u. s. w. eigenthümliche Formen sprechen sich in allen Motiven aus. Das „Mehr“ würde leicht in's Unkünstlerische gefallen sein, und überdies zum ersten und zweiten Satz nicht gepaßt haben. Uns dünkt der angeschlagene Ton gerade der rechte, um namentlich mit dem schmerzlichen Zug des ersten Satzes in Verbindung stehen zu können. — Anderen wieder ist des „Ungarischen“ in dem Concert überhaupt zu viel gewesen. Uns hat es nicht weh gethan, weil es einerseits ganz idealisirt auftritt, andererseits, weil das Ganze eben dadurch eine so bestimmte Färbung erhält. Wir sind uns bewußt niemals ein Fanatiker für ungarische Musik gewesen zu sein, und haben nach Berichten, welche den obigen Vorwurf erhoben, fast mit Besorgniß dem Concert entgegengeesehen; aber im Gegentheil hat die „ungarische“ Musik einen neuen Reiz in uns gefunden, vorausgesetzt, daß sie immer in so künstlerischem Gewand uns entgegenkommt. Wir finden, daß hier das Nationale mit den Bedingungen der Kunst so sehr in Einklang gebracht ist, daß man den Ursprung der Motive bald vergißt und sich zu dem allgemeinen Menschlichen darin hingezogen fühlt, welches nur in ungewohnter origineller, ebendeshalb doppelt anziehender Gestalt auftritt.

Dieses „Originelle“ der ungarischen Musik, wie wir sie

\*) Eine kleine harmonische Härte ist für uns im ersten Takt des Themas enthalten. Das c des Basses mit dem as der Violine will uns nicht recht wohlthun, oder vielmehr: die Verbindung dieses Zusammenklangs aus den G-dur-Akkord ist keine ganz angenehme. Später bringt der Componist eis statt c; das klingt besser.

hier hören, beruht in gewissen melodischen und rhythmischen Zügen. In ersterer Hinsicht ist die 4. erhöhte Stufe (also in D-moll *gis*) eine ziemlich auffallende Rolle; vgl. die Hauptthemen des 1. und 3. Sages. In zweiter Hinsicht findet man außer den

bekanntem ungarischen Schlußformeln:  und:

 auch noch andere Rhythmen, die wohl weniger des

kannt sind, wie z. B.  oder:  und andere mehr.

Das Concert ist Joh. Bach's am geeignet.

#### Musikwissenschaftliche Werke.

Choralkunde in 3 Büchern von G. Doering, Igl. Musik-Director vollständig in 5<sup>er</sup> bis 6<sup>ter</sup> Lieferungen à 8 Sgr.

M. „Nach seiner eigenen Erklärung beabsichtigt der Verfasser eine das ganze Gebiet der Hymnologie umfassende Schrift in möglichst beschränktem, äußerem Umfange und war bemüht, die Resultate fremder Forschungen mit denen seiner eigenen zu vermehren und zugleich die Darstellung auf ein Maß zu concurren, welches der Entwicklung und dem Wachsthum des evangelischen Kirchengesanges die historische Treue und gebührende Anerkennung bewahrt, ohne durch ein Verweilen bei minder Wichtigem über die Form eines Handbuchs hinauszugehen.“ Das textuale Gebiet der Hymnologie ist sehr vielseitig und gründlich angebau; das musikalische Gebiet derselben liegt aber noch vielfach in brachem Zustande. Wir heißen den Mann willkommen, der uns in einem Handbuche nicht bloß genaue statistische Notizen über die Historie des kirchlichen Hymnus, des Choral's gibt, sondern uns auch in das Innere seines Entwicklungsganges, in die Gehege seiner Entfaltung, in die historische Nothwendigkeit seiner so und so sich artenden Gestaltung, in die Einflüsse, welchen der Choral von Seite der kirchlichen und musikalischen Zustände unterlegen ist, einen Einblick gewährt. Ob uns die „Choralkunde von Doering“ eine zur Zeit noch entbehrte und doch so wünschenswerthe Fragmatik der Choralhistorie bringt — darüber läßt sich aus der vorliegenden ersten Lieferung des Werkes noch kein Urtheil bilden. Wir können das besagte erste Heft nur für einen statistischen Unterbau zur Darstellung der Entwicklung des evangelischen Kirchengesanges erkennen. Das Wissen historischer Einzelheiten aus dem Gebiete des Choral's ist aber noch keine Choralkunde. Der Prospectus des Werks weist als Inhalt des 3. und letzten Buches von der „Choralkunde“ nach: „die alten Kirchen-tonarien; der rhythmische Choral; über den Einfluß, der Tonart, Tonumfang, Tonhöhe, melodische Fortschreibung, Harmonie und Tempo auf den Ausdruck der Choral-leidungen ausüben; ... die Kirchen-sieder in Beziehung auf die Angemessenheit ihrer Melodien.“ Haben wir unter diesen Inhaltsstücken das zu erwarten, was nach obigen Andeutungen von einer „Choralkunde“ wir erwarten? Wir wünschen es. Wir wünschen vor allem die Rhythmus-eigenständigkeit des Choral's aus dem 16. und 17. Jahrhundert, den Rhythmuswechsel im alten Choral als ein Lebenemoment desselben, die Bedeutung des Rhythmuswechsel für den Gemeindegesang, die Ursachen des Verfalls dieses Gemeindegesanges dargelegt. Dafür wäre es schon sehr nützlich gewesen, wenn der Verfasser bei der Aufzählung der Anfangszeilen, der Chorale auch der Bezeichnung des Rhythmus der einzelnen Chorale Raum gestattet hätte. Wir haben aber einigen Zweifel, ob unsern Wünsche Befriedigung werde, und zwar auf Grund einer Stelle des Buches (Heft 1 S. 5.), die wir hier zur Sprache bringen müssen, weil es sich darin um Cardinal-sätze für die Schreibung der Choralhistorie handelt, — und gegen die wir Protest einlegen, weil sie eine dreifache Unrichtigkeit enthält. „Um den christlichen Gesang günstig von dem heidnischen zu unterscheiden, verwarf Gregor die bisherigen und wohl größtentheils durch Ambrosius eingeführten rhythmischen und

jüden Weisen, und verordnete (594), daß derselbe ohne Rhythmus und nur in Tönen von gleich langer Dauer ausgeführt werden solle. Vermuthlich mag er mit dieser Bestimmung auch noch die Absicht verbunden haben, eine für zahlreiche Versammlungen brauchbare Gesangsweise zu erreichen; (?) Erfahrung aller Zeiten ist es, daß eine von vielen und ungeübten Theilnehmern hervorgebrachte Tonmasse, eben so wenig, wie jede andere Masse, in verschiedenen und genau abgemessenen Zeiträumen sich völlig übereinstimmend bewegen kann. So ist denn unser langsam feierlicher Choralgesang (cantus choralis, d. h. Chorgefang) entstanden, für dessen ursprüngliche Zweckmäßigkeit schon der Umstand zeigt, daß während alle früheren musikalischen Formen eine vielfache Umgestaltung erlitten haben, jene gregorianische Gesangsweise noch durch keine der Volksgesang entsprechende hat ersetzt werden können.“ Erlich ist es unrichtig, daß der gregorianische Gesang ohne Rhythmus und nur in Tönen von gleich langer Dauer ausgeführt werde. Der gregorianische Gesang hat reitrende Rhythmus; das ist auch Rhythmus; und wer ihn ja doch richtig hören und hat ein offenes Ohr, der hat auch den Unterschied von Längen und Kürzen in den einzelnen Tönen vernommen. — Eine zweite Unrichtigkeit ist die, daß die gregorianische Gesangsweise eine für zahlreiche Versammlungen drausbare Weise sein soll, als die Gesangsweise in den durch Ambrosius eingeführt „hymnischen, süßen Weisen“; denn es sei, heißt es weiter, eine allgemeine und natürliche Erfahrung aller Zeiten, daß eine von vielen und ungeübten Theilnehmern hervorgebrachte Tonmasse in verschiedenen und genau abgemessenen Zeiträumen sich nicht völlig übereinstimmend bewegen kann.“ Wir dagegen sagen: der reitrende Rhythmus eigentlich nicht für größere, gesangsungeübte Massen; darum ist auch der gregorianische Gesang für zahlreiche Versammlungen unbrauchbar; — und berufen uns dabei auf die Geschichte, auf den Cultus der römischen Kirche und — auf Doering's „Choralkunde.“ Auf die Geschichte — denn aus ihr erfahren wir, wie durch die Einführung des gregorianischen Gesanges der Klerus, homogen seiner sonstigen heiligmittelnden Stellung, auch der singende, gesangsofferbringende Stellvertreter des Volkes ward, das, um seine „rhythmischen süßen“ Weisen gebracht, für seinen selbstständigen Hymnengefang bald keinen Platz im Cultus mehr eingeräumt bekam. Auf den Cultus der römischen Kirche — die, indem sie die Pflanze des gregorianischen Gesanges als ihre Aufgabe betrachtet, die selbstständigen Gemeindegesänge anoch zu ihrem Rechte kommen läßt. Und auf die „Choralkunde“ Doering's selber, nach welcher (S. 14.) in Mittelalter „in der Kirche nur der gregorianische Gesang geduldet wurde“, wogegen das sangbedürftige Volk in Opposition trat, indem es seinem durch den gregorianischen Festessteigerung zurückgebämmten Sangesbedürfnis namentlich bei Wallfahrten, Jahresfesten der Schutzheiligen, Kirchweihen, Wittgängen u. s. w. in den sogenannten „Leiden“, deutschen Liedern mit angehörigem Kyrie leison, rhythmischen süßen Weisen, Genüge verschaffte. (Schon hiezu fällt nun auch die wichtige Beauptung: „so nämlich auf Grundlage des gregorianischen Gesanges) ist unser langsam feierlicher Choralgesang entstanden.“ Unser Choralgesang ruht, wie Doering selbst in 1, 2, und 2, 1, ausführt, auf dem, der gregorianischen Gesangsweise neben- und entgegengesetzten deutschen Volksliede so wohl geistlichen als weltlichen Inhalts. Unser „langsam“ Choralgesang aber beruht wieder nicht auf dem gregorianischen Gesang, der gar nicht langsam gesungen wird in dem Maße des langsam unseres Choralgesanges, sondern einerseits auf der verschobenen Ansicht, daß „langsam und feierlich“ correlate Begriffe seien, und andererseits auf der Unkenntniß und Entwöhnung vom Choralgesange der meisten evangelischen Gemeinden, welcher den Kern des Orgeltons wie einen langen Kometenschweif immer hinter sich darschießt. Schließlich achten wir, daß die Randbemerkung S. 34: „unter dem Ausdruck „Choral“ ist dem damaligen Sprachgebrauch zufolge nur der eigentlich liturgische, von dem Priester oder dem Sängerschore vorzutragende, altkirchliche Gesang zu verstehen; der

Gemeindegefong wurde durch die Ausdrücke „Psalmen und Lieder bezeichnet“ — einen Inhalt bietet, der in einer „Choralstunde“ nicht in eine leicht übersehbare Raumbemerkung gerät, sondern in den Context verarbeitet sein sollte, und da, in eine Einleitung zur Choralstunde verflochten, einen Faden abgab, welcher dem nach Choralstunde Begehrenden nicht wenig zur Orientierung würde dienen.

## Correspondenzen.

Weimar.

5. August \*).

Zur Verantstaltung des gestrigen Sonntags fand sich die Mehrzahl der die hiesige Tonkünstler-Vereinigung besuchenden Fremden hier ein. Die einzelnen kleineren Gesellschaften, welche des Tages über von dem Bureau der Vereinigung aus nach den verschiedenen Ehrenwürdigkeiten unserer heutzutage sehr belebten Residenz wanderten, sahen sich ziemlich zu ihrer Gesamtzahl vereinigt in der um 4 Uhr stattfindenden Probe der „Missa solemnis“ von Beethoven, um nach dem Schluß derselben in dem Sommerloft der Erholung und am spätern Abend im Stadthaus sich vornehmlich zu begeben, alte Bekanntschaften zu erneuern, oder neue zu schließen. — Den heutigen Tag, als den ersten der Fest-Veranstaltung, begrüßte in der achten Morgenstunde Seb. Bach's doppelstimmige Motette „Singer dem Herrn ein neues Lied“, durch ein Kiedel'sches Gesang-Vererein aus Leipzig vorgetragen. Die erhabenen Klänge dieses Meisterwerkes, in seltener Vollendung von Chor und Solosängern ausgeführt, verriethen nicht, sämtliche Zuhörer in eine gehobene, dem Zweck, der sie zusammenführte, nur gütige Stimmung zu versetzen. So fanden sich denn Alle nach Beschluß der Motette zu der ersten Sitzung im Stadthaus ein, erfüllt von der Bedeutung der Kunst, welche die Meisten zu ihrem Lebensberuf erwählten, aufschauend zu dem großen Meister, der, ein Stern erster, ja einziger Größe, dem deutschen Künstler vor Allen voranleuchtete und „erhaben über Tod und Zeit“ voranstrahlt wird. —

Die Veranstaltung beschloß sich in der ersten Sitzung nach einigen einleitenden Worten des Herrn Hof-Kapellmeisters Dr. Litz und dem Eröffnungs-Vortrage des Herrn Redakteur Brendel mit der Verlesung der Statuten für den zu gründenden Musik-, vrendel-Tonkünstler-Verein, wie dieselben in der Nummer vom 7. September 1860 der „Neuen Zeitschrift“ und in einem nachträglich gedruckten, hier veröffentlichten Zusahe enthalten sind. Für diejenigen unserer Leser, welche jene Blätter nicht bei der Hand haben, wollen wir zu einiger Orientierung nur Folgendes über den bisherigen Stand der Sache beifügen. — Einige, gegen das Ende der vierziger Jahre in Leipzig abgehaltene Tonkünstler-Versammlungen hatten keinen andern Zweck, als die persönliche Bekanntschaft der Künstler zu vermitteln, ein gegenseitiges Ausprechen herbeizuführen und im Uebigen daraus folgen zu lassen, was von selbst daraus folgte. Die dabei gebotenen musikalischen Aufführungen waren kleinerer Dimension, und mehr aus dem Belieben der dabei theilnehmenden Künstler, denn aus verpflichtender Abicht herorgegangen. Anders verhielt es sich bei der im Jahre 1850 zu Leipzig abgehaltenen Versammlung. Drei große Concert-Aufführungen mit Chor und Orchester waren im Programm aufgeführt, nebenst Seb. Bach's H-moll-Messe, die Messe Litz's, neben Schumann's Manfred-Quartett R. Wagner's Einleitung zu „Tristan und Isolde“ helden. Das folgende Unternehmen wurde nur ausführbar durch die Unterstützung eines (ungenannten) Kunst-Mäcens. Neben dem Schönen und Interessanten, das diese Auswahl bot, trat aber zu gleich die Abicht der Unternehmung: vorzugsweise neue Kunstleistungen zu verbreiten, deutlich hervor: ein von Herrn Louis Köppler aus Königsberg eingebrachter Antrag sprach dies entscheidend und umfassend aus. Er verlangte die Bildung eines allgemeinen deutschen Tonkünstler-Vereines. Durch jährlich zu zahlende Beiträge der Mitglieder sollte die Aufführung neuer Kunstwerke bei den regelmäßig abgehaltenen Versammlungen ermöglicht, zugleich aber auch allmählig ein Kapital zur Unterstützung hilfsbedürftiger Künstler an-

gesammelt werden. Das Resultat war die Bestimmung: eine Commission sollte die Statuten entwerfen und der nächsten Versammlung zur Vernehmung vorlegen. Zugleich aber unterzeichneten gegen 100 Anwesende diesen Beschluß und bildeten also zunächst den Stamm des Vereines. Die zweite Versammlung ist nun in diesem Jahre zu Stande gekommen. Wie in der vorigen ist die Ausführung größerer Kunstwerke durch die Unterstützung eines Mäcens ermöglicht worden. Der erste Zweck des Vereines: Verbreitung der Werke jüngerer Künstler, beruht sich in den 1) das 3. Fest-Concert bestimmten Vorträgen von Manuier-punkten von Componisten der Jetztzeit unumwunden aus. Die Namen: F. F. Räder (3 Mal), D. Singer, W. Weißheimer, Dr. Damsch, G. v. Wilton, C. Laffen, E. Stör, F. Cornelius, Fr. Litz, D. Bach und H. Seifriz bilden das Verzeichniß derjenigen Componisten, aus deren Werken das Programm zusammengeleitet ist. Wir werden also, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise Werke der neuerdeutschen Schule zu hören bekommen.

Nach dieser mehr notwendigen als wünschenswerthen Abweisung sehen wir zur Tagesordnung zurück. Die erste Veränderung nahm gleich anfangs, trotz der Bemühungen des Herrn Brendel, eine zu große Breite an, indem sie mehr als nöthig mit Einzelheiten sich befaßte, und man so, nach langer Sitzung, nur über die allerersten Paragrafen hinweg kam. Soffentlich wird die Anspannung, die der Gesellschaft in den bevorstehenden Proben, Aufführungen und Zuhörungen wartet, die Reizung zu einem früheren Abschluß vergrößert. Interes Tafelhaltens nach mussten gleich anfangs alle Anstrengungen gemacht werden, um den Entmut des Status un bloc zur Annahme, und damit die Sache zum Abschluß zu bringen. Damit gewann man zugleich eine bestimmte Anzahl Mitglieder, auf welche sodann selbstverständlich die fernere Debatte über etwaige Verbesserungsanträge beschränkt blieb, während die nachträglich Disputationen eben nur ganz einfach ihren Beitrag zu erklären hatten. Es ist viel schwieriger, die Zustimmung vieler zu einem im Werden begriffenen Statut zu erlangen, als zu einem positio gegebenen. Nun, wir werden übermorgen sehen, in wie weit die Sache auf dem Wege dahin gefördert wurde, gelangen ist. —

Um 4½ Uhr war die Aufführung von Beethoven's „Missa solemnis“ unter der Direction des Herrn Musikdirektor Kiedel aus Leipzig. Ausführende waren Die Großherzoglich Weimarische Hof-Capelle unter Mitwirkung auswärtiger Künstler, der Kiedel'sche Gesangverein aus Leipzig, der Montagliche Gesangverein aus Weimar, Frau Dr. Keclam, Fräul. Lessia, beide aus Leipzig, Herr John aus Halle (hat den im Programm aufgeführten Hrn. Dr. Geyer aus Berlin) Herr Wallenreiter aus Weimar, Herr Dr. Damsch Violinsolo. Die Aufführung darf man in ihrer Gesamtheit als eine gelungene bezeichnen, wiewohl die Schwierigkeiten des noch unbefamten Werkes sehr erheblich sind, und die Thätigkeit der Sänger und Spieler, die ohnedies durch die drückende Hitze in dem mit Zuschauern überfüllten Raum genug zu leiden hatten, durch den Einfluß der Musik der Kirche eher gehemmt als gefördert wurde. Das einzige Mängel vorliefen, daß namentlich der Sopran einigemal detonierte, nimmt dem obigen Urtheil nichts; genug, daß die Sängern den fast Unmöglichkeit beinahe möglich gemacht haben. Insbesondere verdient die Sicherheit, mit welcher Frau Dr. Keclam in ihrer Partie vollkommen beherrschte, und mit Kraft, Entschiedenheit und Gehmaß ausübte, die rühmlichste Erwähnung. Wir überlassen denen, die gerne bemängeln, die kleinen Gebrechen aufzuzählen, die Ermüdung und Hitze unausbleiblich herbeizuführen mußten. — Wiewohl auch Herr Schindler behauptet, daß Beethoven die Partie der Orgel, nur durch andere Gründe veranlaßt, nachträglich hinzugefügt habe, so konnten wir doch nicht umhin, die eigenthümliche Klangfarbe dieses großartigen Instrumentes an manchen Stellen lebhaft zu vermissen, und es zu bedauern, daß hier, ungleich den Aufführungen in Leipzig ein ungewöhnliches Gehör die Stimmung der Orgel nicht mit der des Orchesters zusammenzureifen lassen wollte, und somit ihre Benutzung unmöglich machte.

(Fortsetzung folgt.)

\*) Folgenden ganz objectiv gehaltenen Bericht theilen wir unsern Lesern mit dem Bemerkten mit, daß wir aus Schluß derselben nicht verlesen werden, über die Richtung, die die Sache genommen, unter ihre eigene Ansicht anszusprechen. Die Red.

## Nachrichten.

Der „Nächste Gesangverein“ in Frankfurt a. M. hat den Organisten an der Paulskirche, Herrn Friedrich, zum Musikdirektor des Vereins gewählt.

In München wurde Gluck's „Orpheus und Euridice“ gegeben, und zwar mit Hrn. Stöger als Orpheus, Frau Diez als Euridice, und Hrn. Siehle als Ceres. Orchester und Chöre sollen trefflich gewesen sein.

In Troppan wird am 25. August ein schlesisches Sängerefest abgehalten werden.

Wir theilen nachstehend das Programm des dritten des kürzlich von der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig begangenen Festtags mit: Erster Theil: „Germania“, Hymne von Strachwitz, von Felix Dräseke; Orchester-Fantasia von Otto Singer; „Das Grab im Sufento“, Ballade von Platen, von Wendelin Weißheimer; Concertstück für Violine in Form einer Serenade, von Hrn. Dr. Leop. Dalmatich; Vieder von F. v. Bülow und E. Lassen. Zweiter Theil: Ouvertüre Pastorale von Carl Stör; „Heilig's Irene“, Ballade von Strachwitz, von Felix Dräseke; Terzett aus „der Barbier von Bagdad“, von Peter Cornelius; Zweites Concert (A-dur) für Pianoforte und Orchester von Franz List, gespielt von Hrn. Carl Langig. Dritter Theil: Sertzo von Otto Bach; „Kriane auf Kapas“, dram. Gedicht von H. Krebs, Musik von Max Seifriz, erster Akt Nr. 1 und 2. Wir begnügen uns mit dieser Inhaltsanzeige, keine weitere Bemerkung beifügen, als das wir unserem Landemann, Herrn Otto Bach gratuliren, daß es ihm gelungen ist, ein Werk seiner Composition vor einer solchen Versammlung und in solcher Gesellschaft zur Aufführung zu bringen.

(Berichtigung.) In dem neuen Schladebach'schen Bernsdorf'schen „Universal-Lexikon der Tonkunst“ wird auch F. Stegmayer genannt und charakterisirt. Abgesehen davon, daß es gegen alle Formen und gegen die Gesetze der Humanität verstößt, in dieser kurzen biographischen Notizen den Privatcharakter eines Künstlers, seine etwaigen Schwächen und Neigungen, noch dazu zu dessen Vertheilen, auszusprechen, so muß dieses Verfahren doppelt tadelnswürdig erscheinen, wenn noch überdies die besonnensten den Mann ehrenden Fakta übergangen und verschwiegen werden. Man fragt sich einfach: Wie denn die Redaction jenes Lexikons seine Zeitungen? Thäte sie das, wie ihre Pflicht ist, so würde sie wissen, daß Stegmayer Gründer und Dirigent der Wiener Singakademie ist. Was man auch an diesem Institut und seiner Zeitung seit seinem dreißigjährigen Bestehen auszuforschen gehabt haben möge, immerhin sichert das im Leben gerufen haben eines solchen wichtigen Instituts Hrn. Stegmayer einen Ruhm, den ihm das Bernsdorf'sche Lexikon durch absichtliches Verschweigen oder Nachlässlichkeit nicht rauben wird.

Frau Louise Capp-Doung, den Wienern hinlänglich bekannt, ist an der Caselle Hofbühne engagirt worden.

Ein in Schlesig am 29. und 30. Juli abgehaltenes Gesangsfest war von mehr als 1000 Sängern besetzt.

In Dresden und Berlin ist Mozart's „Schanzmeister“ in der elenden neuen Textbearbeitung von L. Schneider neu einstudirt worden.

R. Willmiers wird (!) eine Oper schreiben, deren Sujet der Geschichte Ungarns angehört.

Capellmeister Franz von Suppé hat von Herzog von Coburg (!) die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten!

Wien.

Am 30. Juli fand die Schlussproduktion und „Feierliche Prämienvertheilung“ am Conservatorium statt, bei welcher Gelegenheit Beethoven's Feslowuertüre op. 124 (zum vierzehnten Mal bei derselben Veranstaltung?), eine Arie aus „Titus“ (wahrscheinlich die mit Clarinettsolo; — ebenfalls zum vierzehnten Mal?), eine Phantasia für Oboe von F. Schmitt (vorgelesen von dem Zögling Herrn L. Ringinger), Vieder von Fr. Schubert und Schumann, „Le trille du diable“ von Tartini (vorgelesen von sämtlichen Zöglingen der 3. Violinclassse) und Mendelssohn's Clavierconcert in G-moll (vorgelesen von dem

Zögling Herrn W. Schenker) zum Besen gegeben wurden. Die Gesangsstücke wurden von den Fräulein W. Rinska und A. Schmidl (Schülerinnen der Frau Marchesi) gesungen. — Die Direction hat einen „Zahresbericht“ des Conservatoriums erscheinen lassen, dem wir folgendes entnehmen: Paragraph 1 enthält den Beginn einer „Ehrenliste des Conservatoriums“, seine Entstehung 1811 bis zur Entwicklungsstufe im Jahre 1827. Parag. 2 enthält den „Personalstand des Cons. im Schuljahre 1860—61“, worin die Professoren der verschiedenen Fächer, der Referent über die ganze Anstalt und sämtliche „Schulinspektoren“ namhaft gemacht werden (sämmlich Dilettanten); ferner wird hier noch die „Dienstzeit“ jeden Professors mitgetheilt. Par. 3 enthält das alphabetische Verzeichniß der Zöglinge im Schuljahre 1860—61, im Ganzen 179 Zöglinge, darunter 13, welche den „Generalloß“ frequentiren (!); unter diesen befanden sich vier „Militärs“ im Alter von 22, 30, 26 und 22 Jahren. Par. 4 weist die „besonderen Wohlthäter des Conservatoriums“ an, darunter der Beitrag von Staat und Gemeinde, dann einer der Direction der ersten österreichischen Sparkasse, ferner sieht dem hohen Adel, der Geistlichkeit und dem Großhandelsangehörige Persönlichkeiten mit einem Gesammtbeitrag von jährlich 129 fl. 25 kr. (!). — Par. 5 bringt das Programm der diesjährigen Prüfungen, Par. 6 einen „Bericht über den Fleiß und Fortschritt der Zöglinge“, und Par. 7 die „Stundeneintheilung“ im abgelaufenen Schuljahre.

## Curiosum.

Ein Herr R. K., jedochfalls, wer er auch sonst sei, ein Partisan der neuesten Richtungen, spricht sich, laut einer Mittheilung des Dresdener Journalen, an einer Stelle, die wir aber leider im Augenblick auch nicht namhaft machen können, über eine Composition von Felix Dräseke, die uns gar wohl bekannt (und nach unserem Ermessen scheinliche) Ballade „Helge's Irene, welche in dem dritten Heftchen der Tonkünstler-Versammlung in Weimar zur Aufführung gelangte, folgendermaßen aus: „Ein ausgezeichnetes Werk, reich an classischen Schönheiten, als gemein anerkannt und selbst von den Gegnern bewundert“ — (s. B. von uns in einer früheren Nummer dieser Zeitschrift) — durch die Zuneigung der Empfänger und freie Selbstständigkeit der Form in gleich hohem Grade ausgezeichnet, bietet diese von seinem Componiren der Vergangenheit oder der Gegenwart und wahrscheinlich auch nicht der Zukunft übertroffene geniale Tonbildung die sichere Bürgschaft für die große Zukunft, welche der Herr Dräseke durch seine Arbeiten der Tonkunst verschaffen wird.“

Das ist doch unter allem, was bisher noch je (s. B. von Herrn Dräseke selbst) in diesem Punkte, nämlich im Punkte des „Anstreichens“ geleistet werden, das noch plus ultra und man verzeihe uns, wenn wir dazu die immerhin etwas derbe Bemerkung beifügen: da stehen die . . . am Berge und können durchaus nicht mehr weiter.

Der Berichtshatter des Dresdener Journalen thut weiter noch Meldung von einem March für großes Orchester, welcher noch am Schluß des Concertes, nachdem dasselbe bereits 3/4 Stunden gedauert (!) unter Herrn von Blaw's Direction von demselben „Heros“ zur Aufführung kam und sagt: „Genüge es, zu bemerken, daß das monströse Werk, welches weder Rhythmus, noch Melodie, noch eine für die Zuhörer faßliche Eintheilung besitzt und an vier Stellen garaboz nur wie ein Kirchthor von roten Klang, vom Publikum mit großer Heiterkeit aufgenommen wurde; überall sah man lachende Gesichter. U. i. w. Dennoch wurde Herr Dräseke trotz Zischens und Lachens von seinen „Freunden“ herausgerufen. Wie könnte man nun ein solches Gebahren mit einem gelinderen Namen bezeichnen, als mit dem einer Anabenwirthschaft! Aber freilich, Herr Dräseke puzt Jahr aus Jahr ein die Stiefel seiner verschiedenen Herren und Meistern, Freunde und Collegen, und stellt sie auf den neuesten Glanz herausgewischt zur Schau aus. Wie sollte man sich ihm da nicht dankbar benehnen und einmal auch seine Stiefel zur Aufstellung bringen, und mit Enttäuden bewundern, wenn auch ihr wunderbarer Duft das gesammte übrige Publikum einer Ohnmacht nahe bringt!

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Vertheilung: Wochenschrift Nr. 863. — Ausgabe: Reichardt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Messels & Wähling**, normale G. 7. Mäuser & Wille. —  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorberichtigung: Für 1 Jahr 7 R. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 15 Kr. oder 5 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Veranlassungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von **G. Rottebohm**. — Rezensionen. — Zur Geschichte der Rheinischen Kunst. — Tonkünstlerversammlung in Weimar. — Zeitungsgesch. — Nachrichten. — Besichtigungen.

## Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit  
1650—1750.

Von **G. Rottebohm**

Wenn es sich um die Aufführung älterer Tonwerke aus der Zeit vor 1750 handelt, so gestellt sich gern zu manchen andern Schwierigkeiten auch die der Besetzung des instrumentalen Theils. Die Forderungen, welche hier gestellt werden, gehen von einer Welt aus, die reicher und zugleich ärmer war, als die unsrige. Daß die Welt eine andere war, wissen wir. Diese Gewissheit wird genugsam durch den Widerspruch, den die Mittel der Gegenwart gegen die Forderungen der Vergangenheit erheben, bestätigt. Allein es handelt sich darum, diesen Widerspruch, so gut wir es von unserm Standpunkt aus können, zu lösen. Es handelt sich darum, den Unterschied des alten und neuen Zeitalters kennen zu lernen; zu erfahren, was die Mittel der früheren Zeit beschaffen waren und zu wissen, was wir besitzen und verloren haben. Erst wenn man weiß, was man hat und was einem fehlt, wird man einen Vergleich anstellen können und darüber klar werden, was und wie etwas zu thun ist.

Die vorliegenden historischen Studien haben zunächst einen allgemeinen wissenschaftlichen Zweck. Im Besondern haben sie sich eine Beantwortung der oben angedeuteten Frage zum Ziel gesetzt. Ich sage: zum Ziel gesetzt. Geloßt ist sie nicht; wenigstens nicht überall. Der Grund, warum ich sie dennoch der Öffentlichkeit übergebe, ist die Ansicht und Ueberzeugung, daß notwithstanding hierin etwas geheißen, und mehr geheißen muß, als bisher geschah. Andere arbeiten mit mir für denselben Zweck und werden mir folgen.

### I.

#### Holzblasinstrumente.

Die Flöte. Dasjenige Instrument, welches wir unter dem Namen „Flauto“ in den Partituren der Componisten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und früherer Zeit vorgefunden finden, war nicht unsere Flöte, die Querflöte, sondern die *Blod*, *Flod*, oder *Schnabelflöte*, die *Flüte à bec*, welche wie unser Flageolet beim Anblasen gerade in den Mund gehalten wurde und von der uns das Instrument, welches unter dem Namen „Pfeife“ auf Jahrmärkten angetroffen wird, und in Spielzeug der Kinder geworden ist, die beste Vorstellung geben kann. Wo die Componisten der damaligen Zeit die Anwendung der Querflöte wollten, schrieben sie „Flauto traverso“ oder „Traverso.“ Erst in späterer Zeit, als die Flöte à bec zu der Flöte traversière aus dem Orchester verdrängt worden war, bezeichnete man die letztere als „Flauto.“ Eine Flöte à bec ist ein uralttes Instrument. Verbindung (1511) und nach ihm Agricola (1528) führen sie unter den „geschlochten Pfei-

fen“ in verschiedener Größe an, und zwar als Discant-, Tenor- und Bassflöte. Der tiefste Ton der Bassflöte oder Basspfeife war das kleine f. Später findet man sie auch unter dem Namen *Flauto dolce* oder *Flüte douce*, wegen ihrer „stillen Annehmlichkeit“ so genannt; *Flüte à bec* hieß sie, weil ihr Mundstück wie ein Schnabel aussah. Eine Abbildung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zeigt das Instrument in der oben angedeuteten Gestalt, ohne Klappen und mit acht Tonlöchern, von denen die vier oberen für den Daumen, Zeig-, Mittel- und Goldfinger der linken Hand, die vier untern für den Zeig-, Mittel-, Gold- und kleinen Finger der rechten Hand bestimmt sind. Es werden drei, nach ihrer Größe verschiedene Flötenarten genannt: 1. die *Discant*-Flöte mit dem Umfang vom eingeschriebenen f chromatisch aufwärts bis zum dreigestrichenen c (nach andern nur bis zum e), 2. die *Alt*- oder *Tenor*-Flöte (auch *Querflöte* genannt) mit dem tiefsten Ton g; ferner 3. die *Bass*-Flöte, mit ihrem tiefsten Ton f und eine Quinte tiefer stehend als die vorige. Die Bassflöte hat demnach eine Länge von etwa drei Fuß. Sie wurde im F-Schlüssel geschrieben, aber eine Octave tiefer geschrieben, als sie in Wirklichkeit klang; die *Discant*-flöte wurde in der Regel „nach der französischen Manier“ mit dem G-Schlüssel auf der ersten Linie des Systems geschrieben, und die andere mit dem C-Schlüssel auf der 1., 2. oder 3. Linie. Nur diese drei Flöten: *Discant*-, *Alt*- oder *Tenor*- und *Bass*-flöte, werden uns in den Handbüchern der damaligen Zeit angegeben, und *Mattheson* sagt ausdrücklich (Orchester I, S. 271): „Tiefer (wie f) hat man's, aller Mühe ungeachtet, auf den Flöten noch nicht bringen können.“

Wir haben jedoch Beweise von tiefer gebenden Flöten. *Prætorius* (1619) kennt „achterley Sorten der *Flodpfeiffen*“, deren größte und tiefste, die große *Bass*-flöte, bis in's große G hinau geht. In dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich das Exemplar einer Flöte, welche etwa die Länge von vier Fuß hat; sie wird aber nicht durch einen Schnabel, wie die höhere *Flüte à bec*, sondern durch ein Es, wie man es beim Jagolet findet, angeblasen. Diese Vorrichtung war nöthig, um das Anblasen, welches mit dem Schnabelmündstück, des großen Windbedarfs wegen, kaum möglich gewesen wäre, zu erleichtern und möglich zu machen. Eine etwas kleinere *Bass*-flöte ist in der *Ambrascher Sammlung*. Es gibt kein Instrument, welches einem offenen lauten Flötenregister der Orgel so ähnlich lautet, wie ein solcher Flötenstück. Wahrscheinlich ist es dieser Ähnlichkeit auch zuzuschreiben, wenn man die *Bass*-flöte in deutschen Kirchenmuffeln nicht angewendet findet. Der schwache Ton der kleineren und höheren Flöten mit schnabelförmigem Anblasestück bewahrt auch diesen Charakter und nähert sich damit mehr einem *Flauto traverso*-Register der Orgel als einem *Flauto traverso* des Orchesters. Zu einem Quartett zusammengestellt, konnte eine solche Flötenfamilie, von der *Discant*-flöte herab bis zu der großen *Bass*-flöte schon einen ziemlichen Umfang darstellen, und an rechter Stelle sich wirk-

fam verwenden lassen. Wir haben im Orchester keine Instrumente, die zusammengepaart säßig wären, eine so „stille“ Musik aufzuführen, wie solche vier Flöten. In früherer Zeit, besonders im 17. Jahrhundert, waren solche Familienerbindungen beliebt; man kann aber auch sagen: man war darauf beschränkt und angewiesen. Ueberhaupt war, was bei dieser Gelegenheit zu bemerken und hervorzuheben ist, zu jener Zeit, namentlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nicht eine Mischung verschiedenartiger Instrumente 3. B. Flöte, Geige und Fagott (denn die Alten hatten diese ja auch), sondern eine Zusammenstellung möglichst gleichartiger, zu einer und derselben Familie gehöriger Instrumente üblich. Man nannte eine solche Verbindung „Chor.“ So hatte man Flöten, Zinken, Geigen, Posaunen- und andere Chöre. Prätorius gibt (*Syntagma musicum*, 1619) über solche Chöre und wie sie zu seiner Zeit gebraucht wurden, den besten Aufschluß. Wo man im 17. Jahrhundert eine Flöte findet, kann man sicher sein, auch die zweite, wenn nicht die dritte und vierte dabei zu finden. So finden wir 3. B. in Lully's Ballet „Le Triomphe de l'Amour“, aufgeführt in Paris 1681, als *Prelude pour l'Amour* ein Flötenquartett; die vier Flötenstimmen sind folgende: 1. *Tailles* ou *Flûtes d'Allemagne* (mit dem G-Schlüssel auf der ersten Linie), 2. *Quinté de Flûtes* (mit dem C-Schlüssel auf der ersten Linie), 3. *Petite Basse de Flûtes* (mit dem C-Schlüssel auf der zweiten Linie) und 4. *Grande Basse de Flûtes* \*) et *Basse-Continue* (mit dem F-Schlüssel auf der vierten Linie). Was uns diese Zusammenstellung besonders werth macht, das ist, daß wir in ihr zum erstenmal die Querflöte (denn keine andere ist die Flöte d'Allemagne) als Orchester-Instrument angewendet finden. In demselben Werk befindet sich auch ein Ritornell für zwei Flöten d'Allemagne und *Basse-Continue*.

Mattheson fällt über die Flöte *douce* kein günstiges Urtheil. Er sagt (1613): „Ob man gleich eine solche Flöte das allerleichteste Instrument ist und scheint, so fatiguet es doch den Spieler sowohl als den Zuhörer, wenn es sich zu lange hören läßt. Denn dem ersten kostet eine Flöte viel mehr Wind als ein Basson, Hautbois oder Traversiere, und der Andere kann ihrer, wegen der sanften und trübenden Eigenschaft leicht müde und überdrüssig werden.“ Nun, das Letzte läßt sich von unserer Querflöte auch sagen. — Das Flagelot ist die einzige Art der Flöte à bec, welche auf unsere Zeit hinüber gekommen ist.

Die Quersflöte. Flöten, welche nach der heute üblichen Weise geblasen und quer vor den Mund gehalten werden, führen *Virdung* und *Agricola* (1511 und 1528) unter den Namen „Quer- und Schweizerpfeife“ an; man hatte sie in drei Arten: 1. die Discantflöte von eingetragenen a, 2. die Alt- und Tenorflöte, vom kleinen g und 3. die Bassflöte vom kleinen d aufwärts durch zwei Octaven eingetheilt. Sie bestehen sämmtlich nur aus einem Stück und haben 6 Tonslöcher. Die erstere, die Discantflöte ist dieselbe Querpfeife, welche noch heute in einigen Ländern bei den Soldaten zur Trommel gebraucht wird. Die Bassflöte ist die Vorstufe unserer Querflöte; nur hat sie zum Unterschied gegen diese, außer den sechs Tonslöchern keine Klappen und kein Anfangstück (Fuß). Die Franzosen lernten die kleine Querflöte durch die Schweizer als Militär-Instrument kennen, und benannten dann die ganze Sippschaft „Flûtes allemandes.“ In *Arbeau's* *Orchographie* (1589) finden wir folgende Erklärung der kleinen Querflöte: „*Le fifre, une petite flûte traverse à six trous, de laquelle usent les Allemands et les Suisses.*“ Michael Prätorius unterscheidet (1619) die (größere) Querflöte von der Schweizerpfeife; seine Querflöte (*Traversa*) ist die Bassflöte *Virdung's* und *Agricola's*; sie besteht aus einem Stück, ist ohne Klappen, ohne Fuß u. i. w. und unterscheidet sich von seiner Schweizerpfeife

nur dadurch, daß sie um eine Octave tiefer ist. Bei Prätorius finden wir die Flöte auf derselben Stufe wie bei *Virdung* und *Agricola*. Möglich, daß inzwischen Veränderungen geschahen, die ihm unbekannt blieben. In die Zeit zwischen Prätorius (1619) und 1681, wo (wie wir bei der Flöte *douce* gesehen), unter Lully die Flöte *traversière* orchesterfähig war, muß diese Veränderung vor sich gegangen sein. Wie und wo es geschehen, darüber fehlen uns die Quellen. *Quany* sagt: es seien die Franzosen gewesen, welche die Flöte brauchbarer und, durch Befügung einer Klappe für den Ton *Dis*, säßig gemacht haben, in allen Tonarten zu spielen. *Quany* fügt hinzu, es sei ohne Zweifel diese Verbesserung in Frankreich zu eben der Zeit unternommen worden, da man die Schallmei in die Oboe und den Bombard in den Basson verwandelt habe. Der erste, welcher sich auf der verbesserten Flöte, nämlich mit der *Dis-Klappe* in Frankreich herorgethan, so sagt *Quany*, war *Philibert*; nach diesem kamen la *Barre*, *Hotteterre* le *romain*, *Buffardin* und *Blavet*. So lernten (um 1700) die Deutschen die Flöte kennen und beeheligen sich von nun an der weitem Verbesserung des Instruments. Vorher war an dieser Verbesserung noch eine andere getreten; die Flöte wurde nämlich der Bequemlichkeit halber, in drei Stücke getheilt: in das Kopfstück, in das Mittelstück mit sechs Löchern und in das Füßchen oder Anfangstück mit der Klappe. Die nächstfolgende Verbesserung war die Hinzufügung einer zweiten Klappe für den Ton *es*, wodurch das enharmonische *Comma*, welches zwischen *es* und *dis* besteht, beseitigt und die Flöte befähigt wurde in den *b*-Tonarten (im Weib-Geschlecht nach alter Bedeutung) zu spielen. Diese Verbesserung rührt von *Quany* her, denn er fügte, wie er in seiner Flötenkunde (S. 25) erzählt, im Jahre 1726 die zweite Klappe hinzu. Die Flöte, welche wir ebenfalls (in der 1. Auflage v. J. 1752 und in der 2. Aufl. v. J. 1780) abgebildet finden, hat nur diese zwei (*dis*- und *es*-) Klappen; der Umfang des Instruments ist vom eingetragenen *a* bis etwa zum dreigestrichenen *a*. Tabellen und Abbildungen aus den Jahren 1738 und 1741 zeigen die Flöte weniger vollkommen als bei *Quany*; bei einer ist nur eine (*Dis*-) Klappe.

Zu der zweiten Klappenvermehrung trat, fast gleichzeitig, die Theilung des sechslöcherigen Mittelstücks der Flöte in zwei Theile, welche theils der Bequemlichkeit wegen geschah, theils um durch Verwechslung des obern Stücks mit einem andern, der Flöte eine höhere oder tiefere Stimmung geben zu können. Die Anzahl solcher Mittelstücke wurde später vermehrt. Zu dieser Verbesserung kam noch der bewegliche Propp in dem Kopfstück der Flöte, welcher, mit oder ohne Verlängerung und Verstärkung der Flöte durch die Mittelstücke, den Zweck hatte, die Stimmung zu erhöhen oder zu erniedrigen. *Quany* kannte diesen Propp und hielt ihn für unentbehrlich. So finden wir die Flöte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer ununterbrochenen Verbesserung begriffen. Eine mögliche Vervollkommnung aber ist ihr erst in unserm Jahrhundert zu Theil geworden; diese Vervollkommnung beruht theils auf einer andern Construction, auf einer veränderten Bauart, welche einen leichtern Anfaß und Tonfülle, Kraft und Schwäche des Tons ermöglicht; theils auf der Verrechnung der Klappen (bis auf vierzehn), auf einem ganz neuen Klappen-system (durch *Theobald Böhm* in München seit 1832 hervorgerufen und eingeführt), welches sowohl die sogenannten *Wabelgriffe* beim Spielen (wo ein Finger zugleich einem Tonloch und einer Klappe dienen muß) beseitigt, als die *Tomerhäutnisse* in möglicher Reinheit wiederzugeben gestattet.

Die Oboe. Die Hirten pflegen im Frühjahr langgestreifte frische Baumrinden zu oben engen und nach unten zu allmählig weiter werdenden Röhren zu winden und in die obere enge Öffnung ein hohles Röhren (Spitze) aus grüner, saftiger Weidenrinde zu stecken. Dieses kunstlose Instrument, womit sie, indem sie das Röhren mit den Lippen etwas zusammenpressen und anblasen, einen schnarrenden und etwas nä-

\* Die Ausführung dieser Stimme ist nur mit einer oben beschriebenen großen Bassflöte möglich.

felden Ton hervorbringen, ist der Stammvater einer weit verbreiteten Familie. In nächster Linie ist es die Schalmey, welche, indem sie an die Stelle des schnell vergänglichen Stoffes der Hirtenpfeife einen feisteren setzte, sich dadurch einer bloßen Frühjahrsbauer enthub und das größere Geschlecht der Bombarde oder Pommern in's Leben rief. Das weidene Mundstück der Hirtenpfeife vertauschte sie mit zwei auf einander gebundenen in einer Kapfel stehenden Rohrblättchen, das baumrinde Rohr mit einer aus Holz gedrehten Röhre. Das mittelalterliche Geschlecht der Bombarde (Bombyces, Bombarte, Bombarte, Bommerle, Pommern u. s. w. genannt), mit feiner Unterabtheilung in größere und kleinere, in höhere und tiefere, in Dis-cant-, Alt-, Tenor- und Bass-Bombarde, bestand noch im 17. Jahrhundert und wird noch im 18. genannt. Der größte Bombarde, mit einer langen geradausgehenden Holzröhre, mit Schallstürze, neun Tonlöchern und einem Rohr zum Anblasen, war der Bass-Bombarde; die Italiener nannten ihn Bombarous. Im Jahr 1539, so heißt es, kam der Cononico Afranio zu Ferrara auf den Gedanken, die überlange Röhre umzubiegen und in ein Büschel oder Bündel (ital. Fagotto) zusammen zu packen; diese Doppelform und der Name Fagotto ist dem Instrument durch alle spätern Veränderungen und Verbesserungen hindurch geblieben. Der höchste und kleinste, oder gewöhnliche, (auch Dis-cant-) Pommern war die Schalmey. Schalmey war der deutsche Name dafür; die Italiener nannten ihn Piffaro, die Franzosen Haut-bois, auch noch Haultbois. Im 16. Jahrhundert wurde die Schalmey (hautbois) zur Begleitung des Tanzes gebraucht und behauptete in dieser Stellung einen höhern Rang als die Flöte (Blockflöte), welche zwar bekannter und leichter zu spielen war, wegen ihres sanfteren Tones aber bei größeren Gesellschaften nicht so verwendbar gefunden wurde, als die schneidiger und lauter tönende Schalmey. Anfangs sehr unvollkommen und bei selbständiger Instrumentalmusik kaum verwendbar (sie bestand aus einer Holzröhre, hatte sechs Tonlöcher wie die Flöte, und ein in einer kesselförmigen Vertiefung sitzendes Rohrtrümmelstück) wandte sie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr ihrem primitiven Zustand und wurde allmählich so verbessert, daß sie am Ende zu einem ganz andern Instrument wurde. Aus der Schalmey entstand die Oboe. Diese Umgestaltung soll in Frankreich vor sich gegangen sein: eine historische Uebersetzung, die wenigstens in dem Umstand eine Bestätigung findet, daß das Instrument in seiner verbesserten Form und Einrichtung ausschließlich seinen alten französischen Namen „Haut-bois“ beibehalten und den diesem nachgebildeten italienischen Namen „Oboe“ angenommen hat. Das deutsche Wort „Schalmey“ wurde mit der alten Schalmey selbst verworfen und vergessen. Matheson sagt (Orchester I, gedruckt 1713): „Der gleichsam e d e n d e Hautbois, ital. Oboe, ist bei den Franzosen und nimmere auch bei uns das, was vor diesem in Deutschland die Schalmeyen gewesen sind, ob sie gleich etwas andere eingerichtet.“ Der Umfang der Oboe war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vom eingestrichenen c bis dreigestrichenen e oder ä. Sie hatte zwei Klappen, die e- und äis-Klappe; 1727 erhielt sie noch die gis- und die b-Klappe; dazu traten nach und nach acht Klappen. Diejenige Vollkommenheit aber, welche sie zu ihrem Spielen in allen Tonarten geeignet machte, erhielt sie erst in unserem Jahrhundert.

Aus den von Hän del im Jahr 1720 componirten „Haut-bois Concertos“ kann man entnehmen, daß damals das Spiel der Oboe schon zu einer gewissen virtuoson Entwicklung gelangt war. In Paris kam die Oboe als Concertinstrument 1735 durch die Gebrüder Besozzi, die Concerte darauf gaben, in Aufnahme. Unter der gewöhnlichen in C stehenden Oboe hatte man eine g A, also eine kleine Terz tiefer stehende Art. Sie war ganz ähnlich gebaut und kommt unter den Namen vor: Taille (d. i. Taille de Hautbois), grand Hautbois, Oboe bassa (zum Unterschied von der gewöhnlichen, die dann Oboe piccola heißt) u. s. w. Wenn zwei gewöhnliche Oboen den Sopran und Alt vertreten

und sich mit der ersten und zweiten Violine vereinigen, so geht die Oboe bassa oder Taille mit dem Tenor und mit der Bratsche. Dem Sinn des Wortes „Taille“ nach, ist sie eine „Tenor-Oboe“; der Tonlage nach ist sie eine Alt-Oboe. Verschieden von der gewöhnlichen Oboe sind, abgesehen von Höhe und Tiefe: Oboe d'amore und Oboe da caccia.

Die Oboe d'amore (Hautbois d'amour) ist (so entnehmen wir einer christlichen Notiz von Joh. Gottfried Walther), dem Namen nach von französischer Erfindung und war schon gegen 1680 in Gebrauch, auch bei Kirchenmädern. Sie ist aus der gewöhnlichen Oboe hervorgegangen und unterscheidet sich von dieser, wie unser englisches Horn, wesentlich durch eine enge Schallstürze, das sogenannte Amour-Stück, welches bei ihr an die Stelle des Wechters oder sonstig ausgebohrten Schallstücks der gewöhnlichen Oboe tritt. Diese Schallstürze nähert sich der Kugelform, ist weiter und breiter als der Wecher der Oboe, ist inwendig ganz ausgehöhlt und hat am untersten Ende nur ein kleines rundes Schallloch. Dieses Schallloch hat einen Durchmesser von etwa einem Zoll und ist wenigstens doppelt so weit als der innere Raum der Stürze. Durch den dadurch gebildeten Vorprung wird der Ton gedämpft; er wird bedeckter, sanfter und stiller. Ein anderer, nicht wesentlicher Unterschied ist der, daß sie, wie die Taille, eine kleine Terz tiefer steht, als die gewöhnliche Oboe. Der Umfang ist dann von klein a bis zweigestrichen a oder h. Nicht wesentlich nennen wir den Unterschied, weil es Vieles Oboen in verschiedenen Größen geben kann und gibt. Nicht selten sieht man sie in Instrumenten-Sammlungen in der Größe der gewöhnlichen Oboe. Wo J. S. Bach das Instrument anwendet, geschieht es, um damit den Ausdruck des Miden zu verbinden. Im zweiten Theil des Weihnachts-Oratoriums: „Und es waren Hirten auf dem Felde“ sind es die Viebes-Oboen, welche, vereint mit den gleichartigen Wald-Oboen, in die Umgebung der in nächstlicher Abgeschlossenheit weidenden Hirten hüberführen. Sie sind die Vertreter dieser Schaar, und wo ihr Quartett ertönt, ist es, als ob sich damit ein milder Schatten auf die friedliche Gruppe legte. Gleich zu Anfang werben sie (2 Oboi d'amore und 2 Oboi da caccia) ihr kurzes Lied ritornellartig mit dem übrigen Instrumenten-Chor zu einer Pastoral-Symphonie. Später treten sie wieder hinzu, um das Krüppelied aus süßem Ton, mit dem das Christkind in Hirtens geherung wird, zu begleiten, gilt es doch dem „guten Hirten“, der sie künftig hüten und leiten soll. Vor der lichten Engelschaar ziehen sie sich in das abhängige Verhältnis der bloßen Begleitung zurück, um am Schluß, beim Vorgegang dieser Choral-Psalle, wieder selbständig zu werden. Hier ertönt das Ritornell der Hirten-symphonie als Zwischenspiel zum Weihnachtsfest. Anders wie bei Oratorio die ob dem Glanz des Christkindes verwunderten Hirten hat Bach die Hirteneacht angefaßt. Und welch ein Zeugniß hat er damit abgelegt, wie bei ihm der von dem guten Hirten gelegte Keim zum Baum des Lebens angeblüht war. Wir nehmen hier noch Veranlassung, auf eine Ansicht einzugehen, welche Moutonius in seiner Schrift über Bach's „Matthäus Passion“ ausdrückt. Er sagt u. A. (S. 48): „Um auch der gewöhnlichen Oboe einen sanfteren Ton in geschlossenen Räumen zu erteilen, wurde zu ihr unter dem Klappenstück eine zweite Stürze, nach Art jener der Oboe d'amour, verfertigt; diese nannte man das Amour-Stück. Unsere heutige Oboe ist also die alte Oboe d'amour, nur mit engerer Mensur.“ Dieser Ansicht können wir nicht beitreten. Das Schallstück der gewöhnlichen Oboe ist entweder (z. B. in Wien) sonstig ausgebohrt oder endet (an andern Orten) mit einem ringförmigen Vorprung. In beiden Fällen hat das Schallstück eine weite Öffnung und läuft unten becherförmig auseinander, während die Schallstürze der Oboe d'amour mit ihrer kugelförmigen Bildung sich nach unten zu bedeutend verengt. Die gewöhnliche Oboe und die Oboe d'amour sind, vermöge der verschiedenen Einrichtung ihrer Schall- oder Bruststücke, verschiedene Instrumente.

Diejenige Oboen-Art, welche der Oboe d'amour am nächsten kommt, ist die Oboe da caccia.

Die Oboe da caccia (Hautbois de forêt) unterscheidet sich von der gewöhnlichen Oboe durch eine weitere Mensur, durch eine andere Form und durch das der Oboe d'amore eigenthümliche Amour-Stück. Sie steht eine Quinte tiefer und umfaßt über zwei Octaven vom kleinen f aufwärts. Ihre Rotation geschieht entweder im Alt- oder im G-Schlüssel. Im letzteren Falle wird sie oft eine Quinte höher geschrieben als sie in Wirklichkeit klingt. Im Orchester vertritt sie die Lage des Alts und des Tenors. Ihre Form ist nicht geradauslaufend, wie die der andern Oboen, sondern gebogen, was bei der Weitriffigkeit ihrer Tonlöcher eine bessere und leichtere Handhabung zuläßt. Möglich, daß die Oboe da caccia ursprünglich ein Jagdinstrument, eine Jagd-Oboe (Oboe da caccia) war; daß sie die gebogene Form erhielt, um, ihrer weidmännischen Bestimmung gemäß, die Röhre mehr anwärts richten und den Schall weittragender machen zu können; möglich, daß sie aus demselben Grund ursprünglich statt der Stürze ein bekehrtes Schallstück, wie das Waldhorn hatte; und möglich am Ende, daß das Instrument in dieser Einrichtung bei den Jagden der englischen Lords gebraucht worden und von England aus an die deutschen Höfe gekommen. Diese Auslegung würde sowohl ihren älteren Namen Oboe da caccia als ihren jetzigen „Englisches Horn“ (benn nichts anders ist die Oboe da caccia) erklären.

Im Laufe des letzten Jahrhunderts hat die Oboe da caccia an den Verbesserungen, welche an den übrigen Blasinstrumenten und Oboen-Arten geschahen, Theil genommen, so daß wir in unserm englischen Horn nur eine verbesserte Oboe da caccia besitzen.

Das Fagott (französ. Basson) ist der Baß der Oboe. Seine Geschichte ist mit der der Oboe verwebt. Die im Laufe der Zeit an diesem Instrument geschehenen Veränderungen und Verbesserungen gingen größtentheils auch das Fagott über. Wie die Oboe die Schalmey verdrängte, so ersetzte das im Jahr 1539 erfundene Fagott den Baß-Bombard. Im Jahr 1550 war es bereits zu einem gewissen Grad der Ausbildung gekommen. Zur Zeit des M. Prätorius (1619) hatte man Fagotte in verschiedenen Tonalen und Größen, so daß sich ein Fagotten-Chor daraus bilden ließ. Prätorius spricht auch von einem Contra-Fagott mit dem sechszehnjährigen C. Nach einer Abbildung, welche er vom Fagott gibt, hatte es acht Tonlöcher und eine Klappe. Eine Abbildung in Maier's Musik-Saal (2. Aufl., Nürnberg 1741) zeigt es mit acht Tonlöchern und drei Klappen oder „Schlöffern.“ Jedem Finger ist ein Loch oder eine Klappe zugebacht, nur der Daumen der linken Hand hat sowohl ein Loch als eine Klappe zu regieren. Im Uebrigen erweckt die Abbildung keine hohe Vorstellung. Maier wiederholt die bereits 1713 von Mattheson (im Orchester I) gemachte Bemerkung: „wer sich darauf (nämlich auf dem stolzen Basson, Fagotto, vulgo Dulcian“) signalisiren will, wird schon insonderheit in der Höhe, Zierlichkeit und Geschwindigkeit seine volle Arbeit finden.“ Nach Mattheson war (1713) der Umfang des Fagotts von groß C bis einschlägigen f oder g. Nach Maier's Angabe (1741) hatte es die Töne contra B, groß C, groß D und nun chromatisch aufwärts bis zum zweigestrichenen fis. An den neuern und neuesten Instrumenten werden die fehlenden chromatischen Töne durch Klappen herbeibracht; überhaupt hat das Instrument durch ein neues Klappenhemm an Kleinheit nur gewonnen. Außer dem gewöhnlichen Fagott hatte man um 1700 noch ein kleineres: das Quart-Fagott. Woffard nennt es auch Dulcino, Dulcin, Dulce suono und fügt hinzu, daß es den „Tailles ou Quintes de Hautbois“ entspricht. Für das eigentliche Fagott hat er noch die Namen: Basson, Bombardo und Basse de Chromorne. Das letztere Wort scheint eine Nachbildung des alten dentischen „Krummhorn“ zu sein.

Cornetto (Zinken). Wenn man sich durch den Namen und die Bestimmung, welche dieses Instrument in alter Zeit hatte, verleiten läßt, sich eine Art von Trompete, ein Instrument von größter Kraft und Tonschärfe darunter vorzustellen, so wird man überrascht sein, ein Instrument zu finden, welches auf den ersten Blick einer Flöte ähnlicher sieht, als einer Trompete. Das Cornet (Zinken, cornet à bouquin, lituus) ist ein aus Holz gemachtes Instrument von verschiedener Größe und Form. Prätorius beschreibt es wie folgt: „Zinken sind zweierlei, gerade oder krumme; gerade Zinken sind wiederum zweierlei: 1. Cornetto diritto, ist ein gerader Zink, darauf ein absonderlich Mundstück gefest werden muß. 2. Cornetto muto aber, wo das Mundstück zugleich mit an den Zinken gedreht ist, und diese sind an Rejonanz gar sanft, stille und lieblich zu hören. Darum sie auch stille Zinken genannt werden.“ Außer diesen beiden nennt Prätorius noch drei Arten: Cornetto curvo, der schwarze Zink; Cornio oder Cornetto torto, sonst Cornon genannt, ein großer Zink, eine Quinte tiefer stehend als der gewöhnliche; und Cornettino, kleiner Zink, eine Quinte höher stehend als der gemeine Zink. Der gewöhnliche Zinken, wie er häufig im Museen zu finden ist, besteht aus einer etwa zwei Fuß langen, geradauslaufenden sonstigen Röhre mit sieben Tonlöchern; das Anblasen geschieht durch ein besonderes, trompetenartiges Mundstück (von den Franzosen „le bouquin“ genannt), welches in die obere Oeffnung zu stecken ist. Oben hat der Zinken etwa einen halben Zoll, unten einen ganzen Zoll im Durchmesser. Die sieben Tonlöcher werden mit dem Daumen und drei Fingern der linken und mit drei Fingern der rechten Hand gegriffen. Der Umfang sowohl des gewöhnlichen geraden als des krummen Zinken reicht vom kleinen a durch alle Halböne aufwärts bis zum dreigestrichenen c. Man findet übrigens auch Zinken mit Klappen und von der verschiedensten Größe; so z. B. ein um eine Quarte höher stehendes Cornettino u. s. w. — Der Serpent, bemerkt Mense, ist der rechte Baß des Cornets. Der Ton des Zinken wird als clarinetartig, hell, scharf und schreiend geschildert. Mattheson nennt den Zinken „hart“ und sagt ferner: „er ist überaus schwer, ja wohl am allerhöchsten unter Allen zu blasen und kommt von weitem einer rauhen unpoirten Menschenstimme ziemlich nahe; doch scheint es, als wenn der letzte wenige Gebrauch dieses Instruments nicht merite, daß sich Jemand sonderlich darauf lege und seinen Wind so unnützlich anwende, wie vor diesem geschehen. In den Kirchen halten die Zinken noch bisweilen her; sonst aber lassen sie sich selten sehen.“

Beim Abblasen von Chorälen von den Thürmen blieb der Zinken noch in das 17. Jahrhundert hinein im Gebrauch \*), wurde aber von dieser Stelle allmählich durch die Zügtrompete oder durch die Oboe verdrängt. Bei Woffard und bei einigen andern französischen Schriftstellern lesen wir die Bemerkung: „Man kann die Zinken (cornets à bouquin) durch unsere Oboen ersetzen.“ Das Nämlische sagen sie aber auch von den Trompeten. In älteren Compositionen findet man häufig Zinken mit Posamen zusammengestellt. Johannes Gbrieli verbindet (1615) z. B. 2 Cornetti und 4 Tromboni zu einem sechsstimmigen Satz. In Mense's „Harmonie universelle“ (Paris 1636) finden wir gar eine „Phantaisie à 5 parties, composée par le sieur Henry le jeune, pour les Cornets.“ Die fünf Stimmen für Zinken von der verschiedensten Tonhöhe heißen: Premier dessus (de cornets à bouquin), second dessus, haute-contre, taille und basse. Die ersten 4 sind in 4 verschiedenen C-Schlüsseln, der Fagott (wohl Serpent?) im Bariton-Schlüssel geschrieben.

Die Clarinette. Erfinder der Clarinette war ein Blasinstrumentenmacher in Nürnberg, Namens J. C. Denner. Das Erfindungsjahr wird verschiednen angegeben; einige sagen zwischen 1690 und 1700, andere kurz nach 1700. Die ersten von Denner verfertigten Clarinetten hatten 7 Tonlöcher und

\*) Er war es noch um 1715.



nur zwei mit Klappen bedeckte Tonlöcher für die Töne a und b. Eine vorliegende Abbildung aus dem Jahre 1741 zeigt sie mit vier Löchern in den Daumen und die nächsten drei Finger der linken, ferner mit vier Löchern für den Zeige-, Mittel-, Gold- und kleinen Finger der rechten Hand; außerdem hat sie zwei „Schlöffer“ (offene Klappen) für den Daumen und Zeigefinger der linken Hand, so daß also diesen beiden Fingern sowohl eine Klappe als ein Tonloch zugebracht ist. Die nächste Verbesserung war die Hinzufügung einer dritten Klappe für den Ton h, dann (um 1766) die der zweigestrichenen Cis- und der tiefen Es-Klappe. Gegenwärtig hat die Clarinette 20 Tonlöcher, von denen 13 theils durch offene, theils durch geschlossene Klappen behandelt werden. Mattheson nennt in seinem 1713 erschienenen neueröffneten Orchester die Clarinette nicht; er scheint sie also nicht gekannt zu haben. In Walthers' musikalischem Wörterbuch v. 3. 1732 wird sie angeführt, jedoch ist ihr Umfang gering und geht nur vom eingestrichelten f bis zum dreigestrichenen d. Walthers bemerkt: daß sie „von Ferne einer Trompete ziemlich ähnlich“ klinge, eine Bemerkung, welche auf die Herleitung ihres Namens von „clarino“ führt. Altenburg nennt die Clarinette: „Trompetchen.“ Im Jahr 1738 hat die Clarinette nach der Tiefe zu an Umfang gewonnen; sie hat das kleine f, dann g und geht nun chromatisch aufwärts bis dreigestrichen e. Im Anfang gab es übrigens nur C-Clarinetten. In Frankreich wurde die Clarinette um 1750 bekannt. Nach einer Notiz, die kürzlich in französischen Zeitungen zu lesen war (deutsche Blätter druckten sie nach) sollte Händel die Clarinette zuerst in seinem „Tamerlan“ angewendet haben. Diese Nachricht beruht auf einem Irrthum. In der Partitur dieser Oper ist keine Clarinette genannt; die einzigen darin vorkommenden Holzblasinstrumente sind: 2 Traversi, 2 Hautbois und Basson. — Nach Allem, was sich darüber feststellen läßt, war die Clarinette in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wenigstens als Orchester-Instrument, so gut wie unbekannt.

Auf die Erfindung der Clarinette soll das Kanak (?) geführt haben, ein Instrument, an welchem Denner, der Erfinder der Klarinette, noch in den Jahren von 1690 bis 1700 Verbesserungen angebracht haben soll. Zur Familie der Clarinette gehört das Bassethorn; es wurde 1770 in Passau erfunden und von 1782 an durch Preßburger und Prager Instrumentenmacher bedeutend verbessert.

Wenn wir das Vierhörige zusammenfassen und die Holzblasinstrumente des Jahrhunderts 1650—1750 mit den gegenwärtigen vergleichen, so ergibt sich folgendes Resultat. Die alte „Flöte“ ist nicht unsere Flöte; die Schönefflöte (Flauto) ist verschwunden; unsere Querflöte ist in jeder Beziehung vollkommener als die alte; ebenso die Oboe; die Oboe d'amore ist im Vergleichen gerathen; die Oboe da caccia besitzen wir vollkommen im englischen Horn; unser Jagott ist vollkommener als das alte; der Zinken ist verschwunden, dagegen haben wir in der Clarinette ein Instrument, welches die Alten so gut wie gar nicht gekannt haben, wenigstens haben sie es nicht verwendet; noch mehr ist das vom Bassethorn und von den Clarinetten tieferer Tonlage zu sagen. Wir sehen, daß das Ueberwiegend auf unserer Seite ist. Nur die Flöte a bec, Oboe d'amore und den Zinken haben wir verloren. Das die beiden ersten Instrumente anbetrifft, so wäre ihre Einführung nur mit geringer Schwierigkeit verbunden, da ihre Behandlung im Wesentlichen dieselbe ist wie die unserer Querflöte und Oboe. Wegen die Wiedereinführung des Zinken würden wir uns sträuben. Der Zinken gehört einer Zeit an, welche für die meisten andern Holzblasinstrumente eine Zeit der Krisis, eine Periode des Ueberwollens und der befindlichen Veränderung, wenn nicht der Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit war. Der Zinken konnte dem Entwicklungsgang der andern Instrumente nicht folgen, er war der Vervollkommnung nicht fähig, er war und blieb unverbesserlich. Augenscheinlich wurde der Zinken, je mehr die andern Instrumente sich vervollkommneten und bessere zur Verfü-

gang standen, von den Componisten der damaligen Zeit immer mehr vernachlässigt. Wir will es wenigstens so scheinen, daß z. B. J. S. Bach, wenn man seine Werke zu Grunde legt, insofern man bei ihnen, dem Styl oder andern Umständen nach, auf eine bestimmte Entstehungszeit schließen kann, immer gleichgiltiger gegen den unverbesserlichen Zinken wurde. Bach verbindet häufig den Zinken mit drei Fagotten, um einen Choral zu spielen und gibt dem Zinken die Oberflimme. Wer weiß, ob er nicht, wenn er unsere Ventiltrompete gekannt hätte, statt „Cornetto“; „Tromba“ geschrieben haben würde? Die Ventiltrompete ist freilich ein anderes, ja ein ganz anderes Instrument; sie ist schon darum ein anderes Instrument, weil sie einen mächtigeren Klang hat als der Zinken; aber zur Führung einer Choral-Melodie würde sie drei Fagotten, auch wenn man sie sich dünnsten Tones vorstellen mag, eher das Gleichgewicht gehalten haben als der hölzerne Zinken.

Günstiger, wie bei den Holzblasinstrumenten des Jahrhunderts 1650—1750, mag das Ergebnis bei derjenigen Klasse der Blasinstrumente sein, welche zu einer reinen Umformung seiner Tonlöcher und Klappen bedürften und sich auf die Naturtöne beschränkten. Das älteste und dem Bau nach einfachste dieser Natur-Instrumente ist die Trompete.

## Recensionen.

Zionsharfe. Geistliche Lieder von Heinrich Elmendorff, mit neuen Melodien versehen von Georg Böhm, Johann Wolfgang, Franz und Peter Lorenz Wodenschlag aus dem 17. Jahrhundert, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte neu bearbeitet von D. H. Engel. op. 26.

M. Ein etwas mysteriöser Titel, welcher Fragen anregt, worauf den Leser oder Sänger der „Zionsharfe“ billig in einer kurzen Vorbemerkung einiger Bescheid hätte ertheilt werden sollen. Der Dichtername „Heinrich Elmendorff“ ist ziemlich obfcur. Welch einer Zeit oder Schule gehört er an? Seine geistlichen Lieder sind mit neuen Melodien versehen von Georg Böhm, aber Melodien von Componisten des 17. Jahrhunderts sind doch schwerlich als neu zu bezeichnen. Sind die ebengedachten Worte etwa ein Stück von einem Titel eines musikalischen Werkes aus dem 17. Jahrhundert? D. H. Engel hat diese geistlichen Lieder mit ihren „neuen“ Melodien für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte neu bearbeitet. Es ist nach diesen Worten nicht klar zu erkennen, ob die Bearbeitung sich lediglich auf die Unterlage einer Pianofortebegleitung beschränkt hat? In welcher Gestalt befinden sich jene neuen Melodien, wie sie von der Hand ihrer Verfasser herriehen? Wir meinen, wo historische Schätze gehoben, Producte einer früheren Periode reproducirt werden, dürfte ein Critic und Bearbeiter derlei Fragen wohl mit kurzen Notizen begegnen. Ob nun auch in diesen geistlichen Liedern ein Schatz gehoben ist? Von den in der Zionsharfe enthaltenen 15 Dichtungen des Hainr. Elmendorff mag man wohl anerkennen, daß ein Hauch gläubiger Innigkeit sie durchweht; und wer bei dem, was er zu seiner geistlichen Anregung liest oder singt, keinen Anspruch auf Schönheit der Gedankenform macht, der mag wohl diese geistlichen Lieder zu seiner Gemüths-erhebung singen können. Im Ganzen aber wird man, ohne ungerecht zu sein, über dieselben das Urtheil sprechen dürfen, daß sie vielfach in einer prosaischen Rederei bestehen. In Nr. XIII befindet sich — wenn's nicht ein uns unbekannter Provinzialismus sein soll — geradezu ein sprachlicher Unflin:

„Denn wo ich's nicht vermuthen war,  
Ergreift mich manche Schmerzenseigkar.“

Wir nehmen an, die Melodien seien so, wie wir sie in der Zionsharfe finden, ursprünglich. Da begegnen wir einigen Melodien von equidender Frische, von einem kräftigen Schwung, wie

Nr. I, V., auch XI. Aber auch an platten Melodien mangelt es nicht, wie z. B. Nr. X, XI, XV. Die melodiose Behandlung des Textes trägt in manchen Nummern den Stempel jener Zeit z. B. in Nr. IV.:



Wer kann das mit irgend welcher Empfindung singen? von Anocht zu schweigen! — Die Bearbeitung der Pianofortebegleitung ist in einigen Nummern vortrefflich, wie Nr. I, II, XI und gibt auch in einigen andern Nummern der sich matten Melodie eine lebhaftere Farbe. Man merkt sogleich dem Verfasser das Fertmet kirchlicher Harmonik ab. Doch zieht ihn auch einigemal die Platitude der Melodie herab, wie z. B. in Nr. X. Mit Be fremden begegnet man einem Fortschritt in Nr. VIII.



Immerhin bleibt diese Zionsharfe, wenn sie die Melodien unverändert wiederbringt, ein dankenswerther Beitrag zur Kenntnis geistlicher Vedercomposition, wie sie im 17. Jahrhundert von der musikalischen Verarbeitung des der Gemeinde dienenden Kirchenliedes sich abgethilt und dem pietistischen Subjectivismus zum musikalischen Ausdruck verholten hat.

## Zur Geschichte der rheinischen Kunst.

Köln ist jetzt unstrittig die Hochschule deutscher Tonkunst am Rheine, ja mehr als dieses, beinahe ist es die musikalische Metropole des gesammten westlichen Deutschlands und würde dieses vollkommen sein, wenn die große Stadt auch Bühnenerverhältnisse hätte, die ihrer Würde entsprächen, wenn die dramatische Tonkunst auf Dauer würdig vertreten stände. Im Anfang des Jahrhunderts, beim Schluß des alten, übte Köln so gut wie gar keinen Einfluß auf die Nachbarschaft aus, war sein Kunstsinu nicht entwickelter als der jedes benachbarten Landstädtens. Damals übten die beiden Fürstenthümern Bonn und Düsseldorf, in welchen fürstliche Kapellen wirkten, wenn auch stets in geringem Grade, einen Einfluß, welcher schon durch Wees hoven's Bildung sengerreich geworden ist. Köln hatte wohl veebergehend eine Schaubühne, sah eine wandernde, höchstens eine zeitweilige Sprunggesellschaft thätig, hatte durch die musikalische Klasse im Dom ein Orchester, halb aus besoldeten Künstlern halb Nichtbahnen zusammengefest; aber alles, was deren Kräfte zu leisten vermochten, war und blieb mangelhaft, war kaum erwähnenswert neben dem was die kleineren Fürstenthümern aufbieten, zündete daher auch nicht im Volke. Sobald Köln wieder Deutschland zugerechnet werden durfte, trat schon ein merklicher Umschwung ein. Die Fremdherrschaft hatte das Gute gehabt, daß sie alle alten Schranken gründlich weggeräumt hatte. Die alte Reichsstadt, deren Gebiet nicht weit über ihre Thore hinausreichte, die sich in einer abgeschlossenen weit außen gefiel, war nun eine offene Stadt nach dem linken Rheinufer geworden, war sogar auf die Dauer der Fremdherrschaft in allen Verwaltungszweigen unter die Nachbarschaft Wachen gerückt. Köln, als preussische Stadt, ward dagegen gleich Mittelpunkt eines Regierungsbezirktes, der sich auf beiden Seiten des Rheines ausbreitete, somit trat es auch mit dem rechten Ufer in Verkehr, der anfangs sich nur auf das lauffmannliche Wesen bezog, nach und nach aber wie das nicht fehlen konnte, einen vilofamen und künstlerischen Aufschwung zur Folge hatte. Einzelne Musikfreunde hatten stets in der alten Reichsstadt

das heilige Feuer am stillen Herde geschürt, wenn auch der Mittelpunkt fehlte, wenn die Masse noch unangeregt blieb. Unter den Männern, welche vorzüglich beitrugen, diese Funken wach zu halten, können wir Markus Dumont-Schauberg den Vater des Mannes nennen, welcher später durch die kölnische Zeitung in ganz Europa Bekantschaft errang. Dann Verkenius, dem Richterstande angehörig, und Schucht ein schlichter Bürger. Als auswärtiger Künstler lebte dasumal Maurer, ein Mann der Beethoven gekannt und geschätzt hatte, als Lehrer und Erwecker nach vielen Seiten thätig, dann war die Familie Kei nartz gepriesen, weil sie bei Festgelegheiten, sei es zum Tanz, sei es in religiösen Umzügen das passende Spiel lieferte; für die bedeutende Stadt war es immerhin ein kleines Häufchen. Zufällig hatten die Truppen, welche unter der neuen Ordnung der Dinge die Besatzung von Köln bildeten, das 25. und 28. Infanterieregiment, tüchtige Hautboisten, welche besonders in Blasinstrumenten ausbilden konnten, und auch in den Seiten des Orchesters kräftigen, so daß sich gleich im Theater, wie in der Domkirche und im Concertsaale, eine merckliche Verbesserung fühlten ließ. Es war damals gerade die Zeit der wandernden Künstler, deren Zug durch die berühmte Sängerin Catalani eröffnet wurde. Bonn hatte schon unter der Fremdherrschaft seinen Hof verloren, sein musikalischer Glanz war schon ganz erblühen, mithin blieb nur noch Düsseldorf (das in der Zeit Napoleon des Ersten der Sitz eines Großherzogs geworden, und durch eine Reihe lustsünniger Fürsten frühzeitig sich der Anregung erfreut hat) der Mittelpunkt des musikalischen Lebens am Rheine. Von Düsseldorf aus ward denn auch im dritten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts der niederländische Musikverein gestiftet, fand in Folge dieser Stiftung das erste Pfingstconcert statt. Eine Bewegung, eine Anregung wie seitdem keine mehr sich fund gegeben hat, vereinigte die Kräfte, vereinigte die Geister nicht nur des Niederrheines, sondern auch des ganzen Westphalenlandes. Von Dortmund, von Hamm, aus Künstler zogen Sänger und Künstler zum Rheine, wo unter des trefflichen Burgmüllers Leitung die beiden großen Haydn'schen Werke: die Schöpfung, die Jahreszeiten aufgeführt werden sollten. Die Aufführung, die Besetzung, das ganze Fest muß gegen die jetzigen Feste am Rheine recht mangelhaft gewesen sein, aber trotzdem was zu wünschen übrig blieb, war seine Wirkung, sein Einfluß außerordentlich. Die Macht der Töne durchdrang das Volk, weckte Liebe zur Kunst, Nachseher und Geschmack in allen Richtungen. Anfanglicher Bestimmung gemäß sollten die jährlichen Feste zwischen den Städten Düsseldorf, Köln und Elberfeld wechseln, und wechselten auch in der That eine Zeit lang. In der Folge aber trat Elberfeld aus dem Bunde, als Wirthin trat dafür Wachen ein, und nicht, ohne daß sich das Fest dadurch besonders gesteigert hätte. Bei der geringen Entfernung zwischen Elberfeld und Düsseldorf bot sich in beiden Städten beinahe derselbe Sprengel, wo hingegen an Wachen ein ganz neuer dem Bunde erschlossen wurde. Es würde zu lange aufhalten anzuzählen, welche Weite auf diesen mannigfachen Festen zur Aufführung gelangten. Das Alte, Schöne und Große, welches unsere Tage entstehen sahen, kam zur Ausführung, ja vieles wurde eigens durch die jährlichen Aufführungen angeregt und in's Leben gerufen. Bald wurde ein Tonseher, welcher sein Werk am Rheine erklingen ließ, bekannt, als ob er in einem olympischen Kampfe gefiegt habe. Ein noch größeres Verdienst erwarb sich der Verein dadurch, daß er das große Alte, welches am Rheine kaum dem Namen nach bekannt war, wieder erhob, daß er so die Meisterwerke Händel's, eines nach dem andern, aus dem Dunkel hervorzog und den trunkenen Ohren der Hörer vorführte; daß er zuletzt auch Bach, den Verschollenen, ausleben ließ. Mit den Werken unserer bedeutenderen lebendigen Meister wurden diese selber am Rheine durch die Feste eingeführt: Neben den alten Dirigenten, Burgmüller und Schornstein in Elberfeld, glänzten die bestamtesten Tonseher der Neuzeit als Oberleiter des rheinischen Festes, bethätigten sich Ries, Schneider, Spohr, Marschner, Reißiger, Lafer-

ner, Mendelssohn Riev, und Hiller als ausübende Leiter gewaltiger Tonmassen. Auch trachtete man, die heimischen Gesangskräfte durch große Talente zu unterstützen und bergeseht in jeder Richtung die Volkseidung zu erzielen, den Geschmack zu bilden. Es dürfte kaum ein glänzendes Gesangstalent in Deutschland geblüht haben, welches nicht auch wenigstens einmal bei einem rheinischen Feste aufgetreten wäre.

Am Beginn dieser periodischen Feyer war Köln, wie wir bereits angedeutet haben, an Kräften die geringste, die unerschöpfliche Stadt, obwohl sie durch die Bewirthung, durch den unübertrossenen Gürzenichsaal, die meisten Reize geboten haben mag. Im Verlauf der Jahre aber stand Köln bald an der Spitze des Tonbundes. In seiner zahlreichen, täglich wachsenden Bevölkerung hatte sich bald der Sinn für die Kunst gefunden. Neue Kräfte bildeten sich in großer Menge neben den alten aus und der Gesangslust, der am Rheine in dem entferntesten Mittelalter schon die herrlichen Volkslieder schuf, die als Wunder für alle Zeiten dastehen, war bald in der Rheinhauptstadt in seiner ganzen Regsamkeit erwacht. Diesen Sinn zu wecken war Georg Schucht sein kurzes Leben hindurch thätig. Er entspross dem oben angeführten Bürgerhause, war während der Fremdberrschaft in die Schweiz gegangen, hatte dort eine Zeit lang bei Pestalozzi und Fellenberg gelebt und deren Grundsätze auf die Tonkunst anzuwenden versucht. Mit der Wiederbefreiung kam er nach seiner Vaterstadt zurück, betätigte sich an deren musikalischen Leben besonders als Gesangslehrer, stiftete in dem Geiste der Berliner Liedertafel, welche damals ihren Einfluß auch auf das weitere Vaterland ausdehnte, die erste Liedertafel am Rheine. Seine Schüler und Jünger, unter welchen vorzüglich Franz Weber, der jetzige Dirigent des Kölner Männergesangsvereins zu nennen ist, haben sein Werk rühmlich fortgesetzt: Seine Zeitgenossen die Brüder Bernhard und Joseph Klein waren nur zeitweise in Köln thätig, sind daher hier blos zu nennen. Für die Bühnenmusik erwies sich nicht nur in Köln, sondern am ganzen wiederem Rheinlaufe von Mannheim bis Rotterdam glänzende Verdienste der Amorbacher Joseph Eschborn, der Vater der in unsern Tagen gefeierten Natalie Eschborn, die sich in ihren Verjahren in Italien Frazzini überlegte. Während einer langen Reihe von Jahren leitete dieser durchaus tüchtige Künstler das Singspiel in Köln und machte von Köln aus Kunstfahrten am heimischen Strome, erwarb sich allenthalben das Bürgerrecht, so daß man ihn als den Dickschädeligen nennen hört, daß jede Stadt ihn noch als ihren Wiltbürger rühmt. Mit dem Jahr Bierzig, wo Eschborn nach dem Norden hingedrungen wurde, begann Köln als Musikstadt zu überwiegen, nach dem berühmten Müller'schen bildete sich unter dem Großhohen, den obengenannten Maurers, Bernhard Freyer das erste Musikquartett am Rheine, in welchem sich der nun verstorbene Franz Hartmann, dann DeLun und Weber auszeichneten. Um diese Zeit ward auch Heinrich Dorn nach Köln berufen, um die Concerte und die Oper zu leiten. Wenn dieser Künstler auch nur wenige Jahre dem aufblühenden Kunstleben widmete, bald zu einem andern Wirkungskreise berufen wurde, so hinterließ er doch die Verhältnisse glänzender als er sie gefunden, und legte vor allem den Grund zu der musikalischen Schule, die seitdem so viele tüchtige Talente für Köln, für Deutschland ausgedehnt hat.

Dorn's Streben wurde von Ferdinand Hiller die Krone aufgesetzt. Die Kölner Concerte wurden nun maßgebend. Das Orchester ward durch tüchtige Künstler in allen Richtungen besetzt, die Einübungen auf das fleißigste betrieben und die Kraft zuletzt nur auf Meisterwerke verwendet. Das Bunte, Schille und Regenbarte der Concertzettel verschwand gänzlich, nur das Würdige, das Mussergültige kam in genügender Mannigfaltigkeit zur Darstellung.

Wie die Kunst nun an innerem Gehalte gewann, so trat sie auch von nun ab äußerlich im Leben mit größerem Glanze auf. Der alte Gürzenich, der zu Kaiser Maxen's Zeiten schon die Kölner Feste widerhallen lassen, genügte nicht mehr in seiner alten un-

bequemen Fassung, daher wurde er unter des Domaumeisters Zwirner's Leitung fast um die Hälfte vergrößert, mit prächtigen Vorlesern und Zugängen ausgrüstet, mit Gallerien und einer neuen stattlichen Ueberdachung versehen, so daß er als Kunstbau beinahe so einzig und so vollendet dasteht wie der Dom.

War Köln seit den Jahrzehnten Mutterstadt in der ganzen Ausdehnung musikalischen Lebens, von welcher wir nur die Bühne ausnehmen können, deren Würde Frankfurt bis heutigen Tages in dem so eifrigsten Deutschland bewahrt, so regte es nun auch eben so lebendig durch den äußern Glanz an, mit welchem es seine Tonkräfte ausstattete. Kaum war der Gürzenichsaal in seiner neuen Herrlichkeit vollendet, als auch die Nachbarstädte sich besetzten neue Hörsäle in der Größe, wie sie dem Orte entsprechen, zu schaffen. Elberfeld, wo die Feuerbrunst den alten Saal zerstört hatte, schuf sich einen prächtigen neuen, stattete das Orchester mit einer 3fachen Orgel aus, wie sie bisher in keinem Tonhalle zu finden war. Die Zwillingstadt Barmen suchte Elberfeld zu überbieten und Krefeld und Düsseldorf blieben nicht hinter den andern zurück. Allenthalben sähte man jetzt, daß es etwas Heiliges und Heilbringendes um die Kunst sei, daß man auch den andern Menschen zu derselben stimmen muß. Wo Matrosen sich mühten Tanzmelodien, sich ihrer Sturmlieder erfreuen, da mag der Tabakqualm die Aussicht verdüstern, mag Tanzlärm die musikalischen Leistungen unterbrechen, wo aber die großen die schönen und die blühenden Gedanken unserer Meister zur Wiederbelebung kommen, wo sie willig zum Verständnisse gelangen, da wird der Gebildete von jeder Leidenschaft frei, einen Anstand eine Sinnigkeit athmen, die ihn über die Zeit des Concertes erhebt, ihn bis an den häuslichen Herd begleitet. Nicht blos bei den alten Hellenen, auch im Mittelalter war die bühnliche Kunst (das Mysterium) war die tonliche Ausföhrung (das Oratorium) gottesdienstlicher Natur, warum sollten wir eine solche religiöse Bedeutung nicht auch für unsere Concerte in Anspruch nehmen, wenn sie nur die rechte Weihe erhalten. Die vollendetste Leistung, die Hiller in Köln leitete, die in den andern Rheinstädten ebenfalls angestrebt wurde, die der Wadhagen's Passion, sollte zu der Ueberzeugung führen, daß diese Anschauungsweise nicht ganz verfrüht wäre.

Wiß. von Waldrühl.

### In Sachen der Tonkünstlerversammlung zu Weimar.

Die Redaction dieses Bl. ist nicht in der Lage, ihren Lesern die eben eingelauene Fortsetzung und den Schluß des in der vorigen Nummer begangenen Correspondenz-Berichtes mitzutheilen, aus Gründen, welche eben sowohl der Correspondent wie unsere geehrten Leser errathen werden nach dem Präbden der vorigen Nummer, das wir leider! — wir bekennen: es geschah in einer schwachen Stunde — mitgetheilt haben. Der Erstgenannte verkennt thätiglich die Tendenz dieser Zeitschrift, wenn er meint, wir vermöchten den Besprechungen der Weimaraner und gar dem jetzt gegründeten „Tonkünstlerverein“ auch nur die geringste Berücksichtigung zuzugestehen, oder wenn er glaubt, wir müßten die in unserm Programm verheißene „Gerechtigkeit“ bis zur Schwäche gegenüber kunstmüderlichen Tendenzen und häufig angelegten Anklagen ausbreiten. Wir haben unserem Herrn Correspondenten, der uns bisher einiges brauchbare Material zulebte, welches freilich mit der vorliegenden Frage in keinem Bezug stand, mehr Ehrlichkeit der Gesinnung, mehr Urtheilsfähigkeit und Scharfsinn jungerant als er in dieser Sache bewiesen. Mit sogenannten „liberalen“ Gesinnungen, mit milden Ansichten über gewisse — Zweikanten, welchen Bach und Beethoven als lebende und imponierende solenne Ausführgänger dienen müssen, ist unserer Zeitung nicht geziemend.

### Beitragsschau.

Herr Kulle noch einmal. (Schlußwort.)

Wir nicht geringer Verwunderung erblicke ich in einer Beilage zu Nr. 8 des 55. Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eine Erwider-

zung des Herrn Kulte auf eine Replik, die ich meinerseits in Nr. 25 dieser Blätter (ddo. 22. Juni) einem Angriff dieses Herrn auf mich und die genannte nennenswerthe Kritik Wiens entgegengekehrt hatte. Es ist mir neu, daß man in solchen Fällen, im brennend heißen Eifer, seine Ehre ein zu waschen, zwei Monate verstreifen läßt, ehe man Antwort gibt, denn nahezu ein so langer Zeitraum liegt zwischen meiner Replik und Herrn Kulte's Erwiderung. Der Redacteur der N. Z. f. W. erklärt zwar in einer Anmerkung: „das Erscheinen dieses bereits vor längerer Zeit eingegangenen Aufsatzes wäre durch die Vorbereitungen zu Tonländler-Verammlung und seine Abwesenheit von Leipzig verzögert worden.“ Ich gratulire Herrn Kulte zu seinem zahmen Blut, wenn ihm diese Entschuldigung genügt, deren helle Fadencheinigkeit doch wohl ohne große Beleuchtung Sebermann sichtbar ist. Mir ist auf Privatweg eine ganz andere Erklärung — dieses Vorganges zugekommen und ich habe von einem förmlichen Doppelhinterwehl zwischen Wien und Leipzig in dieser wichtigen Angelegenheit gehört. Doch seien wir nicht indifferet.

Weider neigt mich die durch die Weimarer Tonländler-Verammlung verpätere Erwiderung des Herrn Kulte nochmals zu einigen Bemerkungen und Berichtigungen, da ich sonst nur zu bedauern habe, mich überhaupt mit ihm eingelassen zu haben, denn allerdings, um an Grobheit nicht hinter ihm zurückzubleiben, habe ich das Sprüchwort nicht vergessen: wer sich unter die Aelien mißt, den freissen die Schwäne. Aber auch nur dieß Eine Mal noch — das bin ich schon dem Interesse dieser Zeitschrift und seiner Leser schuldig — verschwende ich Worte in einer völlig fernlosen Sache. Sollte Herr Kulte nach weitere Redactur verfahren, so werde ich ihm das Terrain, welches schon jetzt ein ziemlich schmutziges geworden ist, mit Vergnügen überlassen. Hoffentlich wird die Redaction dieser Blätter, von den Angelegenheiten der Weimarer Tonländler-Verammlung nicht so entsehdlich in Anspruch genommen, sich in der Lage befinden, meine Zeilen etwas früher aufzunehmen, als dieß der Redaction der N. Z. f. W. Herrn Kulte gegenüber angenehm möglich gewesen ist.

Dafür, daß Herr Kulte, im Einvernehmen der Redaction der N. Z. f. W. meine Replik auf seinen Angriff, diebeide seiner Duplik voranschickte, hat noch einmal abdrucken lassen, dafür bin ich ihm und der Redaction sehr verbunden: denn so kann sich doch Jedermann durch die unmittelbare Vergleichung der beiden unthätigbaren Artikeltheile überzeugen, auf welcher Seite sich die „Gemeinheit“, von welcher Herr Kulte zu sprechen beliebt, und insbesondere auch die Herrschaft der Prose und Schablone befindet. Herr Kulte beliebe zu bemerken und die Redaction desgleichen, daß zwischen Verheit einer und Gemeinheit, Nothwendigkeit einer sehr beträchtlicher, wesentlicher Unterschied besteht. Daß meine Replik nicht überall in den jenseitigen Ausdrücken abgefaßt war, das räume ich ihm gerne ein und diese Zartheit ist eben seineswegs in allen Fällen meine Sache, sondern in den wenigsten Fällen gehe ich „wie eine Mähe um den Frei herum“, wie mit Herr Kulte insinuirt, aber nur diejenigen glauben machen wird, die meiner literarischen Thätigkeit niemals irgend eine Aufmerksamkeit geschenkt haben, wozu auch wahrhaftig Niemand verpflichtet ist. Wenn ich mir erlaube, Herrn Kulte einen Hofeins zu nennen, so war ich hoffentlich dem Tone gegenüber, welchen er sich gegen Männer von Geist und Bildung anzunehmen ersuchte, dazu berechtigt. Wenn ich sagte, daß er sowohl, wie die ehrenwerthe Zeitschrift, welche seine Elaborate druckt, sich damit lässlich machte, so bin ich allerdings auch heute noch dieser Meinung, nur sehe ich nicht, wie das heißen soll: jene Zeitschrift „maßlos schmähen“!

Herr Kulte zeige nur erst, — und hierin muß ich freilich sehr ernst mit ihm sprechen — wo ich in jenem Aufsatz oder sonst wo „bedeutende Künstler mit Schmähungen der gemeinsten Art überhäuft“ habe, wo ich mich der Waffe „gemeinen Schimpfens und roher Schmähungen bediene“, und dann will ich ihm auf solche Vorwürfe so ernst antworten, als sie es verdienen. Einpfeulen kann ich ihnen nur die grenzenlose Beschattung und die bisherige Zungen meiner literarischen Thätigkeit entgegenstellen.

Herr Kulte hat von mir eine ruhige, leidenschaftliche, wissenschaftliche Erörterung erwartet? Worüber denn? Ueber die Plagiaten, Trivialisitäten, Phrasenmachereien, mit welchen er die Leipziger N. Z. f. W.

und neuerlich deren Beilage zu Nr. 8 beleidigt? Wer viel Zeit hat, der zähle nur einmal, wie viel Worte Herr Kulte in seinem Artikelchen geplatzt drucken läßt, und erinnere sich an jene, nicht sowohl geistreiche als nur einsich richtige Bemerkung, deren Urheber mir oder im Augenblick nicht befallt, daß dieß immer nur (gleich Frauen in Briefen) diejenigen zu thun pflegen, welche inständig hören, daß ihren Worten an sich wenig Verwehrt innenoohnt. Was sollte ich z. B. der Wasserluppe, welche Herr Kulte seinen Lesern jüngst vorgelegt, für ein Gericht folgen lassen, mit der Intention, von den zu Ost gebrakten als närende Speise genossen zu werden? Doch genug davon.

An einer Stelle habe ich Herrn Kulte zu berichtigen. Er läßt mich sagen, ich wollte mich durch sein Mißfallsvotum \*) nicht unheimlich lassen. Ich habe aber nur, wie deutlich zu lesen steht, von dem Mißfallsvotum des Publikums (z. B. einer Großstadt, oder meinetwegen auch eines halben Welttheils) gesprochen. Dieses wird, als momentane Erscheinung, niemals einem Geist imponiren, der sich gegen sich eintragen lassen sieht; wohl aber kann Niemand eine Stimme absolut ignoriren, die sich so laut vernünftig macht. Was geht mich aber oder irgend wen sonst das Votum des Herrn Kulte an?

Schließlich kann auch ich „die Bemerkung nicht unterdrücken“, daß, wenn Herr Kulte nicht wenigstens schamhaft geworden ist, nachdem er den Passus gedruckt gelesen, mit welchem er sein fertigstes Elaborat so wunderbar schließt, er um einige Millionen Male mehr Ursache hat, sich zu gratuliren, „daß er es so herrlich voll gebracht, als ich.

Carl von Brund.

## Nachrichten.

Auf Anordnung des Generalintendanten v. Hülßen sind der königl. Bibliothek in Berlin 463 Opern, welche nicht mehr gangbar oder in mehreren Exemplaren vorhanden, nebst den Dirigit- und Textbüchern überliefert worden. Die Abtheilung der Musikalien ist dadurch ansehnlich vermehrt worden, wie der Staatsanzeiger meldet in seinem Bericht über die Geschenke, welche im vorigen Jahre der königl. Bibliothek gemacht worden sind. Außerdem gingen der Abtheilung der Musikalien noch 20 Nummern zu, darunter von Herrn Julius Fischhoff in Wien die Original-Partitur der Oper: „Il Ré pastore“ von Mozart, so wie ein Brief V. Bethoven's. (Die genannte Festsoper, nach einem Text von Metastasio, von Mozart in seinen Briefen als Serenade bezeichnet, ist nach der damaligen Mode der Festsoper in concertmäßiger Weise gehalten. Der Meister componirte sie als Jüngling bei der Anwesenheit des Erzhertogs Maximilian in Salzburg.)

## Berichtigungen:

In der vorigen Nummer sind leider einige sinnstörende Druckfehler stehen geblieben, welche wir hiermit corrigiren. So ist namentlich in dem ersten Artikel über das Mozart'sche Requiem durch das Ausbleiben eines Wortes Sinn und Zusammenhang ganz entfallen. Es muß Seite 258, Zeile 4 von oben heißen: Conception. „In jedem Kunstwort vom Großen bis in's Kleine und Kleinste das Erste und Wichtigste.“ Ferner ist zu lesen ebendaselbst Zeile 3 von unten: Gleichartigkeit statt Weichartigkeit. Ebendasselb. Zeile 2, Zeile 6 von oben: tartarus statt tartary. — In der Recension Seite 262 ist das Anführungszeichen, welches gleich vor dem ersten Wort steht, vor: eine das ganze Objekt — zu setzen. Ebendasselbst 3. 29 v. u. ist zu lesen: über den Einfluß, den Tonart zc. Ebendasselbst Spalte 2, Zeile 18 v. o. je statt ja. Ebendasselb. 3. 29 v. o.: eignet sich statt eigentlich. Einige andere kleine Fehler, besonders auf der letzten Seite (z. B. werden statt worden, Form statt Form n. dgl.) wird sich der nachsichtige Leser wohl selbst verbessert haben.

\*) Herr Kulte erlaube mit, mich auch diesmal, trotz seiner abgemachten Correktur, dieser Abreviatur statt des langgestreckten, barren „Mißfallsvotum“ zu bedienen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Vertheilung: Wöchentlich Nr. 408. — Ausgabe: Rokhmarskt Nr. 1147. Anst- und Musikalienhandlung: **Wessels & Wöging**, vormals **J. F. Wäner's Witwe**.  
 Vertheilung: Für 1 Jahr (50 Nummern) 6 R. oder 4 Zhlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Zhlr., Jahr (12 Nummern) 1/2 R. oder 1 Zhlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Zhlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Zhlr. 80 Sgr. — Für 1 R. 75 Rkr. oder 1 Zhlr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 15 Rkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von **G. Nettebohm**. (Fortsetzung.) — Rezensionen. — Die Physiognomie der Tonkunst im heutigen Prag. — Correspondenz aus Paris. — Nachrichten.

## Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von **G. Nettebohm**.

(Fortsetzung.)

II.

### Blas-Instrumente.

Die Trompete war ursprünglich mit der Posaune ein und dasselbe Instrument. Dieses bestand aus einer langen Röhre und hatte, je nachdem sie gerade oder krumm, länger oder kürzer war, verschiedene Benennungen, z. B. Tuba, Buccina, Lituus u. s. w. Unter Ludwig XII. soll die Trompete ihre jetzige Form erhalten haben. Sie bestand aus einer langen Röhre von Metallblech, welche auf etwa zwei Fuß Länge gleichen Umfang und einen halben Zoll Durchmesser hatte, dann etwas weiter wurde und in einem Schallstück endigte. Um das Instrument zu verkürzen, bog man die gleichweite Röhre um, erst einmal, dann zweimal, und später schlang man sie auf künstliche Weise in mehrfache Windungen.

Eine Trompete der letzten Art, 1598 von **Schniger** in Nürnberg verfertigt, viermal gewunden und in ihrer schlangenhaften Windung etwa eine verkehrte 8 oder zwei verkehrte 8 = Schlüssel darstellend, befindet sich im Museum der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Röhre ist aus ziemlich starkem Messingblech gemacht; vom letzten Viertel ihrer Länge an erweitert sie sich konisch und läuft aus in eine Schallöffnung mit einem etwa fingerlangen Durchmesser. Abbildungen von Trompeten der älteren und einfacheren Art finden wir zuerst in Seb. Vindung's Musica (1511); sie heißen hier: Feldtrommet, Clareta (Clarin) und Thürmerhorn. Alle drei sind in drei parallelen Armen hin- und hergebogen und bestehen, vom Mundstück an bis zum Schallstück, aus einer gleichweit bleibenden Röhre. Die Feldtrompete hat ein fast doppelt so weites Rohr als die beiden andern, offenbar, um die ihrem Zweck entsprechende Klangfülle zu haben. Ein anderer Unterschied besteht in der verschiedenartig laufenden Windung; während z. B. das Thürmerhorn einem langgestreckten lateinischen 8 oder Z ähnlich sieht, zeigt die Clareta in ihrer Windung eine Ähnlichkeit mit der einfachen Trompete des 17. und 18. Jahrhunderts. Bis zu Prätorius Zeiten (1619) scheint sich an diesen Formen selbst wenig verändert zu haben. Aber aus dem, was Prätorius darüber sagt, geht hervor, daß man bestrebt war, sie durch neue Erfindungen und Verbesserungen zu musikalischen Zwecken verwendbarer zu machen, und daß die Kunst, aus Trompetenblasen, wenn nicht im Entschieden, doch im Wahrscheinlichen Kunstausdrücke allmählich in Vergessenheit zu fallen. In der Zeit vor Prätorius wird man die Trompete, wie sich aus **Zarlino**, **Brantome** und **Arbeau** (Orchestographie 1589) entnehmen läßt, schwierig in anderer Gesellschaft, als unter Trommeln, Pfeifen und andern Militär-Instrumenten antreffen, und kaum anders, als in Feld-, Post- und Stadtdiensten. Im Laufe des 17. Jahrhunderts erringt dies Instrument eine Verwendung für künstlerische Zwecke und eine Pflege in der

(damit sonst die Posaunen regiert werden) auf diesem Instrument in der Höhe fast alle Töne nacheinander, auch etliche Semitonia haben und allerlei Melodien zuwege bringen kann. Und ob zwar bisher die Trommeten ihre Fundament nach dem Kammerton, in d gehalt, welches die Zelttrommet noch also behalten; so hat man sie doch vor gar wenig Jahren, bei etlicher Fürsten und Herren Höfen, an der Menjur verlängert, oder krummbügel vorne darauf gestekt, daß sie ihren Bass um einen Ton tiefer in c C ad modum Hypoconjunctum gestimmt, welches dann mit dem Chorton \*) übereinstimmt. Etliche aber gefäll't, daß sie noch um einen halben oder ganzen Ton tiefer in's B gebracht werden. — Etliche lassen die Trommeten gleich einem Posthorn oder wie eine Schlange zusammengewunden verfertigen, die aber an Resonanz den vorigen nicht gleich sind. An einer andern Stelle spricht Prätorius vom Choralblasen, von ihrer Mitwirkung z. B. von 5 bis 6 Trommetern und einem Herpauler bei „Concert-Gesängen“ in Kirchen, von der „Sonata“ (zum Tisch oder beim Tanz blasen), Intrada, Post, halbe Post u. s. w. Wenn die Trompeter zu einer Intrada (unser „Tusch“, frz. toquet, engl. tucket, ital. toccata) oder zu einem andern Trompeterstückchen zusammentraten, so war jedem eine gewisse höhere oder tiefere Tonlage zugetheilt. Angenommen, es seien sechs C-Trompeter gewesen, so bildeten sie zusammen eine C-dur-Harmonie in der Weise, daß die tiefste Trompete das C, die nächste e, die dritte g und so fort bis zur sechsten, welche die höchste Tonlage inne hatte und sich darin frei, figurirend und colorirend bewegen konnte. Aus einer solchen Vertheilung gewinnen wir die Uebersetzung, daß man zur Zeit des Prätorius schon Trompeten von verschiedener Beschaffenheit und Menjur gehabt habe. Leider haben wir aus jener Zeit keine Mittheilungen, welche über die hier vorauszuweisenden Unterschiede in dem Bau der Instrumente einen sichern Anknüpfungspunkt bieten könnten. Die erwähnten Tonlagen, Trompetenstimmen oder „Posten“ (wie sie auch später heißen) sind: Principal (oder Quinta, Sonata, der Tenor), Clarin (Clarin), der Diecant, der den Choral oder die Melodie führt), Alter Bass (oder Mittelstimme, der Alt), Vulgan (oder Fauststimme mit dem Ton g), Grob (der Bass mit dem Ton e) und Fladder-grob (der tiefe Bass mit dem Ton c, seines flatternden Tones wegen so genannt). Außer Principal und Clarin geriethe die meisten der hier genannten, damals bei den Trompetern gebräuchlichen Kunstausdrücke allmählich in Vergessenheit.

In der Zeit vor Prätorius wird man die Trompete, wie sich aus **Zarlino**, **Brantome** und **Arbeau** (Orchestographie 1589) entnehmen läßt, schwierig in anderer Gesellschaft, als unter Trommeln, Pfeifen und andern Militär-Instrumenten antreffen, und kaum anders, als in Feld-, Post- und Stadtdiensten. Im Laufe des 17. Jahrhunderts erringt dies Instrument eine Verwendung für künstlerische Zwecke und eine Pflege in der

\*) Wir verweisen, wegen des ansehnlichen Mißverhältnisses zwischen Kammer- und Chorton, auf eine spätere Rannglosie.

Ausübung, welche unserm Jahrhundert rathselhaft erscheinen muß. Gleichen Schritt haltend mit der Entwicklung der Oper, mit dem Erwachen der selbständigen Instrumentalmusik, begünstigt durch die Abgeschlossenheit der Trompetergänse, durch die ihren Kameradschaften verliehenen Privilegien, finden wir die Trompete am Ende des Jahrhunderts auf einer solchen Stufe der virtuellen Behandlung wieder, daß sie allen andern Orchester-Instrumenten gegenüber den Vorrang einnehmen muß. Die Violine hatte kaum ihren Corelli gefunden; die andern Streichinstrumente waren unangesehnt in eigener Umwandlung begriffen und sungen erst an, die Mängel, welche einer kunstmäßigen Behandlung im Wege standen, abzurufen; die sämtlichen Holzblasinstrumente hatten bei ihrer Klappenarmuth, überhaupt bei der Unvollkommenheit ihres Baues, noch nicht die Fähigkeit erlangt, die Intervalle in natürlicher Reinheit, noch in temperirten Verhältnissen darzustellen; das Horn war kaum erfunden und kaum orchestergerecht geworden; die Posaune, wohl daß der Trompete verwandteste Instrument, war bei der Unsiherheit ihres Mechanismus und bei ihrer Construction noch nicht zur freien Entfaltung der ihr inwohnenden Kraft und Fülle des Tons gelangt; nur die Trompete, das dem Bau und der Form nach einfachste Instrument, nur auf die natürlichen Töne angewiesen, dabei aber klängevoll, seiner Züge, seiner Klappen und Tonlöcher bedürftig, — nur die Trompete war berufen, mit ihrem Schmetterflange das bunte Leben der Orchesterwelt nach zu rufen und mit ihrer Prophetenstimme die Zeit der Erfüllung und das Nahen der Helden zu verkünden. Ueber die Trompete, wie sie in der Zeit kurz nach Prätorius beschaffen war, kann Werfenne einigen Aufschluß geben. In seiner „Harmonie universelle“, gedruckt 1613, sind zwei Trompeten von verschiedener Größe abgebildet. Die größere, von ihm „la trompette ordinaire“ genannt, besteht außer dem Mundstück (bocal) aus einer nur einmal gewundenen, aus sechs Stücken (branches, potences und pavillon) zusammengelegten Röhre. Der obere Rand des feststehigen ausgehöhlten Mundstücks ist zehn Linien und der untere drei Linien breit; die Röhre (le canal), in welche das Mundstück gesteckt wird, hat inwendig einen Durchmesser von fünf Linien; die Röhre selbst hat eine Länge von sieben Fuß, bleibt etwa drei Viertel ihrer Länge gleichweit und beginnt dann bis zum Schallbecher allmählich etwas weiter zu werden. Der Umfang reicht vom großen C bis zum dreigestrichenen e, und beschränkt sich hierin auf die Naturtöne, von welchen die zwei tiefsten als schwer zu blasen angegeben sind. Die andere Trompete, von welcher Werfenne eine Abbildung gibt, hat dieselbe Form wie die erste, ist aber kürzer und steht eine Quarte höher. Der Umfang erstreckt sich der Schreibart nach, wie die erste, nach oben zu bis zu dreigestrichen c, dem Klange nach aber eine Octave höher. Nach Werfenne ist das ein Umfang von 4 Octaven, aus 14 (natürlichen) Tönen bestehend. Auch bei dieser Trompete sind die zwei tiefsten Töne schwer anzugeben. Außer den genannten Trompeten nimmt Werfenne noch andere von verschiedener Größe und Stimmung an. Er beruft sich hierbei auf die Natur und die Erfahrung, und weist nach, in welchem Verhältniß eine andere Stimmung auch ein anderes Längenmaß bedinge. Er sagt etwa so: „Es ist kein Zweifel, daß die Trompeten um so viel tiefer, als sie länger oder breiter sind, und daß ihre Tonhöhe ihrer Röhren-Länge entspricht; so ist z. B. der zweite Ton einer Trompete von 4 Fuß eine Octave höher als der zweite Ton einer Trompete von acht Fuß; ebenso werden alle andern in demselben Verhältniß höher oder tiefer stehen, als sie kürzer oder länger sind. Ich schließe daraus, daß man sieben Trompeten haben muß, wenn man die sieben Töne des ersten Octaven-Intervalls gewinnen will. Die zweite Trompete wird dann um ein Achtel kürzer sein als die erste; die dritte um den neunten Theil kürzer als die zweite u. s. w. Da jedoch eine gleich- und tastmäßige Ausführung verschiedener Töne durch eine Anzahl von Trompeten schwer zu erlangen sein wird, so wäre es wohl rathsamer, in

die Trompetenröhre Vöcher anzubringen, wie man sie beim Serpent hat.“ Endlich theilt Werfenne noch ein Stück für 3 Trompeten (Chanson à trois parties pour les trompettes) mit; die erste Stimme (Premier Dessus) und die zweite (Second Dessus) sind im Discant-Schlüssel geschrieben; die dritte, im Tenorschlüssel, heißt „Bourdon.“ Diese dritte Stimme“, bemerkt Werfenne, „wird mit der größten Trompete ausgeführt.“

Wir gewinnen aus diesen Mittheilungen die Gewißheit, daß man zu Werfenne's Zeit nicht nur Trompeten von verschiedener Größe und Stimmung hatte, sondern daß man auch über die Geöße, welche das Verhältniß zwischen der Länge einer Trompetenröhre und der Tonhöhe bestimmen, vollständig im Klaren war. Von der mehrfach gewundenen Schlangenform, welche man der Trompete um 1600 gegeben, war man ganz abgetommen und hatte die einfache Windung, die Schlingentrompete, welche ihr durch alle spätern Umwandlungen und Zuthaten hindurch bis zur Ventil-Trompete charakteristisch und zugrunde liegend geblieben ist, angenommen. Auch von dem trichterförmigen Auslaufen, wie es die Nürnberg'schen Trompeten um 1600 hatten, war man abgetommen; die sonstige Erweiterung der Röhre gegen das Schallstück war schwächer geworden, dagegen hatte dieses statt der Trichter-eine mehr ausweichende Form angenommen. Mit einer engen Mensur verbunden, trugen diese Veränderungen zu einer leichtern Tonbildung bei. Wenn der Durchmesser von fünf Linien, welchen Werfenne dem obern Röhrenden seiner siebenfüßigen gewöhnlichen Trompete gibt, als die mittlere Weite der Röhre überhaupt angenommen wird, so ist das Verhältniß der Weite zur Länge der Röhre ungefähr wie 1: 201. Die weiteste Mensur, bei offenen Röhren überhaupt, verlangt zur Länge wenigstens das zwösfache des innern Durchmessers; bei den engsten Blasinstrumenten, die man je hatte, soll sich die mittlere Weite zur Länge wie 1: 300 verhalten haben. Bei einer weiten Mensur, z. B. bei der Flöte, sprechen die tiefsten Naturtöne leicht, bei einer engen schwer an. Man nimmt an, daß bei einer Mensur, die enger ist als es das Verhältniß von 1: 200 ausdrückt, die tiefsten zwei Naturtöne unzugänglich oder schwer zu blasen sind. Damit stimmt auch Werfenne's Bemerkung überein, nach welcher bei jeder seiner beiden Trompeten die zwei tiefsten Töne entweder schwer zu erreichen sind, oder gar verloren gehen. Im Vater Kircher's Musurgia, gedruckt in Rom 1644, finden wir Werfenne's „Trompette ordinaire“ wieder. Nur heißt sie anders, sie heißt „Tuba ordinaria.“ Sonst sagt uns Kircher nichts Neues. Ueber die Veränderungen, welche in dieser und der nächstfolgenden Zeit mit der Trompete vorgenommen wurden, sind wir im Unklaren geblieben. Es versiegten uns die Quellen. Es gelang auch nicht, eines der Instrumente aus jener Zeit ansichtig zu werden. So blieb nichts anders übrig, als Handbücher jüngern Datums zu Rathe zu ziehen und a posteriori aus dem Gewordenen das Gewesene zu deduciren. Vielesicht gelingt es später, diese Lücke und manche andere auszufüllen.

Die Fortschritte und Veränderungen, welche in der Zeit nach Werfenne an der Trompete geschahen, beweisen, daß man zur Erkenntniß gelangt war, daß noch andere Dinge als die bereits erungenen und festgestellten, noch andere Verhältnisse als die der Länge und Kürze der Röhre u. s. w. zu berücksichtigen seien. Man kam zu der Erkenntniß, daß neben der Länge und Kürze auch die Weite und Enge der Röhre, daß die Dicke oder Stärke und Schwäche ihres Materials, daß eine Verdicktheit in der Einrichtung der Mundstücke und andere Dinge auf Tonbildung und Klangcharakter Einfluß haben. Die deshalb in Betracht zu ziehenden Punkte und daraus hervorgehenden Untersuchungen sind in folgenden uns überlieferten Sätzen ausgeprochen.

Die Mensur der Trompete wird durch das Verhältniß ihrer Länge oder Kürze zu ihrer innern Weite oder Enge bestimmt. Die Länge bestimmt die Tiefe; die Kürze die Höhe des Tons. Die Weite der Röhre bestimmt die Kraft; die Enge die

Schwäche des Tons. Eine weite Trompete hat einen stärkeren und durchdringenderen Ton als eine enge, verlangt aber einen stärkeren Windstoß als diese. Weite Mensur ist verbunden mit rundem, vollem Ton. Enge Mensur ist verbunden mit einem scharfen, hellen Ton. Bei Trompeten von verschiedener Länge und von ungleicher Weite bestimmt sich die Tonhöhe nur nach der Länge des Rohres. Je weiter ein Rohr im Verhältnis zu seiner Länge ist, um desto leichter ist es, die Luftsäule in ihrer ganzen Länge zum Schwingen und die tiefsten Naturtöne hervorzubringen. Je enger ein Rohr im Verhältnis zu seiner Länge ist, um desto schwieriger sprechen die unteren Töne, und desto leichter sprechen die harmonischen Ober-tone an. Je öfter ein Rohr gewunden ist, desto schwieriger ist es, seine Luftsäule zum Schwingen zu bringen. Trompeten mit (geraden) Einfachstäben sind zwar unbehagen zu halten, sind aber leichter anzublauen als Trompeten mit Krummbögen (rumme Einfachstäbe). Auf langen Trompeten kann man länger und verhältnißmäßig höher blasen als auf kurzen. Kurze Trompeten ermüden, namentlich wenn sie zum Clarinoblasen benutzt werden. Zu weit menjurirten, langen und geraden Röhren ist das Anblasen leicht. In eng menjurirten, langen und mehrfach gewundenen Röhren ist das Anblasen schwer; das Ueberblasen in die höchsten Lagen aber leicht. Die Stärke oder Dicke der Materie, aus welcher das Rohr gemacht ist, hat Einfluß auf die Tonbildung und Fülle des Tons. Das beste Material ist Messing. Je mehr man die Wände der Trompete verdidet, je schwieriger wird das Anblasen. Eine Trompete, deren Röhre aus starkem und dickem Messingblech zusammengelötet ist, ist für tiefere Lagen, zum Principal-Blasen geeignet; in der Höhe verlangt sie viel Wind, hat einen unangenehmen Klang und ist daher zum Concert- und Clarin-Blasen nicht geeignet. Ist das Metall dünn und schwach, so hat sie in der Höhe einen angenehmen Klang als jene, ist auch leicht anzublauen; in der Tiefe ist sie aber nicht so stark als jene; sie ist daher nicht zum Principal-, sondern zum Clarin-Blasen geeignet. Die Form des Mundstücks erleichtert oder erschwert das Ansprechen der tiefen oder höheren Töne; vom Mundstück hängt es ab, ob der Ton in der Tiefe oder in der Höhe gut zum Vorschein kommt, ob er voll oder mager klingt. Man hat beim Mundstück auf drei Stücke zu sehen: 1. auf den obern Rand, 2. auf den Kessel und 3. auf das Loch oder die Öffnung. Der obere Rand des Mundstücks ist entweder breit oder schmal; der breite erleichtert das Ansprechen der tiefen, der schmale das der höheren Töne. Ein allzu breiter Rand ist dem Ansatze hinderlich; ein allzuschmaler ermüdet die Lippen. Ein tiefer und weiter Kessel erleichtert das Ansprechen der tiefen Töne und macht den Klang stärker; deshalb ist er zum Principal-Blasen geeignet. Ein enger Kessel erleichtert das Ansprechen der höheren Töne, dafür wird aber der Ton schwächer, dünner und spitzer; er ist daher zum Clarin-Blasen geeignet. Eine enge Öffnung in dem untern Theil des Mundstücks eignet sich für höhere, eine weitere für tiefere Tonlagen. Bei Mundstücken mit engen Kesseln und kleinen Löchern kann man wohl am höchsten blasen; es ist aber sehr schwer, einen hellen und reinen Klang damit zu verbinden. Für starke Lippen muß ein Mundstück mit weitem Kessel gefast werden; deshalb eignen sie sich zum Principal-Blasen. Bei platten Lippen ist das Gegentheil der Fall. Jeder Bläser soll sich an ein bestimmtes, für ihn passendes Mundstück gewöhnen. Dessenhalb Abwechseln der Mundstücke verdirbt den Ansatze.

Man ist auch der Meinung, daß, abgesehen von Ansatze und Mundstück, auch das Organ, die Stimme und Sprache des Blasesenden auf die Tonbildung Einfluß habe, und daß eine stärkere oder schwächere, eine höhere oder tiefere Stimme auch den Klang des Instrumentes stärker oder schwächer, höher oder tiefer mache. Das historische Resultat, welches wir aus diesen Sätzen gewinnen, läßt keinen Zweifel darüber, daß die Trompete von dem Zug und von dem Drange nach Ausweitung des Umfan-

ges, der die gesammte kleine Orchesterwelt im 17. Jahrhundert bewegte, nicht unberührt geblieben war. Wir haben es bei der Flötenfamilie gesehen, daß sie von ihrer großen Basspfeife aufwärts bis zur Decantafloie ein ganzes achtstimmiges Orgelregister darzustellen vermochte. Die der Bombarte, vulgo Pommeren, hatte förmliche Entbedungsreihen in die Region der Contratöne angestellt und langte mit ihrem kleinsten Benossen bis in die viergestrichene Octave hinauf. Das Stärkste hatten die Streichinstrumente geleistet; hier gab es Decantentgen, welche zwischen den Knien und Baggen, welche auf dem Arm gespielt wurden. Alle diese Familien-Interessen waren weniger auf eine Veredlung ihrer selbst als auf ihre Vergrößerung und Tonerweiterung gerichtet. Es spricht sich in ihnen das Bestreben aus, es den menschlichen Singstimmen gleich zu thun, welche Gleichartiges mit Gleichartigem verbinden, um daraus ein Ganzes, den viestimmigen Satz zu bilden. Es ist das Bestreben, in der Gesamtheit einen möglichst großen Umfang, eine möglichste Viestimmigkeit darzustellen. Zeigen doch in anderer Weise die viestimmigen Compositionen mancher italienischer Meister des besten Jahrhunderts, z. B. Vencovi u. A. denselben Zug. In einem Umfang und einer Ausdehnungsfähigkeit, wie sie die Pommeren-Familie besaß, war die Trompete nicht angethan. Wie überall, so waren auch hier durch Natur und Beschaffenheit die Grenzen gezogen. Ihrer Natur zufolge konnte die Trompete kein vollständiges Register der tiefsten Tonlagen bieten; sie war wie einer von den Capunern, von denen Platorius spricht, wenn sie eine melodische und figurative Befähigung gewinnen wollte, lediglich auf das höchste Stimmregister angewiesen. Wären die Klappen-Trompeten schon da gewesen, so würde sie sich nicht beschränkt haben. Als Natur-Instrument mußte die Vervollständigung und die diatonische Erweiterung der obren Octave ihre erste Aufgabe sein. Was sie unten aufgab, gewann sie oben dreifach wieder. Sie konnte um so eher ihrer tiefsten Töne, des Grund- und ersten Aliquottons entsagen, da diese so recht eigentlich in den Tonkreis der ihr stammverwandten Posaune fielen. Die Posaune war damals dem Klangcharakter der Trompete näher als sie es jetzt ist. Durch die diatonische Vollständigkeit ihres Umfangs aber unterschied sie sich zu ihrem Vorzug von der Trompete; ein Unterschied und ein Vorzug, den die heutigen Posaunen für sich allein nicht mehr in Anspruch nehmen können.

Die Trompete der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts besteht außer dem Mundstück aus einer langen, nur einmal gewundenen Röhre, die überall gleich weit bleibt und erst kurz vor dem untern Ende in den Schallbecher auskhwieft. Daß man sie länger und kürzer, enger und weiter, aus dickem und dünnem Metall, mit trichter- und fesselförmig ausgehöhltem Mundstück hatte, können wir mit Bezug auf die oben mitgetheilten Sätze annehmen. Der Tonkreis war je nach verschiedener Construction verschieden. Eng menjurirte Trompeten waren vorzugsweise auf die höheren, anders eingerichtete auf tiefere Tonlagen angewiesen. Der wahre Grundton, groß C, war überall ausgehoben. Der Besitz der ersten Aliquotone hing von der Mensur ab. In der Regel beschränkte man sich auf die Töne:  $c, c, e, g$  und die zweigestrichene Octave von  $c$  aufwärts. Unreine Töne waren:  $a_{12}$  oder  $b, \frac{1}{2} a, a_{12}$ . Das alte Register der Trompete: das Fladberggrob, Grob u. i. w. scheint nur in Büchern fortzuleben. Nur zwei von den alten Namen gewannen eine praktische Bedeutung: Clarin und Principal; das eine der Vertreter der Hohe, das andere der Mittellage. Die tiefste Tonlage war nicht vertreten. Als eine tiefere Stimme wie Principal nennt man noch „Pocasta“ (Tucket, Touquet). Eine praktische Bedeutung hat sie nicht erlangt; sie wird auch selten genannt.

Daß man bei dem neu aufgenommenen, aus Principal und Clarin bestehenden Trompeten-Register die tiefen Lagen fallen ließ, ist eine Befähigung für die vorzugsweise Pflege der höheren Tonlagen. (Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

Werke für Solostimmen, Chor und Orchester.

Jof. Leop. Zwonara. Der Ritter zum Eisenstein, Ballade nach einer schwedischen Sage von Curt Oswald. op. 26. Verlag von Rieter-Wiederemann in Winterthur.

S. B. Wir wollen über das Talent des Componisten, dessen Bekanntheit wir erst mit diesem seinem 26. Opus machen, noch nicht urtheilen, sondern berichten einfach über den Eindruck des uns vorliegenden Festes; müssen aber sogleich bekennen, daß uns das Titelblatt schier am besten gefallen hat, wenigstens macht es einen recht schauerlichen Effekt, was man der Composition durchaus nicht nachsagen kann, die vielmehr, im Widerspruch mit dem Gebicht, recht gemüthlich und naiv klingt. Man höre den Inhalt des Gebichts, dann die Hauptmotive des Musikstücks, und man wird uns hoffentlich nicht widerlegen. Ein Ritter reitet Abends zu seiner Braut und kommt am Eisenstein vorbei, wo die Eisen im Mondenschein den Reigen führen. Im Gedanken an die Liebste hat er das „Schußgebet“ versäumt und wird sofort von der Eisenjungfrau angehalten, die ihm verkündigt: ihm sei beschieden fortan bei ihr zu ruhn. Der Ritter erhebt Gegenvorstellungen, aber ein „Horn voll köstlichen Weines“ thut seine Schuldigkeit: der Ritter ist verloren.

„Nun harret daheim die Aermste  
Verzehrt von Liebespein,  
Da führte der Tod sie bräutlich  
In's stille Kämmerein.“


Zu dem nur 31 Partiturseiten langen Stück hat der Componist zwei Solostimmen, Doppelchor und ein fast vollständiges Orchester (ohne Clarinetten, Trompeten und Posaunen) aufgeboten. Wenn von Ritter die Rede ist, singt der Männerchor; wenn von den Eisen, der Frauenchor. Ein Alt oder Mezzosopran stellt die Eise, ein Tenor den Ritter vor. Der Anfang geht aus E-moll, denn wir sind schon im 7. Takt beim Eisenstein, — obwohl eigentlich — sogar schon „vorbei“, denn der Componist legt musikalisch das größte Gewicht gerade auf dieses Wort. Diefem glücklichen „Vorbei“ kommen in E-moll steht der den Eisen gewidmete Gesang gegenüber, der aber aus G-dur geht, und recht munter klingt. Man höre:

Soprane.



Dort füh-ren im Mon-den-strah-le den

Alte.




Reigen die Ei-sen im Tha-le.

Daß der Ritter sein Schußgebet versäumt hat, kann Niemanden erschrecken, denn es wird in der allgemüthlichsten Weise vom Chor gemeldet, der selber gar nicht erschrocken thut:

Tenore.



Da hat er am Ei-sen-stein ge-ruht

Bässe.




Schuß-ge-bet ver-säumt.

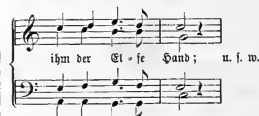
Die „wunderbaren Klänge“, von denen der bemooste Stein erdröhnet, sind durch einen jähen Uebergang vom G- in den As-dur-Afford mit offenbaren Quinten ausgedrückt, sonst herrscht auch hier die im zweiten Notenbeispiel mitgetheilte Gemüthlichkeit, besonders im Nachsatz, der im blühendsten Liebertafelstyl gehalten ist. Einige Bewegung ängstlicher Art kommt erst bei der Ablehnung des Ritters in D-moll  $\frac{3}{4}$  Takt; hat jedoch wenig Bestand, denn beim Gedanken an die „beste Jungfrau“, die in Büchlein seiner wartet, gehts im obigen Styl weiter. Nun kommt aber das Beste Der Männerchor erzählt, wie die Eise dem Ritter den Wein kredenzet:

Tenore.



Ein Horn voll kö-si-lichen Wei-nes reicht

Bässe.

ihm der Ei-se Hand; u. s. w.

Ueberschrieben ist das mit: „Mäßig, einfach und gemüthlich.“ In der That, das klingt an sich schon recht mäßig, einfach und gemüthlich; wenn der Ritter bei seiner Trauten wäre und einen Becher köstlichen Weines vor sich hätte, konnte es nicht besser sein. Die Krone des Gesanges ist aber jedenfalls, daß dieselbe schöne Melodie, nur nach E-dur transponirt, zum Schluß auf die Worte gesungen wird:

„Nun harret daheim die Aermste“ u. s. w.

Das Stück endet in E-dur forte.

Wir bemerken nebenbei, daß das Ganze, was seine Form anbetrifft, sich an die letzten berartigen Compositionen von Schumann anschließt, d. h. es geht Alles in Einem fort, nichts ist angeführt, — freilich eigentlich ein Glück für den Hörer in Anbetracht der absoluten Richtigkeit der Erfindung.

## Die Physiognomie der Tonkunst im heutigen Prag.

-a- Als erstens, lange vor Christo, ein Herrscher des Stammes Israel mit dem Tod abging, verheimlichten die Priester dessen Hinscheiden dem Volke, aus Angst vor dem Ausbruch von Ruhestörungen so lange, bis ein Nachfolger die Zügel der Herrschaft faktisch ergriff. Das noch vor wenigen Jahren in der schönsten Blüte jugendlich üppiger Hülle musikalischen Strebens einzig dastehende Prag ist als Oberhaupt in den idealen Gefilden der Tonkunst todt gemacht worden. Die Metropole der Musik von ehemals sank jetzt zu einem bescheidenen Provinzialstädtchen herab. Wer von den Eingeborenen hätte den Wuth gehabt, den „Ball Noms“ auch allen Gegenden der Welt auszusparen? Eine stille Trauer



und ein in sich selbst getehrtes Schweigen geboten die Befehle der Klugheit, und zwar für so lange, bis schwache Regungen ein neues Aufleben der Tonsaft heffen ließen. Auf welchem Gebiete äußern sich denn diese Regungen zunächst? Ist es auf jenem der Kirchenmusik? Die vegetirt ruhig fort. Prag war von jeher reich an Componisten von Werken der Musica sacra. Unsere Archive sind überfüllt mit den kostbarsten Schätzen; es handelt sich nur darum, diese zu heben. Wir halten dafür, daß ein Zurückgreifen nach den Schöpfungen altböhmischer Kirchenmusikcomponisten, ein Bekreunden mit deren religiösen Intentionen der einzige Weg sein müßte, eine national-böhmische Richtung der Tonkunst anzubahnen, und die unglücklichen Verlen der böhmischen Volkslieder in echt nationalem Geiste künstlerisch zu verwerten. Aber wer von den jungen Componisten hat die Lust, die Ausdauer, noch mehr aber die Zaubersormel, „das technische Wissen nämlich“, um diese Schätze zu heben! Alles, was in Prag eine Polka, ein verkehrtes Lied oder irgend eine phrasengepropte Idylle componiert hat, hält sich für ein musikalisches Genie, das es unter seiner Würde und nicht für notwendig findet, tüchtige Studien zu machen, da seine Nachwerte von seiner Klotterei als unabestrossen angebetet werden. Wandelnd um sich, ihr übermüthigen Freigeister! Ihr werdet uns die traurige Pflicht nicht ersparen, euren physischen Ruin mittheilig belächeln zu müssen! Eine ruhmreiche Ausnahme, eine gränende Dase in der Wüste der planlos nebeneinander gemurkelten Töne bildet unser unermüdlige *M. r e j c i*, Regenschori und seit zwei Jahren Director der Organistenschule. Neben seinem segensreichen Wirken als musikalischer Pädagog bethätigt derselbe seine außerordentliche Begabung als Verfasser von Kirchenmessen. Die Aufzählung und kritische Abwägung positiver Daten sollen uns nächstens einen dankbaren Stoff und einen authentischen Beleg für die Wahrnehmung bieten, wie geistreich dieser Tondichter den inneren Gehalt und das eigentliche Wesen der alten Kirchentonsatzen zu erfassen und wissenschaftlich für die religiöse Gefühlswelt dieses mehr septischen als naiven Jahrhunderts auszubereiten verstand. Mit dem Produziren allein ist uns aber nicht geholfen. Die wenigsten der Musiker werden sich mit dem Studium der nicht einmal durch den Druck vervielfältigten, sondern kaum in einem Exemplar des Manuscripts vorhandenen Partitur befassen und sogenannten Augenmusik treiben. In dem fehlt den meisten das Wissen und die Einbildungskraft, außer den Bau auch die decorative Pracht des instrumentalen Kolorits sich im Geist vergegenwärtigen zu können. Kurz, man verlangt nach einer kunstgerechten Verbesserung der Tondichtung durch menschliche Stimmen, durch Instrumente; aber leider vergebens. Nur in wenigen Gotteshäusern wird die Kirchenmusik so systematisch gepflegt, daß man die ausübenden Mitglieder katholisch zu Proben kommandiren könnte; da die große Anzahl derselben dem republikanischen, zwangsfreien Kreise der Dilectanten angehört.

Wiel trauriger steht es bis auf wenige Ausnahmen um die weltliche Musik, welche wir der Lieblichkeit wegen in die dramatische und die Concertmusik theilen wollen. Die Theilnehmenden dürfen uns hier vielleicht Strenge oder gar Unbilligkeit in der Auffassung des positiv Gegebenen vorwerfen und ungefähr Nachstehendes zur Widerlegung vorbringen: „Das Prager Theater hat ein ganz vorzügliches Orchester, unter dessen Mitgliedern zum großen Theile Professoren des Conservatoriums sitzen, in Fräul. Brenner eine ausgezeichnete Coloratursängerin, in Fräul. Mit eine verständnißvolle Mezzosopranistin, in Herrn Bachmann einen stimmbegabten Helvetenor, in Herrn Aren einen gebühten Bassisten, in Herrn Steinede und Harbimutz darstellerisch gewandte Varietionisten; das Conservatorium aber, als das wichtigste der Musikbildungs-Anstalten, tüchtige Lehrer.“ Dies ist auch der gesammte Glanz der beiden in der Reihe der die Tonkunst pflegenden Körperschaften obenan stehenden Anstalten. Denselben gebührt es gerade an dem, womit die Musica sacra anständig versorgt ist. Letztere entbehrt fast gänzlich der ausübenden Mitglieder, jene dagegen tüchtiger, ihrer Aufgabe vollkommen gewachsener Führer. Seitdem

der Theaterkapellmeister Fr. Straup auf eine ebenso brüste als plöbliche Weise vom Dirigentenpulte entfernt worden ist, geht der Musiktempel ebenso dem Ruin entgegen, wie er dem Conservatorium von der Zeit an droht, wo der Director Rittel als Sanitäts-Rückfichten sich nicht mehr unmittelbar an der Leitung des Conservatoriums betheiligen kann, und statt desselben der Professor der Violine als Substitut eintrat.

Straup wußte der mehr um den praktischen Erfolg als um den inneren Gehalt einer Oper besorgten Direction mit mannhafter, auf künstlerischem Selbstbewußtsein basirter Energie zu imponiren. Er war es, der durch ein ganzes Menschenalter die Oper Prags in einem guten Rufe erhielt, die Prager, mit den gediegensten Producten auf dem Gebiete der Oper bekannt machte, der uns durch die Einführung des „Tanhäuser“, „Vohengrin“ und „fliegenden Holländer“ Gelegenheit gab, die musikalischen Dramen Wagners unmittelbar aus eigener Anschauung beurtheilen zu können. Ein notenloser, trefflich geschulter Chor und präzis in einander greifendes Ensemble, waren sein Werk; was wir an unserm Volkstörper und an abgerundeten Gesammtvorträgen Gutes haben, sind Trümmer seines strengen Regimes. Sein von Graf braunauer Nachfolger „Koswadda“ war ein Mann von etwas primitivem Wissen, aber voll von redlichen Streben. Doch ihn besiegte die Direction gerade so lange, bis er sich so viel Routine erworben, um anständig ein Orchester vom besten Stande dirigiren zu können. Gleich seinem Vorgänger wurde auch er ohne triftigen Grund plötzlich der Seite geschoben, um einem kaum volljährigen Anfänger Platz zu machen. Man mag noch so verächtlich von der Natur ausgestattet sein: als ein Mann von nicht viel über 20 Jahren kann man unmöglich sich so viel positive Kenntnisse erworben haben und in der Welt und Kunstausübung so gereift und gultetert sein, um in einem für die Entwicklung des Kunstgeschmacks einer musikalischen Stadt höchst wichtigen Institute den Ton angeben zu können, das zum Theile vielfach erprobte Capacitäten zu seinen ausübenden Mitgliedern zählt. Wenn sich aber Jemand einer Bevorzugung von Seite der Mama Natur nicht sonderlich rühnen kann, statt der unangänglichen Energie gegen die Direction Arroganz gegen die Mitglieder und das Publikum, gegen die Direction selbst aber eine willkürliche Humilität, in der Vorbereitung der Operauführung sorglose Lausheit an den Tag legt, läßt sich von ihm kaum Etwas Gutes für das Emporblühen eines Kunstinstitutes — wie sich auch das Prager Theater gerne schelten läßt, — erwarten. Ein Rückblick auf die Vorstellungen der letzten zwei Jahre würde uns bald mit dem nöthigen Materiale für unsere Behauptungen versehen, doch ungenügend ist, sich mit dem Unequividlichen länger abzugeben. Im Allgemeinen vertritt das erste Jahr in Taktübungen des Kapellmeisters, Mitglieder und Publikum sahen mittheilig zu, die ersten füllten sich in ihrer Unthätigkeit gar so wohl, die Stimmen der Ungunst des letzteren verhalten ohne Gao in der Brust der Direction. Das einzige Aufflodern eines ernstlichen Strebens sahen wir in dem Einstudiren des Rienzi. Hier bildete Ehrgeiz mit verlegter Eitelkeit und der Aussicht auf materielle Vortheile die Triebfeder. Im Herbst des Jahres 1859 ging Rienzi zum erstenmale über die Bretter, und erscheint von Zeit zu Zeit auf denselben oft ganz unvorbereitet, wie ein Deus ex machina, um aus der Verlegenheit zu helfen, oder als hiehes Gespenst so recht der Zeuge unseres Operndröckens. Nie hat sich derselbe selbst in seiner höchsten Glorie einer lebenskräftigen gesunden Verbesserung erfreut. Doch als hätte man sich hierbei zu sehr angestrengt, überließ sich Alles bald einer behaglichen Ruhe. Das marie Fünftchen des Scheitlens löschte aus, und so liegt das opernliche Territorium abermals mit dichter Finsterniß bedekt. Man jetzt von den nächsten aufgeschichteten Vorräthen der goldenen Zeit des früheren Regimes. Aber die Vorräthe vermindern sich täglich und der Ueberrest wird dumpfig. Von den gediegenen früheren Opernkraften sind nur mehr wenige übrig, und diese nicht mehr frisch, die von ihnen gebildete Phalanx, die stets bomben- und notenfest die hartnäckigst geführten Attacken neu einherbrechender riesiger Ensemble-Schaaren siegreich bewäl-

tigte, ist durch zahlreiche Abgänge der Einzelnen gelodert und durch die angekommenen Rekruten nicht ebenbürtig ersetzt worden. Wir haben in Hrn. Grabinger eine tragische Primadonna, die erst seit wenigen Monaten der Bühne angehört, im Ganzen überhaupt kaum in fünf verschiedenen Partien vor ihrem Eintreten in Prag aufgetreten ist, und sich daher in den übrigen zum erstenmale versuchen muß, bei all' dem oder in Folge dessen, an einem bösen Kampfenieber leidet und deshalb nie sich zu einer wahrhaft künstlerischen Darstellung bisher aufschwüngen konnte. Viel elender sieht es mit unseren Tenoristen aus. Hr. Bachman (Soubtenor) hat eine der ärgsten Stimmen der Welt, aber eine so mangelhafte Gesangsbildung, daß er nur zunächst in Folge des falschen Ansazes nicht im Stande ist, eine Phrase von vier Tönen ästhetisch vollkommen zu Gehör zu bringen und nur froh sein muß, durch ein oder das andere hervorgezogene hohe a oder h um Applaus zu stehen. Herr Nachbauer, der Prinzipaltonor, hat alle Mängel seines Herrn Kollegen, ohne jedoch dessen Vorzüge, einen klaren und umfangreichen Tenor zu theilen. Sein Gebahren erinnert uns an Lafontaines Fabel von dem Frosche, der um dem auf der Wiege grassirenden Stier an Vokalen zu gleichen, so lange sich aufbläht, bis er — platzt. Auch Herr Nachbauer forciert die hohen Töne, doch gehen diese nur (allerdings etwas präkären) Beistehet des Publikums regelmäßig in die Brüche. Und das sind unsere sämtlichen Tenoristen. Wir haben daher eine Oper fogut wie ohne dramatische Primadonna, fogut wie ohne Tenore, und ohne eine Altistin; die einzigen tauglichen Kräfte sind oben genannt. Selbst die weiseste Regie wird daher nur eine höchst mangelhafte Opera seria zu Stande bringen — dagegen ist an die sonstige und die Conversations-Oper gar nicht zu denken. Wenn aber mit diesen wenigen brauchbaren Mitgliedern noch so gehakt wird, daß Zufall, Willkür und Prostitution ohne Rücksicht auf die persönliche Befähigung ihnen den Posten ihrer Wirklichkeit anweisen, dann darf man sich nicht wundern, wenn im besten Falle nicht einmal Korrektes geboten wird, in den Ensemble-Nummern sich aber oft ein Chaos entwickelt, über dessen Entwurfung man sich umsonst den Kopf zerbrechen würde. Mit welchem Ernst und nach welchem Plan die Oper zur Aufführung vorbereitet werden, geht daraus hervor, daß sehr häufig an Morgen weder Direktor, noch Kapellmeister, noch Sänger weiß, was am Abend gegeben wird, bis vielleicht der Theaterveder, der rettende Engel des Tages auftaucht. Gut unterrichtete Personen erzählen, daß diesem Wirrwarr eine Spelulation der Direction gegen die Mitglieder bezüglich des Spielhonorars zu Grunde liegen soll.

Ein wahres Meisterstück von Regie-Weisheit war die zügliche Beurteilung des Hrn. Brenner und des Hrn. Bachmann, nachdem Hrn. Vukla ihrem Rufe nach Berlin gefolgt war, und weder Hrn. Grabinger noch Hrn. Ehrenberg ihr Engagement thatsächlich angetreten hatte. Rahezu an vierzehn Tage feierte die Oper unfreiwillige Ferien. Jetzt sank Alles in tiefen Schlummer und eine egyptische Finsterniß lagerte bleiern auf dem opernischen Firmamente. Da wachte plötzlich die Direction mit einem Zauberschlag auf, um für eine wenigstens zeitweise Beleuchtung desselben Sorge zu tragen. Successive wurde diese durch drei funkelnde Gesirne erzielt.

Mit Steger wich die Finsterniß einer durch den magischen Schein des in den Tag hineinragenden klassischen Nondes verhöhlerten Dämmerung, Tichaischek verwandelte diese in Silberhelle des Tages, der blendende Zenith des Glanzes einer in der Mittags-höhe strahlenden Sonne war aber einer ganz anderen Erscheinung vorbehalten, nämlich der Signora Zelia Trebelli, erster Sängerin der italienischen Oper in Paris. Das Wesen dieser Künstlerin ist ein Mikrokosmos des Gesanges. Was zunächst überrascht, ist das Stimmmaterial. Wir befaßen uns fast durch ein ganzes Menschenalter viel zu viel mit Musik, als daß wir hier nicht klar sehen sollten, und wir waren erkaunt, als wir in ihrer Stimme den Umfang von kleinen c (!) bis zum zweigestrichenen B wahrnahmen. Allerdings hat sie denselben nicht auf der Bühne, wohl

aber in einigen Privat-Matineen entwickelt, wo sie aus Scherz die Partie des Memorino aus „Liebestraut“ und die Polonaise aus dem „Barbier“ in der absoluten Lage einer männlichen Stimme vorzutrag. Diese enorm umfangreiche Stimme ist in allen Tönen strotzend von der jugendlich frischesten Güte, dem reichendsten Schmelze einer elastischen Rundung und einer unendlich sympathischen Weichheit. Obwohl dieselbe sich in der ein- und zweigestrichenen Octave mit derselben Leichtigkeit bewegt, wie in der kleinen, so drückt derselben die phänomenale Intensität der Letzteren den unübertrefflichen Charakter einer Altstimme auf. In deren meisterhaften Schulung sehen wir die lebendig verwirklichte Methode der italienischen Gesangs-kunst, zugleich aber den unübersehbar langen Weg, welchen ein Opernsänger zu wandeln hat, um endlich jene Höhe zu erklimmen, von wo aus man über alle Hindernisse der technischen Schwierigkeiten erhaben, welche den daselbst Angelangten zum Virtuosen kemptelt und ihn erst kräftigend befähigt, vollkommen ausgerüstet und unerermüdet dem Culminationpunkte des musikalischen Schönen: „der Künstlerschaft“ zuweilen, deren Parole ist: „sich in die Intentionen des Tonbilders hineinzuversetzen.“ Hier erschließen sich dem reproducirenden Genie zwei neue Bahnen, entweder die Ideen eines Einzigen seinen Intuitionen gemäß tonlich zu verkörpern, und so sein künstlerisches „Ich“ mit Jenem des Componisten förmlich zu verschmelzen, — und es gibt dann Mozart-, Auber-, Wagner-, Rossini-, Verdi-Sänger zc. — oder aber die Schöpfungen aller berühmten Ton-dichter mit gleicher Wahrheit und Tiefe wiederzugeben. Das heißt: das reproducirende Genie bezüglich seiner Sphäre wird entwerter zu so speciellen oder universalen Genie. Seit Henriette Sonntag ist uns keine zweite Gesangsvirtuosin begegnet, welche mit all den verblüffenden Mythen und Kunststücken des Gesanges, mögen diese nun welsch immer einen Namen tragen, so vollkommen vertraut wäre, wie Signora Zelia Trebelli. Was sie von andern Sängern, die vielleicht auf demselben Höhepunkt technischer Vollendung stehen, in der eigenthümlichsten Weise unterscheidet, ist die vorzügliche Eigenschaft, ihre Virtuosität nicht ostentativ zur Schau zu tragen. Mit der größten Leichtigkeit und Ruhe bringt sie die verwegendsten Brauour-Passagen zu Gehör, aber das ist gerade was ihren Werth erst recht erkennen läßt, allerdings nur für musikalisch gebildete Kunstkenner, für den Laien erscheint diese Eigenthümlichkeit so natürlich wie der tägliche Strahlengang der Sonne, während ihn ein tiefes künstlich nachahmendes Feuerwerk in das höchste Erstaunen versetzt. Ob zwar das Fräulein stets fern von ledigen Farbeffekten und dargirtener Ausführung, stets so zu sagen mit dem feinen Fingel an miniature aufrichtig, ist ihr Vortrag voll der buntesten Nuancen, man unterscheidet selbst in den subtilsten Stellen die reizendsten Abstufungen farbenreicher Schattirung. Dies gilt von den Solo-Nummern. In den mehrstimmigen unterordnet sie sich mit weiser Mäßigkeit als Alt stets der Oberstimme, hat sie aber selbst die erste Stimme zu singen, so geschieht es nie mit der unedlen Absicht, die jedenfalls stets weniger stimmungsgestattete Umgebung zu verdrängen. Auch dieses Verfahren ist ganz darnach gemacht, den Laien zu täuschen, und wir machen namentlich die Kunstkenner Wiens, welche eben keine Freude vom passenden Colorit sein sollen, darauf insbesondere aufmerksam. Soweit die Gesangsvirtuosität. Viel mehr gewinnt das Fräulein durch deren Handhabung als bloßes Mittel zu dem eigentlichen Zweck, der kunstgemäßen Auffassung der Tonwerke. Hier wird die Virtuosität erst zur Kunstform. Die ganz und gar nicht beidenswerthe Beschaffenheit unserer Oper brachte es mit sich, daß Hrn. Trebelli nur als Rosina in Rossinis „Barbier“ (zweimal), als Tancredi (zweimal), dann als Arceane in „Trovatore“, endlich als Orsini und Page in den zwei (wegen Mangel an einer Leucijsa und Valentine nur in Fragmenten zur Aufführung gelangten) Opern, Lucrezia und Hugonoten auftreten konnte. Rossini, Donizetti, Verdi und Meyerbeer waren daher die Componisten, deren Intentionen sie künstlerisch zu entsperren hatte.

Einen vielerwähnten Anlauf nimmt die erst unlängst nachgerufene böhmische Oper unter der Leitung des Kapellmei-

stern Meyer. Doch sind ihre Lebensäußerungen noch so unbedeutend, daß wir erst eine Zeit abwarten müssen, bis sich die neuen Kräfte nur einigermaßen kräftigen. Schade um den zweiten Theaterkapellmeister Tawitz, daß man ihm keine bessere, seinen begiegnen Kenntnissen ebendürftigere Stellung anweist. Macht sich nun in der Oper keine systematische Pflege der Tonkunst bemerkbar, so finden wir dies in dem Rayon der Concert-Musik nicht viel besser. Einige dieser Aufführungen werden musikalischen Vereinen, die anderen von verschiedenen Comités zu Wohlthätigkeitszwecken veranstaltet. Die einzelnen Instrumental-Künstler sind zu sehr gewiegt, als daß sie sich nach Prag mit der Aussicht auf materielle Vortheile verziehen sollten. Dann und wann dient ihnen diese Stadt als Durchgangsort (eine moderne Art Transit), wenn sie anderswo in Musik machen wollen. Die Vereine, von denen man zunächst ein Princip in der Pflege der musikalischen Literatur erwarten könnte, sind größtentheils Musikbildungsanstalten. Das Conservatorium, der Militärmusik-Verein und die Sophien-Akademie gehören hieher, ihre Productionen sind nebst Prüfungen aus Concerte. Das Conservatorium bringt nur sporadisch eine Symphonie oder Ouvertüre, deren Entstehung in der Zeit nach den dreißiger Jahren fällt. In der Regel hält man sich bezüglich der Ensemble-Werke an Papa Haydn, dann an Mozart und Beethoven, unter den Solo-Nummern behauptet noch immer der alte Zopf handwerkemäßige zusammengesetzte Variationen die Oberhand. Einem Aufblühen sieht die Sophien-Akademie unter ihrem neuen Director Zwonar entgegen. Dieser tüchtige Musiker hat sich während seiner Wisamkeit als zweiter Lehrer an der Organisten-Schule unter der Direction des verstorbenen C. Pielich umfangreiche und beglegene Kenntnisse gesammelt. Zu einer Zeit, wo Kräfte an die Stelle des letzteren berufen wurde, wäre es nicht im Interesse der Tonkunst gewesen, wenn zwei musikalisch gleichgestimmte Capacitäten bloß an einem und demselben Institute wirksam gewesen wären. Deshalb mußte man sich nur gratulieren, als Zwonar die Directorstelle an der Sophien-Akademie übernahm. Den Zweck der letzteren, den Vortragsart zu kultivieren, steht im Auge behaltend, greift er bald nach den ältesten und kostbarsten Werken unseres Landes, um sie dem Gehör der neuerigerten Musikkenner vorzuführen. Wenn auch nur die Vorträge immer mangellos wären! Unter den Vereinen, deren ausübende Mitglieder nur vollkommen durchgebildete Musiker sein dürfen, steht der Tonkünstler-Verein, der Cäcilien-Verein und der erst vor zwei Jahren ins Leben getretene Männergesangs-Verein obenan. Alle drei verfolgten consequent ihr Ziel. Trotz der meist in niedrigem Gociemus und persönlichen Leid gelegenen Schwierigkeiten machte uns der erste Verein mit Pergolesi: „Stabat mater und Mozart's „David penitente“ bekannt. Ueber das Wirken des Cäcilien-Vereines haben wir uns unlängst in diesem Blatte ausgesprochen. Auch der Männergesangs-Verein blühte rasch auf.

Eigentümlich gestalten sich die Concerte, welche zu Wohlthätigkeitszwecken arrangirt werden. Bei der Zusammenstellung der Programme herrscht die regelloseste Willkür und das unerschämteste Protentionswesen, welches noch in der schauberhaftesten Unwissenheit der Arrangenten den mächtigsten Stützpunkt findet. Bewendet sich unter Letzteren ein Musiker, so wird irgend ein Nachworf von ihm ohne Vornahme der Aufmerksamkeit der Zuhörer ins Programm gesteckt. Hat dieser oder jener derselben einen Bekannten oder eine Bekannte, der oder die sich gerne öffentlich hören lassen möchte, heißt es gleich, der oder die werden aus Gefälligkeit in diesem Concert mitwirken. Aus lauter Gefälligkeit bekommt man dann oft Virtuosen und Tonwerke zu hören, die alle Spuren des krassenste Dilettantismus an sich tragen. Das Aergre hiebei ist, daß man dabei auch das neu erwachte Gefühl des Patriotismus und der Nationalität zum Dednamt solcher Umtriebe mißbraucht. Wir wollen nicht allen Schuldtragenden die Ehre erweisen, sie durch Nennung ihrer Namen in diesen Blättern zu verzeihen. Bei der würdevollen Veranlassung wollen wir aber das Gebahren einer gewissen Fratzen der Öffentlichkeit anheim geben, welche es nicht unterläßt,

falsche Daten bezüglich der Besetzung von musikalischen Posten in einem obdunen Musik-Blatte hier zu veröffentlichen, und diese dann selbst in der letzten Weise als treffliche Bemerkungen in auswärtige Zeitschriften zu verenden. Wir glauben mit dem bisher Gesagten hinreichende Prämissen zu dem Schlusse geliefert zu haben, wer der Pshlogonomie der Tonkunst in Prag die falsche Todtenmaske aufgedrückt, und wer dazu berufen ist, in selbe wieder die Farbe eines neu erwachenden Lebens zu zaubern.

## Correspondenzen.

Paris.

23. August.

In Paris, wie wohl überhaupt in großen Städten bietet der Sommer nur geringe musikalische Anbote. Zwar sind die beiden kaiserlichen Opernhäuser, die große und die königliche Oper, verpflichtet, der Sommerhitze ungeachtet, ihre Vorstellungen ohne Unterbrechung fortzusetzen; doch bringen diese Vorstellungen, welche vor einem meistens aus Fremden bestehenden Publikum stattfinden, wenig Interessantes und noch weniger Neues. Die königliche Oper hat sich mit Oefen durchzukubeln verucht. Der arme Roger ist als George Brown und in einigen andern Rollen seines früheren Repertoires wieder aufgetreten. Ihm folgte Maria Ca b e l, die brillante Coloratursängerin; doch zog das Publikum entchieden die Fritsche des Bildhauers von Voltaire vor, so daß die Verkäufer von Contrepointen und Programmen nur schlechte Geschäfte machten. Als ich dieser Tage zur Theaterstunde über den Boulevard des Italiens ging, bot mir einer dieser Industriellen ein Programm an. Ich sagte ihm, daß ich nicht ins Theater gehe. — Wie schade! erwiderte er, ich hätte ein Programm verkauft und Sie hätten umsonst ein Bad geholt, ein Bad, wo das Ertrinken nicht zu befürchten war! ... In der großen Oper besahnte zwar das Ballet den Vorrang, doch hatten wir hier auch mehrere Vorstellungen von bedeutendem künstlerischen Interesse. Zum Wiederauftreten der Mad. Pauline Viardot war bekanntlich Gluck's „Alceste“ bestimmt. Da jedoch die schon sehr vorgeschrittenen Proben zu diesem Werke auf einen bedeutenden und nachhaltigen Erfolg schließen lassen, so bemüht man sich die Vorstellung bis zu einer günstigeren Theaterperiode zu verzögern, und Mad. Viardot ist zuerst als Fides in „Propheten“ wieder aufgetreten und vom Publikum mit Enthusiasmus begrüßt worden. Als dann, durch den Urlaub des Tenoristen Geynard, die Vorstellungen des Meyerbeer'schen Werkes unterbrochen wurden, sang Mad. Viardot die Valentine im 4. Act der „Hugenotten“ und die Deddemonia im letzten Act des „Othello.“ Im letzteren Werke trat ausnahmsweise auch der berühmte T a m b e r l i k auf und versetzte nicht, durch sein hohes eis (welches er, beiläufig gesagt, auf eine die Wege der harmonischen Grammatik gründlich vererbende Art einleitete) die gewohnte hürmliche Wirkung auf die Masse des Publikums herabzubringen. Den vierten Act der „Hugenotten“ mußte Mad. Viardot, auf besonderen Wunsch des Kaisers, in der Coloraturvorstellung zu Ehren des Königs von Schweden nochmals singen. Heute tritt die große Künstlerin als Anzuzina im „Trouvère“ auf; nächste Woche singt sie einen Act von Gluck's „Orpheus.“ Zu bedauern ist dies immer mehr überhand nehmende Zerstückeln bedeutender dramatischer Werke. Längst bekannt ist es, daß in der großen Oper der Tanz unendlich höher geschätzt wird als die Musik. Wenn also die Direction sich, von Componisten, die sich dazu hergeben, Opera fabricieren läßt, in denen die Musik sich nur als eine unterwürfige Dienerin des Ballets, der Dekorationen und Costüme gehät, so läßt sich nur wenig dagegen sagen. Wenn man über einzelne Acte großer Kunstwerke dem Zusammenhange ausreißt und zu Vorkindern für das Ballet herabwürdigt, so ist das ein Verfahren, welches man nicht ungerügt hingehen lassen darf.

Um zu erörtern, was von der Oper zu sagen ist, füge ich noch hinzu, daß man „Alceste“ jetzt fast Ende September verpflichtet; dann folgt G o n n e d 's „Königin von Saba“, dann ein neues Werk von G e n a e r t; dann endlich werden wir definitiv leben, ob man wirklich gewonnen ist. Verloos's „Trojaner“ zur Aufführung gelangen zu lassen. — Die Zahl fremder Künstler, welche Paris als Touristen besuchen, ist bis jetzt noch geringer als im vorigen Jahre. Nicolaus Rubinstein, der Moskowiter, kam von London, wo er in einer Reihe von Concerten als Primus eine

sehr glänzende Anerkennung gefunden hatte. Er ist in der That ein höchst ausgezeichneter Clavierpieler, auch besitzt er ein schönes Compositions-Talent und ist überhaupt ein trefflicher, strebsamer Künstler, welcher gewiss im Stande ist, dem Aufschwung, den die Kunst jetzt in Rußland nimmt, kräftig zu Hülfe zu kommen. Ihm saß auf dem Fuße folgte sein berühmter Bruder, Anton, welcher in einem Privatkreise aus mehrere seiner neuesten Claviercompositionen hören ließ. Welch ein colossaler Pianist! ... und welche interessante Compositionen! ... Da vereinigt sich Kraft mit Grazie, Erfindung mit gründlichstem Wissen. Eine Clavierfrage, welche er uns spielte, erschien mir als ein Grenzpunkt technischer Schwierigkeit und zugleich als ein Beweis der bedeutenden Ausgiebigkeit des von Manchen für so begrenzt gehaltenen contrapunktischen Styles. — Rubinstein ist von hier nach Ostende gegangen und wird dann einige Zeit in Deutschland verweilen. Noch eines russischen Gastes muß ich gedenken. Herr Heinrich Stiehl hat uns in Privatkreisen ein Clavierquartett, zwei Trios und eine Violoncellsonate von seiner Composition hören lassen und wurde also glücklich begabter, dem Oestrich nachstrebender Componer anerkannt. Alle diese Werke sind bereits veröffentlicht; ich habe sie aufmerksam durchgesehen und bin in meiner Achtung vor dem Talente des Hrn. Stiehl nur noch mehr befestigt worden. Herr Stiehl ist Organist an der Sanct Peterskirche zu St. Petersburg und in seiner Eigenschaft als Organist hat er sich hier auch öffentlich hören lassen. Vor einigen Tagen hatte er die kleine Schaar der hier überfommernden Künstler und Kunstfreunde in die Madeleine-Kirche eingeladen, auf deren schönen Orgel er eine Stunde lang Bach's, Mendelssohn's und anderer tüchtiger Meister Werke hören ließ. Nach den süßlichen, trivialen Orgelplethorien, an die man hier gewöhnt ist, war es erfrischend und erhebend, endlich einmal ein wahrhaft großes Orgelspiel zu hören, wie es dem Charakter dieses königlichen Instrumentes entspricht. Herr Stiehl nimmt jedenfalls einen bedeutenden Rang unter den gegenwärtigen Orgelvirtuosen ein; er besitzt eine sehr große Fertigkeit (auch auf dem Pedal), nie aber läßt er sich verleiten, seine Virtuosität auf Kosten des wahren Orgelspiels in den Vordergrund treten zu lassen. Diese schöne Eigenschaft, welche besonders lobend anerkannt werden muß, trat auch in der freien Improvisation, welche die Sitzung beschloß, hervor. Zwar gelangte Herr Stiehl hier nicht zu einer ausgeführten Fuge, doch hielt sich seine Improvisation meistens im imitatorischen und gebundenen Styl, brachte auch in glücklicher Wahl und Zusammenstellung der Register viel Schönes und Interessantes. Daß ihm letzteres auf einer fremden Orgel gelingen konnte, beweist, daß Herr Stiehl, neben seiner Virtuosität und künstlerischen Begabung, auch eine gründliche Kenntniß seines Instrumentes besitzt. —

Eben erlaube ich, daß auch der berühmte Pianist, Herr Henckell, aus St. Petersburg hier angekommen ist. B. Dandé.

## Nachrichten.

Bei Henry Witkoff in Braunschweig erscheint in halbwöchentlichen Lieferungen: „Ludwig van Beethoven's Oeuvres complètes“ (Symphonien, Duos, Trios, Quartetten, Sextetten, Septetten u. s. w.) für das Pianoforte zu zwei Händen mit Bezeichnung des Fingersatzes arrangirt von Louis Winkler. Vollständig in circa 300 Notendogen elegantester Ausstattung in halbwöchentlichen Lieferungen zum Subscriptionspreise von 1½ Sgr. per Bogen. Der Subscribent verpflichtet sich zur Abnahme der ganzen Sammlung, die in zwei Jahren vollständig ausgegeben wird, und erhält als Gratia-Zugabe ein allegorisches Prachtbild Beethoven's.

Am 28. Juli veranstaltete Herr Fr. Wöllner, Igl. Musikdirector und städt. Kapellmeister in Aachen, daselbst ein Concert unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann, worin — außer der Duvertüre zur Oper: „Ein Traum in der Christnacht“ von Ferd. Hiller, dem G-dur-Concert von Beethoven (vorgezogen von Hrn. Wöllner), dann der Sonate für 2 Claviere (D-dur) von Mozart (gep. von Fr. Schumann und Hrn. Wöllner), mehreren Liedern des Concertgebetes und dem „Marsch und Chor“ aus den „Ruinen von Athen“, — auch das

Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei aus einer noch nie aufgeführten, noch im Manuscript befindlichen Messe von Robert Schumann aufgeführt wurden.

Den in Göttingen versammelt gewesenen Mitgliedern der deutschen Kunstgenossenschaft zu Ehren veranstaltete das hiesemits daselbst am 14. August ein Concert unter der Leitung Fr. Hiller's. Das Programm brachte: Händel's Hallelujah aus dem „Messias“, Weber's Oberon-Duvertüre; „O weint um sie“, für Solo, Chor und Orchester von Fr. Hiller; Andante und Variationen aus op. 47 für Clavier und Violine von Beethoven (die Herren Hiller und v. Königslöw); drei Lieder von Mendelssohn, Weber und Hiller (Fräul. Em. Oenaß); Zigeunerleben von R. Schumann; siebente Symbonie in A-dur von Beethoven.

Besondere Theilnahme hat in Berlin unter Sachverständigen die musikalische Abtheilung der Göttinger Kunstgenossenschaft erweckt, in welcher die Compositionen Göttinger Dichtungen von den bedeutendsten Meistern zusammengedruckt sind, von Mozart, Beethoven, Reichardt, Zelter, Curschmann, Löwe, Schubert, Mendelssohn, Schumann, viele davon in den Original-Handschriften, welche auch für den Laien etwas Anziehendes haben. Der Verein aller Künstler um den großen Meister der deutschen Dichtung gewährt einen Eindruck von jesterer Erhabenheit.

Vom 12. — 17. September findet das zweite allgemeine Gesangsfest der Orthodoxen Frankreichs im Pariser IndustriePalaste statt; 225 Vereine und über 8000 Sänger (!) haben sich angemeldet, und fungirt Herr Deslaporte als Dirigent. Verloig hat für dieses Fest einen Chor „der Unversaltempel“ componirt.

Am 16. August feierte der Hoforganist Schneider in Dresden sein goldenes Amtsjubiläum.

Aus dem Italinischen von Dr. C. Burckhardt neu übersezt ist in Göttingen bei W. Drey erschienen: „Denkwürdigkeiten des Lorenzo da Ponte“ von Ceneda.

Die deutschen Säger von Kronstadt, Bukarest und Plojescht begangen am 4. August zu Kimpina an der walachischen Grenze ein Gesangsfest.

In Baden-Baden kam als Novität Gebauer's Oper „die beiden Liebhaften“ zur Aufführung.

Das Friedrich-Wilhelmsstädtische Theater in Berlin bringt in Herbst eine neue Oper: „Die Mühlenhexe“ von Emil R. Schumann.

„Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832 herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy“ sind soeben bei Hermann Mendelssohn in Leipzig erschienen.

List hat Weimar verlassen, und heisst für immer. So berichten die Signale.

## Wien.

Das Wiener Conservatorium und der „Sängerbund“ haben wie man vernimmt, die neue Pariser „Stimmung“ angenommen. Wir anerkennt den guten Willen dieser Anstalten eine durchaus vernünftige Idee in's Leben zu führen, können aber doch nicht umhin, ein einseitiges Vorgehen in solchen Dingen als ganz nutzlos zu bezeichnen. Man bilde ein Comité aus allen hiesigen Musik-Anstalten und einige sich über die Modalitäten der allgemeinen Annahme der neuen Stimmung, sonst könnte es passiren, daß z. B. das neugebildete Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde, welches aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist, in die Brüche ging, weil das ein Instrument aus einem Theater, das andere aus dem Conservatorium u. s. w. gebracht wird, und das eine zum andern nicht stimmt.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Hedigirt von **Selmar Wagne.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 603. — Ausgabe: Rothmarkt Nr. 1147. Anst- und Musikalienhandlung: **Wittfeld & Hüsing**, vormals **G. F. Wücker's Witwe**.  
 Besondere Anzeigen: Für 1 Jahr (56 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (28 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 6 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 6 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von **G. Rottebohm**. (Fortsetzung.) — Rezensionen. — Zur Biographie Mozarts. — Correspondenz aus Coblenz. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

## Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit  
1650—1750.

Von **G. Rottebohm.**

(Fortsetzung.)

Das Clarin ist eine Trompete, welche kürzer ist, als die gewöhnliche; sie hat auch eine engere Röhre mit dünneren Wänden und einen helleren Klang. Ihres hellen Klanges wegen trägt sie den Namen „Clarino.“ Die Engländer nennen sie Clarion, die Franzosen Clairon. Ihr engster Tonkreis ist, außer dem eingestrichenen *g*, die Octave vom zweigestrichenen *c* aufwärts. Innerhalb dieser Octave bewegt sie sich vorhergehend diatonisch. In einem weitem Umfang geht sie abwärts bis zum kleinsten *c* und aufwärts bis zum dreigestrichenen *c*. Ueberall ist die zweigestrichene Octave ihr eigentliches Gebiet. Der rechte Anschlag zum Clarinblasen ist schwer zu erlangen. Übung und die geeignete Beschaffenheit der Lippen tragen sehr viel dazu bei. Ein guter Clarinbläser bleibt, so viel er kann, bei seinem Instrument und vermeidet es, andere Trompeten, die einen andern Anschlag erfordern, zu spielen. Er könnte dadurch seinen Anschlag verderben. Ein guter Clarinbläser ist selten zugleich auch ein guter Principalbläser. — Das eigentliche und engste Tongebiet des Principals sind die Töne: *g*, *c*, *e*, *g*, *c*. Da der Principal meistens tief geht, so bedient man sich bei ihm gewöhnlich des Sopranflüßels. Der Principal wird nie allein, sondern entweder als Mittelstimme oder Bass bei mehrstimmigen Sätzen verwendet. In Verbindung mit zwei Clarinen übernimmt er den Bass. Nicht selten verbindet er sich mit zwei Clarinen und einer Paulte zu einem vierstimmigen Satz, in welchem die Paulte den Bass und der Principal die dritte Stimme bildet. Eine solche Zusammenstellung ist in Bach's Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, wo man auch zugleich bemerken kann, daß seine der Trompeten ihren engsten Tonumfang überschreitet. Außerordentlich singen und die Verichte über die Kunst- und Höherentfunden einiger Trompeter aus der 1. Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mattheson erwähnt (1713), daß die großen Practici bis ans (dreigestrichene *f*) hinauffleitern.“ Ablung berichtet (1758) von einem Rathsmusiker in Erfurt, Namens Gräfer, welcher (da man sonst zufrieden sei, als dreigestrichene *c* hören lassen zu können) die Trompete also wingen konnte, daß man fast den Klang eines Rothschlehens ernahm, und drechfelt seine Trompeterflüßchen ohne Mühe ine Octave höher heraus als seine Mitgenossen, in der größten Geschwindigkeit und Richtigkeit.“ Ablung fügt hinzu, daß er höchste Ton, den, soviel er sich erinnere, Gräfer erreichen sinte, das viergestrichene *g* war, und aus einer von **J. G. Alther** geschriebenen Notiz erfahren wir, daß Gräfer auch *e* unter dem viergestrichenen *c* singenden diatonischen Tönen spielen konnte. Auch das piano-Spiel scheint man verstanden zu haben. Wir erinnern an den obigen Vergleich mit dem Roth-

schlehen und beziehen uns auf Mattheson, welcher (1713) sagt, daß, wenn gleich die Trompete das allerstärkste und am weitesten schallende Instrument sei, solches doch nicht hindert, „daß nicht geübte Meister dies Instrument zu solcher douceur bringen sollten, daß auch eine Flüte douce (gröwis eins der schwächsten Blasinstrumente, das es geben kann), oder ein anderes gelinderes Instrument mit demselben concertiren und gar vornehmlich gehört werden mag; allein es wird mehr dazu erfordert, denn ein bloßer Anschlag.“

Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts standen (wie wir Mattheson's Orchester, I., 1713 entnehmen) alle Trompeten noch im Chorton; d. h. sie standen noch dem Chorton in C, nach dem Kamerton in D. Diese Erscheinung wird, wenn man sie historisch verfolgt, auf die Zeit zurückgeführt werden können, in welcher die Instrumente, noch zu keiner Gemeinsamkeit in bunter Mischung geschart, nur vereinzelt zu den verschiedensten Zwecken verwendet wurden und je nach Bequemlichkeit in der Handhabung, oder nach Willkür und Uebereinkommen in den verschiedensten Stimmungen und Klangmassen auseinander gehen konnten. Je mehr die Instrumente aus ihrer Abgeschlossenheit herausstraten, um an dem Entwicklungsgang der selbständigen oder begleitenden Instrumentalmusik Theil zu nehmen, um so entschiedener werden auch die Klagen über die Verwirrung, welche in der Stimmung der verschiedenen Instrumente und in verschiedenen Ländern und Orten herrschte. Man hört da eine Klage, die noch heute nicht gehoben ist \*).

Die Trompete war eins von den Instrumenten, welche hartnäckig an der Chortönigkeit festhielten. Die Trompete gab den D-Trompete noch am Ende des 18. Jahrhunderts, als der verwendbarsten, den Vorzug. Eine eigentliche (kammertonige) C-Trompete hatten sie (wenn wir Altenburg's Trompeter- und Pauerlunst, 1795, zu Grunde legen) nicht. Altenburg hat nur 3 Trompeten von verschiedener Länge und Größe. Diese sind: 1. die chortönige C- (oder kammertonige D-) Trompete; 2. die kammertonige F-Trompete oder die französische (oder Feldtrompete), eine kleine Terz höher stehend als die erste; und 3. die kammertonige G- oder englische Trompete (Tromba piccola), eine Quarte höher als die erste. Altenburg sagt in Bezug auf die erste: „Hier hat nun wol ohnstreitig die chortönige C-Trompete bei uns Deutschen den Vorzug. — Sie muß gerade 4 Ellen oder 8 Fuß lang sein \*\*). — Mit dieser Gattung

\*) Schon Prätorius (1619) klagt über die Ungleichheit der Stimmungen. Wir wollen hier nur Einiges hervorheben, welches an sich von Interesse sein, und aus dem hervorgehen wird, daß sich im Laufe des 17. Jahrhunderts das Verhältnis des Kamertons zum Chorton geradezu umgekehrt hat.

Altenburg sagt u. A. — „Es ist aber der Chorton bei den Alten anders um einen Ton niedriger gewesen, als jetzt, welches denn an den alten Orgeln und andern bläsenden Instrumenten noch zu befinden, und hernach von Jahr zu Jahr so weit erhöht

\*\*) Bei Prätorius war 8 Fuß das Maß des kammertonigen Orgel-Principals.

Kann man in der Tiefe die Felsstücke und den Principal sowohl als in der Höhe den Clarin, ganz bequem blasen, indem sie zu jenem nicht zu lang und zu diesem nicht zu kurz sind, welches für die deutschen Trompeter ein nicht geringer Vortheil ihrer Kunst. — Es gibt auch dergleichen Trompeten, die um einen halben Ton höher (im Kammerton Es) stehen, von welchen aber hier nicht die Rede ist. Von der kammermäßigen G-Trompete sagt er u. A.: „Das Clarinblasen läßt sich darauf nicht so hoch treiben als auf der deutschen D-Trompete; und der Bläser wird geschwinde durch ihr kurzes Corpus ermattet.“ Mit diesen drei Trompeten und mit Anwendung der Einfachstücke und Krummbögen stellt er alle Tonarten dar. Da er keine C-Trompete hat, so wird die C-dur-Tonart dadurch gewonnen, daß (S. 85) „ein ganzöniger Krummbogen auf die D-Trompete gesetzt“ wird. Auf ähnliche Weise gewinnt er, außer D-, F-, G-, noch die Tonarten: B-, A-, E- und Es-dur.

Die wichtigsten Veränderungen und Verbesserungen, welche seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts an der Trompete vor-

worden, als es jetzt in Italien und England, auch in südlischen Kapellen des deutschen Landes in Gebrauch ist. — Darum laß ich mir den Unterschied, daß man zu Prag und etlichen andern falschlichen Kapellen den Ton in Chorton und Kammerton abtheilt, sehr wohl gefallen. Denn beides wird der jetzige gewöhnliche Ton, nach welchem nimmehr fast alle unsere Orgeln gestimmt werden, Kammerton genannt und allen für die Fasel und in cobvitis zur Fröhlichkeit gebraucht, welches dann für Instrumetisten am bequemsten. Der Chorton aber, welcher um einen Ton tiefer ist, wird allein in der Kirche gebraucht. Und daselbe geschieht etlich der Vocallisten willen, — zum andern, daß auch die Menschengstimme viel anmuthiger und lieblicher anzuhören als wenn sie in der Höhe über die Vermögen ruhen und schreien muß. — Wenn um der jetzigen Zeit gewöhnliche Kammerton vom Orgelmann einer Dregl gegeben wird, so ist das unterste C im Principal des Mannal-Klaviers von acht Füssen, welcher Ton dann mit den rechten Claviercymbeln und Snetten überriß kommt. Dies (schlüssige) C ist die rechte Tiefe eines rechten Bassisten in südlischen Kapellen. Etliche kennen noch tiefer, doch etwas unvernünftig, bis ins (contra-) A und G, tiefer aber nicht decediren. Doch sollen vor der Zeit zu Vindis zu des Orlando di Lasso Zeiten (da die Mault daselbst von 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Capellisten, 5 oder 6 Capornen oder Caudis, 30 Instrumetisten und also in die 96 Personen stark besetzt gewesen sein soll) unter andern drei Bassisten, zwei Brüder, die Fächer, und eines Bauern Sohn, Strofer genannt, gewesen sein, welche das (contra-) F, nach dem Chorton zu rechnen, und nach dem Kammerton das Es von 13 Füssen, gar stark und mit völliger Stimme ertönen, in der Höhe aber nicht weiter, als bis ins (kleine) F, oder a kommen können. Wie denn auch einer zu Rom, mit Namen Caesaro, mit dergleichen Stimme und Stätle gefunden worden. In der Höhe können die weichen Bassisten das (eingestrichene) e. a. ja auch wohl das f („welch, unter andern, ein gewesener Monachus Neapolitanus Carolus Cassanus, gar rein, stark und mit voller Stimme, neben dem tiefen (contra-) G Kammerton, haben saunen“) erlangen. Die gemeinen Bassisten aber in Schulen können selten unter das F von 6 Füssen, oder das E in natürlicher Stärke kommen, und in der Höhe etliche nicht so gar weit über das (kleine) a ausdehnen. Auch Cnang sagt 1752 über die Verschicktheit der Stimmungen. Er sagt a. — Über die namentliche Chorton hat einige Jahrhunderte in Deutschland geherrscht, welches die alten Orgeln Italien beweisen. Man hat auch die übrigen Instrumente, als: Violinen, Vißgeigen, Violonen, Fisten a. hee, Schallmotten, Hornbarte, Trompeten, Clarinetten u. s. w. darauf eingerichtet. Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmen tiefern Tone, die deutsche Unerweise in die Fiste transferirte, die Schellmes in den Sobor, und den Bombart in den Basson verwanbelt haben, hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammerton zu verwechseln: wie auch nimmehr einige berühmtesten neuen Orgeln beweisen. Der venezianische Ton ist jetziger Zeit eigentlich der höchste und unserm alten Chorton fast ähnlich. Der römische Ton war, vor etlichen und zwanzig Jahren, tief, und dem pariser Tone gleich. Jetzt aber fängt man an, den pariser Ton dem venezianischen fast gleich zu machen. — Es wäre sehr zu wünschen, daß an allen Orten einzelne Ton bei der Stimmung eingeführt werden möchte. Ich will aber nicht die Partei von dem ganz tiefen französischen Kammerton nehmen; — ich laun aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen — und halte den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terz tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten.“

genommenen wurden, beziehen sich auf eine vollere **Tonbildung** und auf das Hereinziehen der chromatischen Töne. Zur Erreichung des letzten Punktes führte zuerst die von Wögel in Karlsruhe um 1780 erfundene Inventions- oder italienische Trompete. Diese Erfindung wurde bald durch eine andere überboten. Nach dem Vorgang von Köhler, dem es 1766 gelungen war, durch Anbringung von Griff- oder Klängeisen auf dem Waldhorn alle halben Töne herauszubringen, fing man (vor 1795) an, auch der Trompete Tonlöcher zu geben. Joseph Haydn hat 1796 ein Concert für die in C-dur eingerichtete Trompete mit Begleitung des Orchesters componirt. Die für eine Es-Trompete (Clarino) geschriebene Concertstimme bewegt sich in chromatischen und in allen diatonischen Tonfolgen und hat, nach den in C-dur geschriebenen Noten den Umfang vom kleinen g bis in's zweigestrichene b. Man sieht, daß der Tonumfang nach der Höhe zu gegen früher schon abgenommen hat. Auf unseren Trompeten wäre auch das b (dreigestrichene des) schwer zu blasen.

Die Trompete mit Tonlöchern führte, nach dem Vorgange des von Köhler in Petersburg 1770 erfundenen Klappenhorns, zur Erfindung der Klappentrompete durch Weidinger in Wien 1801. Diese wurde endlich verdrängt durch die Ventiltrompete. Eine andere, unserm Jahrhundert angehörende Veränderung, welche der chromatischen Tonvermehrung folgte und eine Umwandlung des ganzen Instruments nach sich zog, war auf die Tonfülle der tiefen Tonlagen und auf das Ansprechen des wahren Grundtons gerichtet. Sie galt, so zu sagen, dem Geminn des Fladdergrabs und der andern Groben. Sie bestand in der Einführung einer weitem Mensur und in der sonstigen Erweiterung zwischen Mundstück und Schallbecher. Diese tonische Erweiterung ist ein Hauptunterschied in der Form der Blechblasinstrumente neuerer Zeit überhaupt gegen die der engemsurirten früherer Zeit.

Die Anwendung der gestopften Töne ist bei der Trompete von Natur aus möglich, in der Praxis immer selten gewesen. Das Dämpfen der Trompete (Tromba sorda) durch Sorbinen oder Sorbunen, hohle gedrehte Hölzer, welche unten in die Trompete gesteckt werden, weniger in der Absicht, den Ton zu erhöhen als ihn zu dämpfen, um dem Instrument einen andern Klangcharakter zu geben, war den Alten schon früh bekannt. In *Wörterbuch* „Orfeo“, aufgeführt in Mantua um 1607, sind u. A. vorgeschrieben: „un clarino con tre trombe sordine.“ Später wurden die Sorbinen auch bei mehrstimmigen Choralstücken und andern Stücken gebraucht, wo die Melodie in der Mitte lag. Um diese hervorzuheben, dämpfte man die Trompeten, denen die begleitenden Stimmen zugetheilt waren und stimmte sie zugleich um einen Ton höher, weil die Sorbinen um eben so viel erniedrigten. Die melodieführende Trompete blieb offen.

Die **Foajane** (trombone) zu Virburg's Zeit (1511) nur ein eintrichteriger Auszug, war zur Zeit des Prätorius das vollkommenste Blasinstrument, weil sie allein die chromatischen Intervalle in ihrer Reinheit zu blasen gestattete.

Prätorius (Syztagma, 1619 gedruckt) kennt vier Arten: 1. Alt- oder Diecant-Foajane (von 6 Fuß Länge), Trombino, Trombetta piccola; ihr tieffter Ton ist das große H. 2. Gemeine rechte Foajane, Tuba minor, Trombetta oder Trombone piccolo (unserer Tenor-Foajane und von 9 Fuß Länge), mit dem tiefsten Ton groß D. 3. Quart- oder Quint-Foajane, Tuba major, Trombone grande, eine Quart oder Quint tiefer stehend als die gewöhnliche. 4. Octav-Foajane, Trombone doppio, Tuba maxima, 18 Fuß lang und eine Octave tiefer stehend als die gemeine Foajane. Hierzu bemerkt Prätorius: „Es ist aber sonderlich dieses Instrumentum musicum vor andern blasenden Instrumenten überall wol zu gebrauchen, sintemal es nach allerlei Tönen, um etwas höher oder niedriger, nicht allein durch Aufsteckung und Abnehmung der Krummbügel (Cromette) und andern Aufsteckstücken (Polette genannt), sondern auch mit dem

Mund und Wind, allein durch den Aniaß und Mundstück von einem gelbten und erfahrenen Künstler nach seinem Gefallen per tonos et semitonia gezwungen und gebraucht werden kann; welches sich auf anderen Instrumenten, deren Körper mit den Fingern regiert werden müssen, nicht thun läßt.“ Bei der „gemeinen Fosaune“ berichtet Prätorius über zwei Virtuosen dieses Instruments, Namens Pfileno zu Wünnchen und Erhard aus Breußen. „Der Bestere,“ so erzählt Prätorius, „hat dieses Instrument also bezogen, daß er darauf fast die Höhe eines Zinken, nämlich das oberste (zweigestrichene) g, und auch die Tiefe einer Quart-Fosaune, nämlich das (contra-) A, mit so geschwinden Coloraturen und saltibus, gleich auf der Viola bastarda oder auf einem Cornet zuzweje bringen und prästiren können.“ Mattheson nennt (1713) die Fosaune „eine Art Trompeten“ und unterscheidet 4 Arten: kleine Alt-, große Alt-, Tenor- und Bass-Fosaunen. Die nämliche Eintheilung findet sich bei Broffard (1702) und Waizer (Musiksal, 1741).

Fiscl (Musikus, 1738) nimmt drei Arten an: 1. die Quintfosaune mit dem tiefsten Ton contra-G; 2. die Tenorfosaune, eine Quinte höher stehend und 3. die Alt-Fosaune, eine Octave höher stehend wie die erste. Nach einer Bemerkung von Metaburg standen die Fosaunen in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch größtentheils im Chorton. Wie die Trompette, so ist auch die Fosaune unserer Zeit, gegen früher ein gänzlich umgestaltetes Instrument.

Tromba da tirarsi, die Zugtrompette. „Die Zugtrompette (schreibt Altenburg 1795), welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Anblasen geistlicher Vieder gebrauchen, ist fast wie eine kleine Alt-Fosaune (eine kleine Alt-Fosaune, das wäre eine Discant-Fosaune) beschaffen, weil sie während dem Blasen hin- und hergezogen wird, wodurch sie die mangelnden Töne bequem herausbringen können.“ Die kleinste Fosaunen-Art, welche Prätorius beschreibt und deren tiefster Ton groß H ist, ist die Alt- oder Discant-Fosaune, Trombino, Trombetta piccola, mit welcher auch ein Discant gar wohl und natürlich geblasen werden kann; wiewohl die Harmonie in solchen kleinen Corpora nicht so gut, als wenn auf der rechten gemeinen (Tenor-) Fosaune, durch guten Aniaß und Übung, eine solche Höhe kann erreicht werden.“ Man sieht, daß dies nicht die Zugtrompette gewesen sein kann. Letztere hatte ein höheres Tongebiet inne.

Der Erste, bei dem wir den Namen „Tromba da tirarsi“ finden, ist J. G. Walther (1732). Er erklärt sie als „eine Fosaune, weil diese aus- und eingeblasen wird.“ Die „kleine Alt-Fosaune“ nennt er „Trombone piccolo.“ In der Cantate von J. S. Bach: „O Ewigkeit, du Donnerwort“ geht die Tromba da tirarsi mit dem Sopran und spielt die Choralmelodie mit. In einem ähnlichen Falle und (abgesehen von einer Flauto traverso) bei sonst ganz gleicher Besetzung, beim Schlußchoral der Cantate „Ach wie süchtig“, hat Bach „Corno“ vorge-schrieben. In der Cantate „Aus tiefer Noth“, wo 4 Fosaunen mit den Singstimmen gehen, hat Trombone primo die Choralweise. Ein Beleg, wie in sonst an sich gleichen Fällen je verschiedene Instrumente angewendet wurden. Den Handbüchern nach zu urtheilen, welche die Tromba da tirarsi erwähnen und nicht erwähnen, mag sie erst eine geraume Zeit nach 1700 bekannt geworden sein. Wenn wir diesen Zeitpunkt genau bestimmen könnten, oder wenn wir wüßten, wann der Thürmer-Zinken durch sie verdrängt wurde, so könnte man aus ihrer Anwendung die Entstehungszeit eines Werkes annähernd ermessen. Allem Ansehen nach stand das Instrument, welches wir für eine kleine Discant-Fosaune halten, wie die Trompette und Fosaune, meistens im Chorton.

Das Waldhorn (Corno da caccia, Cor de chasse), ursprünglich ein zur Jagd bestimmtes frummes oder wie ein Thierhorn gebogenes Instrument (so erscheint es in Merjennes Harmonie universelle 1636, wo es „Cor de forêt“ genannt wird),

erhielt seine gewundene Form um 1688 in Paris \*). Von dieser Zeit an fand es eine zunehmende Pflege und Verwendung in der Musik. Die ersten Hörner standen in Es. Später verbesserte man sie auch in anderen Stimmungen, in G, B, F, hoch C u. s. w.; dann verwandte man die schon von Prätorius genannten krummbögen als Aufsätze, um die Tönearten der dazwischen liegenden Halböne zu gewinnen. Broffard (1702) nennt das Waldhorn noch nicht. Zu Matthesons Zeit war es (wie er 1713 schreibt) „schon sehr en vogue gekommen. Mattheson nennt es auch „Cornetto di caccia“ und bemerkt weiter: „Die brauchbarsten haben F und mit den Trompeten aus dem C gleichen Ambitus. Sie klingen auch dicker und füllen besser aus als die überläubenden und schreienden Clarinen (wenn ihnen eine gute Handhabe abgeht), weil sie um eine Quinte tiefer stehen.“ Eine Abbildung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zeigt das Waldhorn mit einer nur einmal kreisförmig gewundenen Röhre mit Mundstück und Schallbecher. Der Umfang war 4 Octaven und ging bis zum (geschriebenen) dreigestrichenen c. Das man auch gestopfte Töne konnte, geht aus der Art und Weise, wie sie in den damaligen Tonwerken angewendet wurden, hervor und wird genaugam durch Mattheson bekräftigt, der in seinem „Capellmeister“ (1739) auch des „edlen Waldhorns“ gedenkt, „darauf sich vor kurzer Zeit ein Blindgeborner in Hamburg hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte als eine Orgel hat. (??)

Auffallend ist die zweifache und inconsequente Weise der Notation des Waldhorns, die sich hier und da bei Compositionen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts findet. Entweder schreiben die Componisten bei den verschiedensten Tonarten das Horn so, wie es klingen soll, oder sie schreiben es, ohne eine Stimmung anzugeben in C-dur. Man sehe deswegen die Cantaten von J. S. Bach: „Wer Gott nicht mit uns“ (wo beide Fälle eintreten), „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“, die Messe in F-dur u. a. W. Die Ähnlichkeit des Wortes Corno mit Cornu und seine Verwandtschaft mit der Verkleinerungsform „Cornetto“ kann leicht Verwechslungen veranlassen. Unter Cornu versteht Prätorius den schwarzen Zinken, auch cornetto und buccina genannt. Bei Walther (1732) kommt „Corno“ allein nicht vor, sondern nur das vollständige „Corno di caccia.“ Bei dem Wort „Corno“ verweist er auf Buccina (Zinken, Fosaune u. s. w.). Nun findet sich auch noch das Wort „Corno“ bei Prätorius als Name des großen Zinken, auch „Cornon“ genannt. Die Ähnlichkeit und verschiedene Bedeutung dieser Namen kann zur Verwuthung berechtigen, daß in der Zeit, da das Corno da caccia noch ein neues Instrument war und es in allen Handbüchern nur mit seinem vollständigen Namen genannt wird, das bloße Wort „Corno“, wo es vorkommt, sich auch auf „Cornetto“ beziehen kann.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen \*\*).

### Rammermusik.

C. Hof. Braumbach. Concert für Pianoforte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. op. 5. Besetzung von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

S. B. Der Name des Verfassers ist den Lesern dieser Blätter durch eine „Sonate im leichtem Styl“ bekannt, welche wir im vorigen Jahrgang Nr. 32 recensirt haben. War damals das unter einem bescheidenen Titel Angebotene durchaus lobenswerth zu

\*) Die Kunst, Metallröhren vielfach zu winden, verstand man schon im Anfang des 16. Jahrhunderts, wie Birzung's „Jägerhorn“ beweist.

\*\*) In Nr. 33 ist bei der Recension von Driings „Choralwunder“ die Angabe des Verlegers — Vertling in Danzig —, ebenso in Nr. 34 bei der Recension über Elemenhorß's „Zionsharfe“: — Recht in Leipzig — weggelassen, was wir hiermit nachträglich beifügen. D. Red.

nennen so fragt es sich heute, ob des Autors Kraft auch zu an sich anspruchsvolleren Werken ausreicht, ob wir ihm mit gutem Gemissen raten dürfen, Zeit und Mühe, also das halbe Leben an eine Aufgabe zu wenden, die, wenn er sie nicht zu lösen vermag, nur ein bitteres Gefühl nicht mehr einzubringenden Verlustes an Kraft und Freuigkeit erzeugen muß. Denn das ist es ja, was man Sehen, der den Wunsch etwas Großes zu leisten in sich trägt, zurufen möchte: Prüfe die Kraft deiner Schwingen, wie weit und wie hoch sie dich tragen mögen, siehe zu, daß du den Wunsch nicht mit dem Vermögen verwechselst!

Ein großes Kammermusik-Werk für 6 Stimmen zu schreiben ist ein Unternehmen, wozu formelle Gewandtheit des Sanges allein nicht hinreicht. Man verlangt mit Recht, daß im Anschluß an das Beste, was in dem Fache schon vorhanden ist, zugleich auch etwas Neues geboten werde, daß sich eine eigenthümliche Organisation wenn auch nur in kleinen Zügen ausspreche, daß der ganze Habitus zeitgemäß (im besten Sinne) sei, unser Interesse durch irgend etwas von Anderem Abweichendes in Anspruch genommen werde. Ist das nicht der Fall, so erhebt die ganze Arbeit nutzlos; mag sie auch da oder dort durch äußeren Glanz bestechen, die Wirkung wird nicht nachhaltig sein.

Sieht man nun das fragliche Sextett durch, so bemerkt man allerdings eine gewisse Fertigkeit der Form; es spinnt sich alles glatt ab, man hat sich über Nichts zu beklagen, es klingt alles gut, es ist fogar ein Anflug von Stimmung in den Themen, welche einer Vertiefung fähig und gewärtig ist. Man merkt theilweise gute Muster heraus und hat überall das Gefühl der Sicherheit, da uns der Verfasser einen gangbaren Weg führt, auf dem es sich bequem und augenehm wandelt. Jeder wird sagen, das sei ganz gute Musik, deren Autor man nicht gram sein könne. Weiter aber dürfen wir mit dem Lobe nicht gehen.

Erstens klingt Alles etwas roccoco. Mozart, Hummel und etwas Beethoven (etwa der Styl des Pianofortequintetts in Es, mehr als Quartett bekannt), das sind die Meister die man deutlich, nur zu deutlich, durchspürt in den Themen sowohl als im allgemeinen Colorit. So gewiß nun der Erste und Letzte in gewissen Sinne musertgiltig sind, insofern man nämlich die strenge Konsequenz der Stimmung in dem Einen und die immer wätere vollere Schönheit des Andern nachahmen darf und soll, so wäre es doch ein bedauerlicher Irrthum, wenn man ihren Styl, ihre Ausdrucksweise für das Nachzuahmende halten wollte; denn das ist gerade das, was der größten Meister sterbliches Theil ist. Nun läßt man sich's in liberaler nachsichtiger gestimmter Stunde noch gefallen, wenn man die Ideen wirklich großer Meister auf eine geschickte Art reproducirt findet. Nicht aber ist es behaglich und irgend zu entschuldigend, wenn eine Manier wie z. B. die Hummels, oder irgend welche eines Virtuosen, wo das Gefällige die Erkundigung überwog, nachgeahmt wird. Und das ist in dem Sextett Brambach's der Fall. Man spiele den ersten Satz Jemandem vor, ohne zu sagen von wem er ist, und er wird zunächst auf Hummel raten, wenn er sich nicht bewußt ist, die Werke dieses Componisten vollständig zu kennen; fehlt doch nicht einmal die übliche Gabenz im Styl des damaligen Geschnaaks. Im Adagio ist die Sucht eine einfache Cantilene durch Läufe und Arpeggien zu verzieren besonders auffallend und wirklich längst nicht mehr zeitgemäß. Im Finale meldet sich zwar ziemlich unverblümt ein b-louettes Schumann'sches Motiv an, doch ist auch hier das Gepräde des Ganzen dem Andern entsprechend.

Wir wollen zur Entschuldigung gelten lassen, daß wir das op. 5. eines noch jungen Componisten vor uns haben, der wie es scheint seine ersten und besten Jahre der Ueberwindung der Form gewidmet hatte. Er hat sich in erfreulicher Weise jene Leichtigkeit der Arbeit zu eigen gemacht, um die ihn Mäander beneiden möchte. Es ist aber hohe Zeit, daß er nun, wenn er es vermag, ein freieres Gebiet mit Selbstbewußtsein betrete und erst selbst sein wolle. Vor Allem bedarf sein Styl einer Umwandlung im Sinne neuerer heutiger Musik. Um das zu erreichen, lasse der Componist die großen Formen einstweilen bei Seite. Er versuche es, die Form mehr werden

zu lassen, als sie zu Grund zu legen, und sich überhaupt von der Furcht vor der Formlosigkeit zu befreien. Wer einmal darüber Herr geworden ist, der kann ja gar nicht mehr formlos schreiben.

Ein näheres Eingehen in das Detail der Säge können wir diesmal unterlassen. Für den Leser wird das Vorstehende genügen, um sich zu orientieren. Das Opus ist E. Reinede gewidmet, die Auflage sehr schön; die Stimmen sind in der Clavierpartie nicht partiturmäßig aber hinreichend deutlich eingetragen.

## Jur Biographie Mozart's.

D. Jahn erwähnt in seiner Biographie Mozart's (Bd. IV., Seite 689, Note 26) die in seinen Händen befindlich gewesene, aus den gerichtlichen Akten ausgezogene Verlassenschaft des Meisters, ohne sie aber vollständig mitzutheilen. Viele unserer Leser, namentlich Verehrer Mozart's, die sich für Details seiner Lebensstellung interessieren, werden es uns Dank wissen, wenn wir hier zur Ergänzung jener Jahn'schen Note die ganze „Verlassenschafts- abhandlung“ mittheilen, die, wie der treffliche Biograph selbst bemerkt, einen „reizenden Einblick“ in die einfachen häuslichen Verhältnisse Mozart's, sowie in seinen literarischen Besitz gewährt. Die Drographie haben wir unverändert gelassen, überhaupt alles wörtlich aufgenommen; nur was in Parenthese steht, ist zur Erklärung manches überhändlichen Ausdrucks von uns beigelegt.

### Verlassenschafts- abhandlung.

#### 1. Sperr-Relation,

von der Wittve gefertigt befogt daß Herr Mozart k. k. Kapellmeister und Kammercomponist alt 36 J. in der Wohnung Nr. 970 in der Raupensteingasse (H. Kaiserhaus) am 5. Dez. 1791 mit Hinterlassung einer Wittve Konstanza und zweier leblichen Kinder: Karl 7 Jahr und Wolfgang 5 Monat alt, ohne Testament aber mit Hinterlassung des Heirathsbriefes d. d. 3. Aug. 1782 gestorben ist. Als Verlobt (Vermund?) wird vorgeschlagen Michael Buchberg k. k. priv. Niederlagsverwandter (Genossenschaftsangehöriger) am hohen Markt im gfl. Walseggischen Hause.

#### 2. Inventar und Schätzung.

Vares Geld, womit die Leich- und andern Kosten bestritten wurden	fl. kr.
	60 —
Versorgungsrückstand beträgt von jährl. 800 fl.	133 20

An verloren sein sollenden Schulden:

1. Recognition (gerichtliches Auerkenntnis) ad. 23. Aug. 1786 von H. Franz Sitowatsch an H. Erblasser über eine empfangene Landtschafts-Dblig. pr.	300 —
Hr. Anton Stabler k. k. Hofmusikus wäre ohne obligo (sic!) schuldig bei	500 —
Summa	800 —

An Silber 3 geringe Pföfel	fl. kr.
	7 —
An Kleidungsstücken und Wäsche:	
1 weitästlicher Rod mit manchester Schilleweste	6 —
1 blauälicher " " "	2 —
1 rothschüner " " "	1 30
1 detto " von Flugin	— 45
1 braun atlatene samt Hofen mit Seiden gestickt	3 —
1 schwarzzerles ganzes Kleid	1 30
1 mausfarber Kaput	4 —
1 zeichener	1 15
1 blau tüschener Peltrod	2 —
1 dto. klein mit Wetz ausgeschlagen	3 —
4 versch. Westen samt Hofen	8 —
2 glatte Hähz, 3 paar Stiß, 3 paar Schuh	3 —
9 paar seidene Strümpfe	4 30
9 Demmeter	6 —
4 weiße Halsbinden, 2 Bettleib, 5 pr. Unterstrümpf	2 30



## An Wein- und Bettgewand.

5 Tischtücher, 16 Servietten, 16 Handtücher	fl. fr.	6	—
10 Leintücher.	8	—	
Das Ehe- und 1 Kinderbeth zur Nachricht.			
1 ord. Diensthofen Beth.	3	—	

## An Hausröthe im ersten Zimmer.

2 harte Schubladkasten	11	—	
1 Sofa mit Kanafas Uiberzuch, 6 dto. Sessel, zwei Stodert	8	—	
1 weicher Ledtasten, 1 Nachtkastel.	1	—	
1 Koleten, 2 Fürhüng	1	—	

## Im zweiten Zimmer.

3 harte Tische	2	30	
2 Divan mit graden Uiberzuch, 6 dto. Sessel	50	—	
2 lagirte Thürkastl	3	—	
1 Spiegel in vergoldeter Ram	12	—	
1 ord. mittlerer Kuffter	6	—	
Die papierne Spallier alba	4	—	
3 Figuren von Porzellan 1 dto. Doppf	5	—	

## Im dritten Zimmer.

1 harter Tisch	1	—	
1 grün tuchernes Pissard mit 5 Baln und 12 tafe einer Patern und 4 Leichter	60	—	
1 eiserer Ofen mit Röhre	3	—	

## Im vierten Zimmer.

1 hartes Tischl, ein Kanape von altem Tamast, 6 dto. Sessl	8	—	
1 Koffschreibkasten	8	—	
1 Uhr, ein Schwert in vergoldeten Kasten	5	—	
1 Forte-Biano mit Bedal	80	—	
1 Prasschen in Futeral	4	—	
1 lagirter Schriftenkasten	1	8	
2 weiche Wäckerstelle	2	—	
60 Stück versch. Porzellan	12	—	
1 messingtes Messert, 3 dto. Leichter	2	30	
2 Koffschmähln, 2 Glasleichter, eine ledene Theekant, eine lagirte Tozen, einige ord. Gläser	3	—	

## In Vorhaus und Kuchl.

2 weiche Tische, 1 alter dto. Garderobkasten, 1 Spanischwand	1	30	
2 weiche Bethstätt, 1 Thürkastl und das übrig wenige Kuchlgeschirr	1	30	

## An Büchern und Musikstücken.

Diese betragen lauth der Verzeichniß B	23	41	
--	----	----	--

Summa des gesamtangegebenen Vermögens Fünfhundert neunzig und zwei Gulden neun Kreuzer 592 9

Actum Wien den 9. Dec. 1791.

Josef Schlipffniger, als Zeuge. **LS.** Dominic Cramer mp. Magistrat Sperr- und Inventur-Kommissär.

**LS.** Johann Pfeiffer mp. geschwornr Mobilien-Schätzmeister.

Johann Georg Grafeller, als Zeuge. **LS.** Balthasar Müller geschwornr Mobilien-Schätzmeister.

## Verzeichniß B.

Verzeichniß und Schätzung der Bücher des verstorbenen L. Herrn Mozart kays. Kapellmeister.

Nr.	In Quarto.	Schätzung.	fl. fr.
1	Moskow's Einleitung zu den Geschichten des deutschen Reichs, Leipzig 1763		— 7

Nr.	In 8. et 12.	fl. fr.
2	Almanach, mustlosiger für Deutschland, 1782 — 1783, 1784	— 9
3	Percy a Tragedy, London 778	— 6
4	Forestier illuminato della città di Venezia, c. fig. Venez. 765	— 7
5	Kauffin 783	— 8
6	Der Gesellschaftler, oder Sammlung unbekannter Anekdoten, Magdeburg 783	— 10
7	Magazin der Musik, von Cramer. 7 Bände, Hamburg 783	— 12
8	Friedrich's II. Königs in Preußen hinterlassene Werke 4 Bände 788	— 24
9	Weiser's lyrische Gedichte, 3 Thle. Leipzig 772	— 21
10	Atlas des enfans avec fig. illum. Amst. 760	— 10
11	Dob's Trauerlieder, überfetzt von Vorn	— 4
12	Molière's Lustspiele, 3. Th mit K. 753	— 6
13	Oefner's Schriften, 1. und 2. Theil, Burch 762	— 15
14	Reisebuch, geographisch und topographisch durch alle Staaten der österr. Monarchie nebst der Reiseroute nach Petersburg durch Polen, Wien 789	— 20
15	Skizzen aus dem Charakter und Handlungen Joseph II., 2 Thle. Halle 783	— 7
16	Sonnenfels gesammelte Schriften, 1., 2., 3., 4. Band, Wien 783	— 20
17	Smith's philosophische Fragmente über die praktische Kunst, Wien 787	— 3
18	Punktirkunst, Leipzig 754	— 7
19	Ebert's Bernunftlehre, 774	— 3
20	Blumen auf den Altar der Grazien, Leipzig 787	— 15
21	Osterwald's Erdbeschreibung, Straßburg 777	— 12
22	Ebert's Naturlehre mit Kupf., Leipzig 775	— 7
23	Neubekather, Leipzig 786, 6 Bände	1 30
24	Kinderbibliothek, kleine, 1., 2., 4., 5. Band, Hamburg 1783	— 12
25	Kleist's Werke, 2 Thle. Wien 765	— 7
26	Automathes or the Capacity of the human understanding, Lond. 761	— 12
27	Diogenes von Sinope, Karst. 777	— 7
28	Wieland's Oberon, Neutl. 781	— 7
29	L'Arcadia in Brenta, Col. 674	— 3
30	Braun's Götterlehre, Augsb. 776	— 6
31	Die Metaphysik in der Connexion mit der Chemie, von J. Öttinger Schw.-Halle	— 10
32	Spengler's Rechenkunst und Algebra 779	— 5
33	Blumauer's Gedichte, Wien 784	— 15
34	Biblia sacra Coloniae 679	— 17
35	Phädon von Menckelsohn, Berlin 776	— 15
36	Kriebel's europäische Reisen, 2., 3., 4. Thl.	— 6
37	Collection of some lettres, anecdotes, remarks etc. by W. Streit, 774	— 7
38	Schönberg's Geschäfte des Menschen, Gierde der Jugend und lehrreiche Gedanken in Begebenheiten, 3 Th.	— 9
39	Opera del Sig. Metastasio Tomo, 1., 2., 4., 5., Venezia 781	— 30
40	Sechs Komödienbände	— 36
41	Der lustige Tag, die Begebenheiten auf der Jagd, die Entführung aus dem Serail (3 Textbücher)	— 6

## Musikalien.

42	L'Endimione, Serenada dal S. Mich. Haydn, 2 vol. Mspt.	— 40
43	Prologus del S. M. Haydn, Fol.	— 24
44	Litania de Venerabili Sacramento di S. Haydn	— 24
45	Sei Fughe, Prelude per Organo, dal S. Albrechtsberger, Fol.	— 15
46	Jesus der Sterbende, ein Oratorium von Rosetti, Sol. Wien	1 —

Nr.		fl.	fr.
47	Die Dorfdeputirten, in Musik von Schubauer, fol. Mannheim	—	17
48	Symphonie grande periodique en plusieurs Instrumens par Mozart, fol. Vienne	—	24
49	Concerti a Quatro di S. Leo	—	12
50	Le Barnvelt français, Comedie en music	—	17
51	Concert pour le Clavecin ou piano forte par Hofmeister	—	12
52	VIII. Fughe per l'organo dal Pasterwiz	—	12
53	Motetten und Arien, vierstimmige in Partitur von Siller, 1 Thl. Leipzig 776	—	62
54	S. Bach's Clavierübungen, 2. Thl. Msp.	—	12
55	Poloneso con variazione del A. Wohanka	—	7
56	Ariette avec variations pour le Clavecin par Mozart Nr. 2 und Nr. 9	—	12
57	Grand Concert pour le Clavecin par Mozart	—	20
58	Terzetto del S. Gassman, Msp.	—	10
59	Sabrinth, Klein harmonisches von Bach	—	10
60	Quintette del Figaro, Msp.	—	15
61	Winterlieder für Kinder und Kinderfreunde, Wien 791	—	20
62	Zemire et Azor, Comedie Ballet, Msp.	—	10
63	Arianna a Naxos Cantata par G. Hayden	—	20
64	Sonates II pour le fortepiano par Duschek	—	15
65	Partition du diable à quatre par Chev. Gluck, Msp.	—	17
66	— des Airs del'Arbre enchanté, Opera comique par Chev. Gluck, Msp.	—	15
67	Musikprämumeration, Hofmeister'sche, 22 Hefte	4	30
68	Vieder fürs Klavier, von R. Friberth, 3. Sammlung Wien 780	—	10
69	Sonati sei a violino solo col Basso, composte di Fr. Ostad	—	20
70	Cantate über Oellert's Lieder: ich komme vor dein Angesicht, von Doles, Leipzig 780	—	12
71	Fantasia et Sonate pour le fortepiano par Mozart	—	12
72	Verschiedene einzelne Musikalien	1	30
73	Blätter, dramaturgische, von Knigge, 2 Theile, Hannover 789	—	6
	Verschiedene Miscellanea	—	15
	Summa	23	41

Johann Georg Binz mp.,  
Bücherhändlermeister.

### Verzeichniß

deren nach Absterben meines Chegattens Wolfgang Mozart für ihn 1792 bezahlten Conto:

Es erschienen: Schneider	282 fl.	7 fr.
Tapezierer	208	30 "
Apotheker	139	30 "
Kaufmann	87	22 "
Handelssmann	59	" "
Apotheker	40	53 "
ditto	34	" "
Schuster	31	46 "
Schneider	13	41 "
Kaufmann	12	54 "
Chyrurg	9	" "
Summa	918 fl.	16 fr.

Dr. Niklas Ramor als gerichtl. aufgestellter Curator, der meine Kinder Karl und Wolfgang Mozart als einzigen Intestat-erben ihres Vaters erklärt sich in deren Namen zur Verlass. be- dingt als Erbe. Praes. 2. März 1793.

Dr. N. Ramor bittet die Verlass. einzunehmen, da seine Kuratels-Expensen durch die Wittve sichergestellt wurden und seine Abhandlungsgebühren ausständig sind. Praes. 19. Aug. 1793.

Vermögens-Ausweis des Erblassers (von Dr. N. Ramor gefertigt):

Activband: 592 fl. 9 fr.

Passivband:

Von der Wittve bezahlte Krankheits- und Leichen-  
kosten und andere Unkosten mit 918 fl. 16 fr.

Vermöge Heiraths-Contract hätte die Frau Wittve zwar an dem auf Liberten stipulirten Heirathsgut und Hinterlage 1500 fl. zu fordern; nachdem selbe aber die richtige Zugablung des Heirathsguts nicht erwiesen hat, so konnten auch ihre Heirathsprache nicht in Abzug gebracht werden.

Außer diesen zwei hier berührten von der Frau Wittve bei der laut Edict D fargewesenen Einberufungs-Tagsagung angemeldeten Posten hat sich laut Relation E sonst kein Gläubiger gemeldet. (Besonders wichtig!) Wien 1. März 1793.

Die Wittve erlegte noch für ihre 2 Söhne als väterliches Erbgut 400 fl. zu Gerichtshanden und so wurde ihr die Verlassenschaft eingewortet.

NB. Die Einberufung der Gläubiger ist datirt vom 17. Februar 1792, der Anmeldungstermin 19. März. Die Relation, daß blos der Beschl. der Wittve die obigen 2 Posten anmeldete, ist vom 29. März 1792.

### Correspondenzen.

Göbeln.

August 1861.

S. Der hiesige Sommer, nach außen ein so buntenverwehtes Leben zeigend, ist für die Musik gänzlich saison morte. Vom Orte selbst könnte ich nur über das Concert des Ophelidsenbirtwischen Colofanti (!) berichten, was ich jedoch als dem Folgenden zu eigenartig entgegenstehend hier übergehen muß. Ich bitte daher den Leser, mit nach dem Landrätlichen Präsiß bei Käin zu folgen, wo am 21. August der Lieb.-Rheinische Lehrer-Gesangverein sein diesjähriges Gesangsfeiern. Wie der Verein sich ein ernstes Ziel, die Föhrer der altattaschischen Kirchenmusik, vorgefetzt, seine außersächsische Föhrer eine kirchliche ist, so war die dies-jährige eine besonders ernste: eine Belesenmesse für „die verstorbenen Lehrer, Mitglieder, Freunde und Gönner des Vereines.“ Der Chor von etwa 500 Stimmen bestand aus den Lehrern des Vereines, den Zöglingen des Brühler Lehrer-Seminars und — 260 Dorfschulkindern, denen ins-gesamt die oberste Stimme zugetheilt war, also daß diese den Sopran (resp. 1. Alt) übernahmen, die ersten Tenore, den Alt u. s. w., beim Miserere von Allegri, wo 2 Soprane angewendet sind, war der Kinderchor in erste und zweite Stimmen zertheilt. Außer einem einstimmen Chor für den Männerchor wurden bei der Messe (a capella) gesungen: 1. Kyrie, 5stimmig von Palestrina; 2. Dies irae, 4stimmig von Abla; 3. beim Offertorium Dominus Jesu Christe, 5stimmig von Palestrina; 4. Sanctus, 5stimmig von demselben; 5. nach der Wandlung „Herr Jesu Christ“, für 4 Singstimmen harmonisirt von Tongler; 6. Agnus Dei, 5stimmig von Palestrina; nach der Messe Miserere 4- und 5stimmig von Allegri; 7. Kyrie und Libera mo Domino von Palestrina \*).

Sämmtliche Gesänge wurden unter der umsichtigen Leitung des lgl. Musikdirectors Tongler, welcher auch den auf Kosten des Vereines gedruckten Stimmen die nöthigen Vortragszeichnungen mit seinem Verständnisse hinzugefügt hatte, vortheilhaft ausgeführt, manche, was Siderheit, reine Intonation und frommen Ausdruck betraf, besser, als wir sie sonst von „gebildeten“ Dilettantenvereinen gehört. Mag auch, wie wir fest überzeugt sind, die Wiedereinföhrung des Palestrina-Gesanges in die Kirche zur Wiederbelebung kirchlichen Sinnes und wahrer Andacht in unserer Zeit wenig beitragen, der Verein erwirbt sich durch die wiederholte Vörföhrung hoher Meisterwerke ein unschätzbares Verdienst. Die, trotz der vom Trienter Concil geforderten Verständlichkeit des Wortes, fast beständige Stimmtheilung läßt die hientigen Vorträge Palestrina'

\*) Die Gesänge Palestrina's waren der Römischen Racolta di Musica sacra, das Dies irae der Musica sacra von Frosche entnommen, das Miserere (abgefürzt) nach einer Abschrift gebracht.

sch; Oefänge selten von einer bloß technisch correcten zu der innerlich befehlten Ausführung gelangen, wie sie Palestrina bei seinem Sängerkhor so wohl erwarren dürfte. Wo diese aber erreicht wird und die Reflexion dem Genuß weichen muß, da schwindet alle Erbengroße. Daher fanden im Sanctus und Agnus Dei, wo der Chor ganz in die Stimmung der Composition eingegangen war, seine Vorträge auf fast künstlicher Höhe. Großartig war besonders das in voller Harmonie einsehrender Sanctus, ganz „in excelsis“ und voll niederworfender Majestät.

Von allgemeiner, überwältigender Wirkung war aber das *Miserere* von Allegri! Gegen alle oft wiederholten Beobachtungen dieses herrlichen Werkes könnte schon die Thatfache reden, daß der junge Mozart dasselbe nach zweimaligen Anhören heimlich niederschrieb und wie einen Schatz entführte. Die Ceremonien der Sixtinischen Kapelle, mit denen verbunden es den blattreife Sinn und das verflottete Herz allmählich ergreifen muß, mögen seinen Weltauf gefördert haben, seinen Werth trägt es in sich selbst. Höchst sprachlos figurirt, voll Oefang und Ausdruck doch immer wieder, wie ein düsteres Verhängnis vorüberziehend, zwischen die einzelnen 5- dann 4stimmigen Chorätze die dumpfe, eintönige Psalmodie, bis bei dem letzten Verse „Tunc imponent super altare tuum virtutes“ die prachtvolle 4stimmige Harmonie aufsteigt, wie die Alles einende ewige Vergebung, die alles Erdenleid vergessen macht.

Das Dies irae von Aloia ist uns leider entgangen, da wir erst während der Predigt am Ort eintrafen. Der sächsischen Feier folgte ein einfaches Festspiel, bei dem mehrere 4stimmige patriotische und gesellige Lieder vorgetragen wurden. Wie der Festredner, Regierungs- und Provinzialconferatuz Lucas hervorhob, sind dem Vereine durch Schenkung des vorigen Königs die sämmtlichen gedruckten Werke Palestrina's kürzlich übermacht worden.

Schließlich geben wir noch der Zusammenstellung von E. Roumann in Nr. 18 der „Neuen Berliner Musikzeitung“ eine kurze Uebersicht der vom Vereine seit seiner Gründung (1847) in der Brüßler Seminarfrage vorgeführten Concerte. 1847: eine alte einstimmige Choralmesse Gaudeamus, nach derselben deutsche Choräle und die Motette „Herrlich ist Gott“ von B. Klein; 1848: eine aus alten deutschen Chorälen zusammengestellte Messe und das Ambrosianische Te Deum; eine in ähnlicher Weise zusammengestellte 4stimmige Messe und nach derselben alte lateinische Vespereefänge; 1850: die Missa ad imitationem cantilenae „Douce memoire“ von Orlando Lassus und der Psalm „Domine, Dominus noster“ von Josquin des Prés; 1851: ein 4stimmiges Sicut cervus, ein 4stimmiges „O beata et gloriosa Trinitas“ und ein 4störiges Pater noster von Palestrina, ein Salve Regina von D. Lassus und ein 4störiges Magnificat von Andrea Gabrieli; 1852 ein 4stimmiges „O sacrum convivium“ von Felice Anerio, 4stimmige in der Aachener Stiftsstiche gebrauchliche alte Psalmen, ein Salve Regina von Palestrina, der 7stimmige nur für Männerstimmen componirte Psalm „Exaudi Deus“ von Gioanni Gabrieli; 1853: die 6stimmige Missa papae Marcellii von Palestrina und ein Ave Maria von Arcadio; 1854: dieselbe Messe, ein 6stimmiges Lied von Cecard, ein „Alma redemptoris“ und ein 6stimmiges „Jubilato Deo“ von Palestrina; 1858: „Christus factus est“ von Palestrina, „Domine non salue dignus“ von Vittoria und „In nomine Jesu“ von Sandl (Gallus); 1858: die Messe „Dixit Maria“ und der Psalm „Cantate Domino“ von Leo Hasler, und ein 8stimmiges Ave Regina von Anerio; 1860: alte deutsche Lieder, Cantate Domino von Pistori und ein Te Deum von Anerio.

## Nachrichten.

Der Zeiger „Neuen Zeitschrift“ u. s. w. wird aus Sonderhausen berichtet: In dem kurzen Zeitraum von drei Tagen aufisirte Hr. Hofrath Kette aus München sämmtliche Streich-Instrumente der sächsischen Hofkapelle zu Sonderhausen, wie er dieselbe auch in Coburg und Meiningen gelassen. Alle Instrumente haben nach der Behandlung im Tone wunderbar gemolnen. Erhöhter Klang, größere Kraft und Tragweite, verbunden mit der leichtesten Tonverregung, wie auch eine überraschende Gleichmäßigkeit in der Ton-Scala waren die schönsten Resultate der aufstischen

Operation. Die Unterzeichneten halten sich dem geistreichen Herrn Feindler zum größten Danke verpflichtet, und indem sie die Wadtheit dieser wunderbaren Erscheinung durch ihre Namens-Unterchriften beglaubigen, fählen sie sich gedungen, die schöne Sache hiermit öffentlich zu empfehlen. (Folgen die Unterchriften des Oberhofmarschalls, Hofcapellmeisters, Concertmeisters und mehrerer Kammer- und Hofmusikler). Derselbe Zeitung bringt eine Anzeige von Carl Solimick in Frankfurt a. M. folgenden Inhalts: Der Text zu einem Oratorium, dessen Hauptmotive Felix Mendelssohn - Bartholdy mit kurz vor seinem Tode angegeben, ist seit jener Zeit unbenutzt geblieben, und nun für Compositionen zur Anshauung oder Vessellung bereit. Gleichzeitig biete ich denselben die längsten Producte meiner Feder an, welche in zwei Texten zu einer großen-herzlich romantischen Oper aus der englischen Geschichte, und zu einer den Abend ausfüllenden Conversations-Oper aus dem Spanischen bestehen.

S. Verlioz's „Trojaner“ gelangen nun in Paris doch nicht zur Aufführung. Der Composit hat vom Staatsminister den Befehl erhalten, „daß es für ihn nicht zweckdienlich schiene, zu prüfen (!) ob es möglich sei, die Partitur der „Trojaner“ einzuhubiren.“

Neuesten Nachrichten zufolge hätte Fr. List in Weimar bloß einen „Urauto“ genommen.

Ueber die Feier des goldenen Annubisiums des berühmten Hoforganisten Johann Schuebler in Dresden berichtet das „Dresdener Journal“ vom 22. und 23. August ausführlich. Wir entnehmen diesem Bericht Folgendes: „Freunde, Verehrer und Schüler hatten Versäumt, dem hochverehrten Jubilar, der als Mensch wie als Künstler der allgemeinen Liebe und Hochachtung sich erfreut, ihre Huldigung vorzubringen. Bei seinem Eintritt in den Saal wurde er durch die Dreißigstgige Singakademie mit einer Motette von Schulz empfangen. Herr Hofprediger und Confflorialrath R. Käußer sprach hierauf Worte der Würde und des Segens, denen ein Chorgesang von J. Schneider mit untergelegtem Text von J. F. Schaller sich anreihete. Bereits am frühen Morgen war dem Jubilar von seiner Majestät dem Könige Johann das Ritterkreuz des Albrechtsorden durch die Herren Hofprediger Dr. Langbein und Dr. Käußer überbracht worden, und Letzterer ergriff nachmals das Wort, um ihm im Auftrage der philosophischen Facultät der Universität Leipzig das Ehren diploma eines Doctors der Philosophie zu überreichen. Hierauf wurde der Jubilar von verschiedenen Deputationen begrüßt, zunächst von den hiesigen Organisten, welche ihm eine Botivote überreichten; ferner von den ehemaligen Kapellnasen und dem Comité der „Johann-Schneider-Stiftung“ — diese dem Jubilar zu Ehren gegründete Stiftung hat den Zweck, alternlos Lehrersöhnen, die sich der Musik und namentlich dem höhern Orgelspiele widmen wollen, ein Stipendium zu gewähren. Nach erfolgter Uebergabe der Stiftungsurkunde an den Jubilar wurde er noch begrüßt von dem Vorstände des sächsischen Festallzj-Bereits. Nach dem Gesänge eines Psalms von G. Merkel nahen sich dem geehrten Confflorar-Deputationen von dem pädagogischen Vereine, von dem hiesigen Tonkünstlervereine, welcher ihn zu seinem Ehrenmitglied ernannte, von den Organisten Leipzigs und von Gerthig — Städte, in denen Jubilar früher gewirkt hatte. Dem Vortrage einer Hymne von D. Kigler schloß sich Seminardirector Dr. Schüke aus Waldenburg an, um Grüße von den nahen und fernsten Schülern zu bringen und dem Geehrten ein „Jubiläum“ zu überreichen, welches eine reiche Anzahl Originalcompositionen für die Orgel enthält. Der Jubilar ergriff nun selbst das Wort, brachte mit Begeisterung und jugendlicher Frische ein Hoch auf Sr. Majestät den König aus, der ihm wieder einen neuen Beweis der Huld und Gnade gab, und ein zweites auf alle Diejenigen, die ihm diesen Tag zu einem so erhabenen Festtage gehalten hatten. Ein Gesang von Fr. Baumfeller schloß die würdige Feier.“ Den Tag darauf fand ein solennes Festmahl statt, bei dem es ebenfals nicht an wohlverdienten und rührenden Auszeichnungen gefehlt hat.

Die am 20. August in Gafel zur Aufführung gekommene neue Oper von Reich „Otto der Schuh“ hat einen sehr ehrenvollen Erfolg gehabt. „Es ist eine seltne, fein durcharbeitete Musik, vorberreffende hiesigen Choraters, welche nicht so sehr durch frappante Effecte als eine Reihe von instrumentalen und gesanglichen Schönheiten wirkt, die auf einem recht deutschen Stile beruhen.“ So meldet die Arkh. Musikzeitung.

Der „deutsche Bühnenerverein“ zählt gegenwärtig folgende Bühnen zu

**Tätiglebern:** Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Dessau, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg (mit 2 Theatern), Hannover, Karlsruhe, Kassel, Koburg-Gotha, Königsberg in Preußen, Leipzig, Mannheim, Meiningen, Prag, Schwern, Stuttgart, Weimar und Wiesbaden. — Warum, so lautet die Frage wohl jedes Gebildeten, schließt sich **Wien** an s? —

Ueber die Tonkünstlerversammlung in Weimar wird uns geschrieben, daß man in der Probe zum 3. Concert „das interessante Schauspiel hatte, Dräsele seinen entsetzlichen Humus, „Germania“ selbst dirigiren zu sehen, so daß Niemand aus dem Laft Jahn werden konnte, und Liszt's und Wagner's reaktionäres (!!) Köpfschütteln über dieses neudeutsche Produkt zu beobachten; ein March desselben Componisten war fast noch entsetzlicher und erregte geradezu Heiterkeit.

Am 18. August starb Hr. Julius Rozsavaöky, Chef der Pester gleichnamigen Musikhandlung, von welchem gerühmt wird, daß er nicht nur die ungarische Musik, sondern auch die deutsche in seinem Vaterlande gefördert habe.

Die Partitur von Liszt's „Faust-Symphonie“ ist bei Schuberth & Comp. erschienen.

Das zweite Heft der M. H. Schmid'schen Abhandlungen: „Gesang und Oper“ ist erschienen und enthält abermals viele treffliche Bemerkungen über den wichtigen Gegenstand. Da dieselben von mehreren Zeitungen schon vielfach ausgenutzt, ja vollständig abgedruckt worden sind, so werden wir in einer der nächsten Nummern den Standpunkt des Verfassers, seine Grundanschauungen einer gründlicheren Untersuchung unterziehen. Einstweilen sei das Schriftchen allen Musikfreunden empfohlen.

Die „Reisebriefe“ von Mendelssohn, deren Erscheinen in der vorigen Nummer angezeigt wurde, sind von höchstem Interesse, indem sich darin der persönliche und künstlerische Charakter des Meisters in bester Licht zeigt. Wir kommen ausführlicher darauf zurück, und können nur jedem Musiker und Musikfreunde dringend rathen, diese kostbare, 340 Druckseiten ausmachende Verlassenschaft sich sofort anzueignen.

Ein großes Musikfest, angelegt in den nur in England herkömmlichen und durchführbaren riesigen Verhältnissen, fand am 27., 28., 29. und 30. August in Birmingham zum Besten des dortigen Haupt-Hospitals statt. An jedem der genannten Tage fanden 2 große Concerte statt, von denen das eine immer um 11 $\frac{1}{2}$  Uhr Morgens, das andere um 8 Uhr Abends begann. Zur Auführung kamen folgende Werke: Am 27. Morgens „Elias“ von Mendelssohn, Abends „gemischtes Concert“, dessen Programm 22 Nummern enthielt. Am 28. Morgens „Samson“, von Händel, Abends „die Schöpfung“, von Haydn; am 29. Morgens „Messias“, von Händel, Abends „gemischtes Concert“; am 30. Morgens „die große Messe in D“, von Beethoven, das Motetto „Alma Virgo“, von Hummel, und „Israel in Egypten“, Oratorium von Händel, Abends: „Judas Maccabäus“, von Händel.

Die Gesangs-Solisten waren in den Händen der Damen: Titjens, Kunderdorff, Remens-Scherrington, Adelina Patti, Sinton Dolby und Palmer, sowie der H. Sims Reeves, Montem Smith, Gunglino, Sanley und Vellotti. Außerdem wirkte die Pianistin Miss Arabella Goddard und der Organist Stimpson mit. Die artistische Leitung war Herrn Cofa übertragen. Das Orchester zählte 140 Instrumentalisten, der Chor 340 Männer- und Frauenstimmen.

In Jena kam am 25. Juli Händel's „Johas“ unter Leitung des Musikdirectors Rattmann zur Auführung. Die Soli wurden gehalten von Art. Wesse aus Bremen, Art. Marzoll aus Leipzig und den Herren Stud. Starb und Siehr, die Chöre von der Jenaer Singacademie und Fiederwafel; das Orchester hatte von Weimar und Leipzig wesentliche Verstärkung erhalten, so daß der Gesamtmeindruck, bei der ohnehin so wohlgeordneten Localität der sogenannten Collegienkirche, ein recht günstiger war. —

Bei dem hiermärktigen Musiktheater ist die Stelle eines artistischen Directors mit dem Jahresgehalt von 600 fl. Des. Währ. zu besetzen. Die Dauer des bezüglichen Vertrages ist auf 3 Jahre (und stückweidene Erneuerung aus jedes fernere Jahr mit dem Rechte der gegenseitigen Kündigung binnen 6 Monaten vor Ablauf des Schuljahres) bestimmt. Bewerber um diese Stelle wollen an die Direction des hierm. Musiktheaters (Oray, Burggasse Nr. 9, 2. Stock.) bis Ende October d. J. ihre Competenz-Geluche einreichen, und in denselben ihre Befähigung

nachweisen. Nähere Auskünfte über allfällige Anfragen ertheilt die Direction.

Auch das kleine reizend am Fuß des Semmering und des Schneeberg gelegene Gebirgsstädtchen Gloggnitz hat seit 5 Jahren seine „Vedertafel“ und diese gab am 1. September „ein Gründungsfest“, wobei, da doch der kleine aus etwa 20 Personen bestehende Verein allein kaum im Stande gewesen wäre ein jahrelanges „gemischtes“ Publikum durch viele Stunden zu unterhalten, noch eine Militärkapelle beigegeben wurde. In so feinem Orten bildet neben der nicht immer besonders vollkommenen Kirchenmusik der Gesang die einzige Verfrühung mit der eben Tonkunst, und er ist daher, mögen die betreffenden Regungen und Leistungen noch so primitiver Natur sein, willkommen zu heißen. Die Herren singen, die Damen hören zu, bekommen endlich selbst Lust zu singen; es bildet sich nach Jahren ein kleiner gemischter Gesangsverein, und — „mon weiß nicht was noch werden mag.“ — Das Programm brachte an Gesangsnummern selbstverständl. 261 und 3. Otto, aber auch Kallivoda (das deutsche Lied), Storch und Mendelssohn. Die Militärkapelle machte sehr viel in Berdi und andern „günstigen“ Weisern. Als Dirigenten des kleinen aber tapferen Vereins nennen wir schließlich Herrn Oberstallführer Kerschbaum. — Der freundliche Leser, der sich etwa wundert, wie eine Notiz über ein so bescheidenes Musikfest sich in die Spalten dieser Zeitung verirrt, wisse, daß der Schreiber derselben von der kräftigen Gloggnitzer Luft im Sommer Erholung von den Dünken der Wiener Concertäle zu holen pflegt, und daher zum Dank auch von tonangebender Eclaircierung jener „kräftigen Luft“ wollte einmal Erwähnung thun S. B.

## Musikalienanzeiger.

Für Orchester.  
S. Jadaßohn, op. 24 Symphonie in C. für Orchester. Partitur und Orchesterpartien. Verlag von Siegel in Leipzig.

Für Streichinstrumente.  
F. David, op. 39. Dur und Moll. 25 Studien u. s. w. zweites Heft. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

A. P. F. Bösl, op. 23. 4. Trio in F. Moll für Violin, Viola und Cello. Verlag von Richant in Paris.

A. P. F. Bösl, Vier Quartette für zwei Violinen, Viola und Cello. Derselbe Verlag.

F. Féry, Quartett in C. Nachgelassenes Werk. Derselbe Verlag.  
F. J. Féris, Erstes Quintett in A. Partitur und Stimmen. Verlag von Schott in Mainz.

G. Goltmann, op. 30, 2. Concert in D-moll für Violoncello mit Orchester. Verlag von André in Offenbach.  
A. Rubinstein, op. 2. Quartett. Verlag von Siegel in Leipzig.

Für Pianoforte mit Begleitung.  
J. J. Ksmaner, op. 70. Orgie für Violine und Clavier. Verlag von Wessely und Büsing in Wien.  
D. Mante, op. 43. Sonate in D. für Clavier und Violoncello (ob. Cello). Verlag von Richant in Paris.

Joh. Franz, op. 41. Zweites Concert in F. für Clavier mit Begleitung von Streichinstrumenten. Derselbe Verlag.

F. Krel, op. 16. Sonate in D-moll für Clavier und Violine. Verlag von Schlesinger in Berlin.  
A. Dschner, op. 21. Quartett in Es für Clavier, Bioline, Viola und Cello. Verlag von Richant in Paris.

B. Schöly, op. 44. Sonate in F. für Clavier und Violoncello. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

E. Fingur, op. 70. Sonate alla Capriciosa in E. für Clavier und Bioline. Verlag von Richant in Paris.

Ferd. Hiller. Zur Ouartire. Impromptu. Verlag von Kistner in Leipzig.

Für Pianoforte zu vier Händen.  
A. P. F. Bösl, op. 29. Quartett in G. Arr. vom Verfasser. Verlag von Richant in Paris.

D. Mante, op. 44. Grande Sonate in D. Derselbe Verlag.  
Eh. Gouby, op. 25. 4. Symphonie in D-moll. Arr. vom Verfasser. Derselbe Verlag.

S. Jadaßohn, op. 24. Symphonie in C. Verlag von Siegel in Leipzig.

Für Pianoforte allein.  
Ad. Blanc, op. 32. Zweite Sonate in B. Verlag von Richant in Paris.  
Chr. Fint, op. 11. Sonate Nr. 1 in A. Verlag von de Vlester in Rotterdam.

S. Jadaßohn, op. 23. Studien, Heft 1 und 2. Verlag von Siegel in Leipzig.

F. G. J. F. op. 26. Zwei Fantasiestücke. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

H. Marschner, op. 33. Drei Sonatinen Nr. 1 in C. Neue Ausgabe. Verlag von Hofmeister in Leipzig.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Vertheilung: Wöchentlich Nr. 305. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessely & Wasing**, vormals **J. F. Wüßner's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (54 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Besanftalten, Anzeigen und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Beethoven's E-moll-Quartett, op. 59. — Rezensionen. — Reisebriefe von Mendelssohn. — Correspondenz aus Brüssel. — Nachrichten. — Verfügungen. — Briefkasten.

## Beethoven's E-moll-Quartett, op. 59 \*).

Von **S. Wagge.**

Tiefer Tage schlug ich meine Partitur von Beethoven's Quartett auf, und traf zufällig das Rajumowsky'sche in E-moll. Ich höre es seit vielen Jahren jeden Winter gewiß wenigstens einmal, wenn nicht dem Helmsdorfer'schen Quartett, so doch entweder bei einer besonderen öffentlichen Veranstaltung, oder privatim. Als Violoncellist habe ich es seiner Zeit wohl hundertmal mitgespielt und kann daher mit Recht sagen, daß ich jeden Ton darin kenne. Nun ist man nur allzulehr geneigt Das, was sehr bekannt ist, längere Zeit liegen zu lassen und sich neueren Eindringen zuzuwenden. Selbst ein Göthe konnte zur Verwunderung und nicht immer zur Freude seiner Nächsthenden nicht zu lange bei einer Sache verweilen, es trieb ihn sich im Reich der Natur und Wissenschaft überall umzusehen, wo ihm noch irgend ein Gebiet zu denken gab.

Wie es nun kommen mochte, daß mich die so sehr besangenen Notensöpfe diesmal ganz besonders fesselten: kurz ich konnte nicht loskommen und las und spielte fort und fort, wobei mich namentlich das Adagio in unglücklicher Weise anzog. Zwischen durch konnte es nicht fehlen, daß mir kuriose Fragen durch den Kopf schossen; regt doch jedes Wunderwerk immer wieder neu die Frage an: Wie konnte doch Das entstehen, und wo steht denn nur das Geheimniß der unglücklichen Wirkung? Man sucht überall das Besondere, und findet doch nur das Einfachste von der Welt; höchstens daß da und dort einmal von irgend Etwas Anwendung gemacht ist, was gerade an dieser Stelle frappirt. Wer je selbst componirt hat, weiß zu welcher erdrückenden Höhe diese Frage in ihrer Unlösbarkeit heranwachsen kann. Das Eine aber wurde mir diesmal vollständig klar, daß man über dem gewaltigen und unergreiflichen Gehalt Beethoven'scher Tongedanken lange Zeit so verblüfft gewesen ist, die merkwürdige Einfachheit derselben, die Natürlichkeit ihrer Struktur nicht gewahr zu werden. Man erschöpft sich in Muthmaßungen, was das Alles nur bedeuten solle, man schiebt Gebilde und Romane darüber, und erjaunt die tollsten Analogien. Das Alles ist erklärlich, konnte kaum anders sein. Beethoven's Musik stürt alle Winkel des Nerven- und Seelenlebens so gewaltig auf, daß, wer der schließlichen großen Erhebung nicht fähig ist (die das endliche Resultat jedes seiner Werke, seiner gesammten Production), bei dem Bestreben jedes Einzelne zurechtzuliegen und die aufgeregte Fieber über die Ursache ihrer Erregtheit zu befragen, leicht halb verrückt werden und in Paradoxen zu sprechen beginnen kann. Wir sehen heututage die Früchte dieser Bemühungen den Schleier zu Saiz zu sichten. Um so wunderbarer muß Einem zu Muth werden, wenn

man einmal so recht klar sieht, wie auch das Incommensurable, das Unbegreifliche in der einfachsten Form enthalten sein kann, ja zumischt in dieser ausgesprochen ist. Völlig komisch und zum Vachen reizend muß es uns dann vorkommen, wenn wir sehen, mit welcher ängstlichen Sorgfalt man jede kleine Abweichung von dem Gewohnten notirt, zerlegt und darüber theoretisirt und ästhetisirt, wohl gar aus den Ingreduenzen solcher Schnurren eine neue Kunst zu brauen sucht. Ihr seid doch insgesamt „betrogene Betrüger“, die ihr auf diesem Weg das Vorhandene zu erreichen oder zu überbieten sucht; ihr habt keine Ahnung, in welcher Naivität und Schlichtheit das Größte wie von selbst entsteht, allen euren philosophischen, theoretischen und ästhetischen Kram verlassend!

Und nun sehe man einmal z. B. dieses E-moll-Quartett genau an. Es gehört bekanntlich in jene Schaffens-Periode des Meisters, wo er, bereits in voller Selbständigkeit sich bewegend, frei und groß wie ein König dachtete, und noch nicht in die entsetzliche Nacht des Geschicks untergetaucht war, aus welcher Keiner ohne bleibende Spuren wieder aufkommt und träge ihr sein Adlergefieder wieder empor bis zu den Sternen. Noch ist in op. 59 Beethoven's Geist nicht undüstert, sein Gemüth hat nicht nöthig sich mit Gewalt und in abentheuerlichen Sprüngen von den bösen Geistern loszumachen, die ihn gefangen nehmen wollen. Tief steigt er mit seinen Tönen in die Schacht unserer Seele, sie mächtig erschütternd, aber nicht folternd; und in gewaltigem Flug reißt er uns in die Höhen seiner eigenen Erhabenheit. Man wird der den Rajumowsky'schen Quartetten nicht den Vorwurf machen können, daß sie minder tief, minder inhaltreich, minder frei seien als die „allerlehten“; ebenso wenig wird man sie zu den „unverständlichen“ rechnen können, ohne sich selbst das Zeugniß mangelnden einfachsten Verständnisses auszustellen. Hätte Beethoven weiter nichts geschrieben als diese drei Quartette, kein wesentlicher Zug seiner Natur wäre uns verloren gegangen, man müßte denn das unschuldvolle Lächeln der Kindheit vermissen, wie es einige seiner früheren Werke enthalten; Beethoven war eben nicht bestimmt in Arabien verweilend uns bloß die Schäferklänge von dort zu vermitteln.


Ich will jetzt hauptsächlich über das Jodel von einem Adagio eingehender mich aulassen, welches den zweiten Satz des Quartetts bildet \*). Wenn ich von einem unserer Fortschrittsmänner doch nur ein einziges Stück zu sehen beläme, was in so einfach schlichten Tönen eine solche Unendlichkeit der Gedanken, eine solche Einheit und Ehrlichkeit des inneren Denkens ausdrückt, ich wollte ja gern dewost mit denen von der neuen Größe. Man sagt uns freilich: „Eben weil wir wissen, daß wir dergleichen nicht machen können \*\*),

\*) Eine Zeitung hat man durchaus dem Adagio den 3. Platz anverleihen wollen, und jeden Componisten „Zopf“ gehalten, der es wagt: sein Adagio hinter das erste Allegro zu legen.

\*\*) Schob, Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. haben doch annähernd Treffliches und zugleich Neues „gesehen“!

\*) Die Fortsetzung des Artikels: „Zur Geschichte der Erdfelder-Instrumente“, die Streichinstrumente betreffend, tragen wir in einer der nächsten Nummern nach. Die Red.

darum versuchen wir Anderes.“ Ei, ihr Herren, wir sind einmal vernünftig; die gnädige Götin hat uns gewährt in ihren vielen Palästen bald da, bald dort uns anzusiedeln und die Frucht zu genießen; so wollen wir denn entweder in den alten fortleben, oder von neuen dann Gebrauch machen, wenn sie eben so schön oder noch schöner sind. Nun wollt ihr euch in Bauherren aufwerfen und sagt: „Solche Paläste zu bauen verstehen wir nicht mehr, aber wir wollen euch Anderes herstellen“, und ihr baut recht phantastische aber banfällige Varenen! Wir danken euch sehr und werden uns hüten unser Geld euch anzuvertrauen, so lange ihr uns nicht beweis, daß ihr wenigstens ein schönes, wohlthätiges Haus bauen könnt! —

Die Anlage unsers Adagios könnte nicht einfacher und „herkömmlicher“ sein. Ein Thema von 8 Taktten in Vorder- und Nachsatz gegliedert, setzt in E-dur stehend, das nur durch ein paar chromatische Töne bereichert ist. Violine 2. und Viola wiederholen das ganze Thema Note für Note. Ein Nachsatz und Uebergang in die „Dominante.“ Wie altmodisch! Der Seitensatz und Schluß des Theils dasthet. Wieder ein Coda und das Thema in der 2. Violine; immer noch H-dur; im Nachsatz eine Wendung von H-moll nach D-dur. Ungeheuer einfach! Dasselbst wieder das letzte Coda; im 3. Takt D-moll und Uebergang in das nachverwandte B-dur. Das Thema steht im Bass und steigt mit seinem ersten Motiv:  immer einen Ton höher,

während die drei andern Instrumente ein lagendes neues Motiv imitatorisch dagegen anstellen. Das sieht ziemlich künstlich aus. Aber es ist doch sehr einfach. Das Fundament steigt immer eine Quinte aufwärts, von B nach F, C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, — also im Quintenzirkel, jeden neuen Akkord, der einen halben Takt Adagiozeit einnimmt, zugleich als Tonart auflassend. Zuletzt bleibt die Harmonie in Fis-moll stehen und wendet sich dann im Quartzett nach H, der Dominante von E, unserer Haupttonart. Nach einem Orgelpunkt das Thema in der ersten Violine, darüber die zweite, eine wunderbare Gegenmelodie (wenn man will Contrapunkt) ansähernd, während das Cello jene schon im ersten Theil vorgetommene jetzt unten, also im doppelten Contrapunkt (wie gelehrt!) durchführt. Abermals der obige erste Nachsatz und darauf der Seitensatz in E-dur, der Haupttonart. Alles Folgende fast einfache Transposition (wie ärmlich!) bis nach dem (2.) Nachsatz, wo das Thema in neuer Behandlung auf dem Quartszett-Akkord von E-dur eintritt; alle vier Stimmen in geschlossener Pfalzang, mit einem ungeheuren Stoß auf der je zweiten halben Note, der das in verzweifelungslosen halbtönigen Schritten einhergehend. Welche excentrische Wirkung! Und doch: welche fabelhaft einfache Harmonik, wenn man sich nicht durch die Schreiber täuschen läßt, namentlich das erste c des Cellos als his liest, nicht gefehrt das his im 5. Takt als e. Wir haben dann vor uns: E-dur, Cis-moll, Fis-moll und B-moll-dur, also lauter nächstverwandte Tonarten! Vielleicht könnte man eine Kunstregel daraus ableiten, etwa so lautend: Wenn auf der einen Seite (etwa der rhythmischen) etwas an sich Unnatürliches, durch eine besondere Intention Geschickfertigtes vorgeht, so müssen die andern Seiten desto correcter und sachlicher sein, sonst entsteht Unnatur, Verschrobenheit, Hässlichkeit. — Der Ausgang des Adagios mit seinem reinen E-dur nach dem schmerzlicheren Moll-Dur wirkt verschönernd, beruhigend, durchaus wohlthätig.

Nun frage ich, ob, wenn man einen so tiefen ergreifenden Inhalt, wie er in diesem Adagio unbestritten vorhanden, zugleich eine so entschiedene eigenhändige Individualität in so einfacher, längst festgestellter, vor Beethoven schon hundertten, ja tausenden verschiedenartig gefärbter, den mannigfaltigsten Inhalt bietender Stücke zu Grunde gelegener Form aussprechen kann, ob es dann die „schaloucnhafte Form“ ist, an der die Schuld liegt, wenn wir heute nicht Neues zu Stande bringen, geeignet unsere Zuhörer ebenso sehr zu erwärmen, zu erquickern, sie

hinzuzureißen in das Feuer tiefer und echter Begeisterung?!

Zu derselben Frage geben auch die andern drei Sätze dieses Quartetts, ja fast jeder von diesem Meister, berechtigte Veranlassung. Aber auch noch zu einigen Andern. Was gibt z. B. dem ersten Satz gleich von vornherein ein so eigenhümliches Gepräge? finden wir etwa nagelneue Akkordverbindungen, nagelneue melodische Wendungen? Ach nein, es ist Alles schon dagewesen, und wer sich die Mühe geben wollte in letzterer Hinsicht bei Mozart, Haydn und noch früheren Meistern nachzusehen, er würde die ersten melodischen Phrasen einzeln da und dort auffinden. Das Thema enthält Tonika und Dominante, sonst nichts. Die Wiederholung in F scheint neu, die Akkordfolge, die Verwendung des F-Akkords in E-moll ist nicht neu. Und doch ist das Ganze neu, d. h. in dieser Zusammenstellung noch nicht dagewesen. Freilich hat Beethoven dabei schwerlich das Verfahren des Wagner bei der Fabrication des Hornmulus beobachtet, sondern sein Gedanke ist ihm wie ein Blitz in nächtlichen Dunkel gefahren, und es ist hauptsächlich das Hinsetzen des Gedanken, was gleich Anfangs frappirt und als neu erscheint; es ist als ob Beethoven sagen wollte: das ist mein Thema, darüber will ich jetzt mich weiter auslassen. Man versuche es, dieses Thema (d. h. eigentlich den Nachsatz):



sogleich weiterzuführen, nach Art eines längeren periodisch gegliederten Satzes, und die Originalität ist weg! Gleich darauf kommt aber Alles in den schönsten Fluß, und es dürfte hier der Ort sein zu bemerken, daß, wenn Beethoven in irgend einer Weise etwas Auffälliges producirt hat, er gleich darauf in derselben Richtung etwas fast Populäres, wenigstens ganz Einfaches bringt. Ich komme hier noch einmal in Kürze auf das Adagio zurück und erinnere an den Nachsatz des Themas. In dem letzteren eine wunderbare von der Naturharmonik abweichende Harmonisierung, die beinahe an Kirchen-tonarten erinnert (das Fundament der ersten 4 Motiven steigt immer eine Quinte: E, H, Fis, Cis); und im ersteren ein Wiegen zwischen Tonika und Dominante; mit wie seliger Wirkung! —

Im ersten Satz finden sich ferner Fortbildungen des Rhythmus. Beethoven geräth in einigen Stellen an den  $\frac{3}{4}$ , in den  $\frac{2}{4}$  Takt. Aber das „Wie“ und „Wo“ entscheidet über die Wirkung und Zulässigkeit einer Sache. Nun steht der  $\frac{3}{4}$  Takt längst fest im Gehirne des Hörers, bevor der Meister wie durch einen elektrischen Schlag das Fundament des ganzen Stückes erschüttert. In neuerer Zeit beliebt man mit solchen Erschütterungen gleich anzufangen, oder wohl gar die Erschütterung zum Fundament zu machen! —

Das Wort „Maßvoll“ wird heute in der Kritik oft genug gebraucht, um nicht hier einmal Veranlassung nehmen zu dürfen Einiges darüber zu bemerken. Die Arbeitstheorie verheißt unter diesem Ausdruck weniger den Zügel, den man der Kraft der Empfindung oder Leidenschaft anzulegen beflissen sein solle, — die echte tiefe Empfindung muß sich ja ganz ausschütten, — als vielmehr das architektonische Verhältnis der Theile. Hier ist der Punkt, wo z. B. Fr. Schubert in einigen Kammermusikwerken weit unter Beethoven steht, da dieser auch der stärksten Empfindung eine strenge Form zu geben mußte, während jener oft mit viel weniger inhaltsreichen Ideen sich weit von der Linie des Ebnemaßes entfernt, so daß, was ursprünglich als Caprice erscheint, auf einmal eine Breite annimmt, welche die Hauptsätze verdrängt und in Schatten stellt. Menckelsohn hat sich in dieser Hinsicht durchwegs mehr an Mozart und Beethoven als an Schubert gehalten, während Schumann

in diesem Punkte nicht selten (obwohl gerade in seinen Aquarellen und Trios am wenigsten) auf Strwegen ging, die freilich meistens romantisch und reizend genug sind, um ihm gern darauf zu folgen.

Das Trio des Scherzos mit seiner ledern, nahezu lakaphonisch wirkenden Engführung, wo die eine Stimme mit dem Thema auf der Dominantquint, die Andere gleichzeitig auf der Octav der Terzifa anfangt, hat von jeher theils Streit, theils Bewunderung der Kühnheit hervorgerufen. Ich gehöre bei weitem nicht zu Jenen, die sich bei solchen Stellen betheiligen wie vor dem lebhaftigen Wottelbeins, aber eine Frage möchte ich hier wieder stellen, und die ist: Ob die künstlerische Größe und Bedeutung Beethoven's gerade in solchen immerhin einzelnen Stellen zu suchen sei, ob sie nicht ganz wo anders liegt, so daß selbst diese Schürren weggelassen, immer noch der ganze große Beethoven bleibt? Und dann: haben denn gerade diese „Schürren“ Beethoven das Herz des Volkes geöffnet und ihm einen Platz darin gesichert? Man hat sich nach und nach daran gewöhnt, man hat sie als besondere Eigenheiten eines besonderen Geistes hingenommen, sie endlich wohl gar schön und von unüberwärtlichen Werth gefunden (wie man ja auch die Ecken und Kanten eines lädigen Menschen gewöhnt und sogar lieb gewinnt), aber sie waren es nicht, die Beethovens Größe bildeten, wels' letztere sich vielmehr ebenso riefenhaft in den reinen Formen aus sprach, in der verständlichsten Sprache, in einfacher und reizender Melodie, strengster Harmonik und regelmässigstem Periodenbau.

Es wird heute viel von den Fortschritten gesprochen, die man in der Kenntniss der Wirksamkeit der Instrumente gemacht hat. Nun, wenn ich mir dieses Quartett ansehe, und beobachte, wie jedes der vier Instrumente in allen Lagen, in der Höhe und Tiefe verwendet ist, wie jedem seine eigenthümlichste Wirkung abgelaugt ist, und nirgend eine triviale Klangwirkung entsteht, vielmehr jeder neue Blick neue Wunder auch in dieser Hinsicht aufschließt, so wüsste ich nicht, was alle Virtuosität der Welt noch erfinden könnte, was als wesentliche Bereicherung der Klangwirkung einer besonderen neuen Kunst zur Danks dienen könnte. Macht ja doch der reichste Besitz nicht den glücklichen Mann, sondern die vernünftige zweckmäßige Verwendung zu edlen menschlich-würdigen Zwecken! —

## Recensionen.

### Hausmusik.

Ernst Naumann. Drei Fantasiestücke für Violoncell oder Viola und Pianoforte, op. 4.

— Drei Fantasiestücke für Viola oder Violine und Pianoforte, op. 5. Beide im Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

S. B. Diese Stücke lassen sich unter keine andere oder bessere Rubrik stellen, als unter „Hausmusik“. Zur Concertmusik kann man sie nicht rechnen, dazu fehlt ihnen das Brillante der Wirkung. Für „Salonmusik“ sind sie zu edel und decent. Also weisen wir ihnen ihren Platz im Hause an vor wenig Hörern, aber guten, gebildeten, für einfache, anspruchslose Schönheit empfänglichen. Eine auffallend poetisch begabte Natur spricht sich zwar in ihnen nicht aus, obwohl sie nicht ohne einen Anflug von Poesie sind, dafür aber erfreut man sich an der absoluten Tüchtigkeit, an der strengen Logik im Ganzen und Einzelnen, an der vernünftigen Absicht und der edel musikalischen Ausführung, an dem Fluß und einer gewissen Selbständigkeit. Obwohl sich in Form und Behandlung an die Schumann'schen „Stücke im Volkston“ anschließend findet sich doch nirgend eine abschließliche oder unbewußte Nachahmung Schumann'scher Züge. Außer einer gewissen Vorliebe für Nachahmungsformen herrscht durchaus eine

angenehme, gesunde Yart vor, die sich aber nicht in sentimentalen Phrasen wiederholt, sondern vielmehr verschiedene Charaktere, die nicht durch Lieberfrüchten näher angegeben sind, zu zeichnen sucht. Das Streichinstrument dominiert meistens, insofern ihm die Thematik zuerst zugetheilt sind, doch alternirt im Verlauf das Pianoforte mit ihm theils in größeren, theils kleineren Partien, meist imitatorisch. Im Ganzen möchten wir op. 4 vorziehen; in op. 5 erscheint Manches, wenn auch nicht gesucht, doch nicht so natürlich von selbst fließend wie in op. 4. — Wir können diesen Stücken im Allgemeinen nur die herzlichste Empfehlung in der Desultorität mitgeben.

### Werke für Gesang und Orchester.

H. Küster. Die ewige Heimat, Oratorium Verlag von Pentz in Neuruppin.

Dr. Blumner. Abraham, Oratorium op. 8. Verlag von Breitkopf und Härtel.

—! Zwei große Oratorien auf einmal. Beide im Klavier. Auszug, elegant und correct ausgestattet. Beide in Berlin entstanden, wo die Verfasser Stellungen an öffentlichen Kunstakademien bekleiden. Herr Küster, Nachfolger Grells, fungirt als Organist an der evangelischen Domkirche. Herr Blumner steht, als zweiter Dirigent der großen Singakademie, auf dem Plage, welcher vor ihm ebenfalls von Grell eingenommen wurde, während Raugenhagen dessen gegenwärtiges Amt führt. Also beide Nachfolger Grells und wahrscheinlich — von Herrn Küster wissen wir es gewiß — beide Schüler dieses würdigen Veteranen. Beide genießen schon aus vorstehenden Ursachen, doch auch wegen ihrer schöpferischen durch die Stellungen, welche sie vertreten, angeregten Thätigkeit eines wohlthätigen Rufs, wenn auch mehr in lokaler als weiterer Ausdehnung. Durch Veröffentlichung obiger Oratorien wollen sie nimmlich die Aufmerksamkeit größerer Kreise der musikalischen Welt für sich in Anspruch nehmen. Herr Blumner kann diesen Anspruch begründen durch eine mehrmalige beifällige Aufführung seines Abraham in Berlin, die schon vor dem Erscheinen des Klavierauszugs in außerordentlichen Dignitäten vor sich reden machte und Anteil erweckte. Ob das „Oratorium“ des Herrn Küster sich einer gleichen oder ähnlichen Legitimation erheben dürfe, ist uns nicht bekannt geworden. Die Kritik bedarf vergleichen auch nicht für sich. Es ist vielleicht gar besser für sie, daß sie nicht in Versuchung geführt werde, entgegenstämpfende Autoritäten überwinden zu müssen, oder ihrem Einfluß die eigene unweilrige Wahrheitsliebe aufzuopfern. Die Wahrheit zu vertreten ist ihres Amtes und ihre heiligste Pflicht, worauf sich zugleich die einzige Möglichkeit ihrer heilsamen Wirkung gründet. Einem christlichen Autor (noch weniger dem Publikum) kann mit einer anderen als wahrheitsfördernden Beurtheilung überhaupt nichts gemüth werden Und daß lokale Erfolge beim Publikum oder schöne Redensarten guter Freunde kein eigentliches gültiges Zeugniß für den Werth einer künstlerischen Leistung abgeben mögen, werden nur unersahrene, junge, von Illusionen geschauelte Autoren und ältere ihnen ähnliche in Abrede stellen wollen. Unsere Herren Verfasser aber gehören wohl beide nicht mehr zu dieser Genossenschaft schwärmerischer junger Kunststrebler, denen der Himmel etwa noch voller Erleigen künde. Wer sich mit so reichlicher Anwarts, wie die vorliegenden Arbeiten beweisen, dem emsigen Studium der maßsamsten musikalischen Satzformen gewidmet hat, der ist gewiß aus dem erfahrungsmäßigen Jugendstadium mit einem gefahrvollen Kunststrauch längst erndachtet hervorgegangen. Und so wollen wir denn die Leser über den etwaigen Irrthum aufzuklären, als hätten wir hier Arbeiten junger Anfänger vor uns, die vielleicht mit diesen Oratorien ihre „ersten Sporen verdienen“ möchten. Wir dürfen zwar nicht die Hoffnung erregen, zwei neue scharfsausgeprägte persönliche Stylarten kennen zu lernen, welche epochemachend in den trüben Gang der neuesten Musikgeschichte angreifen dürften. Aber wenigstens haben wir mit zwei geübten Federn uns bekannt zu machen, denen eine sichere Anleitung der Schule, ein tägliches Wissen und ein verlässiges Aufmerken auf das Gute zu Statten kommt, welches anerkannt

originalere Meister auf ähnlichen Gebieten der Kunst geleitet haben. In Bezug auf die originale Kraft der Erfindung geben wir dem Herrn Küster den Vorzug, wir müssen aber gleich hinzusetzen, daß uns deshalb nicht etwa auch sein Werk höher zu stehen scheint, als das des Herrn Hummer — ein neuer Beleg dafür, daß es nicht darauf unbedingt ankomme, wie reich Einer sei, sondern vielmehr darauf, wie die Gaben oder das anvertraute Pfund vermaltet und verwerthet werden. Für den Mangel an originaler Erfindung, zu der sich die Küster'sche Muse — namentlich nur in sporadischen Momenten — erhebt, entschädigt uns Herr Hummer durch einen stets reinen Satz, dem nichts ferner liegt, als verlegender Mißlaut oder Verstoße gegen das natürliche Gesetz des harmonischen Stimmengesüges. Dies bringt beim Hörer die Wirkung der Sicherheit hervor, in welcher derselbe dem Findrücken der Musik angefügt sich überläßt. Der Musiker zwar erkennt nicht selten in der Hummer'schen Schreibung das Bestreben um jeden Preis praktisch und bequem zu schreiben und selbst auf die Gefahr hin, nicht viel Bedeutendes zu sagen, nur überall recht durchsichtig, klar und einfach zu sein, damit die Ausübenden beim Einstudiren des Werks nicht etwa ermüdet oder mit schwer verdaulicher Kost regallirt und überfättigt werden möchten. Deshalb sind alle Partien des Abraham, Solo, Chor und wohl auch, dem Klavierauszuge nach zu urtheilen, die Orchesterstimmen leicht und nett ausführbar, was immerhin ein Vorzug ist, wenn die Ausführbarkeit des Inhalts keinen Abbruch thut. Herr Küster läßt sich wohl auch durch jene Rücksicht im Allgemeinen leiten, aber zuweilen wirft er das Joch ab und überläßt durch unerwartet hervortretende einzelne Züge und ganze Nummern, die den unverkennbaren Stempel des Strebens nach Großheit an sich tragen. Dafür aber kümmert er sich zuweilen wenig um die Reinheit des Satzes und muthet dem Hörer vereinzelt Durcheinander und ähnliche Unschönheiten so wie offenkundige Gemeinplätze zu, die sehr schwer zu vermeiden sind. —

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so erscheint der Abraham als ein aus einfachem, soliden Streben hervorgegangenes Werk, welches weit entfernt, eine besonders vornehme Rolle in der Kunstgeschichte spielen zu wollen, sich selbst und dem ausgedehnten Kreise der Freunde anpruchlos erster Musik genügen möchte. — Die ewige Heimat dagegen ist ein Werk, das mit diesem bescheidenen Toste keinesweges zufrieden ist, nicht mit dem gewöhnlichen Pflanz bekannte Mecker pflügen, sondern einen Flug zur höchsten Sonne empor wagen möchte. Aber, o wehe! Wir müssen fürchten, es werde ein italischer Flug werden und das weiche trügerische Wachs möge die angelebten Schwingen der Begeisterung festzuhalten nicht im Stande sein — sondern den allzu fähigen Schwung in einen treulosen Fall unarmherzig verkehren, tief hinab — hinab in den Straßensaub der Stadt Berlin! —

Wir gehen nun auf die beiden Werke und ihren Charakter näher ein, haben aber zuvor noch einige Mittheilungen zu machen über die kunstgeschichtliche typische Form des Dratoriums, um den Werth obiger hierher gehöriger Werke richtig verstehen und beurtheilen zu können.

Das geistliche Dratorium in seiner früheren Gestalt sucht mit den Mitteln der Tonkunst dieselbe Aufgabe zu lösen, welche die christliche Gottesverehrung in den famonischen Formen des kirchlich-nitischen sich vorsetzt: nämlich Erbauung des Gemüths durch Pibellektion und deren Auslegung, resp. Anwendung. Eine erscheinende Stimme, zwar nicht nothwendig an Einheit der Person gebunden, wie die des Predigers, entfaltete den Faden der Rede, welche einen epischen biblischen Stoffes in bekannter recitativischer Form — in älteren Dratorien durchgehends über einen einfachen besitzerten Bass, also rein deklamatorisch, d. h. oratorisch (rednerisch). Auslegung, Betrachtung und Anwendung des so vortragenden Evangeliums oder alttestamentlichen Geschichtsgegenstandes werden eingestreut in Form von Arien, Ensembleklängen

und chorischen Sätzen, die man als ideelle Vertreter Einzler aus der Gemeinde, der ganzen Gemeinde, im weiteren, umfassenderen Begriffe der Christenheit, ja gelegentlich selbst der göttlichen Personen, Engel und himmlischen Herrscharen auffassen kann. Soweit diese Sätze ihren Inhalt aus dem Bereich geistlicher Pritschöpfen ist das Dratorium nahe verwandt mit der geistlichen Cantate, aus welcher es sich erweitert, durch seinen epischen Theil entwickelt hat, wie die Cantate aus der sogenannten Motette a capella und ähnlichen zu gottesdienstlichen Zwecken verwendeten Kunstformen der alten Kirche. Schon durch Individualisirung jener einzelnen Stimmen und Chöre, noch mehr aber, wenn dieselben bei erhöhten und entscheidenden Momenten der Erzählung in unmittelbarer Beziehung zum Stoff beteiligt werden, und die Handlung durch diese Selbstthätigkeit aus der objektiven Ferne bloßer Erzählung in die lebenswarme Sphäre der subjektiven Gegenwart herübergerückt, gewinnt das Dratorium den Charakter eines ideellen Drama's. So vermischt diese mannigfaltige Kunstform alle Dichtungsarten in sich zu einem organischen Ganzen als die epische, lyrische (didaktische) und dramatische. Der eigene Boden, darauf diese reiche Blüthe der Tonkunst wuchs und geblüht, war die Zeit der deutschen Kirchenverbesserung schon während, aber schwüngerhafter noch den Werfalten und Zerstörungen des dreißigjährigen Religionskrieges. Die Entfaltung zu einer bis jetzt unerreichten Vollkommenheit erfolgte binnen wenigen Decennien. Bach und Händel sind die Träger derselben. In ihren Werken dieser Gattung lassen sich zwei besondere Typen unterscheiden; die eine mehr auf das Wesen der Motette, resp. geistlichen Cantate, als Ursprung zurückweisend, also episch-lyrischen Inhalts mit didaktischer und erbaulicher vorwiegender Tendenz (wie die Mattheuspassion, von Bach selbst noch als Cantate betitelt); die andere, anlehnend oder einmündend an die in der katbolischen Kirche üblichen geistlichen Festspiele, welche geistlichen Erzählungen zu Gegenständen volkstümlicher dramatischer Darstellungen zurichteten, also mehr lyrisch-dramatischer seltener rein dramatischen Charakters, wie die Oper, doch ohne Action und Schaustellung, sondern rein ideell, auf das Gebiet musikalischer Ausdrucksmittel ausschließlich beschränkt. Diese Form des musikalischen ideellen Drama's ist in den Händel'schen Werken (z. B. Samson, Jephtha u. a. m.) wohl in der möglichsten Vollendung dargestellt und deshalb als mustergültiger Typus zu bezeichnen. In diesen Werken wird unser Interesse nicht mehr ausschließlich von dem christlich didaktischen Gehalte, der ihnen keinesweges abgeht, gefesselt sondern außerdem noch auf die Individualisirung der ideellen Action, auf die Durchführung der Charaktere der personae dramaticae, der hierher gehörigen Chöre u. dgl. gerichtet. Da selbst die instrumentale Seite, sonst untergeordnet begleitend, gewinnt hier einen oft wesentlichen Antheil an der Entfaltung und dem Verständniß des dramatischen Stoffes, insofern der ahnungsvollen, diebilden Ausdrucksfähigkeit des Orchesters, sei es abhängig oder selbständig, manches zu Ergänzende übertragen werden kann, was dem schmerzfülligeren Mittel des Begriffes in der Form des Textwortes weniger oder gar nicht zugänglich gewesen wäre. Im Verlauf der weiteren Entwidlung gewann der lyrisch-dramatische Typus des Dratoriums einen Vorprung von jenen älteren episch-lyrischen an die Cantate anknüpfenden. Das christliche Glaubensleben, welches diese und ähnliche Formen der Tonkunst hervorbrachte hatte, verlor nach und nach die ihm eigene Fülle produktiver Kraft und Empfindlichkeit. Gleichwohl schrieb fast jeder Musiker, der sich als kunstverständiger exister Tonsetzer legitimiren wollte, sein Dratorium, welches die vornehmste Form war, die zugleich einer geübten Feder Raum gab, sich in allen, auch den schwierigsten, sogenannten gehobenen Sätzen zu bewähren. Dies führte zur inhaltsleeren Vögelerei; mit dieser zusammenwirkte die überhandnehmende Ueberschätzung der Oper und reinen Instrumentalmusik, und die durch Encyclopädisten und Rationalisten neuerflamnte Ueberschneidung zwischen göttlichen und heiligen Dingen und Mysterien des Gewalts gegenüber dem geistreichen Fingern menschlichen Wises und



menschlicher Weisheit, um die Form des Oratoriums mehr und mehr zu discrediren. Sowie ging diese Mißachtung, daß sich unter den Musikern der Neuzeit das Vorurtheil verbreiten konnte, Oratorien, überhaupt Kirchenmusik, schreiben nur Leute, die zu vermeintlich höheren Leistungen aus Mangel an Fantasie und Talent untüchtig seien und doch gern auch sich in die Reihe der würdigen Tonsetzer stellen möchten. Die Mendelssohn'schen Oratorien vermochten dieses abgemaßte Vorurtheil nicht überall zu besiegen, weil die Zeit ihres Erscheinens eben nicht empfänglich genug war und man in diesen neuen Erscheinungen überhaupt gar keine Rehabilitirung des historischen Oratoriums anerkannte, sondern diese Form nur als äußeres gleichsam zufälliges Gewand der beliebten interessanten Mendelssohn'schen Muse sich gefallen ließ. Nach diesem Vorgang ersah Schumann das sogenannte weltliche Oratorium, welches sich auf einen ganz anderen als den ursprünglich christlichen Boden stellt und nur noch die äußere Form des dramatischen Typus jener Kunstform festhält. Und wie er seine Zeit richtig erkannt hatte und, ein echtes Kind derselben, ihre Strahlen in seinem Geiste wie in einem Prisma brennen und leuchten, das beweist die warme Aufnahme des „Paradies und Peri“, welche bei der Jugend sich zu einem begeisterten Rausch der Schwärmerei für das Werk und die Schumann'sche Muse steigerte. Hierdurch erlitt das christliche Oratorium einen neuen schweren Stoß, von dem es sich bis jetzt noch nicht wieder erholen konnte, obwohl glücklicherweise die Richtung der Zeit der Pflege ernster und auch flehlicher Musik wieder freundlicher heldend entgegenkommt, wie aus den häufiger werdenden neuen Erscheinungen derartiger Werke und aus der allgemeinen Pflege älterer Denkmäler dieser Kunstform hervorgeht. Hoffen wir, daß die Geschichte des Oratoriums bis zur Gegenwart nicht abgeschlossen sei und freuen wir uns aller Bestrebungen, dieser hohen und reichen Form der Tonkunst — ohne Frage einer ihrer würdigsten Aufgaben — eine lebenskräftige Zukunft sichern zu helfen. In diesem Sinne begrüßen wir auch die vorliegenden Werke als Bausteine zu dem Tempel dieser erwünschten Zukunft des Oratoriums. Nicht als selbständige Säulen zwar können wir sie bezeichnen und hoffen im folgenden für diese Meinung genügende Gründe mittheilen zu können, die unser obiges allgemein gefaßtes Urtheil näher bestimmen mögen.

(Schluß folgt.)

## Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Leipzig, Verlag von Hermann Mendelssohn 1861.)

S. B. Der Herausgeber dieser „Reisebriefe“, Herr Paul Mendelssohn in Berlin, Bruder des Componisten, bemerkt in einem Vorwort, es hätten sich der ursprünglichen Absicht: die in einer solchen Briefsammlung enthaltenen biographischen Elemente als Vorarbeit oder Grundlage zu einer „Lebensbeschreibung“ zu gebrauchen, Schwierigkeiten entgegengestellt, und es lasse sich zur Zeit nicht bestimmen, wann diese zu besorgen sein werden. So bedauerlich diese etwas mythisch klingende Verthüllung aus einer ferne Zukunft für Jene sein muß, die Mendelssohn den Künstler, dessen ganzen Entwicklungsengang, so klar vor sich liegen sehen möchten, wie man jetzt nach langer Zeit Mozart sieht, so muß man doch auf der andern Seite mit größter Befriedigung, ja mit reinster Freude bemerken: Mendelssohn der Kunst-Mensch ist schon durch diese wenigen, im Zeitraum von zwei Jahren geschriebenen Briefe in den hellsten Glanz gefest.

Was uns betrifft, so haben die „Reisebriefe“ in uns den schon lange vorhandenen Verdacht neu gewekt und gestärkt, daß all das elende Gemäth über Mendelssohn, was sich in neuerer Zeit mitunter breit gemacht hat, auf nichts anderem beruht als einerseits auf beleidigter, heimlicher und obendrein ganz unberechtigter Entteltel, andererseits auf der in unseren Tagen häufig gegen vorkommenden Unfähigkeit eine harmonische Künstlerseele zu begreifen. Denn soweit sind wir richtig in der

Berserktheit schon gekommen, daß uns das Gerade schief vorkommt, weil wir selber schief sind.

Fortan soll uns nur Niemand mehr, wenn von Mendelssohn die Rede ist, von Glacéhandschuhen, Theatrosfelgklopser, berlinerischer Sentimentalität u. dgl. reden! Wir wissen jetzt, woran wir sind, und ebenso beehren uns die beiderseitigen künstlerischen Thaten, was von Vergleicheln zu halten. Welchen Rang auch immer die unerbittliche Geschichte und Philosophie der Kunst seiner Muse einräumen kann und wird, so viel muß sich immer klarer herausstellen, daß die gesammte Gegenwart nicht einen Componisten aufzuweisen hat, der würdig wäre, dem herrlichen und gegen die Heroen der Tonkunst immer so natürlich bescheidene Meister die Schuhriemen anzulösen. Was man eine „harmonische Natur“ nennt, wo jeder Theil zum andern gehört, jeder gleich ausgebildet ist, jeder gleich erstreblich, achtungswerth und ergetreut, — das war Mendelssohn, so tritt er uns auf jedem Blatt der 340 Seiten einnehmenden Reisebriefe entgegen. Kein Wunder also, wenn man bei der Lectüre derselben aus einem Entzücken in's andere kommt und sich nicht satt lesen kann.

Tendenz und sämtliche Verhältnisse d. Bl. gestatten uns eine „Blüthe“ des Buches nicht, wie sie zweifelsohne von anderen Zeitgeistern in der nächsten Zeit vorgekommen werden wird. Allein einige der wesentlichsten Charakterzüge können wir nicht umhin unsern Lesern durch wörtlichen Abdruck zur Kenntniß zu bringen; unabweislich wird Jeder, der dies gelesen hat, sich mit einiger Ungeduld das Buch selbst zu verschaffen suchen.

Das Erste, worauf wir am meisten gespannt waren, und was vor Allem wichtig, ist Mendelssohn's künstlerische Ansicht über Dinge und Personen, die er bei Lebzeiten aus natürlicher Klugheit nur den Alternächstgehenden vertraut haben mochte. Was wir denn nun über einige beliebte Tagescomponisten hier lesen, charakterisirt nicht nur den deutschen Künstler, der es ausspricht, es enthält auch Wahrheiten, deren Bestätigung aus solchem Munde von höchstem Gewicht ist. So finden wir in dem Briefe, dat. Rom, dem 6. Juni 1831, an seine Eltern gelegentlich einer Aeußerung über die Bequemlichkeit der Italiener, die die Arbeit nur als ein „nothwendiges Uebel“ betrachten, das ihnen Geld verschafft, folgende richtige Ansicht:

„Daher eben gibt es so wenig Industrie und Concurrenz; daher macht Donizetti eine Oper in zehn Tagen fertig; sie wird ausgeführt, aber das thut gar nichts, denn er bekommt dafür bezahlt, und kann wieder spazieren gehen. Sollte aber seine Reputation endlich gefährdet werden, so würde er wieder zu viel arbeiten müssen, und das wäre un bequem. Darnach schreibt er einmal eine Oper in drei Wochen, gibt sich zu ein paar Stücken in die Nähe, damit sie recht gefallen, und kann dann wieder eine Weile spazieren gehn und schlecht schreiben. So malen ihre Maler die unglücklich schlechten Bilder, die noch weit unter der Kunst stehen“ a. f. w.

Ferner finden wir über Meyerbeer und seinen „Robert der Teufel“ einen Anspruch, der Mendelssohn in unsern Augen höchste Ehre macht; er schreibt über seine eigene Stellung zur modernen Oper und namentlich zu den jetzt beliebten Sujets aus Paris vom 19. December 1831 an seinen Vater: „Jeder der neuen hiesigen Texte, zum erstenmal in Deutschland auf die Bühne gebracht, würde meiner Uebersetzung nach nicht den geringsten Erfolg gehabt haben. Dazu kommt noch, daß der Hauptpunkt bei ihnen allen gerade einer von denen ist, in denen man (wenn sie auch die Zeit verlangt, und wenn ich auch vollkommen einsehe, daß man im Ganzen genommen mit der Zeit nicht gegen sie gehen müsse), sich ihr geradezu entgegenstellen soll: es ist der der Unsitlichkeit. Wenn in Robert le diable die Nonnen eine nach der andern kommen, und den Helden zu verführen suchen, bis es der Abstinenz endlich gelingt, wenn der Held durch einen Zander in das Schlafzimmer seiner Geliebten kommt und sie zu Boden wirft, in einer Gruppe, über die das Publikum hier klafft, und in ganz Deutschland vielleicht nachklaffen wird, und wenn sie ihn

dann in einer Arie um Gnade bittet; wenn in einer andern Oper das Mädchen sich aufliebt und dabei ein Lieb singt, wie sie morgen um diese Zeit verheirathet sein werde — es hat Effect gemacht, aber ich habe keine Musik dafür. Denn es ist gemein, und wenn das heut die Zeit verlangte, so nothwendig fände, so will ich Kirchengemüth schreiben.“

Wie ernst er es mit der Kunst und mit seinem Componiren genommen hat, das geht noch sehr deutlich aus den Briefen an Frau von Pereira in Wien, dat. Genua, im Juli 1831, und an Ed. Devrient, dat. Weiland, den 15. Juli 1831, hervor. Die Erstgenannte hatte ihn gebeten, ihr „die nächste Heerschau“ zu componiren. Damit will es ihm nun gar nicht gelingen und er schreibt:

„Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft, und halte es für unerlaubt, etwas zu componiren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren. — Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschriebenes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung, oder einer bios erzählenden Weise: der Eine läßt im Erklang die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, — der Andere denkt sich einen Balladenfänger, der die schändliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Geispenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Nichtigste: Reichardt hat es fast immer so genommen, aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich ein solches Gedicht im Stillm für mich lese und vor das Lebrige hinsende, als wenn ich es mir vormalen oder vorzählen lasse.“

„Die nächste Heerschau nun erzählend anzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person; und der Waldenton hat das Gedicht gar nicht; es kommt mir mehr wie eine geistreiche Idee als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Neumann und Fichthof in Wien gethan; — ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Bass, und Trompetenstöße im Discant, und sonst allerlei Spud anbringen können, — dazu habe ich aber wieder meine ernsthaften Töne zu sich; so etwas kommt mir immer vor wie ein Späß, etwa wie die Malereien in den Kinderzimmern, wo man die Dächer knarrroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll. Und etwas Halbes, etwas das mir selbst nicht gefiele, hinzuzuschreiben und fortzuschicken, würde Dir gegenüber, der ich immer das Beste geben möchte, um so weniger gegangen sein“ u.

Kann aber zeichnet den ganzen Menschen, nicht allein den Künstler, ein anderer Brief mehr als an Devrient: Eine gewisse Derbheit, die auch sonst manchmal in wahrhaft wohlthuernder Weise sich geltend macht, wird auch hier nicht zu übersehen sein, und entspricht auch ganz einer Bemerkung, die er bei einer andern Gelegenheit macht: „Ich sage Euch aber im Vertrauen, daß ich nach und nach auf das Kosmopolitische einen ganz besondern Haß bekomme; — ich mag es nicht, wie ich überhaupt Vorfetzigkeit nicht recht mag, oder eigentlich nicht recht daran laufe. Was eigenthümlich, und ich ön, und groß sein soll, das muß einseitig sein; wenn diese eine Seite nur zur größten Vollkommenheit ausgebildet ist.“

Der erwähnte Brief an Devrient lautet:

„Du machst mir Vorwürfe daß ich schon 22 Jahre, und doch noch nicht berühmt ist; ich kann darauf nichts anders antworten, als wenn Gott gewollt hätte, daß ich zu 22 Jahren berühmt sein sollte, so wäre ich es wahrscheinlich schon geworden; ich kann nichts dafür, denn ich schreibe eben so wenig um berühmt zu werden, als ich schreibe, um eine Kapellmeisterstelle zu erhalten. Es wäre schön, wenn sich beides einfänden wollte; so lange

ich aber gerade nicht verhungere, so lange ist es nicht zu schreiben, was und wie es mir ums Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Größeres sorgt. Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, zu componiren, wie ich es fühle, und noch immer weniger äußere Rücksichten zu haben, und wenn ich ein Stück gemacht habe, so habe ich meine Schuldigkeit dabei gethan; ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabacksdosen u. dgl. einbringt, kam meine Sorge nicht sein. — Du willst ich solle nur Opern schreiben, und hätte Umracht, es nicht schon längst gethan zu haben. Ich antworte: gib mir einen rechten Text in die Hand, und in ein paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von Neuem darnach, ein Oper zu schreiben, ich weiß daß es etwas Frisches, Lustiges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht. — — — Aber bis ich nun einen Text habe, soll ich doch nicht etwa lieber nichts thun (auch wenn ich es könnte)? Und daß ich gerade jetzt mehrere geistliche Musikstücke geschrieben habe, das ist mir ebenso Bedürfniß gewesen, wie es Eines manchal treibt, gerade ein bestimmtes Buch, die Bibel, oder sonst was zu lesen, und wie es Eines nur dabei recht wohl wird. Hat es Kechnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muth war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muth geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein.“ (Man sieht: Mendelssohn war principiel kein „Modern-Beltischer“!) „Denn Du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copire, ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Verehrtheit sein Stück zu Ende schreiben. Ich habe auch seitdem wieder eine große Musik componirt, und auch vielleicht a u f e r t i g wirken kann (die erste Walpurgisnacht von Göthe). — — — Ich schreibe das bloß, damit Du siehst, daß ich auch an's Praktische denke. Freilich immer erst hinterher; aber wer Teufel soll Musik schreiben, die doch einmal das unpraktischste Ding in der Welt ist (weßhalb ich sie lieb habe), und an's Praktische dabei denken! Es wäre, als ob Einer die Liebeserklärung an seine Geliebte in Reime u. Verse brächte, und ihr so hergibt.“ u. f. w.

(Fortsetzung folgt.)

## Correspondenzen.

Brüssel.

27. August 1861.

J. Lohr. Zeit meinem letzten Berichte das Nr. 12 in Hülle und Rülle. Vater Fetis hat sein Verprechen (siehe Nr. 2 d. B.) gehalten und uns mit einer Symphonie eigener Erfindung überhäuft. Ueberwacht ist der rechte Anbruch und freizig genommen liegt die ganze Kritik des Wertes in demselben. Handelte es sich um die vollständige Würdigung einer Persönlichkeit, um den Einfluß, den dieselbe im großen Ganzen durch ihr Wirken auf Kunst und Künstler übte, so würde ich nicht ansehen, Umstände, Lebensverhältnisse, Charakter und sonstige Einflüsse in Rechnung zu bringen und daraus an Entwicklung, Fortgang und endliche Resultate schließen. Bei einzelnen Werken jedoch fällt das alles weg und es ist einerlei, ob die betreffende Persönlichkeit jung oder alt, fröhlich oder grämlich; es handelt sich in diesem Fall einzig und allein um den spezifischen Werth des Geistes. Trotz mehrerer Werke von größerem Umfang galt Fetis nie als Componist und er ist es auch nicht, insofern seine Compositionen ohne Nachwirkung blieben. Gleich Gewicht und seiner Gesinnung ist ihm nicht abzuspreden und dies beweist sein letztes Werk. Seine Phantasie schwebt zwischen Haydn und Mozart, doch lehnt er sich mehr an den Ersteren; schöne fließende Arbeit, geistreiche Intentionen, brillante Instrumentation sind die Vorzüge; was man seine Themen anbelangt, so sind sie ohne tiefere Bedeutung. Von dem angegebenen Standpunkt aus wäre hiermit Alles gesagt. Interessanter jedoch würde sich eine Besichtigung dieses Werkes gestalten, brächte man Nebenansätze u. f. w. in Berücksichtigung. Fetis zählt heute 77 Jahre, hat unangenehme Verdienste um die belgische Kunst; der außerordentliche Wirkungskreis seiner Thätigkeit

als Schiffsleiler, Director, Journalist, dieß Alles zusammen bringt selbst dem strengsten Richter Bewunderung ab, und ich glaube ihm Verdachtsfrei widerfahren zu lassen, wenn ich wiederhole — keine Symphonie hat allgemein überstolzt.

Die diesjährigen Concerte am hiesigen Conservatorium waren im Allgemeinen unbefriedigend. Ein neues Concert von Violoncellis bietet als Concertstück in der Klasse des Hrn. Leonard. Diese Wahl muß eine unglückliche genannt werden, denn was man von einem vollendeten Künstler verlangen kann, wird Niemand einem Jüngling zumuthen. Zu Concerten sollten nur Musikstücke von anerkanntem Werth benützt werden, denn da ist Jedermann im Stande zu urtheilen; es scheint aber dieß Jöhren Bode geworden zu sein, die Concerte zu besänzen um das Publikum mit neuen Compositionen bekannt zu machen; da häßten sich die jungen Leute ab um ganz andere glänzen zu lassen als sich selbst. Der große Körnerpreis für Composition wurde dieses Jahr nicht erteilt, dagegen gab es zwei zweite Preise, wovon der eine, Hr. Dupont (junior) sehr viel versprechen soll.

Am 30. Jahrestag der Thronbesteigung König Leopold's I., wurde hier eine Messe von F. B e n o i s aufgeführt. Derselbe erhielt vor 4 Jahren am hiesigen Conservatorium den Körnerpreis und bewies mit dieser Messe, welchen ungeheuren Weg ein bedeutendes Talent in diesem Zeitraum zurücklegen kann. An der ganzen sehr umfangreichen Composition ist auch kein einziger Theil, den man schwach nennen konnte; das *credo* jedoch ist geradezu ein Meisterstück und das Bedenkenste was ich von neueren Compositionen hier gehört habe. Eine Kraft und Ausdauer die sich Niemand so rühmend und was das Zeltliche ist — Eigenhüchlichkeit. Benois's Studien fußen auf Pacht und Händel das merkt man auf jedem Schritte, und wobei sich es thut wohl ein so ernstes Streben wieder einmal mit Erfolg gekrönt zu sehen. Der Regierung gehört das Lob jede Gelegenheit zu benützen um einheimische Talente zu heben. Die Anstalten der Anführung dieses großartigen Werkes in welchem ein Doppelt, 400 und großes Orchester beschäftigt sind betrauen sich auf 3,000 Franken und werden von der Regierung bestritten.

Eine Woche vorher wurde (ich weiß nicht bei welcher Gelegenheit) eine große Messe von Gounod aufgeführt. Diese Messe ist dem Inhalt nach eine Beweisung seiner Faustkraft. Auch die tüchtige Trommel hat darin eine Rolle. Ueberhaupt glaubt ich daß Gounod mit seinem Faust des Civiltäts keine Kraft (!) erkommen und was er noch geben mag, wird sich einer Art Nachwehen dieses Werks nicht entziehen. Der Abstand dieser beiden Messen ist ein so auffallender daß selbst der Harmonische Mißfreund sogleich darauf aufmerksam wird und die tüchtige Bezeichnung in der Werth Weider ist, wenn ich sage — „diese fuße auf französischem, jene ganz und gar auf deutschem Boden.“

Bei Aufzählung dieser musik. Neuigkeiten kann ich nicht umhin einiger Compositionen zu erwähnen die letzter Zeit in Frankreich erdienen und oben bezeugen von besonderem Interesse sind weil der Inhalt gar zu sehr gegen die Publicistionen absieht, die in diesem Lande in der Regel vorkommen. Es sind die Compositionen von H. Damde. Aus den vorliegenden 4 Werken: Trio für Piano, B. und Cello op. 42, Sonate für 4 Hände, — Sonate für Piano und Cello, und einer Mißig für Männerchor (Chor und Soli) mit Begleitung der Orgel, Viöle und Celli ist leicht zu erkennen welcher Richtung sich der Componist mit Vorliebe hingibt. Es ist hier nicht der Ort auf das Einzelne näher einzugehen, nur im Allgemeinen sei bemerkt, daß es heute noch bei weitem die Minderzahl der Künstler ist, welche die Kunst von so erhabener Seite betrachten als Damde es thut. Das, was man Eitelhücherei nennt, kennt er kaum. Seine eigentliche Kraft liegt in der thematischen Arbeit, seine Themen sind edel und ergiebig. Die Form beherrscht er mit seltener Sicherheit, doch kommt es vor, daß er sich in Verwebung und Verwirrung der Themen zeitweise verläßt und die Sätze weiter ausspannt als erwünscht wäre. Dies ist z. B. der Fall im Finale der 4händigen Sonate (op. 44), welche eigentlich kaum eine Sonate genannt werden kann, denn sie hat das Aussehen einer für Piano arrangirten Orchester-symphonie. Die Sonate für Piano und Cello op. 43 ist ein practisches und dankbares Musikstück das gewiß allen Lesern willkommen sein wird. Das Trio op. 42

ist sehr brillant und originell, doch kann ich mich mit der Bezeichnung nicht befreunden, sie klingt so fremd in dieser Umgebung.

(Schluß folgt.)

## Nachrichten.

Am 30. August starb in Noveghaus Frau Johes Glier, f. Hofkapellmeister, geb. 1798 zu Obergerguthal in Pöbman, am befallenen durch seine Oper „Des Adlers Hork“.

Der König von Preußen hat, wie die „Nordber. M. Z.“ meldet, statt des Seiten der Stadt Göttingen angedeuteten Hal paré ein Concert auf dem Göttinger gewöhnlich, welches am Sonntag den 15. September unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Glier und Mitwirkung sämmtlicher Göttinger musikalischen Kräfte Statt finden sollte.

Herr Otto Kraushaar schreibt in einer Göttinger Zeitung über die neue Oper von Reiz u. A. folgendes: Ob diese Oper aus in ihrer ursprünglichen Form vorgeführt, oder zum Theil umgearbeitet ist, wissen wir nicht, dürfen das letztere aber in Betreff der Musik, und insbesondere der Instrumentation, wohl annehmen, da wir sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht mehr für ein Erstlingswerk zu halten geneigt sind. Der Text, eine freie Bearbeitung des gleichnamigen hinkelfchen Gedichtes, von Ernst Fasqué, scheint dagegen unverändert geblieben zu sein. Obgleich derselbe manches Gute enthält, so hätte doch bezüglich des Wechsels der Situation und der Scenerie noch mehr zum Vortheil des Ganzen geziehen können. Dasselbe würde gewonnen haben, wenn man in den Gang der einfachen Handlung einige interessante Epiloden verwebt hätte, wodurch die Phantasie mehr angeregt worden wäre, ohne darum auch nur einen der letzten Momente, welche der musikalischen Entwicklung so günstig und von dem Componisten reichlich benutzt worden sind, hinweg zu lassen. Bei mehr Verschiedenheit der Situation würde der Componist auch wohl die gleichartigen Formen, in Betreff einzelner Stellen, ganz vermeiden, oder mehr veredelt haben, indem er dazu ebenso viel Geschick als Geschmack besitzt und ihm überdies, durch sein vielfältiges erfolgreiches Wirken als Kapellmeister eine reiche Erziehung zur Seite steht. Mehr als im Vocalpart, dessen Ausführung in Betreff des Soprans und Tenors eine leicht anprengende Höhe erfordert, zeigt sich diese in dem Instrumentalpart, der vielfach Interessantes bietet. Die Musik ist ihrem Charakter nach deutsch. In der Form des Ausdrucks lehnt sich Reiz in den mehr einfachen und populär gehaltenen Stücken, so in den Gesängen Ebbo's und Otto's im ersten Act, an Mozart, dagegen in den ausgeführteren, contrapunctisch interessanteren, so in dem Solofstück des Ebbo, im zweiten Act, an Spohr, und in den Gesängen des Otto und der Elsbeth, wie auch in einigen anderen Stücken, an Weber und Mendelssohn. Nicht so entschieden kann dies von den Nummern des dritten Actes gesagt werden, welche darum nicht weniger charakteristisch ausgeprägt und geschmackvoll gearbeitet sind. Dahin gehören die Gesänge des Otto, des Grafen und der Allem das Hebet des Gounod, wie auch die große Scene mit Chor, die wir inbetrachten, zum Vortheil der Totalwirkung, etwas gefürcht wünschten. Wenn wir hier der Meister gedachten, zu dem Reiz sich in so weit hinneigt, als er in seiner Musik oft einen mit dem ihrigen verwandten Ausdruck hören läßt, so beziehen wir diese Bemerkung nur auf die Form bis auf die instrumentale Einwirkung, nicht aber auf den Inhalt der Motive; darin bewegt sich der Componist völlig frei und selbständig und ist in der Wahl derselben im Ganzen sehr glücklich. Uebrigens wird er bei seinem künstlerischen Schaffen stets von den reinen Motiven geleitet, er verqu coastet häufig das Häßliche nach Effect; überall herrscht ein geübter Ausdruck und bei der Erigerung vorzugsweise dramatisch gehaltener Stellen übertriebenes Maß. Viele Sätze sind im besten Sinne populär und von lebhafter Freude, so namentlich der Marsch und das Ballet im ersten Act, wie auch einige Romanzen des Otto und Ebbo und die Chöre in denselben. Ein Stück von rein künstlerischem Charakter und zartester Färbung ist das Nocturne, ein Duett der Elsbeth und des Otto, im zweiten Act. Einen sehr wirksamen Contrast hierzu bilden die durchaus dramatisch gehaltenen Stücke, unter denen sich die im zweiten Act enthaltene Scene und Arie des Ebbo durch effectvolle Contilene, wie auch reizende Figuration und brillantes Colorit in der Begleitung auszeichnet. Dabin

gehört ferner das Duett des Eddo und des Grafen im zweiten Act und die Kinnsänger des ersten und zweiten Actes. Die hier erwähnten waren auch diejenigen Stücke, welche sich schon bei der ersten Aufführung des lebhaftesten Beifalls zu erfreuen hatten und den darin beschäftigten Solisten, namentlich Frau Köhlforn-Beitz (Eledeth) und den Herren Köhlforn (Eddo) und Wagner (Otto) wiederholt einen Hervorruf erwarben. Die übrigen Rollen des Grafen, des Conrad und des Homberg waren durch die Herren Hochheimer, Becker und Curti vertreten. Die Ballet-Scene im ersten Act wurde von den Damen Dehlerer und Zballi und Herrn Herbin ausgeführt. Der Chor war, bezüglich der Intonation einzelner Stellen, schwach, das Orchester hielt sich dagegen durchweg sehr bran.

Man schreibt uns aus Dresden: Am 31. August sahen wir zum erstenmal die Oper: „Margarethe“ (eigentlich „Kauf“) von Gounod, deren Clavierauszug bereits in einer Nr. dieser Blätter besprochen worden ist. Die Oper hat nicht gefallen und das mit Recht. Trotz beabsehener einzelner Schönheiten ist doch das Ganze entschieden mißlungen. Der Componist hat Talent, Streben, — besitzt Kenntnisse, aber wenig Productionskraft, seinen Styl: er ist Effektliter!\*) — Und nun dieser Text, die barbarische französische Mißhandlung des herrlichen Gedichts! Da haben wir einen tenorsüselnden liebeslichen Kauf, einen ungeschickten langweiligen Teufel, ein ausgelebtes sentimentales Gethen, einen unerquicklichen Pruder Valentin, — aber keine Götthe'schen Gealten. Die französische Annosung, sich an so Hohem, Edlem zu vergreifen, rächt sich jedoch bitter. Die Oper ist dadurch für Deutschlands wahrhaft gebildetes Publikum unmöglich geworden. Uebrigens ist die Oper kunsthistorisch nicht ohne Interesse, denn wenn dieselbe das Beste ist, was uns jetzt aus der Zeitestadt kommen kann (und so scheint es wirklich), so muß es dort traurig in Zornen der Kunst ansehen. Gounod möge sich mit Bearbeitung leichter romantisch-komischer Opern betheiligen, dann wird das französische pigant-rhythmische Element, welches auch ihm eigen, entschieden zur Geltung kommen, obgleich es kaum zu hoffen sein dürfte, daß er auch in diesem Genre stolze Musik schaffen könne, wie so viele seiner berühmten Landsleute. Die Vorkellung war unter Direction des Herrn Capellmeisters Kies eine wohl vorbereitete, sehr gelungene. Frau Janneck-Krahl (Margarethe), Herr Schorr v. Kasolsfeld (Kauf), Herr Ritterwurzer (Heppholtes), Herr Degete (Valentin), Fräulein Salbmuser (Eledeth), Orchester, Chor und Ballet thaten alles Mögliche, dem Componisten gerecht zu werden. Ebenso war die Inszenierung, Decorationen und Maschinen vortrefflich.

Herr Heinrich Schmitz aus Moskau ist zum Professor für den Violoncell-Unterricht am Prager Conservatorium ernannt, und sein Sohn, Hr. Alex. Schmitz, in gleicher Eigenschaft für die Niederr. Musikschule zu Köln genommen worden. Ebenso hat der Pianist, Herr Jakob Zeiß aus Dresden, ein Engagement nach Köln erhalten.

Die belgische Regierung hatte einen Concurs für die beste Cantate ausgeschrieben. Die erste Preis (10,000 Frs.) wurde nicht vergeben; in den zweiten Preis (5,000 Frs.) theilten sich Dupont von Fütich, und Vandervelpen von Wechem.

#### Wien.

Herr Josef Richter, Organist der rei. Kirche, Componist und Ehren-Mitglied des Mozarteums, der seit 5 Jahren gelähmt und seit einem Jahre erblindet war, ist in seinem Geburtsort Propstorf bei Großgörsdorf in der Nacht vom 3. auf den 4. d. M. in seinem 46. Lebensjahre verstorben. Er hinterließ eine Frau und 3 unversorgte Kinder in einer bedauernswürthen Lage.

K. Herr Orgelbaumeister Carl A. F. Bulow hat in den letzten Tagen vorigen Monats seine letzte Verbindlichkeit bezüglich seines 50. Dergelbaues in der Pfarrenkirche in der Josefstadt erfüllt, und dieses Werk revidirt und gänzlich durchgestimmt. Das Werk lobt seinen Meister! Es hat in der Zeit seit seiner Uebergabe, 5. Juni 1858, sich als vollkommen richtig und solid bewahrt, und in seinem wichtigen Theile irgend eine nöthige Veränderung erlitten. Sein letztes 52. Werk, welches er in Dönerwoda erbaut, wurde ihm von dem berühmten Organisten und Orgelre-

visor, Herrn Adolf Hesse abgenommen. 3 Tage waren der Freizeitleist gewidmet, an welchen der genannte Herr Orgelvirtuos das Werk sowohl in Concertvorträgen als bei dem öffentlichen Gottesdienste zur Geltung brachte, und wobei sich auch dieses neue Werk als sehr gelungen und seines Meisters würdig bewährte. Es hat 29 klingende Stimmen und 13 Nebenzüge.

#### A. Hauptmanual.

1. Principal 8'
2. Bourdon 8'
3. Omeßhorn 8'
4. Flauto grave 8'
5. Trempeit 8'
6. Principal Octave 4'
7. Omeßhorn 4'
8. Quinte 2 1/2'
9. Supraoctav 2'
10. Cornetti grandi non b 5fach
11. Progressio 5fach.

#### B. Mittelmanual.

1. Organprincipal 8'
2. Flauto fundamento 16'
3. Flüt douce 8'
4. Octav 4'
5. Spitzflöte 4'
6. Flautino 2'
7. Mixtur 4fach.

#### C. Obermanual.

1. Viola di gamba 8'
2. Doppelflöte 8'
3. Flauto dolce 4'

#### Peda l:

1. Basso contra 32'
2. Violon 16'
3. Subbass 16'
4. Violone 16'
5. Bassflöte 8'
6. Violoncello 8'
7. Bassob 5 1/2'
8. Octave 4'

#### Nebenzüge:

1. und 2. Manualstoppen.
3. Pedalkoppel mit eigenen Ventilen.
4. und 5. Sperrventile zum Hauptwerk.
6. und 7. detto zum Mittel- und Oberwerk.
8. detto zum Bass Contr.
9. und 10. detto zu den Pedalwindbladen.
11. Copula cum omnibus.
12. Callentenu.
13. Escuantur.

Den jährlichen Freunden des verdienstvollen Orgelbauers dieses zur Nachricht, daß ihm der sehr ehrenvolle Auftrag vom k. k. Oberhofmeisterrathe ertheilt wurde, für die k. k. Hofcapelle eine neue Orgel zu erbauen, zu deren Uebergabe sich derselbe Ende September 1862 verpflichtete. Es ist schon in Betracht dieser großen Ehre, deren sich der Meister vollkommen bewußt ist, ein ausgezeichnet schönes, wenn auch nicht großes, aber sehr fein ausgeführtes Werk zu erwarten.

#### Verichtigungen:

In dem Aufsatze: „Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte“ (siehe Nr. 31 und 32 dief. Bl.) sind folgende störende Druckfehler zu berichtigen: Nr. 31 Seite 242, Spalte 1, Zeile 12 von unten heißt nach „Mozart 8“: der. Ebendaß Spalte 2, Zeile 18 v. u. heißt nach „Theater“: den 18. d. M.; Seite 244, 3. 30 u. 36 von oben lies: S e r t e i t statt „S e r t e i t“; Ebendaß, Spalte 2, Zeile 11 von oben lies: Anfang statt „Anhang.“ — Nr. 32 Seite 250, Zeile 9 von unten lies: S e r t e i t statt „S e r t e i t.“ Seite 251, Spalte 1, 3. 5 von oben lies: w a h r statt nach „mehr.“ Ebendaß, Zeile 6 von oben: m u ß w a s forsaken. Ebendaß, Spalte 2, Zeile 7 von oben lies: m ü ß t e statt „mußt“; Seite 252, Spalte 2, Zeile 4 von oben lies: i n o d h statt „noch“; Seite 254, Spalte 1, Zeile 7 von oben lies: o u d h statt „auf“; Ebendaß, Zeile 10 von oben lies: g e h t statt „geh.“ Ebendaß, in der Anmerkung, Zeile 7 von oben steht: s o nach „heraus.“ Ebendaß, Zeile 4 von unten lies: F r i e e statt „ferne.“ —

#### Briefkasten der Redaction.

H. v. W. in Br. Das Buch von G. haben wir Ihnen allerdings zu dem fraglichen Zweck angeschickt. Da die Sache nicht mehr neu ist, so bitten wir um eine möglichst kurze Recension vom Standpunkt der Redaction. Den Aufsatz über P. bringen wir doch noch. — E. K. in O. Die Orgelclaven von S. bitten wir gelegentlich zu reanimiren. In Betreff des W. Ichen Briefes ist jetzt allerdings Ihre Ausgabe erschienen. G. g. Anzeiger angekommen. Ihrer Bitte wegen der W. Ichen Partituren können wir unmöglich mitfahren, da wir nicht im Besitz derselben sind.

\* Wäre er das nur im besten Sinne!

d. R.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Rohlmart Nr. 1147. **Rank- und Musikalienhandlung:** **Wesely & Bösing**, vormals **G. Z. Wäde's Witwe.**  
**Veräumerungen:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorberendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Hefen 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von **G. Rottebohm** (Fortsetzung). — Rezensionen. — Reisebriefe von Mendelssohn (Schluß). — Correspondenz aus Brüssel. (Schluß). — Curiosum. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Zur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von **G. Rottebohm.**

III.

Streich-Instrumente.

Die Abbildungen von Streichinstrumenten, welche man in Virdung's Musica (1511) und bei Agricola findet, sind nicht im mindesten angethan, eine günstige Meinung über ihre Beschaffenheit und Pflege zu damaliger Zeit hervorzuheben.

Wirdung unterscheidet große und kleine Geigen. Erstere haben neun Saiten und Bünde wie unsere Guitare; die andern haben drei Saiten und keine Bünde. Sie sehen eher Zwielfinstrumenten, z. B. die große Geige einer spanischen Guitare, ähnlich, als den Streichinstrumenten unserer Zeit und es ist unbegreiflich, wie sie, da sie zum Theil ohne Stege sind, mit dem Bogen haben gespielt werden können. Selbst Wirdung rednet die kleinen Geigen neben Trumsheit zu den unnützen Instrumenten. Eine günstigere Vorstellung von dem Zustand, von Spielbarkeit und Pflege der Streichinstrumente gewinnen wir etliche dreißig Jahre später. Hans Werle, Lautenmacher und Lautenpieler in Nürnberg, hat 1546 ein Werk herausgegeben, welches sich, außer mit der Lauten, vorzugsweise mit Streichinstrumenten und ihrem Spiel beschäftigt. Das Buch ist insofern eine Art Geigenschule zu betrachten. Sein Titel ist: „Musica und Tabulatur, auff die Instrument der kleinen und großen Geigen, auch Vantien u. s. w. Von neuen corrigirt und durchaus gebessert durch Hansens Werle Lautenmacher zu Nürnberg. Am 1546 Jar.“ Es handelt zuerst „von den großen Geigen“, später „von den kleinen Geigen.“ Die großen Geigen haben fünf oder sechs Saiten, gewöhnlich 7 Bünde und unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Größe in drei Arten, nämlich in 1. Discant-, 2. Tenor- oder Alt- und 3. Bassgeigen. Ueber die Handhabung dieser Geigen bemerkt Werle: „Nimm den Geigenhals in die linke und den Bogen in die rechte Hand, setz dich nieder und faß die Geigen zwischen die Bein.“ Es sind also Kniegeigen. Jede Saite hat ihre besondere Benennung; die erste und höchste Saite heißt „Nuntissait“, die zweite „Gesangsait“, die dritte „Mittelsait“, die vierte „der klein Bombart“, die fünfte „der Mittelbomhart“ und die sechste (welche bei den fünfsaitigen Geigen fehlt) heißt „der Groß- oder Oberbomhart“ \*). Die Stimmung ist bei den fünfsaitigen Geigen wie folgt: 1. die Discantgeige von unten nach oben in die

Töne: d, g, h, e, a; 2. die Tenor- und Altgeige: G, e, e, a, a; und 3. die Bassgeige in D, G, H, e, a. Die Bassgeige steht also eine Octave, die Tenor- und Altgeige eine Quinte tiefer als die Discantgeige. Die Tenor- und Altgeigen sind an sich von gleicher Größe. Ein Unterschied zwischen Beiden wurde nur dem Namen nach beim Spielen mehrstimmiger Sätze, z. B. bei ursprünglich für vier Singstimmen gesetzt und auf die Geigen übertragenen Liedern u. dgl. festgehalten. Wie hier die Tenor- und Altgeige die Tenorstimme übernahm, so war die Altgeige die Vertreterin des Alts.

Die kleinen Geigen hatten keine Bünde, wurden auf dem Arm gehalten und waren nach ihrer Größe und Bestimmung entweder: 1. Discant-, 2. Tenor- und Alt- oder 3. Bassgeigen. Die Bassgeigen mußten vier, die beiden andern brauchen nur drei Saiten zu haben. Alle wurden in Quinten gestimmt. Nach einer Abbildung, welche Werle von einer vier-saitigen „kleinen Geige“ gibt, hatten sie einen lautenähnlichen Körper und waren ganz ohne die beiden Seitenanschnitte, wie sie die heutigen Streichinstrumente haben. Die großen Geigen bingen hatten solche Ausschnitte, nur in andern Verhältnissen wie jetzt.

Eine bestimmte Tonhöhe der kleinen Geigen hat Werle nicht angegeben, sondern nur das Verhältnis, in welchem sie hinsichtlich ihrer Stimmung gegeneinander stehen. Dies ist folgendes: Die dreisaitige Tenor- und Altgeige stand eine Quinte tiefer als die Discantgeige; die höchste Saite der vier-saitigen Bassgeige war eine Octave tiefer als die höchste der Discantgeige, und ihre tiefste stand eine Octave tiefer als die tiefste Saite der Tenor- und Altgeige. Wenn also die höchste Saite der Discantgeige zweigestrichen war, so hatte sie die Stimmung: a, a, e; die Tenor- und Altgeige: a, a, a; und die Bassgeige: G, d, a, e.

Die Applicatur, oder — wie es Werle nennt — „die Applicatur der Finger“ war bei den großen und kleinen Geigen verschieden. Die großen Geigen ließen innerhalb ihrer sieben Bünde nur sieben Griffe zu; sie waren so vertieft, daß der Zeigefinger den ersten Griff oder den ersten Bund, der Mittelfinger den zweiten, der Goldfinger den dritten und der kleine Finger den vierten bis siebenten Bund zu greifen hatte. Die Applicatur des kleinen Fingers setzt also eine Krümmung der Hand voraus, die wir bei der Handhabung der kleinen Geigen nicht finden. Bei diesen, nämlich bei den bundfreien kleinen Geigen, nahm man auch nur sieben Griffe auf jeder Saite an, so daß auch hier außer der leeren Saite nur sieben Halbtöne möglich waren. Jedoch war die Fingerlegung eine andere. Dem Zeigefinger waren die beiden Griffe für die ersten zwei Halbtöne, dem Mittelfinger der dritte und vierte Griff für die fol-

\*) Diese Namen sind augenblicklich der Lauten entnommen und von dieser auf die Geige übertragen worden. Man findet auch andere Namen für die Lautenläuten, z. B. (von der höchsten bis zur tiefsten): Nuntissait, Gesangsait, Mittelsait, Kleinprummer, Mittelprummer und Großprummer. Auffallend ist hier die Ähnlichkeit zwischen den Namen des tiefsten Lautenläuten: Bomhart

oder Prummer und den des alten Blasinstrumentes: Bombarb oder Bommer. Jeder dieser Namen scheint, wenn verbunden, mit dem andern eines Ursprungs zu sein. Die Grundformen mögen sein: Bombarb und Prummer.

genden zwei, dem Goldfinger der fünfte, und dem kleinen der sechste und siebente Griff für die letzten Halböne zugewiesen. Auf diese Griffe beschränkt sich die ganze Applicatur der Finger wie sie Gerle angibt, und über die man lange Zeit hindurch nicht hinauskam. Die Verschiedenheit in der Applicatur der großen und kleinen Geigen, überhaupt der bebänderten und unbänderten Instrumente dauerte über hundert Jahre fort und verschwand erst mit dem Verdrängen der Violadigamba und des alten Violon durch das Violoncell und den neuen Contrabaß.

Ueber die Streichinstrumente zu Anfang des 17. Jahrhunderts unterrichtet uns Prätorius (*Synagoga II*, gedruckt 1619). Was Gerle „große Geigen“ nennt, nennt Prätorius *Viola di gamba*, Kniegeigen; die „kleinen Geigen“ sind bei ihm *Viola da braccio*, Armgeigen. Die deutschen Stadtmusikanten nannten die ersten ausschließlich „Violon“, die andern „Geigen“. Prätorius hat fünf Arten der Violadigamba. Sie sind: 1. die „Große Bassviol“ oder *Contrabasso di gamba*, mit vier quartenzeigig gestimmten Saiten und dem tiefsten Ton *contra-E* (oder *D*); 2. die große Bassvioline, mit fünf oder sechs Saiten; 3. die kleine Bassvioline, mit sechs oder weniger Saiten; 4. die Tenor- oder Alt-Violine, mit sechs oder weniger Saiten; und 5. *Violetta piccola* oder *Discant-Violine*, mit sechs oder weniger Saiten, deren höchste eingestrichen *a* ist. Bei allen fünf Violon geschieht die Stimmung, wie bei der Violine, in Quarten und zum Theil in großen Terzen. Quinten-Stimmung kommt nicht vor. Als *Viola da braccio*, Armgeigen, „Geigen“ im engsten Sinn, nennt Prätorius folgende: 1. „Groß Quint-Vaß“ mit fünf Saiten, die in die Töne: *contra-F*, groß *C*, *G*, klein *d* und *a* gestimmt sind. (Wie das Instrument auf dem Arm gehalten werden konnte, ist unbegreiflich.) 2. Bassgeige mit vier Saiten von groß *C* an. 3. Tenorgeige mit vier Saiten, gestimmt in: *c*, *g*, *a* und *a*. 4. *Discantgeige* (*Violino*, *Violetta piccola* oder *Rebecchino*) mit vier Saiten und der Stimmung: *g*, *a*, *a* und *e*. 5. „Groß klein Geig“ (*Pochetto*, *Pocetta*, *Taschengeige*, *poche*, *pochetto*) mit drei Saiten, deren höchste in zweifachgestrichen *h* gestimmt ist. Von diesen Geigen sind zwei auf unsere Zeit herüber gekommen, nämlich 1. die *Discantgeige* (*Violino*) und 2. die Tenorgeige, unsere Bratsche (*Viola da braccio*).

Die Erfindung der Violine, in sofern man nämlich hier von einer solchen sprechen kann, wird einem Geigenmacher zu Mailand, Namens *Testatori*, zugeschrieben. Er soll zu Ende des 16. Jahrhunderts die *Viola di gamba* verkleinert und dadurch unsere Violine geschaffen haben. Die Uebersetzung gewinnt an Glanzwürdigkeit, wenn man sich erinnert, daß nicht bei den kleinen Geigen mit ihrem lautenähnlichen Körper, wie sie Hans Gerle beschreibt, sondern nur bei den großen Geigen, den Kniegeigen, eine Ähnlichkeit mit der Gestalt der Violine zu finden ist. Die Form unserer Violine und mit ihr der Bratsche war jedenfalls zu Anfang des 17. Jahrhunderts schon vorhanden. Um dieselbe Zeit hatte die Ausbildung und Veredelung dieser Instrumente durch die italienischen Geigenmacher *Amati*, *Guarneri*, *Stradivari* u. A. bereits begonnen. Das ganze 17. Jahrhundert wird von der Geschichte dieser Entwicklung, mit der Umwandlung der Fiedel zu einem klavergewaltigen Organ ausgefüllt. Von den Violinen gingen dann die Reclutele des Ertrungenen, wenn auch zum Theil spät, auf die ganze Familie der Streichinstrumente über. Das Violoncell und unser Contrabaß sind eine Frucht dieses Uebergangs.

Ein Theil der bisher genannten und vor 1650 bekannten Musikinstrumente zeigte sich, als die Instrumentalmusik sich immer mehr zu entwickeln begann, seiner praktischen und dauernden Verwendbarkeit fähig. Im Allgemeinen wird man leicht bemerken, daß die unformlichen Arms- und Kniegeigen beseitigt wurden und daß man sich endlich bei höheren Ton- und Stimmungen ausschließlich nur den Gebrauch der Armgeigen entschied und den Kniegeigen für die tieferen Stimmungen zuwies. Um

eine Uebersicht der nach 1650 und bis etwa 1750 üblichen Geigenarten zu erhalten, wird es nötig sein, einige bereits genannte ausgenommen, sie einzeln mehr oder weniger ausführlich zu beschreiben.

Die *Viola di gamba* (die Gambe, la Basse de Virole, la Virole) hatte die Größe unseres Violoncell und eine diesem ähnliche Form; war aber zum Ueberschied von diesem mit Bänden und mit mehr Saiten versehen. Sie war (nach Laborde) anfangs mit fünf, dann mit sechs Saiten besogen, die in die Töne *D*, *G*, *c*, *e*, *a*, *a* gestimmt wurden. So und mit dieser Stimmung nennt sie Prätorius „Tenor- und Alt-Violadigamba.“ *Marsis*, ein Franzose, fügte gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine siebente und tiefere Saite für den Ton *contra-A* hinzu. Beide Arten, die sechs- und siebensaitige, waren noch um 1760 in Deutschland bekannt.

Die *Violadigamba* hatte sieben Bände und war mit diesem Abzehen noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Orchester der treue Begleiter der alten, jetzt auch außer Gebrauch gekommenen großen Bassgeige, des *Contravolons*. Ueber die Griffe, welche diese Bände zuließen und über das daraus sich ergebende Tongebiet unterrichtet uns *Philipp Eisel* in seinem „*Musiciens*“ (Erfurt, 1738). Eisel hat für jede Saite eben so viel Griffe als sich Bände (Bände) am Hals befinden, also sieben. Auf der ersten Saite ergeben sich außer dem leeren *D* die gegriffenen *Dis*, *E*, *F*, *Fis*, *G*, *Gis* und *A*. So ist es bei jeder Saite; nur bei der sechsten und höchsten Saite können durch Uebergreifen noch höhere, außerhalb der Bände liegende Intervalle genommen werden. Eisel drückt sich hierüber so aus: „Wer aber noch höher (nämlich über eingestrichen *a*) überzusehen Lust hat, derselbe kann den Zeigefinger ins *a*, *b* oder *h* nach der Applicatur Beschaffenheit setzen, so werden ihm gewiß manche schwer scheinende Passagen durch diesen Vortheil sehr leicht vorkommen.“ Hieran knüpft er noch die Bemerkung: „Hiernächst ist wohl zu beobachten nötig, daß man den Hals der *Viola di gamba* nicht in die volle Hand nehme, sondern den Daumen an das Mittel des Halses, doch nicht zu fest aufsehe, weil dadurch nicht nur eine gute Positur der linken Hand heraustritt, sondern auch alles Uebersetzen, Trillo und Morbant sehr geschickt heraus zu bringen.“ *Mattheson* charakterisirt das Instrument als „die säuselnde *Violadigamba*“, — und *Leopold Mozart* sagt, es habe einen angenehmeren Ton als das Violoncell und diene meistens zu einer Overturme. — *Phil. Eisel* sagt über die Anwendung der *Violadigamba*: „sie wird bei Concerten gebraucht 1. zur Verstärkung des Basses; 2. zur Concert-Stimme selbst; 3. zum Generalbass, obgleich dessen Execution von vielen negirt werden wollen, weil es ihnen impracticabel erschienen, so gibt es dennoch Virtuosen, welche solches prästiren, vergleichen ich zu hören das Glück gehabt.“ — *Mattheson* spricht sich über den letzten Punkt, nämlich über die Verwendung der *Violadigamba* als Generalbass-Instrument anders aus. Er sagt (Orchester I, gedruckt 1713): „Ihr Meister Gebrauch ist zur Verstärkung des Basses, und practiren einige gar einen Generalbass darauf zuwege zu bringen, wovon ich noch bis dato eine vollkommene Probe zu sehen, das Glück nicht gehabt habe.“ Einen Beleg gegen *Mattheson*'s Ansicht bietet u. A. *J. C. Bach*'s Contate: „Wenich, du mußt sterben.“ Am längsten erhielt sich die *Violadigamba* als eigentliches Concert- oder Soloinstrument, „um ein Solo darauf zu spielen.“ Als solches widerlegte es sich dem verdrängten *Violoncell* und behauptete diesem gegenüber, namentlich in Frankreich und bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein, den Vorrang. Auch bei deutschen Componisten kann man bemerken, daß sie es in dieser Beziehung dem *Violoncell* gegenüber bevorzugten. Erklärt wird diese Vorliebe durch die Verwendbarkeit, welche die *Violadigamba* bietet. Bei ihrer Mehrsaitigkeit hatte sie ein Tongebiet inne, welches nach der Höhe zu das des *Violoncell* und nach der Tiefe zu das der *Violine* oder eines andern Instruments höherer Tonlage über-

traf. Die Violadigamba begriff gewissermaßen zwei Instrumente in sich, eins tieferer und eins höherer Tonlage. Die letztgenannte Eigenschaft wird durch Leopold Mozart bezeugt, wenn er die Violadigamba ein „meistentheils zu einer Oberstimme“ dienendes Instrument nennt. Auch wenn man die Sonaten für Clavier und Violadigamba von J. S. Bach ansieht, wird man seine Doppelverwendbarkeit erkennen. Wir haben kein Streichinstrument, welches den hier verlangten Tonumfang darstellen könnte, es sei denn etwa durch eine Tiefstimmung der C-Saite beim Violoncello u. s. w., wobei denn andererseits auch die zu unserer Zeit höher entwickelte Kunst des Violoncellspiels in Anspruch zu bringen ist.

Die Tonchrift der Violadigamba geschah in allen Schlüssel, im Alt-, Tenor-, Bass- und Discant-Schlüssel. Auch schrieb man sie zuweilen (z. B. Händel in einer Cantate) auf zwei Systeme, das obere mit dem Alt-, das untere mit dem Bassschlüssel. Als Soloinstrument soll die Violadigamba wie andere Instrumente eine Zeit lang auch ihre eigene Tabulatur gehabt haben; jedoch sind uns noch keine Befehle dafür vorgekommen. In England hatte man um 1664 (nach Playfords „Introduction“) noch drei Arten der Violadigamba: 1. die Discant-Violadigamba, „Trebble-Viol“, mit sechs Saiten, die in die Töne: d, g, e, c, a, ä gestimmt waren; 2. die „Tenor-Viol“, mit sechs Saiten und der Stimmung: G, c, f, a, ä, g; und 3. die „Basse-Viol“, die gewöhnliche sechsaitige Violadigamba.

Der Violon (Contreviolon, große Baßgeige, il violone, la basse de violon, la contre-basse, basse-contre u. s. w.). Wir verstehen darunter dasjenige Instrument, welches bis etwa zur Mitte des vorigen Jahrhunderts im Orchester die Stelle unseres Contrabaßes vertrat. Es war etwas größer wie unser Contrabaß, hatte Bünde wie die Violadigamba und sechs Saiten. Die Saiten wurden gestimmt in: contra-G, groß-C, F, A, klein d und g. Mattheson sagt: „der brunnende Violone, die große Baßgeige, ist vollkommen zweimal, ja oft mehrmal so groß als die Violadigamba und der Violoncello; — ihr Ton ist sechzehnfach und ein wichtiges bündiges Fundament zu vollstimmigen Sätzen, als Chören und dergleichen, nicht weniger auch zu Arten und sogar zum Recitativo auf dem Theater hauptnützlich, weil ihr dieser Klang weiter hin summet und vernommen wird als der Claviers und anderer dastehenden Instrumenten. Es mag aber wol Pferdearbeit sein, wenn einer dies Ungeheuer 3 bis 4 Stunden unablässig handhaben soll.“ Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte man angefangen, das Instrument mit fünf statt sechs Saiten zu beziehen; mit diesem Bezug, mit seinen Bünden und in seiner Größe kennt es noch Leopold Mozart, der es dann von dem etwas kleineren bundfreien, drei- oder vierseitigen Violon (unser Contrabaß) unterscheidet. Quantz (1752) vermischt den fünfseitigen Violon. Er sagt: „das Instrument an sich thut bessere Wirkung, wenn es von mittelmäßiger Größe, auch nicht mit fünf, sondern nur mit vier Saiten bezogen ist; denn die fünfte Saite müßte, wenn sie mit den andern in rechtem Verhalte stehen sollte, schwächer als die vierte sein, und würde folglich einen viel dünnern Ton, als die andere, von sich geben. Der sogenannte deutsche Violon von fünf bis sechs Saiten ist also mit Recht abgeschafft worden.“ Hieraus geht hervor, daß zu Quantz's Zeiten (um 1752) schon die Verdrängung des Violons durch unsern Contrabaß (den kein anderes Instrument ist das von Quantz gemeint) begonnen hatte. Diese Verdrängung geschah allmählich und vollständig erst nach längerer Zeit. Im Jahr 1757 gab es in der Pariser-Oper nur eine n Contrabaß. Eine Eigenthümlichkeit aber, nämlich die Bünde, bewahrte der Contrabaß in seiner älteren Einrichtung zum Unterschied von dem heutigen und es dauerte einige Zeit, bis diese alte Erbschaft allgemein abgelegt war.

Der Contrabaß, so seien wir irgendwo, wurde im Anfang des vorigen Jahrhunderts in Italien erfinden. Man kann aber hier von keiner eigentlichen Erfindung sprechen. Der

Contrabaß ist aus dem alten Violon hervorgegangen und seine Erfindung besteht nur in einer Veränderung desselben; sie beruht nämlich auf einer Verfeinerung dieses Instrumentes behufs einer besser und leichteren Handhabung (Mattheson mag wohl Recht haben, wenn er das lange Spielen auf dem Contraviolon eine Pferdearbeit nennt); ferner beruht sie auf einer Beschränkung der Saitenzahl. Die dritte Veränderung, nämlich die Entfernung der Bünde, wurde zuletzt vorgenommen. Dadurch erhielt das Instrument erst ganz diejenige Einrichtung, mit welcher es auf unsere Zeit hinüber gekommen ist. Die Frage, ob der Contrabaß Bünde oder keine Bünde haben mußte, wurde in der ersten Zeit seines Aufkommens verschiednen beantwortet; man mußte hierüber nun so mehr verschiedener Ansicht sein, da die Frage zugleich einen andern Gegenstand berührte, um den ein heftiger Streit geführt wurde. Der Gegenstand dieses Streites war die Verdrängung der Violadigamba durch das Violoncell, wodurch eben auch die Existenz des alten Contraviolon in Frage gestellt wurde. Der Kampf hatte in Paris mit der Einführung des Violoncells begonnen. Auf der einen Seite waren die Vertreter des Violoncells, auf der anderen die der Violadigamba. Als einen Beleg für den Ernst, mit dem der Kampf geführt wurde, nennen wir ein Buch, welches im Jahr 1740 in Amsterdam gedruckt wurde und dessen Titel lautet: „Defense de la Basse de Viol contre les entreprises du Violon et les pretentions du Violoncell par monsieur Hubert le Blanc.“ (Das ist: Vertheidigung der Violadigamba gegen die Unternehmungen der Geige und gegen die Anmaßungen des Violoncells.) Zur Erklärung der hier des Angriffs beschuldigten Violine wird es genügen, die Verwendbarkeit der Violadigamba als Soloinstrument in Erinnerung zu bringen.

Zeit den „großen“ Eigen Wirkung's und Werks waren die Bünde eine Eigenthümlichkeit und eine durch die damalige Handhabung und Applicatur bedingte Nothwendigkeit geblieben. Das Entfernen der Bünde mußte damals eben so sehr als eine zwecklose Neuerung erscheinen, als es heute ihre Wiedereinführung sein würde. Außer der Gemohnheit war noch ein anderer Beweggrund thätig, sie zu schätzen. Man machte nämlich die Ansicht geltend und kam immer darauf zurück, daß namentlich bei dicken und starken Saiten nur mit Bünden eine Deutlichkeit und Bestimmtheit der Intervalle zu erzielen und das Schnarren der Saiten bei ihrem Niederdrücken auf das Griffbrett zu verhüten sei. Ein entschiedener Vertheidiger der Bünde beim Violon ist Quantz. Er sagt in seiner Künstschule (1752): „Der Contraviolon muß Bünde (Bände) haben. Die unumgängliche Nothwendigkeit, daß auf diesem Instrument, wenn es anders deutlich klingen soll, Bünde sein müssen, ist ganz leicht zu erweisen. Man weiß, daß eine kurze und dünne Saite, wenn sie straff gespannt ist, die Vibration oder den Schwingung nicht trübet und enger macht als eine lange und dicke Saite. Drückt man nun eine lange und dicke Saite, die nicht so straff als eine kurze gespannt werden kann, auf das Griffbrett: so schlägt die Saite, weil ihre Zitterung einen weitem Umfang einnimmt, unterwärts auf das Holz. Dies hemmt nun nicht allein die Vibration, sondern verursacht auch, daß die Saite nachsticht und noch einen Nebenton hören läßt, und also der Ton dumpfig und undeutlich wird. Die Saiten siegen zwar, vermöge des Steges und Sattels, auf dem Violon schon höher, als auf dem Violoncell, damit der Rückschlag der Saiten das Griffbrett nicht berühren soll; allein dies ist, wenn die Saiten mit den Fingern niedergedrückt werden, noch nicht hinlänglich. Sind aber Bünde auf dem Griffbrett, so wird dieses Hinderniß gehoben. Die Saiten werden alldann durch den Bund mehr in die Höhe gehalten und können also ihre Vibration ungehindert machen, und folglich den natürlichsten Ton von sich geben. Wollte man einwenden, daß die Bünde wegen der Submitone (z. B. des unharmonischen Unterschieds zwischen cis und des) hinderlich wären, so dienet zur Antwort, daß solches auf dem Contraviolon nicht so schädlich ist als auf dem Violoncell, weil

man den Unterschied, so sich zwischen den mit 7 und den mit 7 bezeichneten Tönen befindet, in der äußersten Tiefe nicht so bemerkt, wie bei den hohen Tönen auf andern Instrumenten.“ Weniger entschieden spricht sich Leopold Mozart in seiner Violinschule (1756 oder 1769) aus. Er erwähnt die drei- und vierstimmigen Violons (ohne Bünde) und sagt dann: „Bei dem mit fünf Saiten bespannten (und größeren) Violon sind an dem Hals durch alle Intervallen Bünde von etwas dicken Saiten angebracht, welches das Ausliegen der Saiten auf dem Griffbrett hindert und folglich der Klang dadurch gebessert wird. Man kann auch auf einem solchen Geige die schweren Passagen leichter herausbringen, und ich habe Concerte, Trio, Solo u. s. w. ungemein schon darauf vortragen gehört. Doch habe ich bemerkt, daß beim Ausdruck einer Stärke beim Accompagniren allezeit sich zwei Saiten zugleich hören lassen, weil die Saiten merklich dünner sind und näher beisammen stehen als bei einem Bass, der nur mit drei oder vier Saiten bezogen ist.“

In Bezug auf die Applicatur wäre mit einigen nacheliegenden Abänderungen das bei der Violadigamba Gesagte zu wiederholen. Man beschränkte sich nicht auf die innerhalb der Bünde liegenden Intervalle, sondern griff auch darüber hinaus. Quantz stellt die Forderung auf: „der Violonist muß sich einer guten und bequemen Applicatur oder Uebersetzung der Finger befleißigen, damit er das, was in die Höhe gesetzt ist, so wie der Violoncellist, mitspielen kann, um die melodiosen Bässe nicht zu verstümmeln.“ (Schluß folgt.)

## Recensionen.

Werte für Gesang und Orchester.

(Schluß.)

Zunächst das Werk des Herrn Küster: Die ewige Heimath. — Aus dem Vorstehenden ist schon bekannt, daß der Verfasser diese werthvolle Arbeit mit dem Titel eines „Draiorium“ bezeichnet. Was mit diesem Ausdruck in der musikalischen Kunstsprache bezeichnet wird, ist in den einleitenden Apercüs über diesen Gegenstand nachgewiesen worden. — Wird nun unser vorliegendes Werk ein episch-lyrisches oder lyrisch-dramatisches Draiorium sein? Diese Alternative werden, wie wir hoffen, die folgenden Blätter aufklären. Im ersten Acte, erinnern wir uns, wird eine Handlung, welche das Wesen aller Gattungen des Draioriums bilden muß, mehr erzählungsweise, als eine der Vergangenen angehörnde, objectiv ferngerückte recitativisch (oratorisch) vorgetragen werden, um Anregung zu ausgeführten lyrischen Arien, vielleicht auch Ensemblestücken und Chören darzubieten. Im anderen Acte werden wir durch eine lebendig in die Gegenwart heringesehene subjectiv warme Darstellung der Handlung mit unserem Interesse gleichsam festhalten in diese herangezogen werden, und die lyrischen Partien werden dem dramatischen Verlaufe des Ganzen nur als gelegentliche willkommene Ruhepunkte zu Statten kommen. Welche der biblischen Geschichten wird uns vorgeführt werden? Wie wird der Titel „die ewige Heimath“ gerechtfertigt erscheinen? Welchen der historischen beiden Typen des Draioriums wird das vorliegende vertreten? — Werden wir das Titelblatt um. — Hier findet sich gleich der dem Ganzen vorgegedruckte Text — eine lobliche Einleitung! — Ueber demselben stehen die Namen der personae dramaticae. Und diese heißen? — Wörtlich: Eine Sopranstimme. Eine Altstimme. Eine Tenorstimme. Eine Bassstimme. — „Altrare Stimmen ohne Gleich und Beia!“ — Weiter Chöre der himmlischen Heerschaaren, der Engel und Menschen, Seigen und Unseligen, ja sogar der Himmel! — Diese Personalleiste steigert unsere Erwartung, mit welcher wir unannehmlich einem epischen Faden im lyrischen Kabyrinth des Textes spaziren. Aber alles Furchen und Suchen ist vergebens. Wir finden nichts als Vielstimmigkeit und Choralwerke, alle auf Tod und Auferstehung, Verheißung des ewigen Lebens und jüngsten Gerichts bezüglich. Das Ganze ist in folgende Ordnung gebracht. Er-

ster Theil. Einleitung: Der Tod. Nach dieser folgen vier Stücke, die ersten zwölf, zum Theil sehr langen Nummern, Solo und Chorstücke umfassend. Sehr bemerkenswerth und tröstlich für die Damen ist es, daß die Chöre der Unseligen von Männerstimmen und die Chöre der Engel von Frauenstimmen gesungen werden. Nach Herrn Küster ist demnach, wie es scheint, Seligkeit und Unseligkeit nach dem Tode an das Geschlecht gebunden. Die Texte sind größtentheils aus der Offenbarung, Jeremia und andern Büchern der 4. Schrift genommen. Die Ueberschriften der erwählten oder Stücke oder Namen heißen: 1. Auferstehung (Trauer und Trost). 2. Verkündigung. 3. Erwachen und Wiedersehen. 4. Erkenntniß und Seligkeit. Zweiter Theil, umfaßt fünf dergleichen Stücke mit zehn ausführlichen Nummern. Die Ueberschriften lauten hier: 1. Jüngster Tag. 2. Verheißung. 3. Das jüngste Gericht. 4. Allgemeine Auferstehung. 5. Die ewige Heimath. Die Textworte selbst enthalten gewiß nur eine sehr oberflächliche Beziehung auf diese Ueberschriften, wodurch der Verfasser uns die Disposition seines Planes andeutet. Nun denke man sich einen unglücklichen Zuhörer, der dieses Programm nicht in Händen hat, oder den Text der Gesangsstücke nicht verstehen kann, was ja fast bei allen kirchlichen Aufführungen oft ganz unvermeidliche Mängel sind: Was soll ein solcher Hörer aus dem Werke gewinnen? — Eine Handlung fesselt seine Aufmerksamkeit nicht; eben so wenig kann er je Interesse an breit angelegte Arien, wozu die Mannigfaltigkeit des Stoffes keinen Raum gewährt, antippen. Manche der längeren Chöre aber sind ihm uninteressante und oft genug gar zu trodene Uebungen im Jügendstil. — Einen solchen Zuhörer können wir daher nur demüthigen. Aber auch der Glücklichere, welcher sich im sicheren Besitz eines Textbuches fühlt, ist in einer schlimmen Lage. Den gar nicht unbilligen Anspruch an einen epischen oder gar dramatischen Inhalt hat er aufgeben müssen. Freundslich bereit hat er sich dem Strom eines lyrischen Ergusses anvertraut, der ihn durch zwei Theile mit zwei und zwanzig langen Nummern ohne Ruhepunkte hindurchschaukeln wird. Anfangs schwebt er noch zwischen Himmel und Erde. Aber der Strom steigt nach oben. Und bald verliert er auch die höchsten irdischen Gipfel aus den Augen. Immer höher und höher geht die Fahrt und endlich findet er sich mit lauter Himmeln, himmlischen Heerschaaren, Engeln und seligen und unseligen verkörnerten Geistesleibern umgeben, unter denen er sich mit seinem unerklärten Verbe nur sehr erdachtlich und unheimlich vorfinden kann. Wer wird sich daher wundern, wenn er sich bald heftig und immer heftiger nach unsrer armen Erde zurückseht, zumal er nicht selten an die Unvollkommenheiten derselben — wenn er nämlich ein musikalisch gebildeter Mensch ist — auf qualvolle Weise durch die Musik erinnert wird, wie schon oben angedeutet worden. (Man vergleiche z. B. das querfländische fis — f zwischen Bass und Sopran pag. 29 im letzten und pag. 30 im ersten Tacte. Ober pag. 16 Tact 3 den gleichzeitig in verschiedenen Stimmen eintretenden Vorhalt und seine Auflösung u. s. w.)

Aber wir wollen nicht kleinlich sein, sondern jene rein musikalischen Kleinigkeiten (!) gern auf sich beruhen lassen. Ja wir wollen es auch dem Herrn Verfasser nicht übel nehmen, daß er unsere Erwartung täuschte, indem er auf dem Titel ein „Draiorium“ zu geben versprach, was doch ein solches nicht ist. Wir halten es vielmehr für eine Kantate, die irrthümlicher Weise zu lang und ausführlich geraten ist, da der Herr Verfasser beabsichtigte ein Draiorium im größten Styl und von unerhörtem Inhalt zu schaffen. Errare humanum! Sein Wollen war zweifelsohne groß, ja erregere, denn er wagte sich, an einen Stoff, der aller menschlichen Zulänglichkeit spottet und die tiefsten Geheimnisse zusammenstellt, an denen selbst der kräftigste und freudigste und unbesangene Glaube mit verhältnißmäßig demüthig vorüberwandelt. Auch eine bei weitem schwungvollere und originalere Feder als die unsers Herrn Verfassers hätte an einem solchen Text, und wäre er auch viel geschickter behandelt worden als der vorliegende, erlahmen müssen. Hoffen wir, daß Herr Küster seine Kraft einem zugänglicheren Stoffe widmen möge, so wird wahrscheinlich



leben lebendigen Wollen und tüchtigen Können das Vollbringen nicht verlagert bleiben. — Die junge Verlagshandlung, welche sich für ein so weitgehendes Unternehmen interessirte, verdient Anerkennung und Anerkennung.

Das Werk des Herrn Blumner ist seinem Wesen nach ein Oratorium im theilweise dramatischen Gattung (siehe oben). Der epische, unannehmlich dramatisch zugedichtete Gegenstand seines Inhalts ist das nach den betreffenden Kapiteln des ersten Buches der Genesis erzählte Leben Abrahams, des Grundsteins der mosaisch-christlichen Welt. Die Aufgabe, auch diesem umfangreichen und eigenthümlich schwierigen darzubieten Stoff gegenüber, war eine ebenfalls sehr kühne, fast allzu gewagte Angelegenheit unter dem Einfachen und der Kraft des alttestamentlichen Glaubenslebens sehr entzückende Anschauungsweise und Geschmacksrichtung. Wir werden sehen, ob und wie es gelungen ist, diese Aufgabe zu lösen.

Zunächst galt es aus der Uebersicht des Stoffes diejenigen Momente hervorzuheben, welche geeignet waren, das Charakterbild des königlichen Patriarchen, Glaubenshelden und Vaters der Völker in gedrängter Umrissweise einheitlich zusammenzufassen. Dies ist in zwei, fünf derselben Momente aus dem Leben Abrahams in sich begreifenden, Theilen bestens geschehen. In den ersten dieser Lebensbilder (Nr. 1 — 6) erscheint „Abram“ nach dem 14. Kapitel des ersten Buches Moses als sieghafter Held, umgürtet von dem Nimbus der göttlichen Kraft und Unablenkungen, die ihm Sieg erworben über den mächtigen König Kedor Naomir und ihm die Würde des königlichen Patriarchates verliehen haben.

Charakteristisch für die Behandlungsweise des mosaischen Stoffes und sehr abweichend von dem mosaischen antiken Geiste, hört man den segnen königlichen Priester von Salem und „Abram“ den geeigneten sieghaften Glaubenshelden hier höfische Reden wechseln, die nach der mittelalterlichen Ritterpoesie, ja nach modernen französisch zugedichteten Hofmanieren schmücken. In dem Duett (Nr. 5) zwischen Abram und „Melchisedech“ heißt es wörtlich: Abram: Mein Angesicht verneigt sich tief  
Dem Fürstlichen, den mein Gott besieg,  
Ihm, Gott dem Herrn, zur Ehre.

Darauf (höflich abnehmend) Melchisedech:

Der Siegeschmuck auf deinem Haupt  
Hat dir die Demuth nicht gerant.  
Ja, Gott dem Herrn die Ehre.

Zeugt man nicht bei solchen Kurtoisien viel eher an einen Kococobolden mit dem galanten horizontalen spitzen Gallabegen unter goldverziertem Kranz als an die väterliche Gestalt eines Abram? Wörtlich genommen, gehört auch der Siegeschmuck auf dem Haupte nicht Israel sondern Griechenland und dem Abendlande an. Wir erwähnen diese kleinen aber nicht unwesentlichen Irrthümer nur, weil sie geeignet sind, die unbillige Auffassung des Gegenstandes, welche uns im vorliegenden mit dem Namen Abrahams geschmückten Werke zugemutet wird, erklären zu helfen. Denn man kann von dem Texte, welchem dieser Vorwurf zunächst trifft, Schlüsse auf die Musik ziehen. Derselbe hätte viel zur Verschönerung jenes durchgehenden Lebensbildes beitragen können. Aber weit entfernt davon, geht sie nicht nur auf den Text sehr bereitwillig ein, sondern bringt seine Schwächen durch ihr allgemein weiches von seinem kraftvoll hervortretenden Charakter unterbrochenes und belebtes Colorit nur eindringlicher zum Bewußtsein. Sanfte, elegische, schwerlich üppige Melodien vertrahen überall die Absicht des Verfässers, frohliche Rührungen und gefühlvolle wichtige Stimmungen hervorzuheben, wie man sie in der nächteren, demüthig frohstolzen antiken Welt gar nicht kennt. Wir können vielmehr behaupten, daß diese Art der Geselligkeit ganz modernen Ursprungs sei. Gesehgt und beliebt wurde sie erst seit der Zeit der Schäferpoesie und auf religiösem Gebiete durch Bücher wie Bachel's „Stunden der Andacht“, Witschel's „Morgen- und Abendopfer“ u. a. a. Aus diesen und zahllosen ähnlichen Quellen des verschämten Unglaubens verbreitete sich der verwackelnde und erschöpfende Einfluß auf

Leben und Kunst und erstreckte jede frische Blüthe eines wahrhaftigen kräftigen Gemüthslebens, so daß schon der alte Mathias Clonarius im „Wandbeger'schen Voten“ ausruft, es werde soviel Tändelei und Spielerei mit derartigen höchsten und heiligsten Gaben des Menschen getrieben, daß jeder ehrliche Kerl sich schämen müsse, überhaupt noch Gemüth zu zeigen. — Was jedoch den Abram des Herrn Blumner betrifft, so wollen wir nicht verschweigen, daß jenes gefühlig weiche Colorit seiner Musik mehr durch die Solopartien vertreten wird, denen die weiltam und oft meisterhaft ausgeführte Behandlung der Chöre ersichtlich gegenübersteht, und unsere Theilnahme in erwünschter Weise festsetzt.

Wenden wir nun zum weiteren Verlauf des Dramas zurück.

Stellte das erste Bild (Nr. 1 — 6), wie schon gesagt, den Helden des Ganzen als königlichen Patriarchen und Besieger eines mächtigen kriegsgeführten dar, so zeigt das zweite (Nr. 7 — 13) denselben uns in seinem Verhältnisse zur Sarah (Sarah). Derselbe (Altpater) begrüßt ihren sieghaften Herrn und Weibchen in einer getragenen Krie voll Liebe und demüthiger Ergebenheit (Nr. 7 und 8) — „Abram“ — nicht sehr artförmig — erregt sich nach Erwiderung des Grasses in Klagen (c. moll) über den Mangel eines Leibeserben, ohne welchen sein Glück unvollkommen bleiben müßte. Der Chor fällt verbeugend (F-dur) ein „Gesse auf den Herrn, der wird dir geben, was dein Herz wünscht.“ Hierauf werden die 3 Engel eingeführt (bei Moses erst mehrere Kapitel später — cap. 18, 2), verkünden ihm einen Sohn und schließen im Namen des Herrn mit „Abram“ den Bund der Beschneidung (der ihm — was unser Text gar nicht berührt — erst den Namen „Abraham“ Vater der Völker gibt). Die wünschliche Behandlungsweise dieses Gegenstandes war durch die epische Breite der mosaischen Erzählung eingebracht. Ob aber der wichtige Moment des Bundeschlusses nicht eindringlicher hätte bearbeitet werden mögen, geben wir zu bedenken ohne tiefer auf die Bedeutung desselben eingehen zu wollen. In der dritten Handlung (Nr. 14 — 19), Zerstörung der sündenabflakenden Städte, Sodom und Gomorra, erweist Abraham unsere Theilnahme durch seine Fürbitte um Schonung der wenigen Gerechten, die etwa darinnen wohnen möchten. Daß er hierbei vorzugsweise die Familie seines Bruders Sohnes Lot im Auge hat wird nicht berückichtigt und war auch für den Verlauf der Charakterzeichnung des Titelhelden ohne Belang. Die Zerstörung der Städte selbst wird durch einen gewaltigen „Chor der himmlischen Heerführer“ (F-moll „4 Allegro con fuoco“) geschilbert der in doppelchöriger Form doxologisch ausläuft (1 Moses 18 und 19).

Der zweite Theil stellt sich nunmehr die Aufgabe, Abraham in der Bewahrung seines großartigen, glaubensfreundlichen Gehorsams, seiner selbstlosen, entsagenden Treue darzustellen. Leider aber tritt die unbillige Auffassung des Stoffes in der verfehlten Charakterzeichnung namentlich des Abraham hier als störend wirkende Schwäche auf und hemmt Eindruck und Genuß des dargebotenen.

Viertes Stück (Nr. 20 — 28). Zunächst erfahren wir durch einen freudig bewegten Dancchor (F-dur „) mit interessanter Orchesterfiguration und sagierten Mittelstücken (die Chöre sind durchgehendes fignrt und polyphon gehalten) daß der verbeikeme (siehe oben) Leibeserbe erschienen sei. Ein freundschaftliches Pastoral (c-dur „) mit Chor führt uns darnach ein liebliches Familienbild vor (Hagar, Sarah, Elieser, Abraham). Mit dieser heftigen Vorstellung kontrastirt nicht eben wohlthuend die unmittelbar darauf folgende Spaltung des Familienlebens, welche von der Sarah durch ihre Bitte um Verstoßung der egyptischen Magd Hagar und ihres Sohnes Ismael herbeigeführt wird. Außer daß Hagar und Ismael sich gegen den Willen ihres Gebieters (Abraham) lebend aufsehen (Nr. 27, Quinett) verläßt diese Handlung nach der schriftgemäßen Erzählung.

Als Schluß und Epilog des ganzen Werkes ist mit Recht die Geschichte von der Versuchung Abrahams, die Opferung seines Sohnes Isaak betreffend, benutzet worden. Abgesehen von

ihrer vorbildlichen messianischen Bedeutung bildet die wunderbar Verhängung des glaubenstrennenden selbstverleugnenden Gehorsams ohne alle Frage den Gipfelpunkt nicht nur im Leben Abrahams, sondern in der ganzen Geschichte des alten Bundes. Denn diese That hat die größte Verheißung, welche sich durch alle folgenden Bücher alten und neuen Testaments in stetiger Entwidlung der Erfüllung hindurchzieht und ihre Wirksamkeit auf die fernste Folgezeit erstreckt. Zusammengefaßt ist diese Verheißung in den Worten (1 Moses 22, 18): „durch deinen Samen sollen alle Völker auf Erden gesegnet werden, darum, daß du meiner Stimme gehorcht hast.“ Es scheint kaum der Erinnerung zu bedürfen, daß eine so große umfassende Verheißung notwendig einen unbedingten vertrauensvollen Gehorsam, eine dem Befehl unverzüglich folgende unmittelbare Entschließung des Abraham voraussetzen lasse. Diese Voraussetzung wird durch die biblische Darstellung (1 Moses 22, v. 2 u. 3.) zum Ueberflusse klar genug ausgedrückt; man liest in der angezogenen Stelle: „Da (d. h. nach dem wohl in der Nacht ertheilten Befehle) stand Abraham des Morgens frühe auf u. s. w.“ Einzig und allein in solcher unmittelbaren, unbedingten Folgeleistung liegt die ganze Großartigkeit des Charakters unseres Velden, sein hingebender selbstverleugnender Gehorsam, seine festeste Treue, der Grund seines thatkräftigen Glaubenslebens, der sich in dieser seiner schwersten Versuchung sieghaft bewährt. Herr Blumen scheint diesen wesentlichen Umstand ganz übersehen zu haben, oder es hat seiner Rufe gefallen, ihn als unrichtig außer Acht zu lassen, oder aber hat er es der Nähe nicht werth gehalten, seinen Text, den er sich wohl hat versertigen lassen, mit dem Urtexte zu vergleichen. Die Wahrheit ist, daß sein Abraham über den erhaltenen Befehl, seinen Sohn zu opfern, wie ein neumodischer guter Papa vom spanischen Schreck ergriffen zu lamentieren anhebt, in einem langen Recitativ und noch längerer Arie (29 Systeme; *adagio molto* D-moll, *agitato* und wieder *adagio*) um Zurücknahme solcher grimmigen Strafe sehr rührend Gott anwinkt und endlich, da dieser von all seinen Schreien und Klennen unverhört bleibt, sich entschließt, nach des Herrn Willen zu thun, damit er vor ihm gerecht sei. Wird Herr Blumen's Abraham sich nun beruhigen und zur Opferung seines Isaak schreiten? D nein! Die Reizehrüstungen halten ihn noch zurück. Wenigstens hat sein Hausvater Elieser Zeit genug, den Eindruck zu schildern (Recitativ und Arie *As-dur-Tenor*), welchen die Seelenzustände seines Herrn in dessen äußerer Gestalt zur Erscheinung gebracht haben. Wir empfinden darüber das tiefste Mitleid mit dem schwergeprüften Vater Abraham, wie Elieser ihn uns vor Augen malt:

„Der Kummer hat ihm tiefe Furchen  
Um Stirn und Mund gegraben, aus den Augen  
Sinkt Thrän' um Thräne in den dürstigen Staub.“

Armer Vater Abraham weine nicht! Staub sei nicht so dürrig nach den Tropfen der Hülflosigkeit, welche im Begriffe sind, den Vater der Völker um seine ganze Reputation zu bringen und ihn zum scheinheiligen, wichtigen Heuchler und Maulhelden zu spemeln! — Aber was hat sich der Künstler um treue Charakterzeichnung zu kümmern! Er komponirt gewissenhaft seinen Text und benützt gern die Gelegenheit, zwei elegische Arien und einen ersten Chor in H-moll mit langer Votalage zu versertigen, die der gefällige Textfabrikant hier fürsorglich vorbereitet hat. Hiernach kommt die Opfercene immer noch zurück. Diefelbe (Nr. 34), Recitativ, instrumentales *Intermezzo*, Doppelchor der Engel (C-moll, nachher C-dur) ist nach Kapitel 22 v. 5 und 6, 11 und 12 dramatisch zugerichtet und nach dem langen *Lamento* von guter Wirkung. Man merkt freilich die Absicht und man ist verstimm't \* Aber der praktische Musiker läßt sich dadurch nicht anstecken. Er macht eben ansprechende, „in's Ohr fallende“ und nicht zu schmerzliche, aber „anständige“ Musik und schreibt seine *Opuszahl* auf das Titelblatt. — Der Opfercene folgt nun die

schon erwähnte mehr als großmüthige Verheißung durch den Mund eines „Engels,“ vertreten durch eine Sopranfängerin. Der Schlußchor (Nr. 36) enthält eine messianische Hindeutung in's Weiße und ist bis zur üblichen Hallelujahstrophe dop-pelthörig gehalten.

Wir haben die Schwächen beider Werke schonungslos aufgedeckt, nicht aus Vergnügen am Tadeln, sondern lediglich um der guten Sache der Kunst willen. Es sollte keinesweges das Anathema über dieselben als etwa über unwürdige Nachwerke ausgesprochen werden. Vielmehr hätte man dem Publikum mit gutem Gewissen sagen können, es sei manches Gute und Bortreffliche darin. Aber weder dem Publikum, noch dem Verfasser, die es mit der Kunst ehrlich meinen, kann an einer solchen lafontischen subjektiven Reinnungsänderung etwas gelegen sein. Und die Kritik, welche so verfährt, ist feine, oder thut wenigstens nicht, was ihres Amtes ist. Sie hat zunächst zwar das Gegebene, darauf aber auch zu prüfen, was der Verfasser hätte erreichen sollen und aus Mangel an Klarheit und Kraft Angesichts der idealen Entfaltung der kunsthistorischen Kunstform zu wünschen übrig gelassen hat. Diesen Maßstab der Beurtheilung ist sie auch dem Publikum und den jüngeren Künstlern schuldig, welche sich selbstthätig der Weiterentwicklung der Kunst anzunehmen berufen sind. Diesen müssen wir zurufen: Wäge sich Jeder wohl prüfen, der ein Dραmatiker schreiben will, ob er die notwendigen Bedingungen des künstlerischen Bedürfnisses, der ausreichenden Kraft und geistigen Reife dazu in sich findet, ehe er sich an so gewaltige Stoffe wagt, wie der Abraham und der Inhalt der ewigen Heimat hat. Dem Publikum aber müssen wir sagen: Hier sind zwei neue große Arbeiten geübt und strebsamer Musiker. Singt sie auch mit Liebe. Aber laßt euch nicht täuschen von den Schwächen und Irrthümern, deren beide Werke verdeckte und offene genug enthalten. Nach Abzug dieser sollen beide Werke einer möglichst ausgedehnten Würdigung bestens empfohlen sein.

## Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Leipzig, Verlag von Hermann Mendelssohn 1861.)

(Schluß.)

Außer diesen interessanten Briefen, welche den Künstler-Charakter M.'s getreu zeichnen, und ihn namentlich als einen echt deutlichen \*) erkennen lassen, müssen besonders jene höchst anziehend genannt werden, wo sein Verhältniß zu den Menschen überhaupt, besonders zu seiner Familie, dann zur Natur zu Tage tritt. Man kann nicht liebendermüthiger sein als M. es war im Verkehr mit den Erstern, nicht empfänglicher, fröhlicher, dankbarer als er im Umgang mit der letztern. Zugleich spricht Alles von Laune und Humor und man wundert sich nicht, daß der alte Göthe an dieser unverdorbenen offenen, vielseitig begabten Natur ein besonderes Wohlgefallen fand, — ein Wohlgefallen, von dem die ersten aus Weimar datirten Briefe so reizend und unbefangenen erzählen. Launigeres kann man sich nicht denken als den aus Vitz datirten Brief an seine Mutter mit der Ueberschrift: „Wie der reisende Musiker in Salzburg seinen großen Bechtag abbliebt. Ein Vordruck aus dem ungehörigen Tagebuch des Grafen F. W. B\*\*\*“, der mit einigen an seine Geschwister adressirten Worten abschließt wie folgt: — — — „und so ist überhaupt die Welt sehr süß. Gut ist es, daß Ihr darin seid, und daß ich übermorgen Reise finde, und so noch manches. Liebe Fanny, ich will jetzt mein non nobis und die A-moll-Symphonie componiren. Liebe Rebecca, wenn Du mich singen hörtest, im war-

\*) Der deutliche Musiker ist nicht, wie man behauptet, „einseitig“ im süßen Genie, er ist es weniger als irgend ein anderer. Er verschmüht weder die schöne reizende Muse, wo sie nur nicht geradezu charakterlos ist, noch die pikante Lebensliebe, wo sie nur nicht unebenem Zweck dient. Mendelssohn selber ist das schönste Zeugniß dafür.

men Thal“, mit überschnapper Stimme, so fändest Du es fast zu jämmerlich. Du machst das besser. O Paul! Verstehst Du mit dem Gulden Schön, Gulden B. W., schweren Gulden, leichten Gulden, Conventionsgulden, Teufel und seine Großmuttergulden umzugehen? Ich nicht. — Ich wollte deshalb Du wärst bei mir, indeß auch nach andern Gründen vielleicht.“

Von Wien machte M. einen Absteher nach Preßburg zur Königstiftung, die er mit glänzenden Farben beschreibt. Die Ungarn machen aber auf ihn keinen sonderlich vortheilhaften Eindruck: „Die Kerle sehen aus, als ob sie zur Nobleße und zum Nichtsthum geboren, und darüber sehr melancholisch wären, und reiten wie die Teufel.“ Auch von den damaligen Wienern weiß er nicht viel Ruhmendswertes zu sagen: „Die Leute nu nicht herum waren so schrecklich läderlich und nichtsnugig, daß mir geistlich zu Muth wurde, und ich mich wie ein Theolog unter ihnen annehme. Uebrigens haben die besten Clavierpieler und Clavierlehrerinnen dort nicht eine Note von Beethoven gespielt, und als ich meinte, es sei doch an ihn und Mozart etwas, so sagten sie: „also sind Sie ein Liebhaber der klaffischen Musik?“ — Zu sagte ich: „Heute würde M. es freilich besser gefunden haben, er müßte denn in jene Verhältnisse gerathen sein, wo Leopold M. y er sein Wesen treibt.“

Die wunderschönen Briefe, die M. aus Italien und der Schweiz schreibt, und wie er so fündlich heiter und mit so hellem scharfen Blick die Genüsse und Kunstwerke beschreibt, endlich aber in den grünen Matten und Gletschern der Schweiz schwärmt, — das Alles möge der Leser in dem Buche selbst zu eigener Auffrischung nachlesen. Wir stellen hier nur noch einen Brief mittheilen, der den Sohn charakterisirt, und aus dem man die herrliche Seele M.'s klar erkennen kann. Er schreibt aus Rom an seine „Geschwister“:

„Ihr wißt wie sehr ich es hasse, auf 200 Meilenweit, und über vierzehn Tage fort, guten Rath zu geben, will es aber selbst einmal thun.“

„Ich glaube nämlich, Ihr macht einen Fehler im Betragen, und zwar denselben, den ich auch einmal gemacht habe. Ich habe nämlich in meinem Leben Vater nicht so verstimmt schreiben gelehrt, wie seit ich hier in Rom bin, und da wollte ich Euch denn fragen, ob Ihr nicht vielleicht durch einige Handmittel ein wenig linderer könnt? Ich meine so etwa durch Schönen und Nachgeben, und dadurch, daß Ihr von den Sachen die Seite, die der Vater geru hat, mehr vortreibt, als die andere, — vieles was ihn ärgert, ganz verschweigt, und statt schändlich sagt: unangenehm, und statt: prächtig, erträglich. Es hilft zuweilen ungläublich viel, und ich will also keine Anfragen, ob nicht auch in diesem Falle? Denn die gewaltigen Weltereignisse \*) abgerechnet, scheint mir die Verstimmung auch davon herzufließen, wie damals als ich meine unfluthliche Thätigkeit auf meinem eigenen Wege anging, und als der Vater fortwährend in der überfließen Laune war, auf Beethoven und alle Phantasten schalt, und mich damit oft betrübte, und oft ungerberdig machte. Es kam eben damals etwas Neues, und das war dem Vater nicht ganz recht, und auch wohl etwas ängstlich, glaub' ich. So lange ich denn nun immer meinen Beethoven erpö und pries, wurde das Uebel ärger, und ich, — wenn mir recht ist, — einmal vom Tisch getrieben. Nun fiel mir aber ein, ich könnte sehr viel Wahrheit sprechen, und doch nicht gerade die, die Vater nicht leiden mag, und da ging es besser und besser, und endlich gut. Vielleicht habt Ihr ein Viehes vergessen, daß Ihr hier und da schönen, und nicht antippen müßt, — daß sich Vater für älter und verstimmter hält als er es wohl, Gattlos, ist, und daß es an uns Allen ist, ihn auch einmal nachzugeben, sei das Recht noch so sehr auf unserer Seite, wie er es so oft gegen uns that. So lobt denn ein wenig, was er geru hat, und tadelt nicht, was ihm an's Herz gewachsen ist, namentlich nicht Altes, Bekandenes, Lobt auch das Neue nur erst dann, wenn es etwas äußerlich in der Welt erreicht hat und heißt, denn

bis dahin kommt es immer auf Geschwatzdache hinaus, — zieht mir Vater hüßlich in Euren Kreis und tanzt um ihn herum, — kurz, sucht wieder einmal ausgleichend und auszugleichend, und bedenkend, daß ich, der ich ein gereifter Weltmann bin, noch nie eine Familie gefunden habe, die alle Schwächen und Bedürftigkeiten und Fehler eingerechnet, so glücklich gewesen wäre, als wir bis jetzt. Antwoort mir nicht hierauf, denn das kommt erst in vier Wochen an, und dann gibt es schon wieder etwas Neues. Ueberhaupt wenn ich bumm war, so will ich keine geistigen Prügeln von Euch, und sprach ich schon, so folgt meinen guten Lehren.“

## Correspondenzen.

Brüssel.

(Zschluß.)

27. August 1841.

Das Bedeutendste unter diesen Damedischen Werken jedoch ist die Meist. Wahre Kirchenmusik zu schreiben ist schon an und für sich eine schwierige Aufgabe in unserm mehr der Messersichtigkeit zugewandtem Zeitalter. Es ist aber ein Magesüß mit so beschränkten Mitteln als der Nämmerchor bietet in einem so umfangreichen Werke die Klippen der Monotonie zu umgehen, Contraße zu wecken und überhaupt ein schönes Ganzes zu Tage zu fördern.

So viel man aus der Partitur schliessen kann, muß das Werk von schöner Wirkung sein, ja eingemalte erbeht sich der Autor zu einer Wärme und Innerlichkeit, die wohlthunend wirkt, so z. B. im Kyrie wo die Figuration der Fäße beginnt, und andere Stellen mehr. Es würde zu weit führen, wollte man in alle Einzelheiten eingehen, der geneigte Leser jedoch nehme die Partitur selbst zur Hand und wir sind überzeugt seine Zustimmung zu erhalten wenn wir das Werk als ein bedeutendes erklären.

Nur noch ein paar Worte über den Künstlercongruß zu Antwerpen. Die Congresse häufen sich in neuerer Zeit anfallend. Nächstens findet einer in Brüssel statt, Dresden hat auch einen in Aussicht, in Weimar tauchte auch derartige auf. Das Programm des Antwerpner Künstlercongrusses war nun ein schönes und zerfiel in drei Haupttheile, nämlich materielle, artistische und endlich philosophische Fragen zur Klärung zu bringen und das Alles in 2 Tagen. Rechnet man noch dazu, daß kaum Einer den Andern verstand, so wird klar was da zur Klärung kommen konnte. Doch zurück zum Programm: Die materielle Fragen handeln 1. von dem Recht der Berufsfähigkeit, welches nur bei den künstlerischen schaffende Künstler haben soll; 2. von den Mitteln, die den Künstler gegen unzureichende Verbertrung, Nachdruck z. schätzen; 3. welche Maßregeln zu nehmen wären gegen solche Interferenzen; 4. von der Art und Weise, um eine Uebereinkunft zwischen den Regierungen herbeizuführen die eine Protection des künstlerischen Eigenthums zum Zweck hätte. Die artistischen Fragen handeln vorzüglich von den bildenden Künsten und der Malerei. Die philosophischen Fragen sind die Innersachen, ob zwar dieselben kaum etwas Neues zur Sprache bringen: 1. welches sind die Beziehungen zwischen Kunst und Philosophie; 2. ist die Kunst von Einfluß auf die geistige und moralische Entwicklung der Nationen? 3. Welchen Einfluß auf die Kunst kann man dem modernen Zeitgeist zuerkennen? Enthält unsere Zeit nicht ein neues Princip, das den plastischen Künften einen Ausbruch und eine neue Richtung gäbe? 4. Wenn die Kunst als Ausdruck des Zeitgedankens diesen manifestiren soll, durch welche Art von Werken erreicht sie dies am Besten?

Weld's ein Studium gehört schon dazu diese Fragen zu erkennen und nun die Antworten gar — und in zwei Tagen. Specieell der Musik wurde keine Erwähnung gemacht und das scheint auch überflüssig, denn das eigentliche Kunstwerk der Zukunft wird aus allen Künften zusammengedrückt werden. Eine wird in der Andern aufgehen und aus diesem Galimatias wird ein Etwas ersehen, das gewöhnliche Menscheninder heutzeitigen Unsinne nennen.

Was nun die materielle Fragen anbelangt so müßte man eigentlich erst recht klar machen, was denn diese sogenannte propriété intellectuelle sei, wo ihr Anfang, wo ihr Ende. Doch über diese und ähnliche Fragen ließe sich ins Unendliche disputiren und es wäre zu wünschen man gelangte einmal zu irgend einem befriedigenden Abschluß. In dem Concert, das bei dieser Gelegenheit stattfand wurde die „Eroica“ von Beethoven

\*) Der Brief ist vom 22. November 1830 datirt.

gegeben, so auch im spielte das Violinconcert desselben Meisters; und die „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn. Mlle. Artot war für die Gesangsparthien engagirt. Die Aufführung soll ausgezeichnet gemessen sein. Zu dem Septemberessen wird hier in Brüssel ein Wulkstift in Art der Deutschen veranstaltet, die Leitung desselben ist Frau Fetis d. Ne. anvertraut und es ist zu erwarten das etwas Ordentliches zu Stande kommen werde.

## Curiosum.

In der in politischen Kreisen vielbesprochenen Broschüre „Der Herzog von Gotha und sein Volk“ von E. Schmidt-Weissenfels kommt folgender Passus vor: „Selbst im Componiren äußert sich diese Eigenthümlichkeit des Lebens, Gedankenüberfüllenden. Der Herzog hat zu heißes Blut, um Notentöpfe malen zu können, in welche die Musik seines Innern gebändigt sei. Lebte der Gedanke in seinem Sauf, so schreite der Herzog durch sein Arbeitscabinet auf und ab, die Melodie vor sich hinspielend oder singend, welche seine Gemahlin mit kaufterschwändigem Sinne während dem niederschreibt und in Tönen des Flügelst wohl dann zur Prüfung wiedergibt. So entsteht das neue Werk Stückweise und aus Genuß geschaffen.“

Diese Mittheilung, welche vom Herzog in seiner Antwort nicht demittirt wurde, ist geeignet das deutsche Volk, welches man aufklären wollte, noch mehr irreführen. Herr Schmidt-Weissenfels scheint keine genaue Vorstellung vom Componiren zu haben, sonst wüßte er, daß vom Niederschreiben einer gesungenen oder gesungenen Melodie bis zu einer Operpartitur noch ein weiter, sehr weiter Weg ist. Hat nun der Herzog von Gotha „zu heißes Blut“ um die Notentöpfe einer „Melodie“ zu malen, wie wird es erst aussehen mit der Ausarbeitung für so viele Sing- und Orchesterstimmen? Dazu dürfte wohl auch die Herzogin, trotz ihrer allbekanntem Güte, Geduld und Langmut weder Geduld noch „hüßes Blut“ genug besitzen. Unser Schriftsteller hätte daher wohl beifügen dürfen, daß, was in Thüringen ohne Scheu ausgesprochen wird und als längst bekannt gilt, die Herren Lambert und Krämer an dem Zustandbringen der Partituren bedeutenden Antheil haben, resp. gehabt haben. Ob sich auch ihre Thätigkeit bloß auf das „Niederschreiben“ dessen beschränkt, was der Herzog „auf- und abgehend pfeift oder singt“, oder ob sie dabei mehr thun als freng genommen der offiziellen Autorität gemäß ist, das wird wohl zu Lebzeiten des Herzogs schwerlich zu Tag kommen, da die genannten Herren wie man sagt dafür gut bezahlt sind und somit kaum Genaueres verlanen lassen werden, in welcher Weise die Opern auf den Klavierschlössern des Herzogs „aus Genuß“ oder „aus Arbeit“ zu Stande kommen.

## Nachrichten.

Bei dem Künstlercongrès in Antwerpen wurde auch der 18. Psalm von Marcella, die Weibsnachts-Santata a capella von Orlando Lasso und das Halleluja von Händel zum Besten gegeben.

Das Denkmal von Orlando Lasso in München ist jetzt auf dem Promenadenplatz aufgestellt worden; bisher stand es am Odeum.

Im Verlag von Feinze in Leipzig ist ein neues sehr schönes Portrait von R. Schumann, gezeichnet von Ad. Renzel, lithographirt von G. Hecker, erschienen.

Son Karl Reineck sind vier Lieder für drei weibliche Stimmen bei Senff in Leipzig erschienen. Für Gesangvereine, wo die Herren manchmal wegleiben sehr zu empfehlen.

Auch in Leipzig ist Gounod's Faust in Scene gegangen.

Ignaz Wächner hat seine Stelle als Kapellmeister am Theater in Frankfurt am M. am 7. Sept. mit dem „Fidelio“ angetreten.

In Frankfurt war der Pianist und Clavierlehrer Ed. Rosenhain, Bruder des in Paris lebenden Componisten Jakob Rosenhain.

Der Kaiser von Rußland hat die Dedication der Rubinstein'schen Oper: „Die Kinder der Heide“ angenommen, und dem Verfasser desselben Herrn C. A. Spina in Wien als Anerkennung die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Umschrift: „Præmi digno“ verliehen.

Bei Hinrichs in Leipzig ist erschienen: Felix Mendelssohn Bartoldy. Ein Denkmal für seine Freunde von W. A. Lampadius.

An der Stuttgarter Musikschule sind 8 Lehrer des Pianoorte beschästigt.

In Prag confiscirt man nicht nur die Lebendigen, sondern auch die Todten zum Vortheil der czechischen Nation. Eigentlich der letzte Vorkstellung des „Freischütz“ erklären die „Karadim Ligu“ ihren Lesern, daß C. M. von Weber, der Begründer der neuern musikalischen Richtung (?) in Deutschland, eigentlich ein geborner Czeche sei. Wer das jetzt nicht nachspricht, ist ein Verräther. Weber ist bekanntlich in Gütin geboren. („Preß!“)

## Wien.

Herr Dr. Hanslick hat seine Stelle als Beirath der Direction des Hofopertheaters definitiv zurückgelegt, und in einem ziemlich sarkastisch gehaltenen Resolutionsartikel der „Presse“ die sehr glaubwürdigen Gründe seiner Demission auseinander gesetzt. Von dem Director Herrn Salvi ist daselbst ein zwar verschleiertes aber keineswegs schmichelhaftes Bild entworfen.

Einer Bemerkung des Herrn Dr. Hanslick zufolge ist der Director des Münchner Conservatoriums Herr Hauser im Besitz mehrerer Briefe von Mendelssohn's. Die Gründe warum dieselben nicht in die kürzlich erschienene Sammlung aufgenommen wurden, sind so wenig bekannt, wie ob Herr Hauser dieselben den Herausgebern überhaupt zur Disposition gestellt hat.

Im L. Hofopertheater wurde kürzlich eine Novität gegeben: „Das Glöckchen des Eremiten“, famliche Oper in drei Akten mit Musik von Aimé Maillard. Diese Operette des bei uns wenig bekannten Componisten erschien zum ersten Mal in Paris im théatre lyrique im Jahre 1857. Sie fand dort vielen Beifall, hat sich bis heute auf dem Repertoir erhalten und es wurde auch in deutschen Zeitungen, wenn wir uns recht erinnern, viel mit diesem Glöckchen gelaunt. Wir werden nicht irren, wenn wir den bei weitem größeren Theil des Pariser Erfolges auf Rechnung des von den Herren Loëwy und Cormen verfaßten Textbuches setzen, dessen, ohne Zweifel einer Sage entlehntes Grundmotiv artig erfunden ist, und das einige amüsante Bestandtheile enthält; denn die Musik ist beinahe ohne alles Verdienst, ein Gemengel von Reminiscenzen und Trivialitäten, vom zum Theil barbarischer Geschmackslosigkeit, so daß es für einermassen wohlgarantirte und empfindliche Ohren eine Aufgabe ist, bis zu Ende auszuhalten. Wir möchten wohl die Gründe kennen, warum uns Haat der wohlproduiren reizenden Schubert'schen Operette: „Der häusliche Krieg“ dieses Habebat als prima-automne präsentirt werden mußte. — Die Aufführung der Novität war eine gute und erwarb sich namentlich Hrl. Willbauer ein besonderes Verdienst um die Darstellg. Das Publikum zeigte trotz der vielen Falta, Balzer- und Quadrillenmotive nur sehr geringen Antheil und Herr Salvi hat sich also auch nach dieser Seite hin verrechnet.

Für die kommende Concertsaison sind in Aussicht: Fr. Schumann, die Herren J. Brahms und Zoschim.

## Briefkasten der Redaktion.

H. H. in H. Aht Tage Geduld! — C. R. in G. Erhalten. —

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Nothelfer Nr. 863. — Ausgabe: Rohmwall Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weyß & Böhm, vormals G. F. Wäcker & Witt. — Anzeigen: Für 1 Jahr (32 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (16 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (8 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. — Mit Postbefreiung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. — Einzelne Hefen 3 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien und Buchbestellungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Zur Geschichte der Orchester-Instrumente. Von G. Rottebohm (Schluß). — Rezensionen. — Zelter's Leben, von Dr. Rietel. — Correspondenz aus Freiburg. — Zeitungsgau. — Nachrichten. — Briefkasten.

## An unsere P. T. Abonnenten.

Vom Oktober an erscheint die Deutsche Musikzeitung wieder, am früher, am Samstag. Die nächste Nummer wird daher am 5. Oktober ausgegeben.

Die Redaction.

## Jur Geschichte der Orchester-Instrumente.

Mit Rücksicht auf ihren Zustand und ihre Verwendung in der Zeit 1650—1750.

Von **G. Rottebohm**  
(Schluß.)

Das Violoncell. Wir haben nach dem Vorhergegangenen über dieses Instrument nur wenig zu sagen. Wie der vierstimmige bundfreie Contrabaß aus dem Contraviolein entstand, so ging aus der Violbigamba durch Verminderung der Saitenanzahl, durch Veränderung des Griffbretts und des Wirbelkastens, endlich durch Entzerrung der Bünde unser Violoncell hervor. Mosevius erzählt, er habe in seiner Jugend noch eine Menge sehr schöner italienischer Gamben mit kunstreich geformten Wirbelkasteln und Schneden, mit prachtvoller Auslegung des Bodens in Eisenblech und feinen Hölzern gesehen, welche in Violoncelle umgewandelt waren. Man kann also beim Violoncello eben so wenig von einer eigentlichen Erfindung sprechen, wie beim Contrabaß. Die Erfindung dieser Instrumente beschränkt sich, ganz abgesehen von der veränderten Spiel- und Behandlungsweise, auf eine allmähliche Umwandlung älterer Instrumente und auf eine Benützung der durch den vorgeschrittenen Violinbau gewonnenen Verbesserungen. Den Uebergang von der Violbigamba zum Violoncell können wir am besten wahrnehmen, wenn wir lesen, daß das Violoncell anfangs mit sechs Saiten bezogen war, und daß ein Franzose, Namens Tardieu, im Anfang des 18. Jahrhunderts zuerst die Saitenanzahl auf fünf, die er in C, G, A, a, stimmte, beschränkte. Mit diesem Bezug finden wir es zuerst von Mattheson erwähnt, der in seinem neueröffneten Orchester (1713) nur das Violoncell „mit fünf auch wohl sechs Saiten“ kennt. Später, 15 bis 20 Jahre nach Tardieu, ließ man die höchste Saite mit dem Ton  $\bar{a}$  weg und behielt nur die vier tieferen in derselben Stimmung bei. Walthcr spricht in seinem Wörterbuch (1732) von vier-, fünf- und sechsstimmigen Instrumenten dieser Art und Leopold Mozart sagt (1752 oder 1769): „vor Zeiten hatte es (das Bassel oder Violoncell) fünf Saiten, jetzt geigt man es nur mit vierem.“ Eine Zeitlang hatte das Violoncell noch Bünde; es hatte je nach zu Lebzeiten Duany's (1752), wie aus einer Stelle in seiner Fötenschule (S. 217) hervorgeht, nicht überall abgelegt. Die erste Abbildung eines vierstimmigen, bundfreien Violoncello mit einem der Violbigamba ähnlichen Körper und

mit allen wesentlichen Bestandtheilen und Eigenthümlichkeiten des heutigen Violoncello finden wir in Maier's „Musiksaal“ vom Jahr 1741. Die hier angegebene Saitenstimmung ist: C, G, A, a. Eine Notiz, welche kürzlich in der Revue et gazette musicale de Paris (1861 Nr. 26) zu lesen war, es sei das Violoncell im Jahre 1687 durch einen Musiker aus Florenz, Namens Rattistini, in das Pariser Opern-Orchester eingeführt worden, kann also bei den angeführten Thatfachen nur bedingungsweise und mit Vorsicht aufgenommen werden.

Violoncello piccolo. Unter diesen Namen hat 3. S. Bach in einigen Cantaten („Jesu, nun sei gepreiset“ —, und „Ich geh' und suche mit Verlangen“ —) eine Instrumental-Stimme vorgeschrieben. Nach unserer Meinung ist damit ein Violoncello der kleinsten Art gemeint, eine Bildung, welche an die kleinsten Violbigamben, wie sie bei Prätorius und andern vorkommen, erinnert. Dem Anschein nach hatte es dieselbe Stimmung wie die Bratsche, wurde aber nicht wie diese auf dem Arm gehalten, sondern vielleicht auf einer hohlen, resonanzfähigen Unterlage stehend, oder auf eine andere Weise gespielt. Mit Bestimmtheit läßt sich jedoch nichts darüber sagen, weil eines solchen Instrumentes in keinem vorliegenden Handbuch gedacht wird. Man hatte auch Streichinstrumente, welche auf (nicht zweifachen) den Knien gehalten und gespielt wurden. Von einem derartigen Instrument erzählt und Laborde (Essai sur la musique, I.). Er nennt es „Par-dessus de Viole“; es hat fünf dünne Saiten und Bünde, ist insofern einer kleinen Violbigamba zu vergleichen, und wurde, wie Laborde bemerkt, neben la Basse de Viole (Violbigamba) noch zuweilen gebraucht. Ueber die Handhabung desselben sagt er: „Pour jouer du par-dessus, on l'appuie droit sur ses genoux, et on tient l'archet avec la main droite renversée.“

Leopold Mozart spricht von zwei Instrumenten, die auch hier zu nennen sind. Sie heißen Fagotgeige und Handbassel. Mozart beschreibt sie wie folgt: „Die Fagotgeige, welche der Größe und Besaitung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das Handbassel (das Violoncell nennt er „Bassel“); doch es ist das Handbassel noch etwas größer als die Fagotgeige. Man pflegt den Bass damit zu spielen, allein nur zu Violinen, Zwerchbläuten (Querflöten) und andern hohen Oberstimmen.“

Viola (Viola da braccio, Bratsche). Im 17. Jahrhundert hatte man zur Besetzung der Mittelstimmen über 3 Bratschen zu verfügen. Die Art dieser Besetzung war in Frankreich heimisch und fand in andern Ländern Nachahmung. Die 24 Geiger (les 24 violons) des Königs von Frankreich bestanden um 1636, wie aus einer Stelle in Merseusen's „Harmonie universelle“ zu schließen ist, aus: 6 Dessus (Dietantigen, unsere Violinen), 6 Basses (Contrabaß), 4 Haute contres, 4 Tailles und 4 Quintes. Die Haute-contres, Tailles und Quintes (de Violon) waren Bratschen. Sie waren gleich wie unsere Bratschen gestimmt; nur waren sie von etwas verschiede-

dener Größe und wurden in verschiedenen Schlüsseln geschrieben. Die kleinste, welche bei den „24 Geigern“: Haute contre, bei den „gewöhnlichen“ Musikern aber „Quinte“ hieß, wurde mit dem C-Schlüssel auf der ersten Linie geschrieben. Die nächste, von den „24 violons“: Taille, sonst aber Haute-contre benannt, wurde mit dem C-Schlüssel auf der zweiten Linie geschrieben. Die tiefste und größte wurde wie unsere Bratsche notirt und war einen halben Fuß größer als die Violine (Vessus); die 24 violons bezeichneten sie mit „Quinte“ oder Cinquième Partie; die andern Musiker nannten sie „Taille.“ Der Dessus (de Violon) wurde mit dem Violinschlüssel auf der ersten Linie und der „Basse-contre“ wie der heutige Contrabaß geschrieben.

Man sieht, daß eine Uebereinstimmung in der Benennung der drei Bratschen nicht zu gewinnen ist. Das Wort Haute-contre, bei den Italienern Contr'alto, bedeutet überhaupt eine Altstimme; „Taille“ ist der Tenor, überhaupt eine Tenorstimme. Mit dem Wort „Quinte“ oder „Cinquième Partie“ wollten die Geiger die letzte Stimme, nicht die fünfte Stimme der Lage, sondern der Wichtigkeit nach, bezeichnen. Man denke an das fünfte Rad am Wagen; sie war auch manchmal nichts Anderes. Die Verschiedenheit der Ansichten, welcher der 3 Bratschen der letzte Platz gebühre, mag die Verwirrung in den Namen, die bis in das vorige Jahrhundert hinein ihre Spuren zurückließ, veranlaßt haben.

Merfenne theilt ein Stück für fünf Geigen (im weitesten Wortsinne) mit, nämlich für: Dessus, Haute-contre, Taille, Basse-contre und Cinquième. Ganz so, wie bei Merfenne und bei den 24 violons, finden wir den Chor der Streichinstrumente zu Lully's Zeit, also in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der fünfstimmige Satz bleibt vorherrschend, und wo Vally und seine französischen Zeitgenossen davon abgehen, schreiben sie entweder sechsstimmig (mit 2 Dessus de Violons) oder sie lassen Stimmen weg.

Noch bei Brossard finden wir die drei Bratschen wieder. In seinem Dictionnaire (1702) sind sie angeführt als: Viola prima (Haute-contre de Violon, C-Schlüssel auf der ersten Linie), Viola seconda (Taille de Violon) und Viola terza (Quinte de Violon). Später verschwand die Haute-contre und es blieben nur Taille und Quinte übrig; letztere nahm den Namen Viola an und ist damit auf unsere Zeit herübergekommen.

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schrieb man noch häufig die Bratschen, wenn sie mehrfach angewendet wurden, theils im Alt, theils im Tenor-Schlüssel. Dies geschah, wie schon zu Vetter's Zeit, um die Alt- und Tenorlage zu unterscheiden und sie als Vertreterinnen dieser beiden Mittelstimmen kenntlich zu machen. Es ist aber nicht bestimmt anzugeben, ob man dazu noch Instrumente von verschiedener Größe gebrauchte; Ciffler's „Musikus“, auf den wir uns hier berufen, und andere Werke sagen wenigstens nichts davon. In den Cantaten von J. S. Bach: „Weinen, Klagen“ — und: „Gleich wie der Schnee“ — kommen außer wie gewöhnlich, noch solche im Tenor-Schlüssel geschriebene Violon vor.

Violetta. Dies Wort kann eine doppelte Deutung finden, je nachdem es auf das Wort „Viola“ in seinem ältern oder neuern Sinn bezogen wird. Im ältern Sinn genommen, kann es nur eine kleine oder kleinste Art der Violadigamba sein; im neuern Sinne ist es eine kleine Violadabracce. Für's 16. Jahrhundert kam nur die erste Bedeutung angenommen werden. Prätorius (1619) gebraucht das Wort in beiderlei Bedeutung. Die kleinste Gambenart nennt er „Violetta piccola“, und eben so heißt bei ihm die Diecantgeige, die Violine. Es ist aber klar, daß, jemehr die Violadabracce und mit ihr der Name „Viola“ in Aufnahme und die Violadigamba in Abnahme kam, eine Anwendung und Auffassung des ältern Wortsinnes desto mehr an Berechtigung verlieren mußte. Wir folgen diesem Zug und fassen demgemäß die ersten Erklärungen aus dem vorigen Jahrhundert, die wir nun folgen lassen, sinntsprechend auf. Brossard erklärt (zu Anfang des vorigen Jahrhunderts) „Vio-

lotta“ als kleine Viola und bezeichnet als eine solche den „Dessus de Violo.“ Hiermit kann er nur die kleinste Bratschenart (Haute-contre de Violon) meinen. Mattheson (1713) versteht unter „Violetta“ nichts anderes als die Viola da braccio oder Viola (unser Bratsche).

Walther (1732), der bei seinem Wörterbuch vielfach aus älteren Quellen schöpft, erklärt es als eine Geige zur Mittelpartie überhaupt, sie sei Arm- oder Kniegeige; specieller versteht er darunter: „die Alt-Violadigamba, so Violetta heißt, vom (großen) G bis in's (zweigestrichene) d oder e.“ Nach Laborde gebrauchten die Italiener das Wort „Violetta“ für die Bratsche, nämlich für „la Quinte ou Alto Viola.“ Adlung (Erfurt, 1758) sagt: „Violo, Violette ist die Alt- und Tenor-geige. Man schreibt auch Viola da braccio oder brazzo.“

Der überwiegende Theil dieser Erklärungen führt zur Bratsche, und, wenn man einer bestimmteren Richtung folgen will, zu einer Bratsche der kleineren Art. Der Vollständigkeit wegen gebeten wir hier noch eines Instrumentes mit ähnlich lautendem Namen, aber: dessen Dasein uns Leopold Mozart unterrichtet. Wir lassen wörtlich folgen, was er schreibt: „Das englische Violet, so hauptsächlich von der Viola d'Amore nur dadurch unterschieden ist, daß es oben 7 und unten 14 Saiten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Vieles der untern Klanglegten einen stärkeren Laut von sich gibt.“

Die Viola d'Amore, Liebesgeige, Violo d'amour, ein Lieblings-Instrument der früheren Zeit. Man hatte verschiedene Arten. Die gewöhnlichste war etwas größer als unsere Bratsche und mit höhern Seitenwänden (Zargen) versehen; sie hatte sechs, zum Theil mit Draht überspannte Darmsaiten und außer diesen noch andere sechs Saiten von Stahl oder Messing, welche unter dem Griffbrett her- und die Mitte des Stegs durchließen. Die untern Saiten wurden mit den obern in Einlang (oder in die Octave) gestimmt, selbst aber weder gegriffen noch gezeugt; sie dienten bloß zum Mit- und Nachklingen. Dadurch nahm der Klang des Instruments etwas von dem Charakter einer Metallsaiten an; er wurde (nach Mattheson) „argentin oder fibern, dabei aberaus angenehm und lieblich.“ Die Stimmung war verschieden und willkürlich, geschah aber meistens in einer tonischen Dreiklang-Harmonie oder in einer deren Ableitungen, z. B. wenn das Tonstück in F-dur ging, in die Töne F, a, c, f, a, c; bei C-moll in G, e, es, g, c, es u. s. w. Man hatte auch kleinere Liebesgeigen, z. B. in der Größe der Violine; auch hatte man welche mit 5 oder 7 Saiten.

Das Eigenthümliche der Viola d'amore, nämlich die Verwendung von mittlینگen Saiten, wenn nicht das Instrument selbst, war schon dem Prätorius (1619) bekannt. Er schreibt (Syntagma, II. 47): „Nest ist in England noch etwas sonderbares dazu erfunden, daß unter den rechten gemeinen sechs Saiten noch andere acht stählerne und gedrehte Messing-Saiten auf einem messigen Steg (gleich die auf den Pandoren gebraucht werden) liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn nun der obersten Darmsaiten eine mit dem Finger oder Bogen gerührt wird, so resonirt die unterste Messing- oder Stahlsaiten per oensuum zugleich mit Zittern und Tremulieren, also, daß die Lieblichkeit der Harmonie hierdurch gleichsam vermehrt und erweiter wird.“ — Möglich, daß das englische Violet, wie es Leopold Mozart beschreibt, mit der Erfindung des hier von Prätorius beschriebenen Instruments zusammenhängt.

Der Baryton, ein noch zu Joseph Haydn's Zeit bekanntes und augenscheinlich aus der Violadigamba entstandenes Instrument. Brossard erwähnt es unter dem Namen „Viola di Bardone“, ohne es jedoch je gesehen zu haben, und beschreibt es als eine große „Violo“, welche bis 44 Saiten habe. Die nächste und genauere Beschreibung finden wir in Maier's „Musiksaal“ (2. Aufl. 1741). Sie lautet: „Die Viola de Paredon,

oder Bariton genaunt, welches Instrument den Namen von Pardon, weil der Invenor, so um einer Mißthat willen gefangen gewesen, sein Leben dadurch erhalten haben soll. Es ist dieses ein solch Instrument, welches viele an Viehlichkeit übertrifft und kommt mit der Viola di gamba völlig überein. Nur ist an diesem der Hals hinten ausgehöhlt und mit 8 stählernen und secundenweis gestimmten Saiten, als ein besonderer Bass versehen, welche unter währendem Weigen mit dem Daumen geschlagen werden.“ Die Stimmung ist wie bei der Violadigamba. Leopold Mozart nennt es auch „Bordona“ und „Viola di Bordona“ und schildert es als eines der amnützigsten Instrumente. Uebrigens ist die Saitenanzahl und der übrige Bezug des Instruments verschieden. Im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sind Barytons mit 5, 6 und 7 Tarm- und mit durchschnittlich 14 bis 16 Metallsaiten.

Violino piccolo. Nach Walther „ein Quartgeiglein, in's c, e, a, a gestimmt“, also eine Quart höher liegend als die Violine.

Wenn man die große Anzahl der im 17. Jahrhundert und später bekannten Streichinstrumente, von denen die hier erwähnten nur einen Theil bilden, überflüssig, und dagegen wahrnimmt, daß wir deren nur vier rechnen, so kann man leicht zu der Ansicht verleitet werden, es sei eine Verarmung eingetreten und es sei mit unsern wenigen Arten nicht jene Mannigfaltigkeit im Klangcharakter und jener Reichthum von Tönen und Tonverbindungen zu erzielen, welche man bei einer Vielheit von Instrumenten voraussetzen geneigt ist. Diese Ansicht aber kann sich mit Recht nicht geltend machen und findet nur scheinbar eine Stütze. Was wir an Instrumenten verloren haben, das ersetzt uns die Kunst. Nicht nur die Veredelung und Vervollkommnung ist es, welche den Geigeninstrumenten im Laufe des 17. Jahrhunderts und später durch die Familien der italienischen Geigenbauer, durch die Amati, Guarneri, Stradivari u. a. m. zu Theil wurde, sondern es ist auch die von den italienischen Geigern, aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts und später, uns übererbte Kunst des Spiels, es ist die andere Behandlung und die neue Applicatur, welche uns in den Stand setzt, auf unsern wenigen Instrumenten mehr zu leisten, jede Geigenart in einem ihr eigenthümlicheren, abgeschlosseneren Klangcharakter, in einer größeren Tonfülle erscheinen zu lassen, als es den Geigern der früheren Periode mit ihren vielen Instrumenten möglich war. Die große Anzahl der alten Streichinstrumente, zu der immer neue erfundene und vermeintlich vollkommener hinzutraten, erklärt sich zunächst aus der mangelhaften Technik des alten Violinspiels, daraus, daß man, wörtlich genommen, es nicht verstand, ein Instrument in seinem ganzen Umfang zu benutzen. Unsere entwickelte Kunst des Violinspiels, vornehmlich die Applicatur, das, was Leopold Mozart das „Blüthen“ der Finger nennt, die Verfertigung der Finger, das Vorrücken der Hand, wodurch verschiedene Lagen gewonnen werden, war den Alten in der Ansbahnung, in welcher wir es anwenden, fremd; sie begnügten sich beim Spielen mit der ersten Lage der Hand, nämlich mit derjenigen, wo die Finger dem oberen Rand des Griffbretts, dem Sattel am nächsten blieben. Sie gingen bei keinem Instrument über eine gewisse Höhe hinaus. Wenn wir, vermöge unserer Applicatur, auf der Violine bis in's viergestrichene c reichen können, so war ihnen schon das um eine Octav tiefere  $\frac{c}{2}$  unbenommen. Sie fühlten diese Unbenuemlichkeit und suchten diesem Mangel durch Erfindung neuerer Geigen zu begegnen. In der That hatten sie Instrumente, die ihnen die höchsten Töne ermöglichten und vorwiegend für die höchsten Tonlagen bestimmt waren. So wissen wir von einer Quartgeige, welche um eine Quarte höher gestimmt war als die Violine. Leopold Mozart erzählt in seiner Violinschule (1769), daß er noch Concerte, welche von Italienern für diese Quartgeige (Violino piccolo) componirt waren,

gehört habe. Er macht hierbei die treffende und unsere Ansicht bestätigende Bemerkung: „Nicht ist man der kleinen Geiglein nimmer benöthigt. Man spielt alles auf der gewöhnlichen Violine in der Höhe.“ Wie es nun Geigen gab, die vorzugsweise für die höchsten Töne bestimmt waren, wobei andere für tiefere Tonlagen, so gab es auch, charakteristisch genug, solche, die durch besondere Bauart und Einrichtung beides, Höhe und Tiefe, zu vereinigen und einen möglichst großen Umfang darzustellen suchten. So spricht Prätorius (1619) von einer Viola bastarda, einer länger und schmaler gebauten Art von Violadigamba mit sechs Saiten und deswegen so genannt, weil gute Meister nicht nur tiefe Stimmen, sondern auch schöne Discant-, Alt- und Tenortöne darauf hervorbringen konnten. Es mag jedoch erlaubt sein, eine solche Schönheit der Töne in allen Lagen zu bezweifeln. Wir wissen es zu gut, daß die Schönheit mit der Gesundheit zusammenhängt, und daß, wenn ein solcher Geigenkörper gesunde tiefe Töne hervorbringen kann, die höchsten Töne nicht in gleicher Kraft und Fülle geboten werden können. Diese Erfahrung scheint man auch gemocht zu haben, als man anfing, die mehr als vierstimmigen Instrumente abzuschaffen, oder, wie wir es beim Violoncello und andern Instrumenten gesehen haben, ihre Saitenanzahl zu beschränken und auf vier herabzusetzen.

Nur die Violadigamba und vielleicht der ihr verwandte Baryton zeigten bei dieser Verwandlung eine große Lebensfähigkeit. Das hatte seinen guten Grund. Was die Violadigamba schützte, das waren eben ihre Bünde, welche bei der damaligen Applicatur und mangelhaften Technik ein Vorrücken der Hand vermittelten und ein Hinausgehen bis in die hohen Lagen erleichterten. Die Bünde erklärten die langdauernde Beliebtheit der Violadigamba als Soloinstrument und ihre Brauchbarkeit im Orchester. Bei einer ausgebildeteren Applicatur mußten die Bünde schwinden; die vervollkommnete Technik des Geigenpiels bedachte sich auf die Handhabung der bundfreien Bassgeige und die bei ihren Bänden unbeschaffene Violadigamba mußte dem Violoncello mit seiner durch die neue Applicatur des Aufsteigens und Lagewechsels der Finger erworbenen größeren Beweglichkeit weichen. Durch die Vervollkommnung der Technik und durch die Vergrößerung der Spielmittell wurde den Streichinstrumenten ein größerer Umfang errungen; sie wurden tonreicher. Bei diesem Gewinn mußten manche Arten als überflüssig erkannt werden. Man fing an sich auf weniger Arten zu beschränken und kam am Ende (um 1700) dahin, in der Vierzahl: in Violine, Bratsche, Violoncello und Contrabaß, ein alle Tonlagen umfassendes Organ zu finden, ein Organ, welches fähig ist, in seiner Einheit das ganze Tongebiet zu vertreten und in seiner Gliederung jeder Stimme und Tonlage ihren eigenthümlichen Klangcharakter zu sichern. Der Herrschaft dieser Vierzahl gegenüber erhebt die Einfügung oder Anwendung einer Violadigamba, Violino piccolo, Viola d'amore u. a. m. nur als eine Ausnahme und Selteneit und auch dann nur (wie beim Recitativo oder bei der Arie) eines besondern Ausdrucks oder der charakteristischen Begleitung wegen, oder (wie beim Concert oder einem andern Instrumentalstück) in der Bedeutung und Eigenthümlichkeit eines Solo-Instrumentes. Auch in den Formen, in welchen jede Stimme sich gern dem Dienst einer bloßen Begleitung entwidet und zur Selbstständigkeit und Monophonic überzugehen sucht, wie beim Streich-Quartett, zeigt sich, wie jedes der bethätigten Instrumente seine Lebendigkeit bewahren und mit den andern zu einem geschlossenen Organismus sich vereinigen kann. Das Streich-Quartett ist so geschlossen und so gegliedert, wie es im Gesang das Quartett: Sopran, Alt, Tenor und Bass nur sein kann. Wenn es bei den Streichinstrumenten eine Lücke gibt, so wäre sie nur zwischen Bratsche und Violoncello, also in dem Uebergang von den Arm- zu den Kniegeigen zu suchen. Zwischen Violoncello und Bratsche ist ein größerer Abstand, sowohl was die Meizur als was den Klangcharakter dieser Instrumente betrifft, als

zwischen Bratsche und Violine. Das ist merkbar bei Stellen, wo das Violoncell, seine Stellung als Bass- und viertes Instrument verlassend, in ihr höchstes Tongebiet oder in das der ersten Violine übergeht und melodieführend wird. Während sich z. B. zwischen dem zweigestrichenen c, wie es die Violine hat, und dann demselben Ton der Bratsche eine geringe Verschiedenheit des Klangcharacters zeigt, ist zwischen einem c des Violoncells und dann dem der Bratsche ein größerer und ein lo merkwürdiger Abstand, daß man sich wohl eine Mittelstufe dazwischen denken kann. Es kommt dazu, daß das Violoncell in den höchsten Tonlagen leicht einen schnidenden und scharfen Ton annimmt. Ein Instrument, größer wie Bratsche und kleiner wie Violoncell, sei es Arm- oder Kniegeige, würde den Abstand ausfüllen oder vermitteln. Nicht für das Streich-Quartett, wie es besteht, könnte das ein Gewinn sein, wohl aber für das Streichquintett, wo man zur Verdoppelung entweder der Bratsche oder des Violoncells nöthigt ist, beides Instrumente, welche gerade in ihrem Alceinsehen, in ihrem Färsichsein ihre Wesenheit am freiesten äußern können, verdoppelt aber an Charakterfähigkeit und Selbständigkeit einbüßen müssen. Ein Instrument zwischen Bratsche und Violoncell würde sich von jedem derselben unterscheiden, jedem gleich nahe stehen, keines in seiner Eigenthümlichkeit beirren und statt ein Element zu verdoppeln ein neues hinzubringen. Es würde eine Tenorgeige sein; die Bratsche würde oder bliebe wirkliche Altgeige.

## Recensionen.

### Kammermusik.

F. J. Fétis. Erstes Quintett für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell. Partitur und Stimmen. Verlag von Schott in Mainz.

S. B. Dieses Quintett ist das erste Opus, welches uns von dem „Kapellmeister des Königs von Belgien und Director des königlichen Conservatoriums“ zu Gesicht kommt. Bei der ziemlich prononcirtcn Stellung des gelehrten Mannes, auch als Kritiker muß es von selbst Aufmerksamkeit erregen, und zugleich über die innerste Stellung des Componisten zur Kunst und zur Gegenwart Aufschluß geben. Werke von hoher Bedeutung zu schreiben darf heutzutage auch von einem Conservatoriums-Director und Geschichtschreiber nicht erwartet und verlangt werden; was man aber mit Zuversicht von einer Persönlichkeit wie Fétis erwarten darf, ist, daß man seiner eigenen Production nicht allein die Kenntniss der Merkmale klassischer Geistes anmerken kann, sondern sogar daß dieselbe ein entscheidendes Zeugniß für das richtige Verständnis desselben ablegt, — daß endlich das, was er editirt, auch als ein solches Zeugniß angesehen werden soll. Denn darüber wird sich ein Mann von der Bildung Fétis in seiner Täuschung hingeben, daß von einer besonderen Bereicherung der betreffenden Literatur kaum mehr die Rede sein kann. Ein einziges Beethoven'sches Quartett oder Quintett wiegt ja die gesammten modernen Quartetten u. s. w. auf, was wir unbekümmert aller Achtung selbst vor Mendelssohn und Schumann anzuerkennen und niemals schenken werden. Aber wie schon mehrfach bemerkt, ist von einem Opus dieser Art, das nun einmal durch sein Erscheinen einen gewissen Anspruch auf Beachtung erhebt, zweierlei zu fordern: daß es dem Geist nach eine Fortsetzung der Meister bilde, dem Styl nach der Gegenwart angehöre.

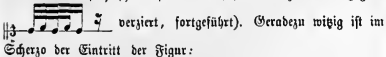
In ersterer Hinsicht hat Beethoven endgiltig festgesetzt und solange man seine Werke kennen und hören wird, wird man es auch immer wieder anerkennen, daß ein Werk für vier oder fünf Streichinstrumente ein polyphonisches in dem Sinne sein muß, daß, wie in der Sage, ein klar ausgesprochenes inhaltreiches Thema und die andern allenfalls vorhandenen wichtigeren Hauptmotive vermöge der Gleichberechtigung der Stimmen in oben, unten und in der Mitte, d. h. überall zum Vorschein

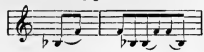
kommen, nicht etwa im homophonen Sinne oben auf liegen und von untergeordneten Stimmen begleitet werden. Dramatische Belebtheit, spannende Anlage, Gipfelpunkte der Entwidclung u. s. w. sind ebenfalls unveräußerliche Erfordernisse der Kammermusik. Die Art und Weise der melodischen Gestaltung, der Ton der darin vorwaltet muß aber der Gegenwart und dem was sie erfüllt Ausdruck geben; wir sehen ja schon darn die Berechtigung dieser Forderung ein, wenn wir nur Haydn, Mozart und Beethoven mit einander in Vergleich setzen, die im Grunde nach einerlei Princip formten, jeder aber nicht nur eine besondere Individualität, sondern auch einen andern Zeit-Typus an sich tragend. Freilich steigert sich in den größten Meistern das Individuelle und Zeitgemäße in einer Richtung so, daß es Eigenthum und Ausdruck des Allgemeinen wird, sonach für jede Zeit verständlich und zeitgemäß bleibt. Man braucht die letztere Forderung nicht an Jedem zu stellen um gesehen zu können, daß jeder Meister mit den Mitteln und im Geist seiner Zeit schreibt, wo er derselben nicht sogar voraussetzt, wie es namentlich bei Bach und Beethoven der Fall war. Legen wir in diesem Sinne den Maßstab nicht des Vergleichs, sondern der absoluten Forderung an das vorliegende Quintett, so finden wir zwar eine achtungswürdige Tüchtigkeit des Satzes, Reinheit der Stimmführung, Wohlklang, mitunter interessante Modulationen und besondere Effekte, zumest edle Motive, gute contrapunktische Durchführungen, maßvolle Haltung und anderes. Aber es fehlt in einigen Sätzen an kernhaften Themen, die an und für sich etwas sagen, und eine Erregung zulassen. So namentlich der erste Satz, aus dem man nicht weiß was man daraus machen soll, weil sein Anfang ganz in der Luft schwebt, in ganz undeutlichen Umrissen nichts Greifbares bietet. Wo ist denn da das Thema? Ist es der Anfang, oder das ziemlich unmotivirt eintretende B-Dur Sätzchen im 15. Takt (der Satz geht aus A-moll), oder jene mit dem 35. Takt beginnende in A-moll stehende Periode? Wir wundern uns hier von einem Mann der Geschichte den Grundsatz nicht befähigt zu finden: Ohne Thema kein klares Musikstück! Es wäre nun wohl der Fall anzunehmen, daß irgend ein Motiv zur höheren Bedeutsamkeit im Lauf des Stückes erst gelangte; aber wir sind am Ende angekommen, ohne etwas anders in Erinnerung behalten zu haben, als Phrasen, wenn auch mitunter geläufige. Der zweite Satz (F-dur  $\frac{3}{4}$ , Andante sostenuto) hat in dieser Hinsicht mehr Kern, aber es bleibt die lächerlich Einfaltigkeit; ein bißchen Figuration in der Hauptmelodie, ein bißchen Bewegung in den andern Stimmen, aber von einer polyphonen Behandlung keine Rede, die Melodie liegt durchaus oben auf. Der beste Satz ist, wenn wir von Trio absehen, das Intermezzo A-moll  $\frac{3}{4}$ , con moto animato, also eigentlich einfach das Scherzo. Das Thema ist sehr prägnant, die Haltung durchaus geistvoll, ja wichtig und effelreich. Schade daß das Trio dem guten Eindruck Nachtheil zufügt: es ist nahezu trivial, nicht etwa in dem Sinne wie das Dubessad-Trio des Menuetts im A-moll Quartett von Beethoven, sondern trotz der Bewegung der Mittelstimmen einfach ledern, baueramäßig, ungeschickt. Schade, denn wirklich die ersten zwei Theile des Intermezzo's würden dem Quintett eine günstige Stellung in der modernen Literatur sichern. Das finale (A-dur  $\frac{3}{4}$ , Allegro molto), dem eine kleine recitativartige Einleitung voraus geht, ist wieder ziemlich durchgehendes Pfaffenwerk, ohne tiefen Sinn und ousige Form, und nur sporadisch verirrt sich eine Hauptmelodie in die unteren Regionen, wobei denn die Oberstimmen sofort in achtungsvolles Schweigen versinken (Takt 21 und 22). Eine kleine Ausnahme davon ist auf der vorletzten Seite der Partitur, wo das Violoncell einmal recht wirkungsvoll der Violine den Gesang abnimmt.

In zweiter Hinsicht (des Stils) hat uns Manches in dem Quintett angenehm überrascht. Wir finden wenig Nachahmung von Mozart, Haydn und Beethoven darin, eher klingt Einzelnes ein wenig an Cherubini an. Es ist vielmehr eine ziemliche Selbstständigkeit an dem Opus zu loben. Zwar ist es doch eigentliche Kennzeichen der Modernität, die vorwaltende Lyric, poetischer Ausdruck der Empfindung, nicht gerade eine Hauptstärke des ganzen Opus,

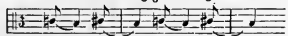


welches eher etwas trocken episch klingt, aber in Modulation und der Anwendung von allerhand neueren Kunstmitteln, Orgelpunkten, eigenartigen Intentionen u. dgl. leidet der bekanntlich streng conservative Meister mehr als wir nach seinen Ansichten (über Schumann z. B.) erwartet hätten. Freilich zeigen diese Dinge nicht immer von dem kategorischen Ruf des Genies, klingen sogar mehr sonderbar als schön, aber immerhin ist es beuntenndwerth, wenn Heitz z. B. den ersten Theil seines A-moll Quintetts in As-dur schreibt, um dann einfach durch die enharmonische Verwandlung von as in gis und das Einsetzen des Dominant-Akkords auf A-moll zurückzuspringen. Wir haben gegen diese Modulation an und für sich nichts einzuwenden. Aber gerade an dieser Stelle fühlen wir uns dadurch verlegt, wir sehen hier nur einen Eigenwillen, eine beabsichtigte überlegte Ueberraschung, keinen genialen Funken. Nicht unmerklich ist ferner der lange einträgliche Orgelpunkt, den der Componist seinem Thema des Andante unterlegt (27 Takte lang wird c, die Quinte des F-Akkords, einmal in einfach-syncompter Weise, dann zu einer Figur:

 verzerrt, fortgeführt. Geradezu wichtig ist im Scherzo der Eintritt der Figur:



nach dem festen A-moll, das bis dahin geherrscht. Und eigenförmig nennen wir, aber geschieht durchgeführte, die consequente Abwechslung von c und eis in der Figur des Finales:



welche als Begleitung einer nicht modulationsarmen Melodie unverändert circa 30 Takte lang fortgeht.

Da das Titelblatt von einem „ersten“ Quintett spricht, also noch mehrere zu erwarten sind, so sehen wir denselben mit einiger Spannung entgegen und ersparen uns ein Schluß-Resümé bis dahin.

## Carl Friedrich Zelter.

### Eine Lebensbeschreibung.

Nach autobiographischen Manuscripten bearbeitet von Dr. Wilhelm Kintel. — Verlag von Otto Fanké in Berlin.

Angeweiht von Carl von Bruch.

Carl Friedrich Zelter ist ohne Frage einer der interessantesten Charakterköpfe unter allen, welchen man in der musikalischen Literatur begegnet. 1758 geboren und 1832 gestorben, fällt sein Leben ganz mit jener ungeheuren Entwicklungsepoche deutscher Kunst und Wissenschaft zusammen, welche in der Philosophie vor allem durch den Namen Kant, in der Poesie durch die Namen Göthe und Schiller, in der Musik endlich zumeist durch jene Haydn's, Mozart's und Beethoven's bezeichnet wird. Es kulminirt in jener Periode düsteren Andenkens, in welcher Deutschland sich unter das Joch des gewaltigen gallischen Eroberers beugen mußte, in welcher die deutsche Nation als solche erwidrigt im Staube lag, wie seit den Zeiten der römischen Welt Herrschaft nie wieder, bis sie sich endlich emporraffte und, wie damals, die schände Zwingsherrschaft mit eiserner Faust abschüttelte. An jenen inneren Entwicklungskämpfen sowohl, wie an diesen politischen Geschehnissen hat Zelter reichlichen Antheil genommen, denn er war ein voller, universaler Mensch, in welchem kein Organ (also freilich auch nicht das musikalische) exlusiv dominierte, sondern der mit einem Recht jenes stolze Wort auf sich anwenden konnte: Nihil humani a me alienum puto. (Ich glaube, daß mir nichts Menschliches fremd ist.)

Das Andenken Zelter's, ich meine der Person, lebt noch heute durch die Tradition fort und dies will bei ihm freilich mehr bedeuten, als bei jenen Geistes, die in ihren Werken ein un-

verlöschbares Andenken ihrer selbst hinterlassen haben, was Zelter's Fall nicht ist, da seine Werke, ich meine seine musikalischen, schon heute so ziemlich in Vergessenheit gerathen sind. Wer die ganz eigenthümliche Gestalt dieses Mannes aber auch nicht aus der Tradition kannte, dem bietet sein berühmter Briefwechsel mit Göthe die reichlichste und hochinteressanteste Gelegenheit, diese Bekanntheit in umfassendster Weise zu machen. Eben dieser Briefwechsel ist es auch, welcher, in Verbindung mit der in so hohem Grade stehenden, von ihm begründeten Berliner Singakademie das Andenken dieses seltenen Mannes bis in unsere Tage so frisch erhalten hat und ohne Zweifel noch lange erhalten wird, wozu denn das so eben erscheinende Buch, welches uns den willkommenen Anlaß zu diesen Zeilen bietet, das Seinige beitragen mag.

Das Buch zerfällt in zwei Partien: Die erste, bei weitem größere, beträugt zwei Drittel desselben füllende autobiographische und die zweite, ungefahr hundert Seiten umfassende, von dem Herausgeber, Dr. Wilhelm Kintel, einem mütterlichen Entel Zelter's beigelegte, zur Hälfte aber wieder aus Briefen Zelter's bestehende. Der erste Abschnitt nun (ungefahr die ersten sechzig Seiten), in welchem Zelter die Geschichte seiner Kindheit und seiner Jünglingsjahre (bis etwa zum 20.) erzählt, ist von einem Reiz und einer Anmuth, wie man sie in nicht allzu vielen Autobiographien finden wird, und Zelter's Naturell entfaltet sich hier in seiner ganzen Schönheit und Liebenswürdigkeit. Seine Simpe (freilich bis auf bestimmte Nebenwendungen immer ein wenig an Göthe erinnernde) Darstellung, sein tiefes Gemüth, durch welches er uns auch für die unscheinbarsten Dinge Interesse abzugewinnen weiß, dazu seine scharfe Beobachtungsgabe und die reiche Fülle eigenthümlicher, interessanter Erlebnisse, von welchen er schon in seinen frühesten Jahren und bis in sein spätes Alter zu erzählen hat: Alles dies zusammengenommen macht diesen Theil des Buches zu einem so anziehenden, spannenden, daß man nicht weiß, ob man den künstlerischen, den physiologischen oder rein anekdotischen Antheil an denselben höher stellen soll. In den späteren Partien der Autobiographie hat sich wenigstens mein Interesse an dem im Ganzen unstreitig höchst werthvollen und dankenswerthen Buche nicht ganz auf derselben Höhe erhalten; der immer sich gleich bleibende Ton macht nach und nach doch ein wenig den Eindruck der Steifheit und Pedanterie; auch muß die minutiöse Detailmalerei, in der sich Zelter gefaßt, nothwendig nach und nach dem Leser peinlich und lästig werden; denn nicht in großen Zügen bewegt sich Zelter's Leben, nicht in bedeutamen, sei es aus inneren oder äußeren Momenten entspringenden Phasen entwickelt es sich, sondern immerfort in engumrundeten Zirkeln rollt sein Lebenswägelchen fort, wenn auch mitunter, ja größtentheils auf sehr holprigen, ja sehr gefahrreichen Wegen, wo es dem Manne zur höchsten Ehre gereicht, sich unverletzt und festen Muthes in der Bahn zu erhalten.

Zelter war eine sehr positive Natur, deren Streben nichts weniger, als in's Unendliche, Unbegrenzte ging, sondern die sich vielmehr im Endlichen, Begrenzten sehr wohl fühlte, oder sich doch wenigstens mit leichter Fassang hinein fügte. Wenn man seinen Briefwechsel mit Göthe liest, wenn man sieht, mit welchem Interesse er an den Dingen, den Angelegenheiten des äußeren Lebens Antheil nimmt, mit wie viel Liebe und allerbings auch seinem Verhältniß er sich in dieselben vertieft, so ergibt sich für den Psychologen, der auch noch keine Note von Zelter kannte und über seine musikalischen Ansichten und Bestrebungen nichts wußte, schon hieraus allein mit Nothwendigkeit der Schluß, daß man in ihm keine jener absolut und urmusikalischen Naturen vor sich hat, weder im produktiven noch rezeptiven Sinn, für welche die Musik gleichsam die Grundbedingung des Daseins bildet und das einzige einigermaßen zulängliche Organ, um ihr Inneres auszusprechen und sich zur Welt in ein liebtliches Verhältniß zu setzen. Bekanntheit war Zelter ein Antagonist Beethoven's, dessen Größe er zwar hin und wieder ahnte, der ihm aber doch, wie er sich selbst einmal ausdrückt, mehr „Schrecken“ einflößte, als Liebe und Bewunderung. Dies war bei Zelter's gefammter

Naturanlage auch gar nicht anders möglich und es wäre sehr thöricht, dem Mann daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Wie entsetzt Zelter von allem nar, was man „eccentrisches Wesen“ zu nennen pflegt, das ersieht man am deutlichsten aus der Geschichte seiner ersten Vermählung (mit einer jungen Witwe, Tochter eines Förstlers, die ihm drei Kinder brachte), in Betreff deren er selbst erzählt: „Meine Mutter hatte jetzt einige heitere Tage, und ich benutzte und die Witwe das, sie zu besuchen. Meine Mutter hatte ihre Freunde an dem sanften Wesen der jungen Frau und sagte mir: „Solch eine Schwiegermutter möchte ich wohl um mich haben.“ Um ihr eine Freundin und Vertraute zu geben, hieathe ich sie, die ich liebte, weil sie von meiner Mutter geliebt wurde, und als meine Mutter die Welt verließ, war ich schon zum zweiten Mal mit der jüngsten Tochter des geh imen Hinauzuges Pap prigt verheirathet und hatte ein rundes Dutzend gesunder Kinder.“

Welch eine temperierte Denkweise spricht aus diesen Worten und welche eine Freude an dem „runden Duzend gesunder Kinder.“ Ich würde gerne noch länger bei diesen allgemeinen Seiten des Buches und seines Helden verweilen, aber erstlich verweise ich doch lieber darüber auf jenes selbst, welches sein Geübeter ungeteilt lassen sollte und dann gebietet mir auch die Bestimmung dieser Zeitschrift, zunächst doch noch auf die für die Musikgeschichte interessantesten Partien des Buches einzugehen. In Bezug auf diese ist nun untrüglich das Wichtigste, was wir über Entstehung und Entwicklung der „Singakademie“ erfahren.

Es hat sich dieses Institut aus ganz unscheinbaren Anfängen, aus einem kleinen Privatverein herausgebildet, der ursprünglich unter der Leitung des dem Musikfreund wohl bekanntem, als Contrapunctist verdienten F a s c h stand, nach dessen Tod im Jahr 1800 sie Zelter übernahm, nachdem sein Einfluß schon durch eine Reihe von Jahren ein sehr maßgebender gewesen war.

Mit welchen Mühlsalen die Gesellschaft zu kämpfen hatte, von welchem Eifer daher erfüllt sein mußte, um in ihrem Streben nicht zu erlahmen, dazu möge nur allein folgende Mitteilung Zelter's eine kleine Probe geben. Er erzählt (pag. 186): „Das neue Lokal ist sehr unrentlich aus; schmucke Wände, schlechte Dielen, zerklüftene Scheiben, unweise Thüren und Fenster, ein Aufgang durch Herbeställe, der Winter nahe. Im Saale war kein Ofen, ja selbst kein Raum, um einen zu stellen. Der Winter, die Kälte und Feuchtigkeit waren unerträglich. Die Mädchen jedoch waren die Tapfersten. Eines Tages, als die Kälte unerträglich war, wollten die Meisten wieder von bannen gehen. Eine unter ihnen aber legte ihre Muffe auf die Erde, kniete darauf, und wickelte ihre Füße in ihr langes Kleid, dies ahnten mehrere nach und zuletzt sag die ganze Versammlung in dieser rührenden Stellung einen Choral, daß F a s c h in Thränen ausbrach.“

Au eben dieser Stelle gibt Zelter auch Aussicht über die Entstehung des Namens „Sing-Akademie“, welchen die Gesellschaft später führte. Man kann sich nicht latonischer ausdrücken: „Die Benennung Sing-Akademie entstand nach und nach daher, weil sich folgende Stimmen in den Mäuen einer wüthlichen Akademie versammelten (das eben erwähnte neue Lokal war nämlich ein Saal der königlichen Akademie, der aber bis dahin nur als Turgang demut wurde), und da das ganze Publikum sich dieser Benennung bediente, so ist sie geblieben.“

Mit eben dieser Notiz schließen auch (pag. 191) Zelter's eigenhändige Mittheilungen. Durch Dr. Rintel erfahren wir nun über die ferneren Schicksale der Akademie, deren Mitgliederzahl sich seit der Gründung im Jahre 1792 bis zu F a s c h's Tod im Jahr 1800 von 30 bereits bis zu 148 gehoben hatte noch folgenden Mittheilungswerte: „Im Jahr 1807 (13. October) veranfaßte die Akademie ihre erste öffentliche Production und zwar a capella, ohne die bisher übliche Unterstützung des Orchesters. Der Erfolg war der glänzendste und von da an stand der Ruf des Instituts als des ersten der Welt fest.“

Im Jahr 1821 wurde zuerst unter den Mitgliedern der Gesellschaft darüber diekuriert, wie wünschenswerth es wäre ein

eigenes Gebäude zu besigen. „Die ansehnliche Zahl der Mitglieder“, sagt Dr. Rintel (pag. 278), „die Fähigkeit der Meisten, einen sichern Jahresbeitrag zu bezahlen, und die Bereitwilligkeit, Aktionäre einer Baunternehmung zur Begründung eines eigenen Hauses zu werden, veranlaßte die ersten Schritte zur Ausführung eines solchen Planes.“ Vier Jahre mußten aber noch vorübergehen, ehe man alle sich entgegenstellenden Schwierigkeiten besiegt hatte und erst am 30. Juni 1825 wurde der Grundstein des neuen Gebäudes gelegt. Zum Winter des Jahres 1826 war dasselbe vollendet und am 2. Jänner 1827 fand daselbst die erste akademische Versammlung, am 8. April aber die Einweihung und am 13. April (am Chakfreitag) die erste jener Productionen statt (mit O r a u n's „Tod Jesu“), wie sie seither von diesem Institut alljährlich in der Winterzeit gegeben werden.

Remerkswerth ist auch die Stiftung der Piedertafel durch Zelter, welche in das Jahr 1809 fällt und dessen ursprüngliches Statut um seiner patriarchalisch-naiven (von Zelter herführenden) Fassung willen mitgetheilt zu werden verdient. Es lautete, wie folgt: „Eine Gesellschaft von 25 Männern, von denen der 25. der gewählte Meister ist, versammelt sich monatlich einmal bei einem Abendmahle von 2 Gerichten, um gefällige deutsche Gesänge auszuführen. Die Mitglieder müssen entweder Sänger, Dichter oder Componisten sein. Wer ein neues Lied gedichtet oder componirt hat, liest oder singt solches bei Tafel vor oder läßt es singen; hat es Beifall, so geht eine Büchse um die Tafel umher, worin Jeder (wenn ihm das Lied gefällt) nach seinem Gefallen einen Groschen oder mehr hineinthat. An der Tafel wird die Büchse ausgezählt; findet sich so viel darin, daß eine silberne Medaille, einen Thaler an Werth, davon bezahlt werden kann, so reicht der Meister im Namen der Piedertafel dem Preisnehmer die Medaille, es wird die Gesundheit des Dichters oder Componisten getrunken, und über die Schönheit des Liedes gesprochen. Kann ein Mitglied 12 solcher silbernen Medailen vorzeigen, so wird er auf Kosten der Gesellschaft einmal bewirthet; ihm wird ein Kranz aufgesetzt, er kann sich den Wein fordern, welchen er trinken will und erhält eine goldene Medaille, 25 Thaler an Werth. Wer etwas Compromittirendes ausprobandt, was einem Mitglied oder der Tafel zuwider ist, zahlt Strafe. Satzliche Lieder auf Personen werden nicht gesungen. Jeder hat Freizicht, zu sein, wie er ist. Gesetze dürfen nur 12 sein, darunter geht an, darüber nicht.“

Zelter ist bis an sein Lebendige Meister dieser Piedertafel gewesen und hat die meisten seiner mehrtimmigen Gesänge speziell für dieselbe geschrieben.

Ueber die ganz außerordentliche Thätigkeit, welche Zelter entfaltet, berichtet uns Dr. Rintel (pag. 286), wie folgt: „Auffer einer angelegentlich Lehrtätigkeit bearbeitete er das ganze Restort seiner Kunst, die Oper abgerechnet. Seine Stellung war etwa die eines musikalischen Censors und sämtliche Prüfungen von Organisten, welche Anstellung suchten, Prüfungen von Gesungen um Aufnahme in das Orgel-Institut und Begünstigungen des Musikstudiums durch königliche Unterstützung, sämtliche Orgelpositionen, sowohl neuerer als älterer Instrumente, alle Reserate in Kunstfachen, die das Ministerium des Unterrichts bedurte, namentlich in Beziehung auf akademischen Unterricht, gingen durch seine Hände. Hieran käufte sich die Nothwendigkeit einer Menge von schriftlichen Arbeiten.“ Sinlanglich bekennt ist ja, daß Zelter von seinem Vater, einem Hammermeister, ursprünglich für eben dieses Metier bestimmt wurde und dasselbe auch in der That bis zum Jahre 1809 neben all seinen übrigen Geschäften ausübte — natürlich lediglich des Broberwerbes willen, da die Kunst, die musikalische insbesondere, damals auch im preussischen Staate noch sehr wenig geachtet und daher weniger ein lukratives — Weiter war, als feint zu Tage. In den handbaren Kriegswirren der Napoleonischen Zeit indessen lag jenes Fachwerk begreiflicher Weise ganz darnieder und bot Zelter mehrere Jahre hindurch gar keinen Unterhalt. Er beschloß daher endlich, dasselbe ganz aufzugeben, ein Entschluß dessen Ausführung ihm, sehr zum Vortheil der Kunst,

dadurch wesentlich erleichtert wurde, daß er im Juni des Jahres 1809 zum Professor der Musik mit fixirtem Gehalt ernannt wurde.

Eben so bekannt, wie diese ganz seltsame Doppelstellung Zelter's ist sein inniges Verhältniß zu Göthe, dessen erste Ansätze schon in das Jahr 1799 fallen, — welches jenen herrlichen, schon früher erwähnten Briefwechsel hervorrief, der eine Zierde der deutschen Literatur bildet, — und das nur mit dem (ohne alle Frage mehr als bloß zufällig) fast gleichzeitigen Tod beider cubete. Pag. 270 finden wir auch jenen wunderbar schönen, tief während des Zug Göthe's mitgeschiffen, wie dieser, als sich Zelter's (Stief-) Sohn (1812) erschossen hatte, den Tiefgebeugten zu trösten sucht, indem er ihn zum ersten Mal mit — „Du“ anspricht!

Und hiermit schließen wir unsere Anzeige dieses trefflichen, hochinteressanten Buches, dessen Lectüre wir allen Gebildeten dringend empfehlen, denn für jeden Gebildeten ist es geschrieben (nicht etwa bloß für den Musiker und jeder Gebildete muß an Zelter's Erscheinung, wie sie sich hier wieder spiegelt, Antheil nehmen.

Noch sei erwähnt, daß man im Anhang auch ein 28 gebrauchte und 10 Manuscript-Nummern umfassendes Verzeichniß Zelter'scher Compositionen findet; nur die ersten drei derselben sind instrumentale (Variations de Figaro, Rondo varié und eine Sonate), alle übrigen vokale, theils für eine Singstimme (mit Pianofortbegleitung), theils für mehrere.

## Correspondenzen.

Freiburg im Breisgau.

15. August.

W. Es liegt uns ob, den vorjährigen Bericht zu vervollständigen, in Kürze zu erzählen: was sich musikalisch Neues in der Welt des Breisgauer ereignete. Was die Kirche betrifft, ist die Aufführungen im hiesigen Münster, so gehen dieselben unter K u m p p's Leitung in aller Weise fort. Unter Umständen leitet der tüchtige Capellmeister Ausgezeichnetes; in dessen Müssen wir doch erwähnen, daß sein Trübsal sich durch den Tod oder durch Weggang manches tüchtigen Künstlers gelichtet hat, daß von betreffender Seite nicht dafür gesorgt worden ist die Lücken zu füllen, tüchtige Trübsal leitet in unsere Stadt zu ziehen. Nicht bloß im Domorgel, sondern auch bei weltlichen Aufführungen und Concerten wird dieser Umstand mit jedem Tag sichtbar.

Das Singspiel stand wie das ganze Bühnenwesen unter der Leitung C h r u d i m s k i's, der sich in früheren Jahren als Sänger einen guten Namen erworben, dem Schauspiel auch recht tüchtige Kräfte waren, und es auf einem guten Standpunkt fortwährend erhielt. Auch leitete als Capellmeister die Aufführungen. Unter den ausgezeichnetsten Bühnengliedern dürfen wir Frau R e u m a l l e r erwähnen, die im Fach des colorirten Gesangs auch die Zierde einer größeren Bühne gewesen sein würde; und dem Tenor W i n t e r gebührt das Lob: daß er vielseitig und tüchtig zugleich das Repertorium unserer Bühne bedeutend ausdehnen half; dann müssen wir der Frau C e b b e gedenken, um so mehr, da wir derselben nie mehr begegnen werden. Im Spiel und Gesang, namentlich im deutschen Gesang, leistete sie, wenn nicht das Höchste, doch Außergewöhnliches und war von anderen Bühnen der Nähe und Ferne schon öfter gerühmt und geworben worden. Sie hatte aber alle Anercibungen abgesehen, weil sie sich zu einem Mitglied unserer Bühne in Fremdenhändlingen hingezogen fühlte, sich nicht von ihm trennen wollte. Der Tod sollte leider das zarte Band zu früh zerschneiden. Sie starb plötzlich, nachdem sie im „Fidelio“ die schönsten Kränze erungen, betrauert von allen Freunden der Kunst, von jedem schließenden Herzen. Von fremden Gästen hörten wir auf unserer Bühne Frau D i e h aus München, die in gebiegenen Werken, wie in leichterer Waare durch frischen Gesang und wohlberechnetes Spiel unser Publikum entzückt. Daß sie es schon so lange, so oft entzückt hat, pflegt man eigentlich einer Dame nicht als Lob zu spenden, bei einer Sängerin sollte man aber da keine Ehre tragen.

Unsere Eberlöcher, von welcher alle größeren Aufführungen auszugehen pflegen, welche die Tonhalle gründete, die jedem Fremden unserer Stadt zur Empfehlung gereicht, hat in der jüngsten Zeit zu oft ihre

Direction, d. h. ihre musikalische Eberleitung gewechselt, deshalb nicht das Leben entwickeln können, welches sie früher zu entwickeln pflegte. Theodor M o s e r, der frühere Leiter, welcher Klage über Theatrallosigkeit und sonstige Zerwürfisse führte, zog sich zurück und so kam die Direction, wenn auch nur kurze Zeit, an den Director der Oper, Herrn M u d. Ueberbildung wogang diesen Künstler sich bald wieder zurückziehen. Von den beiden größeren Aufführungen in der hiesigen Tonhalle ist die erste, die H a n d l' s c h e S c h p u n g mit Orchesterbegleitung, eine durchweg gelungene zu nennen. Die zweite, welche einen Menschensohnen Pfalz und den Neulamm'schen „Osternorgen“ hier wieder in Erinnerung bringen sollte, erzeigte sich nur geringen Besuches und scheiterte beinahe, wohl an der Theatrallosigkeit des Publikums. Der dritte Musikvorstand der Gesellschaft führt den Namen: B l e i b i m a u s, und ist von Kostni hierher berufen worden. Die Zeit seines Wirkens ist zu kurz, als daß wir jetzt schon ein Urtheil zumuthen dürften. Er leitete bis jetzt nur eine kleinere öffentliche Aufführung, bei welcher nur kleinere, früher schon eingelebte Chöre zum Vortrag kamen.

Der zweite Gesangverein unserer Stadt, die „Concordia“, hat unter dessen unter seinem musikalischen Leiter, Herrn H i j, bedeutende Fortschritte gemacht und den obengenannten Verein, bei Gelegenheit des jüngst in Bodenweil abgehaltenen süddeutschen Gesangfestes überstiegen. Das Zahlverhältniß dieses Vereins ist ein ungemein günstiges, freilich leidet unter der Menge der Sänger zuweilen die feinere künstlerische Auffassung.

Mit dem nächsten Monat soll die für den Sommer geschlossene Bühne wieder eröffnet werden, sollen unter C h r u d i m s k i's Direction die beiden Capellmeister S t a r k und M o s e r die Oper leiten, so daß man sich viel Gutes von den musikalischen Aufführungen versprechen darf.

Unter den musikalischen Neuigkeiten darf schließlich nicht vergehen werden: daß sich hier, und zwar bei K u m p p, ein neuer Musikvorlag gebildet hat, der seit einigen Monaten mehrere neue Werke in recht hübscher Ausstattung gab; darunter ein größeres Longemälde von Carl F ä n d r i c h, dem hier lebenden Schüler Richard Wagner's, der aber in diesem Werk die Bahn seines Meisters verließ und zur H e b e l'scher ein mit allemännlichen Neben durchwobenen Musikstück lieferte, welches überall dort, wo H e b e l in seiner Uebersage gelesen und gelungen wird, gewiß Gefallen erregen dürfte. Zuletzt verlegte er mehrere Sammlungen frischer Pieder des oben angeführten Musikdirectors Theodor M o s e r. Wir hoffen, daß die Handlung auf dem betretenen Wege gute Fortschritte mache, daß unser Publikum sich auch bald in diesem Fache einen guten Namen gründe.

## Zeitungschan.

Otto C a m p r e c h t bemerkt in einem Artikel: „Zehn Jahre aus dem Aufstehen Berlin's“, in Nr. 38 der „Reckenosen“ über die „neudeutsche“ Schule Folgendes: „Daß sich die neue Schule von vornherein als geschlossene Partei proclamirte, konnte sie in der Meinung der Unbefangenen nur verächtlichen. Das Parteiwesen mit dem Zwang, den es notwendig der individuellen Ueberzeugung auflegt, mit seinen Compromissen und Agitationen hat auf dem Gebiet der Pölitik, wo es sich darum handelt, durchaus praktische, bestimmt vorgezeichnete Zwecke, deren Verwirklichung eine solche kluge Berechnung und zusammenfassender, auf einen Punkt gerichteter Energie ist, zu realisiren, guten Sinn und volle Berechtigung. Der rein ideale Beruf der Kunst dagegen, dessen Erfüllung wesentlich von dem Talent, Eifer und Gehilich der einzelnen Künstler abhängt, wird durch solche Bündnisse zu gemeinsamem Schutz und Trutz schlechterdings nicht gefördert. Es fehlt hier jeder Grund und Boden für alle eigentliche Parteiarbeit; an deren Stelle tritt vielmehr das kleinlichste und gefäßigste Citigen- und Coteriewesen mit seinem schunwogen Reclamendetrieb, mit seiner marktgerichteten Kobnwelei und wackelhaften Affecuraten gegen Tadel und Angriffe, mit seinen forcirten Erfolgen und den übrigen Wandern, die öffentliche Meinung zu täuschen und zu verbläffen. Vom Anfang an gehörte es zu der Parteistalt jener Schule, mit dem politischen Liberalismus zu lecturiren. Sich selbst drapirte sie am liebsten als Kämpferin für Fortschritt und Freiheit. Sie predigt ihre Hand nach den Feldentzügen oder im schlimmsten Fall nach

Märitzerkretonen aus, welche in dem Streik für Recht und Wahrheit gegen starrs, unvernünftiges Verkommen und äußere brutale Gewalt ertragen werden. Indem sie der demotaisischen Pöphologie eine Menge Aufschauungen und Ständworte entlegte, hat sie in die musikalische Kritik und Aesthetik eine unglückliche Vermischung gebracht. Es verlohnte sich wohl einmal der Mühe, sämtliche unklare Begriffe und thörische Redenarten, die auf solche Weise in den letzten Jahren in Curs gesetzt wurden, zusammenzusetzen und mit ihnen nach jenem guten alten Brauch zu verfahren, der geboht, alte falsche Münze auf dem Bantisch aufzusameln."

## Nachrichten.

Der Pariser Berichterstatter der „Signale“ schreibt: „Von Treóor des Pianistes des Herrn Farcene ist der erste Band erschienen — und ich erlaube mir Jedem, der sich für Clavierliteratur interessiert, dieses sehr verdienstliche Werk an gelegentlich zu empfehlen und zwar für heute nur mit einigen Worten. Der Herausgeber ist im Besitze vielleicht der umfassendsten und vollständigsten Bibliothek für Clavierliteratur, die gegenwärtig existirt. Seit vielen Jahren die besten kostbare als seltene Sammlung zusammentragend, um den Preis bedeutender Opfer, ist Herr Farcene an den glücklichsten Obstanen gekommen, diese Sammlung musikalischer Seltenheiten dem großen Publikum zugänglich zu machen, indem er eine Auswahl von den Werken alter, kaum mehr dem Namen nach gekannter Meister aller Länder veröffentlicht. Bei der Auswahl, wie bei der oft schwierigen Transcription und Bezeichnung stehen ihm Mad. Farcene, eine vortreffliche Musikerin und Lehrerin, und eine von dieser herangebildete begabte Schülerin zur Seite. Nach dem ersten Band zu urtheilen, welche einige Sonaten von Ph. Eman. Bach, die Claviercompositionen von Rameau, einige Consonzen von Durante und Porpora bringt, löst der Herausgeber seine Aufgabe auf's Beste.“

Director C. Gert hat seine Stelle als Capellmeister am Hoftheater zu Stuttgart angetreten und am ersten Abend den „Wilhelm Tell“ unter lebhaftesten Acclamationen des Publikums dirigirt.

Hr. Schuberth's Oper: „Der bairische Krieg“ ging in Frankfurt a. M. kürzlich zum ersten Mal über die Bretter.

Als wahrscheinlicher Nachfolger Scläfer's in Copenhagen wird Gade genannt.

Die durch den Tod des Capellmeisters Loutz in Salzburg erledigte Stelle am Mozarteum u. s. w. ist Herrn Hanns Schläger, Chormeister des Wiener Männergesangsvereins, verliehen worden.

Die Intendantur Würtzburg macht unter dem 5. September bekannt: Zur bevorstehenden Aufführung des Trauerspiels „Spartacus“, von J. de Schekelle, am Stadttheater in Würtzburg, werden 2 Preise, jeder von einhundert Gulden Rthn. für die dem Autor entsprechende musikalische Composition der beiden Chöre im 2. und 5. Akt (Schwur der Germanen und Gesang der germanischen Frauen) ausgesetzt. Die resp. Compositionen, welche gesonnen sind, eine Composition zu liefern (Termin bis 1. Dezember 1861), erhalten ein gedrucktes Exemplar des Stüdes zugehen. Alle Zuschriften werden franco erbeten. Der Autor hat die beiden Preisbonorare bei der untenzeichneten Direction bereits erlegt.

(Die Direction des Stadttheaters Würtzburg, W. C. n. h.)

Am Hoftheater in Coburg, soll, so wird gemeldet, seit der Ernennung des Herrn v. Meyern zum Intendanten allmählich ein besserer Geist einziehen. Es werden jetzt öfter bessere Opern und bessere Schauspiele gegeben als früher. Die leichtsten Stücke werden seltener. Kürzlich gab man den Freischütz und Don Juan, und die Hochzeit des Figaro wird soeben einstudirt. (Die Red. d. Bl. wird nicht verstehen jedes Anzeichen in dieser Richtung banfroh anzuerkennen.)

Wie man hört, wird in Carlsruhe zum Geburtstag des Großherzogs Mozart's „Idomeno“ vorbereitet. (Für die Wiener eine gänzlich unbekante Oeife. Warum??)

In Leipzig hat dieser Tage Herr Mr. Dörfel eine Leihanstalt für musikalische Literatur eröffnet. Der Catalog füßt 144 Seiten. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig werden im kommenden

Jahre 131 Motetten von Palestrina in drei Bänden herauskommen. Näheres hierüber in der folgenden Nummer.

E. N. Eine nicht uninteressante Schrift von Eug. Szonai: „Haydn, Mozart, Beethoven, Klänge der Quartor“ ist kürzlich in Paris erschienen. Sie zerfällt in 4 Abtheilungen, nämlich 1. Allgemeine Bemerkungen über das Quartett. 2. Kurze Biographie Haydn's und Beschreibung seiner Quartette. 3. u. 4. Dasselbe in Bezug auf Mozart und Beethoven. Der Verfasser zeigt unläugbar viel Sachkenntnis und ein gutes Verständniß, auch der letzten Beethoven'schen Quartette; deßhalb ist es zu bedauern, daß seine Bemerkungen über die einzelnen Werke meistens sehr kurz ausgefallen sind, so daß der ganze specielle Theil des Buches mehr als ein thematisches Verzeichniß mit Anmerkungen erscheint. Es bleibt demselben dabei immer das Verdienst (ähnlich, wie bei gut gearbeiteten Catalogen zu Kunstsammlungen), ein wahrtes Interesse und Verständniß für die großen Schätze der Quartettmusik wenigstens anzubringen und zu wohlthätigem Hören und Studium auch des noch Unverstandenen eine Anregung zu geben. Eine genauere eingehende Analyse bleibt aber, besonders für die spätern Quartette Beethoven's, immer noch sehr wünschenswerth und zwar eine solche, welche, anstatt (wie sehr häufig bei Marx) sich von der Sache hinweg in ganz unnütze poetische Inhaltsbeschreibung zu verlieren, die bei aller Gänglichkeit doch so wunderbar Vollendung ihrer musikalischen Form, ihres harmonischen und rhytmischen Baues klar darzulegen bemüht wäre.

Wien.

Die Gesellschaft der Musikfreunde kündigt folgende Werke für die kommende Saison als zur Aufführung bestimmt an: Symphonie in D von Ph. Em. Bach; D-Messe von L. von Beethoven; Musik zu „Egmont“ von Beethoven; „Die vier Jahreszeiten“ von S. Haydn; „Harald“, Symphonie von Berlioz; „Paradies und Peri“ von R. Schumann; „Mitt zur Präjolo“ von C. M. v. Weber. Außerdem sollen nach in besonderen Orchester-Concerten im Gesellschaftssaale zwei „Preis-Symphonien“ zur Aufführung kommen. Dreißig neue Werke dieser Gattung sind eingedient worden, und machen demnach zum großen Vortheil der Postanstalten die Rundreise durch Deutschland, Ungarn u. s. w. zu den betreffenden „Preisrichtern.“ Der Preis besteht bekanntlich bios in einer öffentlichen Aufführung.

## Concurs auf die erledigte Capellmeisterstelle der k. freien Haupt-Bergstadt Kremnitz.

Die Bezüge desselben bestehen in österr. Währung.

1. Seitens der Stadt an jährlicher Besoldung . . . 157 fl. 50 fr.  
An Emolumenten . . . . . 8 „ 55 „  
An Holz Deputat . . . . . 15 „ — „  
für Unterhalt zweier Diacantisten . . . . . 84 „ — „  
An Seiten Parquale . . . . . 12 „ 60 „

2. Seitens des k. k. Minzmeisters.  
An jährlichem Honorar . . . . . 136 „ 50 „  
An Unterhaltsausweise für die Diacantisten . . . . . 46 „ 12 „  
An Saitengeb . . . . . 7 „ 35 „
- 467 fl. 13 fr.

Die Obliegenheiten desselben bestehen in der Leitung der Kirchenmusik in der Stadtpart- und in der Franziskaner-Kirche nebst der Verpflichtung des Unterrichts zweier Sängerknaben.

Remember um diese Stelle haben ihre wünschenswerthen, die Gründlichkeit und Belleitigkeit der musikalischen Ausbildung hinreichend darthunenden Gesuche bis zum 20. October 1861 an den Commissions-Präsidenten Herrn Obernath Zmaj Eudwig portofrei einzusenden.

Kremnitz, den 3. September 1861.

Die Commission.

## Briefkasten der Redaktion.

An sämtliche Herren Mitarbeiter und Alle, mit denen wir in brieflicher Verbindung stehen.

Von nun an erbiten wir uns Beiträge, Briefe u. s. w. wieder unter unserer Adresse: Wollzeile Nr. 863.

J. G. in M. Erhalten und wird besorgt. — J. G. in L. Erhalten, werden und aber einige Abzügen erlauben, da der Gegenstand nicht mehr neu und der Raum in unserm Blatt für solche Dinge etwas beschränkt ist.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

✓ Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. ✓

Redaction: Wollzeile Nr. 865. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikfachhandlung: **Wesfale & Büsing**, vormals **H. F. Wüde & Mitze**. **Druckmanerion:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. **Vit Postverrechnung:** Für 1 Jahr 1 Thlr. 6 Gr. oder 2 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 8 Gr. 50 Hkr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Hkr. oder 1 Thlr. 10 Gr. **Einzige Blätter 15 Hkr. oder 3 Silberg.** — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber Maria Heinrich Schmid's: „Gesang und Oper.“ — Recensionen. — Briefe aus Carlshufe. — Nachrichten. — Berichtigung. — Briefkasten.

## Ueber Maria Heinrich Schmid's:

### „Gesang und Oper.“

Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwoen Hefen. 2 Hefte, Magdeburg, Heinrichshofen 1861.)

Der trostlose Zustand des heutigen Gesang- und Opernwesens veranlaßt den Verf., der selbst „die besten Jahre, die edelsten Kräfte seines Lebens dem dramatischen Gesang in praktischer Ausübung gewidmet“ hat, seine „Ansichten und Erfahrungen laut werden zu lassen, um die Nothwendigkeit zur Erkenntniß bringen zu helfen, daß kräftige Maßregeln, wirksame Mittel erforderlich sind, um einem gänzlichen Verkommen edler und bedeutungsvoller Kunstzweige vorzubeugen.“ Sein Unternehmen ist daher darauf gerichtet, „der Förderung des Gesanges und der Oper zu dienen“, und er fordert „auch alle Gesangskundigen, welche ihre Kunst im Herzen tragen, ingleichen alle jene Künstler, welche mit dem Wesen des musikalischen Dramas inniger vertraut sind, eben so freundlich als bringend“ auf, mit ihm vereint den Mißbräuchen, der Halbheit, der verfallenen Wahrheit, der höchsten Anmaßung, dem faulen Schlandrian, dem speculativen Charlatanismus &c. in Gesang und Oper frei und ohne Rückhalt entgegenzutreten, der besseren Erkenntniß in allen edleren Dingen desselben den Weg zu bahnen und zu endlichem Sieg zu verheßen.“

Dieser allgemeineren, mehr negative Zweck des Unternehmens hat sich am Ende des 2. Hefes bereits zu folgenden positiven Bestimmungen entwickelt: „Meiner Ueberzeugung nach kann dem musikalischen Drama nur durch eine vollständige, gründliche Regeneration geholfen werden. Der allgemein herrschende Schlandrian muß einem regeren Streben weichen, ein neuer Geist, hervorgegangen aus der klaren Erkenntniß dessen, was Noth that, muß alle bei einer Oper in Anspruch genommenen Kräfte durchdringen &c.“ „Zur besseren Erreichung dieses Zweckes hat sich vor Allem eine einsichtsvolle, ernste Kritik zu bilden, welche“ &c. „Den Weg dazu zu bahnen, ist der Versuch mit diesen Blättern gemacht.“

Dies die Absicht des Verf. Demgemäß schildert er im ersten Hefte den gegenwärtigen Zustand des dramatischen Gesanges, im zweiten den des Opernwesens überhaupt und die Ursachen des gänzlichen Verfalles beider. Nachdem er gezeigt, wie nach Mozart der Componisten durch Vernachlässigung einer naturgemäßen Stimmbehandlung der materialistischen und naturalistischen Gesangsmethode das Feld eröffnet haben, schildert er weiter im Einzelnen mit großer Naturtreue und genauer Kenntniß die Physiognomie derselben einem Normalbilde gegenüber, das er S. 1. S. 13 ff. entworfen hat. Sein Standpunkt ist hauptsächlich auf dem praktischen Boden genommen, er findet daher die Hauptursachen des Verfalles in der mangelhaften praktischen Gesangskunde der Componisten wie der Sänger. Außerdem giebt er beherzigenerwerthe Anweisungen und Rath-

schläge zum Bessern und bringt unter Andern auch, — was uns als das Wichtigste erscheint, auf eine gebiegener allgemeine Bildung des Sängers in wissenschaftlicher und ästhetischer Beziehung. — Im 2. Hefte zeichnet er den Verfall des Opernwesens, indem er sich, um so unparteiisch als möglich zu bleiben, „vorläufig auf jene Periode vor Wagner“ beschränkt, wobei es jedoch an Hinweisungen auf denselben nicht fehlen konnte. Es werden nun „die Hauptpotenzen zur Schaffung einer Oper“, der Dichter und der Componist, — und die zu ihrer Darstellung, „der Musikdirector, der Regisseur und der Chordirector“ — von den Sängern war früher die Rede — einer eingehenden Besprechung unterworfen, die Erfordernisse für jeden aufgestellt und nachgewiesen, in wie weit sie dieselben erfüllen, resp. nicht erfüllen, womit sich historische und polemische Erörterungen (unter anderem gegen Brendel), Vorschläge u. s. w. verbinden. Den Hauptgrund der allgemeinen Mißere findet der Verf. in Folgendem: „Häßen wir gleich das generale Uebel, woran unsere deutsche Oper verfallene, in ein paar Worte zusammen: es ist die — zumest in Ansehung des Praktischen — unzulängliche Fähigkeit aller derer, die beim Schaffen einer Oper bis zur lebendigen Darstellung derselben thätig sein müssen.“ — Wir finden diesen Ausdruck seineswegs „led und gewagt“, wie der Verf. befürchtet, im Gegentheil, wir stimmen ihm bei sehr vielen seiner nachfolgenden Erörterungen, namentlich aber bei der mit großer praktischer Kennerhaft ausgeführten Aufzählung von Thatfachen, welche die Richtigkeit des obigen Satzes beweisen sollen, im Allgemeinen so vollkommen zu, daß wir nicht nur eine ins Einzelne gehende Betrachtung derselben für überflüssig halten, sondern uns auch entschieden wundern würden, wie Jemand gegen allbekannte Thatfachen das Urtheil geltend machen könnte, sie seien unbegründet und übertrieben, oder sie beweisen nicht, was der Verf. beweisen will. Wir glauben vielmehr — wenn wir es ehrlich betonen sollen — diese Dinge seien eben so weltbekannt, daß es einer zusammenhängenden Schilderung derselben kaum bedürfte. Auch muß ein unparteiischer Leser die Discretion und Wahrheitsliebe des Verf. aus jeder Zeile deutlich herauslesen können. Dazu kommt, daß seine Ansichten über das Wesen des Gesanges, über die Bildung zum Sänger, über Dichter und Componisten, über deren Pflichten u. s. w. im Allgemeinen sehr wahr und richtig, man möchte sagen fast selbstverständlich sind; daß sie mit dem, was alle vernünftigen Musiker, Sänger und Kritiker schon so manchesmal, wenn auch umsonst, geäußert haben, ganz herrlich und prächtig übereinstimmen: und wir zweifeln seinen Augenblick, Componisten, Sänger, Dichter und Kritiker werden dem Verf. freudig beistimmen, weil sie finden, daß er endlich noch einmal öffentlich und im Zusammenhang das Alles ausgesprochen hat, was sie auch schon wußten, — was aber Jeder auszusprechen entweder scheute, oder vornehm achselzuckend verschmähte.

Mit diesem umfangreichsten Theil der Arbeit des Verf.

betonen daher auch wir uns aufs bereitwilligste einverstanden; erlauben uns dagegen über den Zweck seiner Arbeit und über seine Auffassung vom Verfall des Gesangs- und Opernwesens einige Bemerkungen. — Sein Zweck war, den Weg zu einer „einsichtsvollen und ersten Kritik“ zu bahnen. Eine solche „vor Allem“ sollte, indem sie die Erkenntnis dessen, was noth thut, vermittelte, dazu beitragen, daß der „neue Geist“, das eine „Regeneration“ des Opernwesens hervorbringe. „Nur durch eine solche Kritik“, heißt es am Schluß, „tann sich eine wirkungsreiche Macht bilden, die, indem sie dem Publikum die nöthigen Aufklärungen giebt und es zur rechten Erkenntnis leitet, zugleich die Künstler mit jener Scheu erfüllt, welche sie vor bewußten und unbewußten Verirrungen bewahrt.“ — Nach mehreren vergeblichen Versuchen, den mythischen Wesen dieser „wirkungsreichen Macht“ etwas näher auf die Spur zu kommen, blieb uns endlich, wir müssen es gestehen — nichts übrig, als den Verf. — vielleicht mißverständlich — so nüchtern zu interpretiren, daß wir Mutter und Tochter, die Kritik und die durch sie erzeugte „wirkungsreiche Macht“ für ein und dasselbe hielten. Dann aber wurden wir zu einigen Bedenken über die diesem Doppelwesen zugeschriebenen Prädikate veranlaßt. Es soll dem Publikum die nöthigen Aufklärungen geben und es zur rechten Erkenntnis leiten. Nun ist zwar richtig, daß die Kritik — oder sollen wir sagen die Einsicht der Gebildeten? — die öffentliche Meinung beinflusst; aber sie thut dies nie in dem Maß, daß sie nicht selbst wieder von ihr abhängig bliebe, geschweige daß sie das Publikum zur rechten Erkenntnis leitere. Das Publikum läßt sich von der Kritik nicht ohne Weiteres meitern, es geht — das hat die Erfahrung tausendfach gezeigt — trotz aller Anstrengungen derselben seinen ruhigen Gang ziemlich unbekümmert fort. Es zur richtigen Erkenntnis zu leiten, dazu gehört in jedem Falle mehr als eine noch so ausgezeichnete Literatur. Das Publikum wird wesentlich durch Ereignisse zu besserer Erkenntnis geleitet. Man führe also gute Werke gut aus, man componire gute Werke: — die bessere Einsicht wird von selbst erfolgen. — Allein gerade dies ist es ja, was auch der Verf. im zweiten Heft beabsichtigt; denn was Anderes als dies kann er meinen, wenn er Dichtern, Componisten, Sängern s. guten Rath gibt, wie sie es machen sollen, ja ihnen vorhält, was sie für Talente, Fähigkeiten s. besitzen müßten, um seinen Wünschen zu genügen? — Offenbar will er ihnen die Erkenntnis dessen, was noth thut, unterbreiten, damit möglicherweise aus dieser Erkenntnis auch der neue Geist hervorgehe, den man produktives Talent nennt. Wir zweifeln gelinde, ob dies möglich sein wird. Denn den Künstlern gegenüber ist die Kritik noch bei Weitem ohnmächtiger als dem Publikum gegenüber. Sollten dies die jährlichen Merckataloge der Verleger nicht mehr als hinlänglich beweisen, so dürfte es vielleicht durch die alte Erfahrung bestätigt werden, daß den Künstler zuerst die produktive Begabung, dann das Studium und das Leben und demnächst die sogenannte Kritik bildet. Freilich sollte ja auch den Künstlern nur „Scheu“ eingefloßt werden; allein die Kritik verbirgt unter dieser bescheidenen Mäcke doch einen eigentümlichen Hochmuth, wenn sie dieser Scheu die mäßige Kraft zuträut, die Künstler vor „bewußten und unbewußten“ Verirrungen zu bewahren. — Die wirksamste Kritik liegt jedesmal in dem echten Künstler selbst, sie ist ein Theil seiner produktiven Natur; die in zweiter Linie wirksame Kritik für den Künstler ist die beschämende, aber zugleich erziehende und im edelsten Sinn Genuß gewährende Macht der wahrhaften Meisterwerke. Auch diese freilich empfiehlt der Verf. uns dringendste zum Studium; allein, vom sichtlich schlechten bisherigen Erfolg ihrer stillen und geräuschlosen Kritik belehrt, wollen wir ihm recht dankbar sein, wenn er uns eine wahrhaft produktive, geistgebärende Kritik entdecken lehrt, die endlich dem Elend des Opernwesens ein Ende macht. — Welcher Art nun wäre diese? die vom Verf. „versuchte“? d. h. eine Beleuchtung allgemein bekannter und bewusster Zustände, die

Hinweisung auf Muster und Namen, das Aussprechen freier Wünsche? — Was von dieser Kritik zu erwarten steht, muß die Zeit lehren; eine Probe derselben wird zur nähern Einsicht unten angeführt und beleuchtet werden. Im Allgemeinen aber steht fest, daß in derselben Weise, wie das Publikum wesentlich durch Ereignisse zu rechter Erkenntnis geleitet wird, die einzig richtige Art der Kritik in der wissenschaftlichen Analyse der vorkommenden allgemein bekannten oder bedeutsamen Ereignisse besteht. Dieses Gesetz, wodurch Lessing mit seiner hamburgischen Dramaturgie u. s. w., der erste und bedeutendste aller Kritiker wurde, ist jetzt der Grundfals jedes verständigen politischen oder künstlerischen Journals, wogegen die Besprechung allgemeiner Zustände so sehr in den Hintergrund tritt, daß, sobald sie eine vorwiegende Stellung zu gewinnen sucht, die Phrase oder das Hülfisthema unermüdlich wird. — Das scheint der Verf. auch anzuerkennen, wenn er sagt, die „einsichtsvolle erste“ Kritik solle „ohne schwächliche Rücksicht Alles vor ihr strenges Forum ziehen, was nicht in reinerer Besinnung den höchsten Kunstansforderungen nachzukommen strebt“, und wenn er im Nachwort die Absicht ausspricht „dem nächsten Heft dieser Blätter einen kritischen Anzeiger beizufügen, welcher die neu erschienenen Gesänge und Liedertexte einer kurzen Besprechung unterzieht“ und dabei „Sänger und Dilettanten auf solche Gesangstücke aufmerksam zu machen, in denen sich eine edlere musikalische Richtung mit angenehmer Ausfühbarkeit verbindet.“ — Allein einmal kommt hierbei seine Absicht nicht ganz deutlich zum Vorschein, andererseits verläßt er damit das ursprüngliche zu unfer großen Freude scharf markirte dramatische Gesangsgebiet, und geht auf ein allgemeineres über. Indessen wir haben ja auch in den vorliegenden 2 Hefen zunächst wohl nur die allgemeine kritische Grundlegung, über welche sich dann die specielle Beleuchtung der Tagesereignisse auf den Brettern erheben wird, und sehen daher mit einiger Spannung dem nächsten Heft entgegen.

Der Zweck des Verfassers kann jedoch nicht klar durchschaut, geschweige richtig gewürdigt werden, wenn wir unsern Verfern nicht auch die wesentlichsten Ursachen, aus denen derselbe den Verfall des Gesangs- und Opernwesens ableitet, noch einen Augenblick vor Augen stellen, womit zugleich der Grundgedanke des Werkes und die Probe der Kritik gegeben ist, die wir oben versprochen. Er findet dieselbe, kurz gesagt, hauptsächlich in der unzulänglichen Bühnen- und Gesangspraxis der schaffenden und ausübenden Künstler. „An Talenten zur dramatischen Musik hat es während der langen Zeit (von Mozart bis Wagner) doch wahrlich nicht gefehlt.“ Es wäre also die mangelhafte Ausbildung dieser Talente, die Ungeschicklichkeit der Directorenfabrikanten, die leichtfertige Gesangsmethode, der Künstlerhochmuth der Componisten, die sich nicht die Mühe geben, das Gesangsweesen ordentlich zu studiren u. s. w., dies wären die letzten Ursachen für den tröstlosen Zustand unserer Oper; d. h. im Grund moralische Fehler. Denn diese praktischen Fähigkeiten müssen sich, wenn das Talent da ist, doch mit einigem Aufwand von Zeit und Fleiß erwerben lassen; werden sie nicht erworben, so setzt dies einen unverzeihlichen Leichtsinns voraus. So wäre denn der innerste Sinn und Zweck des Verf., unserer Zeit und den Kreisen, die er sich zur Kritik ausersehen hat, ihre Sünden vorzuhalten und sie zur Buße und Besserung zu ermahnen. — Wer wollte mit ihm über die Beredrigung, ja Vortrefflichkeit dieses Standpunktes streiten? Wird doch die Welt und ihr Lauf im tiefsten Innern durch ethische Mächte bewegt, sowohl in ihren Fort- als in ihren scheinbaren Rückschritten. Allein es ist auch eben so leicht als überflüssig, den Moralprediger über ganz künstlerische Zeitridungen zu spielen und den Gang der Geschichte mit Anklagen und Besserungsvorschlägen zu meistern; man ist gerade da sehr in Gefahr, wesentliche Realitäten entweder unbeachtet zu lassen oder in einem falschen Licht zu sehen. Die Vorwürfe, die der Verf. den

Sängern macht, die Anforderungen, welche er an sie stellt, sind zum allergrößten Theil vollkommen berechtigt und vernünftig. Auch die Thatsache, daß es nur wenige gute Opern gibt, daß nur Wenige es verstanden haben, gesangsmäßig, Bühnengerechter zu schreiben, ist vollkommen wahr. Es ist aber mindestens beschränkt, sich über diese „unzulängliche Fähigkeit“ zu ereifern, und worauf kommt es schließlich anders hinaus als auf den geistreichen Satz: Hätten sich alle Componisten eine so tüchtige praktische Technik erworben, als Mozart und der „Titan“ Beethoven, so besäßen wir lauter gute Opern. — Der Verf. vermahnt sich verschiedencemal dagegen, als ob er auf das Praktische in der Oper das Hauptgewicht legte — und wir können ihn auch nicht so mißverstehen als wolle er ausschließlich in praktischen Fehlern die Gründe des Verfalles suchen. Aber sein praktischer Standpunkt hat ihn leider dahin geführt, selbst mehrfach unpraktisch zu Werke zu gehen. Denn es ist unpraktisch, in einem kritisch-didaktischen Werk z. B. einen so nahegelegenen Gedanken unberücksichtigt zu lassen, wie den, daß doch die Ausdrucksweise, deren sich ein Componist bedient, nicht hauptsächlich Sache seines Studiums, sondern tief in seiner Natur, ja in der ganzen Zeit gegründet ist, der er angehört, und daß er über gewisse Richtungen seines Denkens und seiner Zeit eben nicht hinauskommt, selbst bei dem allerernstesten Streben. Weber, Spohr und Schumann wären eben nicht gewesen, was sie waren, wenn sie sangbarer Melodien, Bühnengerechterer Ensembles und Orchesterbegleitungen geschrieben hätten; es ist ja möglich, daß sie ihre Natur zu gewissen Concessionen hätten bestimmen können; aber wer kann und darf den Richter darüber spielen, wie weit sie das hätten thun sollen und müssen — um dem im besten Falle vorzeitlichen und erklärlichen Privat-Wunsch, daß es doch recht viele schöne Opern geben möchte, zu genügen. Hat nicht die Geschichte viel praktischer, summarischer und erhabener gerichtet, und thut sie es nicht Tag für Tag noch heute, wenn sie im Lapidarstil ihr einfaches „Verjucken und Vergessen“ auf alles Unvollste schreibt? — Anstatt auf diese Weise die Kritik in Moral zu verwandeln, erscheint es in jedem Falle praktischer und näherliegend, die Sache einmal darauf anzusehen, ob nicht der auffallende Mangel an guten Opern bei dem sonst so unendlichen Reichthum deutscher Musik, darauf schließen lasse, daß die Deutschen überhaupt bisher wenig wahrhaftes Talent dazu gehabt haben; ob ferner die prächtige Verjuckenheit aller theatralischen Künstlerthums, namentlich des Gesanges, während man doch in hundert und einigen Singvereinen ganz leidliche Musik zu hören bekommen kann, vielleicht nicht darauf schließen lasse, daß die sociale Stellung, welche die Musik bei uns naturgemäß haben muß, mehr eine den Bedürfnissen des Hauses und des edleren geistlichen Lebens entsprechende sei als eine, die den Verhältnissen des öffentlichen Lebens angemessen und nahegebildet ist. Daraus würden sich sowohl die Ursachen des Verfalles als noch andere gezeigt und vielleicht auch der letzte Zweck einer kritisch-didaktischen Arbeit über Gesang und Oper etwas anders und, wie wir nicht zweifeln, weitaus praktischer gestaltet haben. — Die Grunddifferenz nämlich, die uns von dem Verf. trennt, scheint diese zu sein, daß er sich das dramatisch-musikalische Talent als eine fortgehende, im Wesentlichen stets in gleichem Maß vorhandene Kraft denkt, die, gehörig ausgebildet und geleitet, sicherlich gute Werte hervorbringen müsse. Er setzt dies überall voraus, da er die Absicht hat, die Künstler durch jene wirkungsreiche Macht der Kritik vor Irrthümern zu bewahren. Wir unerreichten halten dies für eine Illusion, deren Consequenzen verhängnißvoll genug sind. Der Weg, den die musikalische Entwicklung seit Beethoven eingeschlagen hat, ist und bleibt trotz Rich. Wagner wesentlich lyrischer Natur. Dafür sind die größten unserer Meister: Schubert, Schumann, Mendelssohn die tatsächlichen Belege. Die Oper wie das Drama haben in Deutschland eine kurze Blüthe gehabt, um für's Erste wahrscheinlich auf längere Zeit zu verflümmeln. Mögen die Gründe für diese Erscheinung in der deut-

lichen Nationalität, mögen sie in der deutschen Geschichte liegen — es ist jedenfalls praktisch und zeitgemäß, sich in den Gedanken zu finden, daß es zur Zeit sowohl mit der dramatischen als, so scheint es, auch mit der übrigen Production in der Musik vorbei ist, daß wir, wie uns der Verf. richtig nennt, „Epigonen“ sind. — So schwer es auch unserer Zeit und in specie unsern Verlegern wird, sich mit diesem „durchbrohenden Gefühl unseres Nichts“ zu befassen, die Wirklichkeit redet lauter als selbst die Brendel'sche Zeitung. Und was ist im Grunde auch verloren? Gibt es nicht noch sonst genug und Besseres zu thun in der Musik als Kraft, Papier und Zeit mit Produciren zu verschwenden? — Der Verfall der dramatisch-musikalischen Kunst liegt daher sehr einfach zunächst und hauptsächlich in dem Mangel an Talent für dieselbe. — Dazu kommt aber ein zweites Moment, welches in der gesammten neueren Musikentwicklung liegt. Auch diesen sehr nahegelegenen Gedanken scheint der Verf. zu wenig Beachtung zu haben, denn wir haben vergeblich nach einer Andeutung gesucht, daß die musikalischen Zustände der Gegenwart auf wenigstens relativ-nothwendigen und nicht bloß auf willkürlichen, d. h. moralisch vermeidlichen Entwicklungen beruhen. So abtrotzt aber dürften doch selbst die genialsten Künstler die Geschichte nicht in der Hand haben, daß sie durch Leichtsin in der Praxis die völlige Entartung eines Kunstzweiges herbeiführen könnten, — sie gehören auch hierin in ganz bestimmtem Maß tieferen Zeitströmungen. Der Verfall beruht ohne Zweifel zum großen Theil mit auf der socialen Stellung, welche die Musik seit Mozart gewonnen hat. Sie ist nicht mehr jenes alte himmlische Heiligthum, das die Künstler wie eine gelehrte Priesterkaste vermalten; sie ist Gemeingut Aller geworden, hat sich aller und jeder Regung und Leidenschaft, deren die menschliche Seele nach ihrer edelsten und unedlichsten Seite hin fähig ist, in so umfassender Weise bemächtigt, daß sie zu einer Culturmacht von der riesigsten Ausdehnung geworden ist. Daß hiermit eine theilweise Veräußerlichung und Erniedrigung nothwendig verbunden sein mußte, liegt zu tief in der menschlichen Natur begründet als daß es auffallen könnte. Sind aber die Leidenschaften einmal entsefelt, schwinden die mächtigen Geister, die sie mit künstlerischer Originalkraft darstellend zu beherrschen vermochten, welche Macht der Erde, welche Kritik kann es hindern, daß sie in reproducirten der Darstellung, namentlich auf der Bühne sehr bald zu fragenhaften Uebertreibungen und somit zu all' jener Mißere führen, welche schließlich das speculative Indenthum mit höhnischem Grinsen auf die gewinnbringenste Weise auszubuten verlernt? — Und dennoch — das dramatische par-force-Singen und in seiner Weise auch das Virtuosenhum waren so zu sagen die Brücken, auf welchen die Musik von der Höhe der gebildeten Gesellschaft in's Parterre, in die Massen niederstieg. — Damit trat die Musik aus ihrer früheren aristokratischen Stellung in eine entschiedene republikanische, und die Consequenzen derselben lassen sich nur einfach anerkennen, aber nicht von obenher verurtheilen. Die nächste war: prätorische Aristokratie eines arroganten Künstlerthums, welches sich leider noch heutzutage gar breit macht und der schwierigste Punkt sein möchte, wenn endlich von einer wirklichen und gründlichen Regeneration in die Rede sein soll. Denn wo sich Eitelkeit und Ignoranz nebst ihrem ganzen Gefolge in so erasser Intimität vermalen, da ist an eine Besserung wohl kaum noch zu denken. Und hier ist denn schließlich auch der dritte Hauptpunkt, in welchem unsere Anschauung von der des Verfassers abweicht. Sein letzter Zweck ist die Regeneration des Opernwesens. — Auch dies halten wir für unpraktisch, wie oben angedeutet, wir halten es aber auch für unhistorisch, d. h. für nicht zeitgemäß. Wir haben es nämlich glücklicherweise nicht nöthig, noch einen neuen Geist herauszubestimmen. — Der neue, echt deutsche Nationalgeist ist bereits erwacht. Es ist der alte, ewig junge Geist Seb. Bach's und Georg Fried. Händels. Was das musikalische Drama in seinen höchsten und vollendtesten Formen nicht vermochte, das

ist von ihnen geleistet worden. Denn Mozart und Beethoven haben sich in schöner Demuth gebeugt vor diesen erhabenen Gestalten. — Welche Aufgaben die selbständiger Virtuosität des musikalischen Dramas je gestellt hat — sie stellen größere, gewaltigere Aufgaben, denn wir haben die berühmtesten Opernsänger Händel'sche Arien geradezu maltraitiren hören — was würden sie erst mit Bach'schen begonne haben? — Wer hat je die Grenzen praktischer Ausführbarkeit so hart und dinatorisch innegehalten als Bach und Händel? — Doch das Alles meinen wir jetzt nicht. Es ist wahr, wir werden erst durch Bach und Händel wieder wahrhaft singen lernen. Aber sie werden unsere Zunge auch in ganz anderer Beziehung lösen. Sie werden uns von der arroganten Vormundchaft eines aufgeblasenen Künstlerhumns befreien, sie werden uns musikalisch mündig machen. Denn sie appelliren nicht an eine bestimmte Classe geschulter oder abgerichteter „Künstler“, sondern an das deutsche Volk. Jeder, der Noten lesen und singen kann, soll Theil nehmen und mitwirken können an der Darstellung der allererhabensten Werke! Wir sollen nicht zu der Passivität einer dupirten Menge herabgewürdigt werden, wir sollen frei und selbstständig die unendlich mannigfaltigen und reichen Empfindungen anstimmen können, die sie der menschlichen Brust abgelauscht haben. — Und endlich — wir dürfen uns durch ihre Kunst einmal wieder emporheben lassen zu großen, reinen und wirklich sittlichen Idealen.

Wer diesem Geist der Zeit gegenüber noch an Regeneration von Oper und Drama denken kann — wir beneiden ihn nicht. Der wahre Fortschritt besteht darin, daß wir Jeder an seinem, wenn auch noch so bescheidenen Plage und mit allen ihm verliehenen Kräften treu und unermüdet an der Bildung der Nation im Einzelnen und Kleinen arbeiten; daß auch in musikalischer Beziehung echter Sinn für das Große und Edle, Selbständige Tüchtigkeit und erster Absichten gegen alle Gemächte und Gemeine gepflanzt werde. Wenn dies Jeder in seinem Kreise muthig und unbezagt erstrebt, dann wird dereinst vielleicht auch die Zeit kommen, wo der schlummernde Genius musikalischer Schöpferkraft eine neue Auferstehung feiern kann.

## Recessionen.

### Orgelsachen.

E. K. Daß unter den mannigfachen Bedürfnissen unseres geistlichen und thätigen Zeitalters auch die Orgel ihr Theil darin nimmt, ist ein gutes Zeichen für das künstlerische Streben unserer Organisten. Gute Frucht ist, die gottesdienliche Frier säubern und erheben: bei Evangelischen vornehmlich durch und mit dem Gesang der Gemeinde, bei nicht Evangelischen mehr durch allgemeine Verzierung und Verschönerung der priesterlichen Liturgie. Wie nun die hohe Orgelkunst seit den letzten Jahrhunderten vorzüglich auf evangelischer Seite fortgebildet ist, so bieten auch unsere Tage auf dieser Seite die Mehrzahl der erfindenden und fortbildenden Künstler; und da tritt dann sogleich die vielberregte Frage der Fortschrittsidee herzu: in wiefern überhaupt Fortschritt möglich — von welchem Ausgang, zu welchem Ziel — und wie weit er wirklich erreicht sei. Da erhebt sich denn, wo etwas Neuzeitliches einfließt, einerseits Sorge und Klage über sogenannte Vermischung der Style, während Andere die Neuerung für natürlich und notwendig erkennen, und den Tadler Japses halber zur Ruhe verweisen. Lage in äußeren Formen das ganze Wesen der Kunststyle, so möchten die Tadler eben so viel Recht haben als ihre Betrümpfer. Denn wo neben dem Versuch altkirchlicher Anlässe sich etwa moderne Stimmungsführung, Chromatik, Enharmonik, Effectausfüllung, vatetische Ergüsse einschleichen, da mag man hin und wider reden um Kunstregeln — keiner versteht den Andern; sicher ist nur dieses: der Kirche ist nicht gebiet mit Unwahrscheinlichkeit also auch nicht

mit nachgeahmten Formeln. Solche Formeln sind vorzüglich das Gefährlich der munteren fortschrittigen Jugend: R. Wagner und die Seinen nennen das Schablone, und mögen in ihrem Jortn darüber Recht haben.

Die Frage aber, wie weit einem Kunstgebiet irgend ein gesunder Typus angehöre, ein Grundbestand oder arbeitstimmendes (generelles) Grundgerippe, dessen Mangel im Kunstmet empfindlich gemerkt wird, oder stärker gesprochen, worin sich natürlich ideale Typen von faulen kranken Schablonen unterscheiden: diese Frage ist leichtig zu überhäufen, und es helfen keine Stichwörter um zum Kernwort zu gelangen. Jedemfalls merken wir, daß unsere Kunstwissenschaft die rechten Kernwörter typischer Definitionen zu erkunden ringt, ja daß sogar R. Wagner, der muthige Schablonenhasser, auf allen Wegen und Stegen nach dem richtigen Typus des Drama sucht, welchen nie besitzen oder längst verloren zu haben die Deutschen bitterlich grimmig gescholten werden. Also auch R. W. sucht, und findet nicht; oder hat er gefunden? so sagt es nicht, mindestens seine wirrigen Episteln — („Thaten des befreiten Geistes“ nennt die Wagner'sche Hofzeitung!) die sagens es nicht recht nicht.

Wir aber glauben nach einer Lehre die nicht alt oder neu, sondern unumwandelbar ist: jedem Organismus ist, damit er Organismus sei, eine Grundgestalt gegeben, die seinem Leben und seiner Schönheit wesentlich ist. Diese Lehre ist nur dem tranken Gemüth Recker und Fessel; denn gefunden ist sie Leisten und Wurzel des Denkens. Unsere älteren Theoretiker haben sich abgemüht, diese Wurzel bloß zu legen in den Lehren von Melodie Rhythmus Contrapunkt, und für die weiteren Verzweigungen der Kunstwerte feinere Unterschiede erfunden — des strengen und galanten Styls, des reinen und figurirten Satzes, auch theilweise passende Definitionen gefunden; manchmal gar altväterlich oder altweltlich, oft aber auch tüchtig in practischen Sinne. Fierne man doch nicht, wenn sie den idealen Gehalt der Tonwerke entweder jaghaft anrührten, oder gar nicht zu lehren wagten: Die Entel maden's nicht besser, und einer der namhaftesten und geistvollsten geleht gar offen: Melodie kann man lehren, schöne Melodie nicht. — Ehrliche Fragen finden wohl ehrliche Antwort, erfahren auch wohl gelegentlich, warum das Ideale nicht schelmäßig beweisbar ist, und dennoch begrifflich aus seiner Wirknng.

Kirchlichen Gehalt erkennen wir der Wirkung nach in solchen Tonwerken, welche erheben und demüthigen aus sich selber, demnige eigen inwohnenden Klanges, so daß man den Vortrag, den Meister, die Klangeffekte darüber vergißt. Solche Werke werden sich in positiven Modulationen bewegen, d. h. in organisch entwickelten Fortschritten der Harmonie, mehr leitend als entgegen, mehr diatonisch als enharmonisch u. s. w. und die Beweglichkeit des Gemüths nicht so wohl abbilden in vielfältigem Wandel der leiblichen Hülle als in der inwardig stuhenden Tonsesele, d. h. minder durch harmonische Abenteuer als durch melobisches Leben, schöne Stimmungsführung, klare Gegenbilligkeit der einzelnen Sätze. Dem Feuer der Erfindung oder Empfindung ist mit diesen Kunstregeln keine Fessel angelegt; im Gegentheil verstecken kalte Seelen oft den Mangel der Empfindung hinter kunststreichen Modulationen. Mustergültig sind, wie Niemand zweifelt, Händel's und Bach's Orgelsätze vor allen andern. Aber gemüthlich sie noch heute jedem Bedürfnis? Sind nicht neue Zeitalter zwischengekommen, die auch ihr Recht fordern? Sollen wir ewig nachhaken, was die Väter sangen?

Wer so fragt, gibt damit die Voraussetzung kund, als gelte es hier lediglich entweder einen entsetzten Typus oder ein erfordertes Dogma auf den Plan zu bringen. Unrichtige Förderer der kirchlichen Kunst sind aber am allerwenigsten gesonnen, Erfordernes zu beleben, und stürzten nicht minder als die Weimar-Weipziger Doctrinär's das Abgebundene, die sogenannte Schablone, sei es nun eine Bach'sche oder Palestrinische; denn auch dieser Meister Zeitliches ist vergänglich, ihr Ewiges unnahähnlich. Nehmen wir sie als Muster, so heißt das nur, am Anschauen des Vollkommenen die eigene Bildkraft befruchten und ergößen.



Wird nun erwidert, daß auch unser Zeit gebühre, in eigenhämlichen Freischelbange ein absolut Neues zu schaffen und etwas Ueberherrliches jenseits aller vorhandenen Kirchenstranken zu Tage zu bringen: so antworten wir: Extra Ecclesiam nulla Salus: ohne kirchliches Gemeindeleben mit historischer Tradition und typischen Formen gibt es kein Heiliges in der neuen Welt: Heilthum und Heiligthum ist an diese Gemeinschaft gebunden. Das Urbild der christlichen Kirche ist die Gemeinschaft der Apostel nach Christi Hingang; deren Bekanntnis sammt ältester Liturgie ist die Grundlage aller Liturgien unserer getrennten Weltkirchen geblieben; allen gehört es zu, aus Niedrigkeit in Beklärung, aus Demuth in Herrlichkeit, aus der Tiefe in die Breite zu gehen; Zwischen Gang zeigt auch die christliche Kunst — Auf pantheistischem, d. h. selbstherrlichem Wege dahin gelangen ist unmöglich. Eine absonderliche Religion stiften, nachdem die allein wahre bereits vorhanden, wird nicht gelingen. Die ewige  $\sigma\omega\mu$  (Fluß, Strom, Strömung) aller Dinge als Princip erkennen wie der Pantheismus that, das hat schon Plato widerlegt mit ethischen und logischen Gründen. Solche Kirchenmuffen, die sich in rasenden Zurbestehen ergeben, gleichwie wilde Indianer, die um ein gebotenes Kind heulen und tanzen, sind Mißgeburten; Stillsicht und verlebte Schwelgerei steht unserem Cultus gleich fern wie Humor und Titanismus. Ob wir mit diesen Beispielen Pißt's Grauer Messe und Ave Maria, oder Berlioz's enfance du Christ meinen ist für die Theorie gleichgültig. Wer sie hat nicht zu wissen, ob dem Herzen Demuth und Höheit aufsteht in jenen wüsten Krankheitsbildern . . . jenes modernen Franziskaners, den die R. B. einen schwärmerisch frommen Katholiken benennt.

Scheinen wir den Gleichgesinnten auszuweisen über die vorliegende Aufgabe hinaus, so sind wir und dagegen bewußt, die Forderungen hoch zu spannen, nur der Sache und den Componisten zur Ehre. Niemand jedr Künstler wie er nicht anders kann, die Sprache seiner Zeit, wiße aber Heilig und Weltlich so weit zu scheiden, daß wo er heilig zu singen anhebt, ihm die Sache nicht Spiel sondern Ernst sei: so wird er ganz selbstverständlich dahin streben, einseitig wahr zu reden wie ihm uns Herz ist, das Kathos dem Ethos unterordnen, die Eitelkeit abthun, also nicht lehraft, nicht virtuosisch spielen und singen, sondern anhängig im Geist seiner Kirche, das heißt also typisch mit freier Bewegung des Herzens. Solche Gestalten können immer lebensfrisch sein, sobald sie aus wahren Herzen mit wahrer Bildkraft hervorgehen. Die Typen sind keineswegs erschöpft durch tausentfältige Werke der Meister: das kann sogar der platte Verstand berechnen, kraft mathematischer Combination oder Permutation \*)! Wie viel tiefer das auf physischem Gebiet statthat, erlebe der echte Künstler selbst.

Suchen wir uns daher zuerst von den Wirkungen Rechenschaft zu geben, und überlassen einwieilen den Gelehrten, den gründlicheren Beweisen nachzuspüren von demjenigen was wir hier nüchlichweigend als Ergebnisse unserer Kunstserfahrung benutzen, um darauf ein bescheidenes Urtheil zu erbauen.

Uns liegen vor:

1. Adolf Hesse. Ausgewählte Orgelcompositionen. Heft 1, 2, 3, 4, 12, 13, 15. Verlag von Penderat in Breslau.
2. — Nützliche Gabe für Orgelspieler. 2 Hefte in einem Band. Gtendaf.
3. Gustav Merkel. Introduction und Doppelfuge für Orgel. Op. 34. Verl. von Peters in Leipzig.
4. — Drei große Choratorspiele für die Orgel. Op. 32. Verl. von Breitkopf und Härtel in Leipzig.
5. Liberatus Geppert. 20 Präludien, einfach und leicht zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Verlag von Müller in Wien.

\*) Diese Lehre zeigt bekanntlich, wie viel Versetzungen von einer gegebenen Zahl Individuen möglich sind: Von Zweien zwei, von Dreien sechs und so fort: 4. 6=24. 5. 24=120. 6. 120=720. 7. 720=5040. — 8. 5040=40320. Also von 8 Tönen über 40000 Umstellungen! — Erträglich für Diejenigen, die da meinen, unsere Melodien seien erschöpft.

Der berühmte Orgelmeister A. Hesse hat von seinen früher bereits veröffentlichten Sachen erneuerte Abdrücke gegeben: ein Beweis, daß sie gesucht und beliebt sind. Ihre Beliebtheit danken sie dem zeitgemäßen Ton und einer gefälligen doch mäßigen Virtuosität; ihr Gehalt ist mehr lehrhaft als schöpferisch. Ob das ein Mangel, so soll es doch kein Vorwurf sein, in so fern A. H. einen Fortschritt betundet gegen denjenigen Ethl, der von Kind bis Töpfer in die Orgelliteratur eingebungen war; dieser Fortschritt ist ein Rückschwung zu reinern kirchlichen Formen; werde er nur (oder würde er) ernstlich gehalten oder behauptet! Leider ist das nicht durchaus der Fall.

Lieferung 1 enthält die Mozart'sche Requiemfuge für die Orgel arrangirt oder transcribirt, mit einem Präludium von einfach süßen Gängen, die an Mozart gut anlingen, da sie dem berühmten, vielbesprochenen Dissonanz-Duarett in C sinnerwandt sind; nur die erste Accordfolge ist scharf und schneidend. Ref. 2 über Themen aus Braun's „Tod Jesu“, „O Haupt voll Blut“ und „Christus hat uns ein Vorbild gelassen.“ Das Präludium hat ähnlchen Anfang wie das vorige, eine Kettlingswendung des Autors; von der Braun'schen Fuge ist ein Auszug gegeben, und leider die prächtige Engführung mit dem augmentierten Thema weglassen. Auf Seite 3 ist in Zeile 4, Takt 1 der Octavenlang zwischen der ersten und dritten Stimme lästig; eine leichte Aenderung der dritten Stimme anstatt:



würde auch das Ganze tonreicher machen.

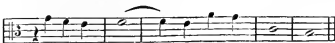
Ref. 3. Leichte Orgelvorspiele; das erste in Es flüchtig, sangvoll, ergelhaft; das zweite etwas gespreizt und mehr als nötig modulirend. Angenehm beliebt ist das fugierte Vorspiel R. 3 zu „Vom Himmel hoch“; der Orgelpunkt gegen die Mitte schon deutlich und feierlich; die Modulation nach jenem Orgelpunkte in die große Unterterz scheint uns unmöglich und fremdartig. Die Fuge Nr. 4, auf ein leichtes, bequemes spielbares Thema



ist klar und faßlich angeführt, von heiterem Ausdruck.

Ref. 4. Figurationen des Choral's: „Wer nur den lieben Gott“ sind stellenweise stark chromatisirt, namentlich die dritte, wo das Pedal auch ein wenig vordringlich virtuos hervortritt; doch hält es sich innerhalb der kirchlichen Grenzen. Besonders schon gelungen ist die zweite.

Ref. 12, 16 leichte Orgelvorspiele, enthält viel Gelungenes, und der hindurch gehende idiatonische Grundzug gereicht ihnen nicht zum Schaden. Vorzüglich gelungen scheinen uns Nr. 1, 3, 5, 9, 11, 15, 16. — Nr. 15 ist interessant durch die Behandlung, indem das milde Thema:

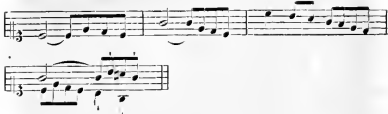


doch mit energischer Mäulichkeit durchgeführt wird.

Nr. 4 etwas süßlich, Nr. 6 stodend und polterig, Nr. 7 voll weidlicher Flokeln, inhaltsleer, — wollten nicht munden; ingleichen Nr. 12, mit Nr. 4 sinnerwandt.

Vief. 13. Zwei Präludien ungleichen Werths. Das erste ist wohl durchdacht, schön disponirt, eine einfache Figur als Grundgang ohne Künstlei durchgeföhrt. Das zweite hat gar moderneren Klang, theilweise aus der Kirche herabsteuend. Die ersten Akkorde treten ein mit der in L. 1 und 2 bemerkten Liebungswendung des Autors; auffällig ist bald nachher der freie Eintritt ungeschlechter vorhaltiger Wünderseptimen S. 4, Takt 5 \*); ein würdiger Schluß jedoch verfehlt mit diesem Anfang. Dagegen das Allegretto S. 5—7 ist in mehrerer Rücksicht fremdartig. Ein klares und brauchbares, doch nicht eben reizvolles Thema:

C-moll.



(dessen erste Repercussion eine ähnliche Octavenfärbung bringt wie oben L. 2 S. 3) ist in der Durchführung oft gewaltthätig. Eine frei eintretende Quartsexta bei der dritten Repercussion S. 5, Z. 2, T. 3 ist nicht allein beispieles gegen altbeglaubete Regeln — das würde uns weniger kümmern — sondern fremdartig verüßend. Die sehr weit gehende Modulation von C-moll zu B-moll (S. 5 Z. 3), Ges-dur (6, 1), während die Parallele Es nur flüchtig berührt wird (6, 2, 2); diese nicht logische, sondern phantastisch pathetische Disposition hat etwas Bestrennendes was der Orgelstufe fremd ist. Der dritte Theil von dem prächtigen Orgelpunkt auf G an ist blühend geistreich und effektvoll.

Vief. 15 bildet den zweiten Theil der nützlichen Gaben für Orgelspieler. Es enthält leichte Präludien, 8 an der Zahl, unter denen Nr. 2 und 4 Choralvorspiele sind mit geistvoll jugiter Behandlung, besonders fleißig durchgearbeitet ist Nr. 4 über „Jesu meine Freude.“ Das Präludium mit der oben genannten Wendung:



die schon fast zur Formel geworden, möchten wir wegwünschen oder gemildert sehen. Die dann folgende Figuratur ist klangvoll und orgelhaft; unnötig erscheint jedoch die rhythmische Zermung:



welche in dem freien Aeagio-Vorspiel bedeutungsvoll wirkt, dagegen in der Figuratur zu fortwährender Verlangsamung und Verschiebung der rhythmischen Symmetrie Anlaß gibt, während das Original (b) von 3. Crüger wohlgebildet ist. Heilung ist schwer, doch nicht unmöglich. — In derselben Nummer scheint S. 5, Z. 3, T. 11 das b im Sopran melodisch nicht so willkommen als g; so wird der Gegenatz zu dem folgenden schönen Hinabgang d e b a g desto bedeutender. —

Von den übrigen Nummern dieser Lieferung sind hervor zu heben Nr. 1: Ein einfach kräftiger Gang zur Einleitung des gewöhnlichen Gottesdienstes, ohne spezifischen Charakter, aber melodisch interessant genug um das Gemüth zu sammeln. Verwendeter Inhalt ist Nr. 3, aber mehr weidlich zerfließend und willkürlich modulirend. Sehr leichten Blutes, aber innigen Tons und sauberer Föhrung ist Nr. 5. — Nr. 8 bringt eine regelrechte formge-

wandte Föge, die jedoch vor und nach dem Domuant-Organpunte etwas weitschweifiger wird als nötig, um das einfache Thema auszuklagen.

Die Formgewandtheit, die wir zumal in unserer Zeit nicht für eine kleine Gabe achten, zeigt den geübten Meister und Lehrer. Intoeilen aber schlägt die Gewandtheit in diejenige lässliche Gewohnheit um, die nicht mehr bloß typisch in getundem Sinn heißen kann. Schon vorher ist eine gar häufige Einleitungsform beröhrt, deren Inhalt zu pathetisch lebensschäftlich ist, um leichtin verbraucht zu werden. Auch fällt, namentlich in den milderen Präludien, der häufige Gebrauch der Secunden-Transposition auf, mit welchem die Hauptmelodie eingeföhrt wird, z. B. L. 15 Nr. 1

C-dur.



was bei längeren Themen, wie hier, minder ermüdend auffällt als bei kurzen z. B. L. 15 Nr. 6 — L. 13 Nr. 2 — L. 2 (zu Anfang) ist erträglich, weil das Ganze sich in harmonischem Ganzwerk ergiebt. (Schluß folgt.)

## Briefe aus Carlsruhe.

Mitte August.

Nach längerer Pause ergreife ich wieder einmal die Feder, um Ihnen von hiesigen Musikleben Bericht zu erstatten. Freilich die Klänge unserer Winterkonzerte sind schon längst verhaucht, und was von der winterlichen Thätigkeit die Gefahren eines süd-deutschen Fröhling, etwa zu überdauern im Stande war, mußte seitdem unter der sengenden Hitze eines unerbittlichen Sommers vollends ersterben, gleich dem Phönix auf eine baldige fröhliche Auferstehung hoffend.

Obgleich daher die Zeit zu einer ins Einzelne sich verlikerenden Geschichtschreibung unser im verfloffenen Winter der Reihe nach erlebten musikalischen Ereignisse, ihrer Gemüthe und Bestrebungen, nach den gewöhnlichen Begriffen des Kalendergeschäftsmannes, vorüber ist, und zwar, weil ich wegen Mangel an Ruhe dessen tägliche Wahrungen wider Willen unberücksichtigt lassen mußte, so möchte es willkommen sein, mit Uebergehung aller ephe-meren Erscheinungen an unsern musikalischen Sternenhimmel, in allgemeinen Umrissen das in den letzten Monaten Celestete zu besprechen, und aus der bunten Reihe der vorüber gezogenen Bilder, welche nun, klassisch wie romantisch, friedlich in der Registratur der Zettel und Programme neben einander ruhen, die hervorragenden hervorzuheben, und nach solcher Tobenschau der dahin geschwundenen Aufföhungen gleich den englischen Coronen ein möglichst christliches Verdict abzugeben.

Vor allem erscheint hier als ein nach langem Kampf errungener erfreulicher Fortschritt das endliche Wiederinslebenretreten eigener Concerte der großherzoglichen Hofkapelle. Diese Umerneuerung, vor einigen Jahren zum ersten Mal unter schweren Geburtswehen begonnen, wurde damals bedauerlicher Weise viel rascher wieder aufgegeben, als ihre Gründungszeit erfordert hatte, hauptsächlich aus dem unfünftlerischen Grunde, weil ihr materieller Ertrag dem dabei mitwirkenden Künstlerkum, welches in seiner Ungeduld fogleich eine Eier legende Henne erwartete, im Vergleich zu den gehaltenen Proben zu geringe bänkte. In Folge dessen lebten wir eine Reihe von Jahren ohne Symphonien, die wenigen Fälle ausgenommen, wo ein Concert der hiesigen Musikvereinsgesellschaft, des Sacilien-Vereines oder das alljährliche Palmsonntagsconcert des Hoforchesters selbst Gelegenheit zur Vorföh- rung eines symphonischen Werkes bot.

Darauf aufbauende Verhandlungen zwischen der Hoftheater-

\*) Eine ähnliche Wendung in L. 15 S. 2 Z. 3 E. 9 ttingt als vorbereitete etwas besser, wenn auch ein wenig frappant.

direction und der Hofcapelle, nach deren Erfolglosigkeit die erstere den gordischen Knoten plötzlich durch einen Machtpruch lösen wollte, indem sie beabsichtigte, einen Einfluss von Aufführungen mit Symphonien, Sphären etc. im Hoftheater zu veranlassen. Da aber ein solches Vorhaben, nämlich die Einreichung von Concerten in das gemeinliche Theaterabonnement, den Interessen der sich darüber vielfach beschwerenden Abonnenten zuwidersteht, welche so nativ waren, im Theater eben Theaterstücke zu verlangen, und außer der Capelle alle die übrigen bei dieser Frage lebhaft beteiligten hiesigen Musikinstitute gegen eine beratige Monopolisirung der Kunst durch das Theater entschieden Protest einlegten, so schritt auf die gegen das Vorgehen der Hoftheaterdirection höheren Orts gestellten Besuche zuletzt der Großherzog vermittelnd ein. Durch seine mächtige Entscheidung fiel denn das angedachte Projekt, das kein anderes Theater der Welt bis jetzt versucht hat, alsbald zu Boden und die erregten Gemüther konnten wieder in Ruhe schlafen.

Für die Kunst selbst aber entsprang durch den Salomonischen Richterpruch der große und bleibende Gewinn, daß die Hofcapelle nunmehr veranlagt wurde, Symphonieconcerte in besonderem Abonnement und auf ihre eigene Rechnung zu geben, wogegen die fürstliche Munificenz aus allem Antriebe die vollständige Deduktion der Kosten auf so lange übernahm, bis es der oben erwähnten Eier legen den Henne gefallen würde, die fehlenden Geldbettel der Hofmusik mit ihrem Besuch zu begüteln.

Nachdem so der ärgerliche Zankapfel auf eine, die Hoftheaterdirection vielleicht ausgenommen, allseitig befriedigende und die einzig gerechte Weise beseitigt war, wurde das Wort zur That, und wir, die unbetheiligten Zuschauer des flüchtigen erregenden Competenzstreites, sofort im Frühjahr einstudiert mit drei Orchesterconcerten erfreut, welche ziemlich zahlreich besucht waren. Einen von früher wieder aufgenommenen Pläne zufolge bestand jedes Concert in einer Symphonie, einer Ouvertüre, einem Instrumentalsolostück und einer Solofangnummer.

Die sorgfältige Ausführung der Symphonien und Ouverturen unter der Leitung des Hofcapellmeisters Strauß bekundete, daß unsere Capelle tüchtige Kräfte besitzt, welche nur zum regelmäßigen symphonischen Studium angehalten zu werden brauchen, um mit der Zeit zu einem harmonischen, die Pflege der Instrumentalmusik, wie die höhere Ausbildung der Musiker befördernden Zusammenwirken zu gelangen. Neben den klassischen Namen eines Händel, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn etc. zeigten sich auch die Neu- und Hyperromantiker vertreten, da Compositionen von Gade, Schumann und selbst Wagner den Programmen einverleibt waren.

Während jedoch Schumann's Manfredouvertüre, trotz ihrer düsteren Zerrissenheit ein interessantes Tonstück, mehrfach gefeilt, konnte dies Gade's Frühlingsspannate für Solostimmen, Clavier und Orchester keineswegs gelingen. Man fand dieses Zusammenhaken der ersten, welche manchmal wie verlassene Schaffchen vergeblich die verlorene Weide in dem Orchesterfrühlings ihres Herrn suchen, mit dem harten Pianoforte und dem dominierenden Orchester ebenso stül- als wirkungslos, und alle Gewandtheit Gade'scher Instrumentation war nicht im Stande, den ungünstigen Eindruck und die Schwäche der zu Tage tretenden unnatürlichen Verbindung zu verwischen.

Was sollen wir aber zur Faustouvertüre von Wagner sagen, in welcher, dem vorgelesenen Motto von Göthe entsprechend, die Zeilen:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,  
kann tief mein Innerstes erregen,  
Der über allen meinen Kräften thronet,  
Er kann nach Außen nichts bewegen,  
Und so ist mir das Dasein eine Last,  
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst!“

durch die Kunst eine bezeichnende Illustration erhielten, freilich wohl gegen den Willen des Componisten? Soll durch die Ouver-

türe die Thatsache, daß Faust mit allen seinen Ringen nichts zu Stande brachte, musikalisch dargestellt werden, dann ist Wagner diese Absicht vortrefflich gelungen, indem auch hier ungeachtet aller Anstrengungen sich nichts nach Außen bewegt, das ganze, für die Ausführenden überaus schwierige Werk das Ohr des Zuhörers tief im Innersten, aber auf eine höchst graufige Weise, erregt oder vielmehr verlegt, und von allen seinen schauerlichen Dissonanzen nichts zurückbleibt, als eine wüste Leere, die bei fortgesetzter Herrschaft das „Dasein“ allerdings zu einer drückenden „Last“ gestalten, das „Leben verhasst“ machen würde.

Vergebens sucht der ästhetisch Gebildete nach dem reinen Faden der Ariadne, der ihn aus dem Labyrinth dieses musikalischen Regenjammers zu irgend einer frischen Oase des Lebens zu geleiten vermöchte. Hier ist Alles erstorben, wie in der östlichen Wildnis, und nur das auf und ab heulende Tongewirr erinnert uns daran, daß uns die Töne einer Kunst entgegen klingen, welcher stete Schönheit der Form selbst bei den Aufgaben der höchsten Leidenschaft als das oberste Gesetz gilt.

Schwerlich würde wohl Göthe, er, der in allen seinen Hervorbringungen das griechische Ideal der Form so hoch hielt und stets plastische Gebilde uns schenkte, mit derartigem ersinnungsbehafteten Popanz sich einverstanden erklären, sondern gewiß, wenn er noch am Leben wäre, die Ehre, von den heutigen Faustcondidaten musikalisch verherrlicht zu werden, mit aller Entschiedenheit ablehnen, so gut wie Beethoven, dem man von jener Seite die unerwartete Auszeichnung erweist, mit seiner 9. Symphonie und Missa solemnis als schäuender Sündenbock an die Spitze der neugebauten Programmmusik gestellt zu werden, im gleichen Falle diese solidarische Gemeinschaft sogleich telegraphisch von sich abgestülten würde.

Doch genug davon. Gehen wir zu erquicklicheren Gegenständen. Der Säckelverein, der an Mitgliederzahl anscheinlich zugenommen, gab Mitte Mai d. J. sein schöbtes und letztes Concert. Von großen Werken hörten wir in dem verfloffenen Winterhalbjahr Händel's Messias, bei welcher Gelegenheit wir die Wangen voll und in allen Lagen gleichmäßig ausgebildete Altstimme des am Hoftheater zu Stuttgart angestellten Fräulein Marschalk kennen lernten, den ersten Theil von Spohr's Oratorium „die letzten Dinge“, dessen elegische Weichheit und einfache Gefühlsinnigkeit großen Eindruck machte, und endlich Schumann's „Paradies und die Peri.“ Lepores Wert, wozu der Dirigent des Vereins, H. Giehne, einen erklärenden Text geschrieben hatte, wurde wider alles Erwarten mit wachem Enthusiasmus aufgenommen, so daß dringend eine sofortige Wiederholung gewünscht wurde, ein Verlangen, das bis jetzt aber unerfüllt blieb.

(Fortsetzung folgt.)

## Nachrichten.

Das erste diesjährige Gewandhaus-Concert in Leipzig fand am 29. September statt und brachte folgendes: 1. Theil. Werckstille und glückliche Fahrt“, Ouvertüre von Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Variationen von Marie Malibran, gesungen von Signora Trebelli. — Concert-Allegro (D-moll Nr. 1) für die Violine von Rode, vorgetragen von Concertmeister Ferd. David. — Bolero aus der Oper „die scilianische Veiper“ von Verdi, gesungen von Signora Trebelli. — Andante und Scherzo capriccio für die Violine, componirt und vorgelesen von Concertmeister Ferd. David. — Lied aus „Lucrécia Borgia“ von Donizetti, gesungen von Signora Trebelli. 2. Theil: Symphonie (C-dur) von Franz Schubert.

Zu Eßlingen bei Stuttgart fand am 14. August zur 50jährigen Jubiläumsfeier des kön. Schullehrer-Seminars in der Hauptkirche ein großes Festconcert unter Leitung des kön. Musikdirectors Christ. Fint statt. Das Concertprogramm war folgendes: 1. Abtheilung: 1. „Gott thut euch auf“ etc., Chor mit Orchesterbegleitung aus dem „Messias“; 2. Männerchöre: „Hilff“ etc. von Bortolionelli, „Lobgesang“ von Dr. Kocher; 3. Präludium in Es-dur für Orgel von Seb. Bach,

vorgetragen von Chr. Fink; 4. Geistliches Lied: „D wie unaussprechlich selig“ u. s. w. für gemischten Chor von Chr. Fink (Nr. 1 aus Op. 8); 5. „Schwingt heilige Gedanken“ u. s. w., Männerchor aus der deutschen Messe von J. G. Freyh. II. Abtheilung: 6. „Ein feste Burg“ (Choral von M. Luther, Satz von L. Diander (1586)); 7. Orgel-Sonate (Nr. 4 aus D-dur) in drei Sätzen (Manuscript), componirt und vorgetragen von Chr. Fink; 8. Männerchöre: „Singt hoch erfreut“ u. von Goudimel, „Willkommen sei“ u. von M. Franz; 9. „Siehe, wir preisen selig“ u. Chr. mit Orchester aus „Paulus“; 10. Männerchöre: „Macht auf“ u. aus „Freylinghans“, „Friede in Gott“ von J. Chr. Beer; 11. „Singt unsrem Gott“ u. Chr. mit Orchester aus „Judas Makkabäus“ von Händel. Voraus ging noch ein von Chr. Fink neu componirtes Feslich für Männerchor, Plechinstrumente und Pauken, und der Choral: „Nun danket Alle Gott“.

Hofkapellmeister Dorn in Berlin hat eine neue Oper: „Der Postetenbäder“ seeben beendet.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ bringt folgende Mittheilung: „In der neueren Zeit sind Gesellschaften zusammengetreten, um die Werke Sebastian Bach's und G. Fr. Händel's in correcter, jedem Anspruch selbst der schärfsten Kritik genügender, auch äußerlich ausgezeichneter Form zu veröffentlichen und so diesen Meistern der Kunst ihrer würdige Denkmale zu setzen. Freut sich sich dabei die musikalische Welt theilhaftig. Gleich hoch wie Bach und Händel stehen in ihrer Art die Werke Palestrina's, sie erhitzen aber bis jetzt nur in ungenügenden, fehlerhaften Ausgaben; auch die Alfieri'sche ist über solchen Tadel nichts weniger als erhaben. Welche Mühe von vielen Seiten angewandt wurde, diese Schätze zu retten, ist bekannt. Wer weiß nicht von Boini's lang-jährigen Arbeiten, die leider jetzt in der Sixtina zu Rom unzugänglich liegen! Durch die Mühseligkeit des verstorbenen Königs von Preußen wurde Theodor de Witt veranlaßt, zunächst die Motetten Palestrina's zu sammeln und kritisch zu bearbeiten. Leider rief ihn der Tod in voller Jugendblüthe hinweg, als er erst drei Bände dieser herrlichen Werke zum Druck vorbereitet hatte. Eine Fortsetzung dieser verdienstlichen vortheilhaften Arbeit de Witt's, der er sich mit voller Hingebung widmete und bei welcher demselben nicht nur die Original-Ausgaben, sondern noch andere alte Ausgaben und Manuscripte aus öffentlichen und Privat-Bibliotheken vorlagen, liegt gewiß in Aller Wünschen. Sie verlangt aber einen Musiker ersten Ranges, voll eingeweiht in Palestrina's Geist und Weisheit, sie verlangt, daß er selbst in Italien lebe, und ein solcher ist leider noch nicht gefunden. Deshalb soll und darf aber das Vorhandene nicht verloren sein, und wie bei Bach und Händel, so ist es an der Zeit, daß auch Palestrina in würdiger und echter Gestalt erscheine, wäre es auch zunächst nur in den 131 Motetten enthaltenden drei Bänden von der Redaction de Witt's. Durch mehrfachen längeren Aufenthalt in Italien mit allen einschlagenden Kenntnissen vertraut, hat es sich Hr. J. R. Bach zu dieser Aufgabe gemacht, hier werthig einzugreifen, und so werden in nächster Zeit Palestrina's Motetten, so weit sie von de Witt dazu vorbereitet waren, in drei Bänden erscheinen, von denen der erste am 1. Januar 1862, der zweite am 1. Juli 1862, der dritte am 1. Januar 1863 in gleichem Format und Druck wie die von der Bachgesellschaft editirten Seb. Bach'schen Werke ausgegeben und zum Preise von 5 Thln. pro Band den Subscribenten geliefert werden sollen. Stich und Druck werden, wie bei Bach's Werken, die H. Breitkopf & Härtel in Leipzig besorgen, so daß in dieser Hinsicht volle Gewähr für gleiche Ausstattung gegeben ist. Ebenso erklärt die genannte Firma in dem bereits veröffentlichten Prospekte, den wir unserer heutigen Notiz zu Grunde gelegt, daß sich das vollständige Manuscript bereits in ihren Händen befinde; und ist also das rechtzeitige Erscheinen völlig gesichert.

In Dortmund fand am 14., 15. und 16. September unter Theilnahme der Gesang- und Musikvereine von Arnsberg, Bielefeld, Essen, Hamm, Hagen, Hattingen, Iserlohn, Kippstadt, Münster, Paderborn, Soest u. s. w. ein wesphälisches Musikfest statt. Chor und Orchester zählte 340 Ausführende und die Leitung war in den Händen des Musikdirectors Breidenstein. Am ersten Tag gab man Mendelssohn's „Elias“; die

Haupthauptpartieen wurden von den Damen Eggeling und Simon, und den Herren Schneider und Hill gesungen. — Der zweite Festtag brachte Mozart's Don Juan-Operette, des Trio-Concert von Beethoven, eine Zusammenstellung von Chören und Soli's „Samson“ von Händel und die Troica von Beethoven. Das Trio-Concert wurde geleitet von Hrn. Am. Bido, dann den Herren Giesentrichen und Loos. — Der dritte Tag war Solo-vorträgen gewidmet.

#### Wien.

Die Singakademie eröffnete vorigen Montag ihre Übungen in höchst würdiger Weise. Herr Stegmayer bemerkte in einer kurzen Ansprache an A., daß die Concertprogramme künftig ausschließlich erstere Musik enthalten sollen, und alles nicht in diesen Kreis Gehörige nur zur zeitweiligen Abwechslung und Erholung in die Übungsabende und sonstigen mehr gefelligen Zusammenkünfte verwiesen werden solle. Wir nehmen dankbar Akt von dieser sehr zeitgemäßen Erklärung, und werden hoffentlich die Singakademie an dieses rühmliche Versprechen ihres Chormeisters nicht zu erinnern brauchen. Man begann sofort die Übung „um sich einzufügen“ mit Mendelssohn's erstem Chor aus dem Lauda Zion, und ging zum Studium des ersten Chors der Cantate von S. Bach: „Weißt ihr uns“, des hymnischen „Crucifixus“ von Potti (Nummern des ersten Concerts) u. a. w. über. Für das 3. Concert in der Chorgewalt ist Seb. Bach's Matthäuspassion definitiv bestimmt.

Die Philharmonische Concert-Unternehmung kündigt vorläufig vier Concerte an, die am 3. und 24. November, dann am 26. Dec. und 21. Jänner 1862 stattfinden werden. Folgende Werke werden in denselben zur Aufführung kommen: Von Seb. Bach ein Concert für Streichinstrumente. Von Mozart die G-moll-Symphonie. Von Beethoven die Fidelurvertüre und die 9. Symphonie. Von Cherubini die Andante-Duvertüre. Von Spohr die „Weiße der Töne“. Von Mendelssohn die A-dur-Symphonie und die Concertouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Von Schumann die C-dur-Symphonie, dann „Duvertüre, Scherzo und Finales“, und die Manfred-Duvertüre. Von Reinecke die Duvertüre zu „Dame Kobold“. Von Herbed eine Manuscript-Symphonie in C-dur u. s. w.

Die Direction der Gesellschaft d. M. hat für die neue creirte (Parallele) Classe für Harmonielehre und Composition Herrn Hoftheaterkapellmeister Otto Dessoff gewonnen, eine Acquisition, zu welcher man unserem Conservatorium gewiß gratuliren kann. Nun wünschen wir dem Conservatorium noch vor allem eine gute Organisation (bis jetzt mangelt es eigentlich an jeder Organisation), damit die besten Kräfte nicht unfruchtbar bleiben und abgenützt werden, — denn gute Schüler, namentlich wahrhaft produktive Begabte, oder mindestens Leute von Kopf und gutem Willen. Großartige compositionelle Leistungen sind weder zu erwarten noch zu verlangen; aber umfassende praktische Kenntnisse, das kann verlangt und gegeben werden. Glück auf! — Die Professur für Gesang ist noch nicht besetzt.

Der unseren Lesern aus der letzten Pariser Correspondenz vortheilhaft bekannt gewordene Componist und Orgelspieler, Herr Stiegl aus Lübeck, welcher dann längere Zeit in Petersburg gelebt hat, ist hier angekommen und gedenkt demnächst einem Kreise von Musikern und Musikfreunden einige seiner Compositionen vorzuführen.

#### Berichtigungen:

In dem Artikel „Zur Geschichte der Orchesterinstrumente“ Nr. 34, ist Seite 265, Spalte 2, Zeile 16 zu lesen: Duarslöte statt Duerlöte. Ferner Seite 267, Spalte 2, Zeile 10: eng statt weit.

#### Briefkasten der Redaction.

— A. F. in W., F. F. in F., E. R. in P. Wenden Sie sich an Herrn Dr. Edward Schneider, Reffen Sch. S. Wien, Stadt 934.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Am Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1167. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. v. Küster's** Witwe. —  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. **Mozart's** zweihändige Clavier-Sonaten. — Recensionen. — Briefe aus **Carlsruhe**. — **Heinrich Stiehl**. — Zeitungsschau. —  
 Nachrichten.

## Mozart's zweihändige Clavier-Sonaten.

(Ausgabe von **Eduard Hallsberger** in Stuttgart.)

Dr. L. Welch Verdriet auch die Nachwelt über unsere Zeit einst fällen mag, eine Periode verjüngender Ruhe, eine saison morte des menschlichen Geistes wird sie selbe nicht — auch auf musikalischem Gebiet nicht — schelten können.

Zener merkwürdige, diametrale Gegenlag im Meinen und Wollen, der wie ein unheilbarer Riß durch die ganze gebildete Welt geht, macht sich auch im Reich der Tonkunst, besonders in Deutschland, ihrer eigentlichen Domäne, durch das immer schroffere Herantreten zweier Parteien geltend. Während die Eine um für neue und, wie sie behauptet, weit höhere Geschöpfe neuen Boden zu gewinnen, nichts Geringeres als eine Art Sündfluth herauf beschwören will, worin Gutes und Böses, ja selbst das, was bisher als das Beste im Reich der Töne geolten, ohne Erbarmen untergehen soll, bricht sich im entgegengelegten Lager, bei der Ansicht, die Kunst sei nicht wie Flugschaar und Wehstuhl in stetiger Progression perfectibel, sondern an Geleise organischen Lebens: Keimen und Wachsen, Blüthe und Frucht, Wesseln und Sterben gebunden, immer mehr die Ueberzeugung Bahn, auch auf dem Gebiet der Musik sei nun wieder eine große Kunstepoche, die der deutsche Nation für alle Zukunft den Ehrenplatz unter den übrigen Nationen gesichert, abgelauten und es gelte jetzt vor Allem, die überreichen Früchte, die diese demwürdige Zeit mit verschwenderischer Hand ausgestreut, zu sammeln, zu sichten, in das Wesen dieser Schöpfungen, sowie decer, die sie schufen, immer tiefer einzudringen, und so diese edlen Gemeingüter der Menschheit dem Genuß und dem Verständnis eines immer größeren Kreises zugänglich zu machen.

Wer solche Ansichten theilt, wird gewiß mit Freuden die rege Thätigkeit, mit der man sich jetzt allenthalben zur Abtragung dieser Ehrenschuld ansetzt, wahrzunehmen haben. So hat **Gluck** in **Schmid**, **Händel** in **Grjanard**, **Mozart** in **Uebichoff** und vor Allem in **Otto Jahm**, der sich nun auch **Beethoven** zugewendet, vortreffliche Biographen und Commentatoren gefunden; **Händel's**, **Wach's** Werke erscheinen in Gesamtausgaben, jene **Mozart's** sind in ihren Uebersetzungen von zuverlässiger Herstellung gesichert, und die Möglichkeit einer künftigen Ausgabe wenigstens vorbereitet. Auch die Ausgaben einzelner Werke mehren sich von Jahr zu Jahr, besser als alles den noch nicht erloschenen Sinn des deutschen Volkes für seinen Nationalitätsgang, den man ihm vergebens verleiht will, bedenkend. Unter diesen Einzelbefeignungen verdient die Sammlung von vier Klavierspielen des Clavierfaches (**Clementi**, **J. Haydn**, **Mozart** und **Beethoven**), die von **S. Moschelles** redigirt bei **Eduard Hallsberger** in Stuttgart erschien, als eine der gemeinnützigsten dankbar anerkannt zu werden, da sie gerade im Bereich jenes viel gebrauchten, viel mißbrauchten Instruments, von wo durch fahrende Virtuosen zuerst das Unheil ausge-

gangen, mittelst Vorführung und Verbreitung edlerer Gebilde eine heilsame Reaction gegen die wuchernde Geschmackentartung anzubahnen sich befreit, und dies Bestreben auch durch die nicht zu unterschätzenden Nebenmittel: schönen, klaren Notendruck, Bezeichnung des Fingerfaches, und, was die Hauptfache zur Popularisirung, außerordentliche Wohlfeilheit, auch glänzlich erreicht hat.

Wenn etwas bei dieser Sammlung zu wünschen übrig, so wäre es dies, daß alle in sie aufgenommenen einzelnen Werke der obigen Vier auch in jeder Beziehung mustergerügt und des großen Namens des Meisters würdig wären, was aber besonders bei **Cicero**, wo man es doch erwarten sollte — bei **Mozart** — nicht der Fall ist; eine Erwähnung, die es gewiß verdient näher und im Einzelnen untersucht und womöglich befriedigend für die Ehre des Meisters erklärt zu werden. Sicher giebt es, nebst **Mozart's** Messen nichts befremdlich ungleichartigeres als diese zweihändigen Sonaten, sowohl in Bezug auf ihren Styl als auch auf ihren innern Gehalt und Werth. So ganz aus einem Guß in allen ihren drei Theilen hervorgegangen und den sonstigen Schöpfungen des Tonbilders ebenbürtig oder auch nur sich nähernd sind unter den 19 Stücken der vorliegenden Sammlung kaum 5 oder 6, alle übrigen hingegen ein eigenthümliches Gemisch der genialsten Ideen mit musikalischen Gemeinplätzen, tieferer Empfindung mit flacher Fäule, unübertrefflicher Kunst mit flüchtigster Arbeit. Nichts ist daher auch mehr geeignet das Urtheil über **Mozart** irre zu führen, und nichts, man darf es dreist behaupten, hat auch mehr irre geführt als diese Sonaten. Denn da weitaus bei der Mehrzahl des in Musik dilettirenden Publicums, Clavier und Clavierwerke die Basis nicht bloß des musikalischen Genußes, sondern auch der musikalischen Kritik abgeben, so leuchtet ein, wie sehr, verglichen mit **Beethoven**, der gerade hier die ganze Macht seines riesigen Geistes entfaltet, **Mozart** im Nachtheil sein mußte. Freilich rief dieser selbst einmal in seiner prägnanten Weise aus: „Wer mich nach meinen Bagatellen beurtheilt ist ein Lump“, aber klingt nicht durch diesen Warnungsruf bereits so etwas wie eine schmerzliche Ahnung durch, daß die mit den damaligen Lebensverhältnissen und **Mozart's** Individualität nicht vertrauten Nachkommen die vorliegenden Sonaten nicht nach den Umständen, unter denen — und die Personen, für die sie eigentlich geschrieben worden, sondern lediglich nach ihrem musikalischen Inhalt nehmen, genießen und beurtheilen werden?

Folgendes dürfte vielleicht beitragen, dies Urtheil im Wesentlichen zu modificiren und manches Räthselhafte in vorliegenden Sonaten aufzuklären. Unter allen Eigenschaften seines genialen Sohnes fiel **Mozart**, dem Vater, keine mehr auf, als die Begabung, sich prozessartig in fremde Individualitäten zu verwandeln, sich so ganz und gar in sie hinein zu denken und zu fühlen, daß auch das, was er auf solche Weise verwandelt schuf, bis zur Unkenntlichkeit das Gepräge von jenen, seinem

eigenen Wesen mehr oder weniger fremden Naturen an sich trug \*). Andererseits war die Herzengüte dieses liebevollsten wie liebebedürftigsten aller Künstler so groß, daß er häufig in dem Bestreben, es den Leuten nach ihrer Art recht zu machen, ihrer musikalischen Fassungskraft und technischen Fertigkeit sich anzubequemen, gegen eigenen Geschmack und Leistungsfähigkeit verfiel, freilich nicht ungeraden, wenn plötzlich das künstlerische Gewissen erwachte (die Sonaten tragen die Spuren davon) und Mozart der Mensch und Mozart der Künstler sich in die Haare gerietchen.

Glückseligweise hat der Meister selbst uns Fingerzeige zur Orientierung gegeben, indem er Einiges aus seinen Sonaten dadurch, daß er es Personen, denen er höhere Bildung zutraute eigenhändig vorführte (durch den Vortrag der C-moll-Phantastie setzte er Hof. Frant in Crifanuen) als etwas vorzügliches — anderes aber durch die Aufschrift „Sonate facile“ oder „für Anfänger“ geradezu als eine Art leichter Vorleghblätter für jugendliche Dilettanten bezeichnerte.

Hier haben wir also die beiden äußersten Punkte einer Scala, an der wir jede einzelne Sonate prüfen, und, je nachdem sie dem einen oder andern Endpunkte sich nähert, mit ziemlicher Gewißheit bestimmen können, ob er sie „für sich und seine Freunde“ wie er zu sagen pflegte, oder für seinen musikalischen Zuhörer, für große und kleine Kinder der damaligen Zeit geschrieben \*\*).



Die der Sonate vorübergehende, um ein Jahr später componirte Phantastie, obgleich das Schönste in seiner Art, giebt dennoch sicher nur einen annähernden Begriff von Mozart's wundervoller Improvisations-Gabe, worüber D. Bohn merkwürdige Belege gesammelt \*\*); denn was in solchen Momenten clairvoyanter Erleuchtung dem, mit seinem Instrument in Eins zusammen geschmolzenen Künstler feurig und flüchtig zugleich, wie Lava entströmte, kann durch nachträgliches, kaltes, trockenes Niederschreiben doch nur unvollkommen und unvollständig wiedergegeben werden.

\*) Um nur ein paar Beispiele anzuführen, so componirte er für den ihm in Geist und Geschmack fern stehenden Michael Haydn, als dieser seine persönliche Erkantung das von seinem Erbhofen bestellte Trio innerhalb der gegebenen Frist nicht zu liefern vermochte, über Nacht ein solches so ganz und gar in des Erkranteten Manier, daß es r. Erbhofes noch ererentlicher Künstler den frommen Vortrag bemerkte. Das kindselbe: „Kommi holder Mai!“ ist durch Melodie, Tonlage, vor allem aber durch den leichten Anhauch einer kaum erst lernenden Empfindung so bewundernswürdig diesem Alter angeeignet als hätte es ein Kind nicht bloß bestellend sondern auch geschrieben.

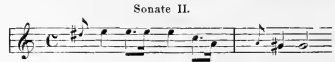
\*\*) Auch D. Bohn sieht sich durch die Ungleichartigkeit dieser Sonaten zu der Annahme gezwungen, sie seien bei bestimmten Veranlassungen — was hier doch nur heißen kann, der bestimmte Personen — geschrieben worden.

\*\*\*) Das Anfassendste darunter ist doch wohl, daß J. Haydn, als er des zu früh Erleidenden zu Tod erfuhr, mit Thänen ausrief: „Mozart's Tod ist unerträglich! mi weide ich sein Clavierstück vorgelesen, das dem Jungens Herz!“ Es ist gewiß höchst bezeichnend, daß in diesem Moment schmerzlicher Liebertrauung nicht Mozart, der Autor so vieler herrlichen Werke, sondern vor Allem Mozart der Improvisator als ein nicht mehr Wiederkehrender im Geiste vor ihm lag.

Ein zweites, schwerlich in größeren Kreisen bekanntes Faktum ist folgendes: Niemercz, Mozart's Zuhörerfreund kam lange nach dessen Tod nach Wien und bei dieser Gelegenheit zu A. Fuchs. Das Gespräch kam auf den Verstorbenen. „Darfste ich mir, sagte der Kreis, von Gott noch eine Gedenkrede erbitten, so wäre es die, Mozart noch einmal auf dem Clavier phantastieren zu hören; wer ihn nicht gehört, hat nicht die entfernteste Ahnung, was er da zu leisten im Stande war.“

Die der Phantasie von Mozart selbst beigezeichnete, im Jahr 1784 componirte Sonate reißt sich in würdiger Weise an sie an, namentlich sind die beiden Allegro molto derselben reich an Genuß und Belohnung zugleich. Die fähne, freie in dem letzten Stück zuweilen lyrisch abergeriffene Manier beständig auch auf diesem Gebiet die von Vielen gehegte Meinung, Mozart, der Universeller, habe alle Stylarten in sich vereinigt, selbst jenen Beethoven's im Keime, der dem zufolge lediglich als Erweiterer und glücklicher Vollerender einer zum Theil ihm eigenthümlichen, zum Theile schon von Mozart angebahnten Richtung erscheint.

Das zwischen diesen zwei herrlichen Allegro's mitten inne liegende Adagio gehört zu den seelenvollsten, die Arabesken, mit denen es geziert ist, zu den anmuthigsten, erfordern aber im Vortrag die distretteste Hand. Phantastie und Sonate, die in tadelloser, durch keine krankhafte oder geschmacklose \*) Künstlermarotte getrübbten Schönheit und umflossen von sener, nur Mozart eigenthümlichen sonnigen Klarheit vor uns liegen, lassen es übrigen fühlen, welsch reichen Quell des reinsten Genusses er für den „Einlamen am Clavier“ aufzuschließen im Stande gewesen wäre, hätte es ihm beliebt, in diesem Genre mehr die Zukunft als die Gegenwart, mehr „sich und seine Freunde“ als diese oder jene obscure Persönlichkeit von damals zu bedenken.



Der erste Satz trägt die Ueberschrift *maestoso*, die — so wie auch einige andere — schwerlich von Autor selbst herrührt, denn nichts Majestätisches \*\*), eher etwas ausdrucksvoll Bewegtes und dabei, der Tonart entsprechend, Zärtliches und Weiches, jedenfalls aber Mozart's Geist spricht bis zum 21. Takt aus dieser Sonate, aber auch nur bis dahin; denn was nun folgt, sind Gänge und Passagen trivialer Gattung, die im 33. und 34. Takte mit der sogenannten Beteldeckend schließen, um neuen, ebenfalls nicht über die Alltäglichkeit sich erhebenden Themen, die sich recht und linke Hand wechselseitig zuwerfen, Platz zu machen. Im zweiten Theil tritt, nachdem noch einmal das erste Thema, aber in Der umgekehrten, nun plötzlich ein neues, dem bisherigen Charakter der Sonate durchaus fremdartiges \*\*\*), auf, das, wie um das Ohr geistlich zu martern, auf äußerst grelle Weise über ruhenden Orgelpunkten modulirt wird, worauf das Stück in sich selbst wieder zurückkehrt.

Das nun folgende Andante ist edel und tief empfunden und nur hier und da, z. B. gegen den Schluß des ersten Theils zu, auf eine etwas antiquirte Weise verzerrt. Auch hier treten, geistvoll und überraschend eingeleitet, im zweiten Theil zwei neue düstere Motive hintereinander auf, die aber in eben so

\*) An der geschmackvollen Eleganz dieser Sonate nehmen selbst die Uebergänge Theil, von denen einige nicht genialer und prächtiger sein könnten, so im zweiten Theile des ersten Allegro (24. Takt) ein bloßer vorgehaltener Quintenakkord auf dem letzten im pianissimo so im Adagio (16. Takt) ein vorgehaltener Septimenakkord auf der Dominante.

\*\*) Auch A. B. B. hier können dem nicht beistimmen. Schon der entscheidende Marktschritt bringt von selbst etwas Majestätisches mit sich, und der Uebergang nach F-dur in 12. Takt hat sogar etwas anfangs Stolz. Auch den weiteren Entwicklungen des Werks über die Passagen und über den 2. Theil des Andante können wir nicht unbedingt beistimmen. Die zu den eckeren gelegte rhythmische Begleitung giebt dem Ausdruck etwas ungenügend feinsinniges Grazioses, es einen sehr wohlthuenden und originellen Gegensatz zum Vorausgegangenen bildet; und das „Rausch“ bei dem zweiten Satz doch wohl nur einem allzu empfindlichen Gehör unangenehm ausfallen. Auch kommt viel auf Ansicht und Behandlung an.

\*\*\*) Warr rügt an Mozart's Sonaten, daß die Zeilengeometrie in seiner organischen Beziehung zum Hauptgebanen seien, nicht mit innerer Nothwendigkeit sich aus demselben entwickeln zc. zc. An-

natürlicher harmonischer Folge, wie im vorhergehenden Allegro rauh und unangenehm modulirt werden.

Das Presto verräth vollendete Meisterschaft in der Durchführung von, in den kunstvollsten Wendungen unauhörlich hintereinander herjagenden Imitationen, die ein entzückender Gesang in Majore unterbricht. Die Piece gefiel Beethoven so wohl, daß er, nicht minder genial, sie nachgeahmt (opus 31, Finale).

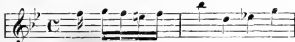
## Sonate III.



Im wunderschönen melodischen Fluß und voll süßen Wohltautes gleitet das Allegro dieser Sonate heiter und lebendig im ersten Theil, der ungemein zart schließt, dahin. Diesen Schluß benützt Mozart im zweiten Theil zu einem höchst geistreichen Spiel, indem er es mit einzelnen vorhergehenden Motiven, und diese dann unter sich, den Faden bald abbreißend, bald wieder antnüpft combinirt, und dann wieder, wie im ersten Theil, auf frappante Weise schließt.

Das Andante steht gegen das der vorhergehenden Sonate zurück, da es durch die oftmalige, wenngleich theilweise variierte Wiederholung der wenigen Hauptgedanken einen Anflug von Monotonie bekommt. Das ziemlich ausgeführte Rondo ist im heitern leichten Styl, wie fast alle dieser Sammlung gehalten.

## Sonate IV.



Von A. Fuchs für apograph erklärt. Das Andante aus Mozart's B-dur Clavier-Concert, das Rondo aus zwei andern seiner Concerte von unbekannter Hand arrangirt. Findet sich übrigens auch in Andre's Ausgabe aufgenommen.

## Sonate V.



Diese Sonate ist offenbar eine von jenen, die im Hinblick auf eine bestimmte Persönlichkeit oder auf ein gewisses Alter componirt worden. Sie ist in ihrem 1. und 3. Satz leicht und fliegend, aber sonst ohne tieferen Gehalt, fast lediglich auf Passagen und Käufe gebaut, wie um einem jugendlichen Dilettanten Gelegenheit zu geben, sein bischen Fingerfertigkeit zu zeigen. Hingegen zeichnet sich das Andante, obgleich sonst von knapper Form, durch ungemeinen Schmuck des Ausdrucks aus.

Daß Mozart gerade in diese, in solchen Bagatellen mitten inne liegenden Adagio's und Andante's, als wollte er sich schuldig halten, seine ganze Seele gehaucht, beweist nichts gegen obige Behauptung, sie seien nur für jugendliche Anfänger bestimmt gewesen; denn die Sonate wurde durch das im leichtesten Satz und langsamsten Tempo gehaltene Mittelstück für die mechanische Ausführung um nichts schwieriger; wollte der Schüler auch Empfindung mitbringen, hatte er hier gute Gelegenheit sie zu zeigen, wenn nicht — es bleiben zu lassen.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

## Orgelstufen.

(Schluß)

Bei der „Künstigen Gabe für Orgelspieler“ ist zuerst hervorzuheben, wie der Verf. mit Sorgfalt auf gutes Pedalspiel hinarbeitet. Dabei scheint ihn seine eigene Virtuosität verführt zu haben, indem er dem Ausführenden hinhilft zu viel Raum giebt; die diehiesigen chromatischen Tonleiter taugen dem Kirchendienste nichts und sind in den wahren poetischen Werken der Meister niemals in dem Maße erforderlich oder vorhanden wie hier S. 16 Nr. 4. Erwirdet man, es sei doch eine gute Vorübung, so entgegnen wir, daß alle Virtuosität zumal im Gebiet des Heiligen, nur die dienstbar sei und jede Selbstständigkeit des Virtuosenfuhms Eitelkeit ist und aus dem Heiligthum herausführt. Warum soll nun geübt werden, dessen Gebrauch schädlich ist?

Lobenswerth ist, was in der Einleitung von allgemeinen Grundsätzen der Pedal-Applicatur gesagt wird; daneben jedoch die Verwendung des Fuß-Ablasses zuweisen in Uebermaß zu treten, ebenfalls aus virtuosen Rücksichten; wie denn auch manche moderne Spieler selbst die langsame C-Tonleiter nicht mehr zweifeln wechselnd spielen mögen, was doch das nächst Natürlichste wäre. Wie oft leidet die Subterfuge bei dem flebrigen Absatz-Spiel der Anfänger und Dilettanten! — Zur „haltung des Körpers“ (Einstg. I.) möchten wir neben der ruhigen und graden Stellung \*) noch Eines empfehlen, was auch gute Meister oft vergessen: es sage der Spieler auf der Orgelbank fest, aber möglichst frei, damit alle Spannungen der Fingerringe ohne Veränderung des Sitzes erreichbar seien. Dieß geschieht, indem man nur höchstens auf einem Drittel der Lende festsetzt, den übrigen Theil frei nach vorne schweben läßt. Wer bequem mit halber oder gar 2/3 Lende die Bank besetzt, (wie ich an einem namhaften Virtuosen gesehen), der ist außer Stande alle Spannungen, Käufe etc. in Ruhe auszuführen und muß hüpfen, wie ein Frosch, was den „Zuschauern“ der Musik allerdings ergötzlich ist, und sie sagen dann mittheilig: Was hat der Mann für Arbeit! man muß ihn bewundern etc.

Schließlich dürfen wir nicht unerwähnt lassen, daß der Gebrauch der Octaven, sei es im Pedal oder im Manual, dem klassischen Orgelspieler fremd ist. Sebastian Bach hat niemals reine Octavenverdopplungen; Händel auch nicht. Was neue Ausgaben der Art bringen, ist moderner Zusatz.

Wo bei Bach etwa Octavenverdopplung vorkommt, da ist es eine zufällige Bewegung oder Clausel im Pedale doppio, d. h. zweifelhafte Pedalmelodie, nicht Verstärkung des Tones. Hierzu sind die Register in der Orgel, dergleichen wir nach antiker Weise auf unserm Klaviere wünschen möchten, damit das Octaven-Gehörsache und Getrammle aufhöre eine sonderliche Ehre zu sein, und edle Kräfte auf edlere Dinge gewandt werden als diese Kunststücke. Auf der Orgel liegt ja eben die weentlichste Tonschönheit in den Registern, und wenn ich 16 und 4 F. aufeinandergeblüht habe, denen ich allenfalls noch 2 f. und 32 f. hinzusetzen kann, so mögen diese 5 Octaven desselben Tones bei jeder ehrlichen Musik denn doch ehrlichen Lärm genug machen. Solches Gebrüll wie Fig. 13. S. 7 klingt, selbst gut ausgeführt, immer noch betäubend:



ped.

weisen, wie hier, aber nicht immer ist dieser Vorwurf begründet, und vielleicht aus jener in der Einleitung angegebenen psychischen Umfassung oder Verfassung des Künstlers zu erklären.

\*) die allerdings nicht erst genug kann eingeprägt werden, da manche Organisten es schon haben, gleich den Feigigern einer gewissen Schule, fortwährend zu wiegen, schaukeln und wackeln — man sagt es solle die „tiefe Erregung“ etc. andeuten.

um es aber gut auszuführen, dazu thut noth nicht bloß ein sehr virtuoser Organist, sondern eine sehr ausgepielte Orgel mit nicht so frischem (jungen) Federwerk, sonst wäre auch einem cyclopischen Meister jene Figur a klar und rund zu geben unmöglich; unter Zehnen würden Neun spielen wie h, — Ob es überhaupt schön klingt, denklieh, ergreifend, erbaulich? Das beurtheilen die Componisten, die zugleich Virtuosen sind, nicht immer mit Sicherheit, weil sie ihre eigenen Werke selten von Anderen spielen hören. Wohl zu bedenken!

Pedal-Coppeln sind aus den angeführten Gründen überhaupt zu verwerfen, es sei denn, daß ganz kleine Orgeln sich zu einem Halteten erwarben, der mit den Händen nicht zu fassen ist. Ordentliche Orgeln mit deutschen Organen sollten diese Coppel gänzlich verdammen, weil sie der Schönheit und Selbstständigkeit der Stimmen und der Klarheit des Pedalspiels schaden. Damit hängt ein Anderes wiederum zusammen. Es muß — nach Vorgang Sebast. Bach's und aller Classiker durchaus als Regel angenommen werden, daß das (selbstständige) Pedal jedesmal eine Octav tiefer greife als sämtliche Manualstimmen. Theils die Bedeutung der tiefen Grundstimme an sich und im Gegensatz der mannigfaltigen Oberstimmen fordert dies, (natürlich immer vorausgesetzt, daß die plumpen Octaverdopplungen wegfallen), theils zeigt es ganz offenbar die Stimmführung, wenn sich die Unterstimmen kreuzen, wie am Schluß bei einigen alten Componisten



(wo bei gleichen Stimmen eine Quarte oberhalb des Schluß herzuführen würde), oder im Verlauf z. B. bei Sebast. Bach. — Es ist daher allen Anjängern einzuprägen: „Niemand darf das Manual 16füßig sein, wenn das zu tretende Pedal nicht tiefer als 16füßig ist. Demnach müßte die Disposition in Hef. 13, Seite 2 oben, lauten:

Manual 8 und 4füß.

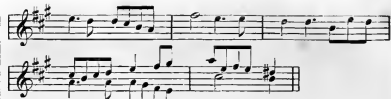
Pedal 16 und 8füß.

Bei größeren Werken auch Man. 16 f. Pedal 32 f.

Nichts klingt dumpfster und unklarer als die zwischen zunehmende 16füß. Manualstimme bei gleich tiefem oder gleichfüßigem Pedal. Hieron wie von ähnlichen objectiven Effecten überzeugt sich der Organist, wie gesagt, am besten, wenn er Selbstgeclausenes oder Selbstgeclauseltes in gehöriger Ferne von Anderen spielen hört.

In Summa: Ad. Hesse ist ein tüchtiger Orgelcomponist, in technischer Formgewandtheit vielen seiner Genossen voranstehend; kirchlicher und heiliger Ton ist in einigen der gelungensten Sätze anklingend, sonst oft durch weltliche Virtuosität verdunkelt.

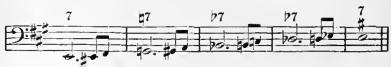
Ostlav Merkel, dessen Werke uns bisher nicht zugänglich gewesen, ist in Strecken und Reisten sehr tüchtig. Das op. 34, Introduction und Doppelfuge in A beginnt mit einem prächtigen einleitenden Allegro von frischer Heiterkeit, doch dem Kirchlichen durchaus angemessen; leider finden sich in dieser Einleitung noch die abgeschwachten orgelwidrigen Octaverdopplungen, doch kann man sie ohne Gefahr weglassen; wird es dann E. 3 Z. 1 fünf- oder sechsstimmig statt achttimmig, so wird die Fülle desto klarer. Das Fugenthema :



ist leicht, soßlich, ausgiebig; wem die Stodung zu Anfang in dem zweifachen d, die im 3. Takt mehrmals anklingt, auffallen sollte, der verzieht den Aukstöß bald in der Verflechtung der Stimmen, welche recht frisch melodisch mit sparsamer Modulation sich ergeht. Diese erste Durchföhrung hat 20 Takte A-dur nebst Dominante. Dann folgt in 23 (24) Takt die andertbalbmahlige Durchföhrung des zweiten Hauptthemas; dieses



ist munter bewegt und gibt in seinem stoßlichten Rhythmus einen hübschen Wiedererschein des ersten Fugensatzes. Die dann folgende Bearbeitung beider Themen zur Doppelfuge, äußerst geistvoll und sicher angeführt, zeichnet sich wiederum aus durch die im Ganzen maßhaltende Modulation, welche sich meist nur zwischen Tonica und beiden Dominanten mit Zwischenklang der Parallelen bewegt: eine Kunst, mit kleinen Mitteln viel anzurichten, die heute selten geworden, ja von einem der Älternesten einmal recht höhnlich verurtheilt wurde, — ja freilich ist es bequemer, aus Vielem wenig zu machen als aus Wenigem Viel, aus Kleinem Großes! Leider jedoch ist jenes Lob der weisen Disposition des Harmonischen nicht unbedingt zu ertheilen, indem nach dem großen Orgelpunkte eine gar ungeheuerliche Stimmführung — man möchte glauben sie wäre von Ligt oder Bülow! — zu dem enharmonischen Accorbegeichte:



angewandt ist. Die Stelle lautet E. 7, Z. 1—2:



Von den „drei großen Choralvorspielen“ op. 32 desselben Verf. ist das erste über „Jesus meine Zuversicht“, Cho-



ral mit Anse, einstimmig mit Cautus firmus im Pedal, sehr wacker gearbeitet, der Kirche würdig, gewaltig an Klang und erbaulichem Inhalt. Die Figurationen, Stimmen sind breit gelegt in den Umfang von viertheil Octaven, wo die häufigen Decimenspannungen der Hand mühevoll dem Ohr willkommen sind durch weit hallende Tenorführung. Offenbar liegen die herrlichen Muster dieser Form von S. Nach dem Verf. vor der Seele; der tiefe Cautus firmus hebt sich deutlich wie mit königlichem Ernst empor, und der Zusammenklang ist trotz der mannigfaltigen Bewegung klar und hell. Verzeihen mögen wir hieneben die lebhafte Anmerkungen S. 3 unten, daß bei umfangreichen Organen auch *Detta ver dopp el un g* des Pedals wünschenswerth sei; wir verharren in der Ueberzeugung, daß solches Titanengebülle in der Kirche zu meiden ist, und wünschen jedem tüchtigen Spieler und Setzer, wie unserm Verf., daß er sich selbst von der Wahrheit überzeuge. — Das Fugentema selbst:



hat es mit manchem classischen Thema gemein, daß es nicht an sich selbst melodisch vollkommen ist, sondern erst in der Durchführung seine Ausgeglichenheit bewährt. Zwar der erste Tact zeigt eben Schonung; von 2. bis zum 3. sind etwas gepreßte Intervalle, deren Bedeutung anfangs schwierig ist und erst im Verlauf sich bewährt. Harte Stimmführungen finden sich mehrere im ersten Theil, anfallend besonders bei Einlage der Unterstimme, 3. 3. 1. 5. Daß übrigens auch an sich schöne, vollkommen singende Fugenthemen möglich, wissen wir aus dem temp. Clavier. Freuen wir uns demnach des Gegebenen, das wenigstens die meisten heutigen Fugen übertrifft an Ganzheit der Wirkung.

Das zweite der Choralterspiele hat den weichmüthig träuben Gesang „Nun sich der Tag genedet“ zur Grundlage. Es zeigt Formgewandtheit, doch seine Innigkeit und Tiefe. — Sehr gut gelungen ist das dritte über „Vom Himmel hoch“, ganz der istsichen Freundigkeit des herrlichen Feiertagsanges angemessen, und ist wiederum (wie op. 34 desselben Verf.) durch gesunde Einfalt der Modulation ausgezeichnet.

Die 20 Präludien von Liberatus Geyper bringen ein Zeugniß aus der heutigen katholischen Orgelkunst, welche sich in den Schranken der Rinkischen Muster hält, zart, lieblich, sachlich, maßiger Umfang wie Miniaturbilder, die Tiefe des Inhalts kaum ahnend, dem Geistescharakter der deutschen Kunst fern. Es sind alle Präludien in sauberem Styl geführt, von durchsichtigem Rhythmus, (zwei Stellen unklarer Rhythmus sind dagegen S. 4, 3. 5, wo der vorletzte Tact haltlos eingestrichelt scheint; und S. 10, 3. 2, wo der 6. oder 7. Tact überzählig, daher matt klingt), in contrapuncto simpliciter oder homophon liebhaft; die Melodien meist sehr anmutig, aber nirgend hochsinzig und kirchlich. Die Factur aller Präludien ist ziemlich dieselbe, die Melodie jedoch individuell ein wirkliches zartes Gemüth ausprechend in mannigfachen Wendungen. Nr. 10, durchaus weltlich, gibt einen Anklang an die Titus-Arie Nr. 19: *deh, per questo istante solo*, die übrigen haben größtentheils so klare Liedform, daß man sie als Lieder ohne Worte außer der Kirche gern hören wird: 3. B. Nr. 2, 6, 18.

E. Kräger.

## Briefe aus Carlsruhe.

(Fortsetzung.)

Weitere zu Gehör gebrachte Gesangsmerke waren Gade's reizende Frühlingssbottschaft, mit verdientem Beifall entgegenge-

men, Mendelssohn's 43. und 95. Psalm, eine wenig bekannte, aber hübsche Hymne an die Cäcilie von Spohr, die Kirchenfantasie „Weib bei uns, Herr“ ic. von Joh. Seb. Bach, Schumann's Jüngerleben und einige von dessen Romanzen und Balladen (Schmid, Schifflein und Romanze vom Hans-buben), welche letztere zwar kein Wiener Entzücken erregten, aber doch ziemlich allgemeine ansprachen, sowie Hauptmann'sche und Mendelssohn'sche Lieder.

Der instrumentale Theil der Concerte zeigte eine beinahe überdiege Vertretung des Claviers, und zwar ausschließlich durch fremde Gäste, indem die Herren Prof. Zindel aus Stuttgart, Stöger aus Mannheim, Lewi aus Saarbrücken und Merle aus Peteraburg, jetzt dem Vornamen nach Musikdirektor in Luzern, der Reihe nach sich theils in eigenen Compositionen, theils in solchen von Beethoven, Chopin, Hummel, Heller, Schumann und Rubinstein mit oder ohne Begleitung hören ließen und durchschnitlich als tüchtige Pianisten mannigfaltiger Individualität sich erwiesen. Auch das Violinpiel des jungen W. Kuchler aus Stuttgart, Schülers der dortigen Musikschule, zeigte den Talent und bereits erlangter künstlerischer Fertigkeit. Neben diesen zahlreichen Claviercompositionen kamen sobann wie gewöhnlich auch Duerturen, Streichquartette ic. zum Vortrag.

In den 6 eifrig besuchten, der Kammermusik gewidmeten Abendunterhaltungen des Foyer wurden in üblicher Weise Streichquartette und Claviertrio's ic. aufgeführt und machten die Programme, deren Inhalt sich einer nachahmungswerthen Kürze befleißigt und seit Jahren in der Regel aus einem Duettett, einem Claviertrio und zwei Instrumental- und Gesangsliedern besteht, außer den eingebürgerten klassischen Namen auch Werke von Schumann, Hiller, Bargiel, B. Kadner, Gounod und Rich. Wagner, von welchen das Publikum die meisten mit Interesse anhörte.

Ueberhaupt geht aus dem bisher Befagten zur Genüge hervor, daß man sich in Carlsruhe der Pflege neuer Musik durchaus nicht verschließt, wenn dieselbe erkens durch gewissenhalt begündeten Anspruch auf Beachtung besitzt, und zweitens dadurch den Klaislern der gebührende Vorrang nicht entzogen wird. Für Schumann 3. B. hat sich der Kreis der Freunde im Verhältnis zu früheren stark vorherrschend gewesenen Antipathien wesentlich vermehrt und müssen wir die erfreuliche Thatsache hervorheben, daß die Selbstständigkeit von Schumann's productivem Talente nun auch von den Laien erkannt und gewürdigt wird, während der Fachgenosse mit seinen rhythmischen Biarrerien und harmonischen Schräullen so sehr als nur möglich sich auszusöhnen bemüht ist und Beides als unvermeidliche Schwächen seines hoch begabten Genies mit in den Kauf nimmt. Den deutlichsten Beweis für unsere Behauptung fanden wir in der Art und Weise, wie das „Paradies und die Peri“ in Carlsruhe beurtheilt wurde. Es lörete das unorganische Gemisch von Epischem und Dramatischem, von Personen und unpersönlichen Erzählern, der Mangel an rhythmischen Abschlüssen, welcher dem Wert Monotonie und Unruhe zugleich antreibt, die durch die systematische Zerstückelung der Ariensform in der Hauptpartie herbeigeführte Zerissenheit, das Ungefängmäßige so mancher Chor- und Solostellen, die ungehörigte Weitfchweifigkeit in den beiden Finalen des ersten und dritten Theils. Ebenso hatte man für gewisse grüberliche und barocke Wendungen der Melodie, Harmonie und des Rhythmus ein empfindliches, unangenehm brürrigtes Ohr.

Trotz allen diesen Schläden jedoch hatte die an wunderschönen Melodien und Nummern reiche Tondichtung, gehoben ebenso sehr durch einen wahrhaft poetischen Text, als durch eine fein schmelzende Instrumentation, bei der Aufführung einen durchschlagenden Erfolg, der sich sogar bei Vielen bis zum blinden Entzückensmus steigerte, und Jedermann erkannte, daß ein bedeutendes Werk so eben seine Nachwirkung geltend gemacht habe. Selbst eingestrichelte Anhänger der Claisicalität ließen sich von Schumann's düstiger und jungfräulicher Romantik, welche allerdings zum öfteren eine Nachahmung Weber'schen, Mendelssohn'schen und selbst Spohr'schen Idenganges nicht verläugnen kann, wider

Willen für Augenblicke von dem klaffischen Boden auf den Schwingen der unwiderstehlichen Töne in die Gärten märchenhaften Zaubers tragen und beugen sich vor dem Genius, der das seltene Wunder vollbringt.

Gehe ich von der Schilderung dilettantischen Treibens Abschied nehme, sei es mir vergönnt, an meine Auktionen über Werke der Gegenwart anknüpfend einen Lebenslauf zur Sprache zu bringen, welcher zwar sehr wichtig ist, leider aber wenig Aussicht auf Abhilfe bietet und durch dessen Ausrangung zugleich Veranlassung gegeben ist, die gerade von den musikalischen Heißspornen der Zukunftsmusik in der Presse den Gegnern oft genug gemachten Vorwürfe über die systematische Unterdrückung neuer Compositionen und das starke Festhalten an den älteren gründlich zu widerlegen, ich meine die im Allgemeinen sehr unedelmittelte Lage unrer Musikvereine.

Diese, welchen die ehrenvolle Aufgabe übertragen, das musikalische Patenthum unsres Volkes heranzubilden und mit der Entwicklung der Tonkunst, vorzugsweise der deutschen, durch Einfließen und Vorführung der gediegensten Werke bekannt zu machen, besitzen in der Regel nicht die Mittel, den guten Willen auch die Ausführung auf dem Fuße folgen zu lassen. Jährlich 4 bis 6 Concerte, worunter im glücklichsten Falle 2 oder 3 mit Orchester, das ist Alles, was ein solcher Verein vermag. Dazu ba oder dort nur ein Handel-, Bach- oder Mozartverein, ein Institut für evangelische oder katholische Kirchenmusik oder ein Opernverein, sämtlich Vereinigungen, welche bloß einen Theil für das Ganze geben. Wie manches Werk muß so in Vergessenheit begraben bleiben, höchstens von einem strebsamen Dirigenten in der Partitur durchgemustert und in der Privatbibliothek aufbewahrt, und wie viel Genus und Belohnung entgeht dadurch der Gesamtheit, während dieselben Leute, welche vergeblich nach Befriedigung ihrer musikalischen Verlangen die sich sehen, in Sachen der Literatur, jetzt, wo es überall gute und wohlfeile Bücher wie Bibliotheken giebt, ihrem Wissensdurst nach Herzenslust genügen können!

Wie ganz anders ist in dieser Beziehung die dramatische Musik begünstigt, wo man auf dem Wege der Theatervorstellungen nicht nur eine außerordentliche Anzahl von Werken der verschiedensten Gattung hört, sondern auch die besten mehrmals des Jahres, und auf diese Weise die großen (noch mehr aber die kleinen und schlechten. Ann. d. Red.) Schöpfungen der Oper recht in Fleisch und Blut des Volkes übergehen, ihren Meistern einen weithin berühmten Namen verschaffend!

Gegenüber dieser der dramatischen Tonkunst verstatteten Gerechtigkeit, sowohl anerkannte Meisterwerke, als auch neue Versuche zur Aufführung zu bringen, ist das oratorische Gebiet der Musik wirklich höchst stiefmütterlich behandelt. Würden die materiellen und technischen Verhältnisse, zu welcher letzteren freilich auch die Möglichkeit gehörte, daß die ewig wechselnden Dilettantenchöre so schnell zu finden vermöchten als stehende Theaterchöre es erlauben, daß ein jeder großer Musikverein alljährlich wenigstens 10 Aufführungen gäbe und die besten darunter repetirte, so wäre ebensowohl für unsere klassischen Meisterwerke, als für die Compositionen talentvoller Musiker der Neuzug ein entsprechender und ehrenvoller Wirkungseis eröffnet.

Man würde das Alte durch öfteres Anhören besser verstehen und würdigen lernen, das Neue prüfen können, um das als gut Erkante zur Aufmunterung des Componisten in weiteren Kreisen bekannt zu machen und zu empfehlen, — und durch diese Abwechslung von Alt und Neu zu einer musikalischen Objectivität gelangen, welche nach zwei Seiten gerecht wäre, über die Vergangenheit nicht die Gegenwart vergesse, die musikalische Bildung von Zuhörern und Mitwirkenden gleichmäßig förderte, und schließlich dem echt menschlichen Grundgese „Variatio delectat“ auch in der Musik eine öfter fehlende Geltung gewährt.

So aber, wie es jetzt steht, können die meisten Vereine mit dem besten Willen nur selten Novitäten bringen, da sie bei den wenigen Karten, auf welche ihnen Einsätze zu Gebote stehen, und bei der nothwendigen Rücksicht auf ein das Beste erwartendes Pub-

likum, sowie auf den guten Willen der Mitwirkenden kaum Erwaar riskiren dürfen und beinahe immer des Erfolges im Voraus einermägen sicher sein müssen, der doch bei einer ziemlichen Anzahl von neuen Werken in der Regel zweifelhaft ist.

Daher die Aengstlichkeit in der Bestimmung der einzustudirenden neu erscheinenden Compositionen und die öftere Wahl eines bekannten, bereits altprobirten Componisten, bei dessen Conducirungen man seinen Fehltritt mehr zu befürchten braucht, während die Theater mit neuen Stücken experimentiren, wie der Opern mit der Mischung unbekannter Stoffe, und nach dem Fiasko einer Novität munter fortspielen, wo wenn nichts vorgefallen wäre. Da nun den Vereinen in Bezug auf ihre Wirksamkeit die Hände so sehr gebunden sind, die Theater aber aus Mangel an Zeit und noch mehr aus principiellen Gründen sich nicht mit der Ausführung oratorischer Werke befassen können, so ist es klar, daß unter diesen drückenden Zuständen die letzteren wesentlich leiden und begabte Tonkünstler sich lieber dem dramatischen Fach zuwenden, wo ihnen im glücklichen Fall die Lorbeeren des Ruhms und materielle Belohnung winken.

Dies mag auch theilweise erklären, warum auf dem Feld des Oratoriums beinahe gar Nichts mehr geschaffen wird und ein neues Geseungswerk der epischen Darstellung wie eine Gasse in der Wüste erscheint. Um nun dem vorstehend gerügten Grundmangel abzuhelfen, werden jedoch einseitige Parteibestrebungen, wie sie kürzlich zu Weimar durch die Wehrbrau- und Gewerterkassengesellschaft der Zukunftsmusik, genannt „allgemeiner“ (?) Tonkünstlerverein, in ziemlich geistloser Weise stattfanden, schwerlich das zum Ziele führende Befahren sein. Dazu bedürfte es vor Allem unbefangener und gründlicherer Auswahl der vorzuführenen neuen Werke durch eine gemeinschaftl. vermöge ihrer Zusammensetzung aus den verschiedensten Richtungen unparteiischen musikalischen Jury und ausreichender Mittel, worunter wir die Veranstaltung von Gesebschreibungen in einmaligen und jährlichen Beiträgen, das Zusammenretten von mehreren Geseb- und Musikvereinen für den vorgedachten Zweck behufs des Studiums und Aufführens und endlich die Gründung von Künstlervereinen verstehen, deren ausübende Mitglieder sich verpflichten würden, bei solchen Versuchsaufführungen umsonst mitzuwirken, um die Kosten derselben eher aufzubringen. (Dies setzt ein Künstlerthum voraus, das wir bis jetzt — nicht besitzen. D. R.)

Kein Zweifel, daß das Zustandekommen von Künstler- und Dilettantenverbindungen, welche auf dem angedeuteten Weg mit vereinten Kräften den Conducirungen der Gegenwart mehrere Zuspruchsstätten eröffnen würden, junge aufstrebende Compositionstaleute außerordentlich zu ermuntern und zu neuem Schaffen anzufeuern geeignet wäre, und schon der Umstand, daß der angehende Autor Gelegenheit erhalte, sein in der Stille des Arbeitszimmers geborenes Werk vor einer größeren öffentlichen Versammlung in würdiger Ausführung zum ersten Mal zu hören, belohnend und fördernd auf seine weitere Entwicklung einwirken dürfte.

So lange aber derartige Projekte sich nicht realisiren lassen, wird man es gewiß den Dirigenten der Musikvereine nicht verübeln, wenn sie mehr an dem bewährten Alten, als an dem unbekanntem Neuen festhalten, und sie ohne wirklichen Grund nicht der Parteilichkeit beschuldigen wollen. Sie find in dieser Beziehung meistens die Stützen unabänderlicher bestehender Verhältnisse. Auch die Aufführung von Schumann's Paradies und Peri in Carlsruhe gehörte gewissermaßen unter die eben genannten Wagstücke, und daß dasselbe so überaus gelungen, darf uns im Interesse Schumann's und der neueren Meister überhaupt mit doppelter Freude erfüllen.

Nach dieser Abschweifung, zu welcher die Veranlassung in den vorhergehenden Zeilen lag, lassen Sie mich zur Vollendung meines Concerberichtiges schreiten, von welchem obnedies nur noch Weniges zu sagen übrig bleibt.

Zu erwähnen ist nämlich noch das jährliche Palmsonntagconcert der großherzoglichen Hofcapelle, welches die schon oft gedöhrte und viel besprochene Symphonie Spohr's „die Weibe der

Töne", Mendelssohn's Christus und außer anderen Werken noch ein Clavierconcert von Kewi, Schüler B. Pochner's, brachte, das zwar alle möglichen Anklänge an Chopin, Mendelssohn, Schumann etc. enthält, übrigens ein beachtenswerthes Talent deutend und sich nicht instrumentell ist. Der Componist trat den Clavierpart selbst vor und zeigte sich dabei als fertiger Pianist.

Außerdem gab Bülow um dieselbe Zeit auf seiner Rückreise von Paris ein Concert, worin wir Gelegenheit fanden, seine erstaunliche Vaourer zu bewundern. Um Uebri gen konnte uns sein vortlich toltes Spiel unmöglich erwärmen und stellte den Glanz der Technik so sehr als Effectmittel in den Vordergrund, als daß uns diese schon häufig aufgetobeten Virtuositäten über den Mangel der eigentlichen Seele hätten täuschen und für denselben entschädigen können. Am meisten gefiel noch Bourrée und Gavotte von Bach, welche beide Stücke wirklich geistvoll vorgebracht wurden. Ein förmliches Adagio, in welchem der Clavierpieler so gerne sein inneres Gefühlleben ausströmen zu lassen Anlaß nimmt, befand sich nicht unter den Programmnummern. Auch das ist eine beachtende Erscheinung unserer modernen Richtung in Clavierpiel und Composition, daß sie grundsatzmäßig elegische Stimmungen verschmätzt und stets nur die Jagd draufender und leidenschaftlicher Rhythmen liebt, gleichsam als wollte sie den Sturm in ihrem Wasser Glas vorzuziehen.

Was soll man überhaupt zu einem Programm sagen, welches von Beethoven, Mozart und Bach mit einem gewaltigen Sprung zu Chopin, Liszt, Meyerbeer, Raff und Bülow gelangt, und die drei Eischen, wie es scheint, nur an die Spitze stellt, um durch die ihnen aufgezwungene Gesellschaft den vier Verehrten eine captatio benevolentiae, so zu sagen einen höheren Rang zu octroyiren? Sind ferner Beethoven durch die Sonate op. 81 „Les Adieux, l'Absence et le Retour“, allerdings eine „erwünschte Programmstück“, Mozart durch seine C-moll-Fantasia Nr. 3 und Bach durch eine einzige Bourrée et Gavotte genügend auf dem Piano vertreten?

Trotz dieser diplomatischen Zusammenstellung wurde jedoch das Gengentheil des beabsichtigten Zweckes erricht, denn als nach der Beendigung der erwähnten drei Stücke ihre fünf Nachfolger in sieben Nummern aufmarschirten, bemächtigte sich alsbald im Gefühl des großen Abhandes eine merkwürdige Abspannung und Theilnahmelosigkeit der Zuhörer, welche keine Kunst der Virtuosität zu bewältigen vermochte. Selbst der Flügel erlahmte unter der Wucht der neuen Kräftgedanken und mußte sich nach einigem Kampfe mit ihnen in schließlicher Verstimmung zurückziehen, um seinem Schicksal bereitet zu sein.

Besonders ernühernd war die gänzliche Abwesenheit jedweden Gesangs und sensigen Instrumentalsolo's, und so sehr wir die Ausdauer des Concertgebers, der übrigens mit verbienten Beifall ausgezeichnet wurde, anzuertennen bereit sind, so sehr müssen wir uns gegen die neumodische Uebung erklären, nach welcher die reisenden Virtuosen in ihren Concerten von Anfang bis zu Ende immer nur sich selbst illustriren und uns durch die Monotonie der einen Klangfarbe an den sprichwörtlich gewordenen Knaben in Gothe's „Güg von Berlichingen“ erinnern, der feinen Vater nur den einen eingerelerten Satz: „Dartonsen ist ein Dorf und Schloß an der Jaxt“ in gedankenloser Wiederholung herzusagen weiß.

(Schluß folgt.)

## Heinrich Stiehl.

S. B. Herr Stiehl führte vorigen Dienstag einem Kreise geladener Gäste im Musikvereinsaal unter Mitwirkung seiner Künstler drei größere Kammermusikcompositionen vor, und zwar ein Claviertrio in B-dur, op. 36, ein Clavierconcert mit Violoncell in A-moll, op. 37, und ein Clavierquartett in F, op. 40. Da diese Compositionen bereits gedruckt sind, so werden d. Bl. in ihrer Rubrik: „Recensionen“ sich ehestens eingehender mit densel-

ben beschäftigen. Zur heute genüge eine Charakteristik in den weitesten Umfassen, wie wir sie nach einmütigen Hören, ohne den Anhaltspunkt gedruckt vorliegender Notenhefte, bieten können, und mit all der Zurückhaltung, die wir einem jedenfalls achtungswürdigen Talent und unseren Lesern gegenüber in solchem Falle schuldig sind.

Der uns zum erstenmal entgegengetretene Componist hat auf uns neuen Eindruck gemacht, den eine durchaus solide Bildung, ein Durchschnittsbestand von gutem Gehör und formeller Gewandtheit nur machen kann. Man giebt sich dieser Musik mit jenem sorglosen Gesahh hin, welches sicher ist durch nichts Unlauteres verlegt zu werden. Weder tritt uns eine unmaßige Virtuosität mit ihrem Rülter und Blendwerk störend in den Weg, noch werden wir durch eine vorwiegend süßliche und falsche Sentimentalität erschläpft, noch erschwert uns ein dämonisches wild glühendes Feuer, noch werden wir durch finstliche Zandelei gelangweilt, noch wollen geschäde, raffiniert zusammengesetzte Harmonien und Rhythmen uns über den Grad der Genialität täuschen. Herr Stiehl giebt was er hat ansichtig und ethisch, — und darin scheint uns der Hauptwerth seines Schaffens in einer Zeit zu liegen, wo fast Jeder an einem jener Uebereben ein unmissiges plus aufzuweisen hat. Der Eindruck ist also nach dieser Seite hin ein wohlthuender, befriedigender; auch das wirkt vorthelhaft, daß die Themen des Componisten sehr durchgehends prägnant, die weitere Ausföhrung der Sätze einseitig in der Stimmung sind, ohne jenes planlose Fortspringen, oder jener eigenwilligen chapodische AbSpringen, welches Dilettanten eigen ist, und von ihnen oft für Genialität gehalten wird.

Ein wenig anders gestaltet sich unser Urtheil, wenn man uns nach der Bedeutung dieser sehr hübschen und höchst ansichtig gearbeiteten Längere für die Kunst fragt, und darnach, ob man ihnen eine längere Dauer in der Wunsch der gebildeten Musikwelt versprechen kann. So wenig sich nämlich gegen den ganzen äußeren Habitus derselben einwenden läßt, ein besonders auffallender innerer Werth ist uns, wenigstens nach diesem erstmaligen Hören nicht entgegengetreten. Unter „werthvoll“ verstehen wir jene Kunst, aus einem Thema durch vielfältige Verwendung und interessante Belandtung von den verschiedensten Seiten der Segkunst, nämlich harmonischer, contrapunktischer u. s. w., ein Stück zu formen, wo Alles wie fortlaufende freie Phantasie klingt, und doch der ganze Reichthum der Gestaltungen auf wenige Hauptmotive zurückgeführt werden kann. Als Musiker z. B. eines Claviertrios erlaube man uns Beethoven's großes B-dur-Trio aufzustellen. Welche Fülle der reizendsten Contraste durch Zerlegung der Themen in die einzelnen Motive und deren freie und doch im Ganzen gebundene Benützung! Die uns Neueren zur Natur gewordene mehr kriehige Behandlung des Tonmaterials ist ein schwer zu befegendes Hinderniß in der thematischen Arbeit, die doch bei der Kammermusik nur einmal durchaus erforderlich ist, wo nicht bald abspumende Monotonie eintreten soll. Ferner ist uns bei dem Trio und dem Quartett unseres Componisten vorgekommen, als könnten dieselben ebenfugut Quintette oder Sextette, oder Duos sein, d. h. als könnten ebenfugut Stimmen wegbleiben, als mehrere dazu gesetzt werden, ohne den Organismus im Wesentlichen zu stören; — vielleicht jedoch, daß wir bei genauerer Einsicht unsere Meinung modificiren. — Am meisten hat uns die Violoncellsonate zugefagt, bei deren Finale uns nur der Schlag überstürzt schien. Eigene Gedanken, Selbstständigkeit haben wir in ihr und auch theilweise in dem Quartett mehr wahrgenommen als in dem Trio. Verständigt man den Umstand, daß die beiden ersten der Duzzahl nach später componirt sind als das Trio, so scheint uns dies ein günstiger Factor zu sein. Doch wie gesagt, wir halten es für eine Unmöglichkeit über drei ausgeführte größere Werke nach einmaligen Hören ein wohlwollendes Urtheil abzugeben. Was wir in dem Vorstehenden ausgesprochen haben, ist nichts mehr noch weniger als was uns während dem Hören beschäftigt hat. Und davon glaubten wir unseren Lesern einflüßeln Kunde geben zu sollen. — Daß Herr Stiehl sich

bei der Ausführung der Clavierpartie seiner Werke als ein fertiger und durchgebildeter Clavierspieler erwies, möge hier schließlich beigelegt werden.

## Zeitungsschau.

Die „Niederheinische Musikzeitung“ bemerkt gelegentlich eines Berichtes über das Musikfest in Birmingham folgendes: „Länderlich kommt uns die Sitte vor, auf dem Programme die höchste und lohe Sonnerchaft aufgezählt zu lesen, unter deren Schutz das Fest ins Werk gesetzt wird; wunderbar, weil wir im monarchischen Deutschland in dieser Hinsicht weit republikanischer denken, als das freie Britenium, das auch in der Kunst auf das Patronat des hohen Adels so großes Gewicht legt, daß die Zuschauer nicht halb so zahlreich in die Tonhalle strömen, wenn die Wappenschilder der Aristokratie nicht an ihrer Pforte hängen. Uebrigens hat die Sache auch ihre sehr gute Seite, denn die Aristokratie gibt nicht bloß ihre Namen zur Förderung der Musikfeste her, sondern auch ihre reichen Mittel, und es ist eine sehr erfreuliche, und gegen deutsche Adels-Ansichten sehr vortheilhaft absehende Thatsache, daß die englische Aristokratie es sich zur Ehre anrechnet, bei einem Feste der Tonkunst an der Spitze des Comités zu stehen. So sehen wir denn gern den Earl von Shrewsbury und Talbot als Präsidenten des Festes zu Birmingham und lassen es gelten, daß auf der Rückseite des Titelblattes vom Programme auch die Namen seiner neunundachtzig „Vize-Präsidenten“ in Uncial-Buchstaben wie auf einer Botivotaile zu lesen sind, und zwar in der schönsten Rangordnung, nach welcher erst der Herzog von Marlborough, dann 13 Grafen, 6 Viscounts, 10 Lords, 25 ehrenwerthe Sires (darunter ein Admiral und hohe Geistliche), und endlich 30 Equites kommen. Ganz oben an stehen aber — ein Beweis der Achtung vor dem Gesetze und seinen Repräsentanten — der Bürgermeister von Birmingham und die beiden High Sheriffs von Warwick und Staffordshire. Daß diesmal auf dem Titelblatte des Programms selbst die Königin, der Prinz-Gemahl, der Prinz von Wales und der Herzog von Cambridge als besondere Patrone des Festes aufgeführt sind, hat seinen Grund zum Theil darin, daß der Ueberfluß der Einnahmen zur Unterstützung der Casse des weltberühmten Allgemeinen Hospitales zu Birmingham bestimmt war.“

## Nachrichten.

Der Verein für kirchliche Kirchenmusik in Stuttgart brachte am 10. September Händel's „Saul“ zur Aufführung.

Meyerbeer ist für die Krönungsfeierlichkeiten in Königsberg mit der Composition eines Festmehrsches und eines Symphonie beauftragt worden, deren Ausführung er wie das Hofconcert in eigener Person leiten wird.

A. Schindler theilt in der Niederheinischen Musikzeitung pilante Dinge mit über den Nachlaß Beethoven's, und wie derselbe in die königl. Bibliothek zu Berlin gekommen. (Wir kommen nach Beendigung des wie es scheint längeren Artikels auf diese Sache zurück. D. Red.)

Dir. Otten in Hamburg beschäftigt am 8. November Beethoven's Missa solemnis zum ersten Mal daselbst, und zwar Abends in der erlauchtesten großen Kirchenstätte zur Aufführung zu bringen.

Im Verlag von Adolph Bähting in Nordhausen ist erschienen: „Methodik des Unterrichts im Orgelspiele, nach einem neuen, auf die höhere Ausbildung hinabreichenden Systeme“ von C. Albrecht Ludwig, Cantor zu Niedergerbera in Thüringen.

„Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart“ heißt ein neues Buch von Louise Otto (einer wie es scheint weniger musikalisch als allgemein gebildeten Dame, die speziell für Lig's Kunst schwärmt), welches im Verlag von Heinrich Matthes in Leipzig so eben erschienen ist. Bezeichnend für In- und Gehalt dieser schwärmerischen Herzenbergiehungen ist die Stelle Seite 161, wo die Verfasserin sagt: „Und nun kommen die Kritiker und behaupten, Lig's Werke seien „schwer oder gar nicht zu verstehen.“ Ich behaupte, daß

sich die Sache gerade umgekehrt verhält.“ Unseres Wissens hat noch kein zurechnungsfähiger Kritiker über Schwermverständlichkeit geklagt; zu „verstehen“ gibt es dort in der That wenig genug. Wenn das ein Verdienst ist, dann sind allerdings Beethoven, Mendelssohn, Schumann u. A. gelochte — Jöpfe gewesen. — Wir kommen wohl noch auf diese sich in den Streit der Männer mischende Dame zurück.

Wir werden um Aufnahme folgender „Entgegnung“ ersucht.

Nachdem in Nr. 38 der deutschen Musikzeitung vom 23. d. M. mein Name an erster Stelle als künftiger Zeuge über die Compositionsweise Dr. Hobitz des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha genannt worden ist, so siehe ich nicht an, dem unbekanntem Frazer schon jetzt die bestimmte und rückhaltlose Antwort zu geben, daß Dr. Hobitz der alleinige Compositur seiner Compositionen ist, und daß speziell meine Aufgabe darin bestanden hat, die von dem fürstlichen Autor erlundenen und mehrstimmig zu Papier gebrachten Compositionen für großes Orchester zu instrumentieren, jedoch auch dies immer mit Rücksicht auf höchst eigene Notizen des Herzogs bezüglich der Wahl und Benützung einzelner Instrumente.

Die Vorläufe Dr. Hobitz, läßt welcher in Dresden bei Reiffiger die ersten Studien in allen Zweigen der Tonkunst, selbst in den ältesten Kirchencompositionen eines Palestrina, Durante, Marcello, Pergolesi gemacht hat und vollkommen vertraut mit der Anwenbung der Harmonielehre ist, sieht ich in dem Stand, die originell musikalischen Gedanken, welche seiner reichen Phantasie mit seltener Selbstthätigkeit entspringen, gleich einem Componisten von Fach lungerecht an einander zu fügen und regeltrecht mehrstimmig zu Papier zu bringen. Daß der hohe Herr nicht die Zeit und wohl auch nicht die technische Gewandtheit und Erfahrung eines Fachmannes zur Instrumentierung besitzt, dürfte sich von selbst verstehen. Uebrigens lieben es bekanntlich manche neuerer be-rühmtesten moderner Compositoren, sich für diese Arbeit noch eines geliebten Gehilfen zu bedienen. Dr. Hoheit hat aber auch noch niemals Anspruch darauf gemacht, der Instrumentirer seiner Opern zu sein. So wird hier-von. Was schließlich den Zweifel des unbekanntem Fragstellers betrifft, daß bei Beiseiten des Herzogs die Wahrheit wohl fraglich wegen der „guten Bezahlung“ unserer geliebten Dienste an den Tag kommen dürfte, so bedauere ich darauf erwidern zu müssen, daß ein Zweifel wohl aber lehtere (wenn auch nicht meine theils), nicht aber über erstere obwalten kann.

Coburg, den 7. October 1861.

Ernst Lampert \*).

## Wien.

Die Erben der fürstlich hier verstorbenen Frau Raunhner, in deren Besitze und auf deren ständiges Betreiben vor etwa 10 Jahren der verlorbene Professor Joh. Kitzler in einem kleinen Nachreiner begrün-det hatte, der als erste Anregung anderer namenhaften „Singsalademie“ zu betrachten ist, — haben dem eben genannten Institut in eben so groß-müthiger als launfreundlicher Weise die bereits ausgegebenen 10 Bände der Singsalademie noch mehreren anderen werthvollen Musikwerken und Büchern übermacht. In gleicher Weise ist nun auch die noch andermittig aufbewahrte übrige „Bibliothek des ehemaligen „Bachvereins“ in das Eigentum der „Singsalademie“ übergegangen.

S. B. In den letzten Tagen hat uns ein hier noch ganz unbekanntes, wie wir hören zwar nicht in Partitur, aber in Stimmen gedrudtes, bei Spina verlegtes Orkest für Blas- und Streichinstrumente in F-dur von Fr. Schubert beschäftigt und viel Genuß verschafft. Es erlitt nämlich davon ein einzelner nur handschriftliches vierstän-diges Arrangement, welches wir den Herrn Verleger sehr empfehlen können. Unbegehrlich bleibt es, wie unsere kleine Quartettunternehmung, die in letzter Zeit überhaupt in dieser Richtung einen ziemlich Grad von Saumlässigkeit an den Tag legt, eine solche Novität so lange un-berücksichtigt lassen konnte. (Eben erfahren wir, daß Herr Hellme-sberger sie in das Programm dieser Saison aufgenommen hat.)

Eine goldene Mozart's verfassung! Derselbe befindet sich in einem goldenen Rahmen, ist auf einem von Mozart's Hand geschrie-benen Briefcouvert an seinen Vater befestigt, und ist auch sein Siegel dabei angebracht. Die werthvolle und interessente Reliquie ist von der in Graz verstorbenen Gräfin Capalco noch bei Lebzeiten derselben an den bekantem Autographen-Sammler Aloys Fuchs in Wien gelangt, und nach dessen Tod von seiner Witwe weiter gegeben worden. Die Letztere, sowie Herr Dr. Reop. Sonnenföhrer erlernen das Stück als edel an, und haben die Redaction d. Bl. ermächtigt, sie als Zeugen anzuführen. Das Nähere erfährt man in der Kunst- und Musik-salienhandlung der Herren Wessely und Bäging am Roßmarkt, wo auch das veräußerte Stück in Augenschein genommen werden kann.

\*) Wir bemerken hier, daß in jenem „Curiosum“ der Name des Herrn Einlenbers dieser „Entgegnung“ fälschlich Lampert geschrieben war. D. Red.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagg.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wallstraße Nr. 363. — Ausgaben: Rohmstraße Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Bösling**, vormals **W. F. Wöckel & Wittne**. Bräunerstrasse: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Vorberichtigung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 80 Sgr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Feilhaber, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

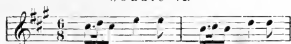
**Inhalt.** Mozart's zweihändige Clavier-Sonaten (Schluß). — Rezensionen. — Briefe aus Gaisersruhe (Schluß). — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Mozart's zweihändige Clavier-Sonaten.

(Ausgabe von Eduard Fällberger in Stuttgart.)

(Schluß.)

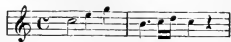
Sonate VI.



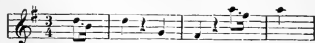
Dr. L. Variationen, die als Muster dienen können, was zu Mozart's Zeiten für galante Musik gegolten. Welchen Beifall sie bei dem musikalischen Spürthum von damals gefunden, geht schon daraus hervor, daß sie auch vierhändig arrangirt sind. Es lassen sich aus ihnen wohl abermals Schlüsse auf des Meisters gewandte Vielseitigkeit und unvergleichliche Erfindungsgabe ziehen, nicht aber auf seinen eigenen Geschmac, der viel zu gebildet war, um mit Vorliebe diesem untergeordneten Genre nachzuhängen. Bedürfte es noch eines Beweises, so wäre es der, daß Mozart (er erzählt seinem Vater brieflich den Hergang) in einer vornehmen Gesellschaft, der er seinen Geschmac zugetraut, anfangs nach seiner Art vorzüglich improvisirt, dann aber, als er die Leute zerstreut und unaufmerksam fand, sich's bequemer gemacht und mehr Alltägliches vorgetragen hatte; zum Schluß gab er ihnen noch, wie er mit ziemlicher Geringschätzung hinzuzügt, noch diese Variationen zum Besten, nahm seinen Hut und empfahl sich.

Im Menuett ist der Gegensatz des in etwas herben Formen gehaltenen ersten Theils mit dem überraschend weich einfallenden, schön durchgeführten Trio von nicht minderer Wirksamkeit, wie im Finals à la Turca die greifreiche, fast auf die Spitze getriebene Parodie unbedenklicher musikalischer Formen, so wie denn überhaupt die ganze Sonate mit Absicht auf Effect und Ovation angelegt erscheint.

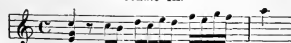
Sonate VII.



Sonate VIII.



Sonate IX.



Es ist nicht ohne Interesse zu bemerken, wie sich Mozart solche „Kinder-sonaten“, bestimmt nicht bloß als Uebung für technische Fertigkeit, sondern auch, was weit wichtiger, als erste Grundlage des musikalischen Geschmacks zu dienen, gedacht hat. Einfachste Anlage, natürliche klare Folge von leichtfaßlichen melodischen Gedanken, Wohlklang der Akkorde, Ausweichen in verwandte Tonarten, aber auch kein Verweilen des Hers, sondern allmähliches Gewöhnen derselben an Uebergangs-Dissoonanzen etc. Doch ein weit höh'eres, poetisches Interesse gewinnen diese Tonstücke, namentlich einige Nummern (so z. B. die Andante, besonders jenes der achten Sonate) durch den so eminent gut getroffenen Ton jener unsäudelvoll kindlichen Heiterkeit, wie sie diesem harmlosen Alter eigen zu sein pflegt. Selbst Erwachsene werden, wenn sie sich noch so viel Gemüth und Phantasie erkrübt haben, um sich diese Stückchen im Geiste des Alters, für das sie concipirt worden, vorzutragen, eigenthümliche Anflänge ihrer frohen Knabenjahre empfinden.

Sonate X.



Das Adagio erscheint in Bezug auf die Gemüthsstimmung, in der Mozart es geschrieben haben möchte, als ein wahres Räthsel. Der Styl der ersten acht Takte konnte nicht edler, der Ausdruck nicht seelenvoller sein; da geht plötzlich nach dem eine allerliebste kleine Cadenz bildenden achten Takt das Adagio in eine Art veredelten Gassenhauer und dann in empfindungsloses Schmörkelwerk über, welche widerliche Mischung sich dann auch im zweiten Theil wiederholt.

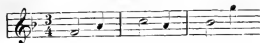
Der Menuett bewegt sich in etwas alterthümlichen, aber durch einen Anflug von Treuherzigkeit mehr anziehenden als abstoßenden Formen. Das Finale leicht und flüchtig.

Sonate XI.



Das Allegro sehr fliegend, aber sonst, weder in Gehalt noch Form sich über das gewöhnliche Niveau erhebend, vielmehr durch seine Passagen und Laufe lediglich wie für in Fingerfertigkeit etwas vorgeschrittenerer Anfänger angelegt. Das Andante hingegen von bezaubernder Zartheit, während das Finale jene umfangene Fröhlichkeit der Jugend athmet, die Mozart bei dieser Sonate, als er sie schrieb, offenbar im Auge gehabt.

Sonate XII.



Alle drei Sonaten für jugendliche Anfänger bestimmt, wie bei Nr. 7 aus der Ueberschrift, bei den andern beiden aus der unerkennbaren Familienähnlichkeit mit erstgenannter hervorgeht.

Eine echt Mozart'sche, durch keine Nebenrücksichten auf Personen oder Geschmack der damaligen Zeit beeinflusste Sonate, in deren Allegro auf eine analoge Weise wie in der Phantasie bei I, mehrere, durch die unerwartetsten Gegensätze das Ohr strappierende Gedanken auf die geistreichste Weise wie zu einem reichen und geschmackvoll gewundenen Kranz verbunden sich finden. Ebenso genial und frei sind auch die beiden folgenden Nummern behandelt, und es ist kein kleiner Vorzug dieses Tonstückes vor so manchem andern dieser Sammlung, daß es, in allen seinen Theilen wie aus einem Guß hervorgegangen, durch keine störende Ungleichartigkeit in Form oder Gehalt den angeregten Genuß beeinträchtigt oder aufhebt.

## Sonate XIII.



Obgleich in etwas breiterem Styl angelegt, bewegt sich diese Sonate wie XI ganz in den Formen der damaligen Zeit und dürfte gleich jener ihren Entstehungsgrund in bestimmter Veranlassung gefunden haben; das Andante leidet überdies an einer durch die Verzierungen nur schlecht verhängten Monotonie.

## Sonate XIV.



Der erste Satz in einer leichten, fast tänzelnden Manier, so auch das Finale nur flüchtig ausgeführt.

Wie mit mathematischer Abgeschlossenheit hat Mozart zwischen zwei solche Bagatellen wieder eines seiner ruhenden Adagio's hineingeworfen, das durch eine sanftere Schwermetall, die es aushaucht, das Herz, wie durch eigentümlichen Wohlklang der musikalischen Sprache das Ohr besticht.

## Sonate XV.

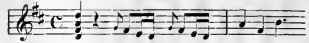


Das Allegro weicht von jenen in XI und XII, denen es am nächsten kommt, im Styl, namentlich in der freieren Behandlung des Basses einigermaßen ab, ohne sich sonst zur Bedeutendheit zu erheben.

Das Adagio, das auf selbes folgt, ist wohl, was Adel und Tiefe der Empfindung betrifft, weit aus das vorzüglichste in diesem Cyclus. Es sollte statt „cantabile“ lieber „appassionato“ als Ueberschrift tragen, denn eine geheime Leidenschaft, anfangs in sanften Klagen sich ergeißelnd, dann in große Schmerzensklänge ausbrechend, durchdringt das ganze Tonstück.

Es leidet übrigens, wie alle ähnlichen, an einem offenbaren, aber nicht leicht zu vermeidenden Gebrechen. Gegen Ende des zweiten Theils kehren die Anfangsthemate des ersten, nicht mehr einfach, sondern mehr oder weniger verziert wieder zurück. Die architektonische Symmetrie und Abrundung der Formen, ohne die sich nun einmal Mozart weder im Großen noch Kleinen ein vollendetes Kunstwerk denken konnte, gewinnt dadurch allerdings, aber der erste, so tiefe Eindruck dieses so edlen Adagio's wird abgeschwächt, ja theilweise aufgehoben, wenn nicht eine kunstgebilde Hand beim Vortrag diese Fiorituren, sie leise nur andeutend, in den Hintergrund drängt\*).

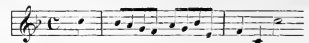
## Sonate XVI.



Die erste Nummer dieser schönen Sonate ist von solch hinreißendem Feuer, daß unwillkürlich ein Verlangen entsteht, sie, statt auf dem Clavier, lieber im symphonischen Satz vom vollen Orchester ausgeführt, zu vernehmen\*). Das Rondo à la Polonaise, eines der lieblichsten, düstigen, echt Mozart'schen Gebilde, aber beim Vortrag die zarteste, diskreteste Hand und richtigste — etwas langsames — Tempo erfordern.

Unter den Variationen ist ein kleines, aber unvergleichliches Minore und ein Adagio cantabile hervorzuheben, wiewohl letzteres ganz seinem Namen entsprechend, in der That einen entzückenden Gesang auf dem Clavier darstellt.

## Sonate XVII.



Das Allegro, ein wahres Meisterstück in seiner Art, das man nicht bloß hören, sondern lesen und studiren muß, um seine gelehrte Schönheit zu begreifen. Nicht weniger als ein halb Duzend Themen, die eins nach dem andern in den Reigen eintreten, sind hier auf die kunstvollste Weise in- und durcheinander geschlungen, woraus, wie in einem Kaleidostop, die verschiedenartigsten Combinationen sich bilden, die alle durch Zufall zu entstehen scheinen, während sie, wie man bei näherer Untersuchung findet, planmäßig vorbereitet und auf ihre entsprechenden Stellen symmetrisch vertheilt sind\*\*).

Eine Composition ganz eigenthümlicher Art bietet das nun folgende Andante dar. Auf dem ersten Blick scheint seine Form eine lose, unbestimmte, fast nach Art eines Improvisirt's. Gelehrter bescheinigt sich aber, daß die vier ersten Noten des Themas sich wie ein rother Faden durch das ganze Stück und alle jene verschiedenartigen Figuren hindurchziehen, die der ganzen Nummer einen ungewöhnlichen, träumerisch sehnsüchtigen Charakter verleihen. Die Rückkehr zum Thema im zweiten Theil findet durch eine Reihe kühner, höchst frappanter Figurationen statt.

tonie. Es ist bemerkenswerth, wie dies Dilemma auch in der, der Tonkunst so verwandten Architektur gelöst, und so ungenügend lautet. Zwei Thürme, die an der Stirnseite einer gothischen Kathedrale neben einander, aber zwei Portale, die an den Seitenschiffen sich gegenüber zu sehen lassen, wurden nie ganz vollkommen gleich, sondern mit Abänderungen im Aebenwert, auf den ersten Blick nicht gleich erkennbar, ausgeführt. Die neuesten Messungen an griechischen Tempelgebäuden haben gezeigt, daß auch der so feine hellenische Schönheitsinn solche Variationen innerhalb gewisser Grenzen nicht bloß erlaubt, sondern geradezu erfordert hat.

\*) Sicherlich angeregt durch diese und ähnliche Nummern sollte der Musikliebhaber Formeimer den Plan diese Sonaten, ins Besondere anzunehmen, herauszugeben. Beethoven's Lob ist höchlich dies Project, als zur weitem Verbreitung derselben beitragen; ein Beweis, daß er recht gut das gebührende Gold, das in diesen Bagatellen allenthalben ausgeföhrt in Körnern und Körnchen und vermischt mit manchem tauben Gestein herum liegt, zu finden und so schätzen wußte.

\*\*) Wahrscheinlich, um jenen Kritikern, deren D. Jahn erwähnt, seine Meisterlichkeit auch in der contrapunktischen Sonatenform zu zeigen, ist dieses Allegro entstanden.

Daß er in diesem Genre nur Einiges für 2 und 4 Hände geschrieben, lag wohl in Mozart's eigener Künstlergenatur, die, obgleich sonst allenthalber gleich einer andern, doch vor Allem, wie D. Jahn so richtig bemerkt, durch Orchestral und für Orchestral gebildet war. Zu der Zeit ist der Reichthum von neuen, nur Mozart eigentümlichen, eben so originellen als reizenden und präcise klaren Melodien, die sich wie von selbst vortragen, der Hauptvorzug aus dieser Sonaten, der sich sogar jenen Beethoven's gegenüber geltend machen darf.

\*) Auch Marx berührt dies Gebrechen, ohne übrigens anzugeben, wie man es, ohne ein neues zu schaffen, verbessern könnte. Ein Versuchen stets neuer Gedanken, ohne periodischer Rückkehr der früheren giebt dem Tonstück den Charakter des Wagens, Unabgeschlossenen, eine Rückkehr ohne einiger Abänderung jenen der Mono-

Veider ist diese so vorzügliche Sonate unvollständig, denn das Rondo, ganz in einem andern Geist componirt, war nicht ursprünglich mit ihr verbunden.

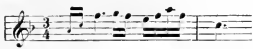
## Sonate XVIII.



Ungemeines Feuer und Kunst zugleich herrscht in dem Allegro dieser in allen ihren drei Theilen gleich ausgezeichneten Sonate, deren Adagio diesmal, abweichend von andern mehr düster gehaltenen, den Charakter leidenschaftloser Heiterkeit, die nur stellenweise durch einige nicht motivirte chromatische Läufe gestört wird, an sich trägt.

Das Allegretto wetteifert mit dem Allegro von XVII im kunftvollen Bau und dürfte (die einzige Nummer in der ganzen Sammlung!) selbst Geübteren beim Primavista-Spielen hie und da Schwierigkeiten bereiten.

## Sonate XIX.



Der erste Satz unbedeutend und offenbar für Anfänger berechnet. Das Allegretto eine Wiederholung aus der Kindersonate in VII. Die ganze Sonate als apopryph verdächtig \*).

## Recensionen.

## Theoretisches.

Louis Köhler. Theoretische Harmonie- und Generalbasslehre. Ein theoretisch-practisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht. Königsberg 1861. Verlag der Gebrüder Bornträger.

S. B. Herr Louis Köhler, der als Präsident der letzten Tonkünstlerversammlung in Weimar die volle Weisheit eines „Zukunftsmusikers“ empfangen, hat abermals ein neues Buch herausgegeben. Wir wissen nicht, ob er vielleicht aus kaufmännischem Geschlecht stammt, oder ob er ein Duzent große und kleine Kinderchen zu ernähren hat, oder ob er bei Nacht nicht schlafen kann, Thatsache aber ist, daß er mit erstaunlicher Beschäftigkeit, und — wir müssen dies zusehen — mit ungewöhnlicher Gewandtheit jedes irgend auftauchende Thema behandelt und in kluger Weise zu verwerthen weiß. Zugleich ist er eine wahre Ahnenmahnung. Heute schreibt er in der Berliner Musik-Zeitung eine gar nicht üble Abhandlung über S. Bach's Clavierwerke, morgen in der Neuen Zeitschrift für Musik einen fulminanten Artikel für Eitz und Fortschritt, übermorgen componirt er Solosätze, am vierten Tag neue Etuden für Schüler, am fünften schreibt er wieder einen Aufsatz zu Gunsten beinahe unbedingter Enharmonik, und am sechsten setzt er sich in aller Gemüthsruhe hin und schreibt eine Harmonielehre, die den conservativen Mus-

siker überall erkennen läßt. Dadurch hofft er sich wahrscheinlich bei allen Parteien in Achtung zu erhalten.

Wir müssen hier noch beifügen, daß der — industrielle Zug in Herrn Köhler nicht bloß darin sich äußert, daß er über jedes Thema sofort eine mehr oder weniger glänzende Abhandlung schreibt und jedes Gebiet der Musik mit nützlichen (?) Compositionen bereichert, sondern auch in einer ungemein ausgebeuteten betriebenen Manier, alles vorher Geleistete möglichst oft in Erinnerung zu bringen. Das geht so weit, daß der Autor oft in seinem zwölften Buch eine Kade läßt, um auf das erste zurückweisen zu können; im ersten ist's so mit dem zehnten; im zehnten mit dem neunten u. s. f. So demütht er, um hiesür einige Belege zu geben, in der vorliegenden Harmonielehre das Capitel von den Intervallen (Seite 2), um sein: „Die Tonleitern und ihre Afforde“ aufzufrischen. Seite 8, 16, 32, 71, 74, 85, 87, 97 u. s. f. geschieht dasselbe mit seiner „systematischen Lehrmethode.“ Mit einem Wort, es ist schade, daß Herr Köhler nicht ein Verleger geworden und mit Ködner in Erfurt in ein Compagniegeschäft getreten ist.

Jlößen uns die literarischen Arbeiten des Vf. nach Seite gewandter ja oft geistreicher Darstellung immerhin Achtung ein (abgesehen natürlich von Zweck und Mitteln), so haben uns seine Compositionen immer den Eindruck gemacht, als sei er eigentlich nicht zum Musiker vorausbestimmt gewesen, als habe er mit vieler Mühe und nach unsäglichen Studien die Kunst so weit gebäugt, um seinen Willen zu thun, aber als sei sie nie ihm liebend entgegengekommen. Man findet so viel Steifes, Ungelantes, Uebelliebigendes, Holprichtiges, Gefuchtes und wieder Triviales darin, daß man unmöglich den guten, wissenschaftlich gebildeten Musiker daraus erkennen würde, als der er doch ohne Frage in seinen Büchern erscheint. Also auch hier erkennen wir Herrn Köhler als ein echtes Kind des 19. Jahrhunderts zweiter Hälfte.

Diese allgemeine Schilderung unseres Autors mußten wir der Recension seiner Harmonielehre voranschicken, um so manchen Widerspruch zu lösen, der sich in dem Buch selbst, und in demselben zu ähnlichen Werken seiner sonstigen Gesinnungsgenossen gehalten, findet. Das Buch hat eine gewisse Wichtigkeit, eine Auszeichnung und ein gutes Zeugniß dadurch erhalten, daß es am Wäincher Conservatorium für Musik dem Unterricht zu Grunde gelegt worden ist, wahrscheinlich weil es das erste Buch, welches aus Hauptmann's Theorie basirt, zum Zweck des Unterrichts herausgegeben wurde. Dieses Einbürgern K. Köhler's auf einer Hochschule giebt demselben, somit auch seinen übrigen Werken und Werken, Halt und Zufluß und zwingt uns, die Sache etwas schärfer zu beleuchten, als es sonst vielleicht nöthig erschienen hätte.

Wir sind so reich an Lehrbüchern für Harmonie, und zwar, wenn man von kleinen Gebreden absteht, die ja jedem Menschenweil anpaßen, an guten, daß jedes neue derartige Buch nur Bereicherung hat, wenn es wirklich eine neue Anknüpfung der Sache bietet. Ertählungen über einen bis zum Ueberdruß abgehandelten Gegenstand zu schreiben kann Niemand mehr werden, aber man begehle die Deffentlichkeit nicht damit. In L. Köhler's „leichtfäßlicher Harmonielehre“ soll nun das Neue darin bestehen, daß M. Hauptmann's wissenschaftliche Begründung der bisher geltenden Regeln wieder rückwärts populär und „faßlich“ gemacht wird. Das würde mit andern Worten nichts heißen, als es wird statt einer wissenschaftlichen Begründung wieder ein practisches Handbuch gegeben, worin höchstens eine andere Terminologie Platz greift. M. Hauptmann sagt ausdrücklich in seiner Vorrede: „Der Inhalt dieses Buches kommt mit seiner practischen Compositionenlehre wesentlich in Collision, sofern diese nichts Unrichtiges lehrt.“

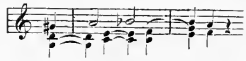
Erfen wir nun das Hauptmann'sche Buch an, so bemerken wir in dem Wesentlichen die bisher üblichen Ausdrücke. Wir lesen von reinen, verminderten und übermäßigen Dreiklängen, Septimen-, Nonenakkorden, Vorhalten, von Chromatik, Enharmonik u. s. w. Es konnte demnach eigentlich nur dasjenige in

\*) Die Wichtigkeit, daß Mozart dies Allegretto zwar nicht zweimal componirt, aber vielleicht noch einmal aus dem Kopf, nur in einer andern Tonart aufgeschrieben, erklet aus folgender Stelle eines Briefes der Witwe Mozart an Abbé Staber:

— — — Das Einzige, was man Mozart vorwerfen könnte, ist, daß er nicht sehr öftentlich mit seinen papieren war, und manigmal das, was er zu componiren angefangen hatte, verlegte, und es nicht lange suchen zu müssen lieber es nochmals schrieb; dadurch entstand denn daß manig's sich zweymal vorband, aber doch nie andrer war als daß, was er verlegt hatte, denn die Idee die er einmahl aus dem Kopf seiner Gedanken gefaßt hatte war Manierfest und wurde niemahls geändert welches man auch noch in sequen partituren sehen kann.“ — — —

Es Buch die Nothwendigkeit eines neuen praktischen Handbuchs begründen, was jenem „Unrichtigen“ zu bezeugen bestimmt ist, das sich in andern Lehrbüchern findet; nur in der praktischen Ausführung solcher Punkte könnte der Werth einer neuen Harmonielehre gesucht und gefunden werden. Nun sind in H. S. Buch viele dieser Punkte entweder dunkel oder in Rücksicht auf den Zweck des Buches so wenig im Detail ausgeführt, daß Jeder, der es gelesen hat, mit einiger Begierde in einem Werke wie der Kähler'sche noch näher eingehenden Auseinandersetzungen suchen wird. Gerade hierin fanden wir uns aber getäuscht. So ist z. B. die von Hauptmann so feinsinnig aufgestellte Moll-dur-Tonart pag. 47 und 48 mit wenigen Worten abgethan, da sie doch dem denkenden Theoretiker so manches interessante Problem liefert. Sicher wird Niemand annehmen, daß z. B. in C-dur unter allen Umständen als flact gebraucht werden kann; die Aufgabe eines Lehrbuchs wäre demnach: alle Verbindungen zu untersuchen, in welche das as treten kann oder nicht; in wiefern es z. B. Grundton, Terz, Quint, Sext oder irgend ein Vorhalt oder Vorschlag werden kann u. s. w. Es wäreerner nachzuweisen was vorausgehen oder nachfolgen kann u. s. w.

Gewoöhnlich springt Herr Kähler über den keineswegs unbedeutlichen Versuch Hauptmann's weg, daß eine Sept nicht fallen muß, sondern daß stattdem auch der Grundton steigen kann. H. gibt allerdings der ersten Auflösung als der zunächst natürlichen den Vorrang; aber er räumt auch der anderen ein Recht ein, welches in einer Harmonielehre näher zu untersuchen und bezugnehmend zu beschränken wäre. Wie sieht es z. B. mit der Vorbereitung einer solchen in umgekehrter Richtung auslösenden Sept? Wie sieht es mit den einzelnen Septimenharmonien? Sind sie alle für diese Auflösungsart gleich geeignet oder eignen sich diese mehr, die andern weniger? Wie sieht es mit der fundamentalen Grundlage eines solchen Ganges? Sind etwa in folgender Affordverbinding



dies die „Fundamente“: Cis-H-A-C-B-E-F? — (In der Fundamentallehre Bewanderte werden den Satz selbstverständlich auf die Fundamente E-A-C-F zurückführen und alles Uebrige den „Verzögerungen“, den „Durchgängen“ der Stimmführung überweisen.)

Nach dem oben Gesagten will uns bedünken, als möchte ein Schüler, der völlige Auffklärung und Uebersetzung sucht, nur confus und rath- und hilflos werden, wenn ihm solche halb wahre Dinge, noch dazu oberflächlich und ungenügend ausgeführt, mitgetheilt werden. Dahin gehören auch noch Abhandlungen, wie z. B. die über „Modulation.“ Wenn dort Seite 102 gesagt wird: „Dabei muß man wohl beobachten wie es klingt, ob die neue Unterdominant sich nach der ersten Tonart „„natürlich anhört““, paßt sie nicht, dann versuche man statt ihrer u. s. w.“ Ein solches Experimentiren mag dem Lehrer selbst nützlich sein, um sich über alle Fälle klar zu machen. Dem Schüler darf man nur Positives bieten, feste Regeln, die Frucht der vom Lehrer vollbrachten Untersuchungen. — Ferner gehören dahin noch andere zu allgemein gehaltene, zu wenig präcisierte Regeln. So wird das Kapitel: „Verdoppelt“ Seite 9 und 10 mit 8 Tertzzeiten abgethan und gesagt: Jeder Ton kann verdoppelt werden. (Dabei fällt uns ein, wie Herr Kähler in seinen Compositionen oft recht ungeschickt „verdoppelt“, z. B. große Terzen, Leitöne.) Seite 21 wird vom Quartsextalfordr gesagt, daß er „hingegen eben wegen seiner Unselbständigkeit gut zu Uebergangs- oder Verbindungs zwecken benutzt“ werde: „Denn so wie er nicht viel Bestimmtheit für sich hat, eignet er sich gerade gut dazu, Fluß in die Folge zu bringen.“ In Bezug auf diesen Satz möchten wir einen Schüler sehen, wenn er „Fluß in die Folge“ bringen will durch

den Quartsextalfordr. Da möchten wohl sonderbare Dinge herauskommen! Wäre es nicht besser gewesen zu sagen: Durch die Theilnahme des Basses am Melodischen kommt Abwechslung und Fluß in die harmonische Folge und bei solcher Gelegenheit ergeben sich Quartsextalharmonien, wo die Quart zumeist vorbereitet ist? —

Damit wir nun auch etwas loben, wollen wir gerne bestätigen, daß von den beiden theoretischen Anväthen der Zukunftsmusik, den Herren Weigmann und Kähler, der letztere, wenigstens gelegentlich, der conservativere ist, und beide in nicht unbedeutlichen Punkten ziemlich uneins sind. S. z. B. in der Definition der Molltonart (Seite 36), wo Herr Kähler im Gegensatz zu Herrn Weigmann entschieden die Dur-Eigenschaft der Moll-Oberdominante anerkennt; — höchst conservative Bemerkungen finden sich ferner schon im Vorwort, dann Seite 15, 19, 24, 25, 33, 59, 84, 95, 100, 126, 127, 128, besonders aber eine, Seite 125, die wir uns nicht enthalten können hier anzuführen. Der Verf. spricht von strappanten euharmonischen Effekten und meint dann: „Dies Effctmittel wurde, besonders in neuerer Musik seit Haydn, und später immer mehr, oft fterlich angewendet, doch wurde es auch oft gemißbraucht! Ideenlose Componisten bedienen sich zuweilen der Euharmonie, um nur überhaupt irgend einen „Effct“ zu machen — was dann aber ein Effct rein elementarischer, nicht idealer künstlerischer Natur ist. — — Vor allem suche man nie derartige Effctte, sondern glaube an ihre Natürlichkeit und Erstensberechtigung nur dann, wenn sie im Componiren gleichsam „von selbst“ aus innere m Singen und Hören erwachsen.“ (!) —

Auch darin unterscheidet sich unser Verf. von Herrn Weigmann, daß er ein „Fundament“ wenigstens anerkennt. Er gibt davon Seite 17 eine Andeutung, und Seite 57 spricht er sogar von Fundamentalschritten. Freilich ohne Genaueres über diesen Cardinalpunkt mitzutheilen, oder gar feste Regeln darüber aufzustellen, obgleich S. Scher'er's Wort: „Die richtige Folge der Grundharmonien“ schon 1853 erschienen ist, und der praktischen Aufschlüsse so viele gibt. Daraus gehen dann die unbegreiflichen, jedes unterbrochene Ohr beleidigenden Affordfortschreitungen hervor, die wir Seite 34, System 2 und 3, dann ebenso Seite 43, System 2, 3 und 4, ferner Seite 53, 54, 55, 64 u. a. a. D. finden. Es wird freilich dabei von „nicht eben wohlklingenden Affordfolgen“ gesprochen. Aber gerade der Dreifach der 7. Stufe, der nach dem Eingeständniß des Verf. Schuld daran ist, hätte ihn auf den richtigen Weg führen müssen und zu der Hauptlehre, daß man, um das ganze Tonartsystem zu umkreisen, nur die Richtung nach der Unterdominante einschlagen kann (Quartaufwärts, Terzabwärtsgehen des Fundaments), während man in der Richtung nach der Oberdominante an den Afford der 7. Stufe als an eine unübersteigliche Schranke gelangt.

Sonst finden sich in dem Buch manche gut Auseinandersetzungen, z. B. die Seite 16 über verbedete Quinten und Octaven (die strenge Lehre der Zukunftsmusik erlaubt ja eigentlich sogar die offenkaren Quinten), Seite 95 über Orgelpunkt, Seite 99 über „springende Modulation.“ Seite 115 und 116 über Modulation in höher oder tiefer gelegene Tonarten u. A.

Daneben findet sich auch wieder manches Unrichtige und mindestens Sonderbare. Wir rechnen dahin die Bemerkungen Seite 37 über das Wesen der Moll-Tonart, welches in einem „Zweifelspunkt“ beruhen soll. Ein solcher liegt doch wohl nur in dem Verhältnis der 6. zur 7. Stufe, welche Fortschreitung eben nicht erzwungen werden muß. Derartige Verhältnisse finden sich, obwohl schwächer ausgeprägt, auch in der Dur-Tonart, der man keine Bestimmtheit vindicirt. — Die Lehre Hauptmann's von der Vereitlung der sechsten höchsten Stufe in Moll aus der Quint der Oberdominant-Quint verleitet den Verf. Seite 41 auch die große Terz des Affords der 2. Stufe, sowie die kleine Terz des



Akkords der 7. erniedrigten Stufe in die leitereigenen Akkorde als notwendig einzuführen, da man doch auch ohne ihnen auskommen kann. — In Betreff der Vorhaltakkorde stellt der Verf. eine unnötig beschränkende Bestimmung auf, indem er Seite 62 — 63 die Note immer als Oberstimme fordert, und zu einem Vorhalt den Auflösungsston gleichzeitig nicht gestatten will. Beides erweist sich als unrichtig wenn man folgende Beispiele betrachtet:



Wenn der Verf. Seite 115 den Zusammenhang des C-dur und Des-dur-Akkords auf folgende Weise erklären will:



so ist das in der That weit hergeholt. Weit einfacher wäre doch die Herleitung aus der Tonart F-moll in folgender Weise:



Als Regeln, oder besser gesagt: verständlichen Auseinandersetzungen über die Chromatik fehlt es ganz und gar. Dieselbe wird schon bei der einfachen Modulation angewendet.

Das Beste in dem ganzen Werk scheint uns der unter dem etwas seltsamen Titel „der reine Gesang“ eingeführte mehr praktische Theil des vorliegenden Buches. Die Anleitungen zur Harmonisirung von Chorälen sind größtentheils wirklich belehrend und durchaus vernünftig, wenn auch nicht neu.

## Briefe aus Carlsruhe.

(Zusch.)

Ein an demselben Tage von dem Orgelvirtuosen Dörfch und seiner Frau aus Köln in der hiesigen Schloßkirche veranstaltetes geistliches Concert machte uns mit einem gewandten Orgelspieler und einer schönen Altstimme bekannt und hatte sich eines zahlreichen Besuchs zu erfreuen. Die Auswahl der Orgelstücke hätten wir indessen gediegener gemäht, indem uns von 3. S. Bach nur eine noch dazu sehr kurze Fuge, dagegen aber Stücke geboten wurden, welche wie das Füttenconcert von Hind veraltete Kunststücke enthielten oder wie die Phantasia von Verens werthlos waren. Auch hier wurde über dem gewöhnlichen Virtuosenflügel, der jetzt nur noch wenige Zuhörer zu lirren im Stande ist, die edle Sache gepflegt; der majestätischen Orgel aber, dem König der Instrumente, gebührt gediegener Speis als solche banale Tonspieleereien mit Gemüth, Triller, Variationen etc., welche höchstens in Dorfkirchen noch ein aufmerksames Publikum vorfinden.

Da wir doch einmal von der Orgel sprechen, so ist von da ein Schritt zur Kirchenmusik nicht weit. Statt der am Orte des stattgefundenen Concerts eingebürgerten großherzoglichen Hofkirchenmusik, welche in ihrer erprießlichen Wirkksamkeit deherlich forsührt und ihr an kirchlichen Gesangsstücken reiches Repertoire emsig vermehrt, erlauben Sie mir jedoch, für dieses Mal eine besondere Art von Kirchenmusik zu berühren, welche nur durch den Namen mit der Kirche verbunden ist und mir sogar Anlaß zu einem unterhaltenen humoristischen Intermezzo giebt, ich meine

nämlich Verlioz's „Dies irae“ und „Tuba mirum“, aus dessen großem Requiem.

Bekanntlich läßt Herr Ben a zet, der Spielpächter in Baden, alljährlich im August ein großes Concert geben, das von Verlioz geleitet wird, und dessen Vortragsvertrag mit den Jherden bestimmt ist. Auf diese Weise ist uns, da die Proben hiezu in Carlsruhe stattfanden, der hohe Genuß bereitet worden, nach und nach in die Tiefen des Verlioz'schen Compositionsgenies einzudringen, so daß wir mit der Zeit auf jener Höhe der nöthigen Anschauung und des musikalischen Begriffsvermögens anzulangen hoffen dürfen, wo der süßne Neugierige das verschleierte Bild aufzudecken wagen darf, ohne ob dem Glanze des Anblicks in Nichts zu vergehen.

Hatten wir früher die „Flucht nach Aegypten“ und „Nemco und Julia“, eine dramatische Symphonie mit Chören, die „Nee Nab“ und andere Herrlichkeiten gekostet, so folgte diesmal das Dies irae mit Tuba mirum und ein Esfortorium aus dem Requiem, sowie die ebenfalls „dramatische“ Symphonie „Harold in Italien.“

Lassen Sie mich zuerst den sichtlichsten Theil der gehörten Novitäten besprechen. Als ein aufmerksamer Zuhörer der ersten Proben hatte ich mich während einer Pause ganz dem grüblerischen Vernüßn hingeegeben, in meinem hartnäckig sich sträubenden Kopf, der als Mitglied der têtes carées allemandes einigermaßen schwer zu behandeln ist, das erforderliche Quantum französischer Schwärmerei zur Gewinnung des rechten Genußtaumels einzuschwärzen, und während dieser vergeblich versuchten Entnationalisirung zweckdienlich von dem mit stoischer Tapferkeit ausgehenden Instrumentationslärm auszurufen gehofft, als plötzlich erneutes Kriegsgetöse um mein Ohr drang. Dem Klänge der Blechinstrumente nachforschend, war ich so glücklich, alsbald in einem Nebenfael die Ursache der Schladtsymphonie und mit ihr das verkörperte „jüngste Gericht“ des Tuba mirum mit leblichen Augen zu entdecken.

Da stand das Corps der Rache, welches uns armen sündigen Menschen den Cararus zu machen berufen ist, von Verlioz mit der strategischen Gewandtheit eines Feldherrn in Schladtsordnung aufgestellt, und zwar im Vordertreffen 3 Paar Pauken, im Haupttreffen 8 Trompeten und an den beiden Flanken 9 Possaunen nebst einigen Ophicleiden und großer Trommel, im Ganzen etwa 24 hohe Würdenträger des Verlichigungskollektivs. Verlioz soll einmal geäußert haben, der größte Fehler des Mozart'schen Requiems sei offenbar der, daß der Auferstehungstag nur durch eine Posaune verkündigt werde, welche doch für so viele Millionen schlafender Völker nicht genügend sein könne. Diesem in seinen Augen unverzeihlichen Cardinalmangel hat nun der Sterbende, die „Irrwege Mozart's“ vermeidende Meister auf die oben angegebene Art gründlich abzuhelfen geglaubt.

Er wintte, und die 24 Auferstehungsboten schmetterten in die Weite mit einem so durchdringenden Höllelärm, daß, wenn diese Musik am Tage des Jorns wirklich das jüngste Gericht anbläst, sicherlich auch der entfernteste und festeste Schlafcr aufwachen und letzteres über seine verlorrene Seele schon heringebrochen wähen wird. Ob aber die bereits vor der Himmelsportc Verlichigten beim Anhören der rächenden Töne nicht lieber vorziehen, schleunigst das Weite zu suchen, als um diesen Preis ihren Eintritt zu erkaufen, das ist eine Frage, deren Beantwortung unschwer zu errathen ist.

Denkt man sich nun zu dieser musikalischen Behmphananz das Corps der Verdammten im Hauptfael, wozu böse Zungen auch die Zuhörer rechnen, repräsentirt durch die Weherufe des Chors, welche meistens in monotonen Terzen erfolgen und durch das Hauptorgelwerk, bestehend aus dem Streichquartett, den Kobrinstrumenten und 5 Hörnern, so kann man sich einen Begriff machen von dem bombastischen Gewand, in welchem das Verlioz'sche Dies irae einherschreitet. So groß die Masse der aufge-

wendeten Mittel war, von dem Componisten mit der ihm eigenen vortheilhaften Instrumentation ausgestattet, so groß trat auch die Armut an schöpferischen Ideen, einzelne Lichtblitze abgerechnet, zu Tage. Rednet man den Erfolg, welcher auf ungebildete Ohren durch den theatralischen Aufputz und den groben Materialismus der Massenwirkung allenfalls hervorgebracht wird, ab, und entleidet das Ganze seines sinnlichen Reizwerks, so bleibt von alle dem Nüchternen das zermalmenben Urtheil W. Hauffs über Clavens' Romane nichts übrig, als das traurige Ruohengerippe von Freund Gaim. Besser gefiel uns das Oratorium, ein überhaupt einfacher, mehr in kirchlichen Styl gehaltenes Tonstück, was sich von dem weltlichen Dies iras in keinerlei Weise sagen läßt. Steht dem Menschengeschlechte indessen nebenher erwählt ein Recht zu, sich von dem Tage des Weltgerichts eine menschliche Vorstellung zu machen, so frägt es sich wirklich in allem Ernst, ob dies das rechte Bild ist, sich Gott den Herrn in der schwüligen Phantasie eines Verlioz's mit einem solchen Gefolge von Mordinstrumenten, die des Schöpfers alttestamentarische Vernichtungswuth, aber nicht die Glorie seiner ewig verzeihenden Liebe darstellen und im Uebrigen gar zu sehr an den strafenden Theatergott mit obliquem Donner und höllischer Fackelmannschaft gemahnen, bei diesem Akt zu denken. Brechen wir jedoch ab. Als ich später aus der Probe auf die Strafe trat, wollte es das Geschick, daß gerade die Wadparade vorüberzog, und siehe da, ihre sonst lärmenden March- & Rhythmen erzeugten mir dieses Mal nach den von meinem Trommelfell soeben ausgehenden harten Prüfungen wie liebliches Sänseln des Zephyrus.

Anlaß zu ähnlichen Bemerkungen über das rein Künstlerliche und Unorganische in Verlioz's Compositionen bietet uns ferner die Symphonie „Harold in Italien.“ Dieselbe besteht aus 4 Sätzen, deren erster nach dem „erklärenden Programm“ und „Harold aux montagnes, scenes de mélancolie, de bonheur et de joie“, der zweite „Marche de pélerins, chantant la prière du soir“, der dritte „Sérénade d'un montagnard des Abruzes à sa maîtresse“ und der vierte endlich „Souvenirs des scènes précédentes et orgie de brigands“ schildern soll. Durch das Ganze zieht sich außerdem „un Alto principal“, vermutlich als Reisebegleiter des irrenden Ritters, welches Instrument jedoch sehr bald seine eigenen Wege in Italien's Gefilden einschlägt, indem es seinen doch sehr de musikalischen Trostes bedürftigen melancholischen Herrn reuulos verläßt und sich von Zeit zu Zeit ebenfalls als „pélerin“ in den Abruzzen vernehmen läßt, zum Vortheil des betreffenden Spielers, der doch öfter von dem begleitenden starken Orchester in seiner isolirten Solofolge auf unanständige Weise gestört, um nicht zu sagen todgeschwiegen wird.

Den rhapsodischen Inhalt des den vier Sätzen zu Grunde gelegten Textes entspricht auch die musikalische Wiedergabe desselben, in welcher alle möglichen Melodiegänge und Formen nebeneinander sich ausgefesselt finden, wie die heterogensten Gegenstände in dem Krantaden eines Kleinbildners, so daß wir ein sonderbares Gemisch von unzusammenhängenden Stücken erhalten, die theils einem Atviolconcert mit Begleitung, theils einer Symphonie, theils Opernfragmenten, wozu bloß der Gesang zu ergänzen, sowie theatralischen Vorstellungen und Reminiscenzen zu entsiammen scheinen. Vieles kann man lediglich als verhaltenen Opernstoff ansehen, wozu aber die geeignete Fortsetzung der Idee und der rechte Boden, ich meine das Theater, fehlt. So auf ein falsches Gebiet verpflanzt und der Naturwidrigkeit in Schöpfung und Durchführung doppelt beraubt, muß der Versuch natürlich mißlingen, und die unnatürliche Mißgeburt, die weder Symphonie, noch Solostück, noch dramatische Musik ist, lediglich als eine gewandte Instrumentationsstudie betrachtet werden.

Man hört den conspiren, Symphonie genannten Harold mit seinen rasch sich folgenden Phrasenaufzügen an, um ihn eben so schnell wieder zu vergessen, da das Ohr kein Interesse empfindet, Einzelnes seinem Gedächtniß einzuprägen, und das fleischliche Mitfühlen bei diesem äußerlichen Klingklang, den ich am besten als das Produkt von gelungenen Experimenten eines musikalischen Chemi-

fers im Mischen der Klangfarben und Instrumente bezeichne, vollständig leer ausgeht. Am geodbesten kam mir noch Nr. 2 und 3 vor, wo wenigstens hübsche Melodien und musikalische Gedantenlogik dem Zuhörer für sein ängstliches Suchen nach dem Kern der unbegreiflich verzerrten Schale einige Ausbeute gewähren.

Selbstfalls mangelt dem Talente Verlioz's, abgesehen von seinem mit Orientation hervortretenden irrthümlichen Streben, stets neue Wege und Formen da aufsuchen zu wollen, wo die noch lange gangbaren alten ihm bessere Dienste leisten würden, die Grundbedingung zur Schaffung eines vollkommenen Kunstwerks, das ist der „architektonische“ Schönheits- und Ordnungssinn, welcher es versteht, auf ein ein Motiv alles folgende wie bei mathematischen und philosophischen Schlüssen naturgemäß zu entwickeln und so einen eben so festen als hoch anstrebenbau hinanzustellen, der Stolz des Baumeister und die Freude der Beschauer. Ohne dieses unentbehrliche geheimnißvolle Etwas ist alle Erfindung ein rohes Chaos, ein wild wachsender Blumengarten, ein todes Capital.

In der erwähnten Meisterhaft architektonischer Entwicklung und Gruppierung der Gedanken, nämlich der weisen und gewissenhaften Befolgung des Grundsatzes für alle Künste, auf welches die gelammte Natur durch ihre eigenen Schöpfungen bei jedem von uns gemachten Schritt getreulich hinweist, hat der große Mozart, er, dem ein R. Wagner in anmaßender Selbstüberschätzung den indignirenden Vorwurf zu machen wagt, öfter nur „Tafelmusik“ componirt zu haben, Unreichtbares geleistet. Bei ihm befinden sich Erfindung und Ausföhrung, Gedante und Form auf gleicher Höhe der Vollendung und ergänzen sich gegenseitig. Allerdings hat er mit der Form „gepielt“, aber nicht als „Naturalist“, wie die albernen Gegner seines Genies behaupten, sondern weil ihm deren Behandlung ein „Spiel“ war, denn Wenige haben wohl wie er die Wahrheit, daß die Form die zweite Schöpfung des Inhalts ist, und auch in der Tonkunst der Grundsatz „Non multa, sed multum“ heilig zu halten sei, erkannt und darnach gehandelt.

Wie bei Shakespeare und allen wahrhaft genialen Geistern war auch bei Mozart der Arbeitsproceß so leicht und rasch, daß Reflexion und Schaffen in Eins zusammenfloßen, und da alle Seelenstimmungen, welche ihn erfassten, sogleich in musikalischen Bildern sich ausprägen, so brauchte er weder noch ungenügenden „Texterklärungen“ und „Programmen“ sich anzuschließen, noch wissenschaftliche Bücher über das zu schreiben, was seine Musik „wolle“, wie gewisse „neue Heroen“, sonderbarn bewies einfach auf die fertige „That“, in welcher das „Können“ vor Jedermann's Augen lag. Und da man ferner damals noch in dem naiven Zeitalter lebte wo die Tonkunst so glücklich war, noch nicht von philosophischen und weltchamerischen Aufzügen, sowie ewiger Dramatistik geplagt zu werden, so blieb auch die Musik in ihrem eigenen Wesen ungestört, zu ihrem Heil von sprachlichen Begriffen befreit, und konnte darum ihre hohe Bestimmung, der treue Dolmetscher für die Empfindungen der Seele zu sein, mit dem rechten Erfolg erfüllen.

Bedeutsam ist übrigens, daß Verlioz, der wie gesagt die Behandlung der Instrumente ausnehmend versteht und in der Modulationswählheit, d. h. in der wahrhaftigen Manier, die naturgemäße Verbindung der Tonarten unter einander über den Haufen zu werfen, im Allgemeinen sich einer größeren Vorsicht als R. Wagner befleißigt, trotz seiner sonstigen Geistesverwandtschaft mit Letzterem und der neuen sprachlich musikalischen Tonrichtung seit einiger Zeit eine Identifizierung mit seinem bisherigen Fortschrittskämpen entschieden ablehnt, und in dem letzten Tannhäuserkampf zu Paris sogar vom „classischen“ Maß herunter sein kritisches Anathema gegen die ungenügenden, unästhetischen Auswüchse in Wagner's Musik geschleudert hat. Wenn fällt dabei nicht das Stößegeben des Parisiers gegen den Böllner ein und der fernere Erfahrungssatz, daß Jemand die Schwächen eines Andern sehr gut zu beurtheilen vermag, ohne deshalb seine eigenen bemerken zu können? So müßte auch Verlioz als ein vortrefflicher

Kritiker und seiner Aesthetiker über seine Compositionserzeugnisse ein strenges Gericht halten, wenn nicht eine blinde Vaterliebe statt der sonstigen spitzigen Waffen nur Klumpen in dieser Selbstschau ihm wählen ließe.

Was sonst noch in dem Badner Concert vorkam, kann schnell besprochen werden. Die Instrumentalfüße bestanden in Beethoven's Phantasia für Clavier mit Chor, der Clavierpart vonvertagen von Frau Gaudier's Kastrer, in Wechs's Jagd- u. Orchester- und Mendelssohn's Violinconcert. Letzteres spielte Sivori mit technischer Fertigkeit und großer Reinheit; an dem Spieß selbst hatten wir jedoch eine zu gleichmäßige salenartige Glätte ausgesetzt, welche dem gehörigen Hervortreten eines innigen Vortrags und poetischen Duftes, wie er dieser Composition inne wohnt, wesentlich schadete. Daneben waren als Gesangsstücke eine Tenorarie aus der „Bibin“, eine Sopranarie aus der „Traviata“ von Verdi und ein Duett aus der „Lucia von Lammermoor“ von Donizetti, gelungen von Gräulein Montrose und Herrn Renard aus Paris, gewählt, welche Nummern ich nicht hätte, da ich der Probe in Baden nicht anwohnte.

Aus dieser bunten Zusammenstellung ist zu ersehen, daß in den Badner Concerten ein Jeder nach seiner Façon musikalisch selig werden kann, und es dem Spielführer weniger darum zu thun ist, einen ersten Kunstzweck, am allerwenigsten einen deutschen, zu fördern, als der französischen Weltbadolonie die Mittel zu einem pitanten, mit allerlei raffinierten Saucen gewürzten Musikaufgabend zu liefern, der dann nach glücklicher Abstrahlung in Pariser Reclamen als „grand festival“ in den Himmel erhoben wird. Und so wird es auch künftig bleiben, wozu wie bei dem drohlichen Behüten Carl Buttervogel in Zimmermann's „Münchhausen“ die „fernerweite gute Beschäftigung und Bezahlung“ nicht ausfällt. „Point d'argent, point de Suisse“ gilt namentlich in der speculirenden Bäderstadt, und die Kunst macht dort mit dem großen Haufen gemeinsamen Chorus. Ja ich besuchte sogar, daß um diesen Preis gegen deutsche Sänger, Musiker und Choristen so gesinnungslos sein würden, bei einer französischen Eroberungshymne, deren Inhalt gegen den Rhein gerichtet wäre, eifrig mitzuwirken, natürlich nur vom „ethnographischen und kosmopolitischen“ Standpunkt der Herren Eisele und Weisze aus.

Unsere Männerchöre bewegen sich fortwährend im gewohnten Geleise und werden bald mit den Vorbereitungen für das nächstkommende Badische Gesangsfest, das bekanntlich nur alle zwei Jahre stattfindet und übers Jahr dem Vernehmen nach in Heidelberg abgehalten werden soll, beginnen. Einstweilen hat man beschlossen, das vielgetadelte und nur Streitigkeiten verursachende Preisfesten als gemeinschaftlich abzuschaffen, eine Maßregel, die ich als einen willkommenen Fortschritt lobend erwähnen muß. Zur Vermehrung der deutschen Einheit hat unterdessen die Zahl der Männergesangsvereine um 2 zugenommen, indem wir nun deren 6 besitzen, worunter auch ein israelitischer Chorverein, der zwar vor der Hand nur in der Synagoge zur Verschönerung des Gottesdienstes thätig, sich aber ebenfalls in weltlichen Kreisen hören zu lassen beabsichtigt, eine confessionelle Absonderung, welche besonderen Tadel verdient.

Im Uebrigen hat der Männerchor unseres Großherzogthums in Folge der zunehmenden politischen Bewegung und Freiheit den prägenden Anlaß, sein altes Stöckchen unverfesselt wieder bestreigen zu können, begierig ergriffen und diejenigen Sänger, welche so viel Zeit und Geld zu vergeuden im Stande sind, besinnen sich auf steter Wanderschaft, um entweder bei einem Turn-, Schützen- oder Feuerwehreffest, oder an irgend einem Sängertag und Gesangsfest, oder überhaupt an der Saisonweise eines beliebigen Vereins als Mitwirkende und Sommersgenossen Theil zu nehmen. Alle diese vorerwähnten Vereinigungen, welche jetzt als Hebel deutscher Kraft und Einheit so sehr kultivirt werden, umschlingt ein großes social politisches Band, und seit dem ominösen Jahr 1859 sehen wir wieder wie früher den Männergesang als Bindemittel im Schlepptau, theils als selbständig Propaganda machend-

des Element mit erhöhtem Eifer verwendet, Beweis dafür, daß er einem und demselben Princip mit seinen ihn benutzenden Beschülzern seine Entfaltung und Hauptnahrung verbant und im deutschen Volk eine mehr politisch sociale, als musikalische Stellung einnimmt.

Unter diesen Verhältnissen muß sein Streben anordnen, da auf der einen Seite diese politische Färbung und Thätigkeit des Männergesangs nicht mehr wie vordem eine nothwendige von anderen Gebieten zu ihm gesähtete verstedte Opposition ist, sondern nunmehr geführt durch die ganze Volkbewegung in ungehemmter Weise mit ihr zur Schau getragen wird, auf der anderen die außerordentliche Erleuchtung aller Verlesesmittel dem Strom eine ungeahnte Ausdehnung gestattet, besonders wenn sogenannte Moussetgesangsfeiern wie das in Rutenberg die krone sämtlicher Vortreibungen bilden. Die Zeit wird daher nicht sehr fern mehr sein, wo von einem eigentlichen Gevinn, den die Tonkunst durch die Männerchöre zu erwarten hat, kaum noch die Rede sein dürfte und das musikalische Interesse bei demselben wenn nicht leer ausgeht, so doch erst in zweiter oder dritter Linie erscheint. Zur Erreichung besserer Resultate bedürfte es einer ganz anderen Organisation und einer erstens Richtung, als sie die Vereine gegenwärtig besitzen; mit der Massenwirkung allein und dem Besingen von Dars, Liebe und Vaterland ist es nicht gethan.

Soll ich schließlich vom hiesigen Hoftheater Etwas sagen, so mag dieselbe Erwähnung in der Mittheilung besessen, daß wir uns längere Zeit in großer Noth befanden, weil der Direction der Helbentener ganz abhanden gekommen und verschiedene einen Ersatz bezweckende Gastspiele sehr unbesriedigend ausgefallen waren; dadurch hinkte das Opernrepertoire auf beiden Bühnen, und die kleine Schaar der Bremer Wagner's, welche ohnehin betraht sind, daß das schwärmende Wien ihnen die Ehre, „Tristan und Isolde“ zuerst zur Aufführung zu bringen, so urplötzlich entogen, kann sich vor Trauer nicht fassen, den Tannhäuser und Vogelherrin so lange nicht bewundern zu dürfen. Dafür war ihr die unverhoffte Freude beschieden, den Spender ihrer Lieblingslust bei seinem kurzen Aufenthalt in Carlsruhe von Angesicht zu Angesicht zu schauen und zu entdecken, daß der Gottähnliche Vieles mit gewöhnlichen Menschen gemein habe. Ihre Vorstellung mag in mancher Hinsicht so enttäuscht gewesen sein, als die würdichafte Phantastie einiger Franzosen, welche einstmals den verstorbenen Fürsten von Fürstenberg auf der Promenade in Baden erschauten, und verwundert darüber, diesen „Hauptling der Schwarzwälder Wilden“ (!) nicht im Wolfspelz mit Pistolen und dem Tomahawk im Gürtel, sondern im sanftmüthigen Frack zu erblicken, naiv ausriefen: Mais il n'a pas l'air si farouche.

Seit Kurzem ist gegündete Aussicht vorhanden, die Tenorslücke auszufüllen, indem der früher in München engagirt gewesene vorzügliche Tenorist Herr Brandes, welcher seit Jahren wegen Verlust der Stimme von der Bühne entfernt lebte, für handige Gastspiele gewonnen werden soll. Realisirt sich diese Hoffnung, dann werden wir wieder die Opera seria in regelmäßiger Folge zu hören bekommen und mit ihr auch die Wagner'schen Opern. Es wird sich also später zeigen, ob bei einer Wiedereröffnung des Tannhäuser diejenigen Zufüge und Verbesserungen, die Wagner in und für Paris gemacht, namentlich aber jene als Concession gegenüber dem Pacific Geschmack eingeschalteten Tänge, welche man jedoch nach einer hier von Mund zu Mund gehenden Aeußerung Bilow's durchaus nicht mit dem Namen eines Ballettes „insultriren“ dürfte, der hiesigen Vorstellung einverleibt werden.

So mit meinem Referat über das in den letzten Monaten hier Geschehene und Gelschichte zum Schluß gelangt und an der anderen Seite des musikalischen Janusgesichts glücklich angekommen, will ich noch mit einem kurzen Blick auf das Kommende der bald beginnenden Winteraison das im Anfang verpöbichte Prognostikon stellen, soweit es sich nicht schon aus dem bisher Gefagten entnehmen läßt.

Allem Anschein nach verspricht dieselbe sehr reichhaltig zu werden, da zu den bestehenden Unternehmungen bereits verschiedene andere Concerte in Aussicht stehen, auch die Abonnementsconcerte der Hofcapelle einem von höchster Seite gestellten Begehren zufolge insofern künftig auf die Zahl 6 erhöht werden sollen. In dilettantischer Beziehung hat jedenfalls gegen früher das Interesse an dem Anhören begiebiger Musik wie an der Mitwirkung zu ihrer öffentlichen Pflege entschieden zugenommen, und so läßt sich mit Recht hoffen, daß Künstlerthum und Dilettantismus theils im gemeinsamen Zusammenwirken, theils in selbständiger, getrennter Thätigkeit die hohe Aufgabe, der ehlen Bestimmung der Tonkunst durch gelungene Aufführungen eine immer größere Geltung und Verbreitung zu verschaffen, in den kommenden Wintermonaten dem Ziel um einen guten Schritt näher zu kommen werden. Und daß wir auch in der unermüdlichen Frage des Tages, dem Streit zwischen Vergangenhits- und Zukunfts- musik, Classicität und Hyperromantik, musikalischen Wesen und Schicksalen unser Glaubensbekenntnis mit Entschiedenheit abzutheilen gewillt sind, davon möge unfer heutiger, unvergleichens mit früherer Polemik angefüllter Brief ein Manchem vielleicht unwillkommenes Zeugnis abgeben.

## Correspondenzen.

### Frankfurt a. M.

D. L. Die Concertzeit fängt an sich zu regen. Und es scheint, daß sie mit einem Etwas beginnen werde, das vor zwei Jahren noch eine Sade der Unmöglichkeit gewesen wäre: Cäcilien- und Rühl'scher Verein wollen sich zu einem Concerte vereinigen, um den neuen großen Saal würdig einzuweihen. Ich gestehe, daß, als ich am Schlusse meiner vorigen Correspondenzen einen dahin zielenden Wunsch aus sprach, ich die Erfüllung desselben nicht so nahe glaubte. So möge denn vor Allem die Eintracht in den neuen Saal einziehen, und wir werden noch man che Genüsse haben, die wir uns bisher nicht träumen lassen konnten. Ueber den Saal selber, sowie über die Reorganisation der Musikgesellschaften schreibe ich Ihnen später noch. Der Rühl'sche Verein hat in einer Generalversammlung einstimmig Herrn F. Friedrich, Organisten der St. Paulskirche, zu seinem Director erwählt. Derselbe ist ein Schüler Meier's und hat zur Zeit der letzten Krankheit desselben bereits gezeigt, daß er es wohl versteht, mit einem Verein umzugehen. Der Rühl'sche Verein hat seine Programme bereits veröffentlicht. Es sind gediegene, doch meist bekannte Sachen. Ich kann nicht umhin, die gemischten Vereine darauf aufmerksam zu machen, daß wir noch eine Schuld gegen einen Heimgegangenen abzutragen haben: Schumann a. n., dessen Kammercompositionen und Lieder in den letzten Jahren hier soniel Beifall gefunden haben, und dessen Orchesterwerke wenigstens mit Interesse gehört worden sind, ist in seinen Chorwerken noch eine gänzlich unbekante Größe unter uns. Man bezieht mit tugend einer Einzelheit (wozu ich „Zigeunerleben“ empfehlen würde) und schreite allmählich fort; aber man veräume diesen Meister nicht ganz.

Einen Verkauf der Saison haben wir bereits gehabt. Am 31. August gab Herr Wilhelm Elsner, ein Frankfurter, zur Zeit Professor an der Musikschule zu Dublin, ein Violoncellconcert. Er spielte gute Musik: Quartett von Mozart, Concert von Golttermann, Sonate von Hummel und Variationen von A. Schmitt. Ob er im Stande ist, Habsbrechendes à la Moszkow Schmitt zu spielen, konnte man daraus nicht entnehmen; wohl aber konnte man sich an begiebiger Technik, markigem Ton und musikalischem gefunden Vortrag erfreuen. Die jungen Damen, welche die Clavierstimme im Quartett und der Sonate übernommen hatten, zeichneten sich durch sicheren, fast manüschlen Anschlag aus. Herr Loggner trug durch einige Schumann'sche Lieder wesentlich zur Verschönerung des Concerts bei.

Obwohl das Theater sonst mein Terrain nicht ist, so gestatten Sie mir doch diesmal, meiner patriotischen Freude Worte zu leihen, da Frankfurt die erste Bühne ist, die Schubert's häuslichen Krieg zur

Aufführung gebracht hat. Ich wohnte der zweiten Vorstellung, am 5. September, bei. Die Aufführung hätte etwas begiebiger sein können; gleichwohl mag die reizende Musik (über die ich Nichts zu sagen habe, was nicht schon in Ihrer Zeitung gefunden hätte) einen wohlthunenden Eindruck und wurde freudlich aufgenommen. Es haben seitdem noch drei Wiederholungen stattgefunden. Zur Einleitung wurde die Duettire zu Rosamunde, jedoch mit Begleitung der langsame Introduction, gespielt. Der zweite Capellmeister, Golttermann, dirigirte. Wenige Tage darauf trat der neue erste Capellmeister, Ignaz Lachner, seine Wirksamkeit mit Fidelio an.

## Nachrichten.

Der Hofcapellmeister Rüden in Stuttgart hat seine Entlassung angelehnt und erhalten. (Sollte Dies etwa das Resultat einer neuen Corree — Meyer — Eder — Geisichte sein? D. R.)

Das große Musikfest in Birmingham hat das unerhoffte Erträgniß von circa 11,000 Fl. Sterl. gegeben.

In Leipzig sang der Thomanerchor kürzlich einmal eine Bach'sche Motette („Seu meine Freude“), welches Vorkommniß beinahe schon ein Ereigniß genannt werden kann. S. Bach ist seit einiger Zeit, besonders seit Rüden und Meyer'scher Zeit heilige Stätte erobert haben, ausfallen vernachlässigt.

Ferd. Hille's neue Oper: „Die Catacomben“ wird mit Beginn der Winteraison in Wiesbaden in Scene gehen.

Im zweiten Gewandhausconcert in Leipzig wurde Cherubini's Duettüre zu den Acnerkonzert und Beethoven's 4. Symphonie aufgeführt. Außerdem spielte Herr A. Dreifspod Schumann's Clavierconcert und andere kleinere Sachen dieses Meisters sowie eigene Compositionen. Endlich sang Herr Smarr von Carolsfeld aus Dresden eine Concertarie von Mozart und Lieder von Schumann.

Die Verlags handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig ersucht uns, folgenden Anruf an die Besitzer von Original-Handschriften und ersten Druken Verpöflichter Werke zu veröffentlichen: Die Unterzeichneten beschäfigen im Zusammenhange mit einem brechtigen Original-Verleger eine kritisch- redigirte Ausgabe von Beethoven's sämtlichen Werken zu veranstalten, und sind bemüht, dafür bei unmaßhigen Apparat zu beschaffen. Dieser besteht im Wesentlichen in den Original-Handschriften des Componisten und den ersten Ausgaben der Werke, wozu in einzelnen Fällen noch Abschriften kommen, welche der Componist für den Zweck oder zu andern Zwecken selbst durchgesehen hat. Vereit ist eine ziemlich große Zahl, namentlich Original-Handschriften, den Unterzeichneten bekannt, und theilweise durch die Liberalität der Besitzer schon in ihren Händen. Es ist aber für die planmäßige Durchführung des Unternehmens von größter Wichtigkeit, die genannten Hülfsmittel so vollständig, als sie überhaupt noch vorhanden sind, beschaffen zu können. Deshalb ergeht hierdurch an alle Besitzer von Original-Handschriften, ersten Druken oder auch redigirten Abschriften Beethoven'scher Werke die ebenso bringende als ergebene Bitte, den Unterzeichneten von ihrem Besitze Nachricht zu ertheilen und zu erlauben, sich wegen des Weiteren mit ihnen zu oernehmen. Ausführende Prospeete der zu veranstaltenden Ausgabe werden demnächst veröffentlicht werden. Hier sei nur vorläufig bemerkt, daß es darauf abgesehen ist, sämtliche Werke in der Originalgestalt, alle mehrstimmigen daher in Partitur, herauszugeben. Die Brecher Beethoven's werden schon hietaus erkennen, daß eine des großen Meisters würdige Ausgabe unternommen wird, und die Unterzeichneten dürfen daher wohl hoffen, freundliche Berücksichtigung ihrer Bitte zu finden.

Gefällige Mittheilungen werden direct durch die Post erbeten. Leipzig, am 1. October 1861.

### Wien.

Der vorige Montag fand die jährliche Generalversammlung der ausübenden Mitglieder der „Wiener Singakademie“ statt, und wurde die Neuwahl des Comités vorgenommen. Mit Stimmeneinhelligkeit wurde Herr Georg Sartorius ebenfalls zum Vorstand, Herr Stegmayer zum Chormeister gewählt, dagegen das übrige Comité theilweise erneuert. Den ausstretenden Comités - Mitglieder wurde der Dank der Versammlung votirt.

Dr. Eduard Hanslik hält in diesem Winter auf der Universität Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Musik.

## Briefkasten der Redaction.

„C.“ in P. Besten Dank. — Dr. L. in R. In Betreff des „lapusa calami“ sind Sie im Irthum: lesen Sie noch einmal! — G. P. G. in S. Wie sehen die Dinge? —

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Subscription:** Wöchentliche Nr. 363. — **Abgabe:** Rohrnack Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. F. Wäber's Witwe**.  
**Pränumeration:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 1 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder ½ Thlr.  
**Mit Vorbestellung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 40 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
**Ungarische Blätter** 15 Nr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden stets erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Zwei theoretische Capitel. I. — Recensionen. — Ein ungedruckter Brief F. Mendelssohn's. — Deutsche Componisten in Petersburg. — Vocales. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

## Zwei theoretische Capitel.

1. Ueber einen wesentlichen Unterschied der periodischen Structur.

2. Die Grenzgebiete der Melodie und Harmonie.

I.

S. B. Es darf wohl als bekannt und selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß die drei Factoren der Musik: Rhythmus, Melodie und Harmonie, in der eigentlichen Kunst immer zusammenwirken, wenn auch hier der eine, dort der andere vor schlägt, und in der Wirkung den Ausschlag giebt. Eine Melodie z. B. kann nicht gedacht werden ohne wenigstens in n e r l i c h vorhandene, d. h. wechselnde Harmonie; ebenso wenig ohne Rhythmus; und zwar nicht allein ohne jenen Rhythmus, der ihr die unentbehrliche Mannigfaltigkeit verleiht, indem er sie in längere und kürzere, oder mindere und in betonte und nicht betonte Noten gliedert, sondern noch viel weniger ohne das zu Grunde liegende, sich symmetrisch wiederholende „Metrum“, welches der Mannigfaltigkeit zur Ordnung und Einheit verhilft. Ueberdies ist es hier nicht allein das Maß im Kleinen, die Einheit der Taktart, welsch letztere nur in größeren Gruppen einen Wechsel verträgt (Ausnahmen kommen in der Vocalmusik sporadisch vor, ergeben aber eigentlich doch immer eine Metralianze von Musik und Sprache, die nicht zur allgemein gültigen Norm erhoben werden kann), — auch der Bau im Großen und Großen, die darin herrschende Symmetrie der Perioden ist es, was zum großen Theil das Geheimniß der Befriedigung in sich schließt. Alle Süßigkeit der melodischen Wendungen, alle Fülle der harmonisch-modulatorischen Entfaltung, aller Geist in thematischer Arbeit vermag keine reine Wirkung zu erzielen, wo in der inneren rhythmisch-periodischen Structur das schöne Ebenmaß, das richtige Verhältnis der größeren Schwingungen, bei ebenso nothwendiger Abwechslung der Gruppenausdehnung fehlt. Ebenso freilich macht auch alles dies wieder nicht das volle mächtig ergreifende Kunstwerk, wenn der Reich blühender oder ausdrucksvoller Melodie fehlt, und auch diese verwehlt bald für den denkenden Menschen, wenn die Harmonie dürftig, mager, monoton ist. — Die Art und Weise, wie sich die drei Factoren v. rbinden und den einen oder andern in den Vordergrund treten lassen, begründet die nationalen Schulen, und unterscheidet ebenso kenntlich das Meisterwerk vom Versuch des Anfängers, Pflüschers oder Dilettanten, wie auch sogar die einzelnen Meister untereinander.

Wir dürfen auch noch das als bekannt annehmen, daß sich alle Musik in zwei- und vier-, seltener in dreitaktigen Sätzen gliedert \*). Diese Gliederung läßt jedoch eine wichtige Verschie-

denheit zu. Am häufigsten ist nämlich im 2. und 4. Takt ein Einschnitt (Cäsur) fühlbar, und mit dem dritten oder fünften beginnt der neue Satz, sei er ein Nach- oder Vorderatz. (Wir sehen dabei vom „Aufsatz“ ab, durch welchen eine Verjüngung um den metrischen Werth desselben stattfindet.) Hieher gehören alle Liedsätze, sowohl die Musik wirklicher d. i. zu einem Text gesungener Lieder, wie auch Instrumentalsätze, die diesen nachgebildet sind. Es wird kaum nötig sein zu erwähnen, daß Dehnungen oder Erweiterungen, namentlich bei gänzlichem Abschließen einer Reihe von Perioden vorkommen, wobei statt vier wohl sechs, oder auch fünf entstehen. Dergleichen „Erweiterungen“ sind eben Ausnahmen, die dort eintreten, wo in der Construction der ganzen Anlage etwas Besonderes vorgeht, entweder wie gesagt ein gänzlicher Schluß, oder ein Uebergang zu einem neuen Hauptsatz. Ausnahmen heben die Regel nicht auf, und wohin man blicken mag in aller Musik, die nicht den Contrapunkt, besonders aber die Fuge zur Grundlage hat, findet man diese Art der periodischen Bildung, am häufigsten in den Cantaten und den — idealisirten Tanzformen“ (Ausdruck von R. Wagner). Man vergleiche sämtliche Adagio's von Beethoven, oder beliebige Menuette, Scherzi, Rondo's und Märche. Um doch ein Beispiel anzuführen, nennen wir das Thema der bekannten As-dur-Variationen, op. 26, von Beethoven, wo die viertaktige Gliederung rein und ohne irgend eine Dehnung festgehalten ist.

Eine ganz andere Art der Structur ist die, wo weder im zweiten noch vierten Takt eine Cäsur in der Weise erfolgt, daß der fünfte wieder als Anfangstakt, nicht zugleich als Schlußtakt erscheint, sondern wo sich wohl zwei und vier, auch drei Takte zu einer Gruppe zusammenschließen, die wieder eine Reihe ähnlicher Gruppen hervorruft, wo aber eigentliche Cäsuren im obigen Sinn gar nicht vorhanden sind, oder wo, wenn man will, der Schluß mit dem Anfang zusammenfällt, sich eine Kette bildet, und die einzelnen Theile nicht neben-, sondern ineinander bestehen. Ein Beispiel davon ist das erste Allegro der Sonate pathétique von Beethoven. Aber auch Fugen und andere polyphone Sätze mit und ohne Text weisen diese Formation auf. Man kann sagen, daß die erstere Art vorzugsweise das Product der weltlichen (Volk's-, Tanz- und einstimrigen oder doch homophonen Gesangs-) Musik ist, während die andere der kirchlichen, polyphonen und Instrumentalmusik entstammt. —

Wir wollen die erste Art der Structur: „Theilperiode“, die zweite „Kettenperiode“ nennen.

Beethoven's 9. Symphonie, wo im Scherzo dreitaktige Rhythmen zu zweimal neunmattigen Perioden ausgebildet sind; dann aber folgen schon, aus der Harmonie nachweisbar, viermal drei Takte, also zwölfwertige Perioden, bis endlich nach einem Anknüpfen von drei Takten auch der dreitaktige Rhythmus dem viermattigen weicht, und nur mehr in den Takt gliedern die Dreizahl bestehen bleibt.

\*) Eigentlich ist, daß die Zahl drei in der Musik keine absolute Fortsetzung durch Multiplication mit sich selbst erlangen kann. Es giebt dreitaktige Rhythmen, aber das Gefühl bräunt sich gegen lang fortgesetzte neunmattige Perioden, und es wird sich die ungewohnte Zahl bald mit der geratenen zu vermählen trachten. Siehe

Bei Beethoven, der in seiner Instrumentalmusik Alles in Anwendung brachte, was irgend im Bereich vernünftiger fasslicher Bildung liegt, findet man beide Arten reichlich vertreten, keineswegs aber die eine oder die andere vorherrschend in seiner ersten oder letzten Periode. So sind z. B. in der neunten Symphonie, welche der Musiker von Bildung gerne als sein künstlerisches Evangelium betrachtet, die Haupttheile des 2., 3. und 4. Satzes der Theilperiode angehörig, während der Seitensatz des 1. Allegro's (B-dur) entschieden der Kettenperiode angehört. Für solche Leser, denen dieser Gegenstand zu fremd ist, bemerken wir, daß dem Taktstrich und der vorgezeichneten Taktart nicht immer zu trauen ist, daß die Componisten manchmal eine Taktart vorgeichnen, die streng genommen nicht ganz correct ist. Um nicht durch einen vorübergehenden Wechsel zu verwirren, läßt man, wo es möglich, die bisher geltende Taktart stehen (ähnlich wie die Tonart), obgleich eigentlich eine andere eingetreten ist. Um sich nun über das wirklich vorhandene Verhältniß klar zu machen, muß man öfter zwei Takte in einen zusammenschließen, in anderen Fällen wohl auch aus einem Takt zwei machen. Als Beispiel führen wir hier zwei Fälle an: 1. Das Thema des Adagio's der C-dur-Sonate, op. 2 Nr. 3 von Beethoven. Hier ist die Cäsar auf dem je zweiten Halbtakt; macht man aus jedem Takt zwei, so fällt die Cäsar regelmäßig auf den 2., 4., 6. Takt u. s. w. 2. Das Thema des Scherzo's in E-dur im Cis-moll-Quartett, op. 131, desselben Meisters. Zieht man hier zwei Takte in einen zusammen, so fällt die harmonische Cäsar ebenfalls auf den 2., 4. Takt u. s. w. Nicht unerwähnt darf hier bleiben, daß in manchen Stellen das Taktgewicht zuerst schwankt, und dann sich definitiv verschiebt, so daß der Componist, wenn er der eigentlichen Taktart getreu bleiben wollte, mit dem Taktstrich in Widerspruch gerathen würde. So empfand man die in der Ouvertüre zur „Hochzeit des Figaro“ von Mozart Anfangs den ersten von je zwei Takten auch als den rhythmisch ersten; demnach wäre der achte Takt ein schwacher; man merkt aber spätestens im zwölften Takt, daß das Gewicht sich verschoben hat, und es ist nicht leicht zu sagen, wo die Schwankung beginnt; vielleicht ist gleich der erste Takt als Auftakt zu je zwei größeren Takten zu betrachten.

Mag man nun Ausnahmen, Besonderheiten aufzählen, so viele man will, immer werden die regelmäßigen Constructionen die Majorität bilden, und selbst dort, wo ein wirkliches „Chaos“ geschildert werden sollte\*), werden die Bedingungen der Musik im Wesentlichen eingehalten werden müssen wo nicht Unverständlichkeit, Unschönheit eintreten soll.

Ueber diese Dinge sind sich die Musiker, wenn auch nicht immer im concreten Fall, doch im Ganzen und Allgemeinen klar, wenn auch die hier noch herrschende Mangelhaftigkeit der Terminologie die Verständigung erschwert. Jedenfalls sind sie sich klar genug, um nicht mit Verwunderung von einer „unenendlichen Melodie“ reden zu hören, welches neue Schlagwort bekanntlich R. Wagner in seinem „Brief an einen französischen Freund“ aufgebracht hat. „Unendliche Melodie“, das ist so ein Wort, geschickt erfunden, um ein trügerisches Blendlicht in Regionen zu werfen, wo einige Dunkelheit und Verwirrung der Begriffe herrscht, namentlich bei Vätern und Halbgebildeten. Wir halten uns nicht weiter bei der damit zusammenhängenden, schon mehrfach erörterten Frage an, ob es einen Sinn habe bei aller Musik bis zur 9. Symphonie von

„idealisirten Tanzformen“ zu reden; wir fragen hier bloß, ob denn in der 9. Symphonie, dem größten Instrumentalwerk aller Zeiten (welches auch R. Wagner anerkennt, und aus dem er wie es scheint, seine neue Theorie abgeleitet haben will), eine „unenendliche Melodie“ existirt, oder was für einen Sinn die Gegenüberstellung dieser zur „Tanzform“ haben kann. Vom theoretisch-musikalischen Gesichtspunkt konnte man die Kettenperiode in der That eine „unenendliche Melodie“ nennen; aber selbst diese hat ihre ebennämige Gliederung, und in dem längsten Satz, der in dieser Weise geschrieben ist, wird man regelmäßige Gruppen finden, die bald breiter, bald enger werden, aber in gewissen Verhältnissen stehen\*). Es werden z. B. nach einer Reihe vierertiger Gruppen leichtbeschwingtere, dreiertige, oder gewichtigere und schwinghaftere acht taktige eintreten. Uebrigens wird in jeder Musik, die nicht die Fuge zur Grundlage hat, die Theilperiode vorwalten, selbst in der Oper. Im „Fidelio“ sind die berühmtesten wirksamsten Nummern in Theilperioden geschrieben, also in der „idealisirten Tanzform“.

Wir können demnach nicht glauben, daß Wagner mit seiner „unenendlichen Melodie“ die Kettenperiode meint. Was meint er aber dann? Etwas bloß den ununterbrochenen, sich dem dramatischen Wechsel eng anschließenden Fluß der Melodie, der angeblich keine Wiederholung, keine formelle Abzweigung zuläßt? Wo zu dann das Gerede über „idealisirte Tanzform“, womit doch nur die für die Musik nothwendige rhythmisch-periodische Gliederung gemeint sein kann, die dem tiefinnigsten Adagio eben so eigen als dem lustigen Scherzo! Wenigstens schließt diese Gliederung jenen dramatischen Fluß nicht aus. Beweise dafür alle Mozart'schen Opern, und der ganze Fidelio, Werke welche Wagner mündlich und schriftlich anerkennt, durch seine künstlerischen Thaten aber perhorrescirt. —

Um noch einmal von der Kettenperiode zu sprechen, so ist sie in neuerer Zeit auffallend vernachlässigt. Die Musik ist immer liebhafter geworden. Die Kettenperiode ist beinahe unentbehrlich für die polyphone, namentlich Kirchenmusik, ihr Verfallenden daraus ein Hauptgrund, warum die Mehrzahl neuerer Arbeiten dieser Gattung in Liedelei ansartete. Auch für die Instrumentalmusik, Sonatenform u. s. w. wäre ihr neuerliches Cultiviren von Nutzen; der Composition-Studirende müßte wenigstens mit beiden Structuren wohlbekannt und darin geübt sein. In der Oper ist sie überall berechtigt, wo mehrere Personen zugleich handelnd und singend auftreten; der Einzelgesang wird sich desto entschiedener an die Theilperiode halten.

## Recensionen.

### Lieder und Gesänge.

Ad. Jensen. Vier Gesänge, op. 5. Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

— Der Componist beßigt, nach diesem op. zu urtheilen, ein Talent, wie es uns in der Gegenwart nicht allzuhäufig begegnet. Man spürt ein lebendig pulsirendes musikalisches Gemüth, eine nach Selbständigkeit ringende Persönlichkeit heraus, der es im tiefsten Innern Ernst ist mit dem, was sie sucht und will. — Das Werk ist kein Meisterwerk; wir halten es vielmehr für eine Jugendarbeit, die die entschiedensten Merkmale einer ungeläuterten Ueberschwänglichkeit und jenes Bestrebens an sich trägt, Alles auf einmal zu geben, was man hat. Dieser Drang, sich zu äußern und sich ganz der Welt hinzugeben, ein so echt künstlerischer Charakterzug, er auch ist, führt, wenn er nicht mit der allerschärfsten Kritik gemäßig wird, leicht zur Hohlheit und zum Väterlichen; und leider hat der Comp. dieselbe noch nicht scharf genug geübt, sonst würde er zu der Uebersetzung gekommen sein.

\*) Dazu ist selten Veranlassung; denn wenn wir auch zugeben, daß es noch andere chaotische Zustände giebt als die, welche der „Schöpfung“ vorangingen, so bleibt doch das „Chaos“ immer ein solcher Zustand, in dem nicht lange zu verharren, und die Kunst hat nur ausnahmsweise in dieser Region etwas zu suchen. Ein Beispiel einer solchen Verwirrung ist der mit Recht berühmte Uebergang aus dem dritten Satz der C-moll-Symphonie von Beethoven in das finale, ein Uebergang aus einer in sich geordneten Welt in eine ebenso geordnete, aber in sich ganz anders beschaffene.

\*) Die Fuge ist hierin am freiesten, eben deshalb aber auch dem Laien am schwersten verständlich.

daß die Menge höchst seltsamer Vortragsbezeichnungen inmitten der Studie, als: sehr gehalten, sinnig, sehr sinnig, äußerst zart, in unausprechbarem Entzücken, süßeste, etwas frivol u. s. w. nicht bloß überflüssig, sondern sogar störend sind, und daß eine ganze Anzahl aufgeschläbter Afforde und Wendungen, — eine wenig empfindenswerthe Feindschumann'scher Studien, — ohne Schaden des Ausdrucks mit einfacheren zu vertauschen gewesen wären. — Andererseits führt jene jugendliche Eucht aber häufig zu dem, was sie gerade zu vermeiden sucht, zum Doktrinarischen. Wir können uns z. B. darum mit Nr. 2 nicht einverstanden erklären, weil diesem durch und durch concreten, anschaulichen Text eine fortwährend wiederkehrende kurze Begleitungsfigur, die weder materialisch ist, noch die Stimmung wesentlich beeinflusst, sondern eben nur ausfüllt, durchaus nicht angemessen erscheint; wäre sie aus einem Hauptmotiv der Singstimme entstanden, so wäre sie eher gerechtfertigt; so wirkt sie auf die Dauer abspannend. — Auch das Bestreben, jedes Wort, jede Wendung des Textes möglichst genau und charakteristisch wiederzugeben, ist, sofern es sich eben als bewußtes Streben kundthut, ein sicheres Zeichen einer noch unentwickelten Ausdruckweise. Die musikalische Einheit bleibt jedem Liebes wesentlich, mag der Text sein, wie er will; sie vermissen wir in Nr. 3, so schön auch der Anfang ist. Nr. 4, „Waldgespräch“, macht eine Textauffassung geltend, über die sich sehr streiten läßt. Wir find durch die Schumann'sche im Voraus so gestimmt gewesen, daß wir ihr keinen Geschmack haben abgewinnen können. Musikalisch betrachtet ist das Stück das beste unter den vier; wir möchten fast daraus schließen, der Comp. habe für den rhetorisch-dramatischen Ausdruck noch mehr Talent als für den rein lyrischen; denn der musikalische Verlauf von Nr. 4 ist so geschlossen und aus einem Gusse, daß er wünschens läßt, dem Autor möchten auch die übrigen Requisten für breitere Formen nicht fehlen. — Trotz aller dieser geringen Mängel, deren genauere Begründung nicht dieses Ortes sein kann, bleibt das Werk in der Gegenwart immer eine erhellende Erscheinung, weil sich ein Talent darin verbirgt, welches nur der rechten Pflege und Leitung, namentlich aber einer recht derben und nächternen Kritik bedarf, um allmählich Früchte zeitigen zu können, die zu den Besten unseres Nachkommers zählen dürften.

Carl Wetti. „Mein Schatz der ist auf die Wanderschaft hin.“ Volkslied, op. 17. Nachgelassenes Werk. Verlag von Rieter-Wiedemann in Winterthur.

Das Lied zeugt von einem ursprünglich schätzbaren, aber mißgeleiteten Talent. Der erste Theil enthält einen aus erkundenen musikalischen Gedanken, der aber wegen seines unnatürlichen, verenteten Rhythmus die intendirte Stimmung nicht zum Vorschein kommen läßt. Es klingt outirt; — eine ganz geringfügige Aenderung thut hier sehr viel. Das Mittelfeld ist nun freilich das directe Gegenheil vom Vollmässigen, inwiewohl nicht uninteressant. Der Eindruck des Ganzen aber ist weit mehr das Behauern über eine sonderbare Verwirrung eines ungewisselhaft vortheilhaften Talents als ein künstlerischer Genuß. — Wie häufig begegnet man dieser Erscheinung heutzutage namentlich unter den Jüngern Schumanns! Warum nicht lieber ehlich und einfach, ja trivial sein und bleiben und dabei ganz bescheiden süßlich-schweigen, wenn man nun einmal dazu verdammt ist, ein Durchschnittsmensch zu sein, als durch künstliche Erhebung und Ueberreizung der sterilen Phantasie zunächst genial unverständlich, d. h. bei Nähe besohn nichtsgedend oder verkehrt, weiter aber blafst und unsäsig, raffinitirt und übertrieben, ja schließlich ektatisch und wahnwüthig, d. h. f. unzurechnungsfähig zu werden? Nomina sunt odiosa, daher keine Beispiele.

Ed. von Hartog. Wiederchluss. 5 Gedichte von E. Geibel op. 39. Verlag von Rieter-Wiedemann in Winterthur.

Das Werk rangirt unter die in der Gegenwart häufig zu findende Gattung von Compositionen, in denen gute, ja por-

treffliche Gedanken und Einfälle mit uneben, selbst widerwärtigen Trivialitäten in wunderbarer Mischung abwechseln. Gerade auf dem Gebiet der Gesangscomposition begegnet uns dies so oft, daß sich die Vermuthung aufdrängt, die besten Compouisten würden vielleicht in allen übrigen Zweigen der Composition mehr gesehlet haben als in diesem, weil sie sich dort weit freier bewegen, und den Stoff ihrer guten Gedanken vielleicht zu besserer Verwendung hätten bringen können. Denn die abgeflandene, oberflächliche Anschauung, als könne man Lieber so nebenbei aus dem Aermel schütteln, sollte sich nachgerade durch sich selbst verbannt haben. Es ist viel bekannt, daß die knappsten und bestimmtesten Formen immer die schwersten sind, und daß gewiß ein ebenso großer Meister dazu gehört, eine kleine Statue zu bilden als einen großen Dom zu bauen. — Wir wissen nicht, ob Hartog in andern Compositionsgattungen Meister ist, im Liebe ist er es nicht. Es fehlt ihm nicht an Intentionen, die Menge derselben hört sogar nicht selten, überall ist sein Bestreben sichtbar, etwas Inhalt- oder Ausdrucksvolles zu sagen, es gelingt ihm sogar, Stimmung in die Lieber zu bringen, wenn auch nicht die zertgenähe; aber zum Liebercompouisten ist er nicht geboren, hätte er auch in seinen 38 vorausgehenden Werken nur Lieber veröffentlicht. Denn wenn er z. B. einen so contemplativen Text wie Nr. 3:

Wenn die Sonne hoch und heiter lächelt, wenn der Tag sich neigt:  
Liebe ist die goldne Leiter, drauf das Herz zum Himmel steigt u. s. w.,

einen an verschiedenen Beispielen erläuterten Gemeinplag, — denn weiter ist doch dieses Gedicht nichts — in schwungvolle, breit melodische Wendungen mit unruhigen Begleitungsformen umsetzt und in bewegtem, munterem Tempo ausführen läßt, so muß das als ein ästhetischer Kardinalschnitzer bezeichnet werden. Wenn ferner in den meisten Liedern die Begleitung das verhältnißmäßig Interessantere, die Melodie dagegen sehr häufig trivial, oft auf den bloßen Knauffest berechnet und unwahr ist, — Beispiele ließen sich ein ganz anständiges Stämmchen aufzählen — so ist auch hier das Grundgesetz aller Gesangscompositionen, daß die Stimme die Trägerin der Gedanken sein soll und daher auch niemals von der Begleitung überwundet werden darf, auf empfindliche Weise verletzt. — Was die Form angeht, so kommen nicht bloß eine Anzahl ganz unmotivirter Wendungen vor, die den Hörer von ihrer Nothwendigkeit nicht zu übergzeugen vermögen, sondern auch Modulationen und Klangwirkungen, die nur vor dem Forum der Herren Weigmann und Consorten Gnade finden dürften. Schließlich können wir nicht umhin, den Autor auf die musterhafte Knappheit und Präcision der vorzüglichsten deutschen Lieber aufmerksam zu machen.

Gottfried Weiß. Der alte Soldat, op. 16.

— 5 Lieber, op. 15. Verlag von Leudart in Breslau.

Man geräth in Verlegenheit, zur Charakteristik dieser Sachen irgend etwas zu sagen, da sich eine Eigenthümlichkeit an ihnen durchaus nicht will entdecken lassen. Die Technik ist correct, aber ohne Fröhlichkeit, die Stimmungen und das musikalische Material häufig verbraucht; einziges Motiv (op. 15. Nr. 5) ist interessant, weicht aber leider nur zu bald einem trivialen und sentimentalen Erguß und verläuft sich schließlich in eine ziemlich farblose, doctronäre Imitation. Das Lied befandet noch am meisten ein wenn auch nicht erhebliches Talent des Vf., dem es an besserem Geschmack nicht zu fehlen scheint; nur wäre zu wünschen, daß dieser auf seine Production einen noch tiefer greifenden Einfluß gewinne damit er es zu einer schärfer und edler ausgeprägten künstlerischen Individualität brächte.

Ferd. Sieber. 4 Lieber op. 62. 2 Hefte. Verlag von Pringrichshofen in Waggburg.

Völlig unbedeutendes, süßlich triviales Zeug, welches ein

einigermaßen routinierter Musiker täglich dudenweise produzieren kann, wenn hierbei überhaupt noch von Produzieren die Rede sein darf. Es würde sich nicht der Mühe verlohnen, in dieser Zeitschrift ein Wort darüber zu verlieren, wenn nicht das Eine an diesem op. nachahmenswerth und zu loben wäre, daß der Autor 2 Lieder von W. Dornwald komponirt hat, einem Dichter, dessen Werke soviel uns bekannt bisher mit Ausnahme von R. Franz fast von keinem einzigen Componisten ausgebeutet sind. Dies ist ein schreiendes Unrecht, wenn man sieht, welche edle Gedächtnis genöthlich von den Liedercomponisten in Mustt gefeiert werden. Es kann nicht unsere Absicht sein, an diesem Orte die Vorzüge Dornwald'scher Gedichte näher zu erörtern, aber hiuweisen müssen wir unsre Leser mit der größten Entschiedenheit auf einen Dichter, der für das Lied ein sehr hervorragendes Talent besitzt; indem sich bei ihm Feinheit und Rundung der Form, scharfe Pointirung des Gedankens, Klarheit und Energie der Stimmung mit einem durchaus eigenthümlichen Klangsinn, einfachen, und nichtschalig-kühnlichen Tone verbindet, der uns, sei er nun launisch und drollig, groß und leicht oder ernst und erhaben, stets in die Tiefe eines reichbewegten durch und durch edlen Gemüths einführt. Die reizende, echt poetische Sinnlichkeit, welche allen diesen Liedern eignet, in dieser Beziehung an das deutsche Volkslied erinnernd, aber weit feiner, reicher und durchaus individuell, die spielende Leichtigkeit des Ausdruckes bei scharfer, oft überraschend geistreicher oder rührend amnithig Pointirung des Gedankens, die durch und durch ehrliebe, von aller Sentimentalität und Trivialität wie von allem Gedankenschwulst völlig freie kindlich naive Gemüthsinnigkeit, welche die Natur und Lebensanschauung beherrscht, machen sie gerade für die Composition äußerst geeignet. Möchten daher begabte und fein organisirte Musiker, möchten auch Alle, die an echter, gesunder und kernhafter Poesie Geschmack finden, die äußerlich bescheidene aber reichhaltige Sammlung dieser Gedichte nicht ferner unbeachtet lassen; möchten aber auch so unartige Hände, wie die H. Siebers sich nie wieder an dem garzen Wüthenschnelz vergehen, der auf ihnen ruht. Denn solche Poesien in den Verkaufstonten Käden-Gumbert'scher Complettspressen herabzuwürdigen ist zum Mindesten eine rohe Verunglimpfung; mit eigenen Gedichten (wie Nr. 1 u. 2) kann ja Jeder thun und lassen, was ihm beliebt; dies vollständig zu widerigen, erfordert bloß einigen Humor; ein edles volles Geistes-eigenthum aber entweicht und mißhandelt zu sehr, erregt entschiedenen Unwillen.

Ferd. Sieber. Ave Maria, gratia plena, für 4stimmigen Frauenchor à capella op. 58. Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg.

Nach den eben erwähnten Liedern von H. S. nahmen wir dies Werk mit sehr geringen Hoffnungen in die Hand, wurden aber so überrascht, daß wir uns getraut zu haben glauben, von demselben Comp. ein so edel gehaltenes Stück zu sehen. Der triviale Ton jener ist hier mit Ausnahme von ein paar Wendungen völlig verschwunden; die Stimmung ist vielmehr dem Worte entsprechend, kindlich und fromm, ohne Sentimentalität, einfach und wahr, der Klang fast an Mozarts geistliche Weisen erinnernd. Originalität sucht und findet man hier natürlich auch nicht, aber die Objectivität des Textes hat auch wie es scheint den Autor wenigstens von jener solchen persönlichen Innerlichkeit bewahrt, die bei seinen Liedern sehr unangenehm wurde. —

Jean Becker. Aufmunterung zur Freude (Gedicht von Höpfl), für Sopran oder Tenor ohne Orchester. Verlag von Luchardt in Cassel.

Louis Schubert. „Schlaf wohl, du lieb Gefelle“ und „Ich sah's an ihren Augen“, für Bariton oder Alt, op. 8. Verlag von Schlesinger in Berlin.

Aug. Harn. „Du wunderbares Kind“, für Tenor zum Concertvortrag, op. 17. Verlag von Klemm in Leipzig.

Wir führen diese drei Sachen hier nur an, weil sie uns zur

Durchsicht zugefandt wurden. Musikalisch wie poetisch völlig werthlos, wenn auch untereinander noch an Gemüthlichkeit weiterfernd, sind sie für ein Publikum berechnet, dem die Interessen dieses Blattes so himmelsweit fernliegen, daß es schon deshalb nicht der Mühe verlohnen würde, ihnen noch mehr Worte zu widmen.

Ferd. Podhorsky. „Ob ich dich liebe“? op. 1. Verlag von Joh. Hoffmann in Prag.

Viel Lärmen um Nichts, würde man hier kurz sagen können, wenn nicht ein op. 1 vorläge. Allein dieses und der Umstand, daß aus Nichts niemals Etwas wird, also auch aus einem elenden Texte kein gutes Lied, machen es zur Pflicht, weniger auf den Inhalt als auf die Form des Wertes zu sehen. Denn es würde in diesem Falle nicht besonders erfreulich ausfallen, wenn die dargestellte Empfindung ist künstlerisch unwoh, weil überpannt und unregelt. Dies dagegen zeigt, daß der Componist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Dilettant ist, dem es noch an technischer Fertigkeit fehlt. Seine Schreibart trägt deutliche Spuren eines noch ziemlich rohen musikalischen Naturalismus an sich. Wird er dies dereinst durch erste Studien überwinden haben, dann wird es an der Zeit sein, seinen etwoigen Veröffentlichungen kritisch zu begegnen. Vorläufig kann man ihn nur vor leterer Iphrasenhaftigkeit und höchstem Schwulst warnen und ihm rathen, sich eine gründliche technische Bildung und eine edlere Geschmackrichtung anzueignen. Auch ist zu bemerken, im Fall er, wie es allerdings den Anschein hat, den Zukünftlern Concessionen zu machen geneigt sein sollte, daß auch in der Zukunftsmusik System ist und daß, um in ihr einigermaßen Farbe halten zu können, eine ganz bestimmte Dressur erfordert wird. —

Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Robert Volkmann. 4. Quartett, op. 35 (E-moll), für Streichinstrumente, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen. Verlag von Gullow Hedenast in Vests. 1861.

S. B. Wir haben seinerzeit (in Nr. 2 und 3, Jahrg. I d. Bl.) über dieses Quartett und seine beiden Kameraden (G-dur und F-moll) eingehend referirt und können heute nur mit einigen, streng genommen nicht in die Rubrik „Rezensionen“, sondern unter „Musikzustände“ gehörigen Bemerkungen darauf zurückkommen. Vorerst die Versicherung, daß uns das neuerliche Durchspielen aus dem vorliegenden Arrangement in unserer günstigen Meinung über Volkmann und speciell über dieses Quartett bekräftigt hat. Von den beiden ersten in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Werken unseres Componisten, einem Pianofortetrio in B-moll und einem Streichquartett in G-moll, hatte das erstere wegen seiner großen Dürftigkeit nicht allgemein durchdringen können, während das zweite durch seine geniale Conception und seinen lebendigen Schwung (vergl. Nr. 41, Jahrg. I d. Bl.) bei allen Vorurtheilsfreien lebhaften Anklang gefunden hatte. War es nun einerseits Gegeneignommenheit, andererseits überpannte Erwartung, was der berechtigten Verdrüssigung seiner weiteren Produktionen in unseren Quartettzirkeln hinderlich war, hier halten es jedenfalls für höchst ungerecht und unklüftlich, daß ihm jenes Recht nicht eingeräumt wurde, welches man in viel unmoderaterer Weise Andersn nur zu freigeig einräumte. Wo und wenn man einmal Nothitäten zu bringen gesonnen und in der Lage ist, da verdient unserer vollsten Ueberzeugung nach Volkmann von den Lebenden als einer der Ersten berücksichtigt zu werden, wofern man als Diener der Kunst, nicht des launenhaften und nicht immer zurechnungsfähigen sogenannten „Publicums“ gelten will. Es muß andrücklich nochmals hervorgehoben werden, daß Volkmann gerade in seinem Opus 35 Wege eingeschlagen hat, die seinen Produktionen die Beinamen „verständlich“, „formgerecht“ erwerben müssen. — Das vorliegende E-moll-Quartett ist nicht allein in dieser vierhändigen Form allen Strebenden und echten Genuß Suchenden zu empfehlen, es erhebt auch lauten Anspruch darauf, öffentlich gehört zu werden. Ist es auch natürlich nicht mit seinem Beethoven'schen



Namensbruder in Vergleich zu stellen, so ist es doch ein den berechtigten Forderungen der Kunst und der Zeit größtentheils entsprechendes Muffwerk, vergleichen recht viele anzuweisen zu können, unseren Tagen zur Ehre gereichen würde. Die Ueberraschung, den als einen dem Dämonen, ja Unheimlichen vollständig überlieferten Componisten betrachteten Volkmann hier als einen grasdünen, weich fleischigen, ja manchmal launigen wiederzufinden, darf nicht zu einer Geringschätzung verleiten, die sein Talent wahrlich nicht verdient. Wir erlauben uns im Interesse der Kunst und der Wahrheit jene, die es angibt, mit aller der Entschiedenheit, die uns unsere Ueberzeugung eingibt, hiermit ernstlich anzufordern, zu thun, was ihre Pflicht ist. Denn wo solche Sachen übergangen werden, da gibt man den Schreibern über Vernachlässigung der Gegenwart die stärksten und berechtigtesten Waffen in die Hand.

Das Arrangement ist sehr spießbar, nicht überladen gesetzt, und giebt, soweit es dies als solches vermag, die Original-Wirkung getreu wieder.

#### Instruktives.

5. Panoffa. Op. 85. 24 vocalises progressives etc. 2 cahiers. Winterthour. Rieter-Biedermann.

a- Der Umschlag trägt den Kollektivtitel: Suite de l'Abécédaire vocal. Der Umfang dieser Vocalisen erstreckt sich über anderthalb Octaven. Zur Empfehlung des Werkes insinuiert sich der Herr Verfasser als „Auteur de l'art de chanter“, und widmet die Uebungen allen Stimmen mit Ausnahme des Basses. Ueber den instruktiven Werth dieser beiden Hefte läßt sich nicht viel Besonderes sagen. Die Stimme ist mit Geschick behandelt und wird mit besonderer Berücksichtigung des neuen Opernstyls durch das Studium dieser Vocalisen geübt und vorgebildet. Was die progressive Schwierigkeit betrifft, so ist der Fortschritt des Vandes nicht immer sicher zu erkennen. Nr. 5 ist z. B. eine schwierigere Aufgabe für die Stimme als manches der später folgenden Stücke. Zu dieser Hinsicht hängt freilich von der persönlichen Begabung des Schülers viel ab und wir wollen mit dem Herrn „Auteur de l'art de chanter“ nicht rechten. Doch können wir trotz unserer Anerkennung seiner Liebe, mit welcher er diese Stücke geschrieben hat, nicht einräumen, daß seine Gaben eine Lücke in dieser Gattung der Gesangsliteratur ausfüllen. Es gibt zahllose ähnliche Werke und manche derselben von unzweifelhaft höherem instruktiven und musikalischen Werth. Die feinigsten schließen sich denen von Concone nach Charakter und Geschmacksrichtung an. Manche gleichen ihnen sogar zum Verwechseln. Wer daher dergleichen französische Arbeiten liebt und diejenigen von Concone nicht zur Hand hat, dem können wir ohne Bedenken dies vorliegende „Abécédaire“ des Herrn Panoffa empfehlen. Wer dagegen Schüler deutschen und litauischen Gesanges heranzubilden will, möge lieber die Winter'sche Schule, die Vocalisen Minoja's, herausgegeben von Teichner und ähnliche dergleichen Werke dem Studium zu Grunde legen.

#### Dichtungen für Musik.

Peter Volkmann. Drei Operndichtungen. Leipzig, Verlag von C. Neuberger 1861.

b- Der Vf. hat neulich ein kleines Schriftchen über R. Schumann's Faustmusik herausgegeben. Dort war er sich nicht recht klar, das Wesentliche übergibt er, gab einen großen Schwamm von allgemeinen Betrachtungen, aus denen für die Sache nichts herauskam und machte den misslichen Versuch zwischen den bekannten beiden Parteien Posto zu fassen. Hierbei fiel er noch in den Fehler beide zu tabeln, statt beiden um den Wert zu gehen. Konnte er durch das thausächlich Gegebene sich seine Freunde erwerben, so mußte er sich dadurch unseres Urtheils sogar manchen Feind gemacht haben. Wir wünschen deshalb, als uns das vorliegende Büchlein in die Hände kam, etwas zu finden, das uns den vorigen Einbrudl vermissche. Dem war leider nicht so.

Wir können in den drei Dichtungen nur ganz direkt lässig, ohne Szenirungskunst, ohne prosaische Gewandtheit und ohne Naturwahrheit versafte Produkte eines von sich selbst etwas stark eingenommenen Dranges erkennen, der etwas erreichen will, ohne das Feld aufgesucht zu haben, auf dem es erkämpft werden muß. Wir können der Herausgabe von Opernworten überhaupt nicht das Wort reden. Operntexte, nicht Dichtungen, sind keine Fragment-Artikel, die man laut wie im Schanzwarbe die Ulfshedern. Sie sind auch nichts Fertiges und können deshalb keinen Anspruch auf allgemeines Interesse machen. Will Jemand sich als Dichter zeigen, so schreibe er wackere Dichtungen nicht Opern-Dichtungen. Dann wird der Componist, der eine Oper schreiben will und sich von seinem Geiste angeheimelt fühlt, ihn schon von selbst aufsuchen. Sie werden ein Sujet auswählen, den Wirkungen der Musik gemäß das Szenarium entwerfen; das Metrum in jeder Nummer stimmunggemäß wählen, die Eintheilung derselben nach den Wirkungen feststellen, die der Componist sich zurant, kurz, auf das Gewissenhafteste Schritt für Schritt, bis alles fertig ist, alles zusammen ausarbeiten. So wenigstens hat z. B. der vielverachtete Mozart es gehalten und mitten darin aufgehört, wenn er einfach, daß es nicht dazu angethan war, was Rechtes daraus zu machen. — Der präntensfüßen Vorrede des Buches gedenken wir nicht. Aber selbst im Sinne der neudeutschen Zukunftsmissler scheint uns hier ein Irrthum vorzuliegen. Das Kunstwerk der drei vereinigten Künste — dem Schlagwort zu Liebe ist die Decorationsmalerei ebenbürtig erklärt und unter die wirklichen Künste erhoben worden — bedeutet doch, daß die drei Künste gleichmäßig dazu beitragen sollen ein Ganzes zu bilden. Wie ist das aber möglich, wenn man ein solches schon hinführt. Dert müssen ja die Musik und Decorationsmalerei die Rolle spielen, die man für die Dichtkunst nach dem Begriff „Oper“ so erniedrigt fand. Im Wagner'schen Sinne muß der heutige Künstler Decorationsmaler, Dichter und Musiker — auf die Reihenfolge kommt nicht an — zugleich sein, oder müssen wenigstens drei solche Künstler ganz in einander aufgehen, ehe sie daran denken dürfen etwas zu schaffen. Der Verfasser sieht auch hier wieder in der Mitte. Er wird sehen, was das für Früchte trägt.

### Ein ungedruckter Brief F. Mendelssohn's.

Dieser Brief, uns von Freundeshand mitgetheilt, bezieht sich auf einen Ritter, der, zuerst für den Kaufmannsstand bestimmt, sich im Jahr 1841 der künstlerischen Laufbahn zuwendete, und sich deshalb nach Leipzig begab. Ein Verwandter desselben schrieb, um sich natürlicher Besorgnisse zu entledigen an Mendelssohn, und bat ihn um sein Urtheil und seine Meinung.

Aus der vorliegenden Antwort wird man abermals bestätigt finden, welche Bereitwilligkeit M. zeigte, wo es sich um das Wohl eines Strebender handelte, und wie rein seine Kunstansichten waren:

Leipzig, den 30. Januar 1841.

#### Em. Hochwürden

geehrtem Schreiber zufolge habe ich mir eine genauere Kenntniss vom Talent des Herrn R. N. zu verschaffen gesucht, und Ihnen meine aufrichtigste Meinung darüber mitzutheilen, in der Zweck dieser Zeilen. Ihre Frage und Bestärkung, ob am Ende nur ein ordinärer Clavierpieler in ihm stecke, in welchem Falle allerdings das Ergreifen eines andern Berufes je eher je lieber wünschenswerth gewesen wäre, sowohl um seiner selbst als seines Vaters und seiner Angehörigen willen, konnte ich gleich nach den ersten Stücken, die ich mir vorpfeilte, auf's Entschiedenste zu seinen Gunsten beantworten, und meine Ansicht hat sich durch Alles, was ich von ihm weiter hörte, noch mehr bestätigt. Er spielt nämlich mit sehr feinem ächt musikalischem Gefühl, mit durchaus richtigem angenehmen Vortrag, so daß ich ihm mit wahrem Vergnügen zuhörte, und es geht aus seinem Spiele klar hervor, daß er die Musik wahrhaft zu empfinden und wiederzugeben im Stande ist.

Daß er also zu den gewöhnlichen oder mittelmäßigen Spielern jetzt noch gehöre, kann ich mit Aufrichtigkeit verneinen; die Zahl solcher richtig fühlenden und mit Ausdruck und Seele spielenden Musiker ist nicht so groß, als daß man nicht einen, der diese wichtigen Eigenschaften besitzt, zu den besseren zu rechnen hätte. Zudem ist auch das innenwohnende und wiedererlebene Gefühl der beste Bürg, daß sein Streben ein durchaus ehrenwerthes und zu lobendes in der Kunst sei, und daß er in keinem andern Fache sich glücklich, ja nur behaglich fühlen werde — wenigstens läßt eine so lebhaft empfundene für die Kunst nur selten die fortgesetzte Beschäftigung mit andern Gegenständen. Seine neueste Composition, ein Quintett, zeugte gleichfalls von diesem ersten, richtigen Streben, von musikalischer Erkenntniß und Anlage. Kritisch ist in der Fertigkeit, sowohl des Spielens als des Schreibens, noch Manches zu wünschen übrig; in Weidern zeigt sich eine gewisse Steifheit, die, wie mir scheint, davon herührt, daß er sich erst in späteren Jahren, nicht gleich als Kind, mit Musik beschäftigt haben mag; und jedenfalls wäre diese Steifheit in Weidern zu überwinden, ehe er darin etwas öffentlich Durchgreifendes, dem sogenannten Publikum Zugewandtes, Epochenmachendes leisten wird. Aber wo eben das wahre Gefühl ist, verbunden mit der Fähigkeit es wiederzugeben, da ist die große und einzige Hauptsache, aus der alles Andere fließt, da ist der wahre innere Beruf vorhanden, und da ist's Pflicht eines Jeden, nach Kräften die äußeren Hindernisse hinwegzuräumen, die sich der weiteren Ausbildung entgegenstellen mögen. Dies in Hinsicht auf Herrn N. N. zu bewirken, so viel ich vermag, halte ich demnach Ihnen gegenüber für meine Schuldigkeit; möchte es Ihnen bei seinem Vater gelingen, es in größerer und wichtigerer Beziehung auch zu thun.

Frage es sich nun aber, ob er eben eine solche, dem Publikum zugewandte, Epoche machende Erscheinung sein werde, wie bald er sie sein werde, durch welche Mittel und Wege, ob ihn seine Kunst reich und äußerlich angesehen machen könne — so gestehe ich Ihnen, daß ich diese Fragen nicht beantworten kann, ja daß mir ihre Beantwortung jederzeit unklar und voreilig erscheint. Die glänzendsten Persönlichkeiten sind verschwunden, die unschreibbar sind unsterblich in unserer Kunst geworden, und der Grund davon war und blieb jener wahre, überzeugende, innenwohnende Beruf. Nach diesem allein sollte also gefragt und geantwortet werden; er allein bedingt (zwar nicht den Ruhm und die Ehre) aber das Glück und die innere Ruhe. Daß Herr N. N. die beiden letzteren in der Kunst, und, wie ich glaube, nur durch die Kunst zu erreichen im Stande sei, daß sein feines wahres Gefühl dafür am sichersten Bürg, davon bin ich überzeugt, und daß ihm bei fortgesetzter Anstrengung auch die beiden ersteren nicht zuvielben mühen, damit er seinen Angehörigen Freude und Zufriedenheit bereite, ist mein herzlichster Wunsch.

Mit vollkommener Hochachtung

Ew. Hochwürden ergebenster  
Felix Mendelssohn - Bartholdy.

## Die deutschen Componisten St. Petersburgs.

P. Das Gute blüht oft auf verborgenen Pfaden, weniger gefannt und verlangt von der großen Welt, die es vorzieht, den breitergetretenen Weg des Schaalen, Gewöhnlichen einherzuwandeln und hier momentanes Ergötzen für ihre ephemere Muse zu finden. So auch wirkt, unbeachtet von ihr, mancher deutsche Musiksohn in ärmlicher Behausung nur für seine geliebten Claviers, die ihm in seinem Schaffen vorzuwehen und begeistern. Und die Kritik? Ihre Pflicht wäre es, das verborgene Verdienst an das Tageslicht zu ziehen, dem schaffenden Künstler Lohn und Aufmunterung zu vermitteln, für sein Recht nöthigenfalls ritterlich einzustehen. Statt dessen gerirt sie sich mehr und mehr als Par-

tei-Dame, sich für Lohn; lobt, was ihren einseitigen, oft verschrobenen Principien fröhnt, und belächelt die Welt auf Kosten der Kunst und der Künstler mit Anleuten und Wigen. Auch in St. Petersburg lebten und leben Leute, die verdienten hinter den Bergen bekannt zu werden. Bolloweier schrieb hier echte Mäckerwerke, vollendet in Geist, Form, und technischer Ausführung. Sein Clavierquartett, seine Cello-Sonate, seine Sinfonie, seine vierhändige Sonate verdienen den besten ihrer Art angehört zu werden; und dennoch haben sich für diese wertvollen Manuscripte noch keine Verleger gefunden! — Gegenwärtig besitzt Petersburg von deutsch gebornen, geschulten und gesantten, vorzüglichen Componisten, d. h. solchen die sich höheren Styls versuchen und nicht vorwiegend als Virtuosen für ihr Instrument schreiben: Th. Verthold, C. Deder, H. Stiehl, F. Vogt und Wilm, der Letztere ein echt contemplativer Kopf, schreibt fleißig Werke der Kammermusik für sich und einen kleinen Kreis Kunstverständiger. — Mehr wußte sich Stiehl mit seinen frischen, grasblühn, kunstfertigen Werken bekannt zu machen. Eigentlichen Ruf erlangte er aber kürzlich vom Anlande her, wo eine Sonate für Piano und Cello (bei Schott verlegt) in einer Preis-Concurrenz den Sieg davon trug. Ein Glück für ihn, daß ein Kadner und ein Moscheles, und nicht die Partisane der Weimar'schen Muse seine Richter waren. Minder vorthellhaft gaskirte vor einiger Zeit C. Deder in Berlin; die vorige Kritik warf seinen Werken Tadel vor. Ob dieser Vorwurf nicht mehr einem eigenen Vortrag als der Composition gelten soll? — Wir hörten von ihm in Petersburg eine Sinfonie, eine Pianofantasia mit Orchester, ein Quartett, mehrere Salonstücke, denen man Begabung, Geschick und Schule in angemessenem Grade zugestehen muß und jedenfalls fertiger zu nennen sind, als die Arbeiten manches Auspostanten, an dem der eigene Vortrag das eigentlich Geniale ist. F. Vogt, der vierte in unserer Aufzählung, schwankt in seinen Werken zwischen Modernem und Antiken gleichsam zwischen Epheemerem und Classischem. Er schreibt Jagen, Quartette, Zwoifeln in guter, mehr überlieferter, als eigener Art; dann auch Walzer, Galopp's, Romanzen, die aber weder Pikantes noch Poetisches enthalten. Ungleich reiner, consequenter, stylgemäßer ist Th. Verthold, Pianoforte am Kaiserl. Dameninstitute, Organist und Musikdirektor an der Annenkirche. Seit einer Reihe von Jahren in Petersburg ansäßig (früher in Charlhoff) widmet er sich vorzugsweise dem hier sehr vernachlässigten Cultus der Kirchenmusik. Gleichsam aus eigenen Mitteln hat er einen Kirchen-Chor geschaffen, ihn fleißig eingeübt und mit ihm in mehreren öffentlichen Aufführungen, worunter die einer eigenen Messe, Bewunderungswürdiger geleistet. Von geistlicher Musik eigener Composition hörten wir auch im vorigen Winter eine im Bach'schen Geist und Styl geschriebene Cantate, eine wahrhaft kunstvolle Arbeit. Gegenwärtig arbeitet Verthold an einem Oratorium, wozu er selbst den Text verfaßt. Am Kammer- und Concertstül feunen wir ein meisterhaft gearbeitetes Clavierquartett, mehrere Duvertüren, davon die eine über die russische Volkshymne sehr bekannt geworden; mehrere Salonstücke für Piano und Violoncello (bei Schubert verlegt). Als Orgelspieler ein Schüler von Joh. ann Schneider, siegte Verthold vor einigen Jahren in einer Concurrenz über acht andere Organisten; obgleich das Glück, die Stelle zu erhalten, ihm nicht begünstigte, sondern die Braut durch fürsprechende Vermittler ein Anderer heimführte. Und somit finden wir sein Wirken nach allen Richtungen höherer Tonkunst gleich achtenswerth und erfolgreich. Die echte deutsche Musik durchbringt und befecht seine Werke und sein Wirken.

## Locales.

Hr. Schubert's Singpiel: „Die Verschworenen, oder der hässliche Krieg“ im Operntheater.

S. B. Endlich nach monatelangem Herren ist dieses reizende Stück in unserem Hofopertheater über die Scene gegangen. Zur

Ergänzung unseres Berichts über die concertweise Aufführung im März d. J. (Nr. 10 d. N.) haben wir für heute nur Weniges beizufügen. Vor Allem das, daß die sjenische Darstellung alle Besorgnisse niedergeschlagen hat, als ob das Werk wegen seiner schönen Musik und seines unbereitenden Vortrags sich im Concertsaal besser ausnehmen werde, als im Theater. Im Gegenstheil: Gewisse Schwächen des Sanges und der Sprache schwanen in Folge lebendiger Darstellung, oder man nahm sie wenigstens leicht hin.

Die Gattung, zu der das Textbuch gehört, nämlich das Lustspiel, gestattete Manches, was in der opera seria nicht am Platze wäre, und was man im Concertsaal, mit dem Textbuch in der Hand, übel vermerkt. Genug: die Oper hatte einen vollständigen Erfolg; der musikalische Theil des Auditoriums erquickte sich an der überaus köstlichen Musik, und für den Banhagel ist durch die tonischen Szenen, die derbe Sprache, die Vermummungen u. dgl. bestens geforgt.

Wie heiter und grazios ist doch diese Musik, die ohne Tanzrhythmen das blühendste Leben veranfaßt, nirgends an den Geschmack des Föbels appellirt, und doch so sehr „gefällt“!

Mit einem Wort, wir haben ein populäres echt deutsches Singpiel vor uns, in musikalischer Hinsicht den Anforderungen der Zeit entsprechend, ohne Spur von Jopf, und man kann nur beklagen, daß Schubert nicht mehr auch in dieser Art geschrieben hat.

Um die Ausführung des Ganzen hat sich Herr Capelmeister Dessoiff ein bleibendes Verdienst erworben. Es klappte schon bei der ersten Vorstellung Alles recht präcis zusammen, und die Tempi waren uns im Allgemeinen zuzugend. Genauere Kenner der Partitur fanden Manches zu schnell, vielleicht weniger aus ästhetischen Gründen, als weil sie sich's anders gedacht hatten. Die Pausen betrug eben wegen des deutlichen Mangels schnellere Tempi als der Concertsaal. — Fräulein Hoffmann sang und spielte die Gräfin recht nett, Fräulein Krauß konnte sich in die einfache Partik der Helene nicht finden, auch klang ihre Stimme krank und angegriffen. Herr Mayerhöfer war als Graf ganz trefflich, die Herren Erl und Walter für ihre Partien nicht jugendlich genug. Ueberrauschend wirkten die Doppelpärd der Ritter und Edelfrauen durch Präcision und richtige Pointirung. —

Wir bemerken schließlich, daß die Firma Spina in Wien bereits einen Clavierauszug des „häuslichen Kriegs“ vorbereitet.

## Zeitungsschau.

A. Schindler's Mittheilungen über den musikalischen Nachlaß Beethoven's, von welchen wir kürzlich Ermähnung gethan haben, bestehen in geträgtester Kürze in Folgendem:

Zu Anfang lesen wir, daß Schindler seiner vorgerückten Lebensjahre wegen den geschichtlichen Hergang dieser Angelegenheit der Deffentlichkeit nicht länger vorenthalten zu lassen glaubt, um so mehr als nur noch einige junge Männer, die um die Sache wissen, unter den Lebenden wandeln, während A. von Humboldt und Prof. Dehn, Custos in der Berliner königl. Bibliothek, welche zunächst dabei im Spiele waren, leidend hindübergegangen sind. Schindler theilt nun mit, daß er unter den handschriftlichen Bestandtheilen dieses Nachlasses die Partitur der Oper Fidelio in ursprünglicher Gestalt weniger als sein Eigenthum, als ein von dem Schöpfer des Werkes der Kunstwelt bestimmtes Vermächtniß betrachtet habe, und daß er sich in der Verfügung darüber beschränkt gefühlt. Die übrigen Originale waren „lauter Geschenke“, die ihm Beethoven im Verlauf der vielen Jahre ihres Zusammenseins „als gelegentliche Beweise seiner Dankbarkeit für geleistete Dienste und Aufopferungen mancher Art eingehändig hatte.“ Die Wichtigkeit dieser Angabe sucht Schindler dadurch gegen alle Zweifel zu schützen, daß er sagt, Beethoven

habe auf seine Autographe keinen Reich gelegt. „Wäre dem nicht so, dann würden sich wohl Beuder und Neffe Beethoven's deren Einkommen allgemein bekannt sind, gegen mich erhoben haben; Erbkere hard 1817. der Andere 1858.“

Im Jahre 1842 hatte Schindler die Bekanntschaft mit Dehn gemacht, welcher brieflich den Wunsch ausdrückte, die Beethoven'schen Autographe für die Berliner Bibliothek zu erwerben, dann in Betreff seiner musikalischen Zeitschrift „Cäcilia“ mit Sch. in nähere Beziehung zu kommen trachtete und sogar 1843 etwas sollen ließ von einer Stelle als Director der königlichen Musikschule, für welche er Schindler als den rechten Mann betrachtete. „Die Neugierde zugleich, die königliche Musikschule kennen zu lernen“ ließ Schindler nicht lange kommen, sich von Nachen, seinem damaligen Aufenthaltsort, nach Berlin zu begeben. Nun beginnt eine pikante Geschichte, in der Minister Graf Arnim-Bohnenburg, A. v. Humboldt, Dehn, und einige nicht genannte Persönlichkeiten die Hauptrollen spielen. Humboldt konnte gegen gewisse Einflüsse bei Hof mit seiner Unterstützung des Schindlerischen Plans wegen der Beethoven'schen Autographe nicht aufkommen, obgleich Dehn einen sehr günstigen (im Wesentlichen mitgetheilten), amtlichen Bericht über den Kunstwerth der vorzüglichsten Theile des Nachlasses abgefaßt hatte. Die Antwort lautete ablehnend, „wegen des hohen Preises.“ Auch an der Directorstelle wurde nichts, und eine zweite auf den Nachlaß bezügliche Eingabe ward abermals „mit Bedauern“ abgelehnt. Ein merkwürdiges Schlaglicht fällt nun auf Dehn's Charakter dadurch, daß derselbe eine directe Gegenwirkung Felix Mendelssohn in die Schube schieben will, da es sich doch nicht heransstellt, daß Dehn selbst trotz seines amtlichen günstigen Berichtes, sich später gegen Beethoven „in despectueller Weise über die Erwerbung des Nachlasses auszusprechen pflegte, das Ganze für Schund erklärte“ u. s. w. Schindler zog also „zwar um 700 Thlr. ärmer, dafür aber um eine große Summe von Erfahrungen reicher“ von Berlin ab und ging nach Nachen zurück.

Der zweite und dritte Theil der Geschichte spielt 2 Jahre später, und zwar bei Veranlassung der Beethovenfeier in Bonn. Der Londoner Musiker Charles N. ate eröffnet Schindler nach Durchsicht des Beethoven'schen Nachlasses, daß er vom Directorium des Britisch Museum entsandt sei, um einen Bericht über alles Vorhandene zu erstatten, und sich in Unterhandlungen wegen des Ankaufs einzulassen. Da brachte plötzlich die königliche Zeitung die amtliche Anzeige, daß der könig von Preußen den Nachlaß erworben habe; so übernahm Schindler hierüber vor, so gab er doch nachträglich seine Zustimmung, obgleich „die königliche Entschliessung über den Punkt des von den Berliner Fachmännern festgestellten Wertes dieses Kunstschates ziemlich abweichend lautete.“ Einen Theil desselben, Documente u. s. w. behielt Sch. als sein Eigenthum mit Genehmigung des Käufers zurück. — Zuletzt giebt Sch. noch Aufschlüsse über Dehn wegen der „Cäcilia.“ Sch. hatte die Richtung dieses Blattes angeleitet, und verlangte von Dehn, „daß zunächst mit Befämpfung des vielspässigen Ungehümes, Virtuosenhumors genannt, begonnen werden sollte.“ — Die Veröfentlichung über jene frechen Auspreisungen, von den Fürsten mit hohen Lebens-Decorationen, von Universitäten mit dem Doctor-Diplom sanctionirt, hatte sogar die Urtheilskraft der Tüchtigsten getahmt. Leider hatte auch Dehn das Ehrengewand verloren, und war zu den verzögerten Bewunderern des Virtuosenhumors übergegangen. Ein kurz zuvor intimer Verkehr mit Herrn Fr. Pfist während dessen längerem Aufenthalt in Berlin soll diese Umwandlung der Gesinnung bewirkt haben. (Eine ähnliche Umwandlung ist bald darauf in Bezug auf Meyerbeer's Musik erfolgt, deren kräftigster Gegner Dehn gewesen.) Ein Vergleich zwischen uns gehörte sonach ebenfalls zu dem Unmöglichen“ u. s. w.

Man muß Herrn Schindler für diese Mittheilungen um so mehr Dank wissen, als sie im Ganzen, wenn auch vielleicht ein bißchen einseitig gefärbt, doch ganz wahrheitsgemäß erscheinen.

## Nachrichten.

Der berühmte Sänger **Stodhan** soll eben im Begriff stehen im Auftrag eines Diresconcert-Unternehmung zu begründen und bereits Proben halten. Diese Concerte werden in den Monaten Januar bis März stattfinden. Die übrige Zeit soll St. wie bisher zu Reisen zu verwenden gelassen sein.

In **Stodhot** starb der frühere Hofcapellmeister **J. Fr. Beerwald**.

Die achte und neunte Lieferung der deutschen Händelgesellschaft ist erschienen, und enthält: „Theodora“ und „Passion nach dem Evangelisten Johannes.“

Herr Musikdirektor **Dr. M. Hauptmann** in Leipzig hat vom Könige von Hannover den Guesphenorden erhalten.

Die Berliner Singakademie bringt in der bevorstehenden Saison folgende Werke zur Aufführung: **S. Bach's** H-moll-Messe, **Haydn's** Schöpfung, **M. Hummer's** „Abraham“, und **Händel's** Salomon.

Nach Berichten aus **Königsberg** wurde daselbst bei Gelegenheit der Krönungsfestlichkeiten ein Hofconcert veranstaltet, zu welchem 2000 Einladungsarten ausgegeben waren. Man führte bios klassische, und nur deutsche Musik auf, nämlich Stücke von **Händel** (das Dettinger Teodum), **Gluck** (große Scene des 2. Akts, Frau **Jachmann-Wagner**), **Mozart** (Ave verum), und **Mendelssohn**. Die königliche Capelle mit dem Concertmeister **Herrn V. Ganz** und dem Capellmeister **Herrn W. Taubert** waren von Berlin dahin beordert worden, und der letztere dirigirte fast des Saak gewordenen **Reyerbeer**.

Die **Arch. Mtg.** schreibt aus **Mailand**. Am 13. d. M. gab Herr Capellmeister **Luz** in unserer herrlichen Stephanskirche vor einem Auditorium von wenigstens 2000 Menschen ein Orgel-Concert. Da die Einnahme einem kirchlichen Zwecke galt, so hatte der Kirchen-Vorstand keinen Anstand genommen, die Kirche hierzu zur Verfügung zu stellen. Herr **Luz** spielte mit seiner bekannten Virtuosität auf der von **Dreyman** hier gebauten Orgel ein Präludium und Fuge von **Bach**, eine Fuge seiner eigenen Composition und drei von ihm componirte Phantastiken über eine Romanze vom Herzog von **Saburg**, über das Gebet aus dem Reichthum und über *O sanctissima*. Wie wir vernahmen, sollen diese drei Phantastiken, welche auf seiner Kunstreise in **Belgien** schon mit so vielem Erfolg aufgenommen wurden, demnächst im Verlag von **B. Schott's** Söhnen erscheinen. — Unterstützt wurde das Concert vom Vereine für Kirchenmusik durch den gelungenen Vortrag des **Ave Maria** von **Arca del** († 1570), zwei Gesängen aus **Schneider's** „Weltgericht“ und **Sandn's** Motette: „Des Staales eitle Sorgen.“

Die **Bach-Orgel** zu **Krystadt**. Unsere Leser werden sich des Aufstos von **H. B. Stade**, Stadt-Cantor und Organist in **Krystadt**, vom 10. Jänner d. J. erinnern, betreffend die Herstellung der Orgel, die **Bach** vom 1703 bis 1707 gespielt, während welcher Zeit die 300 Choräle zum **Freilingshausen'schen** Gesangbuche entstanden sind. Die darin versprochene Lithographie der Orgel und ein Facsimile von **J. S. Bach's** Handschrift, Beides sauber ausgeführt, sind jetzt erschienen und gegen portofreie Einbusdung eines bescheidenen Beitrags zu obigem Zwecke von **Herrn Stade** zu beziehen. Zugleich „wird beabsichtigt, an der Orgel eine Gedenktafel mit den Namen aller Theilnehmigen und im Stadt-Archiv ein **Bach-Album** mit compositionellen oder poetischen kurzgefaßten Beiträgen (um deren Mittheilung gebeten wird) niederzuliegen.“

### Wien.

Die **Neue Zeitschrift für Musik** brachte kürzlich folgende Notiz: „Professor **Sunzer** am **Wiener Conservatorium** arbeitet an einer Oper, zu welcher ihm **Mosenthal** den Text geschrieben.“ Diese Nachricht ist da-

hin zu berücksichtigen, daß es am **Wiener Conservatorium** keinen „Professor **Sunzer**“ giebt.

Der hiesigen Musikfreunde durch einen geistreich componirten Chor „**Irrenschwärm**“ sehr vortheilhaft bekannt gewordene **Tonleiter** und **Gesangssänger C. P. Gräbner** überließel Anfangs **November** von **Hamburg** hierher, und beabsichtigt sich in obiger zweiten Eigenschaft eine Stellung zu gründen. Bei dem nicht unbedeutenden Ueberflus an **Mangel** guter und namentlich gebildeter, also hauptsächlich für deutsche Musik willender **Gesangslehrer** in **Wien**, hoffen wir, daß sich ihm bald die Wege ebnen werden, und empfehlen ihn einzuweisen Allen, die ernstliche **Gesangsstudien** machen wollen.

Am 1. **November** Mittags findet im **Salon** des **Herrn Bösendorfer** ein **Concert**, „zum Besten einer armen Familie“ unter Mitwirkung der renommirtesten **Musiker** statt, worin ein bisher unbekanntes **Manuscript-Adagio** und **Rondo** von **Hr. Schubert** die **Schlusnummer** bildet.

Unser Mitarbeiter **Herr Carl von Bruch** hat sich kürzlich vermählt, oder nicht, wie in einigen Zeitungen stand, mit einer Tochter des **Herrn** **Superintendenten Franz**, sondern mit der Tochter des früheren **Predigers** an der reformirten Kirche **Dr. Ernst**.

(Eingel.) Die historischen Concerte des **Conservatoriums** der **Gesellschaft** der **Musikfreunde** finden am 19. und 26. **Jänner** 1862 um 5 Uhr **Nachmittags** im **Musikvereinssaale** statt. Die Leitung besorgen die beiden artistischen **Direktoren** **Jos. Hellmesberger** und **Jos. Herbed**. Aus dem **Programm** entnehmen wir: **Vocalstücke** von **Valeskna**, **Victoria**, **Loti**, **Joac**, **Secard**, **Orlando Lasso**, **Pretorius**, **Schütz**; **Clavierstücke** von: **Chambemiere**, **Comperin**, **Steartati**, **Rameau**, **Clavier**, **Bach**, **Wibl**, **Friedemann Bach**, **Jos. Christian Bach**, **Emanuel Bach**; **Instrumentalstücke** von: **Cocelli**, **Seb. Bach**, **Händel**, **Bocherini**.

### Verichtigungen:

**S. B.** In der letzten Nummer ist uns (Seite 331, Zeile 10 der **Receptionen**) ein sonderbarer lapsus calami begegnet. Unsere geneigten Leser werden es zwar begreifen können, daß wir uns seit unseren Schuljahren mehr mit **Musik** und den Eigenschaften und Gewohnheiten von **Merkhand** zu zwei beimgen **curiosen** Künzen beschäftigt haben als mit denen **vieler** und mehrbeimgiger **Beitien**; indessen dürften sie denn doch mit **Recht** verlangen, daß wir wissen, was ein **Ichneumon** uns was ein **Chamaeleon** ist. In der That begreifen wir selbst um so weniger, wie uns eine „**Ichneumonnam**“ in die Feder schlüpfen konnte, als wir in unserem **Leben** zwar ziemlich viel mit **farbverwandelnden** **Leuten**, glücklichweise aber nichts mit solchen zu thun gehabt haben, welche **Anderen** die von ihnen gelegten — Eier wegfressen, und der **Ausdruck** „**Chamaeleonnam**“ von uns selbst schon unzählige Male gebraucht worden ist. — **Herrn Käbler** also sprechen wir hiermit feierlich von dem ihm ohne **Unrecht** gemachten **Vorwurf** frei, auf nähere er sich diebischer **Beitien** von **Krotobil**- oder andern **Tiern**. —

In derselben **Reception** Seite 332, Spalte 1, Zeile 15 und 16 von unten ist zu lesen: dann verusche man statt ihrer n. f. w. so mag ein solches **Experimentiren** dem **Lehrer** selbst nützlich sein. u. f. w.

Vollständig Beszeichnig der in dem **Artikel** „**Zur Geschichte der Drehscherinstrumente**“ von **G. Noltebohm** vorhandenen **Druckfehler** (zum **Theil** durch **Schreibfehler** veranlaßt): Seite 265, Spalte 2, Zeile 16 von oben lies: **Quartflöte** statt **Duaxflöte**. Seite 267, Spalte 2, Zeile 20 von oben: eng statt weit. Seite 275, Spalte 1, Zeile 13 von unten: gewöhft statt gestekt. Seite 282, Spalte 2, Zeile 10 von oben: eine so eingerichtete statt: die in **C-dur** eingerichtete.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Reichardt Nr. 1147, Auh- und Musikalienhandlung: Wessels & Wöfling, vormals G. F. Müller's Witwe. **Veranmerkung:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Eingele Bülletts** 15 R. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Posthaltungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Zwei theoretische Capitel. II. (Schluß). — Aporistisches zu R. Wagner's „Brief an einen französischen Freund.“ — Fünf Arien von E. Bach, bearbeitet von W. Ruff. — Zeitungsgew. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

## Zwei theoretische Capitel.

1. Ueber einen wesentlichen Unterschied der periodischen Structur.
2. Die Grenzgebiete der Melodie und Harmonie.

(Schluß.)

II.

8. B. Wir haben schon bei früheren Gelegenheiten angedeutet, daß viele musikalische Bildungen, die man mit Unrecht unter den Begriff der Harmonie stellt, weit besser unter den „mehrfachen Melodie“ gefaßt würden, wodurch die harmonischen Principien in ihrer Reinheit bewahrt und so Manches eine sehr einfache Lösung finden würde, worüber die Theoretiker sich nur deshalb unnötig den Kopf zerbrechen, oder irren gehen, weil sie eben die Sache unter einem falschen Gesichtspunkt betrachten und auffassen. Das harmonische Gesetz ist so einfach und an wichtigen Punkten des Sanges so zwingender Natur, daß sich dagegen gar nicht aufkommen läßt. Ihm ordnet sich selbst das freieste melodische Leben und Weben unter; für den Kundigen ist es der ordnende Geist, der, wenn auch verhüllt durch das Ganze eines Musikstücks schreitend, seine Verletzung seines Ansehens duldet, zwar das bewegliche Volk der Stimmen gewähren, ihm hinlängliche Freiheit läßt, — aber an gewissen Hauptpunkten sein Recht unabwendbar geltend macht. Dieses harmonische Gesetz nennt man „das Fundament“ (im weiteren Sinne; im engeren heißt Fundament der eigentliche Grund- und Stammton eines Akkorde). Wer es kennt, oder auch nur seine Wirkung fühlt, der geht ruhigen Schrittes durch die verwinkelten Labyrinth einer Bach'schen Fuge, und selbst die scheinbare Verworrenheit Schumann'scher Musik klärt sich ihm (wenigstens nach jeder harmonischen Seite hin) auf. Man muß es aber im Ganzen begreifen, nicht im Einzelnen suchen, sonst kann man daran irre werden. Gehen wir auf die Fundamentallehre etwas näher ein, so muß zunächst bemerkt werden, daß sie nicht allein auf der Praxis aller Musik, sondern unsere jetzigen Dur- und Moltonarten die Herrschaft errungen haben, sondern zugleich auf den natürlichsten in die Augen springendsten Verhältnissen innerhalb einer Tonart beruht, namentlich auf dem Unterschied, der sich bei der oberflächlichsten Betrachtung zwischen den sieben Stammakorden ergibt. Sie beschäftigt sich mit der Untersuchung der einzelnen Schritte und folgert freilich mehr aus der Erfahrung und der sinnlichen Wirkung, als aus wissenschaftlichen Gründen: was gut, was schlecht ist. Mit der wissenschaftlichen Begründung sieht es aber trotz Hauptmann immer noch etwas bedenklich aus. Philosophische Formeln mögen auf Manches passen, ob aber auch die Musik, die durch das Ohr empfangen wird, ist eine Frage, die nicht sofort bejaht werden kann. Thatsache und nicht zu verschweigen ist, daß gelehrte und zugleich musikalische Physiologen über solche Versuche lächeln und nur von einer ganz aufklärenden genauen Untersuchung des Ohres

eine Begründung musikalischer Gesetze erwarten \*). Wir geben also zu, daß die Fundamentallehre sich bloß auf Erfahrung und Wirkung stützt; doch ist das nicht wenig und hat sogar in manchen Dingen mehr für sich, als eine von einem abstracten Princip ausgehende Wissenschaft. — Aus den auf solche Weise vorgenommenen Untersuchungen zieht also diese Lehre folgende Hauptsätze, die sie im Verlauf der gesammten übrigen Lehre festhält und durchführt: Es gibt vier selbständige Fortschreitungen des Fundaments, der Wirkung und Anwendbarkeit nach geordnet folgende: 1. Quartaufwärts (z. B. C—F), 2. Terzabwärts (z. B. C—A), 3. Quintaufwärts, 4. Terzaufwärts. 1. ist unbeschränkt von jeder Stufe aus gut, zugleich kraftvoll, natürlich, und läßt die Anwendung jeder Dissonanz zu. 2. Ebenfalls unbeschränkt, milder kraftvoll, aber natürlich, und läßt ebenfalls alle Dissonanzen zu. 3. ist beschränkt auf die reinen oder doch als rein geltenden Akkorde (1. 2. 3. 4. 5. 6. Stufe in Dur), kraftvoll, natürlich, schließt aber den Gebrauch der vorbereiteten Dissonanzen aus. 4. ist beschränkt wie 3., kraftlos, nicht gerade unnatürlich, aber stöckend, und schließt die Dissonanzen aus wie 3. — Die stufenweise Bewegung des Fundaments ist eine combinirte nicht selbständige, weil unvermittelte. 3. B. Die Fortschreitung C—D ist combinirt oder zusammengezogen aus C—A—D (Nr. 2 und 1 oben), die Fortschreitung D—C ist combinirt aus D—G—C. Die Natur des zwischenliegenden, überprägung's Akkorde bestimmt die Stimmführung, mitunter überhaupt die Möglichkeit und richtige Wirkung. 3. B. E—F ist besser als F—E, weil dort der C-Akkord, hier der H-Akkord übersprungen ist u. f. w. Dieses Secundaufwärts und Secundaufwärts ist somit einigermaßen beschränkt, namentlich das zweite nicht immer gut in Stammakorden auszuführen, sonst aber sehr kraftvoll, sogar manchmal grell, daher auch nicht so natürlich wie die obigen vier, und in Betreff der Dissonanzen schließt das Secundaufwärts den Gebrauch vorbereiteter Dissonanzen aus. Ferner ist zu den Grundfragen der Fundamentallehre zu rechnen, daß der Dreiklang der 7. Stufe je verminderten Lunte wegen eines theils beschränkt ist, andererseits wegen seiner Reinkheit mit dem Dominantseptakkord auch wieder frei gebraucht wird, sobald er als solcher angesehen werden kann. Aus altsächlichen Gründen klingt E—H, und C—H wie E—G und C—G.

Wir können hier auf die Consequenzen dieses Grundgesetzes nicht noch näher eingehen, jeder denkende Musiker wird aber aus obigen kurzen Andeutungen erkennen, daß darin System ist, und daß dieses der wirklichen Musik, namentlich aber der

\*) Man spricht in diesen Kreisen viel von den Vermittlungen und bereits gewonnenen wichtigen Resultaten des durch seine gründlichen und für die Deilnahme von großen praktischen Erfolgen begleitenden Forschungen berücht gewordenen Dr. Schenker's. Freilich wird es noch geraume Zeit brauchen, bis die Sache für den Musiker verständlich wird.

Basch'schen Harmonik entspricht, welche die Grundlage aller neueren ist.

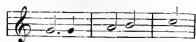
Der Componist nun aber denkt natürlich während des Schaffens nicht an das Fundament; es ist ihm zur inneren Natur geworden, auf die er sich verlassen kann; er hat andere Dinge im Auge und bewegt sich melodisch so frei wie der Vogel oder Schmetterling in der Luft; so frei und so — unfrei, denn auch der Vogel kann nicht über gewisse Grenzen seiner Existenz hinaus. Er erkundet Melodien und Gänge, führt dieselben auf allerlei Art aus oder weiter, umgibt sie mit anderen Stimmen, die sich bald melodisch genauer (in Parallelgängen) anschließen, bald in lebhafteren Gegensatz treten (Contrapunkt) und in dieses Anschließen oder Gegenübertreten auch noch andere Stimmen hineinziehen, so daß bald alle Stimmen einige scheinen, bald eine gegen mehrere, oder mehrere gegen mehrere in Opposition treten.

Die Harmonie ist demnach eine doppelte, entweder eine natürliche Grundharmonie, oder eine zu fällige aus der Stimmführung entstehende, und die letztere ist es mit ihren einfachen, Doppel- und dreifachen Durchgängen, einfachen und doppelten Verzögerungen und Vorausnahmen, mit der wir es hier zu thun haben; es ist melodische Harmonie, oder harmonische Melodie, — Grenzgebiet der beiden getrennten Faktoren, Durchgangsharmonie.

So wenig dies für den praktischen Musiker etwas Neues ist, so wird doch von neuen Theoretikern darüber hinweggesehen, und man negirt einerseits die natürlichen Gesetze der Harmoniefolge, andererseits stellt man statt der guten alten neue Regeln auf, die nur geeignet sind, das Maß der Confusion doll zu machen. Man untersucht und benennt womöglich die Akkorde von Glied zu Glied, anstatt die Sache im Ganzen zu betrachten.

Gehen wir hierauf näher ein. Bekanntlich eignen sich die sogenannten unvollkommenen Consonanzen (Terzen und Sexten) zur Fortschreitung in gerader Bewegung am entschiedensten. Octavengänge gelten als Verdoppelung der Melodie, die am unredlichen Platz und ohne vernünftige Absicht gebraucht, von schlechter Wirkung ist. In Quinten kann man zwei melodische Stimmen nicht fortlaufen lassen, es sei denn daß es sich blos um eine einzelne Folge handelt, wo besondere Verbindungen eintreten (siehe hierüber unsere Bemerkungen in Nr. 23 dieses, und dann 30 und 31 des vorigen Jahrgangs d. Bl.). Quartan können nur zu Parallelgängen dienen, wenn sie durch die Sexte gedeckt sind, und zwar in der Weise, daß sie in Mittel- oder Oberstimmen liegen. Wirkliche Dissonanzen (Sekunden und Septimen) ergeben sich sofort beim ersten Versuch als unbrauchbar zu melodischen Parallelgängen (worunter wir durchaus fortgesetztes Mitgehen im Sinne von Terzen und Sexten zu verstehen bitten). In der modernen Musik sind nun die Terzen-, Sexten- und bedingungsweise zulässigen Quartparallelen so häufig geworden, daß sie die richtige Erkenntnis der überall vorhandenen Grundharmonie (oder des Fundamentaltakts) erschweren, und wenn man sie einzeln betrachtet oft genug gegen die nur für die wirklichen Fundamentaltakts gegebenen Regeln in Widerspruch treten.

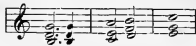
Ein Beispiel soll die Sache klar machen. Nehmen wir die melodische Folge:



u. s. w.

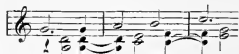
als Grundlage, und behandeln dieselbe zuerst nach ihren natürlichen Grundharmonien, so kann, wenn jeder Melodienote ein eigener Akkord zugeordnet wird, die Folge I, IV, V, I dabei zur Anwendung kommen. Sexten wir aber den Fall, der Componist habe das erste g als Octave des Dominantakkords im

Sinne gehabt, und seine Melodie strebe blos darnach zur Tonika zu gelangen, so sind schon die Noten a und h Durchgangsnoten. Nun kommen andere Stimmen hinzu und bilden Parallelgänge (mit der Untertert, oder auch noch die Unterquart dabei):



Obwohl es nun nicht zu läugnen ist, daß, wenn man jeden Zusammenklang für sich betrachtet, die Folge des G-dur, A-moll, H-vernindert, und C-dur - Akkords sich ergibt, oder in anderer Bezeichnung: V, VI, VII, I, so sieht man doch vernünftigerweise davon ab und betrachtet das Ganze als V—I.

Noch verwickelter würde die Sache, wenn etwa dem Componisten rhythmische Verschiebungen der unteren Stimmen beliebt, und man wollte auch dann mit dem harmonischen Maß messen:



Wird man nun vielleicht sagen, daß sei die Folge G, H, A, C, H, D, C? Es kämen dabei die schönsten Dinge zu Tag: unvorbereitete Septimen, die weit entfernt sind, sich gerecht auszulösen, und überhaupt eine Harmoniefolge (V, VII, VI, I, VII, II, I) die nicht närrischer und unlogischer sein könnte.

Dieses Beispiel ist noch ein sehr einfaches und leicht zu erkennen. Es gibt aber noch viel fährere Dinge, die gleichwohl beim Uficht betrachtet sich auf einen einfachen logischen Grund zuführen lassen. Besonders reich darin ist R. Schumann, der manchmal förmlich auf die Jagd nach absonderlichen Bildungen ausgegangen zu sein scheint, dennoch aber in den meisten Fällen innerlich bei der Wahrheit und Natur geblieben ist, da sich eben die Bewegung der Stimmen nur auf natürlicher Grundlage der Harmonie die weiteste Freiheit herausnahm. Man sehe z. B. Nr. 1 der „Kreisleriana.“ Wollte man die dort gleichzeitig erklingenden Töne als „Akkorde“ aufstellen, — es kämen grauenhafte Mißklänge an den Tag. Man löse aber den retardirenden Baß, die freien Vorschlagsnoten in der rechten Hand und an einigen Punkten das Anticipiren der Akkordnoten der rechten Hand ab und spiele die einfachen Akkorde, so wird man einen correcten harmonischen Grundriß herausfinden, und — was die Hauptfrage ist — es wird sich zeigen, daß an den (wenn wir so sagen dürfen) rhythmischen Schwingungsnoten, an den Theilschlüssen und periodischen Säuren das Fundament in sein Recht tritt. In diesem Beispiel kann man die Richtigkeit unseres Vergleichs mit der Freiheit und Unfreiheit des Vogels prüfen \*). Und für den Zuhörer besteht eben in der Musik ein Hauptreiz darin, daß, soweit auch die Freiheit getrieben werde, doch an entscheidenden Punkten die Nothwendigkeit sich geltend macht. Bewegt sich die Musik in abso luter Freiheit ohne Nothwendigkeit, so entsteht das Gefühl des Zerbrustes, des Ueberdrusses, endlich des Edeles und tödtlicher Langweile.

\*) „Schön“ finden wir dieses Stück trotz alledem nicht, weil die Verschiebungen auf zwei Seiten zugleich (retardirend und anticipirend).

## Aphoristisches

zu H. Wagner's „Brief an einen französischen Freund.“

E. K. Ferdinand Hiller hat über H. Wagner's Büchlein „Zukunftsmusik“ in der Colner Zeitung sich so genügend und treffend und mit so wissenschaftlicher Unparteilichkeit geäußert (vergl. d. Bl. Nr. 29, 30), daß eine noch weitere Besprechung nicht notwendig scheint. Doch regt sowohl H. Wagner's Brief als Hiller's Recension noch andere Fragen an, die hier vorläufig hingestellt und vorläufig beantwortet werden mögen, um in ähnlicher Weise wie Aristoteles' Probleme ihre volle Antwort von der späteren Zeit zu erwarten, da sie erst aus einem größeren Ganzen ihr volles Licht empfangen.

Wie geht es zu, daß eine schlechte Dichtung mit guter Melodie anmuthet, eine gute mit schlechten Tönen widerwärtig ist? (Vgl. Hiller's Recens. Nr. 30, Seite 234). Jeder fühlt, daß hier dem musikalischen Ton ein Uebergewicht der Wirkung zufällt. Wir fragen damit ein Zweifaches: Woher das kommt und: Ob es so recht und vernünftig ist.

Woher? Offenbar aus der Eigenliebigkeit der Tonwelt, dem Sonderleben der „realsten unter den bildenden Künften“ mit Schelling zu reden. Die Tonkunst hat nun einmal, sei es nun logisch zu rechtfertigen oder nicht, eine fonderbare Gewalt; himmlisch dämonisch fügen die Einen, Andere nennen es subjectiv sechthast. Weiter umblickend erkennen wir aber, daß jede Kunst solch Sonderleben hat; hätte sie es nicht so wäre sie überflüssig, entweder eine leere Wiederholung bereits vorhandener Künfte, oder etwas überhaupt Geistloses. Was Geist hat, das hat eben eignen Geist, daher individuell subjectiven, unübertragbaren. Ein gutes oder auch nichtgutes Gemalde, z. B. Goethe's „Fischer“ hat, wie groß oder klein auch sein geistiger Gehalt sei, immer etwas Specificisches jenzeit und über dem Gedichte, etwas Unvergleichliches. Darum erwiderte der Maler E. Runge einem philosophischen Frager, der die Erklärung eines Bildes forderte: „Wenn ich's sagen könnte, hätt' ich's nicht gemalt.“

Dasselbe ereignet sich beim Gesang. Hat er nichts außer dem Liedwort zu sagen, so ist er überflüssig oder langweilig. Hat er aber ein eigenes bildhaftes Leben, so geht dieses nicht in Worte auf. — Die sprechende Rede (secca voce), von Andern auch wohl genannt pfeifende, stoßende — (im Gegensatz der singenden, schwebenden, athmenden) — hat vor der musikalischen den Vorzug der logischen Deutlichkeit. Die singende Tönung hat vor der Sprechenden voraus die phonetische Vernehmbarkeit, die sinnliche Klangkraft. Laute Rede tönt freilich lauter als leiser Gesang; und doch hat das Pianissimo des Gesanges ein gewisses Uebergewicht über den Schall der starken Sprechstimme, welches sich eben sowohl sinnlich als geistig kund giebt. Beide sind gegen einander irrational, inconmensurabel. Den reinen Gegensatz von logischer und musikalischer Aussprache kennt und nennt schon der Grieche Aristoxenus (ed. Meiborn S. 18).

In der Sprechenden Rede bezeugt den logischen Vorzug auch dieses, daß ein gewisses Uebergewicht der Consonanten sich geltend macht, während im Gesang der Vocal die Consonanten überwaldet. Wohl gelingt es im einfachen Lied dem guten Sänger vollkommen deutlich zu sprechen; im complicirten dramatischen Gesang ist das schwieriger; bei großem Chor- und Jugen-Gesang und im Ensemble der Bühne fällt es auch in Italien den gutgeschulten Sängern schwer, Alles zu gleicher Deutlichkeit zu bringen, zumal wo auf eine Sprechsilbe mehrere Töne fallen.

Offenbar ist der Sinnenreiz des gesungenen Wortes größer als der des gesprochenen. Nun fragen wir: Ist das so recht und vernünftig? Zum Theil ist die Antwort schon im Vorigen enthalten. Wenn überhaupt eine Tonwelt vorhanden, wenn ihr Dasein ein gewisses Bedürfnis der Seele er-

füllt, welches durch nichts Anderes ersetzbar ist: so ist damit freilich schon die Verethigung des Gehörns neben und über dem Wort gezeigt. Aber man fragt weiter: Dieses Mehr, das Specificische der Tonkunst, ist sinn- und nervenerkend; es leitet ab von den ursprünglichen Interessen des Geistes, es umnebelt die Vernunft laßt sie zu erbelnen: so verwirrt es das Recht den höchsten Geist-Gezeiten ebenbürtig zu sein. — Das wäre richtig, wenn des Menschen einzige Bestimmung wäre, logisch vernünftig d. h. philosophisch zu denken. Diese Ueberspannung des Logos, auf welcher das Hegel'sche System beruht entspricht nicht der Wahrheit, weil sie die ganze Geistlichkeit auf eine Thätigkeit beschränkt, statt die Lebensfülle zu begreifen, welche aus Denken, Handeln, Fühlen zusammen gewebt ist. Wenn Eins der Drei fehlt, der ist kein ganzer Mensch. Dem vollständigen Menschen gebührt die Erkenntniß im Denken zu leben, den Willen handelnd zu betätigen, das Gemüth in Liebe und Schönheit gestaltet wirken zu lassen. So sieht das Wahre, Gute und Schöne gleichredig mit einander, alle im Geiste einig, aber keines einseitig den Logos logisch anwirkend. Die volle Erkenntniß ist ohne That und Liebe unmöglich; desgleichen die volle sittliche That ist an Erkennen und Lieben gebunden; und die ganze Gemüthsarbeit erstreckt sich in Erkennen und Handeln, sowohl gebend als empfangend.

Vange vor R. W. — es mag jetzt 30 — 40 Jahre her sein — fragte ein geistreicher Liebhaber, wozu doch die ewigen Wiederholungen in der Musik, das Wiederklingen, das Chablonenhafte da sei; es helfe dem Verständniß nichts, es ermüde und langweile nur. Derselbe jedoch lehrte, nachdem er eine geistreich gewebte Phantasie ohne Ruhepunkt vernommen, demüthig zu Mozart zurück, und bat sich oft dergleichen Liebliches aus „weil das Herz da Grund und Anter finde“ und weil die Lebenskraft nicht bloß gekühlt, gestillt, gemindert werde, sondern auch sich anmuthig spiegle. — Da war ihm die Bedeutung des Rhythmus aufgegangen, des großen und schönen Wechselspiels der Gegensätze im Unioerum. — Wer den Rhythmus nur dazu gut hält, die Reihen in verständige Ordnung zu stellen, dem ist eine Cavallerie-Parade mehr werth als alle Dichtung und Tonkunst; mag er sie entbehren, so entbehre er sie.

Die kritische Angst, sogleich ein festes Endurtheil über Kunsterscheinungen aufzustellen, mag aus guter Quelle herrühren: es ist allerdings etwas werth, geistige Materien an die rechte Stelle zu ordnen, und statt vieler flüchtiger Meinungen Eine dauernde Wahrheit zu besitzen. — Daraus folgt aber nicht, daß über geheimnißvolle Ereignisse oder Werke gleich Augenblicks das Urtheil fertig herauszuprinne wie aus der Pistole geschaffen: als wenn alle Gewaltige im Himmel und auf Erden nur unferes Urtheils halber erschaffen wäre.

Nun ereignet sich's heute gar häufig, daß irgend ein neu Erschienenes die Gemüther leise oder heftig bewegt. Da wollen die einen in nächster Stunde fertige Wahrheit, und fordern sie wohl gar mit der Plumpstule; Andere erheben herbei, müssen mit drein sprechen, wo es zu zanken giebt und geben ihr Dictum gleichzeitig, sei es auch nur, um sich nicht zu blamiren.

Wer weiß ob wir nicht gar eine Kritik der Kritik ersinden. — Herder dachte so etwas mit seiner „Metakritik.“ Hegel postulierte ein Maß des Maßes, eine Philosophie des Maßes.

Ege wir eine solche besitzen, werden wir uns freilich genügen lassen, an einfacher Betrachtung der Dinge, wo, wenn auch nach einigen Umwegen, doch die Ehrlichkeit am Ende den Sieg gewinnt.

## Fünf Arien von Johann Sebastian Bach

ans

der Cantate: „Was frag ich nach der Welt“, dem Weihnachtsoratorium (Hosianna Nr. 34 und 36, Sammlung für eine Sopranstimme); der Cantate: „Christ unser Herr zum Jordan kam“, „Gottes Zeit“ und dem Weihnachtsoratorium (Wiegenlied), (Sion Nr. 49, 50, 56, Sammlung für eine Altstimme), arrangirt und angeordnet von Wilhelm Ruff. Verlag von Schöflinger in Berlin.

Angezeigt von Albert S a h n.

Ein schönes Zeichen der Gegenwart ist das Interesse, welches in steigendem Maße an unsern musikalischen Vorfahren gewonnen wird. Sie verhalten sich freilich zu uns, wie ein Riesengeflecht zu seiner verwichlichen Nachkommenschaft, und ihre gigantischen Gestalten ragen weit über die Nebel hinaus, welche Mangel an Verständnis sich um ihre Füße hat lagern lassen. Es gilt der Herrschaft eines hell glasklaren und brillant lackirten Bandalentums, das mit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts über Deutschland hereingebrochen, entgegenzuwirken. Der Schmelz der italienischen Schulen, die nicht von den Geheimnissen der begeisterten Liebe Kunde bringen, sondern jeden Pulsschlag der instinctiven Triebe zu verneinen trachten, und das Geklingel der Virtuosen auf dem Klavier, die bei magreren Effecten die Bewunderung durch Kunstfertigkeit auf sich ziehen, haben die musikalische Bildung der Massen so heruntergebracht und außerdem ein solches Aufsehen erregt, daß die Spuren davon noch lange zu erkennen sein werden. Wenn irgend einmal neben der Achtung und Theilnahme, die gebührendermaßen der lebenden Kunst zu zollen bleibt, das Studium der vergangenen Ebnen ersicht, so ist es jetzt in der Musik. Vor Allen ist es Bach, dessen Gold noch viel zu wenig genützt wird und trägt gleichsam ungeprägt daliegt. Einem Jeden ist es als Verdienst anzurechnen, der die werthvollen Barrenmünzen in Umlauf bringt.

Hier handelt es sich zwar nur um einige aus ihren Zusammenhänge herausgerissene Arien, die diese Aufzeichnung einerseits nur dem Bedürfnis neue Nummern in die Sammlungen „Hosianna“ und „Sion“ zu erhalten verbanden. Allein das Wesen der Bach'schen Musik ist, daß sie in jedem Bruchstück eben so werthvoll und der eingehendsten Beachtung würdig erscheint, als die ganzen Werke uns durch die großartige Einheit des Baues und den compacten Zusammenhang aller ihrer Theile bewältigen. Außerdem ist die Herausgabe Bach'scher Musik, zum Gebrauch des sich bilden wollenden Dilettanten, wenn sie gewissenhaft in's Auge genommen, eine Arbeit, die mehr Schwierigkeiten bietet, als auf den ersten Blick erscheinen möchte.

Die Selbständigkeit des Basses und der obligaten Stimmen, von denen häufig mehr als eine neben der Singstimme in charaktervoller und nicht zu übersehender Bedeutung hervortreten, ist in einem „biquemen“ Arrangement für das Klavier zumeist gar nicht wiedergegeben und muß zuweilen selbst umgangen werden, wenn auch die technischen Fähigkeiten eines tüchtigen Klavierspielers in Anspruch genommen werden. Die Stimmen müssen ferner durch Ausfüllung der Harmonien — nach der Originalfassung übernahm das die Orgel — mit einander verbunden werden. Es müssen hierbei die Harmonieen so gelegt und in den einzelnen Intervallen zusammengefügt werden, daß die Solostimmen in ihrer Klangwirkung unterstützt werden, natürlich in becommer Weise, und daß das Charakteristische, wie es fast an allen im Text und der Musik hervorstechenden Stellen so bedeutungsvoll und entgegentritt, ohne Härte aber unverwischt zur Geltung kommt. Es gehört hiezu schon ein tief innerlicher Geist und sehr musikalischer Sinn, die beide durch langen Umgang in Bach's Mute heimlich geworden sind. Wo aber nur die Bassstimme gegeben ist und der größte Theil der Begleitung hinzu zu componiren ist, da muß die Vertrautheit mit Bach's ganzem Wesen außerdem noch mit productiver Kraft verbunden sein und

es hat diese sich ganz dem Gegebenen anzuschmiegen, in daselbe sich hineinzuenden und aus ihm heraus das Fehlende zu ergänzen. Es ist das in einem gewissen, bedingten Sinn eine eben so schwierige Aufgabe, als es in der Bildhauerei die Wiederherstellung aufgefundenen Torso's ist. Nur der feinsten Hand des Meisters gelingt sie, und es wäre gerathener den Rumpf zu belassen, wie er ist, als ihn unsicheren Händen zu übergeben.

Es sei hiermit vorläufig Allgemeines genug gesagt, die Sachen selbst werden Gelegenheit geben, in Beispielen zur Anschauung zu bringen, was im Allgemeinen berührt wurde. Bevor wir die Arien einzeln der Reihe nach besprechen, sei es uns erlaubt etwas Allgemeines über Bach's Texte zu sagen.

Es ist viel gegen die Texte geschrieben, die Bach in Musik gesetzt hat. Man hat sie schwülstig gefunden oder sie wir und unklar gescholten, auch Geschmackloses und Unlogisches im Ausdruck und den Bildern nachzuweisen gesucht. Doch läßt sich viel und mehr noch d a f ü r sagen, wenn man das Vergängliche damaligen Sprachgebrauchs abrechnet und Ausdrücke, die thatsächlich eine andere Bedeutung hatten, durch diejenigen ersetzt, welche die heutige Zeit dafür gebraucht. Die andern Vorwürfe fallen alle zusammen, sobald man sich auf den christlichen Standpunkt stellt, der statt der letzten Vernunftschlüsse den Glauben einsetzt. Weder philosophische Vogit noch objective Naturalität finden hier ihren Platz. Es ist die geöffnete oder „erdichtete“ Welt des Christen, deren Sagenen man kennen und in deren Gemüthsweisen man sich hinein gefühlt haben muß. Aus ihr rühren diese Dichtungen her. Sieht man die Heilsbedürftigkeit des Menschen ein, erkennt man in Christus den Erlöser, empfindet man unbegrenzte Dankbarkeit für dessen That, ist man überzeugt von der dogmatischen Mythik des Christenthums und mißt man dem symbolischen und ceremoniellen Theil desselben unbedingte Wichtigkeit bei, so wird man in den Worten zu Bach's Musik den Sinn nicht vermissen. Die menschlichen Empfindungen von gegenseitiger Liebe, Achtung, Dankbarkeit und eigener Bescheidenheit werden ferner auf ein einziges dessen wirklich würdiges Wesen zusammengefaßt, und erhalten dadurch eine Steigerung der Kraft und Gluth, die über das gewöhnliche Maß hinausgeht. Das ist wohl der Hauptgrund gegen die Würdigung desselben von Seiten der Allgemeinheit, und der Anstoß, den sie daran nimmt. Dem Herzen, das solcher Empfindungen fähig, und mit der Fähigkeit auch das Bedürfnis danach in sich trägt, ist diese übermenschliche Gefühlsdurchdringung ein wahres Vabfall. So große Empfindungen, deren Gegenstand kein Wesen dieser Welt, mit gewöhnlicher, wenn auch geglätteter Werkeltagsprache auszudrücken, ist ein Ding der reinen Unmöglichkeit, daher die überschwebenden Ausdrücke. Eine Liebe, die in der Sinnlichkeit wurzelt ihre Arme zu der übernatürlichen Vollkommenheit emporzurecken strebt, kann sich nur in Bildern wieder geben, daher die symbolische Mythik. Und das Verhältnis zu einem wieder durch Anschauung noch durch Schlufffolgerung nachweisbarem Gotte, kann weder im Ganzen noch in seinen einseitig-n Beziehungen Anspruch auf Vogit machen. Den Zwang der Ueberzeugung kann freilich nur die auf Anschauung folgende Wahrheit geben, und der Weltgeist wird nicht eher ruhn, als bis es ihm gelingt, des Herzens unbegrenztes Sehnen auf Gegenstände zu lenken, über die es kein Recht mehr giebt. Die Frage, ob der christliche Standpunkt der richtige, gehört aber nicht hierher. Soviel nur steht fest, weil man die Bilder beurtheilen, die von ihm aus aufgenommen, so vermesse man vor allen Dingen nicht, daß man auf keinem andern Standpunkt stehen darf, ohne in große Irrthümer zu gerathen.

Die erste Arie ist aus der bis jetzt ungedruckten Cant. Domineca 9 erste Trinit. „Was frag ich nach der Welt und allen ihren Schätzen“ genommen. Die Welt in ihrer Besangeneit, mit ihrer Liebe zu Gold und Ehre ist es, wonach der zu seinem Heiland empfindende Christ nicht fragt. Der Text ist ein Stimmungsbild, in dem die Empfindungen des Christen geschildert und im Gegensatz mit dem der Welt, die gleichsam den Grund für die



Züge des Bildes abgebe, kenntlich gemacht werden. Ein Choral spricht es einfach aus, daß der Christ zu Gott halt, eine Arie vergleicht das Wesen der Welt mit dem Rauche, eine andere\*) schildert die eiteln Bestrebungen der Menschen, eine dritte nennt der Welt Reichthum Betrag und eiteln Schein, ein großes Aec. erwähnt des Kammers und hält entgegen, daß er ja über das Leben hinaus keinen Bestand hat, eine vierte, der unjunge vorangehende, malt das unruhige und befriedigungslose Treiben der Welt, und die bearbeitete, die letzte Arie vor dem Choral, lautet wie folgt:

— Es halt es mit der blinden Welt  
Wer nichts auf seine Seele hält,  
Mir edelt vor der Erden.

Ich will nur meinen Jesu lieben  
Und mich in Ruh und Glauben üben,  
So lann ich reich und selig werden.

In ihr ist die Grundstimmung als Resultat der vorangehenden angenommen, das wiederum dem Schluß-Choral zur Grundlage dient, und sie bildet den lyrischen Schwerpunkt der Cantate. Sie ist gleichsam der Kern oder vielmehr das Herz der ganzen Cantate. Ihre Stimmung ist keine von fröhlichen Lebemuth sprudelnde. Der Hinblick auf die eitle, genutzfichtige Welt, und das eigene Gefühl der Entfagung gegenüber deren Reize liegen das nicht zu. Es liegt an ihr der Schleier der Wehmuth, eines sanften durch alles Weh hindurch lächelnden Muthes. Daraus heben sich die Stellen: „mir edelt vor der Erden“ und „lann ich reich und selig werden“ hervor, hier fließen die Töne rechtlicher. Wie der Sinn sich von dem, was Uebel erregt, abzumenden sucht, so ist es dort, als würde durch die schnellere Folge der Töne der Abschlus früher herbei zu führen gesucht. An der anderen Stelle treibt der gehobene Glaubens-Lebemuth zu der aufwärts strebenden Bewegung, und es giebt sich die innere Befriedigung durch einen breiten Schluß zu erkennen. Im Ganzen ist der Pulsschlag einer höheren, wenn auch nicht geräuschvollen Beglückung herauszufühlen. Die Besonderheit dessen, dem zwar keine Lust bevorsteht, dem aber auch keine Hoffnung schlaglagen lann, weilt darin und die Sehnsucht\*\*) jagt die stillen Flammen auch zu hellerer Gluth empor. Im Original ist die Singstimme neben dem Continuo noch von einer Oboe d'amore begleitet, deren elegischer Klangcharakter der bezeichneten Stimmung wohl entspricht. Sie ist bewegt und der Faden der Melodie reizt nicht, wie es bei Schilderung eines wüthlichen Leidens zu motiviren wäre, absondern spinn sich ohne Unterbrechung und unter lebhaftem Wechsel fort. Dem Bearbeiter blieb nur die Verbindung der 3 Stimmen durch Anfüllung übrig. Bei der Selbständigkeit des Basses und der obligaten Oboe ist es übrigens zweifeln durchaus nicht so leicht, die Harmonie wohlklingend einzufügen. Es müssen die Intervalle häufig zwischen die beiden Hände vertheilt werden, und bei dem Wechsel zwischen der engen und weiten Lage mit Geschmack darauf geachtet werden, daß die springenden Mittelstimmen nicht gegen den Charakter der Stellen verstoßen. Neben dieser allgemeinen Rücksicht auf das musikalische Moment des Wohlklanges ist eine höhere auf die geistigen Absichten des Componisten zu nehmen. So setzt bei dem zweiten Verse die Singstimme dreimal hinter einander allein ein, später folgt der Bass und bei den Abschlüssen tritt zuerst die Oboe dazu. Es wird der Beginn desselben dadurch auf die einfachste Weise hervorgehoben. Eine Ausfüllung dieser Pausen würde diese Absicht vereiteln haben und der Bearbeiter läßt die beiden ersten Worte die Begleitung erst mit der obligaten Solostimme hinzunehmen. Ein Anderes ist es bei dem dritten Einsatz, wo die Worte „so lann ich reich und

selig werden“ von glaubensvoller Hoffnung belebt sind und mit dem bloßen Bass mager klingen. Hier ist eine volle Harmonisierung, wie sie Bach selbst in den Recitativen an bedeutungsvollen Stellen fast immer anbringt, am rechten Orte. Ein seiner Zug der Bearbeitung ist noch (S. 6, T. 6) wahrzunehmen, wo die in der kleinen Sequenz enthaltene Steigerung der Singstimme durch die obligat geführte Begleitungstimme (Tenor) sinngemäß unterstützt wird.

In dem Weihnachts-rotorium, diesem großen, geistlichen Oratorium, wie es Ruff in der Vorrede zum 5. Jahrgang der Bach-Gesellschaft nennt, können einzelne Arien nicht die Bedeutung haben, wie sie der eben besprochenen in der Cantate zugeschrieben wurde. Darum aber geht eine solche nicht etwa in dem ausgedehnten Ganzen unter; sondern es bildet eine jede für sich ein wichtiges Glied in der Kette. Die vorliegende ist aus dem vierten Theil genommen, der für den festlichen Tag der frohen Weihnachtszeit, den Reihnachtstag bestimmt war. Er beginnt mit Preis und Jubel, den der Chor in schallenden Weisen dem Herrn darbringt, und schließt, nachdem im Hinblick auf des Herrn That der Vorsatz „Gott zu Gefallen zu leben“ gefaßt worden, mit einem Choral, in dem sein Verstand bei Erfüllung desselben angereuert wird. In dem mittleren Theil nimmt unsere Arie ein besonderes Interesse in Anspruch, weil in ihr auf die sinnige und graziöseste Weise das gewichtigste Myrsterium entfällt wird. Sie hat die Form eines Zweigesprächs. Die Stimme giebt dem noch nicht ganz befestigten und trotz allem Hoffnungsreicher vielleicht noch nicht ganz zweifelsfreien Gemüth in Fragen Ausdruck, denen aus der Ferne, echoartig „ja“ und „nein“ antwortet wird. „Nein“ auf die Frage, ob der Heiland wohl Schreden einschreiten lann. „Ja“ auf die, ob dem Sterben jetzt, da sein süßes Wort da sei, mit Freunden entgegen zu sehen sei. — Dieser Stimmung sind die musikalischen Mittel entsprechend angewendet. Der  $\frac{3}{4}$  Takt, die angenehm geschwungenen Linien der Melodie, die nur an wenigen Stellen aus dem wiegenden Geleise der natürlichen Aenderung des Tactes weicht; die vielen Vorkafte, Anticipationen, Hüfenoten, Umschreibungen der Harmonien sind es im Allgemeinen, auf die in Rücksicht hierauf zu deuten wäre. Bei den einzelnen Wendungen sowohl als über das Verhältniß der ganzen Theile zur Grundidee ließe sich viel sagen. Das ist aber nicht Zweck der Skizze. Sie hat nur anzudeuten, an die Werke heran zu führen. Wie die vorige ist auch diese Arie neben dem Continuo von einer Oboe begleitet. Die vielen Umschreibungen, die düstige Behandlung einiger Stellen (namentlich der Echo's) wie die eigenthümliche Stimmung lassen diese Bearbeitung aber schwieriger erscheinen. Das Betonen des zweiten Actiels durch eine Mittelstimme, T. 7. u. v. A. — rhythmisch Verwandtes bieten T. 10. u. 11 — belebt die Harmoniemasse. T. 9, 12, 18, 21, 29, 45, 49, 59, 72, 106 ff. sind Beispiele von origineller (im Gegensatz zu der parallelen in Tenor oder Serten) selbständiger Führung der Begleitungstimmen. Die Vorkafte find nicht nur in das richtige Verhältniß zur Harmonie gebracht, sondern wo es noth that, durch andere vorkaltende Stimmen unterstützt T. 16, umhüllt T. 37 und, wo sie eintreten, vermittelt T. 42 u. a. In den Echo'sten begünstigt sich Bach mit der bürren Angabe dieses Effectes, dem Musiker die Entleerung überlassend. Ruff beginnt mit einfacher Harmonisierung und belebt dieselbe sodann, da das Verhältniß zwischen Singstimme und Echo erstarkt ist, durch wachsende Selbständigkeit der Stimmen. Sollte die Arie von einer einzelnen Stimme ausgeführt werden, so macht er den Vorkafte das Echo nur je einmal zu singen, und hat dasselbe an den anderen Stellen in der Begleitung (durch kleine Noten) ersetzt. Wir können diese Arie nicht verlassen, ohne auf die Querstände, welche sich Bach bei den Umschreibungen erlaubt T. 26 und in einem Fall, wo er auf die aller einfachste Art einen großen sachgemäßen Effect erzielt aufmerksam zu machen. Es ist der im Takt 37 zu dem Wort „Schreden“ Hier geht die Singstimme ein Actiel früher in die folgende Harmonie über und es erzeugt die sich widerstrebende

\*) In ihr wechseln reicherer und getragener Gesang in höchst interessanter Weise ab. Jener gilt dem beschreibenden, dieser dem Empfindungstheile des Textes.

\*\*) Nicht vor dem Schluß auf dem  $\frac{2}{4}$  Tacte langen Diagonalpunkt ja vor.

Führung von Stimme und Bock eine Härte, die ein dem Schrecken verwandtes Gefühl anflößt.

Die dritte Arie ist aus der Cantate („Christ unser Herr zum Jordan kam“), in der die Taufe von ihrer Stiftung aufgenommen und bis zu ihrem geistigen Sinn vorgetragen wird. Der erste Chor, die Taufe Christi durch Johannes, tritt gegen das begleitende Orchester zurück, das hier die Stimmung eines heiteren, friedlich belebten landschaftlichen Bildes zu schildern scheint. Die folgende Arie hat einen streng beherrschenden, die Aufmerksamkeit erregenden Charakter, sie erklärt den Sinn der Taufe. Die zweite beschreibt sie in phantastischer Weise, und ist prachtvoll gehalten. Die vorliegende ist eine Aufforderung an die Menschen, sich des Wohlwollens der Taufe theilhaftig zu machen und verbindet den vorgehen Theil, der aus Erzählung, Belehrung und Befehrbildung besteht, auf gewöhnliche Weise mit dem Schlußchoral, in dem das Symbol christlichen Sinnes von dem Chor gebetet wird. Das eine Cantate, die ein Symbol vom Gegenstand hat, nicht das Gefühl so tief erfassen kann, als andere, die es mit realen Gegenständen zu thun haben, ist freilich natürlich; obwohl die Gliederung eine mehr äußerliche Mannigfaltigkeit und Entwickelung gestattet. Unsere Arie ist im Verlaufe der Haupttheil der Cantate, dem sich als höchste Steigerung nur noch der Choral anschließt. Der Grundzug ihrer Stimmung ist Liebe, es mischen sich Schrecken vor der Bewilligung des Hüllungsgefühls in den Gesang, die Zwischenspiele haben etwas schmerzhaft Bewegtes, das wohl dem fündigen und widerstrebenden Menschengeflücht gelten mag. Die Begleitung ist von Bach für Streich-Quartett ausgesetzt worden, doch schwächt dieselbe zur Singstimme den größeren Theil hindurch, so daß dem Bearbeiter freies Feld blieb seine Kunst zu üben. Es bietet T. 13 einen feinen Zug des Verständnisses, wo dem Abschluß auf A-moll in der Begleitung keine Rechnung getragen —, der wirkliche Schluß von dem tonleiterfremden, so hervortretenden b zu „Hüllungsgefühl“ an in wachsender Vollständigkeit erst mit 2 dann 3 Stimmen zur Geltung gebracht wird. Vergleichlich T. 19, wo das c der Singstimme erst auf dem zweiten Viertel nachgebracht wird. Es erhält durch dieses bescheidene Zurücktreten der Begleitung der Gesang eine neue Belebung. Ebenso tritt am Schluß desselben Tactes der Sprung der Singstimme von a zu a in seinem musikalischen Charakter um so mehr hervor, weil die Begleitungsstimme stätig aufsteigt. Auch erhält die Begleitung dadurch die bei aller inneren Bewegung für ihr Verhältniß so notwendige Ruhe. Daß T. 27 die Begleitung bei einer dem ersten Motiv entsprechenden Stelle nicht nachschlägt, ist sehr richtig, weil die Pointe nicht wie dort auf dem c hier also h, sondern erst später nachfolgt. Gleich darauf wird der schwere Schritt des Gesanges von f nach as dadurch unterstützt, daß eine begleitende Stimme von a aus auf as gelangt. Ginge eine solche mit der Singstimme, so träte das Charakteristische leicht über die Maßen scharf hervor, während so die Klangsdübelheit bewahrt und der Singende in Erreichung der höheren Ansicht des Componisten unterstützt wird. Daß Rust im Schlußact schon auf dem dritten Viertel schließt und nicht mit dem Original den Afford in der tiefsten Octave noch einmal nachschlägt, darüber ließe sich viellicht rechten. Uns erscheint der Schluß im Verhältniß zu dem vorausgehenden Bewegung etwas zu plöpflich und ein wenig stumpf. —

Die Cantate „Gottes Zeit ist die beste Zeit“, aus der die Arie „In Deine Hände befehle ich meinen Geist, Du hast mich erlöst, Herr, Du getreuer Gott“ genommen ist, möchten wir eine Gefühlsaktion nennen; denn sie fährt aus der Stimmung einer ungewissen Verfangenheit durch die trübsten Bängligungen Angesichts des Todes an der Hand göttlicher Verheißung zu der Ruhe des Vertrauens, wie der Choral sie ausdrückt und wahrer, alles Schreckens bannes freier Freudigkeit, wie sie im Schlußchor erschallt. Der gearbeiteten Arie geht ein Chor voraus, der sich in tiefster Verzorgtheit des unvermeidlichen Todeslofes bewußt wird und mit schwachem Hilfruf den Herrn zu kommen bittet. In dem ersten Theil wiegt das Bewußtsein der rettunglosen Verlorenheit des

Die vielen Einschnitte des abtreibenden Gesanges schildern die Unfähigkeit des eigenen Wesens, das beiläufig Wiederbeginnen bei den Abschüssen T. 5 u. 8 die Noth, die es damit hat, in des „Herren Hände den Geist“ zu retten. Dagegen schildern die Gleichmäßigkeit der Construction, die sanften, diatonischen Intervallenschnitte zu „du hast mich erlöst“ die Ruhe, welche das Herz dabei überkommt; während, bei dem Anrufe „Herr, du getreuer Gott“ des Glaubens ganze befestigende Kraft ausströmt. Im Verlauf der Arie weicht mehr und mehr Unruhe und Angst vertrauensvoller Freudigkeit, nur nicht vor dem Schluß T. 21 bricht noch ein Schmerzgefühl hervor. Er ist dadurch vorbereitet, daß die Sequenz in den Tacten vorher nicht a sondern aufsteigt, entspricht einem Wiederaufklaren der gedrückten Ausgangsstimmung und schließt einen Hinblick auf die eigene Sündigkeit in sich. Zu dieser Arie hat Bach nur den Bock gegeben. Rust hat ihn ganz frei behandelt, allein gelassen, verdoppelt oder mit rhythmischer Harmonisation versehen. Die zu schillernde Unruhe vom Anfang her, ist durch den Wechsel der Behandlungsart wirksamer gemacht, die darauf eintretenden ruhigeren Partien werden durch angenehm gefüllte und sanft fortstrebende Harmonien getragen und die Hauptmomente durch vollere Afforde hervorgehoben.

Der 2. Theil des Weingartneratoriums, aus dem die letzte Arie genommen ist, gilt der lieblichen Psyche unter den Vötern, die hier in neuer und phantastischer Art ausgeführt ist. Eine „Sinfonia“ des Orchesters schildert die Ruhe und friedvolle Stille des Hirtenlebens. Des Engels Auftreten erschreckt und wird durch einen Choral in seiner freudigen Bedeutung begrüßt. Er gibt ihnen die Verkündigung, die eine andere Stimme weiter ausführt, und daran die Aufforderung knüpft, das Kind aufzusuchen und an seinem Anblick sich zu erlaben. Es kommt ein Zeichen, woran es zu erkennen, ein Choral weist darauf hin, und die Stimme von vorher fordert auf in Wiegenlied zu singen. Es ist das in dieser Bearbeitung vorliegende. Ihm schließen sich die Engel der Heerschaaren in einem ruhigen und höchst bewegten Chöre und darauf ein Choral der herzutretenden Christenheit an. In dem Wiegenliede mischt sich in das Gefühl der Verehrung und Anbetung eine durch die augenblickliche Hilfsbedürftigkeit des Kindes hervorgerufene fast zärtliche Liebe. Der Gesang beginnt mit langen, gezogenen Noten als sollte das schlafende Gotteskind nicht gestört werden, und heraus entwickelt sich allmählig in freier werdender Bewegung eine weiche, in allen Theilen wiegende Cantilene. Der Mittelstabs erhält eine trübere Färbung, weil er durch den Vergleich mit der eigenen Freude in die neblige irdische Atmosphäre herabgezogen wird und ist demgemäß auch unruhiger. Die Arie ist vom Quartett begleitet und beinahe vollständig ausgesetzt, hier hatte Rust sich nur als ein tüchtiger Arrangeur zu betätigen. Ein Vergleich mit dem Original wird manchen Beleg für das echt musikalische Gefühl ergeben.

Es sind fünf Nummern aus sehr verschiedenen größeren Werken herüber genommen, und es wird der tiefere Sinn und die ernfere Theilnahme gewiß vorziehen, die ganzen Werke in ihrer Vollständigkeit zu betrachten. Allein es hat auch seinen Reiz für sich einzelnen Theilen her zu erfassen und es bot sich dieses Mal die angenehme Gelegenheit auf mehrere zurückzukommen. Von einem andern nicht minder gerechtfertigten Standpunkte aus, ist es ebenso wichtig auf die Verschiedenartigkeit und Mannigfaltigkeit der ganzen Werke unter sich einzugehen, als die unergründliche Tiefe und unantastbare Logik der einzelnen nachzuweisen. Zu Rücksicht auf die Herausgabe einzelner Nummern, möge aber, um den Anstoß zu beseitigen, den eine solche Zurückbildung bei den erstereken Musikfreunden erregen muß, darauf hingewiesen werden, daß es sich hier um Gesangsbildentanten handelt, denen bei ihrer im Allgemeinen doch unangewandten musikalischen Bildung, ein so allgemein umfassendes Interesse nicht zugeföhrt werden darf. Für die Musiker werden solche Arbeiten einen Anhalt geben, wie man sich in Bach hineinzulieben hat, und es wird sich mit der Zeit die Masse derselben dazu heranzubilden eine solche Bearbeitung selbst auszuführen. Jene Zeit ist für nicht

vor, (das wäre vom Standpunkte der christlichen Kunst her durchaus zu bestritten), sondern fortgeschritten, daß der größere Theil der Künstler selbst feind in ihr ist. Vorläufig ist es daher wünschenswerth, daß Männer, wie Kunst, der sich durch die Redaction der Werke Bach's einem für alle Zeiten ehrenden Denkmal setzt, sich der Arbeit unterziehen das Verständniß zu vermitteln. Wir haben in der Einleitung bereits auf die Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden, aufmerksam gemacht und im Verlauf des Einzelnen vieles herbeigezogen. Die Hauptfache ist das Hineinleben in die ganze Anschauung. Nur, wer der eigenen Sündhaftigkeit ganz bewußt, und wer die Erlösung in prophetischer, geschichtlicher, dogmatischer und ritueller Beziehung so anerkennt, wie das Christenthum es lehrt; oder wer im Stande ist den Kunstwerken gegenüber diesen Standpunkt einzunehmen, kann sie fühlend verstehen. Nur ihm wird mit dem Verständniß auch das Herz berührt werden. Ist das Herz und der Sinn fähig, eine solche Selbstentfaltung und zu gleicher Zeit eine so reiche wie tiefe Liebe zu Gott zu empfinden, so gehört dann noch eine vollständige Durchdringung aller Theile der musikalischen Mittel, mit Ausnahme der modernen Klangmischungen, dazu, um Bach's Kunst zu verstehen und von ihr begeistert, sie auszufüllen und vervollständigen zu können.

## Zeitungsplan.

Hector Berlioz veröffentlicht im Journal des Débats, gelegentlich der bevorstehenden Ausführung, Abhandlungen über die Oper „Aeolus.“ Von der griechischen Tragödie des Euripides ausgehend, kommt er auf Quinault's Text, auf Valli's Kunst zu sprechen. Weiter schreiten werden die Vorzüge des Calabrigi'schen Fibretto im Vergleich mit dem eben genannten, sowie die mit Gluck beginnende Entwicklung der Oper, treffend geschildert. Eine hierauf folgende Analyse des Gluck'schen Werkes ist der Gegenstand des letzten uns vorliegenden Artikels. — Wir müssen uns darauf beschränken diese Auszüge der Aufmerksamkeit aller Musikfreunde zu empfehlen, möchten es aber in keinem Falle unterlassen, wenigstens eine der interessantesten Stellen herauszugreifen und zur Erläuterung der Zukunft in deutscher Uebersetzung wiederzugeben.

„— Seine (Gluck's) Theorie über ausdrucksvolle Dur-tönen gab in späterer Zeit den Impuls zur Schöpfung jener symphonischen Meisterwerke, welche trotz des Verfalls und der Vergessenheit, in welche die Opern geriethen, sich erhalten haben. Prachtige Säulengänge verschütteter Tempel! — Gluck übersteigt jedoch in seiner Theorie, eine richtige Idee äußernd, die Grenze des Möglichen; nicht durch ein Beeinschränkenwollen der Macht der Kunst, sondern gerade durch das Gegentheil, dadurch, daß er ihr eine höhere Aufgabe zuschreibt als sie erfüllen kann; dadurch daß er meint, die Duetten sollen den Gesang und des Stilles angeben. Der musikalische Ausdruck kann aber nicht so weit reichen. Er vermag die Freude, den Schmerz, den Ernst, die Lustigkeit wiederzugeben, er wird den großen Contrast zwischen der Fröhlichkeit eines Hirtendolles und der einer kriegerischen Nation; zwischen dem Schmerz einer Königin und dem einer einfachen Bäuerin; zwischen dem ersten Seiten und dem fierbsten Träumen, welches dem Ausdruck der Leidenschaft vorangeht, — herausstellen im Stande sein. Wenn er dann bei verschiedenen Völkern den ihnen eigenthümlichen musikalischen Styl entlehnt, ist es wohl gewiß, daß er den Abendgong eines Banditen in den Abzügen von dem eines Tiroler oder italienschen Jägers; den nächsten Zug von Pilgern mit geheimnißvollen Ceremonien von jenem einer Truppe vom Markte heimkehrender Ochsenhändler wird unterscheidbar machen können. Kurz, der musikalische Ausdruck wird das Brutale, das Triviale, das Groteske im Allgemeinen, im Gegensatz zum Keinen, Edlen und Erhabenen darstellen können; wenn er aber aus diesem ungeheureren Kreise herzutreten will, bedarf er unumgänglich nothwendig der Hilfe des Gesanges, gesprochener, gelesenen Wortes, um jene Lücken auszufüllen, welche bei allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln in einem Werke sich bilden, welches gleichzeitig Geist und Phantasie des Hörers beschäftigt.“

„Die Overture zu Aeolus wird uns auf Szenen der Verzweiflung und der Liebe vorbereiten, aber sie kann uns weder über den Gegenstand der Liebe, noch über die Ursachen der Verzweiflung Klarheit verschaffen, sie wird nie dem Hörer sagen können, daß der Gatte der Aeolus, der König von Thebalien, von den Göttern zu sterben verurtheilt wurde, wenn sich nicht ein Aelterer für ihn im dem Tode weilt, — und das ist doch der Gegenstand der Oper.“

„Vielleicht wundert man sich den Verfasser dieser Artikel von solchen Anschauungen eingenommen zu sehen. Daß gewissen Kanten, welche glauben, oder behaupten zu glauben, daß keine Anklagen über die Macht des Ausdrucks in der Tonkunst eben so weit jenseits des Wahren lägen, als die irthigen diesseits, und welche daher großmüthigerweise ihr volles Anrecht, sich lächerlich zu machen, ihm in die Schuhe schieben wollten. Gelegenheit sei dies, aber ohne Groll, erwähnt.“

Soweit unser Citat. Es fragt sich übrigens dennoch, ob Herr Berlioz den eigentlichen Grund der in Hinsicht auf die Instrumentalmusik überhaup vorliegenden Meinungsverschiedenheiten klar in's Auge gefaßt habe, als er dies schrieb, denn er widerlegt wohl Jene, welche der Kunst an und für sich eine unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit zuschreiben möchten (D r ä s e l e u. A.), aber nicht Jene, welche behaupten, daß die reine Instrumentalmusik sich auch gegen das dabei zu sprechende oder zu lesende Wort sträubt. Dem gesungenen Wort ordnet sich die Kunst gern unter und hilft seine Wirkung verstärken; das gelesene oder gesprochene hebt sie aus ihren natürlichen Anzeln, ohne ihr einen andern gleich festen Schwerpunkt anzuweisen. Auf Grund wichtiger Befenntnisse sind Berlioz's, Fißl's und Wagner's Werke wenigstens von dieser Seite her unanfechtbar, denn der Eine verbindet die Kunst mit der Sprache zum gesungenen Wort, die beiden andern geben ein erklärendes Programm; es fällt wohl keinem von ihnen ein, die Kunst wie eine Sprache zu betrachten, durch die man sich vollkommen verständlich machen kann.

Die Tagesfrage aber, die wir freilich schon als gelöst betrachten, ist die, ob die Kunst ihrer eigenen Bedingungen, der Logik und der Schönheit entlicke, werden darf um sich zu Allem gebrauchen zu lassen, was ertragbare Naturen aus ihr machen wollen, ob sie durch den Reiz des Neuen und durch die Vermehrung der ausdrucksgebenden Objecte in eben dem Maße gewinnt, was sie durch Aufopferung selbstständiger Schönheit verliert, ob endlich das musikalische Genie darin besteht die Kunst zu allem möglichem zu gebrauchen, oder darin, ihre inneren Bedingungen auf das schärfste aufzufassen und sie im Kunstwerk zur Darstellung zu bringen.

## Nachrichten.

Gluck's „Aeolus“ ist in Paris aufgeführt worden; der Erfolg war laut H. Berlioz's Bericht in den Débats, ein durchgreifender. Orchester, Chor und Solisten, Mad. Viardot in erster Reihe, thaten ihr Möglichstes.

In einem uns zugekommenen Schreiben aus Leipzig wird berichtet, die in d. Bl. neulich gebrachte Notiz (Nr. 42) wegen Vernachlässigung S. Bach's in der Thomaskirche, verurtheilt einer Uebersetzung. Es seien in einem halben Jahre vier neue Motetten von Bach (darunter die von Christoph Bach „Ich laße dich nicht“) vorgekommen. S. Bach werde also an dieser Stelle immer noch mehr gesungen als irgend wo anders. Ferner wird über Mangel an Tonen geklagt, und darüber, daß bei so wandelbaren Chören (der Thomaskirche) beständ. Studirenden) auch die Präfecten nicht immer nach Wunsch seien. Was endlich die modernen Motetten betrifft, so sei nicht zu übersehen, daß der Thomaskirche jährlich 120 Motetten sänge, Bach aber nur 6 geschrieben habe u. s. w. Wir lassen die Rechtfertigung, was die Motetten betrifft, sehr gerne gelten, und bemerken nur, daß dagegen an Cantaten Bach's ein desto größerer Ueberfluß ist, und daß zu wünschen wäre Leipzig ginge hierin mit gutem Beispiel voran, weil es vielleicht die einzige Stadt, wo die Kirche und die Kräfte für solchen Zweck zu haben sind.

Die Gesellschafts-Concerte in Eöln wurden am 22. October mit Haydn's Schöpfung eröffnet.

In Paris wird jetzt der elektrische Metronom in der großen Oper eingeführt. Der praktische Zweck dieser Vorrichtung ist die Erzielung genau übereinstimmender Taktangabe, für hinter der Scene gleichzeitig mit dem Orchester mitwirkende Chöre, Militärmusik, Orgel u. dgl.

Der N. Z. f. M. schreibt man aus Wittenfeld, Am 22. Sept. hörten wir das Oratorium: „Wolfgang von Anhalt“, gebichtet von F. Wüding, in Musik (für Männerstimmen mit Orchesterbegl.) gefest von A. Seelmann. Dasselbe hatte in Dessau, Merzbürg, Gieselen und Weisenfels großen Beifall gefunden, und hier, wo es von der Schöne'schen Cantorei unter Leitung ihres Dirigenten, Herrn Krop. Gräßner, zur Aufführung gelangte, war der Erfolg kein geringerer. Das Werk ist allen Männergesangsvereinen zu empfehlen, welche sich an etwas Gediegenem erfreuen wollen. Zudem erfordert die Composition — obwohl die Wirkung eine großartige sein wird, wenn sie von starkem Chor und vollständigem Orchester exekutirt wird — nicht allzubedeutende Kräfte; hier brachten einige reizende Sänger und 22 Mann im Orchester eine sehr glänzende Wirkung hervor. Wir wünschen dem dichterisch wie musikalisch achtungswürdigen Werke weitere Verbreitung und bemerken, daß Partitur und Stimmen vom Componisten — Cantor Seelmann in Dessau — leihweise bezogen werden können.

Die am 5. d. M. stattgehabte Aufführung von Gluck's „Iphigenie in Tauris“ in Dresden erfreute sich einer so glänzenden Ausnahme, daß man damit umgehen soll, auch „Iphigenie in Aulis“ und „Alceste“ wieder aus dem Repertoire zu bringen. Auch am Leipziger Stadttheater ist man mit der neuen Anfertigung des „Cepheus“ beschäftigt, mit dessen Titelfolle ein Hr. Buchler ihren ersten theatralischen Versuch machen wird.

## Wien.

Der „Wiener Männergesangsverein“ hat vorigen Sonntag seinen Stiftungstag durch eine kirchliche Function gefeiert, und bei diesem Anlaß eine neue Messe für Männerstimmen (Soli und Chor) mit Begleitung von Bassen und Celli's von Heinrich Esfer zur Aufführung gebracht.

Es verlautet, daß Wagner's „Tristan und Isolde“ nicht zu Stande kommen und Wagner Wien verlassen werde.

(Eingel.) Nach dem Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde besteht die Direction derselben aus 12 von der Generalversammlung auf 3 Jahre gewählten Mitgliedern, von denen jährlich 4 auszureten haben, welche von der Generalversammlung durch eine Neuwahl ersetzt werden. Die Auszutretenden sind nach §. 14 der Statuten wieder wählbar. In der Sitzung der Direction vom 21. October wurden die 4 in diesem Jahre austretenden Mitglieder durch das Los bestimmt. Es sind die Herren Dr. von Stubenrauch, Reichler von Helfert, J. Krall und M. A. Becker. Die nächste Generalversammlung der Gesellschaft findet am 16. November f. J. stat.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 3. November im Hofopertheater erstes physikharmonisches Concert unter Leitung des Herrn Capellmeister Dessoff. Mittags halb 1 Uhr. Programm: Festouvertüre in C op. 124 von Beethoven. Concertarie mit obligater Violine von Mozart, gelungen von Franz Dufmann, begleitet von Herrn Josef Hellmesberger. Ouvertüre zu „Anakreon von Cherubini. Concert für Streichinstrumente von S. Bach. Symphonie in C von Schumann).

## Musikalienanzeiger.

### Musik für Orchester.

Osade, N. W., Op. 37. Hamlet. Concert-Duv. Leipzig, Br. und Härtel.

Vist Jz., Symphonische Dichtungen. Partitur. 8. Leipzig, Br. u. Härtel. Nr. 10, Hamlet. Nr. 11, Sonnenstacht (nach Kaulbach). Anhang. Varianten zu Nr. 7, Festlänge. Kürzungen u. Ervata.

— Eine Faustsymphonie in 3 Characterbildern (nach Göthe), für Orch. (I. Faust Allegro). II. Gretchen (Andante). III. Mephistopheles (Scherzo u. Finale mit Schlußchor: Alles Vergänglichliche ist nur ein Schein[ig].) Partitur. 8. Leipzig, Schubert's u. Co.

### Musik für Violine.

Giorillo, J., Op. 3. 36 Etudes ou Caprices p. V. Nouv. Edit. rev. et corr. p. H. Léonard. Mainz, Schott.

Taubert, W., Op. 130. Drittes Quartett (G.) f. 2 V., Bratsche u. Vcllo. Leipzig, Böhme.

Witting, C., Die Kunst des Violinspiels. Eine Sammlung der besten Werke für dieses Instrument von Corelli (1653) bis auf unsere Zeit. Vollenbüttel, Halle.

Vd. 2, Geminiani, Jrc., 3 Sonaten f. V. m. Pfte. Bach, J. S., 3 Sonaten nebst dem Finale der 4ten (die Gioccona) f. 1 V. Locatelli, P., 8 Capriccios f. 1 V.

Vd. 3, Tartini, Giu., Sonate m. ausgef. V. Bass; Die Kunst der Vogenführung oder 50 Var. über ein Thema m. einer V. f. V. ad lib.; Die sogenannte Teufelssonate m. ausgef. V. Bass. Pugnani, Gaet., 3 Sonaten m. einer V. f. V.

Vd. 4, Geminiani, P., 24 Etudes (Matinées).

### Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Bedet, D. G., Op. 15. Or. Sonate (Es) f. Pfte. u. Violon. Leipzig, Schuchter.

Plotow, Fr. v., Dv. 14. Sonate (A) f. Pfte. u. Violine. Hamburg, Cranz.

Hamel, E., Op. 19. 3 Sonates p. Pfte. et Violon. Nr. 1 (Gm.). Nr. 2 (F). Nr. 3 (D). Hamburg, Böhme.

Krentzer R., Concertos p. le Violon, arr. av. Acc. de Pfte. p. E. Hermann. No. 6 (Em.). No. 7 (A). Leipzig, Peters.

Kudelsky, C., Op. 6. 2. Trio (D) d'une Difficulté modérée, p. Pfte., Violon et Vcllo. Hamburg, Fritz Schubert.

Faubert, Op. 7. 2. Moreaux p. le Violon av. Pfte. Nr. 1, Romance Nr. 2. Impromptu. Leipzig, Peters.

Lee L., Op. 9. Sonate (C) p. Pfte. et Vcllo. (ou Alto.) Hamburg, Fritz Schubert.

Mayer Emile, Op. 12. Or. Trio (Em.) f. Pianoforte, Violone und Violoncello. Berlin, Chalkier u. Co.

Mozart W. A., Clavier-Concerts. Partitur. Nr. 13, Concert (F) für 3 Claviere, componirt 1176. Offenbach, André.

### Musik für zwei Pianoforte.

Beethoven, L. v., Op. 80. Phantase f. Pfte. Chor u. Orch. cinger. f. 2 Pfte. Leipzig, Br. u. Härtel.

### Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Armbrust, G., Op. 6. 3 Mätsche. Hamburg, Cranz.

Bach, J. S., Orgel-Vorübden u. Fugen, cinger. v. Carl Plato, Nr. 2 (G). Berlin, B. u. Bod.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Postgasse Nr. 863. — Ausgabe: Rothmarkt Nr. 1117. Anst- und Postkalkulation: Wessels & Wäsma, vormals G. W. Wäner's Witwe. Pränumeranten: für 1 Jahr (36 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für 1/2 Jahr (18 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für 1/4 Jahr (9 Nummern) 1 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden freute erbeten. — Die Besonheiten, Postfacilen und Wechselungen nehmen Verordnungen an.

Inhalt. Recensionen (Werke zum Gesangsunterricht und zur Theorie der Musik). — Vocales. — Zeitungsjahrgang. — Nachrichten. — Concert- und Aufführungen. — Briefkasten.

## Recensionen.

### Werke zum Gesangsunterricht.

1. Franz Chyrel. Physiologie der menschlichen Tonbildung, nach den neuesten Forschungen gemeinverständlich dargestellt. Ein praktisches Handbuch zur Ausbildung der Stimme und Sprache aller Menschen. Leipzig, Brockhaus 1860. gr. 8. 183 S.
2. Oscar Cuntzmann. Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauch der Sprach- und Gesangsorgane. Leipzig, J. J. Weber. 8. 14: S.
3. S. Panofka. L'art de chanter.

A. v. W. Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß die Theorie der Künste immer dann erst ihren Aufschwung zu nehmen pflegt, wenn die Praxis derselben in Verfall gerath. So ist denn auch unsere an großen Gesangs- und Redekünstlern arme Zeit erhaunlich fruchtbar an Systematikern, welche die neuesten außerordentlichen Fortschritte der Physiologie für die Ausbildung der Gesangs- und Redekunst nutzbar zu machen sich bestreben und mit einem großen Aufwand wissenschaftlicher Kenntnisse die scheinbar wohlgegründeten und detaillirtesten Regeln, nach denen sich Jedermann eine vollkommene Tonbildung soll aneignen können, erteilen. Solche Bestrebungen können uns nicht Wunder nehmen in einer Epoche, wo nicht, wie im hellenischen Alterthum, die schöne Sinnlichkeit, auch nicht, wie im christlichen Mittelalter, die Schwärmerei des Gemüthes, sondern wo vielmehr der kritische Verstand, die kluge Berechnung allein der Mensch thun und Treiben regiert: da ist denn freilich auch die Zeit gekommen, wo man durch die Bildung des Willens und durch genaue Kenntniß der Beschaffenheit des Stimmorgans und seiner Funktionen perfecter Sänger zu erzielen glauben kann. Seltsames Widerspiel! Je tiefer die Wissenschaft in der Erforschung der Naturgesetze eingedrungen ist, um so mehr scheint man eines der unabänderlichen und unanfechtbarsten feststehenden Naturgesetze zu vergessen, das nämlich in ästhetischen Dingen alles Wollen und Wissen nicht zureicht, um den mangelnden Genie's, jenes freilich nicht recht definirbare Etwas zu ersetzen, ohne welches man es nun doch einmal in seiner Kunst zu irgend welcher Vollkommenheit zu bringen vermag. Wäre dieses Naturgesetz dem sehr gelehrten Verfasser der „Physiologie der menschlichen Tonbildung“ nicht guten Theils auch eschwapirt, es würde ihm wohl schwerlich begegnet sein, uns in dem Vorwort zu seinem sonst so scharfsinnigen, mit den feinsten Beobachtungen und glänzendsten Untersuchungen angefüllten Werke mehr zu versprechen als die Schrift selbst zu hien vermocht hat. Man höre, was dort auf S. X und XI zu lesen ist: „Da es durch meine Lehrfuge möglich wird, einem jeden gefunden und kernfähigen Menschen eine klingende und verwendbare Stimme anzubilden, so werden nun nicht mehr nach

Kunst schmachtende Talente ihren Mangel an tauglicher Stimme zu beklagen haben, sie werden ihren Wunsch erreichen und glücklich sein. Uen deßhalb wird es auch nicht mehr nöthig sein, Personen mit wenig Talent und ohne Erziehung und ästhetische Bildung bloß deßhalb, weil sie zufällig einige hübsche Töne hervorbringen, für die Kunst zu verwenden, wodurch diese wahrlich nicht gehoben wird; denn es handelt sich ja nicht darum, alle Menschen zu Sängern zu bilden, sondern nur jene, die Veruß zu dieser Kunst haben. Das so häufige Indisponirtein der Sänger, auch so frühe Ansgenien ihrer Stimme und der so oft vorkommende Fall des Stimmverlustens wird nun nicht mehr vorkommen, denn diese Fälle sind, wenn nicht Krankheit daran schuld ist, die Folgen des fehlerhaftesten Gebrauchs der Stimme, oder mit anderen Worten, die Folgen des Singens mit anormaler Stimme. Ferner kann die Stimme im Allgemeinen durch die wissenschaftliche Methode eine Ausbildung erlangen, wie sie bis jetzt noch nicht zu Stande gebracht worden ist. Dieser hohe Grad von Entwicklung kommt nicht nur dem Gesang, sondern auch der Composition zu statten, indem der Tondichter nicht mehr an gewisse Töne und sonstige Eigenschaften mancher Stimmen sich zu halten gezwungen sein wird, um seiner Tondichtung freier Wirkung abzugewinnen, sondern er wird seiner Phantasie freien Lauf lassen und so auch Schöneres zu schaffen vermögen.“ — Diese letzte Verheißung klingt ganz ebenso täune sie aus dem Mager der mit so vielem blinden Garm einherdreichenden musikalischen Reformatoren der neunzehnten Schule; jedenfalls zweifeln wir nicht, daß die Grohwürdenträger dieser Schule auf das goldene Recept des tausendkünstlerigen Physiologen, wonach „der Mensch, wenn er gesund ist und in einem bildungsfähigen Alter sich befindet, je nach der verschiedenen Anlage einen Stimmumfang von zwei bis vier Octaven und vielleicht noch mehr entwickeln kann (S. 128), schwören, nun auch den letzten Zwang, den sie bisher ihrer kolossalen Phantasie anzulegen nicht genöthigt sahen, mit Feinden abhütteln und nur noch allerschwerfliche unendliche Melodien für Stimmen von sechs Octaven Umfang schreiben werden, denn so weit oder gar noch weiter soll es ja nach Seite 129 der menschliche Organismus unter Herrn Chyrel's Leitung wahr scheinlich (?) bringen können; wenigstens lesen wir auf S. 129, sub Nr. 4: „Aus Vergleich der Leistungen einer Stimme mit denen einer andern läßt sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein normal gebautes und beschaffenes Organ einen Stimmumfang von wenigstens 6 Octaven zu bilden die physische Fähigkeit habe.“ Schade nur, daß der alte Hefstod mit seinem paradoxen Ausruf: „die Hälfte ist mehr als das Ganze!“ und der moderne Wöthe mit seinem Sianpruch: „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!“ dennoch allzeit Recht behalten werden! Wir wenigstens vermögen beim besten Willen den Nutzen nicht einzusehen, der dadurch erzielt würde, wenn es in der That möglich wäre, einer menschlichen Kehle etwa gar den Clavierumfang anzuquälen

und so auf's Neue einen charakteristischen Unterschied zwischen den dem Componisten dienbaren Instrumenten zu verweisen, nachdem man bereits z. B. die Geige durch die künstliche Erzeugung der Flageolet-Töne, das Horn durch den Klappen-Apparat aus ihren eigentlichen und specifisch-wirkamen Klangsphären gerissen hat. Wie absehnlich möchte es vielmehr sein, wenn uns künftig die Bläser ihre Schlingelansätze in hohen Falset-Coloraturen (wie Lablache sie scherzhafter Weise der *Melibran* nachzugieren pflegte) zu beweißen finden, die Soprane aus mit unnatürlichen Basspassagen erschrecken würden! — Freilich hat sich der Herr Verfasser die Vergrößerung des Stimmumfangs nicht als das einzige Ziel seiner Stimmbildungs-Theorie vorgestellt; diese strebt vielmehr Alles an, was nur je von einem Gesanglehrer alter oder neuer Zeit zu erreichen unternommen worden ist; allein überall begegnen wir denselben Intentionen aus derselben Ursache, weil Eyrel eben auf den Faktor des natürlichen Ingeniums gar zu wenig Rücksicht nimmt, und der physiologischen, sowie beziehentlich der psychologischen Pädagogik Resultate garantiert, die sich nach ganz anderen Gesetzen richten, als die der scharfsinnigste menschliche Verstand auszuflügeln und in ein System zu bringen die Macht hat. Gelegenheit begegnet es denn dem Herrn Verfasser wohl auch, daß er sich, bei all seiner großen Gewandtheit in logischen Entwicklungen, in seinem Feuerreißer, „die Wissbegierde des Theoretikers zu befriedigen, sowie den Bestrebungen des Praktikers unter die Arme zu greifen und einem längst gefühlten Bedürfniß abzu helfen“ (f. S. XII) sich sogar in offenbare Fehlschlüsse verkennt, wie wenn er z. B. auf S. 6 behauptet, daß jeder Mensch, der sprechen könne, auch die Fähigkeit zu singen haben müsse, während es doch auf der Hand liegt, daß, um zum Singen befähigt zu sein, auch außerdem noch ein gesundes Gehör-Organ erforderlich wird, das eben doch nicht jeder Mensch, der sprechen kann, besitzt. Das Säkramente aber ist, daß seine mit Fleiß ausgeführte Arbeit ihrer ganzen Anlage und formellen Fassung nach die Physiologie der menschlichen Tonbildung nichts weniger als „gemeinssächlich“ darstellt, wie die Titel verheißt. Wenn Herr Eyrel daher den Vorschlag macht und denselben in der zweiten Abtheilung seines Buchs „Phonascie“ d. i. künstliche Entwicklung der Stimmfähigkeit) auch näher ausführt (f. S. 278 ff.), „die Stimmbildung einen Zweig der allgemeinen Erziehung des Menschen ausmachen zu lassen“, und auf S. 21 gar verlangt, „daß die Ausbildung der Stimmfähigkeit systematisch in öffentlichen Schulen und Privatlehranstalten so eingeführt werde, wie der Unterricht der Sprachen“, so bedauern wir ihm bemerklich machen zu müssen, daß er durch sein Verhaken zu dieser, gewiß an und für sich recht wünschenswerthen Popularisirung des Gesangsunterrichts, wir fürchten es wohl mit einigem Zug und Recht, auch nicht das Mindeste beitragen hat, denn wir möchten in der That die Schullehrer beugen, die den hoch complicirten stenspend-gelehrten Apparat der Eyrel'schen Methode irgendetwas praktisch zu verwerten verstanden. Dazu hätten schon die immerhin sehr gesuchten Ueberschriften seiner einzelnen Kapitel als wie: „Specielle Phonik“, „Die phönische Krise der Entwicklung“, „Phonascie“, „Diagnostik phönischer und cerebraler Zustände“, „Phonatische Gymnastik“ u. vermieden und die Geise der menschlichen Tonbildung etwas weniger hochklingend auseinandergesetzt werden müssen, als wie dies u. A. auf S. 131 mit den Worten geschieht: „Die Schwingungszahl nimmt zu, wie die Quadratwurzel der Masse, oder wie die Dichte des Schallerregers abnimmt; im Organismus, wie die Wurzel der Verdichtung abnimmt“ u. Auch wenn man alles Vorhergegangene auf das Aufmerksamste gelesen hat, wird man doch nur als Fadmann solchen Auseinandersetzungen zu folgen im Stande sein. Ueberdies schlägt schon das, was der Verfasser auf S. 279 ff. über die „Individualisirung des Unterrichts“ sagt, die sanguinischen Hoffnungen, die sich im „Vorwort“ geltend machen, so gut wie vollständig nie-

der. Da er durchaus Recht hat, zu behaupten, „daß in den verschiedenen Menschen bezüglich ihrer Stimme unzählige Eigenthümlichkeiten und Varietäten vorkommen, welche alle zu beschreiben eine völlige Unmöglichkeit ist“, so werden wir Lehrer, die einen so ausnehmend verwickelten Unterricht nach den theoretischen allgemeinen Grundfassen und Regeln, die Eyrel's Lehrbuch als Leitfaden für sie aufstellt, und denen überdies die gleichfalls von ihm verlangte reiche praktische Erfahrung zur Seite steht, immer mit der Diogenes-Laterne zu suchen, und die öffentliche Schule wenigstens wird sicher auf einen solchen Unterricht für Zeit und Ewigkeit zu verzichten haben. — Wenn wir also auch dem Werth des Herru Eyrel eine praktische Bedeutung so gut wie gänzlich glauben abspreschen zu müssen, und in dieser Hinsicht die früheren Arbeiten eines *Vicoboni*, *Benati*, *Colombi*, *Joß*, *Müller*, *Magendie*, *Garcia*, *Mertel* u., die der Verfasser zu berichtigen sich bestrebt, für mindestens eben so populär halten, wie die seinige, so find wir doch weit entfernt davon, der letzteren den hohen Werth einer gewissen Behandlung eines der schwierigsten wissenschaftlichen Gebiete verkürzen zu wollen. Wie er sein Buch einem bewährten Anatomen und Naturforscher, dem Professor *Carl Kostian* zu Wien, und nicht etwa einem großen praktischen Gesanglehrer gewidmet hat, so liegt das Hauptverdienst desselben auch auf den physiologischen Auseinandersetzungen, die überdies den bei weitem größeren Theil der Arbeit (S. 1—277) umfassen, während die zweite Abtheilung (S. 278—379), welche die eigentliche Phonetik behandelt, gewiß nicht dazu angethan ist, irgend einen Gesanglehrer oder gar einen Sänger auszubilden, weil dazu die sehr wesentliche ästhetische Seite der Gesangskunst viel zu wenig Berücksichtigung gefunden hat, und gewisse ganz unentbehrliche praktische Regeln, z. B. über das Athemholen nach rhytmischen, melodischen und sprachlichen Gesetzen völlig übergangen, oder doch, wie die Grundfassen nach denen das Portamento zu bilden, nur ganz nebenbei angestreift worden sind (f. S. 347). Wie wenig der Verfasser sich überhaupt mit der eigentlichen Ausbildung des Gesangstalenten abgibt, das beweist der Umstand, daß er das, was er „phonatische Gymnastik“ nennt, Andere einfacher „Gesangsschule“ nennen würden, in zwei Paragraphen (S. 344—348) unter den Titeln: „Tongeläufigkeit“ und „das Moduliren der Töne“ abmacht. — Schließlich aber wollen wir nicht unterlassen, auf einige Gedanken aufmerksam zu machen, welche uns eben so neu als wahr scheinen, und für deren Mittheilung wir Herru Eyrel daher sehr verpflichtet sind. Derselben betreffen die überhaupt von dem Verfasser mit großer Einsicht behandelte Mutation der Stimme in Folge der eintretenden Pubertät. Es ist nach unserer Ansicht eine sehr feine Bemerkung Eyrel's, „daß ohne Anleitung kein Mensch vollständig mutirt und nach der Pubertät eine so gute Stimme bilden kann, wie in den Jahren seiner Kindheit, wo die Brusttöne am natürlichsten waren“ (f. S. 206). Er hat deshalb sehr Recht, wenn er auf S. 365 ff. die Stimmbildungsstudien schon in früherer Jugend angefangen und selbst während der Mutationsperiode nicht unterbrochen (S. 337—338), ja jedenfalls wenigstens so lange fortgesetzt sehen will, wie das Stimmorgan im Wachsen begriffen ist (S. 370—371). Daß dieser Vorschlag stichhaltig, beweisen die Erfolge der alten italienischen Gesanglehrer, die ebenso verfahren. Eyrel hat endlich vollkommen Recht mit seiner Behauptung auf S. 156, „daß der sogenannte *Mezzo soprano* ein nichts anderes sei, als der eigentliche, wirkliche, edle Sopran, der nur deshalb tiefer erscheint, weil er vollständiger mutirt hat, als der vermeintliche hohe Sopran, der kann einen Brustton beihit“, — wie wir dies täglich bei unseren sogenannten hohen Sopranistinnen hören können, welche schon das o der eingestrichenen Octave nur mit Mühe noch erreichen; solche Stimmen besitzen in der That kaum einen einzigen Brustton, haben also gewiß ihre natürliche Entwicklung nicht vollendet und liegen nur aus diesem Grund in einem höhern Diapason, als er einer

erwähnten Frau eigenlich inkommt. Unterstützt wird die Ansicht überdieß noch durch die Erfahrungen, daß alle wirklichen Prachtstimmen im Sopran, z. B. die Soprane einer Maria, Catalani und Malibran, entchiedene Mezzooprane gewesen sind. Nennlich verhält es sich mit den hohen Tenoren; auch sie sind, wie Cyrel mit Recht annimmt, nur als nicht völlig reife oder unentwickelte Männerstimmen anzusehen und alle kräftigen Tenoristen, ein Rasi, Wild, Bader haben mit dem an sich schon unmerklich klingenden, sogenannten italienischen Tenore-Contre' Altesso, wie ihn z. B. Giovanni Cauti besaß, nichts gemein gehabt. —

Weit populärer ist Guttman's „Gymnastik der Stimme“ gehalten, selbst die rein physiologischen Auseinandersetzungen der drei ersten Abschnitte: „von den Stimmorganen“, „von der Thätigkeit der Stimmorgane“ und „von der richtigen Aussprache des Alphabets“ sind überall faßlich und ohne alles gelehrte Beiwerk mit weiser Vermeldung einer sehr jurüchänglichen Terminologie dargestellt. Er dedieirt sein kurzes Buch seinem Professor, sondern einem früheren Schauspieler und renommirten Vortrager, Carl v. Holtei, und wendet sich auch in Allem, was er bietet, nur an praktische Sänger und Redner. „Ich habe mir“, heißt es auf S. XVII seiner Vorbermerkungen, „in dieser Schrift nur die Aufgabe gestellt, eine Gymnastik der Stimme für Redner wie Sänger zu schreiben, das heißt eine auf physiologischen Gesetzen basirende Anleitung zur Ausbildung und richtigen Anwendung der vorhandenen physischen Mittel, verbunden mit einem System des richtigen und praktischen Athmens; und da die Sprache innig damit zusammenhängt, so werde ich auch diese nicht unberührt lassen, natürlich nur in soweit als es die Entstehung der Laute und deren grammatisch-fällige Anwendung betrifft. Eine vollständige Gesangslehre bietet natürlich auch dieses, offenbar aus reichen praktischen Erfahrungen geschöpfte Werkchen nicht; der Verfasser hat überhaupt mehr den recitirenden als den singenden Künstler vor Augen, doch giebt das Buch auch dem Letztern aber zwei höchst wichtige Momente seiner Kunst, nämlich über die richtige Text-Aussprache und über das Athmen, welches er im vierten Abschnitte sehr eingehend behandelt, dankenswerthe Anweisungen und Belehrungen. Die Darstellung Guttman's ist zwar hier und da der beabsichtigten streng systematischen Behandlung des Gegenstandes nicht ganz angemessen, d. h. nicht knapp und präcise genug, auch legt er wie Cyrel, gelegentlich vielleicht gleichfalls etwas zu viel Nachdrück auf das Zum-Vermuthen-in-Kommen einzelner physiologischer Funktionen von Seiten des Schülers (vgl. z. B. S. 114), von welcher Methode wir uns nun einmal unter allen Umständen weit weniger versprechen können, als von dem lebendig gymnastischen Beispiel großer Gesangs- oder Redemeister, die uns ohne alle physiologische Gelehrsamkeit normieren, was wir nachahmen sollen; doch aber kann das Buch, so wie es ist, in der That einen praktischen Erfolg haben, da die Ausdrucksweise es an der nöthigen Klarheit und Gemeinverständlichkeit nirgends mangeln läßt und der materielle Inhalt sehr durchgängig auf anerkannten Wahrheiten beruht. Nur, wo Guttman dem Werk „Grundzüge der Physiologie und Epitome der Sprachlehre“ von Dr. Ernst Brücke (Wien 1856) allzu unbedingte Geltung ist, widerfährt es ihm, daß er zwischen Behauptungen aufsteht, die doch immer noch in das Bereich der Hypothesen gehören, wie z. B. schon daraus hervorgeht, daß Cyrel gerade das Gegentheil davon versichert. So sollen z. B. nach Guttman, der hier ganz auf Brücke fußt, Hebung und Senkung des Kehlkopfs zur Bildung der verschiedenen Vocale wesentlich notwendig sein (i. S. 50, 51, 53, 54, 56, 58—59 seiner Schrift), während Cyrel (S. 358—359) annimmt, daß die Stellung des Kehlkopfs bei Hervorbringung der einzelnen Vocale eine ganz individuelle, also unbestimmlich sei. Bis dieser und mancher andere Streit unter den

Gehrten ausgefochten ist, würde ein genialer Empiriker, wie Bistocchi oder Vernacchi, ganz ohne physiologische Kenntnisse eine Armer von Sängern ausgebildet haben können, die sicher den Weltklopff mit den durch unsere modernen wissenschaftlichen Platoniker und Stimm-Gymnastiker gedrückten Kunstjüngern nicht zu scheuen brauchten! —

(Schluß folgt.)

#### Werke zur Theorie der Musik.

Die neue Harmonik, erläutert durch Dr. Graf Paurenin. Zweite gekürzte Preischrift. Verlag von Rahnt in Leipzig.

a- Vorliegende Broschüre meint (S. 66) den Beweis genügend hergestellt zu haben, „daß und in welcher hohem Grade das Gesammtweien der Harmonik und jede seiner einzelnen Erscheinungsarten durch die neuesten Kunstschilderungen zwar auf treuer Grundlage des Muttergiltigen früherer Jahrhunderte, doch mit steter Wahrung des individuellen Geistescharakters, sowohl theoretisch vereinfacht, als praktisch erweitert“ worden sei. Der allzu ergiebige (!), und oft nur auf Grund einer Hypothese bestimmte Regelfloß früherer Musiktheorien sei auf wenige unerklärliche Grundfälle — Dank dem neuesten musikalischen Schöpfer- und Forschergeist — zurückgeführt worden. Auch habe der neuere musikalische Gestaltungsgeist und die mit dieser schrift-haltende Lehre das Wesen und die einzelnen Formen der Akkorde und Liebgänge lediglich dem Scepter einer logisch vorgehenden musikalischen Schaffungskraft überwiesen. Auf Grund dieser freisinnigen Voraussetzungen dürfte denn auch künftig jeder Componist und Musikfleher, ohne Furcht vor Ueberspizität, seinen Dichterfpruch zum Lösungswort seines musikalischen Wirkens erheben, der da lautet:

„Frei ist der Mensch und war' er in Ketten geboren.“

Der Verfasser arbeitet pro curia der sogen. „neudeutschen Schule.“ Vorliegende Brochüre ist ein besonderer Abdruck aus der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik.“ Dieses Organ jener sogenannten „Schule“ hat bei einem vor zwei Jahren angeführten Preisereben die Arbeit unseres Verfassers mit der zweiten Prämie bekrönt. Dadurch hat sie die thatsächliche Erklärung abgegeben, daß sie, mit der gedachten Arbeit vollständig einverstanden, die Verantwortung für ihren Inhalt in Vausch und Bogen auf sich nehme. Wir müssen deßhalb auch voraussetzen, daß uns im Folgenden nicht die Reinigungsäußerung eines Einzelnen begegne, sondern in derselben der Ausdruck alles dessen niedergelegt worden sei, was die sog. „neudeutsche Schule“ als das charakteristische Wesen ihres Willens, Denkens und Handelns mit ausgezeichnetem Nachdruck anerkennt. Aus dieser Ursache können wir unsern Lesern, trotz ihrer in der angerathenen Streitsache vielfach in Anspuch genommenen Gedulde eine neue Geduldsprobe nicht wohl ersparen. Aber auch dem Verfasser der Broschüre sind wir die Rücksicht schuldig, welche jeder Autor von jedem höflichen Kunstorgan erwarten darf, zumal wenn er der ausgeprochenen Richtung eines anders denkenden oder gar gegenrührigen Blattes Zugeländnisse machen möchte, wie es im vorliegenden Falle den Anschein hat. Denn er erklärt Seite 18 ausdrücklich, weder zu den sogenannten „Nichtfreunden“, noch zu den „Vobrednern einer unüberwindlichen alten Zeit“ zu gehören, sondern den „Mittelständlern“ sich anzuschließen. Mag dies V. Hauptung auf Selbsttäuschung beruhen, oder will sich der Verfasser dem von ihm verfochtenen viel bekämpften Gegenstande objectiv fernerstellen, was das Zutreten der großen Majorität für sich zu gewinnen; so erfordert es in beiden Fällen die menschenfreundliche Aufmerksamkeit, ihm mit möglichst kräftigem Gehör auf dem etwas missamfamen und zuweilen höchst spätzhaften Weg seiner Deduktion wenigstens ein Stück zu begleiten.

Wir werden den Verfasser durchgehend mit seinen eigenen Worten reden lassen, zumal es manchmal unmöglich ist, den Inhalt seiner Sätze nur gleichsam der Quintessenz ihres Sinnes nach wiederzugeben, weil ein Zinn überhaupt in Sinnen

Fällen eben auf keine Weise zu entdecken ist. Man wolle aber beherrigen, daß der Einzelne, über dessen Arbeit wir hier Bericht erstatten, nicht für sich redet, sondern die Meinungen der ganzen Genossenschaft ausdrückt, zu denen er sich stillschweigend als unerschrockener „Kämpfer“ ihrer Sache gestellt.

Die am Eingang mitgetheilten Sätze sind das Resultat einer vom Allgemeinen zum Einzelnen fortschreitenden Betrachtung der Geschichte des Geistes, wie sie sich auf den verschiedenen Gebieten der Wissenschaft, Kunst und des Lebens bis zur Gegenwart in stetiger Entwicklung und mit wesentlicher Rückficht auf die neueste Harmonik gestaltet und entfaltet habe. Die Anlage der Deduction ist demnach unter den kunsthistoriographischen Gesichtspunkt gestellt. Dies ist auch die bewußte Absicht des Verfassers. Denn er sagt selbst in der Vorrede: Die Musik als Sondernunft weist auf ihren Ursprung, auf die Gesamtnunft, diese endlich auf den Menschengestirnis im Allgemeinen wie in allen Besonderheiten seiner Entwicklung unumgänglich zurück.“ Mit Uebergehung Händel's, Haydn's, Mozart's u. A. — „der kosmopolitischen oder weltlichen (!) Harmonik“ — knüpft er an die „bahnbrechenden“ Meister der Harmonik, Palestrina, Bach und Beethoven an, um dann schnell zu den „neuesten Trägern des affordlich-modulatorischen Wesens“ — bis auf List — überzugehen. Dies ist der Plan der zu journalistischem Zweck verfaßten Broschüre. Verweilen wir nun einige Momente bei der Ausführung desselben.

Die Beweisführung ist zunächst polemizirenden Charakters. Jede Lehre ist ein treuer Abglanz (?) der ihr vorausgegangenen Praxis dieses geistigen Thatensfeldes, welches das Wesen der ihr jedesmal entsprechenden Phase der Geschichte darstellt. So war auch die alte Musiklehre der treue Wiederhaller des in den Tonwerken verwichener Jahrhunderte geoffenbarten geistigen Bewegungsganges, der in alle Ewigkeit seinen Halt in dem festbegleiteten Willen der jedesmaligen Zeit fand und findet. Aber der Zug unserer wissenschaftlichen Vergangenheit ging auf das Atomistische alles Geistigen los. Hierunter list vorzugsweise auch die alte Musiklehre. Denn die alten Musiktheoretiker hatten wohl scharfsinniges Beobachtungsvermögen, aber gar keine Gedankenentdeckungsgabe! Sie abstrahirten deshalb aus den Meisterwerken ihrer Zeit einen ganz unhaltbaren Plunder von Regeln, die sie — mit schaf gespigtem Griffel in ihre Codices einschrieben.“ Diese paßten genau auf Palestrina und die Werke seiner Ähnen und Schüler, wurden aber durch den Geist der später anrückenden Kirchenväter (!), Aristos's, Dante's und Petrarca's, dann der Gabrieli's, Carissimi's und Potti's, später Bach's, Beethoven's, Schupkepare's, Göthe's, Hegel's schon gar erbärmlich zu Schanden gemacht und endlich durch die unter dem Einfluß der jungdeutschen Dichterschule: Zimmermann, Grabbe, Börne und Heine und der junghegelschen Philosophie, David Strauß, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer wirkenden neuesten Musiktheoretiker und Componisten auf die Höhe geschwungen, welche die Harmonik List's zu ihrem höchsten Gipfelpunkte hat.

Hier ist eine Uebersicht des Ganzen. Oben wir nun betrachtend auf Einzelnes der Ausführung wesentlich Angührendes ein. Es wird unseren Lesern nicht entgangen sein, mit welcher subtilen „Gedankenentdeckungsgabe“ unser Autor die Geschichte zuzurichten wußte, um sie als Mittel für seine Zwecke verwertbar zu machen. Wir wollen uns aber das Vergnügen nicht versagen, auf diese pragmatischen Kunstgriffe der Broschüre noch einige hellere Streiflichter fallen zu lassen.

Zunächst ist schwer einzusehen, warum unsere Broschüre dem Zarlino unter den alten „Musiktheoretikern“ mit Pöppel und Schwert, die gar keine Gedankenentdeckungsgabe haben“, eine gloriose Ausnahmestellung gewährt wissen will. Dies wird den Lesern der Broschüre wiederholt eingeschärft, ohne daß auch nur die leiseste Andeutung gemacht würde, wodurch sich denn Zarlino die ganz besondere Protection der „neudeutschen Schule“ erworben

haben möge. Wir müssen besorgen, daß die Verfasserschaft unserer Broschüre zu viel Vertrauen in die Belesenheit der Abonnenten der Leipziger „Neuen Zeitschrift“ gesetzt habe, indem sie die Belantheit derselben mit jenem Musiklehrer des 16. Jahrhunderts als eine selbstverständliche Sache voraussetzt. Oder zählte man nicht auf einen größeren Lesekreis, indem man die Verfasserschaft der „gekürzten Zeitschrift“ etwa nur die Fachsammler im Auge hatte? Gleichviel! Bemerkenswerth ist es immer, was ein neuer gründlicher Kenner der alten Kunst und Lehre über Zarlino urtheilt. Derselbe behauptet: seine Lehre sei ein Versuch, der um so mehr mißlingen mußte, als er an den Kern des Kunstlebens sich wagte, jedoch mit Uebergehung der größten Meister seiner Zeit, Palestrina, Orlando Lassus, Andreas Gabrieli, als fürchte er, die Kunstübung seiner Zeit auf Abwegen zu finden.“ (Siehe G. von Winterfeld, Johannes Gabrieli u. 1. Theil S. 104.) Wie stimmt dieses sehr praktisch am besüglichen Orte begründete Urtheil eines anerkannten, loyalfidelen Kenners mit der allgemein aufgestellten Behauptung unserer Broschüre, daß die Lehre der alten Musiktheoretiker „genau passe auf Palestrina, seine Ähnen und Schüler“? —

Hier ist einer der vielen Widersprüche, die sich aus mangelnder Sachkenntnis und aus der „Logik“ der modernen „Gedankenentdeckungsgabe“ einzig und allein begreifen und erklären läßt.

Für die Auffassung und Resultate der Geschichtsforschung der modernen „Gedankenentdeckungsgabe“ mügen hier noch einige Beispiele sprechen.

Um die alten Theorien gänzlich zu vernichten rücken die Träger eines neuen Geistes in drei Kolonnen mitten in das Feld hinein. Auf der einen Seite die Aristos's, Dante's, Petrarca's; auf der anderen die Kirchenväter mit ihrem anfräumenden und doch wieder innig gläubigen Falschergiebi; auf dritter Seite die Malefichinen Italiens und mit ihnen die Gabrieli's, Carissimi's, Potti's. Nicht genug. Es kam S. B. Bach. Wohl führte auch er mit wahrhafter Senciorfreude (!) Stimme gegen Stimme, aber viel schwingvoller als jene Vorläufer und Epigonen Palestrina's. Bach hat schon in einer Zeit gewirkt, wo sich der deutsche Geist als ein nach allen Seiten eigenpersönliches Wesen betätigt hatte. — Den Kirchenvätern zunächst hatte bereits ein Spinoza, ein Leibniz und viel andere Deuterkraft festen Boden im Geistesreiche gefaßt. Die spekulative Philosophie hatte zu Bach's Zeiten schon ein entscheidendes Stimmrecht auf der Redneibühne des höheren Lebens errungen. Auch war Bach's Epoche eine von Lyrik, also gleichsam von Ahnungen des später gekommenen Göthe- und Schillergenius so durchtränkt und von jenem Schupkepare's so durchfärbte Zeit, daß selbst der unelbstliche und vollends der Harmonienarrismus der Landkente des Fränklers zur musikalischen Darstellung dieser Seelenhalttsfälle nicht mehr ausreichte. Bach ahnte, ja wußte dies. — Deshalb die markenscheinenden Vorhalte, diese unwürdig, geheimnißvollen Chronen und enharmonischen (!) Fortschreitungen bei Bach, die er unmöglich bloß aus Frunklust mit haltlos Neuem zur Anwendung gebracht haben würde. —

Wir machen aufmerksam, wie tiefe Blicke das Vorkiebende uns thun läßt in die Verhältnisse der Gedankenentdeckungsgabe der „neudeutschen Schule“!

Durch die letzte Schöpfungsperiode Beethoven's trat die Kunst der Harmonik oder, allgemeiner ausgedrückt, der Stimmungsführung (!) in das eigenthümlichste und folgenschwerste aller Stadien und mit ihm hat die Musiklehre aller früheren Tage einen hochbedeutenden Umschwung genommen. Durch die treuesten Jünger (!) jenes Meisters: Schumann, Berlioz, Wagner und List ist die Erweiterung der Harmonik auf das Großartigste vollbracht. Mit Beethoven zu gleicher Zeit lebte der große Hegel: Der Geist ist wesentlich nur Einer. Alles was meine würdigen Vorkahen an dieser Einen Großmacht gemalt, sind nur Ausstrahlungen jener Einen Sonne. Ebenso sind die



genannten Naturstoffe nur Zustände dieser Einen Wesenheit, welche sich im Menschen abspiegelt. Alles Geschehene endlich ist das nur verschiedenartig gestaltete und entwickelte Werk der alleinigen Gottheit.\*

Hier können wir uns nicht enthalten, eine Weile stille zu stehen. Mit welcher überlegenden Klarheit wird hier der gordische Knoten der Hegel'schen Philosophie aufgelöst! Von allen Schülern dieses Tiefdenkers hatte bekanntlich nur Einer seinen Meister verstanden; dieser aber hatte ihn fastlich verstanden. Es blieb demnach ohne Zweifel der „neudeutschen Musikschule“ vorbehalten, ihn recht zu verstehen. Und wie einfach wird uns das Verständniß hier nahegelegt. Was Hegel's Vorgänger gemäkelte an der Großmacht des Geistes, waren eben nur Ausstrahlungen dieser Einen Sonne! Ebenso sind die sogenannten Naturstoffe z. B. Arsenik, sulforsaures Natron, Blei, Nitriten u. dgl. nur Zustände dieser Einen Wesenheit, welche sich im Menschengeiste abspiegelt. Welcher dieser naturstofflichen Zustände mag sich wohl im Menschengeiste der „neudeutschen Schule“ abspiegeln? — Endlich ist alles Geschehene das Werk der alleinigen Gottheit! Wer konnte von allen Schülern Hegel's auch auf den Gedanken kommen, daß Hegel nichts weiter lehren wollte, als dieselbe Erfahrung, wofür einige Jahrtausende vor ihm ein gewisser Sokrates schon den Giftbecher trinken mußte, weil erst 400 Jahre (er starb 399 vor Christi Geburt) nach seinem Tode das Christenthum erfunden wurde, welches bekanntlich jenem Bekräftiger der neudeutschen hegelischen Lehre sehr populäre Ausbreitung verschaffte. —

Aber wir müssen diesen interessanten Bund einer nageluteren Auffassung der neueren Philosophie (!) leider auf sich beruhen lassen, ohne ihm einen größeren Raum widmen zu können. Es sollen noch einige Beispiele der frei vorgehenden Logik und stilistischen Gewandtheit folgen, welche die Begriffe untrer neudeutschen Tiefdenker bezüglich der aus Beethoven hervorgegangenen Musiklehre erläutern und anschaulich macht. Der einseitige Diatonismus (S. 8), das früher (vor Beethoven) allgemein gültige Quinten- und Oktaven-Verbot u. dgl. (hiezü rechnet die Brochüre noch ein ganz neuendetes Gesetz der Alten, darnach ein Tonstück nur in leitereigenen Tönen durchzuführen werden durfte): dies Alles war nun mit einem einzigen Schloge vollständig tod gemacht (!). — Hiermit war jedoch die alte Diatonik keineswegs über Bord geworfen (— gewiß nicht, denn sie war bis vollständig tod gemacht). Sie behauptete vielmehr ihr gutes Recht (als toter Cadaver? nein! — sondern) als mitwirkendes musikalisches Lebensmoment in diesen Schöpfungen des Neugeistes. Ja eben dieses Moment trat vielleicht(?) in diesen spätergekommenen Werken um so wirksamer hervor, als diese vollkommen konsonirenden Affordreichen ungeschickt und siegesgewiß einen innigen Bund mit der schon lange vorher selbstständig herausgewickelten Chromatik und Enharmonik geschlossen hatten. Auf welche Höhe Beethoven diese beiden zuletzt erwähnten Tongeschlechter(?) gestellt, zu welcher durch und durch bestimmten Selbständigkeit er selbe emporgearbeitet, lag schon damals klar am Tage. — Wir haben diesen blühenden Reusens nichts hinzuzufügen, als die Versicherung, daß die Copie buchstäblich mit dem gedruckten Originale übereinstimmt. —

Was blieb nun — fährt die Brochüre weiter fort — der grauen Theorie übrig, als etwa folgende Grundsätze festzustellen, die wir zusammengebrängt folgen lassen:

1. Um Wesentlichen gibt es nur Eine Tonart — wie es nur Eine Naturphilosophie (die neudeutsche etwa?) und Einen (doch wohl verschiedenartig ausgebildeten?) Geist gibt.

2. Es gibt nur Eine Tonleiter und nur Ein von ihr untreunbares Modulationswesen. Das modulatorische Gebiet ist hiermit(?) freigegeben und fortan nur mehr unter das Scepter des für Schönheit und Ebenmaß empfänglichen Geistes gestellt.

3. Es gibt zwar eine Vielheit von Afforden, aber alle erdenklichen Afforde haben die trias harmonica (Dreiklang) zu ihrer Wurzel. Sie sind als solche — in welcher Folge oder

Verbindung immer gebracht — zulässig, mögen sie ein flüchtig aufzunehmendes Ohr anfangs auch noch so schroff berühren. (Man kann von jetzt an keinen Anfänger tadeln, der die Tonleiter mit stufenweise aufeinanderfolgenden Dreiklängen vierstimmig harmonisiren würde,

oder so

etwa so  u. s. f.)

4. Die Chromatik und Enharmonik hat ein ganz gleiches Recht mit der Diatonik, sofern diese nur als maßgebende Einheit überall festgestellt und erstlich erscheint. (Wir haben schon gesehen, daß der vollständig tod gemachte Diatonismus als Lebensmoment sein gutes Recht behaupten kann, wenn es dem Geiste der neuen Schule gefällt, ihn passenden Falles wieder lebendig zu machen.) Es bleibt nun noch übrig wenigstens diejenigen Fortschritte zu notiren, welche die Harmonik durch Schumann, Wagner und Liszt gemacht haben soll. Indem wir dieselben gebrängt mittheilen, bitten wir diese Mittheilungen als Beiträge zur weiteren Charakteristik der „gekürzten Beethoven'schkeit“ und nur als solche betrachtet und bearbeitet zu wollen.

Die durch Schumann's Maße festgestellten Grundsätze der neuen Harmonik lauten:

1. Das Inganno (zu deutsch Vetrug) hat Allberechtigung. Es zu verpönen oder einschränken zu wollen, wäre entweder engberzig oder geradehin blödsinnig. —

Die Meister, welche für dieses unmoralische Gesetz angeführt werden (Händel, Bach, Haydn, Mozart vorzugsweise Beethoven in seiner letzten Periode) sind doch nicht ganz so unntüchlich, wie es ihnen „oberflächlichen“ Beurtheiler scheinen könnte. Denn der verschämte italienische Anekdote Inganno wird nur für den üblichen Vergnügen des Trugschlusses gebraucht.

2. Die Enharmonik hat von nun an entscheidendes Stimmrecht im Reichthum der Töne. (Schon oben unter 4 gesagt).

3. Jeder Afford, gleichviel ob konsonirend oder dissonirend, ist berechtigt, im Collegium der Harmonien mitzusprechen (Eben ad 2 schon viel allgemeiner „das modulatorische Gebiet ist freigegeben“, wenn auch nicht so geistreich angedrückt).

Nach Abzug der Titel 2 und 3 bleibt also für Schumann kein anderes Verdienst übrig, als dem Trugschlusse Allberechtigung verschafft zu haben. Und wenn man sich erinnert, daß Trugschlüsse aller Art schon längst von Bach praktisch verwendet und durch den „Aeglanz der Praxis“ die Lehre nicht angefochten wurden, so fragen wir wohl, was Schumann denn eigentlich zu der Ehre verpönten habe, von der „neudeutschen Schule“ als ein „bahnbrechender Meister der Harmonik“ anerkannt zu werden, obwohl die Zeit noch gar nicht weit zurück liegt, da das Organ dieser „Schule“ Schumann als ein von seiner Zeit überflügelter, im Grunde sehr kleines und ausgeglichenes Talent achselzuckend faum der Beachtung würdigte. Und dies war nicht das erste Beispiel, daß besagte Zeitschrift ein von ihr protegirtes Talent plötzlich fallen ließ. Aber das erstmal war es, daß dies dem Gründer desselben Blattes widerfuhr. — Diese und ähnliche Proben heroischer Festinnigkeit des damals einzigen unabhängigen deutschen Musikjournalen machten ihrer Zeit viel von sich reden. Heute spricht man nicht mehr über dergleichen Bitterungswchsel des vielgeprüften Blattes. Und auch wir wollen es in seiner schwierigen Aufgabe nicht beirren, sondern es den Zielpunkten naturgemäßer Entwicklung ruhig entgegensteuern lassen.

Wir haben der Vollständigkeit unrerer Berichtes wegen noch zu melden, welche Mission auf dem Gebiete „neuer Harmonik“ unrer Brochüre den Großmeistern Berlioz, Wagner und Liszt zuerkannt wissen möchte.

Bezüglich des tonbichterischen Wirkens jenes Franzosen,

meint unsere gekrönte Preischrift, „sehe man vor lauter Bäumen den Wald nicht“, daher es unmöglich sei, seine harmonische Mannigfaltigkeit unter allgemeinen Gesichtspunkten zu normieren. Jedoch wird derselbe als Enharmoniker von echtem Schrot und Korn charakterisiert, der überall seinen Spul treibe, und als solcher Spulgestir noch um einen beträchtlichen Schritt weiter gegangen sei als Beethoven und Schubert, in gewisser Beziehung auch als Weber, Spohr, Marschner (!) und selbst weiter noch als Chopin und Schumann, welche doch der Enharmonik bleibenden Sitz und entscheidende Stimme im Tonreiche erkämpft hätten, wie behauptet wird. Weiter werden wir außer Zweifel gesetzt über die „Art vornehmthuender Beschügerniene“, mit welcher Berlioz die „altehrwürdigen“ Formen (worum nun plötzlich altehrwürdig?) handhabt. „Er halte es in der Welt der reinen Consonanzharmonien nie lange aus, vielmehr sei die durch und durch bestimmte Enharmonik und das „Reich ihrer Gefährten“, der Dissonanzintervalle und Akkorde, seine eigentliche Heimat. Hier sei er als „großer Schöpfer“ Vorbild für Alle, die auf gleichem Pfade die Palme der Weisthätigkeit erringen wollen.“

Einem unverbürgten Gerächte zufolge soll die Gründung zweier großer Musikschulen in geheimen Sitzungen der letzten großen Tonkünstlerversammlung zu W. in Berathung gezogen sein, zur Bildung durch und durch bestimmter Enharmoniker nach dem Vorbilde jenes französischen „großen Schöpfers“. Diese Anstalten zur Erzielung neuer Dissonanzintervalle und Akkorde sollen zur Bequemlichkeit der Respektanten für den Süden in der Wüste Sahara, für den Norden in der Rineburger Haide angelegt werden. Man hoffte dort, der Kostenersparniß wegen, Professoren der Enharmonik zu gewinnen, die selbst den größten Meister dieser durch und durch bestimmten Kunst dissonirender Combinationen noch weit übertreffen dürften.

Richard Wagner aber übertrifft Alle, auch Berlioz, an Mannigfaltigkeit und Kühnheit harmonischer Combinationen. Dies wird schlagend an einzelnen Beispielen aus den Werken des gedachten Preisers nachgewiesen. Zur Probe nur ein Beispiel der gedachten findungsreichen Argumentation; Seite 34 der Proschüre steht folgender „Kieblingsgang“ Wagner's vor den Ästhen:



Derselbe wird folgendermaßen gerechtfertigt: „F-dur ist in diesem Falle nichts Anderes, als ein „unterdrücktes“ F-moll. Zeigt man aber dieses, so folgen die beiden andern Akkorde von selbst.“ —

Wir bewundern Pokko, Döbler und ähnliche Escamoteurs, wenn sie saules Troch etwa in Gold verwandeln durch die kleine Geschwindigkeit. Unsere Preliariungentat aber läßt keineswegs das F-dur verschwinden, sondern schlägt nur ein Schnippschn und Alles ist in bester Ordnung. — „Hier ist gar nicht F-dur.“ Das Ohr sträubt sich auch nicht gegen die quersinnliche Wirkung, denn dieselbe ist ja gar nicht vorhanden, da das Fra-moll ein unterdrücktes Fas-eist. Es kommt nur darauf an, daß bei der Aufführung „nendeistischer“ Tonchöpfungen das Publikum in Rotten eingetheilt und jeder Rotte ein Preliariungentateur beigele t werde, der die bevorstehenden harmonischen Mißgeburten gehörig intoducire und den Vater derselben stets als einen traven Mann schildere, dem es wohl einmal begegnen könne, F-dur zu schreiben, wo er eigentlich F-moll meinte, welches eben nur in Folge dringender Privatverhältnisse unterdrückt werden mußte. Diese Einrichtung würde ohne Zweifel alle menschlich-kundlichen Zuhörer zufrieden stellen und Nachahmung finden.

Außer daß nun überall Moll für Dur und umgekehrt Dur für Moll setzen kann, wenn man entweder nicht weiß, was man

thun soll, oder wenn man dadurch haarsträubenden Ohrenzwang hervorzubringen sich bemühtigt fñhlt, abstrahirt unjere mit dem zweiten Preis gekrönte Proschüre aus Wagner's großen Tonchöpfungen noch neue Arten der Behandlungsweise abgeleiteter Akkorde z. B. des Quartiertakfordes und folgende beiden „nagelneuen“ Gesetze der Harmonik:

1. Jeder consonante Akkord kann auf jeden consonanten Akkord, wenn die Fortschreitung der einzelnen Intervalle eine stufenweise ist, oder dieselben als beiden Dreiklänge gemeinschaftlich liegen bleiben.

Hiernach ließe sich also gegen ein etwa folgendermaßen



angefuchtes Beispiel nichts einwenden. Denn die Dreiklänge sind sämtliche consonante Akkorde und ihre einzelnen Intervalle folgen stufenweise auf einander. Das Verbot der Quinten- und Octavenfolge ist ja, wie oben bereits mitgetheilt wurde, schon durch Beethoven vollständig todt gemacht.

2. Jeder dissonirende Akkord kann sich in jeden dissonirenden auflösen u. s. w.

Dies ist das schon seit einigen Jahrhunderten bekannte Gesetz der regelmäßigen und unregelmäßigen Fortschreitungen unselbständiger Akkorde. Es scheint aber, als hätten die neudeutschen Theoretiker dasselbe erst entdeckt, nachdem die neudeutschen großen Tonchöpfer es zum erstenmale in Scene gesetzt. Denn es wird behauptet, daß A. B. Marx, W. Hauptmann und J. C. F. Fobe es gemieden hätten, Grundsätze so aufräumender Art zu Schildtrügen ihrer tonwissenschaftlichen Erkenntniß und gereiffen Lehrerpraxis zu ergeben. Allein die Principien, welche Weismann unverhüllt ausgeprochen, liegen sich im ganzen Organismus der Werke jener verdächtig liberalen zwischen den Zeilen lesen, wenn man in dieser Art diplomatischer Fertigkeit nur das gehörige Geschick hätte. Doch werden diese Theoretiker sehr gelobt, mit Hohle die Ultrisse ihrer Lehre mit bewunderungswürdiger Sachkenntniß — wie sie sich überall in vorliegender Proschüre gleichsam mit tadelndem originalen Wuthwillen ausdrückt — auf einer halben kleinen Oktavseite vor uns hingestellt und sie werden als Vormänner bezeichnet, die unserer Zeit daselbe gewesen, was der igrigen solche „Denter“, wie Zarlino, Vogler, Gottfr. Weber und Portmann gewesen. Und daselbe was Marx, Hauptmann und Lobe, Weismann und Däsele in höchster Vollendung dem Norden leisteten, waren für Süddeutschland Tomasschel und Pisch!

Schluss und Spitze der Abhandlung bildet die List'iche „Harmonik“. Drafese vertht den Kern derselben nach Seite 7 der unmittelbaren Verbindung fernstehender Dreiklänge. „Darin bestche das Irappirende der harmonischen Folgen Figs's (sehr wahr!). Dies wird nun u. A. als Hauptverdienst Figs's um die Harmonik hingestellt und an Beispielen in bekannter Weise ausgezeigt und vorgeblich gerechtfertigt. Die eingehendere Mittheilung des Einzelnen erlassen wir uns. Ist doch dergleichen schon mehr gesehen, als der Umfang einer freundlichen Anzeige und die ursprüngliche Absicht es erlauben mochte. Trotzdem soll noch ein referimnder Rückblick hier folgen, ehe wir uns vom Leser beurlauben.

Wir sprechen ohne alle Ironie, wenn wir einräumen, daß die neuere Harmonik ungleich mehr als die ältere auf die Entwicklung der Selbstthätigkeit und freien Selbstthätigkeit hinzuwirken sucht. Sie ist kürzer gefaßt und ihre Lehrsäße sind unter dem Gesichtspunkt systematischer Einheit mit anregendem Scharfsinne nach Möglichkeit logisch (bei Marx gar dialektisch) entwickelt. Wird dadurch der Lehrgang im Allgemeinen ein freier, so wird er andererseits aber auch unsicherer, als an der Hand der älteren Anleitung, welche statt des modernen: Was willst du? das bis-

tatorische: Was mußst du? dem Lernenden einschärft. Was nun den Erfolg beider Lehrcweisen betrifft, so wird dieser zweifelsohne ein sehr ähnlicher wo nicht ganz eben derselbe sein. Der wahrhaft musikalisch Begabte nämlich wird das Gute und Wahre seiner Gegenwart nicht nur, sondern auch seiner Vergangenheit auf die Bildung seines musikalischen Styles einwirken lassen. Es mag, so wird sich dieser Mangel an seinen Arbeiten rächen. Es fragt sich nur noch allensfalls, wer schneller zum Ziele gelange, der Neuere oder der nach älteren Grundfäden herangezogene Künstler. Die ältere Methode hat eine für sich sprechende hundertjährige praktische Vergangenheit aufzuweisen. Die neuere Methode hat —? — Dr. Hermann Zoppf in Berlin und einige andere Schüler von Marx, der doch in Wahrheit als der einzige namhafte und anerkanntswürdige Vertreter eines bewundernswürdigen Systems neuer Tonlehre hier Erwähnung verdient. Es wird Niemandem, außer den etwa zwischen den Zeiten lesenden Neudeutschen, einfallen, Hauptmann als Gegner der älteren Lehrmethode bezeichnen zu wollen. Und was Lobe betrifft, so verweisen wir auf die „Neue Zeitschrift der Musik“, welche sein Werk: „Briefe eines Wohlbekannten“ seiner Zeit als willkommenen Gegenstand ihres Witzes mißhandelte, wodurch ja deutlich ausgedrückt ist, wie dieses Organ, welches unsere vorliegende Broschüre mit dem zweiten Preis getront hat<sup>\*)</sup>, damals über Lobe urtheilte. Was endlich die allerneueste Lehre, vertreten durch die Herren Weikmann, Dräseke und Dr. Graf Courcain angeht, so hat diese bis jetzt wegen ihrer großen Ingenieurlichkeit — sie liegt ja noch in den Windeln — Erfolge noch nicht erzielen können. Wagner, Berlioz und Rigt sind aber zum Theil Autodidakten, zum Theil Nichtmusik, die kein anderes Kunstgeseß über ihrem Thun walten lassen, als die Sucht, à tout prix imposante Wirkungen hervorzubringen, gleichviel ob häßlich oder nicht. Diese Herren stehen außer aller Berechnung. Man glaubt Alles, was sie thun, man traut ihnen auch das kaum Denkbare, ja sogar das absolut Unmögliche zu, nachdem sie oft genug gezeigt haben, daß sie sich über alle Grenzen des Erlaubten mit souveräner Verachtung hinwegsetzen. Es ist nicht wunderbar, daß sich eine Gesellschaft von Anbetern finden ließ, und nicht ausfallen, daß selbst in weiteren Kreisen des Publikums sich Zeichen fürmischen Beifalls regen. Das Widernatürliche und Häßliche findet überall Zulauf, wenn es sich nur in irgend einer concreten Gestalt zeigt. Verabsäumt wird es meist nur in ideller Konkurrenz mit dem Unnatürlichen als bloßes unelblich Gedächtnis. Jedoch wie dem auch sei, so hat die „neudeutsche Schule“ jedenfalls das Verdienst, unsere Gegenwart zu einer sehr bewegten und regsamem gemacht zu haben und in dieser Hinsicht wird auch die Kunstgeschichte ihr ein anerkennendes Denkmal setzen.

## F o c a l e s .

(Erstes philharmonisches Concert.)

S. B. Die eigentliche Musikfession begann vorigen Sonntag mit dem ersten philharmonischen Concert im Hofopentheater unter der Leitung des Herrn Dessoff. Das Programm enthielt, außer zwei sehr bekannten Duvertüren, nämlich der Festouvertüre von Beethoven und der zu „Anacreon“ von Cherubini, dann der nunmehr bei uns ebenfalls eingebürgerten C-Symphonie von Schumann, ein „Concert“ für Streich-Instrumente in G-dur von Seb. Bach, und eine Concertarie für Sopran mit Violin solo von Mozart in B. Das Erster ist jenes „dritte“ Concert aus den „Six Concertos, composés par Jean (†) Sebastian Bach, publiés etc. par L. W. Dehn (Wozu der französische Titel?). Es ist geschrieben für 3 Violinen, 3 Bratschen, 3 Celli und Bass. Ein kurzes Vorwort zu

dieser Ausgabe sagt uns, es könne „weiter keine Bemerkung vorausgeschickt werden“, als daß zur Verwahrung der Partitur dieses Concerts nur die Originalpartitur benutz, und von einer spätern nicht ganz correcten Abschrift kein Gebrauch gemacht werden konnte. C'est tout! Nur ist es sonderbar genug, daß diesem Concert offenbar das langsame Mittelstück fehlt. Doch schließt seinen ersten Satz fest in G-dur ab. Darauf folgt ein langsamer Takt mit

zwei Akkorden:  $\overset{c}{\underset{h}{\text{—}}}$ , also offenbar ein Uebergang nach E-moll. Statt den gebräuchlichen Mittelstück in dieser Tonart folgt aber sofort das Finale in G-dur. Es ist somit anzunehmen, daß der langsame Satz entweder verloren gegangen, oder daß wir ein unvollendetes Werk vor uns haben. Dieser Umstand hätte gar wohl eine „weitere Bemerkung“ verdient, und eine nachträgliche Mittheilung wäre sehr erwünscht und wird hiermit von denen, die Genaueres über diese Sache wissen, erbeten.

Zwei Allegrosätze hinter einander bilden keinen genügenden Gegensatz, und die Wirkung wird durch diese Folge beeinträchtigt, umso mehr als besonders die damalige Schreibweise jener Contraste erlangt, die in der spätern Musik im Lauf eines und desselben Musikstücks durch Gegenüberstellung verschiedenergatterter, nur durch die Einheit oder Verwandtschaft der Ton- und Taktart zusammengehaltener Motive gong und gabe wurden. — Dennoch wirkten die beiden Sätze, jeder für sich prächtig genug. Namentlich ist der erste Satz von großem und bedeutend durchgeführten Figurenreichtum, und durch die Dreitheilung der drei oberen Stimmen entsteht eine Polyphonie wie sie eben nur ein S. Bach zuwege bringen konnte. Die thematische Arbeit ist bewundernswürdig, und nicht genug ist zum Studium zu empfehlen wie Bach eine Masse von Bildungen aus einigen wenigen Motiven gewinnt. Es sind folgende:

Motiv I.  
Thema:



u. s. w.



Motiv II.



u. s. w.



Motiv III.



Motiv IV.



Was die neuere Musik an Mannigfaltigkeit besitzt durch Motive von ganz verschiedenem Charakter, in welchen hier der Rhythmus, dort die Melodie, dort die Harmonik vorwaltet, das bietet Bach durch die erstaunlichen Umwindungen, dann durch die mehrstimmige Behandlung seiner Motive. Ist das Gebiet somit auch ein beschränktes, so herrscht dagegen innerhalb desselben ein desto reicheres Leben, und von Monotonie ist keine Rede trotz der äußeren Einförmigkeit. Aber es gehört einerseits ein schärferes Ohr und eine größere Auffassungsfähigkeit dazu, solch seine Unterschiede zu begreifen und auf sich wirken zu lassen, andererseits liegt wieder ein ganz besonderer Reiz darin, in dieser eigenthümlichen so ganz von der gewohnten verschiedenen Welt sich mit Whagen herumzummeln. Daß dies dem Musiker leichter fällt, als dem Laien ist wohl natürlich; dennoch lieferte diese Production einen abermaligen Beweis, daß solch

<sup>\*)</sup> Eigentlich war es nicht das „Organ“, welches diese Broschüre getront hat, sondern die Herren Rigt, Lobe und Weikmann.

ein Stück auch auf ein, wenn nur unbefangenes Publikum seine Wirkung ausübt, falls es durch verständige, aus der Natur der Sache entnommene Vortragshaltung in das rechte Licht gesetzt wird. Diese Aufgabe ist keine leichte, und erfordert genaue Bekanntschaft sowohl speciell mit Bach, wie mit der Wirkung instrumentaler Mittel. Herr Capellmeister D e s s o f f hatte die Sache größtentheils recht glücklich „in Scene gesetzt.“ Der Erfolg, den das Concert hatte, spricht dafür laut genug, wenn auch nicht geläugnet werden soll, daß Mendels auch eine andere Auffassung zuläßt. So schienen uns im ersten Satz die Gegensätze von forte und piano mitunter zu häufig und zu grell, in anderen Stellen dagegen sehr motivirt und wirksam. Prachtvoll nahmen sich besonders jene Pianostellen aus, denen das 4. Motiv zu Grunde liegt. — Das zweite (letzte) Stück, an sich einfacher und weniger Zweifel zulassend, erschien uns auch einheitlicher wiedergegeben. — Bedenkfalls muß man Herrn D e s s o f f für die Einbürgerung von Bach's Instrumentalwerken in unsere Concerte viel Dank wissen, insofern, als es mit so gutem Erfolg geschieht.

Die Mozart'sche von Frau D u s t m a n n bis auf eine Hie und da unreine Intonation, und das vielfache in einander Schleifen der Töne, sehr schön geungene Arie ergreift nicht nur durch die innere Wärme der Melodie, sie erfrent auch durch die Abwesenheit jener durch das Uebergreifen der Gsangsvirtuosität störenden, meist gar nicht durch die Natur der auszubrückenden Empfindungen bedingten Läufe und Kunststücke. — Die Solovioline wurde von Herrn H e l l m e s s e r g e r in ausgezeichnete Weise gespielt.

Herrlich wirkte die Anakreon-Duettüre durch die ebenso einheitliche wie feurig besetzte Wiedergabe. Auch die Schumann'sche Symphonie hatte, namentlich in ihren beiden Mittelsätzen den besten Erfolg, während der erste, auffallend ruhig genommene Satz wie gewöhnlich fatter lief, und auch nicht so fein gegeben wurde, wie es möglich und denkbar ist. Sie schien weniger sorgfältig studirt zu sein als die anderen Instrumentalsätze: dieses Concerts.

## Wirkungsschau.

S. B. Die hier erscheinenden „Recensionen“ u. s. w. brachten vor Kurzem von zwei verschiedenen, offenbar pseudonymen, wahrscheinlich aber am „grünen Tisch“ tagenden Verfassern Artikel über das hiesige Conservatorium, in deren zweitem uns verschiedene artige Vorwürfe gemacht werden, als z. B.: wir brächen nie über das Conservatorium als um eine gewisse Viertelst. daran auszulassen, — oder wir raisonnirten i. d. Blau ohne die Besonderheiten des Ortes und der vorhandenen Mittel zu berücksichtigen, — oder unsere Angaben bezüglich der Organisation wären unwaar, das Conservatorium sei falschlich organisiert, nur nicht vielleicht nach unserem Geschmack u. dgl. Schliesslich erweist man uns trotz der angeführten Schmähdicht dennoch die Ehre uns förmlich aufzufordern, mit einem Organisationsplan h. vorzutreten. Eine eigentlich seltsame Zumuthung! Die Kritik hat wohl die Aufgabe von einem freiem Standpunkt aus zu beurtheilen, ob das was der einzelne Musiker oder eine Musikantst. schafft, gut oder schlecht ist. Sie kann aber nicht, oder nur ausnahmsweise dazu verhalten werden, detaillierte Pläne u. dgl. auszubereiten. Das ist die Aufgabe Jener, die zur Leitung einer Anstalt beehren oder gewählt sind, oder sonst durch persönliche Theilnahme an einer solchen (etwa als Professor) die Verpflichtung in sich fühlen, ihre Ansicht zur Geltung zu bringen. Sie dürfen werden wir wohl nächstens doch noch einmal die Geduld unserer Leser in Anspruch nehmen, und über den wichtigen Gegenstand unsere Meinung sagen müssen.

## Nachrichten.

So u n o d ' s Faust kam in Prag zur Aufführung, ohne einen durchgreifenden Erfolg zu finden.

Frau J e n n y L i n d - G o l b s c h m i d t veranstaltete in London eine Aufführung von Mendelssohn's „Elias“, wobei ihr Gatte dirigirte.

In Barmen wurden unter der Leitung des Herrn Musikdirector Krause am 26. October Haydn's „Fagreszeiten“ aufgeführt, nachdem am 28. September die von Bach's Söhne im neuen Saale der Concordia erbaute Orgel (mit 44 Stimmen) eingeweiht worden war. Bei letztgenannter Feierlichkeit spielte der treffliche Organist Herr v. G y l e n S. Bach's F-dur-Lectata und eine Fuge in Cis-moll (wahrscheinlich die Schimmige). Dann eine Sonate Nr. III von eigener Composition und ein Präludium von Gade. Barmen ist die erste Stadt auf dem Continente, welche in ihrem Concertsaal eine vollständige Orgel besitzt. Nächstens folgen Elberfeld und Bräunsl.

Der Berliner Nationalztg. hatten d. Bl. die Notiz entnommen, daß in Königsberg bei dem Hofconcert bloß deutsche und nur klassische Musik aufgeführt worden sei. Die R. Ztg. schreibt jedoch nicht genau berichtet gewesen zu sein, denn man schreibt uns, daß auch Meyerbeer's Overture zu „Struensee“ und ein Chor von C. Kreutzer gegeben wurden.

Wir haben bereits der von Faubourg projectirten populären Concerte für klassische Musik, deren erstes am 27. October im Cirque Napoleon in Paris statfinden soll. Erwähnung gethan, und können nun auch das Programm derselben mittheilen: Overture zu Oberon von Weber, Sinfonie pastorale von Beethoven, Concert für die Violine von Mendelssohn, vortragen von Alard, Hymne von Haydn, ausgeführt von dem gesammten Streichquartett (?) und die Jagdwurture von Rehn. Sd. R. Z.

## Wien.

Von fremden Künstlern sind bis jetzt bloß Herr A. D r e y s c h o f d und Herr T r e i b e r in Aussicht. Die von uns gemeldeten: Frau S c h u m a n n, und die Herren J o a c h i m und B r o s s s scheinen noch nicht fest entschlossen zu sein, Wien in diesem Winter zu besuchen.

Herr C. F. G r ä b e n e r, den wir kürzlich ausmachten, ist bereits hier eingetroffen.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 10. November Mittags halb ein Uhr im Redoutensaal: Erstes Gesellschaftsconcert unter der Direction des Herrn Joh. Herberd. Zur Aufführung kommt Haydn's Oratorium: „Die Jahreszeiten“; die Solopartien gesungen von Fr. Hoffmann, dann den Herren Walter und Zaner.

Freitag den 15. November (Normtag) Abens 7 Uhr im Redoutensaal: Erstes Concert der Singakademie unter der Direction des Herrn St e g m a y e r. Programm: Duette: Magnificat. S. Bach, Eingangsstück aus der Cantate „Weib bei uns.“ Pott: Schimmiges Crucifixus. Beethoven: Christe eleison. Ceccard: D. Freude über Fr. Schub. M. Haydn: Tenebrae. Mendelssohn: Ave maria. Galvissus: Weihnachtslied. Blumen: Bass-Arieo und Chor aus dem Datorium „Abraham.“ Händel: „Heilig ist Gott.“

## Briefkasten der Redaktion.

Zh. 3. in B. Wenn Sie Wichtiges zu berichten haben, ja. — U. Et. hier. Anonyme Zuschriften können wir nicht berücksichtigen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Vertheilung: Postfreie Nr. 803. — Ausgabe: Rohrnack Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weßels & Wüßing, vormals G. F. Wüder's Witwe. Preisannumeration: Für 1 Jahr (36 Nummern) 8 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (20 Nummern) 5 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postfreiheit: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 5 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Veranlassungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Oesterreichische Musikzustände und das Wiener Conservatorium. — Rezensionen (Werke zum Gesangsunterricht, Schluß. Kirchenmusik, Kammermusik, Clavierfachen). — Vocale. — Correspondenz aus Leipzig. — Curiosum. — Nachrichten. — Concertanmeldungen. — Musikalienanzeigen.

## Oesterreichische Musikzustände und das Wiener-Conservatorium.

S. B. Wien ist eine Oase in der Wüste. — Wer das nicht von hundert andern Seiten her bemerkt hätte, der müßte es aus dem öffentlichen Musikleben entnehmen. Wo sind denn in dem ganzen großen Kaiserstaate außerhalb Wien feststehende Oratorienaufführungen, nach streng künstlerischen Principien zusammengestellte Orchesterconcerte, öffentliche und zahlreiche Quartettproduktionen? Wo außerhalb Wien werden die altitalienischen Kirchencomponisten kultivirt, wo regt sich's für Bach? Wo merkt man einen Fortschritt musikalischer Bildung durch erworbenes Verständnis der letzten Beethoven'schen, dann der Schubert'schen und Schumann'schen Werke, wo wird die deutsche Oper, wenn auch leider von Oben wenig begünstigt, doch durch ein wackeres Personal und tüchtige Capellmeister außer in Wien mit Liebe und künstlerischer Treue begelbt? —

Die Leser dieser Zeitung werden sich öfters darüber gewundert haben, daß aus den oesterreichischen Hauptstädten so selten etwas erfreuliches verlautet. Doch haben größere Artikel aus Pest (Jahrgang I, Nr. 21, 22, 23) und Prag (Jahrgang II, Nr. 35) sie belehrt, wie und warum es dort so aussieht. Aus Pest wurde damals gemeldet, daß man in einem Winter nur dre i Orchester- („Philharmonische“) Concerte gehört habe, in welchen achtmal der Hosiery-Marsch gespielt wurde. Da sind also die nationalen Leidenshöfen in ihrer Entseßung Grund, daß die Kunst ihre stille Mission nicht erfüllen kann. Wenn man ferner erfährt, wie ausgedehnt daselbst noch der Entus ist, welcher der italienischen Musik gewidmet wird, so begreift man, daß Ohren und Herzen noch nicht vorgebildet genug sind, um die Weltsprache deutscher Tonmeister zu verstehen.

Nebulich steht's in Prag, wo man beinahe ein Jahrhundert lang an der Ehre geht, Mozart eher verstanden zu haben als in Wien (?), wo man sich gleichmaßen anblödt, R. Wagner zuerst gewürdigt zu haben. Die Folgen dieser einseitig dem sogenannten „Fortschritt“ zugewendeten Richtung liegen klar vor, denn was ist jetzt die Physiognomie der altherkömmlichen musikalischen Moldaustadt? Blasiertheit, das Grab künstlerischer Genüßfähigkeit! Für das gute und schöne Alte scheint die immer frische Empfindlichkeit verloren gegangen zu sein, und an dem immer Keueren verdirbt man sich den musikalischen Magen immer gründlicher.

Für diese beiden Städte müßten wir zwar eine prächtige Cur, und die heißt Seb. Bach. Sowie dieser Meister für den einzelnen Musiker das beste Mittel ist, aus einseitig-subjektiven, oder verächtlich-vorurtheilsvollen Ansichten herauszukommen, so ist er es auch für das Musikleben in größeren Maßstäbe. Wo soll aber das Verständnis für ihn herkommen,

wenn man sich aus der national-einseitigen Sphäre noch nicht erhoben hat? Wo Herz und Nerven über einem Czardas, oder einer böhmischen Polka, oder auch über einem „Steirischen“ in convulsische Zuckungen gerathen, da ist noch lange nicht zu hoffen, daß Bach seine läuternde und kräftigende Wirkfamkeit entfalte, und die Musik, möchte auch jeder Bauernburische irgend ein Instrument blasen oder streichen, befindet sich da noch im Stadium der Kindheit.

Sind nun die beiden mehrfach genannten Städte in letzter Zeit etwas herabgekommen statt vorwärts zu gehen, was hauptsächlich dadurch ausfällt, daß Wien sich so kräftig aufgekräft hat, so findet man in ihnen doch immer noch musikalische Regungen, seien es auch nur Reste einer zu Grabe gegangenen Cultur. — Wie steht es aber in den andern ganz oder überwiegend deutschen Städten, die freilich weitaus genug verstreut sind, und zwischen denen von einem geistigen Verkehr, wie etwa zwischen Dresden - Leipzig, Heidelberg - Stuttgart, Halle - Jena, n. s. w. nicht die Rede sein kann? Was ist etwa in Brünn, Olmütz, Linz, Salzburg, Innsbruck, Graß, Laibach bisher vorwärts gelangt, das man ein Echo der Wiener musikalischen Bewegung seit 10 Jahren nennen konnte? Wir würden mit Dank jede authentische Berichtigung vorstehender Behauptungen annehmen und in d. Bl. zur Kenntniß bringen, aber so weit wir bis jetzt sehen können, herrscht in den deutsch-oesterreichischen Provinzialhauptstädten noch ganz der alte Schlenbrian. Außerhalb des allenthalben in die jämmerlichsten Zustände verurteilten Theaterlebens sind nur ganz schönere, allenfalls nach dem Muster des alten Wiener Musikvereins gebildete Concert-Anstalten vorhanden, die bis jetzt nur wenig erwähnenswerthe Resultate für die musikalische Bildung aufzuweisen haben. Während man dort jede noch so alberne Modetheorie der Reizend mit einem Eifer nachhast, der oft sein Vorbild übertreffen macht, findet das Gute, das in Wien geschieht (und dessen ist nicht bloß auf musikalischem Gebiet viel) wenig Nachfolge.

Ja! Wien ist eine Oase in der Wüste! Damit will freilich nicht gesagt sein, daß unsere Bäume schon in den Himmel wachsen, daß Alles grünt und blüht, was grünen und blühen sollte. Es giebt bei uns auch auf dem Gebiet der edlen Tonkunst noch Sand, Staub und — Wind genug, wie das in einer großen Stadt und bei der umgebenen Wüstenei nicht leicht anders möglich ist, und eben die Klarheit unserer Lage, der Mangel naheliegender strebsam-wetteifernder Städte macht es schwer, unsere Pflanzungen rein zu erhalten, sie zu kräftigem raschen Aufblühen zu bringen, ja in manchen Punkten stehen wir beinahe noch ganz am alten Fleck. Aber es wird doch Niemand läugnen, daß wir in der Hauptsache, im gesund-lebendigen Pulsiren gegenüber einer nicht allzufernem Vergangenheit tüchtige Fortschritte gemacht haben, und daß, wenn

nicht politische Störungen eintreten, die nächsten Jahre uns noch weiter auf der Bahn fortbringen werden.

Woher nun die Erscheinung, daß in dem übrigen Oesterreich das faule Blut nicht weichen will? Uns dünkt, die Frage sei des Nachdenkens werth.

Wenn uns eine vierundzwanzigjährige Erfahrung und Kenntniß des österreichischen Bodens nicht ganz täuscht, so ist außer dem theils zurückgedämmten, theils ursprünglich im Volkscharakter nicht übermäßig drängenden geistigen Bildungsbedürfnisse der Mangel an wahren Künstlern seld, an solchen nämlich, die nicht zufrieden sind ihr bißchen Talent zu Geld zu machen, sondern an solchen, die aus Liebe zur Kunst keine Anstrengung und keine Gefahr scheuen, wo es gilt echtes Kunstleben zu erzeugen. Möglich auch, daß es an großen Talenten und Kräften zur Verbreitung echter Kunst auch nicht fehlt. Woher also die Erscheinung mangelnden Kunst-Geistes, mangelnder Kräfte?

Wir haben dafür eine Antwort, welche aber manchen Herren, die am grünen Tisch „unter den Tuschlauben“ seit Jahren tagten oder noch tagen, unangenehm in die Ohren klingen wird. Sie heißt: An dem geringen musikalischen Leben in Oesterreich ist das vormärzliche Wien überhaupt, dann aber besonders das vor- und nachmärzliche Conservatorium großentheils mitschuldig. Wien war so verunken in seiner „Dafen“-Glückseligkeit, daß ihm der Ehrgeiz, der Lehrmeister der Monarchie zu sein, gar nicht beilam. Und so begnügte sich denn auch das Conservatorium, wenn es recht viel Schüler hatte, und wenn in den Prüfungen „recht brav“ geipielt wurde. Um Weiteres scheint man sich nicht bekümmert zu haben.

Diese äußerst gemüthliche Zufriedenheit mit den Leistungen des Conservatoriums, die das ganze Haus unter den Tuschlauben so merkwürdig insicirt hat, daß selbst wirklich gebildete, neu hineingewählte Directionsmitglieder alsbald davon angesteckt werden, und Alles durch sorgliche Gläser ansehen, ist der Hauptgrund alles Uebel's. Das Conservatorium hat in früheren Jahren seine Ahnung seiner Aufgabe gehabt, und wenn wir nach dem urtheilen dürfen, was bisher gesehen ist, so müßten wir sagen, es hat noch immer keine Ahnung davon. Wenigstens können alle die einzelnen Verbesserungen, die man in der letzten Zeit durchgeführt hat (die wir auch allezeit, sobald uns davon Kunde zulum, bereitwillig anerkannt), ferner die eingeführte Pünktlichkeit und Ordnung nicht darüber täuschen, daß man bisher in der Nothwendigkeit durchgreifender Reformen nicht das Heil ihrer Ansjakt und die Begründung einer wahrhaft legensreichen Wirksamkeit zu finden glaubt hat. Die „Aufgabe“ des Wiener Conservatoriums liegt weit hinaus über die Heranbildung eines Nachwuchses von Musikern wie er den bisherigen Anforderungen an Kunst und Künstler entsprechen würde. Mit dem Handwerkerthum und einem mehr eingebildeten als wahren „Künstlerthum“ geht es nun heute abiolut nicht mehr. Nicht dieses ist zu fördern und immer wieder als neuer Riegel für wahren Fortschritt heranzuziehn, — die Kunst braucht jetzt vor Allem durchgebildete, aller Eitelkeit bare Jünger, die frisch in's Leben eingreifen, statt ihre besten Jahre durch unfruchtbare Illusionen zu vergenden. Und Oesterreich bedarf solcher Kräfte doppelt, weil da noch gar so viel zu thun und anzupflanzen, was anderwärts längst im Wachsen und Blühen begriffen, ist. Man mag das für „schön klingende Redensarten“ erklären, wie man denn überhaupt in manchen Kreisen geneigt scheint, Alles, was nicht unmittelbar und mit freiem Auge auch für den Kurzsichtigen erkennbar ist, für Phantasterei zu halten. Allein wir können ebensowenig umhin zu erklären, daß uns in den beiden Artikeln über das Conservatorium in den „Reven-

sionen“ auf die Zukunft und auf den zu gewinnenden Einfluß deselben gerichtete tiefe Blicke nicht entgegen getreten sind. Dieselben beschäftigen sich so eifrig mit den Details, wie es die Direction selbst thut, aber über Zweck und Ziel mangelt es fast an jeder Andeutung. So wenig aber ein Staat durch bloße Administration glücklich regiert wird, so wenig, glauben wir, kann auch eine Kunstanstalt gut geleitet werden, wenn man nur die nächsten Ziele im Auge hat.

Oesterreich besitzt gegenwärtig Conservatorien in Wien, Prag, Pest, ferner ähnliche, zumtheil dem Wiener Conservatorium nachgebildete Musikschulen, in Lemberg, Graß, wenn wir nicht irren auch in Innsbruck. Die ältesten derselben sind das Wiener und das Prager Conservatorium. Im Laufe der Jahre fanden es die Ungarn, die Steyermärker u. s. w. unnothig, ihre Kinder auf eine Musikschule nach Wien oder Prag zu schicken, und sie gründeten in ihren eigenen Metropolen dergleichen Anstalten. Das war nicht anders als recht und billig, wenn man auch häufig genug unrechter Weise, freilich aber auch hierin den Wienern folgend, für solche Musikschulen den Namen „Conservatorium“ usurpirte. In dem Maße aber, als die Musikschulen sich über das ganze Land verbreiten, erwächst gleichzeitig für das Wiener Conservatorium die Pflicht und die Nothwendigkeit, sich eine höhere Stellung vor den anderen zu schaffen.

Das Wiener Conservatorium muß nothwendigweise etwas für sich haben, was anderwo nicht zu finden. Nun ist man naiv genug, diese Ausnahmestellung darin zu finden, daß man hier gute „Elementarschulen“ und „Orchesterübungen“ hat (Prag hat letztere wenigstens seiner Zeit in größerem Maßstabe gehabt, als Wien noch jetzt); ferner darin, daß hier namhafte in Wien hochgeschätzte Künstler den Unterricht erteilen. Das ist Alles recht schön, und möglicherweise ist vielleicht wahr, daß die Schüler dieses oder jenes Instrumens hier besser spielen, als in Prag oder Pest. Das macht aber alles noch kein wohlorganisirtes Institut, wie es einer großen Reikens eigen sein sollte. Wir wissen: Raum und Mittel kann man nicht aus der Erde stampfen, aber immer kommen wir auf unser altes Thema zurück: Der vorhandene Raum und die vorhandenen Mittel könnten zum Besten der Tonkunst weit vorteilhafter verwendet werden, als es geschieht. An die Stelle der die Kräfte des Instituts erschöpfenden Uebervollständigkeit der Lehrfächer müßte der vollständige für jeden Schüler nothwendige Unterricht gesetzt werden. Denn wie sieht es jetzt an „Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde“? Immer noch herrscht die alte Zersplitterung der Kräfte, wo jede thut was sie will; immer noch fehlt die concentrirte wirkende Verpfichtung der Schüler auf einen gründlich ausgearbeiteten Schulplan und den Besuch obligater Lehrfächer, immer noch ist die Anzahl der Zöglinge eine viel zu hohe, die der Unterrichtsstunden eine zu niedere. Immer noch herrscht Virtuosenhum und Eitelkeit. Immer noch ist das entliche Resultat eines vieljährigen Unterrichts: eine Ueberfluthung mit Dilettanten und Musikanten.

Wir müssen daher unabänderlich an folgenden Grundsätzen festhalten:

Wien darf sich nicht als vereinzelte Stadt betrachten, die für sich selbst und allein lebt.

Die Musik in Oesterreich muß zu heben gesucht werden, und das geschieht nicht allein durch ein gutes Beispiel, womit Wien im öffentlichen Concertwesen vorangeht, sondern noch vorzüglich durch Bildung von Kräften, welche für die echte wahre Musik bahnbrechend wirken.

Das Wiener Conservatorium ist vor Allem verpflichtet, solche Kräfte heranzubilden.

Das geschieht nicht durch Monstreanstalten, wie man sie im Ausland, in Paris, Brüssel, Petersburg in mehr prahlerischer als nüchtriger Weise errichtet hat, oder zu errichten im Begriff ist, sondern durch kunstpädagogisch eingerichtete Schu-

ten, wo Jeder, ob er nun Flöte bläst, oder singt, oder Violine spielt, eine gleichmäßige musikalische Bildung erhält, hauptsächlich durch Reinigung des Geschmacks, durch guten theoretischen und auch sonst fördernden allgemeinen Unterricht.

Mit einem Wort, man schaffe aus einer bloßen Schule ein Erziehungsinstitut, aus einer Reihe einzelner Klassen eine aus wahren Kunstgeiste geborne, einem nicht schimmernden, aber klar bewussten edlen Ziel zustrebende Kunstanstalt, und die Kritik wird dann jene Aufmerksamkeit an den Tag legen, die man jetzt vernimmt. Bevor man nicht über Ziel und Zweck einig ist, verlohnt es sich kaum der Mühe, inmerhin theilweise trefflichen Schulen und Methoden ein Lob zu spenden, welches man der Anstalt als einem Ganzen nicht spenden kann.

In einer folgenden Nummer werden wir die in dem letzten Artikel der „Receptionen“ aufgestellten Bedenken im Einzelnen beleuchten, und die Grundzüge eines Conservatoriums, wie wir sie gerade für Wien als Hauptstadt Oesterreichs nöthig halten, aufstellen.

## Receptionen.

### Werte zum Gesangsunterricht.

(Schluß.)

Heinrich Panoffa. L'art de chanter.

Heinrich Panoffa wurde 1810 in Breslau geboren, wandte sich zunächst dem Studium des Violinspiels zu, und habilitirte sich, nachdem er mehrere Jahre hindurch in Berlin den Ruf eines ausgezeichneten Violinvirtuosen genossen, auch durch gebogene musikalisch-kritische Arbeiten in verschiedenen deutschen Zeitschriften sich hervorgethan hatte, 1833 zu Paris, wo er noch gegenwärtig lebt, mittlerweile aber von der Weige zum Gesang übergegangen und einer der geschätztesten Gesangslehrer geworden ist. Sein Buch ist dortselbst schon 1854 bei Brandus und Comp. als Opus 81 in Folio erschienen \*) und vom Conservatoire und der Academie der schönen Künste (Institut de France) in Paris, sowie von den Herren Fétis und Daussogné-Méhl (Directoren der königlichen Conservatorien zu Brüssel und Lüttich) approbirt, in Deutschland aber, wie es scheint, bisher noch nicht hinlänglich gewürdigt und benutzt worden, weshalb es doppelt geboten sein dürfte, in diesen Blättern darauf näher aufmerksam zu machen, die allen wichtigen Erscheinungen im Bereich der musikalischen Literatur ein besonderes Interesse widmen.

Ueber den Hauptzweck seiner Arbeit hat sich Panoffa in der Vorrede selbst, etwa wie folgt, ausgesprochen. Vor Allem will er die nöthigen Regeln für die Bildung, Entwicklung und Ausgleichung der Stimme geben und theilt, um dieses Ziel zu erreichen, sein Werk in zwei Theile, wovon der erste, ausschließlich theoretische, dazu bestimmt ist, eine gewisse Anzahl zur Erklärung des Gesangs unentbehrlicher Grundzüge festzustellen, während der zweite, wesentlich technisch praktische, die zur Ausübung und Vervollkommnung der Stimme erforderlichen Anweisungen enthält. Mit vollkommenem Recht hebt er es hervor, daß ein exactissimes und demzufolge pedantisches System beim Gesang-Unterricht ebenso nachtheilig wirken würde als in der Heilkunde. Man müßte eben so viel Methoden schreiben, als es Schüler zu unterweisen giebt, denn was für den Einen heilsam, kann für den Andern verderblich sein, und die wahre Tüchtigkeit des Gesangslehrers, wie des Arztes, zeigt sich eben erst darin, daß er mit seinem Beobachtungsgeiste die kleine Zahl der allgemein anerkannten Regeln je nach der verschiedenen Individualität seiner Schüler zweckmäßig zu modificiren,

sie in jedem einzelnen Falle richtig anzuwenden wisse. Aus diesem Grund nennt er sein Buch nicht: „Méthode de chant“ und beschränkt überhaupt seine ganze theoretische Unterweisung auf 23 Druckseiten, während der übrige Theil des Wertes (auf 180 Seiten) in einem sogenannten „Vade mecum du chanteur“ und „24 Vocalises“ (Studien, Solifeggien) praktische Lebensstüde zur Anwendung der gegebenen generellen Regeln darbietet. Der Unterricht zwischen den 54 Exercitien, welche das „Vade mecum“ ansmachen, und den, den Beschluß bildenden Vokalisen besteht bloß darin, daß von den letztern jede einzelne ein Nefümme eines Theiles der erstern giebt, mit dem Zweck, dem Schüler Gelegenheit zu bieten, trockene Exercitien unter einer melodischen und angenehmen Form zu üben. Deshalb finden sich auch keine darunter, die im Grund nur Romanzen, Boleros &c. ohne Worte sind, und Hr. Panoffa hat vollkommen Recht zu behaupten, daß der Schüler, nachdem er alle Lebensstüde durchgemacht, statt solcher Solifeggien lieber eigentliche Gesänge mit Worten exerciren soll. Den Hauptzweck des Panoffschen Wertes vor dem gewiß gleichfalls überaus instructiven Garcia'schen Buch erblicken wir eben darin, daß das erstere sich von der leidigen und unfruchtbaren Manier unseres Zeitalters, in einer Anleitung zum praktischen Kunststudium Alles sich in's minutiöseste Detail hinein systematisch erklären zu wollen, was doch nur durch das lebendige Beispiel und eine fortgesetzte tüchtige Praxis begriffen und gelernt werden kann, nach Möglichkeit fern gehalten hat. Was seiner Schrift hiernach an gelehrtm Ballast, ja wohl auch an erschöpfender Vollständigkeit abgeht, das hat sie dadurch an praktischer Brauchbarkeit zweifach gewonnen. Sie ist kein Conversations-Lexicon der Gesangskunst, in dem sich Fachmänner und Laien über alle einschlagenden Fragen Rath's erholen könnten, aber ein einfach klarer Katechismus sämmtlicher Regeln, die sich in dieser Materie mit allgemeiner Gültigkeit überhaupt aufstellen lassen, verbunden mit einer ebenso verständlichen Anweisung zu deren praktischer Ausführung und Übung. So wird z. B. über die melodischen und metrischen Veränderungen, die der Sänger, um Anmuth und Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, und zugleich der Absicht des Tonsetzers wie den Gesetzen der Deklamation zu entsprechen, mit den ihm vorgezeichneten Noten selbst vornehmen muß, von Panoffa kein Wort gesagt, während sowohl Maunstein's „System der großen Gesangskunde von Bernachi“ (S. 6), als die „Méthode de chant du Conservatoire“ (deutsche Uebersetzung bei Peters in Leipzig, Kap. V), die „Méthode complète de chant“ von A. de Garandé (Kap. VIII), die Mainzer'sche „Singschule“ (S. 77), die „große Gesangsschule für Deutschland“ von Friedrich Schmitt (München 1854, Kap. XXIII) und vor Allem Garcia's Wert (S. 62, sowie Theil II, Kapitel 3 und in den Absätzen über das Recitativo) diese nicht unwichtige Materie, der auch Leopold v. Sonnleithner jüngst in den „Receptionen über Theater und Musik“ (Wien 1861, Nr. 9, Seite 129—138) einen sehr einschüchternen Anfang gewidmet hat, mehr oder weniger eingehend behandeln. Trotzdem machen wir Herrn Panoffa aus solchen und ähnlichen Anlässungen keinen Vorwurf, denn absolute Regeln lassen sich eben beim besten Willen für dergleichen Sachen des Gefühls und Geschmacks doch nicht aufstellen, und sie werden daher auch besser aus dem Unterrichte eines gebildeten Gesangsmeisters gelernt, als aus einem Buch, das ohnedies sehr weitläufig sein muß, wenn es sie nur einigermaßen verständlich und erschöpfend vortragen will.

Dagegen wissen wir es ihm Dank, daß er vorzüglich aus den überaus interessanten Entschritten, welche Dr. Segond zwischen 1847 und 1850 der Academie der Wissenschaften zu Paris über die physiologische Kenntniß der Stimmbildungsorgane und über die Gesundheitslehre für den Sänger eingerichtet, alles Wesentliche im ersten Theil seines Wertes, von einigen anatomischen Tafeln begleitet, mitgetheilt hat. Denn bei den unlängbaren außerordentlichen Fortschritten, welche un-

\*) Der Preis des Ganztitel-Wertes, incl. der für alle Stimmen besonders geschriebenen Solifeggien, ist 75 Francs, nur mit den Solifeggien für Sopran, Mezzo-Sopran und Tenor, oder für Alt, Bariton und Bass 40 Fr.

ferre Zeit auf dem Gebiete der Physiologie gemacht, kann es gewiß, wenigstens für Lehrer nur wünschenswerth sein, in kurz gedrängter Uebersicht zu erfahren, wie sich die Resultate dieser neuesten Forschungen für die Ausübungen derjenigen Kunst nutzbar machen lassen, wobei der Mensch das Organ ist, durch welches die sinnliche Darstellung des Kunstwerks ermöglicht wird. Deseß man früher schon mit Hilfe der Anatomie eine wissenschaftlich detaillirte Lehre von den Stimmorganen, so haben die jüngsten Arbeiten eines Deban („Hygiène de la voix et gymnastique des organes vocaux“, Paris 1852), Longet und Masson (Études experimentales sur la voix et sur les causes de la production du son“, Paris 1852), Johannes Müller („Handbuch der Physiologie des Mensch“, 4. Auflage, Koblenz 1845, 2 Bände, und: „Ueber die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgan“, Berlin 1839) und Anderer auch der für die Gesangs- und Redekunst noch ungleich wichtigeren Funktionenlehre eine ausnehmend gründliche Behandlung angeeignet lassen. Indessen scheinen uns Segond's Forschungen auch neben den Müller'schen (die Nehrlich in seiner „Gesangskunst“, 2. Ausgabe, S. 73 — 116 recht ausführlich mittheilt) noch einer ganz besonderen Berücksichtigung werth, da aus den Resultaten derselben nicht bloß der gebiegene Arzt und Physiolog, sondern zugleich auch der selbst kunstverständige Sänger und Musiker spricht, welcher, wie Hr. Panofka in der Vorrede versichert, überdies persönlich mit einer schönen Stimme begabt ist. Jedenfalls würde es sich der Mühe verlohnen, die sechs nicht eben langen Paragraphen des ersten Kapitels, worin Panofka, auf Segond's Forschungen stehend, von der Stimme, ihrem Klange, ihren Registern, der Lunge u. spricht, sowie Kapitel XI, die „Hygiène de chanteur“ nach Segond's gleichnamiger Schrift (Paris 1846 bei Labé) behandelnd, in's Deutsche zu übertragen, falls nicht eine deutliche Ausgabe des ganzen Werkes vom Verfasser bald besorgt werden sollte. Sonst handelt der erste Theil des Buches noch von der Mutation, der Klassifikation und dem Charakter der verschiedenen Stimmen, den Mitteln und Regeln, um den letztern richtig zu erkennen, die wir namentlich für sehr vorzüglich halten, von den verschiedenen Klangfarben der einzelnen Stimmen, vom Munde, von der Zunge und den Zähnen, vom Ohr und einigen minder wichtigen Einzelheiten, während im zweiten Theil das Athmen, die Stimmgebung, Ausgleichung der Register, das Scalasingen, die Agilitäts-Übungen, die messa di voce, das Portamento, die einzelnen Gesangsornamente wie Doppelschlag und Triller, die schwierigen Intervalle, die Wortansprache, der Recitativ-Vortrag und die Regeln für das Athemholen während des Sings u. besprochen werden. Am bemerkenswerthesten erscheinen uns folgende Eigenthümlichkeiten der Panofka'schen Vorschriften, welche man zum größten Theil in keinem andern Werke finden und über deren allgemeine Nützlichkeit unter Sachkennern wohl kaum ein Zweifel obwalten wird. Zunächst läßt er die Scala stets und gleich von Anfang an chromatisch, nicht bloß diatonisch singen, um das Ohr zu bilden, und die Stimme für eine scharfe Auffassung aller Intervalle zu entwickeln, sowie um sie vollständig zu equalisiren. Von der Ueberzeugung ausgehend, daß nur ein beständiges Ueben der Stimme in der chromatischen Tonleiter sie vollkommen zu befestigen und gleichmäßig auszubilden vermag, läßt er in dem angehängten Vade mecum sämtliche Übungen über Stimmgebung, Coloraturen, messa di voce, Portamento und schwierige Intervalle in allen Tonarten singen, was keine andere Gesangslehre thut. Während ferner meist gelehrt wird, daß der Schüler eine möglichst große Quantität Luft einatmen soll, auf daß er sich die kunstgemäße Respiration aneigne, will Panofka, um die Lungen nicht nutzlos zu ermüden und zugleich vom Anfang an auf das für den Sänger so wichtige Sclonowitsch mit dem Athem hinarbeiten, zuerst nur eine mittlere Luftmasse ein- und während des Sings eine kleineren Anzahl von Noten allmählig ausgeathmet

haben, und schreitet erst nach und nach zum Singen längerer Phrasen mit tieferen Athemzügen vor. Vortreflich ist auch, was er (Th. II. Kap. VI) bezüglich des Uebergangs aus einem Register in das andere vorschreibt. Er nimmt deren überhaupt nur zwei, das Brust- und Kopf- (Falsett-) Register, an\*, wogegen z. B. Panferson der Sopranstimme bloß drei, Nehrlich jeder Stimme sogar 4—5 Register, nach Tetraarchen abgetheilt, zudeilt. Zunächst geht Panofka davon aus, daß die hierauf abzielenden Übungen, um Ermüdung zu vermeiden, niemals isolirt angestellt werden dürfen, sondern gleich von Anfang an beim Ueben von 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Tönen mit zu betreiben sind, so daß, wenn erst die Octave feststeht, damit die ganze Schwierigkeit der Register-Verbindung auch schon überwunden ist. Dies bewirkt er auf folgende Art. Da bei den Sopränen z. B. die letzte leicht zu erreichende Note des Brustregisters das eingestrichene F ist, so läßt er diese Stimme zuerst die vier Töne Es, F, G, Es der ersten Discant-Octave singen und wenn der Uebergang beim F irgend eine Schwierigkeit darbietet, das E und dann das F erst in der Länge einer halben Note mit der Brust, dann eben so lang mit der Kopf- und endlich wieder mit der Bruststimme angeben, darauf aber dieselbe Übung in umgekehrter Ordnung ausführen. Ähnlich verfährt er bei allen übrigen Stimmen, beim Mezzosopran auf F, Fis und G, beim Alt auf Ges, G, As, beim Tenor auf F, Fis, G, Gis, A, bei Bariton auf C, Des, D, Es und E, beim Bass, wenn er überhaupt Neigung zur Entwidlung der Kopfstimme zeigt, was nur bei sehr weichen Organen der Fall zu sein pflegt, auf der Note, welche dem letzten guten Brustton vorgeht, und dann weiter aufwärts. Man sieht, alle diese Regeln beruhen auf der Erfahrung, daß jede Stimme gewisse Töne besitzt, die sie naturgemäß mit beiden Registern zu singen im Stande ist; auf diesen die Übung stattfinden zu lassen, erscheint gewiß vollkommen gerechtfertigt. — Sehr einflussvoll verweist Panofka die Übung des An- und Abwühlens eines Tones (der sogen. messa di voce) und der schwierigen Intervalle an das Ende seiner Lektion, nachdem die Stimme durch alle einfacheren Tonbildungs- und Agilitäts-Exercitien vollständig eingerichtet und biegsam gemacht, die Intonation ganz sicher und das Ohr auf das feinste gebildet ist. Nur Garcia wendet dasselbe weise und logische Verfahren an, während sonst meist von diesen schwierigsten Theilen des Kunstgesangs ausgegangen zu werden pflegt, ehe der Schüler noch weiß, wie er einen einfachen Ton richtig anschlagen und eine Scala mit zu und abnehmender Kraft singen soll, mit einem Wort also, bevor er irgend eine Herrschaft über sein Organ erlangt hat, ohne welche die beiden gedachten Übungen völlig fruitlos, ja schlechterdings unmöglich sind. Es ist mithin nur zu billigen, daß Panofka zum Anfang die Töne der bequemsten Octave bloß in der Länge einer Viertel Note bei langsamem Tempo gleichmäßig stark anschlagen läßt, das Piano, Mezzoforte und Forte erst abgesondert übt und dann erst zum silar il tuono. als der Krone des Gesangs übergeht. — Den Triller endlich läßt er sehr zweckmäßig zuerst nicht mit der Secunde, sondern mit der Terz üben. Die angehängten Exercitien und Solfeggien haben hauptsächlich das Gute, daß sie, in streng progressiver Ordnung fortschreitend, die Stimme in seiner Art ermüden, was die berühmten Vordogni'schen und Nava'schen, noch mehr die alten Danz'schen, schon um deswillen thun, weil sie einen viel zu großen Stimmumfang fordern während in Anspruch nehmen und zu lang sind. Panofka überschreitet überall nur selten den Umfang einer Octave, nie den von anderthalb Octaven, und doch wird ein Sänger, der seine 54 Übungsstücke und 24 Solfeggien ordentlich studirt, nicht bloß Alles zu singen im Stande sein, sondern auch, gerade weil eine übermäßige physische Anstrengung damit nicht verban-

\*) Ebenso A. B. Marx (siehe „Gesangskunst“, Berlin bei Schöningher 1826, S. 431).



den war, seine Stimme nach allen Richtungen hin vollständig ausgebildet und ihr alle Töne entlockt haben, die sie zu erzeugen überhaupt fähig. Denn nichts ist unsinniger, als den Umfang eines Organs dadurch vergrößern wollen, daß man die Töne irt, die ihm nicht gefällig sind; durch ein solches Verfahren, worin namentlich unsere deutschen sogenannten Gesanglehrer so Erfraunliches leisten, entwickelt man nicht nur keine neuen auf die Dauer brauchbaren Töne, sondern man ruiniert vielmehr auch noch diejenigen, welche der Schüler von Natur befiessen. Daß sämtliche Uebungsstücke mit einer ganz leichten Clavierbegleitung versehen sind, läßt sie doppelt verdienstlich erscheinen, weil auf diese Weise die Aufmerksamkeit sowohl des Lehrers als des Schülers ausschließlich nur auf den einen Zweck, auf den es ankommt, gerichtet bleiben kann. Nur bei den Etuden über die messa di voce und das portamento ist die Begleitung etwas complicirter, um bei diesem Anlaß zugleich das musikalische Ohr des Lernenden zu bilden. Da indessen diese Uebungen bloß in langsamem Tempo ausgeführt werden, so ist auch hierbei von irgend einer technischen Schwierigkeit für den Begleiter keine Rede.

Wüßte denn dieses Werk auch in unserem Vaterlande die Verbreitung finden, die es verdient, und durch einsichtsvolle Bemühung dazu beitragen, dem jähen Verfall, dem die deutsche Gesangs Kunst vor allen andern entgegengeht, Einhalt zu thun. Daß ein Sänger gar nichts lernt, das freilich kann keine Gesangsschule der Welt verhindern, und leider! ist dies der Hauptfehler, an dem unsere heutigen Opernhelden krank; daß die Lehrer aber, wenn sie überhaupt lernen, dies nur in richtiger Art thun, und daß das Wenige, was sie vielleicht gelernt haben, im Sclavendienste einer jammervollen Tages-Praxis ihnen nicht wieder verloren gehe, hierzu vermag ihnen Panetta's „art de chanter“, weise angewandt, allerdings zu verschaffen. Sei das Buch denn vor allen Dingen unseren Gesangs-Conferatoarien, Gesangs-Lehrern und den ausübenden Künstlern auf das Eindringlichste empfohlen. —

Alfred von Volzogen.

### Kirchenmusik.

Joh. J. H. Verhulst (\*). Messe für vier Solostimmen und Chor (das Orchester ist auf dem Titel vergessen), op. 20. Clavierauszug vom Componisten. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

—g— Eine Trompeten- und Paukenmesse comme il faut! Im schwing- und pomphaften Styl der Neuzeit geschrieben. Was irgend an glänzender Wirkung, an „Effekt“ anzukriegen, hat der Componist eifrig zusammengetragen, die Anlage gehörig breit gemacht (manche Sätze nehmen schier kein Ende), denbar zu singende Solopartien eingefleht, und so wird sie denn in reich und prächtig ausgestatteten katholischen Kirchen zum Ganzen passen. „Kirchenmusik!“ ist das aber eben doch nicht, denn diese soll wohl den Menschen zu Gott führen; aber der Weg geht durch die Tiefen des Herzens, nicht durch die glückseligen Sinne. Selbst ein „Quoniam tu solus sanctus“ darf sich nicht, wie hier, durch eine Einleitung antündigen, welche eben so gut als musikalische Staffage zu einem allmählig entstehenden — Tableau passen würde, wie man sie in den Balleten arrangirt. Solche Verzierungen, wie die in dieser Stelle vorliegende, wo durch 16 Takte die Tonika von C mit der Dominante abwechselte, und mit echt modernem (eigentlich neuwäldischem) Crescendo die Bässe folgende Figur wiederholten:



könnte einem Musiker nicht in die Feder schöpfen, der die alten Italiener und Bach studirt hat und in ihnen das Werk echter Kirchenmusik erlernt. Auch solches chromatisches Geräusch und Schweben wie wir es im Cresco finden, ist weder sichtlich noch von gutem Geschmack zeugend.

Abgesehen von Fehlern und Schwächenheiten wie diese, dann von Trivialisitäten und oberflächlichen Schlägen, wie die im Dona nobis ist das musikalische Material dieser Messe in harmonischer und contrapunktischer Hinsicht nicht zu verachten und eine schöne, eben nur zu äppire Klangwirkung ist nicht abzulängen; ja manchmal ist der gute Musiker zu bemerken, der die Wirkung der Kampfmittel kennt und zu verwerten weiß. In unserer Zeit aber, wo man eben mit den kostbaren Schätzen der Vergangenheit wieder schlammig zu werden und sie ihrer ganzen Bedeutung nach zu schätzen beginnt, ist das Beharren auf den bereits als solchen erkanntem Zweck wegen von Seite eines begabten Musikers, als den wir Verhulst anerkennen, doppelt zu beklagen.

### Kammermusik.

Joh. Landwehr. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 1860. — Verlag von Breitkopf und Härtel.

v. Br. Nach dieser Arbeit zu schließen lebt der Componist mit sich und mit der Welt in tiefem Frieden, wozu ihn ohne weiters zu gratuliren ist, denn sie athmet in jeder Faser Ruhe und Gemüthlichkeit. Daß die Kunst aber durch solche Arbeiten nicht gefördert wird, selbst wenn sie der Ausfluß eines sehr viel größeren Talentes sind, als unserm Autor zu Gebote steht, dürfte von Einsichtigen nicht bestritten werden. Die Kunst kann in unseren Tagen, wenigstens in einer bestimmten Uebersetzung nach, keine ganz reine sein: in irgend einer Weise muß sie sich an den großen Arbeiten und Kämpfen der Zeit betheiligen und sie wiederpiegeln; solch innerer Antheil aber schließt den idyllischen Frieden, dessen sich der Componist zu erfreuen scheint, von vornherein aus. Gleichwohl machen wir diese Bemerkung nur, weil auch der reine Kunstwerth dieser Arbeit ein sehr mäßiger ist. Wir haben schon einmal im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift eine Sonate des genannten Componisten angezeigt, deren Composition aber, wie wir seither Gelegenheit hatten zu erfahren, in viel frühere Jahre zurück datirt. Dieses Trio nun, welches seine Entstehungszeit statt durch eine Opuszahl durch die Jahreszahl dokumentirt, befindet allerdings einen beträchtlichen formellen Fortschritt, obgleich es auch nicht ganz frei ist von technischen Ungeschicklichkeiten, aber an materiellem Gehalt können wir nur einen geringen Zuwachs gewahrt werden: Die Nachwirkung, welche das Trio hinterläßt, ist eine sehr flau und wir zweifeln, daß dieselbe, da wir das Werk allerdings nur durch die Lectüre der Partitur kennen gelernt haben durch den realen Instrumentenklang wesentlich gehoben werden könnte. Von der Gemüthlichkeit unseres Autors lege das folgende kleine Motiv aus dem ersten Satz Zeugniß ab.

Allegro con moto.



u. f. w.

### Clavierstücke.

Stephen Heller. Vier Fantasiestücke. Op. 99. 2 Hefte. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

v. Br. Stephen Heller hat den musikalischen Bildersaal

\* Soeben beim Schluß des Blattes erfahren wir erst, daß die oben besprochene Messe keine Novität, sondern schon seit geraumer Zeit gebracht ist. Daburch fallen einige dem Componisten gemachte Vorwürfe zusammen.

\* Wir kommen wohl noch einmal eingehender auf die eigentlichen Ueberechnungen dieses sichtlich gut gemeinten Werkes zurück. D. Red.

mit manchem feinen, zierlichen Bildchen bereichert. Recht leicht geschürzt, etwas phyllinischhaft von Antlig, häpft die Muse dieses Autors einher, harmlose Blumen verstreuet, zart von Dufte, etwas blaß von Farbe, mitunter aber recht reizend. Den jüngsten uns bekannt gewordenen Erscheinungen dieser Muse aber vermögen wir nur ein sehr mäßiges Interesse abzugewinnen. So auch den vorliegenden Festspielstücken. Besonders schwach sind die beiden Stücke des zweiten Festes, das erste in maniera ungarese, aber über ziemlich abgebrauchte Weisen nicht hinauskommand, das andere mehr in maniera tedesca, aber auch von geringer Anziehungskraft. Die ansprechendste unter diesen vier Nummern ist die erste; sie atmet wenigstens jene Grazie, die Heller selten sieht, und erhält durch die rhythmische Bewegung des Basses einen eigenthümlichen Reiz. In Numero zwei will sich Leidenschaft aussprechen, aber, wie wenn feuchtes Holz entzündet wird, so spürt man nur den quirlenden Rauch und nicht die erwärmende Flamme.

## F o c a l e s .

(Noch einmal „das Glöckchen des Eremiten“. „Die Jahreszeiten“).

S. B. Ein Mitarbeiter dieser Bl. hat zwar schon in Nr. 38 eine kurze Notiz über Mailart's komische Oper „das Glöckchen des Eremiten“ gebracht. Man hoffte damals, daß dieses Nachwerk, welches vor der Kritik wenig Gnade fand, und ebenso das Publikum ziemlich kalt ließ, bald vom Repertoir verschwinden werde. Da es nun aber scheint, als wolle man es mit Gewalt darin behaupten, so können wir nicht umhin noch einmal darauf ein wenig näher einzugehen.

„Mangel an Talent“ ist zwar ein Charakteristikon unserer Zeit aber etwas so Talentloses ist doch lange nicht über unsere Opernbühne gegangen; und zwar nicht allein was die Musik betrifft, auch das Textbuch ist, von der zu Grunde gelegten häßlichen Fabel abgesehen, recht jämmerlich; wenigstens die deutsche Uebersetzung läßt es so erscheinen. Die Hauptrolle spielen hier Dummheit, Aberglaube, Pflärrerei, Bosheit, Verschlagenheit, Schwärze und unnatürliche Sentimentalität. Da ist z. B. der Pächter Zehntau, eine Person, welche komisch sein soll, an der aber so wenig komisches ist, daß nicht einmal unser sonst stets bausfelder-schüttender Buffo Hölzl etwas daraus zu machen, und kaum hier und da seinem dankbaren Publikum ein mit Kerger vermischtes Lächeln abzuringen vermag. Da ist ferner ein Dragoner-Offizier, der sich von diesem Pächter beschimpfen läßt, ohne mit der Hand an den Degen zu fassen, der sich ordentlich vor dem dummen Keel fürchtet, obwohl er's mit dessen Frau nur bis zu einem „Kuß in Ehren“ gebracht hat. Da ist weiter ein Knecht, der eine ganz romantische, schwärmerische Neigung zu der armen und als häßlich und boshaft bekannten Bäuerin Rose faßt, und sie zuletzt knapp vor der Trauung wieder des Verraths beschuldigt. Da ist endlich des Pächters Frau, die es weiß, daß das Glöckchen des Eremiten zu läuten beginnt, sobald eine Ehefrau sich die kleinste Untreue zu Schulden kommen läßt, und dennoch mit dem Dragoner-Offizier im Angesicht der Statue des Eremiten scharmupirt, ja sogar vom ersten Läuten (das aber von der verstorbenen Rose herrührt) sich noch nicht aus dem töte a töte reißt läßt. Man darf es allerdings mit der Wahrscheinlichkeit der Situationen bei komischen und andern Opern nicht allzu genau nehmen; dafür müssen aber wenigstens scharfgezeichnete Charaktere vorhanden, ja sie können sogar übertrieben behandelt sein, denn in der Liebertreibung liegt oft gerade die Komik. Hier aber fehlt Beides und das Resultat kann kein anderes sein als — Langweile, die durch drei Akte zu ertragen Niemandem zugezählt werden kann, der noch irgend Urtheil und Geschmack besitzt. — Und nun die Musik! Ein trostloser Mangel an charakteristischen Motiven auch hier, eine Ideenarmuth ohne Gleichen, häufig genug nicht einmal der gemeine „Effekt“ erreicht! Ein Componist von Talent hätte doch z. B. mindestens

aus dem Finale des 2. Akts, wo die in dunkler Nacht entfliehenden, von einem Prediger angeführten Landleute auf die Knie sinken, um Gott um Schutz zu bitten, etwas gemad, das Eindruck hervorbrächte. Nicht so: ledern und gedankenlos widelt sich auch hier die Scene ab, und schließt so trocken und nichtsagend, daß unser sonst mit Applaus nicht gerade sparames Publikum den Vorhang mit einem düstern, aber vielstimmigen Schweigen fallen sieht. — Ist die melodische Gestaltung in dieser „komischen Oper“ beinahe gleich Null, ist die Melodie dort, wo sie wirklich hervortritt in den meisten Fällen sogleich gemein, so darf man von interessanter Harmonik auch nicht viel finden wollen. Charakteristisch genug ist es, daß der Componist jene Scene, wo der bösen Rose von dem Knecht Sitouin gesagt wird, sei sie häßlich, und sie dadurch plötzlich menschlicher Empfindung fähig wird, durch einen falsch klingenden Akkord (g, fis, eis, ais) und ostentare Quinten ausdrückt, und diesen Effekt mit auffallender Vorliebe noch recht oft wiederholt. Will er damit eine Unwahrheit der Scene oder der Personen malen? Und gerade hier, wo die Bäuerin Rose zum ersten Mal vom Strahl der Liebe getroffen wird? Die Unnatur liegt hier nur im Componiren, der seine eigene Verschrobenheit zum Ausdruck brachte. Das einzige, was man loben könnte, wäre die leichtbewegliche Rhythmik, die der französischen Musik überhaupt eigen, die aber hier nicht selten in triviale Tanzweise ausartet; dann eine mitunter pikante Instrumentierung, die man aber doch nur als ein Nebenstückliches ansehen darf.

Mit einem Wort, das „Glöckchen des Eremiten“ hat im Hofoperntheater nicht das mindeste Heimatrecht und verdient die Wiederholung nicht, die man ihm trotzdem widerfahren läßt. Wie manche Partitur mag in der Theaterbibliothek mit Staub bedekt vergraben liegen, die nach den ersten Vorstellungen bei Seite gelegt wurde, und wahrlich dieses Schicksal taufendmal weniger verdient als unser „Glöckchen“.

Unsere „Gesellschaftsconcerte“ wurden mit Haydn's „Jahreszeiten“ eröffnet, ein Werk welches man schon deswegen gerne einmal wieder höre, weil es seit langen Jahren hier nicht gut gegeben wurde. Es gehört schon die gesunde Natur eines Haydn dazu, um Aufführungen, wie die des Wiener „Tonkünstlervereins“ ohne Schaden an Leib und Seele zu überdauern. Herr Herzbe gebührt das Lob, die „Jahreszeiten“ nun auch für solche wieder genießbar gemacht zu haben, die entsetzt durch den Zopf, welchen die eben genannte Gesellschaft aus Papa Haydn's Zöpfchen geschlachtet hat, sich von dem so vielfache Reize enthaltenden Werk in der letzten Zeit entfernt hielten. Und es war auch höchste Zeit, wenn man gegen Haydn nicht ganz ungerecht werden wollte. Freilich ist Haydn in Hinsicht auf das Oratorium nur ein Epigone Händel's. Haydn verfährt sich hier zu Musik wie etwa Gellert zur geistlichen Dichtkunst. Zum Glück aber hat sein reiches Talent es größtentheils vermocht, über die Kleinlichkeit des geschilderten Naturebens hinweg zu helfen, ein Resultat, zu welchem man sich ebenso Glück wünschen muß, wie zu den herrlichen Viedern, die Fr. Schubert mitunter als herzlich schwachen Gedichten gemacht hat.

Die Aufführung dieses Werks war in Hinsicht der Leistung des Chors und des Orchesters eine treffliche, exakte und fein nuancirte, die Tempi verthinderten das Einschlagen (dem man bei den genannten früheren und ähnlichen Aufführungen stark ausgelegt ist), und ein Gefühl der Sicherheit überlam Weitwinkeln und Zuhörer durch Herbed's ruhige Energie. Mehr wäre an den Solopartien auszusagen. Am glücklichsten war Herr Walter, der namentlich die zarteren Stellen in sehr poetischer Auffassung wiedergab. Statt des plötzlich erkrankten Fr. Hoffmann übernahm ein Fr. von Leutner zwei Tage vor dem Concert die Sopranpartie, führte sie auch in anerkennungswerther Weise durch, ohne gerade eine höhere Punsleistung zu bieten. Herr Panzer endlich (Simon) gab Alles in technischer Tüchtigkeit,

kam aber auch diesmal über eine gewisse Trockenheit der Auffassung nicht hinaus.

## Correspondenzen.

Leipzig.

28. Oktober.

Die Concertsaison hat in recht erfreulicher Weise ihren Anfang genommen. Neben den Schöpfungen unserer anerkannten Helden brachten die ersten vier Gewandhausconcerte auch mehrere Neuigkeiten jüngerer Meister, von denen wir die Duvertüre zu „Medea“ von Borgeil und das Reineck'sche Clavierconcert in erster Reihe nennen. Die Duvertüre interessiert und fesselt durch die Größe und Bedeutsamkeit ihres gesungenen Inhalts. Ist auch das Gepräge der Themen Schumann'sisch zu nennen, so wollen wir doch Herrn Borgeil um so weniger einen Vorwurf daraus machen, als einestheils von einem direkten Entleihen nicht die Rede ist, andererseits aber diese charaktervollen, tiefempfundenen Themen uns mächtig ergreifen haben. Die dem Allegro vorangehende Einleitung ist in Betreff der Erfindung der beste, das Coda hingegen der schwächste Theil des Werks. Fiktion und Instrumentation des Stücks können wir nicht als meisterlich vollendet bezeichnen, namentlich läßt der Schluß durch ungeschickte Instrumental-Verhandlung wesentlich an Wirkung ein. Das Concert von Reineck halten wir für eine glückliche Veredlung des Repertoires aller tüchtigen Pianisten. Fein und geistreich erfunden, ebensmäßig in der Architektur, gewählt in den Passagen, reich und doch nicht überladen instrumentirt, kennzeichnet das Werk seinen Autor als einen durchaus originalen Meister. Zumeist ist in der Art eines breiten ersten Concertsatzes angelegt, und hat uns durch volle Gedanken, die geschmackvolle Passagen und gute Structure recht wohlgefallen. Was sein Spiel anbelangt, so stehen wir seinen Augenblick an, Herrn Davidoff für den größten Geisten, den wir kennen, zu erklären. Ein wunderbar schöner Tenor, siesigebler Vibrato bei den größten Schwierigkeiten, unerschütterliche Sicherheit und Reinheit verbunden mit echt musikalischem Ausdruck sind die hervorstechenden Eigenschaften seines Spiels, die er auch im zweiten Stück (einer ziemlich saden Composition von Servais) zur Geltung brachte. Unter den Novitäten müssen wir auch noch zweier Concertarien von Mozart, in Es für Tenor und in B für Sopran, gedenken, die unseres Wissens noch hier zum erstenmal zum Gehör gebracht wurden. In beiden Stücken sind die Recitative großartig schön, zumal in dem erstgenannten „Ist's Wahrheit, oder Traum' ich.“ Weniger ergreifen waren wir von den Arien selbst, obgleich auch die erste „Eile, mitleidige Lüste“, trotz zahlreicher, mitunter erhabender Textwiederholungen hervorstechend schön und bedeutend ist. Gleichfalls neu war uns eine Arie aus „les noces de Jeannette“ von Viktor Massé, die ihrem geringfügigen Inhalt und ihrer oberflächlichen Sinnlichkeit nach in der lömischen Oper eher noch am Platz sein dürfte, als in unsern Concerten. Der Vollständigkeit halber erwähnen wir auch ein neues Notturmo von Alex. Dreyschod, Souvenir de Nordernoy betitelt, das uns auf die ziemlich nahe liegende Vermuthung bringt, als habe sich Herr Dreyschod in Nordernoy bedeutend gelangweilt.

Son Sängerrinnen hörten wir die Damen Trebelli, Emilia Antonini aus London, und Mathilde Encaquist-Biondini aus Paris. Die Leistungen von Frä. Trebelli, der zuberberische Wohlklang ihrer Stimme, die Vollendung ihrer Technik sind seit einem Jahr so allgemein bekannt, daß wir uns damit bescheiden können, wenn wir mittheilen, daß die Dame Variationen von Marie Malibran über „nel cor più“ (ein lächerlich schicktes Musikstück, den Voleros aus der fuzianischen Vesper und das künstlich aus Purgas sang. Obgleich wir Frä. Trebelli oft viel besser gehört haben, war die Stimmung im Saale doch so frentlicher Natur, daß die letzten beiden Nummern da capo verlangt wurden. Die andern beiden Damen sind noch Anfängerinnen, Frä. Antonini besitzt einen umfangreichen, jedoch nicht sehr ausgiebigen hohen Sopran, ihr

Gesang ist der einer gewissenhaften Schätlerin. Frä. Encaquist hat gleichfalls hohen Sopran, von dem die Mittheilung sehr gut klingt; ihre Coloratur ist stetig entwickelt, doch nicht immer ganz sauber, so beginnen auch ihre Triller meist auf Diminutio-Intervallen von Viertelnoten, und erweitern sich erst allmählig. Beide Damen haben die Neigung im getragenen Gesang stettens zu tief zu intonieren gemein. Im zweiten Concert machten wir die Bekanntschaft des Herrn Schnoer von Carolsfeld aus Dresden. Die Stimme, ein nicht sehr hoher Tenor, hat eine etwas dunkle Farbe, wozu allerdings auch ein nicht fortrekter Aussprechen der hellen Vokale mit beiträgt. Die Intonation ist immer rein, der Vortrag warm empfunden und sehr musikalisch. Seine beste Leistung an diesem Abend war die Wiedergabe des „Sibals“ von Schumann, welches Lied er auf stürmischen Verlangen da capo sang.

Von den Virtuofenleistungen haben wir die Herren Reineck und Davidoff bereits oben erwähnt. Außer den Benannten spielte im ersten Concert Herr Concertmeister David sein reizendes Andante und Scherzo capriccioso und den ersten Satz des Robt'schen D-moll Concerts, welches Stück Herr David mit einer neuen, sehr geschmackvollen Instrumentierung und einer vortheilhaften Cobenz ausgestattet hat. Die Verdienste dieses wahrhaft ausgezeichneten Meisters sind so allgemein bekannt, daß wir uns ein detaillirtes Eingehen auf seine Leistungen ersparen können, nichtobesoweniger können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es uns vorkam, als spiele Herr David von Jahr zu Jahr besser; er hat uns wenigstens nie einen eblen und wohlthuenden Einbruch gemacht, als mit dem Robt'schen Concertsatz. Herr Alex. Dreyschod hat uns mit dem Vortrag des Schumann'schen Concerts trotz aller technischen Vollendung nicht durchweg befriedigt. Wir müssen bei diesem wunderbar schönen Wert ein Aufsehen des Spielers in der Composition selbst unbedingt fordern, daher können wir ein gewisses Hervortreten des Virtuosen bei Begleitungsfiguren, ein Hervortreten von zweien unwesentlichen Details in der Piano-Partie, die nur den Zweck haben den Spieler zur Geltung zu bringen, nicht gutheißen. Sehr schön führte dagegen Herr Dreyschod sein obgenanntes Notturmo, eine Noveltete von Schumann, und namentlich das nach reichem Applaus zugegebene „Spinnereiwelt“ von Mendelssohn aus.

Die Orchesterwerke wurden unter Reineck's Leitung meist sehr gut, die Beethoven'schen Symphonien in B und A, sowie die Schubert'sche Symphonie ganz vorzüglich referirt. Nur in der Spohr'schen C-moll Symphonie und ganz besonders in der Ray-Bias Duvertüre beinträchtigt Meinungsverschiedenheiten über das Tempo zwischen dem ersten Geigen und dem Dirigenten den Genuß. So begann jedesmal nach dem zweiten Thema der Duvertüre ein ungeschicktes Drängen und Treiben von seiten der Geiger, das untrer Ansicht nach absolut unschön genannt werden muß. Dergleichen kleine Störungen hatten wir im vorigen Winter zuweilen, hofentlich unterbleiben sie in Zukunft.

## Curiosum.

Wir entnehmen der „Presse“ folgende ergötzliche Mittheilung über „Czechische Ländlicher“: Narodni Věsty hatten vor kurzem die Behauptung aufgestellt, daß Karl Maria v. Weber ein czechischer Componist sei. Nachdem ein deutsches Journal diesem Ansprache einen bekümmerten Zweifel entgegengestellt hatte, traten Narodni Věsty den Beweis ihrer Behauptung an. (Nr. 262.) Karl Maria Weber ist zuerst in der Welt herumgezogen, habe Malerei, Steinbrüche und musikalische Composition im Kleinen betrieben, und machte (sic!) erst nach Prag kommen, dort „czechische Klänge, czechische Compositionen in melodischer Ausführung, in Harmonication und Instrumentation in sich einsaugen“ (sic!), um nach seinen früheren vergeblichen Bemühungen in dem berühmten „Frenschütz“ ein Werk anzusetzen, welches die ganze musikalische Welt in Bewegung setze. Weil es in Dresden beantragt wurde, nannte man es ein deutsches Werk. Daß aber dasselbe in Böhmen und in czechischen Compositionen seinen Ursprung habe, sei jedem klar, der sich nur ein wenig in czechischen, insbesondere in sürdischen Compositionen umgesehen; namentlich seien die Motive der Oper nichts anderes, als die veredelten Klänge gewöhnlicher czechischer Nationallieder. Deshalb gief die Oper

gar zu sehr. — Wenn ein Ausländer nach Böhmen komme und aus czechischen Producten Fabricate liefere, seien diese Fabricate etwa ausländische? Sind vielleicht Kiebig's, des Ausländers (sic!), Wollzeuge nicht böhmische Fabricate, oder ist Herrn Haas's Papier nicht böhmisches Papier? In gleicher Weise seien A. W. v. Weber's Compositionen, welcher czechische Stoffe verarbeitete, czechisch, und der Compositur selbst, der in den Geist czechischer Composition so tief eindrang, auch ein czechischer Compositur. (Quod erat demonstrandum.) Solcher Compositur giebt es aber noch mehr. Der größte czechische Compositur Morodni Kitz sprechen nicht im Scherze sondern in vollem Ernste ist — — W. A. Mozart! Seine „Zauberflöte“ und „Figaro's Hochzeit“ enthalten viele Lieder, welche „Großhüterchen, als es sich als Knäblein aus czechischen Hühnweiden herumgetrieben“, munter abgelungen hat. Nicht die Czechen singen Mozart's Melodien, sondern Mozart stahl sie den Czechen.

Ja noch mehr! Der Schall Luther eignete sich die hussitischen Kirchenlieder an, aus diesen aber schönsten Händel und Bach ihre contrapunktischen Compositionen, und alle diese sammt den Epigonen Mozart's und Weber's (Weigl, Winter, Pais, Spohr &c.) sind czechische Compositoren, von Richard Wagner, dem Nachtreter Weber's, gar nicht zu reden. Meyerbeer vollends sei ein rein slavischer Compositur, denn die „Hugenotten“ seien die Verballhornung eines hussitischen Kirchenliedes, der „Nordstern“ eine Sauce aus russischen, und „Dinorah“ aus czechischen Volksliedern, die der „jüdische Krämer“ sehr gut zu verwerthen verstand.

„Nur, es wäre, wenn es überhaupt dafür stünde, sehr leicht nachzuweisen, daß der ganze Plunder, den die Welt „deutsche Musik“ nennt, eigentlich czechische Musik sei.“ —

Sowohl die Morodni Kitz. Wir können uns damit trösten, daß uns wenigstens Beethoven bleibe. Jedensfalls haben wir von dem Kunstreferenten des czechischen Blattes viel Neues gelernt. Wir haben z. B. nicht geahnt, daß die „Zauberflöte“ ein Plagiat czechischer Nationallieder sei, sondern glauben nur, daß der Schall Schttoneder den Text der Arie „die Widni ist bezaubernd schön“ der bekannten böhmischen Ode entlehnte: „Ton koprstly je sakramentsky hezky!“

## Nachrichten.

Im ersten Odeonconcert in München wurde Haydn's Oratorium „die Rückkehr des Tobias“ (comp. 1774) aufgeführt und fand großen Beifall.

In Stuttgart fand am 5. November das erste Abonnementconcert im Königshaus unter Eckert's Direction statt. Es wurde u. A. Beethoven's C-moll Symphonie gegeben.

Gluck's „Alceste“ findet in Paris immer wärmere Verehrer, und in der 4. Vorstellung soll der Chor „Dien puissant écarter du trône“ einen so mächtigen Eindruck gemacht haben, daß das ganze Ensemble auf stürmischen Verlangen wiederholt werden mußte.

In Leipzig starb der Musikalienhändler F. W. Histing im Alter von 53 Jahren.

Die Leipziger „Signale“ brachten in der letzten Nummer in ihrem „Signalliste“ folgendes köstliche Aviso an Herrn Tersch, in W., „hat es nicht Zeit, bis Sie in Holland blasen?“ Warum sollen wir denn früher blasen als Sie?

Zur Krönungsfest in Berlin wurde als Galaoper Spontini's „Rurmahal“ gegeben und seither öfter wiederholt.

Bei Leudort in Breslau sind bis jetzt die Chorstimmen zu 12 Contoten von S. Bach erschienen. In Partien wird der Bogen 4 8 Seiten mit nur 3 Ngr. berechnet.

Das 5. Abonnementconcert in Leipzig brachte Händel's „Jofua“. Ein bemerkenswertes Zeichen der Zeit ist, daß selbst ein Blatt wie die „Signale“ dem man doch nicht eine besonders ernste Auffassung der

Dinge zuschreibt, in diese Wahl gurkeist, und daran folgende Bemerkung knüpft: „Ist doch in diesem Werte des Freilichs und Festhaltens so unendlich viel, ist doch eine solche Gehobenheit und Freundigkeit der Stimmung darüber ausgegossen, daß es ordentlich einen Glanz um sich her verbreitet und wie verflüchtend wirkt.“ Die Signale würden freilich gut thun, wenn sie nicht abermals in die alte Einseitigkeit verfielen, und neben dem „Vollensmüßer“ auch den Kunstmüßer S. Bach ein wenig gelten lassen. Freilich ist in Leipzig nicht allzu viel Gelegenheit gegeben doch zu hören, obgleich er dort in Prachtausgaben gedruckt wird.

Wir werden um Aufnahme folgender Die n a u s s c h r e i b u n g er sucht: In Folge des von der Generalversammlung des Musikvereines der Stadt Bozen gefaßten Beschlusses, wird hiermit die Stelle des Musikvereins-Capellmeisters in Bozen mit der Verpflichtung zum Elementar- und höheren Selbstandunterricht durch täglich 2 Stunden, zur Leitung aller vom Vereinsauschusse angeordneten Proben und Produktionen, und zur Oberleitung der südlichen Musikcapelle, auf die Dauer von 3 Jahren ausgeschrieben. Hiermit ist ein Gehalt von 500 fl. O. W. verbunden. Der Verein bezieht sich eine einjährige Kündigung nach Verlauf des ersten Jahres vor. Kompetenzen wollen ihre gehörig belegten Gesuche binnen 6 Wochen vom unten stehenden Tag angefangen bei der Musikvereins-Direction in Bozen einbringen. (Privatmitteilungen zufolge dürfte ein Cavierspieler, der für diese Stelle geeignet ist, auf weitere 500 fl. durch Clavierunterricht rechnen können. D. Red.)

Bozen, am 29. October 1861.

Die Musikvereins-Direction.

## Wien.

St. Majestät der Kaiser von Oesterreich hat dem Wiener Männergesangsverein die große Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen, und gestattet, daß die Medaille am Vereinsbaner getragen werde.

S. Marschner's „Sans Hésitation“ wird an unserer Hofbühne zur Aufführung vorbereitet.

Herrn Georg Weikensberger (Water), Professor am Conservatorium und erster Orchesterdirector am Hofopertheater wurde das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 17. Nov. Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: Erste Orchesterproduktion des Herrn Weikensberger. (Programm: Haydn; Quartett B-dur. — S. Bach: Concert für Piano, Flöte und Violine. Piano: Herr Gplein. — Beethoven: Quartett F-dur op. 59.)

## Musikalienanzeiger.

Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Haydn, 301., Collection de Quatuors, arr. p. F. X. Gleichauf. Nr. 41 (G), Op. 54 Nr. 2 Rr. 42 (D), Op. 64 Nr. 1 Rr. 43 (B), Op. 64 Nr. 3. Leipzig, Hofmeister.

— Symphonien, bearb. v. R. Klage u. R. Burghard. Nr. 40 (G), Magdeburg, Heinrichshofen.

Mozart, W. A., Klavierconcerte, einge. v. S. Ulrich. Nr. 7 (B), Nr. 8 (G). Breslau, Leudart.

— Die Maurerfreude. Kantate, einge. v. R. Geißler. Leipzig, Peters.

Schumann, R. Erstes Album für die Jugend. 43 Clavierstücke, arr. Leipzig, Schuberth und Comp.

Alph. 1, 18 Stücke f. Kleinere. Op. 68.

„ 2, 25 Stücke f. Erwachsene. I. Hälfte. Op. 68.

Spohr, L. Op. 152. 33. Quartett (Es), eingerichtet von E. Herbert. Leipzig, Siegel.

Taubert W. Op. 130. 3. Quartett (G), einge. vom Componisten. Leipzig, Kitzner.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Esmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Subscription: Halbjährl. Nr. 465. — Ausgabe: Rohmarkt Nr. 1147. Raub- und Musikalienhandlung: Böttcher & Wöllig, vormals G. F. Wäber's Witwe. **Pränumeration:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1/2 R. oder 1 Thlr. **Postverrechnung:** für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Gr. — für 1/2 Jahr 3 R. 50 Mr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — für 1/4 Jahr 1 R. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Gr. Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. — In Sachen Beethoven's, Bemerkungen zu einer Vorrede. — Locales. — Zeitungschaun. — Nachrichten. — Concertanfündigungen. — Briefkasten.

## Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

Die Trioliteratur ist in unsern Tagen ebenso dürftig bestellt, wie fast jede andere. Beethoven hat bekanntlich sieben Werke dieser Art (ungerechnet jene unbegreiflichen \*) geschrieben, Schubert drei, Mendelssohn ebenfalls nur zwei, Schumann drei; Keisiger freilich einige dreißig, doch dienen diese nur mehr jenen notenreisenden Dilettanten zur Nahrung, denen es gleich ist was gespielt wird, wenn nur gespielt wird. Seit Schumann nun ist nicht viel mehr an's Tageslicht getreten, dessen man sich sonderlich zu freuen hätte und nur wenige Namen sind es, die unerschränkt den Platz zu behaupten suchen, auf dem es bereits unheimlich zu werden beginnt.

Das Claviertrio in der noch jetzt im Wesentlichen festgehaltenen Sonatenform hat, soweit wir bis jetzt wissen, Hof. Haydn zu seinem Schöpfer. Er behandelte die neue Form sehr einfach, nannte sie Trios „Sonaten“; doch ist die Violine schon ziemlich selbständig, während das Cello meistens mit dem Clavierbass im unisono geht. Gleichwohl sind in diesen Anfängen eines später entwickelten Kunstgenusses der Haydn eigene Reiz des Klanges und die schöne Anordnung schon so weit entwickelt, daß man, wenn man die Ansprüche bis auf den erforderlichen Grad herabstimmt, schon jenes Vergnügen genießen kann, welches das wahre Talent immer gewährt, erscheine es nun in einer bestimmten Sphäre: als Vorläufer oder als Epigone. — Mozart machte das Cello frei, gab ihm sogar Solos zu spielen und verwendete es in selbständiger Weise. Doch die ihm natürliche Knappheit der Form, die nicht zuließ, daß er sich die Grenzen weiter hinausstreckte, verursachte, daß er zwar einen neuen persönlichen Inhalt lieferte, ohne aber durch seine Erweiterungen den von Haydn gezogenen Kreis entscheidend zu durchbrechen. Das war Beethoven's Sache, der gleich in seinem Opus 1 Dimensionen, Erweiterungen, Anhängen und ein mystisches Material zum Vorschein brachte, worüber man nicht wenig erstaunt sein mußte. Ordentlich als ob er gleich zeigen wollte, daß mit seinem Eigensinn nicht zu spaßen sei, hing er dort, wo vor ihm alle Welt aufgehört hätte (z. B. im G-dur-Trio, 1. Satz), noch ein tüchtig Stück Cuda an, und bewies, daß er noch lange nicht Alles gesagt habe, was er allenfalls noch sagen könnte, und über sein Thema noch sagen mußte. Später schrieb er zwei Trios (op. 70) wo er jedoch einen weit bedeutenderen Gehalt in viel knappere Formen drängte, wie er denn überhaupt keineswegs den Umsturz der Formen und Verhältnisse etwa consequenter immer weiter trieb, sondern das Gebiet, auf dem er seine Phantasie gewähren ließ, bis zu seinen letzten Werken bald eng bald weit abstreckte, wie ihm eben die gewählten Thematik und die Absicht des Ganzen es vorschrieben. Das letzte große Trio in B (op. 97) ist wieder in größeren Umrißen angelegt, obwohl Alles weit

organischer sich entwickelt als in op. 1. Hier (in op. 1) wirkte mehr der Uebermuth, dort (in op. 97) mehr der geläuterte künstlerische Sinn und die höhere Absicht.

Nach Beethoven ist als Venus ersten Ranges, der auch diesen Zweig durch kostbare Früchte schmückte und bereicherte, Franz Schubert zu nennen. Aber so Herrliches seine beiden Trios enthalten, er vermochte nicht, auf diesem Gebiet Beethoven ernstlich Concurrenz zu machen. Auch er baute in großartigem Maßstabe, und die knappe Form suchte er zu durchbrechen. Aber es gelang ihm nicht jene Nothwendigkeit zur Anschauung zu bringen, die bei Beethoven Alles aus einem Stück gemacht erscheinen ließ. Er zog Vielcs in die Länge durch Wiederholungen, welche Beethoven ohne Gnade und Barmherzigkeit verworfen haben würde. Auch verführte ihn manchmal der Reiz des Klanges es mit dem Gehalt etwas weniger streng zu nehmen, so daß manche seiner Themen (z. B. der oft wiederholte 4. Satz mit den viermal eingeschlagenen Achtelnoten im Finale des Es-Trios, oder das Thema des ersten Satzes im B-Trio) einen Salonanstrich bekamen, der nicht recht in den Kammerstyl passen will. — Wieder anders Mendelssohn, dessen Trios innerlich concier sind, der aber den Kammerstyl häufig mit dem Concertstyl vertauschte. Es sind die rollenden Passagen des D-moll-Trios schon mehr selbständige Theile geworden, nicht Arabesken auf streng geliebtem Grunde. Die thematische Arbeit ist bei weitem nicht mehr von dem Belang wie bei Beethoven, und seine Themen haben keinen reinen Instrumentalcharakter mehr, sie klingen balladenhaft, romansenartig. Im C-moll-Trio verleiht er sich bis zum Choral und zur Orchesterwirkung, und verdrängt das Trio aus der „Kammer“ entschieden in den Concertsaal. Damit sei dem herrlichen Schmuck dieser Werke nicht zu nahe getreten, es gilt bloß nachzuweisen, daß auf den eingeschlagenen Wegen das Claviertrio etwas Anderes wurde, was man bei Beethoven trotz aller Erweiterungen der Form und Vertiefung des Gehalts durchaus nicht sagen kann. — R. Schumann schlug ganz andere Pfade ein. Das virtuose Wesen ließ er vollständig bei Seite und indem er sich mehr an thematische Arbeit mit reicher Harmonik hielt, war er auf gutem Weg im Wesentlichen an Beethoven anzuknüpfen, und wirkliche Kammermusik zu schreiben. Doch er schoß über das Ziel hinaus. Der Clavierpart verlor beinahe die ihm früher zugewiesene Bedeutung als Haupt Sprecher; die Harmonik überwucherte beinahe die Melodik, ohne daß die Sache freilich unmelodisch wurde. Zugleich verlor er die notwendige Abgrenzung einzelner Theile aus den Augen, sie flossen häufig ganz zusammen, und wenn in dieser eigenthümlichen nebligen Welt voll ahnungsvoller, die Phantasie unendlich befähigender Bildungen der Reiz des Neuen mächtig wirkte, und nicht verfehlte nach und nach alle Mystifikationen zu bezaubern, so war doch nicht zu vermeiden, daß, sobald man diese Produkte eines reichen Talents neben Beethoven stellte, alsbald das nüchternere Urtheil dahin lauten mußte: des Letzte-

\*) Bei André in Offenbach verlegt in Es und B.

ren Ideen, an sich größer, seien schärfer und klarer ausgeprochen und angebaut. Dazu kam noch sein Naturell überhaupt. Schumann, zwar dem vielstufen Land und Hüter von Herzen abgeneigt, vermochte sich doch nicht zu verlickern vor den Sternensimmen eigenthümlich poetisch begabter Naturen wie Henckell, Chopin u. A., deren Klänge wie eine ihn verwandte und doch neue Welt ihm wunderbar an's Ohr schlugen, daß er sich in sie hineinräumte, und sich dasebst gefangen nehmen ließ. Klangwirkungen, poetische Bilder bezanberten ihn, und so suchtsüchtig und feurig er die Arme nach dem klaren Reich Bach's und Beethoven's ausstreckte, er versank dennoch in den narrotischen Dämonen. Was er in seiner Verzückung gesungen hat, ewig wird es poetische Gemüther sympathisch berühren und entzücken, aber — das Claviertrio war sowie andere Formen der Sonate nicht verbessert oder fortgeschritten, es war in anderer Weise wie bei Schubert und Mendelssohn aus seiner natürlichen Sphäre herausgezogen und immer mehr in Gefahr sich in's allgemeine zu verlieren.

Die hier angedeutete Richtung spricht sich in der gemeinsamen Trioliteratur der Gegerwart aus. Obwohl es in anderen neuesten Produkten nicht an feuriger Schwingung, in anderen nicht an romantischem Klang, wieder in anderen nicht an Glätte der Form fehlt, so ist doch durchgehend eine dieser Eigenschaften so vorwaltend, daß andere ebenso bringende Forderungen unerfüllt bleiben, und selbst dieser Werke einen reinen Kunsteindruck gewinnen läßt. Auffallend ist besonders, wie alles Bestreben (ähnlich wie bei den neuen Symphonien) auf Klangwirkung und Effect gerichtet ist. Violine und Cello gehen häufig in Octaven um eine recht „breite Melodie“ hervorzubringen. Anlage möglichst dramatisch, d. i. spannend und außerordentliche Dinge anstrebend, die aber, da sie nicht im Thema verborgen liegen, auch nicht eintreten können. Mit einem enormen Pathos und sehr geräuschvoll tritt die Clavierpartie auf, als gelte es den Kampf mit einem vollen Orchester aufzunehmen, statt mit zwei zarten Instrumenten, die dem auch häufig ganz erdrückt werden. Auch ist die Clavierpartie meist von großer Schwierigkeit, und steht die angewandte Mühe des Spielers in seinem Verhältnis zum Resultat. Von thematischer Arbeit ist entweder keine Spur, oder man findet ein trockenes atomistisches Verfahren ohne inneren Grund, ohne schwingvollen Periodenbau. Bei Andern wohl thematische Arbeit, aber in so übertriebener Weise, daß ein einfaches Thema gar nicht mehr zu vernehmen ist. Man setzt zusammen, statt auseinander; man theilt, ehe etwas zu Theilendes im Ganzen ausgesprochen ist.

Doch genug von solchen allgemeinen Bemerkungen, von denen keine rein auf ein bestimmtes Werk paßt. Gehen wir auf concrete Fälle über und nehmen einige Componisten neuester Zeit, die sich auf diesem Gebiet vermindert haben, einzeln vor.

Zuerst die Schumannianer, denen verschiedentlich immer noch das Beste gelungen ist, obwohl einige von ihnen erst aus der Sackgasse sich heraus zu arbeiten im Begriff sind, in die sie auch auf diesem Weg gerathen waren. Schumann mußte auf jüngere Künstler einen um so größeren Einfluß ausüben, als die Hauptfache, welche durch alle Zeiten zu reiten war: poetischer Inhalt, hier mit musikalisch-ebenen, wenn auch nicht immer den richtigsten Mitteln zum Ausdruck gebracht ist, und es für Jeden nahe lag, auf diesem Weg weiterkretend, sich ebenfalls reich, aber unter schwierigen Kämpfen zu erwerbende Vorbeeren zu holen.

Einer der an Jahren vorgeschrittensten Schumannianer ist C. P. Grädener. Seine „Fliegenden Blätter“ geben Zeugnis, wie Schumann auf Stränge zu leiten vermochte. Hat dieser Meister selbst schon einen Schritt zu weit gethan, und hin und wieder die Musik dem poetischen Ausdruck, poetischen Bildern untergeordnet, und dadurch ihre Grundgesetze angefaßt, so sind seine Nachahmer, und so auch Grädener, bedeutend vom rechten Weg abgegangen, indem sie sowohl in der Wahl jener

„poetischen Bilder“ beinahe geschmacklos waren und bis in's Kindliche gingen, als auch im musikalischen Ausdruck bis zu einer kurzsichtigen Nonchalance gerietten und geradehin das Gebiet des Unklugen betreten, wo Schumann es erst freite. Das geschah besonders bei dem neuen Genre „kleine Clavierstücke.“ In der Kammermusik war es weniger anwendbar, obwohl wir selbst da, bei neuen Sonaten mit Violine von demselben C. P. Grädener, verwunderliche Dinge gesehen haben, auf welche diese Blätter wohl noch zurückkommen. In den beiden Trios Op. 22 und 35 um die es sich hier handelt<sup>\*)</sup>, ist zum Glück von solchen störenden Curiositäten nichts zu finden. Grädener zeigt sich gerade hier, wenigstens im ersten Trio op. 22 nicht als Schumannianer vom reinsten Wasser: Es sind auch viel Schubert'sche Elemente dabei zu bemerken, sowohl in den Motiven, als in der Haltung des Ganzen.

Man sehe folgende Themen des E-dur-Trios:

Larghetto molto lento, più tosto Adagio

(Violino (Cello in Ottava))

piano e con duolo

Pianoforte

*p* *And.* (Andr.)

Presto.

*Fp.* die linke Hand in ottava.

Mehr entschieden Schumann'sche Züge enthält das zweite Trio in Es-dur, wovon später auch einige Beispiele. Verweilen wir vor der Hand bei dem E-dur-Trio, indem wir einseitig hier aussprechen, daß beide Werke zu den im besten Sinne interessantesten gehören, die die nach-Schumann'sche Zeit, und die Schumann'sche Schule aufzuweisen hat.

Der Anfang des ersten Satzes fesselt bedeutend durch eigenthümliche Anordnung. Bevor nämlich das erste Allegro anhebt wie folgt:

ertönt zuerst das Thema des Finales:

<sup>\*)</sup> Beide im Verlag von F. Schuberth in Hamburg.



Nach vier Takten wirkt das Clavier recitativo- oder besser cadenzartig den G-dur-Akkord, einen rapiden Lauf, gebrochene Akkorde dazwischen und verläßt in einen Triller, auf welchem obiges melancholische Thema in E-moll, welches später dem Adagio zu Grunde liegt, eintritt. Am achten Takt setzen nun A-dur Violine und Cello mit dem cadenzartigen Gang ein, den früher das Clavier hatte. Und nun meldet sich im 9. Takt das Thema des ersten Allegro in scherzhafter Weise an, ehe es wirklich mit Kraft und Entschiedenheit auftritt. Diese Idee ist ebenso glücklich als originell und wird jedem Hörer sagen, daß man von dem folgenden Guten und Interessanten erwarten darf. Es wird auch in der That nicht viel gegen den ersten und zweiten Satz aufgestellt werden können. Es entwickelt sich Alles logisch und vollkommen klar, und mit großer Innigkeit führt uns der Componist seine verschiedenen Motive und Bildungen vor, die aber eben nur das einzige Prädikat „ne u.“ nicht in Anspruch nehmen können. Damit soll nicht im Geringsten ein Vorwurf ausgesprochen sein. Es ist auf allen Gebieten der Kunst seit Schumann nichts wirklich Neues mehr gekommen (außer Häßlichem), obwohl man noch an diesem Glauben zu hängen scheint. Der erste Satz leidet übrigens an einem formellen Gebrechen, das wir nicht übergehen können: Das Ganze spinnt sich ohne fühlbare Abtheilung und Theile fort, und läßt plastische Gestaltung vermischen. Wer sich vorzugsweise am Einzelnen erfreut, nicht außer halb der Sache steht, wird das weniger bemerken; aber mit gehöriger Objectivität angeschaut, wird dieser Satz die Ansicht befähigen, daß einerseits nur musikalisch-plastischen Formgestaltung mehr Talent gehört, als man gemeinlich annimmt. Noch auffällender ist die Einwirkung Schubert's nach dieser nicht eben zu lobenden Seite im Finale, wo der Componist sich in mehr symphonische als triomphische Gedanken zu einstimmt, daß man schier meint er werde nie aufhören (z. B. die 160 Takte un poco più mosso). Andererseits trägt dieses Finale etwas von dem Fehler an sich, in den fast alle nach-Beethoven'schen Triocompositionen mit Ausnahme Mendelssohn's verfallen sind, daß nämlich die Themen der Finales einen tanzartigen, mitunter beinahe trivialen Charakter haben. Wie nobel ist doch Beethoven selbst in der tollsten Ausgelassenheit seiner Finales, wie streng hält er an dem Charakter der Kammermusik fest! — Das gelungenste Stück scheint uns das Adagio. Hier finden wir selbst mit dem strengsten Maßstab nichts auszusagen, dagegen die Fülle und Tiefe der Stimmung, die Consequenz der Gestaltung, die geistreichen Combinationen mehrerer Motive, die zuerst einzeln ausgeführt werden u. s. w. höchlich zu beloben, und können Allen die Gräbener von weniger günstigen Seiten kennen gelernt haben, zur Richtigstellung ihres Urtheils nur dringend raten, dieses Trio und besonders das Adagio vorzunehmen.

Wir gelangen nun zum 2. Trio in Es. Wenn wir uns überreden könnten, daß dieses, im Einzelnen viel mehr als das erste an Schumann erinnernde Werk aus der Gattung der es angehört, nicht heraustritt, daß es nicht äußerlicher wirkt als ein Beethoven'sches Trio, oder wenn wir uns überreden könnten, daß jenes Heraustrreten und diese mehr äußerliche, d. i. sinnlich-phantastische Wirkung an sich unbedenkliche Dinge wären, ebenso angemessen der Kunst als der Zeit, in der wir leben, — so müßten wir dieses Trio mit doppelten und dreifachen Kräften schmücken und auszeichnen. Denn wenn Energie und Consequenz der Stimmung, Logik der Form, architektonische Disposition, geschlossene Nothwend-

igkeit bei rhetorischer Freiheit, logisch dialektische Methode bei dramatischer Lebendigkeit (wie es ein Mitarbeiter d. Bl. einmal ausdrückte) das Wesen der Sonate bilden, so wird man diesem Trio, in sofern es eigentlich auch eine Sonate ist, nichts Uebles nachsagen können. Allein einmal hat jede specielle Form wieder ihre eigenthümlichen Bedingungen, andererseits wieder tritt die Frage nach dem Grad der inneren Temperatur und nach dem Grad individueller Selbständigkeit und persönlicher Tiefe auch hier wieder unabweislich und höflichbestimmend dazu.

Zu untersuchen wäre also, ob Jenes zutrifft, und inwiefern Dieses den Werth vorliegenden Trios bestimmt.

Energie und Consequenz der Stimmung" wird Jeder zugeben, der das Trio in die Hand nimmt, wenn er auch nur flüchtig mit den Augen das Motiv nebst seinen Umwendungen verfolgt, welches z. B. dem ersten Satz zu Grunde liegt:



Und so auch bei den anderen Sätzen. Unzusammenhängendes, Abirringendes, Unausgeführtes findet sich nirgend. Mit eiserner Consequenz und wirklich bedeutender Bildkraft baut der Autor aus kleinen unscheinbaren Motiven Sätze auf, die ohne Weiteres durch Stimmung und positiven Inhalt imponiren. „Logik der Form" ist damit gleichzeitig ausgesprochen, denn Consequenz ohne Logik ist undenkbar.

„Architektonische Disposition", in der Musik schwerer nachzuempfinden als in der Baukunst, weil in der flüssigen Materie des Tons kein Elementarplatz greifen kann, dürfte indessen aus den hier eingehaltenen Grundformen zu erkennen sein, welche den Meisterwerken dieser Gattung sammt und sonders zur Basis dienen. So ist z. B. im ersten Satz das dreitheilige Wesen: Erster Theil, Durchführungssatz, Wiederholung des 1. Theils klar genug ausgesprochen, wenn auch der erste Theil nicht wiederholt wird, was kein absolutes Grundgesetz genannt werden kann. Im Adagio haben wir einen Hauptsatz in G-moll, dann einen Seitensatz in B-dur, dessen sich Durchführung des Hauptmotives anschließt (in welchen wieder das Motiv des Seitensatzes in beachtenswerther Weise hineingewebt ist), dann nach kurzer Ansprache des Hauptthemas wieder den Seitensatz in G-dur mit abermaligem Rückgang in's Thema, und einen Pagalschluß auf D, da sich das ebenfalls aus dem Thema des Adagios gebildete Scherzo sofort anschließt. Dieses besteht aus dem Hauptsatz in G-moll, dann einem Trio in G-dur (in zwei Theilen) und dem Da capo. Am wenigsten „architektonisch" gestaltet sich das Finale, welches gar keine auffallenden Gegensätze enthält, aus vielen kleinen und meist wiederholten Theilen besteht, und wie in einem Wirbelwinde alles vorhandene Material mit sich fortreißt, ohne es früher als am Schluß zu irgend einem Ruhepunkt zu bringen. Das Wesen „des Finales" gestaltet wohl am ersten solch mannigfaltiges Treiben, und wenigstens kann man den Vorwurf des Auseinanderfallens in unzusammenhängende Stoffe nicht erheben. — „Rhetorische Freiheit" ist in diesem Trio ebenfalls in hohem Maße vorhanden. Nirgend beschränkt sich der Componist im Ausdruck des Gewollten, und wo er einleitet, geht es in oft überraschender aber stets rechtzeitiger und ungewaltsamer Weise. Die Beweise dafür aufzuzählen müssen wir dem Leser überlassen.

Ebenso die für „logisch“ dialektische Methode und dramatische Lebenbigkeit“, da sie sich der Möglichkeit entziehen, in kurzer Fassung aufgestellt zu werden. Wir sagen nur, daß von allen in der letzten Zeit versuchten Methoden, Neues durch Hintansetzung aller Regeln der harmonischen Verbindung, rhythmisch-periodischer Struktur, durch Hervorbrängen und Ueberrumpeln erzeugender Modulationsmittel und Vernachlässigung der Melodie Neues zu bieten hier keine Rede ist.

Ergiebt sich aus dem Vorstehenden (wenn auch die Kunstgenossen darüber zustimmen), daß Grädeners ein bedeutendes Gestaltungstalent ist, was übrigens auch von anderer Seite, z. B. in d. Bl. bei Gelegenheit der Recension seiner Streichquartette zugestanden worden ist, so gilt es jetzt erstens mit derselben Zuversicht zu betonen, daß dieses Trio häufig aus dem dieser Kunstform angewiesenen Kreise heraustritt. So finden wir namentlich in den Allegros eine große Neigung zu symphonisirendem Klangwesen, in welchem das individuelle Leben der einzelnen Stimmen untergeht. Die Schallkraft des hertigen Pianoforte ist bis zu den äußersten Grenzen ausgedehnt und benutzt, Violine und Cello können dagegen nur aufkommen wenn sie in Oktaven mit einander gehen, oder volle Akkorde anschlagen; von beidem ist häufig Gebrauch gemacht, häufiger als dem Wesen des Trio dienlich. Prächtige Klangwirkung und somit „Effekt“ ist jedenfalls erreicht, aber wie uns dünkt, mit Hilfe eines auf die äußerste Spitze getriebenen Luxus. Im Adagio, das so zart und sinnig beginnt, thut uns besonders jene Stelle Seite 22 und 23 der Clavierstimme (besonders die letztere) weh, wo der „Effekt“ nahezu in Clavierpanzeri ausartet. Solchen Lärm findet der Componist weder bei Beethoven noch Mendelssohn noch Schumann, die er alle gut genug kennt.

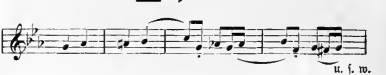
Das führt uns auf den zweiten Theil unserer Schlussbetrachtung, nämlich auf den persönlichen Charakter, den dieses Werk und manches andere desselben Autors beudet. Grädeners innere Natur erscheint demnach als eine ziemlich heißporrige; die Temperatur seines Blutes als eine sehr hohe, zur Heftigkeit und zu Extravaganzen geneigte. An Tiefe fehlt es durchaus nicht; eben so wenig an Zartheit des Gemüths. Aber er läßt sich von seinem stürmisch drängenden Wesen fortreißen und scheint die Grenzen nicht genau genug zu kennen, die das Kunstwerk einhalten muß, wenn es dauernd und erfreulich wirken soll. Da es sich hier nicht darum handeln kann, biographische Notizen zu schreiben, so mögen diese kurzen Andeutungen genügen um dem Componisten zu sagen, wo er seine Achillesferse finden muß, wenn es ihn darum zu thun ist, sich in künstlerischen Werken als ein immer treuerer Sohn echter Kunst zu betätigen. Wir schätzen ihn hoch genug, um nicht die Pflicht vollster Aufrichtigkeit gegen ihn zu fühlen, und hoffen daher von ihm, daß er auch aus dem eben Gesagten nichts Anderes als diese entnehmen werde.

Schließlich muß die strenge Gerechtigkeit, welche mehr noch in Sachen der Kunst als in Sachen der Person zu üben ist, nochmals den Ausdruck herbeiführen, daß in Grädeners kein musikalisches Original vor uns steht. Schon oben und mehrfach in diesen Blättern ist darauf hingewiesen worden, daß seit Schumann kein Originalgenie, das auch zugleich eine reine künstlerisch organisierte Natur wäre, mehr aufgetaucht ist. Die verschiedenen vorhandenen Kräfte bewegen sich in den planetarischen Kreisen des einen oder andern Meisters, dessen Vort in mehr oder weniger intensivem Glanz zurückstrahlend, sofern sie nicht wie Asteroiden in den Bahnen verschiedener Weltirre sich bewegen, sich bald dem Einen bald dem Andern zugesellen. Nun wissen wir zwar, daß jeder Componist seine Anknüpfungspunkte an Vergangenheit und Gegenwart hat und hinwieder sichtbar werden läßt; aber im Ganzen muß sich doch eine selbständige Stellung nachweisen lassen, wenn man von „Originalgenie“ reden soll. Grädeners ist zwar, wie wir ihn kennen, weit von irgend einer Ueberschätzung seiner selbst

entfernt. Allein der Kritiker muß jeden Schein vermeiden, als überhäufig er eine bestimmte persönlich-künstlerische Kraft. Daher hier auch darauf hingewiesen werden soll, daß viele Themen und Gedanken Grädeners aus Schumann'schem Metall geprägt sind, wenn gleich andererseits hervorgehoben werden muß, daß die Schürren und Sonderbarkeiten der Schumann'schen Muse (in feineren größeren Instrumentalwerken) nicht etwa hier (mit wenig Ausnahmen, z. B. dem Thema des Finales, wo Clavier und Streichinstrumente einen sehr seltenen Widerstreit bilden), nachdrücklicher oder noch weiter getriebener erscheinen. Es ist bloß die Rede vom Material, und so wird denn kaum Jemand abläugnen können, daß z. B. folgende melodisch-harmonische Bildungen des vorliegenden zweiten Trios sehr Schumannisch klingen:



Finale. Molto Allegro.



(Fortsetzung folgt.)

## In Sachen Beethoven's.

(Bemerkungen zu einer Vorrede.)

A. W. T. Es handelt sich in dem Folgenden um eine Vorrede zu den nationalen Gesängen, deren Begleitung man Beethoven verdankt, und welche vor Kurzem bei Peters in neuer Auflage gedruckt und nach Manuscripten der königlichen Bibliothek in Berlin von Franz Espagne, dem der musikalische Theil dieses Instituts jetzt anvertraut ist, herausgegeben worden sind. Es mag spät scheinen über eine Sache Notizen zu machen, die schon beinahe seit einem Jahr erschienen ist; aber da mir die Hefte in Folge meiner Abwesenheit von Deutschland erst vor einigen Tagen zu Gesicht kamen, so ist die Verzögerung wohl zu entschuldigen. Obgleich noch nicht ganz vorbereitet, um in die Geschichte der von Beethoven eingerichteten Volksmelodien einzugehen, noch berufen, alle die Irrthümer zu beseitigen, die ich in der immer mehr anwachsenden Beethoven-Literatur entdeckte\*, so will ich doch, eingedenk der Regel, daß Jeder wo möglich die Irrthümer und Mißverständnisse beseitigen soll, welche den Ruf Anderer, besonders der Todten, antasten, und zwar je früher, desto besser, — diese Notizen schreiben. Denn Herr Espagne hat gewiß absichtslos, in einigen seiner Bemerkungen über des verstorbenen Georg Thomason Ausgabe nationaler Gesänge und Melodien, dem eben Genannten großes Unrecht getan.

\*) Feld's eine Ausgabe wäre das, wenn man nur die zuerst erschienene Bände von Fenz bedent!



Um Herrn Espagne nicht zu nahe zu treten, folge hier die ganze Vorrede:

Die hier erscheinenden Vieder sind dem Original-Manuscripte Ludwig van Beethovens entnommen, welches im Jahr 1846 aus dem Besitze des Prof. Schindler in den der königlichen Bibliothek zu Berlin überging. Es enthält diese Handschrift im Ganzen 70 Melodien verschiedener Nationen für 1, 2 und 3 Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncellus bearbeitet, von denen einige in der bei Schlefinger erschienenen „25 Schottischen Viedern, Op. 108“, — andere in der Sammlung englischer, schottischer und irischer Volkslieder von G. Thomson in Emdenburg veröffentlicht — die übrigen bis jetzt noch ungedruckt sind. Die in Thomson's Sammlung mitgetheilten Vieder sind sowohl in Bezug auf den Text, als auch in Bezug auf die Musik nicht allein incorrect abgedruckt, sondern auch willkürlich verändert und abgeändert. So sehen, um nur zwei Beispiele anzuführen, dem Viede: „Charlie is my darling“ die letzten 8 Takte, dem „Miller of Dee“ die letzten 15 Takte, so daß beide in Moll statt in Dur schließen. Außerdem ist die Thomson'sche Sammlung in England längst nicht mehr im Buchhandel zu haben und in Deutschland des hohen Preises halber nie verbreitet worden. Deshalb wurde längst eine correcte und vollständige Ausgabe dieser Bearbeitungen, die Beethoven mit so vielem Eifer übernommen hatte, gewünscht. (Die bis jetzt mir bekannten belaufen sich auf 157.) Daß dieses nicht früher schon geschehen, namentlich in Bezug auf die bisher ungedruckten Vieder, beruht hauptsächlich in dem Umstand, daß in der Handschrift des Componisten überall der Text steht. Wenn die Ermittlung desselben zu einzelnen sehr bestimmten Melodien (wie Nr. 1, 3, 4 des ersten und Nr. 1 des zweiten Heftes) keine Schwierigkeit bot, so war diese um so größer bei den alt-irischen und alt-schottischen Melodien — am größten bei den von Beethoven als „deutsch“, „iranzösisch“, „spanisch“ und „portugiesisch“ bezeichneten. Zu vielen alt-irischen Melodien ist der ursprüngliche Text überhaupt verloren gegangen; ebenso zu einer Anzahl schottischer; ähnlich nun wie Thomas Moore 124 irischen Melodien neue Gedichte untergelegt hat, so hat auch Thomson zu zahlreichen Volkweisen von Burns, William Smyth, Walter Scott, Saanaa Pailie, Thom. Campbell u. A. neue Texte anfertigen lassen. Letztere haben zum Theil Beethoven bei der Bearbeitung vorgelegen, zum Theil jedoch nicht, wie sich aus Beethoven's Tempo- und Vortrags-Bezeichnung, Angabe der Strophen, insbesondere aus dem Rhythmus der Melodie ergibt. Ueberall da, wo sich gegen den von Thomson gegebenen Text irgend ein Bedenken erhob (wie dieses auch fast bei allen Gedichten Moore's der Fall ist), habe ich gesucht aus älteren, meist im vorigen Jahrhundert gedruckten Sammlungen schottischer, irischer u. Volkweisen den ursprünglichen Text anzufinden, welches bei dem schwer zugänglichen Material eine nicht geringe Mühe verursachte u. s. w.

Berlin, im December 1860

Franz Espagne.

Wenn man das Obige liest, kann man die Folgerung nicht unterdrücken, daß der Schreiber desselben niemals eine vollständige Ausgabe von Thomson's Veröffentlichungen gesehen, oder wenn er sie gesehen, die Vorreden zu den drei Sammlungen nicht mit der nöthigen Sorgfalt gelesen hat. Wie könnte er sonst nicht wissen, daß alle die von Schlefinger herausgegebenen Gesänge unter den 39 (aus 300 schottischen herausgenommenen) enthalten sind, welche Beethoven bearbeitet hat, und in Thomson's schottischen Gesängen gedruckt sind? Und wie konnte er von Thomson's „englischen“ Viedern sprachen, da es keine solche Sammlung giebt? Wir haben es hier jedoch nur mit der Anklage gegen Thomson zu thun, ein Tadel, der, wie man klar sehen wird, ganz unvertedelt ist, und nur aus Irrthum und Mißverständniß herührt.

Diese Anklagen sind zweifacher Art. Es sind erstens diejenigen, welche sich auf den Text beziehen, und dann die, welche von Thomson's Behandlung der instrumentalen Begleitung Beethovens handeln.

Zuerst die Texte: Herr Espagne betrachtet augenscheinlich die Sammlung Thomson's als antiquarisch, in Bezug auf Charakter und Zweck. Das ist indessen nicht der Fall; Thomson war weder ein Verleger, noch ein Musiker vom Fach; er war nur

ein enthusiastischer Verehrer schottischer Nationalmelodien, und so weit Musiker, um selbst einige sehr schöne Vieder componirt zu haben, von denen Nr. 215 in der schottischen Sammlung als Beispiel gelten kann. Seine Absicht war, die alten nationalen Gesänge der Vergessenheit zu entreißen, indem er ihnen neue Texte unterlegte, da der Sinn der meisten alten Gesänge der Art war, um sie aus gebildeten Kreisen auszuschießen. Hier seine eigenen Worte: „Eine Sammlung herzustellen von all den schönen Viedern, sowohl den klagenden wie den munteren, nicht unternimmt sich unbedeutenden oder untergeordneten, — dann die possendste und vollkommenste Begleitung zu erhalten mit Beigabe charakteristischer Symphonien zu Anfang und zu Ende jedes Viedes, — endlich passende und interessante, der Musik durchaus würdige Vieder an die Stelle gethaltener und verweorflicher zu setzen, — das war der große Zweck dieser Sammlung.“

Während aber der Herausgeber ausdrücklich beabsichtigte, den alten Melodien neue Texte zu unterlegen, hatte er doch so viel Rücksicht für die archäologische Seite der Sache, daß er, wo es irgend möglich war, den alten Titel beidruckte, um dem Forscher die nöthigen Fingerzeige für den alten Text zu geben, wenn ein solcher existirte.

Hätte nun Herr Espagne eine complete Ausgabe von Thomson's Väanden zu seiner Verfügung gehabt, so würde er gleich gefunden haben, welcher Text zu jeder Melodie gehöre, mit Ausnahme der jesländischen Melodien, die Thomson nicht herausgegeben hat, und er würde es nicht nötig gefunten haben, die Sammlung von Thomas Moore zu befragen, welche nur eine Nachahmung des Thomson'schen Werkes ist, und diesem nachfolgte. Moore that für seine alten nationalen Gesänge, wozu Thomson Burns, Scott, Byron und andere anforderte für die seinen zu thun, nämlich neue Texte dazu zu schreiben. Was also die Texte betrifft, so ist einfach die Frage aufzuwerfen, ob ein Sammler das Recht hat, alten Melodien neue Texte unterzulegen. Der Erfolg der Thomson'schen und Moore'schen Sammlungen zeigt, wie das Publikum diesen Punkt beurtheilt hat. Da das antiquarische Interesse übrigens hauptsächlich durch den Erfolg hervorgerufen, und die Sprache durch eine große Menge von Viedern bereichert worden ist — hundert von Burns allein, und noch mehr von Moore, alle zu diesem Zweck geschrieben, — so denke ich, daß jeder Lob als Tadel dem freigeigigen Schritten zu spenden sei, der während eines halben Jahrhunderts so viel Zeit und Mühe aufwendete, der Beethoven allein mehr als 550 Pfund St. bezahlte, beinahe Alles nur in Bezug auf dessen Antheil an dem in Frage stehenden Werke.

Eine erstere Anklage gegen Thomson aber ist die, daß er Beethoven's Bearbeitungen nicht treu gedruckt, daß er die Musik nach Gutdünken gefürzt und geändert habe. Darauf würde als Antwort genügend scheinen, wenn man sagte, Herr Espagne habe niemals die Manuscripte gesehen, nach welchen Thomson gedruckt hat. Aber da dies aussehen würde, als wollte man der Anklage aus dem Wege gehen, statt sie zu widerlegen, so mögen folgende Thatsachen beigelegt werden, um zu beweisen, daß ein einzelnes Manuscript, sei es von Beethoven's Hand, oder von der seines Copisten, für solch' eine Behauptung keine genügende Grundlage abgibt.

1) Ein Beweis dafür liegt in dem Manuscript der königlichen Bibliothek, wo das schottische Lied, welches bei Schlefinger als Nr. 10 (bei Thomson 203) in Es steht, dort in F gefunden wird.

2) Ein anderer Beweis mag vielleicht in dem folgenden Brief Beethovens an Thomson gefunden werden: „Da die drei Exemplare der 53 schottischen Vieder, die ich Ihnen schon vor langer Zeit geschickt habe, verloren gegangen sind, und mit ihnen die Original-Compositionen von meiner eigenen Hand, so war ich gezwungen, meine ersten Gedanken, die ich noch in einem Manuscript besaß, zu vervollständigen, und deshalb so zu sagen dieselbe Composition zweimal zu machen.“

3) Verschiedene Arrangements Beethovens wurden für Thom-

son's Wert nicht passend befunden (in einem solchen Fall waren es neun Lieder) und wanderten nach Wien zurück; Beethoven führte den neuen Auftrag aus, schrieb sie zum zweitenmal, und wurde dafür gerade so bezahlt wie für das erste Arrangement.

4) Beethoven schickte manchmal zwei verschiedene Arrangements derselben Melodie an Thomson ab, und hier folgt das Citat wegen dieses Punktes aus einem Brief Beethovens: „Nr. 10 der zehn letzten Lieder habe ich zweimal componirt, Sie mögen in Ihre Sammlung aufsuchen, welches von beiden Ihnen am besten gefällt.“

5) Thomson war, indem er Beethoven's Arrangements druckte, in seinem Entschlus, ihm kein Unrecht zu thun, so scrupulös, daß in den Tagen schwieriger Verbindung zwisch'n Großbritannien und Deutschland (Dank den „Napoleonisch'n Ideen“) ihm die Beförderung der zwei Bände irländischer Gesänge nach Wien, um dabeist Beethoven's letzte Correctur zu erhalten, große Sorgen und Ausgaben verursachte. Die Correctur wurde gemacht, die zwei Bände zurück nach Edinburgh geschickt, und die Platten dort darnach corrigirt.

6) Was die Gesänge: „Charlie is my Darling“ und „the Miller of Dee“ betrifft, so mag bemerkt werden, daß Thomson als Schotte und enthusiastischer Verehrer seiner nationalen Gesänge wohl besser als Beethoven beurtheilt haben mag, ob diese Gesänge in Moll oder Dur schließten müssen. Aber ich will hinzufügen, daß in meinem sorgfältig zusammengestellten Verzeichniß aller der Lieder der Thomson'schen Sammlung, deren Begleitung Beethoven gesetzt hat, keine von den beiden Nummern zu finden ist. Ein solches hätte leicht übersehen werden können, kaum aber beide. Ich glaube, daß bei einer Untersuchung zu diesem Zweck sich herausstellen wird, daß Thomson diese Lieder mit einer Begleitung von Haydn oder irgend einem andern Componisten gedruckt hat.\* Auf jeden Fall geht nach den oben angeführten Thatfachen Herr Espagne zu weit, wenn er die beiden Lieder zur Grundlage nimmt für eine so schwere Anlage gegen den verstorbenen Thomson.

Weiter sagt Herr Espagne, ein Theil der neuen Liedertexte, die für Thomson's Werk geschrieben wurden, hätten Beethoven vorgelegen, ein andrer Theil aber nicht, und fährt dann fort die letzte Behauptung zu beweisen. Er hat sich hierin viel unnötige Mühe gegeben, denn ein Blick auf die Correspondenz zeigt, daß höchst wahrscheinlich dem Componisten gar keine Texte geschickt wurden. Die Ursache war folgende: Da neue Texte zu den Melodien geschrieben werden sollten, so war es nötig, daß die Musik erst fertig wurde, weil die Poesie der Musik angepaßt werden sollte, nicht die Musik der Poesie, — eine Methode, die, als sie Beethoven erklärt worden war, dessen vollen Beifall fand, was aus dem letzten der nachfolgenden Citate aus seinen Briefen klar hervorgeht.

Zu dem Brief, welcher mittheilt, daß in acht Tagen die ersten 43 Gesänge fertig und bereit seien, nach Edinburgh geschickt zu werden, findet sich folgendes Postscriptum: „Ein andermal bitte ich Sie mir auch die Worte der Gesänge zu schicken; es ist sehr notwendig sie zu haben um den rechten Ausdruck zu treffen; man wird sie mir hier überlegen.“ — Als das nächste Jahr wieder eine Partie fertig war, schrieb er: „Ich möchte wohl die Worte der schottischen Lieder haben, um hier in Deutschland Gebrauch davon zu machen sobald sie dieselben gedruckt haben werden. . . . Ich würde Sie bitten mir die Worte, unter die einfache Melodie gesetzt, zu schicken.“ Unter einem noch späteren Datum geht Beethoven so weit zu drohen, er werde keine Melodien mehr bearbeiten, wenn Thomson ihm die Texte nicht schicke. Dies rief einen Brief des Herausgebers hervor (welcher aber verloren gegangen ist, wenn man nicht in Edinburgh eine Copie davon zurück befehlt), worin die Sache erklärt wurde. Das ergibt sich

aus folgendem in Beethoven's Antwort vorkommenden Passus: „Nbrigens bin ich ganz einverstanden mit Ihrer Ansicht die Poesie den Gesängen anzupassen, da der Dichter sich im Rhythmus der Poesie auf einige Stellen stützen kann, die ich in den Ritornellen angebracht habe, z. B. in einem der letzten, wo ich die Noten der Melodie



im Ritornell angewendet habe.“

Thomson scheint einen Augenblick den Plan gehabt zu haben, einen oder auch zwei Bände anderer nationaler Gesänge den bereits erscheinenden folgen zu lassen, hatt' auch Beethoven darüber geschrieben. Folgende Stelle aus einem Brief des Componisten, in Verbindung gebracht mit der Bearbeitung solcher Lieder, die man unter seinen Papieren fand, scheinen es zu beweisen. „Was die Lieder verschiedener anderer Nationen betrifft, so wird es genügen Worte in Prosa dazu zu setzen; Sie werden das vortreflich zu Stande bringen.“

## Locales.

### (1. Concert der Singakademie. 1. Quartett.)

S. B. Die Singakademie gab gestern vor 8 Tagen ihr erstes diesjähriges Concert und schlug mit demselben die Besürchtungen nieder, welche der vorige Winter erregt hatte. Nach zwei Seiten hin war sehr Erfreulich zu bemerken: Erstens war das Programm einseitiger als früher gestaltet — moderne romantische Stücke waren ganz vermieden, — zweitens zeigte sich ein bedeutender Fortschritt im Punkte der Präcision und Sicherheit des Zusammenwirkens. Herr Stegmayer dirigirte diesmal mit der nötigen Ruhe und Entschiedenheit, so daß auffallende Schwankungen gar nicht vorkamen. Wir gratuliren herzlich zu diesem Umfchwung der Dinge und können nur wünschen, daß es so bleibe. Das Programm haben unsere Leser schon aus den „Concertankündigungen“ der vororigen Nummer gesehen; wir heben daher bloß hervor, daß Eccard's Festlich unvorhanden vorüber ging, daß Bach's herrlicher und sehr schön gesungener Chor „Weiß die uns“ alle empfindlichen Gemüther auf das innigste erquickte und rührte (selbstam genug haben einige Kritiker das Hauptgewicht auf den fugierten Mittelsatz gelegt), daß Wiede's Haydn's musikalisch hübsches und edles aber dennoch vielfach überladenes „Tenebrae“ wiederholt wurde (obwohl das Verlangen darnach sowie das nach Wiederholung von Mendelssohn's Ave Maria nicht einstimmig war wie bei Pott's Cracivicus), daß ferner Calvino's „berühmtes Weihnachtslied“ wenig Anklang fand, ebensovienig M. Blumner's Arioso mit Chor aus seinem Oratorium „Abraham“, und daß Händel's Halleluja „aus einer Kirchen-cantate“ zum Beschluß recht kräftig wirkte. Mendelssohn's Ave Maria fiel in dieser Umgebung sehr ob; streng genommen paßte es schon nicht mehr zu den übrigen Nummern des Concerts, obgleich es unstreitig von herrlicher Klangwirkung und namentlich im Allegro-fuge sogar sehr interessant ist. — Hoffentlich wird sich unsere Singakademie durch die „Passionsmusik“ bald so in Bach eingefangen haben, daß sie auch vollständige Cantaten (mit den Solofächern) zur Aufführung wird bringen können, nur bitten wir sie dann, sich, was nicht allzu schwer fallen dürfte, ein kleines Orchester zusammenzustellen. Wir sind überzeugt, daß die vermehrten Kosten, welche ein solches verursachen wird, sich durch vermehrten Reiz und reichere Abwechslung des Klangs, also durch größere Anziehungskraft auf das Publikum von selbst decken werden. Der instrumentale Theil älterer Kirchencompositionen bietet so wenig Schwierigkeiten, daß mit einer Anzahl guter Dilettanten dem Bedürfnis leicht abgeholfen werden konnte. Von den in Magnificat, dann in dem Soloquartett (Christe eleison) von Beccolli,

\*) Ich verdanke Herrn R. S. Lonsdale die Bemühung einer vollständigen Ausgabe der Thomson'schen Bände. Da es mir nur um die Wahrheit zu thun ist, so würde ich sehr dankbar sein, wenn Jemand das Werk durchsehen wollte, um diese Sache in Betreff der beiden Bände der gegen oder für meine Ansicht festzustellen.

und im Ave Maria verwendeten Solofraktionen ist besonders die Vorträterin der Altparthe, dann Fräulein Hauert (Zopran) hervorzuheben. Dem Solisten Herrn Olschbauer ist entschieden zu rathen, daß er sein Organ nicht der Gefahr anheime durch Mangel an Studium und Fleiß immer spröder und unbegleitbarer werden zu lassen. Es klang Vieles so forciert und unsicher, daß man mit innerer Unruhe zuhörte. Der große Beifall den das sehr zahlreiche Publikum dem seit langer Zeit mit Recht beliebten Sänger zollte, darf hierüber nicht täuschen. Herrn Kanzer's Aufgabe war eine zu undankbare, als daß wir diesmal irgend eine Kritik üben möchten. —

Die erste Quartettproduktion trachte zwischen dem Haydn'schen Quartett in B, dessen Adagio der beste Satz ist und auch am schönsten gespielt wurde, und dem F-dur-Quartett op. 59 von Beethoven das für Wien neue Concert für Clavier, Flöte, Violine und Streichquartett von S. Bach (Ausgabe von Dehn Nr. 5), ein Werk welches einen unerhörten Erfolg hatte, der freilich auch zum Theil der ganz ausgezeichneten Interpretation durch unseren trefflichsten Pianisten Eppstein zu verdanken ist. Der Jubel brach schon im Lauf des ersten Satzes los und wollte nach dem Ende gar kein Ende nehmen. Auch die beiden andern Herren (Violine: Hellmesberger, Flöte: Doppel) trugen ihr redliches Theil bei und verdienen die reichlichste Anerkennung. Die beiden andern Sätze schienen uns unter der vielleicht nicht ganz der Intention des Componisten entsprechenden Besetzung des begleitenden Quartetts zu leiden, doch kennen wir das Werk nicht genau genug um mit Bestimmtheit sagen zu können, ob dasselbe einer orchesterlichen (vielfachen) Besetzung bedarf, die freilich hier schon aus Klammerrücksichten nicht Platz greifen konnte. — Dieses Bach'sche Concert mit seiner unerschöpflichen Fülle fortwährender, immer neuer Entwürfe überdies einmal sogar einen Druck auf das folgende, durch seinen großen weltlichen Inhalt doch weit über ihm stehende Beethoven'sche Quartett, welches freilich aber auch nicht mehr mit jener Frische und Begeistertheit der Betonung gespielt wurde, die man von unserm Quartett verlangen darf; nur im Adagio schien man sich in den Geist des Tonbilders so zu versetzen, daß er auch wieder in die volle sinnliche Erscheinung trat. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß diese Produktion vor ausverkauftem Hause und einem höchst dankbaren Publikum stattfand.

## Zeitungsschau.

Bei Gelegenheit der am 2. November in Berlin durch die Singakademie zur Aufführung gebrachten H-moll-Messe von S. Bach schreibt C. Camprecht in der Nationalz. : „Es ist oft in diesen Blättern der Versuch gemacht worden, die Schätze, welche Bach's hohe Meisterschaft hier, um zum Bewußtsein zu bring. u. Die unendlich reichste Veredlung in dem Kyrie, den glänzenden Aufschwung in Gloria, den laut anklingenden Jubel im Credo, die heilige Weihe des Credo, das hellenst gefägte Credo und die mystische Verzückung des Sanctus haben wir wiederholt zu schildern unternommen. Vermöge einer wunderbaren Fügung war ein Protektant dazu berufen, dem Glaubensbekenntnis der katholischen Kirche den reinsten und verläßlichsten Ausdruck zu leisten, an ihrem Altar die edelste und reinste künstlerische Opfergabe niederzulegen. Soweit wir die Sache zu beurtheilen vermögen, übertrug die Bach'sche Tonerschöpfung an Weihe, Sammlung und Innerlichkeit der Stimmung, wie an Fülle, Energie und Universalität des Ausdrucks alle andern Messen unendlich. Sie ist das einzige Werk der Gattung, in der Musik und Text sich deden und durchdringen. Die Mehrkompositionen der alten Italiener schwingen sich zwar zu ähnlicher Erhabenheit und Transcendenz empor, Hand in Hand geht jedoch damit eine durchaus abstrakte, auf jede individuelle Charakteristik verzichtende Auffassung und Behandlung der Worte. Den Haydn'schen und Mozart'schen Arbeiten auf diesem Gebiet stellt dagegen der rechte religiöse Ernst, sie sind nichts weiter als musikalische Decorationen des Kultus, nur dazu bestimmt, den schließlichen Glanz äußerlich zu erhöhen. Beethoven nahm bei seiner D-dur-Messe die Aufgabe: ungleich inner-

licher als seine unmittelbaren Vorgänger, er stand aber wieder der sich löhigen Gemeinheit so fern, wie in seinen religiösen Aufzeichnungen wie zu unabhängig, um in ihrem Credo nicht ein durchaus subjectives Glaubenbekenntnis abzulegen. Der D-moll-Messe Cherubini's endlich geht sowohl die naive Frömmigkeit ab, die in der Haydn'schen und Mozart'schen Musik trotz allem profanen Wesens überall nicht mitschlägt, wie der hohe idealistische Schwung der Beethoven'schen Messe. Sie ist, wie das C-moll-Requiem des Componisten, ihrem innerlichen Gehalt nach theatra-

lischer. Nur in einer einzigen Beziehung scheint Bach in der Auffassung und Behandlung des Textes weniger dem inneren Wehen der Sache, das ihn sonst ausschließlich bestimmt, als vielmehr einem äußeren Fortwinken (?) gefolgt zu sein, welches freilich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit der Autorität eines unverbrüchlichen Gesetzes auftrat. Es war nämlich Tradition, gewisse Abschnitte für Chor, andere für eine oder mehrere Einzelstimmen zu setzen. Obgleich nun in der H-moll-Messe die Chöre den bei weitem überwiegenden Bestand th ausmachen, begeben uns doch daneben eine ganze Reihe von Sätzen, von denen freilich diesmal wieder in der Auffassung manche gelidhen waren. Es ist nun schlechterdings kein innerer Grund abzusehen, weshalb z. B. das Christe eleison, das Laudamus te, das Domine Fili, das Qui propter nos homines, das Qui locutus est per prophetas u. s. w. in der Form von Ariet oder Duetten zu gestalten sind. Die äußere Wirkung gewinnt natürlich durch solchen Wechsel, der Begriff der Sache fordert aber als künstlerisches Organ für das Glaubensbekenntnis der gesammten Kirche den Chor. Nur in seinem Rande gewinnen die Worte, welche die Summe des christlichen Dogmas enthalten, die ihnen gebührende Uebertreibung.“

Die Münchner „Süddeutsche Zeitung“ berichtet über das dort am 1. November zur Aufführung gekommene Oratorium von Joh. Haydn „die Heimkehr des Tobias“ u. A. Folgendes: Die „Heimkehr des Tobias“, Oratorium in 2 Abtheilungen von Joh. Haydn, wurde im Jahr 1774 für den Fürsten Eschrazz componirt, kam dann erst einige Jahre nach der „Schöpfung“ in Wien zum ersten Male zur Aufführung, wo es rasch nach einander öfters wiederholt wurde und, mit Ausnahme einiger Chöre, welche alsbald weitere Verbreitung fanden, als Ganzes wieder dem Repertoire verschwand. Kuhnert's Verdienst ist es, das höchst bedeutende Werk hier zum erstenmal wieder in's Leben gerufen zu haben, wofür wir ihm im Namen sämmtlicher Musikfreunde großen Dank wissen. Wir sind nicht in der Lage, die Uebersetzung des Textes aus dem Italienischen (durch Graf Pecci) würdigen zu können; so viel ist aber zu erkennen, daß die Worte im Ganzen gelidht untreu sind, so daß fast nirgends die ursprüngliche Deklamation verändert oder gelidht ist. Einzelne Trivialitäten, wie z. B. „Freuzig Ereignis“, oder „Es kann ja nicht gelidhen, denn nie mehr soll ich leben“, können indessen wohl ohne Schwierigkeit vermieden werden. Wollte Kuhnert in den Recitativen, besonders in der etwas langweiligen Operationszene Einiges ändern, so würde er dem Werk untreu gegen einen erbedlichen Vorwurf setzen. Das Oratorium wäre sicher noch lang genug. Von der Zugoperation würde wohl die bloße Anberührung zum Verständnis genügen, da darin freilich Jemand einen musikalischen Vorwurf finden wird; dagegen würde die Aufmerksamkeit der Zuhörer für die wirklichen Schönheiten des Werkes, insbesondere der Chöre, deren unerschöpfliche Frucht sich bis zum Schluß steigert, ungehindert erheben bleiben. Nach einer längeren, ziemlich symphonisch gehaltenen Cuoertette müßte schon der erste Chor: „Erbarmen einer Mutter“ durch seine einschneidend wirklichen Einsätze, durch seine tragische Stimmung, welche der Erhabenheit eines Gluck Nichts nachgiebt, wahrhaft überrauschen, was sich auch in dem begeisterten Beifall des Auditoriums kund gab. Nicht minder schön und wirksam sind die Chöre: im 1. Theil „Du bist's, dem Ruhm und Ehr' gebühret“, im 2. Theil „Im Augenblick verschwindet.“ Die beiden Schlußchöre mit den Fugen stehen an Frische und Großartigkeit den Chören der „Zabrezeiten“, ja selbst der „Schöpfung“ mindestens nicht nach. Eine Nummer, worin sich Vater Haydn's Genus in seiner ganzen Fülle und Größe zeigt, ist das Duett (Canon) mit Chor „Laß auf diesem dunklen Pfad.“ Auch in den Arien, obwohl sie in Form und Ausdehnung noch nicht ganz von den Fesseln der Zeit befreit sind, zeigen sich neben mancher Nothwendigkeit die deutlichen Spuren einer späteren Größe. Zu beundern ist die Reinheit

und Reizbarkeit der Instrumentation, worin Haydn seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert vorgegriffen hat. Nicht selten treffen sich bei aller Natur und Einfachheit Klangwicklungen, welche bei einem Neuroamatiker besonderes Aufsehen erregen würden. Die Recitative sind meistens begleitet und haben das Auffallende, daß oft der Stimmung ganzer Szenen angepaßte Figuren durchgeföhrt werden, eine allerdings interessante Behandlungsweise, von welcher jedoch Haydn in späteren Werken, wahrscheinlich einer specielleren Charakteristik zu Liebe, abgegangen ist u. f. w.

Die „Recensionen“ lassen sich in ihrer vorletzten Nummer über die Conservatoriumsfrage ganz im Einklang mit unseren längst aufgestellten Wünschen vernehmen wie folgt: Diese Concentrirung aller Kräfte auf ein klar abgegrenztes Gebiet war es eben, die wir seit Jahren der Gesellschaft der Musikfreunde für ihr Conservatorium dringend empfohlen hatten. Man klagt von darthier über beschränkte Vorkände, über knappe Geldmittel, über Mangel an Unterstützung, über ungenügende Verhältnisse oder Art. Gewiß nicht ohne Grund. Allein, wäre es nicht gerate mit Rücksicht auf die „gegebenen“ bestehenden Verhältnisse angemessen gewesen, sich durch Einkürzungen zu kräftigen, durch Concentration zu befestigen? Wäre es nicht praktischer gewesen, das sogenannte „neue System“ mit vorläufiger Anfassung der Bläser- und Elementarschulen einzurufen und dafür der künstlerischen Ausbildung in den Hauptstädtern die vorhandenen Subsidien und die bereitwillig gesprochene Zeit und Mühe zuzuwenden? Praktische Compositionslehre, mit sichbaren Resultaten, gesunde Stimmbildung und reine Gesangsweise, ernsthaft betriebene Clavier- und Violinstudien, das ist's, was einer musikalischen Kunstschule vor Allem noththut, darin sollte vor Allem andern, eventuell sogar mit Ausschluß alles Andern, Gründlich-Lüchtliges, wo möglich Speziell-Hervorragendes geleistet werden. Hat man später einmal ein geeignetes Local und reichliche Geldmittel zur Verfügung, dann lassen sich die Klassen leicht vermehren, dann fällt sich die Thätigkeit bald auf alle möglichen Fächer ausdehnen. So lang man sich arm und allseitig brengt fühlt, muß man sich eben nach der Dede strecken.

Wir sagen damit nichts, was den Mitgliedern der gegenwärtigen Direction neu wäre. Einige darunter haben gleich uns, mit Wort und Feder für eine solche notwendige Beschränkung und Kräftigung getämpft. Das Bemühen jedoch einer gründlichen systematischen Reorganisation des Conservatoriums — worauf ja eigentlich die Statuten-Revision und die vertrauensvolle Wahl mehrerer neuen Directoren gegründet war, — scheint noch nicht in erwünschtem Maß die Oberhand gewonnen zu haben. Die Direction ist sich jetzt mit einzelnen anerkannterwerthen, aber hückweisen Verbesserungen, nicht mit einem ausgearbeiteten Reformplan vor die Öffentlichkeit getreten, wozu doch Zeit und Anlaß nicht gefehlt haben.

## Nachrichten.

Das erste diesjährige Abonnementconcert in München brachte Beethoven's C-moll-Symphonie, eine Arie aus Figaro gesungen von Fr. Stehle, Mendelssohn's Violinconcert gespielt von Herrn. J. Walter, eine Scene aus Rossini's Othello und eine Concertouvertüre von H. Stump.

Zum besten der „deutschen Flotte“ wurde in Leipzig Cherubini's Requiem und Händel's Dettinger Teedeum aufgeführt.

Gounod's Faust ist in Coburg gegeben worden.

Das letzte Programm der Leipziger Symphonischen-Motettenauf-führung enthielt Bach's Motette „Fürchte dich nicht“ und Gabriel's Ego dixi, Domine (ein Stück, welches Gesangsvereine besonders zu empfehlen ist. d. Red.).

In der 2. Quartetproduktion von Laub in Berlin fand ein Quartett des Leipziger Richters reichen Beifall. — Ebenfalls selbst hat der Pianist A. von Kontsky ein Concert gegeben, wurde aber von der

Kritik wegen seines veralteten Virtuosenhandpunktes nicht gütig beurtheilt.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig hat bereits Einladungen zur Subscription auf Palestrina's Motetten (siehe Nr. 40 d. Bl.) versendet, und fügt ein Inhaltsverzeichnis der auszugebenden 3 Bände (Subscriptionspreis à 5 Thlr.) bei. Der erste Band wird enthalten: 28 stimmige, 12 sechsstimmige, und 3 siebenstimmige Motetten. Der zweite Band ebenso 22 stimmige, 15 sechs- und 7 achtstimmige. Der dritte Band 28 stimmige, 10 sechs- und 6 achtstimmige Motetten.

Vote und Bod in Berlin zeigen das nahe bevorstehende Erscheinen einer Illustration der Wasserarie im Gounod'schen „Faust“ für Piano-forte von Ligt an. Bravo!!! Der neueutsche Meister „idyllirt“ nun auch Verbi auch dieses graumam französisch verballhornte Gracien! Der Zusammenhang der Dinge und Personen wird doch immer klarer! —

Henry E. Chorley, unser Londoner Correspondent, läßt bei Denteley „25 Jahre musikalischer Erinnerungen“ (englisch) in zwei Bänden erscheinen.

In Mainz kam am 28. October Handels-Besager unrer der Direction von Küßl zur Aufzührung.

Die Herren Ferd. David, Ferd. Hüler und Franz Lachner als Preisrichter der „deutschen Tonhalle“ haben unter 27 eingeladenen Clavieristen eines von Julius Schöpfer in Ebern gekürt. Außerdem wurde besonders lobend das Werk eines Herrn Winand Wid in Hildesheim; fons erzielten Belobungen die Herren D. Bach, F. Spindler, Emil Böhner und Fr. E. Mayer.

Das zweite Gesellschaftsconcert in Köln brachte eine Ouvertüre zu Urtel Acoha von Schindlermeister, dann Weber's Es-dur Concert gespielt von J. Seiß, Ophertieb von Beethoven, Othello-Fantasia von Erach, Credo und Agnus Dei aus Cherubini's Krönungsmesse und die achte Symphonie von Beethoven.

Bernhard Raftique ist am 11. November in Stuttgart, 58 Jahre alt, gestorben.

Von Mendelssohn's „Reisebriefen“ sollen bereits 2000 Exemplare verkauft worden sein, und wird eine 2. Auflage vorbereitet.

Der neue Concordien in Frankfurt a. M. wurde am 18. Nov. mit Haydn's „Schöpfung“ eingeweiht (Wir ermaten darüber näheren Bericht. d. Red.).

## Wien.

In der kürzlich stattgefundenen Generalversammlung der Gesellschaft d. Musikf. wurden die 4 ausgetretenen Directionsmitglieder wieder neu gewählt. Ein Antrag des Herrn. Paul auf Abänderung des §. 24 der Statuten fiel dadurch, daß die Versammlung vor seiner Berathung zum Theil auseinanderging und nicht mehr beschlußfähig war.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 24. Nov. Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: Zweites Philharmonisches Concert. (Programm: Die Weibe der Töne, Symphonie von Spohr. Ouvertüre zu „Dame Roboth“ von E. Reinecke. Baharie aus „Paulus“ von Mendelssohn. G-moll-Symphonie von Mozart).

## Briefkasten der Redaktion.

Dr. L. in R. Alles erhalten. Mangel an Zeit hinderte uns sogleich zu antworten. Warten Sie den nächsten Tage zu schreibenden Brief ab. — A. v. D. in L. Wie ist es aber mit Händel? kann ich darauf rechnen? Bitte um baldige Antwort. — Sp. in E. Erhalten. — L. in P. Erhalten. Wir werden sehen, was in dieser Sache zu thun ist. — M. in B. Wie sieht's mit Eccard; warum so stumm? Sie erhalten demnächst neue Referendo. — A. G. in B. Wir ermaten einen Bericht über die wichtigsten Vorkommnisse in B. — B. (3) Artikel über A. nicht erhalten. — G. in L. Piten in der begonnenen Weise fortzuführen. A. S. in L. Hoffentlich haben Sie nun Alles erhalten. Baldige Fröhe dieser Zustellungen wären sehr erwünscht. — v. R. in B. Ebenso. —

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Wagg.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 865. — Ausgabe: Rohrnock Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Witzels & Witzels, vormals G. W. Wagner's Witwe. — Pränumerandum: Für 1 Jahr (58 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (28 Nummern) 3 fl. oder 1 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 1 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. — Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Preise und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bekanntschaften, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Fortsetzung.) — Scherzgeschichte des Mozarts'schen Requiems. — Kritische Revue. — Locals. — Nachrichten. — Concertantfindungen.

## Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Fortsetzung.)

Nach entschiedener als Gräbner steht Woldegar Bargiel mit seinen beiden Trio's op. 6 und 20 (Verlag von Uebersand in Breslau) auf Schumann'schem Boden, — will sagen: die Stimmung überwiegt noch mehr als dort die natürlich stehende Erfindung und die schöne klare Form. Der Componist geht mehr in sich hinein als aus sich heraus. Bei früheren Besprechungen Bargiel'scher Compositionen in diesen Bl. (Zahrg. I Nr. 1) wurde von dem Referenten derselben mit Recht hervorgehoben, daß ein hervorsteckender Zug der Bargiel'schen Muse ein düsteres Pathos sei, und darauf hingewiesen, daß ein solches Pathos in dem gegenwärtigen Zustande, in der „in allen ihren Grundstücken wankenden Zeit“ seine Wurzel habe. Das ist richtig, aber es kommt darauf an, wie weit des Künstlers Vermögen geht, den pathetischen Inhalt seiner Werke künstlerisch zu gestalten. Ueber diesen Punkt ist der Referent nicht nur bei Bargiel's erstem Trio, sondern auch beim zweiten (Zahrg. I Nr. 46) etwas leichtsinnig weggepfungen. Der Gehalt allein macht noch nicht das bedeutende vollkommene Kunstwerk, und so ist auch selbst das „echte“ Pathos noch nicht werthbestimmend, sondern die Vollendung der Form. Der Componist kann als Mensch in den innersten Tiefen seines Gemüths von den brennenden Fragen der Zeit aufgeregt sein, aber wenn er componirt, wenn er mit der Kunst in die innigste Berührung tritt, dann verstummt entweder ihr gegenüber diese Aufregung, oder sie erhält künstlerische Form, künstlerischen Ausdruck. Vermag er das nicht oder nicht vollkommen zu bewerkstelligen, so kommt er mit seinem Pathos in Gefahr einen unkünstlerischen Eindruck zu machen, wo nicht gar dem Spott anheimzufallen. Dem letzteren entgeht Bargiel wohl durch den sittlichen Ernst seines Strebens, durch das Vermeiden geradehin unkünstlerischer Mittel. Dem Tadel verfallt er aber vor einer strengeren und eingehenden Kritik deshalb, weil seine Produkte in formeller Hinsicht zu vielfachen Anstellungen gegründete Veranlassung geben, über welche man sich ebenso wenig hinweg setzen kann, wie bei anderen über den Mangel ethischen Gehalts.

Das erste Trio in F-dur beginnt mit einem einleitenden Adagio in D-moll, geht über die vier Noten



welche übrigens in keinem thematischen Zusammenhang mit dem folgenden Allegro stehen, wie denn auch die ganze Einleitung überhaupt, wenigstens ihrem allgemeinen Inhalte nach, sich außer aller causalen Verbindung mit jenem befindet. Das Allegro bringt nun ein energisch rhythmisiertes Thema, welches in zwei

sechstätigen Perioden besteht, und nach einer Erweiterung von 3 Takten einem neuen gegensätzlichen, zarten Motiv Platz macht. Es liegt hier ein Mangel stetiger Entwicklung vor. Das Hauptthema, auf das doch Alles ankommt, das die Grundstimmung des Satzes aussprechen soll, ist kaum in geschlossener, innerlicher symmetrischer Weise hingestellt, so überfällt uns schon ein ganz entgegengegesetztes, und abdrein in viel weiter angelegter und ausgeführter Haltung. Im weiteren Verlauf wird das Hauptthema, nach einmal kurz berührt, worauf abermals ein ganz neues außer aller Ideen-Verwandtschaft stehendes Thema in D-moll eintritt, ebenfalls wiederholt und mit (beiläufig gesagt etwas unbefriedigend harmonisirten) Erweiterungen ausgebeugt wird, worauf abermals Neues folgt.

Zu bemerken ist auch, daß die Tonart C-dur, die doch als Dominante von F einiges Recht hätte gehört zu werden, gar nicht vorkommt. Die Folge von allem dem ist, daß dieser erste Theil keinen klaren Eindruck macht, kein organisches Ganzes darstellt. Im zweiten Theil wäre es nun noch möglich gewesen, den Fehler einigermaßen gutzumachen, dadurch, daß der Componist sich endlich beschränkt, und namentlich das Hauptthema und die Hauptstimmung, die energische nämlich, zur Geltung gebracht hätte. Statt dessen sehen wir den Autor abermals auf der Jagd nach neuen Motiven, die auch recht unflüchtig gelegt sind. Weiterhin meldet sich zwar das Hauptthema an, wird sogar zu einem Canon verwendet, aber in so schüchternen Weise, und mit spielenden Nebenfiguren begleitet, daß es nur wie von fern hereinragt. Als aber der Fortsatz in G-moll hereinbricht, da haben wir richtig abermals wieder ein ganz neues Motiv. Erst am Schluß des Satzes ist auf das Thema Nachdruck gelegt, ohne freilich die begangenen Fehler dadurch ganz unmirksam zu machen.

Bargiel sieht nunmehr gewiß schon auf einem Standpunkte, wo er diese und ähnliche Gebrechen seines ersten Trios selbst einsehen, doch wie der Einzelne aus begangenen Fehlern viel lernt, so dürfte es auch für die gegenwärtig schaffende und genießende Musikwelt nicht ohne Nutzen sein, solche Fehler in möglichst klarer Fassung zusammengefaßt zu sehen, und das Urtheil dadurch für andere Fälle zu schärfen. Wir fahren daher mit der Kritik unseres Trios fort.

Im folgenden Andante (C-dur. Warum jetzt C-dur, wo die ruhigere Stimmung auch eine ruhigere, tiefere Tonart verlangt?) höft uns neben einem Mangel an natürlicher, folgerichtiger, geschlossener Melodik das eigenthümliche Bestreben Bargiel's abermals auf: im Lauf eines Stückes die höherliegenden, steigenden Tonarten zu vermeiden. Schon in den ersten Noten werden wir durch den Ton as in tiefer liegende Regionen geführt, später kommt D-moll, dann steigt es wieder zu C-dur auf, und abermals nach unten hin zu lenken, bis sogar ein entscheidender Mittelsatz in F-moll alle Hoffnung auf eine Berührung höherer Tonarten nieder schlägt. Diese Eigenheit hängt auf das innigste zusammen mit Bargiel's in sich

gefehrter Natur, und wird vielfach hinderlich bleiben für eine größere Verbreitung seiner Werke, umso mehr als Schumann nach dieser Seite hin ohnedies schon so weit als möglich gegangen ist, und nur seinem großen Talent und der Neugier dieses Vorgehens Erfolge verdankt, die einem Andern zum zweitenmal zu erreichen schwerlich bestimmt sein dürfen. — Ueber dieses Andante wäre noch sehr viel zu sagen, wir beschränken uns auf das Wesentlichste. Erstens fehlt die klare concise Gliederung der Melodie und des Periodenbaues. Im Thema wünscht man irgendwo einen melodischen Abschluß, namentlich bei dem ersten D-moll (Takt 9). Ferner ist die Behandlung der drei Instrumente etwas arm. Der Claviersatz sowohl, wie die beiden Instrumente lassen Fälle contrapunktlich figurirter Sätze, überhaupt Abwechslung vermissen. Wer sich ganz dem Klangwesen hingiebt, wird zugleich einen empfindlichen Sinn für die musikalische Arabeske hat, wird das vielleicht nicht so sehr bemerken, — und es ist es sehr angefallen.

Das folgende sehr lange Scherzo in D-moll  $\frac{3}{4}$  Presto ist schon ein besserer Satz als die beiden ersten, wenigstens die Totalwirkung eine einheitlichere und reichere. Gleichwohl stört uns auch hier noch ein, obwohl minder stark auffallender Dualismus, indem das Hauptthema abermals, ehe es zur concisen Form gelangt ist, im 26. Takt einem neuen Motiv weicht, welches, von anderer rhythmischer Beschaffenheit, den zuerst empfangenen Eindruck verwischt, statt ihn zu verstärken. Ferner ist zu tadeln daß Violine und Cello seitentlang miteinander in Oktaven gehen, und daß die Canons, welche der Componist anbringt, manchmal hart genug sind. Es fällt Eiuem das „Keim dich, oder ich friß dich“ ein, wenn man solche Dinge sieht, die wir wenigstens nicht gleich an den Anfang des Satzes gestellt hätten:

Presto



Als den im Verhältniß besten, lebendigsten Satz können auch wir den letzten bezeichnen. Er beginnt nach einigen einleitenden Akkorden mit einer Fuge



deren Thema viel und mannigfaltigen Stoff in sich birgt, welcher sicherlich von einem noch größeren Talent als Bargiel,

oder bei entschiedener Absicht dasselben reicher und noch weit wirksamer hätte entwickelt werden können. Man erwartet mit einigem Recht eine solche Entwicklung durch die Kunst des fugirten Satzes, weil der Componist die erste Exposition nicht als eine Episode, sondern als Hauptsatz behandelt, was an sich in einem Kammermusikstück ungewöhnlich, auch eine ungewöhnliche Form und einen abweichend gestalteten Inhalt ankündigt. Obwohl nun, wie gesagt, der ganze Satz recht lebendig ist, so macht doch der bald abweichende mehr homophone, theilweise liebartige Styl den Eindruck nicht zusammengehöriger Formen des Ausdrucks. Wir sagen nicht, daß Bargiel etwa hätte sollen eine strenge Fuge setzen, aber das fugirte Material mußte überwiegen, die Kunst thematischer Entwicklung in den Vordergrund gestellt, das Uebrige knapp behandelt werden. So aber ergeben sich die Cantilenen und an sich sehr hübschen Episoden (z. B. Seite 38, Syst. 2 und 3), namentlich aber jene C-dur Stelle (ebend. Syst. 4) als langweilige das Interesse tödtende Strecken. Auch hier konnte der 2. Theil wieder gut machen, was der erste verbrochen. Aber der Componist wüßte hier wieder in Nebenbingen, z. B. in einem Canon, der übrigens auch leichtfertig genug hingestellt ist:



und dort wo er auf das Jugenthema zurück kommt, verbreitet er sich räumlich anstatt immer enger zusammengedrängte, Schlag auf Schlag sich folgende reiche Entwicklungen zu bringen. Bei E. Bach hätte er lernen können, wie man ein Jugenthema zerlegt, und jedes einzelne Stück zu neuen Bildungen, namentlich modulatorisch, verwendet. Aus dem ersten Motiv hat der Componist allerdings Einiges gemacht. Aber die beiden andern werden nur wiederholt, nicht ausgeführt. — Davon abgesehen ist dieses Finale aber wie gesagt lebendig fließend, auch einheitlicher als der erste Satz gehalten. — Noch ein paar allgemeine Bemerkungen dürften hier ihren Platz finden. Erstens die, daß der Claviersatz auch in den Allegros dieses Trios zu wenig reichhaltig ist. Auf und abwogende Arpeggien sind Alles was die Figuraction bietet. In diesen Punkte hätte der Autor von Mendelssohn und Schumann viel lernen können. Die zweite Bemerkung gilt den Bassien Bargiels, die manchmal recht unerquicklich steif und zugleich sonderbar sind. So z. B. der wiegende Bass zur Cantilene des Finales, welcher leer und arm klingt. Statt des oft vorkommenden Quartzettakkords wäre der Sext- oder Quintzettakkord viel natürlicher und befriedigender. Ein ähnlich unschöner Bass ist im ersten Satz Seite 6, System 3, Takt 10—14 zu finden.

Bargiel's zweites Trio in Es (vorigen Winter in Wien aufgeführt aber mit wenig Theilnahme hingenommen) weist in mancher Hinsicht einen Fortschritt auf, ohne jedoch (aus Gründen, die nicht etwa bloß vorübergehender Art sind, — wegen Eigenschaften, die man schwerlich nach und nach „gewöhnen“ wird)

den harmonischen Sinn vollkommen zu befriedigen. Es regt durch gewaltiges Pathos auf, ohne aber durch innere Vogil das Gleichgewicht wieder herzustellen. Die Freunde des Patriotischen wollen doch einmal Beethoven's F-moll Sonate op. 57 darauf ansehen, ob nicht Klarheit, Ordnung, Symmetrie, ja Schönheit der Form gepaart sein kann mit tief ausgewählter düstlicher Leidenschaft!

Der erste Satz erscheint uns insofern als ein wesentlicher Fortschritt gegen das frühere Trio, als daselbst eine auffallende Detononie der Themen zu bemerken ist, also ein consequenteres Festhalten an dem Hauptgedanken. Das Thema:

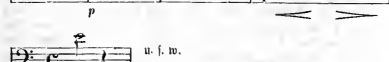
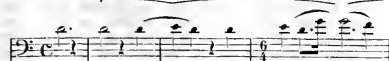
Allegro moderato.



bildet hier einen wahrhaften Grundstock, aus dem sich das Stück entwickelt und aufbaut. Ihm steht nur ein anderes ebenso charaktervoll ausgeprägtes Thema zur Seite, jenes in C-moll Wertwürdig genug ist auch diesmal die dem Componisten nun einmal fürchterlich scheinende Oberdominante oder Obermediante ängstlich vermieden!). Eine Eigenheit, wenn wir so sagen dürfen ein Fehler der meisten Vargiel'schen Themen ist der, daß sie fest ausgeprägt beginnen, aber in den Nachjahren häufig in's Nebelhafte verlaufen; sie ähneln dem Rhein, der im Sand verriut. Man vergleiche die obigen beiden Hauptthemen mit irgend einem analogen Beethoven'schen Thema, und man wird sofort erkennen, welchen Vortheil eine concise Fassung gewährt. Ohne Frage gehört es zum Wesen des Klassicismus, dem man denn doch bei aller Modernität des Inhalts und der melodischen Haltung in neueren Werken nachstreben sollte, wenn man sich selbst liebt, daß die Themen wie aus Erz gegossen dastehen, fest abgegrenzt und consequent geformt. Später läßt sich dann mit desto besserer Wirkung erweitern und frei fortführen. Verschließt die aber schon im Thema, so begiebt man sich selbst der Vortheile, welche der Gegensatz des Concisen und der offenen freien Weiterführung gewährt.

Dieses unglückselige Vermeiden jeder einfachen Aussprache einer natürlich geformten Idee zeigt sich sogleich wieder im Thema des Anbante (C-dur). Wie schön wäre dieses Thema, wenn den Componisten nicht die Tarantel gestochen hätte, es gleich durch eine Erweiterung des metrischen Gehalts zu verderben. Man sehe:

Andante.



u. f. w.

Warum schreibt der Componist nicht einfach so:



u. f. w.

\*) Soll wohl heißen 3/4!

Weiterhin finden sich harmonische Härten und erzwungene Modulationen (Seite 17, System 1), welche Vargiel's Schönheitsinn einigermaßen in Zweifel stellen. Auch dieses Andante leidet an Muthwill der figuralen Erfindung wie das Ragio des ersten Trios.

Im Scherzo (C-moll 3/4, molto Allegro) findet sich ebenfalls der Mangel eines geschlossenen Themas. Dreitaeltige Rhythmen, an sich schwerer aufzufassen, bedürfen der entscheidendsten harmonischen Schlussformeln, wenn sie verstanden werden und also wirken sollen (Vergl. den Menuett der G-moll-Symphonie von Mozart). Weiterhin springt der Rhythmus in einen viertaeligen um. Seite 35 System 3 fehlt ein Takt, was bei so schnellem Tempo sehr weh thut, hier um so mehr als gerade an dieser Stelle ohnehin wieder jener Wechsel im Rhythmus vor sich geht. Derselbe empfindet der einfache Hörer als Unbefuglichkeit, die Kritik muß es unmusikalisch nennen.

Das Finale beginnt mit einer langsamen Einleitung an der wir nichts zu tabeln, wohl aber einen tief empfundenen Inhalt zu loben haben. Im folgenden Allegro findet sich endlich ein geschlossenes Thema, welches zwar ein wenig Schumannisch klingt, aber doch gesund und entwicklungsfähig ist. Außer dem, daß Vargiel hier die natürlichen diatonischen Modulationen häufig zu Gunsten gewalttätiger erharmonischer vermeidet, wüßten wir an dem ganzen Finale keine wesentliche Ausflucht zu machen, ja es behagt uns durch seine Frische und Lebendigkeit ausnehmend, und sagt uns laut und klar, weisen man sich von Vargiel zu versehen hätte, wenn er immer weniger „gelüßt“ schreibe, sich nicht auf Absonderliches zu viel zu gut thun und streng beobachten wolle, was die menschliche Natur, sofern sie selber harmonisch und geklärt ist, auch vom Kunstwerk Harmonisches und Klares zu fordern gewohnt und berechtigt ist. Außerdem wäre zu wünschen, daß Vargiel im Klangweisen die Baden etwas weniger voll nähme. Wenn der Ausdruck des Patriotischen nach dieser Seite hin übertrieben wird, wie es z. B. im ersten Satz dieses Trios der Fall ist, so erhebt sich von selbst die Frage und der Zweifel, ob es aus innerer wirklicher Empfindung, oder aus vielleicht unbewußt aufgeschwollenem, ungesundem Leben hervorgegangen.

Ueber ein Trio von J. Brahms op. 8 (Verlag von Breitkopf und Härtel) sind wir nicht gefunden hier etwas in die Details Eingehendes zu sagen. Es hat etwas Feinliches, über eine frühere Arbeit eines jetzt sichtlich in die Bahnen der Klarheit und des Maßvollen einlenkenden Componisten mit der kritischen Schere herzufallen, und alles Ungeordnete wenigstens ein effizientes äzurenten, abzuschneiden, umzuwerfen; das wäre des Autors Sache gewesen, und es wäre sicherlich geschehen, hätte er zur Zeit, als er das Trio componierte und herausgab, jenen Grad der Selbstkritik zu üben vermocht, die, ein Theil des Talents, sich auch mit diesem erst entwickelt. Brahms kann es glauben, daß wir seine Sprache so gut verstehen, wie irgend Andere. Wir wissen die Fülle der Poesie zu würdigen, die hier nach Ausdruck ringt, und sind nicht Kritiksterf genug, um nicht in seinen Themen mitzuschwärmen, so recht nach Herzenslust. Zugleich aber sind wir wieder nüchtern genug, um einzusehen, daß durch Schwärmerei weder ein Kunstwerk gemacht, noch daß irgend eine Musik dadurch zum Kunstwerk gestempelt wird, daß man in den Melodien zu schwärmen vermag. — Es scheint Brahms schwer geworden zu sein, zur Ueberzeugung zu gelangen, daß poetisches Empfinden und lebendige Phantasie noch nicht hinreichen sind, um Werke zu schaffen die auch bei Andern nicht bloß sympathetisch anlingen, sondern mit der Kraft der Ueberzeugung durchschlagen; daß dazu eine bedeutende Schulung gehört, die „im Schwelch des Angeichts“ errungen sein will, und vor Allem Selbstverleugnung fordert.

Stellt sich uns Brahms in seinem Trio als eine sehr eigenwillige Natur hin, die in dem allzueinsten Bewußtsein: das

Rechte zu wollen, sich über Alles hinaussetzt, was Erfahrung und eine über dem Individuellen stehende Kunstanschauung fordert, so ist Alb. Dietrich, wie aus seinem C-moll-Trio (in d. W. bereits eingehend recensirt. Siehe Jahrg. I, Nr. 48) zu erkennen, eine mehr auf dem Boden allgemein gültiger Kunstgesetze stehende Natur, die insofern auch mehr Schumann'sche Züge enthält, als er es sehr liebt, sich in seinen Themen so zu verfangen, daß er wie festgebannt nicht wieder herauskann. Was er aus denselben bildet, ist zu wenig neu, es nimmt sich meist wie bloße Wiederholung aus. — Auch hier müssen wir es bei dieser Bemerkung bewenden lassen. — Wie hier gesagt das Dietrich'sche Trio schon einmal hinreichend eingehend besprochen wurde, und weil auch in diesem Fall der Componist selbst, wie wir hören, die Mängel seines Werks bereits einficht.

Sehen wir nun, was jene Musiker, welche sich mehr an Wendelsohn als an Schumann anlehnen, in der Claviertrio-Literatur geleistet haben. (Fortsetzung folgt.)

## Geheimgeschichte des Mozart'schen Requiem.

Dr. L. Die Erbin des Abbé Maximilian Stadler, der in dem Streite über die Echtheit dieses Werks eine so wichtige Rolle gespielt hat, lebte im Jahre 1857 im St. Marzer Spital zu Wien als Pfandbrienerin.

Sie hatte an einen Viktualienhändler ein Pöckchen Schriften als altes Papier verkauft. Durch einen glücklichen Zufall fiel die Aufmerksamkeit eines gebildeten höheren Beamten auf dasselbe, der es durch Rückkauf vor Vernichtung rettete.

Bei näherer Untersuchung ergab der Fund nicht bloß Beiträge zur Geschichte der österreichischen Kirchenmusik von des Abbé Hand, sondern auch ungefähr 16 auf das Requiem bezügliche Dokumente, theils solche, die bereits veröffentlicht worden, theils aber andere, die nicht zur Oeffentlichkeit gelangen und wohl auch nicht füglich, so lange Stadler oder sonst eine der mit verschlossenen Personen lebte, veröffentlicht werden konnten. Denn wenn man diese Dokumente in ihrer Gesamtheit gegeneinander hält, gewahrt man erst recht deutlich den eigentlichen Hergang dieses sonderbarsten aller literarischen Prozesse; man gewahrt, daß sich wie ein rother Faden durch die ganze Geschichte hindurch mehr oder minder ein Schuldbewußtsein der handelnden Personen zieht, das sie hindert entschieden mit der Sprache herauszutreten, so daß durch diese Munkeln und Vertuschungen, durch diese Täuschungen und Getäuſchwerden wie in Göthe's „Mitschuldigen“ ganz eigenthümliche, halb komische halb peinliche Situationen und all jene heillosen durch Professoren und Journalaristik nur formwidrig gesteigerten Confusionen entstanden, die die gebildete Welt in der Frage über die wirkliche Echtheit oder Unechtheit des Werks, selbst bis in die neueste Zeit herauf in Ungewißheit erhielten).

Jetzt, wo durch den Stadler'schen Nachlaß auch die letzten Reste jener Nebel, die sich so lange über diese Angelegenheit lagerten, geschwunden, dürfte besonders für jene, die 3 Jahre's Werk nicht besitzen, eine summarische Zusammenfassung des langsame Klärungsprocesses, nicht unwillkommen sein, was wir im Folgenden versuchen:

Bei Mozart's Tode war das Requiem in den ersten Nummern („Requiem aeternam“ und „Kyrie“) ganz — in den folgenden beiden („Dies irae“ und „Domine Jesu Christe“) theilweise in der Art vollendet, daß die bezifferte Orgelstimme und das Singquartett vollständig ausgeschrieben und bei den übrigen Stimmen die Hauptgedanken angegeben waren.

Die in äußerster Noth (ein Souppentrommel der Entschuldigung wenigstens nicht Rechtfertigung) zurückgelassene Witwe, welche nun an den Grafen Wallsegg, den Besteller des Requiem entweder dieses oder die vorhin ein bezahlten Tufaten abliefern sollte,

wandte sich in ihrer Bedrängniß behufs der Vollendung des Werks an Mehrere, darunter auch an Eibler, die aber sämmtlich nach einigen schwachen Versuchen (das Autograph trägt sie und da die Spuren) alsobald wieder davon abstanden und zuletzt — man weiß nicht recht warum zuletzt — an Süßmayr, der doch als Mozart's unvollständiger Schluß nicht bloß durch die mündlichen Andeutungen über die Ausführung, die ihm Mozart auf dem Sterbebette gegeben, sondern obendrein im Besitze einer, der Mozart'schen täuschend ähnlichen Notenschrift in jeder Hinsicht der geeignete zur Durchführung der in mehr als einer Hinsicht verhänglichen Sache erschien. Der führte sie auf folgende Weise aus:

Die von Mozart ohnehin vollständig ausgeschriebene Nummer: „Requiem“ summt „Kyrie“ bezieht er bei; zum übrigen nahm er ein, dem Mozart'schen Autographie ganz gleiches sogenanntes italienisches Notenpapier), trug in dasselbe alles ein, was vom „Dies irae“ und „Domine Jesu Christe“ in den Singstimmen und der bezifferten Orgelstimme vorhanden war, vervollständigte die Streich- und Blasinstrumente, wie es der Meister vorgezeichnet hatte, componirte Sanctus, Benedictus und Agnus, nach den Entwürfen, die er auf dessen Schreibtisch vorgefunden, rekapitulirte, um das Ganze abzurufen, zum Schluß theilweise noch einmal die erste Nummer, und stellte somit das Requiem, dem äußern Schein nach als vollständiges Autograph Mozart's auf die täuschendste Weise her, obgleich in diesem Exemplare nur Requiem und Kyrie von dessen Hand geschrieben waren. Und mit dieser Vorspiegelung ward es denn auch dem Grafen Wallsegg übergeben, während der unvollständige Partiturnentwurf zum „Dies irae“ und „Domine Jesu Christe“ von Mozart's Hand im Besitze der Witwe zurückblieb, ihr aber später, höchst wahrscheinlich durch Abbé Stadler und Eibler selbst „enttragen“ ward.

Indes nun der Graf, von der Witwe und Süßmayr in Bezug auf die Vollständigkeit des Wertes hinter's Licht geführt, seinerseits zu einem weit ärgeren, ja, wäre nicht die Thatsache unendlich constant, ungläublichen Betrug schreitet, indem er es eigenhändig abschreibt, den Titel: Requiem composto dal Sign. Conte Wallsegg ihm vorsetzt, und als seine eigene Composition in Wiener Neustadt zum Gedächtniß an seine verlorbene Gemalin zur Aufführung bringt, läßt andererseits die Witwe gegen den ausdrücklichen Willen des Bestellers, welcher strengste Geheimhaltung seines Namens, wie des Werks (man weiß aus Vorstehendem warum) zur Vertragsbedingung gemacht, Copien des Requiem aufsetzen, sendet sie an hohe Personen, z. B. an König Friedrich Wilhelm II bei denen, so wie bei Köchly, der sie hierüber ins Examen nahm, sie diese Copien als ein durchaus von Mozart allein vollendetes Werk ansieht. An André schenkt sie sogar ein Exemplar, ebenfalls von Süßmayr's Hand, als Autograph verkauft zu haben, wie wenigstens ein späterer confuser Brief Wiens an André schließen läßt.

Mittlerweile wird, wie bei allen Geheimnissen, um die viele wissen, die Thatsache, Süßmayr habe am Requiem irgend einen Antheil, immer ruhbarer, die Firma Breitkopf und Härtel, die nach erworbenen Abschriften das Werk im Stich heraus zu geben beabsichtigt, weicht sich mit der Anfrage, was an der Sache Wahres, an Süßmayr selbst, der, nun wieder seinerseits lügend mit beschiedenen Stolz erklärt, das Requiem sei größtentheils sein Werk. (Ipsissima verba!) Zum „Requiem“, „Kyrie“, „Dies irae“, „Domine Jesu Christe“ habe Mozart nur die Singstimmen ausgeschrieben, zur Instrumentirung nur hin und wieder die Motive angeeignet, von „qua resurget homo reus“ angefangen habe er das „Lacrymosa“ so wie auch „Sanctus“, „Benedictus“ und „Agnus“ ganz neu verfertigt). Aeußerungen, die gleich Anfangs bei den Meisten mißtrauisches Kopfschütteln, zugleich aber auch in einer zur ruhigen Kritik ungeeignetsten Persönlichkeit, in Gottfried Weber den, alsobald auch öffentlich ausgesprochenen Verdacht erregten, das eigentliche von Mozart ganz vollendete Requiem



sei durch die Uebergabe des Autographes an jenen Unbekannten, der ebensowenig als das Werk mehr je zum Vorschein gekommen, auf immer verloren, das was jetzt der Welt vorliegt, sei nur von Süßmayr im Auftrag der Witwe aus einzelnen aufgefundenen Papierschnitzeln, Studien und Croquis zusammengesplepelt und das Ganze eines fälschlichen Werks sowohl als Mozart's überhaupt durchaus unwürdig \*).

Tiefe unter das Publikum geförderte Hypothese allarmirte anfangs die Verehrer Mozart's und des Werkes, das, als vollständig von ihm componirt geltend, bereits seinen Gang durch die Welt gemacht, nur wenig, desto mehr aber Abbé Stadler, der bei der Ehrenhaftigkeit seines Charakters, seiner Verehrung gegen Mozart, seiner Theilnahme für die Interessen der Witwe, als Wittwischer des ganzen Ganges in eine der peinlichsten Situationen getrieb, wo reden und schweigen gleich bedenklich; für ihn speciell um so peinlicher, da er gerade das, was Weber's Hypothese augenblicklich zu Boden schlagen mußte, das in seinem Besitz befindliche Fragment nicht füglich produciren konnte.

So beschränkte er sich denn in seinem ersten Schriftchen: „Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiems“ auf Andeutungen und halbe Enthüllungen, auf hingeworfene Aeußerungen: „Er sei von der Existenz des Autographes des Dies irae überzeugt, so wie er auch den unbekanntem Besteller nennen könnte, oder nicht dürfte.“ Aengstlichkeiten und Zweideutigkeiten, die sich der bereits ganz toll in seine Hypothese verirrte G. Weber nicht entziehen ließ, sondern sie in seinem Sinne deutend nur zu neuen maßlosen Angriffen gegen das Werk benützte, um so mehr, da nun ein neuer Confusionsmacher in der Person des Musikverlegers André hinzutrat.

Es hält schwer, zwischen der Witwe und André, und wiefern letzterer täuschte oder getäuscht ward, gerecht zu entscheiden. Thatsache ist, daß Legierer, als er nach Copien, die, wie es scheint, die Witwe ihm als Originale aufgebunden („was Herr André von der Witwe Mozart erhalten, ist eine Copie von Süßmayr's Hand“, Brief Stadler's an Kandler im Nachlaß) das Dies irae und Domine Jesu Christo herausgab, mit allerhand Fabeln, angeblich von der Witwe mitgetheilt <sup>5)</sup> über die Entstehung des Werks schon 1784, wo es dann gleich der C-moll-Messe unvollendet liegen geblieben, sein Unternehmen witzig zu müssen glaubte, ja, daß er, um es dem Publikum noch mehr laus- und mancherlich zu machen, mit einer Unerschrockenheit ohne Gleichen die fehlende erste Nummer als Paritur-Entrout auf eigene Faust hinzuzusammensetzen.

Dies neue, durch den speculativen André herbeigeführte Quäzarcum, bestrickte Weber in seinen Paradoxen, vermehrte die Verwirrung und verbitterte den allmählich Aufsteigen erregenden Streit, an welchem nebst Stadler, Weber, André, Nissen sich auch Rochlig, Marx, Beethoven <sup>6)</sup>, Zelter, Seyfried u. nach der Reihe betheiliget hatten.

Da reißt endlich dem guten Abbé Stadler die Geduld, er wirft plötzlich vor aller Welt das Fragment des Requiems, das er, oder nach seiner Angabe „ein Unbekannter“ besitzt, das Dies irae auf den Tisch <sup>7)</sup> und bewegt Eißler dasselbe wie dem Fragmente, was dieser in den Händen hat, „Domine Jesu Christe“ zu thun <sup>8)</sup>.

Die Folgen dieses entscheidenden Schrittes waren, wie vorauszuzeigen, höchst erprießlich für die Constanzirung der Echtheit des Requiems, vernichtend für die Spinnweben Webers, aber zugleich auch äußerst fatal für die Witve; die den Grafen und André durch die Süßmayr'schen für Mozart's Autographie ausgegebenen Handschriften — für André, der das Publikum mit angeblichen Documenten über die Art und Zeit der Entstehung des Werkes — und für den Grafen, der seine Lungebeugung als angeblicher Autor des Requiems zum Besten gehobt hatte.

Auf Gottfried Weber's Hypothesen wirkte die Thatsache, daß Fragmente der Ueberschrift zum Vorschein gekommen, um so mehr vernichtend, als diese Bruchstücke durch eine eigene, von Stadler erteilte Commission, bestehend aus Beethoven, Wefel, Sprowetz,

Kieselwetter, Mozart Sohn u. wirklich für die echte Handschrift Mozart's erkannt wurden; dennoch capitalisirte G. Weber, dies Ideal eines rechtschaffensten Verdant, durchaus nicht, sondern bildete sich auf die unklaren Aussagen eines gewissen Jozoviz hin, der das Requiem schon ein Jahr vor Mozart's Tode beim Grafen Wallberg geüben haben wollte, fälsch neue Hypothesen, die er bis an sein Ende verfolgte.

Schlimmere Folgen schienen durch diese Stadler'schen Enthüllungen für die Witve von Seite André's und des Grafen zu drohen, die in fälschlicher Figur vor den Augen der Welt dastanden. André wurde zwar gegen alle Erwartung durch einen Brief des Legationsraths Nissen, der mittlerweile die Witve Mozart geheirathet hatte, ziemlich leicht beschwichtigt <sup>9)</sup>; einen schwereren Stand hatte sie dem verrückten Grafen gegenüber; der wenigstens bei dem Requiem seine wunderlichen Vaterchaftsrollen nicht mehr fortzuspielen vermochte <sup>10)</sup>. Er machte Miene ihr einen Proceß an den Hals zu werfen, von welchen Bemühungen er nur durch die vereinten Vermählungen Stadler's und Nissen's und durch einige aus Mozart's Nachlaß ihm übergebene Autographie (Quartette?) beschwichtigt werden konnte.

Beraume Zeit nachdem die Mozart'schen Autographie des Dies irae und Domine Jesu Christo zum Vorschein gekommen und durch Schenkung Stadler's und Eißler's in den Besitz der kais. Hofbibliothek übergegangen waren, kam dem Vorstand derselben, Grafen Dietrichstein der Gedanke, den noch fehlenden Nummern von Mozart's Hand dem Requiem und Kyrie nachzutüpfeln, die nach den Auskünften Süßmayr's und Stadler's über die Entstehung des Werks mit gutem Grund im Nachlaß <sup>11)</sup> des mittlerweile verstorbenen Grafen vermuthet wurden.

In der That fand sich das von der Witve an diesen übergebene Exemplar, das von des Grafen Schwester an den Verwalter Leitner verkauft worden und dann durch mehrere Hände gegangen war, glücklicherweise noch unversehrt in den Händen der letzten Besitzerin, der Witve des Stuppacher Gerichtsdieners, von welcher es die kais. Hofbibliothek um 50 Dukaten erwarb.

Eine genaue Prüfung dieses Exemplars, Vergleichung anderer Handschriften Mozart's und Süßmayr's, besonders aber die, wie Eingangs erwähnt, von Letzterem unterlassene Bezeichnung der fortsinkenden Folionummern ließ nun trotz der täuschenden Ähnlichkeit der beiderseitigen Handschriften doch mit einer aber alle Zweifel erhabenen Gewißheit erkennen, daß in diesem Exemplar die gefuchelten Nummern Requiem und Kyrie, wie vermuthet worden, wirklich vorhanden und daraus von Mozart's Hand, so wie alle übrigen von Süßmayr geschrieben waren.

Die bei dieser Gelegenheit an's Licht getretene Lügenhaftigkeit des Legierers, der behauptet hatte, auch Requiem und Kyrie sei von ihm instrumentirt worden, macht auch die Glaubwürdigkeit seiner andern Angabe: Sanctus, Benedictus und Agnus sei von ihm ganz neu verfertigt im höchsten Grad verdächtig.

Und so ruhen nun, nach einer fast vierzigjährigen Ungeißeltheit über die ganze oder theilweise Echtheit oder Unechtheit des Requiems (Brief Breitkopf's an Süßmayr 1800; Auffindung der noch fehlenden Autographen-Nummern in Stuppach 1839) alle die einzelnen von Mozart's Hand geschriebenen Bruchstücke seines unsterblichen Schwanengesangs wieder vereint, wie die zusammengeflorenen Oebeine eines Heiligen in der kais. Hofbibliothek zu Wien.

Zum Schluß noch ein Wort über Mozart's Witve, deren Gebahren, wenn auch eher als jenes André's und des Grafen durch Noth und Elend zu entschuldigen, jedenfalls unrettlich, aber dabei auch — man muß es gestehen — psychologisch räthselhaft erscheint.

Aus D. Zahn's Schilderung kennen wir sie als eine höchst gutmüthige, jedoch zugleich an Körper und Geist ziemlich schwache, zu Mozart's Unglück nicht einmal der energischen Führung des händlichen Regiments gewohlene Frau.

Ist es denkbar, daß sie, die rath- und thatlose, den Vertrieb der Requiem Falsificate bis selbst in die höchsten Kreise hin-

auf — ein Unternehmen, was gleicherweise Efronterie, wie auch geschäftsliebende Bekehrung der Menschheit, der Mittel und Wege voraussetzt — auf eigene Faust unternommen, und nicht vielmehr verführt und angetrieben durch die gut gemeinten aber sehr übel gewählten Rathschläge irgend eines geheimen Raths, der ihr nach Mozarts's Tod zur Seite gestanden?

Wer dieser gewesen, ist wohl nicht mehr heraus zu bringen; Eibler, Stabler sicherlich nicht, aber auch Sühmair, der durchaus nur als Werkzeug erscheint, dürfte es nicht gewesen sein.

### Notiz zum vorstehenden Artikel.

1) Selbst Unbilligstei war, als er bereits seine Biographie Mozarts's geschrieben, über gewisse wesentliche Fragen und Zweifel bezüglich des Requiem noch so desorientirt, daß er an seine Wiener Freunde, A. Fuchs und Eustos Schmidt einen Brief voll Verwunderung über ihr Schweigen in dieser räthselhaften und verworrenen Geschichte richten zu müssen glaubte. Eustos Schmidt setzte ihm in einem langen Briefe den ganzen Vorgang der Hauptfache nach auseinander. Eine Abchrift dieser Abhandlung nebst Zusätzen und Berichtigungen von A. Fuchs, fand sich in dem an Strassin in Berlin verfaßten Nachlaß des Letzteren vor, und liegt wahrscheinlich den weiteren näheren Forschungen D. Jahns über diesen weitverbreiteten Gegenstand zu Grunde.

2) Doch gab, trotz all dieser Fortschritte, ein einziges Vergeßen Sühmair's, viele Jahre später Gelegenheit in diesem, dem Grafen überreichten Exemplare zu entdecken, wo Mozarts's Handschrift aufgehört, und jene Sühmair's begonnen. Ersterer hatte kein Autograph oben mit laufenden No. 10 nummerieren versehen, das letzterer überließ und unterließ es.

3) Dieser angebliche Alerogo Mozarts's wird von diesem, als er auf dem Sterbebette mit ihm wegen der Vollendung des Requiem verhandelt, mit geistigen Anstößen bedient: in einem Brief der Witwe an Stabler heißt es wörtlich: Ich höre noch Mozart, wie er oft zu Sühmair sagte: „Eiel! da stehen die Leihen wieder am Berge! ja das verkehrt ihr Dummkopf noch lange nicht, das muß ich wohl selbst schreiben,“ nahm die Feder und schrie: Auch die Witwe selbst redet despectuell von ihm, nennt ihn ein „Tschappet!“ etc. etc.

4) Hier nur einige Proben, wie weit sich dieser gräßliche Phantast in seinen Urtheilen verstreigen. Ueber das „Kyrie“ sagt er: „Es würde mir wehe thun, zu glauben, Mozart sei es gewesen, der den Chörtennern Orgelzeiten der Art wie diese habe anordnen mögen.“ Ferner „Mozart würde sich selbstverständlich im Grab unwohl befinden, wenn er wüßte, daß man ihm bergelichen das Singquartett im „Tuba mirum“ zuzuschreiben.“ Bei Gelegenheiten des „Concatus“ heißt es: „Wen so wenig kann ich wohl entschließen, unfreiem Mozart die Art und Weise zuzuschreiben, mit der dieser Text behandelt wurde und in welchem sich die ganze Wiedererzählung seit dem amore fund giebt.“ Kurz, er nimmt in Folge seiner gefälschten Forschungen höchsten bei Sanctus Benedictus und Agnus als wirklich von Mozart herrührend in Schutz und verweist, lustig genug, alles Uebrige, das heißt gerade jene Nummern als unecht, die sich später durch Auffindung der Original Handschriften als zweifellos echt erwiesen.

5) Stabler ist über diese neue Bemerkung ganz tollthos. „Das Befürchtete ist geschehen, Andre hat das Requiem nach dem, wie er sagt, ihm überreichten Exemplar herausgegeben!“ ruft er in einem Briefe an die Witwe (Nachlaß) ganz bekümmert aus. Auf das Andringen Stablers, ihm zu gesehen, ob sie denn wirklich an Andre solche Dokumente und Briefe, die ihn zu den oberrwähnten Fälschungen berechtigen, senden, antwortet die Witwe wie folgt: Andre sagt — wie Sie mir geschrieben — er habe von mir selbst Briefe und andere Urkunden erhalten, aus welchen zu entnehmen sei, daß Mozart dies Werk nicht (unmittelbar) vor seinem Tode sondern lange vorher schon geschrieben habe. Welch große Lüge! Glauben denn diese Herren, daß ich nicht weiß auf dieser Welt, sondern unter der Erde gehe, wo ich nichts erfahre? — — — Einige Zeilen später heißt es: „Wachen sie mit diesem Briefe was Sie wollen und glauben Sie, daß alles, was ich hier geschrieben, so wahr ist und bleibt, wie der Tag am Himmel, und ich alles beschwören könnte.“

6) Das Auserkennen Beethoven's in diesem Streite ist wahrhaft rührend und für diese, trotz manchem Raptus durchaus so großartig angelegte Natur charakteristisch. Ungarlen und unversehens ist er da, und deckt, wie der rickige Waz den Leichnam des Patroklus mit seiner gewichtigen Autorität Mozarts's, von Weber so schmähschuldig angegriffene Künstlerrechte. „3 H werde diesen Geist verehren, so lange meine Augen offen sehen!“ ruft er in seinem Brief an Abbé Stabler aus. Wer den Charakter des

lob- und maulfaulen Beethoven's kennt, der selbst Joh. Haydn eine „alte Frau“ geschrien, wird das Gewicht einer solchen Aeußerung zu würdigen wissen.

7) Es ist gar nicht begrifflich, warum der Verfasser des „Dies irae“ wenn es auf gewöhnliche Weise durch Schenkung oder Kauf von der Witwe an ihn übergegangen, damit so lange hinter dem Berg halten, oder warum er es nun auf einmal an Stabler geschickt haben sollte, in dessen Besitz es so plötzlich erscheint.

8) Ueber die Richtigkeit, daß Eibler das Autograph des Domino Jesu Christo besitze, ist, oder stellt sich die Witwe höchst verwundert. „Wie kann Eibler so falsch sein, zu behaupten, er habe es von mir selbst bekommen, ruft sie in einem Briefe an Abbé Stabler aus (Stabler's Nachlaß). Einzige Thatfache ist, daß sowohl Stabler als Eibler im Besitz dieser Fragmente waren.

9) Dieser Brief ist ein wahres Muster eines völliethlich unbilliglichen, völliethlich mit juridischer Schlaueit absichtlich vermorenen Styls. Es heißt darin unter anderem: „Das, was die Witwe an Andre von dem Requiem über-schickte habe, ist kein fast einziges Exemplar, ein b e i n a h e zweites Original!“ gewiss; Ausdrücke, die an fomi-scher Kraft ihres Ueblen suchen. Später hielt er es als Ken-ner der österreichischen Strafrechte in stehender Vorlage für seine Frau am geeigneten, ihr selbst auf dem Sterbebette noch das feierliche Verprechen abzufordern, über das Requiem gar Niemandem mehr Rede zu setzen und jede Auskunft zu verweigern.

10) Nicht bloß mit dem Requiem, sondern mit allem, was ihm von klaffiger Musik in die Hände geriet, verfuhr der Graf auf obige Weise, daß er sich, ohne viel Federlesens für den Autor ausgab. Wie-mich der Schuldirektor Herzog, der in seiner Zu-gabe selbst bei den abendlichen Musikproduktionen Ballseggs mitgewirkt, veräußerte, pflegte dieser ebenfalls, wenn ein Quartett von Haydn oder Mozart, deren Namen er sorgfältig ausge-sprochen hatte, durchgespielt war, die Gremmirenden mit Klauen kächen zu fragen, wie ihnen seine Composition gefalle? „O, Eure gräßliche Gnaden vorrefflich!“ war die heretypische Antwort. Dann wußte er ihnen die Orgel lüchig mit Wein, während sie im Nachhinaufgehen vor Lachen über den komischen Witz fast bersten wollten.

11) Die Angabe D. Jahns, der ganze musikalische Nachlaß des Gra-fen sei von seiner Schwester verkauft worden, scheint auf einem Irrthum zu beruhen. Denselben sagte mir die Schlichtermeister der Ballseggschen Hausgärtlerin, nach dem Tode des Grafen sei von der enormen Masse der vorhandenen Musikalien, die man sich nichts damit anzulassen gewußt, sehr vieles zu häßlichen Zwecken veräußert, als Entlage in die Brot- und Fleischerbuden zum Einkauf benötigt worden etc. Wahrscheinlicherweise dürfte dies Schicksal auch die obenverwähnten dem Grafen zur Schätzung des Betrags übergebenen Mozarts'schen Autographe betroffen haben, wenn er nicht etwa jene sind, die, als aus dem Nachlaß des Grafen stammend, vor zehn Jahren ein Unbekannter dem A. Fuchs zum Kauf bot, aber zu unermessenen Stunde nicht mehr er-schien. Später taucht sie bei Gelegenheit der Mozarts'schen Sä-falreisen wieder auf, wo sie unter andern einem Wiener Musik-sachverständigen zu Gesicht kamen. Eine nähere Untersuchung mag sie wahrscheinlich als Kopiegruppe erwiesen haben.

## Kritische Revue \*).

### Werke für Flautoforte.

Ferd. Hiller. Vermischte Clavierstücke. Zweite Folge, zwei Hfte op. 81. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

E. Jadasohn. Bal masque, sept airs de Ballet pour Piano. Op. 26. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

— — — Trois morceaux de Salon. Op. 25. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

\*) Wir eröffnen mit dem Obigen von heute an eine neue Rubrik, die sich von den „Receptionen“ dadurch unterscheidet, daß sie nicht in Kürz, gleichsam in Wauz und Boga, über alle im Musikhandel auftauchenden, wenn nur irgend eine Beachtung verdienenden Werke referirt und eine mehr epigrammatische Kritik giebt wider. Die „Receptionen“ werden dagegen unabhängig von der „kritischen Revue“ die wichtigsten Novitäten, nach Umständen auch das Schaffen der Componisten in mehreren ihrer Werke, worunter auch solche, die nicht neueren Datums zu sein brauchen, wie bisher in eingehender Weise und aus allgemeineren, höheren Gesichtspunkten beleuchten. Wir hoffen

Hermann Levi. Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 1. Verlag von Rieter-Wiedermann in Winterthur.

v. Hr. Wie Gott der Herr Sodoma nicht vertilgen wollte, wenn sich nur Ein Gerechter darin fände, so würden auch wir uns bemühen, zum Lob der Hölle'schen Clavierstücke etwas besonders Auszeichnendes vorzubringen, wenn wir nur von einem einzigen einen Eindruck empfangen hätten, der unserer guten Absicht zu Hilfe käme, aber sie sind, mit Ausnahme einiger Takte in Nr. 8, die aber wieder zu lebhaft an Schumann erinnern, inessamsamt so trocken, kalt und reizlos, daß wir, ohne uns bei ihnen aufhalten zu können, zur weiteren Tagesordnung übergehen.

Damit kommen wir freilich vom Regen in die Traufe, denn Sobasohn macht es uns noch etwas sauer, und durch seine Notizenbeden durchzuschlagen. Wir haben vor einiger Zeit einmal ein Trio von Sobasohn ziemlich hart mitgenommen und durch unser herbes Urtheil über den Autor einige Entrüstung hervorgerufen. Man sehe aber diese Clavierstücke an und man wird hier nach an den Tag treten sehen, was sich dort den Augen darzeigen, die an einer halbwegs glatt polirten Schale sich auch einen geschwackelerten Kern gefallen lassen, zu verbergen schien. Diese Stücke sind nicht besser als ihr Titel, und wir glauben nicht mehr sagen zu dürfen, um besannt zu werden.

In dem Concert von Hermann Levi begegnen wir einm Opus 1, welches zwar gewiß nur ein nominelles Op. 1 ist, das aber auch unter dieser Voraussetzung noch sehr überflüssig, denn es bezieht eine solche Reise und eine so bemerkenswerthe Sicherheit in der Bewältigung der großen Form, daß es, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, auch den Namen eines Meisters tragen könnte, ohne ihn zu verneken. Und was diese Formvollendung doppelt werthvoll macht, das ist, daß man doch keineswegs Zirkel- und Winkelmaß, Nähte und Dräthe, sondern überall den Pulsschlag eines energischen, lebhaft empfindenden Naturells gewahrt. Stehen wir also nicht an, den Autor, der hier zum ersten Mal die Arena betritt, als ein ganz eminentes Formtalent zu begrüßen, so fragt es sich nur, ob es ihm vielleicht später noch geüngen wird, seinem technisch-künstlerischen Geschick und elementaren Vermögen auch einen geistig originellen Gehalt zu gewinnen, auf welchen, als das eigentliche Material doch immer das Meiste ankommt. Vorläufig sieht er so ganz unter dem Einflusse Schumann's, daß sich kaum ein Motiv, ja kaum ein Zug in seinem Werk (besonders in den beiden Hauptstücken) findet, der nicht eine Familienähnlichkeit bis zum Erschrecken mit Schumann'scher Art und Weise unabweisend erkennen ließe. Doch verdient dieses Opus 1, daß man näher auf dasselbe eingehe, wie seinen materialistischen Mangel beleuchtete. In der vorliegenden Aufgabe nimmt ein zweites Pianoforte die Stelle des Orchesters ein.

Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Hermann Levi. Sechs Lieder op. 2. Verlag von Rieter-Wiedermann.

Lh. Kirchner. Zwei Könige, Ballade von Geibel. Op. 10. Te selfe Verlag.

E. A. Wagnarb. Johanna d'Arc, Scene und Arie nach Worten aus Schiller's Jungfrau von Orleans. Für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters. Op. 63. (Clavierauszug.) Derselbe Verlag.

Wir begegnen in obigen Liedern dem Autor, der sich mit einem Clavierconcert als Opus 1 so vorthellhaft eingeführt hat (denn den Faden eines Meisters so folgen, ist zunächst ein nur sehr relativ treffender Vorwurf), auch als Liedecomponisten und nach diesem Opus 2, das uns fast noch mehr Freude gemacht hat, als sein Opus 1, können wir mit Zuversicht sagen: er ist hervorragender begabt und seinem sich zu entscheidenden anstehenden Talent gebührt die allgemeine Aufmerksamkeit. Wir zählen diese Lieder zu den schönsten Erzeugnissen der Gegenwart Mit einziger Ausnahme von Nr. 5, in welcher uns der Ton des Gedichts nicht ganz getroffen zu sein scheint, müssen wir allen übrigen Liedern nachrühnen, was dem Liede nur immer nachrühnen ist: echt poetische Empfindung, tiefe Stimmung, feiner Formsin, der überall das Angenehme trifft, gleichförm von ärmlicher Simplizität wie von luxuriöser Ueberchwenglichkeit. Noch einmal: wir machen auf diese Lieder sehr nachdrücklich aufmerksam.

Die kleine Composition von Kirchner behandelt jene Ballade von den beiden Königen in Orakel, die um ein Wägelchen Streit anhuben und beide als ein Opfer ihrer Liebeswuth fielen. Der Vorwurf ist nicht sehr mystisch und es ist Kirchner auch nicht gelungen, etwas Hervorragendes daraus zu gestalten.

Wagnarb fällt dem Beobachter des musikalischen Varnasses durch die Beharrlichkeit auf, mit welcher er, der so überwiegend, ja überwuchernd lyrischen Richtung des Tages entgegen, epischen Stoffen nachgeht. Das wäre auch sehr ertheulich, wenn er nur ein spezifisches Talent dafür besäße. Ein solches haben wir aber (obgleich nur sehr oberflächlich mit seinen Arbeiten bekannt) noch nicht bei ihm wahrnehmen können, und am wenigsten in dem vorliegenden Stück, das nicht den geringsten eigenthümlichen Zug enthält und den besten Willen, aber sehr wenig Kraft verräth. Mit den Waffen an den Schild zu schlagen und Hurras zu rufen macht noch nicht den Helden! Das ist eine sehr hausbackene Johanna d'Arc, wer aber dieser königlichen Jungfrau ein Tongewand anlegen will, muß schon über einige Edelsteine zu verfügen haben.

Ludwig Meinardus. Lieder und Gesänge, nach Gedichten von Göthe. Zwei Hefte. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

A. Kühne. Vier Lieder. Op. 7. Verlag von Rieter-Wiedermann in Winterthur.

Eduard Volo. Fünf Gesänge, nach Gedichten von Victor Hugo (deutsch übersezt von Moriz Hartmann). Op. 17. Verlag von Bartsch's Senff in Leipzig.

Unter diesen Liederechten haben uns nur die von Meinardus aufsichtigen Beizungen herreitet. Der Componist, der sich auch vielfach, und nicht ohne Glück in geistlichen Gesängen versuchte, hat zu der stillen, sanften Muse Göthe's ein wahrerwunderlichstliches Verhältnis und bietet uns hier eine Reihe sehr anmutiger, größtenheils schon und wahr empfundener Gesänge, in denen ein warmes Leben pulstet und deren jedes (mit einziger Ausnahme des „Frühzeitigen Frühling“ und des „Mottlied“ im zweiten Heft, zwei auffallend schwächere Lieder) nicht nur die Stimmung des Gedichts im Ganzen sehr glücklich ausdrückt, sondern die auch eine Fülle jener feineren Züge enthalten, auf welchen sich die edle Künstlerhand erprobt. Sie seien den Sängern angelegentlich empfohlen.

Gänzlich unbedeutend sind dagegen die Lieder von Kühne, so fastlos und fad, wie die Gedichte, die er sich gewählt hat, und deren Autoren wie auch zum Theil, selbst dem bloßen Namen nach, wieder zum ersten Male begegnen, wie den Herren Doris Kreuzer und E. Rudolph.

Eduard Volo, offenbar kein Sohn des germanischen Stammes, hat sich von dem Haushold Victor Hugo'scher Poesie angelockt gefühlt, seine Kunst an ihr zu versuch. Er hat dem Charakter der Gedichte ganz angemessen, die Form des französischen chanson gewählt und der sinnlich listerne, sentimental schwärmerische Ton der Gedichte, der mit der Empfindung in

uns mit dieser Einmüthigkeit die Zustimmung nicht nur unserer Leser, sondern auch der Herren Verleger zu erwerben, welche auf den Wunsch geküßert haben, daß die Anzeigen neuer Werke (auch neuer Ausgaben älterer Werke, Arrangements u. dgl.) rascher, nämlich so lange die Revisionen zur Ansicht vorliegen, erfolgen möchten, weil später für die meisten Künstler und Musikfreunde keine Gelegenheit mehr gegeben ist, neue Sachen anders als durch Ankauf kennen zu lernen. Die Herren Verleger werden demnach in ihrem eigenen Interesse ersucht an unsere Verlagsbehandlung möglichst vollständige Revisionen abgeben zu lassen, damit von dieser Seite kein Hinderniß obwarte.

Die Redaction.

halb verzücker, halb trockener Beschaulichkeit mehr spielt als sie wirklich zum Ausdruck bringt, klingt in seiner Musik ganz treffend wieder. Zur Abwechslung hört man wohl einmal auch diesen frembländischen Vogel, aber der deutsche Geselmann, nicht gewohnt mit Empfindungen bloß zu spielen, wird sich immer mit Mißbehagen von solchem Gesang abwenden, der nicht aus dem Walde, sondern aus einem vergoldeten Käfig zu uns herüberstrahlt.

Carl G. Grädener. Sechs deutsche Lieder. Op. 23. Verlag von Fr. Schubert in Hamburg.

Grädener nennt seine Lieder deutsche Lieder und in der That ist es auch echte deutsche Lyrik, die er in Tone kleidet, denn in dem ersten Gedicht (von Nathusius) singt ein Vogel im Walde, der Dichter „weiß nicht was“, aber die Augen werden ihn naß; im zweiten (von Scherenberg) singt die Nachtigal aus ihrem dunklen Baum der Seele Trauen, im dritten (von Beck) flattern Schwalben und Lerchen umher, im vierten (von Venau) tauscht der Eichenwald und flüstert das Bächlein. Wir heben aus diſer Sammlung (der siebenten Lieder-Sammlung des Componisten) Nummer 3, 4 und 6 als die stimmungsvollsten, am feinsten empfundenen hervor. Die künstlerische Hand offenbaren sie alle und wenn das Genre selbst nicht schon etwas fatal geworden ist, der wird sich an ihnen erheuen.

## Corales.

(Philharmonisches Concert.)

S. B. Der Anblick des Programms von unserem letzten (2.) philharmonischen Concert mußte von vornherein das Bedenken erregen, ob darin nicht von jener Musik ein etwas zu auffallendes Plus geboten würde, welche den inneren Menschen nur zur Hälfte in symphonische Erregung zu bringen vermag. Drei Stücke von neueren, der romantischen Schule angehörenden Musikern (Spohr, Mendelssohn, Reinecke) und nur ein klassisches (Mozart's G-moll-Symphonie), — das ist ein Verhältnis, dessen Folgen nur durch die bei diesen Concerten gewohnte Feinheit und Bekanntheit der Aufführung paralisirt werden konnten. Diese war denn auch dasjenige, worüber man sich, wenn man einige leicht vorzukommende, aber in diesen Concerten denn doch eigentlich nicht ganz vereinzelte Vorkommen Einzelner annehmen, hauptsächlich zu freuen hatte. Namentlich war es Spohr's „Weiße der Töne“, die in so feiner und schöner Wiedergabe vielfach herrlich ansprach, obwohl man sich eben doch nicht ganz betriebligt fühlen konnte, weil die Composition selbst zu viel außermusikalische Elemente in sich birgt. Ein solches Werk würde notwendig, so lange es neu war, Aufmerksamkeit und seiner liebenswürdigen Eigenschaften wegen, herrliche Theilnahme erregen. Jetzt, wo die Zeit über diese und manche andere, theils vereinzelte, theils unterzeitliche Lauschung hinweggeschritten ist, wo die Betrachter so weit gediehen sind, daß man mit Schrecken auf die durchlaufene Bahn zurücksieht, die so früh am Ende führen konnte, jetzt kann man diesem Werk nur mehr eine sehr beschränkte Anerkennung zollen, denn es ist darin schon jenes Abgehen von den Forderungen schwebender Tonkunst enthalten, das sich in der späteren noch consequenteren Ausbildung der Programmmusik so schwer gerächt hat. Die „Weiße der Töne“ will die Phantasie und das Gemüth in durchaus edler Weise anregen, versteht aber ihren Zweck, weil sie anstatt dies lediglich durch Töne und eine wirksame Zusammenstellung einzelner Sätze zu thun, im Gegentheil die durch diese bedingte Wirkung verabsäumt. Wiederholungen von Dingen, die man sich höchstens einmal in einem Satz, als Episode, gefallen läßt, — Mangel an organischem Zusammenhang und gegenseitiger, rein musikalischer Beziehungen, Vermischung aller Kunststile, schwebende pyramidale Entwicklung, das sind Dinge, die man in einem gütigen Ganzen, das doch keinem andern Zweck als der Kunst dienen will, schmerzlich empfindet. Setzt man sich doch z. B. in dieser ganzen

symphonischen Dichtung nach einem einfachen süssen Allegro! Der genießbarste Satz ist jedenfalls der zweite, obwohl die Gesangsfläche hier wieder nahe an's Barocke streift. — Mendelssohn's Bass-Arie aus „Paulus“, von Herrn Mayerhofer etwas zu lacinirt, also nicht streng genug im Oratorienstil gesungen, vermochte in ihrer Weichheit hierauf ebensovienig erstickend zu wirken wie die folgende sehr geistreich combinierte, aber etwas mosaikartig gearbeitete, kräftiger Steigerung ermangelnde Duettüre zu „Dame Poldo“ von E. Reinecke. Bei dieser Constellation war es durchaus nicht zu vermuthen, wenn Mozart's G-moll-Symphonie in ihrer kräftigen Frische belebend wirkte, und ihre alte Kraft bewährte. Wir möchten deshalb raten, solche auf ihre Umgebung allzeit vernichtend wirkende Stücke lieber an den Anfang des Concerts zu setzen. Ist man einmal günstig gestimmt, so nimmt man auch das minder Bedeutende willig hin.

## Nachrichten.

R. Radtke's erstes diesjähriges Abonnementsconcert in Berlin brachte Berlioz's „Zehnquartette op. 124, Bruch'sche aus „Christus“ von Mendelssohn, Berlioz's Clavierconcert in Es (vom Concertgeber gespielt), und Schumann's B-dur-Symphonie. — In der zweiten „Soi-é für klassische Orchestermusik“ spielte ein Herr Albert Wertentin A. Denfert's F-moll-Concert. — Für die „deutsche Flotte“ wurde ein Concert gegeben, in dessen erster Abtheilung 7 Stücke aus Förtzing's romantischer Oper „Umbine“ ausgeführt wurden.

In Berlin sollte am 28. November ein Concertaufführung im Saale der Singakademie veranstaltet werden, wobei Herr Kapellmeister Taubert die von ihm componirte Musik zu Shakespeare's „Sturm“ zu geben gedachte.

Herr Clara Schumann gab am 16. Nov. ein Concert in Hamburg und brachte in demselben ein neues Clavierquartett von Brahms zur Aufführung.

B. Molique nicht todt! Es hat eine Verwechslung statt gefunden. B. Molique lebt in London; der Verstorbenen ein (Namen?) Verwandter des Componisten, war ein berühmtes Theaterorchestermittglied in Stuttgart.

In England beachtet man die Originalmusik zu den Dramen Shakespeare's, wie sie ursprünglich dazu gesungen oder gespielt wurde, herauszugeben.

Der Münchener „Süddeutsche Zeitung“ berichtet u. A. das 2. Abonnementsconcert der musikalischen Akademie brachte als erste Abtheilung eine Suite in 4 Sätzen von Franz Liszt, zwei derelben, Reclatium (D-moll) und Fuge (D dur) wurden schon im vorigen Jahre aufgeführt, und waren uns in ihrem vollendeten, z. drungen Bau und in ihrer wirksamen Instrumentierung noch erinnerlich. Unter den neuen Aufzügen verdienen zunächst die Variationen B-moll, als ein höchst interessantes Werk alle Beachtung. Stündlich in der Wahl und erfindend in der Behandlung des Themas' entfaltete Liszt eine Fülle von neuen Instrumentalcombinationen, welche die musikalische Literatur als erwünschte Bereicherung dieses Gebietes willkommen heißen darf. Lisztner betritt in neuerer Zeit ein Gebiet, worauf ihm der Zeit weniger als der Meister folgen laßt. Und in der That muß es jedem Künstler frei stehen, wie weit er von seinem Publikum verstanden sein will. Das Orchester spielte die Composition seines Dirigenten mit Gewissenhaftigkeit und Virtuosität, und beide erwarben sich verdiente Anerkennung.

## Wien.

Die Herren Carl Doorman, Joseph Steiner, Alexander Seib und Julius Moser v. ranstien in dieser Saison wieder, wie sonst im Erbarischen Saal vier Kammermusik-Seren, und zwar an Sonntagen den 1. und 15. Dezember, dann 5. und 15. Jänner. Das Programm enthält aus Haydn's nur Werke sehr lebender Componisten, eine Aufschichte, die nicht zu loben ist.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 1. December:

Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: erstes außerordentliches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde. (Programm: Ph. Em. Bach, Symphonie in D. Ferd. Hiller, Violin, Rubinstein, Gondolier, Mendelssohn, Soloth. C. M. von Weber, vollständige Musik zur „Preciosa“) Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: Zweite Quartettproduction des Herrn Hellw. ebiger. (Programm: R. Schuber, F. Dietz, Claviertrio, Schumann Quartett F-dur) Am mittig 5 Uhr in Saal an Erbar: Kammermusikproduction des Herrn Holmann. (Programm: Mozart, Quartett C-dur. Goldart, Clavierquartett (Manuscript), Mendelssohn, Quartett Es-dur).

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Pagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wallzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Bösing**, vormals **W. W. Möckler & Wittne.** Pränumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Zeit-Verbreitung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Ggr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Ggr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Ggr. Einzige Blätter 15 Nr. oder 5 Zeitberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Fortsetzung.) — Recensionen (H. Reinardus). — Vokalcs. — Zeitungschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Musikalienanzeiger.

## Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Fortsetzung.)

Wenn wir jetzt von jenen Trios sprechen, deren Verfasser in der formellen Gestaltung, in der Abrundung ihrer Sätze, in dem durchgängigen Wohlklang der Harmonie stärker sind, als in ausgeprägtem geistigen Gehalt, und diese Richtung im Gegenfall zu Schumann'schen die Mendelssohn'sche nennen, so möchten wir darin nicht etwa so verstanden werden, als ob bei Mendelssohn selbst, namentlich in seinen beiden Trios der Gehalt allzu leicht wäge. Man dürfte im Gegentheil froh sein, wenn in allen nach-Mendelssohn'schen und nach-Schumann'schen Trios zusammengenommen so viel echtes musikalischen Leben, so viel ethischer Gehalt zu finden wäre, als in einem einzigen Satz eines jener beiden Trios. Der Vorwurf, den wir ihnen an der Spitze dieses Aufsazes machen, bestand hauptsächlich darin, daß wir behaupteten, Mendelssohn habe die Clavierpartie zu sehr in's Concerte gezogen.

Nur insofern, d. h. als diese virtuose Seite nenerdings angegriffen, und noch viel weiter getrieben wurde, rechnen wir Anton Rubinstein's Trios zur Mendelssohn'schen Richtung, obgleich es freilich an Gängen, Wendungen, melodischen Phrasen nicht fehlt, die eine noch direktere Verwandtschaft mit demselben anweisen, wovon weiter unten Genaueres. Was den inneren ethischen Gehalt betrifft, so reicht Rubinstein Mendelssohn nicht das Wasser. Man findet wohl poetische Klänge und Stimmungen, aber sie steigern sich nicht bis zum poetisch reichen Gange eines Kunstwerks, nicht bis zum Ausdruck einer bestimmten selbständigen Persönlichkeit, noch weniger einer solchen, die man durchaus künstlerisch bedeutend nennen könnte. Gewisse Züge dauern sogar ab, indem sie eine Wildheit, ein sinnlich wildes Element, zugleich eine gewisse Selbstgenügsamkeit und Selbstüberschätzung offenbaren. Weiter unten folgende Einzelheiten werden auch dafür Belege bieten.

Anerkennen muß man, daß Rubinstein's Trios im ersten Augenblick imponiren, namentlich wenn man sie von ihm selbst spielen gehört hat, wodurch die Clavierpartie in ihrer glänzendsten Seite auf die Sinne wirkt. Dabei fällt zugleich sehr vortheilhaft die außerordentliche Leichtigkeit und Sicherheit der Conception auf. Je mehr man heutigen Tags Ursache hat darüber zu klagen, daß die Componisten so schwer mit der Form fertig werden, es entweder an Consequenz, oder an Natürlichkeit und Fluß fehlen lassen, desto mehr müssen Werke überraschen, wo Alles so von selbst zu kommen scheint, Alles so gar keine Anstrengung verräth, wie hier bei Rubinstein. Freilich dauert diese Ueberrückung nur so lange, bis man die äußere Hülle durchbrochen hat und auf den Kern der Sache geht, der sich denn unverhältnißmäßig unbedeutend herausstellt; dieses Resultat wird freilich nur dem alsbald klar, der überhaupt durch die sinnliche Erscheinung hindurch in das Innere zu drin-

gen vermag. Klar werden muß es aber durch einen Faktor, und zwar durch den unüberwindlichen: die Zeit. Rubinstein's Trios sind verhältnißmäßig noch zu neu, um schon im größten Publicum jenes Urtheil hervorzurufen, welches wir mit dem Folgenden anbahnen wollen. Je genauer man sie kennen, je öfter man sie gehört haben wird, desto entschiedener wird jener bestehende Reiz schwinden, und die Phrasenhaftigkeit ihrer Themen, die nichtsagenden, wüsten, mit glänzendem Firnis überzogenen Strecken als solche zu Tag treten lassen. Ferner muß es klar werden, daß Rubinstein auch das Claviertrio schließlich nur als ein treffliches Paradeppferd betrachtet, welches man der Welt vorreitet, um sich in Reizet zu setzen, nicht als eine Kunstform, deren innerer Bedingungen erkannt und erfüllt zu haben des Componisten höchster Stolz ist. Rubinstein's Trios sind vielfach nur insofern Trios, als eben drei Instrumente an ihrer Ausführung theilhaftig sind. Die Musik selbst könnte alles Mögliche vorstellen: häßliche Ballettmusik, Opern-, Orchestermusik. Man brauchte nur einfach zu arrangiren, nach Bedarf Einzelstimmen mit Text interzulegen und die Metamorphose wäre vollbracht. Was ferner die Haltung der Clavierpartie betrifft, so kann man wohl dem Einwurf der übergroßen Schwierigkeit damit zu begegnen suchen, daß man einerseits sagt, Rubinstein habe sie für sich selbst geschrieben, andererseits daß die Virtuosität in unseren Tagen durch die Fortschritte der Methode des Unterrichts sich sehr verallgemeinert hat, und Rubinstein für unsere Zeit keine größeren Schwierigkeiten bietet, als Mozart und Beethoven sie zu ihrer Zeit boten. Allein es kommt einerseits immer darauf an, ob mit dem Aufwand äußerer technischer Behefte auch das darzustellende Object an innerem Reichthum und Gehalt so zugenommen hat, daß es erhöhter Darstellungs mittel schlechthin bedarf; andererseits ist darauf hinzuweisen, daß auch die Virtuosität ihre Zeit der höchsten Blüthe und ihre Zeit des Verfalls hat. Gerade so wie es mit dem Gesang gegangen ist, indem die Fertigkeit und der Umfang bei einzelnen Persönlichkeiten in's Fabelhafte gegangen war, so daß Mozart seine berücktigten Arien der Königin der Nacht schreiben konnte, ohne in Gefahr zu gerathen, sogleich angeklagt zu werden; so dürfte auch für die Virtuosität auf Instrumenten einmal die Zeit des Verfalls eintreten, und wer wird dann Werke spielen mögen, deren innerer Gehalt seitdem zur Erkenntnis gekommen und als schwach befunden worden ist?! — Es heißt freilich heute einen Künstler zu hoch stellen, wenn man ihm zumuthet, er möge bedacht sein, seine Werke dauerhaft zu gestalten. In der Regel wollen ja die Künstler der Gegenwart nichts weiter als im Augenblick wirken, bedäuben, umstricken, benebeln, sinnlich aufzuregen.

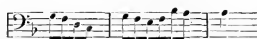
Ob Rubinstein unter diese Letzten zu rechnen sei, wird sich dem Leser nach der detaillirten Darstellung seiner drei Trios von selbst ergeben.

Das erste Trio in F, op. 15 (Verlag von Hofmeister)

beginnt mit einem Allegro, dem folgendes Thema zum Motiv dient :



Was ist der Inhalt dieses Themas, welche Stimmung deutet es an, die sich im Verlauf zu kristallisiren oermöchte? Das Weitere muß uns darüber belehren; denn der Componist kann im Thema nur aneuen lassen, was er daraus bilden wird. — Nachdem also das Thema zuerst vom Clavier, dann von den Streichinstrumenten in Octaven dieses Octavenweffens in der Melodie ist schon utriomäßig, Beethoven benützte es mit Recht nur in Momenten der höchsten Aufregung) gebracht, und nach einer sich ziemlich stöckend ausnehmenden Erweiterung durch Augmentation abgeschlossen ist, bringt der Autor folgendes melodische Motiv :



welches er durch Ausbildung in eine 16tel Figur



zur Passage umbildet, und beschäftigt damit das Clavier nahezu drei Seiten, modularisch zwar nicht uninteressant, während die Streichinstrumente es im Wesentlichen nur unterstützen. Diese Methode, eine Verbindung zwischen dem Thema und dem dann in C-dur eintretenden Seitensatz herzustellen, ist ebenso billig als unbedeutend; von einem organischen Zusammenhang mit dem Thema ist keine Spur vorhanden, es gilt eben nur: Musik zu machen. Der Seitensatz mag auf sentimentale Gemüther seine Anziehungskraft äußern, bedeutend ist er nicht zu nennen; es ist eine Salonphrase, wie hundert andere:



Die weitere Führung klingt recht lieblich und anmuthig, aber Violine und Cello spielen ein förmliches Duett „mit Begleitung“ des Pianoforte, welches später wieder jene 16tel Figur ergreift, um sie bis in die höchsten Töne hinauf, und dann wieder bis in die großende tiefste Wahregion hinabzuführen, und die Wiederholung des ersten Theils einzuleiten. Man sieht schon aus dieser Anlage, wie wenig es dem Autor darum zu thun ist, ein wahres Dreigespräch über ein wichtiges Thema aufzustellen. Man vergleiche einmal damit den 1. Theil eines Beethoven'schen Triosages, und sehe, wie sich die drei Stimmen gegen-

seitig ablösen, wie dort Alles sich durchbringt und ergänzt, wie jede Stimme selbständig und doch einem Ganzen organisch eingefügt ist. — Unser zweiter Theil beginnt, wie der erste aufgehört hat, mit der 16tel Figur mit ruhig überleitenden Akkorden nach D-moll, wo nun eine dem Thema entnommene Figur ein klein wenig benützt wird, um doch einen Schimmer von Durchführung herzustellen. Späterhin nimmt auch das zweite Motiv des Themas die Gelegenheit wahr, sich ein wenig geltend zu machen. Aber an alle dem bethätigen sich nur Violine und Cello, das Clavier tobt oder säufelt dabei fortwährend in Arpeggien bis das Thema eintritt. Das ist nun der wesentliche Inhalt des mit großem Pomp schließenden ersten Sages, und groß ist er wahrlich nicht. — Hieran folgen Variationen, deren Thema recht hübsch einfach und zum Gemüth sprechend ist. In ihn setzen sich Clavier und Streichinstrumente wie billig dem Ganzen des Gedankens nach auseinander; d. h. zuerst spielt das Clavier den ersten Theil, dann führen die Streichinstrumente die Melodie in hübscher vierstimmiger Behandlung. Ebenso im zweiten Theil. Was geschieht nun in den Variationen? Zuerst spielt das Clavier das ganze Thema Note für Note nochmals, wozu die Violine ein etüdenartiges Motiv



durchführt, während das Cello als Mittelstimme sich dem Clavier anschließt. In der zweiten Variation spielt das Clavier noch einmal das ganze Thema (ohne Akkorde, bloß die Melodie in Octaven), wozu das Violoncell eine kleine Virtuosenleistung in Zweieunddreißigsteln ausführt, die Violine aber unbeschäftigt bleibt. In der dritten Variation spielt die Violine das Thema Note für Note, unterstützt durch grunzende Akkorde des Violoncells, und umtost von auf und abwogenden Clavierpassagen. Daran schließt sich ein Coda; zum Schluß kommt noch einmal das Thema und basta! Diese Methode Variationen zu schreiben ist höchst bequem, Meister Henri Herz hätte es um sein Haar schlechter gemacht. In einem Claviertrio dergleichen zu bieten, dazu gehört schon jene moderne Dreißigkeit, die unbekümmert um das, was die Meister geschaffen haben, ihren Duart als ein ausgezeichnetes Gericht aufsticht. —

Im Finale finden wir ein recht graziöses Thema, das einen trefflichen Chor für eine französische Oper abgibt, aber für ein Triofinale wiederum wenig geeignet ist:



Nachdem sich's der Componist genügend vorgefungen, fällt er in eine Triolenpassage, die weder selbst, noch in den begleitenden Instrumenten einen Zusammenhang mit dem Thema aufweist. Darin tobt er fort bis zum geeigneten Ort, wo in D-dur der Seitensatz eintritt. Auch hier wie überall be-

merkt man, daß das arme Cello eigentlich nur des Klages wegen da ist; von einem Bestreben es als dritte Person ebenfalls sein Recht genießen zu lassen keine Spur; es läuft so mit nebensächl. ohne je selbständig einen wichtigen Gedanken auszusprechen. Im zweiten Theil ist das Bestreben sichtlich, durch Imitation, Engführungen, Combinationen n. s. w. das Thema auszuführen. Das ist auch die Kunst, wenn man das etwas unschätzbare Thema berücksichtigt, recht hübsch gelungen. Inwiefern ist damit nicht Alles gethan. Das ganze Wesen des Stücks muß in der Kammermusik von jener freien contrapunktischen Kunst durchdrungen sein, welche gewisse Hauptgedanken allüberall, oben, unten, in allen Stimmen zum Vorschein bringt. Das ist Rubinstein's Sache nicht. In den Bass verirrt sich ein Motiv niemals, und wer einen recht lebhaften Unterschied sehen will zwischen dem echten Triostyl und dem modernen verflachten, der lege sich wenn auch nur ein Mendelssohn'sches oder Schumann'sches Trio neben ein Rubinstein'sches. Er wird dann begreifen, daß jene Kunst in Gefahr ist verloren zu gehn.

Das zweite Trio (ebenfalls op. 15, G-moll, derselbe Verlag) zeichnet sich im Ganzen vor dem ersten durch glücklichere Theuen aus. Doch ist davon gleich das Thema des ersten Satzes auszunehmen, welches entschieden phrasenhaft, zerfahren und nichtselbständig ist:

Violine und Cello in Ottava.



Wie im ersten Trio, und etwas schablonenhaft (die Sache erinnert sehr an die alte Concertform) schließt das Thema nach einigen Wiederholungen und periodischen Erweiterungen in der Haupttonart ab, und es folgt eine Passage, die weiter nichts ist und sein will, als ein Mittelstück, welches überleitet zum Seitentag, der in B-dur eintritt und an sich recht schön, nur allzu sehr an Mendelssohn'sche Lieblingswendungen erinnert.



Auch die Begleitung des Claviers in gebrochenen Accorden ist ganz in der Manier der „Nieder ohne Worte“ gehalten. Hierauf folgt eine in der jetzigen Haupttonart sich bewegende Passage, die das oben gebrauchte Wort „Schablone“ in der beabsichtigten Bedeutung rechtfertigt. Im zweiten Theil werden einige Motive des Hauptthemas und ein kleines neues Motiv in ungewohnterer, durchaus angenehmer aber auch ziemlich leicht geschürzter Weise zur „Durchführung“ benützt. Den einigermaßen pathetisch gehaltenen Hauptgedanken des Stücks zu potenzierter Geltung zu bringen, was doch seit Beethoven der geistige Zweck des zweiten Theils ist, wird nicht versucht. Der Componist ist schon auf der „Dominante“ angelangt, da man noch hofft, es werde erst einmal ordentlich angehen. Sonst bringt der zweite Theil nichts wesentlich Neues, obwohl

nicht unbemerkt bleiben soll, daß er durch den ebeno einfachen als hübschen Zug, den Seitentag in G-dur nach juliananten chromatischen Doppel-Octavengängen des Claviers im forte einzusetzen, einen wenigstens äußerlich sehr glücklichen Aufzug erhält. Das Weitere kann vor dem Richterstuhle einer Kritik, die an dem Evangelium innerlichen Tonlebens festhält, seine Gnade finden. Es ist Alles eiter Tonjuchwall, „lönend Erz und klingende Schelle.“

Eines der gelungensten Stücke Rubinstein's überhaupt, wirklich poetisch empfunden und von zauberhaftem Wohlklang, ist das folgende Adagio in D-dur. Kaum wird sich Jemand, der es zum erstenmal gut gespielt hört, dem Eindruck derselben entziehen können. Eine spätere nüchternere Betrachtung wird aber darauf hinführen, daß das sündliche Moment der Klangwirkung nur eine Zeit lang über die Wahrnehmung hinweg zu helfen vermag, daß einerseits alle drei Instrumente nur ihr dienen, daß ferner eine Begleitungsfigur darin, ja die ganze Stelle Seite 25 dem Schubert'schen Es-dur-Trio entnommen ist, daß endlich die folgende Stelle ebenso entschiedenen Mendelssohn'sch klingt:



Das folgende Presto in G-dur ist unstreitig ganz reizend hübsch. Aber könnte es nicht ebenso gut als „Ballettmusik“ gelten? Als solche wäre es sicherlich von viel höherem Werth als in einem Kammermusikwerk. Man sieht, die Vermischung der Style hat hier einen b denklischen Grad erreicht; freilich läßt sich dergleichen viel moderner Componisten nachsagen. Zum Vortheil der Entwicklung der Kammermusik dient es sicherlich nicht. Völlig werthlos erscheint uns das, obendrein zweimal gebrachte, Trio dieses Scherzos; was der Componist damit sagen wollte zu ergründen, überlassen wir seinen eifrigen Anhängern.

Das Thema des Finales ist gewiß als „äußerst glücklich gefunden“ zu bezeichnen:

Unisono.



Es dient dem Finales als ausschließliche Grundlage, und gestaltet sich dieses dadurch recht einheitlich. Uebrigens hätte ein großer Meister denn doch ganz andere Dinge aus diesem so ergiebigen Thema gezogen, als die hier vorliegenden. Rubinstein mußte seinen Schatz nicht zu verwerthen, er hätte damit einen Wunder treiben können, wodurch er den Werth desselben hundertfach vergrößert hätte. Wir wollen auch hier nicht bloß einen Vortheil im Sinne haben, sondern überlassen es dem Leser sich ein Bild zu machen, was auch nur Mendelssohn und Schumann aus diesem Goldstück gemacht haben würden, und bitten ihn dann, mit diesem Bilde das vorliegende Rubinstein'sche Stück zu vergleichen. — Das fürchterliche Octavenweirer des Schlußes ist kaum geeignet den Respekt vor unserm Autor's künstlerischem Geschmack sonderlich zu vermehren.

Rubinstein's 3. Trio (Verlag von Bartsch & Senff) welche die Opuszahl 52 auf. Man hat daher einiges Recht von demselben einen bedeutenden Fortschritt gegen op. 15 zu erwarten. Leider müssen wir gestehen, daß wir einen solchen Feinheitsweg und in keiner Hinsicht zu entdecken vermögen. Sicherheit





weiß; das erstere nicht, weil er, nach diesen Werken zu urtheilen, ein viel zu bedeutender Mensch ist, als daß er in der künstlerischen Thätigkeit nicht mehr suchen sollte als die Verlebendigung persönlicher Bedürfnisse oder eines gewissen Forminteresses, das häufig mit künstlerischem Schöpfungsdrange verwechselt wird. Wir haben es vielmehr mit einer Individualität zu thun, die schon in dem frühesten der vorliegenden Werke (op. 3) mit einer sehr bestimmten künstlerischen Physiognomie auftritt, dieselbe aber, gleich den lange Zeit scharfem Lichte angelegten Daguerrotypen, allmählich verliert. Ein starker Verwandtschaftszug mit Schumann charakterisiert zwar das Bild, allein durch denselben leuchtet ebenso bestimmt ein eigener hindurch, von einer Natur zeugend, die danach ringt, ein selbsterworbenes, womöglich noch unbetretenes Terrain in der Kunst zu erobern. —

Interessant in diesen Werken ist zunächst das allmähliche Zurücktreten eines in den früheren Werken sehr bestimmt ausgeprägten und echt poetischen Stimmungselementes, das sich schwer mit klaren Worten bezeichnen läßt, einer Art Balladen- oder Legendenton, der z. B. in op. 3 stellenweise meisterhaft getroffen ist und sich auch durch die „Novelle“ hindurchzieht. Es ist keine klare und durchgebildete Empfindung, sondern etwas halb träumerisch halb grübelnd Phantastisches. Dies schwächt sich in spätern Werken nach seinen beiden Seiten hin ab, zum Theil in Reflexion und Dogmatismus, zum Theil in Unklarheit oder mythischen Dämmern. Nur selten bricht sich dann eine einfache, lautere und tiefe Empfindung Bahn, während es an geistreichen Einzelheiten in der Auffassung der Textesworte, in der Melodiebildung, in der Stimmführung zc. nie ganz fehlt. Doch ist im Allgemeinen auch die technische Ausführung der spätern Werke keine so vollkommene als die der früheren, es kommen barocke Härten und sogar offensbare Fehler vor. Dabei hat sich indessen die Motivbildung wie die ganze Schreibweise zu einer größeren Selbstständigkeit erhoben und die Abhängigkeit von Schumannschen Einflüssen ist weniger auffallend. — Dies veranlaßt einen naheliegenden Gedanken, der sich wohl auf viele der heutigen Künstler anwenden läßt, daß nämlich ihre Produktionskraft strenggenommen mehr Receptionskraft ist. So lange die Bestimmtheit und Bildungsfähigkeit ihres Innern dauert und die Eindrücke sich leichter und flüssiger assimiliren, so lange sie also im Wesentlichen von größeren Meistern abhängig sind und durch dieselben zu eigenem Schaffen angeregt werden, bringen sie verhältnismäßig Vortreffliches hervor, je mehr aber dies Verhältnis sich löst und die eigene Natur ihren Selbstentfaltungsprozess zum Abschluß bringt, nimmt auch ihre produktive Lebendigkeit ab. So machen denn z. B. schon die meisten Vieder aus op. 8 und so auch die spätern Gesänge (op. 13, 14, 15) den Eindruck künstlich präparierter Produkte. Sie sind nicht ohne Stimmung, nicht ohne poetische Intention, einzelne sogar ansprechend, aber es ist als läge ein Schleiер, ein trockener Staub über blühenden Blumen. Man sieht sich fortwährend danach, in inneren Herzen berührt zu werden, weil man dem Componisten das Ringen nach einer bestimmten Empfindung sehr deutlich abspürt; allein es ist, als hätte der Art nicht in den tiefsten Brennpunkt seiner Seele getroffen, um von selbst den schlummernden Funken seiner schöpferischen Phantasie wachzurufen und zu einem lebendigen, erwidernsten Feuer zu entsänden, sondern als wäre dieses Feuer nur durch Experimentieren entzündet und fände keine rechte Nahrung an des Componisten eigenem Lebensstoffe.

Eine andere auffallende Erscheinung bildet der freilich auch sonst öfter vorkommende Widerspruch, daß die Instrumentalcompositionen von R. ein bei weitem wunderbares Leben, eindringendere Wahrheit und Unmittelbarkeit, tiefere Empfindung und klarere Formbildung, mit Einem Worte, mehr Herzblut enthalten als die Gesänge. Dies läßt sich hier unmöglich nachweisen, muß aber Jedem, der beide mit einander vergleicht, augenblicklich entgegen treten. Man sählt sich fast beständig, wenn man die „Novelle“ und die biblischen Gesänge als Werke eines und desselben Autors ansehen soll. Dort blühende Poesie, jugendlich

Schwung der Empfindung, Träumerei, süßes Sichgehalassen und dann wieder Ernst und männliche Entschlossenheit, und hier dagegen ein bitterer geisthafter Dogmatismus, eine Härte und Oede der Empfindung, daß alles Leben in Verlöschen, alle Bewegung im Stoden begriffen zu sein scheint. Das einzige das einigen Charakter hat, ist „Herr, mein Herz ist nicht hoffärtig“ obwohl auch die hier dargestellte Demuth ein echt romantisches menschlich-ästhetisches, beinahe dafferes Aeußere zeigt, wenn man sie jener verstärkten Himmelsanbude gegenüberstellt, die selbst aus den prächtigsten und erhabensten Werken S. Bachs hervorstrahlt und sicherlich eine der edelsten Belien seines Ruhmes bildet. — Dies Alles legt die Vermuthung nahe, als wäre die Vocalcomposition nicht das eigentliche Feld für R.; als wäre seine Phantasie entweder zu selbstständig und ungerügelt, um sich durch klare, in Worten ausgeprägte Gedanken in ihrem Laufe bestimmen zu lassen, oder vielleicht auch zu unbestimmt und verschwommen, um den durch das Wort angeregten Empfindungen einen wirklich adäquaten Ausdruck zu verleihen. Es gehört ohne Zweifel eine ganz eigenthümlich organisierte Natur dazu, die durch Textgedanken entstehenden Stimmungen insincier in musikalische Ideen zu überlegen und diesen einen Ausdruck zu geben, der sowohl dem der Musik als dem der Poesie innewohnenden Entwicklungsgeleße entspricht. Es ist, als müßten hier zwei an sich widersprechendartige Begabungen, poetische Lamittelbarkeit und musikalische Schöpferkraft in eine einzige zusammengehören. Ihre vollendete Einigung dürfte das Zeichen der hervorragenden musikalischen Genies sein; und vielleicht auch darum ist Bach der größte unter allen. —

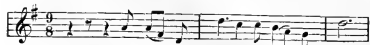
R. besitzt gewiß ebenso viel poetischen Feinsinn als musikalisches Talent; mehr vielleicht als seine eigenen Gedichte, beweist dies der poetische Duft, den die Novelle abmeht; allein zum bedeutendern Gesangscomponisten hat er es nicht gebracht, so interessant, poetisch und geistreich auch Vieles namentlich in seinen Balladen erkunden und gedacht ist.

Ueberhaupt kann wohl jene Neigung zu grübelnder Mystik, die fast allen seinen Werken anhaftet, nicht als ein wahrhaft künstlerischer Zug angesehen werden, wiewohl in neuerer und neuester Zeit gerade das Gegentheil nicht nur behauptet sondern viel ärger noch in der Praxis geltend gemacht wird. Hiermit dürfte sich aber nicht bloß das Publikum, sondern auch jedes gesunde Kunstgefühl im principiesten Widerspruch erklären. Das Mystische gehört allerdings zum Wesen alles künstlerischen, insbesondere des Musikalischen, allein eben darum redet man auch außerhalb der wissenschaftlichen Aesthetik nicht gern noch besonders davon. Tritt in einem Kunstwerk (z. B. auch einem Gemälde) ein grübelnd mystischer Zug auffallend in den Vordergrund, so kommt man ebenso gewiß zu dem Zweifel an seiner genuinen künstlerischen Abkunft, als beim Sentimentalen, das ja auch nichts anderes ist als ein wilder Schöpfung des ursprünglichsten Wissens der Musik. Klar ausgeprägtes, rein durchgebildetes Gefühl ist jedenfalls wesentliche Forderung an ein Kunststück. — Interessant aber ist es doch, die genannte Eigenthümlichkeit in verschiedenen Gestalten durch eine Reihe von Compositionen zu verfolgen, die in anderer Hinsicht sämtlich das Gepräge eines edlen Ursprungs an sich tragen. Sie halten sich z. B. vom Trivialen und was dem ähnlich ist, mit so bewußter Scheu fern, daß man diese Absicht förmlich zu sehen glaubt in Fällen, wo man schon mit einfacheren und vielleicht natürlicheren Fortschreitungen in Melodie und Harmonie zufrieden wäre; sie befinden ferner mit Entschiedenheit eine „denkende Künstler“, der nicht bloß musikalische Bildung und seinen Geschmack genug besitzt, um nicht völlig Wertloses zu ediren, sondern der auch überall mit klar hervorretenden Intentionen zu Werke geht und dadurch selbst mit „Unbedeutenderem ein bestimmtes Interesse rege zu machen versteht.“ Außerdem betritt er in den biblischen Gesängen und der Novelle zwei Gebiete, die bisher im Ganzen wohl seltener betreten worden sind. Jedemfalls ist es ein origineller Gedanke, biblische

Psalmen, die meist nur Texte für Chorgesänge oder Arien in größeren Werken lieferten, in eine individuellere Sphäre hineinziehen, und in der Novelle die Sonatenform so frei zu gestalten, daß sie etwa die Mitte hält zwischen Phantasie und traditioneller Sonate. Doch genug des Allgemeinen.

Im Einzelnen nimmt die Novelle entschieden den höchsten Rang ein. Mit einigen Längen besonders im ersten Satze und mit manchen obfchlich barocken Klängen im Mittelsatz findet man sich schon ab, da das Ganze einen spannenden und natürlichen Stimmungsverlauf, schöne, klare, noble Gedanken und ein reiches poetisches Leben enthält. Das Stück nimmt einen sehr ehrenvollen Platz ein unter den bedeutendsten Claviercompositionen neuerer Zeit. Es scheint aus der frischesten, angetragenen Periode des Künstlers hervorgegangen zu sein, denn es bezeichnet seinen Höhepunkt und stellt seine Individualität am glücklichsten und abgerundeten vor Augen. — Das Duo für Violine und Ff. zeigt eine nicht unbedeutende Erfindungskraft, besonders in der Motivbildung, wogegen die Durchführungen im ersten und letzten Satze einigermaßen zurückstehen. Die Hauptgedanken sind dagegen sämmtlich ebenso gehaltvoll und plastisch erfunden als flüssig angeordnet, besonders im letzten Satze. Auch ist die Stimmung des Ganzen hell und heiter, von grübelndem Subjectivismus fast ganz frei. Es dürfte, wenn es ein wenig knapper in der Entwicklung wäre, wegen seines durchschlagenden Feuers auch auf minder musikalische Kreise Eindruck machen; an innerem Werthe steht jedoch das ergrannete weit höher.

Unter den Gefängen nimmt dem poetischen Werthe nach op. 3 die erste Stelle ein. Mit Hilfe altirischer Klänge hat der Comp. hier jenes tragische clair-obscur zum Theil sehr schön zu treffen gewußt, das über der „Ballfahrt nach Kevlaar“ ruht, und die Behandlung dieses Stoffes, an eine Schumann'sche Ballade erinnernd, kennzeichnet den Componisten als einen Künstler, der sich über die anzuwendenden Mittel von Anfang an klar ist, dem es nur nicht durchgängig (wie in Nr. 3) gelingt, sie auf die wirksamste und vollkommene Weise zu verwerten. Auch die übrigen Romanzen und Balladen op. 9 und 11 enthalten schöne poetische Intentionen — die Hauptstärke des Componisten —, aber eine ganz ungetriebene Befriedigung vermögen selbst die bedeutendsten darunter (der Aera von Heine, die Heintzsch von Reinid, Bineta von Müller) nicht zu geben. Es ist vielleicht zu viel Poesie und zu wenig eigentliche Musik, oder richtiger zu wenig in sich selbst gesättigter Wohlklang und streng musikalische Consequenz darin. Dies tritt in den Liedern und Gefängen noch mehr hervor. Päst man bei der Ballade der malerischen und poetischen Illustration gern ihr volles Recht, so sucht man im Liede hauptsächlich Gemüth. Dies innerste Heiligthum schön, edel und wahr auszusprechen, ist nur sehr wenigen verliehen. Bei W.'s Liedern vermisst man es meistens; sie gehen nicht voll und ganz zu Herzen, sondern bleiben größtentheils in der Phantasie hängen. Zerstreut jedoch finden sich auch tiefere Stellen: in op. 8 die Zweignung, zum Theil auch Nr. 2 und 6. Nr. 7 scheint ursprünglich mehr Clavier- als Gesangstück zu sein, wie denn überhaupt die Gesangmelodie keine starke Seite des Componisten ist, da seine Cantilene im Allgemeinen mehr instrumentalen als vocalen Klang hat, wodurch sich natürlich auch das rechte Verhältniß zwischen Singstimme und Begleitung hin und wieder vermissen muß. Der Grund dafür mag am häufigsten wohl in W.'s eigentümlicher Rhythmik liegen, vielleicht auch in der Unvermögenfortschreibung. Nur ein Beispiel aus op. 13, Nr. 1



Der Mor-gen glü-het, der Him-mel hellt.

Schumann ist der einzige bedeutende Liedercomponist, bei dem sich Ähnliches findet, ohne aber darum schön, geschweige denn nach-

ahmungswürdig zu werden. — Op. 15 enthält stimmige Gefänge reinerer, theils religiöser, theils contemplativer Satzung. Die Texte sind zum größten Theil vom Componisten selbst, und man hätte daher wohl Veranlassung, hier den eigentlichen Kern der W.'schen Natur zu finden. Sie sind jedoch in musikalischer Hinsicht nicht besonders bemerkenswerth. Künstlerliche Bedeutung hatten nur die früheren Werke. Denn op. 15 weist nach seiner Seite hin über Dagensenes hinaus. — Bei den biblischen Gefängen ist mehr die dem Comp. vorschwebende Absicht, als ihre Ausführung von Interesse. Die Sachen leiden fast alle an Mattigkeit und Zahmheit des Empfindens, auch an trockenem Formalismus. Da es dem Comp. nicht gelang, in seinen weltlichen Texten ein tieferes Gemüthsleben zu offenbaren, so ist es nicht zu verwundern, daß ihm dies bei biblischen Texten noch weniger gelungen ist, zumal er sie ganz in das Gebiet des persönlichen lyrischen Ausdrucks gezogen hat.

Nach diesen Bemerkungen läßt sich kaum das Behauern unterdrücken, daß eine so reich begabte Natur wie W., dem stets eine Fülle interessanter Gedanken und Motive zu Gebote steht, nicht auf der Bahn fortgeschritten ist, die er im Duo und der Novelle betrat. Es ist unweifelhaft, daß er hier mit den namhaftesten Schülern Schumann's nicht nur gleichen Schritt gehalten, sondern sie alleammt bei Weitem überflügelt hätte.

## Locales.

(Concert der Gesellschaft, d. M. — Quartett.)

S. B. Im ersten der beiden in dieser Saison von der Gesellschaft, d. M. zu veranstaltenden Concerte hatte Abonnement bewährte C. M. v. Ebers's Musik zur Preclora ihre oft erprobte Wirkung, und wurde mit Vergnügen wieder einmal gehört. — Ph. Em. Bach's D-Symphonie fand nicht den lebhaftesten Beifall, der ihr in Leipzig zu Theil ward und den sie verdiente. Man war nicht sogleich im Stande den geistreich-laufigen Zug, der namentlich die beiden Allegrosätze durchweht aus den älteren Ausdrucksformen herauszufinden. Eine zweite Aufführung in kleineren Räumlichkeiten dürfte, verbunden mit einer geistvolleren Wieder-gabe zu besserem Verständniß führen. Den letzten Satz nahm Hr. Herbed unserm Gehör nach etwas zu mäßig; dann hätten wir auch gemüthlich, daß in der Solostelle der Violinen daselbst durch kleine Accente auf der ersten Note des Takts die launige Intention des Componisten ersichtlich gemacht worden wäre. — Ferd. Hiller's „Voreley“ machte ebenfalls wenig Eindruck, obwohl das Werk in seinen Solopartien durch erste Kräfte (Hr. Dufstmann, Hr. Er.) vertreten, und auch sonst ganz gut ausgeführt wurde. Die Musik wird dort immer schwächer, wo ihre Aufgabe bedeutsam zu werden anfängt. Der Gesang der Voreley ist melancholisch statt verlockend, und statt daß die Musik ein Bild der zunehmenden und gefährlichen Verlodung des Fischerknaben bietet, wird sie in den wichtigsten Momenten lahm und unwirksam. Wir können vielleicht einmal eingehender auf dieses Stück zu sprechen, dessen Gegenstand Hiller's Natur im Ganzen sehr entsprechend ist, welches aber leider durch falsche Auffassung und vielleicht durch Arbeit ohne rechter Stimmung mißlang. — Rubinstein's „Gondelfahrt“ machte gar keinen Eindruck, und ist eine ganz unerquickliche Composition eines für Chorgesang und überhaupt für musikalische Behandlung von vorneherein durchaus nicht geeigneten Gedichts. —

In der zweiten Quartettproduction des Hrn. Hellmesberger war durch Erkrankung des von Leipzig her erwarteten Fr. Hauffe und vielleicht noch andere Zwischenfälle eine Veränderung des Programms nöthig geworden. Für das Odtet von Schubert wurde R. Volkman's E-moll - Quartett gebracht, über welches diese Blätter mehreremal nach Kennzeichnung der Partitur und des Clavierauszugs berichtet haben. Ohne denselben eine Epoche machende Bedeutung beizulegen, war darauf hingewie-

fen worden, daß man Werken wie dieses, die weder phantastisch noch phantastisch-barock, sondern echt musikalisch und theilweise sogar sehr interessant gearbeitet sind, nicht den Weg in die Dessenlichkeit sperren solle. Der Erfolg bewies, daß wir richtig geurtheilt hatten. Das Quartett fand, wenn auch keine durchaus enthusiastische, doch größtentheils warme Aufnahme. Namentlich das reizend lebendige (aber etwas zu schnell und sehr unruhig gespielte) Scherzo, dann auch das Adagio, welches uns sehr, mehr vom Weiten angesehen, etwas zu kurz und zu wenig Gegenständliches zu enthalten schien. Dem Finale würde zu wünschen, daß es mehr Schwung hätte. Inbessenen, alle Schwächen des Opus zugegeben, erlauben wir uns denn doch die Frage, welcher von den gegenwärtigen Quartettcomponisten durchaus Vorrägliches und Unantastbares geschrieben habe, das man den Volkmann'schen Arbeiten vorziehen müsse! — Rubinstein's B-Trio findet der geehrte Leser im Leitartikel dieser Nummer im Zusammenhang mit denselben beiden andern Trios eingehend besprochen, und wir haben an dieser Stelle nichts beizufügen, als daß, was dort gesagt ist, durch die diesmalige Aufführung für uns seine Bestätigung fand. Herr Dachs vermochte freilich die glänzende Seite dieser Arbeit nicht zu vollstem Maß hervorzuheben, — desto mehr mußte man den Mangel des Gehalts bemerken. — Zum Beschluß wurde Schumann's F-dur-Quartett gespielt. —

Ueber das Hofmann'sche Quartett können wir nicht eher etwas sagen, als bis wir einmal im Besuch seiner Produktionen nicht durch das gleichzeitige Hellmesberger'sche Quartett verhindert sein werden.

## Breitungschau.

D. Gumprecht schreibt in der Nationalztg. bei Gelegenheit eines Refrains über Rossini's „Thello“, von welcher Oper er sagt: sie gelte „nächst Wilhelm Tell als die bedeutendste Schöpfung des Tonbildners“ folgendes: „Das Werk war seit etwa zwölf Jahren aus unserer Tagesordnung verschwunden, und trat deshalb wohl manchem Hörer als ein ganz neues gegenüber, wenigstens äußerlich betrachtet; denn wir die Semiramis und den Kontrek bereits kennen gelernt hatte, mochte in dieser Partitur kaum irgend welche Seiten des Autors entlocken, die ihm nicht schon längst geläufig gewesen. Wenn über alle diese Opern, nach einer von Glanz und Fuldigung jeder Art umgebenen Jugend, ein unatürlich frühes Greisenalter hereinbrach, so liegt der Grund in dem Umfange, daß fast überall die Gebilde des Componisten, nicht aus der lebendigen Fühlung von Wort- und Tonsprache erzeugt und geboren, sondern als etwas Fertiges von außen ganz mechanisch herzugebracht erscheinen. Träte von Neuem überkommen uns bei dieser Kunst das irreführende Gefühl, wie wenn jemand in einer Begegnung mit dem Geliebten für jedes ihrer Worte keine andere Erwiderung hätte, als eine vorher zurecht gelegte, auswendig gelernte Rede. Der die Formalismus, die ewige Wiederkehr derselben instrumentalen und vocalen Phrasen, die burleske Vermischung des tragischen und komischen Stils, der Mangel nicht nur der tieferen dramatischen Wahrheit, sondern zugleich der wärmeren aus vollem Gemüth hervorquellenden Innigkeit sind mit solchem handwerksmäßigen, der Liebe und Begeisterung baaren Musikmachen unzerrenlich verbunden“ u. s. w.

## Nachrichten.

Fretis hat sich in der jüngsten Sitzung der Akademie zu Brüssel gegen die Einführung der französischen Normalstimme ausgesprochen. Mit der Erhebung der Stimmung um  $\frac{1}{2}$  Ton, dies sei bei häufiger der Unterstich des neuen Diapasons normale gegen die bisherige Stimmung, sei nichts gewonnen, wenigstens nicht so viel, um den Verlust aufzuwiegen,

welcher durch die Außerhandsetzung der gegenwärtig im Gebrauche stehenden Blasinstrumente entstehen würde. Sein Rath geht dahin, die Stimmung um  $\frac{1}{4}$  Ton herabzusetzen, in Folge dessen die Instrumente beibehalten blieben und nur eine Transposition der Tonhöhe in den Partien der Blasinstrumente vorzunehmen wäre. Auf diese Ansicht basirte Beschluß die Minister des Innern und des Krieges vorgelegt worden. (Auch die Charakteristik der Tonarten? D. Red.)

In Betreff des Preises des in Nr. 47 angezeigten instrumentalen Werkes von Panoffo „Art de chanter“ geht uns die Mittheilung zu, daß die dort in einer Note angegebenen Zahlen insofern nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen, als nämlich im französischen Buchhandel (bloß im französischen? D. Red.) der abgeschwächte Gebrauch herrscht, auf den Titelblättern eine Illustrierte, d. h. viel zu hohe Preise anzusetzen. Der wirkliche Preis beträgt für das ganze Werk 20 francs, für das Vado mecum allein 12 fr. 50 Centimes, für die Vocalises allein ebenfalls 12 fr. 50 Cent.

Dr. M. Petersen, Professor und Cantor emer. hat ein Verzeichniß der in der Bibliothek des L. Gymnasiums zu R i m m a in Sachen vorhandenen Vokalfurten aus dem 16. und 17. Jahrhundert herausgegeben. Es sind Buchwerke, meistens zum kirchlichen Gebrauche, wie Motetten, Psalmen u. s. w., deren Aufzeichnung als ein sehr verdienstliches Werk bezeichnet werden muß.

Als ein Beispiel für schwankende wandelmüthige Dirigenten, wie man in auswärtigen Singakademien und ähnlichen dem Chorgesang gewidmeten Anstalten Programme gemischter Concerte zusammenstellt, theilen wir hier die der letzten Concerte des Decliner Domdors und der Singakademie mit. Das erstere enthielt nur geistliche Musik: Sautens von Palestrina, Chor für Männerstimmen von Vittoria, 10stimmiger Chor von Caldara, 8stimmige Motette von S. Bach, Hymnus für Männerstimmen von Gumpelshimer, geistliches Lied von Eccard, Motette von Graun, Chor von Weisgerber. Als Zwischennummern wurden eine Fuge in F-moll von Mendelssohn und eine Capotte von S. Bach auf dem Clavier vorgelesen. — Die Singakademie brachte außer einem Domino ga saluum regem von K u n g e n h a g e n und dem 8stimmigen 21. Psalm von G r e f f, H a n d e l's Bettinger Lebrum, ein Werk, welches der Kritiker der Nationalztg. mit warmen Worten preist. Er sagt u. A.: das Werk besteht aus einer Reihe von Chören, die durch einige Solfargien unterbrochen wird. Unter jeuen befinden sich einige, die fast den Charakter Bach'scher Innigkeit und Gemüthsruhe tragen, so z. B. gleich der zweite: „Der Engel Chor erhebt sein Lied.“ Den imposantesten Gegenatz zu diesen mythisch verschwebenden wie Weisgerber'schen und Spierdittl'schen emporkwallenden Klängen bildet der folgende Chor mit dem Namen madriwollen „Heilig“ der Wäffe. Soth dramatisch ist weiterhin die A. fassung der Worte: „der heiligen zwölf Veten Zahl“ u. s. w. . . . . Es bedarf nach alledem wahrlich keines geringen Maßes von Macht und Unerfand zur Behauptung, der Schöpfer eines solchen Chors sei aller Poesie und Romantik bar gewesen u. s. w.

Herrn A. Langert aus Coburg, hühnerer Schüler des Leipziger Conservatoriums ist die Stelle eines Musikdirectors am Stadttheater zu Kiel übertragen worden.

Der Violinist Jean Weder hat in Leipzig in einem Gewandhausconcert ein Violinconcert von Rubinstein mit gutem Erfolg gespielt.

Im Verlag von J. Springer in Berlin erscheint so eben: Der Contrapunt, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition von Heinrich Vettermann.

(Eingel.) Vom Neudar den 24. Nov. Bei dem deutschen Sängerkreise zu Nürnberg im vergangenen Sommer wurde bekanntlich die Gründung eines deutschen Sängerbundes im Aussicht genommen. Die Bildung von Sängerbänden (Bereinigungen der einzelnen Liedertafeln, Männergesangsvereine, Liedertänzer) der einzelnen Gauen wurde als die notwendige Grundlage bezeichnet. Es wurde in dieser Beziehung von der am 23. Juli gehaltenen Sängerversammlung (laut dem in diesen Tagen an die Vereine versandten Protokolle) der Beschluß gefaßt: „dem schwebigsten Sängerbund die Vorarbeiten zur Gründung eines deutschen Sängerk-

bundes zu übertragen, sowie auch dieser mit Zurückziehung mehrerer größerer Städte die Bestimmung des Ortes für Abhaltung des nächsten deutschen Sängertages trifft.“ Der Ausschuß des schwäbischen Sängerbundes hat nun, wie wir hören, die ersten eintretenden Schritte zu Erfüllung seiner Aufgabe bereits gethan. Er legt sich durch ein eingehendes Circulär in Verbindung mit den bestehenden deutschen Sängerbänden, um so eine Uebersicht über Begehren und Wirksamkeit derselben und über deren Ideen bezüglich der weiteren Organisation zu erhalten. Das Ergebnis dieser Umfrage wird dann die Grundlage für weiter einzuleitende gemeinsame Schritte sein. Da ohne Zweifel nicht alle bestehenden deutschen Sängerbände dem Ausschuße des schwäbischen Sängerbundes bekannt sein werden, so wäre wünschenswerth, daß dieselben ihre Adressen jenem Ausschuße (in Stuttgart) mittheilen würden.

In der Versammlung des „Künstler-Bereins“ in Bremen am 20. November wurden Händel'sche Compositionen für Streichinstrumente Flöte, Oboe und Fagott (comp. in den Jahre 1716-1720) unter der Leitung des Herrn Musikdirector Reinthaler ausgeführt.

Es ist an diesem Orte bereits der durch Herrn Passeloung eingereichten großen Concerte Erwähnung gethan worden, welche jetzt in Paris im Cirque Napoleon, dem gewaltigen großen Amphitheater, gegeben werden. Die „niederdeutsche Musik“. schreibt darüber in einem längeren Artikel: Als für 20, 10 oder 6 Stübrergroschen (an drei verschiedenen Plätzen) hört man Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn in schöner, künstlerisch vollkommener Ausführung.... Der Erfolg dieser Concerte ist vollständig gesichert. Alles begünstigt das Unternehmen, namentlich auch die vorzügliche Musik des Circus; die Klänge verbreiten sich in dem weiten Raume der hohen lustigen Halle nach allen Seiten hin mit Gleichheit, Reinheit und Genanigkeit, ohne irgend ein Durcheinanderhören, so daß man jede instrumentale Einzelheit mit Leichtigkeit vernimmt. So verbreitet sich denn der Ruhm der deutschen Musik durch diese Concerte in unendlich weitere Kreise der Bevölkerung von Paris, als bisher, und an ihrem Einflusse auf die Geschmacksbildung des unständlichen Publicums dürfte kaum zu zweifeln sein.

(Eingel.) Kammermusik Herrin erwehret son, in Hannover, der bekannte Flötist, beabsichtigt dem Vernehmen nach in nächster Zeit die Methode seiner Kunst zu veröffentlichen und einen Lehrkursus für Flötenspieler von Hoch zu veranstalten. Wir machen das auf um so mehr aufmerksam, als Heinemann ohne Zweifel gegenwärtig, mit Ausnahme etwa von Du-lois in Paris, als der Einzige dasteht, dem man unbedingt Clafficität des Virtuositäts in seinem Fache zusprechen darf, sowohl was Ton und Technik als was geniale Behandlung des Instrumentes und Gebiegenheit des Vortrags anbelangt.

Im zweiten Abonnementconcert in Hannover spielte Frau Clara Schumann Mozart's C-moll-Concert.

Wien.

Joachim kommt diesen Winter definitiv nicht nach Wien. Er wird friedlichere internationale Verhältnisse abwarten.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 8. Dezember: Mittags halb ein Uhr im großen Redoutensaal Concert des Männergesangvereins. — Um dieselbe Stunde im Musikvereinsaal Concert des Pianisten Wilhelm Treiber.

Dienstag den 10. Dezember: Mittags halb ein Uhr Concert der Pianistin Betti Wieser. — Abends 7 Uhr im kleinen Redoutensaal Concert der Orgelergesellschaft Ceterpe.

Samstag den 14. Dezember: Abends 7 Uhr im Musikvereinsaale Concert des Herrn Alexander Dreyhschod.

## Musikalienanzeiger.

Musik für Pianoforte allein.

Bruny d, E. van, Op. 19. Schoten- und Rebelbilder. 4 Hefte. Leipzig, Kistner.

Bernhart L, Op. 29. Impromptu-Valse. Winterthur, Rieter-Verdamm.

Fiebig John, Compositions choisies, Nr. 1, 2. Hamburg, Cranz.

Nr. 1, Air rasse.

„ 2, Chanson russe, variee.

Heller St, Op. 98. Improvisata über die Romane: Huthentreicher Ebro, aus R. Schumann's Spanischen Liebesliedern. Winterthur, Rieter-Verdamm.

Kiel Fr. Op. 17. Variationen und Fuge. Berlin, Bohn.

Pongert A. Op. 2. 2 Klavierstücke. (Romane. Allegro agitato.) Leipzig, Senff.

Lührs Karl. Op. 27. Am Abend. 7 Klavierstücke. Leipzig, Senff.

Meinardus Edw. Op. 16. Suite Nr. 2. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Schumann R. Drittes Album für die Jugend. 38 Lieder-Transcriptionen für gebildete Pianisten in 9 Serien oder 3 Abtheil. Leipzig, Schuberth und Comp.

Serie I, 3 Lieder. (Die beiden Grenadiere. Liebesgäuner. Roths Kölein.)

„ 2, 3 Lieder. Op. 31.

„ 3, 6 Lieder. Op. 33.

„ 4, 6 Lieder. Op. 36.

Loubert Will. Op. 127. Fantast. (Fm.) Mainz, Schott.

— Op. 128. 2 Valses de Salon (A, Es). Ebenbas.

Wertz H. W. Op. 50. Noct. Erstarrt, Bartholomäus.

## Für die Orgel.

Commer Fz. Compositionen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert zum Gebrauch beim Gottesdienste. Berlin, Bohn.

Hest I, Carissimi G. G., Vorpiele.

„ 2, Frescobaldi G., Sätze aus Fiori musicali etc. Op. 12.

Hesse Ad. Ausgewählte Orgelcompositionen. Breslau, Leudart.

Kief, 16, 12 Studien mit obl. Pedal. Anhang zur Pedalschule, (Nr. 7 der Orgel.)

„ 17, 7 Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 60. (Nr. 34 der Orgel.)

„ 18, 5 Vorpiele und 1 var. Choral. (Folgt mir! spricht Christus.) Op. 53. (Nr. 31 der Orgel.)

## Kirchenmusik.

Dyde J. E., 6 Pange Lingua, für S., A., T. und B.; Org. ad lib. qu. 8. Augsburg, Böhm.

Führer R. Op. 216. Messe (A) für 4 Singst. mit Org. ad lib. Wien, Bessly u. B.

— Graduale und Offertorium zur Messe Op. 216, f. do. Ebd.

Hoven J. Op. 50. Offertorium: Confitebor tibi, f. S. mit obl. B.; Chor ad lib.; 2 B., Via, Vello, Eb., 2 Hob., 2 Fag. und 2 Waldhörner. Wien, Spina.

Tomelli R. Requiem, Chorstimmen. 8. Hamburg, Cranz.

Musica sacra. Sammlung der besten Meisterwerke des 16. und 17. Jahrs. für 4—8 St., herausg. von Frz. Commer. Part. Band 6, 15 Gesänge von Cl. de Lassus. Org. B. Historia vom Leiden und Sterben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, für 2, 3, 4 und 5 St. Berlin, Bohn.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Nagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 963. — Ausgeber: Schmalz Nr. 1147. Druck- und Musiknotenhandlung: Wessely & Hänsel, vormals G. Z. Wäcker's Witwe. Abonnements: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1 ½ R. oder 1 Thlr. Mit Vorbezahlung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Anzeigen, Ankündigungen und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das moderne Claviertrio und seine Vertreter. (Schluß.) — In Sachen Beethoven's. — Kritische Revue. — In Betreff des Wiener Conservatoriums. — Fatales. — Correspondenz aus Rom. a. M. — Nachrichten. — Concertanmeldungen. — Musikalienanzeigen. — Briefkasten.

## Das moderne Claviertrio und seine Vertreter.

(Schluß.)

Ein merkwürdiger Componist, der den Kritiker in Verlegenheit setzen kann, ist Carl Reinecke, dessen Trio op. 38 (Verlag von Breitkopf und Härtel) hier in Betracht kommt. Wirklich bedeutende Fehler, und Seiten, wo man nachdrücklich zugreifen müßte, sind für den gerechten Beurtheiler nicht vorhanden. Dieses Opus, wie fast jedes dieses gebildeten, geschmackvollen Meisters, ist edel gehalten, formell abgerundet, süßend, nicht ohne Innerlichkeit der Empfindung, streng und doch wieder frei und ungezwungen in Form und Anlage, „gewewärtig“ in Zähl und Ausdrucksweise. Und dennoch wird es Niemand „bedeutend“ nennen. Einiges läßt sich allerdings in diesem Opus vom musikalisch ästhetischen Standpunkt ausstellen, ohne daß man aber sagen könnte, daß durch Beseitigung der Abänderung dieser als Mängel bezeichneten Dinge der Werth des Ganzen im Wesentlichen gesteigert würde. Stellen wir folglich eine Reihe derselben zusammen, wie sie uns beim Durchlesen gerade auffallen:

1. Der Eintritt und die weitere Fortführung des Cello am Anfang des ersten Allegro hat etwas Gezwungenes: der Canon, welcher dies mit sich bringt hätte entweder, da es doch erst gilt ein Thema einfach hinzustellen, ganz weglassen, oder es hätte das Uebrige so geführt werden sollen, daß kein Zwang ersichtlich wird.

2. Nach Schumann's Vorgang kommt auch hier vor dem Schluß des ersten Theils schon das Hauptthema, vollständig ungeschöpft zum Vorschein; dadurch wird der Eindruck der Wiederholung des ersten Theils, namentlich also die Wirkung des Themas an seiner eigentlichen Stelle abgeschwächt, die plastische Form verwischt und aufgehoben. Ueberhaupt ist (ebensfalls nach Schumann) der zweite Hauptgedanke zu wenig wichtig behandelt, sowohl in der Erfindung selbst, als in der Fortführung.

### 3. Der Achteltriolenang im 2. Theil



u. s. w.

ersieht als eine virtuose Spielerei, die nicht zum Charakter der Umgebung paßt, und macht die Wirkung, wie wenn Jemand mitten in das eifrige oder ernste Gespräch Anderer eine Platitude hineinwirft.

4. Im Andante macht es sich nicht gut, daß Violine und Cello sich in den Vortrag des Themas theilen. Ein in sich Zusammengehöriges wird zerrissen, um ein scheinbares Zweige-

sprach zu erhalten; „scheinbar“ deshalb, weil ein Monolog, den man von zwei Personen sprechen läßt, dadurch noch nicht zum Dialog wird.

5. Das Thema dieses Andante ist überhaupt für ein Trio zu romanzenhaft, daher denn auch die Homophonie vorwiegt, der Gegensatz von Melodie und „Begleitung“ zu auffallend hervortritt.

6. Das Scherzthema, etwas Schumannisch, ermüdet dadurch, daß es immer wieder (9 Mal) in derselben Tonart, derselben harmonischen Umgebung u. s. w. in der Clavierstimme auftritt. Der Eintritt selbst, bei der enharmonischen Verwechslung im 2. Theil, für die Augen und das gewonnene Bewußtsein verständlich, klingt durch den vorangenen Orgelpunkt auf G unverständlich, etwas barock.

7. Eben wegen der häufigen Wiederholung dieses Themas wäre es sicherlich besser gewesen, im ersten Trio es nicht abermals anzubringen.

8. Die sich auf und abschwingende Achtel-Clavierfigur im 2. Trio, allerdings sehr freundlich klingend, erinnert an Goldschmidt's Poesie, will nicht in ein Kunstwerk passen, welches zwar das Graziöse nicht ausschließt, aber einen tieferen Hintergrund für dasselbe verlangt.

9. Das abermalige Auftreten des Andantemotivs in etwas weitaufziger Weise im Verlauf des Finales stört dessen Fluß, ist, wenn man so sagen darf, dramatisch nicht motivirt, und obendrein keine neue Ideenordnung, da Fr. Schubert dergleichen schon in seinem Es-Trio gethan, und nach ihm Schumann häufig von solcher Vermischung der Sätze Gebrauch gemacht hat u. s. w.

Wir nehmen nun, wie gesagt, den Fall an, alle diese und andere Punkte, namentlich alle jene, welche sich bloß auf Formelles beziehen, wären beseitigt: Das Trio würde dadurch technisch noch tadelloser, und dennoch nicht von bedeutender Wirkung sein, — nach unserer Ueberzeugung deshalb, weil der ethische Gehalt, wie er sich in Erfindung der Themen, und in ihrer Durchführung herausstellt, kein bedeutender genannt werden kann. Vom Standpunkte des geübten Meisters würde sich gegen das Werk nichts einwenden lassen, und dennoch würde man es im Vergleich mit einem Beethoven'schen, ja selbst Mendelssohn'schen als ein weit unter diesen stehendes erkennen müssen.

Wir können diese allerletzte und wichtigste Frage der musikalischen Aesthetik: warum nämlich ein Kunstwerk trotz technischer Untadelhaftigkeit dennoch eine flane Wirkung zu machen vermag, hier nicht weiter verfolgen. Soviel ist nur zu sagen, daß Reinecke's Trio ganz modernen Inhalts und von moderner Formgestaltung ist; und zwar in dem Sinne modern, daß es wie alle neueren Produkte mehr nach außen als nach innen wirkt, gefällig anregt, ohne tieferes Interesse einzuschließen, daher für das gewöhnliche Publikum zu gut, d. h. zu musi-

falsch und ernsthaft, für den Kenner zu oberflächlich und bedeutungslos ist.

Kleine, die all seinem glücklichen Talent, seiner Anmuth, seiner vielfach reizenden Gestaltungsweise ist nach Höhe, Tiefe und Breite leicht, zu leicht zu übersehen. Auszustatten giebt er nichts, so wenig er uns innerlichst ergreift und packt. — Der Grund warum es so werden konnte geht mehr den Biographen als die Kritik an.

Vom obigen Trio, dessen letzter Satz vielleicht, wenn man von der unnötigen, weil unmotivirten Wiederholung des Andanteschemas absieht, als der gelungenste, namentlich frischeste und lebhafteste, am meisten Sympathie zu erwecken geeignet ist, kann man sagen, daß es einen Effecter im besten Sinne zum Autor hat, der von Mendelssohn, Schubert und Schumann gleichmäßig befrachtet erscheint, so daß man ihn keiner bestimmten Richtung beizählen kann.

Es liegen uns nun noch einige andere einzelne Trios vor, die aber zu näherem Eingehen keine Veranlassung bieten. Die Mängel und Fehler derselben liegen so hell am Tage, daß von einem Abschätzen und Abwägen derselben gegen etwaige Tugenden kaum die Rede sein kann. Indessen wird es nicht schaden, jene zum Bewußtsein zu bringen; vielleicht daß es bei einigen der betreffenden Autoren noch Zeit ist, sich eines Besseren zu bemerken.

Max Bruch versucht in seinem C-moll-Trio op. 5 (Verlag von Breitkopf und Härtel) insofern „neue Bahnen“ einzuschlagen, als er die bisherige gütliche und von allen Meistern benutzte Sonatenform verläßt und eine andere Zusammenstellung von Sätzen wagt. Er beginnt mit einem 27 gedruckte Noten-Systeme einnehmenden, also ziemlich langen Andante in C-moll, woran sich nach einem Uebergang (der sich belläufig gesagt ausnimmt wie etwa eine Verwendung der Szene auf der Bühne) ein Allegro assai in G-dur anschließt. Dann findet sich ein Presto in C-moll als Schluß des ganzen Opus. Es fragt sich nun bloß, wodurch diese Anordnung motivirt ist, und ob das Kunstwerk in seinem Verlauf sich so gestaltet, daß die Notwendigkeit evident wird; oder doch: ob in der Abweichung etwa eine Verbesserung, oder mindestens keine Verschlechterung der gewöhnlichen und allseitig anerkannten Form zu finden sei.

Mit einem angeführten langsamen Satz anzufangen, der nicht als Einleitung, sondern als selbständiger Theil gelten will, ist ebenso gewagt, als bei den Meistern der Kammermusik selten zu finden. Beethoven hat es in seinem seiner Trios gethan; im Streichquartett in Cis-moll schickt er seinem ersten Allegro ein langes Adagio voraus, das aber, führt und in mystischer Weise gehalten, den Gegensatz eines Allegro wie das folgende förmlich herausfordert; in Nacht und Nebel fängt das Quartett an, um erst mit dem Allegro einen warmen Sonnenstrahl zu senden, der Hoffnung und Glauben neu belebt. Hier bei Bruch finden wir zwar ein auch etwas unbetobenes und schwerelbendes Wesen, aber die Tongestalten sind doch soweit in festen Umrissen gezeichnet, daß ein Gegensatz nicht als Bedürfnis hervortritt. Ein besonderes Interesse kann man an dem Opus also schon von vornherein nicht nehmen. Das langsame Tempo ist an sich etwas Anormes, — dem gefundenen reinen Sinn ist das Allegro viel entsprechender, nur dieses paßt unmittelbar, das Adagio oder Andante nur als Zwischenstück, oder als Einleitung. Wäre dem nicht so, wir hätten gewiß schon Sonaten, deren erster und Schlußsatz Adagios wären. — Das folgende Allegro, von dem man endlich Volles kräftiges erwarten, bringt Themen, denen man sichtlich den Text: „Schlaf Kindlein, schlaf“ unterlegen könnte. Dagegen schlägt der Componist im Finale ordentlich wüthende Puzelbäume. Warum das so pöbellich? Der hier angeführte Ton ist ebenso unmotivirt, wie das enbloße und laue Andante, und wie das sammtromme Allegro. — Dies die Hauptursachen,

warum man dem Max Bruch'schen Trio vorneweg keinen Geschmack abgewinnen kann. Ueber Art und Weise der Erfindung, über Gehalt oder Gehaltlosigkeit wollen wir hier nicht einmal sprechen.

An Versuchen im Genre des Claviertrios dadurch Neues zu bieten, daß man die bisherige drei- oder vierstimmige Form in ihrer klaffischen Anordnung aufgibt, und entweder mehr, oder lauter einzelne, mit Ueberschriften versehen, innerer Beziehungen auf einander entbehrende Sätze bietet, hat es überhaupt in den letzten Jahren nicht gefehlt. Schon H. Volkmann hat in seinem B-moll-Trio den Charakter der einzelnen Sätze aufgehoben, die Phantasiestimmung in das Trio einzuführen gesucht. Bei allem mitunter sehr barocken Wesen zieht sich jedoch hier wenigstens eine Grundstimmung durch das Ganze, wenn auch eine so düstere, daß nur verhältnißmäßig Wenige daran Geschmack finden. R. Gade hat Idolletten für Trio geschrieben, eine sehr nette und feine Arbeit, aber eben fleislich, und durch Gleichartigkeit, durch Mangel unterschiedener Contrasten wenig anregend, ja ermüdend. Ferd. Hiller hat es mit einer „Serenade“ versucht, der man so ziemlich dasselbe nachsagen kann. Alle diese Versuche, so hübsches und Geistreiches sie theilweise enthalten, beweisen nur, daß in unserer Zeit Kraft und Reichthum der Erfindung verloren gegangen sind, um dem Vorhandenen ein Ebenbürtiges an die Seite stellen zu können. Das Rechte, Volle, Ganze gelingt in der gezeigten Form nicht mehr, nun versucht man diese zu umgehen, und experimentirt nach allen Seiten. — Wir aber sind der Meinung, daß wer in einer bestehenden Form nichts Ganzes Tüchtiges leisten kann, auch nicht berufen ist, neue Formen zu erfinden, daß sich vielmehr hinter allen diesen Neuerungsgelüsten nur die ungenügende Unfähigkeit verbirgt, mit dem Vollkommenen und Uebergeiltigen auch nur die entfernteste Concurrenz zu bestehen. —

## In Sachen Beethoven's.

Die in Nr. 47 dieser Zeitung enthaltenen Bemerkungen zu meiner Vorrede zu den Beethoven'schen Volksliedern veranlassen mich Einiges zu erwidern. Der Verfasser dieses Artikels, Herr Thayer, irt zunächst in der Annahme, daß die Thomson'sche Sammlung nur unbestimmt sei. Zur Zeit der Veröffentlichung des ersten Heftes jener Volkslieder war mir freilich von dieser Sammlung nur eine Ausgabe von 6 Octavbänden bekannt, deren Titel folgender ist: „Thomson's Collection of the Songs of Burns, Sir Walter Scott and other eminent lyric Poets ancient and modern united to the select Melodies of Scotland and of Ireland & Wales with Symphonies & Accompaniments for the Pianoforte by Pleyel, Haydn, Beethoven etc. The whole composed for & collected by George Thomson. ... Edinburgh .... (1822—24).“

Diese Ausgabe ist ein Auszug aus folgenden drei Sammlungen, welche in Ganzen 11 Foliobände ausmachen:

1. The Melodies of Scotland with Symphonies and Accompaniments for the Pianoforte. Violin etc. by Pleyel, Haydn, Beethoven, Weber, Hummel etc. The Poetry chiefly by Burns. In Five Volumes. (Diese erschienen, einem Brief Thomson's an Graham zufolge: Vol. 1 in 2 Theilen 1793 und 1798. Vol. 2—4. 1799, 1802, 1805. Vol. 5: 1818 und 1826.)

Die in meinem Besitze befindliche Ausgabe trägt die Bezeichnung: „New Edition 1831.“ Im Jahre 1841 erschien noch ein sechster Band.

2. A Select Collection of Original Irish Airs for the voice .... with Symphonies and Accompaniments for

the Pianoforte, Violin & Violoncelle, composed by Beethoven. 2 Vol. (1814, 1816.)

3. A Select Collection of Original Welsh Airs, ... united to English Poetry, ... With Symphonies and Accompaniments, ... composed chiefly by Haydn and Beethoven, 3 Vol. (1809, 1811, 1817.)

In der unter 1. angeführten Sammlung sind nicht bloß schottische, sondern auch englische Melodien enthalten, z. B.: *tiod savo the King, Charlie is my Darling, Tho Miller of Dee, Classe your fanning it.* (Vergl. Chappell: *Popular Music of the olden Time, of England.* London 1857—59) und aus diesem Grund, insbesondere auch, weil im 1. Heft der von mir dritten Herausgeber drei der genannten enthalten sind, machte ich die Unterscheidung: „englischer, schottischer und irischer Lieder.“

In den Besitz der unter 1—3 angeführten Sammlungen gelangte ich während des Druckes des 2. Heftes. — Das erste Resultat war eine, wenn auch nur geringe Bereicherung der mir bereits bekannten Beethoven'schen Bearbeitungen; ferner erhielt ich zu der größten Anzahl der Melodien die in vielen Sammlungen vergetlicht gelauten Texte. Dagegen fand sich, daß einzelne von Beethoven bearbeitete schottische und irische Melodien in der Sammlung nicht enthalten sind; dann auch findet sich flarr der im zweiten Heft von mir dritten Bearbeitung des „*My Natty is a gallant gay*“ im 6. Bande eine andere weniger interessante Bearbeitung Beethoven's einer im Ganzen zwar ähnlichen, im Einzelnen jedoch sehr abweichenden Melodie. Ebenso giebt Thomson zur Melodie „*Sir Johnie Cope*“ eine höchst gewöhnliche Harmonisirung von G. Hogarth.

Weiterhin ergab sich, daß selbst in dieser vollständigeren Ausgabe jene von mir geäußerte Befürchtung der beiden Lieder (*Charlie and the Miller*) und, insbesondere bei den schottischen Liedern, wesentliche Abweichungen vom Autographe sich vorfinden. Es ist nun freilich nicht zu bestreiten, daß die von Thomson benutzten Copien jene Abweichungen fassen enthalten, daß insbesondere jene Takte gefehlt haben, — ich erlaube mir aber die Wahrscheinlichkeit dieses Falles so lange zu bezweifeln, bis durch die Copien selbst der Beweis geliefert ist. Die beiden Lieder sind nämlich mit noch zwei anderen der neueren Ausgabe von 1831 als Anhang (Vol. 1, Nr. 49, 50) beigegeben worden, und wahrscheinlich ist Mangel an Raum die Ursache der Vertüschung gewesen. Daß man aber Thomson wohl fähig halten darf, solcher äußerer Gründe wegen Beethoven'sche Takte zu streichen, wird sich schließlich in eclatanter Weise zeigen.

Herr Thayer freilich gelangt in seiner Vertheidigung Thomson's zu der, gelinde gesagt, sehr eigenthümlichen Ansicht: „dieser, als Schotte und enthusiastischer Verehrer seiner nationalen Gesänge würde wohl besser wie Beethoven beurtheilt haben mögen, ob diese Lieder in Dur oder Moll zu schließen seien.“ Wenn er Thomson für befähigt hält, solche Verbesserungen eigenmächtig vorzunehmen, dann war es wahrlich überflüssig, die Irishen Lieder zur Correctur nach Wien zu senden, — dann konnte ja Thomson selbst diese besorgen! War Letzterer wirklich so scrupulos, wie Hr. Thayer ihn darstellt, so würde er sich wohl die Mühe gegeben haben, die ihm ohne Zweifel bekannte Ausgabe Schlesinger's beaufs seiner neuen Ausgabe von 1831 und bei Gelegenheit seines 1841 erschienenen sechsten Bandes zu vergleichen. Er würde dann z. B. im Liede: „*O let me Musie hear*“ im 10., 11 und 12. Takte in der Clavierfimme wesentliche Verschiedenheiten gefunden und — besaß er Einsicht und Geschmaad — die Schlesinger'sche Besart in diesen 3 Takten adoptirt haben.

Solche Abweichungen sind sich:

- Schlesinger (1. Ausg.) Nr. 4 = Thomson V. 209.  
 — — — — — 5 = — — — 206.  
 — — — — — 6 = — — — 216. (Hier ist die Begleitung im 11. Takte vor dem Schluß vollständig falsch.)

Schlesinger (1. Ausg.) Nr. 7 = Thomson V. 207.

- — — — — 8 = — — — 210. (5., 6., 7. T. u. 9., 10. T. vor d. Schluß.)  
 — — — — — 9 = — — — 201. (5. 12. T.)  
 — — — — — 11 = — — — 203. (12. 13. 14. 15. 16. T., 2. 3. v. d. Schl.)  
 — — — — — 13 = — — — 213. (3. 2. T. v. d. Schl.)  
 — — — — — 14 = — — — 212. (5. 6. 9. 14. 19. u. f. w. 22. 23. T. und d. beid. letzten Takte.)

In den meisten dieser Fälle ist die Besart bei Schlesinger der bei Thomson bei weitem vorzuziehen, und obgleich ich im Allgemeinen die Ausgabe des Ersteren durchaus nicht vollständig correct nennen will, so würde doch, falls kein anderes handschriftliches Material zu Gebote stände, in den meisten zwischenstehenden Fällen ihr und nicht der Thomson'schen Ausgabe zu folgen sein.

Auch Thomson würde, war er wirklich so scrupulos, die Mehrzahl jener Abweichungen adoptirt haben, hätte er — die nöthige musikalische Einsicht und richtigen Geschmaad besessen. Weides aber fehlte ihm; zum Beweise folgendes:

Herr Thayer behauptet, sämmtliche 25 schottische Lieder der Schlesinger'schen Ausgabe seien auch in der Thomson'schen enthalten, und stützt diese Behauptung auf ein sorgfältig gearbeitetes Verzeichniß, welches, wenn es richtig ist, nur nach einer früheren wie der in meinem Besitz befindlichen angefertigt sein kann. In der oben erwähnten Litas-Ausgabe sind jedoch nur 16 von diesen 25 enthalten, in der Folio-Ausgabe von 1831—1841 nur 23. Melodie und Text des Liedes: „*The sun upon the Weirlaw hill*“ (Schluß. 1. Ausg. Nr. 2) finden sich zwar bei Thomson (V. p. 215), jedoch harmonisirt von Hummel. Ist zufolge des Thayer'schen Verzeichnisses die Beethoven'sche Bearbeitung in der früheren Thomson'schen Ausgabe wirklich vorhanden gewesen — was konnte denn der Herausgeber bewegen, Beethoven's Arbeit gegen eine Hummel'sche (die eben soweit ihr nachsteht, wie überhaupt Hummel von Beethoven entfernt ist) zu vertauschen? Ewa Pietät gegen Beethoven?

Ferner fehlt das Lied: „*O sweet were the hours*“ („*O süßliche Zeit*“), ohne allen Zweifel eines der vorzüglichsten der schottischen Lieder. Der Text freilich ist beibehalten, aber die ursprüngliche Volksmelodie hat sich in eine moderne umgewandelt, und zwar von der Erfindung des Hrn. Thomson selbst mit einer Harmonisirung von G. Hogarth. War nun die Beethoven'sche Bearbeitung, wie wir sie in der Schlesinger'schen Ausgabe besitzen, wirklich in der frühesten Thomson'schen enthalten, wie Hr. Thayer behauptet, aus welchem Grunde ist sie dann später fortgeblieben, etwa aus Pietät gegen Beethoven, oder genügt dem enthusiastischen Verehrer der schottischen Nationalmelodien die alte Volksweise so wenig, daß er sie durch eine neue eigener Erfindung ersetzen mußte?

Nehmen wir aber auch an, Thomson habe diese beiden Bearbeitungen Beethoven's nicht gefasst, so können wir doch nicht umhin, in folgendem seinen Geschmaad etwas zu kennzeichnen.

Die von mir dritten Volkslieder beginnen — und nicht ohne Absicht — mit dem bekannten: „*God save the king*“, dessen Einleitung wir den Leser nachzusehn bitten\*).

Diese Bearbeitung, welche den interessantesten Beethoven's überhaupt zur Seite gestellt werden kann, ist in der früheren Thomson'schen Ausgabe wirklich vorhanden gewesen, wie die Violin- und Violoncello-Stimmen, welche ich von einigen Bänden der früheren Ausgabe besitze, beweisen; sie findet sich als Nr. 260.

\*) Anm. d. Red. Wir haben es nicht für nöthig gehalten die einen bedeutenden Raum einnehmende Einleitung hier abzubringen wie Herr Thayer wünscht. Sie ist als den Lesern dieser Zeitung bekannt, oder doch leicht zugänglich zu betrachten.

In der neuen Folio-Ausgabe steht an ihrer Stelle folgende ungewöhnliche, geniale Bearbeitung von Bishop \*).

Diese nimmt nicht weniger wie 6 Folio-Seiten ein, da sämtliche Strophen nacheinander mit derselben Harmonisirung abgedruckt sind; sie hätte, — verbiete sie überhaupt aufgenommen zu werden — bequem auf 2 Seiten, ja auf einer halben, Platz gefunden und dann wäre für Beethoven's Arbeit doppelt und dreifacher Raum gewesen. Und einem derartigen Nachwerk eine derartige Arbeit, ja nur eine Note Beethoven's zu opfern — ist das Pietät, Scrupulosität oder auch nur Geschmack?

Meine Behauptung über die Correctheit zc. der Thomson'schen Sammlung halte ich somit vollständig aufrecht — ich will jedoch gern zugeben, daß Thomson vom Autograph abweichende Copien benützt hat, und noch mehr will ich anerkennen, daß dieser sich durch seine mit großem Kostenaufwande hergestellte und kurivide ausgestattete Sammlung (die Wehrzahl der 11 Bände ist mit werthvollen Kupfern geziert zc.) Verdienst erworben hat, hohes sogar, indem wir ja ihm die Bearbeitungen Beethoven's zu verdanken haben. Eine Sammlung dieser Art vermag keine andere Nation von ihren Volkswaisen aufzuweisen, am wenigsten die — deutsche, welche von den 160 Bearbeitungen ihres großen Tonmeisters bis jetzt erst 49 kennt und obendrein wenig Neigung zeigt, die übrigen sowie die sonstigen ungedruckten Werke Beethoven's kennen zu lernen.

Schließlich bemerke ich noch, daß trotz der von Hrn. Thayer veröffentlichten Bruchstücke aus Briefen Beethoven's ich der Ansicht, als haben Letzterem überhaupt gar keine Texte vorgelegen, nicht beitreten kann. In Bezug auf eine gewisse Anzahl weniger charakteristischer Bearbeitungen mag dies der Fall gewesen sein — wie aber Beethoven Stimmung und Charakter von Liebern, als „der treue Johnie“, „D hösliche Zeit“, „D grossam was mein Vater“ (und noch manche andere wären hier anzuführen) so meisterhaft hat treffen können, ohne den Text oder wenigstens den Inhalt desselben zu kennen, vermag ich nicht einzusehen. Für die Kenntniss der Texte spricht ferner der Umstand, daß im Autographe wie auch in einer von ihm sorgfältig revidirten Copie die Anzahl der Strophen angegeben ist, dann Ueberschriften als: „Maestoso risoluto e eroico:“ „Andante amoroso con molto espressione;“ „Vivace e Scherzando;“ „Andantino con moto grazioso e semplice“ zc.; ferner die sorgfältige Angabe der Vortragszeichen p. f. cresc.; endlich die rhythmische Gliederung der Melodie selbst, der hinterher den Text so anzupassen, daß nicht hier und da zwei Achtel z. B. zu einem Viertel zu verbinden sind — und umgekehrt, ich für kaum möglich halte.

Für die Mittheilung jener Bruchstücke aus Beethoven's Briefen müssen wir übrigens schliesslich Herrn Thayer sehr dankbar sein, um so mehr, da die seit Jahren von ihm vorbereitete und in Aussicht gestellte Biographie noch immer nicht erschienen ist \*\*).

Franz Espagne.

## Kritische Revue

Gustav Merkel. Polonaise brillante, pour Piano. Op. 28. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

N. Die angelegte Polonaise ist weder in Erfindung, noch in weiterer Ausführung originell. Der conventionelle Polonaisenstylismus verbindet sich mit äppig wuchernder Phrase. Im Mittelfaß deutliche Anklänge an Schumann. Der Uebergang in demselben S. 4, Syst. 4 ist gezwungen.

Gustav Merkel. Genre Bilder, vier kleine Charakterstücke für Pianoforte op. 31. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Frische heitere Tonstücke im Duodezformat. Die Rhythmen sind die charakteristischsten des Jagd-, Berg- und Reiterliedes. Der Mittelfaß des dritten Stückes zeigt Spuren eigentlicher Erfindung. Das letzte Stück hätte durch gedrängtere Behandlung gewonnen. Die musikalische Idee war für eine Seite, aber nicht für drei zureichend. Die betreffenden Genrebilder sind Clavierlehrern für Anfänger zur Erholung von Etüden zu empfehlen.

Jan Josef Vott. Drei Stücke für Violine und Pianoforte op. 25. Breslau, Leudart.

Wir begrüssen mit Freude diese neue Composition des gediegenen Meisters der Geige. Wir erfreuen uns in den drei uns gebotenen Stücken für Violine und Clavier eben so sehr an dem Reichthum und der Gewandtheit schöner harmonischer Modulation, wie an dem melodischen, durchaus sangbaren Fluß der Violinstimme. Es sind Lieder ohne Worte für die Geige, dem Clavier ist wesentlich die Begleitung, aber eine würdige, durchgearbeitete zugetheilt. Auch ohne Bezeichnung „fantastische“, ohne jeder zweiten Programmdeutung auf dem Titel, ist uns die echte und innerliche poetische Stimmung, der diese Tonstücke entworfen sind nicht verborgen geblieben und wir glauben sie nachdrücklich empfehlen zu dürfen. Nr. 1. Anbante in Fis-moll ist ein mild bewegter Gesang, im Mittelfaß Fis-dur vollste, innige Hingabe an eine träumerisch selige Stimmung. Nr. 2 in A-dur ist leidenschaftlich bewegt, wie schon die begleitende Figur in der Klavierstimme andeutet. Den ernst sinnenden Mittelfaß wünschen wir weniger lang ausgezogen, was wir vornehmlich auf die in recitativischer Weise angelegte Kückführung zum Hauptfaße angewendet wissen wollen, obgleich wir die tüchtige Arbeit des Componisten an solchen Stellen nicht unterschätzen. Nr. 3, humoristisches Allegretto in E-moll ist ein ebenfalls hübsch angelegter und abgerundeter Satz von amüthiger Wirkung.

F. X. Schmalz. Volkslieder - Album für das Pianoforte. Op. 163. Magdeburg, Heinrichshofen.

Wir wünschen diese ebenso unterhaltenden wie instructiven Stücke eine recht weite Verbreitung unter der Jugend.

Carl Fering. Dämmerungsfalter. Melodien für das Pianoforte op. 69. Berlin, Trautwein.

Befagter Dämmerungsfalter enthaltet bei näherer Untersuchung 12 mehr oder weniger melodische Melodien, die uns mit kaum einer einzigen Ausnahme weder zu Herzen gedungen sind, noch uns besonders tief aus des Componisten Herzen hervorgequollen zu sein scheinen. Unserer Gemothsheit noch nahmen wir beim ersten Durchspielen feinerer Kückspielen auf die überschriebenen Mottos. Da stocde denn der musikalische Fluß und Zusammenhang dieser Melodien bei als einmal, bei einzelnen Nummern, wie bei 6, 9, 10 und bei den recitativischen Mittelfaßen beinahe sämtlicher Nummern in auffallender Weise. Als wir später die Mottos mit den Stücken verglichen, konnten wir zwar ermitteln was der Componist mit dieser oder jener Selbstheit gewollt, aber der musikalische Werth der Melodien wicd durch solches Erkennen nicht erhöht. Man merkt aber, daß die Musik

\*) Ebenso. Die „Bearbeitung“ von Bishop begnügt sich dem Gesang die ersten 8 Takte des Liedes als Einleitung vorauszuschicken. Die Harmonisirung ist dabei und durch das ganze Vie jene einfache allgemein bekannte, in der es allerküben gelungen und gepieft wird.

\*\*) Diele festere Anspielung hätte sich Herr Espagne ersparen können. Er kennt Herrn Thayer gut genug um zu wissen, daß es ihm nicht um ein leichtfertiges Buchmachen zu thun ist, wie es wohl an der Spree, und auch anwärts dortkommen pflegt. „Gut Ding draucht Weile!“ — Ubrigens wird Herr Thayer auf Obiges noch einmal kurz antworten, und nachweisen, daß Dr. Espagne ihn keineswegs widerlegt hat.



nach den Ueberschriften componirt und die Gestaltung seine musikalische war.

Carl Hering. Spanische Serenade für das Pianoforte zu vier Händen op. 71. Cassel, Carl Fuchardt.

Die spanische Serenade ist weniglich musikalisch klarer, darum doch nicht musikalisch werthvoller als das voranstehend angezeigte Werk desselben Componisten. Etwas Tonmalerei, Umschreibung der beifügigen Uebersetzung in Tönen möchte der Componist auch hier gerne bieten, aber die musikalischen Ideen reichen dazu nicht einmal aus. Es ist Unterhaltungsmusik im guten und schlimmen Sinn des Wortes.

Jos. A. Bergmann. Volklied für das Pianoforte op. 8. Erfurt, Fr. Bartholomäus.

Das Thema ist kräftig, frisch und faugbar, einer besseren und reicheren Behandlung fähig, als der Componist ihm hat angeeignet lassen. Es sind doch zu gewöhnliche und verbrauchte Mittel, denen er sich zur weiteren Ausföhrung bedient. Für ganz unerrlaubt trivial müssen wir jene Scherzhaftigkeit im Bass auf Seite 3 und wieder zum Schluß auf Seite 7 erklären.

J. F. Bonewig. Divertissement pour Piano. Oeuvre 17. Offenbach, Jean André.

Von einem Divertissement sollte man doch wenigstens erwarten, daß es, wenn es auch nicht an einer Uebersülle tief sinniger Gedanken leidet doch wenigstens anmuthig geschrieben und mit einem, wenngleich oberflächlich tändelnden, doch immerhin lieblichen Melodienflusse dienen könne. Das Divertissement von Hrn. Bonewig hat bei Ermanglung weiterer musikalischer Originalität noch die Eigenthümlichkeit abfprechend häßlich, langweilig und partiweise sogar mißlautend zu sein. Unter allen Sorten nichtiger Solomusik ist uns natürlich die mißlautende am unerträglichsten. In Bezug auf harmonische Modulation scheint Herr Bonewig seine Studien bei H. V. Eist gemacht, von diesem auch die chromatische und recitativisch bedeutungsvolle Schreibweise angenommen zu haben, welche zwischen gemeinsten Tanzmusikern und bei der völligen Nichtigkeit der übrigen Ideen und musikalischen Arbeit hier einen fröhlichen Eindruck von echt farcenmäßiger Wirkung macht.

#### Arrangement.

W. A. Mozart's Clavierconcerte für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Hugo Ulrich. Verlag von Pustkuch in Breslau.

S. B. Mozart's Clavierconcerte, von den verschobenen aufgeblasenen Clavierpaufern unserer Tage verächtlich bei Seite gelegt, weil sie ihre Bravour, das Resultat so langer und mühevoller Studien, dabei nicht zeigen können, nebenbei aber auch deswegen nicht, weil ihnen die Fähigkeit fehlt so einfache Dinge schön und geistvoll vorzutragen, — sind bisher nur einzeln, von verschiedenen Bearbeitern und in verschiedenem Verlag, also äußerlich und innerlich in ungleicher Gestalt, vierhändig aufgelegt gewesen. Zum ersten Mal bietet jetzt die thätige Breslauer Verlagsabtheilung Pustkuch sämtliche Concerte in gleicher Bearbeitung und gleicher, sehr hübscher Ausstattung. Den so überaus zahlreichen Freunden vierhändigen Spiels ist dadurch eine eben so angenehme als dauernde Gabe geboten, die wir besonders aus zwei Gründen lebhaft anempfehlen können. Erstens muß es jedem Musikfreunde interessant sein alle Concerte Mozarts auf diesem, leider beinahe einzigen Weg kennen zu lernen, sich selbst die schönsten davon zu genauerer Einsicht und häufigerem Genuß anzusehen. Zweitens ist das Arrangement von H. Ulrich fast durchaus sehr spielerisch, ohne unnöthige Schwierigkeiten, und doch dem Clavierpieler Aufgaben stellend, die nicht etwa im Halbmaß zu lösen sind. Mozarts Clavierpassagen sind im Gegen-satz bekanntlich gar nicht leicht, und erfordern die größte Auf-

merksamkeit auf guten Fingersatz, sind also zugleich sehr instruktiv. — Ueber den eigentlichen Kunstwerth dieser Concerte können wir uns hier nicht in weitläufige Untersuchungen einlassen. Beethovens Concerte stehen jedenfalls weit höher; aber dieser hat nur 5 geschrieben, und von diesen sind nur 3 seinem Namen entschieden entsprechend. Stehen nun Mozarts Concerte nicht auf der Höhe der letzteren, so sind sie denn doch immer eben — von Mozart, also von einem reichen Genie, dessen Wirkung man immer spürt, selbst in jenen Werken, in denen er nicht gerade das Höchste was er berufen war geleistet hat. — Die vorliegende Sammlung geht bereits bis Nr. 8.

Beethovens Duvertüren, für das Pianoforte (zu 2 Händen) arrangirt von Ernst Pauer. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Es mag für den ersten Augenblick ein seltsames Unternehmen scheinen, Beethovensche Orchesterwerke zweihändig zu arrangiren, obwohl Hummel, Kalkbrenner, Krtz und A. schon früher in dieser Weise vorgegangen sind. Allein wir möchten diese sehr schöne und ihrer Vollständigkeit wegen verdienstliche Ausgabe (sie enthält 11 Duvertüren, darunter die 4 zu Leonore) nicht als eine bloße Verlegerespekulation bezeichnen, da in der That für Viele, die nicht in der Lage sind einen angenehmen Compagnon zum Vierhändigspielen zu finden, eine zweihändige Ausgabe erwünscht sein dürfte. Freilich kann mit der vorliegenden nur solchen Spielern gebüht sein, die Fertigkeit und Gewandtheit genug besitzen, um partiturmäßig zu spielen; d. h. durch schnelles Weichen und Springen der Hände möglichst getreu die Lagen wiederzugeben, in denen der Componist in seinen Partituren sich bewegt. Insofern könnte man dieser Pauer'schen Bearbeitung sogar einen instruktiven Werth beilegen, und sie als ein gutes Vorstudium zum Partiturspiel empfehlen; denn in der That, wer diese Duvertüren so wie sie hier stehen spielen gelernt hat, der wird, wenn er Partitur lesen kann, auch bald im Stande sein, irgend eine solche möglichst getreu zu spielen. Was namentlich die große Sprunghaftigkeit betrifft, die hier gefordert wird, so dürfte es für jeden Kunstnovizen nützlich sein, daß er sie sich durch gleichzeitiges Studium dieser Beethovenschen Duvertüren, deren Partituren nicht Jedem leicht zugänglich sind, aneigne, als wenn er zu gleichen Zweck etwa eine Masse moderner geschmackverderbender Claviercompositionen durcharbeitet. — Davon abgesehen ist der Besitz sämtlicher Duvertüren von Beethoven in einem Bande, in gleicher Bearbeitung und Ausgabe, schon gefochten, an sich schon eine Sache, die des wüßigen Ladenpreises von 5 1/2 Thlr. werth ist.

### In Betreff des Wiener Conservatoriums

Schreibt man uns aus einer deutschen Stadt und legt uns dringend an's Herz, in dem zu erwartenden Auffage über die Organisation desselben doch ja das Hauptgewicht auf folgende Punkte zu legen, die wir hier einstweilen mittheilen, umso mehr, als sich unsere eigene Arbeit durch momentane Uebersättigung verzögert. Der Briefsteller empfiehlt:

1. Ein Reglement in möglichst gedrängter Kürze abgefagt. Dieses soll die Pflichten, oder die Begründung der Birksamkeit jeden Lehrers, versteht sich auch des Directors der Anstalt, genau bezeichnen.

2. Soll der Director vor Allem ein Wissenschaftsmann sein, der sich als solcher in geeignetster Weise nicht bloß als Componist, sondern auch als praktisch-erfahrener Lehrer betunden hat. Er darf nicht einmal in seiner Jugend ein Virtuose auf irgend einem Instrument gewesen sein, denn die Erfahrung lehrt uns Alle, daß selbst ein gewesener Virtuose unter Umständen die Bir-

nosität immer noch in besonderen Schutz zu nehmen und über die Kunstwissenschaft zu erheben gemeint ist.

3. Der Direktor, wenn er ist wie er sein soll, muß volle Freiheit haben; das Reglement allein soll seine Oberbehörde sein. So war die Stellung Cherubini's. Allerdings war der Minister des Innern der Autor von Staatswegen über die Anstalt und hatte als solcher Streitigkeiten zwischen Direktor und Lehrern zu schlichten, aber in den Organismen der Anstalt stand dem Minister keinerlei Einmischung zu. Im Wiener Musik-Verein repräsentiert dessen Oberleitung zugleich die Oberbehörde über das Conservatorium, sie darf aber dasselbe durchaus nicht dirigiren, oder gar mitdirigiren, wenn ein Direktor komme il faut an der Spitze steht.

4. Die Anzahl der Zöglinge im Ganzen muß festgestellt sein; aber selbst bei einzelnen Unterrichtsweigen soll ein Maximum festsetzen, damit dieses oder jenes Instrument zu zahlreich besetzt sei, und vom Lehrer nicht mehr gehörig gepflegt werden könne. Meinestens werde ich einem Conservatorium nur dann das Wort reden, wenn die Anzahl der Zöglinge im Ganzen und ein detail eine sehr mäßige ist, damit einzelnen besonders hervorragenden Talenten immer besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden könne. Dies zielt begrifflich auf den sogenannten individuellen Unterricht hin, den bedeutende Talente erhalten sollen; sie sollen nicht in Reih' und Glied mit dem Haufen, oder der Herde, geführt werden.

Wo dieses punctum saliens nicht auf's strengste und gewissenhafteste beobachtet wird, dort wird der Satz Ihres neulichen Artikels: „Immer noch ist das endliche Resultat eines vierjährigen Unterrichts: eine Ueberfluthung mit Dilettanten und Musikanten“ — ich setze hinzu: Proletariat — eine Wahrheit bleiben.

5. Endlich soll eine Vorlesung über die dem Unterricht zu Grunde liegenden Lehrbücher (Methoden) bestehen, die in möglichst übereinstimmendem Geiste — oder Grundfäden — abgefaßt sein sollen. Keinem Lehrer, wäre er selbst Verfasser einer Methode, darf es freigestellt sein, nach eigenem Ermessen ein Unterrichtsbuch zu wählen. — In diesem Punkte that Cherubini seine größte Noth, nachdem er in dem neuen Reglement von 1840 an Pariseren die Concession gemacht, seine Collegen beim Unterrichte zu gebrauchen, weil er die bestehenden für das, was sie wirklich waren, veraltet erkannt hatte. Nun überließ ihn Alles nicht selbst gemachten Methoden. Ich rechne selber einer solchen Scene auf seiner Arbeitsstube bei. Wäre der hochberühmte Direktor und im Conservatorium äußerst geschätzte Autoritätsmann nicht von Eitel und Eitel gewesen, so wäre sein Widerstand fruchtlos geblieben.

## Locales.

(„Hans Heiling“ romantische Oper von H. Marschner)

S. B. Man verdammt der leider nur sehr kurzen Thätigkeit eines das artistische Verhalten des Hofoperntheaterdirectors einigermaßen controlirenden „Beiraths“, namentlich aber, wie man uns sagt, den Bemühungen des Prof. Edward Hanslik zwei Verreicherungen des Repertoires, die in jedem Betracht sehr willkommen sind, und statt welcher wir wohl, ohne der Einwirkung jenes „Beiraths“, nunmehr vollständig in italienische Musik eingewandelt sein würden. Es ist eine alte Geschichte, doch ist sie ewig neu, daß man in den hohen und maßgebenden Kreisen Wiens eine besondere Vorliebe hat für italienische Impresarij und italienische Opern, und daß unter dieser Vorliebe die deutsche Oper immer viel leiden mußte und als Stiefkind behandelt wurde. Solange man die Hoftheater ausschließlich als Hofanstalt betrachtete, daher eine offene Kritik des Verhaltens (namentlich bei absoluter Regierung!) nicht möglich war, so lange ging das ohne Wiederholung. Allein in unserer Zeit, wo eine erste wissenschaftliche Kritik ihre Stimme erheben darf, wo man wohl auch

zugeben gelernt hat, daß außer der höchst dankenswerthen Subvention des Hofes, denn doch auch andere Summen in Verwendung kommen, namentlich jene, die das Publikum selbst unmittelbar beisteuert, daß neuer ein so kostspieliges Institut, wie eine Residenzbühne, denn doch noch andere Zwecke zu verfolgen hat, als das nützliche Amüsement in freien Stunden; — in dieser Zeit sollte auch über gewisse Repertoirefragen weder Streit noch Zweifel mehr herrschen, und ein Beirath — auf kurze Zeit möglich sein, um der artistischen Direction ein paar deutsche Opern förmlich abzurufen.

Herrn Dr. Hanslik sprechen wir aber hier um so lieber unsere herzlichste Anerkennung seines Wirkens aus, als wir früher oft zu kennein glaubten, daß er selbst dem sinnlichen Wesen der italienischen Musik etwas mehr zugehan sei, als von einem philosophisch ernsten Kunsthandpunkte aus vertreten werden könne.

Sind denn nun beide obigen Opern es werth, daß wir diese Gelegenheit vom Zaun brechen, um einerseits einem verjährten Mißbrauch entgegen zu treten, andererseits Jedem ein Dankesvotum auszusprechen, mit dem wir selbst schon über wichtige Fragen in erste Polemik getreten waren?

Wie wir aber den „hänsslichen Krieg“ denken, wissen unsere Leser bereits. Was den Hans Heiling betrifft, so rednen wir auch diesen zu der kleinen Zahl dramatisch-musikalischer Producte, welche einen festen Platz an jeder soliden Bühne verdienen. Zuvörderst seines Sujets wegen. Es ist eine „romantische“ Oper; d. h. es spukt darin eine tüchtige Portion Fabelwerk, Zauberei, Geisteserregungen; das „Herculeinagen des Ueberirdischen“ spielt die Hauptrolle. Wie sehr aber irrt man und belügt sich selbst, wenn man sagt und schreibt, diese Romantik wäre das Produkt der neueren und neuesten Zeit! Haben nicht die alten Griechen schon fast ausschließlich ihre Tragödien auf Götterprache, Wunder und das für den Menschen unumgängliche „Fatum“ gebaut? Spielen nicht bei Shakspeare Koldbe, Elfen, die Geister Verstorbener oder Ermordeter ihr bald munteres, bald unheimliches und die Haare zu Berg treibendes Spiel? Stitzen nicht Gluck's Orpheus und Armida in die Unterwelt und halten wunderbare Zwiegespräche mit deren Bewohnern? Oder ist der „steinerne Gast“ kein Eros Romantik, die „Zauberflöte“ keine ganz auf die Phantasiewelt gegründete Oper? E. M. von Weber als Erfinder der Romantik preisen oder verdammten hat somit gar keinen Sinn. Dieselbe wird immer, wenn auch nicht ausschließlich die Bretter beherrschen, welche nicht einzig und allein die Welt bedeuten, in der wir leben, sondern vorzugsweise gerade die, in welche man sich aus dem Alltagsleben gern flüchtet. Der Himmel bewahre uns, daß wir am Ende in der Oper etwa gar auf Iffland'schen Boden setzengelockt werden, wo uns immer nur die Misere entgegentritt, die wir ohnehin alle Tage neu erleben!

Das Buch zu Hans Heiling ist im Ganzen und ist den meisten Einzelheiten ganz trefflich; es handelt sich darin um wichtige all mein menschliche Probleme, die in phantastischer und dabei populärer Einleitung durchaus anziehen und eine befriedigende Lösung erfahren. — Die Musik aber, von der wir hier freilich nur in den allgemeinen Umrissen sprechen können, ist ungeschicklich für den, der seit Jahrzehnten alle diese theils fladen, auf Tonmusik begündeten, theils überpfefferten und geschraubten, theils lösternen und raffinierten, theils grauenvoll gemüthleeren, des gefunden Lebensmarktes entbehrenden Producte hat mit anzuhören müssen, ein wahres Laster in den Klammern eines Opernhanfes. Fällt es uns auch nicht im mindesten ein, dem Hans Heiling, oder Marschner überhaupt einen „Fortschritt“ zu vindiciren, vermöhen wir vielmehr hier entscheiden jene Elemente einer Oper, die wir durch Mozart als die wichtigsten kennen gelernt haben: Die musikalisch-typischen Operncharaktere, die keineswegs dadurch hergestellt werden, daß, wenn die betreffende Person auf der Bühne erscheint, nunmehr auch eine oft bis zum Ueberdruß verbrauchte melodische Figur sich hören läßt (wie Wagner einem Weber'schen, übrigens auch bei diesem nur in der Europäischen vorkommenden. Mus abgedruckt hat), — so „müssen wir doch der zu-

nächst liegenden Vergangenheit und der Gegenwart gegenüber und von einem Welt lebhaft angesprochen fühlen, in welchem Charakterist der Stimmungen und Situationen vereinigt ist mit meist ungekünstelter, lebendig vorwärtsgehender stets interessanter und wirksamer Musik, — als welche gelegentlich näher einzugehen diese Blätter noch ganz entschieden verpflichtet sind. Dazu bedarf es aber eines größeren Raumes, als der dem „Volanten“ angewiesene ist.

(Der Bericht über die Concerte dieser Woche folgt in der nächsten Nummer.)

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

November.

DL. „Der Saal! der neue Saal!“ so lautet die Parole in diesen Tagen in der gesammten Frankfurter musikalischen Welt. Und nicht nur ein prächtiger großer Saal sind wir reich geworden, nein, gleich um einen ganzen „Saalbau“ mit drei Sälen und so und soviel sonstigen Lokalitäten, worüber ich Ihnen weiter unten berichten werde. Nun denke ich aber: die Frankfurter haben ihr alle mit eigenen Augen gesehen — und die Auswärtigen — haben die so lange erwartet, so mögen sie sich auch noch ein wenig gebüden, bis ich einige Concerte in Kürze besprochen, welche nach der vorläufigen Schöpfungsperiode angehören. Zunächst denn das Concert der Frau Caroline Dory-Mittler vom Theater San Carlo zu Neapel. Sie sang vorzugsweise italienische Opernarien. Wenn ich den Werth des Gebotenen dahin gestellt sein lasse, so soll jedoch nicht verschwiegen bleiben, daß die Dame eine in unseren Tagen nicht eben gewöhnliche Gesangsbezauberung zeigte und sehr bedeutendes Stimmmaterial verfügt. Unterthätig wurde sie von Frn. Glogner, dem Tenoristen von vollendeter Schule, und von den HH. Senke, Strauß und Brinkmann, welche ein Trio von Schumann (in F) vortragen, das nicht fonderlich ansprach. Die beiden Ersten spielten auch Mozart's Sonate für Pianoforte und Violine in B (mit Einleitung), die aber durch das übrige Programm eine — ich möchte sagen farblose Beleuchtung erhielt, als ob sie nicht recht dahin passe. — Herr Rudolph Gleichauf, ein bekannter hiesiger Violinist von großer Fertigkeit und Reinheit, gehört seinem Spiele nach doch zu sehr der Veriot'schen Schule an, als daß das Trio in Es (op. 70) von Beethoven, womit er sein eigenes Concert (am 31. October) eröffnete, nicht unter seiner Auffassung etwas leiden sollte. Das Concert stellte die Virtuosität des Frn. Gleichauf und nicht minder die des Pianisten Julius Sachs außer Zweifel, ohne sonst musikalisch bedeutend zu sein. — Von mehr musikalischem Gewicht war das Concert des Herrn Wilhelm Lutz, der sich, trotzdem daß er ein sehr viel beschäftigter Altschüler ist, die eigene Fertigkeit des Spiels wohl zu bewahren gewußt. Er zeigte dieselbe zunächst in dem hier lange nicht gehörten Scepter von Hummel und dann, im Verein mit Herrn Wühl, in der an Poesie und Arbeit gleich reichen Fantasie in F-moll von Schubert. Besonderen Reiz verleiht dem Abend auch die Ciaccona von Bach, zur Violine solo, gespielt von Herrn August Weder. Herr Weder ist einer der streblichsten, begabtesten unserer hiesigen Violinisten. Er war mehrere Jahre lang Mitglied des Theaterorchesters wo nebenbei gelang, vielen Virtuosen zu wünschen wäre; auf die Dauer konnte eine solche Stellung einem unabhängigen \*) Manne von gründlicher Bildung und begiehriger Richtung nicht zuzagen. Er hat sie aufgegeben, gibt nun Unterricht und studirt ruhig weiter. Da ich überzeugt bin, daß die musikalische Welt von dem Manne noch viel hören wird, so will ich jetzt auf ihn hingewiesen haben. Er erlaube mir nun noch eine Bemerkung: Das Studium Bach's ist und bleibt die hohe Schule für jeden Musiker. Wenn ich daher höre, daß ein Künstler, der schon Tüchtiges leistet, stetig Bach studirt, so kann mir das nur eine gute Meinung von ihm geben. Studiren ist aber Eins und öffentliches Vortra-

gen ist ein Anderes. Herr Weder hat seitdem wieder H. Raub in Bach'scher Musik geübt und wird mich verstehen. Es muß aber der Wahrheit getreu berichtet werden, daß er mit der Ciaccona außerordentlich viel Erfolg erzielte. — Wenden wir uns nun noch zu dem ersten Concert des philharmonischen Vereins, so ist vor Allem anzuerkennen, daß der Verein in seinen Directorleistungen entschiedene Fortschritte gegen voriges Jahr gezeigt hat. Die Aufgaben, die er sich diesmal gestellt, waren keine leichten: Overtüre zu Semiramis von Catal und zu Anacron von Cherubini, und Symphonie in D von Ph. Em. Bach. Letztere, hier noch unbekannt, machte in ihrem ersten und letzten Zuge guten Eindruck, während der langsame als schwach erschien. Die Reinheit und Sicherheit der Ausführung zeugte von vielen gründlichen Proben, und Jeder, der nur irgend vernünftig und wohlwollend genug ist, an ein Orchesterorchester nicht die Ansprüche zu machen, welche bei dem Künstlerorchester des Vereins berechtigt sind, mußte sich befriedigt fühlen. Unterthätig wurde der Verein durch Fräul. Mathilde Schmeider aus Darmstadt, welche Mozart's Arie „Ombra felice“ und einige Veder sang, und durch den gewaltigen Cellisten A. Schmit aus Moskau (nummer Professor am Conservatorium zu Köln). Er spielte zunächst das zweite Concert von G. Coltrann. Es sei dieses Werk den betreffenden Virtuosen, die ja eben keinen Ueberflus an guter Musik haben, bestens empfohlen. Obwohl ich für einige darin vorkommende Abweichungen von der üblichen Form keine ästhetische Berechtigung sehe, so ist es doch weit weniger formlos als hundert andere Concertcompositionen für Violoncell. Der Virtuose spielte es mit schönem Ton und vollendeter Technik; übrigens nehme ich von meinem vorjährigen Urtheile noch nichts zurück. Das „Lied ohne Worte“ von A. Schmit ist eine gänzlich bedeutungslose Composition; die „Pavane“ betaut den an und für sich etwas toletten Rhythmus dieses Tanzes auf's Höchste aus, ohne weiter irgend welchen Inhalt zu bieten. Das Publikum lobte den Vortrag aller dieser Stücke mit kolossalem Beifall.

Die hier erwähnten Concerte fanden sämmtlich im Saale des „Hof von Holland“ statt. Der philharmonische Verein wird denselben auch ferner für seine Aufführungen benötigen; Museum, Cäcilien- und Rühl'scher Verein fiedeln in den großen Concertsaal, die Strauss'schen Quartette in den kleinen Saal des neuen Hauses über.

## Nachrichten.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig hat bereits eine vom 20. November datirte Subscriptionseinladung auf die „erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe der Werke von Ludwig van Beethoven versehen. In der nächsten Nummer bringen wir genauere Mittheilungen über dieses abgelaufene echt patriotische Unternehmen. Schon am 2. Januar 1862 längstens sollen die ersten Lieferungen erscheinen. Man pränumerirt entweder auf das Ganze in Partitur-Ausgabe, oder auf das Ganze in Stimmen, oder auf einzelne Serien in Partitur oder Stimmen.

Brieflichen Mittheilungen zufolge müssen in Darmstadt trostlose Musikzustände herrschen. Am 2. December wurde dafelbst ein „Philharmonisches Concert“ die Postoratoriumsymphonie aufgeführt. „Nach keinem der einseitigen Sätze rührte sich auch nur eine Hand; das Ganze ging so kalt, so todt vorüber, als wäre gar nichts vorgefallen, was der Rede werth sei.“ Die Schuld wird von unserem Gewährsmann hauptsächlich der Aufführung selbst zur Last gelegt. „Was das eine Verschwendungseinheit in den Figuren, eine Härte in allen selten Stellen, — mit einem Wort, es fehlte in Allem die dem erhabenen Werke gebührende Weihe, von welcher jedes nur halbwegs kunstgebildete Orchester bei solcher Musik durchdrungen sein muß. Fehlt diese, so kann das Publikum unmöglich in die Stimmung gebracht werden, um ein Mitgefühl, eine Wärme äußern zu können.“ Auch über die Aufführung des „Paulus“ berichtet man nicht sonderlich Erfreuliches. Die Chöre waren gut dirigirt gewesen (Dirigent ist Herr Wangold), aber es wird besonders über die schwache Besetzung des Orchesters beklagt, wogegen freilich ein dafelbst fungirender berühm-

\*) Man übersehe das Wort „unabhängig“ nicht. Wer Frau und Kinder zu ernähren hat, kann seiner Kunst nicht mehr in jeder Beziehung so leben, wie er möchte.

ter Contrabassist immer für zehn spielen wollte, daher stets, auch in letzten Saison, vorlaut war u. s. w.

Der Pianist Herr August Buchl in Frankfurt a. M. veranstaltet dafelbst im Laufe dieses Winters „Sairén für Pianoforte-Musik“, worin er folgende Werke zur Ausführung bringen wird: Sonate op. 10 Nr. 3 von Beethoven. Variationen, componirt 1648 von Cramer. Sonate in F. dur zu vier Händen von Mozart. Admante von Couverin, 1668—1733. Allegro di Scarlatti, 1683—1758. Polacca brillante von Weber. Sonate op. 57 von Beethoven. Chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, 1685—1750. Ronde von Ph. E. Bach, 1714—1788. Sonate in As-dur zu 4 Händen von Hummel. Capriccio op. 33, Nr. 1 von Mendelssohn. Les Adieux, Sonate op. 81 von Beethoven. Variationen in E-moll zu 4 Händen von Schubert. Didone abbandonata, Sonate von Clementi, 1752—1832. Phantasiestücke von Schumann. Transcription von Thalberg. Sonate op. 110 von Beethoven. Variationen von Haydn. Ronde-Toccata von Alois Schmitt. Sonate in Es-dur zu 4 Händen von Moscheles. Nocturne von Chopin. Concertparaphrase von Liszt. Wir halten ein solches Unterrichten für gewagt und etwas marktfeierlich; denn abgesehen von dem in künstlerischen Dingen sehr gefährlichen Cosmopolitismus, der aus obigem Programm hervorleuchtet, verlangt ein jeder Meister seine eigenthümliche Vortragweise, und es ist nicht anzunehmen, auch thatsächlich noch von keinem Virtuosen bewiesen, daß er jeden Meister in seiner Art aufzulösen und widerzugeben im Stande sei. Durch nichts aber wird in der Regel das richtige Verständnis der in ihren Werken niedergelegten, oft himmelweit auseinander liegenden, künstlerischen Denks- und Empfindungsweise mehr erschwert und verhindert, als durch die unwillkürliche Vortragweise der jetzt im Schwang gehenden „historischen“ Musiker. Möge zu Hause der Künstler sich vielseitig bilden durch historische Studien; zu dem Publicum gegenüber beschränke er sich auf das, was er geistig beherrscht, und zu seinem inneren Eigenthum gemacht hat.

In München wurde am 22. November unter der Leitung des Musikdirectors J. D. Grimm Händel's Oratorium Athalia zur Ausführung gebracht. Dasselbe ist seit seiner Wiener Burgtheater-Aufführung in der Saison 1836—37 nur in Stuttgart und München aufgeführt worden. Zu obiger Aufführung hatte Herr Grimm die neue Fädel-Ausgabe benötigt und nach Händel's Angaben in derselben die Orchesterstimmen dazu geschrieben. Der Erfolg war ein sehr günstiger. —

Ad notam für die bevorstehende wiederholte Aufführung der D-Messe von Beethoven in Wien! In Hamburg, Köln und Baden sind man mit bestem Erfolg das Plani sunt coeli vom ganzen Chor gesungen.

Im achten Abonnementconcert in Leipzig wurde (es ist beinahe ungläublich!) M. S. Glinka's Duettire „das Leben für den Czaren“ aufgeführt.

In Cassel hat sich ein neuer gemischter Gesangverein gebildet, dessen Gründer und Dirigent Herr Heim. Wehr.

In Dresden kam in der Neuhäuser Kirche Händel's Messias, in Leipzig in der Thomaskirche S. Bach's Chor und Choral „Herr gehe nicht in's Gericht“, und Beethoven's D-Messe zur Aufführung.

Die firma Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstaltet ein allgemeines musikalisches Adreßbuch, und ersucht Alle, die zur Musik in irgend einem Verhältnis stehen, um Einsetzung der Adressen und Bezeichnung des Wirkungskreises auf dem Weg des Buchhandels.

Wien.

Die Singakademie hat von Sr. Majestät dem Kaiser auch in diesem Jahre einen Betrag von 100 Gulden erhalten. An außerordentlichen Beiträgen sind ferner diesem Institute von verschiedenen Personen über 500 fl. zugeflossen, darunter 400 fl. vom k. k. Gartorpostkassen Hause.

Herrn C. P. Stadener, der aus Hamburg kürzlich hieher übersiedelt ist, wurde die am hiesigen Conservatorium ertheilte Stelle für höheren Gesangsunterricht der Mädchen verliehen.

Die Herren Dachs, Dessoff, Hellmesberger, Herbed und Levy werden in dieser Saison's Sairén im Musikvereinssaal veranstalten, und zwar an Donnerstagsabenden am 19. December, 2. 16. 30. Januar, 13. Februar und 6. März. Es kommen dabei sowohl Solo- als Ensemblestücke älterer und neuerer Meister, sowie Chorgesänge zum Vortrag. Die Mitwirkung der „bedeutendsten Künstler“ Wiens soll gesichert sein. (Zweck und Ziel dieser Sairén sind uns ganz noch nicht klar geworden. d. Red.)

## Concert-Ankündigungen.

Zonnabend den 14. Dec. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Alex. Dreyschod.

Sonntag den 15. Dec. Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: In eines Gesellschaftsconcert. (Programm: Symphonie in Es von Mozart. Belländische Musik zu „Egmont“ von Beethoven.) — Nachmittags halb 5 Uhr im Salon des Herrn Erbar auf der Wieden: Zweite Kammermusikproduktion des Herrn Hofmann (Programm: Quartett in F von Schumann. Große Sonate für Clavier und Violine von Dorn. Streichtrio in Es von Beethoven.)

## Musikalische Anzeiger.

Gesangstücke für Concertsaal mit Orchester oder mehreren Instrumenten.

Bach J. S., Matthäus - Passion. Arie (S): Erbarme dich, mein Gott, mit obl. Violine u. Pianoforte, herausgegeben von Hellwig. Berlin, Pagan.

Beneditict Jul. Cv. 76. Undine. Ein Märchen nach La Motte Fouquet's. England frei bearb. von J. Drewford. deutsch von R. Klingemann. Partitur. Leipzig. Br. u. Härtel.

Klein J. Cv. 38. Concert-Arien mit Begl. des Crd. Nr. 1, Was ist mir? (S.) Leipzig, Fiegel.

Schäferwieser S. M. Cv. 2. Sternmorgen, von E. Geibel, für 4stimmig. Männerchor mit willkür. Begl. von Blasius. Gesang-Part., Instrumental-Part. und Singst. 8. Winterthur, Rietz-Biedermann.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Pianoforte.

Baumner M. Cv. 9. Sechs Lieder von Hoffmann u. Follensteben, D. Roquette und V. Gubendorf, für vierst. Männerchor Berlin, U. Schott.

— Cp. 10. Sechs Lieder von Göthe, Geibel, Lenau, Koblenberg und Wed. für S., A., T. und B. Eben.

Chlerl E. Cv. 2. Lieder für S., A., T. u. B. (Es wohnt, was wir schauen. Im Wald. Part. u. St. 8. Berlin, Pagan.

Ernst Herzog zu Sachsen. An die deutsche Tricolore. Männerchor mit Pianoforte. Gotha, Biert.

Franz Joh. Wolff. 12 Melodien zu geistl. Dichtungen von Clementsch, f. 4stimm. gemischten Chor, get. von A. v. Donner. Winterthur, Rietz-Biedermann.

Hauermann M. Cv. 50. 12 Canons, ital. und deutsch, für 3 S. u. 1. u. 2. Part. u. St. 2. Heft. Br. u. Härtel.

Hüller Ferd. Cv. 89. Spruch (Gott mit mir) für 2 Singst. mit Pianoforte. Mainz, Schott.

Klein J. Cv. 3. Cv. 233. Vier deutsche Chöre für 4 Männerstimmen. Der deutsche Baum. Rittersied. Männerlust. Wie vergehen? Heft 1. Part. u. St. 8. Mainz, Schott.

Klein J. Cv. 8. Geislinge für Männerstimmen. Junod's für Seminarien und die oberen Klassen der Gymnasien und Realhöfen, wie auch für Singvereine neu herausgegeben von L. Erl. und E. Ebeling. Heft 1. qu. 8. Berlin, Pagan.

Reinecke Carl. Cv. 71. Vier Lieder für 3 weibl. Stimmen. (Wo soll ein Herz vor Liebe gliß, Ave Maria, Hoffnung, Gesang der Elfen.) Part. 8. Leipzig, Zenff.

Silcher Hr. Dv. 50. 12 Volkslieder für 4 Männerstimmen gesetzt. 8. Heft. 2. Aufl. qu. 8. Tübingen, Leupp.

— Cp. 72. Chöre und Quartette für Männerstimmen aus dem Nachlass. Tübingen, Leupp.

## Briefkasten der Redaktion.

B. S. in L. Ci?! — S. in D. Mit Vergnügen. — R. in B. Sie haben uns keine genaue Adresse mitgetheilt. — L. in P. Unmöglich! Der Aufsatz ist viel zu lang und dem Credo d. Bl. gar nicht entsprechend. Wir hatten Sie hauptsächlich um Concertberichte ersucht. — R. in D. Sie erhalten Antwort sobald die jetzt sehr in Anspruch genommene Zeit es erlaubt. — U. in B. Viel Dank. Mit Vergnügen angenommen. Kürzer brieflich.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesffels & Kühn**, vormals **G. F. Wagner's Witwe**. Pränumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für  $\frac{1}{2}$  Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für  $\frac{1}{4}$  Jahr (13 Nummern) 1 $\frac{1}{2}$  R. oder 1 Thlr. Mit Vorbeziehung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für  $\frac{1}{2}$  Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für  $\frac{1}{4}$  Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Befolgungen an.

Inhalt. Alles und Neues über Programm Musik und die Grenzen von Poesie und Musik. — Louis Köhler. (Ein Brief an den Redacteur.) — Kritische Neuze. — Potales. — Correspondenz aus Leipzig. — Nachrichten. — Concertanbahnigungen. — Musikalienanzeiger. — Briefkasten.

## Alles und Neues über Programm Musik und die Grenzen von Poesie und Musik,

angekündigt an die Schrift:

### „Die Mission der Kunst“

von **Rufse Otto.**

(Leipzig, bei Heinrich Matthes 1861.)

N. Die vorliegende Schrift verdankt Entstehung und Inhalt zum größten Theil den begriffverwirrenden Büchern Richard Wagner's. Des Halbwahren und doch Geistreichen ist in denselben so manches enthalten, daß wir uns nicht wundern, wenn seine Methode über die Kunst zu urtheilen und zu schreiben in jüngster Zeit häufige Nachahmung gefunden hat. Seine willkürliche Behandlung der Kunstgeschichte, seine zweifelhafte Verhinderungen über die eigene reformatorische Vererbung, seine kühnen Construktionen in die Zukunft der Kunstgeschichte hinaus entbehren niemals eines gewissen pikanten Reizes. Die irrige Hypothese, wenn sie in geistreichen Ausdruck, in glänzenden Farben gekleidet ist, wirkt auf eine entzückliche Einbildungskraft leicht beruhigend. Es ist so bequem sich der Hypothese hinzugeben, über Zwecke und Wesen der Kunst zu phantasieren. Die kritische Untersuchung über Grenzen und Gesetze der Kunst im Allgemeinen und der einzelnen Künste ist mühevoll und das große Publikum pflegt glänzende Schlagworte, die sich ohne Mühe wiederholen und anwenden lassen, freundlicher zu bewillkommen als die kritische Untersuchung.

Eine Schrift über die Mission der Kunst gehört eigentlich nicht zur Besprechung in die Spalten einer Musikzeitung. Die Art und Weise aber, in welcher hier die Mission der Kunst aufgefaßt wird, würde immerhin die Beleuchtung in einer musikalischen Zeitschrift verdienen, wenn auch der Tonlaut nicht, wie es hier in der That der Fall ist, die hervorragende Stelle in der Mission der Kunst eingeräumt wäre.

Einer Verge, die um Winterzeit, während die Natur noch in Frost und Eis erstarrt liegt sich zum Himmel empor schwingt und mit jubelndem Triller den Frühling verkündet, möchten wir die Schrift der Verfasserin vergleichen.

Es kümmert sie nicht, wenn Viele, wenn die Meisten ungläubig die Köpfe schütteln und behaupten, daß dem Kalender und dem Lauf der Jahreszeiten gemäß die Winterzeit nicht so nahe sein kann, daß der zu früh trillernde Frühlingsschrei mit all seinem schmetternden Geieng ein Raub der starren winterlichen Macht werden wird. Aus seiner lustigen Höhe herab schilt uns der lede Sänger zweifelnde Schriftgelehrte und zopfige Philister. Die Herrschaft des Winters, ruft er, hat aufgehört, zerlegende Analyse und unfruchtbare Kritik schwingen nicht mehr ihr graunames Scepter. Seht ihr nicht, wie die Morgenröthe herrlich über den Schneebergen aufgehoben ist, wer sollte bei solchem Schein, bei solcher Farbengluth nicht ju-

beln! Die Schneelandschaft unter mir ist nur Sinnestäuschung, die Aechteiter und Kritiker, die Professoren der vergangenen Kunstgeschichte im Winterpelz sind nur Schatten aus einer entschwindenden Zeit, der Frühling wird nicht erst kommen, er ist ja, ist wirklich da. Die Blumen an den Fenstern, die ihr lustige Thoren für Eisblumen haltet, sind duftige Mäthen, die im Strahl der Morgenröthe sich entfaltet haben. Und der neue Sonnen- und Frühlingsgott, wie ist sein Name? Ist es Helios, ist es Apollo, der Führer der Mäthen? O nein, der ist abgethan. Das Bestien dieses Tages, das neues Leben und Zukunft verheißende, es ist Richard Wagner, der Große, der Einzige! Einzel für sich erlittene bis dahin die Künste, jede sich selbst nur Zweck, in trostloser Isolierung, streng bedacht, in Vermischung mit den Schwärzern ihr Wichtiges nicht aufzugeben, die Gesetze der Schönheit, welche für jede Kunst durch das ihr eigenthümliche Material bedingt sind, nicht zu überläßten. Doch was nügen jene isolierten Schöpfungen vollendeter Schönheit? Der Dichter kennt wie nur einen Apollo so nur eine Kunst, ein Ideal, zu dessen Verwirklichung alle Künste dienen und streben müssen. Und dieses ganze Kunstwerk, zu welchem die Gegenwart hinstrift, dessen Idee im Gemüthe der Begeisterten empfangen ist, — das ist das Kunstmittel der Zukunft. Der Messias, der es uns offenbarte, ist der Dichter-Componist von Tristan und Isolde, und aller Orten schon erheben gottgeweckte Propheten ihre Stimme und unsere Verfasserin ist einer derselben. Die heilige Zeit einer neuen Kunstschöpfung ist schon angebrochen, von der Tonkunst ging der zündende Gedanke, die Erlösung von Theorie und Form, von Schriftgelehrtenhum und Pharisäismus aus. Der erste reformatorische, revolutionäre Gedanke war ein musikalischer; gleichzeitig und in innigster Mutterverbandschaft mit der Idee freier parlamentarischer Verfassungen ward er aus demselben Mutterchooße geboren. In der Tonkunst sprengte der Geist des 19. Jahrhunderts zuerst die alte, der Verwölung preisgegebene Form, in der Tonkunst triumphierte zuerst der freie Geist über die Beschränktheit des Stoffes und wurde selbstbewußt, absolut. Und alle übrigen Künste ergriff jüngst dieselbe gottbegleitete Bewegung, sie schämten sich, daß sie so lange in strafbarem Epigonismus nur sich selber und den Gesetzen der eigenen Schönheit gedient. Es ist nur eigeninnige Blindheit wenn wir die neue Aera die uns umfängt mit schenkenden Augen nicht sehen, wenn wir an ihren Aposteln zweifeln, in ihren Schöpfungen auf dem Gebiete der Malerei, Poesie und Musik das neue Evangelium nicht erkennen, wohl gar den letzten Kampf eines Epigonenthums, das zum Bewußtsein seiner Epigoneneinstellung in der Kunstgeschichte gekommen ist, damit spüren wollen. Das Kunstmittel der Zukunft strahlt vor unseren Augen, in Tristan und Isolde feiert es seine letzte am höchsten vollendete Verwirklichung. Neben der Tristanpartitur die Kaufbäckerischen Fresten, die Cartons von Cornelius, die Dörfelischen Mythen. Daneben aber vor Allem die schönste Blüthe der deutschen Poesie

— Guglows Muse und ihre neun Hände der Ritter vom Geist und die bisher offenbarten des Zauberers von Rom. Was wollt ihr mehr ihr Kleingläubigen, um zu wissen, daß die Kunst sich wirklich in unserer Zeit aus dumpfer Beschränkung zu ganz neuen Hoffnungen und Erfolgen losgerüttelt hat, daß die Gesetze der Schönheit, der edlen Uebereinstimmung von Inhalt und Form, der reinen Harmonie in Gedanke und Ausdruck, nicht mehr die maßgebenden sind, daß die Kunst, das Kunstwerk im Ganzen n vornehmlich weitspiegeln und weltbewegend geworden ist! —

Hört, hört, die ihr dies nicht wißt und gar darüber klagt, daß die Kunst in unseren Tagen in Verfall gerathen sei und der schaffende Maler, Dichter und Componist nicht wie vor Zeiten seines Schaffens Recht und Art von Gottes Gnade herleihe, sondern von klügelnder Analyse her, und anstatt Offenbarungen der ewigen Schönheit Probleme schaffe, zu deren Verständniß es erst neuer klügelnder Analyse bedürfe. So solls ja eben sein, meinen die neuen Propheten und unter ihnen unsere Verfasserin.

Es ist ein ärmliches Ding nach ihrem Begriffe um ein Kunstwerk, welches nichts anders bedeutet als Schönheit. Die Schranken, die der künstlerische Genius seit Jahrtausenden sich gesetzt hat: e sind ja durchbrochen und neue Götter wandeln neue Bahnen. Die Tendenzen der Zeit, die Beziehungen der gemalten Köpfe, der Terzen und Quinten auf die Gegenwart das ist das eigentliche Wahre, der eigentliche Inhalt im Kunstwerk, diesem gilt es nachzuforschen. Daß der Künstler gleichermäße wie jeder andere Mensch ein Kind seiner Zeit ist, daß, wie wir alle glauben, die Bewegungen und Anregungen seiner Zeit auf ihn wirken und ihn anregen, damit ist's nicht genug. — Die Kunstblüthe der Gegenwart ist eine neue Form des Journalismus, sie kämpft im Romane nicht nur, sondern im Gedichte und in ver symphonischen Dichtung den Kampf der Partei mit, idealisiert natürlich zu so hoher Potenz des Idealismus, daß weder der Pharisäer noch der Unbefangene das Verständniß finden kann. Aber jener mag seine Wege gehen, ihm ist nun einmal nicht zu helfen und für den Unbefangenen liefern die Laufende von deutschen Druckereien das wahre Kunstverständnißmittel der neuen Ära — das Programm.

Mit dem Zettel in der Hand enthüllt auch das kindliche Gemüth die unendlich vielen Anwendungen und Beziehungen des Zeitromanes, entzählet die philosophischen Tiefsinne Cornelius, und Kaulbaach's, mit dem Zettel in der Hand meiß auch der Tölpel, daß er jene zusammenhanglosen musikalischen Phrasen, jene Ansätze von Melodie, jene einzelnen Trompetenstöße Panzenwirbel und Geigeneschwirre für den Kampf der Freiheit mit dem Herrscher der die Verfassung bricht oder für ein Nektisches zu halten habe.

Populär soll die Kunst werden — durch das Programm.

Vielleicht war volles Verständniß und Würdigung der ganzen Schönheit eines Kunstwerkes leider nur das Privilegium einer gebildeten Minderheit und wir durften noch vor wenigen Jahren besorgen, daß erst im Lauf der Jahrtausende die allmählig höher steigende Entwicklung der Gesammtheit dieses Verhältnis aufheben werde. Doch wir leben im Zeitalter des Dampfes, der Erfindungen, und unter den segnerreichsten Erfindungen des 19. Jahrhunderts wird eine dankbare Nachwelt die Erfindung des Kunstprogramms preisen. Das Kunstwerk der Zukunft kann desselben schlechterdings nicht entbehren. Aus der Vereinigung aller Künste wird es gebildet, indem jede Kunst so viel als möglich von ihrem eigentümlichen Wesen aufgibt, aus edlen Opfern, rühmlicher Selbstverleugnung und Selbstentäußerung wird das Kunstwerk der Zukunft zusammengetragen. Ist das nicht ein edles, der sittlichen Begeisterung und des sittlichen Strebens würdiges Ziel?

Vorläufig ist vom Kunstwerk der Zukunft in seinem ganzen Umfange zwar erst das Programm fertig und in die

Welt versendet worden. Das musikalische Drama, die bisherige äußerste reformatorische Leistung der Zukunftskünstler hat bis zum heutigen Tage nur die Grenzen zwischen Poesie und Musik zu verrücken gewußt.

Die Grenzen zwischen Poesie und Malerei sind noch dieselben, wie ein gewisser Gottfried Ephyraim Lessing sie einmal ausgemittelt hat. Und die bildenden und malenden Künste, meinen wir, haben noch keine rechte Stelle in dem neuen Totalkunstwerke gefunden. Denn wenn Wagner und Verfasserin ihnen nur die Aus schmückung des Hauses anweisen will, in welchem das musikalische Drama zur Ausführung kommt, so steht dieser Beruf, den Malerei und Plastik auch in der jetzigen Kunstperiode, so viel wir wissen ausüben, in gar keinem Verhältnis zu der pomphafte Anfündigung von der Vereinigung aller Künste zu einem unzertrümmerlichen organischen Ganzen. Uns dünkt diese Vereinigung eben so äußerlich wie selbstverständlich und die ganze Deklamation darüber überflüssig. —

Doch anders die neuen Propheten. Das Kunstwerk in zukünftiger Totalität, dessen Tempel das Theater ist, wendet sich nicht mehr an die gebildete Minderheit, sondern an das Volk, an die Nation. Ob das Kunstwerk der Zukunft selbst dieses Verständniß aller als seine schönste Morgengabe dem Volke mitbringt, ob es in Folge derselben Inspiration wirkt, welche plötzlich aus der Nacht die jüngste Kunstperiode hervormachen ließ, oder ob jenes Verständniß lediglich die Frucht des Programms ist, darüber läßt Louise Otto uns leider im Ungewissen.

Wir müssen die Verfasserin um Verzeihung bitten, wenn wir in unserer Beurtheilung ihr unbillig scheinen, indem wir nur auf ihre allgemeinen Ideen über Wesen, Zweck und Bedeutung der Kunst eingehen, dieselben in ihrem Auszuge unsere Lesern vorführen und das mannigfaltige Einzelne, was sie über die verschiedenen Künste und Künstler, über ihre Stellung zum Leben und zur Gegenwart mittheilt nicht weiter berühren.

Wir wollen es nicht verhehlen, daß wir manche treffende Bemerkung, welche von Geist und Nachdenken der Verfasserin, vornehmlich aber von schätzenswerthem Vertrauensinn mit den verschiedenen Gebieten der Kunst zeugt, in dem vorliegenden Buche gefunden haben. Die Gedanken der Verfasserin sprudeln reichlich und lebhaft, und ihre Schreibweise ist frisch, voll Schwung und von natürlichem Humor besetzt. Sie ist ein bereiteter Anwalt ihrer Sache, dies geben wir gerne zu, indem wir die Sache selbst, welche sie vertheidigt, aufs äußerste bekämpfen. Fordert doch sie selbst die Anhänger und Verehrer der alten Formen, Gesetze und wie sie meint des alten Jozes wiederholt zu einem Kampfe auf Tod und Leben heraus.

Man muß einer Dame gegenüber galant und liebenswürdig bleiben, auch wenn sie schmäht und spottet; und so wollen wir ihr denn auch ihr kategorisch vermerktes Urtheil über diejenigen alle, welche nicht mit ihr an das neue Evangelium und den neuen Messias glauben, die sich einstweilen an den alten Göttern und dem hergebrachten Christus genügen lassen, zu gute halten. Wir wollen es der Aufregung und dem Enthusiasmus der Dichterin verzeihen, wenn sie mit poetischer Hyperbel bei allen die nicht ihres Glaubens in Dingen der Kunst sind, entweder überwindliche Dummheit, oder niederträchtige egoistische Gefinnung wittert. Wir würden ihrem Buche und ihren Vorwürfen mit höflichem Complimente angewidene sein, wenn es nicht nachgerade die Pflicht der Kritik geworden wäre, jenem phantastischen Raisonnement über die Kunst, welches im halbgebildeten Publikum so bereitwilligen Anklang findet, mit Schärfe entgegenzutreten.

(Schluß folgt.)

## Louis Köhler.

### Ein Brief an den Redakteur.

Berehrter Freund! Mit Erstaunen und Bedauern habe ich in einer der letzten Nummern der D. M. Z. Ihre Charakteristik F. Köhler's gelesen. Sie konnten Sie es wagen, einen so berühmten Mann auf diese Weise abzufertigen? wie konnten Sie diesen erhabenen Geist so völlig mißverstehen? Sie munkeln von Viesgefährlichkeit, von Charlatanerie, von Buhlerei um die Gunst Aller, und bedenken nicht, daß Sie es mit einem der universellsten Geister zu thun haben, dem das, was andere gewöhnlichen Menschen nur durch elenden Syntectismus vermögen, völlig natürlich ist? — Sie muten ihm nicht ganz unendlich Speculationsgeist zu, und bedenken nicht, daß eine Natur wie die seinige so weit über das Utilitätswesen hinaus ist, daß sie lediglich um ihrer eigenen mächtigen Bedeutung und ihres überschweblichen Inhalts willen stets sich selbst und nichts anderes als sich selbst zu geben und F. K. daher immer wieder nur auf sich selbst und seine Werke zurückzuweisen vermag? — Sie meinen, er sei ursprünglich nicht für die Musik bestimmt, weil ihm dieselbe nie liebend entgegengekommen? Sonderbarer Irrthum! als ob die Musik allein solch einen Geist zu befriedigen vermöchte! als ob er nicht vielmehr diese Kunst stets höheren, eigeneren Zwecken dienstbar machen müsse, um die hohe Mission zu erfüllen, die ihm geworden, und die weit über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinausgeht. Wie konnten Sie ihn schließlich gar als ein echtes Kind desselben betrachten? Erinnerten Sie sich nicht Ihres ersten Satzes, in welchem Sie andeuteten, wie sehr er eigentlich erst der Zukunft angehört? — Diesen argen Verstoß gegen Ihre bisherige Freundschaft konnten Sie nur dadurch wieder gut machen, daß Sie mit einige seiner neuesten Compositionen sendeten; ich nehme die Gelegenheit wahr, Ihre sonderbaren Ansichten über einen der größten Männer unserer Tage nach Kräften zu berichtigen. Sehen Sie sich zunächst die Titel genauer an:

2 Tarantellen für Pianoforte op. 87. Erfurt, Bartholomäus.  
In frohen Stunden. 6 charakteristische Salonskizze mittlerer Schwirrigkeit op. 95. Cassel, Luchardt.

Andante malincolico et Rondo jubiloso op. 99. Vater unser, doppelchörig für 4 weibliche und 4 männliche Stimmen op. 100. Dramatische Variationen mit Scherzo op. 102. Finalesatz, concertante Clavierstudie op. 103. Erfurt, Bartholomäus.

Vier ohne Worte von Fr. Schubert, nach dessen Gesängen für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt. 2 Hefte. Wien, Spina.

Haben Sie hier nicht das bereichende Zeugniß von der Menge der Zeitdeben, welche auf der Seele dieses Mannes lasten? Drängt es ihn, sich im Vater Unser an die Stillen im Lande zu wenden, um ihnen göttliche Geheimnisse zu offenbaren, so beweisen schon die Debitationen des Finalesatzes und das Andante, deren erste an Herrn Hans von Bülow, die andere an Herrn Hans von Bronsart gerichtet ist, wie tief ihn auch die titanenartigen Probleme der neuentstehenden Pygmaenschule bewegen. Ueber diese psychologische Tragödie versprechen die dramatischen Variationen die interessantesten Aufschlüsse, zumal sie, wie zu erwarten steht, von einem ganz objectiven, unparteiischen Standpunkte aus (sie sind Rubinstein gewidmet) diesen Seelenkampf beleuchten werden. Vergessen Sie nicht, wie sie sehen, die kampfermattete Seele nach ein Paar „frohen Stunden“ in Reife anspruchloser Feinheit; der bedenkliche Schleier im Theatralen wird zum gewissenhaften Symbol des wogenden Wirbelstanzes, der in ihrem Innern tobt; sie findet keine Ruhe, der Kampf beginnt von Neuem und bricht in zwei mächtigen Tarantellen hervor, die jedoch über diese individuell-persönliche Emotion weit, weit hinausragen. — Und wenn sie nun erwägen, daß bei dem Allen ein echt väterliches Herz in seiner Brust schlägt für die lernende Jugend und deren Bil-

dung und Erziehung durch die edelsten Produkte einer ebenso kunst- als naturgemäßen Lyrik, so werden Sie nicht umhin können, dieser unter den jermalendlichen Kämpfen mit echt deutschem Muth nach Licht und Klarheit ringenden Atlas-Natur im Herzen Abbitte zu thun. Zu staunender Bewunderung aber werden Sie gerathen, wenn Sie sich herbeilassen, mit mir einen Spaziergang durch die Werke selbst zu machen.

Vergessen Sie auf einen Augenblick jene tiefere Bedeutung der „frohen Stunden“. Nehmen Sie sie rein als das, was sie sein wollen, Salonskizze. Und dann sehen Sie wie geistvoll und innerlich hier das Leben, selbst in seinen anspruchsflohesten Momenten aufgehört und künstlerisch reproducirt ist; wie hier jede Note „Ernst im Scherz“, das scheinbar Nichtsagende, Gewöhnliche, Triviale zum Symbol des Außerordentlichen werden mußte. Kann wohl Jemand die Intention des schaffenden Genies mißverstehen, gerade am Allerbanalsten, zum Ueberdruß Gewordenen, die ewige Bedeutung des Augenblicks recht sichtbar vor Augen zu stellen? — Daß dies die innerste Tendenz des Werkes sei, eine Idee, die als einer der Grundtöne durch das Leben des Autors hindurchklingt, das beweist auf's Schlagendste das Andante malincolico mit dem Scherzo jubiloso op. 99. Verlangen Sie keine Detailcharakteristik dieses Werkes. Es ist eine Riesensitze mit der Lapidar-Inschrift: „Ernst im Scherz“; eine colossale Sphinx, deren Räthsel der Künstler selbst erst im Finalesatz op. 103 zur Lösung bringen kann, nachdem er die höchste Erhebung der Seele in dem Vater Unser op. 100 und die Selbstobjectivierung seines innern Kampfes in die dramatischen Variationen op. 102 als psychologisch-historische Momente überwinden hat. — Ich verzichte also, wie billig, darauf, jenem pyramidalen Werk näher zu kommen oder aus ihm Flug zu werden. Es liegt in der weltbürgerlichen Bedeutung dieses Stückes, daß es einem in elender Gegenwart befangenen Menschen sich nicht erschließt. Was kann der Künstler dafür, wenn die heilige Musik eines David, Klopff u. s. w. mehr als Wort-Recitationen als aus Melodien besteht. Diese dem inspirirten Inhalt elementarisch angemessene Form war denn auch hier einzig und allein am Ort. Wie konnte sich ein so im absoluten Sinne objectives Gebot herablassen zu den Formen der subjektiven Innerlichkeit, zu Contrapunkt, Canon und Fuge? Hier konnte nur in Zungen geredet, nur lallend und stammelnd recitirt werden, hier konnte nur Wort um Wort sich ein für allemal in eine ewig absolute Tonhsymbolik kleiden. Elementarischere Tonssysteme als unsere modern raffinierten, mußten aufstehen — handelte es sich doch mehr um sphärische Klänge als um irdische Musik. Was sollte hier das nüchterne Dur und Moll mit seinen scharfen Eden und seiner steptischen Physiognomie? Profaner Gedanke! Nur jenes elementarische Urwoben des Tongenies in sich selbst, jener wunderbar geheimnißvolle Klangabgrund des Chaos konnte sich öffnen, der in grauer Urzeit, weit vor der Entbedung der Kirchenmusik liegt.

Nach solch einer eminenten Entrückung der Künstlerseele werden wir in den dramatischen Variationen alles Andere eher erwarten dürfen, als etwas Declinäres oder Gewöhnliches. Und in der That erwirkt sich in demselben ein ganz neues Moment des historischen Variations-Begriffes. Was man bisher darunter verstand, eine Umgestaltung des Themas durch neue, aus ihm selbst gewonnene Combinationen rhythmischer, harmonischer oder melodischer Art, ist hier in einem Höheren positiv negirt. Die traditionelle Variation tritt zwar auf — wie sich denn eben darin die Größe eines Reformators zeigt, daß er nicht ganz mit der Vergangenheit bricht — allein wir sehen zugleich, wie der neue Inhalt sich selbst zu neuen Formen wiedergebirt. Das Dramatische liegt nämlich nicht bloß in den Variationen, sondern wesentlich schon in dem Thema, wie Jüngen nach dem früher Bemerkten von selbst einleuchtend sein wird. Der Inhalt deselben mußte nämlich, wie wir sehen, einerseits an sich so reich, bedeutend und völlig erschlossen auftreten, daß er eine innere Selbstentfaltung kaum noch zuließ, andererseits vermöge des präsumirt neuralen Standpunktes, der Betrachtung sich jeder andern Form gegenüber

gleichgültig verhalten, ausgenommen der streng unparteiischen Be-  
leuchtung durch reflektierend beratende Stimmführung oder  
molerisches Accompaniment. Dies Alles wird Ihnen unzweifel-  
haft werden, wenn Sie das Thema erklingen hören. Warum  
wundern Sie sich? — meinen Sie, der Geist Schumann's hätte  
noch heute seine Ruhe und späte nehmlich umher? Sonderbarer  
Schwärmer, der Sie manchmal find! der wandelt wohl in selbigem  
Schreiben unter den Palmen des Paradieses, das er schon hienieden  
abend ergrünte — oder fallen Sie auch nicht ins entgegengesetzte  
Extrem! Nicht todt Knochen, nicht morsche Reliquien sind's, mit  
denen der geweihte Priester der Kunst, der zu uns redet, einen  
bornierten Cultus treibt. Dazu giebt's Handlanger und Leviten genug!  
Es ist der auferstandene Genius deutscher Kunst selbst, der nach-  
dem er mit seinen letzten Auserwählten eine kurze Zeit geschlummert,  
verjüngt und neu in den Werken F. Köhler's erwacht und nur  
zuweilen, aus liebgeordneter wehmüthig freudiger Erinnerung, die  
Züge seines früh verbliebenen Lieblichen annimmt. — Halten Sie  
vielmehr, ich bitte, hauptsächlich die Idee des Werkes fest, dann  
wird Ihnen Alles klar werden! Dann wird sich Ihrem Auge  
auch die scheinbar gewöhnliche Form dieses Werkes — denken  
Sie vielleicht gar an die moderne „Phantasio über . . .“ oder  
dgl. — als die einzig berechtigte erschließen. Denn — allein Sie  
scheinen ermüdet von dem schmerzlichen Sehen und den gewaltigen  
Eindrücken; nehmen Sie meinen Arm, ich führe Sie nur noch zu  
einigen Glangpartien. Das Scherzo ist ein wahrhaft genialer  
Griff. Sehen Sie nur die beiden monumentalen Ideen die sich  
hindurchziehen, in ihrer nackten Reinheit, der irdischen Hülle ent-  
kleidet, flüchtig an:

und :

Aber halten Sie auch das, was ich irdische Hülle nenne,  
nicht etwa für so bedeutungslos! War uns nicht beim Andante  
malinconico schon die reizende Vermirung der Noten auf dem  
Papier ein bedeutsamer Fingerzeig, daß wir es mit Außerordent-  
lichem zu thun hätten? Hier sieht es doch sehr glatt und rein-  
lich dagegen aus. Wem fallen bei diesen arabischen Figuren  
nicht sogleich die Karibischen Gemälde ein, aus deren Ver-  
zerrungen eine ganze bunt phantastische Zauberwelt emporblüht?  
Wer kann bei F. Köhler an etwas Ähnlichem, aber viel Be-  
deutenderen zweifeln? Welcher eine Gedankenwelt mag unter den  
räthselhaften Symbolen und Allegorien seiner Werke in Deutsch-  
lands Büchlein schlummern! — Und nun noch einen flüchtigen  
Blick auf den grandiosen Finalesatz und die beiden Tarantellen,  
jenes wohl nur aus erhabener Weltironie „concertante Clavier-  
studie“ genannt und diese? — — — Es ist gewiß nicht zuviel  
gesagt, wenn ich nach dem früheren behaupte, daß der Finalesatz  
nicht bloß den Abschluß jener erschütternden psychologischen Tra-  
gödie bildet, sondern daß er auch die zusammenfassende Endkata-  
strophe der ganzen historischen Entwicklung von Beethoven bis auf  
Schumann zur Darstellung bringt. Welcher Ideengehalt liegt in  
folgenden Motiven:

Und wollten Sie nun auf die innere dialektische Entwicklung derselben näher eingehen, so würde Ihnen der Prozeß der ganzen  
neueren Musikgeschichte in seiner logischen Nothwendigkeit nach  
allen Seiten mit einem Schlage deutlich vor Augen liegen. Ist  
hier nicht die höchste Aufgabe der Musik gelöst? ist sie nicht eine  
Philosophie der Geschichte geworden? — Und so treten Sie denn  
endlich auch den beiden Tarantellen mit jener weihedvollen Andacht  
gegenüber, die der hohe Künstlergeist uns einflößt. Was Chopin  
nur im Stückwerk und im Räthsel zu schauen vergönnt war, das  
wundersame Geheimniß des ewigen Tanzes der Gestirne um ein  
unsichtbares Weltcentrum — hier ist lebendig vor unsere Sinne  
gerückt. Wie fein hat selbst der Lithograph unsern Künstler auf  
dem Titelblatt in interpretiren verstanden, indem er das män-  
nliche und weibliche Princip, das dieser Weltbewegung als Centri-  
fugal und Centripetalkraft zu Grunde liegt, allegorisch abbildete!  
Erwarten Sie daher keine chaotisch-phantastischen Klänge wie bei  
Chopin, — das Geheimniß liegt aufschleiert da — nur nüchternes,  
aber gemüthvolles Verarbeiten ist hier am Orte; erwarten  
Sie keine süßen Tonrätselfel, keinen poetischen Blumenduft aus  
dem Süden, keine heißblühende Verwirrung — hier ist Alles kühl  
und wahrhaft profanisch, profanisch in des Wortes verwegener Be-  
deutung! Nur zuweilen, damit der erschaffene Geist nicht in's  
reine Sein metaphysisch sich auflöse, senkt sich erquickend eine Dunst-  
wolke auf uns nieder und giebt uns der süßen Edenheimat  
freundlich zurück. —

Wir sind am Ende. Leben Sie wohl und verzeihen Sie, daß  
meine Freundschaft mich drängte, Sie für eine Stunde dem er-  
sten Versuch zu entziehen, um Sie, soweit es mir möglich, auf  
die wahre Bedeutung F. Köhler's aufmerksam zu machen. — Er  
verdient sicherlich in einem weit höhern Sinne als weiland sein  
Landsmann den Namen des Wagner aus Norden. —

## Kritische Revue

Werke für Pianoforte.

Carl Vöhrh. Am Abend, sieben Clavierstücke op. 27. Variations  
op. 28. Drei Suiten op. 29. Fantasiestücke op. 30,  
3 Hefte. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

v. Br. Der Name des Componisten ist uns schon öfter be-  
gegnet, die Bekanntheit seiner Feder haben wir, offen gefunden,  
zum ersten Mal aus Anlaß der obigen Publikationen gemacht,  
welche wie man sieht, eine ganz stattliche Reihe von Produktionen  
umfassen.

Diese Compositionen gehören, um ihre Wesenheit in Kürze  
zu bezeichnen, in die Reihe der specifisch geistreichen. Der Com-  
ponist strebt vor Allem darnach, eigenhändig zu sein und ist  
es auch. Außerlich und formell zwar nimmt man sehr deutlich  
die Einwirkung Schumann's auf ihn wahr, aber das innere Wesen  
des Componisten ist, in seiner Sprödigkeit einer solchen Affi-  
milation wohl auch nicht fähig, davon ziemlich unberührt geblie-  
ben. Wir wiederholen, der Componist besitzt viel Geist und hat



sich eine reiche, seine Bildung (besonders, aus dem Studium Bach's, Schumann's und Chopin's) angeeignet die ihn das Material, welches ihm jener zuführt, auf interessante Weise verwerthen läßt. Die genannten Compositionen wirken anregend, gleich einer geistreichen Skizze, nicht mehr und nicht minder. Daraus vermögen sie, wie alle Kunstproduktionen nicht zu fesseln, deren Duelle mehr aus dem Geist, als aus der Phantasie und dem Gemüth entspringt. Im ersten Augenblick, wo man mehr den Totalindruck in's Auge faßt, haben dieselben geradezu abstoßend auf uns gewirkt. Bei näherer Bekanntschaft aber und genauem Zusehen wird man doch von dem reichen Detail und der geistreichen Arbeit angezogen. Man interessiert sich für diese eigenthümlichen Gewächse, bis endlich der letzte Eindruck doch wieder dem ersten gleich und man, die innere Vere empfunden, mit ziemlich freier Empfindung vom Autor wieder scheidet, der zwar unseren Verstand reizt, ihn auf seinen Wegen zu folgen, der uns auch durch manchen jarten Gedanken, durch seltene Wendungen und geistvolle Combinationen erfreut, im Inneren aber doch nicht erwärmt, noch entzündet.

Väthig wird, wie uns scheint, zu viel geben; er wird freilich, vermöge seiner Natur kaum etwas hervorbringen, was uns ganz und voll zu paden vermöchte; aber in seinen uns vorliegenden Productionen finden sich doch viele Stücke, welche in ihrer Art ganz vollkommen wirken, da sie von einem geistreichen, lebendig gedachten Apeur ausgehen, welches sich durch das Kunstvermögen des Autors vor uns zu einem reichen, wohlgegliederten, gefunden Organismus entfaltet; wir nennen als derartige Stücke aus den gewichtigsten dieser Productionen, den Saiten, die beiden ersten Sätze der ersten, den 2., 3. und 5. der zweiten und etwa noch den ersten Satz der dritten Suite; und der Fantasieskizzen Nr. 1 und 3 des zweiten Heftes. Daneben stehen aber wieder so völlig ungenießbare, grenzenlos öde, raffiniert gefälschte Stücke, in welchen sich nicht eine Spur wahrer Empfindung findet (ohne die es nun einmal weder Poesie noch Musik giebt), daß man nur das ihrige Bestehen des Componisten daraus gewahr wird, etwas Besonderes hervorzubringen, ohne daß ihm die Natur den Stoff dazu geben will. Er wird dann fähig, verliert sich in leere Ausherschlüssen, und ergeht sich in den selbstsamsten, willkürlichsten Sprüngen, planlos hin und herirrend. Kurz, wir meinen, der Autor sollte sich mehr concentriren; hätte er uns statt sechs Heften Saiten und Phantasieskizzen nur zwei, statt einem Dutzend Variationen nur ein halbes gegeben, so hätten wir uns an seiner Gabe zwar nicht begeistert, uns aber an dem Trefflichen, was sie enthielt, reichthümlich erfreut und wir wären ohne Mißmuth und Bestimmung von ihm geschieden. Gleichwohl stehen wir nicht an, ihn den Aristokraten der Clavierliteratur beizuzählen und als solchen der Beachtung gebildeter Pianisten (Dilettanten mögen ihm fern bleiben) zu empfehlen.

Op. 31 u. l. Vier Charakterstücke (Scherzo, à la Maquirka, Canon, Scherzo) op. 13. Verlag von Rieter-Biedermann.

Wenn wir den Dilettanten abrathen mußten, sich mit Vührig einzulassen, so können wir ihnen die vorstehenden Stücke schon eher empfehlen, da ihre technischen Anforderungen nicht das Niveau einer mittleren Föde überschreiten. Zudem sind sie, wenn auch nicht durch hervorragende Eigenschaften ausgezeichnet und sich in ziemlich engen nicht überaus feinen neuen G-fähls- und Gedanken-dimensionen bewegen, doch interessant genug, um gerne einmal bardagelesen oder durchgepielt zu werden.

Nicolas Rubinstein. Moreeau de Salon, Polka. op. 15, Scène de Bal, Polonaise. op. 17. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

Der Titel dieser Stücke giebt über ihren Inhalt genügende Auskunft, denn mehr bietet dieser nicht, als jener verspricht. Nach den Verhältniß, in welchem man zur Gattung steht, möge man also abmessen, ob man hier etwas für sein Privatbedürfniß

erwarten will oder nicht. Die Polka würde sich auch im Tanzsaal, vom Orchester vorgetragen, leicht auszeichnen. Das Orchesterpolster der Polonaise dagegen ist ganz erpreß für die Stahlfaiten des Pianoforte berechnet und Hr. Rubinstain Petrinich, welcher dieses Trommelfeld gemeldet ist, muß sich keiner allzu-jarten Finger und Nerven erweuen, wenn sie sich daran erüben, es wohl gar selber spielen soll! Es ist eben ein bösen ruffisch.

Hans Seeling. Zwei Poesien, op. 7, Deux Impromptus, op. 8, Barcarolle, op. 9, Zwölf Concertetiden, op. 10, Zwei Hefte. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

Ganz erbärmliche Sudeleien. Der Componist gehöt zu denjenigen, welche sich gleichsam auf den öffentlichen Markt stellen und ihre Waare mit dem bekanntem Ruf: n, wie die Aepfelweiber auf dem Obstmarke anbieten: zehn Stück für einen Kreuzer, zu mir her, zwölf Stück, fünfzehn Stück u. s. w. Die Verlags-handlung muß wissen, warum sie Druckschwärze und schönes Papier an solche Malulatur wendet; an sich ist es eine sünd-hafte, wüste Verschwendung.

12 Etudes de moyenne difficulté, composées par J. Egg' ard op. 84. 2 Hefte. Verlag von Rieter-Biedermann in Wintertthur.

Wahrscheinlich in der Voraussetzung, daß die bereits vorgehandenen 7000 Güttemerke, das obige des Herrn Seeling eingeschlossen, dem Bedürfnisse einer maßbestimmten Jugend noch nicht genügen, hat sich die Verlagehandlung entschlossen, diesen kostbaren Nationalertrag noch um eine Felle zu vermehren. Wenn es sich übrigens nur darum handelt, den Fingern durch mechanische Übungen Gelenkigkeit zu verschaffen, so mögen zur Erreichung dieses Zweckes die Etuden von Egghard eben so dienen, wie jene von Seeling. Da wir uns aber nicht berufen fühlen, Werke zu recensiren, die zur Erlernung des Alphabets bestimmt sind, so haben wir nichts weiter zu sagen, als daß wir glauben, Clementi, Cramer, Czerny, Köhler und Chopin und allenfalls noch ein Paar Autoren hätten auf diesem Gebiete gerade genug geübet, um den Bedarf für die nächsten zwei Jahrtausende zu decken.

Maurice de Mayfeld. Marche funèbre (aux Mènes de Robert Schumann). Op. 8. Verlag von Wessely und Basing in Wien.

Der Geist, der im Leben so schmerzlich und schmachvoll gerungen, mag sich für diese Huldigung bedanken; den Marsch selbst wird er sich allenfalls noch gefallen lassen, wenn er auch bei den ersten Takteln glauben wird, seinen alten Liebling Chopin zu verstehen; beim Trio aber wird er, wenn ihn diese Musik ja erreichen sollte, die Miene verzihen, denn es ist ein wenig einwärts und zu bedauern, daß die Erinnerung an die Wamen Schumann's dem Autor keine höhere Inspiration eingegeben hat.

Carl G. F. Gräbener. Sonate. Op. 28. Verlag von Frey Schubert in Hamburg.


Der Charakter dieser Sonate ist ein pathetischer, wie schon die Tonart C-moll erlathen läßt. Der erste und dritte (letzte) Satz sind in stilo molto furioso e rabbiato geschrieben; es thut uns leid, sagen zu müssen, daß uns jener in höherm Grad mißfallen, dieser zwar auch nicht eben entzückt, aber doch durch einige interessantere Züge anregert, der Mittelsatz aber (Grave assai lento, B-dur) nur eben ziemlich süß gelassen hat.

## Locales.

(3. und 4. Quartetproduktion. Ceterpe. 2. Gesellschaftsconcert. Pianisten-concerte.)

S. B. Die Waise des angefallenen Stoffes, sowie die nicht durchaus bedeutungsvolle Qualität desselben nöthigt diesmal zu

summarisch kurzer Behandlung. Nur über eine Sache gebeten wir uns etwas eingehender auszusprechen: über die Ausführung zweier von den „letzten“ Quartetten Beethovens durch Herrn Hellmesberger und seine Kollegen. Es war uns schon öfter so vorgekommen, als wäre der unläugbare Fleiß, den diese Herren anwenden, um ihre Productionen möglichst wirksam zu machen, nicht immer in der richtigsten Weise angewendet, als wären sie mehr bedacht eigene Intentionen zur Ausführung zu bringen als die des Componisten.

Wenn wir uns hierüber einmal genauer einlassen, so wolle man uns nicht der Tadelsucht zeihen und auch nicht der Kleinlichkeit. Wir anerkennen vollkommen die Verdienste unseres Quartettvereins um Beethoven's letzte Quartette, welche vielleicht in seiner zweiten Stadt so wie in Wien durch technisch tadellose, höchst präcise Ausführung, auch vielfach östhetisch richtige schwingungsvolle, zarte Auffassung, dem Verständnis nahe gerückt und zum Eigentum des Publikums gemacht wurden. Wer die außerordentlichen Schwierigkeiten kennt, die Beethoven hier dem Spieler zu überwinden giebt, wer eine Ahnung von den Problemen hat, die hier zu lösen sind, der wird sich nicht leicht zur Ungerechtigkeit verleiten lassen. Auch muß der Wahrheit gemäß erwähnt werden, daß der Erfolg dieser Aufführungen im Publikum immer ein höchst günstiger ist. Was wir vermissen ist nur jene strenge Treue der Wiedergabe Beethoven'scher Eigenthümlichkeit, die sich hauptsächlich in zweierlei Dingen ausdrückt. Einmal in der absolut polyphonen Faltung, die alle Stimmen gleichberechtigt erscheinen läßt und kein Dominieren der ersten Geige duldet, — dann in seiner Art und Weise dynamischer Belebung, seinen langen Crescendos, plötzlichen Pianos, mit einem Wort in den schroffen und unvermittelten Gegensätzen, — abgesehen von andern wichtigen Kleinigkeiten. In erster Beziehung ist nun namentlich im Es-dur-Quartett op. 127 und auch schon neulich im F-dur Quartett op. 59 auffallend gewesen, daß Mittelstimmen und Cello sich mehr unterordnen als recht. Ist es schon überhaupt bei der Kammermusik erste Regel, daß jede Stimme, sobald sie etwas Wichtiges zu sagen hat, auf entscheidend hervortritt, um so mehr bei Beethoven, wo das Gesangsstück in der lebendigsten Weise geführt wird, und jede Stimme melodisch und harmonisch gleich wichtig ist. Jenes oben getadelte Unterordnen ist theils eine Folge der abweichenden Spielweise des Herrn Hellmesberger, der oft bedacht scheint, vor Allem seinen Part zu einseitiger Geltung zu bringen, — theils einer gewissen Furchtsamkeit seiner Kollegen, die sich durch jenes sich Geltendmachen des Primarius einschüchtern lassen. Weniger auffallend war dies im B-Quartett op. 130, dagegen bemerkten wir in beiden Fällen, daß man in Betreff dynamischer Treue, die bei Beethoven so wichtig, nicht allzu streng vorgeht. Bekanntlich gilt ein crescendo oder forte so lange bis ein andres Zeichen kommt. Steht nun z. B. im ersten von vier Tacten *cresc.*, und unter der ersten Note des fünften piano, so geht die Steigerung bis zur letzten Note des 4. Tactes, und das Piano tritt plötzl. und ganz unvermittelt ein. Gegen diese allgemein gültige Regel verließen unsere Quartettisten nicht selten, namentlich im Adagio des Es-Quartetts, aber auch im Trio des 2. Satzes und im Alla Tedesca des B-Quartetts. Man nahm wohl einen Anlauf zum *Cresc.*, aber lange bevor das *p.* eintritt war man schon im diminuendo begriffen. Wir nennen das „wesentliche Eigenheiten Ecken und Kanten abschleifen.“ Ebenso wenig können wir es „iren“ spielen nennen, wenn Beethoven im 1., 3., 5. Tact u. s. w. des Alla Tedesca ein  schreibt, und dieses Zeichen in jedem Tact angehängt wird. Ferner scheint es uns gegen die Absicht des Componisten, wenn in Figuren wie Seite 1 der Partitur des B-Quartetts:



so wenig abgeseht wird, daß man thatsächlich vernimmt:



Noch unbegreiflicher ist es, wenn Herr Hellmesberger die schlussenden abgerissenen Noten des 42. und 43. Tactes der Cobatina so zusammenzieht, daß ein förmliches Legato daraus wird. — Es möge an diesen Beispielen genügen, obwohl wir noch eine ziemliche Anzahl anderer anführen könnten. Wir bemerken nur noch, daß wir keineswegs einer gewissen durchaus notwendigen Freiheit in Auffassung und Behandlung entgegenstehen wollen. Im Gegentheil constatiren wir mit Vergnügen, daß gerade dem von Schumann'sigkeit freien Spiel unseres Quartettvereins die Einbürgerung der letzten Quartette Beethovens zu danken ist. Nur verzeihe man sich nicht an wesentlichen Dingen, nur thue man nie das Gegentheil von dem, was Beethoven in seinen Partituren ausdrücklich vorschreibt!

So! Und jetzt rath ich über das Uebrige hinweg! In der 3. Quartettproduction wurde Beethoven's G-dur-Streichtrio im Ganzen sehr schön, das Finale aber in einem Tempo gespielt, welches Jedem, der die Sicherheit dieser Herrn nicht kennt, Angst einflößen mußte. Herr Weidner spielte Mendelssohn's Clavierquartett in H-moll etwas schüchtern. — In der 4. Production gab man ein schon in diesen Bl. erwähntes Manuscript-Quartett von Goldmark, welches gute Studien verräth, aber zugleich Einflüsse aufweist, über welche man in der Kammermusik sich nicht freuen kann, namentlich Wagner'sche. — Herr Dunli spielte Schumann's Clavierquartett im Ganzen genügend. —

Die Orchestergesellschaft „Euterpe“ brachte Beethoven's Prometheus-Overtüre und Haydn's Es-Symphonie mit den Variationen in C-moll, dann ein Clavierstück mit Orchester von Schumann, gep. von Herrn Dunli, und einige scale Lieder von ihrem Dirigenten, Herrn Langwara. Eine gewisse Kritik konnte man auch diesmal wohlthätig finden, während die Uebertreibungen der Nuancen und der Tempi, dann die schlechte Stimmung penibel wirkten.

Das 2. Gesellschaftsconcert brachte nur zwei größere Nummern: Mozart's Es-Symphonie, deren erste drei Sätze für unser Gehör zu schleppend genommen wurden. Dann die vollständige Egmont-Musik von Beethoven, welche, ebenfalls sehr bekannt, hier keine weitere Betrachtung veranlassen kann. Fran Dufmann sang die Märchenlieder, Herr Lewinsky sprach das verbindende Gedicht, welches für Alle, die das Göthe'sche Stück kennen, immer überflüssiger erscheint.

Schließlich ist über die Pianisten Alex. Dreschhof, Wilh. Treiber und Frz. B. Böwe, welche je ein Concert gaben, zu bemerken, daß der Erster in seinen guten und schwachen Eigenschaften wohlbekannt ist, daß der zweite in technischer Hinsicht und was Ruhe und Sicherheit des Spiels betrifft sichtlich Fortschritte gemacht hat, in seinem Programm aber einen veralteten Standpunkt bemerkte ließ, und daß die dritte, eine frühere Schülerin des Herrn Dachs, Resultate eines großen Fleißes, aber noch wenig eigentliche Selbstständigkeit und musikalische Ueberlegenheit bewies. (Vergl. Ruf. Haus- und Lebensregeln von Schumann Nr. 44.)

## Correspondenzen.

Leipzig.

22. Noemb.

Im fünften Gewandhaus-Concert hörten wir Sündel's „Josua.“ Ueber die Größe und Echtheit dieses Oratoriums heute noch etwas sagen zu wollen, hieße wahrlich Nachsicht Athen tragen. Der „Josua“ ist eben ein in einem ewigen, unergänzlichen Spiel gedrücktes Wort, groß und schön für alle Zeiten. Jeder auch noch so kurze Hinweis auf

die bildenden Schönheiten der einzelnen Nummern, auf die Weise, die aber das ganze Orchester ausgegossen, dürfte den uns in diesen Blättern zugewiesenen Raum weitens übersteigen. Die Aufführung des „Josua“ (mit der zweckmäßigen und nicht überdothen Instrumentierung von Rich) war eine im Wesentlichen gelungene. Die Chöre gingen im ersten und zweiten Theile recht gut, weniger im dritten und sonderbarer Weise wurde der leichteste Chor „Echt, er kommt“ am wenigsten befriedigend angeführt. Von den Solisten war Herr Sabbath als „Caleb“ vorzüglich, Hr. Otto „Josua“ meist sehr gut, Fräulein Feltice „Dinah“, obwohl durch eine merkwürdige Intendenzposition behindert, doch gründlich. Fräul. Encauiff-Biondi hingegen sang die Partie der „Achja“ kalt, ohne Schwung, offenbar ohne Verständnis ihrer Aufgabe, auch technisch nicht genügend, eines groben Versehens im ersten Recitativo ganz zu geschweigen. Der Orchesterpart ging gut. Wir sind der Direction der Concerte für die Vorführung des „Josua“ um so mehr zu Dank verpflichtet, als große Chor-aufführungen im Gewandhaus gegenwärtig mit mehr Schwierigkeiten als früher verknüpft sind. Unsere Singakademie hat nämlich ihre Mitwirkung nur für zwei Abende im Laufe des Winters angesetzt. Ueberdies ist es der unermüdbaren Thätigkeit Reinecke's gelungen auch im schönsten und schönsten Concert Choraufführungen ohne die Beihilfe des genannten Instituts zu ermöglichen, und zwar hörten wir im schönsten Con erste einen nur Oper „Blanche de Provence“ von Cherubini componierten dreistimmigen Frauenchor, und den 23. Psalm von Schubert. Beide Stücke waren zum Besahle der Concertaufführung von einem unserer jüngeren Musiker, Herrn Rudoff, mit seinem Tacte und gutem Verständnis instrumentirt worden. Der Cherubinische Chor, ein wundervolles Stück, wurde vorzüglich gesungen, und sämmtlich da capo verlangt. Rinder vollendet, wenn schon immerhin recht brav, war die Wiederholung des Schubert'schen Psalms. Im schönsten Concert hörten wir ein Ensemblestück aus Ugoi, der bekanntlich ohne Violinen componierten Oper, von Mchul. Die Nummer ist reich an interessanten Momenten, und hat uns trotz der unfrühen Ausführung der Männerchöre und dem sehr mangelhaften Gesänge der Solisten, einen vortheilhaften Eindruck gemacht. Die Execution des „altdenstlichen Schlachtgesangs“ von Rich war besser.

Von Neugitzen hörten wir ein Clavierconcert in A-moll, von dem Componisten Herrn Hermann Levi aus Mannheim vorgelesen. Das Werk des übrigens noch sehr jungen Mannes ruft uns unwillkürlich die herzogliche Ode: „Pindarus quisquis studeat aemulari“ in's Gedächtniß zurück. Es tritt mit einer gewissen Präention auf, man merkt allenthalben, daß der Autor etwas ganz Besonderes geben, einen ganz besonders hohen Rang nehmen wollte, ohne doch die dazu gehörige Kraft zu besitzen. Störend wirken beträchtliche Längen im ersten und dritten Satz. Nichts-doweniger zeugt das Stück von Befähigung und Talent. Die Erfindung ist zwar in keiner Weise selbständig, das Anleihen an Schumann und Mendelssohn mitunter auffallend, doch werden wir nirgend von etwas Ueblem oder Gemeinem unangenehm berührt. Die Instrumentierung ist hin und wieder etwas gemagt, stellenweise aber wieder recht effectvoll. Herr Levi hat sich beim Vortrag des Concerts zwar nicht als glänzender Virtuoso, doch aber als ein ganz tüchtiger und gewissenhafter Clavierpieler bewährt. Im schönsten Concert vermittelte uns Herr Jean Peder aus Bonnheim die Bekanntschaft mit dem Violinconcerte von Rubinstein. Betrachten wir dieses Werk ganz allgemein als Musikstück, so können wir dem ersten Satz mit seinen ansprechenden Motiven in knapper Form unsern Beifall nicht verlagern. Doch höher steht uns das Adagio, das mit seinem langathmigen Melodienzug ein herrliches Zeugniß für die ursprüngliche (?) Erfindungskraft Rubinstein's giebt. Da hingegen erhebt uns der letzte Satz matt und erlahmt, wie in der Eile hingeworfen. Die Hauptaufstellung, die wir dem Werke zu machen haben, besteht darin, daß, wie wohl es bedeutende Anforderungen an den Spieler stellt, es dennoch dem Virtuosen wenig Dankbares bietet. Die Principaltöne wird zwar von der reichem, oft sehr interessanten Begleitung geradezu erdrückt. Es gehört daher kein geringer Grad Selbstüberläugnung von Seiten des Spielers dazu das Werk zum Vortrag zu wählen. Herr Peder spielte das Concert, sowie David's Andante und Scherzo capriccioso sehr schön. Am demselben Abend hörten wir die Mozart'sche Concertarie mit obligatm Clavier, von Fräulein Emilie Antonini und Herr Capellmeister Reinecke ausgeführt. Die Arie, eine der schönsten unter den

Mozart'schen Concertarien, gewann leider durch die Interpretation von Fräul. Antonini durchaus nicht. Die junge Dame würde gut thun, sich vor fernem öffentlichen Auftreten eine geraume Zeit noch ernstlichen Studien zu widmen, wobei sie ihr Hauptaugenmerk auf natürliche Tonbildung und reine Intonation zu richten hätte. Von Orchesterwerken hörten wir die Duettarien zu „Anacreon“ von Cherubini, und Gade's „Nachklang von Ossia“ ganz vorzüglich, die Symphonien in A-moll von Mendelssohn und D-dur (ohne Menuett) von Mozart recht gut ausgeführt.

Die Abendunterhaltungen für Kammermusik im Gewandhaus gab die reinsten und schönsten Kunstgenüsse, die uns hier am Tage geboten werden. Diefelben haben seit der Anwesenheit des Herrn Capellmeister Reinecke ein erhöhtes Interesse dadurch gewonnen, daß dieser Herr sich als Clavierpieler fast regelmäßig an den Soireen betheiligt. Wir können uns mit gutem Gewissen sagen, daß und wenige Clavierpieler einen so recht künstlerischen Eindruck gemacht haben, als Reinecke.

Im Besah einer ganz vollendeten Technik spielt Reinecke mit wohlthuernder Wärme, ohne jemals zu viel oder zu wenig zu thun. Mit feinem Tacte weiß er stets sich da zur Geltung zu bringen, oder anderszuordnen, wo es das Wesen der Composition bringt. Beim Vortrag der Streichquartette tritt an einigen Abenden Herr Concertmeister Drehschopf für David an der ersten Geige ein, während die übrigen Quartettgenossen, Koentgen, zweite Violine, Hermann, Viola und Davidoff, Violoncell, dieselben bleiben. In der ersten Soirée hatte Herr Drehschopf die erste Geige übernommen, und die Vorträge des G-dur Quartetts von Haydn, sowie des Beethoven'schen Duettinets gelangen im Allgemeinen gut. Das Es-dur Quartett von Mozart ging unter Mitwirkung von Reinecke vortheilhaft. Der zweite Quartettabend war der bis jetzt glanzvollste Moment in dem Musikleben dieses Winters. Das Programm bildeten Cherubini's Es-dur Quartett, dessen märchenhaftes Scherzo da capo gespielt werden mußte, Variationen für Piano und Violoncell, von Mendelssohn, Schumann's A-dur Quartett und Schubert's H-moll Rondo für Piano und Violine. Stärkster Beifall zwischen den einzelnen Sätzen und Hervorruft am Schluß der Stücke belohnten die ausführenden Herren David, Koentgen, Hermann, Davidoff und Capellmeister Reinecke, der die Claviervorträge übernahm.

Die Cisterpe-Concerte haben wir in diesem Winter noch nicht besucht, doch soll dies gelingen, sobald eine neuverwerthete Novität zur Aufführung gelangt. Von sonstigen musikalischen Vortommnissen erwähnen wir ein Concert zum Besten der deutschen Flotte, von der Singakademie, dem Diletanten-Orchester-Berein und dem Männergesang-Berein unter der Leitung ihres Dirigenten des Herrn v. Brenau veranstaltet. Zu Gehör gebracht wurden: das „Requiem“ von Cherubini und das Dettinger „Te deum“ von Händel. Selbstredend entzieht sich ein von Privat-Bereinen zu löblichem Zwecke gegebenes Concert einer strengern Beurtheilung, wir erlauben uns daher nur die Bemerkung, daß es vielleicht besser gewesen wäre, leichtere Stücke zu wählen. Freue, zum Vastage, wird der Riedel'sche Gesangverein die „Missa soloennis“ zur Aufführung bringen, wir wünschen ihm zu diesem, die höchsten Anforderungen an alle Mitwirkenden stellenden Untrnehmen den besten Erfolg.

## Nachrichten.

Am 2. Rabede'schen Concert in Berlin wurde S. Bach's Suite in H-moll für Streich-Instrumente mit Fiste gebracht. D. Gumprecht bemerkt in der N. Ztg., daß man ein Bach'sche Instrumentallied nur mit vorwiegend historischem Interesse verfolgen könne, daß seine Cantaten Motetten Passionen die weitem mehr den inneren Menschen in Bewegung setzen als jene. Während Bach in der Violoncell die höchste Virtuosität einer Geltung der Musik repräsentirt, zeige er in der Instrumentalmusik erst Keime, aber freilich von selbster Kraft. Vom Standpunkt der bereits gewonnenen historischen Bildung läßt sich sehr wohl so sprechen. Wo aber bei vortheilhaftem Mangel derselben immer wieder vorerst oberflächlichem Oerere zu begegnen ist, da wird man wohl immer noch eben die ungeheure Fülle und Kraft betonen müssen, die in jenem

„Keimen“ enthalten ist, und wohl auch bei geistvoller vollkommener Ausführung im Stande ist hinzureißen, und momentan vergessen zu machen, was spätere Meister aus jenem Keim entwickelt haben. — Joachim's Violinconcert wurde in demselben Concert von H. Paub (in Berlin zum 1. Mal) gespielt, und versetzte nicht auch den Berliner Kritiker bedeutend zu interessieren. Er spricht sich darüber mit den wärmsten Worten aus. — Winder günstig wurde Persall's „Urbine“ beurtheilt. Frau Herenberg-Luczel, die seit 20 Jahren zu den Zierden der Berliner königlichen Oper gehörte, schied von derselben kürzlich indem sie die Summe gab, als deren trefflichste Interpretin sie bei dieser Gelegenheit geschickert wird. Die Partie des Cherubin hatte an diesem Abend Frä. Lucca übernommen, und soll ebenfalls die Intentionen Mozart's in höchster Vollendung zu Tage gefördert haben.

Im Verlag von Kohnt in Leipzig ist erschienen: Die Hauptformen der Musik. Populär dargestellt von Ferdinand Reich. 134 Seiten 8.

Ein Oratorium von Rubinstein „die Befreiung Jerusalems“ kommt demnächst in Rotterdam und in Danzig zur Aufführung.

Mozart's Todestag wurde in Stuttgart durch eine gelungene Ausführung der Zauberspiele, und durch ein Concert gefeiert, in dem nur Werke dieses Meisters zu Gehör gebracht wurden.

In Bonn kam am 5. November auf Veranstaltung des Musikdirektor Brambach und des Concertmeisters Kömpel (der den Winter dafelbst zubringt) die erste Quartettsoirée zu Stande. Außer Beethoven's Trio op. 95 und einem Mozart'schen Quartett kam Brambach's Sextett op. 5 zur Aufführung, und wurde sehr beifällig angenommen.

Der Oberseker der Gesangverein hat zu seiner fünfzigjährigen Jubelfeier ein „Gedächtnisblatt“ herausgegeben, dem wir folgendes entnehmen: Am 1. Dezember 1811 vereinigten sich 20 Personen zur Bildung einer Singhule, und 4 Monate später führte man Hayden's Jahreszeiten vor eingeladenen Gästen auf. Bis zum Jahre 1813 waren es ausschließlich Hayden'sche Werke, (Schöpfung, C-dur Messe) welche zur Aufführung gelangten, weil die Singhule „seltsamer Weise ihrer classischen Richtung wegen von allen Seiten mit Hohn und Spott überschüttet wurde, und man es deshalb nicht wagte, ältere und daher auch fremdartigere Werke vorzuführen.“ Später gestaltete sich die „Singhule“ in einen „Gesangverein“ um, und man wählte Johannes Schornbein zum technischen Director. Erst im Jahre 1819 gelang es dem unablässigen Streben desselben Händel's Messias zur Aufführung zu bringen. In Folge der in den Rheinflanden entstandenen Musikkriege kam man vielfach mit der Instrumentalmacht in Verbindung, und die Folge davon war, daß die moderne Musik in ihren hervorragendsten Vertretern beinahe das Uebergewicht erlangte. Mendelssohn, Schumann, Reintaler, Gade, von Eyler werden mit verhältnismäßiger Vorliebe gepflegt. Von den alten Italienern, von S. Bach lesen wir in dem „Gedächtnisblatt“ vorläufig nichts. Nur Händel behauptete seinen Platz. — Der Gesangverein, welcher beifolgend von kurzem einen neuen Concertsaal mit Orgel gebaut hat, zählt nach dem beigegebenen Verzeichniß 200 singende Mitglieder.

Wien.

Die „Recensionen“ f. Theater u. Musik u. s. w. erhalten zu Neujahr 1862, mit Beginn ihres achten Jahrgangs, eine wesentliche Bereicherung durch Gründung einer Monat: Beilage für bildende Kunst, ohne Preisbindung. Außerdem wird der stoffliche Inhalt der „Recensionen“ durch eingehende Berücksichtigung der Wiener Kunstzustände, bereichert. Tonenz, Haltung und sonstiger Inhalt der „Recensionen“ bleiben unverändert. Das Blatt wird aber von Neujahr an im Selbstverlag der Redaction herausgegeben und als für dieselbe verantwortlich erscheint Hr. Prof. Julius Schwanda.

Der neueste Rechenschafts-Bericht des „Vereins zur Verbesserung d. rätlicher Tonkünstler“ weist sehr günstige Resultate auf. Das Ergebnis der Jahre 1858—1860 war ein solches, daß der Verein jetzt am Schluß dieser Zeitperiode ein Vermögen von 24,171 fl. Dr. W.

in Obligationen und 563 fl. in barem Kassafunde besitzt, und schon jetzt drei Künstlern einen nicht unbedeutenden Ruhegehalt zuwendet. Ueberdies eröffnet ihm noch das Vermächtniß einer großherzigen Kunstfreundin die Erwartung auf weitere 10,000 fl. Dr. W. Dem großen Umfange seiner Verhältnisse dankt der Verein 26 Mitglieder und 23 unterstützende Mitglieder. Vorstand ist Herr Ignaz Hmayr, f. t. Hofcapellmeister. —

Der Kirchencomponist Robert Führer starb hier am 24. November. Derselben am 9. Dezember Herr Josef Geiger, Musiklehrer seiner Majestät des Kaisers und mehrerer Herren Erzherzoge, Brüder des Kaisers.

Can. ermeister Alex. Dreyschod, welcher gegenwärtig hier weilt, hat einen Ruf nach Petersburg als „Professor des Clavierstücks“ an der kaiserlichen Theaterschule erhalten.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend, den 21. Dezember.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaale: Zweites Concert des Herrn Alex. Dreyschod.

Sonntag, den 22. und Montag, den 23. Dezember.

Abends 7 Uhr im Hofburgtheater: Akademie des Tonkünstlervereines. (Programm: Vorgesang von Mendelssohn, Christus am Oelberg von Beethoven.)

## Musikalienanzeiger.

Gesänge für eine Singstimme mit Pianoorte.

Commer. Hrz. Cp. 58. Lieder. Nr. 1, Die Wiege des Frühlings, von C. Ranz. S. Berlin, Bohn.

Esser H. Cp. 64. 3 Lieder aus dem Bächlein für Kinder von Frä. Pöckl. Nr. 1, Ein Sträußlein macht' ich gern haben. Nr. 2, Was Gott euch wohl bescheren mag. Nr. 3, Das dögrabene Vöglein. Mainz, Schott.

— Cp. 65. Lieder-Album. Ebend.

Frantz Rob. Cp. 31. 6 Lieder von H. Heine. Breslau, Leuckart.

— Cp. 35. 6 Gesänge. Ebend.

Rassen E. Cp. 5. 6 Lieder von F. Cornelius. Deutsch und engl. Heft 1, für Sop. (od. T.). Leipzig, Schubert u. Comp.

Mair Hrz. Cp. 16. Der arme Peter. Romanze von Heine. Wien, Haslinger.

Nich Jul. Cp. 38. Concert-Arien. Nr. 1, Was ist mir? (S.) Leipzig, Siegel.

Wöllner Hrz. Cp. 7. 4 Lieder. Mainz, Schott.

Theoretische Werke.

Hauptmann M. Erläuterungen zu J. S. Bach's Kunst der Fuge. Neue, unveränd. Ausg. 4. Leipzig, Peters.

## Briefkasten der Redaction.

J. J. in H. Wir verstehen Ihre Gründe. Der Antrag wegen des S. wird mit Vergnügen angenommen. — Ein Musiker in G. Sie haben recht! es war uns im Tarrutt der Saison entgangen. Ubrigens begrimmet „Rechtbarkeit“ noch keine „Beurteilung“. — A. D. in B. Erhalten. Die gewünschten Nummern folgen. — W. B. in S. Erhalten. — O in L. Hoffentlich legen Sie Ihre Berichte fort. Unsere Mitarbeiter sind nur durch ihre Ueberzeugung gebunden. —

Berichtigung eines Irrthums.

In der Recension über L. Merindus (Nr. 49. d. Bl.) hatte unser Referent angenommen, daß einige der von diesem Autor in Musik gegebenen Gedichte, weil sie mit dem Anfangsbuchstaben M. bezeichnet sind, von Merindus selbst herrühren. Wir werden nun ersucht diesen Schluß als irrig zu bezeichnen. D. Red.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 265. — Ausgabe: Rohmstr. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weyl & Köhler, vormals A. S. Wäber's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (36 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (36 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (18 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Beherrenzung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 3 fl. 6 Gr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Gr. oder 1 Thlr. 10 Gr. Einzelne Blätter 15 Gr. oder 2 Silberg. — Briefe und Aufträge werden franco erbeten. Alle Besonheiten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Altes und Neues über Programm- und die Grenzen von Poesie und Musik. (Schluß.) — Rezensionen. — In Sachen Beethoven's. — Ueber W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm“, und die Musik zu Dramen im Concertsaal. — Correspondenz aus Oldenburg. — S. Marschner. †. — Nachrichten. — Concertanfündigungen.

## Altes und Neues über Programm- und die Grenzen von Poesie und Musik,

angeknüpft an die Schrift:

### „Die Mission der Kunst“

von Luise Otto.

(Leipzig, bei Heinrich Matthes 1861.)

(Schluß.)

Auf dem Gebiete der Musik, auf dem Gebiete derjenigen Kunst, mit deren Aesthetik bisher das häufigst: Unwissen getrieben worden ist, hat jene Begriffserwörrung begonnen. Zudem man Wesen und Inhalt der Tonkunst durch Analogien definierte und darauf die aus andern Künsten entnommene Analogie mit der Wirklichkeit verwechselte, ist durch die Wagner, Brendel, List, Franz Müller unendlich viel blauer Dunst in der Welt verbreitet worden. Und nicht anders, als wie man die mehr oder weniger zutreffende Analogie für wirklichen Inhalt der Tonkunst nahm, so verwechselte man alsbald die Phrase, welche von großen Reformen und Revolutionen in der Tonkunst himmelstürmend redete, mit wirklichem Schaffen und thatsächlich Erschaffenen; und nun heißt es schon, daß von jenen reformatorischen Bewegungen im Gebiete der Tonkunst eine Reform des allgemeinen künstlerischen Strebens ausgegangen sei.

Parturiant montes — so lautet das alte Wort, und wir halten dafür, daß nicht einmal eine lebensfähige Maus das Resultat jenes jahrelangen Kreißens gewesen ist. Doch wir wollen unsere Zeit nicht in den Fehler unserer Gegner fallen und uns bei Vermuthungen aufhalten. Wir lassen es dahin gestellt, ob List's symphonische Dichtungen in künftiger Zeit eine größere Popularität erringen werden, als die Beethoven'schen und Mozartschen in unsern Tagen beissen, ob der cosmopolitische Genius List neue Entände entdeckt hat, an welche die zukünftige Musik ihre Anker knüpfen wird. Wir wollen jene von der Tonkunst ausgegangene Bewegung in der Tonkunst selbst etwas genauer betrachten. Wir erhalten die Versicherung, daß die Wagner, List, Berlioz außerordentlich viel Neues im Gebiete der Musik hervorgebracht haben. In speziell musikalischer Hinsicht, müssen wir dagegen versichern, ist des Neuen was wir ihnen verdanken außerordentlich wenig und dies wenig noch ein streitiger Punkt bei den Theoretikern der Musik. Wir verweisen hierüber auf den Aufsatz des Redakteurs dieser Zeitschrift, Herrn S. Bagge, gegen Weigmann: die alte Harmonielehre im Streit mit der neuen. Gegenüber den Errungenschaften eines Bach, Mozart, Beethoven sogar eines Schubert und Schumann in Hinsicht des musikalischen Materials, gegenüber den vielen Bereicherungen,

welche die formelle Seite der Musik jenen Meistern verdankt, können die meistens hypothetischen Errungenschaften der Weimarer Schule nicht in Betracht kommen. Nicht einmal einen eigenthümlichen Zug in der künstlerischen Bedeutung des Wortes können die modernen Musiktitane den prägnanten Stylarten eines Bach, Mozart und Beethovens als den ihrigen entgegensetzen. Sie scheinen sich allerdings — auch ein neues Ereigniß in der Kunstgeschichte — auf diese Stylosigkeit etwas einzubilden. Dem in Franz List zu Feisch und Wein gewordenen Begriffe Universalgenie entspricht naturgemäß ein cosmopolitischer universaler Styl. Die wesentlichen Kennzeichen sind ungefähr folgende: Schwäche der Erfindungskraft, Reminiscenz, oder was noch schlimmer, musikalischen Inhalts bare Phrasen vertreten die Stelle bedeutungsvoller thematischer Gedanken. Von einer Entwicklung der leitenden musikalischen Gedanken ist nur spärlich oder gar nicht die Rede. In musikalisch nicht zu rechtfertigender, willkürlicher Verbindung wuchern jene phrasenhaften unfruchtbaren Motive durcheinander; dazwischen abgedroschene Trivialitäten, die wir Donizetti und Verdi kaum verzeihen möchten. Jeder Versuch einer wirklichen thematischen Entwicklung endet bald in einer musikalischen Verwirrung und Verwilderung, welche die Unfähigkeit des Compositors, die mangelnde Verknüpfung zur Composition am deutlichsten erkennen läßt. Daß schließlich ein derartiges Universalgenie keine formelle Abrundung des musikalischen Satzes dulden kann, daß er verächtlich auf die nichtsagende schöne und maßvolle Form des musikalischen Kunstwertes herablicken muß, liegt zu Tage. Nach unsern Begriffen ist rohe Willkür das einzige Prinzip des modernen universalen Stils. Mag man von entgegengesetzter Seite uns antworten, daß diese musikalische Willkür im poetischen Programm Erklärung und Verständlich findet, wir werden sogleich Gelegenheit nehmen zu bemerken, daß Tonverbindungen ein stweilen nur auf musikalische Weise erklärt und gerechtfertigt werden können. Will man uns einen Vergleich erlauben, so möchten wir die Compositionsweise von Berlioz, Wagner und List und List hat als der zur musikalischen Composition Unbegabteste das Unwesen am weitesten getrieben) der wüsten Dichtungsweise unserer müßigen längst gerichteten Romantiker vergleichen. Auch sie vergötterten sich untereinander um so eifriger als cosmopolitische universalen Genies, je bunter sie in formeller Hinsicht gebundene und ungebundene Rede vermengten, in der gebundenen die Geizte des Verses und der Metrik verjöbneten, die einzelnen Gattungen der Dichtkunst, Drama, Epik und Roman in einen einheitlichen zukunftsmaßigen, heillosen Kunststijl zusammenbrachten. Und wenn die Charakteristik der Personen, die Schilderung der realen Welt sich in eine durckaus nebelhafte Phrasologie aufgelöst hatte, wenn nur Ahnung oder Geistesfrankheit im Stande war, den Zusammenhang der Begebenheiten und die gesinnvolle Bedeutung der Ideen zu ent-

rätheln, so pries man denjenigen, dem solches am unzweifelhaftesten gelungen war, als Messias und Erreter der Dichtkunst, als den unerlösten Genius der Poesie und des poetischen Styls im Gegenfall zu dem phylisterhaft durchsichtigen, sophistischern Kunststift des damaligen Jupiter von Weimar — Göthe. —

Unsere Verfasserin begnügt sich übrigens den reichen neuen Erwerb der heutigen Weimarerin in musikalischer Hinsicht nur im Allgemeinen zu behaupten, ohne auf das musikalische Detail näher einzugehen. Wir können sie also nur, falls sie musikalisch sein sollte auf die Vergleichung Beethoven'scher Partituren mit denen Wagners und Liszt's\*) verweisen und sie dringend bitten, uns ihre Entdeckungen doch sämmtlich und baldigst mitzutheilen. Wir haben schon wiederholt darauf hingewiesen, wie die Streitfrage zwischen den Anwählern der neuen Schule und den unverbesserlichen Anhängern des Jofes sich am leichtesten schlichten ließe, wenn die Frage einmal auf das speciell, musikalisch theoretische Gebiet hinübergeleitet und von jener Seite uns anstatt wiederholter Redensarten eine klare Darlegung ihres rein musikalischen Erwerbes geboten würde.

So haben wir es denn hier lediglich mit jener Neuerung zu thun, welche von Freunden und Feinden mit dem Namen Programmstück bezeichnet wird.

Die innige Verbindung des musikalischen Werkes mit einem mehr oder minder poetischen Programm, das ist im Grunde genommen der Kern und Angelpunkt der reformatorischen Bewegung, wenigstens der Kernpunkt jener großen Literatur, welche von den Anhängern der Weimarer Schule seit mehr als einem Jahrzehend verbreitet wird und zu deren Förderung unsere Verfasserin das ihrige beiträgt. Die Liszt'sche Programmsymphonie und Wagners musikalisches Drama sind nur zwei verschiedene Erscheinungsformen einer und derselben Bestrebung, die gleiche Reflexion führte zu ihrer Entfaltung, dasselbe Prinzip soll bei Weiden zur Geltung gebracht werden. Sie stehen und fallen miteinander.

Die Programmmusik setzt, um ihr eigentliches Weien in Kürze zu wiederholen, Zweck und Inhalt des musikalischen Kunstwertes außerhalb desselben. Während der wirkliche Inhalt der musikalischen Schöpfung lediglich der musikalische Gedanke ist, der je nach seiner Eigenthümlichkeit und der Befähigung des Componisten sich seine eigenartige Form schafft, verlangen Wagner und Genossen einen außer-musikalischen Inhalt des musikalischen Kunstwertes. Daß ein schöner, in gehobener Gemüthsstimmung des Componisten empfangener musikalischer Gedanke durch die Arbeit des Tonkünstlers (Composition) den entsprechenden musikalischen Ausdruck (Form) gewinnt, dies bestritt sie nicht. Zu lange hat die Musik musikalische Gedanken zu Klang gefördert und musikalisch auf Ohr und Stimmung der Hörers gewirkt. Die Zeit ist gekommen, wo sie aus ihren zu engen Grenzen herauszutreten soll. Historische Ereignisse berichten, Charaktere schildern, nationale und allgemeine, großartig menschliche Ideen interpretieren, das soll der zukünftige Beruf der reformirten Tonkunst werden.

Wir wollen uns hier des Urtheils enthalten ob die modernen Musiktheoren nicht vielleicht eine Schwäche der musikalischen Produktionskraft hinter dergleichen übertriebenen Anforderungen verbergen. Sie beabsichtigen die Musik in eine höhere Sphäre der geistigen Wirksamkeit zu erheben und dergleichen, daß das Material, mit welchem der Tonkünstler arbeitet und welches als musikalischer Saß dem Ohr des Hörers wahr-

nehmbar wird, ein ganz eigenthümlich geartetes ist. Dem Maler und Bildhauer bieten Farbe und Stein die Möglichkeit, ein der sinnlichen Welt der Erscheinung vergleichbares Ideal, und damit die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Begebenheiten in künstlerischer Idealisierung darzustellen. Dem Dichter steht der ganze Schatz der menschlichen Sprache und damit die ganze geistige Welt dem Begriffe und Gedanken in allgemeinverständlichem Ausdruck zu Gebot. Daß aber jede deutliche Beziehung zwischen Tonverbindungen und Gegenständen der sinnlichen Erscheinungen einerseits, zwischen Tonverbindungen und bestimmten Gedankenreihen andererseits mangelt und trotz Wagner-Verlitz'sch'scher Motiwidensetzerei noch immer mangelt, ist für diejenigen, welche es hören und wissen wollen, oft genug, und mehrmals schon in eben diesen Blättern nachgewiesen worden. Wo bleibt nun also diese innige Verbindung von Musik und Programm sowohl in der dramatischen Symphonie wie im musikalischen Drama? Wo bleibt der ebengiltige Nachweis, daß diese Intervalle, diese Tonfolgen grade dem befreiten Jerusalem, dem kruschjahrigen Helden gelten müssen, daß jenes Motiv die Leidenschaft der Liebe, ein andres die Leidenschaft des Hasses in correcten musikalischen Ausdruck übersezt?\*) Worin liegt der Unterschied zwischen einem rein musikalischen Gedanken, bei dessen Conception der Componist an nichts anderes, als an schöne Tonverbindungen gedacht, nichts andres zu erfassen gewünscht hat, und demjenigen musikalischen Gedanken, zu dessen Empfangnis er sich erst in die Stimmung des befreiten oder des Qualen bildenden Prometheus versetzt? Wo ist das Verloren, welches die Uebersetzung von tonlichen Intervallen und Begriffen vermittelt? Bis es entschieden ist wird sich die Tonkunst wohl begnügen müssen, die durch ihr Material sinnlich-wirklichste und begrifflich-unbestimmbarste Kunst, wir meinen eben Musik zu bleiben.

Der, und so wird in der That auch von nicht wenigen behauptet, ist das Programm nur ein Hülfsmittel für das zahlreiche Publikum, welches der Aufführung von musikalischen Kunstwerken beivohnt, Figuren und Instrumente hört, ohne sich des musikalischen Inhalts, der musikalischen Gedanken des aufgeführten Tonstücks deutlich bewußt zu werden? Will man diesen, weil sie sonst ganz müßig sitzen würden doch etwas bestimmtes zu denken, zu empfinden geben? Unsere Verfasserin ist der Meinung, daß dies sehr möglich, ein großer Vorzug der Programmmusik sei, für ihr eignes Theil gestellt die den Nutzen einer dergleichen Anwendung bei musikalischen Aufführungen sehr lebhaft ein. Wir wollen ihr die Lektüre bei der musikalischen Aufführung gönnen, ebenso allen Denjenigen, welchen das Zielprogramm im Concertsaale und das Textbuch in der Oper zur besondern Freude und Geisteserfrischung gereicht, diesen Genuß nicht verkümmern. Zur Unterhaltung für unmusikalische Leute während der musikalischen Aufführung mag man sogar Affen tanzen lassen, falls der musikalische Theil des Publikums dadurch nicht gestört wird und solche Störung ist durch das Programm nicht zu befürchten. Wir glauben, daß die Programmmusik in ihrer ersten Entfaltung eine dergleichen Spielerei gewesen ist, daß in dem menschlichen freundschaftlichen Wunsch auch die unmusikalische Hälfte des Publikums mit einer gewissen Art von löblichem Nachdenken zu beschäftigen ein bedeutender Beitrag zur Entfaltung des Kunstwertes der Zukunft zu juden ist. Das Mittel wirkte, jene Hälfte pries begeistert das tiefe Verständnis, welches sie auf einmal geman. Gewisse Componisten bemerkten den Erfolg, die bequeme Weise, auch den musikalisch ungeringsten Sachen ein tiefes Verständnis zu verschaffen; und so wurde aus der Spielerei Prinzip, ein mit dicken Bänden bewiesenes und gepriesenes Prinzip. Die

\*) Wir bemerken nur beiläufig, daß ganze Folgen Liszt'scher Partituren und bedeutungsvollen Trompetenstößen, tiefjimmigen Partienwerken, als remonistisches verwehmben's Zusammenklaffen und unter irdenbrennend'schen Tonfolgen zusammengeknüppelnd sind. Sollte Jemand den Versuch machen die Wagner'sche Compositionsweise in Zeichen und Notze zu transcribieren, es könnte nicht trefflicher geschehen als es durch die gerade vor uns liegende Liszt'sche Hamlet-Symphonie geschehen ist.

\*) Bezeichnend ist, daß die Programmmusik selbst wieder gegen eine zu profanische (materialistische) Ausdeutung des Programms protestieren. Vor den Consequenzen ihrer Prämissen entziehen sie sich selbst. Wie steht es aber um ein Prinzip, dessen Consequenzen man vertritt?

Spielerici konnten wir dulden und könnten es noch, wenn sie sich bescheiden hätte zu bleiben was sie anfänglich war. Man will ja gern so lange gefällig sein wie man kann. Aber nun will man uns glauben machen, daß der Inhalt des Programms wirklich den Inhalt des Tonstückes deckt. Darum gilt es der Spielerei, die Prinzip geworden zu widerfehlen, sie in ihrer ganzen Hohlheit und Nichtigkeit zu enthüllen. Sogar jene Ueberschriften, welche in noch argloser Unbefangenheit sich Beethoven\*) und viel zu häufig Schumann erlaubt haben, dürfen wir in nächster Zeit nicht dulden, seitdem die Unbefangenheit der Mißdeutung angelegt und die Spielerei zum Stein des Anstoßes und Vorwurfs geworden ist. Sagen wir es noch einmal ausdrücklich: Weder das Kistliche Programm steht in irgend einer, mit allgemeiner Gültigkeit nachweisbaren Beziehung zu der Symphonie, noch giebt uns Wagner in seinem musikalischen Drama eine innigere Verschmelzung von Poesie und Musik, eine genauere Uebersetzung von Charakteren, Reden und Handlung in Töne, als dies schon in der Mozartischen Oper der Fall gewesen. Wir meinen die Verschmelzung zwischen Dichtung und Musik, daß der Componist von der feinen Text bewegenden Stimmung erregt, einen musikalischen Ausdruck findet, dessen Stimmung der des poetischen Textes entspricht.

Die Seelenstimmung des Dichters und Componisten kann und soll eine übereinstimmende sein, aber für alles Weitere fehlt jeder Maßstab der Beurtheilung. Poesie, poetische Stimmung und poetische Erregung ist der Inhalt jeder Kunst, der Ursprung jedes wahrhaften Künstlerwerkes. Aber zwischen der Poesie als Dichtkunst und als Tonkunst sind die Grenzen so scharf gezogen und stehen so unerrückbar fest, der Versuch, sie zu durchbrechen scheitert so entschieden an dem verschiedenen Material der beiden Künste, daß wir den Streit, der über diese Frage ausgebrochen, kaum zu begreifen vermögen.

Wir sind noch nicht am Ende. Ein Motiv, daß zur Entstellung der Programmkunst bedeutungsvoll mitgewirkt hat, das sich in unserer gesammelten heutigen Kunstkritik verfolgen läßt, bleibt uns noch zu vernehmen und zu beurtheilen übrig. Der Componist bietet uns im Programm die geistige Zeugungs- und Entwicklungsgeschichte des vor uns liegenden Kunstwerkes. Er führt uns in die innere gehelmsfte Werkstatt seiner schaffenden Kraft, in die verborgenen Reiden und Freuden seiner Seele, seiner Hoffnungen und Enttäuschungen ein. Vor Allem macht er uns bekannt mit demjenigen Ideenkreis, der, sei es Lektüre, sei es eigene Lebenserfahrung, ein herrliches Gemäde, oder eine erhabene Landschaft ihn so mächtig angeregt hat, daß er in Folge dieser Erregung die erste Idee des nun ausgearbeiteten Kunstwerkes empfangen hat. Ist es nicht billig, daß das Publikum mit diesen Vorgängen in der Seele des Künstlers bekannt gemacht wird? Wird das Kunstwerk ihm durch solchen Rechenschaftsbericht nicht verständlicher werden? Das Interesse daran nicht wachsen, wenn man mit seiner Entstehungsgeschichte bis ins genaueste bekannt ist? Und weiter, darf der Componist nicht verlangen, daß das Publikum denselben Stoff, der ihm den ersten Impuls zu seiner Schöpfung gegeben, ihn vielleicht auch während der Auarbeitung begeisterte, in dem fertigen Tonwerk wiederfindet. Ist er nicht befugt, nein verpflichtet, Phantasie und Nachdenken des Hörers auf diesen Stoff hinzuweisen, damit er sich nicht ins Unbestimmte und Irre verliere?

Letztere Frage hat Hanslick so treffend beantwortet, daß wir nichts hinzuzufügen wüßten!

Wann wird diese ewige Verwechslung zwischen Eindrücken, welche die Seele zur Conception irgend einer künstlerischen Idee empfänglich machen, anregen, und dem empfangenen Gedanken, der die entsprechende Form durch die Arbeit des

Künstlers gewinnt, einmal aufhören? Als ob dem Künstler diese Ursachen, welche zur Erregung seiner Schöpfungskraft wirken, immer bewußt sein müßten und könnten. Welche grob sinnliche Vorstellung von Wirken der Phantasie und des Genies in der Seele des echten Künstlers! Als ob jene, die schöpferische Stimmung eines wahren Künstlers von Gottes Gnaden erregende Ursache immer eine so erhabene, so programm-mäßige sein müßte! Als ob es überhaupt darauf ankäme, ob die schöpferische Stimmung von Burgunderwein oder Dante's Inferno erregt wurde! Für den wahren Künstler wenigstens ist's einerlei. Nicht auf die Intention, sondern auf die Intensionalität, mit welcher die schöpferische Stimmung erregt wurde, auf den Umfang seiner Begabung und die fleißige Arbeit kommt es an. Nicht den Eindruck, der zufällig den Componisten anregte, sondern die Seelenstimmung des Künstlers selbst in ihren unenlichen und begrifflich undefinirbaren Nuancen, diese wird das Kunstwerk im Gemüth des Hörers reproduzieren; und zwar je nach der Bedeutung des Meisters und der Bildung des Hörers in geringerem oder größerem Umfange.

Und was doch das lächerlichste bei dieser Programm-kunst ist als ob der Componist dem Eindruck, der ihm selbst meistens nur halbbewußt, seine Erfindungskraft erregte, als ob er nun bei der Arbeit denselben weiter nachginge, sich bei Ausweitung, Umkehrung des Themas, bei Durchführung und Rückführung, bei Wechsel der Tonarten daran bestimmen und innerlich beherrschend ließe. In der That, eine seltsam kindliche Vorstellung von der Compositionsthätigkeit eines Componisten. Und wenn man selbst Musiker, componirende Musiker reden und schreiben hört, als ob diese Beeinflussung des musikalischen Gedankens durch das vorher festgestellte Programm in der That stattfände, wenn man diese Aeußerungen der Wagner, Berlioz, List vernimmt, so wird man, obwohl man weiß, daß die Schwäche ihrer Compositionen in der Begrenzung ihrer künstlerischen Fähigkeit zu suchen ist, doch zu dem ironischen Urtheil veranlaßt, daß die formelle Bindenhaftigkeit ihrer musikalischen Sätze, den Mangel an neuen, lebenskräftigen musikalischen Gedanken in ihrer getheilten Aufmerksamkeit während der Composition murrete, daß die zu lebhafteste Erinnerung an Orpheus und Majaepa dem Fluß und der Gediegenheit der musikalischen Arbeit schade.

Und was nun das Interesse des Publikums an den individuellen Seelenverhältnissen des schaffenden Künstlers betrifft, so ist die Kenntniß derselben für den Biographen sehr dankenswerth, auch die kleinste Notiz erwünscht, für den Leser der Biographie sehr interessant, um aber ein Kunstwerk rein zu genießen, um im Kunstwerke die Offenbarung der Schönheit zu bewundern, muß man von der Individualität des Meisters erst vollkommen absehen, das nähere Wissen von ihm sogar in der Erinnerung ausgelöscht haben.

Aber dies ist ja eben das Wertzeichen der glänzenden Kunstperiode unserer Tage. In der Musik nicht anders als in der Dichtkunst, in der Malerei mindestens zum großen Theile. Dieses endlose Wohlgefallen und Behagen an der eigenen Individualität einerseits, diese Selbstbespiegelung und Koketterie des Künstlers mit dem eignen Ich, diese minutiösen Berichte über alle Vorgänge der geistigen Digestion von dem ersten Erhaschen einer noch so unbedeutenden Idee ab bis zu dem Momente ihrer letzten Veröfentlichung, und andererseits jene krankhafte Sucht ein neues, noch nicht dagewesenes in der Kunst zu erfinden, jene großartigen Intentionen, jene grübelnden Analysen über Zweck und Bedeutung des zu erschaffenden Kunstwerkes, jene Konstruktionen, die dem schöpferischem Prozesse vorangehen, die das unmittelbare Schaffen des Künstlers und die unmittelbare Wirkung des Kunstwerkes gleichmäßig hindern. Allerdings, derartige Schöpfungen vermögen nicht kraft eigenen Rechts, kraft der ihnen imwohnenden reinen Schönheit zu bestehen, sie bedürfen der Tendenz zum Inhalte, des Programms zur Erklärung.

\*) Das übrigens Beethovens Ueberschriften nichts mit dem modernen Programm zu thun haben und nur im allgemeinen die Stimmung andeuten, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

Es ist charakteristisch, wenn Louise Otto in Guckow einen Dichter ersten Ranges, wie in Wagner einen Componisten von höchster Bedeutung erblickt, in beiden die Heroen einer reformatorischen Kunstbewegung entdeckt. Wagner und Guckow haben viel gemeinames, beide ein reiches und namentlich zu mannigfachen Richtungen hin entwickeltes Talent. Bei beiden geht die aprioristische Construction, die genaue Analyse des Problems, welches ihr Kunstwerk lösen soll dem Schaffen voraus. Bei beiden dieselbe Ueberfülle der Intention, die Menge der zerstreuten geistreichen Züge, daselbe unfruchtbare Experimentiren, derselbe Mangel von lebendiger Ueberzeugung, von unbefangener Hingabe an den eigenen schöpferischen Genius. Treffend entspricht der unkünstlerischen, nur aus dem gewöhnlichsten Effect berechneten Charakteristik des Romanbilders Guckow, die sogenannte dramatische Charakteristik Wagners. Wie der Componist an jeden Helden des Dramas und an jede Kategorie der Empfindung das betreffende, zum Ueberdruß wiederholte Motiv anknüpft und dann in Wunder dramatisch musikalischer Charakteristik erreicht zu haben glaubt, wenn der Hörer die Aeutung verstanden hat und beim Motive sich etwas denken kann, so reizt Guckow die Neugierde und schmeichelt dem Verständnis des großen Haufens, indem seine Charaktere Masken sind, hinter denen bekannte Persönlichkeit der Zeit zu suchen sind und gesucht werden sollen. Beide Künstler sind in der Täuschung befangen ihrer Zeit ein Congelium zu verstehen und beider Schaffen wird der Culturhistoriker der Zukunft doch nur als Krankheits Symptome ihrer Zeit auf künstlerischem Gebiet erwähnen. Eine Vereinigung von Idealismus und Realismus nennt unsere Verfasserin diese Kunstmanier. Wir können ihr in so fern beistimmen als wir den Mangel eines edlen Idealismus sowohl, wie eines gesunden Realismus in dieser Richtung erblicken. Im Uebrigen ist mit solchen Namen wenig bewiesen.

Noch eins müssen wir erwähnen, ehe wir die Verfasserin um Verzeihung bitten, daß wir sie so lange mit dieser Recension, welche weniger gegen ihr Buch, als gegen ihre Kunstheroen und die neue Aera der Kunst gerichtet war, aufgeschaltet haben. Sie findet auf den letzten Seiten ihrer Schrift in Richard Wagners künstlerischem Schaffen die Offenbarung des Ewig-Weiblichen. Abgesehen davon, daß sie über die Natur dieses Ewig-Weiblichen etwas unverständlich und überschwenglich redet, was ein Recensent, ein Pfariser zumal nicht völlig verstehen kann, möchten wir uns die Frage erlauben, ob diese ewig-weibliche Substanz in Wagners Textbüchern, oder in seinen Partituren so übermächtig zur Offenbarung kommt. Falls sie die Partitur meint, so gestehen wir offen, daß uns die ewig-weibliche Musik vorläufig noch ein zu transcendentaler Begriff ist, als daß wir unsere beschränkte Phantasie zu der Höhe desselben zu erheben vermöchten. Was aber die Esen, Elebethe und Jolden der Textbücher betrifft, so können wir uns den störenden Vergleich mit einer Julie, Gretchen, Clärchen und anderer Göthe'schen und Shalpeare'schen Frauen und Jungfrauen nun einmal nicht aus dem Kopfe schlagen. Das mag bornirt sein, aber die Götter wollten nun einmal, daß wir es sind. Auf die Gefahr den Messias zu lästern, halten wir die Wagner'schen Textbücher für nichts mehr und nichts weniger als für gerandete Bearbeitungen hypodotischer, in ihrer ursprünglichen Gestalt unvergleichbar köstlicher Dichtungen. Es war ein guter Griff dieselben für die Operndichtung zu verwenden, auch die rothe Hand könnte sie ihres poetischen Dufstes nicht entkleiden.

Der Behandelung der Tannhäuser- und Lohengrinssage zollen wir unsere Anerkennung, die Tristanssage ist in Operntexte verborden. Daß der poetische Dufst aber, den die Gestalten im Tannhäuser und Lohengrin ausathmen nicht Wagners Werk ist, dafür bürgt die Wirkung der Volksbücher auf jedes poetische Gemüth. Die bloßen Namen Tannhäuser, Frau Venus, Lohengrin, Graal umstricken eine deutliche Phantasie schon

mit magischem Zauber. Was wir an Wagners Bearbeitung am meisten loben ist die geschickte Benützung für scenische Darstellung, für opernmäßige Effekte. Wenigstens Tannhäuser und Lohengrin erkennen wir dieses Lob in reichem Maße zu. In Tristan und Isolde vermischen wir nicht allein die Offenbarung des Ewig-Weiblichen, sondern auch das gewandte Arrangement, welches Wagners frühere Opern auszeichnet.

Es war uns in unserer Mittheilung wenig Gelegenheit geboten etwas Neues zu sagen, wenn es uns aber gelang einiges Alte und doch Wahre noch einmal ausdrücklich und zugleich eindringlich zu wiederholen, so hat unser Referat über Louise Ottos Wissen der Kunst seinen Zweck nicht völlig verfehlt.

## Recensionen.

Carl Debroy van Bruyd, Schatten- und Nebelbilder, Compositionen für das Pianoforte. Op. 19 in 4 Hefen, Leipzig, Kistner.

— — Variationen für das Pianoforte Op. 21, Variationen für das Pianoforte Op. 22. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— — Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 23. Wien, Besselny und Bösing.

D. Wir begreifen die vorliegenden Compositionen van Bruyd's mit lebhaftem Interesse. Es offenbart sich in ihnen ein an der klassischen Musern mit Liebe und Verständnis herangebildeter Geist, ein unverordener Sinn für das einfache und ungefanckelte in Harmonie und Rhythmus; und wenn wir uns auch versehen müssen, daß wir keinen mit originaler Schöpferkraft begabten Componisten vor uns haben, ja daß bestimmte Vorbilder, vorzüglich Beethoven und Franz Schubert sich stellenweise zu sehr fernlich machen, so muß uns doch andrerseits die Fülle harmonischen Wohlklangs und die Weichheit und Milde der Stimmung, welche die meisten der Compositionen durchzieht, wohlthunend berühren gegenüber dem fahlen Tagesgeschreib derer, die ihre Wirkung nicht, wie van Bruyd, durch rein musikalische Mittel herozuzubringen streben. —

Die Schatten- und Nebelbilder, zehn meist aus kurzen Motiven gebildete rasche und lebhafte Sätze in der für diese leichtere Gattung hergebrachten Form, zeigen die genannten Eigenthümlichkeiten am deutlichsten. Ausdruck mannigfaltiger Empfindung, Schwung der Phantasie wird hier niemand erwarten; doch wird sich das Ohr des unbefangenen Hörers an dem leichten Fluße der Melodien und den einschmeichelnden Harmonien besonders der Mittelsätze sicherlich erfreuen. Wir heben besonders eine Polonaise (Heft II, 4) wegen ihrer lebhaften frischen Melodie, ein festes und belebtes Stück *la burlesca* (IV, 9), und ein größeres Stück in C-moll (II, 5) hervor. Ein Trauermarsch (III, 7) erinnert doch zu sehr an das Beethoven'sche Vorbild. Der Titel übrigens ist uns unverständlich, da die Stücke durchweg nicht dunkel und nebelhaft, sondern durchaus bestimmte und greifbare Gestaltung zeigen. —

Die Variationen wollen mehr bedeuten, sie scheinen mit Absicht nach Eigenthümlichkeit zu streben, auch scheinen dem Componisten bestimmte Situationen vorzuzugewehen, die er musikalisch gestalten will; beides führt mitunter zu Sonderbarkeiten. — Die A-dur-Variationen halten sich im Ganzen strenger an die hergebrachte Weise dieser Gattung; das Thema ist einfach und gesund, nur etwas gewöhnlich; der ruhigen und getragenen ersten Variation folgt in entschiednem Contrast eine lebhaft bewegte technisch schwer ausführbare, was uns im Vergleich mit den Arbeiten unserer Variationenmeister Beethoven und Mendelssohn, die regelmäßig eine allmähliche Steigerung vom einfacheren zum complicirteren zeigen, nicht angenehm aufst; die meisten übrigen sind wohlklingend, gewähren lebendigen Wechsel, und nehmen zuweilen sogar einen Anlauf zu imitirender Schreibweise (Var-



7. 10.), was aber nicht recht Ernst wird; mit dem Schlusse können wir nicht einverstanden sein. Hier schließt die lebensaktliche 13. Variation mit dem verdamnend Septimalakkord, worauf sich das Thema dreimal in jedesmal größerer Periode, zuletzt bis fast zum Schlusse, furchsam hervorragt („*oon renitenza e molto timido*“) jedesmal von demselben erbaumungslosen Akkord wieder zurückzuführen, worauf es zuletzt verzagend in sich selbst versinkt. Wer soll errathen, welches Bild hier dem Componisten vorschwebt? ohne Text bleiben solche Stellen ein unpassendes Hineinziehen eines dramatischen Elements in die Instrumentalmusik, eine Conceffion an die Programmkunst. —

Die zweiten Variationen (Op. 22) sind bedeutender, die Art des Variirens viel freier; der Componist verkennt oft ganz das Wiedergeben des harmonischen Fortgangs im Thema und sucht die Uebereinstimmung nur im Rhythmus und melodischen Figuren. Das Thema bildet sich aus einem mehrmals in verschiedenen Pagen wiederholten absteigenden Gange in Vierteln, von Akkorden unterbrochen, die mehr sonderbar wie originell sind; die erste Periode schließt auf C, das Ganze in B-moll, dann ein mit „Portamento“ bezeichnetes Nachspiel in Des, so daß man über die Haupttonart im Dunkeln bleibt, das Ganze soll, wie es scheint den Ausdruck unsicheren Sehens an sich tragen. Von den Variationen, die reichen Wechsel und viel Interessantes bieten, heben wir als frisch und lebhaft Var. 4, als harmonisch reich Var. 8 und besonders die von Sägigkeit überströmende Var. 10 hervor. Auch der Abschluß, nach Var. 13, ist ernst und würdig, es wird einem zu Rathe, als wäre etwas zur Gewißheit geworden, was das Thema nur unsicher zu suchen schien.

Die Lieder sind im Ganzen einfach und klar gedacht, einheitlich in den Formen, sangbar und ansprechend, in den Rhythmen correct, nur zumellen monoton; wir sehen hier besonders jene Weichheit des Ausdrucks, die sich nach Aufgabe des Textes wohl motivirt, doch nie zu voller Objektivität aus sich heraustritt; Nr. 1 ist wohl wehmüthig, drückt aber keineswegs den tiefen Schmerz der Textesworte aus; Nr. 2 (Wolke und Quelle) klingt zu sehr nach Schubert; Nr. 4 (Uhlans Hirtennahe) ist am wenigsten gelungen und erreicht die Frische und Volkssmäßigkeit des Originals keineswegs, die gefälschten Harmonien, besonders des es in dem Refrain „ich bin der Knab“ vom Berge“, läßt man sich hier ungern gefallen.

## In Sachen Beethovens'.

(Vergl. Nr. 47 und 50 d. Bl.)

A. W. T. „Die in Thomson's Sammlung mitgetheilten Lieder sind, sowohl in Bezug auf den Text als auch in Bezug auf die Musik, nicht allein uncorrect abgedruckt, sondern auch willkürlich verändert und abgefaßt.“ Das waren die Worte, die Hr. Espagne in seiner Vorrede schrieb, und diese Vorrede hatte er, wie er nun selbst gesteht (siehe Nr. 50), zu einer Zeit verfaßt, wo er von Thomson's Werk nur einen Auszug aus drei Sammlungen“ in 6 Bänden 8. fannie. Selbst jetzt noch hat er die prachtvolle Originalausgabe, die in den Jahren 1792—1818 gedruckt wurde, nicht gesehen.

Die Anklage wegen „Abkürzung“ scheint begründet auf blos zwei englische Melodien, welche in der Original-Ausgabe nicht enthalten sind, und nur gedruckt stehen im Anfang zu einem Bande der schottischen Lieder, in einer „neuen Ausgabe.“

Die Anklage „willkürlicher Veränderungen“ wird gebaut auf Verschiedenheiten zwischen Thomson's und Schlegler's Ausgaben, — oder zwischen diesen und den Manuscripten. Um so schwerer Anklagen gegen einen Mann entgegen zu treten, dessen Verdienste Herr Espagne mit so warmen Worten (aber erst in seiner Antwort in Nr. 50) anerkennt, wurden in Nr. 47 Auszüge aus Briefen Beethovens an Thomson gedruckt, welche genügend beweisen, daß Beethoven die Ritornells und Begleitungen zu manchen der

Lieder mehr als einmal componirt hat, womit zugleich die Danks der Anklage fällt.

Herr Espagne antwortet in Nr. 50 auf diesen Artikel und auf die Anklage aus Beethovens' Briefen:

1. mit einer langen Liste von Verschiedenheiten zwischen Thomson's und Schlegler's Ausgabe in gemessen Briefen. Solch eine Liste würde meiner Meinung nach, selbst wenn Beethovens' Briefe nicht vorhanden wären, eine Verschiedenartigkeit der Copien, die Beethoven Beiden sendete, voraussetzen lassen; zusammengehalten mit diesen Briefen scheint sie mir diese Verschiedenartigkeit zu beweisen.

2. Indem er zeigt, daß der (oder die?) Herausgeber einer „neuen Ausgabe“ 38 Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Bandes und 12 Jahre nach der des fünften in Betracht der vielen mittlerweile gemachten Erfahrungen und Beobachtungen es rathsam fanden, ein anderes Arrangement von „God save the king“ und „the Sun upon the Weirclaw hill“ aufzunehmen, und zu dem Text „O sweet were the hours“ eine neue Melodie und Begleitung einzufügen. Das heißt: Weil drei Gesänge, welche früher in einer Sammlung von nahezu zweihundert und fünfzig Liedern gedruckt worden waren, Anno 1831 nicht mehr zweckmäßig befunden wurden, so hatte Thomson 12, 15 oder 20 Jahre vorher „willkürlich verändert.“ Ist das logisch?

Da aber Herr Espagne vor dem Schluß seiner Antwort bemerkt: „Ich will jedoch gern zugeben, daß Thomson vom Autograph“ (d. i. von dem in Berlin befindlichen Autograph, denn ich kenne noch andere) „abweichende Copien benützt hat“, — so ist es klar, daß er das Unrecht, welches er dem edlen Schotten that, einseht, ein Unrecht, das, wie ich in dem Artikel in Nr. 47 sagte, gewiß absichtslos war. In der That war dieser Irrthum ganz natürlich, weil die Geschichte von Thomson's und Beethoven's Gesangs-Verbindung in Deutschland unbekannt ist, und auch nicht aus deutschen Quellen subirt werden kann.

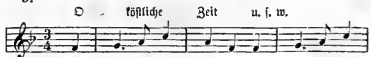
Das ist Alles, was als Antwort auf den Artikel in Nr. 50 notwendig erscheint.

Ich will indeß eine oder ein paar Bemerkungen hinzufügen, die für den Leser von Interesse sein mögen.

1. Hätte der Redacteur der D. W. Z. es für gut gefunden, die beiden Arrangements vom „God save the king“, welche als Beilagen zu dem Artikel des Herrn Espagne mitgeschickt waren, abzudrucken, so würde es klar geworden sein, daß Beethoven's Arrangement, wie werthvoll es auch in Bezug auf Kunst und Gelehrsamkeit sein möge, doch im höchsten Grade ungeeignet ist, die britische Nationalhymne in einem volksthümlichen Werk zu vertreten. Da das preussische „Heil dir im Siegerkranz“ nach derselben Melodie gesungen wird, so bin ich begierig, wie das die Beethoven'sche Form in Sammlungen preussischer National- und loyalen Gesänge eingeführt werden wird!

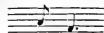
2. Warum „The Sun upon the Weirclaw Hill“ geändert wurde, weiß ich freilich nicht; da aber die Original-Melodie von Thomson selbst für „Allyn's Anthology“ componirt war, so ist es sehr möglich, daß Beethovens' Arrangement nicht im Stande war, die Originalbegleitung zu verdrängen, und daß diese in der neuen Ausgabe wieder aufgenommen wurde.

3.



Oh sweet were the hours when in mirth frolic.

In einem der Beethovens'schen Manuscripte war die 5. und 6. Note so:



welche Lesart übereinstimmt mit dem gemeinen Lied „Oh can you sew cushions“ (O kannst du Kissen nähen). Wenn nun zu

den englischen Worten: „Oh sweet were the hours“ (O köstliche Zeit), eine neue Melodie gesetzt wurde, so liegt für jeden Einsichtsvollen und der englischen Sprache Kundigen ein genügender Grund hierfür in dem Umstand, daß der Rhythmus der alten Melodie und der des neuen Textes nicht zusammenklopft, so daß man das Lied kaum singen kann. Es gibt kein zweites Lied in der ganzen Sammlung, wo derlei Fehler so in die Augen sprängen, wie hier.

4. „Trotz der von Herrn Thayer veröffentlichten Bruchstücke aus Briefen Beethoven's kann ich der Ansicht, als haben Letzterer gar keine Texte vorgelegen, nicht beitreten.“ (Siehe am Schluß des Artikels in Nr. 50.) Herr Espagne traut also den Schlüssen, die er aus den Manuscripten zieht, mehr, als Beethoven's eigenen Worten. „Es ist vielleicht Geschwadsache, — aber mein Geschmack ist eben anders.“ Ohne in seinen Worten weiter fortzufahren, will ich nur bemerken:

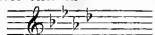
a) daß die Ueberschriften für die Ausführung: Andante, Allegro, Maestoso, vivace, amoroso etc. etc. von Thomson sowohl dem Dichter, als dem Componisten mit den Melodien übergeben wurden; der eine hatte in dieser Begrenzung Gedichte, der andere Ritorikels und Begleitungen zu schreiben.

b) Da die Anzahl der Strophen noch nicht geschrieben er Gedichte wohl nicht bekannt sein konnte, so richtete der Componist die Musik so ein, daß sie ohne oder mit so oftmaliger Wiederholung gedruckt werden konnte, als nötig war. Es ist aber wohl möglich, daß die copierten Manuscripte in der Berliner Bibliothek, 32 Pieder enthalten, hergestellt worden sein mögen, nachdem Beethoven das Thomson'sche gedruckte Werk erhalten hatte. Ueber diesen Punkt folgen hier einige neue Ausführungen aus Beethoven's Briefen im französischen Original (mit allen Fehlern abgedruckt):

„Voilà Monsieur les airs Ecossais. .... Pour ce qui regarde les repetitions dans ces airs, qui j'ai composés a deux parties, vous n'avez qu' à les omettre à votre gré, et à faire les airs senza replica. — Comme j'ignorais, si l'un ou l'autre de ces airs avait plusieurs couplets ou non il ma fallu les composer de maniere qu'on put les repeter au besoin; ainsi c'est à vous d'arranger la chose et de laisser les repetitions dans les airs qui ont plusieurs couplets, ou de les omettre dans les airs qui n'en ont qu'un seul. — Je voudrais bien avoir les paroles de ces airs ecossais (sic) pour en faire usage en Allemagne que vous les aurez publié en Ecoosse.“

2. (drei Jahre später.) Beethoven hat damals Ritorikels und Begleitungen zu neun Liedern zum zweitenmale componirt, und schrieb, als er sie an Thomson abschickte, folgendes:

„Il me fait de la peine que vous y perdes, mais vous ne sauriez m'en imputer la faute, puisque c'étoit à Vous de me faire mieux connoître le gout de votre pays et le peu de facilité de vos executeurs. Maintenant muni de vos renseignements je les ai composé tout de nouveau.“ .... Les deux derniers Airs dans votre lettre du 21. Dec. m'ont beaucoup plu. C'est pourquoi je les ai composés con amore, surtout l'autre de ces deux. Vous l'avez écrit en



mais comme ce ton m'a paru peu naturel et si peu analogue à l'inscription „Amoroso“ qu' au contraire il le changerait en barbare, je l'ai traité dans le ton lui convenant.

3. Si à l'avenir entre les airs que vous serés dans les cas de m'envoyer pour etre composé il y avait des Andantino, je vous prie de me notifier si cet Andantino est entendu plus lent ou plus vite que l'Andante, puisque ce terme comme beaucoup d'autres dans la musique est d'une signification si incertaine, que mainte fois Andantino s'approche du Allegro et mainte autre est joué presque come Adagio. — Pour le reste j'approuve fort votre intention de faire adapter les Poesies aux airs“ etc.

„Puis je voudrais savoir si je peux faire la Violine et la Violoncelle obligé .... ou de maniere presente, .... alors notés moi

a chaque chanson s'il y a plusieurs versettes et combien? S'il y a des Repetitions :: qui sont quelquefois tres mal notés par ces deux lignes.“

4. „Mon Copiste est malade, et voila la raison pourquoi je vous envoie mes manuscripts, il me falloit prendre quelques deutes de plus qu' ordinaire, parcequ' il étoit necessaire de copier moi même et je perdus quelque Temps“ etc.

Schlusswort der Redaktion. Herrn Thayer's Absicht war, Herrn Espagne zu veranlassen, in den folgenden Seiten seine „Verrede“ dahin zu modificiren, daß die unbegründeten Bemerkungen über Thomson wegfelen. Hätte Hr. Esp. statt aller Polemik dies einfach zugefagt, er hätte sich in der That die obige abermalige Uebersetzung erspart.

## Ueber W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm“, und die Musik zu Dramen im Concertsaal.

Von L. Gumprecht.

(Aus der Nationalzeitung.)

Wilhelm Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm“ gelangte am 28. November im Saal der Singakademie vor einem sehr zahlreichen Publikum unter der Leitung des Componisten zur Aufführung. Sie ist ursprünglich für einen rein praktischen Zweck geschrieben, wie die Beethoven's zu Egmont und die Mendelssohn's zum Sommernachtstraum. Es handelte sich hier überall um zweierlei. Theils sollte dem Begehren der Dichter gewillfahrt werden, wo sie ausdrücklich auf die Mitwirkung von Sang und Klang gezeht, wie z. B. in den Liedern, Märchen, Beschwörungen u. a. d. Die Componisten blieben indessen nicht dabei stehen. Sie tradirten, jenen Dramen durch die Macht der Töne noch einen gesteigerten Grad charakteristischsten Ausdrucks mit-zuhelfen, indem sie sich in mehr oder weniger ausgedehntem Maß derjenigen Situationen bemächtigten, welche die musikalische Behandlung zu begünstigen schienen, und sie mit den Mitteln ihrer Kunst darzustellen suchten! Die erste Seite dieses Doppelverhältnisses unserer Tonsetzer zu den Meisterwerken der dramatischen Poesie hat an sich nichts Verhängliches. Wir werden ihre Gaben stets dankbar hinhinnehmen, sobald hier die Musik nichts Selbständiges bedeuten und vorstellen will, sondern sich daran genügen läßt, eben nur dienende Hand zu leisten, die Decorationen herbeizuschaffen, deren der Dichter bedarf. Auf diese Letzteren ist in dem Shakespeare'schen „Sturm“ in der That viel-fach geredet. Heißt es doch dort: „Die Insel ist voll Thaum, Klang, süße Ton, die freu'n und Keinem schaden; wir summt manchmal von tausend schrillenden Zittern, Gestimper um mein Ohr und manchmal Stimmen, die, wär' ich erst von langem Schlaf erwacht, zum Schlaf mich wieder brächten.“ Wäre nun auch der Componist auf nichts Anderes ausgegangen, als die Lieder des Ariel wie die übrigen Zaubereien und Beschwörungen mit Klang und Ton zu begleiten, so hätte er dabei die strengste Enthaltensamkeit üben müssen, sollte nicht die Musik mit ihrem in das Sinnliche tief eingetauchten Wesen, mit ihren gefättigten Farben und realistischen Neigungen die sarten Luftgebilde der Phantasie schädigen und ver-großern, sie mit materiellen Gewichten beschweren, denen ihre ätherische Natur widerstrebt. Nach dem Beispiel seiner Vorgänger sündigt indessen Taubert außer diesen musikalischen Zufügen, für welche in dem Innhalt der Dichtung wenigstens der ängere, unmittelbare Anlaß gegeben ist, noch ganz selbständige Stimmungsbilder hinzu. Er malt in Tönen Meeresshille und glückliche Fahrt, die grüne Insel, den Verkehr der Liebenden u. s. w. An anderen Stellen accompagnirt er die Worte Shakespeare's melodramatisch, wo dieser gar nicht daran dachte. Trotz der entgegenstehenden Autorität Beethoven's und Mendelssohn's ist nun aber zu behaupten, daß in diesem Verfahren ein Eingriff in die Rechte des Drama's liegt, denn die Musik bemächtigt sich hier eines bereits fer-

tigen Kunstwerks oder einzelner Theile desselben, um noch weitere Farben aufzutragen, wo seine vom Dichter verlangt wurden, einen Inhalt in ihrer Weise zu wiederholen, der schon volles künstlerisches Leben und charakteristisches Ausdrück empfingen. Mit der Fülle ihres Klang- und Tönebens drückt sie erbarungslos auf die gesprochene Rede, wendet von dieser die Aufmerksamkeit des Hörers ab und belegt zu eigenem Vortheil dessen Gemüth und Phantasie mit Beschlage. Wir brauchen kaum hinzuuzufügen, daß alle diese und die folgenden Einwirkungen nicht sowohl gegen den Componisten des „Sturm“, als vielmehr gegen die gesammte melodramatische Gattung gerichtet sind, in der wir eine ästhetische Mißbildung zu erkennen glauben. Schon Cervinus protestirte im Namen des Dramas gegen die Musik zum Sommerachtstraum. Um mehr Raum für seine Töne zu gewinnen, hat Taubert dem Stück noch allerhand hinzubasteln lassen, einen Chor der Mergelgeister, ein Lied des Tabalin, eine Strophe zu Stephano's Lied n. a. m. Selbst kleine Aenderungen im Gang der Handlung kommen vor, die Liebenden spielen z. B. Laute statt Schach, wodurch die so seine Intention des seelenruhigen Dichters verrückt wird. Ferdinand und Miranda vertiefen sich in das Geschäft des Rechnens und Zählens, um desto weniger in die Versuchung zu gerathen, ihren Schwur zu brechen. Der abstrakte Geist des Schachspiels ist ihnen ein weit treuerer Genosse, als die gefährliche Laute, sie muß oder herbei, um zu einem Liebesliedchen Gelegenheit zu geben.

Von Wort und Ton ist die einzig natürliche Verbindung der Gesang. Wie das recitirende Drama durch den Hinzutritt der Musik nichts gewinnt, so wachsen auch für diese auf dem usurpirten Gebiete statt der gekosteten Blüthen und Früchte nur Dornen und Dornen. Was sie mit der gesprochenen Rede abwechseln oder dieselbe begleiten, stets haben wir das Gefühl von zwei sich entgegen arbeitenden Kräften. Statt eines organischen Kunstwerks wird uns ein Gemisch heterogener Elemente geboten. Wie Wasserstoff und Sauerstoff ohne den zündenden Funken sich nie einen, trotz allem Rütteln und Schütteln, so verschmelzen sich auch Ton und Wort nur in dem Gesang. Die melodramatische Behandlung zwingt die Musik zu einer epigrammatischen Skizze, die ihrem innersten Wesen widerstrebt. Weil ihr doch der rechte Raum fehlt, sich auszubreiten, den Gegenstand lediglich nach ihren eingeborenen Gesetzen zu gestalten, muß sie sich auf allerhand lächelnde Pointen und spielende Miniaturmalerei einlassen. Nur in Stichworten darf sie reden, zu welchen der gesprochene Text die weitere Erläuterung enthält. Sie entzieht zur Programm-Musik im schwümmten Sinne, läßt, um mit Mendelssohn zu reden, zuletzt auf einen Spatz hinaus, der an die Malereien in den Kinderzimmern erinnert, wo man die Dächer knallroth anstricht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll. Alle diese Uebeltäten treten uns im Taubert'schen Sturm eben so entgegen, wie im Schumann'schen Manfred, sie entspringen aus der Natur der Aufgabe, und keine Kunst des Componisten vermag ihnen abzuhelfen.

Noch mißlicher wird die Sache, wenn uns das Melodrama nicht auf der Bühne, sondern im Concertsaal gegenüber tritt. Das Verhältnis der beiden ohnehin so mäßig zusammengesetzten Factoren kehrt sich hier geradezu um. Zunächst erhob die Kunst nur den Anspruch, als dienendes Mittel die dramatischen Absichten des Dichters zu fördern, nun wird sie plötzlich zur Hauptsache, und das Wort, welches sie illustriren wollte, muß sich zum Kommentar für sie hergeben. Um aber den Concertabend nicht allzufröhlich auszuzeichnen, richtet man dasselbe zu einem sogenannten verbindenden Texte zu, der eben nur die Bestimmung hat, der Arbeit des Componisten die unentbehrlichsten Liebesdienste zu leisten. Im vorliegenden Fall wurde dieser Text von Egger's verfaßt. Seine Arbeit ist bei Weitem die beste unter allen uns bekannten auf diesem Gebiet. Sie zeichnet sich aus durch inneren Zusammenhang, gebildete Diction und ehrfurchtsvolle Pietät gegen den Dichter. Aber auch an ihr mußte sich das Ueberflüssige und Unnatürliche des ganzen Unternehmens

rächen. Es ist in der That hart, den Inhalt eines allbekanntem Meisterwerkes in mehr als zweifelhafter Declamation uns vorzuzählen und expliciren zu lassen.

Von der Taubert'schen Musik gilt etwas ähnliches; es offenbart sich in ihr von Anfang bis zu Ende der feinsinnige, erfindungsreiche, mit allen Mitteln seiner Kunst verbaute Compontist. In der Auffassung wie im Ausdruck treffen wir auf eine Menge der liebenswürdigsten Züge, sie konnten jedoch nicht den ästhetischen Widerspruch, der in der Aufgabe selbst liegt, vermeiden. Mit gebieterischer Nothwendigkeit mußte die Composition einen fragmentarischen, wesentlich auf äußere Tonmalereien gerichteten Charakter annehmen. Dazu kommt noch der Uebelstand, daß das Eisen, Zaubers- und Beschwörungswörter, das allerdings ein wichtiges Ingredienz der Schalkpeare'schen Dichtung bildet, die Musik fast ausschließlich beschäftigt. Elementargeister wie Elfen, Nixen, Dämonen, also personifizierte Naturkräfte, stehen in Wahrheit nicht über, sondern unter dem Menschen. Alle diese ungenügenden oder zurüdführenden, verführerischen oder drohenden Anstalten sind in ihrem innersten Wesen seelenlos, kein Herz schlägt in ihrer Brust, aller Luß und allem Schmerz der Erde sind sie entäuert. Bekennt doch selbst Feil, der Jubelgriff aller märchenhaften Lieblichkeit und Romantik, sein Gemüth würde sich erwidern, wäre er Mensch. Die Tonsprache, die lediglich in solcher verzauberten Welt heimisch ist, muß deshalb nothwendig aller gemüthvollen Innerlichkeit entsagen und sich damit begnügen auf bunt-schimmeler Oberfläche zu spielen. Ihre Gebilde schweben an uns vorüber wie die verschwimmenden Gebilde eines Traums. Statt gesunder kräftiger Nahrung für das Gefühl bietet sie uns nur schillende Farben und narotische Arome u. i. m.

## Correspondenzen.

Österreich.

Am 23. November wurde unsere musikalische Saison durch das erste Concert der Hofcapelle eröffnet. Am 6. d. m. hatten 22 Zuhörer, 4 Frauen, 3 Cellos, 3 Violinen und ein zwölfköpfiges Bassorchester u. i. m. bestehend war die Capelle seit Jahren in der Art besetzt, daß sie nur sehr möglichen Anstreichern genügen konnte, obgleich seitens des Antendanten, Herrn von Pasowitz Alles geschah, was hinsichtlich zu einer besseren Besetzung beigetragen werden konnte. Mit der Ueberraschung der Expectation durch den vor etwa einem Jahre aus Bonn hieher berufenen Hofcapellmeister Albert Dietrich trat und sich eine andere Besetzung in der Capelle ein, so daß nun, bei gleicher Zahl von Mitwirkenden alle Instrumente recht tüchtig besetzt sind und ein richtiges Verhältnis zwischen ihnen hergestellt ist. In diesem ersten Concerte, das überdies durch das Auftreten der Frau Clara Schumann an dererberichtet wurde, welche seit langen Jahren unsere Stadt nicht besucht hatte, galt es vor dem erwartungsvollen Publikum eine Probe abzulegen, welche Umgestaltung unser Musikleben auch in seinen Leistungen durch unsere neuen Capellmeister erfahren hat. — Das Programm enthielt: Duvertüre, „Meeresgister und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, Concert in A-moll von Schumann, Clegie für Clarinete von F. Paganini, vorgeit. vom Capellmeister Müller II, Gavotte von Bach, Rottomano von Chopin, Rondo capriccioso von Mendelssohn, Duvertüre zu „Abencerragen“ von Cherubini und die Symphonie in B von Beethoven. Daß das Spiel der Frau Clara Schumann (sie benötigte den herrlichen Aemich'schen Flügel des Capellmeisters Dietrich) hier wie überall die höchste Bewunderung wie treuhilfste Theilnahme erweckte, bedarf kaum der Erwähnung; die Künstlerin steht, von Allen anerkannt, so hoch, ja unerreicht in der Totalität ihrer Erscheinung da, daß sie des Lobes nicht mehr bedarf und nur als eine Künstlerin ersten Ranges, welche die vollendete Meisterlichkeit in der Beherrschung des präden Instrumentes mit tiefer, genialer künstlerischer Begabung vereint, angefaßt werden kann. Das hier noch nicht gehörte Concert Schumann's fand bei ihrem herrlichen Vortrag, wobei sie durch das Orchester aller Besse unterstützt wurde, schätzbare Beifall. — Eine eingehende Besprechung der Einzelschönungen aus unserm Diste darf diese Zeitung nicht zugemüht werden; ihrem Ueberflusse wird es genügender zu erfahren, daß Herr Müller II ein sehr tüchtiger Clarinettist, die unbewahrene Aufgabe, zwischen den Vortragenden der Frau Schumann eine bedeutendere vorbereiten Componisten unter herbarnt hat (siehe, und, was die Leistungen des Orchesters betrifft, daß Herr Capellmeister Dietrich während der kurzen Zeit seines Hierseins die Capelle zu einer Leistungs-fähigkeit erhoben hat, wie sie hier noch nicht gehört war. Ein vortreffliches, klangvolles Zusammenspiel, schönes Crescendo und Decrescendo,

das richtige und verständnißvolle Auftreten der verschiedenen Soloinstrumente, das schöne Abklingen der fünfte auf die verschiedene Instrumente vertheilten Themen in der Symphonie, der sein nuancirte und schwingvolle Vortrag überhaupt zeigten, daß die Capelle fleißig geübt hatte und wir an Herrn Dietrich einen ebenso begabten praktischen Dirigenten wie geübtesten Musiker überhaupt gewonnen haben. — Ein gleiches Resultat lieferte auch die Aufführung des „Paulus“ am 4. Decem- ber durch den Sängerein- und Sopracapelle unter seiner Leitung. Der Chor zeigte sich in seinen Leistungen bedeutend sorgeschritten gegen früher, einen bessern, früherem Ton, klarere Ausdrücke und einen sehr schon nuancirten lebendigen Vortrag — latter Punkte, in denen früher Fehler zu wünschen übrig blieb, und auch das Orchester benötigte in diesem Concert von Neuem den guten Geist, die Mäßigkeit, von der es sich in seinem ersten Concert besetzt gezeigt hatte. Die Soli waren durch Frau Cath. Engel (Soprano), Frau Sattler (Ali) und einige Dilettanten recht gut vertreten, von denen ich Herr A. aus unserer Nachbarstadt Bremen, ein Schüler Reinhold's, die Partie des Paulus mit vor- trefflicher Stimme, guter Schulte und verständigem Vortrag zur schönen Geltung brachte.

## Heinrich Marschner

†

Am 14. December Abends 9 Uhr verschied in Hannover in Folge eines Schlaganfalles der Componist des „Bambur“, „Templer u. Äblin“, „Hans Heiling“, dann einer großen Anzahl von Liedern und einiger Klamm erwerte, die eine Heilung großer Heilwunde sich erluciten. H. Marschner ist wie wir dem F. Franck'schen „Festschreibungen für Musiker“ entnehmen geboren am 16. August 1796 zu Bittau, studirte zu Leipzig die Rech., wählte sich aber bald ausschließlich der Musik zu, und fand in S. die ersten trefflichen Lehrer; belebte bildete er sich zum tüchtigen Pianofortepfeiler. Auf Anrath des Grafen Amade, den er in Carlsbad kennen gelernt, ging er 1817 nach Wien, dann nach Pest und Preßburg; am letzten Ort machte er erfolgreiche Studien unter dem Componisten Professor Klein. Bereits in Wien begann er Uebern zu componiren und eins dieser ersten Werke „Feinrich IV und M. Abbigino“ hatte durch die Bemühungen C. M. v. Webers in Dresden das Glück, dort aufgeführt zu werden. Er nahm um 1822 seinen Wohnsitz in Dresden und wurde im folgenden Jahre als Musikdirector bei der D. P. angestellt. Nach drei Jahren verheiratet er sich mit der Sängerin Mariane Sobirrius und ließ sich in Leipzig nieder; 1830 folgte er dem Ruf nach Hannover als Hof- capellmeister. Später bearbeitete er zum zweitenmal, und zwar die Sängerin Theresie Janda aus Wien, und 1859 wurde er mit dem Titel Genu vollmusicdirector bei noch vorkommend in den Maßstab versetzt. Sein Bambur war es, der ihm einen europäischen Ruf verschaffte, das behielten sich von seiner Oper nur der „Templer“ und „Hans Heiling“ auf einigen Bühnen. Eine neue Oper, „Zungenling Diarmid“, welche Dresden dieser Zeit eines Nachmittages im Herbst 1850 mit dem Componisten am Gewitter von A bis Z durchgehungen hatte, war vom damaligen artistischen Director des Hofopertheaters in Wien Herr Carl Engel so gut als zur Aufführung angenommen gewesen, wurde aber eines, wie es scheint, geringschätzigem Unwille wegen, wieder bei Seite gelegt. Es fehlte nämlich im letzten Akt eine Unwohlsehrlichkeit des Hens in Zaar treten. Grund genug, um das Werk eines denktlichen Componisten zurückzusetzen, wäre auch die Musik noch so wirksam, noch je viel Schönes enthaltend (Verführt man an denselben Bühnen so mit einem Marschner er'schen Werk, wie mag es erst Ändern gehen). — Marschner war von seinem aber sehr gedungenem Körperbau, nicht ein wenig beliebt. Im Gespräch äuferte sich fast beinahe geistlich, war er zugleich sehr liebenswürdig im Umgang, und zu Hause gehaltenmäßig gegen Fremde. Sein Willen und Schaffen fällt der Kunngschichte anheim, welche j. h. durch Rücksichten nicht mehr gebunden ist, die man dem lebenden verdienstvollen Manne schuldig war.

## Nachrichten.

Dr. Carl Froste, der verdienstvolle Sammler alter Kirchenmusik und Herausgeber der „Musica divina“ starb 67 Jahre alt am 20. December Nachts 10 Uhr in Regensburg auf unerwartet schnelle Weise. Näheres in der folgenden Nummer.

Die neue Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe von Beethoven's Werken verdient die aufmerksamste Beachtung der Musikfreunde. Der ausgegeben Prospect sagt u. A.: „Unsere Ausgabe soll nicht ein bloßer Wiederabdruck der jetzt käuflichen sein, sie soll sich zugleich auszeichnen durch

Vollständigkeit, Richtigkeit und Preis.

Vollständig soll sie werden, indem sie alle Beethoven'schen Werke, auch die vielen jetzt schon seit Jahren vergessenen und minder bekannten, sowie eine Anzahl noch gar nicht veröffentlichter umfaßt; und

zwar sollen die mehrstimmigen sowohl in Partitur, für Bibliothek und Studium, als auch (mit wenigen Ausnahmen) in Stimmen für den praktischen Gebrauch erscheinen, und keine Ausgaben auch getrennt verkauft werden.

Es soll sie werden durch kritische Revision, durch genaue Vergleichung sowohl mit den vorhandenen Autographen als auch mit den ersten Originaldrucken. Diese Letzteren wurden bekanntlich meistens von Beethoven selbst mit der größten Sorgfalt durchgesehen und corrigirt. Leider hat sich an Beethoven's Werken die Wiederabdrücke nicht bloß häufige Nachlässigkeit verühtigt, sondern unbesorgte Hände haben in einer Uebersetzung durch Zulage und Veränderungen den großen Meister interpolirt, so daß es hohe Zeit ist, das Rechte wieder zu voller Geltung zu bringen.

Für diese Revision sind bereits die tüchtigsten und zuverlässigsten Kräfte gewonnen, — wir nennen hier die Namen der Herren Sopsellmeister Dr. Riv. Capellmeister Riecke, Universitäts-Musikdirector Richter, Concertmeister David. Außerdem dürfen wir auf die Mitwirkung und den Rath des Herrn Musikdirector Dr. Hanemann, des Herrn Prof. C. Jahn, des Herrn Espagne, Vorleser der musikalischen Vorlesung der königlichen Bibliothek in Berlin, und anderer anerkannter Musiker und Musikgelehrten rechnen. Autographen aller von Beethoven selbst revidirte Copien und erste Urnde ließ uns von dem Bestreben mit großer liberalität theils schon überlassen, theils in sichere Aussicht gestellt. In andern wichtigen Beziehungen, wie für bessere Correctur re sind geeignete Vorsetzungen getroffen, so daß wir mit voller Zuversicht an das Unternehmen gehen und auch das volle Vertrauen des musikalischen Publikums in Anspruch nehmen dürfen.

Im Preise wird und kann unsere Ausgabe nicht den sportlichen Halbdruck-Ausgaben Concurrenz machen; sie soll aber, während sie die besten und preisgehesten sein will, billiger sein im Verhältnis zu dem was sie bietet, und der Ausstattung, in welcher sie es bietet. Zudem wird den Preis auf

3 Neugroschen per Vogen groß Hoch-Musikformat.

gestochen und gedruckt in der Weise unserer neu herausgegebenen Werke, mit jeder wohlansprechenden Nummerpartie,

festhalten, glauben wir jeder billigen Anforderung zu genügen; denn dieser Preis wird im Vergleich mit dem Inhalt nur ungefähr die Hälfte der üblichen Musikalienpreise betragen.

Ueber die Einholung u. s. w. unserer Ausgabe giebt das angeführte Programm näher Auskunft. Wir hoffen, daß nicht wenige Musiker und Musikfreunde sich der Besig der gesagten Ausgabe sichern werden, ertheilen jedoch gütigst die Subscription auf die einzelnen Serien des Programms.

Spätestens am 2. Januar 1862 sollen die ersten Lieferungen erscheinen. Wenn aber schon jetzt Wien und Triestfertig geworden ist, um den nöthigen kritischen Apparat für unsere Ausgabe zu beschaffen, so steht doch auch noch Manches von dem wünschenswerthen Material; wir richten daher an alle die, welchen diese Einholung im Geringsten kommt, die Bitte, uns dabei im Interesse der Sache beihilflich zu sein, indem wir sie ersuchen, uns Mittheilung zu machen, in welchen Städten sich noch Autographen, revidirte Copien oder erste Dr. de Beethoven'sche Werke befinden, damit wir wegen Benützung derselben für unsere Ausgabe die geeigneten Schritte thun können.

Wir werden für solche Nachweisungen, die wir uns sobald als möglich in unskanzlichen Briefen ertheilen, höchst dankbar sein.

Indem wir zur Einnahme an unserem Unternehmen einladen, sind wir uns der Größe der Aufgabe und daß dieselbe der gewöhnlichen Speculation fern liegt, wohl bewußt; wir sind aber trotzdem mit Freunden an ihre Annäherung gehen und hiemit die Zuforderung geben, daß wir sie mit aller Energie durchzuführen werden, so daß das Ganze, wenn irgend möglich, in drei, längstens vier Jahren vollendet werde, so hoffen wir, daß uns die Unterstützung der Verehrer Beethoven's, wie überhaupt der wahren Musikfreunde nicht fehlen werde.

Bestellungen und die jeder Buch- oder Musikalienhandlung, so wie durch directe Einwendung an uns zu machen.

Das Ganze erscheint in 24 Serien, so daß z. B. die neun Symphonien die erste, sämtliche Streichquartette die sechste, sämtliche Clavierfonaten die sechszehnte Serie bilden, u. s. w.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 29. Dec.

Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Zweites Concert des Herrn W. Treiber. Nachmittags 5 Uhr ebenfalls 5. Quartettproduktion des Herrn Helmkeberg.

**Titelblatt und Inhaltsverzeichnis des II. Jahrgangs werden mit der nächstfolgenden Nummer ausgegeben.**

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von

Selmar Bagge.

1862.

---

Dritter Jahrgang.

---

Mit Beiträgen von:

A. Gahn in Berlin; Dr. A. Kahlert, A. v. Wolzogen in Breslau; J. Landwehr in Brüssel; E. Arüger in Göttingen; L. Meinardus in Glogau; W. Wauer in Herrnhut; A. Saran in Ipek; S. Chorley in London; P. Marquard in Noorthey; J. Rosenhain in Paris; S. Bagge, C. van Struyck, C. G. P. Grädener, Dr. Ed. Hanslick, G. Nottebohm, A. W. Chayer in Wien; Dr. Lorenz in Wiener-Neustadt, und anderen Künstlern und Kunstfreunden.

---

W i e n.

Verlag von Besselny und Büsing,  
vormals H. F. Müller's Bwe.

# Handbuch der Arithmetik

von

Carl Friedrich Gauss

1801

Leipzig

Verlag von C. Neumann, Neudamm

Die Arithmetik ist die Wissenschaft von den Eigenschaften der Zahlen. Sie ist die Grundlage aller Wissenschaften, die sich mit den Zahlen beschäftigen. In diesem Handbuch werden die Grundlagen der Arithmetik dargestellt, von den natürlichen Zahlen bis zu den komplexen Zahlen. Die Darstellung ist so gehalten, dass sie für jeden, der sich für die Mathematik interessiert, verständlich ist.



1801

Verlag von C. Neumann, Neudamm

Verlag von C. Neumann, Neudamm

# Inhalts-Verzeichniß des dritten Jahrganges.

## I. Leitartikel und andere größere Aufsätze.

- Franz Schubert als Claviercomponist. Von — 1, 25, 33, 41.  
 Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Wochenabgabe. Von S. B. 9, 17.  
 Das Wiener Conservatorium und seine Vorstifter. Von S. B. 28, 37, 44, 52.  
 Felix Mendelssohn in seinen Reisebriefen. Von Wilhelm Bauer 49, 57.  
 Kirchenmusik und religiöse Musik. Von Otto Gumprecht (aus den „Rezeptionen“) 62, 68, 84, 92.  
 Robert Franz. Von van Brund 34.  
 Robert Franz noch einmal. Von Ludwig Meinardus 65.  
 Margarethe (Kaufl) von Ch. Cououd. Von S. B. 54, 73.  
 Beethoven in Genuzendorf. Von Dr. L. 77.  
 Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung von A. Reiskmann. Von — 81, 89.  
 Zur gemauerten Verhängung über R. Franz. Von v. Br. 87.  
 Johannes Eccard. Geistliche Lieder u. s. w. Von — 97, 105.  
 Anregungen durch „Anregungen.“ Von C— 108, 123.  
 Historisches zu S. Bach's „Matthäuspassion.“ Von S. Riech und Zelter 112.  
 S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus. Von S. B. 121, 129.  
 Ueber das Vergleichen in der Kunst. Von v. Br. 137.  
 Das Sympathische und das Interessante. Von Dr. A. Kahler 145.  
 Sind „Änderungen in vielen Claviercompositionen Mozarts und Beethovens“ der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt wünschenswert? Von — 153, 161.  
 Händel's „Israel in Ägypten.“ Von E. Krüger 169.  
 Eine Entgegnung in Sachen protestantischer Kirchengemusik 177.  
 Robert Schumann und seine Cantate: „Die Pilgerfahrt der Rose.“ Von S. B. 185, 196.  
 Das 39. niederheinische Musikfest. Von R. 193, 201.  
 „Die Verschworenen oder der häusliche Krieg“ von Fr. Schubert. Von S. B. 209, 217.  
 „Kostalengeiang.“ eine Reiseskizze von Br. 213, 220.  
 Drei Cantaten von S. Bach, bearbeitet von R. Franz. Von — 225.  
 Geschichte der Musik von A. B. Ambros. Von F. Marquard 233, 241, 249.  
 Ueber das Verhältnis der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung. Von v. Br. 238.  
 Ueber Dictionenvereine. Von D. L. 255, 261. (Siehe dazu: „Drei Fragen“ 272.)  
 Ueber Mozarts Messen. Von Dr. L. 265, 273.  
 Ein Protest. Von — 268.  
 Beethoven's letzte Quartette. Von S. B. 281, 289, 297, 305, 313.  
 Die preiswürdigen Instrumente aus der Londoner Weltausstellung 1862. Von Ch. F. 284, 292, 300, 308, 317, 325.  
 Die neue Pariser Stimmung. Von — 302, 311.  
 Ueber Viertheiligkeit. Ein Gespräch von Ungesähr. Von C— 321, 329.  
 Ueber Händel's Werke. Von Gerwinus. (Aus der Königl. Zeitung) 334, 341.  
 Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Lantanz. Von D. R. 337, 385.  
 Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene. Von Dr. L. 353, 369, 377.  
 Öffene Sendschreiben an den Redacteur der deutschen Musikzeitung. Von D. 361.  
 Apologismen. Von F. M. 393, 401, 410.  
 Ueber den Text zu Händel's Messias. Von A. B. Th. und G. R. 397, 404.  
 Ueber den Text zu Händel's Messias. Von A. B. Th. 415.  
 Sind die Engländer musikalisch? Von C. F. (Aus der „Presse“.) 413.

## II. Verschiedene kleinere Aufsätze.

- Ueber wünschenswerthe Veränderungen in vielen Claviercompositionen Mozarts und Beethovens's 4. (Siehe auch 153, 161 und 208.) Bekanntniß. Ein Brief an den Redacteur 20.  
 Räthsel 40. Auflösung deselben 47.  
 Zeitungsschreiber, Künstler, Kunstfreunde u. s. w. 54.  
 Curiosa 96, 168, 208, 232.  
 Arthur Schopenhauer über Musik 149

- Das Textbuch zu Abert's Oper: „König Esno“ 166.  
 Mozarts's Opern: „Figaro's Hochzeit“, „Don Juan“ und „Zauberflöte“ (Aus den „Rezeptionen“) 182.  
 Der Salsunger Kirchenchor 199. Eine nachträgliche Anmerkung dazu 205.  
 Auch eine Entgegnung. Von A. Tuma 205.  
 Von Beethoven's Hand fertigte Druckschneidern 215.  
 Gleich und gleich gesellt sich gern 222.  
 W. S. Riech über Richard Wagner 231.  
 Maestro Verdi als Cantatencomponist 247.  
 Die Urgefalt von Mozarts's Duocerte zu „Figaro's Hochzeit“ 253.  
 Zur Bekämpfung 262. Stille Bemerkung des Correctors dazu 263.  
 Kleine historische Notizen und Aphorismen 279, 296, 359, 367.  
 Die Bahrgel in Ansbach betreffend 287.  
 Im Betreff der dritten Symphonie von Rubinstein 288.  
 Ueber die sacred harmonic society in London. (Aus der „Presse“) 309.  
 Bitte um Aufklärung (Beethoven's Streichinstrumente betr.) 309.  
 Ein Brief in derselben Sache 360.  
 Eine Jugendarbeit Beethovens 350.  
 Die neue Orgel in der L. Hofburgkapelle 391.

## Retrospektive, Biographisches.

- Carl Proffe 8.  
 Jakob Salovey 104.  
 Straup und Führer 111.  
 Carl Hallé 152.  
 Louis Böhm 190.  
 Ignaz Hofmayer 296.

## III. Rezensionen und kritische Notizen.

### A. Compositionen von

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| J. Abt 134.                       | C. Orger 141.                           |
| A. B. Ambros 412.                 | C. Opulitz 244.                         |
| F. Anger 379.                     | C. Orth 135, 291.                       |
| D. Bach 109.                      | G. F. Händel 140. (Siehe auch unter I.) |
| S. Bachrig 220.                   | E. Hartmann 174.                        |
| W. Bargiel 110, 147.              | St. Heller 70, 135, 174.                |
| F. Baumjeller 70.                 | C. Herking 404.                         |
| J. Becker 174.                    | F. Hilder 60.                           |
| J. Benedict 237.                  | F. Hürsch 36.                           |
| F. Berens 135, 175.               | G. Janzen 412.                          |
| C. Bernsdorf 175.                 | S. Joven 6.                             |
| M. Blummer 21.                    | A. Jensen 386.                          |
| J. Boie 110.                      | R. Jungmann 70, 174.                    |
| F. Böndel 46, 70, 110.            | F. Kiel 345, 364, 371.                  |
| J. Braams 46, 179, 323.           | F. Klengel 213.                         |
| M. Broggi 251.                    | Kunze 135.                              |
| W. Bruch 46.                      | J. A. Kucerj 350.                       |
| C. Bürger 211.                    | A. P. Keigel 212.                       |
| A. Busl 387.                      | Th. Reichardt 317.                      |
| F. Czerubini 134.                 | F. Rinde 317.                           |
| F. Damrosch 6.                    | F. R. Viet 403.                         |
| F. Daub 70, 157.                  | C. Rühf 70.                             |
| A. Dietrich 99.                   | G. Luther 46.                           |
| J. Dont 219.                      | G. A. Mangold 70.                       |
| A. Drehsch 60.                    | P. Marjahn 109.                         |
| M. C. Ebenrein 134.               | Th. Marx Marcks 220.                    |
| J. Eccard 97, 105.                | J. Pfand 173.                           |
| G. Eggert 174.                    | A. Müller Sohn 6, 339.                  |
| Th. Eise 76.                      | C. Rommann 356.                         |
| F. Ester 6, 349.                  | Th. Westen 21.                          |
| R. Franz 6. (Siehe auch unter I.) | J. Otto 203.                            |
| A. Fuchs 173.                     | F. Petras 245, 350.                     |
| H. Gade 110, 135, 257.            | C. Pöpel 174.                           |
| H. von Gerde 211.                 | G. Pfeiffer 277.                        |
| J. Klengel 213.                   | S. Vierion 110.                         |
| G. Soltermann 219.                | J. Raff 46, 365.                        |
| Ch. Cououd 73.                    | C. Reinde 213.                          |
| C. Gräber 187, 197.               | A. Reiskmann 100, 172.                  |

C. Reiter 109.  
 S. Rosenbain 156.  
 N. Rubinstein 204, 257, 371.  
 C. W. von Savenan 244.  
 J. Schäffer 6.  
 J. C. Schärtlich 21.  
 W. B. Scheffer 110.  
 R. Scheffer 21.  
 S. M. Schletterer 134.  
 S. Schmitt 175.  
 E. Schöne 211.  
 Fr. Schubert 69, 163. (Siehe auch unter I.)  
 J. Schulz-Weida 21.  
 M. Schumann 6. (Siehe auch unter I. und IV.)  
 S. Sechter 260.  
 J. E. Seid 115.  
 F. Seiber 229.  
 F. von Siegroth 299.

R. F. Speer 21.  
 W. Stabe 245.  
 F. Steinmann 404.  
 S. Stiehl 46, 279, 317.  
 S. W. Stolze 124.  
 M. Terlach 412.  
 A. Tottmann 403.  
 Fr. J. Urban 211.  
 W. G. Veit 253.  
 M. J. Vierer 399.  
 J. Vogt 245.  
 M. Volkman 3.  
 W. Volkman 12.  
 S. W. Waley 277.  
 C. W. von Weber 133.  
 S. Weibt 174.  
 C. Wiebmann 278.  
 M. Winterberger 363.  
 F. Wöllner 46.  
 A. Zöllner 395.

#### B. Sammlungen.

J. G. Herzog 332.

C. Musikwissenschaftliche Werke, Theoretisches, Pädagogisches, Instruktives.

M. B. Ambros 233, 241, 249.  
 S. Bellermann 330.  
 Fr. M. Böhme 51.  
 M. Fürkenau 317.  
 S. Hugo 332.  
 F. Lehmann 139.  
 A. B. Marx 396.  
 J. D. Mayer 331.  
 L. Nebl 357.  
 (M. Reichel) 331.  
 A. Reissmann 81, 89, 100.  
 S. M. Schletterer 332.  
 Fr. B. Sering 332.  
 C. Weschle 331.  
 C. Wiesener 332.

#### D. Arrangements.

Beethoven—Sieche 220.  
 Gluck—Wolff 174.  
 Haydn—Klage und Burghard 220.  
 Hummel—Clafing 46.  
 Mozart—Burghard 220.  
 Mozart—Geißler 134.

#### IV. Musikfeste, Aufführungen, Briefe u. s. w.

Schumann's „Scenen aus Faust“ in Köln 29.  
 Aus Paris 85.  
 Aus Breslau 118, 125.  
 R. Wagner's „Hilfender Holländer“ auf dem Dresdener Hoftheater 132  
 Händel's „Israel in Egypten“ in Hannover 169.  
 Der Salzburger Kirchenchor in Coburg 199.  
 Das 39. niederheinische Musikfest in Köln 193, 201.  
 Londoner Briefe. 332.  
 Briefe aus Kartäuser 372, 381, 388.

#### V. Lokales.

##### A. Concerte.

Philharmonische Concerte: 4, 22, 47, 70, 86, 102, 358, 382, 399.  
 Gesellschaftsconcerte: 71, 93, 110, 365, 398.  
 Singelademe: 13, 86, 121, 129, 374.  
 Quartettproduktionen: 7, 8, 47, 71, 86, 375, 389, 407.  
 Kammermusikproduktion: 14.  
 Sphärische Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde: 39.  
 Reglingsconcerte: 119.  
 Wohlthätigkeitsademeien: 6, 102, 389.

Concerte der Orchester-Gesellschaft Unterpe: 102.  
 Männer-Gesangverein: 119.  
 Akademischer Gesangverein: 102.

##### B. Operntheater.

Mendelssohn, Heimkehr 14.  
 Sonnab, Faust 54.  
 Marschner, Tempel und Hübner 359.

##### C. Componisten, Künstler und Virtuosen-Concerte.

M. Dreißbach 6, 14.  
 Fr. Reményi 14, 47.  
 D. Smitt 94.  
 M. Winterberger 102.  
 Fr. Sandoz 119.  
 J. Opfen 127.  
 C. F. Gräbner 383.  
 J. Strauß 389.  
 Taubig 390.

##### D. Rückblicke.

Rückblick auf die Concertsaison 18<sup>1</sup>/<sub>2</sub> 164.  
 Rückblick und Abschied vom Leser. Von Selmar Bagge 409.

E. Wichtigere Werke, in Wien zum ersten Male, oder seit länger Zeit neu aufgeführt.

J. Herbed, Symphonie 4.  
 Fr. Schubert, Odtet 5.  
 E. Berlioz, Paraisymphonie 93.  
 — — Symphonie fantastique 102.  
 S. Bach, Passionsmusik 113, 121, 129.  
 C. F. Händel, Messias 365. (Siehe auch unter I.)  
 — — Bellazer 374. (Siehe auch unter I.)  
 J. Brahms verschiedene Werke 375, 398.

#### VI. Correspondenzen.

Aus:	
Berlin 7, 55, 63, 79, 127, 135, 150, 190, 247, 351.	Hamburg 206, 407.
Bonn 141.	Jandrud 15.
Braun 95, 399.	Leipzig 407.
Coblenz 165.	London (aus der „Presse“) 270.
Coburg 303.	München 303.
Dresden 23, 327, 390.	Nürnberg 95, 175.
Eberfeld 47, 339.	Paris 189, 200.
Frankfurt a. M. 14, 71, 79, 102, 111, 159, 216, 233, 391.	Salzburg 142.

#### VII. Zeitungschau.

Beisendend:  
 Streit zwischen einem Kreise von Tonkünstlern in Köln und Herrn Lobe 16  
 Kritik von Speddel über eine Symphonie von Herbed 32.  
 Mozart'sche Werke ins Deutsche übersezt 56.  
 Abtichtung des Herrn Rulle 72.  
 Die Verhältnisse der Musiklehrer in America 88.  
 Theoretische Streitfrage, angeregt durch Herrn Hob. Geper 96.  
 C. M. von Weber's Lebensumstände 103.  
 Gounod's Oper „die Königin von Saba“ 119.  
 Brabms und D. A. S 142.  
 S. Bach's Pianofortoposition 143, 151.  
 Czernach 175.  
 Klatschlich in Wien 207.  
 Theater und Concerte in London 224.  
 Musikfester Bericht in Italien 288, 400.  
 Musik- und Gesangsvereine in Frankfurt am Main 304.  
 Verdi und die deutsche Kritik 351.  
 Correspondenten-Litium 351.  
 Englische Musikmacher 352. (Siehe auch unter I.)  
 Öffentlichkeit und Privattheater 387.  
 Auch ein Urtheil über Mozart 408.  
 Petersburger Conservatorium 408.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Hedigt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Verleger: Wollgelle Nr. 808. — Ausgabe: Rohmalt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weßels & Büding, vormals G. F. Müllers Witw. Pränumerations: für 1 Jahr (66 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Vorberedung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Mr. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Mr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gebete werden gratis erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Franz Schubert als Claviercomponist I. — Rezensionen. — Ueber wünschenswerthe Veränderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's. — Lobes. — Kritische Revue. — Correspondenz aus Berlin. — Dr. Carl Probst †. — Nachrichten. — Concertanmeldungen. — Briefkasten.

## Franz Schubert als Claviercomponist.

### I.

Während die Verdienste Schubert's um die moderne Vocalcomposition längst allseitig anerkannt und seine Lieder die bevorzugten Lieblings der deutschen Nation geworden sind, fangen seine übrigen Compositionen erst jetzt an, bei dem größeren Publikum Eingang zu finden. Ein Theil desselben hing mit so verschiedener Vorliebe in der sogenannten „classischen“ Musik, daß eine Erscheinung wie die Schubert'schen Instrumentalwerke nur mit abnehmendem Interesse angesehen wurde, da sie in die leider oft a priori konstruirten ästhetischen Kategorien nicht recht passen wollte; der bei weitem größere Theil jedoch hat sich bisher mit musikalischen Trägern ernährt und nur selten das Bedürfnis nach edlerer Speise gefühlt. Dazu kommt, daß die Allein Herrschaft, welche Mendelssohn und vor ihm Andere in der Musik geübt haben, den unbefangenen Vortheil vielfach trübte mochte, sowie auch die berauschende Gewalt Schumann'scher Composition den Urquell leicht vergessen ließ, aus welchem ihr Schöpfer getrunken hatte. Als ein sicheres Zeichen, daß Schubert noch nicht in solchen Umfang wie die andern großen Meister Eigentum der Nation geworden ist, darf der Umstand angesehen werden, daß er außer im Liede bisher weit weniger als Andere nachgeahmt worden ist und daß man, während sich von Mendelssohn und Schumann fast die ganze Generation heutiger Componisten ernährt, von ihm verhältnißmäßig wenige Elemente in der gegenwärtigen Production vorfindet, eine Originalität, die außer ihm vielleicht nur noch Seb. Bach zukommt. — Fordern nun schon diese Erscheinungen zu einer aufmerksameren Betrachtung seiner Instrumentalcompositionen auf, so erhält das ästhetische und historische Interesse an denselben noch dadurch einen besondern Antrieb, daß sie selbst von ausgesprochenen Verehrern Schubert's doch mehr als Nebenache gegenüber seinen Liedern betrachtet werden. Schon die imponirende Menge derselben läßt jedoch die Richtigkeit dieses Urtheils einigermaßen in Zweifel ziehen, und wenn für sie außer ihrem eignen Werth noch eine fremde Autorität nöthig wäre, so würde sich diese leicht in Schumann finden lassen, dessen Besprechungen Schubert'scher Werke sich zum größten Theil auf Instrumentalfachen beziehen. Hieraus wird zwar Niemand im Ernst den Schluß ziehen wollen, als läge die Hauptstärke Schubert's vielmehr auf dem instrumentalen Gebiete, wahrcheinlich aber muß es wenigstens werden, daß man ihn auf die angegebene Weise schief beurtheilt, selbst wenn man auf Kosten seiner übrigen Compositionen generos genug ist, ihn für den ersten Liederdänger aller Zeiten zu erklären. Ein solcher Widerspruch wäre in einer Persönlichkeit von Sch's. Distinction sehr auffallend; und es ist daher zu beklagen, daß es noch immer an ausführlicherem biographischen Material fehlt, welches uns hinlänglich in Stand setzte, auch Sch. als eine in sich ge-

schlossene Künstlergestalt mit überall wesentlich gleichartigen Grundzügen zu erkennen. Möchte doch dieses dringende Bedürfnis recht bald erfüllt werden! Einen geringen Beitrag dazu liefern zu helfen, ist der Zweck dieser Zeilen; und zwar wollen wir versuchen an seinen wichtigsten Claviercompositionen die Hauptzüge seiner künstlerischen Sympoetie aufzufinden.

Im Allgemeinen tritt an denselben ein überwiegend realistisch-er Zug charakteristisch hervor. Schubert nimmt eine concretere und unmittelbare Stellung zur Wirklichkeit ein als jeder seiner Vorgänger. — Dies war durch den Gang der allgemeinen Zeitbildung wie durch seine persönliche Natur bedingt.

Die classische Poesie, die Kant'stische Philosophie und die Beethoven'sche Musik waren der Ausdruck einer im Wesentlichen idealistischen Geistesrichtung, in so fern sie den Gegensatz zwischen dem wirklichen Leben und der Welt ihrer Ideale als schroffe Kunst betrachteten; die Wirklichkeit muß ihnen erst durch das Licht der künstlerischen oder philosophischen Idee erklärt, durch die Macht des denkenden und dichtenden Geistes wiedergeboren werden, um von der Endlichkeit und Nichtigkeit los zu kommen. Die französische Revolution und die Erziehung, welche sie in Europa verursachte, war einerseits die äußerste Consequenz jener idealistischen und individualistischen Strömung des 18. Jahrhunderts, andererseits aber befreite sie mit ihrem plötzlichen und crassen Realismus zugleich eine riesenhafte Fülle geistlicher und wirklicher Mächte und bewies auf's Bündigste, daß dieselben philosophisch und poetisch nicht zu beugen seien. So machte sich denn seit dem Anfang dieses Jahrhunderts allen Gebieten des Lebens ein Streben geltend, auch den äußerlichen Realitäten gerecht zu werden, sie als notwendige Glieder des Allgemeinen anzuerkennen und zu vereinnahmen. Wie die Poesie in der Romantik sich wieder spezifisch nationalen, mittelalterlichen, urwüchsigen Stoffen zuwandte, so suchte die Philosophie seit Schelling das Reich der Natur als den organischen Leib des Absoluten zu begreifen und alle Wissenschaften folgten ihrer Anregung, indem sie ihren historischen und positiven Stoff auf's Neue allseitig zu durchgründen suchten. Dies Alles war ohne Zweifel erst dadurch möglich geworden, daß der Idealismus, die letzte Consequenz des geistigen Impulses, der die Aufklärungsperiode gegeben hatte, die Innerlichkeit des Menschen in so umfassender Art vertieft und erweitert hatte, daß sie fähig geworden war, die Außenwelt in ihrer eigenthümlichen und selbständigen Veredlung anzuerkennen und sich unbefangener in sie zu vertiefen. — Daß die Musik nicht theilnahmslos diesem großartigen geistigen Proceß zusehen konnte, liegt schon in ihrer Natur, als unmittelbarstem Ausdruck des Seelenlebens; in diesem Falle machten sie aber die Entwicklungen, welche sie eben erfahren hatte, viellecht am besten fähig, reife und frische Früchte zu treiben. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hatte sie in ihrer socialen Stellung

einen viel realeren Boden gewonnen als ehemals, wo sie bei reichen Herren betteln ging oder in der einsamen Cantorei als gelehrt's Handwerk betrieben wurde. Indem aber Männer wie Gluck, Mozart, Beethoven sich als Träger der nationalen Bewegung erfassen lernten, die zu einem allgemeinen Publikum redeten, waren nicht mehr die Regeln der Aesthetik und Technik allein die maßgebenden Gesichtspunkte ihres Schaffens, sondern das Interesse einer erregbaren Menge mußte als ein wenn auch noch so unbewußter Factor mit darauf einwirken. Und in der That hatten ja auch der Inhalt ihrer Kunstwerke und die Mittel ihres Ausdrucks ein viel näheres Verhältnis zur wirklichen Welt gewonnen. Hatte Mozart die menschlichen Charaktere derselben zu typischen Bildern umgeformt, indem er das innerlich Bedeutendste der verschiedenen nationalen Style zu schöner Gesamtharmonie verschmolz und durch die Mächte deutschen Gemüths und deutscher Form versöhnte, so hatte Beethoven die innersten Tiefen menschlicher Leidenschaft anzuregen gewußt, indem er das Reich der Form in vollkommener Weise für die Freiheit seiner poetischen Phantasie eroberte und so die Musik zu einer Art Universalssprache erhob. — Nicht auffallen kann es daher, wenn im weiteren Verlauf die Musik mit noch gesteigerter Innerlichkeit zugleich ein noch näheres und unmittelbares Verhältnis zur Wirklichkeit eingeht, und der moderne Materialismus in derselben dürfte für die Richtigkeit dieser geschichtlichen Auffassung ein hinlänglicher Beweis sein. —

Schubert's Persönlichkeit, soweit sie betraut ist, scheint dieser Richtung bereitwillig entgegen gekommen zu sein. In ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, bewegte er sich sein kurzes Leben hindurch in einer durchaus realistischen Welt ohne hohe Ansprüche und Ansprüche. Das Kleinste in Familie und Freundschaft voller Arbeit und Misere, einfach frohe Geselligkeit ohne vornehme Etikette, ein häusiger Aufenthalt in der Natur, die er leidenschaftlich liebte: das sind Mächte von so urwüthiger Heftigkeit, daß darin zwar sehr wohl ein tiefes Gemüthsleben, schwerlich aber ein grübelnder Idealismus gediehen kann. Dazu mit einem feurig leidenschaftlichen, doch sinnlichen, sehr erregbaren Naturell begabt, erscheint Schubert fast wie zum Dramatiker prädestinirt; nur eins fehlt ihm: Mozart'sche Naivität, jenes schöne Gleichgewicht der Geisteskräfte, vermöge dessen sich Mozart mit unbefangener Freude in das Leben verfallen konnte, weil er die vollkommene Fähigkeit besaß, es zur reinen Schönheit und Wahrheit in sich zu erheben. Aber auch die Mächtigkeits- und Wahrheit'scher Geister, die es in umfassender Totalität durch die Macht der poetischen Idee zu bewältigen wußten, war ihm verlagert. Er tritt in ein mehr leidentliches Verhältnis zur Außenwelt, die sich mit tausend mannigfaltigen Strahlen in ihm reflectirt und ihn auf's Tiefste anregt, der er aber nicht mehr die umfassende Reproduktionskraft entgegenbringen kann, um alle ihre Gegenstände künstlerisch zu veredeln. Daß hiermit die wesentlichste Eigenhümlichkeit des Schubert'schen Schaffens bezeichnet ist, befähigt sich uns durch die Auffassung Schumann's, der irgendwo einmal der Schubert'schen Musik einen „weiblichen“ Charakter zuschreibt. Sch. giebt die Einbrüche, die er in sich aufgenommen, unmittelbarer, weniger geistig verarbeitet wieder als seine großen Vorgänger; seine Musik bekommt daher nach Inhalt und Form einen persönlichen Charakter. Wie er seine Empfindungen nicht mehr streng objectivirt, so daß er sie in den Formen der Oper\*) und des Oratoriums fremden Personen in den Mund legt, sondern wie er in hundertten von Liedern und Gesängen sein eigenes, persönliches Empfinden darstellt, so vermag er es überhaupt nicht mehr, den idealen Gehalt des innerlich Erlebten durch dialectisch notwendige Entfaltung zu typischer Aus-

gemeingültigkeit zu steigern und von individueller Beschränktheit völlig frei zu machen. Hierin liegt der Grund für seine oft willkürliche Form, in welcher scharfe und unermittelte Gegensätze ebenso häufig sind als unermittelte Ueberladungen oder ermüdende Uebungen; er exponirt mehr nach freier Ideenassociation als nach logischer Consequenz; er improvisirt mehr als er deducirt. — Dies verleiht seiner Musik zugleich einen naturalistischen Charakter, der ohne Frage eben so viele Licht- als Schattenseiten hat. Seine blühende Frische und Angenehmheit, jene herrliche Anmuth und Liebenswürdigkeit, die Wärme und Innigkeit des Herzens, die uns allenthalben begegnet, nicht minder die Kraft und Derbheit, der Kühnheit, charaktervolle Ton derselben, die malerische Pracht und die zauberhafte Gewalt, mit der sie stets eine Welt von lebendig bewegten Szenen vor unsere Phantasie hinstellt, die nationalen Anklänge bei tausend Gelegenheiten, — kurz Alles, was Schubert zum jugendlichsten unter den Meistern macht, kann man anerkennen, kann man mit Enthusiasmus verehren, man wird aber nicht länger dürfen, daß auch eine sehr bedeutende Dosis von geistlosem Ballast, von zögerlicher, trivialer, ja aufgewärmelter Empfindung mit unterläuft, daß er oft die Totalität bis nahe an Materielle treibt, daß seine Melodien zum Theil sprödenhaft, seine Harmonien nicht selten zu gehäuft, überhaupt seine Darstellungsmittel öfters maßlos sind und nicht im reinen Gleichgewicht stehen mit dem Inhalt; daß dieser letztere nicht selten durch sinnlichen Klangreiz überwuchert wird und daß daher kritische Misanthropen bei ihm ein viel ergiebigeres Feld finden als irgend wo anders. — Mögen sie ausbenten nach Lust und Gefallen: eins läßt er sich nicht nehmen, was uns tausendmal mehr werth ist als alle Aesthetik — das ist die zündende Kraft der Anregung, die er ausübt. Hierin ist Schubert schlechthin einzig; und dies ist nach dem Gesagten wohl nicht auffallend. Seine Musik muß ihrem Wesen nach hauptsächlich auf die unmittelbaren Geisteskräfte, Gefühl und Phantasie einwirken, in denen wenn auch nicht die Quellen, so doch die Veranlassungen zu jeder eigenen geistigen Thätigkeit zu finden sind. Daß er nicht wie die ältere und neuere „classische“ Musik den innersten ethischen Grund und die umfassende Totalität unseres geistigen Lebens auszufüllen vermag, liegt gewiß auch darin, daß bei ihm die Gestaltung und Verwerthung der musikalischen Grundelemente eine andere wurde und nach seiner künstlerischen Stellung werden mußte, als bei jenem. Vielleicht heiße die ältere Musik auch darum „classisch“ weil sie vielmehr in mannigfaltiger Weise, doch im Ganzen übereinstimmend eine vollkommene Gleichberechtigung und eine vollendete Durchdringung von Melodie, Harmonie und Rhythmus anzeigt. Dies liegt im Wesen der contrapunktischen Form, wie sie nach zwei verschiedenen Seiten hin in Bach und Beethoven culminirt. Es würde zu weit führen, dies näher zu erörtern: nur andeuten wollten wir die Vermuthung, daß auf diesem Charakter der classischen Musik sowohl ihre psychologische Universalität als ihre vollkommen treue Symbolik des Lebens beruht und daß beides abnehmen mußte, sobald wie bei Schubert eine Häßlichkeit jener Grundelemente eintrat. Die Harmonik entfesselte sich bei ihm zu schrankenloser Freiheit und wurde dadurch fähig, sowohl die feinsten und individuellsten Züge des Gefühllebens, insbesondere der Stimmung wiedergeben, als die Außenwelt objectiv malerisch abzubilden. Die Melodie schritt zu völliger Autonomie fort, indem sie der Harmonik immer bestimmter gegenübertrat; die letztere sinkt ihr gegenüber in bloße Begleitung herab, je mehr sie die eigene melodische Führung und damit die selbständige Individualität einbüßt. So nähert sich denn die Melodie wieder dem Naturalismus des Volksgesangs. Damit wurde auch dem Rhythmus eine andere Stellung angewiesen als früher. Er beherrscht jetzt weit mehr die Melodie als die Harmonie; er tritt sogar in abstrakter Schattenhaftigkeit auf, indem frappant rhythmisirte Motive häufig eines tieferen melodischen und harmonischen Zuges ent-

\*) Unter geistlicher hoch im brennenden Norden lebender Mitarbeiter kennt natürlich den „häuslichen Krieg“ noch nicht, und hat vielleicht die 17. Nummer des I. Bandes d. Bl. nicht gesehen, wo eine historische Notiz die Entstehung von 12 zum Theil vollendeten Opern zur öffentlichen Kenntniß brachte. D. Red.

behren. In jeder einzelnen dieser Beziehungen erscheint Schubert fast reich als Beethoven oder Mozart und man möchte sagen, was ihm die Natur an Energie und Tiefe des Geistes vorkommen, das habe sie ihm an musikalischem Reichthum ersetzen wollen. Aber es fehlt ihm die höchste Weisheit der vollendeten Meisterschaft, die Deconomie, das absolute Commaß, und so verschwendlicher ist er daher auch im Einzelnen betrachtet mit Melodien, Harmonien und Rhythmen umgeht, im Ganzen erweist er sich doch ärmer als jene, weil er nicht selten zu früh seine bedeutendsten Mittel verausgabte hat und dann zu weniger würdigen, weniger geistigen seine Zustufte nehmen muß. — Hierin liegt zugleich, daß der in sich selbst harmonische, verschönernde und verhöhte Grundton der classischen Musik bei ihm allmählich zu verblasen beginnt; nicht selten bleibt nach Schubert's eigenem Ausdruck eine „unbegreifliche Schnuld“ als unüberwindlicher Keil zurück, eines der charakteristischsten Merkmale, das er auf die neuere Musik vererbt hat. — Als gewissermaßen classisch, wenigstens als übertroffener Meister gilt Sch. im Viede. Die allgemeine Möglichkeit hien ist in dem früher Besagten hinreichend angedeutet worden; in dieser summarischen Charakteristik können wir uns daher nicht tiefer darauf einzulassen, nur der einheitliche Grundzug in der Vocal- und Instrumentalcomposition Schubert's muß noch mit einem Wort hervorgehoben werden. Daß seine gesammten Werke einen lyrischen Grundtypus haben, in der specifischen Bedeutung dieses Wortes, die für die Musik nun einmal nicht vermieden werden kann, ist bereits gesagt. Seiner Individualität entsprechend ist aber diese Lyrik durch und durch drastisch, nicht bloß in den Instrumentalwerken, wovon später die Rede sein wird, sondern auch in den Gesängen. Denn Schubert hat nicht bloß Vieder als den unmittelbaren Erguß der Gemüthsstimmung in strophischer Form, sondern auch eine große Anzahl Balladen, Romanzen und andere Gesänge geschrieben. Aber auch eine specifisch liedförmigen Gesänge tragen sämmtlich ein dramatisches Gepräge an sich. Er zeichnet mit so untrüglicher Sicherheit die Scenerie, aus der die Stimmung hervorragt, daß der Zuhörer — sei es nun ein Oestrich'sches Gräichen am Spinnrad oder ein Müller'sches Schneegeldche, ein Hine'sches Meer oder ein Neßlab'sches Ständchen — ohne Weiteres sich mitten in der Sache befindet, nachdem er nur den ersten Takt gehört hat. Schubert objectivirt seine Stimmung in der Weise, daß er dieselbe gleichsam fortwährend prodicirt, indem er die Bedingungen, unter denen sie nothwendig entstehen muß, mit überzeugender Schlußkraft und in vollkommener Fülle vor uns hinstellt. In dieser dramatischen Anschaulichkeit, Lebendigkeit und Bestimmtheit liegt die durchschlagende, allgemein bezaubernde Gewalt seiner Vieder; zugleich aber liegt in ihrer Hauptstärke auch ihre natürliche Begrenzung. Das specifisch-musikalische Material mußte ihm zur Wirkung der Grundstimmung als wesentlichster Faktor dienen und dient ihm in Wirklichkeit dazu; die Art wie er dasselbe seinem Naturell gemäß verwendet, war nicht in allen Fällen geeignet, das Gemüthsbild des Tages nach allen Seiten hin zu reproduciren; der vorwiegend dramatische Charakter seiner Lyrik setzte der innerlichen Vertiefung derselben ganz bestimmte Schranken. So hinterließ denn Sch. seinen Nachfolgern noch ein reiches und schönes Feld; er hat nicht nur das Verdienst, auf seinem eigenen unübertroffen zu sein, sondern auch das, seine Nachfolger auf die ibrigen hingewiesen zu haben. —

Nach diesen allgemeineren Bemerkungen versuchen wir nun, die hauptsächlichsten Claviercompositionen Schubert's kurz zu charakterisiren.

## Recensionen.

Robert Volkmann. Concertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (oder eines Streichzettels, oder

eines zweiten Pianofortes). op. 42. Verlag von Hoffmann in Pest.

S. B. Unser Componist, dessen kleinere Sachen, wie z. B. die ungarischen Stützen u. A., auf dem Felde ibrer Clavierpielers liegen sollten, ja dessen Streichquartette von jedem Quartettverein berücksichtigt zu werden verdienen, tritt hier unseres Wissens zum ersten Male mit einem größeren Clavierwerke mit Orchester in die Oeffentlichkeit. Uebrigens ist das vorliegende Concertstück dasselbe, welches unser Wiener Pianist Dachs im vorigen Winter als Manuscript gespielt hat, und worüber wir damals (Jahrgang I Nr. 50 d. Bl.) in Kürze berichteten. So weit wir uns noch nach jener Aufführung dieses „Concertstück's“ (damals hieß es, wenn wir nicht irren, „Concert“) entsinnen können, scheint Volkmann keine wesentliche Aenderung an dem Opus vorgenommen zu haben, und was hier gedruckt vorliegt, ist uns jene Production frisch in's Gedächtniß zurück.

Ein gedrucktes Exemplar hat für den Kritiker immer den Vortheil, daß er einem solchen mit größerer Objectivität gegenüber steht als der stündlichen Klängenwirkung. wo ihn so Räusches augenblicklich befißt; und so erscheint uns denn jetzt das Concertstück in bei Weitem schärferer, aber leider nicht günstiger Beleuchtung als damals. Nicht zwar in Bezug auf Arbeit, auf das harmonische Material und auf die Anlage des Ganzen, wohl aber in Bezug auf melodische Erfindung. Ueber Volkmann's kleinere Clavierstücke und seine Quartette kennt, der wird nicht sagen können, es fehle ihm an genügendem Gedankenfond, an melodischer Erfindungskraft. Es wundert uns daher, gerade hier, wo der Componist doch fastlich für ein größeres Publikum schreibt, jene falsche deutsche Schätzbarkeit, jenes schone Anschlingenebene jene gelehrte Trockenheit zu finden, die sich ordentlich fürchtet eine schöne anmutige Melodie zu schreiben. Wenn wir nicht ganz irren, so ist das entscheidende Subjective, was der neueren Musik überhaupt eigen, und was auch bei Volkmann stark zu Tage tritt, viel geeigneter im kleinen Kreise genüßig und genossen zu werden, als im großen Concertsaal, wo die Symphonie und das Instrumentalconcert ihre eigentliche Heimat finden. An den letzteren Ort geböt mehr das Uninteressante, Vielan Verständliche, mehr in objectiver Fülle Kraft und Klarheit sich Feststellende. Wir glauben daher nicht mit Unrecht von einem „Concert“ oder „Concertstück“ mit Orchester eine gewisse gesunde Popularität zu dürfen und finden einen historischen Weg dafür in allen Concerten der Meister. Von Mozart's heillichen und so überaus sächlichen Productionen dieser Art wollen wir gar nicht reden; aber man denke an Beethoven's Clavierconcerte, an das Mendelssohn'sche und Weber'sche, ja selbst an die bisher achtverhundert Werke der Repräsentanten „deutscher Jünglichkeit“ par excellence: Spohr und Schumann. Ueberall will man die künstlerische Bewaltung so eingetribtet finden, daß jeder der Musiker, wie der Laie, seine Freude an der Sache haben kann, dazwischen denn auch das melodische Element überall mit besonderer Vorliebe gepflegt erscheint, nirgend bloß das mehr dem Musiker als dem natürlichen Menschen zugewandte harmenliche.

In dieser Hinsicht ist uns für die Zukunft unseres Volkmann'schen Concertstück's etwas bang. Nicht als ob es gerade unmelodisch wäre, aber daß hier die (obgleich geistreiche) Arabeske bei Weitem die eigentlichen Grundgedanken überwiegt, daß diese nicht mit gehöriger Schärfe hervortreten, ja daß sie selbst an sich betrachtet vorwiegend von ziemlich verschwommenem Charakter sind und eine ziemlich Anfrangung von Seite des Hörers voraussetzen, anlaßt ihm wie Manna vom Himmel in die Seele zu träufeln, das scheint uns das Bedenkliche an der Sache.

Doch vielleicht bauen wir unser Urtheil auf falsche Hypothesen, müssen also den genähsten Leser bitten, mit uns ein wenig tiefer in den Organismus des Stück's hineinzublicken.

Das Ganze gruppiert sich in drei Hauptabtheilungen, einem Andante in C-moll, dann einem Thema mit Variationen in C-dur und endlich einem Finale ebenfalls in C-dur, dessen Thema

aus demselben Motiv gebildet ist, welches dem Andante zu Grunde lag. Dieses (das Andante) besteht aus dem mehr harmonisch als melodisch interessanten Thema, welches hauptsächlich dem Orchester anvertraut ist, — dann aus cadenzartigen Gängen der Hauptstimme; ungefähr ist schon hier und in der Anlage des Ganzen Beethoven's Phantasie mit Chor als das Muster zu erkennen, welches dem Componisten vorgeschwebt haben mochte. Volkmann's Arbeit erscheint aber insofern als eine etwas verlässliche Copie des genannten Werks, als sein Variationen-Thema sich eifrig bei weitem nicht so plastisch von der Introduction abhebt, wie bei Beethoven, und als es, an sich von verschwommener Haltung, eher einer Fortsetzung der ungeschlossenen sich in freien Gestaltungen ergießenden Einleitung als einem neuen Thema gleicht. Es steht daher hier auf einem unglücklichen Platze. Wäre ihm ein festgesetztes in strammen rhythmischen Formen gehaltenes Allegro, mit einem Wort ein förmlicher Concertsatz vorausgegangen, so würde man wahrscheinlich das verschwommene Werk in gerade als etwas Willkommeneres hingenommen haben. Nach Volkmann's Einleitung in C-moll wäre ein viel prägnanteres Thema von klarer Physiognomie possend gewesen. Denn da nun begrifflich auch dieses Thema fortwährend in stichtige Tongestalten aufgelöst wird, die wiederum den Anspruch auf große Aufmerksamkeit des Hörsers erheben um auch nur vorhanden zu werden, so ist es bei allem Geist der Arbeit, der hier nicht zu verleugnen, doch kein Wunder, wenn der Hörer sich allmählig mehr ermindert als angeregt und erschöpft fühlt. Das Finale kommt bereits ein wenig spät, um seine anregende Kraft noch mit Erfolg zu bewähren. Doch ist es unstreitig jener Theil des Ganzen, der es zu retten vermag, denn da man lange genug einen lebhaften Satz mit rhythmisch-geschlossenen und melodischen Formen erwartet hat, so fühlt man sich hier wenigstens endlich auf festem Boden. Auch übersieht man in der Freude über diese glückliche Ankunft wohl gerne eine gewisse Familienähnlichkeit der jetzt aufstretenden Motive mit wohl-bekanntem andern. Davon abgesehen aber ist das Finale nicht allein frisch und von sichtlich lebendigem Schwung, es ist auch durchgearbeitet und interessant ausgeführt.

Am noch einmal auf die Variationen zurückzukommen, so richtet sich die erste derselben durch lebhaften Schwung, die zweite durch interessante Harmonik aus. Die dritte macht, selbst im glücklichsten Falle brillantester Ausführung seinen klaren Eindruck: im ersten Theil verinnert man eine Bravourpassage der linken Hand, in welcher die rechte nichts „rechtes“ darzutun vermag; im zweiten Theil nimmt dieselbe lebhafteren Antheil, aber was sie sagt, klingt etwas verschoben; ein klarer einziger Gesang über der stürmenden linken Hand wäre von großem Vortheil gewesen. Die vierte Variation in langsamem Tempo klingt etwas taub, und ist für den Clavierpieler „undantbar“ gesetzt. Statt einer folgenden lebhaften Variation fällt der Componist darauf in ein Allegro molto, C-moll Alla breve, das die Einleitung oder den Uebergang zum Finale bildet. Wir gestehen dieses Admet-Donnerwetter, welches sich hier plötzlich über unseren Häuptern erlabet doch nicht ganz zu begreifen. Mindestens finden wir es zu inhaltslos um ohne alle Begleitung durch die reichen Mittel des vorhandenen Orchesters unser Interesse zu erregen.

Das uns vorliegende Exemplar ist eine Partitur für zwei Pianoforte (das Solo pianoforte und das begleitende). Ueber die Instrumentirung läßt sich daher nichts weiter sagen, als daß Dieses recht piquant gesetzt scheint. Ueber das Verhältnis des Orchesters zum Solofortissimo können wir nur bestimmte Bemerkungen wagen, wenn die Orchesterpartitur vorliegt.

Eine interessante Aufgabe (und wahrlich keine leichte) ist dieses Concert für die Clavierpieler ebensfalls, und wir empfehlen es ihnen zum Studium; ob es im Publikum sich Bahn brechen wird, können wir nicht vorhersehen. Es ist indessen immerhin möglich, daß man es, wenn es fortan mit der Composition in demselben Maß vergab geht, wie bisher, in 10—20 Jahren gegen-

über neuesten Compositionen als Muster reicher Melodist preisen wird.

## Ueber wünschenswerthe Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's.

E.N. So oft uns neue Ausgaben Mozart'scher und Beethoven'scher Claviercompositionen in die Hände kamen, war es uns wunderbar, gewisse Stellen, welche unbedingt einer Veränderung bedürfen, immer wieder in der alten unvollkommenen, unbefriedigenden Form abgedruckt zu finden. Wir meinen diejenigen Stellen, wo beide große Componisten (Beethoven jedoch nur in seiner späteren Periode) durch die Beschränkung der Claviatur der damaligen Instrumente auf 5 Octaven in den von ihnen beabsichtigten Tonsolgen plötzlich gehindert und genöthigt worden zu allerhand Ausleistungsmitteln und Nothbehelfen zu greifen, die fast ohne Ausnahme die Wirkung der betreffenden Stellen beeinträchtigen und meist ohne Weiteres als Verkümmelungen empfunden werden. Daher denn auch unskillige Musiker in der Praxis häufig genug solche Stellen so zu sagen in integrum zu restituiren, d. h. sie so zu spielen pflegen, wie sie eigentlich klingen sollten. Wie viele Spieler aber, Musiker sowohl als Dilettanten (letztere fast ohne Ausnahme), bleiben entweder aus Gedankenlosigkeit oder aus fahler, pedantischer Scheu beharrlich dabei, jene Nothbehelfe mit abzuspielen, als gäbe es noch keine erweiterte Claviatur! Wir sehen nicht ein, warum die Wohlthaten dieser letzteren jenen Meisterwerken nicht nachträglich zu Theil werden sollten und warum dafür in neuen Ausgaben derselben nicht längst gesorgt worden ist, da doch tüchtige und berühmte Musiker, wie z. B. Wolfsohl, sich mit der Redaction befaßt haben. Es wäre wirklich dankenswerth, wenn bei nächster Gelegenheit die Herausgeber einmal den erweiterten Spielraum auf den heutigen Instrumenten mit in Rechnung brächten und damit so mancher anstößenden Melodie oder Passage endlich zu ihrem guten Recht verhelfen wollten. Die Zahl der Beispiele, die wir aus den betreffenden Werken anzuführen im Stande wären, ist sehr groß. Es wird Niemand bei irgend einem solchen Beispiele behaupten können, die vorgeschlagene Aenderung sei das weniger Wünschenswerthe, denn unwillkürlichen Gedanken unangünstiger. Kommen doch auch die betreffenden Stellen fast sämmtlich bei Mozart und Beethoven noch einmal vor (in der Oberdominante oder in der Haupttonart), so daß sich jede derartige Aenderung eigentlich auf die Autokratie beider Meister selbst stützt. (Wir bringen vielleicht einmal ein Verzeichniß solcher Stellen, wollten aber einzuweisen namentlich die Verleger Beethoven'scher Werke durch Ditzges aufmerksam gemacht haben. D. Red.)

## Locals.

(3. Philharmonisches Concert. 5. Quartettproduction. Academie. Dec.-1860.)

S. B. Wenn einer neuen Symphonie von einem jüngeren deutschen Componisten die Ehre widerfährt, von einem Institut wie unsere philharmonische Concertunternehmung aufgenommen und wenigstens von einem Theil des Publikums beifällig aufgenommen zu werden, so ist das ein Ereigniß, von dem man meinen sollte, es wäre durchaus erstreblich und müßte auch herzlich begrüßt werden. Ist doch die Sterilität auf diesem Gebiet, in quantitativer wie qualitativer Hinsicht, bedeutend genug, um von vornherein eine Anzahl kritisch-skeptischer Bedenken niederzuschlagen. Eine Symphonie ist doch immer eine Symphonie, und ist das Werk auch schwach, so wiegt doch der Ehrgeiz und das Streben eines Künstlers, gerade auf diesem schwierigen Gebiet etwas zu leisten, nicht gerade leicht. Ist nun der Componist obendrein ein einheimischer und dadurch Gelegenheit geboten sich auch einmal wohlgefällig den Bart zu streichen,

so wird die Besingung für patriotisch-führende Gemüther noch größer in die Lobposaune zu stoßen. Wenn im gegebenen Fall dennoch die Pflicht des Kritikers, seiner Ueberzeugung Ausdruck zu verleihen, überwiegt, so gehört das vorweg nicht zu den angenehmen Dingen, die ihm passiren können.

Die neue hier in Rede stehende Symphonie in C-dur von Joh. Herbeck wurde am 2. Weihnachtsfeiertage den 26. Dec. im 3. Philharmonischen Concert durch Herrn D. Dessoff zu sehr gelungener Aufführung gebracht, und erfuhr eine theilweise, nicht allseitig günstige Aufnahme. Denn wenn man die Bemerkungen in Aussicht bringt, welche von Einzelnen angewendet wurden, um einen mäßigen und kurzen Beifall zum Hervorruß des Componisten zu steigen, wenn man von der kleinen Comédie absteht, die zwischen dem Dirigenten und den Componisten geteilt wurde, so bleibt nicht viel übrig, dessen sich der letztere sonderlich zu freuen hätte. Und in der That, eine wirklich warme Aufnahme des Werks hätte uns bei der Beschaffenheit desselben Wunder genossen.

Betrachtet man die Geschichte der Dreifachsymphonie von Beethoven abwärts, so muß man ohne weiters zugehen, daß das eigentlich symphonistische Element, die Durchbringung und Individualisirung aller Stimmen mittelst der Hauptthemen, immer mehr in Verfall geriet. Schon Franz Schubert bot in seinem vielfach reizenden Werk in C-dur statt pyramidaler Entwicklung und Gipfelung in die Breite gegogene Mäßen, allerdings voller Poesie und Anmuth, — das Letztere mußte für den Abgang entschädigen. Mendelssohn trat ebenfalls vielfach auf lyrisches Gebiet über, aber kein tiefes Gemüth und der Ernst seiner Kunstanschauung bewahrte ihn vor Täbellei und leeren Formenkram. Auch Schumann ging vielfach von den Grundbedingungen symphonischen Stils ab, entscheidig aber durch reiche Phantasie, durch Schwung und bedeutendes harmonisches Leben. Von Berlioz n. s. w. schweigen wir; diese Niene artete in Programmmusik aus.

Herbeck nun scheint die Mitte halten zu wollen zwischen Zukunftsmusik und den Produkten unserer Symphoniker. Er gehört insofern nicht zu den Zukunftscomponisten, als er es verschmäht: durch ein „Programm“ eripen zu wollen was seine Musik nicht leistet. Er geht aber insofern mit einem Fuß allerdings auf diesen verhängnißvollen Boden, als er jene Verbindungen nicht einhält, die von den Clarineten und selbst von den Oboen noch als wesentlich für die Symphonie anerkannt wurden: die stetige consequente Entwicklung, die Prägnanz der Hauptgedanken, die Fülle des speziell-musikalischen Inhalts, der im Verlauf der Sätze aus den Themen erst gezogen und gebildet wird. Er weicht mit seinen Themen so zu sagen „nichts anzufangen“, er „macht nichts daraus“, vielmehr gleicht Alles einer Mosaikarbeit. Und wodurch entschädigt er für den im Verhältnis noch viel auffallenderen Abgang? Etwas durch Poesie, Gemüth, reizende Phantasie, neues Material, frisches, lebendig pulsirendes Tonleben? Nein, und hundertmal nein! Diejenigen, welche hier von Entschädigung sprechen mögen, werden entschädigt durch Effect, Effect, Effect! Klangfarben, dröhnendes Wech, überraschende Coups — das ist offenbar das Ziel, das sind die Mittel, durch welche Verbeck zu inveciren und zu siegen hofft. Zu diesem Zweck wird das Orchester mit der unsymphonischen Harfe, mit Piccolo und Contrafagott ausgestattet; dahin geht alle Berechnung, gehen alle Anordnungen, dafür opfert er Alles, was der Symphonie als unveräußerliche Lebensbedingung angehört, die auch Mendelssohn, Schubert und Schumann noch respicirten. Von interessanter Durchführung eines Hauptgedankens, von dramatischer Anlage, die die Höhepunkte eines Sazes auf den einen Trumpf: das Thema, setzt, ist nicht die Spur. Daher auch die Themen selbst in großer Mehrzahl gar nicht symphonisch sind, obwohl oft von schönem Orchester-Klang, öfters auch nicht ohne Stimmung. Zu den letztern rechnen wir entschieden das Thema des zweiten, langsame Sazes, um das wir den Componisten beneiden würden, wenn es entweder anderswo als in einer Symphonie vorkäme,

oder durch die Kunst des Componisten dennoch in ein symphonischer Weise verwertet wurde. So auch das, obgleich ein bißchen coquette Thema des dritten heroischen Sazes. Beide waren ganz trefflich in einer Oper, in einer melodramatischen Arbeit, in einer Musik in x y oder z. Als Symphoniethemata sind sie weder in technischer, noch in Hinsicht der Stimmung gut verwendet, denn das Folgende steht immer in keiner Beziehung dazu, und ist selber auch nicht fähig als Wegegag sich handlung zu wirken. Herbeck vertritt sich, sobald sein Thema angepielt hat, in's Blane, er zeigt sich von dort an nur bemüht caledoneskop-artig Wirkung zu häufen, aber das Ganze wirkt doch nicht, weil sich Stimmung und Kunstmittel gänzlich respicirten. Was die Formmittel selbst betrifft, so haben wohl Schubert, Mendelssohn und Schumann einiges Material zu dieser Symphonie geliefert, mehr wohl aber H. Wagner und Berlioz. Jener in gewissen harmonischen Wendungen und unauflösbaren affectvollen, mit auffallender Poetie oder wiederholten melodischen Motiven, dieser in der ausgeklügelten Instrumentation, in der geschraubten und zwangvollen Polyphonie. — Das Adagio ist seines wahrhaft stimmungsvollen Themas wegen, das Scherzo besonders eines in der Mitte vornehmenden prägnanten Gedanken-zuges wegen verhältnißmäßig immer noch am gewöhnlichsten. Tages der erste Satz trotz allen Aufwandes orchestraler Mittel ganz leer erscheint, während das Finale geradezu unfaßbar genannt werden muß, obwohl hier der Componist noch am ersten bemüht scheint, durch „Arbeit“ zu imponiren. Was für ein hölzernes Thema ist es aber, das hier zu Grunde liegt! der Componist scheint auf das letzte großen Werth zu legen; aber soviel es auch auszusprechen will, es sagt doch nichts, denn es ist nur eine unabgeschlossene Phrase, die wohl zu einem Thema hätte werden können, aber trotz allem Hörerergreifer nur embryonisch wirkt und nicht den Eindruck eines klaren Gedankens macht. —

Wehr zu sagen ist für heute unmöglich. Sollte das Werk einen willigen Verleger finden und die Partitur gedruckt werden, so kann später eine genauere Analyse die Physiognomie unserer Componisten schlagender darlegen. Ebenfalls bedauern wir aufrichtig, einem talentvollen Musiker, als den wir Herrn Herbeck allezeit anerkannt haben, zum dritten oder vierten Male sagen zu müssen, daß er den Begriff der Kammer- und Symphonie-musik mehr der Neuzeit, also der Zeit des Verfalls, als der thätigen Mächtigkeit der Gattung gemäß auffaßt, und sich durch Kunstfertigkeiten beeinflussen läßt, von denen er sich, will er anders gerade in Symphonie und Kammer-musik Ganzes und Volles leisten, weit entfernt halten sollte.

Den übrigen Theil des Programms bildete Schumanns Manfred-Quartette und Mendelssohn's lebensfrische A-dur-Symphonie, welche letztere mit außergewöhnlicher Feinheit und durchaus glücklich ausgeführt wurde.

Ein weiteres interessantes Ereigniß war die Aufführung von Fr. Schubert's Odtett für Bass- und Streichinstrumente in der 5. Quartetproduktion des Herrn Hellmesberger. Obwohl nicht zu jenen großartigen und tiefinnigen Schöpfungen Schubert's gehörend, in denen er sich beinahe an Beethoven's Seite stellt, so 3. B. das D-moll-Quartett, das C-dur-Quintett und die Clavier-trios, ist doch dieses Odtett, welches unbegreiflicher Weise sich jetzt an's Tageslicht gezogen wird (es ist um das Jahr 1824 componirt, und wurde 1851—52 bei Spina in Stimmen gedruckt), ein Werk voll echt Schubert'schen Zaubers und poetischen Lusts. Clarinette, Fagott und Horn in der isolirten Stellung unter 6 Streichinstrumenten lassen allerdings darauf schließen, daß irgend eine äußere Veranlassung das Werk hervorgerufen hat. Aber wie fein hat Schubert die heikle Aufgabe gelöst, wie reizend das gegebene Material benützt!\*) — Leider müssen wir hier die That-

\*) Ein solchen bei Spina erscheinendes Arrangement zu 4 Händen von S. Reither (Sonnlechner?) wird nächstens Veranlassung bieten, näher auf das Opus einzugehen.

sache vereinigen, daß Hr. Hellmesberger auch diesmal, wie schon in früheren Jahren bei der C-Symphonie, jenes unelidliche Verfahren angewendet hat, angebliche (oder wirkliche?) Längen durch eine Unmasse kleiner Striche und Abänderungen zu beseitigen. Wir nennen dieses Verfahren schlechthin unläßlicherisch, zumal wenn es angewendet wird, bevor sich die allgemeine Stimme überhaupt für eine Kürzung ausgesprochen hat, und wenn es aus vordatsige Weise geschieht. Eine abermalige Aufführung des sonst sehr schön g-spielten, und vom Publikum mit großer Freude aufgenommenen Werks ohne Kürzungen und Veränderungen, das ist die einzige Sühne, durch welche sich Herr Hellmesberger für die begangene Sünde Absolution verschaffen kann. — In derselben Production spielte Herr Dachs das B-dur-Trio von Beethoven, und zum Schluß gab man Mozart's Es-Quintett. —

Wenn wir schließlich die Akademie unserer Societät, in welcher Beethoven's Christus am Oelberg und Mendelssohn's Lobgesang in gewohnter Weise aufgeführt wurden, — dann Dreycho'd's zweites Concert erwähnen, in welchem derselbe u. A. seine beiden Haupt-Effektsstücke, Mendelssohn's G-moll-Concert und Weber's Concertstück mit glänzendem Erfolg spielte, so dürfte Alles berichtet sein, was sich in den letzten Wochen ereignet hat.

## Kritische Revue

Alexander Dreycho'd. „Palmen des Friedens“, sechs Dichtungen von F. Stolz. Op. 123. Verlag von Bartholf Seiff in Leipzig.

v. Br. Der berühmte Claviervirtuose hat sich veranlaßt gefunden, auch einmal ein Paar Ständchen seiner Muse an Anfertigung einiger Lieder zu verwenden und hat sich dazu die Palmen des Friedens gewährt. Wir wollen ihnen auch keinen ernstlichen Krieg machen. Versändliche, welche das Wesen des Virtuosen-Componisten nur im Geringsen kennen, erwarten ohnedies im Vorhinein nichts anderes, als daß diese Lieder zu der Gattung derjenigen gehören, von welchen der Göthe'sche Vers gilt: wo Gedanken schon stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein.

Rob. Franz. Sechs Lieder, nach Gedichten von Heine. Op. 34. Verlag von Tendart in Breslau.

Da diese Lieder kein neues Diament in der bekannten Productionswiese des Autors aufzeigen, so lassen wir uns hier um so eher daran genügen, die Fremde seiner Muse auf das Erscheinen derselben aufmerksam zu machen, als wir vielleicht demnach jezt selbst einer eingehenden Betrachtung von unserem Ständchen aus unterziehen.

Adolf Müller (Sohn). Lieder und Gesänge. Op. 4. Verlag von Nozeavdighi in Pest.

— — „Christus“, fünf geistliche Sonette von Theodor Körner und Legende aus Bulwer's „die letzten Tage Pompeji's.“ Op. 3. Derselbe Verlag.

Diese Lieder und Gesänge sowohl, wie auch die Composition der geistlichen Sonette und der Legende verrathen ein recht schätzbares, wenn auch das Niveau des Gemüthlichen nicht übersteigendes, durch seine besondere Eigenthümlichkeit ausgezeichnetes Talent; doch haben uns das „Schwäbische Volkslied“ in dem ersten und „der schwere Abend“ (nach einem Gedicht von Venau) in dem zweiten Heft der G-sänge durch ihren innigen, schönen Ausdruck besonders lebhaft angesprochen.

J. Hoven. Drei Lieder, op. 52. Verlag von G. Levy in Wien.

Ziemlich harmlose Beiträge zu der immer höher emporschwellenden Fluth der Gesangsliteratur, eigentlich mehr Balladen als Lieder und im Werth etwa den schwächeren Balladen Löwe's

gleich zu stellen, den Freunden des gemüthlichen Genres aber und des Componisten insbesondere eine immerhin vielleicht willkommene Gabe. Die vom Componisten gewählten Gedichte sind: „die Sägemühle“ von Kermer, die „Uhr“ von Seidl und „die zwei Gesellen“ von Eichendorff.

P. Damrosch. Drei Lieder, op. 6. Verlag von J. Schubert in Leipzig und New-York.

Der Componist scheint von der ungeheuerlichen Schreibweise, der er sich anfänglich ergeben, zurückgekommen zu sein und dies allein ist schon ein Fortschritt, zu welchem wir ihm gratuliren; das dritte dieser nach Gedichten aus Bodenstedt's „Mirza Schaffy“ komponirten Lieder läßt freilich die Schule des Verfassers nicht verkennen.

Julius Schaeffer. Sechs Gesänge, op. 9. Verlag von Tendart in Breslau.

Ein hartes Gemüth und seiner musikalischer Sinn lassen sich dem Componisten dieser Gesänge gewiß nicht abstreiten, leider aber fremt uns dergleichen wenig mehr, denn unsere poetische wie musikalische Lyrik ist an Schätzen dieser Art bereits überreich und wir möchten lieber vollere, schärfere, sei es helle oder auch dunkle Klänge vernehmen, die uns nicht in Schlummer fällen, sondern, wenn auch nicht mit dem rohen, barbarischen Trompetengeschmetter, welches jüngst in Schwung gekommen, aus dem Schlummer erwecken. Auch das Lied ist dazu nicht ohne Beruf, wie ja die aus voller, energischer Spannkraft des Gemüths und der Phantasie jugendlichen Lieder und Gesänge Schuber's und Schumann's hinlänglich bewiesen. H. Heine, Em. Stibel, Leop. Schärer, W. Herward und J. Sturm sind die Dichter, welchen sich der Componist angeschlossen, und den Schluß der kleinen Sammlung bildet ein nettes deutsches Volkslied „Wiederball“, dessen Ton der Componist recht glücklich getroffen und daraus ein frisches, herzerfreuendes Liedchen geschaffen hat.

Heinrich Esfer. Liederalbum, op. 65. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Mehr Aneignendendes, als aus dem eigenen Innern Geschöpftes, mehr Phrase als Kern, viel theatralischer Effect, aber immer mit Geschmack und Bildung gepaart, auch nicht ohne Gemüth und so doch immer eine achtbare Stelle in der musikalischen Lyrik einnehmend. Auffallend war uns die Auffassung des Componisten in Nr. 2 und 8 wo uns der heroische Ton der Musik zu dem Inhalt der Gedichte nicht zu stimmen scheint und vollends das triviale, ganz äußerlich klappernde Begleitungs-motiv in dem letzteren gar nicht gefallen will. Die Dichtungen, welche dieses Album enthält, sind von Rob. Prug, Reinid, Justinus Kermer, Fr. Böckl und C. Lemke. Wir kommen übrigens auf den namentlich im Genre des Liedes sehr suchbaren Componisten vielleicht nächstens einmal im Ganzen und Großen zu sprechen.

Rob. Schumann. Neujahrlied von Friedr. Rückert, für Soli, Chor und Orchester op. 144. (Nr. 9 der nachgelassenen Werke.) Verlag von Richter-Biedermann in Winterthur.

Nicht ohne guten Grund hat sich ein Vorurtheil gegen die Werke aus Schumann's letzter Periode gebildet, und ihnen die jezt als nachgelassene erscheinenden beizuzählen, dafür spricht mindestens die natürliche Vermuthung. Wenn wir nun auch dieses Mißtrauen theilen, so müssen wir doch das vorstehende Neujahrlied als eine Ausnahme bezeichnen und wir machen die betreffenden Vereine und ihre Dirigenten aufmerksam, ja nicht achtungslos daran vorüber zu gehen.

Wenn immer Schumann dieses Stück komponirt haben möge, so war es jeßfalls in einer guten Stunde. Man wird von einem Neujahrliede von vornherein nicht das Höchste erwarten, dessen Poesie und Musik fähig sind, da der Stoff nothwendig

das Heberwegen tendenzlos didaktischer Elemente mit sich führt. Doch liegt dem Rückert'schen Gedicht eine durchaus poetische Anschauung zu Grunde, die in bedeutungsvoller, energischer Weise zum Ausdruck kommt und in Schumann's Musik einen eben so lebhaften, als würdigen Wiederhall findet. Wenn in dieser auch durchaus das belamatorische Element vorwalten mußte, so ist es doch durchaus von hohem Schwunge belebt und indem Schumann bei den einzelnen Versen wenig verweilt sondern uns in energischem Zug durch das Ganze (das Gedicht zählt dreizehn Strophen) hindurchführt und für die einzelnen Stimmungen immer sehr charakteristische Motive findet, breitet er doch die vorletzte Strophe:

Schließt Brüder, die Kunde, und spricht zum Gedächtn:  
Stets laßt uns im Bunde vereinigt seyn!

in reicher, prächtiger Arbeit von uns aus, und schließt in der letzten mit einem chorartigen Gesang sehr würdig und angemessen ab. Das ganze Werk zählt in Partitur 95 Seiten und ist von der Verlagsbuchhandlung in gewohnter schöner Weise ausgestattet.

## Correspondenzen.

### Berlin.

-h. Von unsern beiden großen Chor-Vereinen hat die Sing- und Lied-verein neben vielen kleinen und einer größeren Aufführung in ihrem Privatkreise bereits zwei große gegeben, die auch dem Publikum zugänglich geworden sind. In dem ersten brachte sie Bach's H-moll-Messe, die seit der letzten Aufführung auch von dem Stern'schen Verein producirt worden ist. Daß die beiden großen Vereine daselbe Werk von Bach einführten, ist ein recht volllängiges Zeichen des Interesses, daß sie beide an ihm nahmen, und sicher ist dieses auch durch den hohen Werth, den es besitzt, gerechtfertigt. Gedient man aber der vielen Werke größerer und kleinerer Ausdehnung, die jetzt bereits in der gewissenhaftesten Redaction herausgekommen, so muß man es bedauern, daß Hr. Stern sein anderes wählte. Die Messe ist in ihren musikalischen Beziehungen so vielfach besprochen, daß es fast gerathener erscheint, darauf hinzuweisen und sich damit zu begnügen. Bach's Musik, die die Sinnlichkeit des Klangmaterials nirgends in ihrer platonischen Kadenz hervortreten läßt, ist in jedem Momente geistig befeht und von den höchsten Empfindungen, die das menschliche Herz erfaßen können, ganz durchdrungen. Darum kann sie freilich nicht beliebtes Gemeingut der Masse werden, die weder Herz noch Kopf genug hat, ihr gewachsen zu sein. Doch auch selbst die Masse kann ihr Theil bei Bach'scher Musik finden, wenn deren rein charakteristischer Inhalt so vollendet schön gegeben wird, daß die tönende Schönheit ihm gleich kommt. Ist dies bei den Chören heute schon öfter der Fall, so entgegen die Solofänger (— es klingt paradox —) häufig noch der entsetzlichen Verherrlichung, weil der ihnen zufallende Antheil eine geradezu instrumentale Technik mit höchster geistigen Erfülltheit erfordert. Soll der Klang überall ein absonnt wohlthunender sein, so muß das Orchester, abgesehen davon, daß ein jedes Instrument der schwierigsten Soloaufgabe gewachsen sein muß, durch das Hinzutreten der Orgel in Bach'scher Weise vervollständigt werden. Die Orgel (wie bei kleineren Sälen der Flügel), verstand sich damals von selbst. Sie hatte überall auszusprechen, vorzubereiten und zu vermitteln. Ihre Aufgabe war es den allgemeinen Schönheitskern zu befechtigen und ihr Antheil wurde gar nicht in's Papier gebracht, weil so niedrigen Ansprüchen an productive Stillsität damals ein jeder Musiker gewachsen war. Daß die Orgel trotz der Bemühungen des ehrwürdigen Directors der Singacademie, des Prof. F. C. Kell auch bei dieser Aufführung noch fehlte, war sehr zu bedauern, bleibt einem Jeden, der nicht die allerinnersten Verhältnisse dieses Instituts kennt, unbegreiflich, und gereicht Berlin gerade nicht zu besonderer Ehre. Zwei Kaufmannssohne am Rhein, deren jede etwa den zehnten Theil von Berlin's Einnahmen besitzt, in denen kein Hof, umgeben von einer glänzenden Aristokratie verhiert, überfüllten und hierin. Die Ausführung war eine recht musikalische; die Singweise der Singacademie ist eine so wohlthunende, daß man sich in eine schönere Sphäre geboben fühlt; alles wird

mit möglichster Reinheit genommen. Es weht eine lebliche Kraft in der ganzen Art und Weise. Manchem könnte es fast erscheinen, als würde für etwas Feiner der Leidenschaft nicht schaden. — Die zweite Aufführung brachte Haydn's Schöpfung. Diefes rühmliche, mit eben so reinem als lebensfrischem Notensinn aller Vergänglichkeiten Trotz bietende Werk ist dem Chor wie Publikum beiderseitig so bekannt, daß der leitende wie der empfangende Theil sich vollständig empfinden.

Der Stern'sche Gesangverein, der der Singacademie zunächst steht, gab zuerst am Zerstörte Mendelssohn's — sein Verdienst ist die Eingebung von dessen Musik hier in Berlin — eine geklopfene Mendelssohn'sche, über die uns von Mitgliedern des Vereins nur Rühmliches berichtet wurde, und betheiligte sich außerdem an einem Concert, das der Sgt. Capellmeister G. W. Taubert gab, und wozu keine neuerlich geschriebene Musik zu Shakespeare's „Sturm“ ausgeführt wurde. Ein vorweg in Urtheil darüber anzusprechen, nennen wir sie die bedeutendste musikalische Bearbeitung eines Shakespeare'schen Werkes seit Mendelssohn's „Sommerabend“, die uns bisher zu Ohren kam. Der große Erfolg der Dinge ist d'ist'schen Inszenierung des Winterwärdchen's — Potow's musikalische Zuthaten sind ihrer Rühmlichkeit und Geschmacklosigkeit halber kaum erwähnenswerth — hier in Berlin, mochte den Componisten veranlaßt haben eine Arbeit vollständig auszuführen, zu der individuelle Neigung ihn trieb und wozu tie spezielle Begabung ihm auch anzusprechen ist. Seine Absicht, diese auf unserer Bühne zur Aufführung zu bringen, kam nicht zur Verwirklichung; er stellte die Musikstücke deshalb concertmäßig zusammen und veranstaltete den ihm befreundeten Dichter Eggers durch verbindende Worte den Zusammenhang in erklärender Weise herzustellen.

Die Luverette\*) ist ein reiches Musikstück, in welchem Sturm und phantastisch idyllisches Leben die Contraste tragen; ihr folgt eine breit angelegte Introduction mit Chor, in der der Meeresabend, der heraufschwebende Sturm und Prospero's besagter Insel geschildert werden. Eingeleitet ist Johann ein Schummerlicht, wo Prospero Miranda auf zauberliche Weise einschläfert, und die Musik zu dem ersten Gegenübertritten des Prospero und Caliban. Reizend ist Ariel's Lied: „Kommt auf diesen gelben Strand“ mit dem „Wau, Wau“ des Hundes und dem „Bim, bim“ des Glöckleins. Dergleichen Motive weiß Taubert immer wieder neu und zutreffend in die Musik zu übertragen. Den Ariel läßt T. den schlafenden Schiffbrüchigen die Warnung licitarig zuzingen: Stephano's dreyes Lied erhält noch einen Vers, damit die Melodie dem Hörer bekannter werde. Beim ersten Hören lernt ein Jeder ja mehr kennen, als daß er gereicht. Die gemüthlichen, mit Liebe und Phantasie gleich freigig ausgestalteten Szenen zwischen Ferdinand, Miranda und Prospero werden mit Musik eingeleitet und dadurch romantisch eingrahmt. Statt des Ariel als Harpye singt ein Chor von Harpyen den „drei Sündenmännern“ ein Orchestern. Hierbei ist im Text einiges, das bei dem vollgültigen Herbeiziehen der Musik zu breit und zu gebanten spielend erscheint, ausgelassen. Die Scene der drei somnigen Dichter, des Caliban Stephano und Trinculo ist durch eine marcia buffa und einen Chor der Kolobte sehr hervorgerufen, ebenfalls ist zur Schilderung der wilden Jagd der Chor herangezogen. Die Worte der Leres „Hill und Hill, Obelien immer“ sind den Nymphen und Schänkten zugeeignet worden. Bei der Kürzung dieser reizenden Scene, mag der praktische Hinblick auf die geringeren Mittel, die dem Drama im Allgemeinen zu Gebote stehen, entscheidend haben. Ariel's Lied „Ch' du kannst sagen: komm und geh“ hat der Componist nicht in Musik gesetzt; obwohl der neckische Humor seinem Talente zu seiner Kunst unserer Ansicht nach recht entprochen haben müßte. Derselben Schlußfeld „Wie die Dien' laug' ich mich ein“ hat dagegen einen zweiten Vers erhalten und eine leise verhallende Schlußmusik bringt das Ganze zu einem wohlthunenden Ende.

Taubert's musikalische Begabung ist so vielfach gewürdigt, daß ein jeder Musiker nach den gegebenen freilich sehr abgeriffenen Hinweisen wissen wird, was er zu erwarten hat; doch soll besonders darauf hinge-

\*) Obwohl wir in der vorigen Nummer bereits einen Artikel aus der Nationalität über das in Rede stehende Werk abgedruckt haben, so wollen wir doch unserem Referenten auch das Wort daüber gönnen, besonders da er uns einige Details bietet. D. Reb.

wiejen werden, daß der Comp. hier wie unethisch in seiner Douctüre zu Tausend und eine Nacht einen Geist so recht in das Element gethan hat, das seinen künstlerischen Werken im Ganzen entspricht. Strebende Dilettanten, die auch Heilmittel für das produktive Treiben unserer Zeit haben, mögen nicht verabsäumen die Musik kennen zu lernen. Wir hören, daß man in Leipzig damit umgeht, sie in ähnlicher Weise zur Aufführung zu bringen.

### Dr. Carl Broske.



Der verdienstvolle Sammler, dessen Tod wir in der letzten Nummer gemeldet haben, war geboren 1794 zu Grünzig in Schlesien und erhielt eine überaus sorgfältige Erziehung. Bei vorwiegender Liebe zum Pflanzlande studierte er doch auf den Wunsch seines Vaters, welcher Gutbesitzer und Erbschlichter war, in Wien die Medizin. In den Befreiungskriegen 1813, 1814 und 1815 trat er als Regimentsarzt in des Heer und machte die Heldthaten mit. Später trat er in den Pflanzhandel und kam 1822 nach Regensburg. Als er delessit 1830 Censurist geworden war widmete er alle freien Stunden der Musik, seinem Lieblingsstudium, der zu Viebe er auch alle später an ihm ergangenen bedeutenden Rufe abschlug.

„In diesem Ende“ (s) erzählt das „Regensburger Morgenblatt“, dem wir diese Mittheilungen entnehmen, „reiste er im August 1834 nach Rom, wo er in freundschaftlicher Verbindung mit Paganini, Kapellmeister der Sistine, dem jetzigen Cardinal Melch, damals noch Rektor der Propaganda, überhaupt mit allen Notabilitäten der Wissenschaft und Kunst stand. Dort forschte, suchte, sammelte er mit rastlosem Eifer die Meistere werke der mittelalterlichen, kirchlichen Musik. Er besuchte auch Neapel, Florenz, überhaupt alle Städte, wo solche Musikstücke sich fanden und suchte kennen. Darans erwarb sich nun seine Bibliothek, die einen europäischen Ruf erlangt hat. Sie ist aber auch ohne Gleichen, und es kann mit ihr kaum eine andere, im Privatbesitz sich befindliche, verglichen werden. Er besitz Werke, die außerdem nicht mehr existiren, weil sie durch Brand z. zu Grunde gingen, sehr viele älteste Notendrucken, einen unerschöpflichen Reichthum an Quellen, Original-Ausgaben, wovon van allen nur etwas namhaften Kennern der ältesten Zeit bis herin in die neue.

Von seinen Reisen heimgekehrt, arbeitete er nun unermüdet mit unendlichen Hindernissen und Opfern, um die vernünftliche Kirchenmusik durch Zurückführung auf die alte klassische zu „aufzuwecken“, wie er selbst seine Thätigkeit bezeichnete. Er hatte auch wirklich die Aeneide, nicht nur die Aufführung dieser Werke zu hören, sondern auch vom hehellen Bischof Valentin beauftragt zu werden zur Herausgabe solcher Musik, behufs Benützung während des Kirchenjahres. Er ging ohne Zäumen davon, und übergab der Welt unter dem so bezeichnenden Titel „Musica Divina“ eine unvergleichliche Sammlung der besten und ausgewirtesten Tonwerke von den berühmtesten Meistern der klassischen Periode der Kirchenmusik. Welche Geschicklichkeit z. diese aus Tausend Manuscripten z. hergestellte authentische Ausgabe erzeigte, ist für den Kunstgelehrten und selbst unter diesen nur den Wenigen ganz begreiflich, die in die tiefsten Tiefen Weis, wegen seiner unüberwindlichen Schwierigkeit nur höchst selten kultiviren jedes eingebrungen sind.

Des Verfassers Name und Ruf ging deshalb auch durch die ganze Welt. Von aller Herren Länder kamen Auftritte um Rath, rühmende Anerkennungen und Besuche. Die Welt wird seine musikalische Bedeutung in ihrer Weise sehr, da er tot ist, noch höher anrechnen, ja man möchte sagen, erst ganz schätzen lernen. Die Musica divina ist ein Monumentum aere perennius! Neben diesen gelehrten Arbeiten, erfüllte er selbstverständlich seine verschiedensten Berufspflichten mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit, erwidete sich aber besonders als Arzt bis in die letzten Tage thätig durch die zuvorkommende Freundlichkeit, mit der er seinen nützlichen Rath überall ertheilte, wo er verlangt wurde. Laufende legnete ihn dafür, und ihre Dankeskränzen folgten ihm zum Grabe.“

### Nachrichten.

Aus Laibach gehen uns Nachrichten zu, die in erfreulicher Weise zeigen, daß die edle Kunst daselbst nicht ganz eingestafen ist. Die amtliche „Laibacher Zeitung“ enthält nämlich Berichte über dort stattfindende Quartetproduktionen und „Pflanzharmonische Concerte“ deren Programm wächtigens großen Theils anständig genant werden kann. Die Quartetproduktionen der Herren Zappe sen., Zappe jun., Redweg und Urban brachten durch aus gute Töne, nämlich Quartette von Haydn (op. 75, C-dur), Beethoven (op. 16, G-moll), Beethoven (op. 18 C-moll), Mozart (G-dur), Schubert (D-moll), Mendelssohn (op. 12). Minder frei von unflüsterlichen Begaben war das pflanzharmonische Concert, welches außer Mozart's Tiendouvertüre und Haydn's Militärsymphonie Klingklanglichen eines Panisten, Herrn Komardi, brachte, die nicht in ein anständiges Concertrezepte passen. Zu bemerken ist noch, daß der Musikreferent des oben genannten Blattes keinen Satz versteht, und mit richtigem künstlerischen Takt die vorgefallenen Unzulänglichkeiten rügt — Wien.

In den hiesigen evangelischen Kirchen Augsburg. Cons. sind seit Kurzem endlich die geschmacklos vorgeführten 1/4 Choralvorspielwerke, die die Orgelmeister des Bistums für jeden gebildeten Organisten, seltlich befehligt worden. Schon Franz Kachner hatte seiner Zeit als Organist der Stadtkirche lebhaft aber vergeblich gegen dieses veraltete Uebel gekämpft. Noch besser als die gänzlich Befehligung war es, dem Organisten zu überlassen, wo er nach Bedürfnis des Textes und der Vereinfachung ein freies die Härte des Abstriches milderndes Zwischenpiel einzufügen wolle. — Bei der colossalen Bewegung, welche in letzterer Zeit sich der ganzen Wiener protestantischen Welt bemächtigt hat, wird nun hoffentlich auch einem ebenfalls längst gefühlten Bedürfnis durch Gründung eines Kirchenchorvereines unter der Leitung eines tüchtig gebildeten Musikers abgeholfen werden. Unter anderen nützlich-nutzen werden dann auch hoffentlich die sein, daß seine Mitglieder mehr vollkommen in der Lage der Orgel sowohl, wie der Kirchenlieder. So wurde nämlich bei der öffentlichen Eröffnung in der Gumpendorfer Kirche z. sehr stark vertretenen Gemeinde es sollen gegen 3000 Personen anwesend gewesen sein) zugewendet, das ihr bisher gänzlich fremde geliebte Lied: „Aber den Herren den mächtigen König“ zu singen, wodurch der Organist, der 3000 Stimmen natürlich nicht so leicht wie an einem Schützchen in ein „Leinwerges Tempo“ zu bringen vermag, genothigt wurde ein langsames Tempo zu nehmen, was freilich an sich bei einem solchen Ziel unpassend erscheinen muß. — Ferner ist noch eine große Aufgabe zu lösen: die Herstellung eines dem eingeführten Württembergischen Choralbuch entsprechenden Choralbuch. Von dem reichen Schatz an hundertten schöner Choräle, in dessen Besitz der Protestantismus ist, sind in Wien kaum dreißig bekannt und der Gemeinde geläufig.

### Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 5. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Concert des Herrn Dreyßigod. — Nachmittag halb 5 Uhr im Salon Erbar: 3. Ammermusikproduktion des Herrn Hoffmann. — Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Violinisten Herrn Remanzini.

Montag den 6. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: 2. Concert der Singakademie. Programm: Händel, Chor aus Deborah, Palstrina, Stabat mater, Vittoria, „Jesu, du mein Heiland“, Jubice, Hymnus A. von Donner, Palm (Himmig), Cherubini, Et Incarnatus est, Galles, Motette. Rubenslohn, Motette für Frauenst. Heller, „O weint nun sie.“ Spahr, Chor aus „Die vier letzten Dinge“. — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinsaal: 6. Quartetproduktion des Hrn. Wellmesberger. — Sonntags den 11. Januar.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Concert des Hrn. Treiber.

### Briefkasten der Redaktion.

G. in C. 3. Hr. Antrag ist ganz willkommen. Nur bitten wir Sie, den Verlehrsreis dieser Zeitung im Aug. zu behalten, sowie auch den für Correspondenzen ziemlich beschränkten Raum. — r in C. Viel Dank für Ihre Bewilligungen. Ein möglichst lauz gefosteter Bericht wird seiner Zeit mit Vergnügen angenommen werden.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Beobachter: Moßleite Nr. 863. — Ausgabe: Schimmler Nr. 1147. Sam- und Musikienhandlung: Wessels & Böhm, vormals G. F. Wieders Witwe. Bezaumerstellung: Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (12 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (6 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. Mit Vorberichtigung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Verordnungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bachausgabe. — Rezensionen. — Fatales. — Correspondenzen aus Frankfurt a. M. und Venedig. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten der Redaktion.

## Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bach - Ausgabe \*).

S. B. Ueber das Wesen der Bach'schen Cantate ist in diesen Bl. zwar schon mehrfach die Rede gewesen, namentlich hat ein Mitarbeiter in Nr. 12 bis 14 des vor. Jahrgs. gelegentlich einer Beleuchtung der Sammlung von R. Franz den Leser tiefe Blicke in das Wesen derselben thun lassen. Es ist jedoch bei einem Meister, den man eben erst zu verstehen und auch wieder in's Leben einzuführen beginnt, selbstverständlich, daß man von Zeit zu Zeit wieder auf ihn zurückkommt. Derselbe sich doch durch die Ausgabe dem Leipziger Bachgesellschaft alljährlich eine neue Welt, die den, welcher in der Lage ist sich die toten Zeiten wenigstens lesend oder am Clavier lebendig zu machen, immer von Neuem Ueberraschungen bereitet. Denn was ist das Bild, welches man von Bach nach Kenntniß der allerdings vielleicht populärsten Passionsmusik u. Math. und einiger weniger Cantaten in sich trug, gegen das was sich und jetzt auftritt, nachdem unbekannte Schätze nach und nach zum Vorschein kommen, und dieungewöhnliche Vielfeitigkeit, den fabelhaften Reichtum Bach's in qualitativer und quantitativer Hinsicht erkennen lassen.

Wer die Passionsmusik nach Matthäus kennt, und glücklicherweise verbreitet sie sich jetzt über ganz Deutschland, — der hat wohl, wenn er nicht bis über den Hals in Vorurtheilen steckt, bald begreifen müssen, daß Bach nicht bloß Contrapunktler ist; er hat ohne weiters zugestehen müssen, daß hier nicht bloß der Pietist oder protestantische Mäcker sich daran „erbauen“ kann, sondern daß der Musiker, der Kunstfreund, dem es bloß um das Kunstwerk zu thun ist, seine Rechnung in einem Maße findet, wie er es nicht geahnt. Freilich ist der Genuß für den, in dessen Innern eine religiöse Seite anzuknüpfen vermag, ein viel höherer, als für das frivole Weltkind. Aber Niemand der nur irgend in einem tieferen Verhältnis zur Kunst steht, wird sich der Wirkung ganz entziehen können, die ein tiefinniges wunderbares Kunstwerk auf jeden edel organisirten Menschen machen muß.

Die Passionsmusik bringt aber in ihrem Ganzen nur eine Seite menschlich christlicher Empfindungen zum Ausdruck. Die Leidensgeschichte Christi, soviel sich auch daran knüpfen läßt, bildet doch eine immerhin abgeschlossene und wehmüthig ernst gefärbte Grundstimmung für das Ganze.

Daß nun Bach in seinem Weihnachtsoratorium das Gegenbild von den Passionen giebert, und darobst eine festliche heiter-idyllische und doch allenthalben beziehungsreiche und in ihrer Art nicht minder bedeutame Musik geschaffen als die zu den Passionen ist, so sind doch die Cantaten mit ihrem un-

gläublichen Reichtum der verschiedenartigsten aus den Evangelien abgeleiteten Stimmungen erst recht geeignet, über den Prachttempel, den Bach durch seine Kirchenmusiken hingestellt hat, unser Erstaunen zu wecken. Jeder Schritt, den wir in demselben vorwärts machen, erfüllt uns mit immer neuer Bewunderung, wenn wir die merkwürdige Biegbarkeit und die uner-schöpfliche Fülle seiner Kunstmittel zu betrachten genöthigt werden. Instrumentation, Anlage, Motive, stimmliche und gegenstimmliche Behandlung, — mit einem Wort: Alles was den sinnigen Musiker auszuheben vermag, gestattet sich in immer reicherer Fülle vor unsern Augen, und dem Leser hier von einer annähernde Vorstellung zu geben sind diese Zeilen bestimmt, welche freilich ebendeshalb nur „Ein Gang“ genannt werden können und nicht beanspruchen den innersten Grund und das Wesen Bach'scher Kirchenmusik darzulegen.

Cantate Nr. 41. Festo circumcissionis Christi. „Jesu nun sei gepreiset.“

Der erste Anblick der Partitur zeigt uns eine Zusammenstellung von Instrumenten, die merkwürdig genau ist. Wir sehen nämlich neben dem 4stimmigen Chor ein Orchester, bestehend aus dem Streichquartett mit „Organo e continuo“, dann drei Oboen, drei Trompeten und Pauken. Die Dreitheilung der Oboen, Trompeten und Violinen (der Bass hält sich mehr isolirt) deutet auf die alte Sitte Alles „hörig“ zu schreiben, d. h. aus jeder Gattung von Instrumenten einen „Chor“ zu bilden. Die Zusammenstellung von Trompeten und Pauken läßt fern von vornherein einen festlichen Schwung ermahnen, der denn auch vom Text und der besondern Feier geboten erscheint.

Eine höchst eigenthümliche, uns unbekannte, entweder sehr alte oder einer solchen nachgebildete Choralmelodie, die sich in beinahe unehörten Modulationen ergeht (die erste Zeile beginnt mit C-dur, und endigt in B-dur), und in der Mitte durch 4 Zeilen sich im 3/4 Takt bewegt, bildet auf dem Text

„Jesu, nun sei gepreiset“

Zu diesem neuen Jahr“ u. i. w.

die Grundlage und Grundfarbe der Cantate oder doch ihres Hauptstücks, des ersten Chors, der von höchst populärer Kraft ist, nach gewöhnlichen Begriffen von Kirchenmusik nicht sehr kirchlich, wenigstens in Hinsicht sowohl auf das viele obwohl höchst charakteristische und musikalisch herrliche Laufwerk darin, als auf die oben mitgetheilte Instrumentation. Nebenbei bemerkt wird u. A. jeder Leser der Partitur nicht wenig erstaunt wo nicht erschreckt sein über das, was Bach den drei Trompeten zu thun gibt. Trotz alledem stehen wir nicht an, die Gesamtwirkung in höherem Sinn kirchlich zu finden \*). Sei dem wie ihm wolle: vom künstlerischen

\*) Die Fortsetzung des in der vorigen Nummer begonnenen Artikels über Franz Schubert bringen wir, da sie uns nicht rechtzeitig zugekommen ist, in einer der folgenden Nummern.

\*) Die Ansichten über Kirchenmusik gehen im Punkte des Reichtums ebensowenig auseinander, als die über kirchliche Poesie. Wende

Standpunkt wird man billig erstaunen über den Reichtum an Harmonie und contrapunktischer Kunst, der sich hier ansetzt, sowie man von rein menschlichen Gesichtspunkte durch diese Musik einen herrlichen, fast schwindelerregenden Blick in die Glaubenshöhe und -Kraft thun wird, die sich hier aussprechen. Halten wir uns an das rein Musikalische, so muß uns die Construction des Ganzen fesseln, die merkwürdig ausdrucksvoll und doch flüssigen und biegsamen Tongebanken, die originelle Verbindung derselben.

Nachdem in abwechselnder Folge von Choralzeiten und Zwischenpielen die erste sich wiederholende Zeile der Choralmelodie sich abgemeldet hat, tritt, entsprechend dem im eigentlichen (Schluß-) Choral vorkommenden  $\frac{3}{4}$  Takt, bei den Worten „daß wir in guter Stille das alt' Jahr hab'n erfüllt“ dieser  $\frac{3}{4}$  Takt p. ein. Eine wahrhaft heimliche Ruhe überzieht das Gemälde nach der Kraft des Vorhergegangenen. Nachdem diese ganz kurze Stelle zu Ende, bricht im Alla breve-Takt Allegro bei den Worten: „wir wollen uns Dir ergeben“ der Tenor, canonisch gefolgt von Bass und Alt, mit einem Motivo hervor, gleich kräftig wie bescheidend. Es scheint sich ein heiliger Eifer aller Stimmen zu bemächtigen. — Dieser Satz klingt ganz neu. Gleichwohl hindert es den Sopran nicht im 14. Takt mit der Choralmelodie, die hier wieder wie von vorn beginnt, einzusetzen, und in dieser neuen Umgebung seinen Gesang beschleunigt fortsetzen.

Bei näherer Betrachtung sieht man wohl, daß das Motivo zu „Wir wollen uns Dir ergeben“ u. s. w. eine nur wenig variierte Umwidmung des Choralstimmes ist, „in der Verkleinerung.“ — Nach wundervoller Durchföhrung dieses Satzes tritt wieder das majestätisch breitere erste Tempo auf, den Choral, seiner Urform entsprechend, nur weiter ausgebaut, zu Ende föhrend.

Es dürfte nicht unrichtig sein, unseren Lesern, die mit Bach'scher Art noch nicht hinreichend vertraut sind, einmal eine Andeutung über die Form des Bach'schen „Choralvorspiels“ zu geben, da viele Chöre des Meisters in derselben geschrieben sind, und sie namentlich in katholischen Landen aus natürlichen Gründen wenig bekannt ist.

Einem solchen „Choralvorspiel“ liegt meistens ein Vers eines seiner Kirchenlieder zu Grunde, die der Protestantismus „Choral“ nennt; also die Melodie eines jener von der Gemeinde in der Kirche gesungenen geistlichen Lieder. Diese Melodie bildet den Ariadnefaden durch das Ganze eines solchen Stückes. Da die Form dieser Melodien verschieden ist, — sie richtet sich nach Länge oder Kürze, nach dem Versmaß und sonstiger Beschaffenheit der Strophen des Gedichts, — so wird auch das „Choralvorspiel“ danach verschieden werden. Manche Choralmelodien haben bloß 4 Zeilen; sie sind dann ganz einfach und weisen einen Piedzupunkt in 4 Absätzen auf; — manche wieder sind 8—10 und noch mehrzeilig, haben dann einen wiederholenden ersten Theil, und darauf einen zweiten, wie viele Volks- und andere Lieder, — und was dergl. vielfach wechselnde Formen mehr sind.

Das Choralvorspiel baut nun diese Melodie dadurch weiter aus, daß es die einzelnen Zeilen als Hauptätze aufstellt, und dieselben durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele trennt und wieder verknüpft. Der musikalische Inhalt dieser Zwischenspiele u. s. w. ist zumieist aus den contrapunktischen Formen gebildet, die dem Thema (canto firmus) gleichzeitig zur Seite gehen; manchmal ist aber auch selbständiger Stoff, obwohl natürlich durch Rhythmus und Bewegung ver wandt, dazu benötigt. Wieder in anderen noch künstlicheren Fällen ist der Stoff zu alledem wieder durch mannigfache Umwidmung der Cho-

ralmelodie selbst gewonnen. (So z. B. oben in dem Satz: Wir wollen uns Dir ergeben.)

Diese Form ist uns heutzutage fremd geworden. Dem Protestanten, d. h. dem, der seine Choralmelodien kennt, ist sie natürlich ebendeshalb schneller verständlich als dem Katholiken: — Dank der Gekünsteltheit, welche durch die confessionellen Unterschiede lange Zeit auch auf künstlerischem Gebiet geltend gemacht und festgehalten worden ist. — S. Bach hat das „Choralvorspiel“ nicht allein zu einer großen Anzahl von Orgelwerken benötigt, auch seine Eingangshöre zu den Cantaten und Passionen haben häufig diese Form. Die Melodie ist dann einer bestimmten Stimme (meist dem Sopran) zugetheilt, und der weniger vertraute Hörer kann mit dem Textbuch in der Hand, wenn er diese Stimme verfolgt, sich leicht orientiren. —

Ein schwer zu lösendes Problem für den Dirigenten, der die obige Cantate mit Orchester, wie es doch zu voller Wirkung nötig, anführen will, bleibt immer die Instrumentirung derselben. Was soll man mit den Trompetenstimmen anfangen, die nun einmal, wie sie da stehen, heutzutage kaum auszuführen sind, selbst den günstigen Fall angenommen, daß man der alten Trompete, oder doch des Mundstückes dieses Instruments wieder habhaft würde. Soll man dafür Clarinetten setzen, — soll man Alles unarbeits, die schwierigen Passagen verändern oder vereinfachen?? — —

Auf den Eingangshör folgt nun eine Sopran-Arie in G-dur  $\frac{3}{4}$  Takt von der lieblichsten Färbung, von einer Feinheit und Innigkeit des Ausdrucks, von einer Modernität der Melodie, daß Mancher den alten Bach kaum erkennen würde. Wie frei und doch mit welcher Nothwendigkeit Bach seine Perioden formte, namentlich seinem Text gegenüber, das zeigt sich hier in schlagender Weise, indem er in dem Thema 3 Takte mit folgenden 4 Takten verknüpft. Und doch wie natürlich klingt das! — Welch rührender kindlich herzlicher Dank spricht sich in diesen Tönen aus; wie herrlich im Einflang stehen dazu die so einfachen und doch höchst wirkungsvollen Modulationen im weiteren Verlauf! Wer noch irgend einen Zweifel über die musikalische Schönheit Bach'scher Musik hegen kann, der möge nur diese Arie betrachten, er wird übertrübt sein. Zweierlei freilich wirkt auf den Genuß der ganzen Arie störend ein: Erstens die Breite der Form mit ihren umständlichen Wiederholungen und vielen längeren Unterbrechungen des Gesanges durch Zwischenpiele. Die Eigenthümlichkeit der Bach'schen Arienform, den Mittelatz nicht aus absolut neuem, gegenständlichem Stoff zu bilden, bemerkt für unser modernes Ohr eine Monotonie, über die man sich nur dann hinwegsetzen vermag, wenn man den Sinn auf die feineren Unterschiede lenkt, die statt der größeren Gegensätze immer vorhanden sind. Bach bildet den Mittelatz zu dieser Arie auf neuem Text-Inhalt in E-moll mit neuen harmonisch-modalstatorischen Wendungen, sonst aber mit denselben rhythmisch-melodischen Grundstoff. Einige Kürzungen, namentlich beim Da capo werden bei etwaigen Auführungen vor einem größeren Publikum nicht zu umgehen sein. Der zweite Punkt ist auch hier die Instrumentirung. Die ganze Arie wird ununterbrochen von drei Oboen begleitet, denen sich bloß der Continuo entgegenstellt. Wir vermögen nicht zu läugnen, daß es kaum leicht sein mag, drei Oboisten zu finden, die das zu leisten im Stande sind, noch wollen wir in Abrede stellen, daß eine Monotonie der Farbe bei unsrer heutigen Sinne unvermeidlich ist.

Ein kurzes Altrecitativ unterbricht jetzt den lyrischen Fluß. Ueber Bach's Kunst ausdrucksvolle Recitative zu schreiben verlohnt es der Mühe, einmal einen selbstständigen Aufsatz zu bringen. Hier nur die Bemerkung, daß es nicht möglich ist bessere und lehrreichere Muster dieser Gattung zu finden und zu studiren, als eben die Bach'schen Recitative. Die Feinheit, nicht bloß der Declamation, des richtigen Steigens und Fallens der Stimme, sondern auch aller geduckbaren Bedingungen zu-

sehen die erkenntlichste beinahe trüderne Einfachheit einer reformirten Kirche einem gothischen Wunderbau vor. Wir gehören nicht zu diesen.

treffender Behandlung: characteristisch harmonischer Färbung, Wahl der Intervalle n. f. w., ist bewundernswürdig.

Es folgt eine Tenorarie, begleitet oder vielmehr getragen von einer Instrumental-Solosimme (Violoncello piccolo. Siehe über dieses Instrument Jahrg. II Nr. 39 d. Bl.) Sowie wir aus der Haltung dieser Stimme, aus dem angewendeten Umfang n. f. w. entnehmen können, scheint uns dieses Violoncello piccolo ein Violoncell mit fünf Saiten zu sein, wo nämlich über der A-nach eine E-Saite bestand. Das concertirende Wesen dieser Solosimme wird Jedem Bedenken einflößen, der in der Kirchenmusik Contrapunkt und Choral als einzig berechtigtes Tonmaterial anzusehen gewohnt ist. Wir mochten indeß doch einen Unterschied geltend machen. Wo eine concertirende Stimme sich auf innerlich (d. i. hier harmonisch) schwachem, armen Grunde aufbaut, da erscheint die Fioritura als eitel Zierrath, daher unwürdig. Bei V. ist das aber nicht der Fall. Seine wenn auch noch s. verzierten und ins Detail ausgebildeten Gänge dieser Art sind nur die reichen Arabesken einer bedeutenden Harmonik und thun der erhabenen Wirkung so wenig Eintrag wie die vielen kleinen Spitzbögen einem großartigen gotischen Bau. Wir leben eben in einer Zeit, wo man noch bis über die Chren im Renaissance-Styl steckt, und die Beweglichkeit und den Reichthum des hier in Frage stehenden Stils nicht begreifen kann. — Unsere Arie, die von dem „edlen Frieden“ handelt und von dem „selig machenden Wort“, steht in A-moll, und die Singstimme ist abermals von wunderbarer Melodie.

Betrachtet man nun die vom Violoncello piccolo gebrachte Einleitung, so sieht man, daß sie die Grundharmonien des folgenden Gesanges in ihrer Weise aneinander legt. Diese Arie ist etwas knapper gehalten als die vorher besprochene. Dennoch entsteht durch das Capo eine Länge. Da der Mittelsatz ganz kurz ist und wenig ausgeführt, so könnte man ihn vielleicht sammt dem Da capo weglassen.

Ein nun folgendes Bagrecciatto ist besonders dadurch merkwürdig genug, daß Bach mitten drin in Wirklichkeit ausführen läßt, was der Sänger in seinen Worten andeutet. Derselbe citirt nämlich den Schluß einer Antiphonie, und sagt: „O wollest Du, o Herr Gott, erhören, wenn wir in heiliger Gemeine beten: den Satan unter unsre Füße treten.“ Wie nun der Sänger bei dem Citat anlangt, so treten im Allegro-Tempo die drei Oberstimmen (Chor oder Soli?) in der Weise des Wechselgesanges mit den Worten: „den Satan z.“ ein, eine Intention von eben so großer Kühnheit als origineller Wirkung.

Den Schluß der Cantate bildet der einfache von den Instrumenten unisono mitgespielte Choral, der nur von den drei Trompeten und den Panton an den Hauptstücken mit dem Motiv des Einleitungssatzes unterbrochen wird“).

Am Ganzen ist diese Cantate in ihrer ausgeprägten Eigenthümlichkeit und der wirksamen Abwechslung von kräftigen und zarten, schwungvollen und beschaulichen Nummern eine herrliche Aufgabe für Gesangsvereine. Die Instrumentirung und einige Längen dürften dort wo es gilt, Bach in größere Kreise einzuführen, ohne Schaden für den Inhalt theils geändert, theils beibehalten werden. Für den Musiker, der Bach kennen lernen will, wie er ist, sind die trennen Partituren da.

Cantate Nr. 42. Dominica Quasimodogeniti. „Am Abend aber des selbigen Sabbath.“

Außer einer eigenthümlichen, tiefinnig-schönen Alt-Arie: „Wo Zwei und Drei versammelt sind in Jesu themem Namen, da stellt sich Jesus mitten ein, und spricht dazu das Amen“ enthält diese Cantate keine Nummer, die uns bisher tiefer gefesselt hätte. Statt dem Eingangschor ertönt am Anfang eine

ziemlich lange Sinfonia, die sehr schon im Bach'schen Sinne klingend mag, aber als Kirchenmusik doch in der äußersten Grenze des hier Passenden steht. Ein Duett für Sopran und Tenor, welches „Choral“ überschrieben ist: „Verzage nicht o Hänflinlein“, ist für die Singstimmen höchst ausdrucksvoll gesetzt, aber durch eine ununterbrochen fortlaufende, sich fast wie wiederholende Figur einer Bass- und Violoncello-Stimme etwas monoton. — Eine weitere Arie für Bass: „Jesus ist ein Schild der Seinen“ ist von einer gewissen eifern-kraftigen Haltung. Aber nicht jeder wird diese poetische Bedeutung der wie Schwerter an einander schlagenden Violinfiguren auffassen und gut heißen können. Den Schluß bildet der Choral: „Verleih uns Frieden“.

Cantate Nr. 43. Am Feste der Himmelfahrt Christi. „Gott fährt auf mit Wachen.“

Auch diese in zwei selbstständigen Theilen gesetzte Cantate, welche nur zum Anfang des ersten einen durchgeführten Chor, und am gänglichen Schluß einen Choral enthält, der in weicher feiner engeren musikalischen Verbindung mit dem Uebrigen steht, müssen wir kurz berühren, und heben nur das daraus hervor, was uns besonders angezogen hat.

Da ist denn gleich der Eingangschor zu erwähnen, der, theilweise an Hände'schen Styl erinnernd, von prachtvoller großartiger Klangwirkung ist, und den Gesangsvereinen als Eingangschor oder Schlußnummer eines Concerts dringend empfohlen werden muß. Nach einer ganz kurzen (6 Takte langen) Adagio-Einleitung, folgt im Alla breve Tact eine, feltbarer Weise in der Partitur mit durchgehenden zweitaetigen Taktschritten versetzte, Doppelfuge über zwei sehr kräftig gehaltene Themen. Ferner ist eine Tenor-Arie mit höchst characteristischem Thema und interessant lebhafter Violinbegleitung, ebenso eine schwungvolle Sopran-Arie hervorzuheben, die den Schluß des ersten Theils bildet. Der zweite Theil enthält eine Bass-Arie mit Trompetensolo und ganz ungeberdig auftretenden Bassen zu dem Text: „Er ist der ganz allein die Ketzer hat getreten.“ Tief symbolisch! aber es gehört eine Stentorstimme dazu, gegen die hier gesetzte Instrumente aufzukommen. Einer Altarie, deren Text unseren dem damaligen derben Ausdruck unwachsenden Ohren schrecklich genug klingt, können wir auch nur mit scheuer Bewunderung begegnen.

Cantate 44. Am Sonntag Erandi. „Sie werden euch in den Wonn thun“.

Den Anfang bildet ein Duett für Tenor und Bass in G-moll, welches eine trübe gedrückte Stimmung zum Ausdruck bringt, und woran sich ohne Unterbrechung ein Chor schließt, mit dem Text: „Es kommt aber die Zeit, daß, wer euch tödtet, wird meinen, er thue Gott einen Dienst daran“, der in krausvoller Weise dazu auffordert, das kommende Wäртtergerium mit Ruhe zu tragen. Unverkörpert lähne Harmonien, rollende Bass geben ein großartiges Bild der drohenden Gefahr. — Eine folgende Altarie mit Dooe-Solo athmet gemessene Trauer und Ergebung. Ein „Choral“ für Tenor ist bei sehr complicirter Harmonik und wandlernder Bezifferung schwer zu verstehen, — eine Freiheitsgabe für gewandte und Bach-lunbige Harmoniker. — Nach einem vom Antichrist handelnden Bagrecciatto folgt eine Sopranarie in B-dur, welche vom Trost sich bis zur Heiterkeit des Gemüths erhebt, und wo eine Triolenfigur in merkwürdiger Weise durchgeföhrt ist; dieselbe scheint uns der Bedeutung besonders würdig. Das Da capo bewirkt wieder eine Länge, der vielleicht durch Kürzungen abzuhelfen ist. Der Choral: (Melodie) „Nun ruhen alle Wälder“ beschließt diese Cantate, welche wir ungern kurz angefaßt haben, weil die folgenden unsere Leser wieder mehr in Anspruch nehmen werden.

(Schluß folgt).

\*) Mendelssohn hat in seinem „Paulus“ in dem Choral „Wacht auf“ Aehnliches angewendet.

## Recensionen.

Dr. Wilh. Volkmar. Orgelschule; von den ersten Anfängen bis zur höhern Ausbildung. Mit 460 Uebungsstücken. op. 50. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

S. Vor uns liegt ein dicker schwerer Band in groß Quart, 304 eingedruckte Seiten enthaltend, ganz mit Noten angefüllt, gewidmet „in tieffter Ehrfurcht Seiner königlichen Hoheit dem Regenten Prinzen von Preußen.“ Gedruckt bei Breitkopf und Härtel läßt er von vornherein das Beste erwarten. Das Werk scheint jener Debilitation nach schon seit Jahresfrist im Müßiggang haben zu existiren, ist uns aber erst vor Kurzem besannt geworden. Ein Vorwort sagt uns u. A., der in dem Werk niedergelegte Stoff habe „natürlich in der Eigenthümlichkeit des Instruments seine Grundlage, einerseits in den Schwierigkeiten, welche der Mechanismus desselben dem Spielenden entgegensetzt, andererseits in der durch den Zwang der Orgel bestimmten und durch deren Mechanismus bedingten Gattung von Tonstücken.“ Was die „Schwierigkeiten“ betrifft, so sind deren nach unserem Autor zwei vorhanden. „Die eine besteht in dem Widerstande, den die Orgelklaffen dem Druck des Fingers entgegenstellen, die andere in der Stabilität des Orgeltons.“ Zur Bewältigung der erstgenannten Schwierigkeit, „zur Erzielung eines festen und gleichmäßigen Niederdrucks der Tasten“ — „sind vorab die ersten Uebungen mit stillstehender Hand bestimmt.“ — „Was die zweite Schwierigkeit betrifft, so müssen betriebs der einen Richtung dieser Stabilität, die Aushaltungseigenschaft des Orgeltons, die Uebungen vorab die Unabhängigkeit der Finger bezwecken.“ — „die andere Richtung der Stabilität des Orgeltons, die gleichmäßige Tonstärke, verlangt Uebungen, welche das der Orgel versagte Annehmen und Abnehmen des Tons ersetzen(?), welche der eigenthümlichen Startheit und Kälte desselben gegenüber die möglichste Weichheit, Abrundung, Lebendigkeit und Wärme herbeiführen sollen, also Uebungen rhythmischer Natur(?): Uebungen in denen einerseits das Legato in den möglichen Ausführungen und andererseits das Staccato in allen seinen bis in das Feinste gehenden Schattirungen zur Geltung gebracht werden soll.“

Weiter unten heißt es dann: „Hinsichtlich der Registrirung sind mit Ausnahme einiger wenigen Fälle, keine bestimmten Anleitungen gegeben, da die Orgeln zu verschiedenartig disponirt sind“ u. s. w. — Noch weiter sagt der Verfasser, es sei bei den in dieser Orgelschule enthaltenen Tonstücken, der Zwang der Orgel nicht aus dem Auge verloren“ — „es sei deshalb dem Choral ein besonderes Gewicht eingeräumt worden;“ auch seien die gewählten Choräle selbst „solche, welche aus früherer Zeit stammend, bei verschiedenen Confectionen im Gebrauch sind.“ Der Verfasser erklärt, er habe es für nöthig gehalten, „die sämmtlichen vorliegenden Uebungen für diese Zwecke „eigends“ zu componiren. Musterstücke aus dem Schatz der Orgelliteratur außerdem noch zu bringen, dazu reichte der Umfang des Werkes nicht aus“ u. s. w.

Der Verf. schließt salbungsvoll mit dem Wunsch: „Gott schenke dem Werke seinen Segen!“

Spricht sich in dieser Vorrede schon eine seltsame Anschauung aus, so find die Mittel, die der Verf. dann durch seine Uebungen bietet, noch seltsamer. Entgegengesetzt dem Anspruch einer uns jetzt nicht befallenden Autorität: „Man solle sich nicht eher auf die Orgelbank setzen, bis man im Stande sei, das göttliche Instrument würdig ertönen zu machen“, läßt der Verfasser erst auf der Orgel förmliche Fingerübungen vornehmen und scheint der Meinung zu sein, daß eine gute und richtige Technik im Clavierpiel für die Orgel so viel als nichts werth sei. Er fängt auch wirklich in den folgenden Uebungen rein mit den Elementen des Clavierpiels und Fingerfuges an: 4 Seiten Uebungen mit stillstehenden Händen und ausfallenden Fingern, dann ein Langes und Breites über die Lage der Tasten und

Fingerfugregeln die man in jeder Clavierschule ebenfogat findet, dann (hört, hört!) 30 Seiten(!) Tonleitern in Sechszehntelnoten in Oktaven, Dezimen, Sexten und Gegenbewegung, in allen Dur- und Molltonen (hier sonderbarerweise auf- und abwärts mit überwässerger Selbste); dann Uebungsstücke à la Clementi. Weiter finden sich einige Seiten chromatische Tonleitern in Oktaven, Dezimen, Sexten und in Gegenbewegung (!) dann 7 Seiten Uebungsstücke für allerlei Fingerfugungen, worauf ganz curiose Octavenstuden in beiden Händen folgen, die man in der That, ohne die Orgel zu entweihen, gar nicht spielen kann. Dann geht über didvollgepropte sogenante „viestimmige“ Säge, die ebenfalls dem vernünftigen Orgelspiel fern liegen, zu Terzenpassagen über u. s. w.

Eine solche Auffassung der Pädagogik des Orgelspiels widerspricht aller Erfahrung. Denn einerseits waren alle berühmte gewordenen Orgelspieler zugleich tüchtige Pianisten, die das ABC des Tastenpiels nicht an der Orgel sondern am Clavier gelernt haben; von diesem zu jenem übergehend hatten sie bios nöthig sich den Unterschied der beiderseitigen Behandlung klar zu machen, und ihre Technik der Orgel anzuheben. Andererseits lauten eine Menge Dinge, die der Clavierpieler braucht, dem Orgelspiel so zuwider, daß derselbe sich ihrer gänzlich begeben muß um vielmehr die Wesenheit des Orgelspiels zu erfassen, die eine ganz neue Welt öffnet. Stalenläufe, diatonische wie chromatische, Terzen-, Sexten- und Octavenpassagen sind nur dem Organisten nöthig, der das heilige Instrument zu Virtuosenzwecken mißbrauchen will. In eine Orgelschule gehört dergleichen am allerwenigsten; hier müßte vielmehr ein Damm gebaut werden gegen den schlechten Geschmack und allen Mißbrauch. Gute Muster, zu welchen der Verfasser in seinem dicken Bude keinen Platz hat, wären gerade die Hauptsache. Aber freilich würden dadurch seine „eigends“ componirten Uebungsstücke bedeutend in Schatten gestellt worden sein, und das wollte Herr Volkmar wahrscheinlich verhüten. Nun müssen wir ferner gestehen, daß das Material, welches derselbe bietet, in erstem Widerspruch steht gegen dasjenige, was wir aus den Werken der Orgelmeister, namentlich Sch. Bach's, als musterigittig abstrahiren dürfen. Ein Orgelspiel-Besitzer, der das vorliegende Werk durcharbeitet, wird sich schwerlich ein gesundes Spiel und einen richtigen Geschmack angeeignet haben. Wir wollen gar nicht der ungehörten und vielfach nutzlos vergeubeten Zeit gedenken, die ein Solcher aufwenden müßte, um die über das Maß angehäuften Uebungsbeispiele zu bewältigen. Viel höher schlagen wir den Ruin an, den dieses Werk auf seine Bildung übertun muß. Denn wer die Dinge, welche der Verfasser der Orgel aufbürdet, zu spielen über sich gebracht hat, der ist fähig Alles ohne künstlerische Bewußtseinsbisse zu spielen, was der Ungeheuer irgend erfinden möchte, und was man nur von alten im Zopfspiel aufgewachsenen Lanborganisten mehr zu hören bekommt: dieses Gläute und eitel Virtuosenwerk, dieses unorgelhaftes Unifons- und Staccatopiel, dem wir fast auf jeder der 304 Seiten begegnen, dieses Octavenwesen auf einem Instrument, welches durch seine Register ohnehin jede Octavenverdopplung möglich macht, und welches so sehr auf „reinen Sag“ angewiesen ist, daß es R. Schumann mit Recht als dasjenige bezeichnet, „woran sich jede Unreinheit des Spiels und des Sages am empfindlichsten rächt“. — Ferner sehe man einmal diejenigen Stücke an, die Herr Volkmar die Dreifügigkeit, als „Choralvorspiele“ zu bezeichnen. Man fragt sich unwillkürlich, ob denn der Autor niemals ein Bach'sches Choralvorspiel gesehen hat, die denn doch für jeden Organisten als Muster bestehen. Wir geben weiter unten einige Beispiele des Volkmar'schen Orgelfuges, und wollen jetzt nur einmal im Gegenfag zu dem Verfahren unseres Autors den Gang hinstellen, den jeder vernünftige Orgelpädagog und jeder Musiker, der sich autodidactisch zum Organisten bildet, einschlagen wird.

Mit den eigenthümlichen „Schwierigkeiten“, die das Orgelspiel dem Clavierpieler bietet (was der Orgelspieler jedenfalls vorher in ausreichender Weise sein muß), wird er sich vorerst

dadurch abfinden, daß er einfache Manuallage in streng gebundener Weise spielt, um die rechte Klangwirkung herauszubringen. Das richtige Ablösen der Finger wird er dabei von selbst lernen, wenn er Ohren hat, deren er freilich vor allen Dingen nöthig hat. Dann wird er Pedalstudien machen, um zu sehen, wie er Alles, was ihm vorkommen möchte mit seinen zwei Füßen und deren vordereu Theil und Absatz herausbringen kann. Ferner wird er an guten Uebungsbüchern, an denen es wahrlich nicht fehlt, dann an Chorälen u. dgl. die Verbindung des Pedalspiels mit dem des Manuale in unabhängiger Weise betheiligen, was eigentlich die wahre „Schwierigkeit“ ist; dann endlich wird er zu S. Bach greifen, wo die höchst gedankbaren Aufgaben, die einem Orgelspieler gestellt werden können, wenigstens technisch tadellos zu lösen.

Hat er dabei die Gabe zu componiren, so wird sich diese durch solche Studien am besten erhärten lassen, um ihn zur Erkenntniß zu bringen, wie die rechte Orgelcomposition beschaffen sein muß, und ob sein Talent ausreicht, sich überhaupt gerade auf diesem schwierigen Felde zu bewegen. Orgelstücke wie diese Voltmar'schen wird er sicherlich nicht schreiben, er müßte denn von solcher Eitelkeit strohen, daß ihm jede Selbstbeurtheilung abhanden gekommen wäre.

Einen so wichtigen Theil der Kunst des Orgelspiels wie das Registriren zu „lehren“ oder zu „lernen“ ist allerdings eine schwere Aufgabe, aber so ganz und gar darüber wegzugehen, wie unser Verfasser thut, ist denn doch nach dem, was bereits von verschiedenen Meistern anbeutungsweise geschehen ist, nicht zu rechtferdigen. Mögen die Orgeln auch noch so verschieden disponirt sein, gewisse Hauptgrundsätze haben doch alle Orgelbauer und so auch alle Organisten gekannt und beachtet, und wenn auch Bach selbst, wie Forkel erzählt, die unerhödetsten Mischungen gebrauchte, so wird die Schule nicht umhin können vorerst gewisse normale Zusammenstellungen zu betonen. Erst für den wirklichen Meister giebt es kein Gesetz mehr, weil er dessen wunderbarer Erfüller ist. Der Lernende wird vor Allem die Natur seines Instruments genau kennen lernen müssen; aber auch davon findet sich in dem Voltmar'schen biden Werke nicht die Spur, nicht einmal eine Anweisung auf irgend ein nützlich Buch hierüber. Der Name Töpfer 3. U. kommt in diesem Opus 50 des Verfassers eben so wenig vor, wie der S. Bach's.

Was für Organisten nach einem solchen Leitfaden, der zum Glück theuer genug ist, um Viele abzuhalten es anzuschaffen (9 Thlr.) gebildet werden müßten, ergibt sich nach dem Obigen von selbst, und es bleibt uns nur noch übrig zu bemerken, wie fein der Verfasser es angelegt haben muß, um sein „Werk“ durch die so reelle Stimma Breitenlopf und Härtel in Druck zu bringen, dann ihm einen so hohen Namen voranzustellen wie der Prinzregent von Preußen. Auf diese Weise möchte es gelingen, es Seminare und anderen öffentlichen Schulen aufzuzwingen, wo es freilich wahrscheinlich unbenutzt liegen bleiben dürfte.

Als oben versprochenes Muster Voltmar'schen Orgelspiels drucken wir hier nur folgende Curiosa ab:



u. f. w.



u. f. w.

## Focales.

(Singsakademie. 6. Quartettproduktion. Dreischod. Hoffmann. Remenzi.)

S. B. Die Singsakademie brachte am 6. d. M. in ihrem 2. Concert abermals eine Reihe größtentheils ganz kurzer und vielfach größeren Werken entnommener Chöre. Man konnte das Programm sowohl, wie die Ausführung „anständig“ nennen, ohne jedoch ein höheres Interesse zu gewinnen, oder durch die Ausführung gänzlich befriedigt den Saal zu verlassen. Händel's Chor aus „Deborah“ vermeldete nur abermals den Wunsch zu erregen, daß man doch seine Oratorien in Wien mit größerer Vorliebe pflegen, und sie ganz, sei es auch nur mit Clavierbegleitung, zur Ausführung bringen möchte. Palestrina's „Stabat mater“ ging in einem früheren Concert sicherer und schöner nuancirt von Statten. Die kleinen Sätze von Vittoria, Jubice und Gallus waren recht interessante Gaben, aber doch gar zu kurz, um eine Wirkung hervorzubringen. A. von Dommer's 24. Psalm, der beinahe zur Hälfte getulzt war, ist für ein op. 1 immerhin sehr ehrenwerth, läßt thätige Studien und das erste Fortstreben erkennen, die besten Muster nachzuahmen. Zugleich erscheint aber Manches gesucht, und über die Auffassung des Textes ließe sich streiten, namentlich darüber, daß der Componist die Worte: „Macht hoch die Thür“ u. s. w. ganz milde und lyrisch behandelt, dagegen aber die Frage: „Wer ist dieser König?“ zur Hauptsache erhebt und eine großangelegte Fuge darüber schreibt. Sehr interessant war Cherubini's Et incarnatus est; man sieht daraus, daß dieser bedeutende Künstler, zwar in Paris lebte, doch die Schätze seines eigentlichen Vaterlandes wohl gekannt und den Stolz der alten italienischen Kirchencomponisten zu würdigen gemüth hat. Die Wirkung dieser Nummer ist prachtvoll, nur leider durch einen etwas langen Schluß beeinträchtigt Mendelssohn's Motette für Frauenstimmen „Ihr Kinder Israel's“ gar wenigstens den Damen unserer Singsakademie Gelegenheit die Ehre des Instituts durch sehr wadere Ausführung sowohl des Chors wie der Solopartien zu retten, während nämlich die Herren, namentlich die Tenore sich vielfach eine unreine Intonation zu Schulden kommen ließen. Von Hiller's „O weint um sie“ konnten wir nur den ersten Absatz schon finden, das Uebrige schien uns in der Auffassung des Textes verfehlt und ungerichtlich. L. Spohr würde ebenso wie Händel eine würdigere Vertretung verdient haben, als sie durch einen einzelnen Chor aus einem Oratorium möglich ist.

Die 6. Quartettproduktion brachte Mendelssohn's A-Quartett, in welchem namentlich Herr Hellmesberger Gelegenheit fand, sein geschmackvolles und warmes Violinspiel zu bester Geltung zu bringen. Es ist ganz in der Natur der Sache begründet, daß ein moderner Violinspieler ein modernes Werk mehr zur Befriedigung strengster Anforderungen spielen wird, als ein älteres, wo Strenge und Größe des Gegenstandes auch Strenge und Größe des Vortrags erheischen. Doch hängt es einigermaßen von erstem Willen ab, auch hier durch Selbstüberwindung durchaus Anerkennenswerthes zu leisten. Herr Hellmesberger würde diesen ersten Willen gewinnen, wenn er sich nicht der bei den Künstlern leider so häufig vorkommenden Neigung hingäbe, jeden Tadel, der öffentlich aus-

gesprochen wird, als Ausdruck irgend einer persönlichen Rancune zu betrachten, in welcher Neigung die Künstler öfters noch durch lobbedulde Freunde bestärkt werden. Da dieses 6. Quartett viel- leicht das letzte des ersten Cyklus war, so nehmen wir hier Veranlassung auch den Herren Durst Dohdhal und Käber die lebhafteste Anerkennung zu erteilen und den Wunsch Älter auszusprechen, daß dem ersten bald wieder ein zweiter Cyklus nachfolge. — In derselben Production spielte Frä. Julie von Asten noch längerer bedauerlicher Verhinderung durch ein Leiden am Arm wieder einmal öffentlich, und zwar Schumann's Quartett; sie fand großen Beifall, der auch in Bezug auf musikalische Correctheit sehr verdient war. — Zum Schluß erklang Beethoven's G-dur-Quartett in unerreichter jugendlicher Fülle und erfreuender Frische.

Ueber das, was wir sonst noch erlebt haben, können wir rascher hinweg gehen. Herr Drayshock gab ein drittes Concert in dem er u. A. Mendelssohn's G-moll-Trio, und zuletzt eine Piffische Composition spielte, die auf das Gehör seiner organisirter Naturen einen depressirenden Eindruck hervorbrachte. Im Trio spielte Har Dr. aber mandmal als hätte er ebenfalls ein Piffisches Stück vor sich. — Ein ungarischer Violinvirtuose Herr K e m e n y, dessen Bekanntheit man in einem eigenen Concert machte, erwies sich als ein nicht ganz durchgebildeter Musiker, der Mendelssohn's Concert mit Eleganz und Gefühl, leider aber vielfach unrein spielte. In seinen Compositionen über ungarische Themen zeigte er sich als einer jener Virtuosen, die noch ganz in kindischen Spielereien mit Flageolet und anderen Künsten befangen sind, und nationale Sympathien benötigen, um jene auf gute Art an Mann zu bringen. — In der 3. Kammermusikproduction des Hrn. H e s s m a n n hörten wir ein neues Streichquartett vom dem hiesigen Componisten Dorn, das uns nicht befrieden gefaßt hat. Zwar schien er in manchen Punkten von seinen früheren gewaltigen Fortschrittsideen (vergl. II. Jahrgang Seite 44) zurückgekommen zu sein, aber auch dieses Opus enthält noch zu viel an sich Unschönes und der Gattung widerstrebendes, als daß wir dem Autor ein aufrichtiges „Glück auf“ zurufen könnten.

(Mendelssohn's „Heimkehr“ im Hespertheater.)

Das reizende Liederspiel „die Heimkehr aus der Fremde“ von Mendelssohn ist auf unserer Opernbühne dem Repertoir einverleibt worden, und wird nunmehr mit Schubert's einactigen „Verwöhrenen“ an einem Abend gegeben. Bei der ersten Auf- führung, der wir beiwohnten, saßen das Publikum etwas besremdet und konnte sich in die Nothwendigkeit nicht so leicht finden. Ob bei der zweiten das Verhältniß sich günstiger gestaltet hat, wissen wir nicht zu sagen. Es ist aber begreiflich, daß auf einer großen Bühne, wo Meyerbeer u. R. Wagner herrschen, das niedliche Opus gar zu beschiden und etwas blaß ersieht. Es war daher nur den mehr Musikalischen, die das Werk auch wohl schon aus Clavierausgängen kannten, vergönnt sich an den seinen Schönheiten derselben zu erfreuen. — Die Aufführung ließ wenig zu wünschen übrig; sowohl der gesungliche Theil war, mit Ausnahme der Vorträterin der Sopranpartie, ganz entsprechend, als auch das Spiel recht leicht und gewandt. Besonders gelang es Herrn W a y e r h o f e r als Darsteller des Kauz, Leben und Bewegung in das etwas gar zu kleinliche Stüdt zu bringen. — Als Beigabe zur Schubert'schen Operette wird die „Heimkehr“ immer ihre zweedmäßige Stellung finden und ihren Reiz auf den besseren Theil des Publikums ausüben.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

(Beripötet.)

November.

DL und endlich kam der große Tag heran, der 18. November, der Tag, auf den so Viele gefaßt, den so Viele, die in den letzten Wintern mit Mühe dem Erdrückwerden entgangen, herbeigeführt, der Tag, der

uns den Beweis liefern sollte, daß nun wirklich ein Saal vorhanden der dem lang und tief gefühlten Bedürfniß abhilft. Hagdn's „Schöpfung“ neben den „Jahreszeiten“ wohl das populärste aller Tractate, hatte unter solchen Umständen natürlich Alles angesetzt, was nur halbwegs, Musikalischen in Frankfurt ist. Und doch war man nicht ganz ohne Bangen. Der Saal ist noch nicht lange fertig, und nur der große Saal soll in Eile so hergerichtet werden, daß man doch endlich ein großes Concert geben kann. Es wird im eigentlichen Sinn Tag und Nacht daran gearbeitet, dieände werden vermittels Kofkenspannen getrodnet — wie, wenn während des Concerts eine Wand oder gar die Decke einbricht? Wenn das Podium zusammenbricht? Solche Befürchtungen werden laut — allein, was ist zu machen? Singsen muß man darum doch. Ich nehme also Abschied von Verwandten und Freunden — ein Testament zu machen war aus gewissen Gründen nicht nöthig — und beuge mich nach dem westlichen Ende der Stadt, nach dem früher so genannten Jung- hose, der aber jetzt zu einer Verbindungsstraße zwischen dem Hofmarkt und der neuen Mainzstraße erweitert ist. Ja, die Lage des neuen Saales ist freilich das am wenigsten Schöne daran. Er präsentirt sich gar nicht. Dies wird aber einst besser werden: es handelt sich nur um den Abbruch etlicher Häuser. Damit geht es aber langsam, da man um eines Concertsaales willen das Expropriationsgeley nicht anwenden kann, wenigstens nicht in Frankfurt. Der Saal selber besteht aus zwei Abtheilungen. Der Hauptbau zieht sich lang gefaßt von Osten nach Westen; am östlichen Ende, nach der Seite des Hofmarktes, sind die Hauptgänge. Fortwärt befinden sich verschiedene Restaurationstatianen, Kasse, Garderobe, Caffee und mehrere Treppen. Eine prachtvolle breite Haupttreppe führt uns in den ersten Stock und dastelbst (wenn wir verschiedene Gesellschaftszimmer und Stimmzimmer nicht weiter berücksichtigen) zu dem großen Concertsaal. Derselbe ist 150 Fuß lang, 57 breit und 50 hoch. In halber Höhe desselben ziehen sich an den langen Seiten des Saales hin 26 Logen, jede zu 4 bis 7 Plätzen. Diese Plätze sind die theuersten. An der lungen (östlichen) Eingangseite des Saales befindet sich, in beträchtlicher Höhe, die sogenannte Gallerieloge, deren Platz auf gleicher Ranghöhe mit den numerirten Logen des unteren Saalraumes stehen, und mit diesen den zweiten Rang bilden. Genannter Saalraum enthält 664 numerirte Sitze. Derselben sind unbeweglich und es ist so nicht nur jede Artinoline in bescheidene Grenzen gebannt, sondern es kann auch in Zukunft während der letzten Concertnummer wenigstens mit Stülperiden kein Kärm mehr gemacht werden. Den dritten Rang bildet die eigentliche Gallerie, über den Logen. Sie ist sehr geräumig und man hört von da so gut, wie in jedem andern Theil des Saales. Es ist dies, nebenbei gesagt, ein wesentlicher Vorzug des Saales, daß er staufisch sehr günstig gebaut ist. Auch die Befürchtung, man werde in den allerdings auffallend niedrigen Logen nicht gut hören, hat sich nicht bewahrheitet. Ueber der vorhin erwähnten Gallerieloge, in höchster Höhe, ist die zweite Gallerie, die billigsten Plätze enthaltend. Am westlichen Ende des Saales sehen wir das sehr geräumige Podium für Orchester und Sänger und über diesem den „Ballon“, eine Gallerie mit gleichfalls staufischen Plätzen, die jedoch bei gewöhnlichen Concerten nicht in Anspruch genommen werden. Am 18. November waren natürlich alle Räume gefüllt. Der Saal bietet für etwa 2300 Menschen Platz. Lüftung und Ventilation haben sich gut bewährt, dergleichen die Belüftung durch verschiedene Kronenwerke. Der Saal hat neun Ausgänge nach den verschiedenen Treppen. Verlassen wir ihn noch auf einen Augenblick, um uns das Seitengebäude des Saales flüchtig anzusehen. Es liegt am östlichen Ende des Hauptbaues, auf der andern (nördl.) Seite der neuen Straße. In seinem Obergeschosse enthält es die Wohnung des Hausmeisters, des Portiers, den Sitzungslokal der Verwaltung der Saalbau-Gesellschaft, Kasse, Caffee u. s. w. Im ersten Stock ist das Wichtigste für uns der „kleine Concertsaal“, 62 Fuß lang, 36 breit und eben so hoch. Haupt- und Nebenbau sind durch die sogenannte Durchfahrt, mehrere Thorbogen und Hallen bildend, mit einander verbunden. Ueber derselben befindet sich der dritte, der sogenannte „kleine Saal“ von 57 Fuß Länge, bei einer Breite von 45 und einer Höhe von 25 Schuh. Begeben wir uns nun rasch zurück zum großen Saal, um noch zum Anfang recht zu kommen. Alles drängt voll, Alles in festlichem Glanze und in festlicher Stimmung. Die singenden Mitglieder der diesmal vereinten beiden großen Gesangskörper amphitheatralisch gruppiert, voran die Damen, alle weiß,

die Herren natürlich schwarz. Sollte ich Ihnen nun über das Werk selbst, über seine naive und doch so gewaltige Großartigkeit schreiben? Im Falle Sie es noch nicht kennen \*), mache ich Sie auf das von Schänder v. Barrenreiter bei dieser Gelegenheit verfasste Büchgen aufmerksam, das in eingehender Weise die wichtigsten Nummern bespricht und auf alle Schönheiten hinweist. — Die Directoren des Cäcilien- und Nüßfische Vereines, Müller und Friedrich, hatten, ein Jeder zu Gunsten des Andern, für diesmal auf das Directorium verzichtet. Die betreffenden Vorkände waren aber, wie auch begrifflich, weniger geneigt in solchem Verzicht, und so wurde: also Uebereinkunft dahin getroffen, daß Herr Müller von Anfang bis inclusive zu dem Chor „der Herr ist groß in seiner Macht“ und Herr Friedrich das Uebrige leitete. Die Aufsührung war gut, hin und wieder imposant. Ehre und Orchester thaten, einige unglückliche Einläufe abgerechnet, ihr Möglichstes. Die Solisten Schneider (Tenor) und Hill (Bass) waren ausgezeichnet. Das Einzige, was den Genuß minderte, war das fast unaußföhrliche, mitunter sehr bedeutende Devotien der Sopranistin. Derselbe, unsere Primadonna, hat am Theater oft sehr Anerkennenswertes geleistet, aber abgesehen davon, daß mir das Oratorium ihr Fach nicht zu sein scheint, ist ihr Gesundheitszustand gegenwärtig ein solcher, daß sie sich auf ihre Stimme durchaus nicht verlassen kann. Dies muß sie doch wohl wissen, und ich meine, unter solchen Umständen, mögen dieselben sonst noch so interessant sein, hätte sie ihre Mitwirkung übergehen sollen.

Und so denke ich, hätte ich über Saalkau und Eröffnungconcert genug referirt und könnte zu den übrigen seitdem stattgehabten Aufführungen übergehen. —

Fräulein Johanna Demmer, die Tochter unseres beliebten Theater-Cassisten, veranstaltete im großen Saal eine Matinée, in welcher sie sich als vornehme Clavierpielerin zeigte. H. Peder und Siebenkopf spielten mit ihr das Trio in E von Hummel und erlernte die Gesangslehre von Zehrer. Eine große Anzahl Mitglieder des Theatergesellschaften unterstützte die Concertgelerin durch Gesangsvorträge. Hr. Labitzky wurde vom Publikum besonders ausgezeichnet. —

Der Männergesangsverein „Niedertraug“ gab am 26. Nov. im großen Saal sein alljährliches Concert zum Besten der Mozartfestigung. Der mitwirkende philharmonische Verein führte eine Fehlowertüre von H. Strauß und eine Concertouvertüre von A. Schmitt aus und begleitete die „Stimmlose“ Chor mit Orchester von F. Ladner, ein gut gearbeitetes, effectvolles Stück, dem nur einige prägnantere Orbenken zu wünschen wären. Herr Richard und Hr. C. Hill sangen einige Lieder, letzterer mit seiner bekannten Meisterlichkeit. Den Haupt-Anziehungspunkt bildete aber Frau Haase-Covillain. Sie entfaltete in einer Arie aus „Ernani“ und einem noch zugegebenen Walzer eine immer noch sehr langweilige, volle Stimme und bedeutende Gefühlskraft. Das Publikum geberrde sich schier wie verrückt. Es sei mir erlaubt zu sagen, daß sowohl Beethoven's Arie, als noch vielmehr Mozart's Weiden durch den Vortrag der Frau H.-C. geradezu ruinirt wurden. Wo man ein wenig zurückhalten darf, sang sie doppelt so langsam; wo ein kleines accelerando am Orte ist, sang sie dreimal so schnell; auf der ersten Solde des Wortes Moladine brachte sie eine ewig lange Bewegung (—) an, das Geschmacklose, was ich je gehört! Das „Weiden“ hat Frau H.-C. vor etwa 20 Jahren tausendmal schöner gesungen. Herr Director Oelker, der übrigens ausgezeichnet begleitete, hatte alle Mühe, sich durch dieses Labryinth von Willkürlichkeit hindurch zu arbeiten. —

Der Cäcilienverein war wegen seines ersten Abonnementsconcerts in Verlegenheit. Die „Schöpfung“ war dazu bestimmt. Da dieselbe nun, auf dringenden Wunsch der Saalkaugesellschaft, zum Einweihungconcert bestimmt wurde, so hätte etwa's Anderes studirt werden müssen. Da aber nun die Studienzeit gleichwohl durch die Schöpfung in Anspruch genommen wurde, so blieb für ein fünftes Concert keine Zeit. (Der Nüßfische Verein, der seinen Abonnenten nur drei Concerte gibt,

konnte sich leichter helfen.) Man entschloß sich also kurz, den vorigen Jahr gegebenen „Judas Makkabäus“ als erstes Concert wieder zu bringen. Er sah noch fest im Gedächtniß der Singenden, und wenige Proben genügten. Die Aufführung hat bereits im großen Saale stattgefunden. Bei zwei Chören, deren Tempo mir voriges Jahr als zu schnell aufgefallen, hatte es Herr Müller diesmal langsamer genommen, jedenfalls nicht melancolischer. Aber alles so gewiß zu Gunsten des Werks. Auch war das Tempo überall besser festgehalten. Die Ausführung war im Ganzen eine recht abgerundete; auch die Solisten (Hr. Medel, H. H. Schneider und Hill, Hr. Marx) waren gut, doch schien der letztere ihre Partie etwas zu tief zu liegen. —

Ich hätte nun noch das erste Museumconcert, als zum November gehörig, zu erwähnen. Da ich jedoch über die Museumgesellschaft leider Einiges hinzuzufügen gedente, und mein Bericht ohnehin schon übermäßig lang ist, so spare ich mir dies für einen folgenden Brief auf. —

### Jahresbericht.

G. Unter den vielen Conservatorien, Musikvereinen und Concertgesellschaften befindet sich eine Anstalt, über deren Wirde sich nie ein Jeder in Bewegung setzt, ein Weiden, das im Verborgenen blüht, der Musikverein von Innsbruck. Es ist gewiß aller Anerkennung werth, daß sich in einer Provinzialstadt von nur 14000 Einwohnern ein Verein, in dem gegen 200 Schüler theils gegen ein ganz geringes Monatsgeld theils unentgeltlich im Gesang, in der Instrumentalistik und im Generalbass Unterricht erhalten, ohne allen Fond und mit Ausnahme eines jährlichen, ständischen Beitrages von 300 fl. ausschließlich durch freiwillige Beiträge schon seit dem Jahre 1819 so ehrenvoll erhielt. Mittel und Zweck dieses Vereins reichen zwar nicht so weit, daß sich die Jugend in demselben die höhere Ausbildung in der Tonkunst verschaffen kann, allein die Zugänglichkeit dieses Instituts ermöglicht es allen Knaben und Mädchen ohne Unterschied in jedem Zweige der Kunst in jenem zarten Alter den ersten gründlichen Unterricht zu erhalten, in welchem es in der Regel schwer ist, sich auf eine so ausschließliche Art wieder konzentriren zu können, als dies in größeren dergleichen Instituten die Einrichtung mit sich bringt, oder in welchem dieselben nach der eiterlichen Aufsicht bedürfen, und nicht in größere Städte geschickt werden können. Dieser Verein gibt jährlich 4 große Concerte, und 3-4 kleinere Abendunterhaltungen für ein gemäßigtes Publikum gegen besonderes Abonnement wobei durch die Elite der hiesigen Musikstraße meistens nur klassische Kammermusik zu Gehör gebracht wird. Am 17. d. M. gab nun der Verein sein zweites großes Concert, dessen interessantes Programm eine unwichtiglich zahlreiche Herrschaft anzog. Es kamen folgende Piecen zur Ausführung: 1. Concert-Overture von Baron Schöberl, einem Schüler des Vereinscellmeisters Zuherski. 2. Frühlingsspiel von Mendelssohn und die „Almacht“ von Schubert. 3. Die Romanze von Beethoven für die Violine in F-Moll. 4. Die Ode von Hindemith. 5. Drei Volkslieder und das Ruyfied (gemischt Quatuor) von Mendelssohn. 6. Die Overture zu Rayf-Blas von Mendelssohn. Zämmliche Nummern wurden mit einer Präcision und namentlich die letzte mit einer Begeisterung ausgeführt, die das Publikum zu einem Bewusstseins hinriß, und die dem Musikvereine von Seite Sr. Durchlaucht des Herrn Statthalters Fürsten Lobkowitz, der mit seiner Frau Gemalin das Comité seiner Gegenwart beehrte, die schmeichelhafteste Anerkennung erwarb. Da der Herr Fürst selbst ein ganz besonderer Verehrer der schönen der Kunst ist, und sich durch diese Aufführung — es war die erste, der er bewohnte — ganz überrascht erklärte, so ist mir Grund voranzuzusetzen, daß dieses Institut an ihm einen mächtigen Gönner gefunden habe, und dadurch und durch die rapiden Bemühungen des Herrn Directors, des Oberamtsrathes Carl Distler, eines ausgezeichneten Sängers und durchgebildeten Musikers, einer schönen Zukunft entgegen gehe. —

An Novitäten für künftige Aufführungen stehen in Aussicht: eine neue große Oper von unferem mit Recht so allgemein beliebten ausgezeichneten Capellmeister Zuherski, auf deren nächste Verfertigung wir seiner Zeit zurückkommen werden, und für die Kammermusik-Abende drei Triosquartette von Josef Neuber, den wir mit wahrem Stolz unserm Landsmann nennen.

Im Opernhause glänzen die Sopranistinnen Fräulein Schmitz und

\*) Als neulich in Gesellschaft die Rede auf Beethoven's Sonaten kam, meinte ein Clavierliebender Musikfreund, zu mir gewendet: „unter diesen Sonaten interessirt mich namentlich eine, die den Beinamen pathetische führt. Ist Ihnen dieselbe vielleicht auch bekannt?“

Nach, der Bassist Herr Büffel und der Tenorist Herr Marloff. Fern. Nur genießt die Kunst des größern Theiles des Publikums wegen ihrer seltenen Stimmmittel gepaart mit einer bedeutenden Fertigkeit. Reiner Intonation und größere Beträglichkeit würden sie zu größern Ansprüchen berechnen. Vom künstlerischen Standpunkte aus in ihrem Ensemble ragt aber Fern. Schmitz über alle hervor. Hier sind Festigkeit, Reinheit der Intonation, vorzügliche Mimik und Lieblichkeit der Erscheinung im schönen Vereine. Hätte sie die Stimme der Erbsenmotten, würde sie jeder Bühne zur Zierde gereichen. Besonders rühmendwerth ist auch noch Herr Büffel.

## Leitungsgeschau.

Zwischen einem „Kreis von Tonkünstlern in Cöln“ und Herrn Prof. Lobe in Leipzig hat kürzlich ein theoretisches Turnier stattgefunden, dessen Arena die „Niederdeutsche Musikzeitung“ war. Jener „Kreis“ hatte in Folge einer Behauptung Herrn Lobe einen Friedrichs'or für jede offene Octave geboten, die er in Bach's wohltemperirtem Clavier finden werde. Herr Lobe seinerseits brachte nun eine Anzahl Fälle auf's Tapet, in denen er „offenbare“ Octaven sehen zu müssen glaubte, und machte folglich den Anspruch auf je einen Friedrichs'or für jede derselben, welcher Preis aber von den Cölnern verweigert wurde, und zwar mit vollem Recht, denn Herr Lobe brachte keine „offenbaren“, sondern bloß durch eine Regel des Herrn Richter in Leipzig verordnete Octaven zum Vorklein. Diese „Regel“ aber überseht den Umstand, daß zu wirtlich schlechten Octaven (wie zu Quinnten ein Aflordweschl gehört, und daß das, was im figurirten Satz durch freie Durchgänge entsteht, niemals in die Kategorie offenbarer Octaven gerechnet werden kann, besonders wenn die beiden Stimmen nicht einmal gleichzeitig zwei Octaven hintereinander anschlagen. Herr Lobe hat sich bei dieser Gelegenheit abermals als ein Confusionsmacher gezeigt.

## Nachrichten.

In einem Concert der Mainz'er Liedertafel am 18. v. M. wurde Gluck's Aescle zur Aufführung gebracht.

Am 4. Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine neue Concertouvertüre von F. Hiller aufgeführt.

Am zehnten Abonnementconcert in Leipzig spielte Frau E. Schumann Mozarts C-moll-Concert. Von Neuigkeiten kam außerdem Reinecke's Salva me fac regem für Männerchor und eine Concertouvertüre des Todasohn zur Aufführung.

Gebandelselbst spielte Frau Schumann in der 4. Kammermusikstunde ein neues Werk von J. Brahms: 25 Variationen mit Fuge über ein händel'sches Thema. — In der Thomaskirche gab man am 14. Dez. u. A. S. Bach's Motette „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf.“

Herr Carl Reinecke brachte am 21. Dez. in Breslau ein neues Clavierconcert von seiner Composition zur Aufführung.

In Coburg hat nunmehr auch Herr Krämer sich veranlaßt gefunden zu erklären, daß er an den herzoglichen Opfern Antheil habe, und zwar nicht allein an der „Instrumentierung“, sondern auch an der „Redaction“ derselben.

Der berühmte Violinist, Carl Lipinsky, Concertmeister der Hofkapelle in Dresden, seit einigen Jahren pensionirt, ist am 16. December auf seinem Landgute Urfow in Galizien 71 Jahre alt gestorben.

Das traurige unheimliche Beispiel von Gounod's „Meditation“ über S. Bach's Präludium hat Nachahmung gefunden! Schott hat ein sicherer J. V. Hamm die Unverschämtheit bei Rühn in Weimar als „Andenken an Beethoven“ dessen Trauermarsh auf den Tod eines Felden

mit „selbständigen beigegebenen Nebenmelodien“ herauszugeben. Und Dergleichen scheid man sich nicht in Deutschland zu drucken! —

Von R. Wierst ist in Leipzig bei Peters ein Violinconcert mit Pianoforte-Begl. erschienen.

Neue Opfern. In Darmstadt ging Schindelmeyer's „Reliquia“, in Prag der „Niederung“ von Johann Straup in Scene.

In Braunschweig fand das erste Symphonieconcert in wirkungsvoller Weise statt. Webers Oberon-Ouvertüre und Beethoven's A-dur-Symphonie bildeten die Hauptnummer jedes Programms. Außerdem spielte Herr Blumenkrenz Spohr's A-dur-Concert und sang Hr. Guuz aus Hannover die Mozart'sche Concertarie: O sogno, o desto, und mehrere Lieder von Beethoven und Schubert.

Für ein Morshauer-Denkmal hat die „Zeitung für Norddeutschland“ in Hannover eine Subscription eröffnet.

In Aachen fand am 24. October das erste, am 14. November das zweite und am 12. December das dritte Concert zum Behen des Drahperlfonds unter der Leitung des Herrn Fr. Wälfner statt. Im ersten wurde Beethoven's Festouvertüre in C gegeben, worauf Hr. Ferd. Hiller Mozart's B-dur-Concert spielte. Dann folgte Hiller's „Korallen“ und Variationen von demselben; endlich Mendelssohn's A-moll-Symphonie. — Das zweite Concert brachte Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale, Golttermann's Violoncell-Concert, Mendelssohn's Sopranhymne und Beethoven's Pastoral-Symphonie. Im dritten Concert endlich wurde Händel's Israel in Egypten aufgeführt. — Ferner fand hieselbst im Theater ein Vocal- und Instrumentalconcert statt, dessen Hauptnummer Beethoven's A-dur-Symphonie war. Außerdem spielte u. A. Herr Rautenbach Spohr's D-moll-Concert.

Ein Concert zum Behen des Dräcker Pensionsfonds in Leipzig brachte die F-dur-Symphonie Nr. 3 von Ph. Em. Bach; eine Arie aus Catharina Cornaro gesungen von Fr. A. Reiß; ein Concert in C-dur für 3 Fagel von S. Bach, vorgelesen von Fr. E. Schumann und den Herren Mollers u. Reinecke; eine neue Ouvertüre zu „Mißel Angelo“ von Gade; eine Rossini'sche Cantate gesungen von Fr. Reiß; verschiedene Solostücke für Pianoforte von Schumann und Chopin, gelp. von Fr. E. Schumann; endlich zum ersten Mal eine Festouvertüre mit Chor über das Hagenweinsied von Schumann. Von den Novitäten scheid Gade's Ouvertüre den meisten Beifall gefunden zu haben.

## Wien.

Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet zwei „historische Concerte“ (am 19. und 26. Januar, 5 Uhr Nachmittags) im Musikvereinsaal, und hat dazu Einladungen ausgegeben, die zugleich biographische Notizen über jene Componisten enthalten, von welchen Compositionen zur Ausführung kommen werden. Es sind folgende: Haaf, Orlando Lasso, Palestrina, Vittoria, Eccard, Pistorius, Feint, Schütz, Chambonnière, Corelli, A. Scarlatti, A. Lotti, F. Couperin, J. Rameau, Händel, S. Bach, L. Becherni.

Frau E. Schumann wird im März hier ermartet.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabends den 11. Januar.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Drittes und letztes Concert des Herrn Treiber.

Sonntag den 12. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 4. philharmonisches Concert (Programm: Ouvertüre, Scherzo und Finale von R. Schumann, Arie von Rossini, 9. Symphonie von Beethoven). Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: 2. Concert des Herrn Remenyi.

## Briefkasten der Redaktion.

M. in S. Erhalten. Wir werden Ihnen nächstens ob der übersendete Beitrag zur Aufnahme geeignet ist.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** No. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Weyers & Wasing, composit. & F. Müller's Witwe.**  
**Druckereiverwaltung:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
**Bei Vorbestellung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Hellergr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bachausgabe (Schluß). — Bekennnisse. Ein Brief an den Redakteur. — Kritische Revue. — Fatales. — Correspondenz aus Dresden. — Nachrichten. — Concertankündigungen.

## Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bach - Ausgabe.

(Schluß.)

Es folgen jetzt zwei Cantaten, die zu den schönsten von allen bisher bekannt gewordenen zu rechnen sind, ja Einiges darin gehört zu dem Schönsten, was wir überhaupt, so lange wir uns mit Musik beschäftigen, zu genießen das Glück hatten. Zwar lebt es bis jetzt nur in unserer Vorstellung, denn es zu hören, wenigstens von menschlichen Stimmen gelungen zu hören, ist uns leider noch nicht vergönnt gewesen, wie denn überhaupt Wien noch eine geraume Zeit brauchen dürfte, bis es in diesen Dingen etwas lebendiger vorwärts geht. Der bei uns herrschende cosmopolitische Zug gestattet nicht eine lebendige Pflege einzelner Meister, man zerplittert Zeit und Kräfte nach allen Seiten und verläßt oder vernachlässigt fortwährend das Einzige, was uns rascher zum Ziele führen könnte. — Allein man kann bei Bach immer die Erfahrung machen, daß das, was schon auf dem Papier anseht, in guter Ausführung alle Erwartungen übertrifft. Ist doch selbst die Cantate „Eine feste Burg“, die auf dem Papier so selbstständig anseht, bei ihrer Ausführung in Berlin, glaubwürdigen Berichten zufolge, von ganz außerordentlicher Wirkung gewesen.

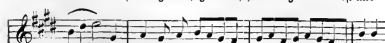
45. Dominiica 8. post Trinitatis. „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.“

Diese Cantate ist (vielleicht ihres reichen Inhalts wegen) in 2 Theile getrennt, deren erster den Haupt- (Eingangs-) Chor, dann ein Recitativ und eine Arie für Tenor enthält. Der zweite Theil beginnt mit einer Baskarie, dann folgt eine Arie, ein Recitativ für Alt und der Schlußchor. Ohne uns auch hier, wozu die Gelegenheit sehr erlösend ist, auf eine genauere Erzele des Werkes einzulassen, bemerken wir nur, daß die Grundfarbe des Ganzen eine vorwiegend heitere ist, ja man könnte namentlich dem schönen Eingangschor unbedenklich ein sinnig-gemüthliches Element zusprechen. Zum Beleg dafür theilen wir hier nur das Thema, welches ihm zu Grunde liegt, seinem melodischen Inhalte nach mit.

Allegro.



Es ist dir ge - sagt Mensch was gut ist und



was der Herr von dir for - - - - - dert.

Was nun zunächst hervorzuheben ist, das ist die merkwürdige Disposition dieses Stückes. Nach einem instrumentalen

Vorspiel, welches bereits den Hauptinhalt in sich faßt, wird vorerst das Motiv „Es ist dir gesagt“ in fugirter Form kurz vorgebracht. Dann aber tritt die ganze obige Melodie im Sopran ein und geht von da in die übrigen Stimmen in ebenfalls fugirter Weise über. Dieser meisterhaft durchgeführte Satztheil schließt in der Oberdominante, worauf nach einem kleinen Nachspiel des Orchesters ebendasselbe der neue Satz auftritt: „Nämlich: Gottes Wort halten und Liebe üben“. Dieses „nämlich“ betont nun Bach in sehr origineller Weise durch zwei Accorde des Chores:



und wiederholt es auf E, worauf die Fortsetzung in lang gehaltenen Harmonien ausgesprochen wird; bei den Worten „und Liebe üben“ fällt Bach aber in Fis-moll auf das erste Thema zurück, sie diesem unterlegend und eine prächtige Engführung damit bildend. Das „nämlich“ folgt noch einmal in Cis-moll, und der ganze Absatz schließt dann in der Unterdominante A-dur. Hierauf wiederholt sich der Anfang des Chores in anderer Folge der Stimme, in andern Modulationen und mit süßen und freien Engführungen, bis dann das Stück in E abschließt. — Dieser Chor ist nicht eben kurz zu nennen, aber bei genauer Einblid in die Disposition sieht man, daß eines das andere bedingt. Die Anordnung der Modulation, welche die ersten Hauptsätze in beiden Dominanten abschließt, erfordert eine Art von freier Wiederholung, um das Ganze majestätisch auszuklingen zu lassen und die Tonika zu rechter Zeit festzustellen. Jede Kürzung würde hier den Organismus stören, eine Gefahr, der man freilich bei den Arien ebenso sehr ausgesetzt ist, nur daß hier das Bedürfnis darnach bringender aufzutreten pflegt als bei den Chören, die in der Breite und Fülle des Materials kaum das Gefühl der Länge aufkommen lassen.

Bach's contrapunctische Kunst ist von jeher bewundert und gepriesen worden, aber was ihm von den Vielen, die diese Kunst ebenfalls zu besitzen vermeinen, weitestweit auseinanderhält, das ist, daß er erstens nie trocken wird, daß er bei aller Kunst nie aus dem Charakter des Stückes fällt, daß seine Thematik nicht nur meist ganz originell, sondern zugleich höchst ausdrucksvoll und wie dem Texte an den Leib gegossen sind, daß ihm endlich auch das eigenthümlichste, scheinbar kaum zur Fuge geeignete Thema so ganz und gar seine Schwierigkeit macht, ja daß seine Kunst immer höhere Triumphe feiert, je unglücklicher, ja fast unlösbar die Aufgabe erscheint. Man

gebe einem heutigen noch so gewandten Contrapunctiker, der das Werk nicht kennt, obiges Thema und trage ihm auf eine Fuge darüber zu schreiben. Was da wohl herankommen möchte!

Wer es wissen will, was es heißt ein ausdrucksvolles Recitativ zu schreiben, der sehe in dem Folgenden die Stelle: („wonach mein Fuß soll sein befüßten allezeit einher zu gehn“) mit Furcht, mit Demuth und mit Liebe“ u. s. w.

Die folgende Tenorarie steht in Cis-moll. Der Text beginnt mit den Worten: „Weiß ich Gottes Recht, — was ist, das mir helfen kann?“ Nun sehe man die Freiheit, mit welcher Bach die Melodie dazu wählt! den ersten Absatz in Cis-moll anersprechend, nimmt er den zweiten, von der Dominante Cis unmittelbar dahin gehend, in E-dur. Das klingt geradezu reizend und ist so zutreffend als möglich. Ueberhaupt ist die ganze Arie reich an wundervollen melodischen Zügen, welche einmal ansführlicher dargelegt zu werden verdienen. Der beachtenswerthe „Gang“ nötigt uns für diesmal weiter zu schreiben.

Einen bedeutenden Contrast zu dieser so innigen und weich schmiegamen Arie bildet die folgende Bassarie in A-dur, welche in ihren so wichtig auftretenden Sechszehnteln der Geigen förmlich die eitle Prahlerei Jener schildert, von denen der Text dann sagt, sie würden kommen und sprechen: „Herr, haben wir nicht in deinem Namen geweißsaget?“ u. s. w. Bei den Worten des Sängers: „Dann werde ich ihnen bekennen: ich habe euch noch nie erkannt, weicht von mir“ u. s. w. verstärken die Sechszehntel und in großen bedenklichen Intervallen hebt sich der Gesang hervor: eine prachtvolle Aufgabe für einen Sänger, der — Bach singen kann. — Diese Arie empfiehlt sich übrigens, wie die vorhergehende, den Sängern durch verhältnismäßige Kürze und die Abwesenheit eines förmlichen Mittelsatzes und des Tacapò's.

Daselbe ist auch bei der folgenden Altarie der Fall, die in Fis-moll stehend, den Charakter tiefer Gläubigkeit anathmet. Wie zu übersehen dürfte auch hier gleich in der Hauptmelodie der seine Zug sein, wie Bach in dem Text „Wer Gott bekennet aus wahren Herzensgrund“ alle Fülle des Ausdrucks in die letzten Worte legt:

Andante.



Wer Gott be - kennet aus wahren Her - zens -



u. s. w.

grund aus wahren Her - zens - grund.

Das folgende Recitativ, einen betrachtenden Inhalt ausdruhend, ist zugleich musikalisch notwendig, um die in Fis-moll schließende Arie mit dem Schluschoral in E-dur zu verbinden. Der letztere scheint von Bach's Composition zu sein, die Melodie ist uns nicht bekannt.

Eine Cantate, wie diese, mit einem herrlichen Eingangschor und drei nicht zu langen und höchst dankbaren Arien, ist in der That den Gesangsvereinen sehr zu empfehlen und Robert Franz hat sie mit feinem Takt herausgefunden, um sie an die Spitze seiner neuen Clavierauszüge ganzer Cantaten (Breslau bei Reusard) zu stellen. Würdige doch von dieser nützlichen Gabe, auf die wir übrigens noch zurückkommen, fleißig Gebrauch gemacht werden! — Uebrigens bietet die Bach'sche Instrumentirung diesmal kein erschwerendes Moment der Aufführung mit Orchester; im Eingangschor sind dem Quartett zwei Flöten und zwei Oboen beigelegt, welche vielfach mit den Violinen im unisono gehen, und nur wegen der allzugroßen Anforderung an die physische Ausdauer bei manchen Stellen weggelassen werden dürfen. Zwei Arien sind

blos vom Quartett, eine von einer Flöte begleitet, wobei ein ausfüllendes Clavier, wo keine Orgel vorhanden, seine Dienste thun wird.

46. Domine 10 post trinitatis. „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz.“

Eine ganz eigenthümlich wehmüthige Stimmung, so etwas von „göttlicher Traurigkeit“ durchzieht diese Cantate, welcher Hauptcharacter sich in einzelnen Aesten bis zur Malerei des Zammers (vergl. das Evangelium dieses Sonntags: Lucas 19, v. 41—48) über den grauenvollen Untergang Jerusalems, und wieder in andern zum Ausdruck großartiger Erhabenheit in der Betrachtung über das „aufsteigende Wetter“ erhebt.

Der erste Chor steht in D-moll,  $\frac{3}{4}$  Takt, und bringt sogleich ein durch alle Stimmen canonisch geführtes Thema, von wunderbar declamatorischem Ausbruch, zugleich von hoher melodischer Schönheit und einer Harmonik, die ganz ergründend und genial ist. Man bemerke namentlich den Uebergang aus dem 5. in den 6. Takt:

Alt: Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei,



Tenor: \*)



wie mein Schmerz.



n. s. w.

Nach nicht allzulanger aber gesättigter Durchführung dieses ersten Themas (50 Takte Chor) wird mit den Worten: „Denn der Herr hat mich voll Zammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns“ das Tempo schneller, und eine neue abermals sehr charakteristische Melodie bringt frisches Leben in die Sache. Auch dieses Thema wird sofort in freier Fugenform durchgeführt und mit diesem Satz schließt der erste Chor, welcher von großer und schöner Wirkung sein muß. Was die instrumentale Begleitung betrifft, so sind dem Streichquartett zwei Flöten, zwei Corni da caccia (mit englischen Hörnern zu besetzen) und eine Tromba o Corno da tirarsi beigelegt, welches letztere Instrument mit dem Sopran geht, also durch eine Klappentrompete besetzt werden kann.

Hierauf folgt ein begleitetes Recitativ, in welchem von den zwei Flöten die Figur



sehr kunstvoll durchgeführt ist. Diese Flöten schweben wie die letzten Flämmchen über der Stätte der Verwüstung, von der der Text spricht: „So klage du, zerstörte Gottesstadt, du armer Stein- und Aefchenhaufen!“

Einen durchaus großartigen Zug hat die darauffolgende Bassarie mit Trompetensolo, ebenfalls ein Abbild des strengen Gerichts, das in Erfüllung gegangen. In mehr homophonem Weise gehalten und mit ihren vielen freien kleinen Noten und Orgelpuncten klingt sie fast modern, nur die Sechszehntel-

\*) Die instrumentale Begleitung dieser ist nicht mit abgedruckt.

passagen der Singstimme, die entschieden altmodisch sind, aber zum Ganzen gehören, vertragen die Zeit ihrer Entfaltung. Zu dem Rahmen des Ganzen ist diese Artie nicht nur ein nothwendiges Glied, sie wird auch, von einer kräftigen und zugleich hinreichend beweglichen Bassstimme mit Ausdruck gesungen, ihre Wirkung nicht verlieren.

Nach einem kurzen Recitativo folgt dann eine Altarie, die von vornherein durch die Begleitung, welche Bach dazu gesetzt hat, merkwürdig ist; die letztere besteht bloß aus zwei Flöten und den, den Bass repräsentirenden im unisono gehenden Oboen und caccia. Diese Klangwirkung muß höchst originell erscheinen, und da von dem „Schild der Frommen“ die Rede ist, welcher „Jesus auch bei der Strafe“ sein will, so mag das Bild erhellend, welches dem Componisten vorschwebte.

Der Schlußchoral erhält eine besonders eigene Färbung durch die Zwischenspiele der beiden Flöten.  
Auch diese Cantate dürfte der Berücksichtigung der Gesangsvereine besonders zu empfehlen sein.

Cantate 47. Dominica 17 post trinitatis. „Wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedrigt, der soll erhöht werden.“

Der erste Chor (G-moll, Allegro) ist eine Fuge über zwei Themen, von denen das erste die erste Hälfte des Textes, das andere die zweite ausgespricht. Vor merkwürdig erscheinen die beiden Themen gleich beim ersten Ausbruch durch die Uebereinstimmung der melodischen Wendung mit dem textlichen Gedanken. Während nämlich das erste von unten in die Höhe dringt, um wieder tief hinab zu sinken, fängt das zweite hoch an, senkt sich tief, und steigt zum Schluß wieder in glänzende Höhe. Man würde diese Symbolik kleinlich nennen können, wäre sie nicht musikalisch so vollkommen gelungen und so genial durchgeführt. Man denke sich nun beide Themen vereinigt und man wird eine Idee gewinnen, welche Wirkung ein S. Bach in 4stimmiger Fuge mit ihnen erzielt.

Einer Sopranarie mit obligater Orgel, die darauf folgt, haben wir eben dieser Begleitung willen bis jetzt wenig Geschmack abgewinnen können, obwohl der Gesang selbst sehr ausdrucksvoll ist. Melodien und Figurenwerk der Art werden bei dem starken Orgelklang leicht feierig.

Nach einem sehr schönen von den Streichinstrumenten in ausgehaltenen Accorden begleiteten Recitativo folgt eine Bassarie mit Begleitung einer Solovioline und Oboe, dann dem Continuo. Das Thema ist prachtvoll, die Wirkung des Ganzen nicht leicht zu berechnen, es wird dabei sehr auf eine wohl-durchdachte und Bach'sch musikalische Ausführung der bezifferten Orgelstimme ankommen.

Die schöne Choralmelodie „Wann betrübt du dich, mein Herz?“ zu einem andern Text sinnig untergelegt beschließt die Cantate.

Cantate 48. Dominica 19 post Trinitatis. „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leide dieses Todes.“

Das Evangelium dieses Sonntags handelt vom Sichtbrüchigen (Matth. 9), daher die Betrachtung menschlichen, im christlichen Sinne: Sündenerlösend. Vielen wird eine Musik von solchem Charakter vornehm widerstreben. Uns kümmert nur die Aufgabe, die Bach einmal gestellt war, und wie er sie gelöst hat; ob sie selbst heutigentags Dem oder Jenem aesthetisch oder veraltet erscheine, das geht uns weiter nichts an.

Der erste Chor dem obigen Text zu Grunde liegt, ist eines jener contrapunktischen Meisterstücke, wie sie nur ein S. Bach zu Stande bringen konnte, und welche dem fertigesten Contrapunktist unserer Zeit Schwindel zu erregen geeignet sind. Ähnlich wie im ersten Chor der Passionsmusik nach Matthei, wo sich mitten in den Doppelchor hinein mir nichts dir nichts noch eine Choralmelodie wirft, und jener unbehört und in aller Geschmeidigkeit der Harmonik seinen Gang fortsetzt, so stellt

hier Bach in einen Satz, der zwei Motive durchführt (eines davon in fugierter Weise), die dem Ganzen als Schluß dienende Choralmelodie hinein, und zwar ganz streng in zwei einander (in der Unterquart) folgenden Stimmen. Diesen Choral bringt eine Trompete, die Nachahmung bringen zwei Oboen im unisono. Bei alledem liegen auch hier die übrigen Stimmen zu allen Verzweigungen des Choral's ihren Gesang fort, als wäre der Doppelchor gar nicht vorhanden. Die Sache macht sich übrigens vollkommen harmonisch-logisch. Wir müßten diese besondere contrapunktische Klarität hier anführen; im Allgemeinen kann man nicht sagen, daß Bach in seinen Cantaten sich so sehr auffallender Kunst übermäßig gern oder oft bedient. — Ob die Wirkung dieses Chors für unser modernes Ohr nicht etwas monoton sei, lassen wir dahin gestellt. Die Thatfache großen musikalischen innern Reichthums steht fest. Erst die unter allen Umständen anzustrebende lebendige und wiederholte Ausführung solcher Sachen vor einem vorurtheilsfreien Auditorium vermag endgültig festzustellen, ob unsere Zeit die Fähigkeit besitzt, sie zu würdigen, oder wie groß die Anzahl derjenigen Kunstfreunde ist, denen diese Fähigkeit zugesprochen werden kann.

Die übrigen Sätze dieser Cantate berühren wir kurz; es sind folgende: ein Altrecitativo, merkwürdig durch sehr seltene (theilweise enharmonische) Modulationen; ein Choral Melodie: Ach Gott und Herr) durch froppante Harmoniesolgen auffallend; eine kurze Altarie mit Oboefolo und sehr schönem Thema, der Bass etwas gefühlig in lauter Achteln sich bewegend; ein kurzes Tenorrecitativo; eine Tenorarie, sehr einfach von den Streichinstrumenten ohne die gewöhnliche Gegenstimme begleitet, fast durchaus dreitaktiger Rhythmus, der Bass abermals in gleichen Noten von Anfang bis zu Ende, das Ganze ziemlich lang (124 Takte), freilich aber von harmonischem Reichthum wie immer bei Bach, auch durch angezeigte forte und piano für äußere Abwechslung gesorgt; endlich der Schlußchoral, dessen Melodie dem ersten Chor zu Grunde gelegt war.

Cantate 49. Dominica 20 post Trinitatis. Dialogus. „Ich geh und suche mit Verlangen dich, meine Taube, schönste Braut.“

Ein ganz von den andern Cantaten abweichendes Stück. Es findet sich darin kein Chor, nur Instrumentalmusik und Sologesang für zwei Stimmen, wie schon der Titel „Dialogus“ andeutet. Der Text gehört zu jenen für unser heutiges Gefühl bedeutendsten, und die für uns nötige scharfe Trennung des Kirchlichen und Weltlichen gänzlich aufgehoben ist, und die Analogie mit der Vorstellung des Bräutigams und der Braut im irdischen Sinne bis an die äußersten Grenzen geführt ist, was in unserer dem Naiven entfremdeten Zeit von verlebender Wirkung ist. — Es findet sich in dieser Cantate eine lange Einleitungssymphonie mit Orgelfolo, der wir nichts abzugewinnen vermögen; dann eine Bassarie mit Orgelfolo, worin ziemlich trauere Figuren, aber Gesang von höchst innigen, warmen und zartem Ausdruck und reizender Melodie; ein ebenfalls musikalisch reizendes Recitativo für Bass und Sopran, wo aber eben der Text ganz unmöglich. Es heißt dabei selbst v. B.:

„Komm, Schönste, komm und laß dich küssen,  
Du sollst mein fettes Mähl genießen“

dann eine Sopranarie mit zwei Soloinstrumenten, wieder ein Recitativo für beide Stimmen, und endlich ein Duett, dessen Naivität an Trivialität grenzt. Im Verlanf erfaßt der Sopran die Choralmelodie „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ auf anderen Textworten, wobei die merkwürdig muntere Melodie des Stückes fortspielt. Wäre dieser Choral nicht, so könnte die ganze Cantate, von allem Zusammenhang mit religiösem Text befreit, für unsere Tage als ein prächtiges Liebesduett Geltung erlangen. Mit diesem Duett, das in Folge der an sich langen Choralmelodie sehr gedehnt erscheint, schließt das Curiosum ab.

Cantate 50. Doppelchor. „Nun ist das Heil und die Kraft.“  
(Offent. Joh. Cap. 12, V. 10.)

Diese einfache, nur aus einem Chorsatz bestehende Cantate ist für seinen bestimmten Fest- oder Sonatag geschrieben, oder doch nicht bezeichnet. Vielleicht gerade wegen der Abwesenheit aller Solopartien dürfte dieser großartige, reich instrumentirte Quartett, 3 Oboen, 3 Trompeten, Fauten) Doppelchor manchen Gesangvereinen eine sehr willkommene Nummer sein. Ein wichtiges mit Händel'scher Kraft, mit prägnantem Rhythmus auftretendes Hauptmotiv eröffnet sogleich in den Bassen des einen Chors den Satz



Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die  
Macht un - sers Got - tes sei - nes Chri - stus wor - den.

und erhält dann ein lebendiges Gegenmotiv. Dann übernimmt der zweite Chor das Hauptmotiv, während der erste das bewegtere Gegenmotiv fortführt u. f. w.

Dieser gar nicht sehr lange Chor (136 Takte) muß von gewaltiger, erschütternder und erhebender Wirkung sein, und dürfte einermäßig gekübten Vereinen keine sonderlichen Schwierigkeiten bereiten, da die Stimmen meistens in populären Intervallen gehalten sind, und zweitens eine ausgiebige Begleitung zur Unterfütterung vorhanden ist.

## Bekanntnisse.

### Ein Brief an den Redacteur.

Lieber Freund! Sie wissen wie sehr ich in Allem, was unsere schöne Kunst betrifft, mit Ihnen übereinstimme, wie überzeugt ich davon bin, daß die Musik, so weit ihre Wirkung auch über das bloße Vergnügen des sinnlichen Klangs, das im Ohr wurzelt, hinauszugehen und den ganzen Menschen mit all seinen Neigungen und Leidenschaften in Erregung zu bringen vermag, so zwar, daß der wahre Meister aus unserer Seele wie auf einem Clavier spielt, daß, sage ich, trotz alledem die Bedingungen der Wirkung in ihr selbst wurzelt, und daß alle Intentionen, alles absichtliche Erregemwollen bestimmter Gefühle oder Bilder, Dinge der puren Unmöglichkeit sind, wenn entweder die productive Kraft, die schöpferische Phantasie fehlt, oder wenn die Kraft eine unregelmäßig und nicht vorerst musikalisch Schönes und Bedeutendes zu schaffen vermag. Sie wissen ferner, daß ich ebendeshalb mit Bewunderung auf unsere Meister sehe und ansehen muß, wenn die Leute meinen sie als ein bequemes Postament ansetzen zu dürfen, wo sich das moderne Talent nur lustig hinaufzuschwingen braucht, um auf dieser schönen und lustigen Höhe fortzubauen und vor den Augen der erkaunten Welt noch einige weitere Gipfel aufzusetzen, oder gar eine ganz neue Welt von dort aus zu eröffnen.

Sie irren aber, wenn Sie glauben Ihr Freund und treuer Anhänger sei immer so klug gewesen wie er jetzt zu sein vermeint, und sei zu seinen jetzigen Ansichten so ganz von selbst und ohne alle geistigen Prozesse hingelangen. Sie irren, wenn Sie glauben, von Anbeginn seiner musikalischen Thätigkeit sei ihm selbstverständlich eine Beethoven'sche Sonate, eine Schubert'sche Phantasie, eine Bach'sche Cantate oder eine Mozart'sche Oper das Höchste gewesen, was ihn so durch und durch beriebigt und entzündet hätte. „Wie? ist das möglich?“ so höre ich Sie rufen. Ja, Verehrtester so war es, und wenn Sie mich nicht auslachen wollen, so will ich Ihnen die ganze Geschichte erzählen und Ihnen auseinanderzusetzen, wie das möglich war.

Es ist jetzt 20 Jahre her, daß ich die Universität besuchte.

Ich bewohnte daselbst einmäßig großes Stübchen mit einem Cameraden, der, so wie ich, die Musik leidenschaftlich liebte, passabel Clavier spielte und namentlich, ebenfalls wie ich, eine maßlose Leidenschaft zum „Phantastiren“ hatte. Da gab es ein tolles Treiben; wir erhitzen uns abwechselnd an der Musik, dann wieder an den alten griechischen Tragödien, an Schiller, Göthe und Shafespeare; und war es da zu wundern, wenn in unseren Köpfen alles durcheinander ging, und wir dem freiesten Spiel der Phantasie Raum gaben und Luftschlösser auf Luftschlösser bauten? Wir hatten bis dahin Beide die Musik autodidactisch betrieben, gelernt hatten wir nur die Finger bewegen, die musikalische Litteratur war uns wenig bekannt, noch weniger war uns der Gang der Geschichte derselben klar geworden. Was thaten wir nun? Wir legten frischweg des Sophocles, Shafespeare und der andern großen Dichter dramatische Werke auf des Clavierputz, und begannen Alles sofort in Tönen auszubräuen. Jetzt ächte und dröhnte das Instrument unter unseren Händen als wir den von den Furien verfolgten Oedipus, oder den Traum des Franz Moor darzustellen begannen, jetzt schwammen wir in Entzücken als wir den richtigen Ton gefunden zu haben glaubten für Rhythmasästra, die Gattenmonderin, und selbst das Räthsel der Sphinx, in Tönen declamirt, war für uns nur eine Kleinigkeit. Sie konnten sich denken, daß wir nicht daran dachten, die gefundenen Töne kunstförmig zu verwerthen, d. h. in ordentlichen Musikstücken zu selbstständigen Formen und Werken auszubauen, sondern ein Bild verdrängte das andere, und nur wenn wir manchmal bei einem Stoffe länger verweilen, lehrte allemal dieselbe Melodie wieder, wenn es galt dieselbe Person wieder aufs Tapet zu bringen. Glauben Sie nicht etwa, daß wir dieses dem R. Wagner oder vielmehr der Euryanthe abgesehen hatten, von beiden wußten wir ja kein Wort. Lange genug mochte dies Wesen gebauert haben, als aus der Kammer schwoll und wir keine Lust mehr hatten, unsere Kunst für uns zu behalten. Wir träumten von großem Ruhm und angeheurem Erfolg, denn unseres Wissens war noch Niemand darauf verfallen die Musik in so gänzlich freier und kühner Weise mit den erhabenen Meisterworten der Poesie zu verbinden. Es wurde daher begonnen die colossalen Gebilde unserer Phantasie zu Papier zu bringen. Das hatte nun freilich seine Schwierigkeiten. Tactrische, Tactarten, Tonarten, Vorzeichnungen u. dgl. erschienen uns als hemmender Plunder, den wir alsbald über Bord warfen. Es ging langsam genug, aber große Ausdauer besiegte Alles und endlich hatten wir einige Szenen aus König Lear und aus Antigone nicht allein unsern Fingern ab und für Clavier aufgeschrieben, sogar instrumentirt wurden sie! Mit furchtbarem Posaunenschall ertönten auf unserem Papier die Göttersprüche, und die treue Antigone ergoß in wunderbaren Flöten- und Clarinettenangenen ihre Klagen und ihre sinnliche Liebe. Der heilige Hain rauchte in göttlichen Tremolos der Orgeln, und der Blitzstrahl des Zeus fuhr in gewaltigem Ziaza von der Piccoloflöte bis in die Contrabässe hinauf. Es war grandios! Freilich meinten einige Musiker, die wir ins Vertrauen zogen, daß sei Alles sehr erhaben, aber Niemand werde es spielen können, denn hier wären den Orgeln Doppelgriffe vorgeschrieben, die sie gar nicht machen könnten, dort habe die Bassposaune einen wichtigen Tou forte anzuschlagen, den sie nicht einmal piano herauszubringen vermag, und überdies würde es unendliche Flöten und also viel Geld kosten, die Szenen einzuludern. Wit dem Geld aber sah es bei uns meist etwas knapp aus, und die guten Musiker kamen uns so abern vor mit ihren technischen Bedenklichkeiten und ihrer Stupidität gegenüber unserer Intentionen, daß wir einstweilen die Lust verloren unser Licht vor der Welt leuchten zu lassen. Es wurde Rath gehalten und beschlossen bessere und hellere Zeiten abzuwarten.

Gleichwohl fühlten wir uns von der großen Anstrengung, die uns das Aufschreiben verursacht hatte, etwas ermüdet, es war unmöglich an neue Werke der Art ähnlichen Fleiß zu verwenden, denn die Studien waren über dem zeitraubenden Musiktreiben vernachlässigt worden, — sie mußten eingebracht werden.

— Jene Musiker hatten nun so manches Wort von Beethoven und Schubert sollen lassen, daß noch endlich überwundener Gleichgültigkeit beschloßen wurde, diese sogenannten Wunderwerke einmal anzusehen. Da brachte denn Einer nach dem Andern was er gerade aufstreifen konnte nach Hause und es wurde damit angefangen sich diese Dinge, jeder für sich, vorzuspielen. O Gott, wie war mir das nützlich, so „wohl abgerundet“, so phantastisches gegen meine Schöpfungen, wie zöpflich gegen den freien Aufschwung, den meine Schöpfungskraft genommen hatte. Das, meinte ich, sei ja gar keine Kunst, so einfache Dinge verlohnten sich gar nicht der Mühe angeschrieben oder gar gedruckt zu werden. Böllig unangenehm war mir der Ruhm, in dem diese Dinge standen, und es bedrückte aller Autorität des zum Unterricht genommenen Lehrers, um mich dahin zu bringen, sie zu üben und taktmäßig zu spielen, denn ich glaubte doch mindestens die allerfeinste Behandlung sei nötig, um nur einwas Leben in die Langweiligkeit und Monotonie derselben zu bringen.

Lassen Sie mich von dem Weiteren schweigen. Mein Kamerad verließ die Universität, ich blieb noch; dadurch kam ich in andere Gesellschaft, und viele Abende, die wir früher mit dem tollen Musikstreiben verbracht hatten, benützte ich jetzt zum Besuch von Theater und Concerten.

Ich überspringe die 20 Jahre und erzähle Ihnen nur noch, was kürzlich geschah. Meine gute Mutter hatte sorgfältig das Geschick des Jünglings, in dem sie Helidenthaun sah, aufbewahrt, und so kamen mir denn zufällig jene instrumentirten Scenen wieder zu Gesicht. Ich lachte laut aus, wollte eben das ganze Geschmierre ins Feuer werfen; doch that ich erst einen Blick in die fremd gewordenen trauren Notenpflöge. Himmel, was glauben Sie wohl, was mir sogleich auffiel? Eine unverkennbare Aehnlichkeit mit Vigt's symphonischen Dichtungen! Dieselbe Manier Motive an Motive zu reihen, hier und dort chromatische Gänge in der verwunderlichsten Harmonisirung, mitunter so falsch klingend, daß mir schon beim bloßen Lesen die Ohren weh thaten; verminderte Septimenaccordgänge von fabelhafter Ausdehnung, viel mysteriöses Tremolo bald in den höchsten Tönen der Violinen, dann wieder in dreistimmig gesetzten Bässen; dazu wieder dramatisch effectvolles Geschmetter des Blechs. Natürlich Alles zusammenhanglos, statt Durchführung vielfache Wiederholungen, aber überall ein gewisses geistiges Band, auch die musikalischen Scheußlichkeiten durch Ueber- und Unterschriften erklärt: diese Stelle bedeute diese Person, jene diesen Seelenvorgang u. s. w.

Freilich mußte ich gestehen, daß Vigt wenigstens den Generalbass verstand, wovon der Inadhabste Autor dieser Scenen keine Ahnung gehabt; aber auffallend und charakteristisch schien mir doch die Aehnlichkeit des Treibens Weiber und die Verwandtschaft der Anlage solcher freien Phantasien. — Ich mußte über die ganze Geschichte so herzlich lachen, daß ich beschloß sie Ihnen mitzutheilen. Vielleicht giebt es in Deutschland noch mehr Leute, die einß in so selbstsamem Treiben besungen waren, oder es vielleicht noch jetzt sind, und vielleicht bereitet denselben obige Mittheilung eine heitere Stunde oder nöthigt sie zum Nachdenken.

Sollte aber die Verirrung meiner Jugendzeit nicht eine treue Analogie der Gegenwart bieten? Sollte das närrische Wesen der Weimaraner sich nicht ebenso auf Mangel an Erkenntniß wahren Kunstwesens, und auf Illusionen und Eitelkeit stützen, wie es bei dem jungen Studenten der Fall war?!

Leben Sie wohl! Ihr N. L.

## Kritische Revue

Werte für Pianoforte.

Richard Scherzer: Tarantella für das Pianoforte, ohne Opuszahl. Magdeburg, Feinrichshofen'sche Musikalienhandlung.

W. F. Speer: Frühlingsgruß, Idylle für das Pianoforte. Op. 8. Derselbe Verlag.

Josef Schulz-Weida: Was der Mond belauscht. Sechs musikalische Erzählungen für das Pianoforte. Op. 65. Derselbe Verlag.

Th. Deken: Raospelen. 16 vierhändige kleine Clavierstücke im Anfange von fünf Noten. Op. 180. Derselbe Verlag.

N. Unter den oben angezeigten Claviercompositionen verschiedener Tonkünstler gefallt uns Richard Scherzer's Tarantella noch am besten. Sie ist frisch und flüssig gehalten, ohne insofern eine gewisse Monotonie, jene Klippe, an welcher alle Tarantellen wenig oder gar nicht genialer Componisten scheitern, zu vermeiden. — Herr Speer's Idylle ist eine sehr harmlose Melodie, die ihr Leben durch mehrere Tonarten hindurch auf vier Seiten glücklich zum befriedigenden Schlußaccorde in g-dur führt. — Von Herrn Josef Schulz-Weida's mondbelauschten Tansüden sprachen uns die Bignetten auf dem Titelblatte am meisten an. Ueberhaupt ist Druck und Ausstattung in diesem Werke sehr anzuerkennen und wollen wir, was den musikalischen Inhalt betrifft, eine bedingte Brauchbarkeit dieser musikalischen Erzählungen für den Unterricht nicht abstreiten. Mit 14 Jahren entzückt man sich ja an gotischen Leberchreuten, an sentimentalen Melodieproben und erfreut sich an der Uniformität und Leichtigkeit des technischen Apparates. Zu Döhler's Zeiten sind bedarrie pebanische Süßigkeiten, wie Nr. 1 und 2, sehr in der Mode gewesen. Wir blättern herum, ob wir vielleicht irgend eine Nummer, irgend eine Episode als origineller erfunden, als weniger langweilig zu loben hätten, aber wir finden nur daselbe Einerlei und andererseits kann uns nicht einmal die musikalisch-malerische Erzählung vom Schaggräber zu energischer Angüsse reizen. — Sollten wir noch etwas von den Dester'schen kleinen Clavierbüden sagen, so meinen wir, daß es ganz anregend für Kinder und besonders für Gewinnung taktlicher Sicherheit wünschenswerth sein mag, sich schon nach den ersten Anfängen im vierhändigen Spiel dieser melodiosen Uebungen zu versuchen.

Werte für Gesang.

Martin Blumner: Sechs Lieder, vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 10. Berlin, Trautwein.

Wir empfehlen mit Freude diese ebenso melodiosen wie klangvollen vierstimmigen Lieder einer weiteren Beachtung. Hübsche Erfindung, charakteristische Stimmung und sorgfältige Stimmführung sind gleicherweise zu loben. Daß wir mehrfach bei denselben an die Schumann'sche Liedercomposition erinnert wurden, wollen wir nicht verschweigen, aber es mehr zum Lobe als zum Tadel des Componisten gesagt haben.

J. C. Schärtlich: Drei Gesänge für Männerchor, aus dem Nachlasse des Componisten. Potsdam, Steim.

D. Reichsdeinende Compositionen für Männergesang mag man wohl mit Vortheil zur Hand nehmen und zweifeln, ob es überhaupt möglich sei hier noch wesentlich Neues hervorzubringen. Die Frage nach der Berechtigung des Männergesanges unter den Kunstgattungen überhaupt mag hier unerörtert bleiben. Thatsache aber ist, daß unter heutiger Männergesang den an sich beschränkten Kreis von Empfindungen, die er auszudrücken fähig ist, längst erschöpft hat und daher theils in Flachheit, theils in unnatürliche Künstlichkeit ausgeartet ist, die von männlichem Gesange sehr weit entfernt ist. Lebende Gesangscomponisten können daher gewiß besseres thun, als einem abgelebten Institute noch viel neuen Stoff zuzuführen. — Mit diesen Worten wollen wir nun den vorgenannten nachgelassenen Compositionen eines durch ähnliche Leistungen wohlbekannten Componisten nicht zu nahe treten. Die drei Lieder von Schärtlich sind durchweg frisch und gesunde, wenn auch keineswegs originelle oder tief bedeutsame Stücke, und ein geübter Männerchor mag von ihnen mit guter Wirkung sowohl Kraft und Feuer, wie auch Weichheit und Biegsamkeit

der Stimmen an den Tag legen. Am schwächsten sind im ersten und dritten Vierte die langsame Mittelsätze, die sich fast nur in abgebrauchten Formeln bewegen; im dritten (des Touristen Vierte) hört außerdem die entgegliche Athernheit des Textes.


## Locales.

(4. diharmonisches Concert.)

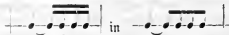
S. B. Die Hauptnummer des 4. philharmonischen Concerts war Beethoven's 9. Symphonie, welche um so willkommener sein mußte, als Beethoven in dieser Saison bisher auffallend wenig berücksichtigt worden ist, und die letzte Symphonie nach dieser Richtung die erste war. Wir brauchen unseren Lesern nicht zu sagen, daß Beethoven als Symphoniker hier culminirt, wenigstens in den drei ersten Sätzen, während freilich der letzte streng genommen schon auserhalb des symphonischen Gebietes steht. In jenen aber ist das Wesen desselben mit einer Bestimmtheit und Energie ersaßt, daß man glauben sollte, jeder Streit darüber sei unmöglich, für ewige Zeiten müsse das hier zur Geltung gekommene Princip bestehen und als Maßstab für neuere Leistungen dienen. Die Jetzt-Zeit belehrt uns, daß dies facitisch nicht der Fall, die Zukunft aber wird noch deutlicher als schon jetzt lehren, daß eben damit auch der Verfall des Genres' ausgesprochen ist. Bedeutende Talente, deren Schaffen aber nach andern Seiten der Kunst hin gravitirt, haben zwar immerhin einige Werte geliefert, die den allgemeinen Forderungen der Musik überhaupt und einer gewissen Zeitrichtung entsprechen, ja durch Originalität festeln und erweitern. Aber es wird sich zeigen, daß in der weiteren Fortsetzung jeder dieser ganz persönlichen Richtungen nichts mehr zu Stande kommt, was einerseits von allgemeiner Wirkung wäre, andererseits bei der nun einmal doch nicht zu vermeidenden vergleichenden Betrachtung nicht gegen Beethoven immer tiefer zurücktreten müßte.

Beethoven's Reuente ist dadurch so incommensurabel an Werth und Wirkung, daß sie bei vollster und consequenter Ausprägung des echt harmonischen Stils zugleich an die tiefsten Seiten des Individuums nicht allein, sondern an die höchsten Aufgaben des Menschen und der Menschheit anknüpft. Es ist im höheren Sinne eine musikalische Darstellung der schwierigsten philosophischen Probleme, des Verhältnisses des Menschen zu sich selber, zu Gott und zur Welt im großen Ganzen. Die Bedeutsamkeit einer solchen Aufgabe für die Tonkunst leuchtet ein und mußte als letzte Consequenz das Ueberschreiten des natürlichen Bodens, das Betreten desjenigen der Vocalmusik nach sich ziehen. Weit entfernt, diesen Vorgang zur Norm zu erheben, konnte die Kunst hier nur wie an den Säulen des Herkules stehen bleiben, und eine Umlenkung wurde unvermeidlich. Diejenigen, welche mit Gewalt über den erreichten Punkt hinaus vorzudringen, oder doch hier festen Fuß fassen wollten, mußten um so gewisser scheitern, als ihnen die Fülle der Gaben nicht vertiehen war, um die gewonnene Höhe auch nur zu halten. Glücklich organisierte und die eigene Kraft richtig abschätzende Naturen begnügten sich daher mit Recht ihr bescheideneres Gebiet verständig aber tüchtig zu bebauen, und die Welt verdankt diesen wenigstens viel Schönes, dessen sie sich zu erfreuen vermag.

Doch zurück zu der geliebten und bewundernten Reuente, an der uns diesmal nur mit erhöhter Aufdringlichkeit die Wahrnehmung beschäftigt, daß Beethoven im Punkte der Instrumentation, neben wunderbar divinatorisch ins Schwarze treffenden Momenten, Wanches nicht ganz richtig berechnet hat, was bei seiner längeren Taubheit freilich auch nur zu begreiflich ist. Er scheint sich nämlich ebenso wie über die Sphärität von Solostimmen gegenüber dem Orchester (Finale der 9. Symphonie und D-Messe), auch mitunter über die der Holz-Blasinstrumente und Hörner gegenüber einem wohlbesetzten Streicherchor getäußt zu haben, während er andererseits die Kraft von Trompeten wieder

manchmal zu gering anschlug. Vergleichen durfte ihm natürlich Niemand sagen, da er leicht sehr gereizt war und sich beinahe unfehlbar dünnte mochte. Hören konnte er nicht, und so hoch man auch immerhin die Kraft seines inneren Gehörs anschlagen mag, — es gibt doch Dinge in der Instrumentation, über die auch der fertigeste Meister erst urtheilen kann, wenn er die lebendige Wirkung erfahren hat. Wir sprechen hier nicht von der Fortissimo-Stelle im Scherzo, wo alle Streicher bis hinauf unisono das Hauptmotiv  spielen (dem daraus entstehenden Uebelstande, daß man von der Melodie der Bläser nur einzelne abgerissene Töne hört, könnte dadurch abgeholfen werden, daß man von den ersten und zweiten Violinen nur je ein Falt spielen ließe), auch im ersten Satz sind Stellen, wo die Holzbläser nicht durchdringen könnten, und wo wieder manchmal die Trompeten auf die Verständlichkeit der melodischen Gänge und auf den harmonischen Wohlklang störend einwirkten. Ob solchen Dingen nicht durch noch sorgfältigere Proben und entscheidendere Dämpfung der vorlauten Elemente begegnet werden könnte, wollen wir nicht geradezu behaupten (es ist uns bei allen Aufführungen, die wir gehört haben, angefallen, diesmal noch mehr als sonst, weil in den Räumen des Theaters Alles viel deutlicher klingt und daher greller wirkt), allein die Frage sei uns erlaubt, vielleicht daß Jemand sich dadurch veranlaßt findet, eigene Anschauungen darüber laut werden zu lassen.

Herr Dessoff hat möglicherweise diese Symphonie zum ersten Male überhaupt dirigirt, bestimmt wenigstens zum ersten Mal in Wien, wir gebeten daher nicht ihn über Manches zu tabeln, was wir bei einem älteren Dirigenten thun würden. Zur Last fällt ihm nur, die Ritardantstellen im ersten Satz:



verwontelt zu haben, wodurch die Intention des Componisten und das rhythmische Ebenmaß vernichtet wird. Ferner hätte wohl bei reichlicheren Proben mit den Solosängern vermeiden werden können, was man nicht absehehen kann, daß das Finale im Punkte der Forderung an einfache Mächtigkeit und Präcision Wanches zu wünscheln übrig lieg. Bei nächster Gelegenheit wird diese Scharte wohl wieder ausgeweget werden.

Nicht zu loben ist endlich die Behandlung des Recitativs der Contrabässe und Cellos am Anfang des Finales. Man schien Alles in die Kraft der einzelnen Töne zu setzen, statt in Gesang und richtige Declamation. Für den kurzen Bogen der Contrabässe mag das allerdings schwierig sein, wir würden indefs wirklich gern etwas weniger Kraft und weniger massenhafte Forzandos hinnehmen, wenn dafür mehr gezogene Striche in Anwendung kämen. Endlich ist noch der mehr gehaltete als getragene Gesang des Herrn Habanek als ungeschicklich zu bezeichnen. Besser, ja vorzüglich war der Chor, dessen Wirkung von jenen unansehnlichen Schwierigkeiten nichts verrieth, die man sonst bei Dilettantenchören zu besiegen hat. — Doch übrigens alles Andere dem Orchester vortrefflich gelang, namentlich das Scherzo, bedarf wohl keiner ausdrücklichen Versicherung.

Als erste Nummer des Concerts wurde Schumann's hübsches Werk: „Overture, Scherzo und Finale“ brillant ausgeführt. Die zweite Nummer war Rossini's bekannte alte Arie von Fr. Belle-Heim mit großem Beifall gesungen. Man möchte in Betreff dieser erst 16-jährigen Sängerin mit Heine sagen, „daß Gott sie erhalte so rein“ wie sie jetzt vortrug, und sich von der gefährlichen Atmosphäre, in der sie als bereits engagirte Sopranfängerin lebt, nicht auch wie so viele Aufsteigerinnen verderben lassen möge. In der That hat man lange keine so schöne, klangvolle Altstimme, so ausgeglichene Register, so warmen Vortrag, und so wenig Gesangsunnatürliches gehört, als von diesem höchst talentvollen Mädchen.

## Correspondenzen.

Dresden.

Bevor ich Ihnen, Herr Redacteur, von den musikalischen Ereignissen der Winterlaison berichte, sei es mir vergönnt, mit wenig Worten des vergangenen Sommerhalbjahres zu gedenken. Das Hoftheater brachte als neu einführte Opern im April Spontini's „Dessein“, im Juli, des vor wenig Tagen heimgegangenen Marksherr „Fans Heiling“ zur Aufführung. Ueber die gute Darstellung und den geringen Erfolg von Ceonold's „Faust“ habe ich Ihnen bereits geschrieben (Nr. 37); die Derscheint nirgends trotz mannigfaltiger Bemühungen zu gefallen. Anfang Mai glosierte Fräulein Georgine Schubert (Tochter des hiesigen A. ersten Concertmeisters Fr. Schubert) als Solonine in „Rigolo's Hochzeit“, Marie in „die Regimentstochter“, Amine in Bellini's „Nachwandlerin“ und Debba im „Propheet“. Die junge Dame verfügt über angenehme, aber nicht bedeutende Mittel. Die Stimme, ein hoher Sopran, scheint der künstlerischen Gabe Meister Garcia's in London nicht zu verhalten als der Naturanlage, die Technik ist lobenswürdig, ebenfalls das größte gewundene Spiel, unterhält von gefälliger liebenswürdiger Erscheinung, — doch läßt die Autonomie zu wünschen übrig. Dem Frä. Schubert folgte Frau Joachim-Wagner mit einem kurzen Soprolencantus und zwar als Elisabeth im „Zombhäuser“, Cedric in „Lohengrin“ und Fides im „Propheet“. Mit letzterer Rolle beschloß dem Beincome nach die treffliche Künstlerin ihre Laufbahn als Sängerin um sich dem recitirenden Schauspiel zu widmen, ein Entschluß, welchen sie unmittelbar mit glücklichem Erfolge im Berlin zur Ausführung gebracht hat. Als dritte und jedenfalls bedeutendste Söpin schloß sich den beiden eben genannten Damen Fräulein La Orna an. Wir hörten sie unter andern als Norma (2 mal), Anna im „Don Juan“, Leonore im „Trombadour“ und Valentine in den „Engländerin“. In sämtlichen Rollen glänzte sie durch Adel der Auffassung und dramatischen Gestaltung, durch tiefe Belebung und technische Vollendung im Gesänge; kurz als Sängerin ersten Ranges. — Im Juni gab die italienische Operngesellschaft unter Direction des Herrn Eugenio Merelli 12 Vorstellungen vor leeren Häusern, was bei der Mittelmäßigkeit der Truppe nicht anders sein konnte. Selbst Fräulein Trebelli vermochte, trotz ihrer herrlichen Stimme und tüchtigen Ausbildung, nicht auf die Toner zu stellen, da ihr tiefere geistige Beilebung vollständig abgeht. Am interessantesten war die wenn auch wenig gelungene Vorstellung seltener schöner Werke, wie Giarofa's „Il matrimonio segreto“, Rossini's „Semiramide“ und „Cenerentola“. Unbegreiflich erscheint die Theilnahme, welche diese Zitatoren während des Winters 1860 — 1861 in Berlin gefunden haben. —

Die Winterlaison begann am 18. October der Tonkünstlerverein mit seinem ersten Productionsabend. Zur Aufführung kam: Quartett (A-moll, op. 41) von R. Schumann für Streichinstrumente (die Herren Seelmann, Adernann, Meinel und Tieh); Quintet (Es-dur) von Mozart für Violoncello mit Bassinstrumenten (die Herren A. Reichel, Fiebinghoh, Kouterbach, Giener und Herr). Ein höchst interessantes Concert Händel's (F-dur) für Violinen solo mit mehrfach beliebigem Streichquartett. Der Meister componierte 12 solcher Violinconcerte in den Jahren 1739 — 1740, um damit die üblichen längeren Zeitpausen zwischen den Oratorien-Aufführungen ausfüllen zu lassen, da er wegen eines 1739 erlittenen Schlaganfalles dies nicht mehr wie früher durch sein gewaltiges Orgelspiel thun konnte. Am zweiten Productionsabend am 2. December kam zur Aufführung: Quartett mit den Variationen für Streichinstrumente von Fr. Schubert (die Herren Körner, Meißhofer, Schießling und Bödmann). Zwei von den englischen Quinten Bach's für Clavier (Herr Klein) C-dur, (Es-dur) für Violoncello von Bach. Sämmtliche Nummern dieser 2 Concertabende wurden von Mitgliedern der K. Kapelle ausgeführt, — nur Herr Musikdirector A. Reichel hatte die Clavierpartie im Mozart'schen Quintet, Herr Bödmann aus Hamburg die Clavierpartie im Schubert'schen Quartett übernommen. Am 30. October, 21. November und 11. December fanden die drei ersten Symphonieconcerte der K. Kapelle statt, bei welchen die Herren Kapellmeister Krebs und Dr. Nieß diesmal im Dirigiren alternirten. Das erste Concert unter Leitung des Herrn Krebs brachte die Overtüre zur Zauberflöte; Symphonie von Haydn B-dur Nr. 12.; Overtüre, Scherzo, Rotturmo und Marsch aus Mendelssohn's Musik zum Sommerabend; Symphonie (D-dur

Nr. 2) von Beethoven. Im zweiten Concert unter Direction des Herrn Dr. Nieß hörten wir: Overtüre, Scherzo und Finale (Op. 52) von R. Schumann; Symphonie (C-moll) Op. 5 von A. W. Mozart; G-moll Symphonie und Beethoven's Festouvertüre in C-dur (Op. 115). Das dritte Concert unter Kapellmeister Krebs Leitung brachte: Overtüre zu König Stephan von Beethoven; Symphonie und (Weibe der Töne) von Spohr; Overtüre zu „Eisa“ von Cherubini und Haydn's Pflichten-symphonie. Nach Verlauf der angeführten 6 Concerte wird sich das jedesfalls erhebliche künstlerische Resultat derselben besser beurtheilen lassen als jetzt, weshalb ich Ihnen angründlich nur objectiv die Programme mittheile. — Am 7. November und 23. December fanden im I. Hoftheater zwei Concerte zum Besten des Pensiofonds für den Hoftheaterchor und für die Armen Dresdens statt. Im ersten Concert erwiderte namentlich nach längerer Pause die Wiederaufführung von Gode's „Comala“ und die tüchtige Wiedergabe der himmlischen Motette „Luzet dem Herru“ von J. S. Bach (durch den Theaterchor) Interesse. Im Armenconcert sangen eine dientsittliche „Waldbühnen“ von W. Gellert sowie eine unraundliche neue Overtüre von Gabe, letztamerweise „Mich e i A u g e l o“ betitelt, wenig, dagegen die Solovorträge der Herren Kammermusikler Grimmacher (festkomponirtes Concert für Violoncello) und A. Braun (Concert für die Posune von David) viel Beifall. — Herr Concertmeister Fr. Schubert erernte im Verein mit den Herren Körner, Schießling und Kammervirtuos Fr. A. Nummer das Publikum durch 3 Quartettstudien. Vorzügliches feines Ensemble zeichnete die Leistungen aus.

Am 25. October führte sich über neuer L. Concertmeister, Herr Johann Kouterbach, in einem Concert beim Dresdner Publikum mit dem entscheidendsten Erfolg ein. Der treffliche Künstler spielte das 4. Concert (D-moll) von Spohr, Ragigo und Rondo aus dem 19. Concert von Kreuzer und das Tremolo von Beriot. Herr Kouterbach anfertigte in sämtlichen Sögen eine Virtuosität ersten Ranges; schönen großen Ton, ausgezeichnete Fogenführung, bedeutende Technik und echt künstlerischen von klassischer Ruhe gehobener Vortrag. — welcher freilich den höchsten Affekt der Leidenschaft ausstieß. Ihm folgte am 23. mit einer Soloeinzel ebenfalls trefflicher, doch einer ganz andern Richtung angehörender Violonvirtuos, Herr Conrath'scher Jean Beder aus Mannheim repräsentirt in vollendeter Weise die moderne virtuose Richtung des Violonspiels. Während ihm Beethoven's Es-dur Sonate (unter vorzüglicher Mitwirkung des Herrn Hoffsch) ziemlich mißlang, exzellirte er hauptsächlich in Compositionen von Paganini —

Unter den Aufführungen hiesiger Gesangvereine zeichneten sich die des großen „Acemium“ von Cherubini durch die Dreißig'sche Singakademie unter Direction des Herrn A. Reichel, — sowie die des Meißlers durch die Dresdner Singakademie unter Direction des Herrn A. Fiebinghoh aus. — Das Ereigniß der letzten Wochen bildeten die verheerenden Aufführungen der „Zauberflöte“ und des „Doemone“ im I. Hoftheater in vertiefter Stimmung. Ein solcher Versuch in der Stimmung des Wiener Orchesters zu Zeiten Mozart's ist vielleicht nur in Dresden möglich, da in der tatolischen Hofkirche noch wie früher diese Stimmung beibehalten wird, als auch besonders in dieser Stimmung gebaute Bassinstrumente dort vorhanden sind. Letztere wurden nun bei den erwähnten Opernaufführungen benutzt, während die für gewöhnlich bei den Opern gebräuchlichen Soloinstrumente 1/2 Ton herunter gestimmt wurden, denn so viel beträgt der Unterschied hier zwischen der Kirchen- und Theaterstimmung, also 417 (850) Schwingungen statt 443 (892). Hierbei bemerke ich zu Ihrer Orientierung, daß unsere Theaterstimmung viel tiefer als die in Berlin und namentlich in Wien ist, — die Stimmung der Kächentheater zählt 466 (933) Schwingungen, während die der Dresdner Kapelle, wie oben bemerkt, nur 443 (892) Schwingungen aufweist. (Die neuere Pariser Stimmung gabelt 437 (874) Schwingungen.) Die Tonwirkung durch diese vertieft Stimmung war übrigens eine vortreffliche; „sonor“ fülle, kernige Kraft und Volleiste des Klanges im Orchester; natürliche Leichtigkeit der Tongebung, sichere Anföhrung, wahrer Wohlklang und Ausdrucksfähigkeit im Gesänge“ zeichnete dieselbe aus; — so urtheilt auch E. Wand im Dresdner Journal. Freilich vernünftigt unter Dhr des Glanzes, Brillante der hohen Stimmung. Am schimmeln tritt bei die Violinen, welche jedoch, sollte die tiefe Stimmung eingeföhrt werden, durch stärkeren Bezug mancher

werden erstehen können. Für die Bläser müßten natürlich neue gute Instrumente gefertigt werden, was jedoch den Instrumentmachern erhebliche Schwierigkeiten verursachen und demnachgehet zu Collisionen hinsichtlich der Intonation führen dürfte. Trotzdem ist jedenfalls ein Fortschreiten in der Stimmung überall notwendig; doch ist zu wünschen, daß dies in Deutschland wenigstens von den Hauptstädten aus in überwindlicher Weise geschieht. Möchte Dresden in dieser Beziehung anregend wirken, aber nicht isolirt vorangehen. Was auf politischem Gebiete nicht möglich scheint, sei wenigstens in der Stimmungsfrage erreicht:  
Eingiebt!

## Nachrichten.

(Eingel.) Anruf zu Beiträgen für ein Märchener-Denkmal in Hannover. Der am 13. v. M. erfolgte Tod Heinrich Märchner's hat die Gemüther aller Deutschen, welche der Entwicklung ihrer nationalen Kunst mit Theilnahme folgen, in schmerzliche Trauer verlegt. Wohin die Kunde gedrungen ist, da sind auch die Stimmen dankbarer Anerkennung laut geworden, daß das Vaterland in dem Erschwinden eines Mann verloren hat, hoher Ehren werth, einen Gottgegneten Geist, dessen Schöpferkraft eine Quelle edelsten Genusses war für die Mitlebenden und es bleiben wird für die kommenden Geschlechter. Wo in unserem großen Deutschland der Pflege der Kunst eine Stätte bereitet ist, da hat auch das gefangene Volk an den Tönen des Meisters sich erquickt, hat mitgetrunken aus dem Born der Harmonien, in denen er, mitfliegend mit dem Volke in Leid und Freude, das Empfangsleben der Nation gespiegelt hat, in Wesen ihrer eigenen Charaktere denselben künstlichst Gehalt vertheilt. Solche Schöpferkraft auf dem Gebiete des Schönen soll der Deutsche feiern mit dem Stolz als eine Ehre seines Namens; über das schätzbare Wert hinaus soll dauerndes Erb den Ruhm des Meisters und mit ihm der Nation vererben. In welchen Theil, an welchen Ort des großen Vaterlandes könnte die Wohnung hierzu dringender herantreten, als an Land und Stadt Hannover, die zweite Heimat des edlen Todten, wo er die Tage seiner höchsten Kraft seines legendarsten Wirkens lebte! An die Hannoveraner zunächst deshalb wenden sich die Unterzeichneten, nachdem sie sich vereinigt haben, um den V. H. Heinrich Märchner in der Reibenshoff'schen ein Denkmal zu errichten, zur Ausführung zu bringen. Sie hoffen, daß die Stadt, die in dem vollen feurigen Bewußtsein dessen, was sie an ihm besaß, den berühmten Tonbildner zum Ehrenbürger erkor; daß das Land, das Märchner stolz als seinen Angehörigen betrachtete, werthig die Verdienung von Beiträgen in einer Weise vorzugehen werde, daß das Denkmal des Meisters würdig werden könne. Aber auch an die Freunde des Geschiedenen im weiten Vaterlande richten die Unterzeichneten die Bitte, dem zu schaffenden Werke durch freundliche Gaben ihre Unterstützung angedeihen zu lassen. Dem ganzen Deutschland hat Märchner's Herz geschlagen, dem ganzen Deutschland hat seine Muse gesungen; das ganze Deutschland hat sich seiner Muse gefreut. So werde denn auch das Denkmal Märchner's ein neues redendes Zeugniß von dem einigen Geiste, der alle Glieder der Nation befeht.

Hannover, den 30. December 1861.

Orof v. Pennig (Präsident), Bauremeister, Ober-Gerichtsanwalt, Dr. E. Kretsch. Dr. C. Jonas, Redactor, Dr. G. Hunius, Prof. Josef Joachim, Concert-Director, C. v. Mebing, Kammerherr, Adolf Meyer, Banquier, Reich, Stadtdirector, E. Röhrs, Kaufmann, C. Röhr, Bürgervorsteher, v. Slicher, Oberst, Fr. Spitzhagen, Teckampf, Prof.

Am 11. Mai 1860 ist ein Brief von Beethoven (Autograph) unter richtiger Adresse nach Berlin geschickt worden, dasehst aber nicht angekommen. Sollte irgend einer von unseren Lesern diesen Brief, den wir unten mittheilen, einmal zu sehen bekommen, so dürfte er wohl Mozart's unterlegten Text zu einer gewissen Weise bringen können: „Das ist gehobenes Gut, meine Herren“. Der Brief ist im Zusammenhange gerichtet, ist ohne Datum und lautet:

Mein bester Z. — Kraft hat sich zufälliger Weise angebotben heute mitzubringen, es wäre unschädlich gewesen dieses nicht anzunehmen, und selbst längere es nicht, so wie Sie es gewiß ebenfalls, daß sein Spiel uns alle doch am meisten Vergnügen macht. — Bitten Sie Michelcovitsch, daß er zu Ihnen diesen Abend komme, indem wir ihn wohl brauchen können, ich werde ihn gegen halb 7 Uhr abholen, so wie auch Sie, wenn es Sie freut mitzugehen — um ihre Pulte und Bratsche bitte ich Sie auch.

(Von Kufen mit Rothstift).

Ver sichern Sie Sich des Michelcovitsch auf allen Fall, wir brauchen ihn, ich bitte Sie auch zu kommen — ich werde Sie abholen.

„Dreiburgischer Kirchenconcert im Jahre 1861“, so lautet der Titel einer kleinen kritischen Broschüre, welche ebenfalls bei Otto Wigener erschienen ist. Der anonyme Verfasser, dem es an anderen Mitteln und Wegen zu fehlen scheint, um seine Meinung in die Oeffentlichkeit zu bringen, hält ein ziemlich scharfes Gericht, und erzählt uns referens über ein Concert des Cäcilienvereins, in welchem ziemlich allgemein bekannte Compositionen von Durante, Corci, Lotti, Eccard, Bortolanoth, Mendelssohn und Hauptmann aufgeführt wurden. Auch er findet die Aufeinanderfolge von 11 kurzen Stücken verschiedener Meister ermüdend, und weist auf Bach's Motetten hin. — In Betreff des „Christlichen Concerts mehrerer Männergesangvereine“ (zusammen gegen 600 Sänger) stellt er zuerst die Schätzerseiten des 4stimmigen Männergesangs überhaupt zusammen, und tadelt namentlich 3 Choräle, die in „empörend trivialer“ Weise bearbeitet zu Gehör gebracht worden seien. — Drittens schwingt der Verei, sein kritisches Schwert über die Aufführung der Misa sol-mnis, welche fast Alles zu wünschen übrig ließ.“ Es sei fast immer in der „einmüthig gleichgiltigen“ Weise hergegangen, die „leider aus größeren Orchester- und Chorausführungen in Hamburg nur allzu bekannt“ sei. Diele Tempi wären entschieden vergriffen gewesen, dem ungeheuren Kirchenraum sei keine Rechnung getragen worden u. m. A. —

Herr Hans Schläger, Director des Meozentrums und Musikdirektor in Salzburg dirigirte dasehst am 17. December 1861 zum ersten Mal ein Concert und brachte Beethoven's C-moll-Symphonie und Gade's „Erlebens Lieder“ unter lebhaftestem Beifall zur Ausführung.

## Wit n.

Herr W. Treiber hat in Wien 3 Concerte gegeben und darin von größten Werten folgende gespielt. Hummel's Fis-moll Sonate, Chopin's Clavierconcert, ein Claviertrio von Märchner, Sonate op. 6 von Mendelssohn, dessen G-moll- und Moll'sches Concert in breitem Tonart. Von S. Bach nur die sehr bekannte Claviertrio in A-moll, von Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert keine Note. Ein solcher Standpunkt richtet sich selber in einer Zeit, wo der weltliche Kunststand sich gerade jenen Meistern würdig, die den inneren Menschen in Mitleidenschaft ziehen. Kennt Herr Treiber von Beethoven vielleicht nur die A-dur F-moll, C-dur op. 53, C-moll pathetische Sonaten, von Bach nur die A-moll-Fuge? Oder hält er die aben n Werke dieser Meister nicht für concertfähig, oder getraut er sich nicht sie zu spielen? — Wenn er schon weniger Bekanntes spielen will, was allerdings ganz zweckmäßig, warum wählt er gerade solche ältere Stücke, die man entweder als Schatzlein bezeichnen muß, oder die doch mindestens gleichgiltig lassen? —

Wie die „Reverenzen“ mittheilen, ist Herr Zellner mit seiner Klage wegen Ehrenbeleidigung gegen Herrn D. H. m. a. n. v. dem k. l. Landesgerichte abgewiesen worden. Letztere hatte nämlich in den Zeitungen mitgetheilt, daß seine Frau, k. l. Hofopernsängerin, von Frau v. Zellner brieflich um ein Geländestück angegangen worden war, und daß nach Ablehnung dieses Annehmens Herr Zellner in seinen „Blättern f. M.“ die Gehängselungen der Frau Zulassung kühn und consequent angegriffen hatte. Herr Duftmann glaubte das Publikum auf den eigenthümlichen Zusammenhang der Dinge aufmerksam machen zu müssen, und hierauf schloß Herr Zellner seine Klage. Daß solche scandalöse Dinge in der Wiener Journallistik noch immer vorkommen können, treibt übrigens jedem ehelichen Schriftsteller die Schamröthe in's Gesicht!

Von Herrn Helkenberg's Quartetproduktionen und von den philharmonischen Concerten ist ein zweiter Cyclus angeündigt.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 18. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: 4. und letztes Concert des Herrn Dreyshof.

Sonntag den 19. Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: 3. und letztes Concert des Herrn Remenyi. — Nachmittags halb 5 Uhr im Salon Erhard: 4. Kammerproduction des Herrn Hofmann. — Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 1. historisches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Celmar Wagner.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Beilagen.

**Verkauf:** Heftliche Nr. 863. — **Abgabe:** Rohmert Nr. 117, Kunst- und Musikalienhandlung; **Wesels & Böling**, vormals **G. F. Müller's** Wite, braunne Mission: für 1 Jahr (24 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr., — für  $\frac{1}{2}$  Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr., — für  $\frac{1}{3}$  Jahr (13 Nummern)  $\frac{1}{2}$  R. oder 1 Thlr., mit Fortrechnung: für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr., 10 Gr., — für  $\frac{1}{2}$  Jahr 8 R. 50 Mr., oder 2 Thlr., 30 Gr., — für  $\frac{1}{3}$  Jahr 1 R. 75 Mr., oder 1 Thlr., 10 Gr., Einzelne Blätter 15 Mr. oder 3 Eldberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Franz Schubert als Claviercomponist. II. — Das Wiener Conservatorium und seine Vorkührer. — R. Schumann's „Zwien und Raup“ ausgeführt in Köln. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

## Franz Schubert als Claviercomponist.

II.

Wenn nach dem ersten Artikel Gesagten die Schubert'sche Musik den vornehmlichen Uebergang bildet von der classischen zu der neuesten Periode der Musik, so gilt dies insbesondere von seiner Claviertechnik. Es wär' hier am Orte einen Blick auf die Entwicklung des Clavierwärs von Bach bis zu Beethoven hin zu werfen: da wir uns aber aus Mangel an hinreichendem Material und an Zeit zu sammelndem Studium über diesen wichtigen Gegenstand kein festes Urtheil zu trauen, so müssen wir es für diesmal dem künftigen Biographen Schuberts überlassen, dies noch wenig angebaute Feld sorgfältiger zu berücksichtigen, begnügen uns vielmehr damit, im Einzelnen auf das hinzuweisen, was uns bei Schubert neu oder charakteristisch erscheint. Wir betrachten zuerst die Thändigen Clavierwerke\*), aber nicht nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, sondern nach den Gruppen, in welche sie zerfallen; jenes empfindet sich nicht, weil es unsicher ist und unserm Zweck weniger entspricht, da wir es nicht mit einer Biographie zu thun haben.

1. **Tänze.** Es sind größtentheils Improvisationen, welche entstanden, wenn Sch., wie er oft und gern that, in frühlichem Fremdbeskreise zum Tanz aufspielte; meistens Walzer, aber auch Galopps und Cossaisen.

Die erstern, unter verschiedenen Titeln: Valses nobles, V. sentimentals u. s. w. herausgegeben, bieten im Ganzen wenig Abwechslung und Interesse. Ihre Form ist immer sehr kurz, meist in 2 Theilen zu je 8 Tacten, das musikalische Material gewöhnlich sehr einfach, die Melodie selten gesangvoll, oft bloß aus gebrochenen Akkordfiguren bestehend, die Modulation hin und wieder frappant, fein und charakteristisch, der Rhythmus fast immer monoton. Von poetisch angeregter Stimmung kann nur in einzelnen die Rede sein, in größerer Anzahl hintereinander gehört, ermüden sie sehr, obwohl jedes Heft ein zusammengesetztes Ganze darzustellen scheint, da die einzelnen Piecen wenigstens äußerlich formell durch die Verwandtschaft der Tonart in Verbindung stehen. Musikalisch interessant sind sie durchschnittlich nur insfern, als sich nicht selten Anklänge an andere Schubert'sche Werke finden. Beber Unbefangene wird, dünkt uns, mit vollem Recht einem Vannerschen Walzer den Vorzug geben und sich gern mit der geschmackvollen Auswahl Schubert'scher Walzer, die Kiez verankaltet hat, begnügen.

Weit angnehmder sind die Cossaisen. Das scharf markirte nationale Gepräge, der feurige Rhythmus, die knappe Form

dieses Tanzes mußte die Schubert'sche Natur weit verwandter aussprechen als der behagliche deutsche Walzer; das mannigfaltigere dramatische Leben der Cossais wirkte offenbar zündender auf seine Phantasie als jener langweilige Schlenkrian; und hierin liegt, wenn auch kein gerade bedeutender, so doch immerhin ein charakteristischer Zug seiner künstlerischen Production. Sch. ist nicht, wie Viele glauben, der einfame Tränner, der sich in seine Innerlichkeit vertieft, um aus ihr allein alle jene Zauberbilder herbezuzuden, die er in Tönen an uns vorüberziehen läßt; auch er reproducirt, wie jeder Künstler, nichts anderes als eben das Wirkliche, wenn auch auf seine eigene Weise.

2. **Unter den kleineren, zum Theil zerstreuten Stücken, verdienen zunächst die Momens musicals, op. 94 2 Hefte, genannt zu werden. Sie sind meist in einfacher Rondoform gehalten und erinnern in ihrer Art an das spätere Schumann'sche Phantasiefüä.**

Nr. 1 C-dur zeichnet sich durch seine thematische Arbeit, reiche, sehr geschmackvoll vermittelte Modulation, pikanten Rhythmus und frische Stimmung aus. — Nr. 2 A-dur ist lieblich, fast wie ein Schubert'sches Adagio, aber ganz einheitlich in der Stimmung. Auch hier findet sich eine interessante Modulation, namentlich frappirende Contraste durch unmittelbares Aufeinanderfolgen von Dur u. Moll derselben Tonart (vgl. auch Nr. 1), was Schub. durchaus eigenthümlich ist; ebenso der durch Des-dur vermittelte Uebergang nach der Fismoll-Tonart des Mittsatzes und die Rückkehr aus derselben nach A-dur. Die Stimmung dieses Stücks klingt bei Sch. sehr häufig durch, vielleicht am passendsten mit „Bonne der Wehmuth“ zu bezeichnen, eine Mischung von Freude und Schmerz, Echnsucht und Erfüllung, schwermüthiger Resignation und trotzfieher Hoffnung, wie sie uns in dieser Tiefe und Innigkeit weder vor noch nach ihm in der Musik begegnet. Sie ist hier weniger reich angeführt als anderwärts, bildet aber eine durchgehende Grundgleichmüchtigkeit der Schubert'schen Natur.

Ähnlich verhält es sich mit Nr. 3 (F-moll), dessen Werth an sich nicht gerade bedeutend ist, das aber auch eine Stimmung enthält, die Schub. schlechthin ursprünglich angehört und oft bei ihm vorkommt, z. B. in einem Impromptu und in dem Divertissement à la Hongroise, wo sogar dasselbe Motiv auftritt. Ungarische Tanz- und Marschrhythmen, theils monoton theils viel phantastisch, liegen ihr zu Grunde und bringen eine wunderliche Mischung von holerischer Leidenschaft und phlegmatischen Humor zur Erscheinung.

Nr. 4 Cis-moll ist weicher angelegt und trägt zunächst einen etwas unbefinnlichen Gefühlscharakter, der sich vermöge einfacher Modulation innerlich der nächstverwandten Tonarten ziemlich festsetzt. Beachtenswerth erscheint die bei Schub. häufige Verbindung der Melodie mit dem gebrochenen Akkorde in der Weise, daß jene scheinbar ein unbedeutender Theil von diesem und somit halb verhüllt wird, aber gerade dadurch die

\*) Wir können nicht unterlassen hier der freundlichen Bereitwilligkeit dankend zu erwähnen, mit welcher die Firma Spina in Wien eine große Anzahl Schubert'scher Werke uns zum Zweck obigen Aufsatzes auf unser Ansuchen zur Disposition gestellt hat.  
D. Red.

Aufmerksamkeit besonders anzieht und darum einen stets erneuten Reiz erhält:



Der Mitteltag in Des-dur ist von entzückender Klarschönheit: es ist als bräde plötzlich aus Nebeln die helle Sonne über einer blühenden Landschaft hervor. Der unvermittelte Uebergang von Fes(H) dur nach Des-dur dürfte vor Schubert unerbört gewesen sein. — Der 3. Abschnitt wiederholt den ersten Theil: zum Schluß noch einmal ganz kurz das Mittelthema, dann rasch das Ende.

Nr. 5 F-moll so zu sagen eine rhythmische Caprice; der thematische und melodische Gehalt ist unbedeutend, die Harmonik nicht ungewöhnlich, die Durchführung des Motivs anderweitig ganz ähnlich, im Einzelnen ist auch der Rhythmus größtentheils derselbe monotone Daktylus; nur die größeren rhythmischen Abschnitte sind dadurch überraschend, daß bald 4, bald 6 Takte zusammengehören; mit der 2 theiligkeit des Rhythmus kommt man hier nicht recht aus, denn ein Paar mal erscheint sogar strenggenommen ein Takt zu viel — kurz ein Beispiel zu der früheren Bemerkung, daß Schub. zweilen sehr lose den Rhythmus mit Melodie und Harmonie verbindet, sondern ihn gleichsam isolirt; das Stück bekommt dadurch einen wild-phantastischen Charakter, ohne jedoch eine tiefere Empfindung anzuregen. Ähnliches wird uns auch in seinen Sonaten begegnen.

Nr. 6 A-dur ist dem geistigen Inhalt nach wohl das bedeutendste unter diesen Stücken; wieder ein Lied ohne Worte oder vielleicht noch mehr an den Ton eines Schumann'schen musikalischen Epilogs oder eines „der Dichter spricht“ zc. erinnernd, halb beschaulich und träumerisch, halb innig und elegisch. Technisch interessant ist die Verwendung voller Harmonien in der Weise späterer Werke Beethoven's, aber doch sehr eigentümlich, indem ein Theil der Mittelstimmen oder die Melodie durch Octaven verdoppelt wird. Hierdurch hat Schub. einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan, indem er auf diese Weise einerseits die naturgemäße Behandlung des Melodischen auf dem Pianoforte, andererseits die orchestrale Klangfähigkeit desselben sehr wesentlich förderte.

Nach müßten wir hier auf ein vereinzeltes zuerst in einer musikalischen(?) Zeitung, dann mit mehreren anderen Stücken anderer Componisten in einem Heft zusammen erschienenen Andante in C-moll hinweisen, welches wir, da es uns jetzt leider nicht vorliegt, nur aufs dringendste empfehlen können. Es verdient aus seiner Isolirtheit befreit zu werden, da es, so viel uns erinnerlich, eine sehr schöne und eigentümliche Stimmung enthält.

Ganz unbedeutend dagegen sind die bei Klein in Leipzig erschienenen „5 Clavierstücke von F. Schubert aus seinem Nachlasse“. Daß dieselben von Sch. herrühren können, hat man wohl nicht Ursache zu bezweifeln, wenn man erwägt, daß es ja nicht ganz sicher ist, wann er sie componierte, und wenn man sich erinnert, daß Sch. überhaupt in allen Gattungen manches Unbedeutende geschrieben hat. Die Clavieretnik ist Schubert'sch, eine große Anzahl Ankänge an seine anderen Werke begegnen uns; der geistige Gehalt dagegen ist schwach.

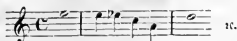
3. Die Improvisus. Op. 90, 4 Nummern. Op. 142, 2 Hefte, jedes zu 2 Nummern, von den Verlegern Fr. Kist gewidmet. Sie sind dem vorigen Genre sehr ähnlich, nur breiter angelegt; daher gelangen die in ihnen dargestellten Stimmungen zu vollerer und klarerem Ausdruck, ohne sich jedoch gerade bedeutend zu vertiefen. Sie geben in dieser Hinsicht einen charakteristischen Zug Schubert's zu erkennen, das harmlose

Sichgehenlassen in einer einmal genommenen Stimmungsrichtung, das man fast versucht sein könnte eine Art schwelgenden Selbstgenusses zu nennen; von einer andern Seite angesehen vielleicht auch das jugendliche Bestreben, sich rücksichtslos zu erschöpfen, sein Inneres selbst bei Gefahr der Wiederholung oder Ueberreizung nur vollständig, ganz und energisch auszusprechen, ohne die Absicht, den Inhalt des Dargestellten zu höherer Bedeutung zu steigern. Darum haben diese Stücke ganz besonders den Charakter individueller Lyrik; man tritt ihrem Schöpfer persönlich fast noch näher als in seinen Liedern, weil er uns gleichsam zum traulichen Privatgespräch einladet, um uns seine lebenswürdigsten Eigenthümlichkeiten und Lamen ohne Rückhalt zu zeigen. In technischer Hinsicht sind sie vielleicht unter allen seinen 2händigen Clavierstücken am abgerundetesten und glattesten, daher auch ganz besonders beliebt; von höherem geistlichen Interesse ist dies insofern, als sie, soweit wir zu sehen vermögen, die wichtigsten und schönsten Formen des ihm eigenthümlichen Clavierstils klar und einfach repräsentiren.

Op. 90. Nr. 1. C-moll. Nachdem die von beiden Händen fortissimo angefangene und langgehaltene Dominante unsere Aufmerksamkeit fixirt hat, tritt zuerst ganz schüchtern das elegisch-gedankvolle Hauptthema, wie eine Sopran-Solostimme auf. Sofort erfolgt die Antwort im vierstimmigen Chor, der das Thema wiederholend und abschließend, der Solostimme gleichsam entgegenschreit. Dies wiederholt sich in der Paralleltonart. Dann wird das Ganze mit weicheren, volleren Harmonien repetirt. Wir halten diesen Eingang trotz seiner Einfachheit für ein wahres Meisterstück der Entwicklung; so natürlich und nahelegend Alles ist, so anschaulich, fast dramatisch ist es; ehrlich und harmlos steht die Grundstimmung voran und doch spannt sie nur auf das was kommen soll. Nach einem kurzen Zwischensatz erfolgt dann auch der zweite Abschnitt in As-dur, welcher das Thema in etwas veränderter und erweiterter Form, mit gedehnten Accorden in Aclaviertrio begleitet, zuerst in der rechten, dann in der linken Hand auftreten läßt und freier ausspielt, so daß sich vor Schluß desselben die anfangs elegische Stimmung zu inniger, fast jubelndem Entzücken gesteigert hat. Parallel diesen beiden Theilen gehen die beiden folgenden; der erste in C-moll dämonisch und wild mit unruhigen Bassfiguren unter dem Thema, der zweite in H-moll und am Schluß in G-dur wieder ruhiger werdend, die Melodie mit gedehnten Accorden in Sechzehnteln umrausend. Der Schlußabschnitt resumirt den ersten und dritten Theil, zwischen C-moll und C-dur lieblich wechselnd. Das allmähliche Steigen und Sinken der Stimmung erscheint in diesem Stücke trotz mancher scharfen Contraste äußerst fein und sorgfältig ausgebildet und giebt, dünkt uns, nebst vielen andern seiner Werke ein schlagendes Zeugniß dafür, daß Schubert sich über das Wesen und die Gruberfordernisse der breiten Form sehr klar war. Daß er trotzdem die ihn überlieferte nicht positiv weiter entwickelte, sondern eher aufgelöst hat, lag wohl hauptsächlich in der ihm natürlichen und darum notwendigen Invention von Themen und Motiven, die meistens an sich selbst einer den früheren Werken ebenbürtigen Formentwicklung nicht fähig waren — wovon später noch weiter die Rede sein wird. —

Nr. 2 Es-dur mit rollenden, sehr graziosen Läufen im Diccant; der Mitteltag in H-moll herb und kräftig; der zweite Theil könnte länger sein, ohne dem Eindruck zu schaden. — Die Stimmung ist mehr an- und aufregend als tief empfunden; es ist ein launiges, übermüthiges Spiel, ein sprudelndes herb darsinlagender Humor, der mehr scheinbaren als wirklichen Ernst hat. Das Genre dürfte bei Schubert zuerst angestrichen werden. Mancher denkt dabei vielleicht nicht ganz mit Unrecht an die sogenannte „romantische Ironie.“ — In technischer Hinsicht ist der Mitteltag charakteristisch: Melodie und Begleitungsfigur in derselben Hand, aber scharf getrennt. Letzteres findet sich in ausgedehntester Weise bei

Nr. 3 G-dur, einem vollständigen Lied ohne Worte, dessen innerer Gehalt zwar zu seiner äußeren Ausdehnung in nicht ganz normalen Verhältniß steht, das aber sonst wohlklingend und von einfach ansprechender Stimmung ist. Jeweils grenzt es ein wenig ans Sentimentale und Phrasenhafte, aber ohne geradezu hineinzufallen. Schubert bleibt auch in seinen schwächsten Stellen liebenswürdig; nur eine 2mal vorkommende Melodieführung



wünschten wir hinweg.

Nr. 4 As-dur beginnt höchst originell in As-moll und kommt erst auf der zweiten Seite, nachdem durch Ces-(H-)dur, H-moll und von hier sehr spritzend zurückmodulirt worden ist, zur Haupttonart As-dur. Zunächst weiß man jedoch auch hier noch nicht was es werden soll; denn die gebrochenen Accordfiguren, mit denen introductirend begonnen wurde, und die zuerst öfter durch eine melodische Phrase, dann durch eine äußerst spritzende Sequenz derselben unterbrochen waren, klingen noch eine Zeit lang fort; man vermuthet indeß allmählich, daß sich eine Begleitungsfigur daraus entwickeln wird; und richtig! Der Tenor führt endlich eine bestimmte Melodie ein. Diese entspricht aber unseren Erwartungen sehr wenig, denn sie ist aus einem ganz kurzen Motiv mit ziemlicher Geduld ausgeponnen, aber nicht zum befriedigenden Abschluß geführt, und hat einen Stimmungsinhalt, der uns eher etwas Bolleres, Größeres erwarten läßt, als er uns zu befriedigen vermag. Dies soll er aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch nicht; denn sobald die Melodie aufhört, tritt wieder die erste Erwartung ein, welche aufs Bestimmteste genährt aber eben so schnell enttäuscht wird, indem die Tenormelodie, etwas breiter geschildert, aber viel kürzer, im Sopran auftritt, einen Abschluß verheißend, der jedoch dadurch wieder hinausgeschoben wird, daß wir uns plötzlich wieder auf dem Punkte befinden, wo jüngst die Haupttonart eintrat. Nachdem nun dieser Abschnitt noch einmal fast ganz wiederholt ist, bricht dann endlich im Mittelsaße um so voller und reicher die Empfindung durch. Eine breite, langatmende Melodie in Cis-moll, mit vollen Accordschlägen in Achteln von beiden Händen begleitet, wagt mächtig daher und bereitet das Herz in so erschöpfender Fülle, daß die ihr folgende unverkürzte Wiederholung des ersten Abschnittes kaum zu lang ist, um das harmonische Gleichgewicht herzustellen, da nun seine Tendenz in ganz anderem Licht erscheint. — Der Mittelsaß zeigt eine Claviertechnik, die, wenn die Accordlagen der linken Hand breiter und lustiger wären, echt modern genannt werden könnte, so ist sie leider ein wenig wulstig; ein geschickter Spieler braucht sich aber unserer Ansicht nach nicht zu scheuen, die wahrhaftigen Fortschritte neuerer Technik einer einzelnen sonst herrlichen Stelle zu Gute kommen zu lassen. In einem Schubert'schen Impromptu hat eine solche Lizenz gewiß nichts Bedenkliches; denn die Klangfülle heutiger Instrumente, namentlich in den Bassen steigert jeden viden Accord zu einer Colossalität, die Schubert's Ohren sicher unerträglich gewesen wäre.

Op. 142. Nr. 1 F-moll. Schumann meint, man könne es nicht Nr. 2 und 4 als eine unvollendete Sonate betrachten; der allgemeinen Stimmung nach gewiß: die Form aber zeigt, daß Schubert nicht daran gedacht hat, einen Sonatenatz zu schreiben, denn thematische Arbeit und Durchführung hätte er sich nicht nehmen lassen, beides fehlt hier. Das melodische wiegt durchaus vor, eine Steigerung der Stimmung ist nicht wahrzunehmen, die Hauptelemente werden einfach wiederholt. Dadurch bekommt das Stück trotz seiner großen Schönheit in allen Einzelheiten, democh in seinem Verlauf etwas Ermüdendes; im zweiten Theil mußten entweder bedeutende Kürzungen oder energische Steigerungen eintreten. Die poetische Grundstimmung des Stückes ist äußerst innig und reich verzweigt, aber, wie

gesagt, mehr in die Breite als in die Tiefe gehend, weil das musikalische Material zu einseitig ist, um für die lange Ausdehnung Abwechslung genug zu gewähren. — Auch hier ist in technischer Beziehung manches Interessante: nicht weit vom Anfang werden z. B. die Sopran- und Altstimme in Figuren aufgestellt, indem sie immer nacheinander angeschlagen werden, der Alt zuerst:



u. f. w.

weiterhin wieder die Verdopplung der Mittelstimmen, auch der Melodie, ja aller Stimmen außer dem Bass; ferner das Auftreten der Melodie in der linken Hand, während die rechte lebhaft accompanirt, überhaupt jener scharfe Gegensatz zwischen autonomer, fast vocaler Melodie und illustrierender Begleitung. — Alles Elemente, die den Uebergang der Claviertechnik zu anderen Formen deutlich bekunden.

Nr. 2 As-dur, wie ein Menuett mit Trio angelegt, aber durchaus gesungvoll; eine der süßesten, herzlichsten Stimmungen, so innig, schneidervoll und doch so selig befrachtet — einzig und allein bei Schubert anzutreffen; es ist, als sähe man einen schönen Sonnenuntergang und es kommt einem das schöne Umland'sche Gedicht in den Sinn:

Wenn im letzten Abendstrahl  
Gold'ne Wolkenberge steigen  
Und wie Alpen sich erheben,  
Frag ich oft mit Thränen:  
Ist wohl hinter jenen,  
Mein ersehntes Ruhehal?

Die eigenthümliche Lage der Accorde, die Verdopplung der Ober- und Mittelstimmen, die Zerlegung der Melodie in gebrochene Accorde beim Trio, wie es uns schon öfter begegnet ist, bringt hier einen so wunderbaren poetischen Zauber, einen so innig verklärten Wohlklang hervor, daß das Stück wohl das beliebteste, jedenfalls das unwiderstehlichste unter den vieren ist.

Nr. 3 B-dur in Form von Variationen. Das Thema gehört zu den lieblichsten Melodien, die bei Schubert häufig vorkommen. Die erste Variation bringt die Melodie des Themas mit gebrochener Accordbegleitung, aber reicher, ausdrucksvoller und inniger. Die zweite umschreibt dieselbe durch ein neu daraus gebildetes Motiv, welches auch ein paar Mal in der linken Hand erscheint, die bisher ziemlich farblos begleitend auftrat. Var. 3 in B-moll führt in der rechten Hand eine neu rhythmisirte Melodie in Octaven ein, in der linken begleitende Accordschläge nebst einer ausdrucksvollen Figur. Die 4. Variation (Ges-dur) läßt das Thema gar nicht mehr erkennen, sondern giebt eigentlich nur eine Begleitung, zu der man sich jene gesungen denken könnte. Sie besteht theils aus gebrochenen Akkorden und Schwebtönen, theils aus einem scharf rhythmisirten melismatischen Motiv, das bald in der linken bald in der rechten Hand auftritt. Beides zusammen bewirkt einen wundervollen Klang und einen zarten poetischen Duft. Noch freier gestaltet sich die 6. Variation: das Thema ist völlig imaginär geworden und die reizendsten Klänge voll netzlicher Grazie haben sich eingestellt, doch der Schluß bringt es wieder in Erinnerung, langsam und feierlich mit vollen Harmonien wird es noch einmal kurz recapitulirt und scheidet dann mit innig ausdrucksvoller Schlußwendungen. Wir müssen bekennen, daß uns das weniger günstige Urtheil Schumann's über diese Variationen nicht einleuchtet. Die Entwicklung der schon im Thema sehr reich ausgebildeten Stimmung kann ihrer Natur nach kaum anders sein als sie ist; die Neugealtungen in der Form, welche die Variationen aus dem Thema herleiten, sind alle so consequent als interessant, so bedeutend als natürlich. Unter den Phänomenen Clavierwerken Sch.'s wußten wir keine Variationen, welche sich mit diesen messen konnten; Sch. variirt oft mehr das Accompagnement als das Thema selbst,

wovon der eleganteste Fall in dem großen D-moll-Quartett vorliegt. Hier dagegen ist doch eine bedeutungsvolle innere Entwicklung vorhanden. Der Clavierstil zeigt außerdem die größte Sauberkeit und den entzückendsten Wohlklang; was will man mehr!

Nr. 4 endlich (C-moll) ist bei Weitem das bedeutendste von den Impromptus, vielleicht das beste Clavierstück, das Schubert überhaupt geschrieben hat, in der neuern Zeit unerreicht. Es ist ganz ungarisch im Ton, durchweg von frappantem, feurigem Pathos befeelt, voll kühner Harmonie und mächtig daherbrausender Passagen, fein in der thematischen Arbeit, hinreißend im Verlauf bis zu dem wahrhaft imponanten Schluß, kurz in jeder Hinsicht ein Meisterstück.

Versuchen wir nun auch die ausgeführten Phändigen Clavierwerke Schubert's, die Phantasien und Sonaten kurz zu charakterisiren!

(Fortsetzung folgt.)

## Das Wiener Conservatorium und seine Wortherr.

Von E. Wagne.

Vorbemerkung.

Die Leser des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung erinnern sich wohl noch einer Notiz, in welcher das Erscheinen von zwei Artikeln in der Zeitschrift für Theater und Musik „Kreuzblumen“ angezeigt war, die das hiesige Conservatorium zum Gegenstand hatten, und in deren zweitem von Carl Jordan der Wunsch ausgedrückt war, ich möchte doch selbst mit einem Organisationsplan hervortreten. In einem Artikel: „Oesterreichische Musikstände und das Wiener Conservatorium“ suchte ich die gleichzeitig gegen mich erhobenen Vorwürfe abzumitteln und nachzuweisen, daß die österreichischen Musikstände ganz anders beschaffen sein müßten, wenn das Wiener Conservatorium seine eigentliche Aufgabe begreifen hätte, daß sie aber auch in Zukunft sich nicht bessern würden, wenn das Conservatorium nicht einer gründlichen Reorganisation unterzogen, wenn nur stückweise Verbesserungen vorgenommen werden, die nur einzelne Classen treffen, oder in das ganze Institut keinen neuen Geist bringen. Das Manuſcript eines förmlichen Organisationsplan ausgearbeitet hatte ich aus dem Grunde abgelehnt, weil die Kritik mit dem Einzelnen einer Sache nichts zu thun haben kann, sondern gerade über den Geist des Ganzen zu wachen hat. Doch hatte ich verprochen den Argumenten des Herrn Carl Jordan zu begegnen, welche einerseits geeignet schienen die Direction in der Meinung zu bestärken, sie habe ohnehin das Mögliche gethan; andererseits die Unlust der Kritik, ihre Maßregeln zu prüfen und den Leistungen des Conservatoriums ein erhöhtes Interesse entgegenzubringen, die ich suchte unmotivirter Gleichgültigkeit zu knieknicken. Vielfache dringendere Arbeiten hatten die Lösung jenes Verzeichens bis heute verzögert; ganz fallen lassen konnte ich aber die Streichfrage nicht, ohne mich entwedem dem Vorwurf des Wortbruchs, oder der Mißthöngung anzusehen, daß ich mich selbst als — geschlagen betrachte. Nach dem Folgenden mag der Leser entscheiden, ob das Letztere der Fall ist.

Wenn ich es heute unternehme, den Verfaſſer des letzten Conservatoriums-Artikels, Herrn Carl Jordan, zu widerlegen, so erspart mir derselbe diese Mühe vielfach selbst, denn es finden sich daselbst so viele Mißverständnisse, daß man beinahe nur auf sie hinzuweisen braucht, um die Schwäche seiner Argumente und seiner Anlagen gegen Jene zu erwiesen, welche in dem Conservatorium, wie es noch jetzt ist, die Hauptbedingungen einer nützlichen Thätigkeit vermessen. Man wolle nur folgende Punkte in's Auge fassen:

1. Herr C. J. beklagt sich über den Mangel an Theilnahme von Seite der Kritik, und gesteht doch in seinem Aufsatze (Seite 693, Spalte 2) zu, daß man bei den Prüfungen, die doch für die Kritik die einzige Gelegenheit abgeben, sich über die Leistungen der einzelnen Schülnern auszusprechen, „eine Unzahl schlechter Productionen“ mit in den Kauf nehmen muß. Wenn sogar Herr C. J. dies zugestehen muß, so wird er auch der Kritik, die im Lauf

des Jahres ohnehin gar manche schlechte Production anhört, verzeihen, daß sie wenig Neigung zeigt, im Zuſt zwischen „Bettern und Bösen“ eingepfercht, die Leistungen eines Lehrinstituts zu beurtheilen.

2. Die Kritik nimmt ferner beſſhalb wenig Antheil am Conservatorium, weil die vorgenommenen Reformen bisher immer nur stückweise waren, die Hauptsache aber nicht geändert wurde. Herr C. J. will dieses Factum nicht gelten lassen, und lagt doch selbst (Seite 677, Spalte 2): „Viele Reformen wurden (von der neuen Direction) verprochen, manche darunter redlich durchgeführt, eine größere Anzahl leider noch unternommen.“

3. Herr C. J. versucht es, jene Vorwürfe als unbegründet hinzustellen, welche sich auf den Mangel einer eigentlichen artistischen Leitung, dann der künstlerischen Einheit der Methode beziehen, und theilt doch selbst eine nicht geringe Anzahl von Beweisen für jenen Mangel mit. So erzählt er (S. 679), daß 3. B. die Professoren des Clavierſpiels nicht einmal äußerlich zusammengehen, viel weniger nach übereinstimmenden inneren Grundſätzen. Kurz vorher aber hatte er gesagt, es beständen über die Bildung des Tons bei Instrumenten, „über den Anſchlag beim Clavier so positive Regeln, daß es gar nicht schwer sein sollte zwei oder drei Lehrer zu finden, welche dieselbe Methode befolgten.“ — Ferner gesteht er zu (Seite 695), daß Director Hellmesberger's „etwas zu geschmeidiges Wesen und seine in nicht künstlerischer Beziehung nicht immer bewährte Verlässlichkeit“ hemmend in den Weg treten. „Er, selbst auch Professor, dabei unter allen Professoren der jüngste, er, der unter ihren Augen aufgewachsen war, den jeder von ihnen als Kind gelannt hatte, er mußte jetzt unter seinen Collegen als Vorgesetzter auftreten, und ihnen dies und jenes befehlen.“ Das heißt denn doch mit anderen Worten nichts als: Herr Hellmesberger ist nicht die geeignete Persönlichkeit für eine Stellung, zu der vor Allem eiserne Conſequenz, mannhaftes Benehmen, Autorität gehört! — Ebenfalls beſtätigt Herr C. J., daß nach der gegenwärtigen Einrichtung „jeder Professor für den Unterricht in seiner Classe ganz allein verantwortlich“ ist. Und nicht bloß „allein verantwortlich“, — jeder Professor ist auch „in künstlerischer Beziehung allein Richter in seiner Classe!“ Und doch soll eine künstlerische Leitung und Einheit factisch bestehen, und doch soll es nicht wahr sein, „daß jeder Professor in seiner Classe thut, was er will?“ — Wenn jeder Professor zugleich Richter ist, so wird es geradezu unmöglich sein, bestimmte Forderungen aufzustellen, welche die Zöglinge am Ende eines Curſes befriedigen sollen. Jeder Professor geht dann seinen persönlichen Liebhabereien nach, und beſteigt die Zöglinge in diesen; es fragt sich aber sehr, ob diese die einfachste Aufgabe lösen können, die von einem andern weitern Gesichtspunkte ihnen gestellt wird.

4. Herr C. J. sucht den Verfaſſer eines früheren denselben Gegenstand betreffenden Artikels, Herrn Felix Wendel, zu widerlegen in Betreff des Mangels an Bildungsmitteln allgemeinerer Art. Dieser hatte das Conservatorium ganz treffend mit folgenden Worten charakterisirt: „Die Vorſorge für die Fertigkeit überwiegt im Allgemeinen jene für die Fähigkeit, das Instrument wird im Ganzen mehr gepflegt als der Geist, das Einstudiren steht mit wenig Ausnahmen über dem Studium, das materielle Element der Tonkunst hat noch immer einen zu großen Spielraum neben dem geistigen.“

Auf bestehen Spalte noch, wo Herr C. J. diesen Satz citirt, heißt es weiter unten: Selbstverständlich bleibt diese Ausbildung zunächst auf das Instrument, welches der Schüler zu handhaben gelernt hat, auf die künstlerische Lehre dieses einen Faches beschränkt.“ Ich finde in den Anmerkungen der beiden Herren weiter keinen Unterschied als den, daß der eine einen Mangel beklagt, der Andere ihn durch ungenügende Mittel zu entschuldigen sucht. Der Mangel selbst ist zugestanden und dennoch verlangt man, die Kritik solle für ein Conservatorium besondere Theilnahme zeigen, welches notorisch im obigen Punkte gerade unter allen bekannt und namhaftesten, besonders deutlichen Conservatorien nach dieser Richtung den untersten Rang einnimmt?! Oder kann man etwa irgend eine

solche Anstalt nennen, wo der Zögling nicht einmal verpflichtet ist, Harmonie und Contrapunkt zu studiren, wo thatsächlich von beinahe 200 Zöglingen am Ende des CurSES 13 (darunter noch obendrein Fremde, d. h. der Anstalt sonst nicht Angehörige), sage dreizehn die Prüfung ablegen?!

5. Herr C. 3. sucht mich zu belehren, daß die Ansicht, die ich einmal gelegentlich ausgesprochen habe: „Entweder leitet ein verantwortlicher Director, oder eine Direction; an unserem Conservatorium aber gibt sich Jeder den Anschein eines Leiters und eigentlich leitet Niemand“ — nicht begründet sei. Es soll also wirklich Jemand leiten. Und wer ist es, etwa der artistische Director? Nein! Unser Vorkaiser sagt ausdrücklich (Seite 695), daß Herr Sellmesberger diese Leitung abgegeben habe; derselbe habe erkannt, heißt es dort, daß „der scheinbar (?) wichtigste Theil seiner Aufgabe, nämlich die rein künstlerische Leitung eine bloß illustratorische Wesen müsse, wenn nicht das ganze Institut aus den Fugen gehen sollte“). Also ist es wohl die Direction, welche leitet? Es ist aber klar, daß sie nicht leitet, denn einmal ist ja jeder Professor in seiner Classe „selbst verantwortlich und allein Richter“, — und dann hat ja „die Direction (Seite 681), die mit den laufenden Geschäften schon sehr in Anspruch genommen ist, wohl nicht immer die Zeit und auch nicht immer die nötige Spannkraft, um stets selbst noch Verbesserungen und Veränderungen zu suchen“. — Ob irgendwem oder durch wen immer geleitet wird, das kann sich nur an den Früchten zeigen, und wenn thatsächlich „jeder Professor thut, was er will“, und wohl bloße meine Ansicht ist, und auch aus dem Obigen hervorgeht, so ist für meinen Bestand eben keine Leitung vorhanden, — oder „es gibt sich Jeder den Anschein zu leiten, und eigentlich leitet Niemand“.

Doch genug von solchen offensbaren Widersprüchen, in die man nur versällt wenn man nicht die volle Wahrheit eingesehen will, oder wenn man sie selbst noch nicht erfasst hat. Gehen wir zu jenen Behauptungen des Verfassers über, welche einer Widerlegung bedürfen.

Bekanntlich sind die Elementarschulen für Gesang (Prof. Pächler und Weiss) das Stelenpfeiler der Vorkaiser des Conservatoriums. Nun lobt Herr C. 3. die Pächler'sche Schule über die Massen, und glaubt ihr kein größeres Compliment machen zu können, als wenn er (Seite 678) sagt: „Darum eben ist in meinen Augen Prof. Pächler für die untere Gesangsclassen so trefflich befähigt, weil er sich mit dem Vorbilden in diesem Sinne (entgegenge setzt zum „Fort“-bilden) gar nicht befähigt. Er bleibt ausschließlich bei der Theorie und bei dem rein Mechanischen des Gesangs stehen, und giebt seine Schülerinnen ab mit unentwickeltem Tactgefühl, mit Verständniß des Rhythmus, mit der Kenntniß der Akkorde, fest im Notensystem, aber ganz unentwickelt und unverbunden in Bezug auf die Stimme.“ Stimm- und Sprachbildung, richtiger Ansat und dergl. Kleinigkeiten kommen also erst in der Ausbildungsklasse, d. i. im 5. Jahrgang des Unterrichts in Betracht. Ich bin der Meinung, daß es sich bei der Aufnahme einer Schülerin vorerst darum handelt, ob sie Stimme, d. h. eine wohlklingende und bildungsfähige Stimme hat oder nicht. Im letzten Fall kann sie vernünftiger Weise in ein Conservatorium gar nicht aufgenommen werden. Im ersten aber wird die Aufgabe sein, nicht allein ihr die Theorie und die Elemente beizubringen, wozu man wohl auch nicht 4 Jahre braucht, sondern möglichst bald, wenn auch mehr unbewußt, die richtige Entwicklung und Bindung der Stimme zu fördern, sonst muß freilich der Lehrer der Ausbildungsklasse ganz von vorne anfangen und vielleicht die Hälfte der ihm zugewiesenen Zeit mit dem Bekämpfen bereits vorhandener Fehler, mit dem Einprägen der richtigen Gesangselemente verbringen. — Es dürften sich auch erhebliche

Zweifel anstellen lassen, ob die Schülerinnen des Herrn Pächler wirklich bloß „unentwickelt und unverbunden in Bezug auf Stimme“ von ihm entlassen werden. Glaubt Herr C. 3. wirklich, daß man 4 Jahre lang förmlich singen lernen kann, ohne daß dabei die Stimme in einer bestimmten (und wie leicht fehlerhaften!) Richtung entwickelt, der Ansat festgestellt werde? Wenn Jemand bloß hin und wieder einmal eine Melodie vor sich hinsummt, dann ist es möglich, daß Stimme und Ansat bis zur ersten Lektion unentwickelt geblieben sind, obwohl der erfahrene Gesangslehrer schon hier die Richtung zu den wunderbarsten Fehlern und Angewöhnungen zu entdecken pflegt. Wenn oder Jemand vier Jahre hindurch Gesangsunterricht gehabt, das Instrument (die Stimmle) also schon in bedeutende Thätigkeit gesetzt hat, — dann dürfte denn doch wohl auch das Wichtigste der Tongebung sich somit festgestellt haben, daß man nicht mehr von „gänzlicher Unentwickeltheit in Bezug auf Stimme“ sprechen kann. Hebräus weist Ceyrel physiologisch nach, daß die Stimmwindungsstudien schon in frühesten Jugend angefangen und fortgesetzt werden müssen, wenn die Mutation vollständig und glücklich von Station gehen soll. Und nicht hat Ceyrel diesen Grundsat erfunden, die alten italienischen Gesangslehrer schon haben ihn befolgt. Herr C. 3. wird daher erst die Güte haben müssen, diese Autoritäten zu widerlegen, bevor er mir glauben einflößt, daß „des alten Pächler's“ Schülerinnen „ganz unentwickelt und unverbunden“ aus seiner Schule treten.

Ich sage aber nun: Entweder ist diese Vorkultur unentbehrlich, denn Tact, Theorie, das Mechanische, das Notensystem u. s. w. kann man ebenso gut außerhalb des Conservatoriums lernen, dazu ist in Wien hundertfach und auch in jedem Rest Gelegenheit, — oder sie muß anders organisiert sein, daß sich nicht auf die bloße Theorie u. s. w. beschränkt, sondern muß gerade die Elemente des Gesangs, welche trotz Herrn C. 3. immer die Tonbildung, der Ansat sein werden (das allgemeine Musikalische versteht sich dabei wohl von selbst) in gehörige Rücksicht nehmen; sonst besteht thatsächlich zwischen der Elementar- und der Ausbildungsklasse kein Zusammenhang.

Schalich verhält es sich mit der Knabengesangschule, die am Conserv. als selbständige Klasse um so weniger erforderlich scheint, als eine Ausbildungs-klasse für männlichen Gesang nicht besteht, und in der That wenig Aussicht hat eingeführt zu werden. — Mit einem Worte, in der bisheriger Organisation erscheinen beide Klassen als hemmender Ballast, ja als nicht unbedeutliche Schöpflinge, welche dem Stamm Kraut und Dorn entziehen. (Fortsetzung folgt.)

## Aufführung von Schumann's Szenen aus Faust in Köln \*).

N. Daß am 14. Januar d. J. zu Köln im Gürzenichsaale die Aufführung der Szenen aus Faust, componirt von Robert Schumann, in unangesehener Vollständigkeit stattgefunden hat, darf billig als ein Ereigniß in der musikalischen Welt betrachtet werden. Wenigstens die immer zahlreicher sich mehrenden Freunde und Verehrer Schumann's werden dieser Auffassung halbtönen und auf einen Bericht über Wirkung und Erfolg gespannt sein. So viel wir wissen, ist es ja nicht allein zum erstemal, daß sämtliche Szenen aus Faust dem größeren Publikum in einer Folge vorgeführt wurden, sondern überhaupt zum erstemal, daß der zweite Theil des Werks sich auf einem Concertprogramm befand. Wir wollen uns nicht mit der Frage aufhalten, ob es unbillig gewesen, dieses Werk, dem der Hingeziehene seine besondere Sorgfalt und Liebe zugewendet, so lange der allgemeinen

\*) Auch man es nicht höchst sonderbar finden, daß jeder ernstliche Versuch eine künstlerische Bereitung zu schaffen, das Ansehen aus den Fugen zu treten droht? Ist das nicht der klare Beweis, daß es sich dabei allemal mehr um persönliche als um Kunstfragen handelt?

\*) Wie gehen dem obigen Bericht, obwohl er in einigen Punkten von unsemern eignen Ansichten über das Werk abweicht, um so lieber Raum, als unser Referat im ersten Jahrgang dies auf dem Clavierauszug, das obige aber auf eine gute Aufführung basiert ist. D. Red.

Kenntniß und Beurtheilung vorzunehmen. Wer die Agitation, welche von dem verschiedensten Standpunkte aus gegen Schumann getrieben worden ist, genauer kennt, der wird begreifen, daß sogar ein Gefühl der Pietät manchen Dirigenten abhalten durfte, jenes Lieblingswerk des Componisten einem durch Verbreitung gefähigen Vorraths von vorn herein zweifelhaft gemachten Erfolg, oder einer Ausführung mit unzureichenden Mitteln auszuliefern. Da war es besser, noch ein wenig zu warten. Mag die Meinung über die Bedeutung künstlerischer Productionen auch am heutigen Tage noch so sehr durch unrechtmäßig erworbenes Lob, oder künstlich erworbenen Tadel verunstaltet sein, allmählig stellt sich doch von selber der wahre Werth des Kunstwerks als dauerndes Urtheil heraus. Nicht einmal des Feuers der Kritik, nur der Zeit bedarf es hier, um auf unzweifelhafte Weise Gold und Schlacken zu scheiden.

Die Aufführung des Faust betreffend war sogar von wohlwollendster Seite der Rath ausgesprochen, man möge die Composition, um des Erfolges sicherer zu sein, erst allmählich, bruchstückweise, gleichsam vorbereitet dem Publikum vorführen. Auch in Köln mag es an derartiger Warnung und auch an entschieden rückgängiger Meinung nicht gefehlt haben. Trotzdem und trotz alledem hat Ferdinand Hiller die ganze Aufführung gewagt und hat damit dem früh von ihm geschiedenen Freunde ein Denkmal echter und schöner Freundschaft gesetzt.

Wir begrüßen diese That Hiller's mit aufrichtigem Dank und wollen nicht unterlassen zu bemerken, daß er seine Nähe gesucht, um die für Ehor und Orchester gleichmäßig schwierige Tonrichtung auf die würdige Weise zur Darstellung zu bringen und die tüchtigsten Kräfte und unter diesen den einzigen Stodthausen für die Solopartien zu gewinnen. Mit feuchtem Blick der milden, tiefen Augen würde der von uns gegangene Tonrichter, den Freund zum Danke angehalten haben, wäre es ihm vergönnt gewesen an jenem Abend in unserer Mitte zu weilen und neben seiner geehrten Gattin sich an der künstlerisch vollendeten Reproduction seines eigenen Schaffens zu betheiligen. Er hat ausgerufen und über Beifall und Angriffe erhaben, bedarf er unseres Dankes für das Pfand, welches er scheidend uns gelassen und welches das schönste unter all dem Schönen, das er uns gelassen, nicht mehr. Aber die tiefe Bewegung aller wahren Freunde\*) der Tonkunst und der warme Beifall der zahlreichen Menge einem so ersten, so durchaus alles göttlichen, sogar des erlaubten Effectes baarem Kunstwerke gegenüber würden ihm wohl gethan haben. Wie gerne hätten wir ihm die vielfach, vornehmlich auch als halbgebildetem Munde gehörte Äußerung überbracht, daß diesem oder jenem mit seiner Composition erst der geheimnißvolle Schleier, der den zweiten Theil des Faust für manche Auffassung so undurchdringlich macht, sich gelüftet habe. Das ist freilich nicht der hauptsächlichste, nicht der eigentlich musikalische Erfolg, den sein Kunstwerk anstrebt. Aber die Kunst muß die Stimmung des Herzens mächtig ergreifen haben, welche den Bestand veranlaßt, tiefer in das Geheimniß der componierten Dichtung einzubringen. Sagen wir es frei heraus, es hat zwar nicht an Vergleichen mit Rossini und Meyerbeer gefehlt, und die Stellung derjenigen, die solche Vergleiche zogen zu Schumann's Faust, ist leicht begreiflich; der Theil des Publikums indeffen, welcher sich an der Schönheit der klassischen Meisterwerke entzündet, war tief und lebendig ergreifen und der Erfolg in Köln darf als maßgebend für alle weiteren Aufführungen betrachtet werden.

Und warum sollte diese Composition nicht wirkungsvoll für alle musikalischen und für erstere und gebiegene Musik empfängliche Hörer sein? Warum sollte ein Publikum, welches mit Beethoven's Symphonien und Bach's Passion, ja mit Beethoven's großer Messe vertraut ist, sich zweifelnd oder mißbilligend von den Szenen aus Faust abwenden? Etwa, weil die Weimaraner

mit geschäftiger Begierlichkeit Robert Schumann als den ihrigen reclamirt haben, der jenem Lager doch so wenig angehört und zugehört soll, wie unser schöner Rheinstrom unsern ebenso beutegierigen westlichen Nachbarn! Wahrhaftig, als Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein würde der Musikant Beethoven zwar nicht die form- und farblosen Gespenster der Zukunftsmusik, — aber wohl diesen Faust mit herzlichstem Grusse bewillkommen. Wir gehören durchaus nicht zu der Schaar unbedingter Bewunderer Schumann's um jeden Preis, welche Urtheil und Kritik seinen Compositionen gegenüber verloren haben, — jener Unterschied des Werthes, der sich in den Productionen eines jeden Meisters geltend macht, scheint uns bei den Schöpfungen Schumann's um vieles deutlicher als bei Mozart und Beethoven z. B. zu Tage zu treten. Wir leugnen es nicht, daß allzu große Subjectivität der Stimmung, allzu überwiegende thematische Arbeit manche Composition Schumann's dem Verständniß und der freudigen Theilnahme des großen Publikums vielleicht für immer verschließen wird. Aber ebenso entschieden halten wir dafür, daß sich in seinem Faust alle glücklichen Eigenhämlichkeiten und alle Vorzüge unseres Componisten am deutlichsten offenbaren und daß sich unter seinen Schöpfungen (von seinen Liedern natürlich abgesehen) kaum eine andere gleich große Popularität erringen wird, wie diese Szenen aus Goethe's Faust. Wir wagten unsere Meinung nicht auszusprechen, so lange wir nur Clavierauszüge und Partitur vor Augen hatten, die Aufführung hat unsere Meinung bestätigt. Zwar erkennen wir dem dritten Theile, der Verklärung, diese Wirkung vorwiegend zu, doch darum in nicht viel niedrigerem Grade den beiden andern Theilen.

Wir dürfen leider die dem Bericht über ein einzelnes Concert gebotenen Schranken nicht zu sehr durchbrechen, zumal über Schumann's Faust sich schon in Nummer 35 und 36 des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift eine eingehende Besprechung aus der Feder des Redacteurs d. Bl. befindet; sonst wäre die Gelegenheit gar zu verlockend und in eine specielle Analyse dieses Werks zu verlieren. Einige Bemerkungen werden uns indeffen doch wohl gestattet sein.

Den Vorwurf der Dunkelheit und Schwermüßigkeit, welcher der Ouverture in diesen Blättern gemacht worden, haben wir bei der orchestralen Aufführung nicht bestätigt gefunden. Die Ouverture ist von klar einheitlicher Wirkung, kunstvoll ist die Vertheilung von Licht und Schatten geordnet, aber das ganze Tonstück hat unserer Erwartung von einer Schumann'schen Ouverture zu Goethe's Faust nicht entsprochen. Wir hatten bedeutendere, inhaltsvollere Motive erwartet. Es fehlt nicht an Einheit, aber an Concentration, an einem eigentlichen Kern- und Mittelpunkte des Tonstücks, daher an durchgreifender Wirkung.

Die Scene im Garten ist ein reizendes Musikstück in abgerundeter Form, auch die musikalische Behandlung des Blumenspiels, eine gefährliche Klippe für den Componisten, ist gelungen; von bedeutendem Eindruck ist der Gesang des Faust, jene Erregung des Ausdruckes an der Stelle: Ja mein Kind laß jenes Blumenmoss.

Weniger einverstanden können wir uns mit Gretchen's Gebet erklären. Die Textworte waren geeignet ein einheitliches Musikstück zu schaffen. Alle Feinheiten der Instrumentation, die sinnige Orchesterbegleitung, die noch so künstlerisch durchdachte Declamation beschränkt uns trotz einiger ergreifender Momente nicht so sehr, wie es hier die musikalische Einheit gethan haben würde. Desto mächtiger faßt uns die Scene im Dom mit ihrem gewaltigen dies irae. Allerdings ist es, wie schon bekannt, nicht das dies irae der Kirchenmusik, sondern die Behandlung des kirchlichen Textes, wie er in der ansehnlichsterten Seele des unglücklichen Mädchens widerklingt. Wir machen besonders auf die Einsätze: judex ergo cum sedebit und quid cum miser tunc dicturus aufmerksam.

Gegen den zweiten Theil haben sich die mannigfaltigen Einwände erhoben. Man hat es bedauert, daß der Componist seine Kraft an so ungeeigneten Stoff verschwendet habe. Man hat die

\*) Sogar von Winterthur in der Schweiz war Theodor Richter mit einigen Freunden am Tage der Aufführung eingetroffen, um am nächsten Morgen wieder abzureisen.

Behandlung Faust'scher Monologe und Zwiegespräche verworfen. Ein Kunstkenner hat sogar diese Schumann'sche Behandlung der Göthe'schen Dichtung mit der Manier der seligen Reichardt und Zumsteeg, Göthe'sche Monologe in Musik zu setzen, verglichen! Nicht einmal an Vergleichen zwischen Robert Schumann und Wagner-Verlitz hat es gefehlt, um die echt musikalische Gestaltung Schumann's durch solche Analogien von vorn herein zu verdächtigen!

Es läßt sich nicht leugnen, der recitativischen Declamation ist im zweiten Theil eine überwiegende Rolle zugetheilt. Wenn die Frage erörtert werden soll, ob wir im Gebiete der Tonkunst abgerendeten Sagen mit durchgeführten melodischen Motiven oder der recitativischen Declamation, mag die letztere in ihrer Art auch noch so vollkommen sein, den Vorzug geben, — so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Aber auch das Recitativ hat seine Berechtigung und musikalisch schöner, edler, und gleicherweise der Stimmung eines bedeutender tieferen Textes zutreffender, ist die recitativische Declamation unserm Erachtens nach niemals behandelt worden, als in diesen drei Sagen aus dem zweiten Theile des Faust. Einseitlich verschlingt sich die Stimme Takt auf Takt und in jeder Wendung mit dem Drehschiff, dessen modulatorische und melodie'sche Schönheiten nur zu rasch an uns vorübergleiten, zu einem musikalischen Ganzen; und ergreifender, lebendiger als jemals zuvor bringt uns das Recitativ die Bedeutung der Göthe'schen Worte zum Bewußtsein. Was dieser Act der Behandlung der Singstimmen so leicht, sogar beim Meister des Recitativs, Blind, begegnet, daß sie nämlich schleppend und ermüdend wird, das weiß Schumann mit glücklicher Genialität zu vermeiden. So oft es die Stimmung des poetischen Textes gestattet, erhebt sich die Declamation zum schwingvollen Arioso. Stellen wie: So ist es also, wenn ein sehndes Hoffen, — So bleibe denn die Sonne mir im Rücken, — Ich bin nur durch die Welt gerannt, — In diesem Sinne bin ich ganz ergeben &c. klingen lange über die Anführung hinaus im Ohr und Herzen nach. Die reizenden Melodien und Modulationen der Eifersucht, Momente wie: Schlaf ist Schale wirf sie fort, — Große Lichter kleine Funken &c. muß man gehört und genossen haben, um sie so bald nicht wieder, und wollte man es versuchen, zu vergessen. Es war eine glückliche Wahl, welche den Componisten nur solche Sagen zur musikalischen Behandlung wählten ließ, in welchen sich ein Chor oder Quartett mit dem Recitativ faßlens vereinigt. So gewinnt die erste Declamation auf dem Hintergrunde der an melodischer Schönheit reicheren Chöre künstlerische Berechtigung. Aus demselben künstlerischen Princip, welches den Componisten die Monotonie der musikalischen Stimmung vermeiden hieß, glauben wir die lichtere Behandlung des Gesangs der vier grauen Weiber erklären zu können, als man nach dem Charakter dieser Unholdinnen vielerleidi erwarten durfte. Vor unübertrefflich gepenslich-barster Wirkung ist die Lemurengesang und jene schon von Herrn Vogge erwähnte Kunstigkeit der Tonarten.

Und sollen wir nun auch noch vom dritten Theil berichten, so müssen wir gestehen, daß diese Composition der Faust'schen Verklärung — ganz wenige verschwindende Einzelheiten ausgenommen, über die sich allenfalls eine Discussion eröffnen ließe — unter die nicht allzugroße Zahl derjenigen Kunstwerke gehört, denen gegenüber man nur staunen und genießen, oder ganz wenig oder eigentlich gar nichts sagen kann. Mit ähnlicher Empfindung eines unwillkürlichen Verkümmers, mit ähnlicher Scheu der Darstellung des absoluten Schönen gegenüber etwas Ungenügendes anzusprechen, hat wohl Mancher schon vor einem Raphael und Murillo gestanden. Die unersprechliche Fülle der edelsten Melodie, der reine Wohlklang, die wunderbare Höhe der Stimmung und der reizende Wechsel seiner Schattirungen, in denen die selbe gehobene Grundstimmung sich zum mannigfaltigsten musikalischen Ausdruck nanciert — alles dieses unstrickt Herz und Sinn mit unendlich-seltener Lust, hebt das Gemüth in die höchste Sphäre künstlerischen Entzückens, in jene Sphäre selbst, in welcher Vater eestaticus und seraphicus und Doctor Marionus in seliger Trunkenheit schweben und ardeten.

Mag man auch sonst über Schumann's Productionen urtheilen wie man will, Niemand wird leugnen, daß er in seinen zahlreichen Liedern Töne des musikalischen Ausdrucks angeklungen hat, rührend und wunderbar ergreifend wie Niemand vor ihm. Wir meinen hier vorzugsweise jene einfachsten, scheinbar funktlosen Lieder aus den Mythen, aus Frauenliebe und dem Eichendorfschen Kranze. Sie verflechten noch nie des tiefsten Eindrucks auf jedes fühlende Herz, mochte das Ohr mehr oder weniger musikalisch gebildet sein. Und aus dem Schönsten, was Schumann in dieser Hinsicht in seinen Liedern geleistet, ist die ganze Verklärungs-scene in ihrem wechselnden Solo und Chorgesang gewoben, sie ist das musikalische Lied in seiner üppigsten und duftigsten Blüthe, einstimmig und viestimmig, eine Composition, wie sie in ihrer Art bisher einzig, sogar ohne irgend eine Aehnlichkeit in der Musikgeschichte dasteht. Jede einzelne dieser wunderbaren Melodien: Sag und Vater, wo wir wollen — Jene Rosen aus den Händen — Dir, der Unabsehbareren — Bei der Liebe, die der Füßen &c., die in rascher Folge über uns hinweggluthen, möchten wir festhalten, uns an sie klammern, sie um ein längeres Verweilen bitten, aber wie die Worte der Dichtung uns von Aussicht zu immer höherer Aussicht heben, so auch der Componist. Verschwendend streut er die Juwelen mit vollen Händen aus und scheint es nicht zu ahnen, wie kostbar Tausenden seiner Kunstgenossen der Besitz eines einzigen dieser bunten Edelsteine, deren göttliche Verschwendung ihn nicht kümmert, danken möchte. Und fragen wir nach dem künstlerischen Mittel, durch welches all die Schönheit geschaffen wird, — so hebt das Stammen erst recht an. Es sind durchgängig die einfachsten, die sich denken und erfinden lassen.

Diese Verklärungs-scene ist einmal wieder einer der glänzendsten Triumphe der unmittelbaren Inspiration des Genius über alle Kunstlei und selbstquälerische Reflexion. Dieselbe Frage, die wir vor der sirtinischen Madonna an Raphael stellen, wie er mit so wenigen Farben, so wenigen Figuren dies höchste Kunstwerk der Malerei erschaffen konnte, wird hier ebenfalls? Und ist es nicht im Gebiete der Tonkunst dasselbe Verhältniß? Prüfen wir das Schönste unter allen Schönen von Palestrina bis Beethoven und über Beethoven hinaus und wir werden unsere Unzulänglichkeit gefehen, gerade die Schönheit der am höchsten inspirirten Stellen aus den vom Künstler angewendeten Mitteln zu erklären.

Dürfen wir, während wir so manches, was wir über den dritten Theil des Faust sagen möchten, an dieser Stelle unterdrücken müssen, uns noch einige Bemerkungen erlauben, so möchten wir versichern, daß jener dreistimmige Gesang der drei Frauen, S. 161 des Clavierauszuges, bei welchem die Altstimme in Octaven mit der Oberstimme geht, von zwar eigenthümlicher aber, glücklicher Wirkung ist, daß die Monotonie ferner im Gesange der Mater gloriosa und im Schlußgesange des Doctor Marionus durch den Reichthum der Modulation in der Dreistimmigkeit gemildert wird und kaum eine andere Behandlung das ästhetische Gefühl befriedigen möchte. Reizend ebenfalls schlingt sich die wiederholte, bald als Solo, bald als Chor einsetzende weiche Melodie, welche der Componist zu den Worten: Jene Rosen aus den Händen &c. wählte, in die kräftigen Entwürfe des ganzen Chors ein. Noch müssen wir die wunderbare Klangwirkung von Oboe und Harfe im ersten Gesange des Doctor Marionus erwähnen.

Sämmtliche Solopartien waren gut besetzt. Herrn Hiller sollten wir schon beim Eingang des Berichtes unsere dankbarste Anerkennung. Wie Stockhausen die Partie des Faust gesungen hat, wie er die innersten Intentionen des Componisten zum Ausdruck und Verständniß brachte, das wird nur der begriffen, der Stockhausen Schumann'sche Lieder singen hörte. Billig beglückwünschen wir den Meister, dem für die Aufführung eines mit so viel Liebe und jahrelanger Sorgfalt gehegten Kunstwerks eine so sympathische Reproduktion der Hauptpartien zu Theil wird.

## Zeitungsschau.

Da unter den Stimmen der hiesigen Journalistik, die sich über die neue Symphonie von Joh. Herbeck vernehmen ließen, die unsere eine der freigesten war, so erscheint es billig, auch der freundlichen hier Raum zu geben; es ist dies des Heilkunststücken im „Waterland“, von dem man freilich weiß, daß er in allen Fällen mit Herrn Herbeck durch Dick und Dünn geht. Seine Ansichten lauten von den ungenügen sehr verschieden. Wir überlassen es der musikalischen Intelligenz der Gegenwart und der Zukunft, zu entscheiden wer Recht hat. Herr Sp. sagt u. A.:

Herbeck hat seine eigenthümlichen Gedanken und seine eigene Art und Weise sich auszuprechen. Er erinnert an einen früheren Meister, so ist es Franz Schubert, aber er thut es nicht als mechanischer Nachahmer, sondern im Sinne einer innern Geistesverwandtschaft. Eine bedeutende Bekanntheit mit Schubert's Tonwerten hat ihn zur Kenntniß der eigenen Natur gebracht und nach Art des sympathischen Mittlingens aus Seiteninstrumenten, verwandte Töne in ihm gewekt. Außerdem steht Herbeck, physiologisch genommen, unter dem Einflusse derselben Mächte wie Schubert: Dasselbe Wiener Blut rollt in seinen Adern und er atmet mit ihm diese selbe, aus so verschiedenartigen Bestandtheilen gemischte Luft des Wiener Lebens, welche aus der Vergewaltigung deutscher, slavischer, magyrischer und romanischer Elemente eine ganz eigenthümliche, in Schubert's Compositionen zur reinsten und bezauberndsten Erscheinung gelangte Romantik erzeugt hat. Jeder Musiker weiß, welche bedeutende Rolle in Schubert's Entwicklungsgang die ungarische Musik spielt und welche lebendige Anregungen Schubert von der Wiener Tanzmusik empfing — von den Einkläffen der slavischen Volkswiese und dem fantastischen Zauber italienischen Gesangs zu geschweigen. Bei Herbeck wirken die gleichen Elemente. Allerdings ist der Grundzug bei ihm wie bei Schubert gründlich deutsch, und vom Grund aus deutsch ist schon die geistige Macht, fremde nationale Weisheit sich anzueignen, ohne die eigene zu verlernen. ....

Franz Schubert ist in dem angezeigten Sinne der größte musikalische Romantiker, und sein jüngerer Landsmann Johann Herbeck ist der bedeutendste Romantiker unter der gegenwärtig producirenden Musiker-genera-tion. Wer offenen Sinn für das Schöne hat, der lasse sich belehren von Herbeck's erstem Streichquartett, worin die ungarische Musik ganz in die Präüre der Kunst emporgehoben ist, und von dem zweiten Herbeck'schen Streichquartett, in dessen letztem Satze der Wiener Wasser eine ganz wunderbare Idealisierung gefunden hat. .... Romantiker mitten im Modernen, das ist ein Grundzug in Herbeck's künstlerischer Physiognomie, und Romantiker nicht aus Kosten der musikalischen Form, das ist ein zweiter Grundzug. Ein Mann von seiner Begabung und Durchbildung dürfte sogar die sogenannte Zukunfts-musik getroffen auf sich wirken lassen; was kleinere Talente nur verwirrt hätte, hat ihn künstlerisch angeregt und gefördert. Der ist kein Künstler, welcher vor den Neuerungen der Zeit eigenhändig sein Ohr verschließt, sondern wer sich offenen Sinnes hingibt und von dem wirtlich Lebensquellen in einer Richtung — mag sie nun heißen, wie sie will — sich bestimmen läßt, dieser ist ein Künstler. ....

Herbeck's Symphonie, um unsere Ansicht zusammenzufassen, gehört in jene Reihe selbstständiger, nur an sich selbst erinnernder Compositionen, wie sie in nachklassischer Zeit von Franz Schubert und Robert Schumann geschaffen worden. Unter den Zeitgenossen kennen wir keinen deutschen Meister, welcher Eigentümlichkeit der Erfindung, Fülle des des höchsten inneren Lebens, verwendungsfähigen Geist und spielende Handhabung der Form und des Erfinders in gleichem Maße wie Herbeck in sich vereinigt. Es wäre Witz, dies nicht anzusprechen zu wollen, lies weil Herbeck ein Wiener und noch nicht todt ist. ....

In der niederheimischen Musik Zeitung Nr. 2 und 3 wird Lobe's „weiniachte Harmonielehre“ von Prof. Fr. H. in Stuttgart einer eben so gründlichen wie richtigen und vernünftigen Kritik unterzogen.

Die neuesten „Neu-entsonen“ bringen einen sehr lesenswerten Aufsatz von G. u. m. r. c. h. t. „Kirchenmusik und religiöse Kunst,“ auf den wir übrigens noch zurückzukommen gedenken. —

## Nachrichten.

Auf die Ausgabe der Leipziger Bachgesellschaft, welche gegen 500 Abonnenten hat, worunter die wichtigsten musikalischen Namen Deutschlands und des Auslands in A., v. B. folgende Künstler und Musiklehrer: Bagel, Hellermann, Brohms, David, Dietrich, v. Donner, Ehler, Eiler, v. Erlens, R. Franz, Gräbner, Grimm, Hauptmann, Bauer, Hensel, Hilfer, John, Kochlin, Fr. Lachner, Marburg, Marx, Nohlstedt, E. Schumann, Kottschalk, Rabatz, Richter, Riedel, Riety, Ritter, Rühl, Rühl, S. Hoff, E. Schumann, Zambert, Wöllner u. v. A., sind merkwürdiger Weise nicht vermerkt die Herren R. Wagner; — Fr. Brendel, v. von Bronart und Prof. Wolf in Leipzig; H. v. Bilow, E. F. Weigmann und Stern in Berlin; Richard Vogl in Weimar; R. Köhler in Königsberg; Dr. Dammrosch in Breslau; Dr. Graf Laurenzine, E. Kulle und D. Bach in Wien, — also die Hauptmänner der „neudeutschen Schule“. Nur Einer macht eine ehrenwerthe Ausnahme: Franz List selbst.

In Coburg ist eine Oper von Aug. Langert „Die Jungfrau von Orleans“ aufgeführt worden.

Die „Musikalische Akademie“ in München gab zu Weihnachten ihr 4. Abonnementconcert, über dessen Kürze man sich beklagte. Es wurde eine kleine Symphonie von J. Haydn, eine Bach'sche Arie, ein Quintett aus Cofa tau und von Mozart, ein Balletstück aus Gluck's Iphigenie in Aulis und Fr. Lachner's „Sturmesmuth“ zur Aufführung gebracht.

Die Nationalität über Alles! In Weß gab R. Volkmann ein Concert, in welchem er seine bedeutendsten Compositionen zur Ausführung brachte. Eine ungarische Musikstücke, „Zenobési Lapok“ (Musikalische Blätter) läßt darüber ihre Klagen vernehmen und jammert über die deutschen Elemente, welche in dieses Componenten Werken über die magyrischen die Oberhand behalten. Alles, was sein sie, würde sich vor der Nationalität neigen: Literatur, Bankrott (!), Märet (!) und Musik; und in Volkmann's Concert fand die ungarische Musik „den Zutritt erworben.“ Das merkwürdigste dabei ist, daß Volkmann ein Deutscher ist (er ist in Vommag's in Sachen gewesen. In Deutschland (auch in Wien) begrüßt man die ungarischen Klänge bei in Weß gebornen So ad im mit Entzückung, und in Weß vorbereitete man die deutschen Klänge eines Deutscheren!

Ein neues Streichquartett in A-dur von Albert kam in Stuttgart zur Aufführung und gefiel sehr.

In Bamberg wurde unter Leitung des Musikdirector Diez W. ein des h. n. s. G. ausgeführt. Von der neuen Streich- und Hörer'schen Gesammtausgabe der Werke Beethoven's sind bereits die ersten Feste verschiedener Serien ausgedruckt worden. Correctheit des Textes, Schönheit und Deutlichkeit der Noten, Güte des Papiers, anständige Ausstattung machen diese Ausgabe zu einem nützlichen Werthe. Best für jeden Musikfreund. Namentlich wird auch die Gleichheit des Formats vieler Musiker zur Befehlung der Partitur anzeigen, von denen übrigens manche jetzt zum ersten Male gedruckt werden.

Von Johannes Brahms ist ein Streich- in Bonn ein Zertifikat für Streichinstrumente in Partitur, Stimmen und 4händigem Clavierauszug erschienen, auf welches wir hier einheimlich dringend aufmerksamer machen.

Wien.

Von Herrn Joseph Hellmesberger, Director des Wiener Conservatoriums, erscheinen bei Carl Haaslinger Arrangements für Violine und Clavier aus Offenbach'schen Opern.

Ueber die beiden „historischen Concerte“ der Gesellschaft der Musikfreunde, folgt in der nächsten Nummer ein zusammenfassender Bericht.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 26. Jänner: Mittags halb ein Uhr im Hofopertheater: Philharmonisches Concert. Programm: Overture zu „Receuilles und glücklicher Fahrt“ von Mendelssohn. Serenade für Violoncellen von Mozart. Variante aus Jaraal von Händel. A-dur-Symphonie von Beethoven. — Nachmitt. 5 Uhr im Musikvereinsaal: 2 „historischen Concerte“ der Gesellschaft der Musikfreunde. Programm: Madrigal von A. Vitti. Sonate für zwei Claviere von B. A. Bach. Doppelflor von Weidner Franz. Concert für die Violine von S. Bach. Sonopraso mit Chor aus Esther und Psallur von J. Ph. Rameau. Sonate für Clavier von J. Christoph Fr. Bach. Chor von G. Schütz. Sonate von Ph. Em. Bach. Chor von D. Paffo. Duimitt für Streichinstrumente von E. Bachner.

## Briefkasten der Redaktion.

Der A. R. in G. In dieser Form nicht brauchbar. Uebrigens wird das betreffende Werk demnächst einer eingehenden Kritik unterzogen werden. Was die Rückendung betrifft, so verlohnen wohl die wenigen Zeilen das Postporto nicht.

## Berichtigung.

In Nr. 2 auf der ersten Seite, Spalte 1 ist Zeile 9 statt „dem“ der, und Zeile 10 statt „den“ dem zu lesen. In Nr. 3, Seite 18, Spalte 2, muß es auf der 6. Zeile aber dem letzten Notenbeispiel statt „Corni da caccia“ Oboi da caccia heißen.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Liedigirt von Selmar Wagg.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Beidseiten.

Redaktion: Poststraße Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessels & Wasing**, vormals **H. F. Wäber's Witwe**. —  
 Abonnements: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1/2 R. oder 1 Thlr.  
 Bei Postverendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Hefen 15 Sgr. oder 3 Heller. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Franz Schubert als Claviercomponist. II. (Fortsetzung.) — Robert Franz. — Rezensionen. — Das Wiener Conservatorium und seine  
 Wortführer (Fortsetzung). — Solates. — Räthsel. — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

## Franz Schubert als Claviercomponist.

II.

(Fortsetzung.)

4. Phantasien und Sonaten. — Der Unterschied zwischen diesen Formen ist bei Schubert ein ziemlich ineinander fließender. Die Phantasien schließen sich in freier Weise an die Sonatenform an; diese aber ist bei Sch. nicht streng, wie wir sehen werden. Er nennt seine G-dur-Phantasie auch Sonate. Bei den eigentlichen Phantasien hängen jedoch gewöhnlich die einzelnen Sätze zusammen, und der letzte Satz ist fugiert. — Unter seinen Händigen Phantasien ist am bekanntesten die in C-dur op. 15. Ein tieferes künstlerisches Interesse vermögen wir diesem Stück darnicht abzugewinnen, weil der poetische Gehalt derselben nicht recht zum freien Ausdruck kommt, ausgedehnte Werke Schuberts einigermaßen zurücksetzt. Einzelne Stellen sind reizend; das allbekannte Adagio über den Wanderer ist herrlich, auch das Scherzo klingt schön; allein als Ganzes betrachtet ist das Stück etwas unformlich im Styl; namentlich im ersten und letzten Satz, deren Hauptmotive zu wenig melodischen und harmonischen Inhalt haben, um wirklich neue und tiefe Combinationen möglich zu machen. Dazu kommt, daß die Clavier-technik dieses Stückes gleichsam auf der Grenze steht zwischen der des Claviers und der des Orchesters, und daher etwas unbescholen ausfällt. Es wurde schon früher bemerkt, in wiefernen Schubert den orchestralen Clavierstyl vorbereitet und gefördert habe. Um jedoch etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier kurz gesagt, in welchem Sinn das gemeint ist. Spinnmann behauptet nämlich scheinbar gerade das Gegentheil, indem er sagt: „Als Claviercomponist hat Schubert im Einzelnen selbst vor Beethoven voraus, daß er claviergemäßer zu instrumentiren weiß, d. h. das Alles klingt so recht vom Grunde aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei B. zur Anbe des Tons erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen“ (vgl. v. Kreißle „Franz Schubert, eine biographische Skizze“ S. 103). Wenn uns auch der letzte Theil dieses Satzes nicht ganz klar ist, wie sich denn über eine solche Frage (schwerlich ein endgültiges Urtheil wird gewinnen lassen, — das ist unabweislich, daß bei Sch. Alles so recht vom Grunde aus der Tiefe des Claviers heranklingt. Dies thut es aber deshalb, weil Sch. seinen Clavierstyl dem orchestralen insofern annähert, als er den reinen stimmigen Satz, der bei Beethoven doch immer noch vorwiegt, durch Verdoppelungen der Stimmen bereichert und so eine-Tönfülle hervorbringt, die dem Orchesterklang verwandt ist. Diese Behandlung des Claviers ist dem Instrumente an sich keineswegs fremdartig, sondern bringt vielmehr seine Fähigkeiten erst recht zur Erscheinung; man kann dieselbe aber doch orchestral nennen, weil sie aus dem Bedürfnis hervorgeht, die reicher und volleren Klänge, welche das Orchester bietet, auch auf das Clavier zu übertragen. Daß Schubert im Einzelnen geradezu spezifische Klangfarben des Orchesters nachahmt,

wird sich später zeigen. — Die Claviertechnik der C-Phantasie ist daher keineswegs in dem Sinn orchestral, daß sie sich für das Orchester besser eignet oder ausführender wäre — die Variationen des Adagio sind reine Clavierformen — sondern nur in dem, daß sich die Fülle und Größe des Orchesterklanges dem Clavier mitzutheilen sucht; daher war es völlig berechtigt, daß sich eine Bearbeitung dieser Phantasie für Clavier und Orchester unternommen hat. — Biographisch interessant ist diese Phantasie daher auch insofern, daß sie vielleicht am deutlichsten die Richtung kennzeichnet, die Sch. in seiner Claviertechnik einschlagen sollte; seine späteren Werke zeigen größtentheils eine weit leichtere und insofern auch claviergemähere Technik; der Klang aber nähert sich an Fülle und Reichthum stets dem orchestralen. Der Grund hierfür nun dürfte schwerlich darin zu finden sein, daß Schubert viele Sachen für's Orchester gedacht oder erkunden, aus Mangel an Zeit oder Lust aber nur für das Clavier skizziert habe. So lange diese Vermuthung nicht durch glaubwürdige Argumente begründet werden kann, bleibt sie völlig wertlos, ja unwürdig. Sch. u. b. e. r. t' s Symphonien, Opera und größere Instrumentalwerke beweisen hinlänglich, daß er die Kunst des Instrumentirens mit der Leichtigkeit vollkommener Meisterhaft beherrschte; es ist Thatsache, daß er wochenlang unangelehrt an einem Werk arbeiten konnte und daß ihm die Arbeit äußerst schnell von der Hand ging; auch läßt sich voraussetzen, daß Sch. sehr wohl wußte, welcher Mittel er sich für seine jedesmaligen Zwecke zu bedienen hatte. Die einzig berechnete Anstalt muß der Gesamtcharakter seiner Musik an die Hand geben. Ist derselbe in Wahrheit vorwiegend realistisch, trat also Schubert der Außenwelt reicher und anspruchsvoller gegenüber als seine Vorgänger, so bedurfte er auch größerer, charakteristischer Mittel, sie zu reproduziren; sie sinnlicher und unmittelbarer sie ihm blieb, desto materielleres Tonmaterial mußte er anwenden. Zeigt darum z. B. seine große Symphonie in C-dur eine ganz neue Methode der Instrumentation, so kann es nicht Wunder nehmen, daß auch seine Clavierwerke eine neue Technik erforderten. Erwägt man ferner, daß sein Naturell auf breitere Melodien und vollere, reichere Harmonik hinbrachte, so erklärt sich schon hieraus sein eigenthümlicher Clavierstyl. Dazu kommt jedoch, daß ihm Beethoven im Einzelnen vorgearbeitet hatte; man denke z. B. an die Adagio-Sätze aus der Kreuzersonate, aus dem großen Trio in B. u. s. f. Auch der Umstand endlich möchte von Bedeutung sein, daß das Clavier seit Beethoven immer mehr in den Vordergrund trat und sich allmählich zum Unterinstrument ausbildete. — Das scheint für Schubert auch noch in anderer Beziehung von Bedeutung gewesen zu sein, was hier gelegentlich anzudeuten erlaubt sein möge. Das Clavier ist insofern das vollkommenste Instrument, als es dem Strom der unmittelbaren Empfindung am willigsten folgt und demselben einen reicher und adäquateren Ausdruck zu geben vermag, als irgend ein anderes

Einzelinstrument. Sind wir nun auch weit entfernt, einem Manne von Schubert's Ursprünglichkeit und Fülle irgend welches Experimentiren zuzuschreiben: das scheint kaum zweifelhaft, daß ihm der unendliche Reichtum seiner Modulation, namentlich auch hinsichtlich der feinen Vermittelungen, deren sich Schubert größtentheils bedient, an der Hand des Clavier's zugewachsen ist. Es ist wenigstens naturgemäßer, sich diesen Prozeß durch das Clavier vermittelt zu denken — und das wird man doch jedenfalls dürfen — als etwa durch das Streichquartett, das Schubert anfänglich mit Vorliebe cultivierte; denn die Violinen stellen einer Schubert'schen Modulationsmethode sicherlich mehr hemmende Schranken in den Weg als das Clavier. Wenn dies als eine Blasphemie gegen den schöpferischen Genius erscheint, dem bekennen wir offen, daß wir uns den unerschöpflichen Reichtum contrapunktischer Formen bei Seb. Bach auf eine ganz ähnliche Weise durch die Orgel vermittelt denken. Kommen wir jedoch auf unser eigentliches Thema zurück.

Nach jeder Seite hin bedeutender als die C-dur-Phantasie, nach Schumann sogar unter allen Sonaten „die vollendetste in Form und Geist“ ist die Phantasie-Sonate in G-dur op. 78. — Wenn die vorige im Allgemeinen einen ernsten und erhabenen Charakter hatte, so ist diese durchaus idyllisch und lieblich. Die eigenthümliche Erscheinung, daß das Andante aus D-dur, der Menuett aus H-moll geht, läßt darauf schließen, daß Schubert mit seinem Geschmaack und klarem Bewußtsein arbeitete. Denn der ruhige, fast beschauliche Ton des ersten Satzes durfte nicht noch eine Herabstimmung oder Erweichung durch C-dur erfahren; es mußte, da auch der zweite Satz fast ganz liedmäßig ist, wenigstens durch die hellere Tonart eine Steigerung eintreten. — Die Entwicklung der Stimmung ist diesem Werke höchst originell, eigentlich ein unicum bei Schubert; sie geschieht nicht dadurch, daß die 4 Sätze sich in scharfen Contrasten gegenüber treten, — ruhige Contemplation ist vielmehr überall vorwiegend — sondern die schärferen Gegensätze treten mehr innerhalb jedes einzelnen Theiles hervor, aber auch hier nie schneidend und schroff, wie sonst gewöhnlich, sondern gemäßigter und sparsamer. Darum darf man denn hier weder ein tief bedeutendes Pathos noch eine spannende Formentwicklung suchen; es ist vielmehr ein harmloses treuherziges, süßinniges Empfinden, gepaart mit einer gewissen graziösen Schelmerei, die namentlich im letzten Satz durchblickt. Sch. führt weniger eine psychologische Handlung als eine Reihe von zusammenhängenden Stimmungsbildern an unserm Auge vorüber, und die Consequenz derselben liegt mehr in der Verwandtschaft ihres Inhalts als ihrer Form. Das Finale ermuntert einigermaßen und zeichnet sich durch eine sehr penible Technik aus. In Betreff der letzteren ist zu bemerken, daß hier zum ersten Male häufiger breite Akkordlagen, die über die Octave herausgehen, angewandt werden. Formen wie diese:



mit obligater Bassmelodie möchten vor Schubert seltener vorkommen; ebenso diese Art Figuren:



Auch die Weise, wie beim Trio die Melodie im Alt auftritt ist nebst der ganzen Stelle charakteristisch für Schubert:



Eigentliche Sonaten hat Sch. weit mehr geschrieben, als bekannt geworden sind. Wir beschränken uns auf die bekanntesten, in der Hoffnung, daß dieselben die Gattung hinlänglich repräsentiren.

Sonate in A-moll op. 42. Erzherzog Rudolph gewidmet.

Schumann findet sie der Phantasie in G-dur „am verwandtesten.“ Dann fährt er fort: „Der erste Theil so still, so träumerisch; bis zu Thränen könnte es führen; dabei so leicht und einfach aus 2 Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so felsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.“ — Sieht man sich nun aber die beiden Stücke an:



so muß dies Urtheil sehr befremdlich erscheinen. Und in der That ist in diesem Satz von stiller Träumerei nicht viel zu finden; im Gegentheile bringen die schattenhaften Motive eine heimliche Angstlichkeit hervor, welche durch viele Fermaten und Pausen, durch pp. gehaltene unisonos, durch Vasse zu tremolirenden Figuren u. auf's allerhöchste ausgeprägt wird, wozu dann der 2. Satz einen sehr charakteristischen Gegensatz bildet. Er enthält Variationen, die zwar nicht zu dem Bedeutendsten gehören, was Sch. geschrieben hat, aber reizend grazios und lieblich klingen. Eine eigenthümliche Klangfarbe liegt darin, daß beim Thema die Melodie bald im Sopran, bald im Alt liegt. Das Scherzo, das Schubert gewöhnlich in Beethoven's Weise erweitert, aber ohne abschließendem Coda, ist wieder sehr ausgegert und von frapierendem Rhythmus:



Das Trio klingt an den Waldes an und ist von bezauberndem Wohlklang.

Der letzte Satz stürmt wild dahin; ungarische Tanzweisen brechen zuweilen hindurch; rhythmische und modulatorische Reckheiten überraschen nicht selten; in der Mitte namentlich befindet sich eine Stelle, die lebhaft an ein Stück aus dem moments erinnert. Der Verlauf der Stimmung und die Formentwicklung sind besonders im ersten und letzten Satz so vollkommen aus einem Guß, daß Jeder, der nicht gegen das phantastisch-lebensschaffliche Genre vorweg eingenommen ist, diese Sonate als Meisterwerk wird gelten lassen. Wollte Jemand die Einwendung dagegen machen, daß Sch. im ersten Satze die eigentliche Sonatenform nicht innegehalten, sondern nach seinem Belieben umgestaltet habe, so könnte man vielleicht daran erinnern, daß eine Form nicht absolut bindend sein kann, aber auch abgesehen davon, bleibt selbst in dem Falle, daß der Titel „Sonate“ mit Recht in Anspruch genommen würde, das Werk selbst dennoch immer ein Meisterstück. (Fortsetzung folgt.)

## Robert Franz.

v. Br. Offenbar nach der Erstinstät und Intenität seiner Geffülls- und Gedankenwelt bestimmt sich der Rang, welchen wir einem Autor anweisen. Weil das Drama das erstevolle wie das intensioße Leben verlangt, darum hat man in der Poesie von jeder dem Drama die höchste Stelle angewiesen, und dem großen Dramatiker vor Allen die Palme geweiht.

Seit langem schon hat die deutsche Kritik Robert Franz

eine hervorragende Stelle unter den Liedercomponisten der Gegenwart eingenäumt und wir sind es bereits gewohnt, seinen Namen mit jenen Schubert's und Schumann's zusammen nennen zu hören.

In der That nimmt Robert Franz in der musikalischen und speziell in der Gesangsliteratur eine besondere Stellung ein. Erinnern wir uns der bedeutendsten der noch unserm Jahrhundert angehörenden Tonichter, welche den besten oder doch einen wesentlichen Theil ihres Ruhmes ihren Vocalwerken verdanken, also Schubert, C. F. W. v. Weber, Mendelssohn und Schumann, so finden wir, daß sie alle nicht nur auch in den großen und größten Formen der Vocalcomposition productiv gewesen sind, sondern zugleich überdies in den reinen Instrumentalformen eine mehr oder minder reiche Thätigkeit entwickelten. Es fällt nun zunächst auf, daß Robert Franz unter denjenigen, welche den Spizzen der musikalischen Entwicklung nach irgend einer Richtung hin beizugehört zu werden pflegen, der einzige ist, welcher nie über die taupstimmtesten Vocalformen hinausging und sich in größeren oder den reinen Instrumentalformen niemals auch nur versucht hat. Daß diese Erscheinung ihren eigentlichen Grund nur in der Schwäche seiner rein musikalischen Begabung haben kann, bedarf keiner Erörterung. Aber zugleich mögen wir auch anerkennen, daß dieser Thatsache auch jener negativen noch eine positive Eigenschaft zu Grunde liegt, die dem Künstler nur zur Ehre gereicht, nämlich richtige Selbstkenntniß und Respekt vor dem in der Kunst zu Leistenden. Franz hat sehr wohl daran gethan Gebieten ganz ferne zu bleiben, in welchen er doch aller Wahrscheinlichkeit nach nur Mittelmaßiges und Unzulängliches hervorgebracht hätte, wie man dies — mit geringer Ausnahme — lieber von Pöwe sagen muß.

Aber gleichwohl ist auch dieses gewiß. Die mannigfachen Kunstfähigkeiten sind, wie die Geistesfähigkeiten überhaupt, keineswegs so isolirt zu denken, daß irgend eine in großer Fülle bestehen könnte, ohne daß man alle übrigen, und sei es in noch so leisen Schwingungen, mitvibriren hörte. Ohne diese Eigenschaft ist auch kein einzelnes Vermögen jemals complet, ja den Ausstrahlungen eines so isolirten Vermögens wird immer das höchste Criticium der Naturwahrheit fehlen. Der große Lyriker ist ohne einen dramatischen Zug nicht zu denken, so wenig als der große dramatische Dichter gedacht werden kann, der nicht auch die Elemente des Lyrischen und des Epischen in sich trüge. Darum sagt auch Uhland in dem Prolog zu seinen Gedichten:

„Doch vielleicht wer stillen Deuten  
Nachzugehen sich bemüht,  
Acht in einzelnen Gestaltungen,  
Größeren Gedichts Entfaltungen“.

Robert Franz ist nun so sehr spezifischer Lyriker, daß er auf seinem Instrumente gleichsam nur einen Ton besitzet, der in allen seinen Productionen, wenn auch in mannigfachen Schattirungen, immer wieder klingt. Darum stellt es seiner Lyrik nicht nur an Reichthum, sondern auch an Tiefe.

Aber auch jener negativen Eigenschaft, der großen Armuth in Franz's Productionen, steht eine positive zur Seite. Franz besitzt einen prägnant ausgebildeten Styl und seinen Productionen wohnt ein immanentes Lebensprincip ein, das ihnen einen entschiedenen, reinen Charakter verleiht. Franz irrthümlich und tappt daher nie hin und her, sondern er weiß genau, was er geben kann und dies giebt er immer ganz und voll. Sein Gesang hat in der That viel Ähnlichkeit mit dem Volksesang, der ja auch, was ihm an Reichthum und Tiefe fehlt, durch Charakter und schlichte Wahrheit ersetzt.

Schon in dem ersten Jahrgange dieser Zeitschrift ist (in Nr. 44) ein größerer Artikel erschienen, welcher einer Betrachtung der Franz'schen Liedercomposition gewidmet war. Der Verfasser jenes Aufsatzes sagte u. A.: „Somit versteht es sich von selbst, daß wir die ästhetische Vollenbung eines Liedes nicht nach der Kunst allein beurtheilen können; ihr muß eine Dichtung von

entsprechendem Werth zu Grunde liegen. Zu einem schönen Liede gehört also der Allem ein schöner, echt lyrischer Text“ u. s. w.

Ich theile vollständig die Ansicht, daß es beim Lieder- so wenig als beim Operncomponisten keineswegs gleichgültig ist, was er componirt, vielmehr wird die höhere künstlerische und allgemeine geistige Bedeutung seines Produzirens zunächst dadurch bedingt. Aber eben in diesem Punkte, welchen jener Beurtheiler Franz's zu dessen Gunsten hervorhebt, läßt uns seine Mufe an unbefriedigsten. Jener Beurtheiler spricht von „schönen, echt lyrischen“ Texten; es sagt sich aber sehr, was man unter solchen verstehen will. Es gibt eine univierselle und eine ganz subjective Lyrik, auch in der Lyrik ist die Würde durch eine gewisse Objectivität bedingt; nicht die Lebhaftigkeit der Darstellung allem macht den großen lyrischen Dichter, sondern daß er die Gabe besitzt, gewisse Vorgänge im menschlichen Leben oder in der Natur so sehr in innerster Wesenheit zum Ausdruck zu bringen, daß wir gleichsam die sonst stummen Objecte selbst sprechen hören. Aus dieser Fähigkeit entspringt die unermeßliche und unergründliche Tiefe der Schubert'schen Lyrik, die, wie dies auch von Goethe gilt, Niemand sonst auch nur annähernd befehlen hat; nur bei Schumann finden wir noch zuweilen diese göttliche Freiheit, diese mystische Wahrheitswandtschaft zwischen dem Ton- und dem Gemüths- und Naturleben; bei Schumann ist es schon mehr, wie bei Heine, die dämonische Kraft der subjektiven Empfindung, die uns fesselt, aber welche einen weiten Kreis beschreift auch Schumann noch in seinen Liedercompositionen, wie recht sind seine Formen, wie mannigfach ist immer noch die Welt, in der wir uns bei ihm bewegen, wie hinreißend die geniale Intuition in dem musikalischen Ausdruck der meisten seiner Lieder und Gesänge!

In einem wie engen Kreise dagegen bewegt sich Robert Franz und wie bürgerlich, gleichsam mit Zirkel- und Winkelmaß angelegen, sind seine Formen. Seine Lieder treten — einige wenige ausgenommen — nicht mit der Kraft innerer Erlebnisse an uns heran, die musikalische Empfindung trägt mehr den Charakter des leisen Anehmens, daher auch viel häufiger der bürgerlichen Gemüthlichkeit und profanischer Wahrheit, als den intuitiver Inspiration und höherer poetischer Wahrheit.

Der Materie nach können wir daher Robert Franz's Leistungen so sehr hoch nicht anschlagen, weil der allgemeine, nämlich der rein künstlerische und rein geistige Eindruck, der uns hinterbleibt, wenn wir seine kleine Welt hindurchgewandert sind, so gering ist.

Aber wie weit bleibt nicht Glad an rein musikalischer Begabung hinter seinen beiden gewaltigen Zeitgenossen Häbel und Bach zurück und doch steht auch er groß da in der Kunstgeschichte! So sind wir auch weit entfernt, die großen Verdienste zu bestreiten, welche Robert Franz unbedingt zukommen. Auch wir anerkennen in ihm in gewisser Hinsicht den Vollen der des Liedes, als einer besonderen Kunstgattung, denn bei keinem Autor finden wir den eigentlichen Charakter, die reine Form des Liedes so entschieden herausgearbeitet und bewahrt, als bei ihm. Das reine Lied, man muß es gestehen, findet sich eigentlich auch bei Schubert und Schumann nur spärlich, der überslutende musikalische Reichthum dieser beiden urkräftig-schöpferischen Naturen vermochte nur selten sich in die engen Schranken zu bannen, welche das Lied, soll sich seine Natur rein darstellen und seine Form rein ausprägen, unerlässlich fordert. Das reine Lied verträgt keinen großen Reichthum, keine bunte Mannigfaltigkeit, kein allzu subjectives Pathos, keine allzu ausgeprägten Individualität und die strophische Form ist die seiner innersten Natur ganz wesentlich angemessene. In diesem Sinne ist Robert Franz allerdings der Liedercomponist par excellence. Mit seinem Takte wählt er sich nur solche Stoffe, die er sich ganz so assimiliren vermag, die keinen übermäßigen Aufwand an feischen Kräften und musikalischen Mitteln herausfordern, und welche die — bei Franz durch- aus vorherrschende — strophische Behandlung ohne geistigen Zwang ertragen.

Dann kann sagen, daß es gerade einer Individualität be-

durfte, wie sie Robert Franz repräsentirt, um den vor ihm noch nicht so bestimmte gezogenen Kreis so harmonisch auszufüllen, und daß ihm seine allgemeinen Mängel zu glücklichen Vorzügen für seine besondere Aufgabe wurden. Denn durchaus im formellen, im harmonischen Gleichgewicht suden wir Franz, vornehmliches Verdienst. Wenn wir von einem „Gang durch Franz Liederbeste“ zurückkehren, so erinnern wir uns nicht, auf Höhepunkte geführt worden zu sein, von welchen sich uns ein übersehender Blick auf ungeschulte Farnen geöffnet hätte, sondern es ist uns zu Muth, wie wenn wir längere Zeit in einem still abseit gelegenen Garten umhergewandelt sind, und wir uns nun mit Begaben der zierlichen, wohlgeordneten Blumenbeete, die ihn schmücken der schattigen Alleen, die ihn durchziehen, erinnern.

Das Franz'sche Lied ist eigentlich ein künstlich gezogenes Gewächs, denn unverkennbar verfährt der Componist sogar mit Bewußtsein nach ganz bestimmten Prinzipien, das zeigt schon selbst der äußere, so sehr übereinstimmende Habitus seiner Gesänge: nicht so sehr die überwiegend declamatorische Behandlung der Eingangsnoten, denn diese ist, wie bei Schumann, ein Ausfluß seiner Individualität, — sondern die Gleichartigkeit in der harmonischen Struktur und der polyphonen Behandlung der Begleitung. Die Musik wächst bei Franz nicht organisch aus dem Gedicht heraus, sondern er bringt ein fertiges Schema mit dem gewisser durch seine Individualität ist ein für allemal gefester Grundton des Gemüths klingt immer wieder; daher die seltene Charaktertreue des Franz'schen Liedes, daher aber auch die große Einseitigkeit. Franz steht seinen Texten keineswegs kalt reflectirend gegenüber, er empfindet sie vielmehr sehr warm, aber sein Empfinden bleibt meistens, um mich so auszudrücken, ein naturalistisches, daher im inneren Kern doch nüchtern prosaisch, es geht nicht durch das Medium der Phantasie hindurch, die allein es in eine höhere Sphäre zu erheben, ihm seinen individuellen Charakter abzustreifen und dadurch eine unendlich höhere Wahrheit zu verleißen vermag, denn eine unendliche Kluft trennt das einfache menschliche von dem rein künstlerischen Empfinden. Aber freilich vermag diese Kluft nur der höhere und höchste Genius zu überspringen und Robert Franz zeigt sich gerade durch das Maßvolle seine Bewegungen als ein einfichtiger, zartfühlender Künstler und als ein tüchtiger Charakter.

So gleicht das Franz'sche Lied einem Vogel, der still und ruhig in den Zweigen eines Baumes hin und wieder hüpfet und dabei vergnüglich vor sich hinzwitschert; nur zuweilen entflattert er seine Schwingen, um einen weiteren Flug zu wagen, kehrt aber immer gerne wieder auf den liebgewonnenen Punkt zurück. Als solche Lieder, wo Robert Franz einen ungewöhnlichen kräftigen Ton anschlägt, und wo ihm gleichsam Flügel wachsen, möchten wir bezeichnen Nr. 12 „Gemebung“ in op. 5 (wo er selbst singt: „und nun ein neues Lied!“, „Frühlingslieb“ und „ach, wenn ich ein Jümmchen wäre“ in Nr. 3, „Frühlingsgebränge“ in op. 7, „an die Wolken“ in op. 30 u. a.

Am liebenswürdigsten ist Franz in jenen Liedern, in welchen er den Volkston anschlägt, dagegen zeigt sich „ich große nicht“ in welchem er der tiefen Leidenschaft des Gedichts durch rein äußerliche Mittel nachzukommen sucht, oder sein „dem rothen Köcklein gleich mein Lieb“, wenn man sie gegen die Schumann'schen Compositionen derselben Gedichte hält, recht augenfällig, wie weit die bloße Aneignung immer hinter der großen Naturkraft zurückbleiben muß, wo sie mit ihr auf gleichem Boden zusammen tritt.

Gewiß ist aber, daß wir in Franz's Liedern einen Schatz besitzen, dessen künstlerischer, wie ethischer Werth nicht gering angeschlagen werden darf und aus welchem unsere Sängler häufiger schöpfen sollten, als sie bisher immer noch zu thun scheinen. „Wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht werth“, und so wollen wir die Gaben, mit welchen uns Franz beschenkt hat, nicht gering schätzen, weil wir die Grenzen erkennen, über welche sie nicht hinausreichen.

Von der verdienstvollen Bearbeitung Bach'scher Arien, mit welcher Franz in neuester Zeit unsere Literatur bereichert hat, ist in diesen Blättern bereits ausführlich die Rede gewesen. Sie legen auch, wie sein praktisches Wirken in der Stadt, in deren Umkreis er lebt, ein schönes, ehrendes Zeugniß für den Euthusiasmus ab, mit welchem er die große Kunst der Alten im Herzen trägt.

## Recensionen.

F. Hinrichs. Sechs Lieder aus dem Duichborn nach der Uebersetzung von A. v. Winterfeld und den Originaltexten für eine Sopran- oder Tenorstimme. Op. 2. Berlin, Trautwein.

— Schon das erste Liederheft (6 Lieder aus dem Duichborn, op. 1, Leipzig, Whistling) dieses Componisten wurde von der D. M. Z. mit lebhafter Freude begrüßt; und bei dem Zustande heutiger Liedcomposition, wo man in einer Wüste von sentimentalen Phrasen und schwülstigen Bombast selten einmal eine frische, naturwüchsige Blume zu pflücken Gelegenheit findet, ist man wirklich förmlich erstaunt, einer so gefunden und originellen Erscheinung, wie diese Lieder sind, zu begegnen. H. schenkt uns ein Genre, das wir bisher kaum irgendwo vertreten wußten. Nach Geist und innerem Charakter möchte es dem Schumann'schen Lied am besten passen sein, doch hat es einen einfacheren, populäreren Ton; Schubert'schen Mustern scheint es in seiner dramatischen Bestimmtheit und Charakteristik nachgebildet — der Totalindruck ist ein durchaus eigenthümlicher. Es ist dem Autor nicht darum zu thun, eine dem Text entnommene Grundstimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen, sondern vielmehr darum bestimmte Situationen und Charaktere mit den ihnen entsprechenden Gemüthsaffectionen in eigem Rahmen durch wenige, aber treffende Züge musikalisch abzubilden. Er wählt lauter Texte, die eine einfache, aber charakteristische, fast typische Situation und daher meistens auch lebendige Bewegung oder Handlung enthalten; z. B. Nr. 2 „Vor der Thür“: Mutter schließt schon, laß mich gehn,

Forch der Wächter ruht schon zehn u. s. w.

oder Nr. 6 „Verloren“: Die Mutter geht und jammert,  
Sein Vater wischt die Thrän'  
Ich melde die Rath und seg' den Jhr  
Mich läßt man gehn und stehn u. s. w.

Solchen Texten gegenüber, die in ihrer objectiven Haltung die lyrische Stimmung mehr anregen als ausdrücken, hat der Componist ein verhältnißmäßig reiches Feld musikalischer Gestaltung; er bewegt sich überdies auf einem realistischen Boden, wo er seinem persönlichen Empfinden nicht allzusehr die Zügel schießen lassen darf. H. schlägt daher eine Richtung ein, die auf's Entschiedenste zur Nachahmung empfohlen werden kann, damit wir endlich aus der Sinnlosigkeit unserer Gefühlslosigkeit erlöst werden. — Er läßt die Objecte seiner Texte ebenso vollständig zu ihrem Recht kommen, als die aus ihnen resultirenden Gemüthsstimmungen; beides erreicht er durch einfaches, aber geschmackvoll und geistreich verwendete musikalisches Material und durch logische Formentwicklung. Er ist im besten Sinn ein Eksteter, der über die erworbenen Ausdrucksmittel neuerer Musik mit Selbstständigkeit und Freiheit gebietet, ohne daß ein oder das andere Element bestimmt vorwiegt. Diese Assimilations- und Reproduktionsfähigkeit erhebt sein musikalisches Talent bedeutend über die Jünger irgend einer Schule und gibt ihm den Anspruch auf eine Originalität, die der Mehrzahl gegenwärtiger Componisten fehlt. Die Methode belundet den geistvollen nach bewogener Delonomie arbeitenden Autor; seine Melodie ist überall charakteristisch, zuweilen mit Absicht unterbrochen oder frei declamatorisch gestaltet, anderwärts breit und schwingend, stets rhythmisch sein gegliedert und dem Wortaccent möglichst angepaßt; die Begleitung, im Allgemeinen mehr aufs Ganze berechnet als ins Detail sich vertiefend, zeigt democh an vielen Punkten sehr

seine Einzige die belobend aufs Ganze zurückwirken. Die Anlage und Gliederung der Pieder entspricht weniger genau dem Strophenbau, als dem Sinne der Texte; sie sind alle durch-componirt, die größeren 3 theilig, die kleineren einfach. Spannende Entwicklung und streifer Verlauf zeichnet Alle aus, — ein Vorzug, den man bei Pieder oft übersehen oder geringachtet, den man daher auch bei den gegenwärtigen Componisten selten findet. In dieser Hinsicht dürften sich Hs Pieder den besten, die es gibt, ebenbürtig zur Seite stellen. Es kommt beim Pieder nicht bloß auf die Durchführung eines Motivs, auch nicht bloß auf den engen Anschluß an das Wort an, das Steigen und Fallen der Stimmung erfordert eine weitschauende, symmetrisch, naturgemäß und logisch ordnende Dekonomie, die nicht Jedem verliehen ist. An der Form im Einzelnen werden vielleicht scharf kritische Augen hin und wieder eine Ausbesserung finden, dies betrifft indes nur die Mitte und Fleganz, ein Gebiet das sehr freiheitig und Wenigen zugänglich ist. Der geistige Gehalt entsprechend reichlich, was man etwa an formeller Politur vermissen könnte und damit wollen auch wir nicht die 3 oder 4 Stellen namhaft machen, die uns auffällig waren, sondern vielmehr schließlich den Werthe die weiteste Verbreitung wünschen.

Möge H. dem Publikum auch weitere Veröffentlichungen runde von sich geben, damit nicht Werke in Vergessenheit gerathen oder übersehen werden, die einem der höchsten Ehrenplätze unter den Erzeugnissen gegenwärtiger Liedcomposition einzu nehmen verdienen.

## Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Fortsetzung.)

Ein ganz ähnlich unklares Verhältnis wie zwischen den Elementar- und den Ausbildungsklassen des Gesangs, herrscht an unserem Conservatorium in Betreff der Pianoforteklassen, und ganz seltsam ist die Stellung, welche Herr Carl Jordan dazu einnimmt. Er nennt die Klasse des Herrn Rameisch eine „Clavierbegleitungs-klasse“, und findet sie ganz vorzüglich, obgleich er zugestehet, daß sie mit der Ausbildungsklasse sich in keinem innern und äußern Zusammenhang befindet, und doch wieder, an einer andern Stelle seines Aufsatzes von der Möglichkeit eines „Vor- und Fortbildens“ bei diesem Instrumente spricht, die beiden Herren Professoren aber tadelt, daß sie sich nicht verständigen.

Die Sache verhält sich einfach so: Entweder die Klasse des Herrn Rameisch ist eine Begleitungs-klasse für die Gesangsschülerinnen, seine Vorklasse für den eigentlichen höheren Pianofortunterricht; dann hat auch weder Herr Rameisch es nötig die Prüfung des Herrn Dachs zu besuchen, noch Herr Dachs die des Herrn Rameisch, denn beide Klassen haben ganz verschiedene Voraussetzungen und Endziele. Oder jene Klasse ist eine Vorklasse; dann müßte man protestiren erstens gegen die unzulässige Ueberfüllung derselben, zweitens aber gegen das anmaßliche sich Vordrängen des Herrn Rameisch, der bemüht ist bei den Prüfungen Resultate ans Licht zu stellen die wahrscheinlich beweisen sollen, daß seine Klasse eigentlich eine unterdrückte Ausbildungsklasse, er selbst aber ein unterdrückter Ausbildungsherr sei. Auch das ist nur die Folge des Mangels einer artistischen Leitung, welche jedem Lehrer die nötigen Ziele und Schranken setzt, sogar nöthigenfalls einen übertriebenen Ehrgeiz auf das richtige Maß beschränkt und ihn dem wirklichen Erfolg dienstbar macht.

In Betreff der Klasse für Harmonielehre und Contrapunkt sagt Herr C. J., sie werde „wohl jetzt ganz eingestellt, oder doch in ganz anderer Weise als bisher geregelt werden müssen.“ In Folge dieser Voraussetzung wollte er „mit Herrn Mendel für jetzt darüber schweigen.“ Ich will gerne in diesem Punkte der dritte „schweigende“ sein, bezweifle aber, daß das Schweigen

und Zusehen nicht Sache einer Direction sein darf. Einer aus zwölf verständigen Männern gebildeten Leitung braucht man ja doch nicht jene milden Mittel erst zu lehren, durch welche man einem verdienstvollen, in seiner Weise trefflichen oder hochbeachteten Mann, ohne ihn zu kränken, Laster abnehmen kann um sie auf jüngere Schultern zu laden. Die Direction scheint mir in diesem Punkte der Offenlichkeit und der Kunst gegenüber dafür verantwortlich, daß die bestehenden Umstände nicht zum Nachtheil des Instituts schon umgangen, sondern auf eine für alle Theile befriedigende Weise gelöst werden.

Was nun auch hier den Zusammenhang der Classen betrifft, so erlaube ich mir die Wortführer der Direction um Aufklärung zu bitten: in welcher Beziehung denn eigentlich die neue Klasse des Herrn Prof. Dessoff zur Klasse des Herrn Sechter stehe. Die erstere wird eine „Parallelklasse“ genannt. Unter „parallel“ versteht man in der Welt zwei mit einander gleich laufende Richtungen, und man errichtet gewöhnlich Parallelklassen, um bei vorhandener Ueberfüllung der Hauptklasse eine Ableitung zu schaffen und eine neue Kraft für das Institut zu gewinnen. Da man es hier in diesem Sinne mit „Parallelklassen“ zu thun hat, daran erlaube ich mir beobachtende Zweifel; eher möchte ich auf ziemlich divergirende Richtungen schließen, und die Folge dürfte sein, daß einerseits nach wie vor Stubengelehrte, andererseits aber eingebildete, technisch nicht durchgebildete, gegen strenge Studien die Nase räupende Componisten die Schule verlassen werden, deren glänzende Herrlichkeit gar bald wie Staub von der Wirklichkeit weggesegt werden wird. Herr Dessoff müßte wahrlich ein Wundermann ohne Gleichen sein, wenn er in zwei Jahren Componisten bildete, ebensowohl technisch d. i. harmonisch-contrapunktlich geschult wie in allen Formen des praktischen Sanges bewandert und geübt. Ganz anders würde sich das Verhältnis gestalten, wenn die beiden Schulen in einem Verhältnis zu einander ständen, wo daß die eine der anderen vorarbeitete, die zweite fortsetzte, was die erste begonnen; oder wenn in wirklichen Parallelklassen in der Hauptsache von gleichen Voraussetzungen ausgegangen würde und nur die lehrenden Individualitäten, nur die Wege zu demselben Ziel, verschiedenartig erschienen. Ob die Herren Sechter und Dessoff gleiche Ziele anstrebten, das wird Jeder sich selbst beantworten können, der Beide nur von Witem kennt. Ich weiß, daß ich seiner Zeit die Anstellung des Herrn Dessoff als einen Fortschritt begrüßt habe, aber eben jene Bemerkung über den Mangel einer guten Organisation, die ich beifügte, und die die Wortführer der Direction so übel genommen haben, enthielt im Keim jene Gedanken und Bedenken, die ich so eben ausgesprochen habe. —

Die Wahrnehmung, daß man an unserem Conservatorium zu viel für den Schein und zu wenig für das Wesen der Sache thut, bestätigt sich ferner ganz erstaunlich darin, daß für eine außerordentliche Bildung der Zöglinge so wenig geschieht. Herr C. J. spricht von fünf vorhandenen Schulen für „Hilfsgegenstände.“ Diese sind laut seiner Mittheilung die für Diction, italienische Sprache, Mimik, Clavierbegleitung und Generalbass. Die ersten vier kommen offenbar vorwiegend, wo nicht ausschließlich den Gesangsschülerinnen zu gut; diese widmen sich natürlich dem Theater und somit ist die Bevorzugung klar, die der Oper zu Theil wird. Die Instrumentalschüler sind das Achenbündel des Conservatoriums. Bei der Stellung aber, die gerade die Instrumentalmusik in unserer Zeit einnimmt, erscheint diese Zurücksetzung ebenso unmotiviert wie nachtheilig. Von den Sängern, von wem wüßten wir, was für ein Geschlecht überhaupt ist seine Reform der Musikzustände zu erwarten; nur von einer Anzahl tüchtiger männlicher Künstler kann ein besserer Geist ausgeht werden. Hören wir nun, was Herr C. J. sagt, und citiren wir noch einmal seine Worte auf Seite 693, wo es heißt: „Selbstverständlich bleibt diese Ausbildung zunächst auf das Instrument, welches der Schüler zu handhaben gelernt, auf die künstlerische Lehre dieses einen Faches beschränkt.“ Obiges „selbstverständlich“

lich" ist ein Wort von so großem Tiefinn daß ich mich vergeblich bemühe es zu ergünden und zu verstehen. „Selbstverständlich" soll ein Jüngling des Wiener Conservatoriums an dieser Anstalt weiter nichts lernen als Geigen oder Blasen oder Clavier spielen?! „Selbstverständlich" soll er ein Kunsthandwerker werden, nicht befähigt in der menschlichen Gesellschaft mit Andern durch Bildung gleichberechtigt zu erscheinen. „Selbstverständlich" soll dem Wiener Conservatorium der hohe Ruhm gemacht werden, das einzige deutsche Conservatorium von Namen zu sein, welches pure Techniker in die Welt sendet, um den jammervollen Kunstzustand, welcher durch die Techniker entstanen ist, zu verewigen! Dieses „Selbstverständlich" lautet doch wahrhaftig wie ein melancholischer Nachklang aus dem alten Postreistraße und Buranulaterlande, genannt: das vormärzliche Oesterreich! — Doch ich will Herrn C. Z. nicht unrecht thun, denn er ist der Meinung: „den Schülern eine mehr allgemeine künstlerische Ausbildung zu geben, das verbietet die beschränkten Mittel des Instituts; Kunstgeschichte, Geschichte der Musik, biographische Geschichte (!) der Tonkünstler, Specialitäten wie Klavier (!) u. s. w., Erhöhung der allgemeinen Bildung durch Vorträge und bedeutendere Discüsse, — dies herzuhehlen liegt nicht in der Hand dieser oder jener Direction." — Auf die „beschränkten Mittel" komme ich noch zurück; vorher aber bemere man, wie hoch Herr C. Z. gleich wieder hinausgreift, um das Absurde jeder verartigen Forderung darzutun. Niemand ist weiter entfernt als ich von hochtrabenden Ideen über Vorträge wie sie sich für eine Universität schicken; aber Gegenstände, die an den Gymnasien gelehrt werden, passen sehr wohl auch (mit Ausnahme alter Sprachen etwa) für ein Conservatorium, und sollten nie fehlen. Von Fachwissenschaften sind jedoch Geschichte und Aesthetik der Musik allerdings (in populärer Fassung) für Kunstjünger ebenfalls unvernünftig. Daß aber gerade das Wiener Conservatorium hierin nicht zurückbleiben darf, geht einfach daraus hervor, daß Wien die Hauptstadt Oesterreichs ist, daß also das musikalische Talent, welches in dem Kaiserstaate einträglich ist, gerade hier da suchen wird, wo in Provinzialstädten nicht gefunden werden kann. Hier ist wieder ein Punkt, der mich von den Wortführern des Conservatoriums entschieden trennt, und es ist durchaus notwendig das Bild zu kennen, welches sich Herr C. Z. von dem ersten Conservatorium der Monarchie macht. Er hat offenbar kein österreichisches Conservatorium, sondern eine Wiener Musikschule im Auge. Man höre wie er sich darüber selbst verräth. Seite 693, Sp. 2, heißt es: „Man muß bei solchen Fragen die lokalen Verhältnisse im Auge behalten und nicht nach Einrichtungen und Gebräuchen anderer Städte urtheilen. Man darf nicht vergessen, daß sich in Wien (!) beinahe nur Unbemittelte der Kunst widmen, und findet sich irgend einmal eine Ausnahme aus den bemittelten Kreisen, so wird der Privatunterricht vorgezogen." — Also für Herrn C. Z. giebt es in den Provinzen keine jungen Leute, die voll glühender Leidenschaft oder entschiedenem Talent zur Tonkunst \*) schon zu Hause sich bei oft schwachem Unterrichte mehr antobidaltlich in die Höhe schwingen, und nun mit Sehnsucht nach einer Anstalt blicken, die ihnen das bietet, was sie zu Hause nicht finden können: Künstlerische Bildung, wissenschaftlichen Unterricht. Herr C. Z. weiß davon nichts; wie sollte er es auch wissen, er hat wohl niemals sich die Lebensgeschichte talentvoller junger Musiker erzählen lassen, die sich vom elterlichen Hause losrissen, um in einem „Conservatorium" ihren Wissens- und Talentdurst zu stillen; die sich wunderbare Vorleistungen machten von den Einrichtungen eines solchen Instituts, und sich dann großum enttäuscht fanden. Möchte doch Herr C. Z. aus der mythischen Höhe, in der er sich befindet, einmal herabsteigen und in die Schicksale jener jungen Leute hineinblicken!

Ueber diese lokale Anschauung habe ich mich schon früher mehrmals ausgesprochen; sie kann als der Grund alles Uebelbetrachtet werden. Aus ihr entspringt jene engherzige Anschauung die auf alle Maßnahmen unserer Direction Einfluß nimmt. Dieselbe hat immer vorwiegend jene Bedürfnisse im Auge, die aus der Bevölkerung Wiens sich zunächst geltend machen; diese sind für sie immer maßgebend gewesen. Dabei dreht man sich fortwährend im Kreise: „In Wien widmen sich beinahe nur Unbemittelte der Kunst, also haben wir auf wenig Schulgeld zu rechnen. Und weil wir auf wenig Schulgeld zu rechnen haben, so können wir auch keine kostspieligen Einrichtungen treffen." Der Schluß an sich ist richtig aber er geht von unrichtigen Prämissen aus. Erstens handelt es sich tatsächlich nicht um Wiener Böglinge allein, und zweitens ist eben die Frage, ob nicht die Einrichtungen des Conservatoriums schuld sind, daß „die bemittelten Kreise den Privatunterricht vorziehen". Der Gesamtunterricht hat neben einigen unlängeren Schattenseiten zu viele Vortheile, als daß Jemand, der sein Kind zum Fachmeister erziehen lassen will, denselben nicht vorziehen müßte, sofern er irgend Urtheil und Verstand hat. Die vielfachen Anregungen, die der Bögling hier erhält, die Gelegenheit des Zusammenspiels, die Entwicklung der Urtheilskraft an den besseren oder schlechteren Leistungen der Mitschüler, die unverhältnismäßige Billigkeit des Schulunterrichts, — das sind lauter Dinge, die jeder Vater von vernünftigen Ansichten zu würdigen wissen wird, und die auch mit Recht immer den Conservatorien von selbst das Wort geredet haben.

Freilich muß man aber auch durch einen zweckmäßigen Studienplan Bürgschaft leisten, daß die Schülerei einen wahrhaften Grund für eine künftige mindestens ehrenvolle Laufbahn abgeben werde. Es müßte je nach der Stellung, die Talent und das gewählte Instrument dem Rufstüger für die Zukunft in Aussicht stellen, für eine entsprechende musikalische und allgemeine Bildung geforgt werden. Um hierüber einmal ganz deutlich zu sprechen, nicht in „schönen Redensarten", so müßten mindestens die Classen für Streichinstrumente, Pianoforte und Gesang einen gemeinschaftlichen, oder in mehreren Abtheilungen gegliederten Unterricht nicht nur in dem unumgänglichen Compositionsstudium und den anderen wichtigen Fachgegenständen, sondern auch in den sogenannten humanitären Wissenschaften erhalten. So würde es am Prager Conservatorium gehalten zur Zeit Dionys Webers, als der Verfasser dieses Aufsatzes dabeist seine Studien machte. Dermal in der Woche des Morgens war jede von den beiden die Gesamtheit der Instrumentalschüler umfassenden Classen zwei Stunden lang mit solchen Gegenständen beschäftigt in der Schulstube beisammen, woran sich der musikalisch-theoretische Unterricht schloß, der freilich weniger gründlich und gelehrt, als der hiesige, aber dafür wahrlich anregender war, denn jeder Bögling von nur irgend etwas Compositionstalent hielt sich mit seiner Ehre verpflichtet bei der letzten Prüfung mit einer anfänglich gearbeiteten Ouvertüre oder einem Concert für sein Instrument herzutreten, und zu zeigen, daß der erhaltene Unterricht nicht fruchtlos war. Nachmittags fanden dann der Instrumentalunterricht und die Orchesterübungen statt. Rechnet man dazu, daß außerdem die nötige Zeit zur häuslichen Uebung, zur Anfertigung der theoretischen und andern Aufgaben aufgewendet werden mußte, so sieht man, daß es für uns junge Leute genug zu thun gab, und jede Saumseligkeit oder Liederlichkeit sich sofort in der Schule auf eine unangenehme Weise kenntlich machte. Und Arbeit, tüchtig viel Arbeit, das ist für die Jugend das Nothwendigste, damit allein ist ihr zu helfen.

Ich will das Prager Conservatorium von damals nicht als Muster in jeder Beziehung preisen. Auch diese berühmte Anstalt hat an bedeutenden Fehlern gelitten, welche die Schüler damals schon besser fühlen als die Lehrer und der Director, — nachher freilich noch mehr; aber ihre Organisation war wahrlich hundertmal befriedigender als die des Wiener Conservatoriums noch heute ist, ein Abhand, der durch die trefflichen Kräfte des letzteren keineswegs aufgehoben wird, denn nicht einzelne Capacitäten machen

\*) Namentlich zur a u s s e n d e n; das schaffende ist wohl auch vorhanden, findet aber beinahe Alles schon gethan, und ist nach vielen oft schmerzlichen Täuschungen genöthigt, in anderer Weise thätig zu sein.

eine gute Schule, sondern der Geist, der das Einzelne zum Ganzen verbindet, das Einzelne dem Ganzen dienbar macht.

(Fortsetzung folgt.)

## So c i a l e s.

(Historische Concerte der Ges. d. M.)

N. B. Da wir das erste der beiden von der Ges. d. M. veranstalteten historischen Concerte zu besuchen verhindert waren, so halten wir es für das Geeignette unseren Lesern fast eines unvollständigen eigenen, das Referat des Hrn. Dr. Ed. Hanslick aus der „Presse“ hier abzu drucken. Der Bericht über das stattgehabte philharmonische Concert folgt in der nächsten Nummer.

„Die von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten zwei „historischen Concerte“ brachten zusammen 20 Musikstücke von 17 Componisten zur Aufführung. Dem Zeitraum nach waren drei Jahrhunderte, das 16., 17. und 18., repräsentirt; der Gattung noch wechselte Kammernusik (überwiegend) mit reinen Vocalchören; von dramatischer Musik hatte sich, fast wie zufällig, ein einziges Stückchen eingefunden.

Die Zusammenstellung von historischen Concerten gehört zu den häßlichsten Dingen. Vollständigkeit, auch nur annähernde, ist nicht zu erreichen; dennoch möchte man keinen hervorragenden Namen, eine wichtige Kunstform vermissen. Andererseits will das Publikum auch nicht allzu stark gelangweilt sein durch lange Reihen von sehr gleichartigen oder schwer verständlichen Stücken. Wie schwer es oft hält, sich von bestimmten Meistern, aus gewissen Schulen und Perioden überhaupt etwas zu verschaffen, wollen wir gar nicht erwähnen. Der Fall scheint sich mit Chambonnieres ereignet zu haben, dessen Name ursprünglich auf dem Programm figurirte, später aber wieder verschwand. Bei der großen Schwierigkeit dieser Aufgabe muß man dem Programm der beiden „historischen Concerte“ alle Anerkennung zollen, sowohl was die Wahl als die auf Abwechslung bedachte Zusammenstellung der Nummern betrifft.

Die erste künstlerisch gipfelnde und in sich abgerundete große Erscheinung des 16. Jahrhunderts, die römische Schule, können wir als den Ausgangspunkt des Concertprogrammes ansehen. Sie war vertreten durch einen gemischten Chor von Palestrina und einen kurzen Männerchor des ihm geistverwandten Lodovico da Vittoria, — dreitaushellende, süß und doch erhaben klingende, wie aus Nichtsrahen gehobene Harmonien! Von Rom wenden wir uns sodann nach Deutschland, wo durch die Reformation, also ungefähr gleichzeitig mit Palestrina, die Entwicklung einer nationalen Tonkunst Fuß faßt. Das Lied: „Innsbruck, ich muß dich lassen“, von Heinrich Isaac (1539), führt uns mitten in die erste gläubensfreudige Zeit des evangelischen Kirchengesanges, wo der Drang nach Melodien für all die geistlichen Liedertreue zu der reichen Quelle weltlichen Volksesanges leitete: Wie nun aus diesem weltlichen „Innsbruck!“ durch geringe Textänderungen der Choral entstand: „O Welt, ich muß dich lassen“, so sind mitunter die schönsten Melodien protestantischer Chorale älteren Volksliedern, oft sehr weltlichen Inhalts entnommen. Die weitere Fortentwicklung der deutschen religiösen Musik repräsentirte das Programm durch einen ergreifend heroischen Doppelfchor von Melchior Franz, und — leider mit Ueberbringung zu wichtiger Zwischenglieder, wie Leo Haßler und Eccard — durch einen, auf höherer Kunststufe, gleich schönen Chor von Heinrich Schütz. Dieser geistvolle Tonbildner, den wir ohneweiters als den künstlerischen Ausgangspunkt Bach's und Händel's ansehen müssen, hat der deutschen Tonkunst, der allzu lang vom Choral beherrschten, eine gewaltige Wendung gegeben, indem er die sinnliche Schönheit einer vorgeschrittenen Kunst, der italienischen, mit Bewußtsein zu uns verpflanzte. Neben dieser reicheren Vertretung zweier großer, entgegengesetzter musikalischer Richtungen, der römischen Schule und der protestantisch-deutschen, erinnerten drei mehr vereinzelt stehende Chöre an andere bedeutende Zeiten und Männer.

Nämlich ein interessantes Madrigal des Venetianer's Potti (Festsetzung auf dem Buccentaur), die Poësie weit glänzender als die Musik; ein ganz kostlicher Scherzchor „Die Martinsgans“ von dem Niederländer Roland de Latice (nicht „Oeland“ wie Programm und Broschüre consequent schreiben), endlich ein Chor mit Sopran solo aus „Cassor und Pollux“ von dem Franzosen Rameau. Dieser nicht äppig, aber ziemlich leichtschwebende Gesang gehört jedenfalls zu dem Natürlichsten, Anmutigsten, was der trockne, gedraute Dramatiker jemals erreicht hat. Als einziges Opernstück in dem ganzen „historischen Concert“ hatte diese Nummer allerdings eine nicht streng zu rechtfertigende Stellung. Allein wenn wir selbst über diese dramatische Herkunft und darüber hinwegsehen, daß Rameau durch zwei Compositionen allzu nachdrücklich hervorgehoben war, können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sein berühmter Vorgänger und Rivale Lully im Programm nicht fehlen durfte. Und zwar hätten wir den Vater der französischen Oper diesmal nicht als dramatischen, sondern am liebsten als Instrumental-Componisten vorkommen sehen, mit einem Tanzstück oder einer Ouverture. Lully's Balletmusik, die gefeierter, die es vielleicht zu einer Zeit gab, und seine Ouvertüren dürften, ob ihres Ruhmes und weitreichenden formalen Einflusses, kaum übersehen werden.

Die Kammermusik der letzten 160 Jahre war recht stattlich vertreten. Der Vortritt gebührt Corelli, der uns nicht bloß als „Begründer des höhern Violinspiels“, sondern überdies als einer der frühesten selbstständigen Pfleger der Kammermusik und als Schöpfer des ersten regelmäßigen Orchesters in Kom wichtig ist. Daß Corelli in einem Abend durch zwei größere Compositionen vertreten war, erscheint etwas unverhältnißmäßig; an sich bot sowohl sein „Concert für Streichinstrumente“ als die Violinsonate (vom Jahre 1700) sehr viel des Interessanten. In jugendlichen, aber niemals plumpen Formen ringt hier der musikalische Gedanke gleichsam nach selbstständiger instrumentaler Gehalt und Ausdruck. War doch die Emancipation der Instrumentalmusik nicht lange vorher ins Leben getreten. Im 16. Jahrhundert und noch stark ins sechzehnte hinein galt ja Tonkunst gleichbedeutend mit Gesang. Die Instrumentalmusik war nur Nachhall des Gesanges; die Instrumente verrichteten höchstens den niederen Dienst bei Aufzügen und Tafelmusiken. Mit Recht behauptet Winterfeld, das 17. Jahrhundert übertriffe in dem, was es nicht bloß umgebildet, sondern neugeschaltet hat, an Mannigfaltigkeit die früheren. Fast alle in der Folgezeit entwickelten Reime sind in ihm zuerst aufgesproßt. Auf die großen italienischen Geiger folgten bald die ersten namhaften Erscheinungen auf dem Gebiet der Claviercomposition und Virtuosität. Von den auf unserem Programm vertretenen ist Francois Couperin der älteste. Sebastian Bach's Vorgänger, war er von diesem geschätzt und nicht ohne Einfluß auf dessen kleinere Clavierfaden. Couperin's Claviercompositionen klingen uns gespreizt und dürrig; wenn man eine Serie davon durchspielt, erliegt man beinahe der Monotonie. Diese „Pièces de Clavecin“ (die k. k. Hofbibliothek besitzt deren vier „Bücher“ in zwei großen Folioabänden) sind in „ordres“ zusammengestellt, also äußerlich eine Art Suiten im weitesten Sinne, jedoch ohne bestimmte Zahl und Ordnung der einzelnen Stücke. „J'aime beaucoup mieux, ce qui me touche, que ce qui me surprend,“ äußert der Componist sehr hübsch in der Vorrede. Allein seine Musik sagt das Gegentheil, sie geht überall auf das äußerlich Blinkende, Witzige, und erschöpft sich in kleinlicher Tonmalerei. Die Aufschriften der kleinen, knappen Stücke, wie „Le petit deuil ou les 3 veuves“, „Les barricades mystérieuses“ etc. sind oft wunderbar genug.

Unvergleichlich höher stehen die Claviercompositionen von Domenico Scarlatti; namentlich das erste, von Herrn Bach's vorgetragene Stück atmet eine sinnliche Frische und Anmuth, wie sie in den Clavierstücken jener Zeit nicht eben häufig ist. Sebastian Bach war durch zwei Violinsonaten vertreten, Meisterwerke contrapunktischen Zierfens und würdevoller Grazie. Von den Söhnen Bach's erschienen die drei bedeutendsten auf dem Programm: der

## Nachrichten.

verständige, feingebildete Emanuel mit einer Clavierfonate; der geniale, aber sehr ungleiche und forsetrige Friedemann mit einer Sonate für zwei Claviere, endlich Johann Christian, der „Mailänder Bach“, mit einer Clavierfonate. (Das Programm schreibt sie wohl irrtümlich dem „Büdeburger Bach“, Johann Christoph zu). Der wohlgewählten Schluß machte Boccherini, der verdienstvolle Venoläuser Haydn's, mit einem anmutig hinfließenden Streichquintett.

Der äußerst günstige Erfolg, zu welchem namentlich die Herren Herbed, Dessoff, Dachs, Hellmeberger und Epstein beitragen, dürfte wohl die Fortsetzung historischer Concerte in den nächsten Jahren sicherstellen. Es könnte dann zur Abwechslung auf das Lied, die Oper und das Datorium der Hauptnachdruck gelegt werden. Auch ein historisches Concert, welches die Entwicklung der Musik in Oesterreich illustrierte, scheint uns ein anziehendes Unternehmen.

## Räthsel.

Wir theilen nachstehend unseren Lesern den Anfang eines Menuettes und dazu gehörigen Trios mit, und geben denselben aus, einzuweisen zu raten, welchem Autor sie wohl etwa die Sonate, welcher wir jene Bruchstücke entnehmen (und die durchaus im Geiste jener Fragmente geschrieben ist), zuschreiben möchten. In der nächsten Nummer wollen wir ihn dann nennen und mancher unserer Leser wird überrascht sein.

Allegro.

ii. iv.

Trio.

Meno Allegro.

ii. i. v.

Die Musikalienhandlung C. A. Klemm in Chemnitz veröffentlicht eine Noth des Inhalts, daß Rathsohn's bereits sehr selten gewordenes Werk: „Große Generalbassnote oder exemplarische Organistenprobe“ verständig ist, und daß sie Gebote entgegenkommt.

Wolff in soll vor kurzem ein Datorium „Les Titans“ vollendet haben.

Sonnen's neue Oper „die Königin von Saba“ kommt in der großen Oper in Paris am 10. Februar zur Aufführung. Eine einzige Dekoration dazu ist auf 15000 R. die Gesamtsumme, und auf nahezu 150000 R. berechnet. Wo wieder eine „Ausstattungsoper“!

Der seiner Zeit berühmte Violinist Alexander Boncher ist in Paris am 27. Dezember vor. J. 91 Jahre alt gestorben.

Im k. k. Opernhause in Venedig wird Gluck's „Amide“ neu einführt gegeben.

Heinrich Marschner ist nicht 1796 sondern 1795 geboren. So berichtigt die R. Z. f. M. auf Grund des Jittauer Kirchenbuchs.

Verschiedene Zeitungen bringen die Nachricht R. Wagner arbeite an einer komischen Oper. Derselbe soll übrigens, so lautet ein anderes Gerücht, mit Tichatsch in Uebernahme sich wegen der Ueberrahme der Partie des Tristan für die noch nicht ganz aufgegebenen Wiener Aufführung.

Wien.

Die vier Kammermusik-Suiten der Herren C. Hofmann, J. Steiner, A. Seig und J. Moser haben mit dem am 19. Januar stattgefundenen ihr Ende erreicht. Das ursprüngliche Gesamtprogramm entfiel folgende Werke: Mozart's Quartett in C; Haydn's Quartett Nr. 60; Beethoven's Streichtrio in C-moll n. Quartett in F-moll; Mendelssohn's Quartett in Es, Quintett in A, und die Sonate für Clavier und Cello in D; Schubmann's Quartett in F und das erste Claviertrio in D-moll; Goldmann's Clavierquartett in C-moll; (Manuscript) J. Wagner's Sonate für Clavier und Violine (Manuscript) und Streichquartett in F. In Folge einiger Unpäßlichkeiten wurde das Programm des dritten Abends theilweise geändert. — Wie man aus dieser Zusammenstellung ersieht, waren außer den Meistern nur zwei Wiener Komponisten vertreten. — Was die Zeichnung betrifft, welche den vier genannten Herren in der Kunstwelt eingeprägt werden kann, so ist zu bemerken, daß Herr Hofmann ein sehr eleganter Violinist ist; seine Technik läßt wenig zu wünschen übrig, sein Vortrag ist dagegen noch nicht ganz frei von Manier, daher denn Meister gegenüber zu gleichartig. Die Herren Steiner und Seig sind recht stattliche Musiker, nur ist Ton und Vortrag ein wenig rau, was namentlich bei Fortsetzungen wo sie bloß begleitend zu spielen haben, hässlich wirkt. Herr Moser endlich ist ein junger strebsamer Geist, der freilich noch Manches zu lernen hat und noch der erforderlichen Gewandtheit entbehrt. Den letztgenannten drei Herren, besonders aber Herrn Moser wären endlich bessere Instrumente zu wünschen. — Die Produktionen fanden in dem Saale des neuen Streicher und Bläserbauers anerkanntesten Wiener Instrumentenmachers Hrn. Fr. Schöber statt.

Wien heißt seit einer Reihe von Jahren nun auch wieder einen eigenenmacher, der geeignet ist, den alten Ruf der Kaiserstadt in dieser Beziehung wieder zu erheben, während freilich gleichzeitig Dinge vorgehen, die uns am aller Ruf bringen können. Es ist Herr Gabr. Lemböck (Grünmangergasse). Derselbe hat besonders im Punkte der Fabrication von Violinen und Bratschen besonderes Geschick und Glück, weniger in der von Cello's. Für diese Thatfache spricht, daß Herr Hellmeberger, obwohl im Besitz eines italienischen Instruments, in seinen Quartetten u. andern Productionen aus einer solchen neuen Lemböck'schen Geige spielt; so auch der Brasilisch derselben Unternehmung Herr Doppel auf einer Lemböck'schen Bratsche. Auch Herr Concertmeister Joachim in Hannover hat sich brieflich äußerst günstig über eine ihm übergebene Geige des waderen Künstlers ausgesprochen.

Wie man in Zeitungen liest, soll im Frühjahr die Merckliche italienische Operngesellschaft hiesiger kommen, um im Theater an der Wien Vorstellungen zu geben.

## Concert-Ankündigungen.

Sonabend den 1. Februar. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: 4. und Abschiedsconcert des Herrn Reményi (Programm: Adagio und Rondo aus dem Mendelssohn'schen Concerto, Bourrée und Double, dann Giacomina von S. Bach, Ungarische Volksweisen, Gesangsstücke: Frä. Eredy Róza.) Sonntag den 2. Febr. Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinsaal: 1. Quartettproduction (2. Akt) des Herrn Hellmeberger (Programm: Cherubini, Quartett in Es; Beethoven's Sonate mit Violine in C; Piano. Herr Dreyschack; Beethoven's Quartett op. 135.)

## Briefkasten der Redaktion.

Dr. L. in W. N. Der Art. von G. ist bis jetzt bloß zum Theil abgedruckt. Wir schicken Ihnen denselben sobald er das vorliegt. In Betreff der Annoten handelt es sich hauptsächlich um das Jahr, wo sich diese Dinge ereignet haben sollen. — A. S. in L. Die r. k. Cantate liegt allerdings gedruckt vor. Die gewünschten Nummern senden wir direct nach K. Das Uebrige brieflich.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Kedigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wallzeile Nr. 868. — Ausgabe: Rohmstr. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Büling**, vormals G. F. Wauer's Witwe. — **Pränumerations:** für 1 Jahr (12 Nummern) 8 fl. oder 4 Thlr. — für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. — **Mit Postverendung:** für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. — **Einzelne Blätter** 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Franz Schubert als Claviercomponist. II. (Fortsetzung.) — Das Wiener Conservatorium und seine Vorkührer (Fortsetzung.) — Kritische Werke. — **Verales.** — Auflösung des Räthsels in Nr. 5. — **Correspondenz** aus Elberfeld. — **Nachrichten.** — **Briefkasten.**

## Franz Schubert als Claviercomponist.

II.

(Fortsetzung.)

Verwandt damit ist die Sonate in A-moll op. 143, vom Verleger F. Mendelssohn gewidmet. Sie ist einerseits noch leidenschaftlicher und trostiger, andererseits mächtiger und tiefer in der Empfindung als die vorige. In Formvollendung möchte sie wohl unter allen die bedeutendste sein; denn sie ist nicht bloß vollkommen concis und durchweg spannend, sondern auch in der Technik ebenso großartig und schön, als bequem ausführbar und brillant. Der erste Satz besteht wieder aus 2 Theilen, von denen das erste gleich anfangs mannigfach verarbeitet wird, indem es sich aus großem Schmerz zu wilder Verzweiflung mächtig steigert; dann folgt plötzlich eine sanftere, beachtenswerthe Melodie, deren Rhythmus mit dem ersten Motive Verwandtschaft hat.



Im 2. Theil werden beide Motive durchgeführt, dann wiederholt sich der erste Theil mit bedeutenden Steigerungen, was bei Schubert seltener vorkommt. — Das Andante (E-dur) hebt mit einer ernst feierlichen, schön geschwungenen Melodie an, die von Zeit zu Zeit durch eine unheimlich flüsternde Figur unterbrochen wird:



letztere leitet über zu einem heftig aufgeregten Abschnitt, der dann plötzlich durch die erste Melodie (in C-dur) abgelöst wird; sie tritt jetzt in der linken Hand auf, während die rechte mit dem Motivo des Mittelstückes begleitet; das Ganze klingt wunderbar herrlich; besonders aber ist der Schluß, mit Schumann zu reden, zu Thänen rührend. Der letzte Satz wechselt ab zwischen heiser, man möchte sagen, zorniger Leidenschaft und wehmüthiger Resignation. Die Form ist eigenthümlich; der erste Theil wird nicht eigentlich wiederholt, sondern bald nach der Dominante (E-moll) geleitet, wodurch eine Steigerung eintritt; dann folgt eine sehr feine Durchführung des Hauptmotives, an die sich der Schlußabschnitt knüpft. Mächtige Octavengänge mit beiden Händen gehen dem Ganzen einen großartigen Abschluß. — Dieser Schluß, dem man aus dem 1. Satz der vorigen

Sonate einen analogen zur Seite stellen kann, andere gewaltige Liszono's in Octaven, Terzschötengänge mit doppeltem Bass, Contrapunkte in Octavengängen, die dritten Akkorde an vielen Stellen, namentlich im Andante, da wo die linke Hand die Melodie führt, und viele andere Eigenthümlichkeiten lassen den Fortschritt Schubert'scher Claviertechnik auf's Deutlichste erkennen. Das Stück würde sich ausgezeichnet zum Concertvortrage eignen.

Wir haben diese beiden Sonaten absichtlich zusammengestellt, weil sie vermöge ihrer inneren Verwandtschaft vielleicht dazu dienen können, einen eigenthümlichen Zug der Schubert'schen Natur zu beleuchten. Sie machen einen vorwiegend phantastischen Eindruck; das heißt nicht, ihr Inhalt ist aus einer erdachten oder extrahierten Zauberwelt hergeholt, sondern sie wirken mehr anregend auf unsere Einbildungskraft, als daß sie den innersten Centralpunkt unseres Gemüthslebens zu erschaffen vermögen. Die dargestellten Stimmungen sind durchaus leidenschaftlich; diese Leidenschaft erscheint aber nicht, wie stets bei Beethoven, vollkommen bewältigt und beherrscht, so daß die Darstellung aus dem schon gewonnenen innern Gleichgewicht der Seele her, uns den Gang des psychologischen Dramas gleichsam noch einmal vor Augen stellt, sondern sie giebt sich unmitttelbarer, wirklicher, weniger stillschweigend überwinden. Daher hat diese Leidenschaft einerseits einen wilderen, ungezügelteren Anstrich; andererseits aber vermag sie dennoch nicht so tief zu ergreifen, weil sie noch zu persönlich, daher dem Andern fremdartiger ist, und nur in seiner Phantasie nachgebildet werden kann. Schubert bildet viel weniger als Beethoven unsere Leidenschaft musikalisch ab; man erblickt immer sehr ehn. Das wird besonders dadurch bewirkt, daß er für seine leidenschaftlichsten Stimmungen meistens ganz kurze Motive von ängstlich fräppendem Rhythmus erfindet, wie hier und z. B. auch in dem D-moll-Quartett. Was denselben an melodischer und harmonischer Tiefe und Fülle abgibt, ersetzt er dann durch reiche und süße Modulation, oder auch Klangfarben, Liszono's u. s. w. Hierdurch gewinnt aber der Gedankengehalt die elementarische und überzeugende Nothwendigkeit nicht, die ihm von Geburt an in der vollkommenen Einheit melodischer, harmonischer und rhythmischer Bedingungen eigen sein muß, um wahrhaft typisch zu sein. Vergleiche man einmal die Hauptmotive der Beethoven'schen Pathétique, der kleinen E-moll — anderer zu geschweigen — mit den hier vorliegenden, so tritt der ungeheure Unterschied auf's Alleräherste zu Tage. — Dazu kommt nun noch, daß Schubert gern durch scharfe Gegenätze wirkt. Diese Methode ist aber strenggenommen musikalisch weniger natürlich, als logisch und poetisch; daher denn der Zuhörer genöthigt ist, sich die Mittelglieder zwischen den Gegenätzen der Stimmung in seiner Phantasie auszufüllen. Auch hierin ist der Unterschied zwischen Beethoven und Schubert sehr auffallend; keiner ist größer darin, Gegenätze aufzuweisen und zu vermitteln als eben Beethoven. — Daß diese Verschiedenheit

in letzter Instanz auf dem beiderseitigen Naturell der Männer beruht, ist wohl keine Frage. Uebrigens bezieht sich das Gesagte nur auf das Gebiet des erregt Leidenschaftlichen und gilt daher selbstverständlich nicht überall, am wenigsten in den Adagio-Sätzen. Auch ist Schubert hier Niemandem anders als Beethoven gegenübergestellt worden.

Ganz anderer Art als die beiden eben genannten, ist die Sonate in D-dur op. 53, sprudelnd von Leppigkeit und Jugendkraft, nicht ganz selten an die C-dur-Symphonie anknüpfend. Der erste Satz besteht wieder aus nur 2 Motiven, von denen das zweite aus dem ersten abgeleitet ist, und die höchst interessant mit einander verbunden werden.

Zu einem tief befriedigenden Genuß kommt es jedoch nicht, da der Satz zu angeregt und ruhelos ist; schon das Hauptmotiv ist in seinem ersten Theil wenig biegsam, weil unmelodisch, die Figur des zweiten Theils gleicht eher einer Arabeske als einem Grundgedanken. Daher entfaltet sich zwar eine dritte von rollendem Figurenwert und contrapunktischen Combinationen, allein es wird auch das Bedürfnis nach einer breiter befriedigenden Melodie auf's Heftigste erregt. Das zweite Motiv nun leistet dazu nicht das Hinreichende, es ist dem ersten rhythmisch nicht scharf genug entgegengesetzt, und so kommt denn eine gewisse Einsformigkeit in die Gedanken, die durch die äußerst süßliche Modulation eher grell beleuchtet als gemildert wird. Der Satz macht auf uns mehr einen überflürenden als überzeugenden Eindruck; er enthält weit mehr Klang als geistige Tiefe — er ist etwas oberflächlich. Reizend dagegen ist der dritte Satz, welcher sonderbarer Weise aus A-dur geht, und mit einem einfachen liedähnlichen Thema beginnt, welches man sich freilich nicht gut aus G-dur denken kann; darauf folgt ein in rhythmischer und klanglicher Beziehung äußerst merkwürdiger Abschnitt mit einer eigenthümlich idyllischen Stimmung, die die merkwürdigsten Gegenätze in sich vereinigt. Das muß man hören, denn zu beschreiben ist es nicht. Dann wiederholt sich der erste Theil variiert, der zweite in anderer Tonart, und endlich wieder der erste mit eingeschalteten Akkordschlägen im Rhythmus des zweiten, das Ganze von bezauberndem Wohlklang. Das Scherzo, wie die übrigen Sätze sehr breit angelegt, wirft durch grelle Contraste zwischen kühnem Trotz und schelmischem Humor höchst pikant. Das Trio, im ersten Theil innig melodisch, enthält im zweiten Theil eine Sequenz durch die Tonarten C, Es, Ges-dur, an die man sich erst sehr gewöhnen muß, um nicht den natürlichen, einfachen Weg von C, G-moll, G-dur, zc. vorzuziehen, der in diesem Zusammenhang vielleicht ebensoviel sagt, als jener. Das Rondo endlich hat ein reizend naives Hauptthema, das in den verschiedenen Abschnitten ausgeschmückt wiederkehrt, man glaubt kaum, daß es von Schubert herrührt:

Ganz Schubertisch dagegen sind die beiden Seitenzüge, der erste keck und humoristisch, der zweite anfangs seelenvoll und melodisch, dann kühn und chevaleresk im Ton. Die contrapunktische Ausführung derselben könnte gedrungener sein. In technischer Beziehung ist diese Sonate reich an eigenthümlichen Zügen, die sich aber nicht alle aufzählen lassen; namentlich treten Unisones in allen möglichen Formen auf, bald liegt eine, bald zwei Octaven zwischen den parallelen Stimmen; besonders interessant erscheint auch folgende Gestaltung:

Im zweiten Satz sind namentlich die Stellen eigenthümlich, wo das Hauptthema variiert wird. Das erste Mal wie von einer ersten Violine mit ganz kurzen Noten umspielt, welche nachher auch im Bass auftreten: das zweite Mal in dieser Weise:

Im Trio erscheinen gefüllte Harmonien, die um schön zu klingen, äußerst sauber und weich gespielt werden müssen; manchmal ist der Klang vielleicht zu voll. Die Sonate ist übrigens schwierig und verlangt nicht bloß sauberes, melodisches und kraftvolles Spiel, sondern vor Allem auch eine feine Accentuation im Ganzen wie im Einzelnen. —

Die Sonaten in Es-dur op. 122, und in H-dur op. 147, haben darin eine gewisse Verwandtschaft, daß beide so zu sagen zum Genus tenue gehören; ihre Stimmungen sind auch weniger charakteristisch als die der früheren, sie haben nicht das Pathos wie jene, auch nicht die Consequenz der Form, die Diktion ist größtentheils leichter und einfacher, die Modulation nicht so reich und auffallend — Alles kennzeichnet, daß wir es weniger mit bedeutenden, als mit lebenswürdigen Werken zu thun haben. — Der erste Satz der Es-dur-Sonate besteht aus drei Hauptelementen, von denen das zweite vortrefflich als Bolonaisenthema figuriren konnte. Die Durchführung des zweiten Theils behandelt merkwürdiger Weise kein Hauptmotiv, sondern eine ganz kurze Uebergangsfigur, die nur einmal dageweilen ist. In diesem so zusammenhängenden Satz hört das nicht; man sieht daraus aber auch, daß Schubert nicht schablonenmäßig arbeitete. Das Andante (G-moll) führt eine reiche, elegische Grundstimmung aus, welche durch mannigfaltige, oft reich hintereinander folgende Gegenätze bald gehoben, bald gemildert wird. Die drei Bestandtheile des Satzes wiederholen sich einfach, nur wird das zweite Mal das Hauptmotiv durch eine charakteristische, contrapunktische Figur umspielt. Der Satz hat zum Theil wahrhaft pompöse Clavierlänge. Menuett und Trio eigenthümlich pikant; dabei wunderbar innig, treuherzig und schlicht. — Das Finale ist an einigen Stellen wegen polyphoner Formen von peinlicher Schwierigkeit, bietet aber außer einer reizenden Walzermelodie, die ziemlich lebhaft an Weber erinnert, keinen besonderen geistigen Reiz, da die Motive nicht eben bedeutend, die Form aber etwas gedehnt ist. Gut gespielt klingt es aber

dennoch sehr anmüthig. — Die Sonate in H-dur beginnt zwar etwas stolz und prächtig, bald jedoch folgt eine anmüthig hüpfende Tanzweise, die schließlich in eine liebliche Gesangs-melodie ausläuft. Im zweiten Theil wieder herrliche Clavier-fänge! Das Andante hat eine ähnliche Form, wie das der Es-dur-Sonate; eine Vielmelodie, die im Verlauf figurirt wird; Gegenmotive in obligaten Baßmelodien und bester Begleitung; — am Schluß sehr originelle rhythmische Verschiebungen. Das Finale, wieder im Tanzrhythmus (♩.), mit absichtlichen Trivialisitäten vermischt, hat weniger Schwung als Originalität; es ist eine Caprice, die sich eher als Improptiu, denn als Sonatenatz betrachten läßt. Mit dem Titel Sonate darf man es hier nicht zu streng nehmen. —

Entschieden unbedeutend gegen die bisher genannten Sonaten sind die beiden in A-dur op. 120 und in A-moll op. 164. Erstere hat uns stets den Eindruck gemacht, als wäre sie ohne Inspiration gefertigt, weil sie nicht die blühende Frische und Lebendigkeit zeigt, die die übrigen haben, vielmehr ein eigentlich farbloses Gepräge aufweist. Ähnlich ist's mit den andern, die die meisten Reminiscenzen und Anklänge an andere Werke enthält, aus der das Thema des Andante sogar in eine andere Sonate, neu verarbeitet, übergegangen ist. Beide sind wohl auch am wenigsten bekannt.

Es bleiben nun außer einem Fragment op. 145, von dem wir, da wir seiner nicht habhaft werden konnten, leider nur sagen können, daß es sehr schön sein soll, — die 3 großen Sonaten übrig, die als Schubert's „allerbeste Composition“ veröffentlicht und Schumann bedirrt worden sind. Sein Urtheil über sie ist charakteristisch. Er ist geneigt, sie für frühere Arbeiten Schubert's anzusehen. „Wie dem sei“ fährt er dann fort, „so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders, als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfachheit der Erfindung, durch ein freiwilliges Resigniren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könnte es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gefangreich, riecht es von Seite zu Seite wieder, hier und da durch einzelne heftigere Steigerungen unterbrochen, die sich aber sogleich wieder beruhigen. Wohlgeheimt und leicht und freundlich schließt er dann auch, als könne er Tags darauf vom Neuen beginnen“ (vergl. v. Kreisle, S. 102. ff.) Es ist leicht zu sehen, daß diese Schilderung von der letzten (B-dur) der drei Sonaten hergenommen ist; sie bezeichnert aber im Allgemeinen den Charakter aller drei. Nur darf man nicht daraus schließen, als seien dieselben unbedeutender oder unreicher als die übrigen. Gerade das Gegenteil findet statt. Sie sind weit großartiger im Entwurf; der Stimmungsgesicht kommt viel mehr zur innerlichen Vertiefung; die Debutation ist natürlicher, weil die Gegenätze nicht so scharf aufeinanderstoßen, sondern eine ruhigere Entwicklung stattfindet. Daß sie einfältiger wären in der Erfindung und weniger glänzend durch Neuheit kann man nur in gewissem Sinne sagen; auch ist die behauptete Allgemeinheit der musikalischen Gedanken etwas mißverständlich. Neu und eigenthümlich ist auch hier Alles, manches sogar einzig in seiner Art; — aber das ist unzweifelhaft, daß die Grundgedanken derselben größtentheils typischer sind, als die der früheren, weil sie im Allgemeinen eine feiner gediegene Melodie, und daher eine intensiver und universellere Wirkung haben. Der vorwiegende tiefe Ernst, der es nie zu leidenschaftlichen Extremen kommen läßt, giebt diesen Sonaten eine Reife und Gediegenheit, ein inneres Ebenmaß und eine überzeugende Wahrheit, wie wir unsrerseits sie in den früheren nicht zu finden vermögen. Läßt Schubert dort häufig genug seinen Lann und seinem Uebermuth, seinen Leidenschaft und Schmerzen vollkommen die Zügel schießen, so ist's dagegen die männliche Selbstbeherrschung, die uns hier entgegentritt zwar weniger pilant, aber um so tiefer und nachhaltiger. Die

Ausspinnung der Grundgedanken geschieht durch so reiche und bedeutende Combinationen, daß der Verlauf im Ganzen stets viel großartiger erscheint als früher. Dies gilt allerdings von Nr. 1 und 3 (C-moll und B-dur) mehr als von Nr. 2 (A-dur), in welcher der erste und letzte Satz gegen die beiden mittleren zurückfällt. Dies mag seinen Grund darin haben, daß im ersten viel Figurwerk, viele rhythmische Monotonie, weniger abgerundete Melodie herrscht und daß im letzten Satz das Haupt-motiv zu vielfach wiederholt wird. Auch das Mittelstück des Adagio, vielleicht ein unicum in der ganzen Musik verstehen wir nicht recht. Nr. 1 und 3 dagegen halten wir für die reifsten Produkte Schubert's auf diesem Gebiete. Zu Nr. 1 ist besonders der zweite Theil des ersten Satzes ganz originell; man fragt sich, wo plötzlich die neuen Motive herkommen, die hier durchgeführt werden; die Stelle ist vielleicht auch ganz einzig in ihrer Art, namentlich die Verwendung chromatischer Intervalle und Wäuge. Im Adagio klingt besonders der Schluß mit den breiten Harmonien und der Melodie im Alt ausgezeichnet schön. Das Finale dürfte nächst dem F-moll Improptiu das vorzüglichste zwöckhigke Clavierstück Schubert's sein. Es ist wieder ungarisch im Charakter, leidenschaftlich und auf-geregt, aber in der Form vollendet einheitlich, consequent und schlagend, großartig und stehn in den Melodien und Harmonien, man könnte es für einen Symphonienatz halten. — Nr. 3 endlich in B-dur hat eine so wundervoll: erregende Grund-stimmung wie keine der übrigen Sonaten; sie steht in poetischer Beziehung mit der G-dur-Phantastie ziemlich isolirt; alle übrigen Sonaten haben ein reiches dramatisches Leben: diese beiden sind reine lyrische Ergüsse und ein jeder in seiner Art vollendet. Die tiefe Ruhe und Verklärung, welche dieses herrliche Stück athmet, erscheint fast wie aus einem besondern Lichtblick seiner Seele hervorgegangen. Alles leidenschaftliche Gähren hat sich gestillt, alles unruhige Zucken und Ringen ist beschwichtigt — es ist als wölte uns Schubert sein ge-trübtes, sondern ein reines verklärtes Bild seines Inneren zu-rücklassen. Das Ganze ist ein fortlaufender Gesang, es riecht in Wahrheit von Melodien, als könnten sie gar kein Ende nehmen. Ueber jede Schilderung erhaben ist das Adagio; mag man seine Stimmung oder seinen Wohlath in's Auge fassen. Ernst stimmende Andacht bildet den Grundton. Fröhlich und heiter sind die beiden letzten Sätze, aber auch in ihnen herrscht ein wundervolles Ebenmaß der Stimmung; es zieht sich, wenn auch leise, ein Ton vom ersten Satz her auch durch sie hin-durch, der seine überschäumende Lebensfrische, seinen sprudelnden Humor mehr aufkommen läßt; nur hin und wieder bricht die alte Kühnheit Schubert'scher Phantasie glänzend durch, aber mehr männlich energisch und fest als jugendlich übermüthig. — So ist denn nach unserm Dafürhalten diese Sonate die reifste, tiefste und vollendetste unter allen. —

Wären wir nun noch einmal ganz kurz auf das Gesagte zurück, so hat sich ergeben, daß Schubert die kleinen Formen mit voller Meisterschaft handhabt; daß ihm aber die Sonaten-form im Allgemeinen eine Fessel ist, die er entweder iprengt oder der er sich wenigstens nur bei spezifisch lyrischen Stoffen wahrhaft lebendig anzuschmiegen weiß. Dem geistigen Inhalte nach sind dagegen die meisten Sonaten sehr bedeutend, zum Theil großartig und erhaben. Ueberall trat der Reichtum musikalischer Schöpferkraft aufs Auserwählte hervor. Die Clavier-technik zeigte sich in der mannigfaltigen Beziehung bereichert und vervollkommnet. Dürfen wir diesen Andeutungen, die keinen Anspruch weder auf Vollständigkeit noch auf Gründlichkeit ma-chen, noch einen Wunsch beifügen, so ist's der, daß unsere Claviervirtuosen aus Schubert'sche Clavierwerke in ihre Programme aufnehmen möchten. —

Es werden nun zunächst die kleineren Händigen Werke Schubert's in Betracht kommen.

(Die Fortsetzung folgt in einer der nächsten Nummern.)

## Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Fortsetzung.)

Während ich im Vorigen nachgewiesen zu haben glaube, daß in den Schulen für Gesang, Pianoorte und Composition jener Zusammenhang nicht vorhanden ist, der meines Erachtens gerade den Werth einer Schule ausmacht, kann ich freilich nicht umhin anzuerkennen, daß derselbe Vorwurf gegenüber den Klassen für Streich- und Blas-Instrumente nicht erhoben werden kann. Bei den Letzteren wie auch beim Violoncell und Contrabaß ertheilt ein und derselbe Lehrer vom Anfang bis zum Ende den Unterricht, und somit können hier Uebelstände gar nicht zu Tag treten, die allerdings bei disparaten Lehrkräften dort auftreten müssen, wo nicht eine starke Hand das Ganze leitet. In Betreff der drei Klassen für die Violine, welche drei verschiedenen Personalitäten anvertraut sind, wirkt dagegen der Umstand günstig ein, daß Vater, Sohn und ehemaliger Schüler (die Herren Georg Hellmesberger, Josef Hellmesberger und Prof. Heßler) in ziemlich gleicher Methode vorgehen, wenigstens was die Hauptpunkte der Technik und der Behandlung des Instruments betrifft, weniger vielleicht in Hinsicht pädagogischer Ansichten. Diese Klassen würden immerhin ganz erfreuliche Resultate erzielen können, wenn weniger Willkür herrschte in Betreff der Aufnahme der Zöglinge und ihrer Ueberweisung in eine bestimmte Klasse,\* — wenn ferner ein obligater Unterricht in Theorie und anderen wissenschaftlichen und humanitären Gegenständen den jungen Leuten zu Hilfe käme, — wenn endlich eine vermehrte Stundenzahl und eine verminderte Ueberfüllung dieser Klassen eine gelegenerer weniger auf äußeren Glanz gerichtete Bildung ermöglichten. Was sonst noch zu wünschen bleibt, habe ich schon oft genug ausgesprochen — ohne Erfolg natürlich, weil man auf persönliche Eigenschaften stößt, deren Bewältigung wohl einer Direktion (oder noch eher einem Director), nicht aber der Kritik möglich ist. Dagegen ertheine ich mit Vergnügen an, daß Herr Carl Jordan meinen schon längst ausgesprochenen Wünschen, es möchte das Quartettspiel endlich eine Pflege finden, nimmermehr auch beipflichtet und ihnen selbst eine warme Unterstützung zu Theil werden läßt. Möchte es nicht abermals bei — Worten bleiben!

Die Schulen für Violoncell, Contrabaß und Blasinstrumente sind von mir mehrfach anerkennend erwähnt worden und bei ihrer minderen Wichtigkeit in gewissem Sinne kann ich hier über manche berechtigte Bemerkung hinweggehen, die an anderem Ort freilich nicht verschwiegen werden dürfte. Nur Eins erlaube ich mir hier noch auszusprechen: Abgesehen von der allgemeinen Nützlichkeit der Schulen für Blasinstrumente, halte ich dieselben auch in der Hinsicht keineswegs für schlechthin überflüssig, daß das dadurch ermöglichte Orchesterpiel den Zöglingen vielfachen nicht zu unterschätzenden Nutzen gewährt. Sofern es irgend möglich, würde auch ich daher im gegebenen Falle für ihre Aufrechterhaltung bemüht sein, nur dürfte es nicht auf Kosten anderer und wichtigerer Zwecke des Conservatoriums geschehen. Ich bin auch überzeugt, daß am Wiener Conservatorium, wenn es gut organisiert und geleitet wird, durch die anderen Klassen soviel Schulgeld eingehen müßte, um den durch diese minder lukrativen, ja sogar Geld verzehrenden Klassen entstehenden Ausfall decken zu können.

Ich komme jetzt noch einmal eingehender auf den Punkt der „Leitung“ des Conservatoriums zu sprechen, da ich ganz direkt dazu aufgefordert worden bin, und weil meine Anschauungen hierüber am entschiedensten von denen des Herrn C. J. abzuweichen

scheinen. Seine Argumentation besteht kurz zusammengefaßt darin, daß er behauptet, die Gegner des jetzigen Systems wollten an der Spitze des Instituts „einen Fachmann, der es despotisch leite“, — dann darin, daß er die Leitung in zwei abgeordnete Dinge trennt, in die künstlerische einer, und in die administrativ-disciplinäre anderer; daß er ferner nachzuweisen sucht, diese letztere werde „viel besser von Nicht = Fachmännern besorgt“; und daß er endlich findet, die rein künstlerische Leitung durch einen Fachmann werde allemal illusorisch bleiben, denn entweder werde der Director die ihm natürlicherweise zufallenden Attributionen nicht ausüben, oder es werde kein guter selbständiger Professor es aushalten. Mein Gegner kennt also nur zwei Dinge, Despotie oder allgemeine Deroute. Von einem möglichem Mittelwege will er kurzweg nichts wissen, er erklärt ihn etwas doktrinär für eine reine Unmöglichkeit. Das heißt nun ungefähr ebenso viel, als wenn jemand sagen würde, es giebt nur zwei Staatszustände: den despotisch-monarchischen und den anarchisch-revolutionären. Mir schwebt aber dennoch ein möglicher Mittelzustand vor, nämlich der, wo der Director durch das allgemeine Vertrauen auf seine Kenntnisse und strenge Rechtfertigkeit getragen, zugleich allerdings geführt, aber auch wieder um jener Eigenschaften willen hoch geschätzt, und seiner sonst humanen und herzlichen Eigenschaften wegen geliebt wird. Durch welche Beweisführung gelangt aber Herr C. J. zu jenem schroffen aut-aut? Er sagt (S. 695): „Ein würdiger artistischer Leiter hätte also jedem einzelnen Professor den Weg vorzuschreiben, den er gehen, und auch die Art und Weise, wie er ihn gehen soll. Er würde die verschiedenen Methoden zu bestimmen haben, nach welchen der Unterricht zu ertheilen wäre, er würde die Zeit bestimmen, welche jedem Gegenstande und jedem Schüler zu widmen wäre. Mit einem Wort, er würde den ganzen Unterricht persönlich, nur mit Hilfe seiner Untergebenen, der Professoren, leiten“. Diese Darstellung und Beweisführung ist übertrieben und keineswegs stichhaltig. Wenn der Director Ziele und den einzuschlagenden Weg theils feststellt, theils mit den Professoren vereinbart, so liegt darin noch bei Weitem keine „persönliche Leitung mit Hilfe Un-tergebeener.“ Wie ich mit einem Director denke, so ist seine Hauptaufgabe, dafür zu sorgen, daß die Professoren nicht die Zwecke und Zielpunkte der Anstalt aus den Augen verlieren, überhaupt durch seine moralische Ueberlegenheit alles methodisch Nachtheilige, den gefunden natürlichen Fortgang des Unterrichts Störende zu beseitigen. Wahl und Feststellung der betreffenden Methoden ist insofern seine Sache. Die Professoren, mit seiner Energie und gewichtigen Stimme in der Direktion bekannt, würden das Mögliche thun, um seine Zufriedenheit und seine Unterstützung zu gewinnen. Troglöpe unter ihnen, die keine Reason annehmen, sich den allgemeinen Forderungen der Anstalt nicht fügen wollten, etwa einen vorwiegend virtuellen Standpunkt einnehmen und auch den Zöglingen einpflanzen würden, könnten allerdings mit ihm in ernstliche Collision kommen. In solchen Fällen ist die Direktion da, um nach Anhörung beider Parteien in dem einen Falle entweder den störrigen Professor zu seiner Pflicht zu führen, oder zu entlassen; — im andern Falle, wenn das Vorgehen des Directors nicht gut geheßen würde, hätte dieser selbst die Folgen einer solchen Schlappe zu tragen, ja im äussersten Fall, wenn er bei seiner Meinung beharren wollte, bliebe ihm der Weg offen, seine Demission zu geben. Zu solchen Richtern ist die Direktion, welche Beide anstellt und bezahlt, ohne Weiteres die berechtigte moralische Person.

Des Directors Amt wäre also außer der sachgemäßen Leitung des Unterrichts im Allgemeinen, der Prüfungen u. s. w. hauptsächlich: alle methodischen Verbesserungen, welche eine fortschreitende wissenschaftliche Erkenntnis auf die Oberfläche wirkt, zu prüfen, und das Wahrsache davon allmählig in der Schule einzuführen, natürlich im Einvernehmen mit den betreffenden Lehrern. Diese selbst sind meist viel zu sehr mit dem Täglichen angestrengt, um sich mit Zeitfragen eingehend zu beschäftigen. Andererseits sind sie auch oft auf einen gewissen

\*) Ueber diese „Zuweisungen“ erfährt man die merkwürdigen Dinge. Jeder der oberen Klassen schießt sich nicht selten aus den unteren die hervorstehenden Talente heraus, um sie in der übrigen bei Treibhaustremperatur vorwärts zu bringen und damit zu prunken, — auf Kosten natürlich der soliden naturgemäß vorschreitenden Entwicklung.

Rehrplan durch langjährige Gewohnheit oder irrige Anschauungen eipicht, und lassen ungenue davon. Der Direktor ist in solchen Fällen der Einzige, der durch Wissen und Stellung imponiren kann. Da den Professoren aber doch in der Regel daran liegt, sich in ihrer Stellung zu behaupten, so werden sie wohl nicht, wie Herr E. 3. annimmt, sofort sich aus dem Staube machen. Uebrigens hinderte sie daran auch ihr Contract, den ich freilich nicht, wie es hier üblich, auf ein oder drei Jahre, mit dreimonatlicher Kündigung, sondern mindestens auf die Dauer des Curse (also etwa sechs Jahre) und ein- oder zweijährige Kündigungsfrist feststellen würde. Nie könnte und dürfte der Fall vorkommen, wie es hier zuweilen geschieht, daß ein Professor mitten im Curse entlassen wird, oder ohne ganz besondere Gründe selbst seine Schule im Stich läßt, oder daß in Folge der kurzen Kündigungsfrist eine befriedigende Wiederbesetzung der Stelle unmöglich, die Zöglinge aber auf den Sand gesetzt werden. Man darf es bei dieser Gelegenheit nicht verschweigen, daß so bestige Vorgänge, wie die bei uns oft vorkommenden, ein unsolidcs Licht auf die Anstalt werfen. Wie soll z. B. Jemand sein Kind aus weiter Ferne an das Wiener Conservatorium schicken, wenn er nicht sicher ist, ob es daselbst auch seine Studien werde ungehört vollenden können? Ich glaube nicht zu irren, wenn ich solchen ungeduldeten Zuständen einen Theil der Schuld beimeße, daß so wenig auswärtige Zöglinge und aus besseren Häusern das Conf. besuchen, und immer nur die etwas leichtfertigen Wiener Kinder die Schwollen der Anstalt belagern.

Ich führe noch einmal zu Herrn E. 3. zurück. Derselbe stellt die Organisation gctren dar, wie sie jetzt ist.

Die Vermittlung zwischen dem Professor und der Direction bildet demnach der betreffende „Inspektor“, d. i. ein von der Direction dazu bestimmtes Directions- oder Gesellschaftsmitglied, also ein Musikfreund, mit Umgehung des sogenannten artistischen Directors. Man kann eine solche Vermittlung in rein administrativ-disciplinariachen Angelegenheiten wohl gelten lassen. Aber in künstlerischen Dingen? Man sagt, in solche habe sich der Inspektor nicht zu mischen. Damit betriegt man sich jedoch nur selber, denn das betreffende Directionsmitglied wird in den Sitzungen, wenn man nicht ausbleiben kann, auf Specialitäten die Rede kommt, bei dem besten Willen nicht vermeiden können, seine Meinung wohl oder übel anzusprechen, während die artistischen Directoren sich mit Recht hinter ihre Unberufenheit und Unbekanntheit mit d. n. Details der betreffenden Schule verziehen werden. Demnach spricht also jedes Directionsmitglied (weil jedem eine oder mehrere Klassen zur Inspektion übergeben sind) darcin, und — wo viele Köpfe, da ist — nicht immer, wie das Sprichwort undeutlich sagt viel Sinn, sondern viel Meinung.

Man sagt, die beiden artistischen Directoren wären bei den Sitzungen zugegen, und ihre sachlichen Bemerkungen müßten ein begründlich maßgebend sein. Ich erlaube mir, das Letztere zu bezweifeln. Wo abgestimmt wird, entscheidet die Majorität, und wenn es sich schon fragt, ob die beiden Herren artistischen Directoren untereinander immer einig sind, so wird, — bei dem Umstande, daß sie selbst, anderweitig viel beschäftigt, und weder besuchen noch gesonnen die Schulen während des Jahres zu besuchen, nicht immer so au fait der Sache sein dürfen wie der „Referent“ des Conservatoriums, oder gar der „Inspektor“ der betreffenden Klasse, — jenes maßgebende „Maß“ schwerlich immer Berücksichtigung finden. Die Geschichte der Marchesischen Gesangsklasse, die sicherlich noch heute fort florirte, wenn die Frau Professorin ihren Platz hätte behaupten wollen, kann hierfür als deutlicher Beweis gelten. Unserer Ueberzeugung nach, ordnet sich ein wirklich ethischer und tüchtiger Lehrer, dem es um die Sache zu thun ist, lieber einem Künstler unter, den er achten muß, und mit dem er über die Dinge eingehend sprechen kann, als einem halbwissenden Dilettanten, der wohl manchmal so verständig sein kann, in Dinge nicht d'rein zu reden, die er nicht hinlänglich versteht, es aber factisch nicht immer ist. Die

gegenwärtige Organisation greift nicht die mindeste Bürgschaft für eine solche Zurückhaltung, im Gegentheil, sie procedirt die Einmischung dadurch, daß von dem Thatbestande gerade nur der referirende oder inspirirende Nicht-Jachmann unterrichtet ist, und daß dieser ebendadurch und durch dialektische Gewandtheit die richtige Meinung des Jachmannes momentan niederschlagen vermag.

Dazu kommt die Stellung der Kritik, welche thatsächlich Niemandem gegenüber steht, denn sie als verantwortlich betrachtet kann. Den einzelnen Lehrer kann sie nicht gar Zerber zu Rechtschaffenheit ziehen, die in der Organisation liegt, den artistischen Direktor nicht, denn dieser ist bloß ein Strohhalm, die Direction nicht, weil diese ihrer Natur nach ansetzt und über den Partisanen steht, — es ist ungefahr daselbe, wie wenn im constitutionellen Leben kein Minister in seiner Veranche aufsehbar wäre, wie wenn die politische Presse oder die Landesvertretung nicht wüßte, welchen Minister sie in einem gegebenen Fall interpelliren oder anfragen soll.

Nur nicht giebt es in der That nur 30000 denkbare Möglichkeiten für eine rationale Conservatoriumsleitung: entweder eine Commission aus Jachmännern, oder einen wirtlichen Conservatoriumsdirector. Die erstere würde in dem Falle den Vorzug verdienen, als man thatsächlich entweder die Mittel nicht aufstreiben könnte, einen Director vollständig zu besolden, oder wenn man, was aber ganz und gar unbedar ist, den rechten Mann nicht finden sollte, der solcher Stelle gewachsen wäre.

Allein die collegialische Behandlung hat, wie ich bei hundert Fällen beobachtet habe, sehr große Schattenseiten. Ungleich organisierte Naturen pflegen sich der gemeinschaftlichen Beratungen zuerst aneinander zu reiben, dann gewinnt die größere Schaulaubt der Einen das Uebergewicht über die ethische Meinung der Andern; endlich werden Compromisse geschlossen, die in der Regel auf Herstellung des äußeren Scheines der Uebereinstimmung hiansankeln, und die eigentlichen Fragen ungelöst lassen, wenn nicht gar ein Hin- und Herzerren der Anstalt, ein Schaakstystem oder eine ledige Altruistidienerei Platz greift. — Ein verantwortlicher Director mit gehöriger Machtvollkommenheit ausgerüstet, aber auch wieder durch eine zweckmäßige Instruktion gebunden, das ist meiner Ansicht nach das Einzige, was eine dauernd günstige Gestaltung eines Conservatoriums verbürgen kann, oo- ausgeführt natürlich, daß die ihn erwählende Verwaltung oder Direction Intelligenz und Gesinnung genug besitzt, um sich bei der Wahl desselben von seinen andern Gesichtspunkten leiten zu lassen, als von der Tüchtigkeit, von der erprobten Charakterfestigkeit und unigennügigen Kunstliebe des Mannes.

Die Kosten, welche die anständige Dotation eines derartigen Stelle verursachen würde, kommen meines Erachtens kaum in Betracht gegenüber den Vorteilen, dem Renomee und daher auch dem besseren Besatz der Anstalt von Seite Soldat, die ein anständiges Schulgeld zu bezahlen im Stande sind. Jetzt, wo Wien seinen alten Glanz als Musikstadt zuverloren hat, wo man so viel gute Musik zu hören Gelegenheit hat, wo sogar für die Bekanntheit mit der älteren Musik durch zweckmäßige Ausführungen georgt wird, jetzt, sage ich, ist Wien wieder für das aufstrebende Talent ein ganz anziehender Ort geworden; das Conservatorium hätte hier nur mehr eine noch bestehende Lücke auszufüllen.

In der nächsten Nummer werde ich mich schließlich mit den Mitteln des Conservatoriums beschäftigen, und noch einmal klar und bündig jene Forderungen zusammenstellen, die vom Standpunkt dieser Zeitung und einer vorgeschrittenen Zeit an das Conservatorium gestellt werden müssen.

(Schluß folgt.)

## Kritische Revue

### a) Instrumentalmusik.

Grand Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle composé par Henri Stiehl. (Barum der französische Titel?) — op. 40. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

v. Br. Seine Entdeckungstreife nach neuen, unbekanntem Welttheilen, sondern eine Spazierfahrt durch Landschaften, deren Anblick uns nicht eben frappirt, aber doch amüset und auf den wir den Autor daher gerne begleiten. Er besitzt kein bahnbrechendes Genie, dafür aber unbestrittenes Talent, sein Werk hat nur geringe Tiefe und blendet nicht durch besondere Originalität, aber es erfreut durch harmonische, mehr als oberflächliche Bildung und im Finale, das sich am weisen durch Eigentümlichkeit der Erfindung auszeichnet, blüht sogar ein leiserer, frischerer Geist auf, der uns immer erfreulicher ist, als erzeugung, mystisch, tünchlich reflektierte Schein-Tiefe. Das Werk verdient in den Kreisen, für die es bestimmt ist, bekannt zu werden.

Zweite große Sonate für Pianoforte und Violine, comp. von Joachim Raff, op. 78. — Verlag von J. Schubert in Leipzig.

Wer die Kunst lernen will, aus Winzigen und auch nicht originellen Motiven durch Ziehen und Dehnen, Strecken und Reden endlich eine große Sonate fertig zu bekommen, der kann diese Sonate mit Nutzen studiren, sie liefert ein umfangreiches Beispiel dafür. Das Scherzo ist das einzige Stück dieses mit aller Anstrengung weit ausgespannten Werkes, welches uns einiges Interesse abgemann, und in dem etwas von jenem künstlichen Humor zu verspüren ist, der Raff's Produktionen zumellen charakterisirt. In den andern Sätzen schwingt die Phrase gänzlich unbeschränkt den Scepter, und die überfließende Empfindung, welche sie zur Schau tragen, will nicht viel bedeuten; es ist um einen schon öfter gebrauchten Vergleich zu wiederholen, Rauch ohne Flamme. Das mag sogar subjektiv alles wahr sein, aber es fehlt die objektive Ueberzeugungskraft.

Sertelt, comp. für zwei Violinen, zwei Violon und zwei Violoncelle von Joh. Brahms, op. 18. — Verlag von R. Simrod in Bonn.

Der plügende totale Umchwung, welcher sich in dem Gemüth unseres jungen Componisten vollzogen zu haben scheint, ist in der That bemerkenswerth. Er stößt nur noch auf dem Hirtenthor und seine Musik fließt sanft dahin, wie eine Okeana'sche Idylle. Wie großen Antheil an diesem raschen Wechsel die Natur, wie vielen die Reflexion haben mag, wollen wir vorläufig nicht entscheiden, jedenfalls aber gratuliren wir ihm dazu; wenn sich nun die beiden Strömungen allmählich mischen, so kann es einen gelunden, kräftigen Wein geben. Im Augenblick ist Brahms sogar um ein Paar Schritte weiter hinter die Linie zurückgetreten, auf welcher wir eine fruchtbringende Verschmelzung der älteren und neueren Kunst für möglich halten. In dem memmetartigen Scherzo 3. B. und vollends im Trio tritt die Absicht, recht einfach, ja naiv zu sein, etwas zu augenscheinlich hervor. Dem sehr anmuthigen ersten Satz (Allegro ma non troppo,  $\frac{3}{4}$ , B-dur) geben wir entschieden den Vorzug vor allen übrigen. Den Andante bildet ein etwas à la hongroise gefärbtes Thema mit Variationen ( $\frac{3}{4}$ , D-moll), die aber, ein wenig zu ängstlich das Thema umspielend, weit hinter den Variationen, welche Brahms früher geschrieben, zurückstehen. Dem freundlichen Rondo-finale (Allegretto grazioso) möchte man eine etwas concisere Form wünschen. Was sonst über das, der Aufmerksamkeit der Musikfreunde sehr zu empfehlende Werk zu sagen wäre, möge einer späteren ausführlicheren Analyse vorbehalten bleiben. Nur das Eine bemerken wir noch, daß Brahms von den von ihm gewählten Darstellungsmitteln einen sehr feinsinnigen Gebrauch macht und seinem Werke, dessen Kenntniß man sich auch aus dem gleichzeitig erschienenen vierhändigen Clavierarrangement verschaffen

kann, ohne es zu überladen, ein sehr volkhaftiges Colorit gegeben hat.

### b) Vocalmusik.

Requiem, comp. von R. Somelli. Clavierauszug von J. W. Clasing. — Verlag von Aug. Cranz in Hamburg.

Wir zeigen diese Ausgabe des Somelli'schen Requiems an, damit wo möglich Diejenigen, welche diese Publikation zunächst angeht, Kenntniß von der Existenz derselben erhalten. Was das Werk selbst angeht, so wollen wir nicht leugnen, daß es uns, obwohl wir es mit aller Pietät auf uns wirken ließen, beträchtlich gelangweilt hat, und daß wir es keineswegs den ewigen Produkten dieser Gattung beizuzählen vermögen; aber damit wollen wir nicht das Verdienlichste des Unternehmens selbst in Abrede stellen, für welche vielmehr Literaturforscher und musikalische Vereine Herrn Clasing und der Verlagshandlung gerne zu Dank verpflichtet sein mögen.

Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Comp. von H. Boenide, op. 8. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Vier Lieder, comp. von Max Bruch, op. 18. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Lieder von Bruch erheben sich nicht im Geringsten über ein sehr gewöhnliches Niveau. Die Gedichte (von Bone und Geibel) gehören ganz jener Gattung leichter, trivialer Lyrik an, von der man wünschen könnte, daß sie einmal durch eine allgemeine Sündfluth vom Erdboden weggespült würde. Durch die Kunst des Componisten sind sie in keine höhere Sphäre gehoben worden, und so wogen sie denn viel zu leicht, um sich über Wasser zu erhalten.

Etwas höher stehen die Lieder von Boenide, aber von den Gedichten, welche er illustriert hat, sind doch auch das erste und dritte (von Helene, Herzogin von Orleans, und Geibel) zu unbedeutend, als daß, wenn der Componist nicht Genie oder tiefere Naturkraft besaß, etwas Ernstes daraus hätte werden können. In Nr. 2, Otho's raslose Liebe, ist der Ton im Allgemeinen recht gut getroffen, aber der seltsam steife Nach im Anfang verdirbt das Ganze; auch ist das Gedicht nach Schubert nicht gut mehr zu componiren.

Lieder, comp. von F. Willner, op. 5. — Verlag von Ritter-Viedermann in Wintertthur.

Sechs Gefänge, comp. von demselben, op. 8. — Derselbe Verlag.

Vier Lieder, comp. von demselben, op. 7. — Verlag von Schott's Söhne in Mainz.

Es ist kein Zug in diesen Produktionen, der sie von der Menge, unsiribar mehr oder minder begabter musikalischer Epitoren unserer Zeit wesentlich unterscheidet, und ihnen einen besonderen Stempel aufdrückt. Am schwächsten erscheinen uns die nach Mirza-Schaffy-Bodenstedt'schen Gedichten componirten Gefänge op. 8, mit deren weidlich verschwimmendem, freilich dem Charakter der Gedichte analogen Ausdruck wir uns wenig befremden können. Dagegen enthält op. 5 zwei sehr hübsche Stücke, nämlich das „nidliche Bräutlein meiner Seele“ (nach dem Spanischen von Paul Heide) und das tief melancholische, aber wahr empfundene und vom Componisten sein aufgefaßte „Zu Boden sinkt von meinen Tagen“ von Hermann Pingg. Aus op. 7 möchten wir noch besonders „Verborgenheit“ von Wärdie hervorheben, ein Lied, das, wie es vom Herzen kam, zu Herzen bringt.

Die Tochter Jephtha's (nach Byron) ist das einzige Stück in diesen drei Heften, welches aus dem Kreis der ganz individuellen Lyrik heraustritt, es befriedigt im musikalischen Ausdruck, ohne tiefer zu fesseln.

Lieder, (für Alt- oder Bassstimme) comp. von Gust. Luther. Zwei Hefte op. 6 und 7. — Verlag von Bote und Bock in Berlin.

Der Componist scheint nicht von dem kühnen Geist besetzt, an welchen seine Name erinnert. Seine Lieder gehören in die

Kategorie, welche Reichmann kürzlich in seiner Abhandlung über das Pied treffend als noblen Bäulergesang bezeichnet, und daß er manchmal sogar sehr stark in's Ignoble fällt, z. B. um Schluß des Nr. 4 in op. 7.

## Locales.

(Bithonienisches Concert. Remenyi. Quartett.)

S. B. Das erste philharmonische Concert des zweiten Cylus brachte Mendelssohn's Ouvertüre zu „Meeresstille und glückliche Fahrt“, ein Stück edelster und untadelhaftester Programmmusik, da wir und dabei ebensowohl der schönen geistvollen Musik zu erfreuen haben, als wir uns auf ihren Wogen gerne und ohne Gefahr in das Reich anziehendster Erscheinungen des Naturlebens tragen lassen, und dabei die uterfendige Analogie der Töne bewundern. Ein Duett für Bariton und Bass aus Händel's „Israel“ war dagegen zu contrastirend in Styl und Haltung, um hier seine volle Wirkung zu thun. Mozart's Serenade für Blasinstrumente, oder vielmehr 3 Sätze aus derselben, waren ferner eine durchaus willkommene Gabe, deren finale durch seine Name und Freife so viel Anklang fand, daß es zur Wiederholung begehrt wurde. Ob die Verstärkung des Basses durch einen Contabaß zu rechtfertigen sei, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Die Ausbildung der Blasinstrumente in unserer Zeit bietet sicherlich andere, entsprechendere Tonfarben als den immer etwas holperig schimmernden Geigenbaß. Den Schluß des sehr besuchten und mit voller Theilnahme des Publicums begleiteten Concerts bildete Beethoven's A-Symphonie, deren Ausführung, wenn man von ein paar Besessenen Einzelner absieht, eine durchaus treffliche war. Ueber die genommenen Tempi läßt sich streiten, namentlich darüber ob die Einleitung nicht etwas zu langsam, das erste Allegro und das Scherzo nicht all zu rasch genommen wurden. Doch können wir den in einer hiesigen Zeitung erhobenen Vorwurf über das Tempo des 3. und 4. Sazes nicht unterschreiben. Den Charakter eines Trauermarsches hat das Stück allerdings, aber es erhält ihn nicht dadurch, daß man Beethoven's darüber geschriebenes Allegretto in ein Adagio verwandelt. Die langsam teilweise sich vordiehenden Harmonien geben der Sage ohnehin jene Breite, welche der Charakter bedingt. Herrn Dessoff's Tempo war kein Allegretto, sondern ein ziemlich langsamcs Andante. Noch langsamer genommen würde es sowohl dem A-dur-Mittelsatz als den vorkommenden Sechszehnteln unserer Uebersetzung nach einen unerträglich schleppenden Gang verliehen.

Von Herrn Remenyi's vier Concerten, die meistens schwach besucht gewesen sein sollen, haben wir einige dem ersten nur noch das letzte gehört, weil er darin verschiedene Bach'sche Stücke (Bourrée und Double aus der H-moll-Sonate und die Chaconne) spielte. Die Auffassung derselben war so, wie sie bei einem ungarischen Violinpieler, der sich viel mit Zigeunermusik abgibt, nicht anders sein kann: Hyperphantastisch, übertrieben mit im Ausdruck, und nicht eigentlich musikalisch, noch weniger streng und groß. Wer So ad in solche Sachen spielen geübt hat, der weiß wie sie gespielt werden müssen, wenn der echt Bach'sche Geist sich offenbaren soll. — Hr. Edey Róza, welche deutsche und ungarische Lieder sang, erwies sich als eine recht schätzenswerthe Dilettantin. Am besten sang sie, soweit wir das zu beurtheilen vermögen, das ungarische Lied; die deutsche u. Lieder litten an einer Schwerfälligkeit des Vortrags, die ihren Grund in falschem Tonansatz zu haben schien.

Im ersten abernals mit besetztem Quartett des 2. Cylus gab man Cherubini's Es-Quartett, dessen Scherzo mit Recht so berühmt ist; dann spielte Herr Dreyschod die erst kürzlich in seinem eigenen Concert gebrachte G-dur-Sonate mit Violine op. 30 von Beethoven in seiner bekannten affektirten sentimentalen Weise, und zum Schluß wurde Beethoven's F-Quartett op. 135 trefflich ausgeführt. Beethoven's „letzte Quarteit“ einmal einer gründlichen Bepfropfung zu unterziehen ist längst

unsere Absicht und wir beschränken uns heute darauf zu bemerken, daß wir in Wien glücklicherweise durch Herrn Hellmesberger's Produktionen \*) dahin gekommen sind, diese höchst werthvollen Schöpfungen oft und gerne zu hören, daß aber das Urtheil über die einzelnen Sätze noch keineswegs festgestellt ist, noch weniger der richtige Gesichtspunkt dabei in jener Weise eingenommen wird, wodurch ebensowohl dem Meister als den Förderungen der Kunst im Ganzen Gerechtigkeit widerfährt.

## Auflösung des in Nr. 5 aufgestellten Räthfels.

Der Componist der Sonate, aus welcher wir neulich den Anfang des Menettes und Triss mittheilten, ist Niemand anderer als — Richard Wagner. Daß wir diese Mittheilung bloß im Sinne eines physiologischen Curiosums machen, brauchen wir nicht erst zu sagen. Die Kunst- und Anturgeschichte hat jedenfalls dadurch, daß sich Wagner den Bahnen zuwendete, aus welchen er seiner wandelt, mehr gewonnen, — und wäre es auch nur der zweideutige Gewinn einer — interessanten Erörterung — als wenn er die Bahn verfehlt hätte, deren Spuren wir kürzlich durch Zufall aufdeckten. Die Sonate stammt aus Wagner's früherer Jugendzeit und ist bei Breitkopf und Härtel erschienen.

## Correspondenzen.

Liberfeld.

\*) Die Ursache meines langen Schweigens ist, daß ich nicht so glücklich bin wie mein geheimer Correspondent, aus der Menge der musikalischen Erscheinungen nur die bedeutendsten hervorheben zu können. Im Gegentheil, man braucht hier beinahe eine Diogeneslaterne um gute Musik-Aufführungen zu finden, und näher zu beleuchten. Mein letzter Bericht schloß mit der Meldung, daß die italienische Prensgehilftheit des Herrn Merelli erwartet wurde. Sie kam und übertraf alle Erwartungen. Auch abgesehen von den Leistungen der berühmten Signora Trebelli, waren auch die Leistungen der übrigen Mitglieder, namentlich die der Signora Corini und des Baritonisten Tassi höchst ehrenwerth, und es that einem musikalischen Ohre wohl, wieder einmal hören zu hören, singen, ohne Rollen-, Gaumen- und Kehlkopf, ohne Pfeifen und Stöhnen. Die Gesellschaft gab in einer Woche fünf Vorstellungen: Barbier, Don Pasquale, Semirami, Truatore und am letzten Abend ein Pasticcio bestehend aus Szenen der Opern Bellini, Barbier und Semirami, „und das war gut“; denn bei aller unserer Eingekommenheit für italienischen Gesang, singen uns doch die immer wiederkehrenden Schönheitslelen, Cadenzen und Fiorituren bald an zu langweilen, denn ob Rossini, Donizetti, oder Verdi: überall erblickt man doch die Schablone. Da nun noch dazu die hiesige Schauspielergesellschaft die Ehre nicht singt, sondern schie, und zwar in deutscher Sprache, so concentrirte sich unser ganzer Genuß auf den Vortrag der Arien, Duetten und Terzette.

Am 9. Februar v. J. fand das letzte der vier Abonnementconcerte statt, und brachte Hiller's Portet und Mendelssohn's Aklasia ziemlich angenügend zur Aufführung; nor-nentlich gingen die Ehre sehr schlecht. Fräulein Wälagens aus Greifswald sang die Sopranrolle, und hatte, so kurz nach der Trebelli, noch dazu als Anfängerin, einen schweren Stand. Obgleich in Besitz einer schönen Stimme, fehlt ihr vor allen Dingen wichtiger Tonanah, deutliche Aussprache, und Coloratur-Fertigkeit was sich namentlich in der Arie aus Titus sehr traurig documentirte — Der Organist Herr von Ecken rühete sich nun, zum Vechen der Ueberschwemmten in Holland seine, auf den Musikfessen in Amsterdam, Rotterdam und Antwerpen mit vielem Beifall aufgeführte Mault zum Trampenspiel Lucier zur Aufführung zu bringen. Die Mitwirkung des Gesang-

\*) Herr Hellmesberger hat uns für verschiedene freimüthige Bemerkungen in D. II. einwilligen eine Erate von 6 fl. angesetzt, indem er uns die bisher in hiesiger Weise übermachten Reaktionen-Freistige erwiegte. Dies hindert uns natürlich nicht, über ein für unsere Stadt so wichtiges Unternehmen auch in Zukunft unwarheitsch und der Wahrheit gemäß zu berichten.

vereins wurde ihm zugestigt; vorher aber sollte nach ein Benefizconcert für den Musikdirector Schornstein, und in der Charwoche nach eine Aufführung der großen Matthäus-Passion von S. Bach, (schon vor Jahren einmal hier angeführt) stattfinden. Allein der Frühling kam, besagte Aufführungen blieben, ich weiß nicht aus welchen Gründen weg, und es gehörte wirklich Mut dazu, noch nach Osnern ein solches Werk einzuführen. Doch es gelang. Die Proben wurden wöchentlich zweimal fleißig besucht, und am 4. Mai hatte von Osnern die Genehmigung sein Wert bei vollem Saale und mit gutem Erfolg angeführt zu sehen. Auch die zweite Symphonie von Beethoven ging ausgezeichnet.

Tarauf wurden Apollo's Hallen geschlossen, und nur die kleine Zahl von Freunden der Kirchenmusik besuchte die Orgelvortrüge des Herrn v. Eufen, wo Werke von Händel, Bach, Schumann, Mendelssohn, Ritter, u. s. w. vorgeführt wurden. Endlich fand am 19. October das erste Abonnementsconcert statt. Das Programm bestand aus Mendelssohn's Melusine-Couverture, Gade's Erlkönigs Tochter, Beethoven's Coriolan-Couverture und Schumann's Sängers Fluch. Sie sehen daraus, daß man hier sehr für das Neue, wenn auch nicht für das Allerneueste ist. Indessen scheint es mir doch, daß die romantische Richtung in den letzten zwei Concerten etwas zu stark vertreten war. Daraus kommt Mendelssohn (mit aller Ehrerbietung für sein großes Talent sei es gesagt), doch gar zu häufig vor: binnen 1½ Jahr Paulus, Elias, Athalia, und zwar in 6 Concerten ist des Guten fast zu viel; besonders da sämtliche Sacken dem Publikum nicht mehr neu waren. Die Aufführung von des „Sängers Fluch“ war auch sehr mangelhaft. Den 2. November gab Herr Musikdirector Schornstein sein Benefizconcert, die Couverturen zu Figaro und Faust von Spohr eröffneten und schlossen das Concert. Der Concertgeber spielte das G-dur Concert von Beethoven, die Variations seriesones von Mendelssohn, und ein Rondo von Hummel; als fertiger Clavierspieler erklärte er namentlich in der Composition seines Lehrers Hummel. Herr Kemmeny aus Düsseldorf sang die Arie „Gott sei mir gnädig“ aus Faust, und zwei Kinder von Schubert. Gewanther Herr besitzt eine schöne Stimme, nur fehlt ihm noch die höhere geistige Auffassung.

Am 30. November und 1. December feierte der Gesangsverein sein fünfzigjähriges Jubiläum, und da der neue Concertsaal auch eine Orgel besaß, so hielten wir, an einem der beiden Festtage ein Händel'sches Oratorium nach der Originalpartitur zu hören. Dieser Wunsch wurde jedoch nicht erfüllt, sondern der erste Festtag brachte uns Haydn's Schöpfung in wohlgeleiteter Aufführung. Die Solo's wurden von 3 Mitgliedern der Mannheimer Oper, Frl. Kohn, Herrn Schöffers und Herrn Stevau gesungen, und zeichnete sich namentlich Frl. Kohn durch schöne Stimme, und gute, wenn auch nicht ganz vollendete Schulte aus. Auch ließ die Auffassung der drei Solisten in diesem doch weltlichen Oratorium manchenmal zu wünschen übrig, namentlich in den zarteren Stellen. Weil nun die Orgel auch so halb und halb fertig geordnet war (hohe Jungen wollen behaupten, daß man sich mehrere Register aus der Schwerekraft Barrens geliehen hätte), so fand es Director Schornstein für nöthig, nicht nur bei den Worten „Es werde Licht“ die Orgel zu benutzen, sondern auch fast sämtliche Recitative damit begleiten zu lassen, was uns nicht gefallen konnte: Haydn hat auch sicher nicht daran gedacht, daß man seine Schöpfung einmal mit Orgel aufführen würde. Auch begleitete der Dirigent der Liedertafel Herr Weinbrenner meistens so stark. Der zweite Tag brachte uns die 9. Symphonie von Beethoven, in für unsere Verhältnisse sehr guter Aufführung, namentlich was den ersten und vierten Satz betrifft; das Scherzo war hingegen viel zu langsam, und das Adagio wurde gedankenlos heruntergespielt; dann sangen die drei genannten Solisten ein Terzett aus Fidelio, ein Duett für Tenor und Bass aus Wilhelm Tell von Rossini sehr schön, und Frl. Kohn noch den unansehnlichen Balzer von Venuzano. Aber der Dred des Abends war Hr. Concertmeister Kämpel aus Hannover, der durch den Vortrag der Gesangs-scene von Zephor das Publikum hinriß, und damit manchem Sänger als Muster dienen konnte. Für das zweite Stück, eine etwas veraltete Fantaſie (ebenfalls von Spohr) hätte ich gern etwas Anderes gehört. Pietät gegen den geliebten Lehrer ist gut, braucht aber nicht zur Einseitigkeit zu führen. — Wie wir eben hören, wird in einem der nächsten Concerte Händels Joshua zur Aufführung kommen.

## Nachrichten.

Am 5. Januar d. J. starb Hofrath und Professor Dr. Fröhlich in Würzburg, langjähriger und verdienstvoller Vorstand des dortigen Musikinstituts.

Von Fr. Christianer, dem Biographen Händel's sollen „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft“ erdienen. Dem Vernehmen nach wird der erste Band gegen Osnern herauskommen.

Aus Berlin berichtet die Nat.-Ztg. über ein 4actiges Singpiel „die Mühlen Exer“ von Emil R. u. m. n., welches auf den Fr. Wilhelmshäbischen Bühne zur Aufführung kam. Den Text decken werden die Schablonenheiten, die dürftigen, überaus abgemessenen Motive getabelt; — was die Musik betrifft so wird ihre grobe Klarheit und antiquarische Einfachheit der Anlage und Behandlung nachdrücklich, die jedoch bis zu übertriebener Enthaltensart gehen. R. u. m. n. macht hier dem unansehen Gekst der modernen musikalischen Reize nicht die kleinste Anwandlung und greift zu der Ausdrucksweise jener Periode zurück, in der das deutsche Singpiel noch durchaus auf dem Boden des nationalen Volkstheaters stand. Heber Hanmann's musikalische Empfindung wird bemerkt, sie behelfe sich vielfach mit Gemeintgut.

## Wien.

Ein vom Ercheuerverein der Cel. d. M. veranstalteter Gesellschaftsabend, welcher am 6. Februar stattfand, brachte folgende Musikstücke: Couverture zur Opheie in A-moll von G. u. d. Clavierconcert in B-dur von Beethoven, gebietet von Frl. Wittgenlein. Recitativ und Arie aus dem Meßias von Händel dann Gesänge von Schubert und Schumann, gesungen von Frau J. Klop. Couverture zu den Gebrühen von Mendelssohn. Symphonie in C-moll von S. B. Bagge (comp. 1845, im 45bändigen Nr. gedruckt bei Schott in Mainz).

Die Direction der Cel. d. M. hat einen Jahresbericht ausgegeben. Wir entnehmen demselben für heute nur die Reize, daß die Einnahme des Conservatoriums im abgelaufenen Verwaltungsjahr 10,722 fl., die Ausgabe 8,979 fl. betrug. Unter den Einnahmen ist das Schulgeld mit 5188 fl. angegeben.

Herr C. F. F. F. hat veranlaßt kürzlich zwei Prüfungsproduktionen, wozu er die Abgabe seiner Pianobibliothek in Vorbereitung guter Musikstücke vorsetzte. Derselben F. F.'s Eigenschaften und Verdienste als Lehrer sind übrigens hierigen Verken bekannt.

Als Pendant zur vierstägigen Concertaufführung der Schubert'schen Oper „Der häusliche Krieg“ beabsichtigt dem Vernehmen nach die Gesellschaft der Musikfreunde im März in ähnlicher Form abermals eine Schubert'sche Oper, u. z. „Alfons und Estrella“ vorzuführen, deren Originalpartitur (Antograph) sie zu erwerben sich kürzlich so glücklich war.

In der Carleische auf der Wieden kommen im dritten Semest. d. J. folgende Kirchencompositionen zur Aufführung:

Am 16. Februar.	Vocalmesse in D-moll (mit Orgelbegleit.) v. M. Haydn.
23. "	Vocalmesse in C (mit Orgelbegleitung) von Sigmund Ritter von Wenkman.
2. März.	Vocalmesse in C (mit Orgelbegleitung) v. E. Käßinger.
9. "	Vocalmesse in A (doppelchörig) von E. Ett.
16. "	Vocalmesse in F (mit Orgelbegleitung) v. Jg. Kachner.
23. "	Vocalmesse von Th. L. de Vittoria.
25. "	Heil Maria Verkündigung. Messe in B (Nr. 1) von Josef Haydn.
30. "	So. almesse in F von Alde F. G. Vogler.
6. April.	Vocalmesse von Giovanni P. da Palestrina.
13. "	Vocalmesse in D-moll von Frl. Schnabel.
16., 17. u. 18.	Um 4 Uhr Nachmittags werden die Venerationen gehalten.
19. April.	Um 4 Uhr Nachmittags zur heil. Auferstehungsfeier: Te Deum von J. Wajoff.
	Regina coeli von E. Cherubini.
20. "	Thermentag. Messe in D (Nr. 6) von Joh. Haydn.
21. "	Thermentag. Messe in C von Mich. Haydn.
27. "	Messe in B von Robert Führer († in Wien am 28. December 1861).
4. Mai.	Messe in C (Nr. 4) von E. Cherubini.
9. "	Heil Christi Himmelfahrt. Messe in B u. J. H. Hummel.
8. Juni.	Freitagmontag. Messe in D von B. Nigini.
9. "	Freitagmontag. Messe in D (Nr. 2) von E. Rottler.
22. "	Freitagmontag. Messe in C (Nr. 1) v. E. Rempfer.
29. "	Frei der heil. Apostel Petri und Pauli. Messe in E von Josef Schnabel.

## Briefkasten der Redaktion.

E. B. in B. 1 fl. 50 fr. C. E. — D. in B. In Betreff der Pieder von D. ganz einverstanden.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wohlfeil Nr. 963. — Ausgabe: Rothmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Bösing**, vormals **G. F. Wäcker's Witwe**. Preisverzeichnisse: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Nicht Postverrechnung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Egr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr. Einzige Hefter 16 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Mendelssohn in seinen Reisebriefen, von B. Bauer I. — Recensionen. — Das Wiener Conservatorium und seine Vertheiliger (Schluß). — Zeitungsreißer, Künstler, Kunstfreunde u. s. w. — Gounod's „Margarethe“ (Hauff) im Hofopertheater. — Correspondenz aus Berlin. — Zeitungsgeschau. — Nachrichten. — Concertaufkündigungen. — Berichtigung.

## Felix Mendelssohn-Bartholdy, in seinen „Reisebriefen.“

Von **Wilhelm Bauer.**

I.

### Mendelssohn als Kunstcharakter.

Die „Reisebriefe“ Felix Mendelssohn-Bartholdy's sind in den Händen jedes gebildeten Musikers und Kunstfreundes eine der angesehensten und ihrem innern Wesen nach befriedigendsten literarischen Erscheinungen der letzten Jahre. Der Jüngling Mendelssohn feiert in denselben seine persönliche Aufsteigerung und tritt vor uns hin in einer allseitigen geistigen Liebeshüchlichkeit, die ihren Zauber auf die weitesten Kreise üben muß und nicht verfehlen kann, vielfach und mächtig zu einer gründlicheren Würdigung des Tonbildes und einer eingehenderen Beschäftigung mit der historischen Bedeutung seines Künstlerthums anzuregen. Bereits haben sich viele der geachteten Organe der deutschen Presse über das Buch ausgesprochen und auf das hohe freundliche Interesse hingewiesen, das diese privaten Mittheilungen aus der Feder des großen Künstlers und edlen, gebildeten und geistreichen Menschen zu erwecken geeignet sind (auch diese Blätter haben den Gegenstand ja schon berührt), doch ist das Thema ein viel zu wichtiges, als daß man nicht wünschete, dasselbe nach allen Seiten hin in möglichst erschöpfender Weise behandelt zu sehen.

Die „Reisebriefe“ gewähren den reinsten Genuß durch die unvergleichliche Lebendigkeit und Frische ihrer Natur- und Menschenbilderungen, durch den in ihnen waltenden edel wahrhaft reizenden Humor, durch die in ihnen sich kundgebende tiefe Begeisterung für die ewigen Werke der Malerei und Dichtkunst, sowie überhaupt für alles Edle und Schöne, in welcher Gestalt es dem jungen Reisenden immer entgegengetre. Auf der anderen Seite fühlt sich dessen edel empfindendes Herz tief verletzt durch alle ihm auf seiner Bahn vorkommende und von seinem hellen Verstand sofort in ihrer ganzen Blöße erkannte Gemeinheit, Verlehrtheit und Hohlheit, die er dann oft nur in wenigen, aber immer treffenden Worten geißelt. Auf das wohlthündendste und in seiner Schönheit wahrhaft Hochachtung einflößend berührt ferner sein Verhältnis zu Eltern und Geschwistern, in welches die „Reisebriefe“ manchen interessanten Einblick gewähren, und dies ganz besonders in Fällen, wo er sich z. B. mit seinem übrigens um das Wohl des Sohnes stets treu besorgten Vater nicht in Uebereinstimmung befindet. Es ist daher beiläufig in der That unbegreiflich, wie der Refractor der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in dieser Hinsicht die Briefe, mit Ausnahme derer an Fanny, „etwas Frostiges habend“ finden kann, wenigstens hat ganz gewiß selten ein junger Mann von 22 Jahren während eines, in jeder Hinsicht angenehmen zweijährigen Aufenthaltes in fremden Ländern, wo unausgesetzt die mächtigsten,

geistbeschäftigendsten Eindrücke ihm zudrängen, während er außerdem mit eigenen bedeutenden Kunstschöpfungen beschäftigt ist, und natürlich alle unmittelbaren (keinen vertraulichen Familienbeziehungen vorübergehend in den Hintergrund treten müssen, Briefe in die Heimath geschrieben, in denen mehr Herzlichkeit und recht lindliche Pietät zu Tage tritt als hier.

Alles dieses soll uns jedoch bei dieser Gelegenheit nicht weiter in Anspruch nehmen; es ist der Kunstcharakter Mendelssohn's, der Standpunkt, den derselbe den Fragen der Kunst, hier zunächst den sittlichen, gegenüber behauptet, welchen wir auf Grund der „Reisebriefe“ etwas heller zu beleuchten versuchen wollen. —

Als Grundzug von Mendelssohn's Wesen sei vor Allem hervorgehoben, daß dasselbe durchaus von deutschem Geiste in ungetrübtester Reinheit erfüllt ist. Sowie er als Mensch auf Grund sittlicher Ueberzeugung überall freudig Partei nimmt für die Echtheit, Innerlichkeit und Sittlichkeit deutschen Wesens im Gegensatz zu der Scheinhaftigkeit, hohen Aeußerlichkeit, Charakterlosigkeit und Frivolität der Welken und Franzosen, und namentlich auch dem vaterlandsfeindlichen Treiben einzelner abtrünniger Söhne Deutschlands zürnt, ebenso steht er zu seiner Kunst mit echt deutscher Innerlichkeit im reinsten und wahrhaftigsten Herzensverhältnis. Sie ist ihm Ausfluß des innersten Seelenlebens, ihr gehört seine ganze Liebe und Begeisterung, sie ist sein Heiligthum, das er vor allen üblen Einflüssen hüten möchte, und das ihm durch jede Verührung nur aus äusseren Rücksichten entweicht wird. Das ist fast auf jeder Seite des Buches zu lesen, einige Citate mögen jedoch hier dazu dienen, diesen Charakter scharf hervortreten zu lassen. „Les Allemands traitent la musique comme une affaire d'état“ sagt Spontini, und „das Omen nehme ich an“ fügt Mendelssohn hinzu. Und als man in Italien auf Meyerbeer zu sprechen kam, und diesen nicht für einen Italiener rechnen wollte, weil die deutsche Schule ihm immerfort anklebe, äußert sich Mendelssohn: „Wir Deutschen sagen nun das Umgekehrte von ihm, und es muß fatal sein, sich so entre deux ohne Vaterland zu finden. Was mich betrifft, so bleibe ich bei der Fahne, die ist ehrenvoll genug.“

Tief fühlt er, wie die Musik gleich jeder Kunst nichts Zufälliges, Isolirtes ist, sondern dem Innersten der Menschheit entstammt, das Abbild ihres geistigen Wesens ist, und wer in der Kunst dem Gemeinen huldigt, damit ein verrätherisches Zeugniß ablegt von dem Stande seiner Herzensbildung. Er klagt über die Italiener: „Das Volk ist wohl innerlich angegriffen und zerstückt. Sie haben eine Religion und glauben sie nicht; sie haben einen Papst und Vorgesetzte und verlassen sie; sie haben eine glänzend helle Porzitt, und sie steht ihnen fern; da ist es kein Wunder, wenn sie sich nicht an der Kunst erfreuen, wenn ihnen sogar alles Erstbeste gleichgiltig ist.“ — Das Libretto zu „Robert der Teufel“ nennt Mendelssohn

ganz unumwunden gemein und sagt darüber an einer Stelle u. A.: „Auf solch eine kalte berechnete Phantastieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken, und so befrühdigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos, und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effect. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Musikhaß.“ Ueber Auber's Composition der Parisienne jürrt er: „Das halte ich für das Schledteste, was er gemacht hat. Für ein großes Volk in der gewaltigsten Aufregung ein kleines, ganz kaltes Stückchen zu machen, gemein und läppisch, das war nur Auber im Stande. Der Refrain empörrt mich, so oft ich daran denke; es ist als ob Kinder mit einer Trommel spielen und dazu singen, nur etwas lieblericher. Die Worte taugen auch nichts; keine Gegensätze und Pointen sind bei es etwas nicht angebracht. Aber die Musik mit ihrer Leere! Eine Marschmusik für Springer, und am Ende eine bloße lebende Copie der Marschläufe! Das ist es nicht, was für die Zeit gehört; oder weh uns, wenn es das ist, was für die Zeit gehört! Die Marschläufe steht so weit über der Parisienne, wie Alles, was aus wahrer Begeisterung hervorgegangen ist, über dem steht, was für irgend etwas, und sei es selbst für Begeisterung, gemacht ist. Die wird nie Herz zum Herzen schaffen, weil es ihr nicht vom Herzen geht.“ — Welch köstliche Wuth über die trivialen Bemerkungen eines landsmännischen musikalischen Handwerkers, den er in Rom an Buon's Tafel traf! „O Herr Gott, ich wollte, ich wäre ein Franzos! Der Musiker sagte mir: „Die Musik muß man doch eigentlich alle Tage handhaben. Warum? antwortete ich darauf, und das setze ich in Berlegenheit. Er sprach alsogleich vom ernstem Streben; und wie doch Spöhr gar sein ernstes Streben habe; wie er aber durch meine „Tu es Petrus“ ganz deutlich ein ernstes Streben habe durchschimmern sehen. Hät' es einen Hasen bei Tisch gegeben, so hätt' ich ihn unterdessen ausgefressen; so muß' ich Macaroni dafür nehmen. Der Kerl hat aber ein Sütchen bei Frascati und ist eben im Begriff die Musik nie derzuliegen; wer doch auch schon so weit wäre!“ —

Wahrhaft erhebende Beweise seiner reinen Künstlerergänzung liefern gar besonders auch die Briefe an Gd. Doriert und Taubert. Der Referent der löblichen „Neuen Zeitschrift für Musik“ übergeht dieselben zwar als „nichts sonderlich Interessantes“ bieteud, theils findet er darin nur Redensarten und Complimente. Das ist vom Standpunct jenes Blattes aus auch ganz natürlich gesprochen, denn es weht uns aus diesen Briefen ein so schöner Geist natürlicher Bescheidenheit, heiliger Ehrerbietung vor den großen Menschen entgegen, denen man nachsehen müsse, nicht sie herabsetzen; sie reden so schön von dem stillen, ruhigen Schaffen, unbedorft um das Urtheil der Leute, den Ruhm und Erfolg („solange ich nicht gerade verhungere, solange ist es Pflicht zu schreiben, was und wie mir es ums Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Größeres sorgt“), daß jene Leuten, deren künstlerisches Dasein größtentheils auf Selbstüberhebung und Verrücktheit basiert ist, im eigenen Interesse solche Aeußerungen als uninteressant und unaufrichtig oberflächlich und bei Seite schieben müssen, um den Contrast zwischen den beiderseitigen Gesinnungen einigermaßen zu vertuschen. Doch hilft das Mittelchen eben nicht viel, und Jedermann weiß, daß ja dort der Grundpact mit unübertrefflicher Consequenz festgehalten und durchgesetzt wird, „die großen Flammen anzuspinnen, damit die kleinen Talglichter ein wenig heller leuchten“.

Ruhe des künstlerischen Gewissens ist für unsern Tonbildner der Hauptpunct, und wenn ihn nur nicht der Vorwurf trifft, die Ehre seiner geliebten Kunst durch Verfaßung der vollkommenen Ausbildung seiner Gaben und durch Mangel an Treue des innern Strebens gekränkt zu haben, so verlangt er gar nicht nach der Stellung eines musikalischen Columbus, am allerwenigsten, wenn er durch solche Prätenfionen gegen das eigene Wesen unwahr werden müßte. Dieses will er in

Treue und Wahrheit aussprechen und sich die Berechtigung dazu durch die immer fortgehende Bereicherung und Veredelung desselben verdienen. Wenn man ihm nur Wahrheit fähigkeit zutraut, dann ist er zufrieden. Darin sucht er seine Ehre. Keine krankhafte Originalitäts- und Unsterblichkeitsucht frist an seiner reinen Seele. „Haben meine geistlichen Musiken Wehlichkeit mit Seb. Bach“, schreibt er an Doriert, „so kann ich nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copirte, ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben.“ Welche tiefe Wahrhaftigkeit und natürliche, gesunde Bescheidenheit! Daher dann auch die aufrichtige Freude, wenn er, wie in Wilhelm Taubert, eine Künstlerseele gefunden zu haben glaubt, die auf der gleichen Bahn künstlerischer Wahrhaftigkeit wandelt, daher diese edle Liebenswürdigkeit des Umgangs bei aller entschiedenen Festigkeit und Klarheit seines Willens und seiner Ansichten. Es floß alles aus seinem Innern, stand ihm daher auch ganz natürlich. Nirgendes spricht er von sich und seinen bisherigen Leistungen anders als in der einfachsten, naivsten Weise, nirgends eine Spur von Wichtigkeits- und Gelpreihheit, von Jener, „den Damen präsentirten Verzeiwung“ und „Genialität in Fraktur“, die ihn damals zu Rom an Berlioz recht unangenehm berührte. Von Schaffenslust war freilich seine Seele erfüllt, sonst hätte er eben kein Künstler sein und bleiben können. Wie ist er entzückt bei dem Gedanken, wenn es auch ihm einmal gegeben wäre, so himmlische Kunstwerke zu „liefern“, wie dies Schiller, nach einem Ausdruck Goethe's, einst zu thun vermocht hatte, und wie schön steht solche Vegetierung dem jugendlichen Schöpfer einer „Sommerachts-traum“-Ouverture, eines Octetts und mancher andern poesievollen Werte, deren Werth und Erfolge eine weniger edle Natur gar leicht schon längst in den Abweg der Selbstgenügsamkeit und Selbstüberhebung hätten bringen können, eine Gefahr, der schon so viele degabte Geister gerade in ihren jungen Jahren zum Opfer gefallen sind. Seine Liebe galt eben nur der Kunst, um ihrer selbst willen, nicht als Mittel zur Befriedigung seiner Eigensiebe und seines Ehrgeizes, und fast nur um seinem Vater Freude zu machen, scheint er sich auch zu äußeren Schritten zu bequemen, die dazu dienen konnten, seinen Namen und seine Person allgemeiner ehrenvoll bekannt zu machen.

Aus Mendelssohn's, in den „Reisebriefen“ deutlich sich ausprägendem Charakter wird es nun auch vollkommen klar, daß er sich nur solchen künstlerischen Aufgaben widmen konnte, mit denen er sein innerstes Wesen in Einklang fühlte. Äußere Veranlassung allein, ohne wahre Liebe zur Aufgabe, hat ihm niemals an der Arbeitsthätigkeit geführt. Gegen seine Ueberzeugung hat er nie gehandelt; was er schuf, kam ihm vom Herzen; Sympathisiren konnte er nur mit dem Reinen in Ernst und Herzerheit, und so mußte sich sein Geist natürlich mächtig angezogen fühlen durch die Stoffe, in denen uns die erhabenste und heiligste Reinheit entgegentritt, die biblischen, und was dieses verwandt ist. Luther's geistliche Lieder beschäftigten ihn damals hauptsächlich, nachdem sie ihm, als ihm eine Aufgabe derselben in Wien zum Geschenk gemacht worden, „mit neuer Kraft entgegengetreten waren“; in spätern Jahren geschaltete er dann mit aller Kraft seiner Innerlichkeit jene großen Werke nach biblischen Unterlagen, die ihm so allgemeinen Eingang in die Herzen des für das Heilige empfänglichen Theils der gebildeten Nationen verschafft haben. Der Niederlichkeit und Trivialisität gegenüber ward ihm schon damals immer „geistlich zu Muthe, und kam er sich wie ein Theolog vor“, für seinen alten Sebastian trägt er schwärmerische Verehrung, und dessen „Schmüde dich, o liebe Seele“, das er stets im Sinne hat, macht ihm „immer das Herz warm“. Die Oper

könnte seine Gedanken wohl fesseln, aber nur dann, wenn nicht zeitgemäß Frivolos von ihm verlangt würde. Wäre das, so „will ich Kirchenmusik schreiben.“ — Und so sehen wir in diesen „Reisebriefen“ des Jünglings bereits deutlich vorausberühmt, was der Mann gehalten, und alles das in der Sprache des Begriffs befestigt, was uns die Sprache der Empfindung in Mendelssohn's Tonwerken von dem geistigen Wesen ihres Schöpfers schon in so bereicherter Weise mitgeteilt hat.

Echte innerliche Liebe und tiefe Auffassung der Kunst, ernstes Streben in Fleiß und Treue nach dem Höchsten, Reinheit und Wahrhaftigkeit der Gesinnung, klare Einsichtlichkeit des Geistes und edelste Anspruchslosigkeit — das sind die Eigenschaften Mendelssohn's, des Kunstcharakter's. Wer könnte diesem höchsten Ehren vorweigern wollen! —

## Recensionen.

### Kunstwissenschaftliche Werke.

Franz Magnus Böhme. Das Oratorium. Eine historische Studie. Leipzig, bei Weber 1861.

G. N. — Das unter diesem Titel erschienene Buch ist wiederum ein Beleg des besonders in der neueren Zeit hervortretenden Bestrebens, die Geschichte der Kunst nach einzelnen Geweilen und Fächern zu bearbeiten. Der Gang, den der Verfasser in seinem etwa 70 Druckseiten umfassenden Buche nimmt, möge durch die folgende Angabe des Inhalts der einzelnen Kapitel veranschaulicht werden: — Begriff und Wesen des Oratoriums, — Pilgerfänge und geistliche Schanzspiele des Mittelalters als Vorläufer des Oratoriums; Entstehung der Oratorien und des Namens „Oratorium“ in Italien, sowie ihre Beschaffenheit um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter Philipp Meri; — weitere Entwicklung der Oratorienform in Italien, Einführung des Recitativs und der Arie, Beschreibung der zwei ältesten (?) Oratorien (*L'anima e corpo* von Emilio da Cavalieri um 1600, und S. Giovanni Battista von A. Straballa um 1676); — Ansäufung und Pflege der Oratorien in Deutschland und England; — älteste Spuren von deutschen Oratorien und Aufnahme von Oratorien in die evangelische Kirche; — Beschaffenheit der deutschen Passionatorien in 16. Jahrhundert (Kreuzesthal, Stephani, Galliculus, B. Gestus, Schnecker, A. Scandellus, Jaf. Gallus, Vollius); — Das Oratorium unter Heinrich Schütz in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; — das Oratorium unter Johann Sebastiani in Königsberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; — neue Oratorienform in Hamburg um 1700 (R. Reiser); — Blütezeit des Oratoriums unter Bach und Händel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; — das Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (die Hülse-Grann'sche Periode — Ph. F. Bach, Homilius, Kaumann, Schütz, Grann's „Tod Jesu“); — Auffschwung des weltlichen Oratoriums durch Josef Haydn um 1800 (die „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“); — Oratorien der neueren Zeit (Bethovens „Christus am Ölberge“, Friedrich Schneider's „Weltgericht“, Bernhard Klein, Spofz, Mendelssohn, R. Schumann („der Rose Pilgerfahrt“, „Paradies und Peri“); u. a. m. — Das letzte Kapitel enthält eine „Uebersicht sämtlicher in Deutschland bekannt geworbener Oratorien nebst Angabe der Entstehungszeit und der Componisten.“

Wenn wir uns nun über die Art, wie der Verfasser den angeendeten Stoff behandelt hat, näher aussprechen sollen, so müssen wir hervorheben, daß namentlich die älteste Geschichte des Oratoriums anschaulich dargestellt und der Anteil, den die Deutschen an der Ausbildung desselben gehabt, mit Wärme beschrieben ist. Der Verfasser spricht sich über die Aufgabe, die er sich gestellt, selbst am klarsten aus. „Wir beschreiben uns (sagt er in der Einleitung) ein erschöpfendes Werk bringen zu wollen, meinen aber

doch vielen Kunstfreunden einen kleinen Dienst zu erweisen, wenn wir hier die Resultate gründlicher Untersuchungen über Wesen und Geschichte des Oratoriums in einer kleinen Monographie niederschreiben.“ Wir können jedoch auch bei diesem Standpunkte den Mangel einer nicht erschöpfenden Darstellung in den merkwürdigen Lücken, welche das vorliegende Werk in seinem geschichtlichen Gange bietet, nicht übersehen. Es sind das Lücken von wesentlich eingreifender Art. Es sind Erscheinungen übergegangen, welche, wie die Glieder einer Kette, namentlich in der Geschichte des musikalischen Ansbau'es und der Entwicklung des Oratoriums von größtem Einfluß sind. Wir nennen hier beispielsweise: Carissimi, Antonio Lotti und Alessandro Scarlatti. Der Name Carissimi kommt in dem vorliegenden Buche gar nicht vor; wir haben von ihm die Oratorien: „Jephtha“, „Judicium Salomonis“ und „Judicium novissimum“. Auch den Namen Lotti's suchen wir vergebens; von ihm haben wir das Oratorium „Il voto crudele“ (Zephtha) vom Jahre 1712. A. Scarlatti wird nur genannt (S. 23), nicht aber sein Oratorium „Sedecia, Re di Gerusalemme“ vom Jahre 1706. Und doch ist die Kenntniß der Oratorien von Scarlatti und Lotti notwendig, z. B. zur Beurtheilung Händel's welcher längere Zeit in Italien lebte und mit beiden Meistern verkehrte. Ohne deren Kenntniß wird man nicht unterscheiden können, in wiefern die Veränderungen, welche Händel dem Oratorium gab, aus italienischen Eindrücken oder aus ihm selbst hervorgegangen. In Bezug auf Carissimi gedenken wir eines sechsstimmigen Sazes „Plorato filii Israel“ aus dessen Oratorium „Zephtha“, von welchem A. Kircher in seiner Musurgia, gedruckt zu Rom 1650, I. Seite 604, ein Bruchstück mittheilt. Die Ähnlichkeit, welche zwischen diesem Saze und einzelnen Sätzen des gleichfalls sechsstimmigen Chores „Hör, Iakobs Gott!“ im Samsjon von Händel obwaltet, läßt vermuthen, daß letzterem das ältere Stück, wenn nicht das ganze Oratorium, bekannt war. Finden wir es doch öfters bei Händel, wie er sich Fremdes zu eigen machte. Die Periode der eigentlichen Entwicklung der Oratorienform in Italien, welcher neben anderen auch Carissimi, Scarlatti und Lotti angehören, ist in dem vorliegenden Buche nur durch zwei Componisten vertreten. Diese sind Emilio da Cavalieri und A. Straballa. Aber über keinen von beiden erfahren wir etwas Neues oder bisher Unbekanntes. Der Verfasser spricht nicht aus eigener Anschauung oder Forschung; er citirt in Bezug auf Ersteren Burney's Geschichte, die auf Straballa sich beziehende Stelle (S. 22) finden wir ausführlicher in Busby's Geschichte, übersezt von Michaelis (2. Theil, Seite 324—325). Auf diese Weise ist die Fäden, welche eine der wichtigsten Perioden der Geschichte des Oratoriums bietet, noch unausgefüllt geblieben. Ausführlicher und verhältnißmäßig am ausführlichsten behandelt der Verfasser die Vorgeschichte und die Anfänge des Oratoriums. Ein Auszug, den wir diesem Theile des Werkes entnehmen und hier folgen lassen, möge von den Vorgängen, welche dem eigentlichen Oratorium vorausgingen, ein Bild geben.

„Das Oratorium ist aus unerschämter Keime hervorgegangen und es gehörte mehr als ein Jahrtausend dazu, um es von seinen Uranfängen bis zu seiner jetzigen Gestalt emporzuführen. Die ersten Spuren dramatisch-musikalischer Darstellungen von Begebenheiten aus dem Gebiet der heiligen Geschichte reichen bis in's christliche Alterthum zurück. So dichtete schon Ephraem der Syrer († 378) eine Menge Wechselfänge, worunter z. B. ein Zwiegespräch zwischen der Jungfrau Maria und dem Wägiern Heil. drei Königen) war, der wahrscheinlich nach Art der altkirchlichen Antiphonien vorgetragen wurde. Ferner wurden zur Zeit der Kreuzzüge (1090—1200) von frommen Pilgen auf ihren Wallfahrten nach dem gelobten Lande gewisse Begebenheiten aus der heiligen Geschichte öffentlich abgelesen und dazwischen bekannte Hymnen für abwechselnd Chor angebracht. Eins der bestbekanntesten dieser uralten Wallfahrtslieder: „In Gottes Namen fahren wir“ hat sich noch als evangelischer Choral: „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ erhalten. Auch andere Weisen, z. B. „Nun bitten

wir den heiligen Geist" — „Christ ist erstanden" u. s. w. stammen sammt ihren Texten aus dem 11. und 12. Jahrhundert; Luther hat bei Umarbeitung der Texte die Melodien beibehalten.

„Außer den Pilger- und Wallfahrtsgefangen können die Festspiele oder Mytherien des christlichen Mittelalters (12—16. Jahrhundert) als fernere Vorkläufer des Oratoriums betrachtet werden. Diese geistlichen Schauspielere bestanden in Darstellung von Szenen aus der heiligen Geschichte. In Italien hießen sie *Laudi spirituali*, in Frankreich *Comédies*, in Deutschland *Passionspiele*. Sie arteten im 14. und 15. Jahrhundert vielfach aus und verzerrten sich in jene possenhafte und rohen Darstellungen, welche unter den Namen *Ostlachens*, der *Kirchweh-* und *Festnachspiele*, der *Passionsauflüge* und der *Narren-* und *Festschiffe* bekannt geworden sind. Aus den Kirchenträumen wiesen, flüchteten sich die ausgearteten geistlichen Dramen auf die beweglichen Theater der *Joculatores* (*Jongleurs*), bis sie später in besonders dazu bestimmten Gebäuden sich festsetzten. Paris hatte schon 1313 ein Local errichtet, in welchem die Hauptereignisse des Lebens Jesu mit Gesang und Tanz verbunden zur Darstellung kamen. Ebenda bildete sich 1380 eine förmliche *Passionsbrüderschaft*, welche geistliche Schauspiele gab, die sie *Mytherien* nannte. In Rom wurde 1480 im Freien auf einem demselben Theater ein geistliches Drama: *La conversione di Paolo* aufgeführt. — Die ältesten geistlichen Dramen Deutschlands aus dem 14. Jahrhundert waren ursprünglich lateinisch abgefaßt und wurden von Geistlichen und Eortnaden ausgeführt. Erst als Laien mitspielten, wurden deutsche Verse beigegeben und auch sonstige Bestandtheile aufgenommen. Die *Passionspiele* fanden im 15. Jahrhundert auch bei den Lankeuten Nachahmung und verbreiteten sich besonders in Süddeutschland. Eins derselben hat sich in dem *Passionspiel* zu *Dieramergau* in *Bayern* erhalten.

„In Italien fanden die geistlichen Dramen eine Stütze und Pflege durch die Veranlassung des als *Kegerfeind* bekannten *Pöhlipp von Neri*. Dieser stiftete um 1540 oder 1560 zu Rom eine geistliche Brüderschaft, berechnet auf Erbauung der Gläubigen durch religiöse Zusprüche, Gebet und Musik. *Neri* selbst dichtete geistliche Dramen in einfachster dialogischer Form und dramatisirte Allegorien. Er ließ diese Dichtungen mit Musik ausstatten und in der *Chiesa nuova*, wo er predigte, aufführen. Dabei unterstützte ihn sein Freund *Giov. Animuccia*, päpstlicher Capellmeister von 1555—1571. Später wurden diese Dramen nicht mehr in jener Kirche, sondern in einem besondern Besaale (*lat. Oratorium*) aufgeführt. In der Folge verbreitete sich die Brüderschaft des *Neri* († 1595) durch ganz Italien und nach Frankreich; sie richtete an vielen Orten ihre Bethäuser (*Oratorien*) ein, in welchen jene Darstellungen wiederholt wurden. So kam es, daß der Name des *Oratoriums* allmählich auf die Sache selbst übertragen wurde, die an jenem Orte stattfand.

„Die *Oratorien* zu *Neris* Zeit waren im Grunde weiter nichts als eine Art geistlicher Schauspiele (*Laudi*). Sie bestanden aus verkürzten heiligen Erzählungen, verbunden mit festlichen Auszügen; theils waren es wirklich dramatisch-scenische Darstellungen, in welche motettenartige Eortsätze und palmotrirende Einzelgeänge eingeschlochten waren. Die Dichtung bestand aus zwei Theilen, zwischen welchen die eine Stunde lang dauernde Predigt gehalten wurde. Gewöhnlich trat im *Oratorium* als Hauptperson ein Erzähler auf, der die Zuhörer mit der darzustellenden Begebenheit bekannt machte. Daher stammen noch gewisse Einleitungsformen, welche sich noch bis nach *Bachs*'s Zeit erhalten haben, z. B. „Hört die heilige Passion nach den Worten des Evangelisten *Matthäus*" — u. a. m. Weil das heutige Recitativ noch nicht bekannt war, so hat der Erzähler seinen Text entweder gesprochen, oder auf die Art und Weise gesungen, welche für den Vortrag der Evangelien und den Kollektengesang üblich war und „*Choraliterlesen* und *Palmotriren*" genannt wurde. Dieses in einem Tone fortgehende Recitiren mit einem besondern Schlußsalle ist offenbar der Grundstein zum heutigen Recitativ gewesen. Die in den *Laudi* angebrachten Chöre waren einfache, choral-

artige Gesänge zu vier Stimmen, ohne oder mit Instrumentalbegleitung. Der frühere kunstvoll verschlungene und sogenannte contrapunctische Styl hatte, nach dem Vorgange der lutherischen Kirche Deutschlands, durch Einführung des Gemeindegesangs, einer einfacheren und weniger gefästelten Gesangsweise Platz gemacht. So war die Beschaffenheit des *Oratoriums* vor Entfaltung des eigentlichen *Oratorienstils*."

## Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Schluß.)

„Die beschränkten Mittel, die erbärmlichen Räumlichkeiten des *Conservatoriums*! — Das ist der beständige Jammer aller Directionen, und aller ihrer Wortführer. Anstatt aber die öffentliche Meinung gehörig zu bearbeiten und das Gefühl der Schwach, daß das *Conservatorium* der österreichischen Residenz nur über etwas mehr als 5000 fl. jährliche Unterstützungsbeiträge zu verfügen hat, zu einem allgemeineren zu machen, legt man die Hände nutzlos in den Schoß; anstatt jene Maßregeln zu ergreifen, die der Anstalt die freudige Zustimmung der öffentlichen Meinung sichern, somit auch alle Theilneigen zu lebendig patriotischen Fürsprechern machen würden, fällt man immer wieder von Neuem in eine gewisse narctische Betäubung zurück, und redet sich ein, die Sache könne unter den „gegebenen Verhältnissen" nicht anders sein, und sei wohl lange gut genug, wohl auch besser als andere ähnliche Anstalten. Wäre man durchdrungen von dem Gefühl der Nothwendigkeit, daß Vieles anders sein müsse, daß die gegenwärtige Organisation nur Jene befriedigt, welche nicht wissen, wie die Sache besser sein könnte und sollte, man würde eine ganz andere Thätigkeit entwickeln, ja man sollte meinen die Herren, welche die Direction bilden, hätten Besseres und Dringenderes zu thun, als Schulen zu inspiciiren und sich in Details des Unterrichts einzulassen. Diese Herren, die so viel andere Dinge im Kopf haben, — dieser einige schwere Patienten, der andere einige lofpredigende Proceßir, der dritte schwierige Rechnungen, der vierte die wichtigsten Unterrichtsfragen des ganzen Kronlandes, — diese Herren, sage ich, sollten die Zeit, die sie dem Musikverein widmen, gehörig zu Rath halten, nicht Verrichtungen übernehmen, die auch ein Beamter thun kann, sondern die Lenkung der äußeren Geschäfte der Anstalt kräftig in die Hand nehmen. Aber so ist es nun einmal: Persönliche Liebhabelei für die Musik führt die Herren gewöhnlich an den grünen Tisch und von da in die Schulzimmer, statt an die Stufen des Throns oder in's Rathhaus, oder zu den Vertretern des Reichs, oder in die Redaktionsbüreau.

Man liebt es, die Welt glauben zu machen, daß um ein *Conservatorium* herzustellen, wie es „die Idealisten", „die Schwärmer", „die unpraktischen Zeitungschreiber" wollen, man statt 5000 fl. wohl 20,000 fl. Unterstützungsbeiträge haben müsse, dazu ein eigenes prächtiges Local mit so und so viel Schulzimmern u. s. w. Allerdings müßte eine Vermehrung dieser beiden Mittel angestrebt werden, allein meine Ansicht ist, daß das Erforderliche nicht so himmelweit von den jetzigen Mitteln entfernt liegt, als man zu glauben geneigt ist. Was die für Gehalte nötigen Summen betrifft, so wäre die anständige Besoldung eines tüchtigen Directors, dann die Anstellung eines Lehrers für allgemeine Disciplinen und allenfalls die Erhöhung einiger Gehalte besonders wichtiger mühevoller Professuren allerdings ein Ausgabsposten, der einige tausend Gulden betragen würde. Dafür wären aber auch wieder manche Ersparnisse möglich, wenn alle den Zwecken der Anstalt nicht unmittelbar dienbare Klassen aufgegeben oder beschränkt, oder „auf Schulgeld gesetzt", d. h. von dem Ertragniß desselben abhängig gemacht würden. Ferner würde man, wenn man nicht Alles in Allem sein wollte, darauf verzichten können, nicht nur ein *Conservatorium*, sondern auch eine Operngesangschule zu sein, und die unmittelbare Brücke vom

Schulzimmer zu den Profeniumslampen darzustellen. Es würde, was den Gesang betrifft, genügen wenn eine tüchtige Gesangs-methode eingepflegt und Einiges für allgemeine Bildung gethan würde. Das Uebrige, der definitive Uebergang auf die Bühne könnte wohl auch in anderer Weise verwirklicht werden. Dagegen würde man durch den Vertrauen erregenden Klang eines guten Namens, ferner durch eine die tüchtigste Bildung verbürgende Organisation für die Instrumentalschulen wieder mehr Schul-geld fordern können und gewiß, wenn auch nicht gerade unter den Wienern, willige Geber finden.

Eine offene Darlegung der unumgänglichsten Erfordernisse des Conservatoriums an den Staat (Ministerium, Reichsrath) und an die Gemeindevetretung würde, selbst wenn ohne Erfolg, die Direction wenigstens in die Lage setzen sagen zu können sie habe gethan, was zu thun war. Und selbst in jenem schlimmsten Falle würde wenigstens zugleich die öffentliche Meinung durch Zeitungsartikel in den gelesesten Blättern aufgeklärt werden, was die Direction eigentlich anstrebt, und schon dadurch würde das Vertrauen wachsen, die Zahl gut und zahlender Schüler sich vermehren, die Einnahmequelle also reichlicher fließen.

Manche meinen, wenn etwas Beschicktes aus der Anstalt werden sollte, müßte durchaus der Staat die Sache in eigene Hände nehmen. Ich bin nicht dieser Ansicht. Einmal ist diese Hoffnung bei unserem Zehn Millionendeficit schwach genug; der Staat wird sich am Ende eher herbeilassen, eine schon bestehende und eingerichtete Anstalt mit 6000 statt 3000 fl. zu unterstützen, als die Sache selbst in die Hand zu nehmen und sich's vielleicht 20000 fl. jährlich kosten zu lassen. Dann wäre auch noch die Frage ob gerade der Staat dem Ganzen die rechte Richtung zu geben im Stande sein werde. Wir haben Beispiele genug von solchen „großartigen“ Kunstanstalten, die demungeachtet die Wiener nur vermehren, statt sie zu heben. Wer weiß in die Hände welches Hofraths oder sonstiger Hofkanzlers die Sache gelegt würde, und welcherlei musikalische Ansichten dadurch zur Geltung kämen. Ja selbst, wenn Oesterreich seine constitutionelle Entwicklung günstig zu Stande brächte, wo liegt die Gewähr, daß der betreffende Staats- oder Unterrichtsminister klar darüber ist, was gerade der Musik als Kunst Noth thut? Da möchte denn vielleicht eine Musikvereins-Direction immer noch zehnmal besseren Einblick in die Sachlage haben.

Was die Finanzen betrifft, so sage ich also: Man spanne alle Segel aus, bearbeite öffentlich Hoch und Niedrig, fache die Leute beim Schamgefühl; einwillen aber strede man sich noch der Dreie, aber nicht in der Weise, daß man Schäden fortbestehen läßt, die wie Motten Alles anfressen, sondern durch weise Maßregeln der Beschränkung auf das Nothwendige, der Besserung im Innern, durch Herstellung einer Vertrauen erweckenden Organisation, dadurch, daß man Vertrauen erweckenden Persönlichkeiten zu einer tüchtigen Wirksamkeit Platz schafft. Die Direction lasse nicht durch ihre Wortführer die Kritik auffordern mit Organisationsplänen hervorzutreten, sondern sie arbeite selbst einen aus, und übergebe ihn der Öffentlichkeit zu dem Zweck, daß die Kritik ihr Amt daran übe. Das wird Vertrauen und freundliche Hoffnung erwecken, mehr als Zöglingconcerte und Prüfungsproduktionen mit Trompeten Pauken und silbernen Medaillen.

Und nun noch Etwas über die Potalitätsfrage. Ich weiß aus guter alter Bekanntschaft wie es damit steht, und wünschte nichts sehnlicher, als daß eine löbliche Sanitätsbehörde sich einmal die Mühe nähme namentlich das als Schulzimmer benützte Garderobekabinet des Musikvereins als zu einer Zeit zu besuchen, wo 12—20 Schülerinnen darin zusammengepfercht sind und ihre sowie des Professors Gesundheit aufs Spiel setzen. Allein die Direction gestattet in neuerer Zeit mit Recht vielen Lehrern die Sektionen in ihrer eigenen Wohnung zu geben; dadurch wird der Mangel weniger fühlbar. Dann besitzet man auch einen Saal, wo größere Klassen, selbst bis zu 50 Zöglingen, in den Vormittagsstunden leicht untergebracht werden können. Derselbe ist heizbar, und könnte vielleicht durch eine einfache Vorrichtung

(etwa durch eine bequeme zu beseitigende spanische Wand) so abgetheilt werden, daß nicht der ganze Saal im Winter geheizt werden müßte. Ginge das nicht an, so wäre also für größere Klassen ein Potal anderweitig zu gewinnen, und an solchen kann es jetzt in Wien nicht fehlen, wenn man sich ernstlich darnach umsieht. Das Prager Conservatorium wird seit einer langen Reihe von Jahren gegen billigen Zins in einem Dominikanerkloster beherbergt, und hat daselbst alle Räumlichkeiten, deren es bedarf. Sollte sich von dergleichen in Wien Nichts finden? Muß das Conservatorium durchaus in dem unglücklichsten Hause unter den Tuchlauben verschmachten? — Ich habe nie gehört, daß die Direction ernstliche Schritte gethan hätte um, bevor ein Neubau daselbst (der übrigens in weite Ferne gerückt scheint) ihr Conservatorium auf geeigneter Weise unterzubringen, obgleich der Zimmer über die gegenwärtige Potalität längst ein stehender geworden ist. Die Direction gleicht in dieser Hinsicht einem reichen Geizhalse, von dem man mir einst erzählte, er siede lieber im eigenen Hause, in einem Lust und Licht ermangelnden Loch, ehe er sich entschließt, in fremdem Hause anständig zu wohnen, und ein paar hundert Gulden Zins zu zahlen.

Das Einzige was der Direction helfen kann, ist also meines Erachtens eine größere Thätigkeit in ihrer äußeren Politik, und eine Einrichtung nach innen, die ihr die Geschäfte möglichst erleichtert und vereinfacht. Bisher hat das Gegentheil statt gegeben: eine unendliche Liebhaberei und Fürsorglichkeit für das Einzelne hat Zeit und Kräfte zerstückelt, unerschöpfbare ja nachtheilige Einnimmungen hervorgerufen und die Thätigkeit für die Geschäfte der Anstalt im großen Ganzen gemindert. Es wird hierüber ein energischer Beschluß gefaßt werden müssen, denn die liebe Gerochtheit sich vor den Leuten sehen zu lassen, als „Director“ zu fungiren oder eine Vater- und Erzieherrolle zu spielen ist mit der Zeit etwas stark geworden und wird ungerne einer weniger sichtbaren aber desto ausgiebigeren Thätigkeit weichen. Und hierin hat Herr C. J. recht wenn er sagt (Seite 697): „die Direction versteht es zu wenig mit der Oeffentlichkeit zu verkehren, sie hält ihr Thun und Lassen zu wenig in Evidenz“, — nur daß er nicht einzusehen scheint, daß Directionsmitglieder, die doch nur Verwaltungsräthe, nicht Beamte der Anstalt sein können, keine Zeit zu jener gewöhnlichen Art der Thätigkeit übrig behalten, weil sie eben wirklich Beamtendienste verrichten.

Um nun noch einmal auf mein Verhältniß zum Conservatorium zurückzukommen, so bin ich, so sind diese Blätter, gerade vorwiegend diejenigen gewesen, die diese Angelegenheit zum Gegenstand eingehendster Besprechungen gemacht haben, die allezeit ohne Schen und rückhaltlos ihre Meinung herausgesagt haben. Wenn das mitunter etwas „gallig“ erschien, so ist's kein Wunder. Es ist kein sonderliches Vergnügen dabei, 12 Jahre lang mündlich und schriftlich immer das Nämliche sagen zu müssen. Herr C. J. wird mir wenigstens das Eine lassen müssen, Konsequenz, und ich bedauere sehr, daß diese Konsequenz immer so viel heißt wie Tadel.

Meinen Lesern aber kann ich nicht zumuthen immer wieder dieselben Klagen und Erörterungen zu lesen. Es ist daher das Gerathsenste jetzt noch einmal die Wünsche gebrängt zusammen zu stellen, welche ich vom Standpunkt d. M. für das Conservatorium hege, dann aber still zu schweigen und zuzusehen, ob und wie die Direction die ihr nunmehr möglichst klar vorgelegte Aufgabe zu lösen suchen wird. Bis sie aber hierin entscheidende Beschlüsse gefaßt und ihren guten Willen deutlich bekundet hat, möge Herr C. J. uns von der Beurtheilung der einzelnen Leistungen des Conservatoriums entbinden.

Wir wünschen also:

1. Vermehrte Thätigkeit der Direction nach außen, vermehrte Einnahme in das eigentlich Artistische der Leitung; daher
2. die Creirung einer wahrhaft artistischen Direction.
3. Die Ausarbeitung eines Schulplanes nach echt musikalisch-pädagogischen Principien. In demselben dürften u. A. folgende Bestimmungen keinesfalls fehlen: a) Die Zöglinge der Streichinstrumente und des Claviers sind verpflichtet Harmonie und

Contrapunkt zu studiren. Die Zöglinge der Gesangs- und Blasinstrumentenschulen sind verpflichtet, mindestens die Harmonielehre zu absolviren. b) Für die Zöglinge der Schulen für Streichinstrumente, Gesang und Clavier bestehen Curse allgemeinen wissenschaftlicher, namentlich auch sachwissenschaftlicher Disciplinen. c) Als Hilfsfächer sind namentlich für die Gesangsschülerinnen besondere Klassen im Clavierpiel und für die Clavierzöglinge ebensolche im Gesang obligat. d) Die Schülerzahl ist in allen Hauptklassen des Instrumental- und Gesangunterrichts eine bestimmte, keinesfalls zu überschreitende. e) Bei der Aufnahme der Zöglinge sind gewisse Grenzen des Alters maßgebend. Eine zu große Verschiedenheit hierin und in der bereits vorhandenen Entwicklung wird entschieden hintan gehalten werden.

## Zeitungs-schreiber, Künstler, Kunstfreunde u. s. w.

Unter den Zeitungsschreibern giebt es bekanntlich — es ist dies eine alte Klage — auch solche, die Lob und Tadel auf gefälschter Wage wagen. Ihr Verfahren ist terroristisch: die Künstler, die für jede Krüge empfindlich, für jede Schmeichelei empfänglich sind, zahlen Tribut, und Mancher ist zufrieden auf diese Weise wenigstens die ärgsten Schmähungen, die selbst sein Privatleben nicht verschonen würden, fern zu halten.

Solche Zustände sind in großen, kunstbesessenen, zeitungsbedürftigen Städten nicht zu vermeiden. Man duldet sie, wie . . . . . manches Andere.

Eine andere Frage stellt sich aber von selbst auf, wenn Vergleiches aufhört unter dem Schleier der Nacht sein schmutziges Dasein zu fristen, wenn es, durch Straflosigkeit kühn geworden, sich als etwas Berechtigtes hinzustellen wagt und wenn Künstler oder zur Kunst irgendwie in Beziehung stehende Personen ihren Geselligkeitstribut im Angesichte der Öffentlichkeit zu entrichten kein Bedenken tragen.

Ehr- und Schamgefühl ist nicht bei allen Menschen, also auch nicht bei Künstlern, Kunstfreunden u. s. w. gleichmäßig entwickelt. Wäre dies der Fall, so könnte eine solche Frage gar nicht gestellt werden. Ehr- und Schamgefühl würden Künstler, Kunstfreunde u. s. w. an das Sprichwort erinnern: „der Hehler ist so gut wie der Stehler.“ Ehr- und Schamgefühl würden ihnen sagen, daß es immer schwerer wird, auch von solchen „Hehlern“ mit Achtung zu reden, je länger das Unwesen dauert, je länger sie selbst an der Dauer desselben mit Schuld tragen.

Immer und immer vergessen Künstler, Kunstfreunde u. s. w. daß Tadel, ja Beschimpfung von gewisser Seite her ehrenvoller ist als eitles Lob, an wem? testetern die Vermuthung klebt, daß es durch „Geselligkeiten“ erworben ist, und durch Verweigerung solcher „Geselligkeiten“ verschertzt werden kann.

Wo die Künstler u. s. w. solchen Blutsaugern verfallen, da ist nichts mehr zu retten, das Uebel verbreitet sich immer weiter, und das jämmerliche Ende der Urheber solchen Unwesens pflügt auch Ruf und Ansehen der Beteiligten und Mitschuldigen mit sich in den Abgrund zu ziehen. —

## Ch. Gounod's „Margarethe“ (Faust) im Hofoperntheater.

(Zum ersten Male aufgeführt am 8. Februar).

S. B. Diese Blätter haben schon (im 2. Jahrgang Nr. 15) über die nunmehr in Deutschland albekannte Oper, gelegentlich ihrer Aufführung in Brüssel Mittheilungen gebracht, und ihre Leser zu orientiren gesucht. Jetzt, wo uns die Sache ganz nahe gerückt ist, kann es nicht unterlassen werden, ihr auch kritisch immer genauer beizufolgen. Ich erlaube mir daher für heute den Aufsatz, den ich als Berichtflatter der Const. Oesterreichischen Zeitung nach der ersten Aufführung für dieselbe geschrieben

habe, hier abzudrucken, gedente aber in den nächsten Nummern für so Manches, was dort nur approximativ ausgesprochen werden konnte, nähere Belege zu geben, namentlich die rein musikalischen Eigenschaften des Werks noch ihrer Richtigkeit und Schattenseiten darzustellen. Der betreffende Aufsatz lautet wie folgt:

„Das eigentlich musikalische deutsche Publikum hat die erste Bekanntschaft mit dem französischen Componisten der oben genannten Oper leider in einer Weise machen müssen, welche eine gerechte Würdigung seines Strebens und seines Talentes erschwert. Zweimal hat man es durch ihn erlebt, daß die Musikte der Franzosen, deutsche Meisterwerke für ihren Geschmack, für ihre Zwecke herzurichten, nicht allein in Paris, wo man dergleichen ja gewohnt ist, fortgesetzt, sondern durch Druck und sonstige Verbreitung auch wieder nach Deutschland verpflanzt wurde. Das erste Mal war es, daß Gounod, der doch ein Künstler heißen will, sich an S. Bach vergiess und dessen schönes Präludium in C-dur mit einer modernen Melodie und verschiedenen begleitenden Instrumenten ansprugte, dabei aber eine der größten Verballhornungen verübte, die je einem Meister angethan worden sind. Das zweite Mal, eben jetzt in der zu besprechenden Oper, giebt er uns eine musikalisch-dramatische Bearbeitung eines der bedeutendsten Werke unseres größten Dichters, den „Faust“ von Göthe. Nicht daß Gounod den Fauststoff für eine Oper verwendet hat, ist ihm übel zu nehmen; auch Sopho that es, und Niemand kann man es auch in Zukunft verwehren, ihn zu componiren. Aber daß man Göthe'sche Szenen, Göthe'sche Gedanken und Worte nach Gefallen benutzte, nachdem man das Gedicht gehörig amputirt, was sage ich —: entsetzlich hatte, d. h. nachdem Alles daraus entfernt worden war, was gerade seinen großen geistigen Werth bedingt, die seine und edle Motivirung der Handlung, den dichterisch schönen, menschlich tiefen Sinn, — daß man also bei dergleichen Theile mit roher Hand heransriß und dagegen den französischen Ballet- und allen jenen Anspug daran hing, der einer bloßsicht-schaulustigen Menge täglich neu vorgelegt werden muß, damit sie sich amüfire, — das, man erlaube es uns auszusprechen, das muß den Deutschen, der nicht bloß deutschen Namen trägt, einigermaßen ver-drießen.

Freilich müßten wir hierüber eigentlich weniger dem Franzosen Gounod gram sein, der in und für seine Atmosphäre arbeitet, als dem deutschen Publikum, daß sich dergleichen gefallen läßt.

Doch genug von diesem unerquicklichen Thema. Die Hauptfrage, die uns zur Beantwortung vorliegt, ist die: Welchen Werth darf man dieser Oper von musikalischen Standpunkt zusprechen? Die Antwort hierauf kann keine unbedingte sein. Ist doch die Gegenwart so sehr auf den relativen Standpunkt angewiesen, daß nur von diesem aus noch irgend Erfreuliches über irgend welche neuere Musik gesagt werden kann. Von absoluten oder positiven Standpunkte verschwindet ja Gounod wie alle anderen Componisten der Gegenwart vor der hohen Meisterschaft, vor den unvergleichlichen Talenten der Vergangenheit. Wie Seifenblasen zerplagen alle diese herrlich schillernden Größen vor dem scharfen Lufthauch der Wahrheit.

Requant man sich dagegen wenigstens momentan den sogenannten Forderungen der Gegenwart, stellt man sich mitten hinein in das ziemlich wirre und wirre Treiben derselben, so kann man Gounod manchen Vorzug, manches Talent, manche erfreuliche Leistung zuerkennen. Sein Streben erscheint, obwohl mehr äußerlich als innerlich, auf Wahrheit und Charakteristik gerichtet. Italienische Duelle, Tonischwall ohne Seele und Ausbruch steigen ihm ferne. Die absolute Flachheit Verbißlicher Kunst, die entsprechend den von den italienischen Organisten während der Wanklung gelpielten Opernmärzchen, Voltas u. dgl. — die größten Momente, die ergreifendsten Szenen nur benützt, um den alläußersten Sinn des Menschen, den für Rhythmus, recht derb zu paden, diese widerliche Flachheit findet sich in der „Margarethe“ selten, wenigstens nicht in bewußter gemeiner Absichtlichkeit. Auch jene Uebertreibung der Meyerbeer'schen Muse, jene Unnatur und Geschräuktheit, die

das Kleinste künstlich zum Großen erheben will, scheint in Gounod nicht Wurzel geschlagen zu haben. Dagegen finden wir Partien in seinem Wert von so ungeschminkt natürlich-herzlichem Ausdruck, daß man zuweilen, namentlich im dritten Akt, an spezifisch deutsche Meister, wie z. B. Spohr, Schumann u. A., gemahnt wieh. Freilich ist diese edlere Richtung nicht überall in gleichem Maße zu verspüren. Häufig genug scheint ein gewisser Leichtsinns oder Mangel an Urtheilskraft unseren Componisten ganz irre geführt zu haben. Viertelstunden lang spielt seine Musik vor unseren Ohren fort, ohne uns anzuziehen, zu interessieren, zu fesseln. So das Meiste des ersten, zweiten, vierten und fünften Aktes, wo nur die Handlung, die dramatische Darstellung, die Mittel ergreifenden Vortrags, die Ergößungen des Auges u. s. w. anziehen oder doch beschäftigen, die Musik selbst aber häufig und andauernd schal und unbedeutend ist.

Es fehlt auch nicht an Stellen, wo Gounod der Charakteristik, der richtigen Stimmung ins Gesicht schlägt, wenn auch nicht, wie schon bemerkt abthätlich, sondern entweder aus Mangel an feinerem Verständnis, oder aus Mangel an — Kunstvermögen, an Talent, das ihn von selbst dorthin führt, wo er hin sollte. Und das ist der zweite wichtige Punkt, über den freilich bei jedem Componisten der Streit am häufigsten geführt wird. Man ist in neuerer Zeit nur allzu sehr gewöhnt worden, unter Talent eine gewisse frappirende Produktions- (oft auch bloß Reproduktions-) kraft zu verstehen, und die höhere Ausbildung dieser Gabe der „Schule“, den „Studien“ zuzuwenden. Man überseht bei dieser Vorstellung von der Sache, daß die Schule nur ein Produkt technischer Kritik, diese Kritik aber bei wirklichen Talenten ein integrierender Theil ihrer Natur ist. Daher die eigentümliche Erscheinung, daß schon die allerersten Werke unserer Meister eine Vollendung des Satzes und der Form aufweisen, die man bei heutigen „Meistern“ oft noch nicht einmal in ihren besten Perioden findet. Dieser Selbstkritik ist es größtentheils zuzuschreiben, daß das wirklich bedeutende Talent selbst ohne eigentliches Studium rasch die Höhe gewinnt, während der fleißigste, aber eben auch in dieser Hinsicht minder begabte Künstler immer ungleich bleibt, nirgends ganz Tüchtiges schafft, sondern nur schöne — Einzelheiten. Den Mangel dieser Selbstkritik bei Gounod bestätigen eine große Anzahl von Stellen in seiner Oper, die nichts-sagend, unbedeutend, trivial, unschön klingen.

Stellt man Gounod in eine Parallele mit Wagner, so muß man sagen, daß der Letztere mehr Ernst und Consequenz, zugleich mehr Combinationsgabe besitzt als der Erstere, der freilich wieder dagegen mehr gesunde Sinnlichkeit, mehr greifbare Fülle aufweist. Die Selbstkritik ist bei Beiden zu wenig thätig, wenn auch der Gegenstand derselben bei Jedem ein anderer sein müßte. Der Eine merkt nicht, wie er durch Mangel an Natürlichkeit und edler Einfachheit, durch übertriebene Anhäufung ausdrucksvoll sein sollenden Materials erdrückt; der Andere nicht, daß der Kern seiner Gedanken oft leer und geschmacklos ist.

Nach dem Gesagten wird der Leser vielleicht im Stande sein (falls er überhaupt einer Orientirung erst bedarf!) sich Gounod's „Margarethe“ selbst zurecht zu legen, manche wirklich schöne Nummer ohne Vorurtheil zu genießen, manche andere als das zu erkennen, was sie ist: langweilig und schwach. Die ungeheure Bedeutung, die man dem Werk von mancher Seite (mitunter von dabei sehr interressirter!) zu geben versucht hat, wird bald einer nüchternen Betrachtung weichen und der Ansicht Raum geben müssen, daß man hier die nicht ganz uninteressante, manches wirklich Schöne enthaltende Arbeit eines begabten Mannes vor sich hat, von dem man sich aber keine „bahnbrechenden“ oder restaurirend-reformirenden Thätigkeit zu versehen hat, da er, im Ganzen betrachtet, den bisherigen Gang der Operncomposition nur fortsetzt und vermöge des ihm verliehenen Grades von Talent außer Stande sein dürfte, Werke zu schaffen, die man ohne Weiteres den Meisterwerken der Oper an die Seite stellen dürfte.

In Bezug auf die Art und Weise des Gounod'schen Opern-stils wollen wir noch bemerken, daß derselbe, im Gegensatz zum

Wagner'schen, sich mehr der älteren Methode anschließt. Es finden sich der ausgeprägten Musikstunde mehr vor als bei jenem, mehr selbst als bei dessen noch nicht ganz „principgetreuen“ Operndrama's. Wenn auch die absolute Abgeschlossenheit einzelner Nummern der älteren Meister nicht beibehalten ist, so respectirt doch Gounod mehr die Einheit der Tonart und der melodischen Hauptzüge. Man findet Lieber, Arien (wenn auch nicht die alte Ariosoform), dann Chöre u. s. w., die etwas für sich sind. Das declamatorische Princip ist zwar berückichtigt, aber nicht zur Hauptsache erhoben, es erdrückt nicht die rein musikalische Gestaltung, die Melodie, den symmetrisch betriebenen Periodenbau. Der Rhythmus spielt eine weit entscheidende Rolle als bei Wagner, was auf diesem Gebiet nur zu loben ist, wenn auch nicht gelugnet werden kann, daß er häufig in Tanzformen anknüpft, was dem Franzosen wohl zu verzeihen, aber dennoch nichts weniger als snglücklich ist.

Was die Aufführung dieser Novität betrifft, so macht sie unserem Hofoperntheater alle Ehre. Scharnheit und Ausstattung, sind glänzend, nur zu verlockend für schaulustige Augen. Gegen die Reize des Meppistophelischen Hofstaats im 5. Akt z. B. sind die Nummen des Robert, und die Sirenen des Gounod's noch sehr deccente Wallfahrsenen. — Das höchste Lob gebührt ohne Weiteres unserer trefflichen Künstlerin Frau Duxmann, deren Werth bei dieser Gelegenheit in's hellste Licht gesetzt wurde. War schon die erste Begegnung mit Faust ein Meisterstück schauspielerischer Darstellung, so kann man namentlich die echt künstlerische Feinheit, mit der sie das triviale Walzermotiv, daß sie bei Anlegung des verführerischen Schmucks in die Sphäre der Kunst erhob, bewundernsworth nennen. In anderen Händen würde dieses bedeutliche Motiv leicht in widerlichste Gemeinheit ausarten. Nicht minder legten die Garten- und Kerkerescenen rebende Beweise ab für das eingehende Studium, die schöne Gesangsweise und das darstellende Talent dieser Künstlerin. — Auch Herr Ander, dessen Faust, wie schon der in Deutschland substituirtc Titel der Oper andeutet, die zweite Rolle der Oper ist, war gut bei Stimme, und beschränkte in hohem Grade. Herr Schmitz als Meppisto gab sich alle Mühe, den Teufel fätklich darzustellen. Ein gewisser Mangel an Beweglichkeit des Vortrags beeinträchtigte einigermaßen die lobenswerthe Leistung. Dasselbe kann man von dem Valentin des Herrn Frabanel sagen, während Fr. Betteheim als Marika ihr schönes Talent durchgehend bewährte. Fr. Dessin (Siebel) müßte sich noch sehr bemühen, sich von Uebertreibungen zu enthalten um gleiches Lob zu verdienen. Chor und Orchester unter der Leitung des Herrn Dessoff waren sehr gut. Nur denken wir uns das Tempo der ersten Nummer des 2. Aktes entschieden lebhafter“.

## Correspondenzen.

Berlin.

-h- Von dem kleineren Vereinen ist der Bach-Verein, dessen Richtung seinem Namen entsprechend, eine ausschließlich kirchliche und strenge war, von der Deffentlichkeit zurückgetreten. Man scheint den Versuch, das Interesse für Bach durch Aufführungen in größerem Maßstabe zu heben, aufgegeben zu haben. Im vorigen Winter waren die größten Anstrengungen gemacht worden, und mit außerordentlichen Mitteln die Kosten für das herbeigezogene Orchester besrritten worden. In diesem Jahre soll der Verein, dessen Direction sich einweisen in den Händen des auch als musikalischen Schriftstellers wohlbekanntcn Redacteurs der Vossischen Zeitung Dr. E. Lindner befindet, in seiner Abgeschlossenheit ein sehr angeregtes Leben bieten, indem das musikalische Ausführen mit großem Wohlthun und Befriedigungen abwechseln. Es sieht abzuwarten, welche Erlöse diese Art den Eulius der Bachmusik in die Hand zu nehmen, tragen wird, und ist jedenfalls zu wünschen, daß diese Stätte des Erntes und der rein musikalischen Betriehung dem bisherigen Musikleben erhalten bleibe. — Ueber den unter des Ref. Direction stehenden Concert-Verein zu wohltätigen Zwecken habe ich mich des Referates zu begeben; doch sollen die Programme der Aufführungen, da sie grade-

fäßlich neben anderem in Berlin noch nicht zu Gehör gekommenen enthalten, der Redaction der Ztg. eingesendet werden. Von den übrigen Vereinen ist bis heute keiner mit einer nennenswerthen Leistung vor das Publikum getreten.

Den Uebergang zu den rein instrumentalen Concerten bilden Radcliffe's Unternehmungen; die Orchesterpartie wird unter seiner Leitung von den Mitgliedern der Liebig'schen Kapelle ausgeführt. Ein Chor von Freunden und Anhängern des tüchtigen Künstlers wirkt in den Gesorlagen mit, die besten hiesigen Solofrste, zu denen gelegentlich auch auswärtige treten, unterstützen ihn, und ein recht zahlreiches Publikum besetzt seine Concerte. Aehnliches ist schon mehrfach hier versucht worden und nicht gescheit. Der Umsicht und Thätigkeit Radcliffe's scheint es vorbehalten zu sein, diese Pfade in dem hiesigen Musikleben dauernd auszufüllen. Die beiden ersten Concerte brachten neben dem Es-dur-Concert von Beethoven, das der Concertgeber correct und fröhlich nur übereilt in dem Tempus spielte, und der bereits bekannte B-dur - Symphonie von R. Schumann, die sehr präcise ausgeführt wurde, mehrere Neue. Zuerst das Fragment Christus von Mendelssohn, das sich allerdings nicht über den durchschnittlichen Werth seiner späteren Productionen erhebt. Nächst einer Suite von Bach für Streichquartett mit Contrabaß und Ffite, aus Duvernoire, Ronde, Strabane eine Wollmeise I. und II., Polonaise, Vabnerie bestehend, die allen Mühsarten eine willkommene Gabe war, nahm in dem 2. Concert, das Concert in ungarischer Weise für Violine von J. Joachim das größte Interesse für sich in Anspruch. Laub hatte sich noch nicht genug damit beschäftigt, um es nach seiner sonstigen Weise aus dem Kopf zu spielen, und schien sich auch nach nicht lättem drein orientirt zu haben. Es gelang ihm aber trotzdem aus dem sehr schwierigen Stück etwas zu machen und es der Zuhörer-schaft ans Herz zu legen. Es ist aber auch die bedeutendste Composition dieses Genre's, welche unsere Zeit gebracht; die musikalischen Gedanken sind ebenso faßlich wie edel; die Dardarbeit, wo sie hervortritt, interessant; die Contraste sind schlagend, die Brillanz außerdem ganz dem Standpunkt eines strebsamen Virtuosen entsprechend und die Concentrirung des Orchesters so bedeutsam, daß wir kaum bei irgend einer andern neuen Bekanntschaf in der letzten Zeit einen so vollkommenen Genuß gehabt zu haben uns erinnern. Die letzte Novität, die Radcliffe brachte war Karl Perfall's Lindne. Sie stand gegen die beiden obengenannten ab, wie „Propheze rechts, Propheze links, das Weltbild in der Mitten“ und war leider kein „Güthe.“

(Schluß folgt.)

## Zeitungsschau.

Die Niederrh. M. Ztg. protestirt mit Recht in einem der neuen Dr. u. Härtel'schen Beethoven-Ausgabe gewidmeten Artikel gegen die Verwignung des Rochlig'schen Textes zur C-Messe. Wir schließen uns diesem Proteste ohne Weiteres an. — Bei dieser Gelegenheit wird auch die Verwendung ausgedrückt, daß von E. Bischoff's neuer Uebersetzung des Don Juan-Textes auch in unserer Zeitung keine Notiz genommen wurde. Dies ist nicht ganz genau. A. v. Wologan hat in seinem Artikel: „Neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Opernarte“ der Bischoff'schen Uebersetzung Erwähnung gethan. Uebrigens ist uns selbst dieser neue Clavierauszug noch nicht zu Gesicht gekommen. Hierüber möge sich aber Herr Bischoff bei seinem Verleger beklagen. — Noch etwas haben wir in Betreff dieses Artikels zu bemerken: Beethoven hat allerdings zu dreien seiner Concerte Cadenzen aufgeschrieben, und zwar zu denen in C-dur, G-dur und D-dur (Violinconcert, beinahe alle von Beethoven selbst auch für Clavier bearbeitet). Diese Cadenzen sind erst kürzlich im Originalmanuscript durch unsere Hände gegangen, und liegen nun wohl bereits der Leipziger thätigen Verlagshandlung vor.

## Nachrichten.

Im böhmischen Museum zu Prag sind jetzt altböhmisches merkwürdige Musikinstrumente aufgestellt, welche der Kreisbanpmann Freiherr von Schrenk auf einem Kirchboden zu Neuhaus verfaßt. Diese Instrumente bestehen aus einem Stimmwerk von Bombards oder sogenannten Pom-

mern, einem Stimmwerk von sogenannten Sordunen (Burdans?) oder Dulcianen und Bajanelis, dann einem an den antiken Sitius erinnernden Krummhorn oder Siorta. Ein ganz besonderes Schaupild ist der Contrabaßpomer von der ganz ansehnlichen Länge von neun Fuß. (Ztg.)

In Bremen kommt nächstens eine neue Symphonie von Reintaler zur Aufführung. — Die Programme der Concerte dabeist brachten viel Schönes: Haydn's Schöpfung, Beethoven's 3. 4. und 9. Symphonie, Mendelssohn's Waldpurgisnacht, Sommernachtstraum, Afrikaanvertüre u. s. w. Von fremden Künstlern liegen die Pianistin Frau v. Bronsfort aus Leipzig, die Sängerin Frä. Ulrich aus Hannover und die Sarsenpianistin Frä. Schweg aus Stuttgart hüten.

R. W. Gade war auf der Durchreise nach Paris in Esln, und dirigirte dabeist im 6. Märzigen-Concert seine „Frühlingsoberstalt“, seine neue Duverture „Michel Angelo“ und seine 3. Symphonie.

Das diesjährige mittlere hiesige Musikfest wird in Darmstadt abgehalten werden.

Der Clavierfabrikant Th. Broadwood in London ist gestorben. Im ersten Abonnement-Concert des „Concertvereins zu wochthätigen Zwecken“, geleitet von Ad. Sahn in Berlin, kamen folgende Nummern zur Aufführung; Duverture zu Zphygione von Gluck. Ave Maria von C. Reineke, „O weint um sie“ von F. Hiller, Gebet von F. Schubert, „Sängerchor“ von Hauptmann, Waldweigen von Ruff, Bänkelsänger von Schumann, Phantastie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven.

In Esln ließ sich ein spanischer Violinvirtuose Herr Monasterio aus Madrid mit dem Mendelssohn'schen Concert und mehreren eigenen Compositionen hören. Er ist am Bräuner Conservatorium von de Beriot gebildet, und gegenwärtig Mitglied der königl. Kapelle und Violinprofessor am Conservatorium zu Madrid. Sein Spiel wird als technisch vollendet und genial gerühmt.

In Nagen wurde von einem Vereine „Terapionsbrüder“ eine Duverture: „Das Incognito oder der Fähr über Willen“ von Hermann Kipper aufgeführt. Die Musik soll ein bedeutendes Talent und einen feinen Geschmack bezeugen.

Die neue Oper, an der R. Wagner dem Vernehmen nach arbeitet, soll den Titel „Hans Sachs“ führen. —

In Rotterdam stark der dabeist seit einiger Zeit ansehnliche Prager Componist und Capellmeister F. Stramp.

In Innsbruck wurde eine Oper von Magister „Friedrich mit der letzten Tische“ mit Beifall aufgeführt. Magister verläßt Innsbruck. —

Joachim und Brahms haben kürzlich mit einander in Münster concertirt. Der Erstere spielte Beethoven's Concert, der zweite das Schumann'sche, und beide zusammen Beethoven's Sonate op. 47. Außer Joachim, dessen Violinpiel allgemeine Bewunderung genießt, überaus auch Brahms durch sein vortreffliches Clavierpiel. Namentlich verzieht er es, seinen Tönen eine mannigfaltige, wunderbar schöne Klangfarbe zu geben, wie wenn er auf verschiedenen Manolen spielte.“ (So berichtet die Niederrh. M. Z., und sagt nicht zu viel, wie wir aus eigener Wahrnehmung wissen. v. Red.)

Wien.

Jgn. Caselli, der greise Schriftsteller, der mit so vielen berühmten Meistern in vertrautem Verkehr stand, der Verfasser des Textes zu Schubert's „bäuslichen Krieg“ ist am 5. Februar, 82 Jahre alt, gestorben.

Mozart's Geburtsstadt wurde am 26. Januar im Hofoperntheater durch seinen Don Juan gefeiert, welcher diesmal in Wien nur 650ten Mal gegeben wurde.

Der Violinist Nottes, Mitglied des Hofoperntheaters, ist gestorben.

## Verichtigung.

In der letzten Nummer auf der letzten Seite, in der Berliner Notiz ist in den zwei letzten Zeilen Erkundung statt Empfindung, und Gemein gut statt Gemeindegut zu lesen.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 16. Februar Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 2. Pflüßharmonisches Concert (Programm: Symphonie in Es von Haydn, Arie aus der „Entführung“ von Mozart, gef. von Frn. Walter. Duverture zu den Hecencrügen von Cherubini. D-moll - Symphonie von Schumann.)



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Wagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Bogen Seiten.

Vertheilung: Wollsteil Nr. 863. — Ausgabe: Sobieski Nr. 117. Kunst- und Musikalienhandlung: Wollsteil & Wasing, normal S. F. Mayer & Wittmann. — Abonnements: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 R. oder 1 Thlr. — Einzelhefte: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Verfassenden, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Mendelssohn in seinen Reisebriefen, von W. Wauer II. (Schluß). — Rezensionen. — Kirchenmusik und religiöse Kunst. — Correspondenz aus Berlin (Schluß). — Nachrichten. — Concert-Ankündigungen. — Preislisten.

## Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen „Reisebriefen.“

Von Wilhelm Wauer.

II.

### Mendelssohn als Kunstphilosoph.

Wenn der erste Artikel die „Reisebriefe“ hinsichtlich ihrer Ausdeutung zur Erkenntniß des sittlichen Kunstcharakters Mendelssohn's beleuchtete, so dürfte es auch von Interesse sein zu erfahren, wie unser Künstler über allgemein philosophische wie speciell ästhetische Kunstfragen gedacht hat. Besonders reich ist der Inhalt des Buches, dem Charakter der „Reisebriefen“ gemäß, nach dieser Seite eben nicht zu nennen, auch war Mendelssohn von Hans aus eine viel zu echte Künstlernatur, als daß man aus seiner Feder wohl irgendwo ausführlichere kunstphilosophische Predigten erwarten dürfte. Daß aber ein so intelligenter Kopf, wie Mendelssohn es war, über dergleichen Fragen nach dem Zusammenhang der Dinge im Stillen ernstlich und mit Erfolg nachgedacht haben wird, kann wohl Niemandem einfallen zu bezweifeln und geht schon aus dem Wesen seiner Productionen von selbst hervor, die fast nirgends in ihrer tiefen Vernünftigkeit und Sachgemäßheit — die den rein künstlerischen Instinct berichtigende, nicht aber fesselnde Arbeit des Verstandes vermissen lassen. Es bedurfte zur Anregung solchen Nachdenkens gar nicht erst der dahin einschlagenden Untersuchungen von Männern wie Göthe, Schiller, Hegel, die unsern jungen Dandicler ja unangänglich waren; zu allen Zeiten müssen solche Fragen die bedeutenderen Künstler nebenher beschäftigt haben, nur daß eben die innere Beantwortung im Sinne und nach dem Standpunkt der Zeit ausfallen mußte.

Es sind hauptsächlich drei Punkte, die in den „Reisebriefen“ zur Sprache kommen und in Betreff welcher die Resultate des Nachdenkens erkennbar zu Tage treten, nämlich das Verhältnis des Textes zur Musik in der Oper; die Berechtigung oder Nichtberechtigung von Texten überhaupt, je nach ihrem Inhalt, zur Verbindung mit Tönen mit Berücksichtigung der Tonmalerei; und die Frage über den Fortbestand der Kunst. Die Aussprüche Mendelssohn's werden ganz von selbst auf einige allgemeinerer Erörterungen hinführen.

In den Briefen an Derwent, Immermann und den Vater gebeknt er besonders ausführlich der Oper und seines inneren Verhältnisses zu dieser Kunstgattung. Daß er vor Prioritäten den heftigsten Abscheu empfindet, ist schon im vorigen Artikel erwähnt; in Betreff anderer Eigenschaften der Opernmetze schreibt er an Derwent u. A.: „Wenn Du es erreichst, nicht Sänger, Dekorirten und Situationen, sondern Menschen, Natur und das Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, daß Du die besten Opernmetze schreiben wirst, die wir haben. Ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefügt, so sind die Verse musika-

lich, wenn sie sich auch im Textbuch noch so hinkend ausnehmen; schreib dann metertalben Prosa — wir wollen es schon compositen. Aber wenn Form in Form geossen werden soll, wenn die Verse musikalisch gemacht und nicht musikalisch gedacht sind, wenn äußerlich in schönen Worten eingebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt, da haßt Du recht, das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiß reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen, ohne einen gewissen Blis der Poesie, der durch's Ganze geht, so gewiß kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musikalisch und am Ende auch vollkommen dramatisch werden.“ — Das ist deutlich gesprochen, und was die Hauptsache ist, ewig gültige Wahrheit. Auf den poetischen Gehalt des Textes kommt es an, und natürliches Stimmungswesen muß derselbe besitzen, um gutmusikalisch und zugleich gutdramatisch zu sein. So bedeutender der Gedankenreichtum und je vollkommener dieser in lyrischen Fluß gefeßt ist, so daß die Macht der Empfindung zu dramatischen Aeußerungen treibt, desto besser ist der Opernmetze. Der Gedanke ohne lebendige Einheit mit der Empfindung steht zur Musik in keinem Verhältnis, und lyrische Passivität läßt keine Aktion aufkommen. Was den poetischen Gehalt anlangt, so macht Mendelssohn nicht geringere Ansprüche an den Operntext, als J. V. Richard Wagner, und jeder einsichtige Mensch vor und neben dießem. Ein derartiges Streben ist nicht erst seit Wagner in der Welt, und es ist eben nur mit dem Welingen nicht recht von Statten gegangen. Und dies geht wieder, wenn man der Wahrheit auf den Grund nachwärt, sehr natürlich zu. Es ist nämlich von ganz besonderer Schwierigkeit in einem für Musik berechneten Text, der ja niemals tief in das Reich des Gedankens eindringen darf, sondern immer nur in möglichst kurzer Form die lyrische Resultate der Begebenheiten und Gedanken aussprechen muß, alle Ansprüche zu erfüllen, die an ein reines Drama gemacht werden dürfen. Das lyrische Drama (so sollte man jedes Operngedicht nennen) soll und kann allen Anforderungen einer vernünftigen Idee, einer poetisch lebendwahren Ausführung genügen; die itetige ershöpfende Gedankenentwicklung muß nothwendig unter dem Erforderniß des Hineinziehens des Ganzen in das Element der Stimmung leiden. Die Stimmung vermag sich selbst anzusprechen und zu sichern, ihre oft auf reinen Verstandesoperationen beruhenden Motive kann sie nur andeuten, nicht entwickelnd darlegen, und so liegt denn die Gefahr der Undenkhastigkeit stets sehr nahe und ist noch von Wenigen ganz überwunden. Bei Operndichtungen nun, in denen diese schwer zu erreichende Klarheit der Motive mit einer gutdramatischen Idee und deren poetischen, lebendvollen Ausführung zusammentritt, die also ihrem inneren Wesen nach die Ansprüche Mendelssohn's erfüllt haben würden, kommt es adobann auf die Form des Textes nicht an. Diese geht unter in der hinzutretenden

musikalischen Behandlung; das reine Metrum ist nur für das Textbuch da, der Oper als solcher ist es gleichgültig. „Schrieb dann meintheilhaber Prosa.“ Wenn diese nur von innerer Poesie durchleuchtet wäre, so könnte ihre Form dem musikalischen Dramatiker genügen, und das nicht etwa nur dem „absoluten“ Dramatiker, sondern auch einem Wagner, denn selbst bei ihm geht die textliche Form in der musikalischen Detonation unter und kann auch gar nicht anders. Die musikalische Betonung und Struktur verhilft, indem sie dem Sinn der Worte gerecht wird, deren formellen Aufbau; dieser beaufsichtigt zwar den Tonbau, verliert aber damit die eigene Geltung und verschwindet hinter und in letzterem, der nun übermächtig auftritt mit allen seinen Ansprüchen auf Mannigfaltigkeit der Formen. Ebenso ist es nur Sattung, „aber nicht Vorzug“ begründend, ob in dem lyrischen Drama die Worte den Sinn nur allgemein als Grundlage skizziren und der Musik die eigentliche Ausführung durch Tongedanken überlassen, wie dies die alte Oper that, oder ob der Inhalt bereits textlich erschöpfend ausgeführt ist, so daß die Musik nur sich den Worten anschmiegend zur Verweidung kommt, wie bei Wagner. Darüber muß Alles einig sein, daß in jedem Fall nichts geschehen darf, was gegen die innere dramatische Wahrheit verstößt, aber die beiden Möglichkeiten erlören, daß der Eine den Inhalt der Situation durch geungene Worte ausdrückt, der Andere durch Musik mit zu Grunde gelegten Worten. Ersterer bekennt sich dann zum musikalischen Drama, letzterer zum dramatischen Musikwerk, d. i. zur Oper, wie sie bisher im Allgemeinen verstanden wurde und in alle Ewigkeit ihre Berechtigung behalten wird, sobald nur die musikalische Ausführung in keiner Weise dem Gange des Drama widerspricht, und sich blos in solchen Momenten ausbreitet, wo im andern Fall eine dichterische Ausführung am Platze gewesen sein würde. Es ist die Wahl zwischen lyrischem Drama, wo die Musik den Formen der Dichtung nachgeht, diese mit ihren Fluthen gleichsam nur befeuchtet und erweicht, und lyrischem Drama, wo die Dichtung nur den Kern des Gedanken-Inhalts bildet, ihre Formen freie selbständige Geltung beanspruchen und ihr Inhalt nur Skizze, nicht Ausführung sein will, daher in den Fluthen der Musik aufgelöst wird, und nur dem Gange ihren geistigen Gehalt mittheilt. Es gilt, um die Sache durch ein populäres Gleichniß zu erläutern, als Zucker mit Rum getränkt, oder Rum mit Zucker versetzt. Verdienlich, Liebhaberei entscheidet über den Erfolg und die Annehmbarkeit der einen oder der andern Form des sich dem Genuße Darbietenden, keine schlecht die Berechtigung der andern an, die entscheidende Bevorzugung der einen ist kein Fortschritt zum Höheren, sondern nur nach der Breite. Die poetische Wahrheit kann ja auf beiden Wegen in der Oper gewahrt bleiben; äußerlich genommen ist beides Anstalt. Wagner's Verdienst beruht auf seinen practisch künstlerischen Gaben, die sich sein Genre sehr bedeutend sind, nicht auf seinen Theorien. Schade nur, daß er der Welt die willige Anerkennung der ersteren so schwer macht und den Werth seiner Persönlichkeit so herabdrückt durch die widerliche Arroganz seiner Schriften und die lächerliche Ostentation seines sonstigen Auftretens, in welcher Hinsicht er freilich im Kreis der Seinigen nur als primus inter pares dasteth. Die eigennütze, nicht auf echter Ueberzeugungstruere, sondern auf Rechthaberei gegründete Durchführung seiner einseitigen Theorien ist übrigens sein gefährlichster Feind. An ihr werden endlich auch seine Erfolge scheitern, denn die vollendetste Monotonie und Schwermüdigkeit kann da nicht ausbleiben, und die Welt wird nach reinem Drama rufen und nach der alten Oper. Lyrisch-dramatisches Musikwerk. Was den innern Gehalt der musikalisch-dramatischen Dichtung betrifft, so wollte Mendelssohn daselbe wie Wagner, äußerlich nur sie ihm aber allerdings zunächst und vor Allem Musikwerk und die dichterischen Formen hatten für ihn die Bestimmung, den Inhalt in einer den musikalischen

Bedingungen entsprechenden Weise auszusprechen, und dazu gehört an geeigneten Stellen eines umfangreichen Werkes ein Text, knapp genug in der Form, um Wiederholungen zu erlauben, ohne welche reichere musikalische Combinationen, die das Ganze vor Einförmigkeit schützen, nicht möglich sind, die aber sonst leicht eine allzu große Breite der Ausführung verursachen müßten, sowie ein Text, der für Gleichzeitigkeit in der musikalischen Behandlung eingerichtet ist. (Einzelbeispiel. —)

Ueber den zweiten Punkt, Musifberichtigung der Texte im Allgemeinen nebst Tonmalerei, spricht Mendelssohn in dem Brief an Frau v. Pereira. Für diese Dame hatte er die „Nächtliche Herrschaft“ von Zedlig in Musik setzen sollen, lehnt aber ab. „Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft und halte es für unerlaubt, etwas zu componiren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist als sollte ich eine Käse sagen, denn die Noten haben doch leicht einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren. Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen, sondern für mich, denn ich kenne keine gelungenere darunter. Man sieht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung oder einer blos erzählenden Weise: Der Eine läßt im Erstönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, — der Andere denkt sich einen Balladentonfänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Geigenhergesichte erzählt. Das ist noch das Richtige! Reichardt hat es fast immer so genommen) aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege: es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese und mir das Lebrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorzählen lasse. Die „Nächtliche Herrschaft“ nun er zählend aufzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person; und den Balladenton hat das Gedicht gar nicht; es kommt mir mehr wie eine geistreiche Idee, als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht auf seine Nebelgestalten geglaubt. — Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Reulomme und Büchhof in Wien gethan; ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Bass, und Trompetenstöße im Distant, und sonst allerlei Spitz anbringen können, — dazu habe ich aber wieder meine erstarrtesten Töne zu lieb; so etwas kommt mir immer vor wie ein Späß, etwa wie die Malereien in den Kinderbüchern, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll.“ — . . . . .

Wenn Mendelssohn es für unmöglich hält ein beschreibendes Gedicht zu componiren, (d. h. hier für sinnwidrig) so hat er Recht, insofern er ein blos beschreibendes Gedicht, ohne lyrischen in einem Verhältniß zur Musik überhaupt stehenden Gehalt meint; denn wo dieser fehlt, hat die Musik durchaus keine innere Anknüpfungspunkte. Keine Sentenzen, Naturgedichte oder z. B. Fabeln, die auf eine trockene Moral hinauslaufen, wird Niemand im Ernst für musifordnernd ansehen, wenn auch z. B. Robert Schumann die Thorheit begangen hat, ein Rittersches Axtornell wie: „In des Sommers Tagen rüfte den Schlitzen, und deinen Wagen in Winters Mitten!“ in Töne einzuhüllen. Eine Prüfung des Sinnes muß aber die musikalischen Eigenschaften eines derartigen Gedichtes entscheiden. Hinichtlich der „Herrschaft“ muß man Mendelssohn's Ansicht auch vollkommen beipflichten. Das ist objective Beschreibung, die nicht durch sich selbst auf die Stimmung wirken will, sondern dazu dient, eine begriffliche „Idee“ aus sich herauszuwaschen zu lassen. Diese Schilderung steht im Dienst des Verstandes, nicht der Empfindung. Die Objecte entbehren der Realität und machen auch gar keinen Anspruch darauf. Ein solches Gedicht kann höchstens einfach musikalisch declamirt werden im allgemeinsten Ausdruck der das Ganze umschwebenden Stimmung, und auch diese Behandlung wird nur dem

zufällig angezogenen Schwand gleichen, während eine tonmalerei-  
ische Ausführung geradezu widersinnig ist; denn das hiesige  
Arme und Beine malen, ohne Kumpf und Kopf zur Vervoll-  
ständigung der Menschengestalt, oder eine Vorrede schreiben  
ohne Buch. Und zwar würde alles dies ebenso wohl dann  
gelten, wenn es sich dabei um Objecte handelte, deren Malerei  
auf musikalisch interessante, ausdrucksvolle Gebilde führen  
könnte oder in einem bestimmten Fall wirklich geföhrt hätte,  
und es nicht wie hier nur etwa „Trommelwirbel und Trom-  
petenstücke“ wären, die als Nachahmung auf dem Piano-  
forte natürlich eine höchst arbeitsige, grunddroaische Rolle spielen  
müssen, echte Künstlerel-Bilder, ohne denn ästhetischen  
Zweck, und nur mit dem freilich höchst praktischen,  
die Unmündigen darob außer Zweifel zu setzen, daß ohne diese  
„tautrothen“ Dächer wirklich und wahrhaftig Frege-dächer  
vorstellen sollen.

Andero ist es jedoch mit einem Gedicht wie „Erlönig“,  
und allen echten Stimmungsoalladen. Hier findet erkaens  
die Musik einen inneren Anhalt und es entsteht nur die Frage  
über das Wie der Behandlung. Wenn Mendelssohn die mu-  
sikalischo Composition auch solcher Gedichte verwirft, so kann  
man dieser Ansicht kaum beistimmen, denn hier ist alle „Be-  
schreibung in das Element der Stimmung getaucht, und hilft  
dieses ausdrücken. Und wenn er dem ruhig ersöhrenden  
Vortrag immer noch an echten beipflichtet, so kann das,  
meiner Meinung nach, in dieser Allgemeinheit auch nicht gelten.  
Das Wesen der Ballade muß in jedem einzelnen Fall darüber  
entscheiden. Dem „König von Thule“ würde unbedingt letztere  
Behandlungsweise einzig und allein eignen, was aber den  
„Erlönig“ betrifft, so erfordert die bewegte dramatische Weise  
doch eine, den Einzelnen nachgehende charakterisierende Auf-  
fassung, nach welcher die Musik weniger bloß erzählt als viel-  
mehr darstellt, dem Charakter des Gedichtes gemäß im Ein-  
zelnen wie im Ganzen. Wo Musik eintritt, hört eben das  
bloße Erzählen ganz von selbst auf und es beginnt die  
Darstellung, hier ruhiger, dort bewegter, wie der Inhalt  
der Dichtung es ersöhnt, und damit tritt auch die Tonmalerei  
in ihr Recht, wo es sich um Objecte handelt, deren vorgestellte  
sinnliche Eigenschaften zugleich geistigen Ausdruck ver-  
mitteln, wosher dann in der malenden Nachahmung wirklich  
auch wieder zuzufinden ist. Soweit schöner, geistiger Aus-  
druck den malenden Tongestalten innewohnt, ist die Tonmalerei  
vollkommen berechtigt, ja künstlerisch notwendig, wo die ge-  
malten Objecte wirklich durch sich selbst ein Geistiges aus-  
drücken und also eine wesentliche, wahrhaftige Bedeutung  
haben, die ihre Nichtbeachtung als eine Lücke erscheinen lassen  
würde. Wenn aber die Schönheit des Ausdrucks mangelt,  
so hat Tonmalerei auch nicht den geringsten Kunstwerth, so  
wenig wie ein geistloses hölzernes gemaltes Gesicht darum solchen  
besitz, weil es eben doch ein wirkliches Object darstellt.  
In aller Kunst, (has wolle man doch nie vergessen, um sich  
bei unfruchtbares Denken und jammervollen Irrthum zu er-  
sparen) sind ja die Gestalten nicht Zweck, sondern Mittel,  
nicht die Kunstschönheit selbst, sondern nur ihre Träger,  
die förperhafte Verwirklichung des seelischen Inhalts,  
ohne diesen tot, erfüllt von ihm lebendig. Die objectiven  
Künste stehen deshalb nicht höher, weil sie Naturgestalten  
abbilden, und noch weniger die nachahmenden Tongebilde über  
den reinen Phantasio-Tongebilden, denn die nachahmende Fähig-  
keit der Musik beschränkt sich auf die hörbaren Objecte und die  
Bewegungsverhältnisse der Dinge nebst gewissen Analogien  
zwischen Gesicht, und Gehör-Eindrücken; es entscheidet durch-  
aus nur die Fälle des in und an den Gebilden ausgedrückten  
geistigen Ausdrucks über den Kunstwerth, und alle  
Technik muß im Dienst jenes Geistigen stehen, wenn sie  
mehr als Handwerk sein will. Wo die im Gedicht angeführten  
Objecte sinnlich-geistig wirken und nicht bloß als Begriff  
zum Ausdruck eines abstracten Gedankens beitragen, da ist

deren Abschilderung in ausdrucksvollen und schönen Tongebilden  
berechtigt, und zur erschöpfenden Darstellung sogar noth-  
wendig, aber auch gewiss und wahrhaftig nur in diesem  
Fall, und nur bei der Vertheilung der einzelnen Fälle einer  
malerischen Wiedergabe kann Streit darüber herrschen, ob die-  
selbe die Bedingungen der Kunstschönheit in Wahrheit erfüllt  
oder nicht. Darum sind z. B. die Tonmalereien in Haydn's  
„Schöpfung“ ganz und gar am Platz, denn da gilt es ja recht  
eigentlich der sinnlich geistigen Eigenthümlichkeit der ins  
Dasein tretenden Welt der Objecte, die eben auch musikalisch  
dargestellt sein will, mag nun im einzelnen Fall der geis-  
tigen Ausdruck bedeutend oder auch vielleicht recht gering sein.

Es wäre lächerlich zu meinen, Mendelssohn sei über die  
ästhetische Zulässigkeit der Tonmalerei sein Leben lang im Un-  
klaren gewesen. Ein Blick auf viele seiner Werke, als Pantus,  
Elias, die „symphonischen Dichtungen“ mit der Benennung  
und in den allgemeinen Umriffen der Form von Duverturen  
u. s. w. zeigt, daß er der Tonmalerei durchaus nicht feindlich  
war, nur stets mit gewissem künstlerischen Instinct in der-  
selben die Grenzen der Berechtigung und der Kunstschönheit  
inmicht. Es bedarf für ihn wahrlich keiner Vorlesung über  
diesen Text, und wenn er in jenem Jugendbrief an Frau v.  
Pereira wohl nicht ganz scharf genug untercheidet, so liegt  
das nur in der Schwierigkeit, sich in ein paar flüchtigen Zeilen  
klar und erschöpfend über solche abstracte Gegenstände auszu-  
drücken, und vielleicht außerdem in einer abweichenden, sub-  
jectiven Ansicht, gewissem ihm vorrückenden einzelnen Bei-  
spielen gegenüber. —

Treten wir nun der Frage über den Fortbestand der  
Kunst näher, wodurch der Sinn ganz natürlich auch auf das  
Wesen des Fortschritts gelenkt wird, so giebt eine Stelle im  
Brief an Taubert Gelegenheit zum Antzweifeln. Mendelssohn  
äußert da beifühlig: „Es macht mich grimmig, daß der Philo-  
soph, der behauptet, die Kunst sei nun aus, immer noch fort-  
behauptet, die Kunst sei aus, als ob die überhaupt aufhören  
könnte! Das ist nun aber einmal eben eine tolle, durch  
und durch erregte Zeit, und wer sieht, die Kunst sei aus, der  
lasse sie doch um Gotteswillen ruhen. . . . Ich habe mir vor-  
genommen: ruhig meines Weges zu gehen; denn daß es Musik  
gibt, wird mir am Ende Keines abstreiten, und das ist die  
Hauptache.“ —

Hier tritt Mendelssohn zunächst jenen trägen, im Anschauen  
des Alten verfeinerten Geistern entgegen, die nun und nimmer  
sich entschließen können, irgend einem Neuen, wenn auch streng  
prüfend, doch liebevoll bereit entgegenzukommen, jenen, die zu  
bequem sind, aus ihrem eingelebten Kreis heranzutreten, und  
zu mißgünstig, um ihren Zeitgenossen fremdige Anerkennung  
zu schenken, deshalb zu der Behauptung ihre Zuflucht nehmen,  
ein Fortschritt sei in dem und jenem Fach nach den Leistungen  
ihrer alten Götter nicht mehr möglich. Er glaubt und sieht  
Fortschrittsmöglichkeit, und unsere Neuesten werden also ohne  
Weiteres ihn in ihren Kreis aufzunehmen müssen, wenn nicht  
auch eine nicht unwesentliche Differenz in den beiderseitigen  
Auffassungen zu spüren wäre.

Daß die Kunst fortbestehen müsse, d. h. daß es nie-  
mals an Bedürfnis darnach fehlen werde und ebensowenig an  
Geistern, die kraft ihrer schöpferischen Begabung von selbst  
zu dessen Befriedigung hingetrieben werden, ist ein Punkt,  
über den wohl alle Parteien einverstanden sind. Wenn nun  
die der Alten jede Fortschrittsmöglichkeit läugnet, behaupten  
will, es könne nichts wesentlich Neues, viel weniger etwas  
Besseres entstehen, so beruht die Ansicht auf einem Ver-  
kennen der nimmer zum Stehen kommenden Strömung des  
Geisteslebens der Menschheit, das stets Neues gebiert und  
Neues bedarf. Was heute Geist und Sinn vollkommen erfüllt,  
als das alsseitig befriedigende ersöhnt, ist in 10, 20, 30  
Jahren nicht mehr im Stande, alles Weitere überflüssig zu  
machen. Das wahrhaft Schöne, das der ewigen Natur des

Weisheit Entschöpfe, bleibt allerdings ewig wahr und schön, und wird und muß von jeder nachwachsenden Generation und von dem sich weiter entwickelnden Individuum je nach dem Werth geschätzt werden, doch kann es nicht ewig das Einzige bleiben, und es treten andere Seiten des Geistes auf, und müssen ihr Recht geltend machen dürfen, soweit ihnen solches wirklich innewohnt. Das Alte ist und bleibt wahr, schön, gut, vielleicht im denkbar höchsten Grad, kann in diesem Fall auch nie an sich abgenutzt erscheinen, aber das Gewordene, Neue kann möglicherweise den gleichen Rang behaupten. Möglicherweise ist, doch — das ist eben die Hauptfrage, und hier werden die Anschauungen der Fortschrittsmänner von einander ab.

Jede Zeit hat ihren besonderen Inhalt, den sie auch entsprechend ausdrücken will. Theils sind es veränderte Auffassungen des schon längst Bestehenden, theils neu auftauchende Richtungen. Er ist anderer, als der aller früheren Epochen, gleich gut, besser, oder auch schlechter. Die Kunst als Ausfluß des geistigen Lebens bewegt sich dem Leben des Geistes, dem Inhalt der Zeiten entsprechend weiter. Das meint Mendelssohn mit seinem Fortbestand der Kunst, die ihm ja vor Allem Gestaltung des inneren tiefempfundenen Lebens ist und also als ein lebendig Wechselndes fortbestehen muß; das versteht ihm auch jene getroffene Freude des Schaffens, die ihm durch sein Leben begleitet hat. Weiß er doch, daß der Geist zu aller Zeit berechtigt ist, sich auszusprechen, und daß der seinen Beruf mit Ehren erfüllt, dessen ein Wert eines „in Gott gethan“ ist, der mit erstem, treuem Sinn nach dem Höchsten strebt, sowie es ihm eben gegeben ist, dieses Höchste zu erkennen. Darum erstrebt er sich im Bewußtsein seines redlichen, reinen Willens der vollkommenen Ruhe des Hersens und Gemüths, und darum blieb er, trotzdem daß er kraft seiner reichen Begabung und deren gediegener Anbildung sich den ersten Platz in seiner Zeit erwarb, doch immer ein bescheidener Künstler. Ihm kam es nie bei zu glauben, daß selbst der Erste der Zeit deshalb größer als die Ersten anderer Zeiten sein, oder auch nur ihnen gleichstehen müßte. Absolut größer ist doch nur der, welcher die gleichen geistigen Gebiete kunstvoller beherrscht, oder außer ihnen auch noch andere, neue, kunsthürdige, oder endlich solche, die die in Vergleich tretenden an Bedeutung wirklich übertreffen. Jede vermessene Ueberschätzung seiner eigenen Bedeutung gegenüber den Heroen der Vergangenheit sah ihm daher fern. Er war der edelste und höchste Ausdruck seiner Zeit, hat den Ton dieser edelsten Zeitrichtungen am lautesten angeschlagen, war also auch in dem Maße originell als es der Geist dieser Zeit war auf dem Grunde der Wahrheit. Eine Originalität um jeden Preis, auf Kosten der Wahrheit, ist ein Unbding und verfällt, blende sie auch anfangs die Sinne der unruhigen Geister noch so sehr, in der näheren oder ferneren Zukunft gerechter Mißachtung. Nur, was auf den ewigen Gesetzen der Wahrheit beruht, hat auch ewige Geltung; jede spätere Periode erkennt und verurtheilt unerbittlich die Verthümer der vergangenen, ohne jedoch deshalb im Stande zu sein, sich selbst vor vorübergehenden neuen Irrthümern zu bewahren. Das Fremdartige ist keineswegs nothwendig, das wahrhaft Bedeutendere, der bloße Reiz der Neuheit kann ja immer nur eine Zeit währen, mag derselbe nun im Styl oder im Inhalt auftreten; nur das Große des Inhalts, in wahrer Schönheit gestaltet, überdauert die wechselnden Richtungen der Zeiten, und diese Große kann sich auch bei Zeiten entdecken Gebieten geltend machen, wofür sie eben nur noch neue Wahrheiten, neue Schönheiten in ihren Grenzen bergen. Nur diese tragen schließlich den Preis davon im Kampf um den Vorreiter, nicht das bloß Neue, Andersgeartete, was an sich allein seinen Vorzug, sondern nur eine Eigenhaft bezeichnend, und im besten Fall, da wo es sich mit Wahrheit und Schönheit vereinigt auftritt, doch an sich nur so lange vorzugsweise interessiert, als es eben noch neu ist, während die Schönheit,

die innere Bedeutung, unverändert dasteht. Neuheit ohne Schönheit, dieser Begriff im vollsten und tiefsten Sinn genommen, ist auf dem Gebiete der Kunst dasfelbe, wie in dem Reiche der Wissenschaft ein Gedanke ohne Wahrheit, also ohne jeden Werth; Schönheit ohne Neuheit, ohne selbstständigen, individuellen Charakter, ist müßiger Wiederholung und raubt dem Künstler selbst allerdings den Ruf eines wahrhaft schöpferischen Genies, ergibt aber doch immer genußreiche Kunstwerke, die nur mit den Vorbildern nicht in Verbindung gebracht werden dürfen.

Mendelssohn, um schließlich auf diesen zurückzukommen, glaubte an Fortschritt und wollte denselben, doch nie ohne das, was solchem Streben erst Sinn gibt, Schönheit in Gehalt und Darstellung, und war ferner durchaus nicht der heutigen Tages so Vielen vom Uebermuth und Hochmuth eingegebenen Meinung, daß das Streben nach Fortschritt nothwendig auch zu einem glücklichen Gelingen führen, und dieses Gelingen selbst im günstigsten Fall ein so reiches und bedeutsames sein müsse, um ein dunkelhaftes Herabblitzen auf die Leistungen der großen, edlen Vorstreitenden zu rechtfertigen. Mendelssohn war der Mann des historischen, aus der geistigen Entwicklung von selbst sich ergebenden Fortschritts, nicht der der willkürlichen Seitenprünge in's Reich der Unanständigkeit und des Verhuns. Die Ideen der Geseß- und Zustlosigkeit können wohl einmal jede Jahre lang dir der Ordnung und Verunft theilweise in Schatten stellen, ihre Colportage mit lärmender Dreistigkeit die Stimmen der Wahrheitsstärken überschreien; doch es kommt die Zeit, da die Vage erkannt und bei Seite gelegt wird wie ein abgetragenes Gewand, und so wird die Welt auch den Tag sehen, da begeistert, den Pfad der Wahrheit wandelnde Ringer der Kunst das Banner edler, göttlicher Schönheit wieder hoch und freudig werden wehen lassen, sowie dies einst Felix Mendelssohn-Bartholdy gethan \*).

## Recensionen.

Ferdinand Hiller. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Frau Wilhelmine Szarabady. Claus zugeeignet op. 69. Hamburg bei Aug. Cranz.

N. Wohl! Mancher hat schon staunend gefragt, wenn ihm irgend ein modernes Effectdrama, in dessen Titelrolle er gestern eine erste Bühnenkünstlerin bewundert, am nächsten Morgen schwarz auf weiß gedruckt zu Händen kommt, ob dies dieselbe Dichtung sei, die ihm bei der gestrigen Aufführung nicht nur erträglich, sondern an mehr als einer Stelle rührend, ergreifend und überwältigend gedünkt hat. Wie stangen jene fünfjährigen Jamben, die uns heute mit ihrer lauwarmen Sentimentalität langweilen, gestern so bedeutungsvoll; jene Stellen leidenschaftlichen Affektes mit denen die Künstlerin und vom Scheitel bis zur Sohle durchschaute erwidern heute nur ein mitleidiges Nücheln über die Geseßautheit des Dichters. Welche Art von Trunkenheit war gestern bei der Aufführung über uns gekommen und welcher Grad von kraushaft trübsiger Nüchternheit will uns nun den empfangenen Genuß verleben?

So überzeugt wir sind, daß viele unserer Leser mit deroartigen Empfindungen schon den Text der Waifen von Lowood, der Anna Lise und unzähliger Rührstücke gemusst haben, so glauben wir nicht minder, daß eine ähnliche Reflexion bei näherer Prüfung des angezeigten Concerts manchen überkommen wird der dem Vortrag desselben Concerts von Madame Claus-Szarabady in gestültem Saale mit Entzücken betwohnte und gemeinsam mit der ganzen Masse des berauhten Publikums jeden

\*) Beiläufig sei hier, wie wir von den „Reisebriefen“ scheiden, noch bemerkt, daß allerdings 3 Motetten für die Stimmen als op. 39 erschienen sind, ein „Gebet an die Maria“ sich aber nicht dabei befindet. (S. pag. 85 der „Reisebriefe.“)

Satz mit lebhaftem Prato, den Schluß des ganzen Concerts mit nicht endendem Weisfall eingreut.

Wenn schon dieser Eingang auf einen lebhaften Widerspruch schließen läßt, in welchem wir uns mit dem geachteten Herrn Componisten in Betreff dieses Clavierconcerts zu befinden scheinen, wenn wir in der That uns gestatten diese Composition einer strengeren Beurtheilung zu unterziehen, als Herr Hiller von seinem Recensenten gewohnt ist, so wollen wir doch auch gleich im Voraus bemerken, daß wir uns nur zu unierem aufrichtigsten Bedauern genöthigt sehen, einmal so ernst und mahnd gegen Herrn Hiller aufzutreten. Wir rechnen einzelne seiner Compositionen zu dem Trefflichsten, was seit Beethoven geleistet worden. Wir staunten oft über den Reichthum seiner produktiven Kraft, über die Vielseitigkeit seines Talents. Mit Schmach ist unser der Verdrüssigung seiner Oper entgegen. Da wir die Hoffnungen, zu welchen uns die Leistungen einiger jüngerer Componisten berechtigen, nicht in die Wagschale werfen können, wenn es gilt wirkliche Bedeutung auf den Grund thätigster Leistungen hin zu messen, so sehen wir seinen Augenblick an, Hiller als den Begabtesten, Gewandtesten und Tüchtigsten unter den Meistern der Organwelt seit Schumann's Tode anzuerkennen. Aber gerade weil wir sein Talent so hoch schätzen, weil wir ihn mehrmals als einen wahrhaft genialen Componisten kennen gelernt haben, darum beobachten wir es mit einer Mischung von Schmerz und Unwillen, daß der Componist der hebräischen Gesänge, der Zerstörung Jerusalems, Compositionen von so verschiedenem Werth zu Tage fördern kann, daß er es nicht verschmäht Werke von so sehr zweifelhaftem, höchstens vorübergehendem Werthe zu produciren, wie manche seiner letzten Compositionen und unter diesen auch unser Concert. Derartige Conceptionen an die eigene Nichtigkeit und an den Weisfall des großen Publikums sollte ein Künstler, der geleistet was Hiller leistet und was Hiller leisten kann wenn er will, sich niemals und unter keiner Bedingung erlauben. Die Lust einmal eine Uebersetzung und Vertiefung hinzuzuschreiben was in Sinn und Feder kommt, es sich einmal recht leicht zu machen, wendet ja Jedem wohl gelegentlich an; aber wer nicht über eine gleiche Unendlichkeit künstlerischer Inspiration wie Mozart zu verfügen hat, der bekämpft solche Anwandlungen mit tapferer Selbstverläugnung. Er sollte es wenigstens thun, denn jegliche Gewissenlosigkeit die der Künstler sich in seinem Schaffen erlaubt, hat ebenso ihre bedenklichen, wenn gleich ihm selbst unmerklichen Konsequenzen wie die Sünde an eitlichem Gebiet.

Das betreffende Concert ist in Fis-moll geschrieben. Der erste Satz, Allegro quasi fantasia, moderato ma con energia e con fuoco ist der inhaltreichste, obgleich er an denselben Flecken leidet, wie die beiden folgenden Sätze: Mangel einer tüchtigen Durcharbeitung, einer concisen Form, Ueberfluß an gehaltenen Phrasen. Das erste Thema kündigt sich mit großem Pathos, wie mit einem Anlauf heftiger Leidenschaft an, und doch wird einem bei diesen Octaven, bei dem ganzen Verlauf des Themas nicht warm, einer eigentlichen Entfaltung, einer rechten Steigerung ist daselbst nicht fähig, es ist mehr pathetische Deklamation als inhaltvolle Musik. Mit desto größerer Freude begrüßen wir die Hauptmelodie des Satzes, welche sich Seite 4, Syst. 3, Tact 2 unmittelbar an das erste Thema anreißt. Sie ist so innig und sangvoll, wie wir sie nur wünschen können, nahe verwandt mit mehreren der schönsten Schumann'schen Motive, ohne jedoch in irgend einer Weise dem Vorwurf einer Reminiscenz aus Schumann zu unterliegen. Wir versprechen uns eine reiche Entwicklung dieser Melodie und halten uns zu dieser Erwartung berechtigt. Desto mehr bedauern wir, wenn sich die schöne Melodie schon mit dem letzten Tacte der Seite und noch dazu in unterschiedenen Mißständen verläuft. Auf Seite 6 bringt uns das Orchester die beiden Motive in rascher Folge und der baldige Einfall des Claviers wiederholt nur die ohnehin nicht gerade originelle Seite 5. Das Passagenwerk, welches Syst. 5 auf Seite 7 anhebt, ist Hillers unwürdig, wollte er durchaus Passagen schreiben, so standen ihm bei wenigem Nachdenken eigenthümlichere und technisch interes-

santere zu Gebote. Wir freuen uns durch den Dreieckseinsatz davon erlöst zu werden, der wieder mit einer gewöhnlichen Wendung abschließt um eine Art Cantilene auszuführen, die bei Bedeutungsvollem, vielmehr Vortrag an Coopin anlingen mag, für gewöhnlich aber an Hummel'sche Manier erinnert. So reichlich sie mit Verzierungen versehen ist, — nichtsdestoweniger fehlt ihr Reiz und warme Innigkeit. Mit fragmentarischen Anordnungen des ersten Themas folgen Octavenpassagen und Arpeggios und ehe wir uns versehen klingen uns wieder das schöne zweite Motto mit seiner hoffnungsvollen Melodie entgegen. Wir haben uns getäuscht, indem wir von dieser Wiederkehr als Mittelpunkt des ersten Satzes einen eigentlichen Durchführungssatz, irgend eine Art von Verarbeitung der Motive erwarteten, möchte dieselbe noch so frei gehalten sein. Wir sind in dieser Hinsicht gewiß nicht pedantisch, aber wenn der Componist uns musikalische Gedanken und darunter einen wirklich schönen und inhaltsvollen vorführt, so dürfen wir doch auch einige Nähe der Verarbeitung von ihm verlangen. Mit der bloßen Ueberschrift quasi fantasia sind jene paar Tacte Arpeggio noch lange nicht gerechtfertigt. Nach der Gabe geht es mit kurzen Melodie auf die Cantilene, mit Wiederholung des übrigen schon Bekannten durch modulatorische Veränderungen der Schlußsteigerung zu, und mit einer Uebersetzung, deren Trivialität Hiller selbst am besten einsehen und wissen muß, ins Anbeate über.



Doch vielleicht wählte er mit Absicht gerade dieses Zwischenpiel um uns desto mehr zu überraschen, wenn wir nach diesem und manchem andern Unbehagen im ersten Satze, uns nur mit schwerelichem Entzücken der Anfangsmelodie des Andante, (D-dur) einer Melodie der schönsten Art hingeben. Wir haben das Recht, uns dem Componisten gegenüber so strenge zu verhalten, denn wer eine Melodie, so einfach und so innig wie diese erfinden kann, der sollte sich niemals an hohem Pathos genügen lassen. Und doch ist schon der Zwischenatz des Anbeate geeignet uns aus all' unserer Zufriedenheit aufzurütteln. Gerade nach der klaffischen Schönheit der ersten Melodie ertragen wir die Spohr'sche Gefühlsamkeit des Zwischenatzes mit gesteigertem Widerwillen. Das große Publikum entzückt sich vielleicht auch zum hunderttausendsten Male wieder an solcher sentimentalen Phrase und meint etwas unmittelbar für's Herz zu empfangen, aber der Herdinnad Hiller, den wir meinen und schön-n, weiß Gold und Hüttergold sehr wohl zu unterscheiden, und weiß, daß diejenigen unter seinen Compositionen am längsten dauern werden, bei welchen er sich nicht um das sentimentale Bedürfnis des Publikums gekümmert hat.

Nach kurzer Rückführung finden wir uns am Schlußse von S. 20 wieder im Anfangsthema, welches diesmal dem Orchester zugewiesen ist, während die Clavierstimme sich in seinen Verzierungen ergoß. Von seiner Hand gespielt klingt das trefflich, der Griff, den Hiller hier gethan, ist gewiß ein glücklicher.

Das erste Thema des letzten vom Orchester eingeleiteten Satzes ist voll von tadelm freischem Humor, wenn nur die Quinten- und Octaven-Fortschreitungen in Tact 5 und 6 deselben nicht so häßlich klingen. Wir haben bis hieher gewartet, um auf eine

häßliche Stelle im ersten Satz, Seite 4 letzter Takt, aufmerksam zu machen und reichen demselben die uns missfallende Stelle im Rondo S. 24, System 3, Takt 5 und 6, und System 4 derselben Seite, Takt 3 und 4 an.



Ueber die Theorie wollen wir am allerwenigsten mit Herrn Hiller rechten, er ist ein so bewährter Meister darin, daß er weiß was er in dieser Hinsicht zu thun und zu lassen hat, und was er thut verantwortlich kann. Wir machen auch keine Jagd auf Quinten-Fortschreitungen und Octavenfolgen, vorausgesetzt, daß sie gut klingen. Aber sämtliche drei Stellen klingen schlecht und darum möchten wir wissen, was den Componisten bewegen konnte sie zu schreiben. Das erste Thema des letzten Satzes wird dadurch verborgen und bei der vierfachen Wiederkehr desselben tritt die Verlegung des musikalischen Ohrs besonders grell hervor.

Der letzte Satz ist der schwächste. Mit Ausnahme des ersten Themas und des eleganten Uebergangs zum zweiten wissen wir nichts in demselben zu loben. In formeller Hinsicht ist das Finale so lose wie es die Rondoform gestattet, zusammenhängend. Das zweite, nichts weniger als originelle Thema spinnt sich zu ermüdender Länge aus. Unträglich wird es in den zwei letzten Systemen von S. 27 und bei seiner Wiederkehr in C-dur Seite 31, System 2 und 3. Die Dürftigkeit dieser Stellen kann dem Componisten beim ersten Durchspielen nicht entgangen sein. Die Oltavenpassagen, welche im ganzen Concerte sich sehr geltend machen und doch wirklich kein Beweis von meistarhafter Arbeit sind, erzeugen namentlich im Finale nach Beendigung des zweiten Themas und zum Schluß des Satzes unser Staunen. Sie spielen hier die unvertennbare Rolle von Rückensüßern, aus Verwendlichkeit schreibt sie der Componist, eine Studienreminiscenz der verbrauchtesten Art hin. 3. B.



Wir möchten nicht der Schüler des Kölner Conservatoriums sein, der sie dem Kritiker Herrn Ferdinand Hiller, und wäre es in einer Erstlingsarbeit zur Beurtheilung vorlegte. Warum Herr Hiller S. 32, System 5, Takt 4 in Baße Gis statt As und Takt 8 fis statt ges gegen die musikalische Orthographie schreibt wissen wir nicht. Der Uebergang führt nach Ges-dur, zu etwas veränderten Einföhrung des noch einmal wiederholten Haupt-

themas. Mößtan kurzer Rückblick auf den oben gelobten Uebergang zum zweiten Thema, das zweite Thema selbst in Fis-dur und rascher Abschluß des ganzen Satzes mit Wiederholung der leidigen Oltaven, keine Steigerung zum Schluß von innen heraus, sondern nur die gewöhnlichste durch Fortissimo.

Sollte unser Refrater dem Herrn Componisten zu Gesicht kommen, so bitten wir ihn nicht zu übersehen, was wir zum Eingang über seine Verdienste erwähnt haben und überzeugt zu sein, daß obgleich wir das vorliegende Concert in so mancher Hinsicht mißbilligen mußten, dies unserer Verehrung für den glücklicherweise beträchtlichen, wahrhaft gebiegenen und meistarhaften Theil seiner Compositionen nicht den geringsten Abbruch thut.

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Unter dem obigen Titel brachten kürzlich die „Rezensionen“ einen Artikel aus der Feder Otto Gumprecht's, den wir ansehnlicher Refren mittheilen zu sollen glauben, da unsers Erachtens dieser Gegenstand noch nie so klar und unparteiisch behandelt worden ist. Unsere eigene in einigen Punkten abweichende Meinung werden wir gelegentlich, vielleicht am Schluß des Aufsatzes aussprechen. D. R.)

Wie es schon im Wortlaut liegt, bezeichnen wir als „Kirchenmusik“ zunächst solche Tonsätze, die in der Kirche während des Gottesdienstes zum Vortrag gelangen. Dies äußere Kriterium erschöpft indessen noch keineswegs das Wesen der Sache, denn einmal haben wir uns daran gewöhnen müssen, echte Kirchenmusik im Concertsaale zu hören, um nicht der Schätze, welche die Vergangenheit in dieser Gattung aufgehäuft, fast ganz verlustig zu gehen; dann hat sich aber auch schon vielfach die profane Musik in die heiligen Räume eingedrängt. In Italien z. B. pflegt man Werke, wie die Duettisten zu Cherubini's „Wasserträger“ und Rossini's „Wilhelm Tell“ zu Orgelpräludien zu benutzen. Ja, man nimmt keinen Anstand, die laszivsten Weisen Donizetti's und Verdi's durch die Unterlage frommer Texte zu musikalischen Ingrezungen des Kultus zu travestiren, ein Verfahren, das kaum minder freigeizig und barbarisch ist, als jene heidnische Unsitte, in der Kirche während des Gottesdienstes zu tanzen, die sich bekanntlich trotz alles Eifers der Päpste, Bischöfe und Konzilien bis tief in's Mittelalter hinein erhielt.

Soll die Kirchenmusik ihrem Begriff entsprechen, so muß der äußeren Beziehung auf Ort und Zeit noch eine innere sich beigesellen. Kirche nennen wir nicht bloß den Raum, in welchem der Gottesdienst stattfindet, wie den letzteren selbst, sondern zugleich die Gesamtheit der Gläubigen, die durch das gemeinsame Bekenntniß zu einem festen Verband geeint sind. Wie nun der Kultus, den Zweck hat, öffentlich lautes Zeugniß abzulegen von der Lehre der Kirche, die Einzelnen in ihrem Glauben, aber auch in dem aus dieser Quelle entspringenden Bewußtsein des lebendigen Zusammenhanges mit der gesammten Kirche zu kräftigen, so soll die Kirchenmusik (die eben nur einen integrierenden Theil des Gottesdienstes bildet und lediglich dazu berufen ist, das Werk kirchlicher Andacht und Erbauung zu fördern) indem sie dem Empfindungsgehalt der Lehre künstlerischen Ausdruck leiht, die Seele durch die Macht der Töne aus dem enger Kreis subjektiver Wünsche und Interessen zu einer höheren, reineren Sphäre emportragen, sie aus der egoistischen Vereinzelung erlösen, mit dem Gefühl innigster Gemeinamkeit sie durchdringen.

Ich bin hier zu dem Punkte gelangt, bei welchem sich das Verhältniß der Kirchenmusik zur religiösen Musik deutlich ergibt. Auch diese bringt dem Gemüth die Kunde aus dem Reich der ewigen Ideen; auch sie hebt alle Gegensätze zu einer höheren Harmonie auf, befreit uns von den Schranken des Partikulären und Persönlichen, und gewährt uns dafür die Seligkeit, uns eins zu empfinden mit dem allgemeinen Geiste. In solchem Thun ist sie jedoch an keine der Rücksichten und Gemüthsgebunden, die der Kirchenmusik durch ihre Beziehung zu dem

Cultus auferlegt sind. Diese verhält sich zu jener, wie das Kirchenlied zur religiösen Lyrik, wie die Predigt zur freien, religiösen Betrachtung. Die Kirchenmusik ist eine bestimmte Gattung der religiösen und zwar, um dies hier gleich hinzuzufügen, eine der untergeordneten, vom rein künstlerischen Standpunkte aus angesehen. Der bisher nur in seinen weitesten Umrisen festgestellte Begriff wird durch die folgenden, aus ihm hergeleiteten Sätze noch nähere Begründung und Erläuterung erhalten.

In der Kirchenmusik bezieht sich die Kunst auf einen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Anders sei den Bedürfnissen des Kultus dienend, muß sie, in soweit es jene fordern, der ihr eingeborenen Freiheit des Schaffens und Gestaltens sich begeben. Weigert sie sich dessen, geht sie mit unveränderlicher Nachvollkommenheit zu Werke, so fällt sie das Gemüth in dem Maße aus, daß in ihm, neben den von ihr empfangenen Eindrücken, ein geraume Zeit nichts Anderes mehr Platz hat. Es geschieht also gerade das Gegentheil von demjenigen, wozu sie herbeigerufen wurde. Statt den Sinn des Hörers dem Gottesdienste zuzuwenden, nimmt sie ihn gänzlich für sich in Anspruch. Sie hebt die spezifisch-kirchliche Andacht und Sammlung auf, um dafür das ästhetische Gefühl ausschließlich zu beschäftigen. Ach lege auf diesen Punkt besonderes Gewicht, weil alle weiter folgenden mit ihm aufs engste zusammenhängen.

Wie jede ästhetische Betrachtung, die sich in das musikalische Detail vertieft, so bietet auch die Frage nach den bestimmten rhythmischen, harmonischen und melodischen Eigenbürtigkeiten, aus welchen der kirchliche Charakter eines Tonstückes entspringt, nicht geringe Schwierigkeiten. Zu der Entscheidung, welche das Gefühl so rasch und leicht an die Hand giebt, gelangt die verstandesmäßige Betrachtung erst nach den mühseligsten Umwegen und Vorbereitungen. Es muß hier indessen der Versuch gemacht werden, in dieser Beziehung wenigstens die wichtigsten Gesichtspunkte anzudeuten.

Alle positive Religion führt ihren Ursprung auf direkte göttliche Uebersieferung zurück und hält deshalb an dem unvermittelten Gegensatz zwischen Jhdismen und Ewigem fest. Die himmlische Botschaft legt die Kirche in ihrem Bekenntniß nieder, und im Cultus vergegenwärtigt sie dem Gemüth und der Phantasie den Inhalt der Verheißung. Der Cultus soll ein Abbild sein, wenn auch nur ein unvollkommenes und getrübes, von der menschlichen Herrlichkeit. Die Kirchenmusik, in der solche Transcendenzen ihren Ausdruck finden, kann daher keinen anderen Charakter tragen, als den einer ganz abstrakten Erhabenheit, dem das Unendliche, um das es sich hier handelt, erscheint uns als die Vereinigung der Schwärze, Unerschöpflichkeit, kurz aller Bestimmtheit der wirklichen Welt. Mit der Kirche selbst ist auch die Kunst, die ihr dient, der wilden Brandung des Lebens und deren Widerspiel, dem nie ruhenden Wellenschlag in menschlichen Gemüthern, weit entrückt. Versteigt sind für sie Lust und Leid der Erde, die beiden Quellen, aus denen sonst der Strom süßer Töne unerschöpfliche Nahrung empfängt. Kein Hauch der Leidenschaft darf die Flüsse streifen, welche nichts zurückstoßen soll, als den reinen Glanz des Himmels.

Der musikalische Ausdruck des Willens ist bekanntlich der Rhythmus. Je entschiedener sich der Wille tum giebt, je mehr er auf das Besondere gerichtet erscheint, um so vordringender und schlagfertiger muß der Rhythmus sein. Darin liegt auch der Grund, weshalb in Tänzen und Märschen das rhythmische Wesen so einseitiges Uebergewicht besaß. Gerade das Umgekehrte gilt von der Kirchenmusik. Nicht als ob sie überhaupt der rhythmischen Niederung entboren wäre; dies würde jener Form und inhaltslosen Willkür entsprechen, mit welcher keine Kunst, im weitesten diejenige, von der hier die Rede ist, etwas zu schaffen hat. Vielmehr fordert die selbige Bekräftigung des mit sich übereinstimmenden, nicht in die bunte Mannigfaltigkeit endlicher Zwecke und Interessen verstrickten Willens, um zum musikalischen Ausdruck zu gelangen, den ruhigsten, mildesten Fluß, die reinste Gleichmäßigkeit und Continuität der Bewegung. Völlig im Ein-

klang mit der Natur der Sache besteht daher auch unsere Choralmelodie aus einer fast ununterbrochenen Aufeinanderfolge gleichbemessener, nur durch die leisen Bohnungen und Entlassungen des guten und schlechten Takts unterchiedener Töne. Das Wesen des geistlichen Liedes bildet eben keine reichere und prägnantere Rhythmisirung. Wenn man eine solche im Interesse einer lebendigeren Charakteristik und eines schwingvolleren Vortrages neuerdings wiederholt befürwortet hat, so scheinen mir alle dergleichen reformatorische Bestrebungen aus einer unklaren Vorstellung von der Aufgabe der Kirchenmusik zu entspringen.

Von der Harmonie gilt Ähnliches, wie vom Rhythmus. Aller drängende Haß und leidenschaftlichen Unruhe entboren, soll sie durch elementare Reinheit und Einfachheit dem Gemüthe des Hörers die erste, in sich gefasste Stimmung mittheilen, welche Ort, Zeit und Gegenstand heischen. Daß die Dissonanz nur ein verschwindendes, der Consonanz stets untergeordnetes, auf sie bezogenes Moment ausmacht, folgt schon aus dem vorerwähnten Beruf aller schönen Kunst. Die Kirchenmusik unterscheidet sich aber nach dieser Seite hin von allen übrigen dadurch, daß in ihr die Anwendung der sogenannten dissonanten Akkorde nur auf den engen Kreis der unentbehrlichsten harmonischen Bindemittel zu beschränkt ist. Ferner muß an dieser Stelle der alten Regel gedacht werden, welche gebietet, alle Kirchenstücke in Dur zu schließen. Sie hat ihren guten Grund in dem Umstande, daß die Wohltonart schon an und für sich der Ausdruck, des in sich entzweiteten, getriebenen und beunruhigten Gefühls ist. Alle einzelnen, aus dem Begriffe der Kirchenmusik für Rhythmus und Harmonie abgeleiteten Eigenschaften müssen endlich auch an der Melodie hervortreten. Mit dem Melodischen hat es indessen hier noch keine ganz besondere Verwandtschaft, von der weiter unten in anderem Zusammenhang die Rede sein wird.

Da die Kirchenmusik leblich in einem dienenden Verhältnis zum kirchlichen Bekenntniß steht, nur dessen Inhalt in Klang und Ton übersetzen soll, ist sie wesentlich Vokalmusik; damit ihre gegenständliche Beziehung für den Sinn des Empfangenden in jedem Augenblick klar und offen zu Tage liege, bedarf sie der Geläufigkeit des Wortes. Wohin erscheint unter allen Organen, die der Tonkunst zu Gebote stehen, die menschliche Stimme als das am meisten vergeistigte; die Instrumente sind weit tiefer verstreut in die sinnliche Welt, ungleich mehr behaftet mit der materiellen Schwere und den übrigen körperlichen Qualitäten des Stoffes. Nur ein einziges von ihnen, die Orgel, verbindet mit imponanter Klangfülle jenen abstrakten, streng in sich geschlossenen, gleichsam dogmatisch gebundenen Charakter des Tons, der den kirchlichen Zwecken entspricht. Orgelspiel hat deshalb auch seit den ältesten Zeiten den Gottesdienst eingeleitet und einzelne Momente desselben begleitet. Für das geistliche Drama selbst, welches sich später im Kultus vollzog, hat indessen das einleitende Präludium doch nur eine geringere Bedeutung. Es verhält sich zu jenem, wie die Duvartüre zur Oper, und eine noch untergeordnete Stellung, wie in der Oper das Orchester, nimmt die Orgel als der Gesang begleitendes Instrument ein, weil sie wegen ihrer Unfähigkeit zu individualisiren, sich leblich darauf beschränken muß, die Stimmen harmonisch zu stützen und ihre äußere Wirkung zu verstärken. (Fortsetzung folgt.)

## Correspondenzen.

Berlin.

Von den Orchester Concerten ist wesentlich Neues nicht zu berichten. Die Mitglieder der Igl. Kapelle unter B. Taubert's Leitung bringen nach wie vor die anerkannten Meisterwerke in vortrefflicher Ausführung. Lieb ig erfreut sich nach wie vor fast täglich eines großen Publikums; doch will es uns bedünken, als wären seine Leistungen nicht mehr so tüchtig und gewissenhaft einstudirt.

Die Kammermusik hat in diesem Winter wahrcheinlich in Folge der großen Zurücksetzung der künstlerischen Kräfte im vorigen Jahre und des dadurch gesteigerten Bedürfnisses eine reichlichere Betretung in den

verschiedenen Sälen unserer Stadt gefunden. Den besten Geschmack vertretend Laub mit seinem Quartett, doch hat auch er dem Zeitgeiste nicht widerstehen können, und nimmt häufig die klassischen Sachen zu unruhig. Er brachte neu ein Quartett in E-moll von Richter, das recht interessant ist und Quartettspielern zu empfehlen sein möchte. Neu versingt ich Zimmermann jetzt über die Grenzen des reinen Streichquartetts hinausgehend, jetzt wieder vor das Publikum getreten, nachdem er sich im vorigen Jahre von demselben verabschiedet hatte. Die trefflichen Clarinetten W. Taubert und G. Schumann haben sich diesem Unternehmen angeschlossen und es haben darnach die Programme, wenn sie auch unerer Zeit principiell nicht Rechnung tragen und darin uns nicht genügen können, an Interesse gewonnen. Die Ausführung in diesem Künstlerverein ist mittelstetig und läßt, wie aus der ganzen Richtung schon hervorgeht, den Vorwurf durchaus nicht zu, den wir Laub machen mußten. — Durch Mühselig leben die Herren Vertling und Lang e diesen zunächst. Sie brachten verschiedene Sachen, die uns sehr interessiren: eine Sonate in A-moll von Rubinstein, die neben den Vorzügen des Compensiren auch dessen Schwächen besaß; eine große Sonate von R. Hoff, die viele nicht gewöhnliche Combinationen und mancherlei Originelles aufweist, eine Sinfonie von L. Damrosch, die zu den besten Sachen desselben zu rechnen ist, und eine spätere Composition von G. Häfß, ein Quartett op. 26., das uns so amuthete, daß wir alle tüchtigen Clarinetten darauf aufmerksam machen. Häfß erscheint uns zweiten in harmonischer Beziehung geben zu wollen, was eigentlich die Melodie als ihr Wesen zu beanspruchen thut. Daher treten sie und da harmonische Saiten unmittelbar hervor. Diese zu mildern wird Sache der Ausführung sein müssen. Im Uebrigen ist dieses Stück sehr interessant. Der erste Satz ist reizvoll und anregend, das Scherzo fein und reizvoll, das Andante an und für sich duster, und der letzte Satz erschien uns mehr in dem Charakter eines ersten Verfalls. — Noch zwei Unternehmungen müssen angeführt werden. Es sind die von Hrn. Pavandic und Engelhardt-Bären. Jener sucht dem klassischen Standpunkt vom modernen Virtuositenthum aus gerecht zu werden. Dieser macht dem Spießbürgerthum zu viel Concessionen und wird sich in dieser Beziehung noch tüchtig zu verhalten suchen müssen.

Einzelne Künstler nicht zu vergessen, sei erwähnt, daß v. Bülow nach wie vor durch seine kunstscheidigen Programme zu benehnen sucht, daß Beethoven und Bach Vorgänger der Zukunftsmusik seien, und daß v. Kontski seinen Namen durch ein Concert in die Zeitungsblätter gebracht hat.

Vollständigste Unternehmungen, wie die des Hrn. A. Schreiber, der auch ein Orchester und Krönungsceantone von sich selbst brachte, des F. Schirgler's Concerts von Männergesängen, re. re. eine ähnliche von Beiten der deutschen Flotte, haben kein besonders künstlerisches Interesse zu beanspruchen.

## Nachrichten.

Man schreibt uns aus Ologau:

Zu Anfang laufender Saison erfreuten unser musikalisches Publikum zwei interessante hier nicht mehr unbekante Erscheinungen des Concertsaales: Die Sängerin Fräulein Anna Vechy und die Violinistin Fräulein Hildgard Kirchner. Beide sind in Berlin geblieben, Frä. Vechy von Jul. Stern, Frä. Kirchner von Ferd. Foub. Frä. Vechy zeichnete sich besonders aus als „Rose“ in Schumann's Concertdrama „Der Heide Wigbold“; hier, aber fast noch ausdrucksvoller in Pibern, brachte sie ihre sehr eigenthümliche künstlerische Persönlichkeit, durch welche sie von Hören mehr als durch große Stimmmittel und beachtliche Virtuosität unwiderstehlich fesselt, aus der Natur zur Geltung. Sie wußte deshalb auch mit Beileide Lieder von Schubert und Schumann, in denen die Welt menschlicher Leidenschaften und Gefühlswandlungen sich am treffendsten offenbart und den Ausdruck des individuellen Seelenlebens entgegenkommend begünstigt. Da Frä. Vechy eine bestimmte Lebensstellung oder festes Engagement bis jetzt nicht findet, so ist sie bei ihrer unerschöpflichen Fingebung an die Kunst stets bereit, mit ihren schönen Talenten zu erweisen, wo man sie zu hören wünscht. Wir haben es deshalb nicht unterlassen wollen, die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf diese ansehnliche und deutsche Vorkämpferin hinzuwenden. — Fräul. Kirchner ist ihrer hinsichtlich eines sehr gelungenen eigenartigen Violinstücks nach verwandt. Nur daß sie vielfach an Selbstständigkeit in Verwendung ihrer sehr ansehnlichen Virtuosität Frä. Vechy nach nicht ganz erreicht. Bei der

Jugendlichkeit der sehr jungen Virtuosa kann dies nicht Wunder nehmen. Seit vorigem Jahr, wo wir sie hier zum erstenmal hörten, hat sie sich noch tiefer Stufe sowohl, als auch im Wachsathum ihrer Sicherheit erstehtliche Fortschritte gemacht und berechtigt zu der Hoffnung, in nicht zu langer Zeit unter den ersten deutschen Meister der Geige einen achtungswerthen Platz errungen zu haben. Fräulein Kirchner ist eine durchaus musikalische Natur und beschäftigt ihre Kunstpflege inebensweg auf ihr Instrument. Sie beschäftigt in nächster Zeit sich in Brno, der Vaterstadt ihres Lehrers Laub, der Ausübung ihrer reißenden Stimmmittel zu widmen. Mit besonderem Antheil wünschen wir ihr, wie auch Frä. Vechy, die für künstlerische Gemüther so sehr notwendige Verbindung und Ermunterung ihres beherzigten schönen Strebens.

Aus Prag melden die Ztbl. Nr. 37: Adolph Wagner ist seit einigen Tagen hier angekommen, und beschäftigt sich in unserer Nähe am Rhein niederzulassen. Wir wir erfahren, hat er die Wiederaufnahme der seit länger unterbrochenen musikalischen Ausführung seiner Vortragsstücke vor, wozu das nachfolgende die Vollendung des dritten Stückes „der junge Siegfried“ bezieht. Wir können uns versichern, daß, obwohl dieser Ertrag ein höchst origineller Charakter ist, democh wohl viel fehlt, ihm die Beachtung einer lauslichen Welt ertheilen zu können, mit deren Aufzählung verschiedene irigen Gerüchten nach, R. Wagner sich gegenwärtig befaßt hat.

H. Siller's Oper „die Katalomben“ ist in Wiesbaden mit großem Beifall gegeben worden. Die kritische Zeitung läßt sich darüber durch Herrn Prof. v. Bischoff einen Bericht erhalten, aus dem wir entnehmen, daß das Textbuch im Ganzen sehr gut, wenn auch nicht in allen einzelnen Theilen gleich wirksam und motivirt ist. Die Musik findet der Richtersteller, einige Längen ausgenommen, ganz vorzüglich, und empfiehlt schließlich die Oper mit warmen Worten allen deutschen Bühnenvorständen.

Verschiedene Zeitungen die Mittheilung, daß Fr. Marschner eine verheiratete Tochter mit sieben Kindern in der bittersten Noth hinterlassen hat, und meinen es sei viel vernünftiger ihre helfend einzugreifen, als dem Componisten ein Denkmahl von Er zu setzen. Wir sind auch dieser Meinung. D. Red. Die Musikantenhandlung Friedr. Hofmeister und die Redaction der „Singerhalle“ in Leipzig haben sich bereits erklärt: Beitrag: in Empfang zu nehmen.

## Wien.

Genoa's „Margarethe“ Tausl findet hier, obwohl begreiflich immer volle Häuser zu im Ganzen ziemlich fähig Aufnahme. Die vorgerückte Aufschwung mehrstens, die wir begehauptet haben, unterschiedlich sich nach dieser Richtung in seiner Weise von der ersten. Die Sänger werden wohl vielfach applaudirt, auch hervorgehoben, aber was die Wirkung der Oper selbst betrifft, so können, was hier sehr selten ist, die Aufschlüsse des ersten, zweiten und vierten Actes nutzlos verfließen.

Zum Behen der Ueberschwemmungen veranstaltet der Gesangslehrer an der Ober-Realschule auf der Wieden, Herr F. Toppmann mit dem an dieser Lehranstalt bestehenden Sängerkorps, Sonntag den 23. d. M., Nachmittags 5 Uhr im Salon Ehrbar eine musikalische Akademie in welcher Chöre und Kammermusikstücke zur Aufführung kommen werden. — Ein ähnliches Concert zu gleichem Zwecke noch vorgesehn im Musikvereinssaal hat. Das Programm desselben enthält eine „große Fantasie und Variationen“ für zwei Pianoforte von Thalberg, ein Violinolo, Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann, Berthovens-Sonate in D-moll, „Archibald Douglas“ Ballade von Löwe, Ballade von Chopin op. 23. Am Vortrag dieser Stücke wurden beigestiftet die Pianistinnen Amalie Grünberg und Sophie Palm, der Violinist K. Hofmann, die Sängerin Frä. v. Kliesen und Herr C. Förschütz.

Die neue Zeitschrift f. M. übernimmt ihre Feler durch die Nachricht von einer Frontveränderung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche angeblich im April List's Doute-Musik zu bringen beschließt. Wir können aus jeder Quelle versehen, daß davon bis jetzt keine Rede ist.

Herr J. Mayer der Kammervirtuos u. f. w. hat das Ritterkreuz des Franz-Josef Ordens, Herr J. B. H. W. Violinist der Hof-Musikcapelle das goldene Verdienstkreuz mit der Krone erhalten.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 23. Februar Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Concert der Ges. d. M. (Programm: „Das Paradies und die Peri“ von R. Schumann.) Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Quartettproduction des Hrn. Hellmesberger.

## Briefkasten der Redaction.

E. M. in S. Wir sind außer Stande, das eingekündete Verzeichniß abzurufen, da das Interesse an diesen für Hr. M. immerhin vertheilbaren Besuchen für die Feler einer Zeitung nicht doch gar zu gering ist. — E. M. in P. und M. f. in K. Die angekündigten Feler stehen in op. 7 und op. 31 des Comp. Nr. 11 her. Zwei Nummern angeben worden. Wir bringen in der folgenden Nummer eine genaue Vertheilung. — Dr. v. M. Es thut uns leid, daß Sie sich unsonst beiläufig haben. Es war in dieser Nummer kein Platz mehr übrig.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallfische Nr. 863. — Ausgabe: Schmalz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessels & Böhm**, vormals **G. F. Wäber's Witwe**.  
 Preisverzeichnisse: Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (12 Nummern) 3 fl. oder 1 Thlr. — Für ¼ Jahr (6 Nummern) 1 ½ fl. oder ½ Thlr.  
 Mit Postverbindung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 4 fl. 50 Kr. oder 1 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder ½ Thlr. 10 Sgr.  
 Einzige Blätter 16 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Robert Franz noch einmal. — Kirchenmusik und religiöse Kunst. (Fortsetzung.) — Kritische Revue. — Locales. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

## Robert Franz noch einmal.

(Vergl. Nr. 5 d. Bl. 3. Jahrgang.)

Geehrter Herr Redakteur! \*)

Sie haben schon manchmal ausdrücklich kundgegeben, daß die Mitarbeiter an Ihrem Blatte bezüglich ihrer freien Meinungsäußerung in seiner Weise bedingt seien, es vielmehr im eigenen so wie im Interesse des Leserkreises als erwünscht bezeichnet, eine theilwerthe Frage von verschiedenen Seiten beleuchtet zu zeigen. Aus dieser Ursache hoffe ich Ihnen nicht unangenehm zu fallen, wenn ich in nachstehenden Zeilen den Versuch wage, einige Streiflichter auf **Robert Franz**, seinen künstlerischen Charakter und Mission zu lenken, welche vielleicht geeignet sind, die günstige Meinung, die Ihre Leser im Großen und Ganzen von ihm hegen, fester zu begründen. Ich sage nicht zu rehabilitiren, da ich nicht beforge, daß die Aeußerung eines Einzelnen, welche der öffentlichen Meinung sich ziemlich scharf entgegenstellt (siehe oben angezogenen Artikel), kräftig genug gewirkt habe, um die ziemlich allgemein verbreitete Verhörung, welche **Robert Franz** bis jetzt bereitwillig dargebracht wurde, zu beeinträchtigen oder ernstlicher zu bedrohen, zumal jene persönlichen Ansichten und der Protest gegen die **Robert Franz** längst eingeräumte Rangstellung jegliche überzeugende Beweisführung zu ihrer tieferen Begründung verschmähen. Gegen unbegründete persönliche Urtheile ist nicht zu streiten. Jeder hat Recht. Es kommt nur darauf an, wie tief die Einsicht in den Gegenstand eindringt und von welcher Seite, mit welchen Augen derselbe angeschaut wird: *De gustibus non est disputandum*. Das Wort entscheidet ganz genügend in Ansichtssachen. — Ich bin deshalb weit entfernt von der Absicht, eine polemische Bewegung gegen oben gedachten Aufsatz richten zu wollen. Vielmehr bin ich in sofern dankbar für jene Mittheilungen, als sie mich angeregt haben, einer alten Liebespflicht zu genügen, welche ich seit Jahren im Herzen trage, und welche mich auch Schuldner des von mir sehr verehrteten **Robert Franz** macht. Verzeihen

Sie, geehrter Herr, daß ich Gegenstände so persönlicher Art berühre. Ich hoffe aber im Folgenden Ihnen eine für sich selbst redende Rechtfertigung geben zu können, selbst für den mir wünschenswerthen Fall, daß Sie gegenwärtige Zuschrift durch Ihr Blatt weiteren Kreisen mitzutheilen würdigen möchten. Nur wollen Sie es nicht mißdeuten, wenn ich fortfahre, persönliche Beziehungen zu erwähnen, die indessen weder zarter Natur sind, noch das Licht des Oeffentlichen zu scheuen brauchen. Vielmehr glaube ich gedachter Schuld gegen **Robert Franz** mich nicht besser wiedohl nur zum geringsten Theile erledigen zu können, als indem ich offen und vor aller Welt bekenne, daß ich ihm in der Zeit meiner künstlerischen Entwicklung großen Dank schuldig geworden bin. Ohne Sie mit dem Detail, so weit es mich persönlich betrifft, behelligen zu wollen, füge ich nur als Erläuterung jener Beziehung hinzu, daß die keineswegs eine lehrhafte in dem üblichen Sinne war. Das Verhältnis des Lehrers und Schülers hat zwischen **Franz** und mir nicht bestanden. Dies war schon wegen räumlicher Trennung nicht möglich. Um so mehr fügte ich mich ihm zu den dankbarsten Gesinnungen aus immer verpflichtet. Denn in dem ungestümpften Kampfe der in rascher Entwicklung fortwährenden Jugendfälle mit dem geahnten Ideale des ewig Wahren in der Kunst ist **Franz** mir ungesucht und unerwidlich nachgegangen und hat mit anfruchtigster Selbstverleugnung mir die von Dornegestrüpp und rauhem Gestein mannigfaltig verbauten Wege bahnen geholfen. Ihm verdanke ich Klarheit über das Verhältnis des Künstlers zu Kunst und Leben, ihm bin ich die Einsicht schuldig geworden, daß es mit der puren Vergabung nicht abgethan sei, daß der wahre Künstler nicht nach Gutdünken und Willkür mit seinen Gaben schalten und walten dürfe, daß er an ein höheres Gesetz mit äußerer und innerer Nothwendigkeit gebunden sei und daselbe nie ungestraft überschreiten möge. Da unser Verkehr sich fast ausschließlich auf briefliche Mittheilung beschränken mußte, so bin ich noch im Besitze einer ansehnlichen Reihe ungeschabter Bekenntnisse aus dem innersten Leben einer wahrhaft edlen reinen und in heutiger Zeit seltenen Künstlerseele, die eben weil sie selten ist, auch selten einen Boden tiefergehenden Antheiles und Verstehens findet, um ihren guten Samen darin aufgehen und Frucht bringen zu sehen. Und wiewohl man den Namen **Robert Franz** nur in sehr vereinzelten und deshalb nicht viel bedeutenden Fällen anders als mit würdiger Achtung ansprechen hört, so scheint die Hoffnung eines allgemeiner verbreiteten wirklichen *Vernehmens* des künstlerischen Geistes, welcher seine Lieder, klein und groß, seine christlichen Stücke (Arie, achtsimmigen Psalm und 6 Quartette für gemischten Chor) erzeugt und neuerdings in seinen Bachschen Bearbeitungen oder besser Interpretationen sich lebendig bewiesen hat, einer das gegenwärtige Menschenalter nicht mehr bevorstehende Zeit erwünschter Erfüllung vorbehalten zu sein. Daß diese Zeit kommt leidet keinen Zweifel, wenn nicht etwa die

\*) Der Einsender obigen Aufsatzes, Herr **L. Meinardus** in **Wogau**, hat sich uns gegenüber auf das Bestimmteste erklärt, jede Verantwortung des Inhaltes zu übernehmen. Wir bringen diesen „Brief“ daher wörtlich, ohne jede weitere Bemerkung. — Bei dieser Gelegenheit fügen wir zugleich die Verichtigung eines in dem Artikel in Nr. 5 vorgekommenen Irrthums ein. Herr **v. Be.** spricht daselbst von zwei Liedern: „Dem rothen Köstlein gleicht mein Lieb“ und „Ich große nicht.“ Unser geehrter Mitarbeiter hatte aber den Titel nicht genau angegeben, da ihm die Hefte im Augenblick wo er die betreffende Bemerkung schrieb, nicht zur Hand waren. Sie heißen: „Mein Lieb ist eine rothe Ros“ und „Ja du bist etwa und ich große nicht.“ In Betreff des ersten ist die ungenaue Titelangabe von seinem weiteren Belang. In Betreff des andern aber muß berichtigt werden, daß **Schumann** dieses Gedicht nicht componirt hat, daß also die hierauf gebaute weitere Bemerkung als unbegründet einfällt. **D. Red.**

Menschheit und mit ihr Bildung und Kunst eine völlige Auf-  
lösung erwartet. Doch so viel steht fest, daß man sich durch  
eine wahrhaftig in weitere Ferne gerückte Aussicht nicht ge-  
hemmt zu erachten braucht, den erstehenden Gegenstand wenigstens  
im Bilde näher zu rücken. Und so glaube ich zu verfahren,  
wenn ich versuche, in dem Folgenden einen kleinen Beitrag  
zur Würdigung seines Wesens und Schaffens, wie es Robert  
Franz selbst ansah und erstrebt, mitzutheilen. Ich bitte den  
verehrten Freund um Verzeihung für die Freiheit, die ich mir  
nehme, indem ich ihn zum Theil mit seinen eignen in rein-  
persönlicher Absicht an mich adressirten Worten reden lasse.  
Alein andererseits würde ich es als selbstthätig vorwerfen müssen,  
wenn ich bei dieser Gelegenheit jene mir unschätzbaren inhalt-  
reichen Dokumente für mich behalten wollte.

Zunächst muß es auffallen, daß der Name Robert Franz  
überall einen guten Klang hat, wo mit Wohl und Einigkeit  
wahrhaft deutsche Tonkunst geliebt wird, obwohl er sich fast  
ausschließlich auf die knappe Form des lyrischen Liedes zu be-  
schränken scheint, während alle auf demselben Niveau stehenden  
Musiker der Gegenwart, sich nach vielen Seiten hin, in den  
mannigfaltigsten Kunstformen zu legitimiren bestiren. Ich will  
nur einige Namen anführen, als Franz Schubert, Weber,  
Mendelssohn, Schumann. Sie alle stehen als bewährte Größen  
in der reinen Instrumentalmusik, Oper, Oratorium u. s. f.  
in Ansehen. Zugleich aber sind sie beliebt und gesucht als  
Verfasser mannigfacher Lieder, Romanzen, Balladen u. s. f.  
Und es ist charakteristisch für die Gegenwart, welche mit allen  
Fasern und Fibern vorzugsweise im Ich wurzelt, daß nicht  
bloß in den „Liedern für eine Singstimme mit Begleitung  
des Pianoforte,“ sondern auch in den Claviermusiken, Sonaten,  
Symphonien, Opern und Oratorien das lyrische Wesen der  
Tonstoffe jener neueren Meister einen breiten, ja den über-  
wiegend breitesten Raum für sich in Anspruch nimmt. Doch  
kommt bei denselben der lyrische Ausdruck nur selten ohne  
starken Beigeschmack einer persönlichen Manier zu Tage, welche  
sich nicht immer und oft gar nicht mit den billigen Forderungen  
kunstgesetzlicher Schönheit und wahrhaft künstlerischer Selbst-  
beschränkung und edler Mäßigkeit ins Gleichgewicht  
bringen läßt und deswegen auch dem allgemein menschlichen  
Musikbedürfnisse und Musikbegriffe große Opfer und Selbst-  
verlängerung abfordert, wofür dieser sie zu geben sich überhaupt  
bemüht findet. Robert Franz ist deswegen in seinem guten  
Rechte, sich dem ausschließlichen Ausbaue der lyrischen Kunst-  
form in ihrem eigentümlichsten Wesen zu widmen und vertritt  
dadurch eine klare Instanz in die Eigenthümlichkeit der Gegen-  
wart. Aber er faßt das Lied von einer wesentlich andern  
Seite als seine Zeitgenossen. Und das ist's, was dieselben  
ihm nicht vergeben wollen. Indessen er weiß dies klar, wie  
viele Aeußerungen seiner Briefe nachweisen. „Der Fluch nicht  
begriffen zu werden“, sagt er z. B., „trifft Alle, die Miene  
machen, Eigens zu geben.“ — Das Lied, die jüngste und  
unbelebteste Kunstform, die Kunstform der Gegenwart, erhebt  
sich bei Franz weit über die Grenzen seiner gewöhnlichen Ten-  
denz, dem Ausdrucke einer gelegentlichen subjektiven Stimmung  
Raum zu geben. Es liegt Franz vielmehr nichts näher am  
Herzen, als in der Liebform einen poetischen, lyrischen Inhalt  
in der vollendetsten Schönheit bis ins feinste Detail darzu-  
stellen. Das Detailirte, ja Pointirte widerspricht in keiner  
Weise der künstlerischen Freiheit, zumal die engen Grenzen  
des Liedes, sein gedrängter Inhalt und Ausdruck jenes in nat-  
ürlicher Consequenz beanspruchten. Ich lasse hier einige un-  
verbundene Sätze aus verschiedenen Briefen folgen, die Ein-  
blicke in die Grundzüge thun lassen, welche Franz als schaf-  
fenden Musiker und Lyriker leiten:

„Sie kennen meinen Grundsatz, nichts zu machen, was  
ich nicht machen muß und ich glaube, daß Alles so Entstan-  
dene die Garantie innerer Nothwendigkeit in sich trägt.“ „Nach  
meinem Dafürhalten ist jede Composition, oder sollte es wenig-

stens sein, ein lebendiger Organismus, in welchem Form und  
Inhalt sich gegenseitig bedingen. Stört mich die Form, so  
leidet darunter der Inhalt und vice versa. In der Formbil-  
dung sind zwei Elemente zu berücksichtigen: Knochen und Fleisch.  
Die Knochen werden durch die Grundumulationen erjielt, das  
Fleisch lagert sich darüber hin im Rhythmus und in der Me-  
liodiebildung. Taugen die Knochen nichts, sind sie mürbe, ver-  
bogen oder schwammig, so kann das Fleisch noch so schön dar-  
überhin wachsen, es wird nie eine feine, ausdrucksfähige Form  
erreicht werden können. Umgekehrt mag der Knochenbau noch  
so sicher dastehen — bildet aber das Fleisch nicht schöne, ge-  
rundete Linien, so fehlt wieder jene himmlische Heiterkeit,  
jenes Aroma, das vom Kunstwerk unzertrennlich ist. Die Auf-  
gabe der Kunst ist es ja, das Schöne darzustellen.“ —  
„Entstehen und Ausgestaltung eines Kunstwerkes denke ich mir  
so: In geheimnißvollem Proceß bildet das Individuum den  
Gedanken. Soll er dauernden Werth haben, so setzt er das  
Absolute, Allgemeine, rein Menschliche, Göttliche voraus. Das  
Individuum, je nachdem es in Bildung vorangeschritten ist,  
wird ihm klar oder getrübt in sich wehen und schweben müssen.  
Im ersten Falle schafft sich der rechte Ausdruck augenblicklich,  
im letzteren wird er sich mancher Schlacken und Hindernisse  
zu entledigen haben. Die Form als die Darstellung des Un-  
endlichen im Endlichen kann in ihrer letzten Vollendung nur  
eine sein. Wird es diese Eine nicht, so tritt das Falsche  
auf. Am Absoluten hat nun jeder Gebildete ein gleiches gutes  
Recht, denn er weiß sich eben auch im Besitze desselben, be-  
greift und fühlt es, sei es als bloß Ange deutetes oder sehr  
ausgeführt, wenn er sonst Empfänglichkeit und Reprodu-  
ktionkraft zur Verfügung hat. Von jenem Absoluten ausgehend  
muß die Kritik und zwar die höhere anfangen, die Kritik,  
welche nicht bloß negirt, sondern auch an die Stelle des Ne-  
girten das Positive setzt. Wer sie übt, ist ganz gleichgiltig —  
am besten thut es natürlich das schaffende Subjekt selbst. Dazu  
aber gehört selbstverläugnende Unbefangenheit und ruhige  
Klarheit, die den Schöpfern zumeist abgeht. Es ist so begreif-  
lich, sich in die eigenen Kinder zu verliehen, daß es Wunder  
nimmt, wenn es einmal anders ist.“ —

„In jeder Menschennatur liegt ein Mikrokosmos, der  
sich als kleine aber ganze Welt in die große äußere zu stellen  
kann. Immer von Innen nach Außen, dann kann es nicht fehlen.“  
— Aber:

„Der ausschließliche Subjektivismus hat nicht immer das  
rein Menschliche, Allgemeine — Göttliche — zu seiner Vor-  
aussetzung. Man muß das Ich stets am Allgemeinen messen,  
nicht umgekehrt, dann ist innere und äußere Schönheit das  
notwendige Resultat. — Verzeihen sie den Schulmeister-ton  
— es sind bitter erkaufte Erfahrungen, die ich niederzuschreibe.“  
„Seien Sie rücksichtslos hart gegen sich und Sie erweisen sich  
einen größeren Dienst, als durch falsch angebrachte Nachgiebig-  
keit. Sie wie ich streben nach Wahrheit in der lautersten  
Form und die ist ohne rücksichtslose Ehrlichkeit unentbar.“  
„Die Welt läßt sich wohl eine Zeitlang täuschen, aber  
dauert nie!“ —

„Ich versichere Sie, daß ich jede Composition durchschnit-  
tlich zehn- bis zwölfwmal liegen habe, bevor sie das geworden,  
was aus ihr werden mußte. Es ist ja viel mehr Verstandes-  
arbeit in einer Composition, als es „gottbegnadigte Künstler“  
zugeben wollen. Sehen Sie Bach, Mozart, Beethoven an,  
welche Harmonie, welches schöne Maß in allen Theilen!  
Das sind ebenso Resultate ruhiger Besonnenheit als Momente  
innerer Eiferung. Eins soll das Andre durchbringen bis  
zur klingenden Harmonie.“

„Wenn es sich um seine Falschen der Empfindung handelt,  
muß man auch mit seinen Nabeln naßen.“ „Es hat noch  
Niemanden gereut, langsam und bedächtig mit der Herange-  
habe seiner Werke vorzugehen. Und obendrein heut zu Tage!  
— Jede Note — ich kann mir nicht helfen — muß abgewogen

werden und ist sie nur einen Gran zu leicht — fort mit ihr, bis die rechte dafür hingestellt ist. Eine solche Selbstverläugnung und Enthaltbarkeit mag momentan un bequem sein, später aber dankt man Gott, wenn man Kraft genug empfangt, Augenblicklichen Vortheilen nicht nachzugeben zu haben.“ —

„Wunder sollte es mich nicht nehmen, wenn Wagner meine Detailarbeit gleichgültig ließe. Er ist der Mann weiter Wirkte, ich verschmähe solche Schlander und gehe lieber mit dem Spigwarmer auf einen Fled los.“

„Man muß etwas haben, das der Mühe werth ist, ausgedrückt zu werden — man muß aber auch wieder völlig in der Lage sein, das was man hat, ausdrücken zu können.“ „Mir ist nichts widerlicher, als diese schablonenmäßige Liebermanier.“

„Herzensfroh bin ich, daß ich für mich gar keine Hebel in Bewegung gesetzt habe, als die in meinen Produktionen selbst liegen. Das sind aber auch die rechten und zuverläßigen!“

„Mein Naturell ist unfähig sich aufzudringen, ignoble Mittel zur Erreichung eines Zweckes anzuwenden; — ich habe aber nie den Glauben an mich verloren, bin auch bei der gehässigsten Anfeindung und Verkennung meiner Thaten treu geblieben.“ — „Meine Anschauungen sind so mit mir verwachsen, daß ich sie nur mit dem Leben aufgabe. Irre ich, — so war meine Existenz verfehlt.“ „In einer so konfuseu Zeit als der unseren, sollten die wenigen vernünftigen Leute zusammen halten wie Stahl und Eisen und sich bloßer Formfragen wegen nicht gegenseitig den Kaufpaß geben!“ —

Die Briefe, aus denen vorstehende zerstreute Bemerkungen hier nach dem Gesichtspunkte inneren Zusammenhanges so viel möglich geordnet erscheinen, sind zu sehr verschiedenen Zeiten geschrieben und umfassen einen Verlauf von nahezu vier Jahren (1850—1853). Es sind alle ohne Ausnahme gelegentliche Äußerungen, wie der Moment sie anregte, und der verehrte Verfasser hat nie daran gedacht, daß sie jemals geschweige denn in vorstehender Ordnung, eine allgemeinere Mission erfüllen würden. Dieser Wunsch allein konnte mich zur Mittheilung meines werthen Eigenthumes bewegen zu einer Zeit, da sich eine protestirende Stimme in Ihrem Blatte erhob, um die Kunst vertretenden Musiker unterstützen und an das Licht ziehen möchte. Wer sich die Mühe geben will, die oben mitgetheilten Punkte des Glaubensbekenntnisses einer tief sinnigen, keuschen und in Selbstbeschränkung und Selbstkritik wahrhaft einzigen Künstlerseele mit den aus ihr erzeugten Kunstschöpfungen zu vergleichen, der wird sich aus der consequenten Durchdringung der Theorie und Praxis genugsam überzeugen, daß die knappe Liebform nicht gewählt worden ist, um ihrem Verfasser als Deckmantel seines Unvermögens, der „Schwäche seiner Begabung“ zu dienen. Diese Ansicht wird in dem gedachten Artikel in Nr. 5 Ihres Blattes laufend Jahrganges ausgeprochen. Vielmehr möchte eine ernsthaft eingehende, selbstlose und unbefangene Beurtheilung in diesen Feinen und denn doch nicht wenigen großartigen und dramatisch schwungvollen Liedern (man vergleiche die Schiffslieder, die aus dem Schottischen des Rob. Burns und viele andere) eine sehr erfreuliche und ebenso hervorragende Bläthe der Kunstübung unsrer ziemlich trüben Gegenwart anerkennen. Wenn mir ein persönliches Gutachten vergönnt ist, so halte ich die Franz'schen Lieder geradezu für die lebensfähigsten aller neueren Kunstschöpfungen seit Franz Schubert. Ich weiß recht wohl, daß diese Ansicht entscheidenden Widerspruch hervorgerufen wird. Allein es ist kein Paradoxon das in der Luft hängt. Vielmehr stützt sich mein Urtheil lediglich auf die Geschichte und das Wesen unsrer so verschiedenartig aufgefaßten Tonkunst. Franz knüpft seine Fäden fest an beide Seiten an, nemlich an die Geschichte und an das auf Naturgesetzen beruhende Wesen der Kunst und ihrer Formen. Das thut von den oben genannten Meistern aber keiner in dem Maße außer etwa Mendelssohn und allen-

falls Weber. Schubert und Schumann stellen sich ganz auf sich selbst und weil sie liebenswerthe Persönlichkeiten sind, so versagt die Gegenwart ihnen nicht ihren Zoll der Anerkennung ja schwärmerischen Beifalles, weil die in der Gegenwart wühlende Richtung des individuellen Gemüthslebens in der Musik jener Meister ihren angelegten Ausdruck findet. Aber „tempora mutantur et nos mutamur in illis“. Wer kann behaupten, daß ein künstliches Geschlecht sich mit seinem Stimmungsleben nicht etwa in anderen ja entgegengelegten Kreisen bewegen wird? Da möchte es denn freilich mit den frischen Blüthen die unsere Zeit charakterisiren bedenklich aussehn. Wer weiß ob sie nicht als trockene welcke Blumen, als Antiquitäten bei Seite geschoben und frischeren aus dem Wesen der eigentlichen Kunst erzeugten Blüthen Platz machen müssen. Diese Bedorngn erregen die Lieder und anderen Arbeiten von Robert Franz nicht. Denn sie haben eine sichere breite Basis und wachsen gleichsam organisch aus der Geschichte der musikalischen Ziplentwicklung heraus. Man findet in ihnen Anknüpfungspunkte an Palestrina, Johannes Eccard, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann und der Ausdruck ist sowohl nach Inhalt wie Form stets durch das Gepräge einer scharf gereinigten echt künstlerischen Individualität zu einer Selbstständigkeit erhoben, die sie von allen Genannten sorgfältig scheidet und kenntlich macht.

Wenn ich nun durch obige Zeilen daselbe erreichen wollte was der betr. Artikel in Ihrem Blatte beabsichtigte, nämlich den Sängern und dem musikalischen Publikum die Franz'sche Muse näher zu rücken, so möchte ich es wenigstens nicht im Sinne des dort angezogenen Sprüchwortes: „Der das Kleine nicht ehrt ist des Großen nicht werth“. Das Große liegt so wenig im Ungeheuerlichen, Aufreizenden und Ermüdenden, als das Kleine in der Demuth und äußerlichen Maßverhältnissen. Das Schöne und zwar das ewig Schöne aber ist nur da wo Geist und Stoff sich zu einem organischen verkörperten „Geist-leibe“ vereinigen, innerhalb der naturgemäßen Grenzen des Kunstgeleges. Es gibt nun aber in der Kunstgeschichte nicht viel Zeugnisse jenes künstlerischen Wahren und Schönen, die den Forderungen desselben bis ins kleinste Einzelne hinein so vollwiegende Genüge thäten als die musikalischen Arbeiten von Robert Franz. Und deshalb würde es als eine Neugeburt des musikalischen Bedürfnisses der Gegenwart zu begrüßen sein, wenn sich Geschmach und Studium die Feinen und bedeutensamen Blüthen einer taumelnden tumultuariösen Kunstperiode mit Hingebung und Verständnis zuwenden sollte.

Doch es ist Zeit, mich zu beurtheilen. Nur das wollen Sie geheimer Herr, mir noch verstaten zu bemerken, daß ich, wie es Ihnen vielleicht scheinen könnte, obige Mittheilungen nicht etwa auf besondere Anregung von außen her zu machen veranlaßt worden sei. Meine persönliche Beziehung mit Robert Franz hat seit nahezu zehn Jahren völlig aufgehört, da trotz meiner unvorposten luhngewebenen Verehrung und Hochachtung vor dem Meister unsere Wege nach vielen wesentlichen Seiten hin uns auseinander geführt haben und eine Wiederanknüpfung schwerlich jemals zulassen werden. So konnte mein Urtheil nach der Seite meiner persönlichen Ansicht hin sich ausschließlich auf den Gegenstand gerichtet halten und mit meinen kunstgeschichtlichen geringen Einsichten ungehemmt ins Gleich gebracht werden.

Ich habe die Ehre zu verharren u. f. w.

Stogau 7. Februar 1862.

Ludwig Meinardus.

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Fortsetzung.)

Aus dem Gesagten folgt, daß der Kirchenstyl in dem a cappella-Satz seine vollendetste Darstellung findet. Zunächst erscheint nach der hier entwickelten Auffassung den Werken der Kirchenmusik der chorische Charakter als der allein angemessene; denn was sie verstanden soll, ist kein subjektives Glauben und Empfinden, sondern der Gesamtheit der Lehre, die in Aller Herzen lebt. Die Objektivität, welche jede Kirche für ihr Wesentliches in Anspruch nehmen muß, die innige Gemeinamkeit, die ihre Glieder durchdringt, und im Cultus äußere Gestalt gewinnt, kann nur in einer Gesamtheit eng mit einander verbundener Vokalgruppen zu vollem künstlerischen Ausdruck gelangen. Freilich bezoglen uns in der Kirche gewidmeten Compositionen des achtzehnten Jahrhunderts unzählige Arien, Duette und andere d. r. Oper entlehnte Formen des Einzelgesanges. Dies beweist indessen nur, daß die eigentliche Kirchenmusik bereits zu einer Zeit in Verfall gerathen war, in welcher die übrigen Gattungen der Tonkunst sich erst zu höchster Fülle und Herrlichkeit entfalten sollten. Selbst in der H-moll-Messe Sebastian Bach's wechseln Chorsätze mit breit ausgeführten Arien. Nun wird es zwar Niemand in den Sinn kommen, dem Meister gegenüber von einer gedankenlosen Vermischung des Kirchen- und Opernstyls zu reden; es kann indessen nicht geläugnet werden, daß er in jenem Werke, wie in fast allen jenen größeren Schöpfungen, die engen Grenzen, welche der eigentlichen Kirchenmusik gezogen sind, noch mehr als einer Seite hin weit überschritt. Viel zu ausschließlich seiner Kunst hingegeben, ergriß er in ihrem Namen von jedem Gegenstand, der sich ihm darbot, ungetheilten Besitz, um ihn aus ihrer souverainen Machtstille heraus zu gestalten. Seine Tonbildungen sind der reinste und erhabenste Ausdruck subjektiv-religiöser Empfindungen, aber für Musiker im Gebiet der Kirchenmusik können die wenigsten gelten.

Im Dienst der Kirche hat die Tonkunst den Chor der menschlichen Stimme zu ihrem Organ zu machen, sich aber auch auf ihn zu beschränken. Wollte sie ihm noch den Chor der Instrumente beifügen, so würde sie in Folge eines so massenhaften Aufgebots anderer Mittel die verhältnismäßig untergeordnete Stellung, die ihr hier gebührt, nicht länger wahren können, und, statt dem Cultus hilfreiche Hand zu leisten, auf seine Kosten selbst in den Vordergrund treten. Huchin entspricht, wie schon bemerkt, der ungetriebene Vokalton vermöge seiner überwiegend geistigen Natur dem Werke kirchlicher Andacht am besten. Gegenüber der tausendfach wechselnden Farbenpracht, die sich aus dem Orchester ergießt, glodt und umschmeichelt von dem bunten Schwaarm aller dieser vielfestaltigen, leicht schwingenden, durch das Wort nicht mehr gesetzten Tongeisten, läuft die Phantasie des Hörers Gefahr, aus dem Reiche, das nicht von dieser Welt ist, in sehr irrische Regionen zu gerathen. Der alte Widerwille der Kirche gegen das Instrumentale, der noch bis auf den heutigen Tag die Theilnahme der Musik an dem Cultus in der „Sirtina“ auf die Mitwirkung einer reinen Sängercapelle eingeschränkt, hat deshalb seinen guten Grund.

Zum Begriff der Kirchenmusik gehört endlich mit innerer Nothwendigkeit der polyphone Charakter. Derselbe reinigt, vermöge der strengen Zucht der Form, die Empfindung von jedem trübenden Zufug subjektiver Elemente, und theilt den Ausdruck die erste Würde und das edle Maß mit, welches Ort und Anlaß erfordern. Die Polyphonie allein besitzt die Fähigkeit, das Sinnliche, in welchem alles Tonwesen befangen ist, so völlig mit dem Schein des Geistes zu durchleuchten, daß der gesammte Anhalt und specie aeterni sich der Seele des Hörers darstellt, diese das tönende Widerpiel einer höheren harmonischen Weltordnung zu vernehmen glaubt, in der das Einzelne nur im Ganzen und dieses nur in jedem Theile lebt und wirkt. In Rücksicht auf das gegenseitige Abhängigkeitsverhältniß der Stimmen hat man den polyphonen Satz auch den gebundenen genannt; mit größerem Rechte könnte man ihn aber als den im höchsten Sinne freien

bezeichnen, weil hier keine Stimme nur dienend austritt, vielmehr jede derselben sowohl für die übrigen als ihrer selbst wegen da ist. Freiheit und Nothwendigkeit sind hier zur Einheit vermittelte und aufgehoben. Zu demselben Ergebnis führt die folgende Betrachtung. In der Kirchenmusik vernehmen wir im Chor den Gesammtausdruck der „idealen Gemeinde“; wir nun diese letztere in allen ihren Gliedern gleichmäßig vom Geiste Gottes durchdrungen erscheint, und sich folgergestalt zur engsten Gemeinschaft verbunden weiß, so muß auch in der Kunst, die dies Verhältniß vergegenwärtigen soll, das Melodische sämmtliche Stimmen erfassen, damit keine derselben in egoistischer Vereinzelnung sich von den anderen löse und über sie erhebe. Die Polyphonie ist nicht weiter, als solche Abgegenwart der Melodie.

In dem Vorangegangenen glaube ich alle wesentlichen im Begriff der Kirchenmusik liegenden Momente zusammengestellt zu haben. Obgleich bisher noch nichts von mir der Name Palästina's genannt ist, wird man doch unschwer erkennen, daß der hier geltend gemachten Auffassung die Weise des alten Meisters überall als Ideal vorgeschwebt, und allen einzelnen Punkten der Entwicklung Grundlätze und Anhalt geboten hat. Aufgerüttelt durch die frühen Angriffe des Protestantismus, ermannte sich die katholische Kirche im sechzehnten Jahrhundert aus tiefer lethargie und Besunkenheit zu neuem sittlichen Ernst und feuriger Thatkraft. Einen Theil der eigenen Jugend gewann sie im Kampfe mit dem jugendlichen Gegner zurück. Wahrhaft schöpferisch ist nur der Glaube an den eigenen Beruf. Ihn hatte die Kirche wieder gefunden, und mit ihm etwas von jener produktionskräftigen Begeisterung, die sie einst durchdrang, als sie sich das erste Mal zur Erfüllung ihres weltkirchlichen Berufes anstählte. Die edelste Frucht solcher Erhebung war auf künstlerischem Gebiet die musikalische Lyrik Palästina's und seiner Geistesverwandten.

Frägt man, weshalb das im Schooß des Katholicismus neu erwachte Leben die Musik in ihrem innersten Wesen ergriff, während doch die anderen Künste nur ganz oberflächlich davon berührt wurden, so liegt, wie mich dünkt, die Antwort auf der Hand. Auch Malerei und Poesie hatten einst in der Kirche treue Obhut und Pflege gefunden. Der Kirchheit entwachsen, mußten sie indessen eine Vorwandschaft abschreiben, durch die der ihnen eingeborene Drang nach freier, allseitiger Entfaltung nur gehemmt und verkrüppelt worden wäre. Verfunken in den bewundernden Anblick der kaum wieder erschoffenen hellenigen Welt, entzweimdeten sie sich, je tiefer sie aus dieser Quelle edelster künstlerischer Anregung und Begeisterung schöpften, immer mehr der kirchlichen Anschauungsweise. Anders verhielt es sich mit der Musik. Die ersten Versuche des Mittelalters im Gebiet der bildenden Künste und der Poesie waren, wie sehr sie auch den Charakter des Anfangs trugen, doch nur die letzten übrig gebliebenen Reime einer untergegangenen Cultur, die sich schüchtern und mühselig durch Schutz und Trümmer an die rauhe Luft emporgemagten. Indem sich die Kirche dieser Kinder eines ihrer ursprünglichen fremden Geistes annahm und sie nach Kräften förderte, erwies sie sich, getreu ihrer geschichtlichen Mission, als Hort der Humanität mitten in der allgemeinen Barbarei. Ein ungleich innereres Band verknüpfte sie aber mit der Tonkunst. An ihr hatte sie nicht einen ihr überlieferlichen Schatz zu hegen und zu hüten, sondern im eigentlichen Sinn Mutterspflicht zu üben. Ist ja doch die Musik das leibhaftige Kind des Christenthums, von seinem Geiste gezeugt, in ihm aufgezogen und großgezogen. Erst als über die Vorstellung der Menschheit der Idealismus einer Lehre Herrschaft gewann, die alles Denken und Sein in zwei entgegengesetzte Welten zerpalte, konnte aus den verborgenen Tiefen des Gemüthes jene geheimnißvolle Kunst geboren werden, deren inneren Gehalt Ahnung und Sehnsucht ausmachen, die auf lustigen Schwingen des Tons die Seele über den unendlichen Abgrund zwischen Diesseits und Jenenseits hinweg zu tragen vermochte.

Von allen Künsten entbehrte die Musik allein des klassi-

schen Vorbildes, und sie blieb deshalb in dem mütterlichen Hange zurück, als die übrigen bereits durch die Rückkehr zum antiken Ideal volle Freiheit und Unabhängigkeit der Entwicklung gewonnen hatten. Unter der rauhen scholastischen Jucht waren die musikalischen Formen inzwischen soweit geschmeidigt, um den Gesäßsinnhaft des kirchlichen Bekenntnisses in sich aufnehmen und zu ergreifendem Ausbruch gestalten zu können. Keine Gebete sind reiner und dem Himmel wohlgeschälliger, als die kirchlichen Lippen entflammen und in der Kindheit stand noch die Kunst Palestrina's und seiner Schule, trotz ihrer meisterlich gefügten Polyphonie. Wenn man die feinen Gesänge als ewige Muster des Kirchenstyls und doch zugleich als sehr unvollkommene Musik betrachtet, so liegt darin so wenig ein Widerspruch, daß Eins vielmehr aus dem Andern folgt, wie oben des Weiteren anzusehen versucht wurde. Von dem Cultus getrennt, nehmen sich jene Werke der alten Italiener fast und die aus, wie Staffage und Decoration ohne die Hauptfiguren, wie die begleitende Harmonie ohne die Melodie. In Aufführungen, wie deren 3. B. der Berliner Domchor eine Reihe jeden Winter im Concertsaal veranstaltet, kann man sich von dem Gesagten praktisch überzeugen. Sie beschränken sich auf die Pflege der Kirchenmusik im allernghen Sinn, bieten ihrem Publikum eine Auswahl des Besten und Bedeutendsten, das in dieser Gattung von Palestrina bis auf Mendelssohn hervorgebracht ist, nur schaltet man zwischen die a capella-Vorträge ein paar erstere, die Grundstimmung nicht störende Clavierstücke ein. Diese letzteren bilden lediglich den instrumentalen Ballast, um dem jedesmaligen Programm die für einen selbständigen Concert-Abend erforderliche Schwere und Consistenz mitzutheilen. Trotzdem sind die Sotären des Domchors unter allen unseren öffentlichen Musikausführungen am kirchlichsten bemessen. Ohne die Empfanglichkeit der Hörer völlig zu erschöpfen, dürfen sie es nicht wagen, die bescheidene Dauer von anbersthalb Stunden zu überschreiten. Das Gefühl der Monotonie, das sich im Concertsaal gegenüber diesen Messen, Motetten und Psalmen unserer so bald bemächtigt, ist nichts Zufälliges und Subjectives, hängt nicht mit der musikalischen Bildung oder religiösen Disposition des Einzelnen zusammen, sondern entspringt aus der Natur der Sache. Statt abgeschlossener, auf sich beruhender und deshalb den ästhetischen Sinn befriedigender Kunstwerke vernehmen wir Fragmente, integrende Theile des kirchlichen Drama's, die innerlich und äußerlich aus ihrem natürlichen Zusammenhang losgerissen sind. Damit sie uns verständlich werden, muß unsere Phantasie und Reflexion aus eigenen Mitteln das Fehlende ergänzen. Dies Verfahren ist aber weit verschieden von dem eigentlich künstlerischen Empfangen und Genießen, es fordert dem Geiste unausgesetzte Vorkläufe ab, die der unmittelbaren Empfindung nur zum geringsten Theil zurückerkattet werden. Unbeglücklich schwanden mir hin und her zwischen einer bloß vorgestellten Welt und dem sinnlichen Einbruch. Was wir vernehmen, ist die ganz abstrakte, gleichsam noch elementare, künstlerische Gestaltung eines idealen Gehaltes, dessen Macht und Reichthum erst im wirklichen Gottesdienst durch das lebendige Ueinandervergehen sämtlicher Factoren zu allseitiger, konkreter Erscheinung kommt.

Gerade umgekehrt, wie mit den Gesängen des Palestrina, Orlando di Lasso und den ihnen nach Form und Inhalt verwandten Werken, verhält es sich mit den Cantaten Sebastian Bach's. Obgleich erfüllt von echt kirchlichem Geiste und auch äußerlich für den Vortrag in der Kirche zunächst bestimmt, gelangen sie doch im Concertsaal zu ungleich größerer Wirkung. Weil in ihnen die Musik den Gegenstand völlig ergreift und durchdringt, und sie deshalb auch für sich allein die gesammte geistige Kraft des Hörers in Anspruch nehmen, bleibt neben ihnen für den kirchlichen Cultus selbst kein Raum mehr übrig.

(Fortsetzung folgt.)

## Kritische Revür.

a) Für Pianoforte allein.

Letzte Sonate von F. Schubert. Verlag von F. Wpfling in Leipzig.

v. Br. — In einem anderen Sinne, als Göthe das bekannte Wort aussprach: Schalepax und kein Ende, könnte man sagen: Schubert und kein Ende; es scheint nämlich fast, als ob man mit neuen Manuscriptentbedungen aus der Feder dieses unangbar produktiven Tondichters nie zu Ende kommen sollte. Bald ist es ein Chor, bald ein Quartett, bald gar eine Operette, die, kaum von irgend Jemand gekannt, aus dem Dunkel aufstauken, und die Welt immer wieder von Neuem in Erstaunen setzen. In einem der nächsten Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird ein Oratorienfragment „Lazarus“ zur Aufführung kommen, und gleich dem Lazarus des Evangeliums seine Auferstehung aus dem Todesthale feiern. Mir ist es zu frühzeitig bekannt und ich kann versichern, daß es mir höchst anziehender und höchst eigenthümlicher Torso ist, welcher Schubert von einer ganz neuen Seite zeigt.

Das Gleiche läßt sich jedoch nicht von der oben angezeigten Sonate sagen. Der Verleger bezeichnet sie auf dem Titelblatte als eine Reliquie und will mit dieser Bezeichnung vermulthlich entschuldigen, daß er dem Publikum überhaupt ein von seinem Autor unvollendet hinterlassenes Werk vorlegt, allein so wenig man je an der Veröffentlichung poetischer Fragmente Anstoß genommen hat, so wenig auch ist an sich gegen die Publikation musikalischer Fragmente einzunehmen.

Wenn aber das Vorliegende ungedruckt geblieben wäre, so würde dies kein Verlust für die Literatur und keine Verfündigung an dem Genius des großen Tondichters gewesen sein. Sogar wenn sich dieses Fragment als ein Jatum erwieze, so würde uns eine solche Entdeckung nicht sehr überfallen. Zwar enthält es ganz unzweifelhaft echt Schubert'sche Züge — man darf nur den an die große A-moll-Sonate erinnernden Beginn des ersten Allegro ansehen — aber es sind solche, wie sie einer geschickten, feinen, mit ihrem Gegenstande wohl vertrauten Hand immerhin auch nachzuzeichnen gelingen könnte. Diese Sonate sticht in allem ganz auffallend hervor, was wir als die Schwäche Schubert'scher Instrumentalcomposition kennen, in der Vorkehrigkeit des Baues, die im Finale 3. B. bis zur vollständigen Anarchie geht, in dem gehäuften, oft höchst gemungenen Modulationswechsel, in dem breiten Ausspannen und endlosen Wiederholen gewisser Grundmotive u. a. Dagegen ist jene wunderbare Milde und Weichheit der Empfindung, welche uns bei Schubert das ganze Herz zu lösen pflegt, hier bis zur üppigsten Weichheit gesteigert und das Fragment hinterläßt einen durchaus unerquicklichen Eindruck. Es ist nicht ein Zug in dieser Sonate, welcher sich nicht — ganz analog — in einem andern Werke Schubert's wieder fände, aber viel schöner und prägnanter ausgedrückt und ich glaube, daß Schubert selbst von seiner Arbeit unbedrückt war (mit dem Umarbeiten pflegte er sich bekanntlich nicht zu befassen), und daß sie nur darum unvollendet blieb; denn die Angabe, daß diese Sonate Schubert's „letzte“ Sonate wäre, ist eine offenbar unrichtige. Dem Manuscript scheint das Datum April 1825 beigefügt gewesen zu sein, weil wir dieses der Sonate vordruckt finden; nun stammen aber die drei, als „allerletzte Compositionen“ ebrtten, von dem Verleger Schumann gewidmeten Sonaten nentorisch (siehe Feinrich von Kreißle's biographische Skizze) aus Schubert's letztem Lebensjahre (1828) er muß also auf die Vollendung jener Arbeit selbst freiwillig resignirt haben.

Die Sonate besteht aus den gewöhnlichen vier Sätzen; der erste Satz (Moderato  $\frac{3}{4}$  B-dur) ist bei weitem der acceptabelste, zwar auch ein wenig zerfahren und voll Reminiscenzen, aber doch durch manche feine und originelle Züge, welche die Echtheit der Auctorität freilich kaum bezweifeln lassen, interessant und anziehend. Der zweite Satz (Andante,  $\frac{3}{4}$  B-moll) hat sehr

geringen Gehalt und leidet an verschwimmender Empfindungslosigkeit und Monotonie. Der dritte Satz (Menuetto,  $\frac{1}{4}$  As-dur) dem ein kleines, liebliches, für Schubert aber doch unbedeutendes Trio (in Gis-moll) folgt ist unvollendet und erinnert ebenfalls ganz auffallend an die schon erwähnte A-moll-Sonate. Das Finale endlich (ein Rondo, Allegro,  $\frac{1}{4}$  B-dur) ist nur eine kleine Strecke über einen projektierten zweiten Teil hinausgeführt und bricht da ab. Aus der totalen Ungenießbarkeit und Verwirrtheit dieses Fragmentes läßt sich schließen, daß Schubert die Lust sei zu Ende zu führen verloren hatte und wir meinen, daß die Veröffentlichung besser, wenn auch nicht ganz zu unterlassen, so doch auf die beiden ersten Sätze zu beschränkt gewesen wäre.

Fantastische Stücke, comp. v. L. Jungmann. op. 14. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„Stille Thränen, frohe Vorfahrt, unendliches Glück.“ Tonstück, comp. v. P. Boenide. op. 9. Derfelbe Verlag.

Charakteristische Sonate, comp. v. Fr. Baumsfelder. op. 60. Derfelbe Verlag.

Zweite Canonetta, comp. v. Stephen Heller. op. 100. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Ueber die hier genannten Stücke denken wir uns kurz fassen. In L. Jungmann haben wir schon früher ein nicht ganz unbeachtenswertes Talent kennen gelernt. Die genannten Fantastische geben sich freilich sehr merklich als Nachklänge aus Schumann zu erkennen, die aber doch durch eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit, durch welche sich insbesondere Nr. 1 und 5 auszeichnen, Antheil erwecken.

Das „Tonstück“ von Boenide, dessen Ueberschriften schon demjenigen Wesen erregen, der weiß, ein wie bedeutendes Individuum vorausgesetzt wird, an dessen „stillen Thränen“ und „unendliches Glück“ wir Antheil nehmen sollen, ist von Anfang bis zu Ende phrasenhaft. Welch ein Glück muß es sein, das uns der Verfasser im Finale mit einer Trivialität schildert, von der es schwer zu begreifen ist, daß er ihrer nicht selbst bei Zeiten inne wurde!

Nicht viel besser steht es um die „charakteristische Sonate“ von Baumsfelder, welche uns ebenfalls vom „frohen Vorfahrt“, „einsamer Stunde“ und „frohem Wiedersehen“ erzählt, die aber doch mit ungleich mehr Talent gearbeitet ist.

Die Canonetta von Stephen Heller endlich ist so ganz in der bekannten Manier dieses Autors geschrieben, daß wir nichts darüber zu sagen brauchen, als daß es ein Stück ist, welches 17 Seiten umfaßt, nicht allzuschwer auszuführen, jenen wenigen früheren Stücken des Componisten aber, die ein wirklich poetischer Hauch durchweht, nicht gleichzustellen ist.

#### b) Für Pianoforte und Violine.

Nachklänge, Fortsetzung der „bunten Reihe“, 15 Stücke, comp. v. Ferd. David. op. 41. Vier Hefte. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Wir kennen die „bunte Reihe“ nicht, von welcher die obigen Nachklänge eine Fortsetzung sind, sondern nur diese selbst. Was nun aber die in diesen Stücken gebotene Musik betrifft, so können wir unser Urtheil über dieselbe in Kürze dahin abgeben: Es ist sogenannte „Unterhaltungs-“ oder Salon-Musik besten Grades, nicht mehr und nicht minder; sogenannte Eleganz, Grazie wird man nirgends vermessen, für corvete, fein ausgebildete Technik bürgt der Name des Verfassers; mehr wird, wer die Gattung kennt, nicht erwarten, und in solchem Sinn seien diese Stücke empfohlen oder auch nicht empfohlen. Viele dieser Stücke tragen besondere Ueberschriften, wie: Hoffen und Harren, Frühlicher Abschied, Wiedersehen u. s. w., womit es aber nicht viel auf sich hat. Nächst gearbeitet ist das canonische Scherzo Nr. 11. Auch eine Sarabande und eine Gigue finden sich, die aber beide nicht im Geiste der Gattung erfunden sind, insbesondere das letztere Stück

würde richtiger eine Tarantelle heißen. Bei der Verlagsbehandlung mag sich der Autor besonders für die prachtvolle Ausstattung bedanken, in welcher sie sein Werkchen erscheinen ließ.

#### e) Für Gesang.

Sechs Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, comp. v. C. Führ. op. 34. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

So sehr der Componist in seinen Instrumentalarbeiten, über welche wir kürzlich zu sprechen Gelegenheit hatten, zum gespreizt künstlichen geneigt ist, so einfach giebt er sich hier und wir machen die betreffenden Vereine auf diese amuthigen, warm empfundenen Gesänge aufmerksam. Der „gute Kamerad“ von Uhland und Götthe's „Schweizerlied“ sind dem Componisten in ihrer schlichten Herzlichkeit und liebendwürdigen netzigen Raueität besonders gelungen.

Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme und drei Lieder für eine Alt- oder Bassstimme comp. von C. A. Mangold. op. 57 und 58. — Verlag von Schott's Söhne in Mainz.

Sehr harmlose Geschöpfchen, denen aber eben darum das Recht eingeräumt sein mag, still und unbefellig durch die Welt zu gehen. Einige dieser Lieder sind (nach Gedichten von Robert Reinick) speziell humoristisch intentionirt, ein Genie, dem wir keineswegs abgeneigt sind, aber es ist dies eine etwas leichte Sorte von Humor, die nicht tief eindringt, und wenn Reinick singt:

Drum frag' ich es euch nun,  
Ihr seid ja so weise,  
Ob einst ich ein Spaz,  
Oder Pech' oder Weise?  
Doch meint ihr, ich wäre  
Ein' Nachtigall gar,  
Dank schön für die Ehre!  
Bin ein lustiger Vogel,  
Und das ist wahr!

so werden Leser von Bildung, die in Gedichten überall nach einem poetischen Gehalt fragen, von dieser Art Humor nur wenig erbaut sein. Daselbe aber gilt von der Musik.

## Locales.

(Pfeilharmonisches und Gesellschaftsconcert. Quartettproduktionen.)

S. B. In Folge der Gounod'schen Oper und anderen dringenden Materials sind wir mit unserm Concertbericht ein wenig in Rückstand gekommen und müssen daher heute, um einmal aufzuarbeiten, möglichst kurz zusammenfassen was die letzten Wochen gebracht haben.

Im 2. Pfeilharmonischen Concert wurde die sehr bekannte Es-dur-Symphonie von Haydn (mit dem Paukenwirbel am Anfang) gegeben. Es ist ziemlich allgemein hierüber und mit Recht bemerkt worden, daß die große Anzahl Haydn'scher zum Theil so gut wie unbekannter Symphonien eine andere Wahl hätte zweckmäßiger erscheinen lassen. Ein Institut wie das Pfeilharmonische, wo die Produktionen durch ihre Sauberkeit und technische Vollendung jedem irgend berechtigten Werk den besten Erfolg verbürgen, sollte sich am wenigsten von einer gewissen Exklusivität bestimmen lassen, die sich auf bloß Bekanntes stützt, einen bequemem Alltagsgang fortsetzt. — Statt einer angekündigten Tenor-Arie aus der „Entführung“ sang, wegen Unpäßlichkeit des Herrn Walter, Fr. Bettelheim Bach's Altarie aus „Gottes Zeit“. Die talentvolle Sängerin schien jedoch noch nicht ganz mit ihrer Aufgabe im Reinen, und zog die in dieser Stelle überhaupt nicht ganz glücklich gewählte Arie mehr in die Länge und Breite als in die Tiefe, d. h. sie sang außerordent-

sich langsam aber doch nicht einfach und würdig genug. Die Hauptmann'sche Bearbeitung dieser Cantate, welche auch diesmal benützt wurde, schien uns hier zu wenig voll gefehlt. Contrabässe und Oboen allein sind kaum im Stande eine gute Wirkung zu machen und eine weitere Ausfüllung durch das Streichquartett scheint uns bei diesen Stellen unbedingt notwendig, wenn nicht das Gefühl der Leerheit aufkommen soll, welches bei Bach'scher Musik gewiß nie am Plage ist. — Cherubini's reizende Duverrière zu den „Abentheuern“ wurde sehr fein und grazios gespielt und fand lebhaftesten Beifall. So auch Schumann's D-moll-Symphonie, deren Romanze wiederholt wurde. —

Am 3. Gesellschaftsconcert wurde Schumann's „das Paradies und die Peri“ gegeben, ein Werk dessen vielfache Schönheiten auch diesmal ein zahlreiches Publikum anzogen und entzückten. Ohne die verschiedenen Schwächen und Schattenseiten desselben zu übersehen oder läugnen zu wollen, muß man doch billigerweise sagen, daß Schumann hier der schwierige Wurf gelungen ist, eine große Cantate für Soli, Chor und Orchester zu schaffen, deren Stimmungslage und musikalischer Inhalt ganz neu und doch zugleich überwiegend schön, zum Theil herrlich genannt werden muß. Mit Ausnahme einiger deutschen Städte, die wie die Chinesen eine Wauer um sich zu ziehen wenigstens sich alle Mühe geben, ist das Werk in Deutschland allenthalben bekannt und gewürdigt, so daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen. Die Aufführung konnte, was den Chor und die Mehrzahl der Soli betrifft, an wohl legeren die Damen Dufmann, Pauer und Betschheim und die Herren Erl, Zoelz und Panzer theilhaftig waren, auch strengeren Anforderungen größtentheils genügen; das Orchester, dem die Sache neu war (früher wirkte das Hofopernorchester mit) schien noch nicht genügend vorbereitet.

In der 2. Quartetproduktion des Herrn Hellmesberger gelangten Spohr's Nonett für Streich- und Blasinstrumente, Corelli's Violinsonate und Beethoven's F-moll-Quartett zur Aufführung. Da wir dieser Produktion nicht beiwohnten, so erwähnen wir blos, daß Herrn Hellmesberger's Spiel in der Corelli'schen Sonate uns als ganz vorzüglich gerühmt wurde, daß aber, wie natürlich, Beethoven's Quartett im Ganzen am entschiedensten durchgriff. — In der 3. Production kam außer Beethoven's Sonate in Es-dur für Clavier und Violine (das Clavier gespielt von Herrn Weidner) und Mendelssohn's B-dur-Quintett, ein bisher unbekannt geliebtes und ungedrucktes Streichquartett in B von Fr. Schubert zur Ausführung, welches sofort den lebhaftesten Beifall errang. Namentlich entzückte uns darin das Adagio in G-moll und das höchst eigenthümliche lebhafteste Finale; auch das Scherzo, welches jedoch aus einem anderweitigen Fragment an die Stelle des ursprünglichen, wie man uns mittheilt allzu „länderartigen“ Menuets eingeschoben wurde, ist ein sehr wirksames Stück und mußte wiederholt werden. Wir hoffen, da nunmehr dieses Quartett im Druck erscheinen wird, demnächst darauf zurückzukommen.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

D. L. Vassen Sie mich die diesmalige Correspondenz mit einem kleinen Rückblick auf unser „Museum“ beginnen, welches mit Eröffnung des neuen Saales in ein neues Stadium seiner Entwicklung getreten ist. Unter jenem Namen besteht daher seit einer langen Reihe von Jahren eine Gesellschaft, deren ursprünglicher Zweck die Kunstpflege überhaupt war. Der Verein besaß, wenn ich nicht sehr irre, in frühester Zeit auch eine Versammlung, von welcher allerdings längst nichts mehr zur Erinnerung kam. In den Zusammenkünften wechselten Musikstücke mit Vorträgen oder sonstigen literarischen Vorträgen. Dies blieb so bis vor ungefähr zwölf Jahren. Scenen aus Schafopfer, vorgetragen von dem leider so frühe verstorbenen Schauspieler Breuer, sowie ästhetische

Vorträge des Dr. Th. Creizenach u. A. bildeten in jener Zeit einen betrübten Theil des Repertoires. Diese Einrichtung konnte jedoch auf die Dauer nicht genügen; es stellte sich heraus, daß die große Mehrzahl der Mitglieder sich doch nur für einen der beiden Unterhaltungswege interessirte, und während die Kunstfreunde bei gar manchem literarischen Vortrage sich des Gehänsens kaum erwehren konnten, meinten die Literaturfreunde sich bei der Croico zu Tode langweilen zu müssen. Theilte man die zu den Aufführungen bestimmte Zeit von etwa zwei Stunden zu gleichen Theilen unter beide Fächer ein, so war keinem Theile gedient; jeder meinte, das Vergnügen der einflüßigen Unterhaltung sei durch die ebenfalls langweilige unterzogen. Man ging also an, der Musik ein Uebergewicht einzuräumen. War nun der eine Theil zurückzuziehen, so war es der Andre desto weniger und zog sich nach und nach zurück. Da nun das musikalische Element auch unter den Zuhörern mehr und mehr das Uebergewicht gewann, so konnte man schließlich nichts Bilkommeneres thun, als die literarischen Vorträge ganz bei Seite werfen. Das Programm bestand demnach aus einer Symphonie, einem Concert mit Orchester, einer Ouverture, einigen kleinen Solostücken und Gesängen, und ist stets so beibehalten worden. Die Zahl der Concerte ist zehn, und sie finden von Mitte November an, Freitag Abends 7 Uhr, alle 14 Tage statt. Das Orchester ist das des Theaters, welchem sich jedoch andere Künstler und selbst einige tüchtige Dilettanten, gleichsam als Volontaires anschließen. Mit der Theaterverwaltung wird dahin kontrahirt, daß sie an den betreffenden Tagen das Orchester nicht für Opern in Anspruch nimmt. Das musikalische Directorium wird alljährlich neu vergeben, resp. bestätigt. So lange Kapellmeister Guhr lebte, dirigierte er sein Orchester auch im Museum. Nach seinem Tode wählte die Gesellschaft jedoch nicht seinen Nachfolger Schindtmeißer, sondern den Director des Cäcilienvereines K. Müller. Letzterer wurde denn auch alljährlich bestätigt, auch nachdem die Kapellmeisterstelle auf G. Schmidt übergegangen war. Und so wurde denn endlich nach Müller's Tode, dem neuen Director des Cäcilienvereines, C. Müller, die Leitung des Museums übertragen. Die Auswahl der Musikstücke befragt der Vorstand im Verein mit dem Director. — Wie zum Beginn dieses Vereinsjahres war das Museum eigentlich eine geschlossene Gesellschaft. Die Abonnementen waren zugleich Mitglieder und kamen an der Generalversammlung, resp. an der Vermählung, Theil nehmen. In den einzelnen Concerten wurden jedoch sogenannte Fremdenkarten zu hohen Preisen verkauft. Die Mitglieder konnten aus eine Herrenkarte allein, oder aus eine solche mit einer Damentarte aborniren. Alle Herrenkarten waren nur persönlich gültig. In diesen Dingen ist nun eine wesentliche Veränderung eingetreten. Mitgliedschaft und Abonnement sind nunmehr getrennt. Für einen jährlichen Beitrag von 3 fl. rh., zu welchem man sich aber auf drei Jahre verpflichten muß, wird man Mitglied mit Stimmrecht, jedoch ohne Anspruch auf den Besuch der Concerte. Dessen erwidert man dadurch, daß man entweder abornirt oder eine Einzelkarte kauft. Keine Karte ist persönlich, sondern der Vorzeiger hat das Recht zum Eintritte.

Der Beginn der diesjährigen Museumsconcerte war durch die Bauverhältnisse bis zum 22. Nov. verzögert worden. An diesen Tage fand die Wiedereröffnung im neuen Saale mit Beethoven's B-dur-Symphonie statt. Den zweiten Satz nahm Dr. Dir. Müller nach meinem Gesühste entschieden zu langsam. Abgesehen hiervon wurde sowohl die Symphonie als die den Schluß bildende Ouvertüre „Hingoldshöhle“ fein und kräftig wiedergegeben. Fr. Dipta aus Wiesbaden errang mit zwei Ariën lebhaften Beifall. Ferd. Lohs half noch, das Eröffnungconcert vollends glänzend zu machen. Er spielte Beethoven's Violinconcert, ausgezeichnet wie selbstverständlich; gleichwohl würde ich im Zweifel sein, ob ich nicht unterm L. Strauß, der es voriges Jahr spielte, den Preis zuerkennten sollte. Dagegen habe ich allerdings ob a. h. s. Violinmusik noch nie markiger und großartiger spielen gesehen, als von Lohs. Er ließ uns an jenem Abende ein mir bis dahin unbekanntes „Solo“ in D von Bach, in Variationenform, hören, für Nichtkänner etwas lang, übrigens mit großem Besfalle aufgenommen. Es gehört nachgerade zum guten Tone in unsern Concerten, Musik von Bach zu spielen. Ich komme herauf noch einmal hierauf zurück. Zunächst aber die Frage: Was wollen unsere Virtuosen damit geben, wenn sie unmittelbar nach einem allfälligen Stücke ein möglichst modernes, etwa eine eigene Composition, spielen? Ich habe selbst gehört, daß Einer ein Concert von Händel und darauf, nach einer

Minute Pause, die Cascade von Bauer vortrug. Ein so gewaltiger Unterschied fordert doch zu gebieterisch den Vergleich heraus. Wollen die Herren das Moderne, die eig'ne Composition, in den dichtesten Schatten stellen? Das können sie doch vernünftiger Weise nicht wollen. Oder wollen sie vielmehr sagen: „Hört, wie das heut zu Tage ganz anders klingt, als jedes alte Zeug!“ — Herr Laub war wenigstens stattdess genug, zwischen Pauc und der eigenen „Concertpolonaise“ eine ungewöhnlich lange Pause zu machen und so den Abstand anzumerken.

(Schluß folgt.)

## Zeitungsschau.

Herr C. Kulle versucht es in Nr. 6 der N.-Ztg. f. M. abermals in seiner gewohnten Weise Wiener Kritiker, namentlich sich, sächerlich zu machen und berichtet bei Gelegenheit der Aufführung eines Dorusch'schen Quartetts bei Hofmann, daß ich über dasselbe im vorigen Jahr den Stab gebrochen, dasselbe Dupo aber nach der letzten Aufführung als einen Fortschritt bezeichnet habe. Allerdings ist es mir bezeugt, daß ich das Quartett für eine Novität hielt, was um so eher möglich war, als solch ein Dupo, e' einmal unter der erdrückenden Umgebung sämlicher Orchesterstücke gehört, sich nicht leicht ein Jahr lang im Gedächtniß erhält. Was aber die angebliche Inconsequenz betrifft, so verweise ich jene Leser, die sich über das äußerst wichtige Vorkommniß unterrichten wollen, auf Nr. 6 des 2. Jahrgangs, wo man Seite 45, Sp. 1, die erste Kritik des Quartetts finden wird, — und auf die 2. Nummer dieses (des 3.) Jahrgs, wo Seite 14, Sp. 1, für alle vernünftigen Menschen mit Ausnahme des Hrn. Kulle zu lesen ist, wie mein Urtheil nach einem Jahr wirklich gelautet hat.

## Nachrichten.

Von H. Franz bearbeitet, erschienen haben bei Len d a r t in Breslau drei Arien für Sopran, drei für Alt und drei für Bass aus der Matthespasion von S. Bach. — Ebenfalls ist wird so eben W. Bargiel's Duvertüre zu „Medea“ in Partitur, Stimmen und vierhörigem Clavierauszug ausgegeben.

Zum Behen der deutschen Hilfsgesellschaften in Paris gab der Sächsischen Gesellschaft unter der Leitung seines tüchtigen jungen Dirigenten Chmann kürzlich sein erstes, öffentliches Concert, in welchem nur Compositionen von Händel, Beethoven und Mendelssohn zur Aufführung kamen.

Im 5. akademischen Concert in Jena wurde Mozart's unvollendete Oper „L'oca del Cairo“ ausgeführt. Der Eindruck soll ein sehr günstiger gewesen sein, und den Concertdirectionen dürfte somit eine dankbare „Novität“ geboten sein.

In Prag wird Mozart's „Donmeco“ zur Aufführung vorbereitet.

Herr G. Bierling in Berlin ist zum correspondirenden Ehrenmitglied des niederländischen Vereins für Tonkunst ernannt worden.

Verschiedene Zeitungen bringen die schon früher gerüchweise verlausete Nachricht, daß im Nachlasse S p o h r's die vollständige Partitur einer dreitägigen Oper „Arauna, die Gulenkönigin“, sich vorgefunden habe, die im Jahr 1808 entstanden sei, als Spohr noch Capellmeister in Göttingen war.

In Paris werden bereits Vorbereitungen zu einem Musikfeste getroffen, in welchem mehrere Werke von Händel zur Aufführung kommen werden. — Hr. C. Schumann wird daselbst erwartet.

Von einem „Requiem“ von Fr. Kiel, welches kürzlich in Berlin aufgeführt wurde, wird in einigen Zeitungen viel Aufsehens gemacht.

Das zweite Abonnementsconcert des Concertvereins zu wöchentlichen Zueiden in Berlin unter der Leitung von Alb. Sch a n brachte Gade's Hamlet-Duvertüre, drei Chöre von F. Schubert, Beethoven's C-dur-Concert (Fargo und Rondo), gespielt von Fr. Bertha Hahn, dann Chorlieder

von Mendelssohn und C. Hüßig (Malfied), und Partien aus der Oper: „Genesefa“ von R. Schumann.

Ein Referat der Neuen Zeitschrift f. M. bespricht Vincent's „Einheit der Töne.“ Derselbe findet den Grundfehler des Buches darin, daß es auf dem eingeführten „temperirten System“ fußt! —

Im 16. Abonnementsconcert in Leipzig wurde ein „Gesang der Geister über den Wassern“ von F. Hiller zum ersten Mal ausgeführt. — In einem ebendasselbst gegebenen Concert des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner wurde eine Concertouvertüre von Aug. Horn zu Gehör gebracht und spielte u. A. Herr Capellmeister Reinecke Beethoven's Es-Concert. — In der Thomastirche wurden am 15. Febr. Hauptmann's Kyrie und Gloria aus dessen Vocalmesse, und am 16. die Cantate „du Hirte Israel“ von Bach (Chor und Choral) ausgeführt.

In einer Saalce für Kammermusik in Bonn wurde ein Streichquartett von E. von Fartog gespielt das als sehr interessant geschildert wird. Im 4. Abonnementsconcert daselbst kam unter der Leitung des Herrn Wrambach u. A. Beethoven's A-dur-Symphonie zu gelungener Ausführung.

In Laibach haben in letzter Zeit wieder einige „pöthharmonische Concerte“ stattgefunden. Dieses Institut entpuppt sich nach und nach vorwiegend als ein Gesangsverein. Im dritten Concert wurden außer einer Reiffger'schen Duvertüre und dem Mendelssohn'schen „Hochzeitsmarsch“ nur Männergesänge aufgeführt und Clavier gespielt; die Betreuer des Letzteren waren Mendelssohn und — Leopold Meyer! — Am 4. Concert wurde Cherubini's Duvertüre zu Rodolsa und Mozart's kleine C-dur-Symphonie gegeben, welsch letztere nicht ganz sicher zusammenhängend. Außerdem wurde eine Fäntenphantase (!), dann Männerquartette und eine Thalberg'sche Clavierphantase aufgeführt. — Im 5. Concert waren die Laibacher über das Clavierpiel des Hrn. J. Radrobickel ganz außer sich, außerdem wurden Chöre, doch diesmal auch gemischte gesungen, und zwar von Hauptmann, (Sobe den Herrn“) Mendelssohn, Schubert, Schumann und Beder. Hrn. Radrobickel gab noch ein selbständiges Concert, in dem sie das Mendelssohn'sche Concert spielte. —

In London eröffnete Herr Ernst Bauer am 1. Februar einen Cylindrischen Concerten, in welchen er Claviercompositionen vom Jahre 1620 bis zur neuesten Zeit vorzuführen gedenkt.

Die Oper „König Enzo“ vom Componisten der „Anna vom Landstron“ Herrn Albert in Stuttgart ist von der dortigen Hoftheater-Intendanz zur Aufführung angenommen und dürfte Mitte April in Scene gehen. (Ueber das Textbuch dieser Oper, welches „als Manuscript“ gedruckt erschienen ist, geben wir demnach einige vorläufige Mittheilungen zu bringen. D. Red.)

Wien.

Der Kirchenmusikverein bei St. Carl hat einen Jahresbericht pro 1861 veröffentlicht, aus dem wir entnehmen, daß derselbe bereits 37 Jahre besteht. Die Einnahme des Vereins belief sich in dem abgelaufenen Jahr auf 1572 fl., die Ausgaben auf 1664 fl. Chormeister ist wieder Herr Naprecht; Herr Tuma scheint also zurückgetreten zu sein. Der Verein hat Ehren-, ausübende und beiträgende Mitglieder. Wenn übrigens der Berichteratter Seite 6 sagt, jeder Wiener wisse, „daß die Kirchenmusik in der St. Carlstirche nichts zu wünschen übrig lasse“ so ist das eine hieseluande leidet'ist vorkommende Selbstüberschätzung, welche von christlicher Bescheidenheit und Demuth ziemlich weit entfernt ist. —

Die Zeitung für Männergesang „die Liedgenossen“ redigirt von Dr. F. Fieber und G. Bergamenter, früher in zwanzigsten Hefen ausgegeben, erscheint jetzt regelmäßig als Vierteljahresschrift. Das Blatt beschäftigt vorzugsweise den Interessen des Wiener Männergesangsvereins als Organ zu dienen.

Herr Dr. Hanslick geht als Jurymitglied für musikalische Instrumente zur Londoner Ausstellung.

Die Singakademie bringt am 9. März Abends 8 Uhr in einem Extra-Concert Schumann's Pilgerfahrt der Volk' zu wiederholter Ausführung. Außerdem werden Chöre von Grädenet, Cherubini, Ritter Sohn u. A. gesungen werden. — Die erste Aufführung der Matthespasion von S. Bach findet in der Charwoche statt. —



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Vogel.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Bogen.

Vertheiler: Wollgast Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weyfels & Wülfing, vormals G. F. Wollgast & Comp. — Preis: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 16 Sgr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Margarethe (Faust) von Ch. Gounod. II. — Rezensionen. — Beethoven in Osnabrück. — Correspondenzen aus Frankfurt a. M., Schlesig und Berlin. — Nachrichten. — Concertankündigungen — Briefkasten.

## Margarethe (Faust) von Ch. Gounod.

II.

(Siehe Nr. 7 d. Bl.)

S. B. Die Meinungsverschiedenheiten im Publikum und bei den Vertretern der Kritik; das zweifelhafte Benehmen des ersteren bei den hiesigen Aufführungen, da der Beifall offenbar mehr durch die Gesangsleistungen der Darsteller als durch die innere Wirkung der Musik hervorgerufen wird; der große Antheil, den an der immerhin vorhandenen Wirkung außerhalb der Musik liegende Faktoren haben; die schwierige Frage der modernen Operngestaltung überhaupt; alles das bestimmt uns, unserm ersten, nur die aller allgemeinen Fragen berührenden Artikel, einen zweiten etwas mehr in die Details eingehenden folgen zu lassen.

Was das Textbuch betrifft, so würden wir hierüber gar nichts weiter vorbringen, man nicht ein Theil der Kritik sich über alle Bedenken leichtsinnig wegsetzen zu dürfen geglaubt hätte, die nicht allein vom deutschen Standpunkte, sondern vom kunstphilosophischen und ästhetischen mit vollkommener Berechtigung dagegen angefaßt werden können, ja aufgestellt und verfochten werden müssen. Den „deutschen“ Standpunkt glaubte man nämlich lächerlich machen zu dürfen, weil die Bearbeitung der Herren Barbier und Carré dem Gotthe'schen Werk „kein Haar krümmt“, dieses vielmehr in unnahbarer Höhe dabei ganz unberührt bleibe. Dies würde erst der Fall sein, wenn jede an das Original alkmi auffallend erinnerndejenige oder Wort-Anordnung vermieden worden wäre, wenn man im Gegentheil während der Aufführung vergessen könnte, was oben gerade Götthe mit uns dem Stoff für die Bühne gemacht hat. Das ist aber nicht geschehen, vielmehr rückt uns jeder Akt, beinahe jede Scene, und vielfach sogar der Wortlaut das Gotthe'sche Schauspiel vor das sinnliche und geistige Auge. In Folge der Veränderungen aber, die dabei nicht etwa durch die musikalische Betonung, sondern durch die willkürlichsten Versetzungen der Scenen u. s. w. vorgenommen wurden, macht das Werk auf den, der das Original liebt, vielfach den Eindruck der Parodie. Als wirkliche Parodie, d. h. wenn der Zweck einer solchen vorläge, würde die Berechtigung dieses Genres dafür in Anspruch genommen werden dürfen. Daß aber die Sache um keinen Preis eine Parodie sein will und vielfach doch als solche erscheint, das ist das Widerwärtige daran, welches dem deutschen Meisterwerk gegenüber von dem deutsch Fühlenden ebenso empfunden werden muß wie von dem ästhetisch Gebildeten. Diejenigen, welche dieses Gefühl nicht empfinden, lassen sich zugleich auf einer ziemlich hohen Anschauung über das Wesen eines guten Opernfibrettos finden. Wenn es bloß darauf ankommt, daß ein solches mit einiger Gewandtheit zum Zweck des Theater Effekts und einiger dankbaren Musikstücke dienlich ist, der scheint sich sehr leicht und ohne besondere Strapale jener Anforderungen zu ent-

schlagen, die man aus einem höheren Gesichtspunkte als dem des bloßen Amusements an die dramatische Kunst stellen soll und muß. Wir machen hier eine Unterscheidung. Wenn es gilt eine dramatische Leistung zu schaffen, die vorwiegend unterhaltend, belustigend, ergözend sein soll, dann wäre es freilich lächerlich, im Prediger-ton darüber zu sprechen, und auf die Nichtigkeit des ganzen Besens aufmerksam zu machen. Wenn uns aber ein Stoff vorgeführt wird, der seiner Natur nach hochtragisch, den ganzen Menschen in Mitleidenschaft ziehen muß, so fordern wir auch von den Kunstintellektuellen, daß sie dem entsprechen, daß sie uns auf der Höhe des dramatischen Stoffes erhalten, oder doch, daß, wo sie gelegentlich der nothwendigen Ruhepunkte und Abwechslung wegen verlassen werden mußte, sie zu geeigneter Zeit in desto höherem Aufschwung wieder erreicht werde. So vertragen wir im Don Juan, im Fiesko und vielen andern Meisterwerken gerne das komische ja Niedrige, weil uns der nächste Moment wieder in die rechte und tiefe Stimmung versetzt.

Wer nun demselben würde, daß eine solche rechte und tiefe mit einem Wort be deutende Stimmung den Grundton des Gounod'schen Werkes bildet, vor dem würden wir uns unbedingt beugen und ein demüthiges pater peccavi ausrufen. Behauptungen helfen hier freilich nichts, sondern Nachweise aus der Sache selbst, namentlich Belege dafür, ob die Gounod'sche Musik die Höhe, die wir fordern, einhält, oder auch nur erreicht.

Ein Gang durch das Ganze soll dazu dienen, dem Leser die Einzelheiten des Werkes vorzuführen und unsere Anschauung darüber zum Ausdruck zu bringen. Möglich, daß Andere schwärmen, wo wir kalt bleiben, daß Andere sich im Aether fühlen, wo wir nur staubige und dicke Erdenthiel zu athmen glauben. Es ist uns bloß darum zu thun, unsere Eindrücke zu fixiren; die Kunstfreunde mögen sehen, wie sie zwischen den verschiedenen Standpunkten durchkommen, und wenn sie allenfalls am ehesten Recht zu geben geneigt sind.

Die „Introduction“ ist kein pyramidales Musikstück, welches mehr vermöchte als Stimmung zu erregen; sie besteht aus zwei Theilen, deren erster ungefähr das unbefriedigte Suchen und Forschen Faust's, der zweite aber in seinem ruhigen Dur-Klang den Seelenfrieden Margarethens malen zu wollen scheint. Jener bereitet uns nicht auf den ganzen Faust, namentlich nicht auf den vor, der zu einem verzweifelten Schritt fähig und bereit ist, — dieser nicht auf Gretchen, wie es uns nun einmal durch Götthe vorgewöhnt; dazu ist die Melodie viel zu gewöhnlich, phrasenhaft, ja stellenweise ordinär, die Harmonie zu unbedulft, namentlich auch die Vahführung, die Modulation zu abgebrannt. Man erwartet übrigens, daß der Dur-Satz sein Gegentheil in verstärkter Weise wieder hervorzuziehen und zu prägnanterem Ausdruck bringen werde. Aber Gounod wollte — keine Duvertüre schreiben, und Nr. 1 beginnt, in einer anderen obwohl verwandten Tonart und in der-

selben träben Stimmung, die den ersten Theil der Introduction erfüllt. Man konnte nun Faust freilich nicht zumuthen, einen Monolog voll Philosophie zu — singen, wohl aber konnte man die Stimmung, die ihn erfüllt, wenn auch in wenigen, aber kräftigen und charakteristischen Strichen zum Ausdruck bringen. Aber wie wenig ist das gelungen, wie gleichgiltig lassen uns diese Töne, wie Jünglinghaft sentimental äußert sich der, welcher eben im Begriff ist, sich durch einen raschen Trunk von seinem Leiden zu erlösen! — Recht freundlich und eigen klingt hier die Melodie der vorüberziehenden weiblichen Vandalente hinein, und sagt uns bei Zeiten, daß Gounod dafür mehr und bessere Töne hat, als für hohe und tragische Situationen. Denn was folgt nun? Faust sagt seinem letzten Morgen Lebewohl in einem markhaftig rhythmisirten Musikstück, welches ebenso gut von einem Soldaten gesungen werden könnte. Man betrachte diese Melodie:



Höchst unbedeutend, ja verlegend an einer solchen Stelle! — Geradezu langsam ist der folgende an das Morgenroth gerichtete Chor der Männer hinter der Scene. Mit dem Eintritt des angerufenen „Satan“ gestaltet sich die Sache wenigstens etwas interessanter. Mephisto ist zwar von Gounod musikalisch weniger bedeutend gegneret als dichterisch von Göthe, allein er ist wenigstens nicht v. erschnitten. Faust's Lied, in welchem er sich die Jugend wünscht, ist recht lieblich zu hören, macht aber als Musikstück keine volle Wirkung, weil es zu kurz (es dauert etwa 30 Takte) und nicht ausgebaute ist.

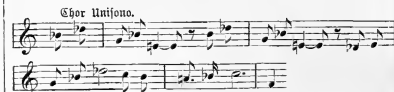
Das wäre aber durchaus rathsam gewesen, weil im ganzen 1. Akt keine Gelegenheit weiter gegeben ist, etwas musikalisch Ausgezeichnetes zu bringen. Später, nach der ein wenig an ein Wagner'sches Motiv anklingenden Musik zur Erscheinung Gretchen's, wird derselbe Satz allerdings als Duett mit Mephisto (einen halben Ton höher) wiederholt; allein es ist eben im Wesentlichen nur eine Wiederholung statt einer Ausföhrung, und obwohl ein nachahmendes Element Platz greift, so bleibt doch die Steigerung mehr eine äußerliche als innerliche, die Wirkung daher eine weislich-französische, d. h. nur die äußeren Sinne berührende. Viel trägt zur Abwächung derselben die merkwürdige Modulation der rhythmischen Bewegung bei; die Melodie wiederholt fast durchgängig von zwei zu zwei Takten dieselbe rhythmische Phrase:



Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß, wenn es auch wahr ist, daß der Franzose im Allgemeinen mehr Talent zur Operncomposition hat als der Deutsche, weil er weniger kritisch verfährt und schlagfertiger ist, der Deutsche dagegen nicht im Stande wäre, ein solches Stück niederzuschreiben, ohne dabei künstlerische Gewissensbisse zu verspüren, ob der nicht bloß rhythmischen, sondern auch melodischen und modulatorischen Armutigkeit, die hier das Ganze beherrscht. Es ist daher kein Wunder wenn in unserem Wiener Opernhaus trotz der Kleinheit des Darstellers Faust's (Ander) und trotz dessen

Schwungvollen Vortrags, der Vorhang dennoch fällt, ohne von mehr als einem mäßigen dem Sänger gethenen Beifall begleitet zu sein.

Der zweite Akt macht durch das lebendige Auftreten verschiedener Chöre die aber vorerst sämmtlich bloß einstimmig gehalten sind, einen guten dramatischen Eindruck. Die Musik dabei ist von einer gewissen pikanten Wirksamkeit, nähert sich aber den Tanz- und Marschrythmen mehr als zur Charakteristik der Scene notwendig und sonst verantwortlich ist. Wenn das dem Franzosen nun einmal eigenthümlich, so läßt sich dagegen weiter nichts sagen, nur kann der deutsche Zuhörer nicht umhin zu wünschen, daß hiezu nicht ein so specifisch deutsches Sühel und obenbrein ein hochtragisches mißbraucht worden wäre. Die ganze Scene macht uns den Eindruck einer Parodie des Göthe'schen Sonntags-Spazierganges vor dem Thore. Die einzelnen Melodien dieses Chors zeugen von einer reichen Begabung des Componisten für die komische Oper, für das Ballet, nicht aber für die große tragische Oper; manche darunter sind sehr hübsch, ja originell, andere höchst trivial oder nichtigend. Charakteristisch sind sie keineswegs zu nennen, und als Gesangmelodien sind sie oft geradezu unnatürlich; das erstere nicht, weil z. B. junge Stubenten, Matronen und junge Mädchen dieselbe Melodie singen, das zweite aber, weil possenhaft springende Solfeggien der menschlichen Kehle nicht entsprechen, besonders wenn der Zweck kein possenhafter ist. Daß übrigens ein solches Stück auf ein heutiges Opernpublicum eine gewisse Wirkung nicht verfehlt, ist begrifflich, kann aber die Kritik nicht bestimmen, es bezweigen zu loben. — Hervorragender ist Mephisto's Lied vom Golde. Es hat einen dämonischen Anstrich, ist als Musikstück durch gelungenen modulatorischen Unterbau recht wirksam, und kann als eine der besten Nummern der Oper bezeichnet werden, wenn es auch eigentlich nur eine Nachahmung Meyerbeer'scher Formen ist. — Nach den folgenden, recht gewandt betonten Scenen kommt ein kleines Ensemble der gegen Mephisto verwegens Anklämpfenden, das wieder recht französisch caricirt klingt, weil dessen projectirt Fanatisches in's Burleske überschlägt.



Dagegen ist Valentins und des Chor's Choral (indem sie Mephisto das Kreuz vorhalten) durch seine Modulation ein sehr gelungener Zug. — Den Schluß des zweiten Akts bildet statt irgend eines großartigen Finales, welches durch den Componist Mephisto's (und etwa Faust's selber, durch sein verwegenes Anreden Margarethens) mit dem Volke leicht herbeizuführen gewesen wäre, ein — Walzer im modernsten Opernstyl, der nur durch ein kurzes Andante unterbrochen wird, wo eben Faust Gretchen anpricht und (hier mit Göthe's Worten!) die bekannte Antwort erhält. Dieser Walzer mag den französischen Begriffen von einer Oper entsprechen; vom deutschen Standpunkte, der denn doch wohl auch berechtigt ist, muß er als eine Verletzung der Gattung betrachtet werden, insofern er nicht bloß notwendige Staffage (wie im Don Inno der Memmet und die andern Tänze), sondern Hauptgegenstand des Bildes ist. Offenbar ist er nur dazu da, um das unvermeidliche Ballet anzubringen; in der Oper, im dramatischen Fortgang, besonders nach allem Vorausgegangenem hat er gar keinen Sinn. Rein musikalisch betrachtet ist er ein Gemeinplatz, wie ihn Flotow, Balfe und andere Opernschreiber auch zu Hunderten geliefert haben, der aber einem Componisten des „Faust“ nicht passieren dürfte.

Was die an sich hübsche Einleitung zum 3. Akt eigentlich bedeuten soll, ist nicht klar geworden. Der Schwärmerische

Student Siebel, hier als unglücklicher Anderer Gretchens eingeführt, singt darauf in deren Garten, wo dieser Alt spielt, ein Strophelied, das recht hübsch genannt werden kann; es ist von natürlich herzlichem Ausdruck, auch musikalisch gut geformt. Die schönste Nummer des Werks aber ist vielleicht Faust's Cavatine mit Violinsolo, wenigstens was deren Hauptzug betrifft, während freilich der Mittelsatz (mit der Schöpfungstheorie) wieder in triviale Phrasen verfällt. Einfacher und ungeschickter Gesang, innig empfunden, natürlich gefordert, lassen hier eine Begabung erkennen, die der Componist vor allen übrigen Einflüssen möglichst zu bewahren suchen sollte. Die folgende „Scene und Lied Gretchens“ in A-moll beginnt mit einer ganz absichtlich klingenden Einkleitung; dagegen ist das Lied selbst („Es war ein König in Thule“) interessant durch eigenthümlich antike Harmonisirung, und reizend durch sinnige, sehr einfache Melodie. Leider zerstört Gounod die bisher überwiegend günstigen Eindrücke des 3. Akts durch einen abermächtig — Walzer, den Gretchen sofort anstimmt, als es den gefundenen Schmutz angelegt hat, und sich in dem heilighen Spiegel besieht. Daß hier ein Walzermotiv gewählt ist, möchten wir an sich nicht tadeln. Gretchens Eitelkeit, Sinnlichkeit und Gefallsucht, einmal durch Teufelskünste entseffelt, können sich sogar laun anders aussprechen. Ist es nun, daß die Walzerform Gounod zu entlegen ist, um sich ihrer mit Glück zu bedienen, d. h. sie durch seine Behandlung in die Sphäre der Kunst zu erheben, kurz er verfaßt sofort in gemeine Melodien, so oft er sich ihr v. bedient. Selbst wenn man zugeben wollte, daß die hier angebrachte Walzermelodie nicht schlechter sei, als hundert Andere, die man auf Bällen, in Ballsal, und so und so viel Opern hört, so ist sie doch gar nicht stylgemäß, paßt nicht in eine tragische Oper, wo Alles zu einer schrecklichen Catastrophe hindrängt. Freivol, da dämonisch durfte eine Arie hier sein, aber nicht trivial; das ist sie aber in melodischer wie harmonischer Hinsicht; das verführte Gretchen nimmt sich darin aus, wie eine vollkommene Grifette. In dem folgenden Quartett (die berühmte Götische Gartenscene) sind die einzelnen Stellen der vier beteiligten Personen von ziemlich verschiedenem musikalischen Werth; hübsche und seine Züge wechseln mit abgedroschenen Phrasen; dagegen das wirkliche Ensemble (As-dur) sich wieder durch herrliche Einfachheit und Anmuth auszeichnet. Faust und Gretchen sind hier zugleich in einem recht artigen Gegenfugum zum andern Paar (Mephisto und Marthe) gehalten, die ersten mehr getragenen Gesang, die andern mehr charakteristisches Geplapper vorbringend. Dieses wirklich hübsche Stück ist eigentlich das einzige musikalisch gearbeitete Ensemblestück der Oper; bedenk man, was Mozart, Beethoven, Weber u. A. an solchen Nummern in einem Werk boten, so ist es freilich wenig genug. — Mephisto's bald darauf folgender Gesang an die Nacht, die dem teuflischen Werk Hilfe leisten soll, ist ganz unbedeutend und uncharakteristisch. Warm und innig empfunden dagegen ist wieder das folgende Duett (größtentheils Wechselsang) zwischen Faust und Gretchen, obwohl wir nicht so weit gehen wie Andere, die behaupten, Gounod habe hier Schumann\*) weit übertroffen. Der Schluss des Akts gestaltet sich übrigens durch fortwährende Steigerung sehr wirksam.

Der vierte Akt beginnt mit Gretchens Lied am Spinnrad, einem so unbedeutenden Stück, daß man es hier jetzt mit Recht ganz wegläßt. Faust hat Gretchen verlassen, nachdem beide „nach bei der Wiege des Kindes glücklich sohnend saßen.“ Gretchen erzählt davon Siebel'n in einem kleinen Musikstück, das aber zu gar keiner Entwicklung kommt. Ein Chor von Soldaten mit Valentin, der eben heimkehrt, ist weder musikalisch werthvoll noch sonst sonderlich wirksam, obwohl er gegen das Ende mit martialischen Pomp auftritt. Dergleichen ist billig, in jeder modernen Oper findet sich Ähnliches von gleichem Werth.

Marischkythmen zu ersünden, wenn man ein wenig Trivialität nicht scheut, ist wirklich kein besonderes Verdienst; in der Oper aber kann nur die wirkliche Sphäre der Kunst herrschen, oder das Genre ist eben herab gestiegen von der Höhe, die es einhalten mußte. Mephisto's Sceneade kann man wieder ein gelungenes Stück nennen, obwohl der dämonische Ton darin nicht streng genug festgehalten ist, und ein wenig ans Burleske streift. Ein Trio zwischen Valentin, Faust und Mephisto läßt sich gut an, ist aber kurz und leider gar nicht angeführt, sondern wird nach einigen Solostellen einfach wiederholt. Die folgende Duellscene, die dazutretenden Chöre, Valentin's Anekdoten über Gretchen und Tod, das waren Scenen, die zu wirklichen Musikstücken Anlaß genug gegeben hätten. Der Componist zeigt sich jedoch seinem Vorwurfe hier gar nicht gewachsen; mit Ausnahme einer kurzen Chorstelle verläuft die ganze ergreifende Scene ohne eigentlich musikalische Wirkung, unter vielfachen Phrasen und Gemeinplätzen. Die Stärkescene (Gretchen vor dem Bilde der Madonna), wo Orgel und Chor so erschütternde Wirkungen hervorbringen vermögen, ist ebenfalls musikalisch bedeutungslos. Den Unstimm, daß Mephisto hier Gretchens bösen Geist vorstellt und sie endlich verflucht, erwähnen wir nebenbei. Der Vorhang fällt, — und wenn ein großes empfindliches Publikum dabei, wie es hier der Fall ist, stumm bleibt wie ein Fisch, so muß wahrlich der Componist seine Sache nicht recht angepaßt haben.

Der fünfte Akt beginnt mit einem Trübsichtart, der hinter der Scene gesungen wird, und welcher den Anfang der „Walpurgisnacht“ bildet. Er ist musikalisch weder bedeutend noch besonders charakteristisch. Faust erscheint mit Mephisto. Die Weigerung des Ersten weiter zu gehn, veranlaßt ein kurzes Recitativ, und der Zweite läßt darauf „des Orient's äppige Pracht“ erscheinen; ein musikalisches Bacchanale verbindet sich mit einem der üppigsten Balletzeu, welche je auf der Bühne veranstaltet worden. Wir enthalten uns aller „puritanischen“ Bemerkungen darüber, und nehmen das Gegebene als zur Sache gehörig hin, wie wir's ja im Götischen Faust auch thun. Was die Musik betrifft, so bemerken wir nur, daß das Thema, welches hier auftritt, hinreichenden Schwung hat, daß es aber zu wenig modulatorisch entwickelt wird, um ein Musikstück zu veranlassen, das seinerseits der üppigen Pracht vollkommen entspricht, die dem Auge geboten wird. Die Melodie wiederholt sich oft in derselben Tonart, auf denselben Stufen und wird dadurch trivial. Derselbe Fall ist es mit dem folgenden Trinklied Faust's und des Chors (B-dur  $\frac{3}{4}$ ). Gounod's Manier, so oft in der Haupttonart zu schließen, verdirbt ihm überhaupt oft die glücklichsten Anfänge. — Der „Infall Gretchens Bild in Faust durch die Melodie des Duets im 3. Akt zu erwecken, ist ganz glücklich. Indem Jener plötzlich ihren Namen aufschreit, verschwindet mit furchtbarem Krach der ganze Spuck, und man befindet sich plötzlich in einer düsternen Schlucht, wo Gretchen „verstört und stumm, mit blutigem Streifen am Halse“ sichtbar wird. Faust will zu ihr, und die Scene endigt mit tollem Hegenpuff, wogegen die Wolfshülftscene im Freischütz kinderpiet ist. Wagner'sche dramatische Gänge steilen von oben herunter u. s. w., sonst aber hat die Musik an selbstständigen Gedanken hier nichts aufzuweisen, das von Belang wäre, sie ist eben — Dekoration für die Ohren.

Mit der Verwandlung werden wir in den Kerker versetzt, wo Gretchen auf einem Stroglager dahin gestreckt liegt. Die Scene ist an sich so ergreifend, daß eine Musik wenn sie nicht gerade widersinnig ist, hier ihre Schuldigkeit thun muß. Das letztere ist Gounod's Musik nicht, doch wird sie Niemand an sich bedeutend nennen können. Allerdings ist uns das immer noch lieber, als wenn wir auch musikalisch geradezu gefoltert würden. Der folgende Anlauf an den Walzer des zweiten Akts ist motivirt durch die Erinnerung des wahnsinnigen Gretchen's an die erste Begegnung mit Faust, deren

\*) In seinen „Scenen aus Faust.“

Worte sie wiederholt. Der dazu tretende und drängende Me-  
 phistopheles macht der wehmüthigen Vision ein Ende und  
 Gretchen ruft endlich die himmlischen Scharen an. Ein hüb-  
 scher Zug ist es, daß dies dreimal, immer um einen Ton  
 höher geschieht. Die Melodie selbst ist von einem gewissen  
 Pathos, der durch die Instrumentation (Hornen treten dazu)  
 gehoben wird; Musikalischeres zu verlangen von einem Fran-  
 zosen wäre beinahe unbillig, doch ist es wieder für den deut-  
 schen Musiker schwer mit dem Gebotenen vorlieb zu nehmen.  
 Die Steigerung zum Schluß hin ist achtungswerth und jeden-  
 falls dramatisch wirksam, seien auch die Mittel mehr äußer-  
 lich als streng kunstmäßig. — Wir bemerken schließlich neben-  
 bei als Curiosum, daß auf des „Gerichtet“ „Gerettet“ die  
 Scene sich öffnet und die himmlischen Heerschaaren erblickt  
 läßt, welche ein „Christ ist erstanden“ anklingen!

Im Obigen haben wir die ganze Oper ihren lyrischen  
 Momenten nach, auf die es doch zunächst ankommt, durchbe-  
 sprochen. Dabei mußte freilich an die Bekanntheit des Lesers  
 mit dem Werke appellirt werden; denn wenn wir da oder dort  
 sagten „dieses Stück ist unbedeutend, jene Melodie trivial, oder  
 jene Nummer nicht genug ausgeführt,“ so könnte der Leser,  
 der die Oper noch nicht gehört hat, Beweise dafür  
 verlangen, — ein Begehren, dessen Befriedigung jedoch einen  
 Raum erfordern würde, den man wohl in einer Broschüre,  
 aber nicht in einem Wochenblatt zur Verfügung hat. Wir  
 sind auch unbesorgt darüber, daß man uns über solche Aus-  
 sprüche von irgend namhafter Seite her widersprechen werde;  
 vielmehr wurden ja die einzelnen Schwächen der Oper von  
 der Mehrzahl kompetenter Kritiker bereits zugestanden. Die  
 Frage dreht sich jetzt hauptsächlich darum, ob das Gute was  
 darin enthalten ist, genügende Veranlassung giebt, sich um  
 dessen willen auf einen Standpunkt herabzubequemen, von dem  
 aus man consequenter Weise auch andere Werke der Gegen-  
 wart mit gleicher Wärme begreifen müßte. Denn die Instru-  
 mentalmusik z. B., so sehr auch sie seit Beethoven von ihrer  
 erhabenen Höhe herabgesunken ist, hat denn doch in neuerer  
 Zeit Erzeugnisse aufzuweisen, deren Werth ein weit bedeutun-  
 derer ist, als der der Sounod'schen Oper in ihrer Sphäre,  
 die man aber ungleich geringschätzender zu behandeln pflegt.  
 Oder soll es den Musiker nicht ein wenig wurmen, wenn in  
 einer großen Stadt Deutschlands, wo sich die andern Künste  
 in üppiger Blüthe und unter auffallender Begünstigung be-  
 finden, über die hier in Rede stehende Oper ein Värm ge-  
 schlagen wurde, als sei ein neuer Mozart geboren, während  
 daselbst ein Schumann bei jeder Gelegenheit in hochmüthiger  
 Weise abgefertigt, und seiner berechtigten Verbreitung immer  
 ärgere Hemmnisse in den Weg gelegt werden? —

Doch zur Sache! Der Hauptvorwurf, den wir Sounod's  
 „Margarethe“ gegenüber haben erheben müssen, ist der, daß  
 die lyrischen Momente derselben in ihrer großen Mehrzahl  
 ziemlich oberflächlich behandelt sind, und wir fügen jetzt hinzu,  
 daß die wirklich gelungenen darunter, d. h. jene, wo wenig-  
 stens ein guter Anlauf vorhanden ist, durch die Anlehnung  
 des Componisten mit Wagner'schen „dramatischen Fortgangs-  
 ideen“ in ihrem musikalischen Aufbau gestört wurden, und nicht  
 zur rechten Entwicklung gelangen; daß ferner ein Mangel an  
 Ensemblestücken vorhanden ist, an Stelle welcher das Ballet,  
 die triviale Tanzweise und scenischer Auszug zur Entschädigung  
 dienen sollen; daß endlich solche Befehle in einer großen  
 Oper nicht am Plage sind, deren tragischer Stoff gerade die  
 vernachlässigten Momente in den Vordergrund drängen, und  
 den Componisten, wollte er anders ein kunstwerk schaffen  
 nicht ein Ragout für das verdorbene Operpublikum, veran-  
 lassen mußte, sie mit aller Liebe als Musiker zu behandeln.

Daß, von jenem lyrischen Theil der Oper abgesehen, das  
 Uebrige zum Theil recht wirksam gelehrt ist, daß eine gewisse  
 Leichtigkeit und Bewandtheit dem Componisten eigen, daß das  
 Meiste einen gewissen, der Sache angemessenen decorationen

Werth hat, und namentlich eine, für einen Franzosen seltene  
 Decenz der Ausdrucksmittel, namentlich der Orchesterbegleitung  
 räumlich anzuerkennen ist, darf den rohen Erzeugnissen der  
 Gegenwart gegenüber nicht verschwiegen oder gering geschätzt  
 werden. Nur schade, daß eben das, was gerade als Musik  
 eigenen Werth haben sollte, an sich zu wenig ist, um dieser Oper  
 Dauer und günstige Einwirkung auf die weitere Entwicklung  
 des bereits arg in Verfall gerathenen Genres verheissen zu  
 können. Im größeren Publikum und bei jenen Opernfreunden,  
 denen eine erträgliche Oper schon den Werth hat, welchen  
 ein Brett für den Schiffbrüchigen besetzt, wird sie sich immer-  
 hin eine Zeit lang durch ihre wirklich gelungenen Partien in  
 der Gunst zu erhalten vermögen. —

## Recensionen.

Theodor Elze, Große Sonate für Violine und Pianoforte.  
 Op. 10. Leipzig, Schubert.

D. Der Componist dieser Sonate scheint Violinpieler zu sein;  
 wenigstens herrscht dieses Instrument in derselben entschieden vor,  
 führt in der Regel die Melodie und hat außerdem Gelegenheit,  
 nach verschiedenen Richtungen hin eine ausgebildete Technik zu  
 zeigen, sowohl im ausdrucksvollen Vortrage gefangvoller Partien,  
 wie auch in Ueberwindung von allerlei technischen Schwierig-  
 keiten. Können wir also die Composition als nützliche Uebung  
 und als dankbares Concertstück gern gelten lassen; so sind wir  
 nicht in gleicher Lage in Beziehung auf das, was sie darüber  
 hinaus noch als selbständiges Musikstück, als „große Sonate“  
 zu sein beansprucht. Was hierzu erst wahre Berechtigung giebt,  
 individuelle Empfindung, selbständige Schaffenskraft, tüchtige Be-  
 herrschung der Form: von allen dem giebt vorliegende Sonate nur  
 in beschränkter Weise Zeugniß. Gehen wir kurz auf das einzelne  
 ein. Dem ersten Satz (E-moll) geht eine kurze Introduction in  
 langsamem Tempo ( $\frac{3}{4}$  Tact) vorher, in welcher eine getragene  
 8 Tacte lange Melodie zuerst von der Violine, dann fast un-  
 verändert vom Clavier gespielt wird, bis auf eine harmonische  
 Modification am Schluß, um den Uebergang zu vermitteln. Wir  
 konnten uns bei dieser fast vollständigen Wiederholung kaum des  
 Eindrucks erwidern: Einförmigkeit entschlagen, gingen indeß noch  
 ohne Vorurtheil an das Folgende. Es beginnt nun ein lebhafter  
 Satz im  $\frac{3}{4}$  Tact mit folgendem Hauptthema:

Wie oft, dachten wir, sind diese Figuren, sind ganz ähnliche  
 Melodien bei Mendelssohn u. A. schon dagewesen; setzen wir  
 uns dieselbe in die Durtonart um, so können wir ihren Ue-  
 bersprung sogar auf Mozart zurückführen. Hofften wir nun immer-  
 noch, im Folgenden Proben selbständiger Erfindung zu entdecken,  
 so mußten wir zu unserem Erstaunen sehen, daß jene Haupt-  
 melodie mit ihren Zusätzen und Abschüssen den überwiegend  
 größten Theil des ganzen ersten Satzes bildet. Neben ihr er-  
 scheint ein, im Umfang des Ganzen wenig hervortretendes zweites  
 Thema, welches, nachdem das erste vollständig abgeschlossen ist  
 (S. 6), ohne weiteren Uebergang in C-dur einsetzt; es ist aus-  
 rühlig getragenen wohlklingenden Accordfolgen gebildet, die nur  
 durch den viermal wiederholten sonderbaren rhythmischen Einsatz  
 im dritten Tacte



nicht angenehm unterbrochen werden; die nun folgenden Passagen, mit welchen der 1. Theil in A-moll schließt, die sich dann auch später wiederholen, sind ziemlich leer und nichtsagend. Den Anfang des zweiten Theils bildet eine Modulation nach H-moll, worin das erste Thema von der Violine wieder aufgenommen wird, und in Fis-dur schließt, worauf dann aber mit Wiederholung der letzten Figur zuerst Fis-moll, dann D-dur angedeutet wird und nun das Clavier die Hauptmelodie in Fis-moll wieder bringt, mit begleitenden Geigenfiguren. Dann beginnen wieder die nichtsagenden Passagen, welche etwas gewaltsam nach E-moll hinüberführen, und das Hauptthema wird nun von Clavier wieder eingefügt, begleitet von einer trillerartigen Geigenfigur. Was also nennt uns Componist Arbeit und Durchsührung, und an dieser sonst so wichtigen Stelle der Sonate, des Anfang des zweiten Theils, wo wir gewohnt sind an harmonischer und thematischer Verarbeitung der gegebenen Motive oder selbständigen Neugesaltungen aus denselben uns zu erfreuen, und wo jeder, der nur irgend wie die Uebung contrapunktischer Arbeit gekostet hat, wenigstens einen Versuch machen würde den Hörer zu interessieren, an dieser Stelle weiß uns der Componist nichts weiter zu sagen, als das zu wiederholen, was ihm nicht einmal eigenthümlich angeht. — Der zweite Satz, Larghetto in E-dur, ist durchgehend recht wohlklingend und bewahrt einen sanften Charakter, der in der aufstrebenden ersten Melodie der Geige sogar einen schmerzhaften Ausdruck gewinnt; auf diese folgt, nach kurzem Zwischenpiel, eine zweite ebenfalls getragene Melodie in H-dur, die in einen langen Harmoniegang ausläuft, auf welchen dann noch eine langweilige Claviercadenz folgt. Dann wird die erste Melodie wiederholt, zuerst noch in dem ursprünglichen Charakter, dann plötzlich fortissimo, mit allem Schmuck der Begleitung und mit energischem Ausdruck — ein ganz äußerlicher Effect, der die Grundstimmung völlig aufhebt und zweifeln läßt, ob die Intention des Componisten wirklich aus der Tiefe des Gemüths kommen. Nachdem dann auch das zweite Thema wiederholt worden, verliert sich der Satz gegen den Schluß hin, mit gebrochener Wiederholung des Hauptmotives der ersten Melodie, wobei zuweilen die Bestimmtheit der rhythmischen Eintheilung verloren geht, ins pianissimo. — Das Scherzo (A-moll) tritt am anspruchsvollsten auf, es hat einen lebhaften, fast humoristischen Ausdruck, ohne bedeutend zu sein; das Trio ist flach, fast trivial; auch scheint es uns äußerlich und nicht im Charakter des Stücks begründet, wenn die Melodie des Scherzo's am Schluß in der Durtonart auftritt. — Mit großem Pomp meidet sich der letzte Satz:



aber es scheint ein Unstern über des Componisten Inspirationen zu walten. Oder sollen wir es als Zufall betrachten, daß jene Melodie fast genau mit dem Anfang des letzten Satzes in Schumann's A-moll-Quartett übereinstimmt? — Nachdem der Hauptgedanke sich mehreremale mit gesteigertem Ausdruck wieder-

holt hat, leiten Triolen- und Sechzehntelfiguren, bei denen der Violinspieler seine Geübtheit zeigen kann, nach G-dur über, worauf ein zweites Thema einsetzt,



welches dann von der Violine in Doppelgriffen wiederholt wird. Da haben wir denn auch so ziemlich den ganzen letzten Satz, denn was außer diesen beiden Themen noch schließlich hinzukommt, ist wenig ethisch. Dieselben treten noch mehrmals in verschiedenen Tonarten auf, mit mancherlei harmonischen und melodischen Verzerrungen, in denen dem Comp. eine gewisse Feinheit in Berechnung des Effects nicht abzusprechen ist, die freilich von eigentlichem Schaffen sehr verschieden ist; außerdem entwickeln sich aus denselben mancherlei abschließende oder vermittelnde Gänge und Zwischenätze, in welchen besonders Triolenfiguren, vielfach auch punktirter Rhythmus vorherrschen, und welche eine lebhafte Bewegung glänzlich festhalten; nur konnten wir uns beim Durchspielen den Eindruck des Erwünschten nicht ganz fernhalten. Der Componist will den heftigen und leidenschaftlichen Ausdruck des Grundthema's festhalten, und zu seinem eigenen Empfinden diese Leidenschaftlichkeit abgibt, so trägt der Versuch mehr oder weniger den Charakter des Gewaltthätigen. Auch sind stellenweise Versuche eigenthümlicher Modulation nicht geblüht, wie z. B. der Uebergang von D nach Cis S. 24; der Wiedereintritt des Thema's ist nicht immer nothwendig und natürlich vorbereitet, und verlegt stellenweise durch zu plötzlichen Wechsel, wie der des zweiten in E-dur S. 31. Wir finden also unser anfängliches Urtheil überall bestätigt, wir mußten, um der Wahrheit die Ehre zu geben, eingestehen, daß der Componist vielfach mit Reminiscenzen arbeitet und auch sonst dilettantische Schwächen zeigt.

## Beethoven in Gneirendorf.

Dr. L. von der Leberzeugung geleitet, daß jeder, auch der kleinste Zug, geeignet das Contrefei unserer unorgelischen Tonmeister zu vervollständigen, von Interesse ist, hatte ich mich vor einiger Zeit an meinen Jugendfreund K. . . . , Apotheker in Langenlois mit der Bitte gewendet, mir über Beethovens Landaufenthalt in Gneirendorf, einem seinem Bruder Johann gehörigen Landgut in Niederösterreich, alles, was er in Erfahrung bringen könnte zu berichten.

Nicht bloß er, auch der gegenwärtige Gutbesitzer willfährten freundlichst meinem Wunsche, und ich theile aus diesen verlässlichen Quellen fragmentarisch und schlicht, wie es mir zugekommen, das Wenige mit, was sich noch erheben ließ.

— — — Johann van Beethoven ging eines Tages in Begleitung seines Bruders Ludwig und noch mehrerer Personen von Gneirendorf nach Langenlois, um den dortigen Chirurgen Karrer, der im Beethoven'schen Hause gerne gesehen ward, zu besuchen, traf ihn aber nicht, da er eben zu einem Kranken gerufen worden. Frau Karrer führte sich durch den Besuch des gnädigen Herrn Gutbesizers äußerst geschmeichelt, und tischte reichlich auf, was nur immer zu haben war; da sie ihr Blick auf eine Mannsperson, die sich bescheiden und schwiegend auf die Dienbank niedergelassen hatte. In ihm einen Bedienten vermuthend stülte sie ein irdenes Krügl mit Heurigen (Wein), und reichte es dem Tonsetzer freundlich mit den Worten: „Nu, da hat er auch einen

Trunk!“ Als der Chirurg Karer spät Abends nach Hause kam, ahnte er gleich aus der Beschreibung dessen, der hinter dem Ofen gesessen, den wahren Charakter desselben, und rief aus: „Liebes Weib, was hast du gethan, der größte Tonsetzer des Jahrhunderts war heute in unserem Hause und du hast ihn so sehr mißachtet!“

— Johann van Beethoven hatte zufällig bei dem Syndikus Sterz in Rangenois Geschäfte abzumachen. Ludwig begleitete ihn dahin. Während der ziemlich langen Verhandlungen blieb Ludwig regungs- und theilnahmslos an der Thüre der Kanzlei stehen. Beim Abschied machte Sterz gegen diesen viele Bücklinge, und fragte dann den Kanzlisten Fuz, einen Entschlasten für Musik, und namentlich für Beethovens'sche Musik: „Wer, denken sie wohl, mag der Mann gewesen sein, der dort bei der Thüre gestanden?“ Fuz erwiderte: „Da ihm Herr Syndikus so viele Complimente gemacht, mag es wol mit ihm ein eigenes Bewandniß haben, sonst aber hält ich ihn allerdings für einen Trottel (blödsinnigen Menschen) halten müssen.“ Fuz erschrak nicht wenig, als ihm sein Chef den Namen des Mannes nannte, den er für einen Idioten gehalten. —

— Von dem Dienstpersonal, das zur Zeit von Ludwig v. Beethoven's Aufenthalt in Gneizendorf im Schloß seines Bruders sich befand, ist der Weinzierl Michael Krenn erst vor einem Jahr verstorben. Seine drei Söhne leben noch; einer derselben, Michael war zu jener Zeit Ludwig's Bedienter. Er sagt hierüber Folgendes aus:

Ludwig van Beethoven war nur einmal, und zwar im Jahr 1826, etwa durch 3 Monate, vom Schnitt bis nach der Pese (das wäre also in den Monaten August, September, October) in Gneizendorf. Michael Krenn wurde von der Frau Gutsbesitzerin zur Bedienung des Compositeurs angenommen. In der ersten Zeit aber hatte die Köchin täglich das Bett Beethovens's zu machen. Letzterer saß einmal bei seinem Tisch, agierte mit den Händen, gab mit den Füßen den Takt, und sang oder brummte dazu. Die Köchin lachte darüber; als Beethoven, sich zufällig umsehend, sie so lachen gewahrte, jagte er sie ohne Weiteres zum Zimmer hinaus. M. wollte mit ihr davon laufen, Beethoven aber zog ihn zurück, schenkte ihm drei Zwanziger und sagte ihm, er solle sich nicht fürchten, und er müsse ihm nun täglich das Bett machen und das Zimmer zusammenräumen. M. mußte immer zeitlich früh hinauskommen, aber meistens lange schliefen, bis Beethoven ihm aufmachte. Um  $\frac{1}{6}$ , 6 Uhr pflegte Letzterer aufzustehen, zu seinem Tisch sich zu setzen, mit Händen und Füßen den Takt zu schlagen, und singend

und brummend zu schreiben. Anfangs schlich M., wenn ihm das Pochen darüber kam, zur Thür hinaus, allmählig aber gewöhnte er sich daran. Um  $\frac{1}{8}$  Uhr war gemeinsames Frühstück; nach demselben eilte Beethoven stets in's Freie, schlenderte auf den Feldern herum, schrieb, agierte mit den Händen, ging einmal sehr langsam, dann wieder sehr schnell, oder blieb plötzlich stehen und schrieb in eine Art Taschenbuch. Einmal bemerkte er, als er nach Hause gekommen, daß er daselbe verloren. M., sagte er, laufe und suche meine Schriften, ich muß sie um jeden Preis wieder haben; sie fanden sich auch wirklich. Um  $\frac{1}{2}$  Uhr pflegte er nach Hause zum Essen zu kommen, nach Tisch ging er in sein Zimmer, ungefähr bis 3 Uhr, dann lief er wieder auf den Feldern herum bis vor Sonnenuntergang, denn nach demselben pflegte er nie mehr auszugehen. Um  $\frac{1}{8}$  Uhr war Nachtmahl, dann verfiel er sich in sein Zimmer, schrieb bis 10 Uhr, und legte sich dann zu Bette; zuweilen spielte Beethoven auch Clavier, doch stand daselbst nicht in seinem Zimmer, sondern im Saale. Beethoven's Wohn- und Schlafzimmer, das außer Michael Niemand betreten durfte, war das Eckzimmer gegen den Garten und Hof, wo gegenwärtig das Billard sich befindet.

Während der Zeit, daß Beethoven Morgens spazieren ging, mußte M. das Zimmer aufräumen. Da fand er mehreremale Geld auf der Erde liegen, als er es Beethoven zurückgab, fragte ihn dieser, wo er es gefunden habe. M. mußte ihm nun den Platz zeigen, wo er es aufgefunden, worauf es ihm dieser zum Geschenk machte. Dies geschah so dreimal, bis viermal, dann aber fand M. kein Geld mehr. Abends mußte M. immer neben Beethoven sitzen, und ihm die Antwort auf die Fragen, die dieser an ihn gestellt, aufschreiben. Meistens wurde er darüber ausgeforscht, was beim Mittags- und Abendtisch über ihn gesprochen worden.

Eines Tages schickte die Frau des Gutsbesizers M. mit 5 fl. nach Stein, um daselbst Wein und einen Fisch zu kaufen \*). M. war unachtsam, verlor das Geld und kam nach 12 Uhr ganz bestürzt nach Gneizendorf zurück. Die Gutsbesitzerin fragte ihn allsogleich wo der Fisch sei, und jagte ihm, als er ihr den Verlust des Geldes anzeigte allsogleich davon. Beethoven fragte, als er zu Tisch kam, allsogleich nach seinem M.; die Gutsbesitzerin erzählte ihm den Vorfall. Da ward Beethoven furchbar aufgebracht, gab der Gutsbesitzerin die 5 fl. und bestand voll Zorn darauf, daß M. augenblicklich zurückkomme. Von dieser Zeit an ging er nicht mehr zu Tisch, sondern ließ sich das Essen auf sein Zimmer bringen, wo ihm M. auch das Frühstück bereiten mußte. Ueberhaupt hat nach der Aussage des Letzteren Beethoven auch schon vor diesem Antritt mit seiner Schwägerin fast nie, und auch mit seinem Bruder nur sehr wenig gesprochen. Noch erwähnte M., daß Beethoven ihn nach Wien mitnehmen wollte, was aber nach Ankunft einer Köchin (?), die, um Beethoven abzuholen, eintraf, wieder unterließ.

— Zwei ältere Bauern, die von dem gegenwärtigen Herrn Gutsbesitzer ebenfalls vernommen wurden, bestätigten die Aussagen des Michael Krenn über Beethovens's wunderliches Treiben auf den Feldern Gneizendorfs. Sie hielten ihn daher auch anfangs für verrückt, und gingen ihm aus dem Wege; später gewöhnten sie sich daran, und pflegten ihn als es erfuhr, er sei der Bruder des Gutsbesizers, auch höflich zu grüßen, was aber dieser, stets in Gedanken verloren, selten oder nie erwiderte.

Der eine dieser Bauern hatte auch, damals noch ein junger Mensch, ein kleines Abenteuer mit Beethoven zu bestehen. Er fuhr, wie er erzählt, gerade mit zwei jungen, noch wenig an den Zug gewöhnten Ochsen vom Ziegelofen gegen das Schloß zu. Da kam ihm Beethoven schreiend, und mit den Händen herumschlagend und heftig gestikulirend entgegen. Der Bauer rief Beethoven zu: „A bißl stada!“ (ein bißchen stiller), worauf aber dieser keine Rücksicht nahm. Da wurden die Ochsen stehen und

\*) Dies kann doch offenbar nur aus Beethovens's gleichgiltige, apathische, durch seine Taubheit erklärliche Haltung an der Kanzlei übergehen, denn sonst war seine Miene sicher nicht weniger als blöde; namentlich übertraf der wunderbare, fast unheimlich fremdartige Glanz seiner Augen Alles in der Art, wie auch ich, da ich noch das Bild gemessen dieses außerordentlichen Mann von Angesicht zu Angesicht gesehen zu haben ja von ihm, wenn auch nicht häufig, bemerkt worden zu sein, zu bezeugen vermag.

Als junger Mensch erst kürzlich vom Lande nach Wien verfuhr, hatte ich mit noch nicht jene gelente, sangmeisterliche Festlichkeit, so nothwendig, um in dem Wein- und Biertrinken der Weiden ohne Anstoß sich durchzuwinden, zu eigen gemacht. So rammte ich denn eines Tages in einem engen Häufchen mit einem Menschen zusammen, der mich darob mit einem durchdringenden Blick fürzte, dann weiter ging. Nie werde ich dieses Menschenauge, in dessen leuchtendem Abgrund ich so nahe getradt, vergeßen! Aber ist es zu verwundern, wenn ich die vernachlässigte Kleidung, das gebrauchte Kutliß mit diesem von höchster Ansehung und Ueberlegenheit zeigenden Bild zusammenzureimen suchend, auf die Idee gerieth, einen der verwichensten, gefährlichsten Gauer, wie sie in Großstädten sich herumzutreiben pflegen, getroffen zu haben? In dieser Voraussetzung betrachtete ich ihn stets, wenn er mir wieder begegnete, auf neugierige und leider nicht weniger als respektvolle Weise. Er hatte es bemerkt, denn er richtete einmal seine kleinen, weiterleuchtenden Augen halb bescheidend, halb verächtlich auf mich, nahm aber dann weiter seine Notiz mehr von mir. Von einem Freund zufällig befragt, wenn ich da vor mir gehobt, zog ich dann freilich bei jeder Begegnung den Hut vor ihm bis zur Erde, er aber ignorirte nun meine Schüchtheit, wie früher meine Grobheit.

\*) Bei diesem an der Donau gelegenen Städtchen pflegen die Schiffe, die allmähliglich Krebs- und seltene Fische aus den oberösterreichischen Flüssen und Seen nach Wien führen, auf kurze Zeit anzulanden.

tiefen über eine Gefährte (Heiter Abhang) hinauf. Der Bauer brachte sie mit Mühe zum Stehn, setzte sie um, und lenkte sie den Abhang auf die Straße herab. Da kam Beethoven wieder vom Ziegelofen ebenfalls singend und mit den Händen agierend. Der Bauer rief ihm abermals zu, und wieder umsonst, und nun rannnen dessen Ochsen mit erheblichen Schwünzen gegen das Schloß zu, wo einer der Schloßbewohner sie aufhielt. Als der Bauer endlich auch hinauf, und frag: Wer ist denn der Narr, der meine Ochsen schon gemacht hat? sagte ihm der, der sie aufgefunden, es sei der Bruder des Gutsbesizers. Der Bauer erwiderte: „Das ist mir ein sauberer Bruder!“

Vorstehende fragmentarische Notizen schicken wir der Veröffentlichung werth, nicht weil sie den pikanten Anekdotenroman über Beethoven um ein paar Hirsörchen vermehren, sondern um der Schlaglichter willen, die einige derselben auf den Charakter des großen Tonsetzers und seines Bruders werfen.

Wie sehr zeugt das Benehmen des Letzteren zu Vengensfeld und Langenlois von dem geringen Grad von Ehrsüchtigkeit die er seinem herrlichen Bruder, der vielleicht auch ihm so wie seinen Bauern nichts weiter als ein Narr gehalten, zu zollen pflegte. Der Erbärmliche hätte ja in der Wohnung des Chirurgen, in der Amelungsleihe des Synbitus nur den Mund zu öffnen gebraucht, um dem größten Künstler des Jahrhunderts Demuthigung zu erpressen. Fürchte der hochmüthige „Gutsbesitzer“ von dem „Hirsbesitzer“ in Schatten gestellt zu werden? —

Möchst interessant aber erscheint das Verhältnis Ludwig Beethovens zu seinem Jambalus, Michael Krenn.

Vergleicht man, wie friedlich hier der große Geist mit einem zwar armen und ungebildeten, aber guimüthigen, natürlich schlichten und redlich befindenden Landmann — das Geldstreuen ist bezeichnend — sich verträgt, mit den Explosionen, wie sie in der Residenz, hervorgerufen durch Beethovens Umgebungen fort und fort statt gefunden, so liegt die Vermuthung nahe, daß diese Ausbrüche, so verhängnisvoll für Beethoven als Mensch und Künstler, wohl theilweise in seinen Eigenheiten und Schwächen gegründet — oft aber auch sicherlich nichts anders als im Grunde sehr ehrenvolle Reaktionen gewesen sein mögen, mit denen sich sein ganz und gar auf mannhafte Gerathheit, Natürlichkeit und Redlichkeit basirtes Wesen gegen jenes Widerspiel dieser Eigenschaften zur Wehre gesetzt, das man in Großstädten unter dem Collectivnamen: „seine Welt und guter Ton“ begreift.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Das zweite Concert brachte an Orchesterwerken die Symphonie Nr. 4 (B-dur) den Ode; ein sehr fein gearbeitetes und entsprechend vorgezeichnetes Werk, in welchem man sich nur vergebens nach irgend einem recht kräftigen, fernigen Allegro-Gedanken sucht, — und dann die nur mit halbem Beifalle aufgenommene Ouvertüre zu „Raufrö“ von Schumann. Den Gesang vertrat Fr. Maria Cruwell, zunächst mit der bekannten Stradella'schen Kirchengäria. Damit auch der Humor nicht fehle, meldete der Betitel: „Kirchengäria a u Messandro Stradella“, nur der Zulaß „von F. v. Flotow“ hätte noch dabei stehen müssen! Während man der Sängerin großes Stimmmaterial und Schöne zugesand, wozu man ihr Käse des Verlags vor. Mir scheint es weder unbefor noch ungerecht, wenn Fr. C. für dieses Werk eine so zu sagen plastische Ruhe gerührt hielt. In der Arie aus „die Italiener in Algier“, und namentlich in dem Rezitative derselben, hätte sie allerdings etwas Lebendiger werden dürfen. Herr Hans v. Bülow erstente und durch den Vortrag von Beethovens Es-dur-Concert. Welch gemüthlicher Virtuose Herr v. B. ist, braucht es nicht erst zu sagen. Indessen darf man ihn nicht spielen sehen, sollen Einem die ewigen Körperverderbungen und das übermäßige Wicentenspiel den Genuß nicht verderben. Er ließ nur außer

dem Beethoven'schen Concerte noch die Phantastie in C-moll von Mozart (seiner Frau gewidmet) und Honrrö und Passetpiel von Bach hören, letztere aus den englischen Zuiten. Wenn ich auch mit Manchem in der Auffassung nicht einverstanden bin, so läßt sich nicht leugnen, daß Alles geistreich und geschmackvoll war. Einige eigenmächtige Veränderungen in der Mozart'schen Phantastie hatte ich, obwohl auch sie nicht ohne Geschmack angedacht waren, doch für unmüthig Was nun Pädagische Kunst betrifft, so wird dieselbe leider immer zu Provozierungen degradirt, namentlich durch ein viel zu schnelles Tempo. Wenn es sogar unter Einem, der die Stücke genau kennt, schwer fällt, die schöne Melodienverwicklung da noch heraus zu hören, wie wäre dies für die große Mehrzahl der Hörer möglich? Das Publikum kennt den großen Namen, läßt wohl auch, daß da etwas drin steck, und bemerkt die große Schwierigkeit und demgemäß applaudirt es. Das es aber auf solche Weise den Allen lernen lerne, verminne ich geradezu Herr v. B. spielte sein Moderne (Gondoliera e Tarantella von F. List) nicht unmittelbar nach Bach, sondern ließ den zweiten Gesang des Fr. Cruwell dazwischen treten. Das List'sche Stück selber machte mir eben keinen bedeutenderen Eindruck als hundert andere Virtuosenstücke aus. —

Die Symphonie Nr. 8 von Beethoven, mit welcher das dritte Jahresconcert (am 20. Dec.) eröffnet wurde, erlangte von Anfang an der sonst gewohnten Präcision; erst am Ende sühte sich die Zubeherschaft zu lebhafterem Applaus angezogen. Sehr gut gelang dagegen die Ouvertüre zu „Araetron“, die aber freilich in unsern Concerten fast zu oft kommt. Die Gesangsvorträge hatte Hr. Carl Becker, Kammerfänger aus Darmstadt übernommen. Seine Stimme ist Bariton, dem Klange nach eher Bass, und ermangelt etwas der Beweglichkeit. Er sang eine Arie aus Jessens und zwei Lieder von Beethoven. „Herz, mein Herz, was soll das geben“ scheint mir doch weit mehr für Tenor oder Sopran zu passen. Wie aber dieser Sänger „Kunst du das Land“ singen mochte ist ganz ungreiflich. Ein großer, kräftiger Mann mit tiefer Stimme steht vor uns und singt: „... und Marmorbilder stehn und sehn mich an: was hat man dir, du arme's Kind, gethan?“ — Herr Jean Becker aus Mannheim trug das neue Violinconcert von F. David (Nr. 6, D-moll) vor. Das Werk ist schwer, und der erste und letzte Satz erfordern, neben vollendetem Technik, viel Mut; ab Letzterer Herrn v. B. oder vielleicht eher seiner Oeige schre, weiß ich nicht bestimmt; genug, es setzte Dargen sehr ich nicht an, der Technik des Spielers das Prädicat „vollendet“ zuerzuerkennen. Auch spielte er den langamen Satz sehr zart und wahr.

Später gab er noch eine „Phantastie“ (?) von Paganini zum Behen, wozus Herrgut von pizzicato, Terzentalen, Flageolet etc., nur um Alles kein Fünftchen Phantastie! Es sind Variationen über „Nel cor più non mi sento“, denen ich nicht die leiseste Veredigung in der Musikliteratur zurechnen kann. —

Berlin.

-h- Am 8. Februar kam in einem Concert des Jeanes - Vereins zum Besten der Antion-Roths-Stiftung ein Requiem von Friedrich Kiel zur Aufführung, das seines musikalischen Gehalts halber die Aufmerksamkeit eines jeden Musiklers auf sich ziehen dürfte. Es ist die erste Gesangs-Composition größeren Styls, mit der Fr. K. vor die Öffentlichkeit tritt. Unseres Wissens ist es überhaupt die erste dieser Art, die er geschrieben. Mag er in solchen Werken später dem Chor nicht so Schwieriges bieten und mehr der Einfachheit die Mittel Her werden, die Chorsachen in weiteren Grenzen zugänglich macht; Geringwürdig ist seine Schreibart nirgends. Ueberall fließt der wahre Strom warmer Plastik, nirgends tritt eine Härte, noch Auffälligkeit hervor, die in irgend welchem Bezug schmerzhaft genannt werden mühte. Aus jeder Note erkennt man im Gegentheil dem Meister \*) der vollständig berechtigt ist mit Anspruch vor die Öffentlichkeit zu treten. Können wir sein Verhältnis zur Vergangenheit in's Auge, so wagt uns aus dem Ganzen ein Klare s in

\*) Wir kennen obiges „Requiem“ natürlich noch nicht. Nach dem aber, was wir von Fr. Kiel bereits kennen gelernt haben, scheint uns die obige Anschauung vorläufig ein wenig allzu richtig. Es soll uns freuen, wenn wir uns täuschen. D. Red.

seiner Unbefangtheit an Mozart, seiner Reinheit an Beethoven erinnernde Geist entgegen. Im Style reicht er jedoch wesentlich von Beiden ab. Ein gewisser Ernst erinnert an Bach's Schule; aber auch ganz andere Elemente namentlich in Herbeiziehung harmonischer Wirkungen treten hervor. Von seinen nächsten Vorbildern sind es Schumann, dessen originelle Kruzialfälle und Alterationen, und Spohr's Enharmonik, die er mit individueller Vorliebe in sich aufgenommen zu haben scheint. Gehen wir von diesen äußerlichen Kennzeichen der musikalischen Charakteristik Fr. Kiel's zu seinen inneren Wesen über, so erkennen wir in ihm wieder einen jener titanenhaften Geister, die den Himmel zu säumen meinen, noch auch die klassische Feinheit der älteren Meister, sondern eine sehr bedeutende, hohe Begabung, die in gewissem Sinne ihrer Zeit angehörig doch dieser gegenüber seine Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit in wahrer Gemüthsart. Mit überall sich gleich bleibender Wärme spinn er den Faden ab, ohne je arm und gestickt zu erscheinen. Stets interessiert, weiß er den Musikfreund auch stets zu fesseln. Bedient er sich der Gedankenwendungen, die der Heutzzeit zum Ausdruck der heiligsten Affekte gefähig sind, so sieht ihm die heutige Aufregtheit doch fern. Diese eigenthümliche Verbindung einer warmen aber mehr stillen Empfindsamkeit mit dem Reichthum eines leidenschaftlichen Pathos hat ihren besonderen Reiz. In formeller Beziehung sei nur erwähnt, daß das Requiem im Style der Beethoven'schen Messe durchcomponirt ist. Das Kyrie eleison ist dem eben angebrachten Charakter Kiel's entsprechend sehr gelungen; dem dies irae hätte vielleicht etwas mehr Heftigkeit nicht geschadet; dem Schluß „quid sum miser tunc dicturus?“ hätten wir im Gefühlston noch getroffen gewünscht. Das Confutatis maledictis dagegen ist mit der größten Wirksamkeit in Musik gesetzt. Mit großem Gewand — gleichsam die Geläufigkeit in dem Vertrauen auf das Versprochene ausdrückend — concentrirt sich die Haupttonart auf die Stelle „quam olim Abrahae promissit.“ Das Benedictus ist nicht so eingehend behandelt, als wir es jetzt gewohnt sind. Das Agnus Dei ist ganz trübsamerlich gehalten, und der musikalische Inhalt der Hauptstücke nach dem Orchester zugewiesen.

Die Ausführung durch den Stern'schen Verein unter der Leitung von J. Stern, war eine ganz vortreffliche. Die Soli waren von der Fr. Köster, Frn. Bowerst, Igl. Oprengängern, und zwei sehr musikalischen Duetanten besetzt. In solistischer Beziehung gehört das Werk nicht zu denen, die von unsern Solosängern besonders protegirt werden möchten. Dieses Mal gelang es ihm aber hierin vollständig Genüge. Das Orchester spielte correct und stimmungsmäßig, es war eine Aufführung, wie sie einem Componisten bei seinem neuen Werke nur zu wünschen ist.

## Nachrichten.

Der königl. Domchor in Berlin brachte in seiner 3. Soirée u. A. Melchior Frank's Venerationen für Männerstimmen: „Unsern Andern Freunde hat ein Ende“, in denen nach dem Ausspruch der Nat. Bg. „stetsmäßige Musik und strenge Kasse den ergreifendsten künstlerischen Ausdruck gefunden“, ferner auch J. Christoph Bach's tief innige Motete: „der Gerechte, ob er gleich zeitig stirbt“.

Der Violinvirtuose Herr Jean Becker, von dem die Zeitungen schon seit längerer Zeit so viel zu rühmen wissen, hat nun auch in Berlin großen Beifall gefunden. Sein Spiel soll besonders durch Glätte ausgezeichnet sein, dagegen kräftigere Tinten vertrauen lassen; er gehört der französisch-belgischen Schule an und besitzt alle Vorzüge wie Schattenseiten derselben. — Im dritten Radetzky'schen Concert wurde eine Lucretia zu Wilhelm Tell von Schlotmann zum ersten Mal zu Gehör gebracht. „Der sublimartige Charakter dieses Werks schien zu veranlassen, daß der Componist hier ein ihm noch neues und ungewohntes Gebiet betrat. Man erkennt das Streben den gesammten Inhalt des Stücks mit seinen instrumentalen Mitteln recht treu und vollständig wiederzugeben, aber der Tonsetzer unterlag der Gefahr, der symphonischen eine wesentlich melodramatische Behandlungs- und Ausdrucksweise unterzuschreiben.“ Brahm's Frauenchöre erfuhren bei dieser Gele-

genheit die wärmste Anerkennung von Seite des oben bezeichneten Kritikers. Ueber Verlioz „Hest bei Capulet“ aus Romeo und Julie äußert sich derselbe ganz richtig: „Der Verlioz'sche Orchesterpart bewies wieder recht handgreiflich, daß der Componist trotz seiner nachträglichen Protektion der Zukunftsmusik ihr Wiegenglied gelungen. ... Was uns geboten wird, ist eben nur Rauch ohne Flamme, das wüßteste Tonbahnanale, das bei allem peinlichen Verrennen die Seele völlig leer läßt.“

Das 17. Abonnementsconcert in Leipzig brachte eine neue Concertouvertüre von F. Hiller.

Im 4. Abonnementsconcert in Cassel wurde R. Schumann's C-dur-Symphonie zum ersten Mal aufgeführt.

In Copenhagen wurde ein neues Werk von Gade „die heilige Nacht“ Gedicht von Platen, für Alt-Solo, Chor und Orchester zu Gehör gebracht.

In einem Concert des unter der Leitung von Ab. Dietrich stehenden Singvereins in Döbenburg wurde u. A. ein „Wanderlied“ für Chor und Musikinstrumente von R. Meinardus ausgeführt und erfreute sich eines lebhaften Beifalles.

Die kürzlich in Bremen aufgeführte neue Symphonie in D von Reintzler hat nach einem Bericht der Niederrh. M. Bg. viel Beifall gefunden.

Bei Reuckart in Breslau sind die Chorstimmen zu Hänckel's Herakles erschienen.

## Mien.

Die letzte Woche war in Folge des Falschgingeschlusses ziemlich arm an musikalischen Lebensregungen. Ein Privatconcert, welches der hiesige Violinist Karl Hüb im Salon Vösendorfer gab, ist beinahe das Einzige, dessen wir erwähnen können. Er spielte ein Streichquartett von Haydn, außerdem Verlioz'sche und Berlioz-Oborne'sche Stücke, eine Wahl, die von den „Receptionen“ mit Recht „unerlaubt geschmacklos“ genannt wird. Uebrigens wird berichtet, sein Ton sei, „wenn auch nicht groß, doch ziemlich voll, die Fertigkeit nicht unbedeutend, die Vogenführung sehr elegant.“

In der vorgestrigen 5. Privat-Abonnements-Soirée (wir theilen später das Programm aller sechs mit) kam u. A. eine Sonate für Clavier und Violine von dem jugendlichen Componisten J. Brüll (derselbe ist 14 — 15 Jahre alt) zur Aufführung. Sie vertritt ein sehr hübsches Talent, enthält viele sinnige, feine Züge und verspricht für die Zukunft das Beste. Wir hoffen bald Gelegenheit zu finden, Näheres über diese so zarte Blüthe mitzutheilen, und erwähen nur noch, daß der Componist den Clavierpart seiner Sonate selbst ausführte, und sich dabei als ein bereits sehr gewandter und sicherer Spieler bewies. Ferner hörten wir hier ein bisher unbekanntes, auch ungedrucktes Duett für Oboe, drei Hörner und Fagott von Beethoven, — ein immerhin durch die Eigenthümlichkeit der Zusammenstellung interessantes Werk, wenn auch geistig unbedeutend.

Heute Abend hat's 8 findet im Salon Streicher ein Privatconcert der Pianistin Frau Vertha Grünwald aus Breslau statt, und wird dieselbe darin Schumann's Duett, Präludium und Fuge in F-moll von S. Bach, die Polonaise in As von Chopin und die D-moll-Sonate von Beethoven spielen.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 9. März, Mittags halb 1 Uhr im Hofopertheater: Philharmonisches Concert. — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: Duettreproduction des Herrn Helmeberger. — Abends 8 Uhr ebenfalls: Außerordentliches Concert der Singabemie.

## Briefkasten der Redaktion.

M. in K. Mit Ihren Vorschlägen gao einverstanden, sehen wir baldigen Beiträgen entgegen.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Vogel**.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Verstehen: Postzeitung Nr. 263. — Ausgabe: Rohrnitz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessels & Wöfling**, vormals **G. F. Wäber's Witwe, Wismarsstrasse** für 1 Jahr (24 Nummern) 6 R. oder 2 Thlr. — Für  $\frac{1}{2}$  Jahr (24 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für  $\frac{1}{4}$  Jahr (12 Nummern) 1 $\frac{1}{2}$  R. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für  $\frac{1}{2}$  Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 R. 20 Sgr. — Für  $\frac{1}{4}$  Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 9 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. — Kirchenmusik und religiöse Musik (Fortsetzung). — Aus Paris. — Lokales. — Zur genaueren Verfassnng. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Concertanfündigungen.

## Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung.

Dargestellt von **August Reishmann**.

Mit Musikbeilagen: 33 Lieder aus dem 15. 16. 17. u. 18. Jahrh.

Cassel, bei **Oswald Vertram** 1861.

Das deutsche Lied ist namentlich in neuerer Zeit eine so bedeutende und einflussreiche Kunstform geworden, daß eine umfassende Darstellung seiner historischen Entwicklung eine wesentliche Lücke in der musikalischen Geschichtsschreibung auszufüllen geeignet ist und sich daher auch längst als dringendes Bedürfnis geltend gemacht hat. Mit Freuden wird daher Jeder ein Werk begrüßen, das sich die Aufgabe stellt, einmal den allmählichen Entwicklungsproceß des Liedes selbst, dann aber auch seinen bedingenden Einfluß auf die übrigen Vocal- und Instrumentalformen aller Zeiten nachzuweisen. Dies verspricht die dem obigen Buche vorangestellte Inhaltsübersicht, nach welcher der Verf. im ersten Buche „die Ausbildung und Form“ darzustellen, im 2. sodann zeigen will, wie „der unendliche Inhalt eine große Mannigfaltigkeit der Form bedingt“ und im 3. endlich „das Lied in seinen weiteren kunsthistorischen Beziehungen“ zu beschreiben beabsichtigt. Wir theilen unseren Lesern im Auszuge die Hauptresultate der beiden ersten Bücher mit, weil es, mögen dieselben alle sicher sein oder nicht, immerhin interessant ist, das Ganze einer Entwicklung einmal zu übersehen; hieran knüpfen wir sodann einige Bemerkungen.

In der Einleitung findet der Verf. den Ursprung unfres Liedes in den sogenannten Anbith der Kirche (Hallelujah, Krie eleison u. s. w.) zu deren Melodien bald lateinische Sequenzen, dann auch deutsche Texte in strophischer, also in Liedform gebichtet wurden. Der Umstand, daß diese Melodien dem gregorianischen Kirchengesange angehörten, führt dann zu einer weiteren theoretischen Auseinandersetzung über den wesentlichen Unterschied dieses und des modernen Tonsystems; eine Erörterung, die der Leser in dieser Gränzlith hier nicht erwartet, welche aber der Verf. für notwendig hält, „weil sich hieraus die Bedeutung des gregorianischen Systems am sichersten erkennen läßt und weil wir für unsre Hauptaufgabe die historische Entwicklung des modernen — Tonsystems(?) einen sichern Ausgangspunkt gewinnen“. —

Im ersten Cap. des ersten Buches wird nun „der Minnefang und der Meiserfang“ behandelt. Jener konnte für die musikalische Gestaltung des Liedes „nur von geringer Bedeutung werden“ da ihm die Harmonie und der selbständige musikalische Rhythmus noch unbekannt waren und er in melodischer Hinsicht nur einen bedeutensamen Anfang machte, das gregorianische System zu durchbrechen, indem er die früher ängstlich geniesene große Terz einführt und auf die Dominantbewegung, als die eigentlich treibende Macht der Harmonie hinarbeitete. — Der Meiserfang bildet musikalisch insofern

einen Fortschritt, als sich die Melodie von dem Sprechrhythmus emancipirt und daher freier entfaltet. „Positiv bedeutsam wird der Meiserfang für den Bau des Volksliedes durch die sorgfältigere Aneubildung des Reimes und die peinlich genaue Sylbenzählung.“

Das nächste Capitel handelt von dem Volksgefang, seiner Entstehung seinem Wesen nach Inhalt und Form und von seiner kunsthistorischen Bedeutung, welche seine geringere ist als die, „daß wir unsre ganze Entwicklung der modernen Musik auf dasselbe zurückführen müssen“, weil es aus dem Dur- und Mollsystem heranschaßt. Dann erfolgt eine interessante durch viele in der Beilage abgedruckte Beispiele klar veranschaulichte Nachweisung von der allmähigen Entwicklung der Liedform, deren Wesen der Verf. S. 33 dahin feststellt: „die sorgfältige Heranbildung kleiner Glieder und ihre innumerische An- und Unterordnung ist das Wesentlichste dieser Form.“ Dies wird an den verschiedenen Sätzen des Volksliedes, an Liebes- und Jägerliedern, Abschieds- und Wanderliedern u. genauer nachgewiesen und endlich der Einfluß des epischen Volksliedes, des Tanzliedes, des Mariages und des protestantischen Choralis auf die Weiterbildung der Liedform dargestellt. Das Resultat dieser Untersuchungen ist (S. 43) einerseits: „Das Volkslied verliert allmählich seine tonreiche Melismatik und hiermit freilich auch viel von seinem Zauber; aber es gewinnt präcisere Form und prägnanteren Ausdruck“; andererseits: „Jetzt beginnen die Volkslieder sich nicht nur nach Gauen und Wasserflüssen zu charakterisieren, sondern Beruf und Handthierung klingen in das Lied mit hinein, geben ihm einen spezifischen Charakter und diese neue Phase bildet somit den naturgemäßen Uebergang zum Kunstlied. Formell schließt hiermit der Entwicklungsgang des Liedes eigentlich ab. Die Angelpunkte der modernen Tonart, Tonika, Dominant und Unterdominant bilden jetzt die Grundlage des Liedes. Die Dominantwirkung erlangt die Bedeutung von Hebung und Senkung, und indem die Melodie diese Angelpunkte an die Reimschäfte verlegt, und in der Regel direkt, ohne die Umhweife melismatischer Phrasen auf diese Punkte losgeht, beherrscht jene harmonische Wechselwirkung die ganze Liedgestaltung.“ —

Das Kunstlied (Cap. 3) ist ein „veredeltes und darum reicheres Volkslied“. Daher werden „zunächst Volkslieder von den Tonmeistern zu Kunstliedern verarbeitet“ indem sie durch contrapunktliche Behandlung eine reichere Harmonik und damit einen vertieften innern Gehalt gewinnen. Als Repräsentanten dieser Richtung werden unter Andern Melchior Frank, Leo Hasler, Orlando Lajus genannt. — Aus den contrapunktlichen Bearbeitungen der Volkslieder erwuchs das selbständig erfundene Kunstlied, welches jedoch, da „die Meister immer größere Sorgfalt auf die Ausbreitung der Melodie verwendeten“ mit einfacherer Harmonik auftritt als das contrapunktlich bearbeitete Volkslied, so daß dieselbe schließlich bis „auf den einfachsten harmonischen Apparat, Tonika und Dominant zu-

sammengedrängt ist". Die Hauptvertreter dieser um 1600 blühenden Gattung sind: Leo Hasler (Wein Ernüth ist mir verwirret, woraus der Choral: Herzlich thut mich verlangen), Joh. Geard (Festlicher) und Melchior Frank, welcher letztere durch seine Tanzlieder „ein Element in das Lied bringt, das bisher eigentlich noch nicht, oder doch nur in Andeutungen vorhanden ist, die kurze melodische Phrase, die für den lyrischen Ausdruck so wesentlich ist, weil sie die Empfindung auf ihre Pointen zurückführt und die, in sequenzzartiger Weise wiederholt und weitergeführt, für die vollendete Form bedeutungsvoll wird". — Diese Manier fand bald viele Nachahmer, durch Valentin Kaufmann u. A. aber eine Verbreitung welche dem künstlerischen Charakter des Liedes dadurch wesentlichen Eintrag that, daß sich bald neben der dilettantischen Behandlung der Liedform eine „Landknechtstaupe" darin geltend machte, welche in den Quodlibets jener Zeit ihren Spitzpunkt erreichte. — Hingegen „begann der Einfluß Italiens eine wohlthätige Reaction auszuüben", indem die dort entwickelte „ein beziehungslose Lust am Gesänge", namentlich am Sologesange gegenüber dem jetzt auf einer bedeutlichen Höhe angelangten „Grundzuge des deutschen Gesanges, dem Wort eine überwiegende Herrschaft einzuräumen", der Melodie jene „eigenthümliche Sinf" verliert, „die für den lyrisch prägnanten Ausdruck nothwendig Bedingung ist". (S. 54) Mich. Prätorius ist der Vermittler dieses Einflusses und „der Erste der mit durchgreifendem Erfolge in Deutschland schon das Instrumentale dem Vocalen entgegenzusetzen versuchte", so daß „von jetzt an die Vocalsätze durch ein Prälimbium eingeleitet, durch Ritornelle unterbrochen und durch Nachspiele geschlossen" werden. Der Gevinn, den das Lied hiervon, sowie von dem italienischen Einfluß überhaupt zog, betraf hauptsächlich nur die Melodie. Vermöge der „Eigenthümlichkeit des damaligen Orchester's, daß seine Hauptkräfte meist die Instrumente mit Tenor- und Basso, Saiten und Krummhörner waren" läßt sich einerseits bald ein „eigenthümlich säftiger Charakter" in ihr wahrnehmen; andererseits gelangt mit der von Italien her eindringenden Herrschaft der Violen als Begleitungsinstrumentes für den Sologesang, die dort angebahnte Richtung auf das Recitativ und die süße Cantilene „in Deutschland erst zur herrlichsten Entfaltung" weil hauptsächlich die „reispollte Eindringlichkeit" jener Melodik unjener deutschen Meistern importirte. — „Alle diese neuen Elemente konnten sich um so leichter auch dem deutschen Viede vermitteln", als durch Martin Opiz und die poetischen Orden damaliger Zeit wenigstens die formelle Seite der deutschen Poesie eine neue Grundlage erhielt. — So gewinnt denn in Joh. Hermann Schen († 1630) zunächst die Melodie eine bedeutende Höhe; Heinrich Albert wird unter den Einfluß Simon's Dachs und jener Psylt, bei der „das persönliche Gefühlsleben gegenüber dem allgemeinen der Massen, aus dem auch das Künstlich bisher noch emporgewachsen (?) sich schon entscheiden geltend zu machen beginnt, — zum „Vater des sogenannten volkstümlichen Liedes" und schreibt seine Begleitungen vorzugsweise für das Clavicebalsum; ebenso zeigt sich in Joh. Stobäns, Andr. Hammer-smidt und Joh. Schop „das Bestreben, die Form feiner und durchdachter herauszubilden." — Der Impuls aus Italien aber, welcher bei den erwähnten Meistern hauptsächlich für die Gestaltung der Liedmelodie wirksam gewesen war, die Harmonik aber nun wirklich auf ihre einfachsten Elemente zurückgeführt hatte, treibt in Verbindung mit der sich rasch entwickelnden Richtung auf das Concert und das musikalische Drama, zur Erweiterung der Liedform in der Arie. In Ad. Krieger und Georg Ahte ist die ursprüngliche Liedform zwar noch zu erkennen; das Interesse der Zeit war aber so vorwiegend „auf die Pflege der dramatischen Formen gerichtet", daß das Lied „über ein halbes Jahrhundert fast unbeachtet blieb." — Dennoch gewann das Lied durch diese „Experimente" ein „unendlich erweiteretes Darstellungsmaterial und lernte an

den größeren dramatischen Formen, es auch dem individuellen Ausdruck dienlich zu machen. — Erst dadurch wurde die Blüthe des lyrischen Liedes möglich." S. 74.

Dieses erste Buch bildet den eigentlich grundlegenden Theil der Arbeit des Verf., er stellt daher am Anfang des 2. folgende Betrachtung an: „Die vergangene Periode stellt die Form in ihrer typischen Contraction fest und zwar allgemein faßbar und menschlich ansprechend. — Wir werden jetzt an einer großen, unzählbaren Masse von unterschiedenen Liedformen vorübergeführt werden, die alle auf jene einfache, aus Tonika und Dominant contrairte, strophisch gegliederte ursprüngliche Form zurückweisen und werden gewahren müssen, daß die sogenannten Lieder und Gesänge, die ein solches Rückführen nicht gestatten, verworrene Gebilde einer unklaren Phantasie oder unkünstlerische Produkte subjektiver Willkür sind". — Durch diese ästhetische Grundanschauung — wir bitten den Leser darauf zu achten — ist alles Folgende bedingt. Der Verf. will sich jedoch jetzt „hauptsächlich mit dem Inhalt der Lieder beschäftigen und der Form nur soweit gedenken als sie durch jenen modificirt wird".

Schon wir zu, ob er sein Versprechen hält. Er betrachtet zuerst „das deutsche Lied unter dem Einfluß der Arie in Oratorium und Oper." Seine Vertreter sind: Graun, dessen Liedmelodie „nur aus Trümmern der gebrochenen Operarie zusammengesetzt" ist; ferner Bachmann, Agricola und Mar-purg, deren Lieder „wieder die seine architekturische Gliederung gewinnen, die wir als charakteristisches Merkmal der Liedform erkennen; die aber den ältern Meistern bei Weitem nicht gleichkommen in jenen „reizenden und feinsinnigen Versbeschränkungen", sondern diesen Mangel durch „freiere harmonische Behandlung", wozuf sich Joh. Seb. Bach das Streben dieser ganzen Periode ging, zu erheben suchte. Die genannten Künstler geben schon den Typus der bis tief ins 19. Jhd. hineinreichenden norddeutschen oder „Berliner" Schule an, der im Süden bald darauf die „Wiener" gegenübertritt. Mittlerweile wird in Händel und Haydn von Neuem ein volkstümliches Element lebendig, welches das Kunstlied zwar lange Zeit wiederum in seiner Entfaltung aufhielt, unter dessen Einfluß sich aber das volkstümliche Lied entwickelt, das der Verf. nun (Cap. 2) betrachtet. —

Zunächst handelt es sich (S. 87—94) um Wesen, Entstehung und Vorbereitung desselben. Nach dem Absterben des Volksliedes suchten die Künstler das Kunstlied zu finden, das auch dem Bedürfnis des Volkes entsprach. Das Volk eignete sich daselbe begierig an und „das gesammte Musikstreben des 16. Jhdts. erwies sich diesem Bedürfnis außerordentlich günstig". Die öffentlichen Gesangshöre in den Städten, private Zusammenkünfte oder Kränzchen mit ihren Quodlibets förderten die Uebung des weltlichen Gesanges; die Vautenpfeifer nebst der Pflege des einstimmigen Sängens trug ebenfalls das Ihre dazu bei, die auftauchenden „Stadtspießereien", die Aufführungen dramatischer Musik in Privat- später in öffentlichen Vocalen — vor Allem aber der Gesangsunterricht in den Volksschulen — alle diese Umstände heifen die neue Gestalt des volkstümlichen Liedes zeitigen, welches „sonach in der Mitte steht zwischen dem eigentlichen Volksliede und dem Kunstliede. Von diesem hat es die abgerundete, glatte Form, von jenem die Allgemeinheit, leichte Faßbarkeit und Verständlichkeit seines Inhaltes." — Auch dieser Gesang „geht zunächst von jenem einfachsten harmonischen Gestaltungsproceß, der Wechselwirkung von Tonika und Dominant und der entsprechenden Bewegung nach der Unterdominant aus, aber er verliert hierbei nicht seinen Rost er sich ganz von ihm los, so dreht er den Zusammenhang mit dem Volksgemüth und wird unwahrscheinlich und im glücklichen Falle zur Karrikatur." — Es lassen sich 3 Gruppen von volkstümlichen Liedern unterscheiden; zunächst solche, „die nur die Allgemeinheit des Volksgemüths zum Inhalt haben." Unter den zahlreichen Vertretern derselben sind

die bekanntesten: A. Hiller, F. P. Schulz, Winter, Weigl, Himmel, Nägeli, Konr. Kreutzer, Fr. Schneider, Reichardt, Sülzer, Mettjesell, Heißhardt. Von allen diesen wird eine biographische Skizze und eine musikalische Charakteristik gegeben. An die Besprechungen Nägeli's, Kreutzer's und Schneiders knüpft sich eine Erörterung über die Entstehung der schweizerischen und der norddeutschen Männergesangsvereine, ihrer verschiedenen Tendenzen und ihres höchst verderblichen Einflusses sowohl auf die Stimmorgane — inforn die naturgemäß höchstens in dreifacher Tonfarbe vorhandene Männerstimme bei der unnatürlich hohen Tenorlage einer vierfachen Gliederung notwendig ruiniert wird — als auch auf die Kunstform des Liedes — inforn jene Vereine in ihrer letzten Consequenz das „schmähvollste Erzeugniß dieser ganzen Richtung, das Lied mit Brummstimmen“ hervorbringen mußten. —

Eine zweite Gruppe volksthümlicher Lieder bilden diejenigen, welche ohngeachtet ihrer allgemein faßlichen Form, dennoch einen besonderen Inhalt in besonderer Weise darstellen. Sie röhren von den höchsten Meistern her; von Händel der bekannte Chor aus Judas Maccabäus, von Haydn Gott erhalte Franz den Kaiser. — Hier ist indessen nicht sowohl von volksthümlichen Liedern, als von dem volksthümlichen Geist der Musik Händel's, Haydn's und Mozart's, sowie von ihrem Leben die Rede. Weber, Schubert, Mendelssohn vertreten dagegen auch diese Seite des Liedes mit einzelnen Proben, z. B. das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, das Wandern ist des Müllers Lust, und: Wer hat dich du schöner Wald, Es ist bestimmt in Gottes Rath.

Eine dritte Gruppe endlich, solche, „die nur der absichtlosen Lust am Gesange Befriedigung gewähren“ oder „Bänkelliedchen“ werden in einem spätern Capitel genauer besprochen. —

Zu den Liedercomponisten der ersten Gruppe rechnet der Verfasser auch einige Berliner Künstler, die er im dritten Capitel besonders betrachtet, weil sie unter dem Einfluß der neuen lyrischen Dichtung, hauptsächlich Goethe's stehen, welche „festen Anstoß an das Wort erfordert.“ — Dies sind Reichardt, Zelter, V. Berger und B. Klein. Reichardt hat in einzelnen Liedern die Verschmelzung von Volkweise und Sprachmelodie unübertroffen erreicht, meistens jedoch nicht. Weit mehr ist dies der Fall bei Zelter, der den Text durch reichere Harmonik und charakteristischer Clavierbegleitung schon wirklich „interpretirt“ und seinen Melodien „etwas von jener Süße verleiht, welche das Lied in seiner höchsten Blüthe auszeichnet.“ V. Berger neigt sich mehr zur recitativischen Führung der Melodie, und sucht durch Instrumentalcolorit die mangelnde Innigkeit und Weichheit derselben zu ersetzen. Klein rundet die Melodien formell mehr ab und giebt ihnen durch ein Anbilden des Männerchorleutes ein ständeres und zwar volles Klangcolorit. In diesen Berliner Künstlern lebte das nur vereinzelt, was vereint zusammen wirken mußte, um die Goethe'sche und die moderne Lyrik überhaupt musikalisch wiedergebären zu können. Die Innigkeit des Volksliedes mußte sich mit der Verständlichkeit und Präcision des Vortragsdrucks und mit dem ganzen Reichthum und dem beruhenden Zauber des Vokalens wie des Instrumentalens in untrennbarer Einheit verschmelzen, und in dem einen Meister sich schöpfend erzeugen; so nur konnte der neue Liederfrühling auch musikalisch heraufzreifen! (S. 142). Annähernd verstanden diese Verschmelzung, aber ohne sie zu erreichen: Spöhr und Marschner. —

Ehe nun dieser neue Liederfrühling uns vorgeführt wird, zeigt der Verf. noch, wie „die neue Lyrik zu vornehmlicher Erweiterung des Liedes verleitet“, indem sie in Mozart und Beethoven stets so mächtige Tonbilder anregt, daß Jeder von ihnen seiner Eigenthümlichkeit gemäß erweiterte Liedformen erfindet. Mozart der Dramatiker schreibt das Weichen in einer Form, welche die „strophische Gliederung unmöglich“ macht, in wel-

cher „die einzelnen Partien nur noch harmonisch in Beziehung treten“ u. s. w. „Weniger noch war es Beethoven vergönnt die eigentlich Liedform zu finden“, weil sich die Größe und Breite seiner Anschauung nimmer in diesen knappen Rahmen bannen ließ. — Dann wird abermals Webers gedacht, als des Meisters, der weniger durch seine Liedschöpfungen als durch sein gesammtes künstlerisches Wirken die Blüthe des deutschen Liedes zeitigen half. —

Dies ist im Wesentlichen der Gang, auf welchem uns der Verf. bis zu der höchsten Blüthe des deutschen Liedes hingeführt hat. Bleiben wir hier vorläufig einen Augenblick stehen, um uns zu orientiren. Herr R. verfährt uns zu Anfang des 2. Buches nähere Aufschlüsse über den Inhalt der Lieder und wollte die Form als durch jenen modificirt begrifflich machen. Das was er giebt, beschränkt sich dagegen auf Andeutungen wie z. B. folgende (S. 137): „Das Goethe'sche Lied quillt so unmittelbar aus dem unendlich reichen und tiefbewegten Innern des Dichters heraus, daß in den Worten selbst schon eine bezaubernde Sprachmelodie liegt, welcher der Componist nur nachzugehen braucht, um einen reizenden Gesang zu erfinden. Es ist mit den farbigsten Bildern so mannigfaltig belebt; jeder Gedanke hat so bestimmt faßbare Gestalt gewonnen, daß die erhöhte Sprachmelodie gleichsam nur den Untergrund bildet, auf welchem das Ganze eingewebt ist.“ — Außer einigen anderen Stellen, die an Schönheit und Wahrheit mit dieser auf ganz gleicher Stufe stehen, haben wir nichts gefunden, was den Inhalt der Lieder näher charakterisirt oder die Form derselben als durch den Inhalt bedingt erscheinen ließe. — Denn allgemeine musikalische Charakteristiken und die Bemerkung, daß Mozart und Beethoven durch den Inhalt in bestimmter Weise angeregt, zu ihren lyrischen Formen aber wesentlich durch ihre Natur verleitet wurden — dies reicht doch nicht hin, jene anfangs rege gemachte Erwartung zu befriedigen. — Ferner aber muß sich der Leser sehr wundern, Mozart und Beethoven nicht als Schlachtopfer der Kritik Herrn R.'s fallen zu sehen, worauf er sich schon lange gefreut hatte. Wenn diese beiden die typische Liedform aufgegeben haben, so dürfte er doch mindestens etwas von jenen „Gebilden einer unklaren Phantasie“ oder dgl. erwarten. Statt dieser Erweiterung bringt ihm der Verf. vielmehr eine Menge Notizen, Biographien, Sentenzen und Raisonnements u., die ihm der Leser herzlich gern schenkt, weil er sie in den meisten Conversations- und musikalischen Lexicis ebenfalls findet. So anerkanntenswerth der Fleiß ist, der dazu gehört haben mag, das Material zusammenzutragen und durchzuarbeiten, — was geht den Leser der Fleiß des Autors an? Man ist heutzutage sehr verwöhnt; man fordert auch in wissenschaftlichen Dingen leichtfaßliche bequeme Methode, flüchtige Entwicklung und lichtvolle Gruppirung; besonders aber in Geschichtsdarstellungen. Hier kommt es nicht auf die Menge sondern auf die Beherrschung des Stoffes durch leitende Gesichtspunkte an. Letztere fehlen dem Verf. nicht, er hat sogar ein Princip, wie wir gesehen haben; aber dieselbe ist es gerade dieses Princip, was ihn hindert, bequemer und tiefer Gesichtspunkte zur Orientirung aufzufinden als diejenigen, die ihn öfters nöthigen logisch auseinanderzureißen, was zeitlich zusammen gehört, so daß dann Wiederholungen oder nichtsagende Raisonnements gar nicht zu vermeiden sind. Dieser Mangel an wissenschaftlicher Methode fällt natürlich bei den früheren Partien mehr auf als bei der Besprechung der „höchsten Blüthe“ des deutschen Liedes, zu der sich der Verf. im 5. Cap. ansetzt; dagegen erfolgt hier eine stellenweise sehr ermüdende Detailcharakteristik, aus der wir uns jedoch einige Hauptsachen notiren wollen. —

(Zählung folgt.)

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Fortsetzung.)

Die wahrhaft schöpferische Periode der katholischen Kirchenmusik mußte mit der Zeit ihr Ende erreichen, als die Tonkunst des ihr eingebornen Vermögens immer mehr inne zu werden anfing. Die Blüten, die sie am Altar niederlegte, waren nur so lange werth- und bedeutungsvoll, als sie damit ihr Bestes darzubringen glaubte. Sobald sie diese Kreativität verlor, die strenge Entschlossenheit des echten Kirchenstils als lästige, äußere Schranke empfand, begann jenem Zweige der Kunst, der sich im 16. und 17. Jahrhundert so herrlich entfaltet hatte, die innere Lebenskraft zu versiegen, während alle übrigen um so üppiger gediehen.

Zwar fehlte es keineswegs an Componisten, welche dem Gottesdienst die musikalische Weihe zu geben trachteten, sie fühlten sich dabei aber zunächst als Künstler, und darnach erst als Diener der Kirche. Um dem a capella-Styl eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit des Klangcolorits mitzutheilen und zugleich einen weiteren Spielraum für die Combination zu gewinnen, versplitterten sie die einzelnen Stimmen bis in's Ungeheuerliche. Indem sie kein Bedenken trugen, 10-, 12- und 16stimmig zu schreiben, gelangten sie zu einer Künstlichkeit der Form, die zwar dem Auge und dem Verstand Genüge that, aber das Ohr verwirrte und das Gemüth leer ließ. Wie es so oft geschieht, so schlug auch hier das äußerste Raffinement zuletzt in sein Gegenstück um. Von der subtilsten Polyphonie kehrte man endlich zur einfachsten und hausbackensten Homophonie zurück. Sündlichen Genuß, den Musik in so reichem Maß zu spenden vermag, strebte man vor Allen dem Hörer zu gewähren. Wenn das religiöse Bedürfnis nicht in die Kirche trieb, der sollte durch die Festgaben gelodet werden, welche die Kunst dort für ihn in Bereitschaft hielt. Dem Chor der Stimmen fügte man den der Instrumente hinzu, und konnte nun auf die streng durchgeführte Polyphonie, welche der a capella-Styl mit Nothwendigkeit fordert, Verzicht leisten, da das Orchester für Leben, Bewegung und Mannigfaltigkeit genügend sorgte. Früher hatte man das alte Wort „mulier tacet in ecclesia“ buchstäblich beobachtet. Allmählich ließ man diese Überseerinnen fallen und berief auch Frauenstimmen auf den Kirchenchor. Die Folge war, daß sie alle in der Oper entwickelten Formen des Sologesangs mitbrachten, und mau sich daran gewöhnte, von einer Reihe dieselben Genüsse zu erwarten, die von der Bühne herab den immer begehrteren Sinnen des Publikums in verschwenderischer Fülle geboten wurden.

Selbst auf die Werke unserer größten Meister übte diese Entartung und Verflachung der katholischen Kirchenmusik bestimmenden Einfluß. Während in ihren Schöpfungen auf den andern Gebieten der Tonkunst uns die reinste Quelle der Erbauung fließt, blüht uns mit wenigen Ausnahmen aus ihren der Kirche gewidmeten Partituren die musikalische Conventienz der damaligen Zeit mit flarem, erschöpfendem Auge an. Den Haydn und Mozart, die in unser Aller Herzen leben, suchen wir in ihren meistesten Messen vergeblich. Die Töne, die sie zu den frommen Worten setzten, stehen zu dem Gegenstande gewöhnlich in keinem innigeren Verhältnisse, als die sonntägliche Traacht der Kirchengänger oder die Blumen- und Sonntagsgärtchen, mit denen man bei besonders feierlichen Gelegenheiten die heiligen Räume zu schmücken pflegte. Nur ganz äußerer Festzug war es, den die Kunst hier darbrachte. — Auch die in vielem Betracht so genialen kirchlichen Tonbildungen Cherubini's zeigen mit dem, worauf es doch zunächst ankam, mit dem eigentlichen Gehaltsinhalte der Texte nur einen sehr lockern Zusammenhang. Statt ihren Ausdruck aus der rein innerlichen Quelle religiöser Andacht und Sammlung zu schöpfen, vermissen sie nur, wenn auch in bewundernswürdiger Weise, die grandiose Prachtentfaltung des katholischen Cultus. Nicht an das Gemüth, sondern lediglich an die Phantasie des Empfangenden wenden sie sich. Die gewollten Tongemälde, die sie uns entrollen, sind ihrem innersten Wesen nach theatralisch, freilich in einem ganz andern Sinne,

wie die in die Messen des 18. Jahrhunderts hineingetragene tänzelnde Opernmelodie.

Von den beiden Beethoven'schen Messen trägt die 1. den Haydn-Mozart'schen Charakter. Wie überall, wo der Meister nicht ganz er selbst sein konnte, finden wir ihn hier zu einer Stufe herabgesunken, die kaum seiner noch würdig ist. (? D. Red.) Auch an einigen Theilen des „Fidelio“ kann man die Erfahrung machen, daß es keinem schwerer wurde, der äußeren Conventienz sich anzubehagen, als weiter eigenartigen, fast bis zum Trotz auf sich beruhenden Künstlernatur. Was Beethoven innerlich gefühlt und erlebt, hat er uns in seiner zweiten Messe offenbart. Noch einmal griff er zu dem alten, geweihten Text, als zu dem würdigen Gefaße, den überschwenglichen Reichthum eines durch Kämpfe und Schmerzen aller Art geläuterten und verklärten Gemüthes in sich aufzunehmen. Wenn irgendwo die ganze Innigkeit und Energie religiösen Empfindens begehrteten Ausdruck gefunden, so ist es in dieser, aus den geheimsten Tiefen des eigenen Wesens geschöpften Musik. Von Anfang bis zu Ende erfüllt von gläubigem Vertrauen und hingebender Liebe, hat sie freilich den kirchlichen Charakter durchaus abgestreift. Wie schon äußerlich betrachtet die gewaltigen Proportionen des Messenwerkes in den engen Rahmen des Gottesdienstes sich nicht mehr zu fügen vermögen, so ist auch der Geist, den es verkündet, ein anderer wie der des kirchlichen Beamtenthums.

Diesen apophorischen Bemerkungen über den Entwicklungsgang der katholischen Kirchenmusik mag sich ein eben so flüchtiger Einblick auf die Schöpfungen des Protestantismus in denselben Gebiete anschließen. Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß es mir hier um gar keine eingehende historische Untersuchung zu thun ist, sondern nur darauf ankommt, die bekanntesten kunstschriftlichen Thatsachen als Belege für die von mir geltend gemachten allgemeinen Gesichtspunkte herbeizuziehen. Dem Protestantismus, bei seiner Betonung des individuellen Glaubens und Erkennens, bei seinem Kampf gegen jede, nicht in der heiligen Schrift selbst begründete Autorität, mußte notwendig jene geschlossene, das Denken und Empfinden des Einzelnen zwingende Objektivität abgehen, welche in der Lehre wie in der Verfassung der alten Kirche so bestimmten Ausdruck gewann. Wie die neue Religionsgemeinschaft sich auf den heutigen Tag stets in Gefahr schwebte, sich in eine Menge selbständiger, den Inhalt des Bekenntnisses verschieden auffassender Gruppen aufzulösen, so zeigte auch die Kunst, die aus dem neuen Geiste entsprang, von vorn herein den Trieb zu particularistischen, wesentlich die Besonderheit der einzelnen Künstler widerspiegelnden Bindungen. Nicht ohne Recht nennt sich der Katholizismus die „Kirche“ schlechthin, im Gegensatz zu dem bunten Durcheinander der Sektten, zu denen er auch die Anhänger der evangelischen Confessionen zählt. Der Gehaltsinhalt seiner Lehre, die dem individuellen Denken und Empfinden Schwänze gebietet, eine unaussprechbare Kluft zwischen Glauben und Erleuten öffnet, war der fruchtbarste Boden für echte Kirchenmusik.

Schon in ihrem ersten Ursprung unterscheidet sich die kirchliche Tonkunst des Protestantismus in sehr charakteristischer Weise von der älteren Schwestern. Diese letztere wuchs auf in der einsamen Werkstatt scholastischer Theologien, jene entwickelte sich aus dem Choral, d. h. aus dem heiligen Volksgesang, also in traulichster Nähe und unmittelbarer Beziehung zu dem Leben der Menschen. „Es wird — sagt mit Recht Marx in der Einleitung zu seiner Chorschule —, so lange man Kunde hat vom Leben der Tonkunst, unvorausgesetzt, daß der Volksgesang es war, der Luther'sche Choral im Munde des Volkes, aus dem heraus und um den herum — wie Reben sich um die Ulme legen und Kinder die Knie des Vaters nützen — die Musik ihre lebensvollste höchste Entfaltung gewonnen“. Der künstlerische Gestaltungstrieb, vermöge dessen die einfache Choralweise sich zu immer reicheren und mannigfaltigeren Gestalten auseinanderlegte, hatte aber in nichts Anderem seinen Grund, als in dem Streben der Musik, den Gegenstand immer inniger zu durchdringen,

den Inhalt des Textes nach jeder Zeile hin neu und vollständig wiederzugeben. Alle Gefühlsunterschiede und Schattierungen, welche die Worte in der Seele hervorriefen, sollten sich mit concreter Bestimmtheit zu Klang und Ton verklären. In die solchergehalt geschaffenen Werke mußte natürlich die gesammte Fülle individueller Empfindung einströmen.

Hier zeigt sich denn nun auch der innerliche Gegensatz zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik. Er besteht eben darin, daß in jener das romantische oder dramatische, in dieser das klassische oder formale Schöpferische das Feste und Gestalt gewann. Je mehr sich die protestantische Tonkunst in die charakteristische Darstellung des Einzelnen vertiefte, um so weniger konnte sie ihrem ursprünglichen Beruf, nur als dienendes Mittel bei den Alten kirchlicher Andacht und Erbauung mitzuwirken, entsprechen. Von einem untergeordneten, nur begleitenden Momente entwickelte sie sich zu einer selbständigen, alles Lebliche als störendes Bewerk ausschließenden Bedeutung. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Schöpfungen des größten protestantischen Sängers vermöge ihres inneren Gewichtes den Cultus erdrücken mußten, daß sie eben so sehr des Gegenstandes wie der Hingabe des Hörers sich ungethät bemächtigten. Die katholische Musik fügte sich noch äußerlich in den traditionellen kirchlichen Rahmen, während sie schon längst verweltlicht war; die protestantische entzogen dagegen, je ernster und idealer sie ihren Beruf nahm, immer mehr der alten Heimatsstätte.

(Schluß folgt)

## Aus Paris.

Den 2. März 1862.

R. J. Borgefiest wurde in der großen Oper die neue vieraktige Oper Gounod's „die Königin von Saba“ zum erstenmale aufgeführt. Die Umgebungen des Theatergebäudes waren festlich beleuchtet und von zahlreichen Abtheilungen der kaiserlichen Leibwache in ihren stattlichen Uniformen besetzt. Der Kaiser und die Kaiserin mit dem ganzen Hof wohnten der Aufführung bei, und bezeugten dadurch das Interesse, welches sie am Componisten nehmen. Gounod, der auch kürzlich unter den eingeladenen Gästen längere Zeit im kaiserlichen Schlosse in Compagnie zubrachte, wird vom Hofe sehr protegirt, wie denn überhaupt dieser Musiker sich in den höchsten Kreisen einer Theilnahme zu erfreuen hat, wie sie selten einem Componisten zu Theil wurde. Er ist von einnehmender Persönlichkeit, gewandt und geistreich und auch seine romanhafte Vergangenheit mag dazu beitragen, ihn interessant zu machen. Bekanntlich war er in Rom, während seines Aufenthalts als *prix de Rome*, in den Pflasterstraßen eingetreten, und kam als *Abbé Gounod* hierher zurück. Er ließ mehrere seiner religiösen Compositionen aufführen, die die Aufmerksamkeit auf den jungen Componisten im Ornat lenkten, und verließ dann, bevor er seine erste Oper „Sapho“ auf die Bühne brachte, wieder den geistlichen Stand, um in die Welt zurückzutreten, wo man ihn häufig in den Salons des Hofes, des Adels und der haute finance begegnet. Am théâtre français schrieb er zu „Ulysse“ von Bonfard Chöre, die mit großem Beifall aufgenommen wurden, und die wir auch für das Beste halten was er geschrieben. Später wurde seine fünfaktige Oper „die blutige Nonne“ an der großen Oper gegeben, die nicht reüssirte, dann am théâtre lyrique „Le medecin malgré lui“ und „Phlémon et Baucis“, von welchen Werken das Erste viel Schönes enthält. Nun hieß es auf einmal Gounod sei geisteskrank geworden, was natürlich die allgemeine Theilnahme erweckte; bald war er aber wieder gänzlich hergestellt und das erste Werk, welches zur Aufführung kam, „Faust“, wurde mit großem Beifall aufgenommen. Seitdem wurde er von seinen zahlreichen Anhängern als ein moderner Gluck proklamirt. Mit größter Spannung sahen sie seinem neuesten Werke entgegen und zählten darauf, daß Gounod darin mit seiner ganzen Individualität heraus-

treten werde. Aber auch der unparteiische Theil des Publicums erwartete sich ein interessantes Werk, denn Gounod ist ein tüchtiger, begabter Musiker; sein Styl ist gewählter, sein Streben höher gerichtet als man es bei den neuesten, französischen Operncomponisten gewohnt ist. Der Erfolg entsprach aber nicht den Erwartungen; die Oper mißfiel allgemein; ausgenommen in einer Arie und in einem Chöre fanden wir nirgends die Eigenschaften wieder, die wir dem Componisten zuerkennen. Wenn er sich bis jetzt auch nicht durch Melodienreichtum, durch Natürlichkeit auszeichnete, so sind doch viele seiner Schöpfungen von einem poetischen Hauche durchweht, andere enthalten viele interessante Einzelheiten und harmonische Schönheiten, und alle sind formell abgerundet und betunden den gewandten Musiker. Ist es nun wahr, was viele behaupten, daß Gounod in seiner neuesten Oper der Schule Wagner's habe zuzuschneiden wollen, so ist ihm dies in so fern gelungen, als er sich darin an dessen Formen anlehnt, oder um uns richtiger auszudrücken, dieselbe Aweissenheit von abgerundeten Formen zeigt. Fast durchgängig ist Alles rhapsodisch gehalten, abgerissene Sätze wechseln mit Recitativen und selten nur tritt ein specifisch musikalischer Gedanke zu Tag. Aber was das innere Wesen der Wagner'schen Musik betrifft, so ist es ihm weniger gelungen; die scharf ausgedrückte dramatische Färbung, das poetische, wenn auch nicht rein musikalische Gefühl, welches selbst die Geger Wagner's ihm doch zuerkennen müssen, vermiffen wir hier, und finden zu unserer Ueberraschung hohle, bunte Phrasen, wie wir sie von einem Künstler wie Gounod nicht erwartet hätten. Er wird gut thun, den ungünstigen Einbruch bald zu verjagen zu suchen, den dieses Werk, selbst bei seinen entschiedensten Anhängern gemacht hat.

Der Geschmack an erster Instrumental-Musik verbreitet sich hier in immer weiteren Kreisen und die von Paderlow neu gegründeten populären Concerte für klassische Compositionen geben davon ein erfreuliches Zeugniß. Sie finden im Cirque Napoleon statt, der wohl vier bis fünf Tausend Zuhörer fassen mag. Alle Plätze sind dicht besetzt und es gewährt einen eigenen Anblick die niederen Stände des Volkes, viele Männer in Blousen mit den elegantesten Damen vermischt zu sehen und den mächtigen Einbruch zu beobachten, den die großen Connerce auf das ungeübte Ohr dieser Menschen ausüben. Die Eingangspreise sind sehr gering und die Menge der Equipagen, die am Ausgang des Saales halten, veranlaßt die satyrische Bemerkung, der große Erfolg der populären Concerte beweise nur, daß die höhere Gesellschaft die Musik zu niederen Preisen liebe. Das Programm, mit welchem Paderlow die A-dur-Symphonie von Beethoven begleitete, lautete: 1. Zug: Anruf der Landbewohner. 2. Zug: Hochzeitsmarsch (!). 3. Zug: Tanz der Landleute; Zug der Neuvermählten. 4. Zug: Der Sömann; die Orgie. (Unfinn über Unfinn! Abermals ein haarsträubender Beweis, wie die Franzosen deutsche Compositionen mißverstehen! Und obiges „Programm“ erlaubte sich Herr Paderlow, wie unser Herr Correspondent mittheilt, als von Beethoven selbst herrührend zu bezeichnen! Die Red.)

Die Concerte des Conservatoires zeichnen sich diesmal durch eine weit größere Abwechslung der Programme aus; mit Freude heben wir namentlich heraus, daß Cherubini's Werke, die hier seit Jahren gänzlich unberücksichtigt geblieben waren, nun wieder anfangen, den ihnen gebührenden Platz unter den Meisterwerken einzunehmen, trotz ihrer hiesigen Kritiker, die behaupten, er sei ein Mann von untergeordnetem Talent!! Im ersten Concert hörten wir seine Ouverture zu *Antaeon*, einen Chor aus *Pharamond* von Boieldieu, die A-dur-Symphonie von Beethoven, den Chor der Gefangenen aus *Judith* und die Ouverture zu *Euryantbe*. Im 2. Concert die Symphonie von Haydn (Nr. 25), ein O Salutaris von Cherubini, das Beethoven'sche *Clavier-Concert* in G-dur, von Theodor Ritter vorzüglich und mit großem Beifall gespielt, das erste Finale aus *Euryantbe*, freilich mit vielfachen Verzerrungen verunziert und die Ouverture zu *Ruy Blas* von Mendelssohn. Im dritten Concert

die Overture zu *Fidelio* (E-dur) *Benedictus* aus der D-dur Messe von Beethoven, die Es-dur-Symphonie von Mozart, die ganz unübertrefflich gespielt wurde, Fragmente aus *Iphigenie en Tauride*, und die Jubel-Overture von Weber. Im vierten Concert die Beethoven'sche D-dur-Symphonie, eine Motette von Bach (die aber nicht von Sebastian, sondern von Jh. G. (?) Bach ist, und Da Capo verlangt wurde), ein Flötensolo, welches Cherubini's bekannten Ausspruch glänzend rechtfertigte: „Was gibt es Unangenehmeres als ein Flötensolo?“ Zweig, und die Ruinen von Athen und die *Freisäug-Overture*. Man beabsichtigt nächstens Rossini's *Titanen* zu wiederholen, welche aber nicht, wie man ihnen berichtet, ein *Dratorium*, sondern nur ein einzelner Satz sind. Er hatte ihn ursprünglich nur mit Clavierbegleitung componirt, und wir haben das Stück so bei ihm mit mehreren anderen neuen, reizenden Gesangsstücken gehört. Hauptsächlich befaßt er sich aber jetzt mit Claviercompositionen und behauptet scherzhaft, sein ganzer Ehrgeiz bestehe darin, als Clavierspieler zu gelten. Wir kennen wohl an fünfzig Clavierstücke von ihm, unter welchen viele von großer Schönheit. Er nennt sie *Préludes*, obgleich sie in abgerundeter Allegro-Form geschrieben sind. Die meisten führen dreilige Namen und er theilt sie ein, in 1. Album der Widelfinder (album des enfans emmailottés), 2. Album der aufgeweckten Kinder (des enfans dégoûtés), 3. Album der Hütten, 4. Album der Schläffer. Trotz der abentheuerlichsten Namen werden sie seiner Zeit in den musikalischen Kreisen viele Verehrer finden. Der „Traum“, der „Schlaf“ *prélude* füglich sind voll Empfindung, die *Tantalle*, die *Pesorese* reich an ippigen Melodien. Ein „*prélude de l'avenir*“ findet sich ebenfalls vor, auch trägt er Sorge seinen alten Ruf als Feinschmecker aufzufrischen, indem er mehrere Stücke, die die Sammlung eröffnen „hors d'oeuvre“ nennt, und sie sogar näher als: *Butter*, *Reichth*, *Gurken* &c. bezeichnet.

Der sonst so geistreiche Mann mag vielleicht durch diese Namen anbeten wollen, daß er keinen Werth auf diese späten Früchte seiner Mühe gelegt sehen will, obgleich sie in der That noch voll jugendlicher Frische sind.

## F o c a l e s .

(3. Philharmonisches Concert. Außerordentliches Concert der Singakademie. Letzte Quartetproduktion.)

S. B. Unsere Abonnementsconcerte neigen sich ihrem Ende zu und drängen sich bereits in einer Weise, als ob die ihnen verblichene Frühlingzeit ganz nahe vor der Thür stünde, und doch schreiben wir heute erst den 13. März! — Das vorletzte Philharmonische Concert brachte als Hauptmannwerk Beethovens unverwundliche C-moll-Symphonie, deren Ausführung, namentlich was den letzten Satz betrifft, eine sehr glänzende war.

Am ersten Satz müssen wir das überraschende Tempo tabeln. So „pocht das Schicksal!“ nicht an die Thoren, vielmehr die Zeit des Dampfs und der Electricität, die Alles zu möglichster Eile antreibt! Seltsam, daß ein guter Musiker, wie Herr Dessoff, nicht einsehend, daß Kraft und Nachdruck Einbuße erleiden, wenn der Geiger seinen Bogen allzu rasch herumwerfen muß! Im *Adagio* wäre auch mehr Feinheit möglich und wünschenswerth gewesen. Dagegen gelang im 3. Satz die schwierigen *Ritardantofellen* ausnehmend.

Den Anfang machte Gade's fein gearbeitete, aber im Verlauf etwas lose zusammenhängende *Südland-Overture* die merkwürdig wenig Beifall fand.

Eine sehr willkommene Gabe war Mozarts Clavierconcert in C-moll, von Herrn Epstein mit gewohnter Bierlichkeit gespielt, ein Werk voll reizender Schönheiten und herrlichem Bau, von dem man nicht zu begreifen vermöchte, wie die Clavierpieler es so lange unbenuzt liegen lassen konnten, — wenn man nicht wüßte, von wos für jämmerlichen Kunststücken diese Herren in der Regel geleitet werden. Ueber die im ersten Satz eingelegte,

wie man vernimmt von Kägmayer verfaßte *Adanz* bemerkten wir, daß sie uns etwas zu kurz schien um Befonderes bieten zu können; als einen Fehler betrachteten wir es, daß das dem Concert entnommene *Gefangensmotiv* in der Hauptpartur (C-moll) eingeführt wurde. Sonst war sie jedoch geschickt gemacht. — Beethovens *Concertaria Ah perfido*, von Fr. Kraus gesungen, bestätigte abermals die Ansicht, daß die Gesangsleistungen in diesen Concerten der schwächste Punkt sind. Statt dieser oft gesungenen und eben nicht zu des Meisters großartigen Werken geführenden *Arie* hätte übrigens auch seltener Gehörtes gewählt werden können.

Das Concert der Singakademie litt einigermaßen unter der späten Stunde, dem vielen an diesem Tage schon Gehörten und einer wahrhaft unerträglichen Temperatur des Concertsaales. Die erste Abtheilung brachte einzelne Chöre, und zwar Mendelssohn's wunderfam riefempfindendes „*Morgengebet*“, welches indeß als Chor unseres Trachtens, wenn es auch an musikalischer Wirkung gewinnt, doch zu sehr in die Breite geht, um der Arie des Gedächtnis zu entsprechen. *G r ä d e n e r's*: „*Waldbeszauber*“, sowie A. Müller Sohn's „das *Irdisch*“ schienen uns ebenfalls nicht ganz zu horriger Behandlung geeignet, doch ist der erste mit nicht geringer Kenntniß der Chorumwirkung und überhaupt sehr geschmackvoll gesetzt, während der zweite zwar von einem recht hübschen Talent zeugt, aber noch nicht frei genug ist von jenen heutzutage häufig vorkommenden Uebergreifen in instrumentale Manieren und Sänge, die sich gewöhnlich in der Ausführung durch Unsicherheit und Mangel an Wohlklang äußern. Der schönste unter diesen einzelnen Chören war Cherubini's nobles *Schlammlied* aus *Blanche de Provence*. — Den zweiten Theil bildete die Wiederholung der vor zwei Jahren zum ersten Mal aufgeführten „*Pilgerfahrt der Nole*“. Da wir beschäftigten über dieses Werk demüthig Eingebenders zu sagen, so beschränken wir uns für heute auf die Berichterstattung, daß die meisten der darin enthaltenen abgeschlossenen Musikstücke lebhaften Beifall fanden und manche derselben zur Wiederholung verlangt wurden. — Die Ausführung sämmtlicher Chöre war eine wohl nuancierte feine und belebte. Nur hin und wider schien die beengte Räumlichkeit, welche keine solche Aufstellung des Chors zuließ, daß die erste Reihe der Sänger den Dirigenten im Auge hatte, schad zu sein an nicht vollkommener Präcision des Zusammenwirkens. Bei künftigen Gelegenheiten dürfte es vorzuziehen sein: den Chor lieber um eine Anzahl minder ausgiebige Stimmen zu verringern, und dafür eine bessere Aufstellung möglich zu machen. Was die *Soli* betrifft, so waren dieselben so glücklich besetzt, als es bei einer *Triantantengesellschaft* möglich ist, ja es scheint uns nur für das Institut zu sprechen, wenn es innerhalb seiner eigenen Mitglieder diese Kräfte besitzet und nicht zu fremden zu greifen braucht. Absolut betrachtet waren freilich nicht alle Stimmen gleich geeignet vertreten. Ist das aber etwa bei den Aufführungen des „*Singvereins*“ der Fall? Hat man nicht erst kürzlich bei der Aufführung von „*Paradies und Peri*“ Gelegenheit gehabt sich zu überzeugen, daß derselbe beim Theater Ansehen machen muß, und daß trotzdem keineswegs Alles vollkommen befriedigend ausfiel? Dies den unermüdlichen *Pobudern* des „*Singvereins*“ und seines Dirigenten zur gefälligen Beachtung! Unter den *Solosängern* in der „*Pilgerfahrt*“ verdienen die Damen *Ludwig* und *Hauer*, sowie die *Mittin*, dann Herr *Dischbauer* alle Anerkennung.

Hellmesberger's legt: *Quartetproduktion* brachte Mozarts D-moll-Quartett, Schumann's D-moll-Trio (von Herrn Dachs gespielt), und Beethovens C-Quintett. Der halbe *Ertrag* der Tageseinnahme war für die in großer Dürftigkeit lebende *Gebornichte* Mozarts bestimmt, welche, der einzige übrig gebliebene Spöge dieser Familie, hiermit der Theilnahme und Fürsorge deutscher Kunstankalten empfohlen sein möge.

## Zur genaueren Verständigung.

(Siehe den Aufsatz in Nr. 5 über Rod et Franz und den „Brief“ in Nr. 9.)

Herr Ludwig Meinardus hat sich durch einen in Nr. 5 dieser Blätter erschienenen von mir verfaßten Aufsatz, welcher sich mit Robert Franz' Viedercompositionen beschäftigt, veranlaßt gefunden, den Lesern dieser Zeitschrift eine Reihe von Mittheilungen zu machen, aus welchen zum Theil hervorgehen soll, wie sehr ich diesen auch von mir sehr geachteten Autor unterschätze. Einige in diesen Mittheilungen fordert mich zu direct zu einer Erwiderung heraus, als daß ich ganz dazu schweigen könnte. Zugleich ist mir diese Gelegenheit nicht ganz unwillkommen, einige allgemeine Punkte, welche jene Mittheilungen zur Sprache bringen, wenigstens in Kürze zu erweitern. An eine erschöpfende Entgegnung — zu welcher ich moralisch wohl berechtigt wäre — kann ich um so weniger denken, als eine solche eine sehr ungebührliche Ausdehnung erhalten müßte, denn es findet sich in den Auslassungen meines Censors kaum ein Satz, der nicht einer Beichtigung bedürfte.

Ich kann zunächst meine Verwunderung darüber nicht unterdrücken, daß man in einem Aufsatz Geringschätzung eines Autors ausgesprochen finden will, dessen Productionen derselbe ausdrücklich als einen wohl zu hüthenden Schatz erklärt: Wenn ich bedenke, daß die deutsche Nation nicht ganz arm ist an musikalischen Schätzen, so scheint mir dies — von Anderem abgesehen — doch ein nicht all zu geringes Zugeständniß zu sein, wofür man mir nicht die Ehre erwirbt, anzunehmen, es wäre nur so obenhin gemacht, vielleicht auch wohl nicht so ernstlich gemeint.

Ich sehe daher auch nicht, wie die „günstige Meinung“ (ein etwas schwächerer Ausdruck), welche man ziemlich allgemein von Robert Franz hegt und die ich selbst theile, durch meinen Aufsatz hätte „ernstlich bedroht“ werden sollen, daher dieselbe denn auch wirklich keiner „Rehabilitirung“ bedürfte. Ich wollte nur bemerken, daß die Werke des Talenten niemals mit denen des Genies, ja auch nur der genialen Begabung (welches zweierlei ist) auf gleiche Linie gestellt werden können, und daß für den Haupt- und Cardinalpunkt gewisse Vorzüge, welche zuweilen sogar das erstere über das letztere voraus haben kann, niemals entscheiden.

Herr Meinardus wirft mir vor, daß ich es in der Entwicklung meiner Ansichten an „tieferer Begründung“ hätte fehlen lassen. Darauf kann ich nur erwidern, daß jede ästhetische, wie jede physikalische Untersuchung endlich auf gewisse Grundelemente stößt, welche sich jeder weiteren Untersuchung entziehen. Ich kann z. B. nur sagen: dies ist ein genialer Gedanke oder ein schönes Motiv, desgleichen: in diesem Werk herrscht die Phantasie oder der Verstand, Inspiration oder Combination vor, aber beweisen läßt sich das eine so wenig als das andere und zwar ganz so wenig, als sich beweisen läßt, daß die Nase duftet, die Lilie aber nicht, und doch ist gerade dieser Punkt bei der ästhetischen Untersuchung der für den Geist des Ganzen — es sei von großen oder kleinen Formen die Rede — mitgebende. Hätte ich daher meine Anschauung von Robert Franz, worin ich den wahren Werth seiner Productionen in diesem Sinne und dessen Grenzen erkenne, tiefer begründen wollen, so hätte ich zum mindesten eine sehr weitläufige, das Wesen der Kunst und meine Anschauung derselben erörternde Abhandlung schreiben müssen und endlich wären doch alle Folgerungen, welche ich daraus für den speciellen Fall hätte ableiten wollen davon abhängig geblieben, ob man mir meine Cardinalsätze zugiebt oder nicht, die immer in ihrem letzten Grund, natürlich immer auf ursprünglicher Anschauung beruhen, welche nicht zu erweisen ist.

Ich könnte ja meinerseits auch an Herrn Meinardus die Frage richten, warum er es an ästhetischen Argumenten überhaupt gänzlich fehlen läßt, um die erwähnte „günstige Meinung“ fester zu begründen, welche Absicht er doch im Eingang seiner Zeilen ausspricht; denn diese selbst enthalten fast nur den Ausdruck seiner persönlichen — menschlichen und künstlerischen — Berechnung für

den Autor und eine Reihe von Briefstellen, welche als Zeugniß für den künstlerischen Charakter R. F.'s, aber natürlich nicht für seine Productionen von Werth sind.

Es sei mir erlaubt, einige von Herrn Meinardus ausgesprochene Sätze näher zu beleuchten. Er sagt einmal: „Zunächst muß es auffallen, daß der Name R. F. überall einen guten Klang hat.“ Günstige Meinung, guter Klang! Mein ganzer Aufsatz enthält meines Erachtens nichts, was den trefflichen Viedercompositionen so sehr degradirte, wie diese zaghaften Ausdrücke. Meine Achtung für R. F. ist weitstens viel zu groß, als daß mir eine Erscheinung, wie die bezeichnete, im geringsten auffallen sollte, denn ich bin keineswegs der Meinung, daß es nur allein in der musikalischen Literatur Götter gäbe, welchen man Sionbilder errichtet, und gleich nach ihnen nur noch Böbel konnte, um den nan sich nicht in geringsten zu kümmern brauche. Allerdings ist dies eine Maxime, und zwar eine überaus bequeme, welcher man in der Prosa nirgends so häufig begegnet, als in der Musik, wo Intoleranz und Einseitigkeit so recht eigentlich zu Hause ist, aber sie führt, wie überall, zur Barbarei.

Meinardus sagt weiter: „R. F. ist beglückter in seinem guten Rechte, sich dem ausschließlichen Ausbau der lyrischen Kunstform in ihren eigentlichen Wesen zu widmen“ u. s. w. Wer in aller Welt sollte denn je einem Künstler das Recht bestreiten wollen, sich einer Kunstgattung zu widmen, zu welcher er sich vornehmlich oder ausschließlich berufen fühlt? Man widmet sich ja überhaupt nicht einer Kunst oder Kunstgattung, sondern wird mit innerer Nothwendigkeit zu ihr geführt. Nur in diesem Falle wenigstens ist auch nur die Möglichkeit vorhanden, Etwas hervorzubringen, was überhaupt dauern kann. Der Schluss aber von diesem Satum aus eine relativ geringere, rein musikalische Begabung ist ein sich mit psychologischer Nothwendigkeit ergebender, der aber von mir nur in einer beiläufigen Bemerkung gezogen wurde, da er etwas für die Entscheidung der Hauptfrage in sofern gleichgiltig anspricht, als z. B. auch sogar einige Werke von Christoph Ritter von Gluck darum nicht minder unsterblich sind, weil ihr Schöpfer an rein musikalischem Genie so sehr weit hinter seinem Zeitgenossen S. Bach zurückstand, so weit, daß sie in diesem Betrach gar nicht verglichen werden können. Ich sprach aber auch nur von der Schwäche rein musikalischer Begabung, welches Prädikat Herr Meinardus in seinem Citat eliminirt und dadurch entleert hat. Der Ausdruck „Edelmantel seines Unvermögens“ findet sich bei mir überhaupt nicht, und würde ich ihn von einem Künstler, den ich achte, nie gebrauchen, um so viel weniger, als er für meine Kunstanschauung nicht einmal einen verständigen Sinn ausspricht. Wenn Herr Meinardus meint: „Es käme R. F. nicht darauf an, in seinen Viedern einer gelegentlichen, subjectiven Stimmung Ausdruck zu geben, sondern einen poetischen, lyrischen Inhalt in der vollkommensten Schönheit bis ins feinste Detail darzustellen, so ist zu bemerken, erstlich, daß die Pyril wohl „ein gutes Recht“ hat, Ausdruck einer subjectiven Stimmung zu sein, welches ihr denn auch nie bestritten, oft sogar (obwohl mit Unrecht) als ihre einzige Aufgabe bezeichnet wurde, ferner, daß in der obigen Bemerkung Vorder- und Nachsatz sich keineswegs contradictorisch widersprechen, vielmehr sehr wohl zusammenzufassen können und endlich, daß es gerade nie wieder eine so objective musikalische Pyril geben wird, als wir sie in den Werken Schubert'scher Volschöpfungen besitzen, d. h. nämlich eine solche, in welcher uns alles Empfinden des Individuums in solchem Grade als ein Empfinden der Welt erscheint, ein Punkt, dessen Erweiterung aber hier viel zu weit führen würde. Was aber die subjective Stimmung betrifft, so meint Göthe sogar, jedes wahre Gedicht sei eigentlich immer ein Gelegenheitsgedicht. Die Forderung einer gewissen „simulischen Freierkeit“, welche R. F. einmal selbst aufstellte, ist dabei eine völlig berechtigte; ich möchte nur, der allgemeineren Anwendbarkeit willen, den Ausdruck „Freierkeit“ in „Freiheit“ verwechseln; bei jeder wahrhaft künstlerischen Schöpfung, was sie immer darstelle und ausspreche, müssen wir

immer jene göttliche Freiheit empfinden, mit welcher der Schöpfer über derselben schwebt. Herr Meinardus nimmt Anstoß an dem von mir, mit Anwendung auf R. F. citirten Sprichwort, „wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht werth“ und meint, das Große besteshe ja nicht in dem „Ungeheuerlichen, Aufreizenden und Ermüdenden.“ Gewiß nicht, vielmehr setzt alle Größe Harmonie voraus, allein diese bietet immer nur den einen Maßstab zur Erkenntniß der Größe und der andern, nicht minder entscheidende, liegt in der Tiefe und dem Umfang der Welt, welche wir in den Productionen eines Künstlers in Harmonie gefest sehen. So ist z. B. Burns ein viel harmonischerer Dichter als Byron, und doch ist dieser größer, obwohl man seine Poesie nicht mit Unrecht zuweilen eine Poesie der Verzweiflung genannt hat; dagegen ist wieder Shakspeare so viel größer als Byron. Ich wollte nichts anderes sagen, als was in den bekannten Worten Goethe's ausgesprochen liegt, welche er gelegentlich Uhländ's äuferte, es wird aus dieser Richtung nie etwas Menschen- und Schicksalbezügendes hervorgehen.

Andererseits ist die Polemik Meinardus's und R. Franz's selbst gegen den so überwiegenen Subjectivismus in den musikalischen Productionen unserer Tage eine sehr berechtigte, aber in alle ihre Consequenzen verfolgt, führt diese Betrachtung zu Fragen, welche auch nicht so im Vorbeigehen zu ergründen sind, da sie sehr tief hinauführen.

Ich bin allerdings der Meinung, daß der Musik eine weitere Entwicklung überhaupt nur noch aus dem Zurückgehen auf einfachere Formen einer- und aus Wiedergewinnung des Reinen-menschlichen andererseits erblicken kann, und in diesem Sinn betrachte auch ich — zwar nicht die Kirch'sche Hausmusik, wohl aber — das Französische Lied als eine sehr erfreuliche Erscheinung, die ganz gewiß die Ejaculationen einiger Titanen der Gegenwart überbauen wird, denn auch in der Kunst sucht der Mensch zunächst das Menschliche, und die Kunst, die dem Menschen als solchen gar nichts giebt, ist in höherem Sinne gar keine und daher, streng genommen, ein eigentlich überflüssiges, ja wohl auch verderbliches Produkt.

## Zeitungschau.

In einem Artikel der Sd. M. Z. betitelt: „Die Musik in America“ wird über das dortige Verhältnis der Musiklehrer u. A. folgendes mitgeteilt, wozu wir nur noch beifügen, daß auch in großen Städten Deutschlands ähnliche Verhältnisse obwalten, die denn auch der Grund alles Uebels heißen können: „Die sociale Stellung des amerikanischen Musiklehrers unterscheidet sich im Wesentlichen nicht allzu sehr von der seines europäischen Collegen. Generi ist zwar viel weniger der musikalische Hausfreund wie dieser, er steht dem Familienkreise ferner, so daß er (abgesehen in einem Hause Unterricht erhält) haben kann, ohne nur ein einziges Mal mit der Familie seines Schülers oder seiner Schülerin in nähere Beziehung gekommen zu sein, im Uebrigen jedoch bleibt die Sache so ziemlich dieselbe. Nur das künstlerische Wirken des Musiklehrers bei uns — wie bereits aus der Schilderung des unterrichtnehmenden Publicums erhellt — ein durch die socialen Verhältnisse und die fehlerhafte Kindererziehung bedeutend gehemmteres und weniger fruchtbringendes. Diese erschwerenden Umstände sind es denn auch, welche leider selbst den anfänglich freestehenden Lehrer ermüden, abstumpfen und für den Kampf unfähig machen. In Folge dieser Erschlaffung seiner moralischen Kraft wird er denn auch allzulebend nur noch den Selbsterwerb als einzigen Erwerb und Schwerpunkt des Unterrichtsgebens betrachten. Die natürlichste aber auch zugleich schädlichste Consequenz hiervon ist, daß der Lehrer der Bedienstete seines Schülers wird, es muß dessen Launen fröhnen, um ihm à tout prix zu gefallen, er muß seine Sinne durch pitante Reizstoffe kühlen, damit er nicht ermüde, er muß ferner mit gänzlichiger Negierung des heiligen Moments nur die Ledigkeit pflegen, damit das junge Talent allzulebend in nichtslagender Claviergymnastik zu glänzen vermag.

Und die größte Zahl anderer Musiklehrer (hat dies auch ohne die geringsten Gemeinheitsbisse. Verdienen sie ja Geld bei dieser Methode, oft sogar viel Geld, denn der Musikunterricht wird in den größeren Städten sehr gut bezahlt.“

## Nachrichten.

Das Comité für das am den Pfingsttagen in Köln zu feiernde niederländische Musikfest hat folgende Werke zur Aufführung bestimmt: Am ersten Tage: „Salomon“, Oratorium von Händel, nach der Original-Partitur und mit der Orgel-Begleitung, welche Mendelssohn für die Aufführung im Jahre 1835, die ebenfalls in Köln Statt fand, geschrieben hat. Am zweiten Tage: Duvertüre und Scenen aus Gluck's „Phigeneie in Tauris“. — Sanctus und Osanna aus der H-moll-Messe von Joh. Seb. Bach. — Sinfonie Nr. IX mit Chor von Beethoven. Am dritten Tage: Symphonie von J. Haydn — „Hymne an die Nacht“ für Soli, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller. — Duvertüre zu „Ray Blas“ von Mendelssohn. — Verschiedene Solologeng-Partitüre. Die Solo-Parteien haben übernommen: Frau Louise Dufmann-Meyer aus Wien (Sopran); Fräulein Franziska Schred aus Bonn (Alt); die Herren Schnorr von Karolsfeld aus Dresden (Tenor) und Bedet aus Darmstadt (Baß). — Dirigent der Fest-Aufführungen: Capellmeister Ferd. Hiller. Anführer des Orchesters: die Concertmeister J. Grünwald und O. von Königslöw.

B. Tavernier's Musik zu Shakspeare's Sturm ist im 18. Gemandhaus-Concert in Leipzig mit großem Beifall aufgenommen worden. Dasselbe erscheint nächstens im Verlag von Breitkopf und Härtel.

In Glogau führte am 10. d. M. die dortige von L. Meinardus geleitete Singacademie M e n e s e s s o n ' s „Gisli“ auf.

Wie die Sd. M. Z. berichtet, sollen die in Paris eingeführten „populären Concerte“ nun auch in Provinzialstädten, und zwar zuerst in Louloufe Nachahmung finden.

Von Beethoven's Missa solennis ist bei Schott's Söhnen ein sehr billiger Clavierauszug mit Singliedern erschienen.

Bei dem großen während der Industrie-Ausstellung in London zu veranstaltenden Händel-feste sollen vier vierthaltende Personen mitwirken. (Wir schlagen vor, die Solostimmen dabei durch ein Sprachrohr jenen zu lassen. D. Red.)

## Wien.

Das Privatconcert, welches heute vor 8 Tagen im Streicher'schen Salon Statt fand, belehrte uns, daß Frau Verfa Grünwald, Pianistin aus Breslau, zwar einen sorgfältigen Unterricht gehabt zu haben scheint, und ihr Spiel nach mancher Seite hin eine erfreuliche Correctheit aufzuweisen hat. Doch scheint sich diese Dame, von ihrer sichtlich verschiedenen Vorliebe für gute Musik abgesehen, nach Seite der Aufführung noch nicht in die eigentlich künstlerisch-reproductive Sphäre durchgearbeitet zu haben. Es fehlt noch an genügender Fertigkeit, an Kraft und Lebendigkeit des Vortrags. Unter solchen Umständen war es doppelt gefährlich, sich in Musikstücken hören zu lassen, die man in Wien von den bedeutendsten Virtuosen der Gegenwart, wie Frau C. Schumann, Rubinstein u. A. gehört hat. Frau Grünwald ist möglicherweise eine recht gute Clavierchreinerin, aber wenn dieselbe etwa beachtete sich öffentlich hören zu lassen, so müßten wir ihr rathe, bei weitem weniger hohe Ansprüche erhebende Stücke zum Vortrag zu wählen. S. Bach aber scheint uns, nach dem Vortrag des Präliminums und der Fuge in F-moll, am wenigsten jener Meister, zu dessen Interpretirten sich aufzuschwingen Frau Grünwald vorläufig zu rathe wäre.

Der Componist Max F r u c h aus Köln weilt gegenwärtig hier.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 15. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Pianisten Oskar Smith aus Hamburg. — Sonntag den 16. Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: 4. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde (Prog.: „Siegesbotschaft“ Duvertüre von M. Spideli; Duvertüre zu „Abu Hassan“ von E. von Weber; March von Schubert, orchestirt von Fr. List; Carolidymphonie von F. Beethoven). Am 16. Abends halb 8 Uhr im Salon Besendorfer: Concert des Herrn C. Feigert aus Dresden.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Wagg.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgaben: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Böhm, vormals G. F. Wüller's Witwe. Pränumerationen: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Vorkassent, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung (Schluß). — Kirchenmusik und religiöse Musik (Schluß). — Lokales. — Correspondenzen aus Brüssel und Oldenburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Curiosum. — Concertanündigungen. — Briefkasten.

## Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung.

Dargelegt von August Weismann.

Mit Musikbeilagen: 33 Lieder aus dem 15. 16. 17. u. 18. Jahrb. Cassel, bei Oswald Bertram 1861.

(Schluß.)

Die drei Vertreter dieser höchsten Blüthe des deutschen Liedes sind Schubert, Mendelssohn und Schumann. — Nach einer biographischen Skizze Schubert's wird zuerst ganz allgemein die Art seines Schaffens, dann sein musikalisches Material, Melodie, Harmonie und Rhythmus charakterisirt. In Betreff des ersten Punktes heißt es S. 161: „In Fr. Schubert weckt das lyrische Gedicht sofort den bestimmten Gesängszug, dem es entsprungen ist, in seinem ganzen Reichthum, aber auch in energischer Abgrenzung und in der objectiven Fassung des Dichters. An seiner Hand lebt er die Seelenerfahrungen desselben stetig entwickelt durch, und sie kräftigsten sich ihm Zug um Zug in klingenden Tonformen.“ — Das ist gewiß schön und geistreich gesagt; nun wissen wir ganz genau, woran wir sind. — Während seine Melodie und Harmonie in höchster Vollendung und gegenseitiger Durchdringung erscheinen, „ist die Rhythmik in den Liedern Schubert's nicht immer entsprechend mannigfaltig genug angefaßt, sie leidet zuweilen an Monotonie.“ — Der Vf. stellt nun an drei Hauptklassen von Liedern, an denen Goethe's, W. Müller's und A. Heine's die Bedeutung Schubert's ins Licht; an den ersten ziemlich speziell mit stetigem Rückblick auf Früheres, an den zweiten mit Hervorhebung charakteristischer Einzelheiten, an den letzten ganz summarisch. Wir merken uns einige Stellen, in denen er kurz zusammenfassende Urtheile ausspricht. Nachdem er die meisten Goethe-Lieder als vollendete Meisterwerke erwiehen hat, bemerkt er, daß Schubert in der Behandlung der nicht strophischen Texte dieses Dichters weniger glücklich gemeinen sei (S. 168); daselbe gilt mit einer Ausnahme (des Mädchens Klage) von den Schiller'schen Liedern. Die Müller'sche „Winterreise“ dagegen wird folgendermaßen (S. 173) geschildert: „Die Lieder der Winterreise werden ewig Meistergülfertigkeit behalten. Sie sind ebenso vollendet in der Form, als rüchhaltlos erschöpfend im Ausdruck. In den meisten der besprochenen Lieder macht sich häufig noch eine Weisheitsfülle des Ausdrucks geltend, die ihn zu formellen Aneinanderreihungen zwingt. Er hält sich bei den einzelnen Zügen noch mit solcher Fortleite aus, daß es ihm oft nur durch complicirte Form möglich ist, die verschiedenen Nuancen der Stimmung zu einheitlichem Ausdruck zu bringen. Erst in den Liedern der Winterreise gewinnt er jene höchste Form des lyrischen Ausdrucks, die alle Einzelzüge der Stimmung auf ihre Pointen zurückführt, und in einheitlicher, einfach gegliederter Form Gestalt werden läßt. Immer seltener wird jetzt die Einführung fremder Tonarten“ u. s. w. Aus dem

Heine'schen Liede bildet Schubert „den mehr recitirenden Liedstyl!“, „die Stimmung einheitlich zusammenzufassen, fällt dann der Clavierbegleitung anheim.“ — S. 177: „Die Gesänge Walter Scott's gehören noch ganz seiner ersten Periode an, in der ihm die musikalischen Mächte der Darstellung in ihrer Selbstständigkeit noch nicht aufgegeben waren und so versetzt er sich noch mit schwererischer Lust in den süß umfließenden, aber unbestimmten Zauber der harmonischen und melodischen Klangwirkung und den monoton prägnanten Rhythmus um Lust und Duft der mittelalterlichen Romantik heraufzubeschören.“ — S. 178: „Eine große Anzahl von Liedertexten lieferten ihm endlich die österreichischen Dichter Vogl“ u. „Ihnen gegenüber nimmt er fast einzig die Stellung des Instrumentalcomponisten ein. In den meisten muß er sich mit der flüchtigen Andeutung der Stimmung begnügen, die er dann selbstständig mit der bekannten Meisterkraft ausbildet.“

Diese Darstellung, aus deren Verworrenheit selbst der gutmüthigste und wohlthollendste Leser schwierig ganz herauszufinden vermag, beweist zwar, daß wir Schubert als den begabtesten und musikalisch bei Weitem hervorragenden Liedercomponisten zu betrachten haben, aber nicht, daß er als solcher in demselben Sinne classisch ist, wie Mozart und Beethoven in ihrer Sphäre; denn der Vf. hat, wie wir sehen, die vollkommene Durchdringung von Text und Musik nur von der Winterreise behauptet. — Dies scheint uns um etwaiger Mißverständnisse willen doch bemerkenswerth.

Bedenklich aber steht es mit der Sache Mendelssohn's. Der Vf. sagt S. 183: „Während Schubert der Phantasie des Dichters die unbeschränkteste Einwirkung auf seine eigene gestattet, daß sie dort neue, ihr ungewöhnliche Bilder erzeugt (?), wird die Phantasie Mendelssohn's von der des Dichters nur erregt.“ — „M. empfindet die Individualität des Dichters nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen und sieht sie in seine eigene hinein, um sie dieser anpassen. So sehen wir in Schubert ganz bestimmte Dichterindividualitäten musikalisch lebendig werden, M. setzt nur einzelne Lieder musikalisch an — er stellt die Schönheit des Ausdrucks immer über die Wahrheit desselben.“ S. 185: „Am bestimmtesten spricht sich seine Individualität in dem „Winterlied“ (op. 19, Nr. 3) und dem „Reiseliied“ (Nr. 6) aus. Mit diesen beiden Liedern ist eigentlich der Kreis von harmonischen und melodischen Wendungen schon bestimmt, aus dem der Meister nur selten herausgedrängt wird, und innerhalb dessen Grenzen er eine große Mannigfaltigkeit entwickelt.“ S. 186: „M. fühlte, daß sein Sehnen, Wünschen und Hoffen das einer großen Gesamtheit ist, und so empfand er keinen Drang darüber hinauszugehen.“ S. 188: „Der vierstimmige Liedergesang ist so recht M.'s eigenstes Lebenselement geworden. So erscheint das W'sche Lied durchaus als ein Fortschritt in der Entwicklung des Liedes, der indeß mehr praktisch als künstlerisch bedeutsam ist.“ Wir brauchen

wohl kann noch ein Wort hinzuzufügen. Wenn das Empfinden *W.'s* auf jenes Maß zurückgeführt und abgeschwächt ist, das den *Viedern*, „*Veucht*“ heller als die *Sonne*, „*Auf*“ *Fügeln* des *Gesanges*“ u. a. „die weiteste Verbreitung sichert,“ wenn er in diesem Streben „große Bedeutung weniger für die Kunst als für die Culturgeschichte seiner Zeit gewann,“ so ist die etwas laue Versicherung, daß jene „*Vieder* alle im Sinn und Geist der größten Meister empfangen sind,“ wohl schwerlich im Stande, die bedenklich schwankende Position *W.'s* an der Seite *Schuberts* und *Schumann's* irgen zu fixiren. — Hier kommt aber deutlich zu Tage, was es mit dem Princip unjers *V.'s* eigentlich auf sich hat. Man sieht, es ist eine faule Theorie geblieben, die gerade wo es darauf ankommt, die Hauptfragen kaum berührt, geschweige löst. — Er hat öfters Gelegenheit genommen, das Verhältniß zwischen Text und Musik im Allgemeinen zu besprechen, er hat gesagt, daß *W.* ein wesentlich äußerliches Verhältniß zu seinen Texten einnehme — er entsetzt sie nicht selten geradezu — warum zieht er nicht die notwendige Consequenz, daß daher *W.* *Schubert* und *Schumann* gegenüber eine entschieden untergeordnete Stellung einnehme? Oder soll die behauptete Schönheit der Form *W.'s* sich etwa auf die „typische“ *Viedform* beziehen und diese ihn retten? Aber damit war es ja, wie wir sehen, unserm Autor auch nicht so ganz Ernst. Wir überzeugen uns daher allmählich, daß es mit seinem historisch-kritischen Gebahren nicht so schlimm steht, wie er uns öfter glauben machen möchte. —

*Schumann's* Hauptbedeutung endlich knüpft sich an *Heine*. Nimmt *Schubert* diesem gegenüber noch ganz den künftigen Standpunkt ein, wie *Goethe* und *W. Müller* gegenüber, — steht er zu sehr unter der Herrschaft des eigenen überfluthenden Empfindens, als daß er den sogenannten „ironischen Standpunkt“ — „die skeptische Vermögen“ — der *Heine'schen* *Epik* „hätte finden können,“ so führte *Schumann's* ganzer Bildungsgang ihn unmittelbar darauf hin, es war ihm daher auch nicht schwer, *Heine* gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen. Von *Schubert* eignet er sich zunächst jenen rechtlichen *Viedstil* an und zwar so energisch ausgebildet, daß sich diese von allen übrigen seiner *Vieder* wesentlich unterscheiden. S. 194: „Vollständig gewinnt er jedoch den ironischen Standpunkt erst in op. 48 „*Dichterliebe*.“ Das melodische Gesänge dieser *Vieder* ist zwar deklamatorisch, aber von einem „durchaus gefestigtem tropischen Versgebäude“ (S. 196). Die ausgeführten Vorträge und Nachspiele sind zur feineren Interpretation des Textes notwendig; denn „das *Heine'sche* *Vied* ist vokal gar nicht vollständig zu erschöpfen.“ (S. 197). — *Künder* und *Kerner* gegenüber vermochte *Schumann* „einen ühern Standpunkt nicht zu gewinnen.“ (S. 199). Für *Eichendorff* dagegen hat er „einen wahrhaft luxuriosen Reichtum von Farben und Tönen,“ namentlich in der Begleitung. „Die *Melodie* hingegen wird in einzelnen *Viedern* schon bedenklich vernachlässigt.“ (S. 200). „*Wald*. v. *Chamisso* verleihe sich „in dem *Ghlyss* „*Frauenthe* und *Leben*“ zwar in eine, ihm ursprünglich fremde Welt, allein er thut dies mit all der lebenswürdigen Innigkeit und *Zartheit* seines *Naturells*, und so dichtet er mitten heraus aus dem Bereiche ihres *Gesichtslebens*. Dieser Standpunkt entspricht dem des *Tonidioten* vollständig.“ *Erst* *Schumann* war es vergönnt, diesen *Ghlyss* „vollständig erschöpfend musikalisch wieder zu dichten.“ Sein Empfinden war so *keusch* und *innig*, wie das eines reinen *Frauenherzens* u. s. w. (S. 202). Von *Burns' Viedern* sind ihm die vierstimmigen *Chorlieder* am besten gelungen; von *Heine* nur „*D* *Sonnenschein* und *Ständchen*,“ die übrigen „*stizzenhaft* und *manicirt*“ (S. 205); an *Goethe* „löst er die göttliche *Ruhe* des *Gedichtes* auf in *romantische* *Zerissenheit* und *verzerrt* seine *classische* *Formschönheit*“ (S. 206).

Die hier wie früher mitgetheilten Andeutungen lassen erkennen, daß uns der *Vf.* in Betreff der Frage nach dem gegenwärtigen Verhältniß von Text und Musik nie über das all-

gemein Geläufige herausführt. Er faßt es jedoch mit einer gewissen Schlagfertigkeit in kurz pointirte Sätze und operirt dann damit frisch weiter, indem er das heutzutage in hinreichender Menge vorhandene verständige *Phrauenthum* auf äußerst geschickte Weise ausbeutet. Daß damit der *Wissenschaft* nicht gedient ist, liegt auf der Hand. Kann man daher den früheren Particen des Buches wohl ein gewisses wissenschaftliches Interesse abgeminnen, so tritt dies bei der höchsten *Mühe* des deutschen *Viedes* sehr in den Hintergrund; indem abstraktes *Raionnement* oder leere *Phraologie* zu häufig die Stelle einfacher und nützlicher Darstellung vertreten muß. —

Giebt sich aber der *Vf.* bisher wenigstens Mühe zu beweisen, was er behauptet, darf er es in anderen Fällen als allgemein zugestanden betrachten, so kommt es ihm hierauf bei den „einseitigen *Betrachtungen* für *Erweiterung* des *Viedes*“ (Cap. 6.) offenbar nicht mehr so genau an. Er zählt unter dieser *Kubrit* 2 Reihen von *Künstlern* auf; die eine von *Mendelssohn*, die andere von *Schumann* ausgehend. Zu der ersteren gehören *Curschmann*, *Taubert*, *Knobla*, *Wade*, *Hauptmann*, *J. Müller*; zu der letzteren *Kob. Franz* und *J. Viszt*. In den beiden letzten vollzieht sich nämlich der *Auflösungsprozess* der *Viedform*. Bei *Franz* „*verwildert*“ sie, *Viszt* operirt sie gänzlich auf. *Er* wie näher hierauf eingehend, bemerkt wir noch, daß im letzten Cap. dieses Buches die „*noblen* *Vändelsänger*“: *Meißner*, *Proch*, *Kuden*, *Alt*, *Gumbert* charakterisirt werden. —

Was aber *Kob. Franz* angeht, so verweilen wir bei diesem Punkt um so lieber einige Augenblicke, als kürzlich in d. *Vf.* von van *Brung* eine *Charakteristik* desselben gegeben wurde, die das direkte *Gegegentheil* von dem behauptete, was der *Refrair* der *Reimann'schen* *Expelorationen* ist. v. *Br.* sieht nämlich *Franz* gerade in formeller *Hinßicht* als den „*Vollender* des *Viedes*“ an, „denn bei keinem *Autor* finden wir den eigentlichen *Charakter*, die *reine* *Form* des *Viedes* so entschieden herausgearbeitet und bewahrt als bei ihm. Das *reine* *Vied* findet sich eigentlich auch bei *Schubert* und *Schumann* nur spärlich.“ — Hier haben wir also eine ganz andere *Grundanschauung*, und zwar diejenige, welche — dies kann dem aufmerksamen *Leser* nicht entgangen sein — trotz aller *theoretischen* *Experimente* auch bei *Herrn* *Reimann* im *Hintergrund* lag, aber sich nicht zur *Klarheit* des *Gedankens* zu *läutern* vermochte. — Wir könnten uns vielleicht *ganz* hiermit beruhigen; da sich aber einerseits *Herr R.* auf *gesehrte* *Unteruchungen* stützt, andererseits auch in dem betreffenden *Artikel* dieses *Blattes* *Ansichten* geltend gemacht wurden, die nach *wissem* *Darüßhalten* nicht das „*legite*“ *Wort* bleiben dürfen, das der *D. W. Ztg.* in dieser *Frage* *geziet*, so erlauben wir uns folgende *Bemerkungen*: Bei aller *sonstigen* *Verständigkeit* stimmen beide *Beurtheiler* doch darin überein, daß die *Beschränkung* *Franz's* auf die *knappsten* *Vokalformen* ihren *Grund* nur in einer *Schwäche* seiner *Individualität*, resp. seiner *musikalischen* *Begabung* haben konnten. Darum, so fährt *Herr R.* fort, habe *Franz* nicht vermocht, den *überkommenen* *musikalischen* *Mechanismus* zu einem, seiner *Individualität* völlig entsprechenden *Organismus* umzubilden, woraus sich dann weiter die *vollständige* *Verwildern* der *Viedform* erkläre. v. *Br.* dagegen folgert, daß es der *Franz'schen* *Epik*, weil sie nicht durch *dramatische* und *epische* *Elemente* erweitert worden sei, an *Naturwahrheit*, *Reichtum* und *Tiefe* fehle. — Wenn nun auch die *Prämisse* richtig ist — wie es denn wohl *schwerlich* *Jemandem* beikommen kann, die *Franz'sche* *Erfindungs-* und *Gestaltungskraft* im *Allgemeinen* der eines *Schumann* oder *Mendelssohn* gleichstellen zu wollen, so kann man doch nicht ohne *Weiteres* neben die eine noch die andere *Consequenz* zugeben. — Wenn *Herr* *Reimann* behauptet, *Franz* emancipire sich „vollständig von der *tropischen* *Gliederung*,“ so darf man dies *Urtheil* wohl ruhig auf sich beruhen lassen. Jeder, der *Franz'sche* *Vieder* auch nur oberflächlich kennt, wird wissen, was er davon zu halten hat. Daß er die „*Reimverhältnungen*“ vermist, welche

die Liedform aus musikalisch künstlerisch herauszubilden.“ hängt offenbar mit seiner Dominantentheorie zusammen: denn diese eben veranlaßt ihn zu dem unbenutzten Urtheil, Fr. müsse interessant moduliren, und weiche dem Bestreben geschichtlich aus, mit Hilfe der Dominanzwirkung die Form festzustellen. Es kommt ihm aber weder in den Sinn, aus dem Texte oder dem musikalischen Bau nachzuweisen, daß, oder warum die Französisch-Modulation verfehlt sei, noch scheint er wissen zu wollen, daß sich dieselbe zum allergrößten Theile innerhalb der verwandten Tonarten hält, und daher mindestens ebenso naturgemäß ist, als die von ihm beliebte Dominanz-Modulation. Oder läßt sich auch E. v. Bach's Modulation unter die Dominantentheorie bringen? Können alle Volklieder aus der diatonischen Tonleiter abgeleitet werden? Daß Herrn R. vermöge jener Theorie Vieles als „unkünstlerische Willkür“ gelten muß, was nach ganz anderen Kategorien zu beurtheilen ist, als sie ihm zu Gebote zu stehen scheinen — das ist allerdings zu begreifen. Er läßt sich nämlich wohlweislich auf den Inhalt der Französischen Texte nicht ein — sonst würde er wissen, daß bei Franz. auch andere Elemente mitwirken und mitwirken müssen, als die des „deutschen“ Volks- und Künstleres. — Franz's harmonisches Material ist eine selbstständige Vermischung von Elementen aus E. Bach, Schubert, Schumann und alten Kirchentönen. So lange dieses Material als berechtigt gelten wird, so lange es als ein Recht gelten wird, spezifisch lyrische Texte mit diesen spezifisch lyrischen Mitteln zu illustriren, so lange endlich nicht erwiesen ist, daß die betreffenden Texte verfehlt aufgefaßt und behandelt sind, so lange werden die Fr.'schen Lieder für formvollendet gelten dürfen, mag Herr R. vermöge seiner Dominantentheorie „Neinverflechtungen“ u. s. w. darin finden oder nicht. Wer genauer und unbefangener zusieht, und vor Allem, wer feiner zu hören versteht, wird auch in den Französischen Modulationsformen eine Architektur entdecken, die sich vor der von Herrn R. gereinigten wahrhaftig nicht zu schämen braucht. — Läßt er aber Fr. wenigstens das Verdienst, „durch eine nicht geringe Zahl harmonischer Solabeln und Rechenwendungen den lyrischen Ausdruck bereichert zu haben“, so sieht er seinen empfindlichsten Mangel in dem Fehlen „melodischer Zeichnung.“ Was er damit sagen will, hat er selber nicht näher anzugeben beliebt. Der unbefangene Leser wird ihm dies daher so lange nicht zu glauben nötig haben, bis er sich durch eine speciellere Nachweisung dazu veranlaßt sieht. Vorkäufig wird er den größtentheils streng geschlossenen, knappen Verlauf der Französischen Melodik in dem engen, untrennbaren Zusammenhang derselben mit der Harmonie hinlänglich begründet finden, und sich dabei beruhigen, daß dieses Verhältnis nicht nur durch die höchsten Muster als normal hingestellt, sondern auch durch die Natur der Französischen Texte, wo nicht gefordert, so wenigstens in keinem Falle verboten ist. Diese Texte sind vorwiegend rein lyrisch in dem Sinne, daß die in jeder Lyrik mit enthaltenen dramatisch-epischen Elemente meistens der beherrschenden subjektiven Stimmung untergeordnet sind, wogegen in anderen lyrischen Produkten jene Elemente dominiren, und die Stimmung mehr andeuten oder implicite enthalten, als klar ansprechen. Hieraus, und wie auch v. Br. anerkennt, aus der Individualität des Meisters, die doch auch ein Wort mitzureden hat, erklärt sich hinlänglich sowohl die Französisch-Melodik, als die ihm schließlich vorgeworfene „Monotonie des Rhythmus“ vermöge deren er „nirgends über die trockene Darstellung des Sprachmetrums“ hinauskommen soll. Wichtig ist, daß Fr. sich meist ein an das Sprachmetrum anschließt, und dieses naturgemäß deklamirt — was aber jener Superlativ zu bedeuten hat, wird uns aus dem Bisherigen hinlänglich klar geworden sein. Daß die nach dem Sprachmetrum rhythmisirte Melodie die wahrhaft naturgemäße ist, daß sie mindestens eine eben so große Ausdrucksfähigkeit besitzt als jede andere, dürfte seit E. Bach's Recitation unbefreitbar sein, wird auch für Schubert und Schumann und Herrn R. bereitwillig zugestanden, wo es nötig ist.

Wenn Franz seiner Individualität gemäß diese Form mit Vorliebe anwendet, so ist es ohne Weiteres eine „trockene“ Darstellung des Sprachmetrums Als ob die Melodie selbst nicht hinlängliche Mittel besäße, auch bei dem monotonen Sprachmetrum sich rhythmisch frei und mannigfaltig zu gestalten! Womit beweist aber Herr R., daß Franz die Fähigkeit zu solcher Gestaltung fehle? Kann er seine Beispiele anführen — denn diese allein beweisen — so find seine Erwartungen völlig werthlos und treffen nicht den, auf den sie gemünzt sind, sondern fallen ganz einfach auf den zurück, der sie ausgesprochen hat. —

Der Vf. des Artikels in Nr. 5 dieses Jahrganges stellt sich dagegen von vornherein auf einen Standpunkt, auf welchem überhaupt eine Vertändigung schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Dies ist der Standpunkt der persönlichen Sympathie, resp. Antipathie. Denn ob in künstlerischen Werken Reichtum oder Armut, tiefe Naturwahrheit oder leises Anempfinden, bürgerliche Gemüthlichkeit und prosaische Wahrheit oder intuitive Inspiration und höhere poetische Wahrheit malte — dies wird in gewissen Fällen so lange freitig bleiben, als es verschiedene Geschmacksrichtungen und Bildungsstufen gibt. Findet das so gar bei Werken von Bach und Beethoven statt, so ist es bei andern vollends nicht zu verwundern. Damit läßt sich sehr wohl vereinigen, daß es Werke giebt, die über, und Werte die unter jeglicher Kritik stehen. Klar ist aber, daß in den übrigen Fällen eine musikalische Kritik, der es auf sichere, möglichst objektive Resultate ankommt, jenes Gebiet nur mit großer Vorsicht betreten darf, jedenfalls nicht ohne mit den stichhaltigsten Daten ausgerüstet zu sein. Diese sind bei der Instrumentalmusik lediglich aus der Form, bei der Vokalmusik dagegen auch aus dem Texte und seinem Verhältnis zur Musik zu gewinnen. Derartige sichere Data vermisst man aber in jener Besprechung. v. Br. hat in Betreff der Form nichts gegen Franz einzuwenden; nur so scharfer mußte er die Texte und die dadurch bedingte Gestaltung der Französischen Lieder untersuchen, wenn er das Recht in Anspruch nehmen wollte, denselben die Prädikate beizulegen, die er ihnen beilegt. Nur einmal wird der Versuch gemacht, aus den Texten ein sicheres Resultat zu gewinnen. Allein wenn es darüber nur heißt, daß diese Seite an Fr. den Vf. „am unbefriedigtesten“ lasse, so ist dies wiederum ein zu persönliches Urtheil, als daß darauf ohne nähere Begründung sich stehende Schlüsse gebaut werden dürften. Diese nähere Begründung aber fehlt. Der Vf. vergleicht vielmehr Franz mit Schubert und Schumann, und findet seinen lyrischen Horizont in geistiger wie in rein musikalischer Hinsicht gegenüber dem jener Männer klein und unbedeutend, weil bei ihnen tiefe Naturwahrheit, bei Franz nur leises Anempfinden stattefinde. Daß diese letztere der Fall sei, kann nicht für bewiesen gelten. Denn wenn auch Franz nur Lieder geschrieben, die epischen und dramatischen Formen aber nicht kultivirt hat, sollte daraus schon mit Sicherheit hervorgehen, daß seiner Lyrik die Naturwahrheit fehlen müsse? Wir meinen durchaus nicht. Es möchte sich eine ganze Anzahl von lyrischen Dichtern aufführen lassen, bei denen ganz derselbe Fall vorliegt, denen aber darum noch Niemand die Naturwahrheit abgetritten hat. — Eher ließe sich von diesem Punkte aus gegen die Tiefe und den Reichtum einer solchen Lyrik argumentiren. Und dies ist offenbar auch die Absicht v. Br.'s gewesen. Allein es ist doch an sich sehr denkbar, daß eine Lyrik von spezifischem Charakter nicht aller epischen und dramatischen Elemente baar zu sein braucht, daß diese vielmehr als integrierende Elemente der beherrschenden Stimmung eingemoben, oder dienlich gemacht sein können. Eine solche Lyrik hat nach unserm Dafürhalten dieselbe Berechtigung als diejenige, die v. Br. mit den Worten charakterisirt, „gewisse Vorgänge im menschlichen Leben oder in der Natur so sehr in innerer Befehent zum Ausdruck zu bringen, daß wir gleichsam die sonst stummen Objekte selbst sprechen hören.“ Sollte nicht die von uns angedeutete, allerdings vorwiegend

subjective Kyrit demnach ebenso univiersell sein können als die entgegengesetzte? Oder muß sich die Subjectivität überhaupt fortwährend nur auf sich selbst beziehen? Kann sie sich nicht durch triebvolle Hingabe an die Aufmerksamk. auch zur reinen Objectivität und Universalität erheben? — Hiernach wäre also wenigstens Möglichkeit vorhanden, daß Franz, wenn auch nur spezifischer Vertreter, dennoch sowohl Reichtum als Tiefe besäße. Ob er sie wirklich besitzt oder nicht, bedarf der sorgfältigen Nachweisung, wenn man nicht von vornherein auf allgemeine Zustimmung dafür oder dawider zu rechnen hat. v. Br. weist aber nicht näher nach, sondern behauptet nur, daß Fr. auf seinem Instrument bloß einen Ton besitzt, der in allen seinen Produktionen wiederklingt. Ob er auf allgemeine Zustimmung wird rechnen dürfen, muß die Zeit entscheiden. Wir unsererseits stimmen ihm nicht bei, können aber hier nicht des Näheren auseinandersetzen, aus welchen Gründen. Dies kann nur eine genauere Detailuntersuchung ergeben, zu der hier nicht der Ort ist. Eine solche einzig und allein ist im Stande jene Frage zu lösen. Behauptungen aber von lediglich subjectiver Berechtigung, wie sie v. Br. größtentheils aufstellt, können darnach nicht als maßgebende betrachtet werden, weil sich von anderer Seite mit ganz denselben Rechte die entgegengesetzten gegenüber stellen lassen. Zu nun auf diese Weise die ganze Behandlung schließlich auf das schwächste Gebiet persönlicher Sympathien und Antipathien herabgezogen werden würde, so müssen wir überhaupt die Berechtigung einer derartigen Kritik principieell bestreiten\*).

Zurück jedoch zu unserm Buche. Der dritte Theil desselben behandelt zuerst die Ballade und ihre Vertreter (Zunsteeg, Löwe u. A.) und sucht dann nachzuweisen, wie das deutsche Lied den Hauptfaktor bildet in allen Entwicklungen und Formen der neuen Musik. Hier finden sich abgesehen von einigen unermesslichen Längen und Wiederholungen recht interessante Partikeln, z. B. die über den Einfluß des Volksliedes auf Seb. Bach. Anwardwärts aber, z. B. bei Schumann verschwindet dem Leser außer der Zusammenhang der Entwicklung mit dem eigentlichen Thema.

Wir brauchen zu dem Gesagten kaum noch hinzuzufügen, daß der Gewinn, den die erste musikalische Wissenschaft aus diesem Werke ziehen kann, ein verhältnißmäßig nur geringer ist. Der Dilettanten aber wird die unbenugene Methode des Vf. abschrecken; er wird sich mit Mühe durch die Untersuchungen desselben hindurch zu arbeiten haben und wünschen, daß der Vf. sein Buch um die Hälfte verkürzt, aber um das Doppelte vertieft hätte. Somit ist zwar der Versuch, das ganze Material erst einmal zu überblicken, immerhin dankbar anzuerkennen; auch der leitende Gedanke, die ganze Geschichte der christlichen Musik aus einem scharf markirten Punkte her zu beleuchten, für diese Monographie ehrenvoll — die Ausführung aber leidet, wie wir sehen an so bedeutenden Mängeln, daß wir nicht unhin können, sie als eine verfehlt zu bezeichnen.

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Schluß.)

Im Laufe dieser ganzen Untersuchung habe ich vielfach die Kirchenmusik eine bestimmte Gattung der religiösen genannt und dann wieder beide Begriffe als Gegensätze gebraucht. Um diesen scheinbaren Widerspruch zu erklären, mögen schließlich noch ein paar Worte über den Sinn gestattet sein, den ich mit der letzteren Bezeichnung verbinde. Auf der Hand liegt es, daß unter religiöser Musik solche zu verstehen ist, die dem Gemüth des Hörers eine religiöse Stimmung mittheilt. Indem nun ebenfalls die Kirchenmusik nach nichts Anderem strebt, er-

wies sie sich als eine Unterart der ersteren, und zwar als eine, die durch ihre Beziehungen zum Cultus eine Reihe von Modifikationen und Beschränkungen empfangt, welche der religiösen Musik als solcher fremd sind. Dieser letztere Umstand war es, der mich auf der andern Seite berechtigte, von einem äußeren und inneren Gegensatz der Beiden zu sprechen. Wie die festeste religiöse Ueberszeugung unabhängig sein kann von dem Inhalte eines bestimmten christlichen Bekenntnisses, und wir von einer in ihrem innersten Wesen religiösen Natur überall da leben, wo das individuelle Denken, Empfinden und Handeln des lebendigen Zusammenhanges mit dem Göttlichen sich stets bewußt ist, so trägt jede Musik den religiösen Charakter, die weder an dem bloßen Spiele mit sinnlichem Wohlkante, noch an dem Widerhall rein subjectiver Stimmungen Hänge findet, sondern stets und überall die Beziehung zum Unendlichen hindurchklingen läßt. Diese letztere wird bald nur als kaum vernehmbare Resonanz, gleichsam als unempfindliche Begleitung des Gefühlsausdruck begleitet, bald so sehr in den Vordergrund treten, daß alle unmittelbaren Lebenstregungen persönlich zu Seins und Empfindens in ihr als von höherer Harmonie aufgelöst und deshalb verschwindende Momente sich darstellen. — Die religiöse Musik streift jedem Stoff die körperliche Schwere ab, trägt, was sie berührt, zu einer Spöhe empor, in welcher alle Gegensätze und Unterschieden im Endlichen zu leerem Schein herabsinken. Ihre Schöpfungen sind durchaus idealisirter Natur. Der Realismus läßt die Dinge, wie sie sind. Die realistische Tonkunst wird, wo es sich z. B. um den Ausdruck der Lust handelt, nicht den leiseften Schmerzlichen Zug hinzutun, und ebenso im ungetrübten Fall verfahren.

Ganz anders geht die idealistische Behandlung zu Werke. Wie sehr sie sich auch in die concrete Mannigfaltigkeit des Einzelnen vertieft, strebt sie doch unangelegt darnach, aus die Perspektive in's Unendliche zu eröffnen. Da es in ihrem Wesen liegt, jede Schwärze aufzuheben, alle Gegensätze zu überhellen, malt sie fast ausschließlich mit getrocknen Farben. Sie säugigt und verflücht den Ausdruck des Schmerzes zu entsagungsvoller Milde, die in sich selbst die Quelle des Trostes findet, und dämpft den hellen Glanz der Freude, indem sie ihr etwas von jener Behemung beimischt, die aus der Erinnerung an die Vergänglichsteit alles Irdischen entpringt. Stets ist sie bemüht, das Einzelne mit dem Widerschein des Ideals zu durchleuchten, dem besonderen Gehaltsinhalte seine Unmittelbarkeit zu nehmen und ihm durch die Beziehung zum Allgemeinen die höhere Weite zu geben.

Wenn ich hier bei dem Versuch, das Wesen der religiösen Musik zu definiren, nur mit unsicherer Hand am Gegenstand umher taste, so darf ich die Schwierigkeit der Aufgabe als Entschuldigend in Anspruch nehmen. In allem Organischen, in den Gebilden der Kunst nicht weniger wie in denen der Natur, entzieht sich gerade das Verhältniß des Stoffes zum Geist, des Körpers zur Seele, am hartnäckigsten der verständigen Betrachtung und diesem Geheimniß stehen wir hier unmittelbar gegenüber. Was ich hier in Begriffe umzusetzen unternehmen, ist uns Allen als Thatsache des Geistes geläufig. Wer sich je in rechter Stunde den Schöpfungen Beethovens' oder Bach's genahet, dem hat die Fähigkeit der Musik, ihm sittlich zu erheben und zu läutern, ihre erlösende und befreiende Macht, kurz, was ich ihren religiösen Charakter nenne, offenbar werden müssen. Dieses Element durchdringt bis zu einem gewissen Grad unsere gelamete Elemente der Tonkunst. Mozarts's Oern enthalten unendlich mehr religiöse Empfindung, als die der Kirche gewidmeten Compositionen Rossini's und Donizetti's. Wenn er, wie es in der Natur der Sache liegt, als dramatischer Tonbildner überwiegend realistisch verfährt, so erscheint doch zugleich jedes seiner Gebilde von einem rein idealen Hauch umweht. Aus diesem Grundzug seines Wesens entspringt das düstige clair obscur der Stimmung und des Kolorits, die weite psychologische Fernsicht, die sich uns bei den einzelnen Charakteren wie bei jeder Situation eröffnet, das Mischen von Lust und Schmerz, das Rächeln unter Thränen, und der leicht gewundene, über den Ausdruck der Freude

\*) Vergl. übrigens den in der vorigen Nummer enthaltenen Aufsatz von v. Br. und: „Zur genaueren Verstandigung.“ D. Red.

hingebreite Schleier der Wehmuth, — kurz die aus tiefstem Gemüth hervorquellende Fülle der Empfindung, die überall durch den bestimmten Ausdruck eben so leise als vernehmlich hindurch klingt. Weder dem Schöpfen Händel's noch dem Gled's und Haydn's schloß die höhere religiöse Weisheit, nur bedingte die Verschiedenheit der einzelnen künstlerischen Individualitäten die mannigfaltigen Unterschiede und Modifikationen. Der religiöse Charakter ist mit keiner musikalischen Gestaltung ausschließlich verknüpft, er hat Raum in jeder, auch der unscheinbarsten Form, kann sich im kleinsten Lieb wie im größten Oratorium wie in einfachsten Mitteln, wie im Aufgebot sämtlicher Tongewalten offenbaren.

Die abstrakte Erhabenheit und Transcendenz der Kirchenmusik, deren inneren Gehalt das schlechthin Jenseitige, also ein unerkennbares Mysterium ausmacht, ist der religiösen Musik als solcher fremd, vielmehr sucht sie den Gegenstand nach jeder Richtung hin zu durchdringen und ihm durch Klang und Ton ein neues erlöstes Dasein mitzutheilen. Während jene durch eine unübersteigbare Schranke von der Welt und ihren Kämpfen geschieden ist, vermag sich diese des gesammten Reichthums menschlichen Lebens und Empfindens zu bemächtigen, nur entleidet sie ihn seiner natürlichen Unmittelbarkeit und leiht ihm dafür die geistig gläuterte und verklärte Gestalt. Die religiöse Musik ist weder an ein bestimmtes kirchliches Begegniß gebunden, noch bedarf sie überhaupt des Wortes zum Träger und Inhalt. Ebenso wohl wie die menschliche Stimme, wählt sie das rein Instrumentale zu ihrem Organ. Derjenige Tonbinder, in dessen Werken, nächst denen Sebastian Bach's, das religiöse Element den prägnantesten Ausdruck fand, war vorzugsweise Instrumentalcomponist. So vielen Beethoven'schen Symphonien, Oratorien und Sonaten vermögen wir nicht anders, als mit der weithvollsten Sammlung und Anbacht zu nahen. Erst haben wir wieder den Eindruck, wie wenn ein Heiligenschein diese Töne umflößt, die aus der reinsten sittlichen Begeisterung, als aus ihrer eigentlichen Lebensquelle, hervorströmen.

Fragt man nach dem Beruf der Gegenwart zur Pflege der Kirchenmusik, so kann die Antwort kaum noch zweifelhaft sein. In seiner andern Gattung der Kunst sind wir so sehr darauf hingewiesen, uns mit dem zu begnügen, was wir der Vergangenheit verdanken, wie in dieser. Ich will hier nicht erst viel davon reden, daß der Geist, der in unserer Zeit Leben und Denken der Menschen beherrscht, ein anderer ist, als der der Kirche, daß die Bande, die den Einzelnen mit ihr verknüpfen, sich immer mehr lockern, die Mehrzahl der Gebildeten nur noch in einem ganz äußerlichen Zusammenhang zu einer bestimmten religiösen Genossenschaft steht, und daß daher die Musik von dieser Seite her am wenigsten schöpferische Anregungen erwarten darf. Noch mehr fällt, wie nicht dünkt, ein anderer Gesichtspunkt in's Gewicht. Unsere Kunst ist viel zu sehr in die Höhe und Breite gewachsen, hat eine bei Weitem zu selbständige Bedeutung und nach allen Seiten hin gesteigerte Ausdrucksfähigkeit gewonnen, um überhaupt noch zum Kirchen- und Altordienst geschieht zu sein. Wir vermögen gar nicht nach Belieben aus der Mitte des breiten, mächtig flutenden Stromes zu der fern entlegenen Quelle zurückzukehren, die üppig wuchernde Fülle der Aeste, Blätter und Blüten wieder in den unscheinbaren Keim einzuschließen, dem sie entsprossen. Wohl können unsere geschicktesten Componisten vermöge einiger, mächtvoller Studien die Weise der alten Kirchenmusik erkennen und in ihren eigenen Productionen nachahmen. Was sie uns aber auf solche Art darbieten, ist nichts innerlich Erlebtes und Empfundenes, sondern ein fremder Geist in fremdem Gewand. Wie aus der lateinischen Literatur der neuen Zeit weht uns aus allen diesen Versuchungen der Hauch einer todtten freundlosen Gleichgültigkeit entgegen. Sie sind in sich werthlos, wenn sie auch dem Fleiß und der Gewandtheit der Autoren zur Ehre gereichen. Die Periode, in welcher der Geist der Tonkunst in den Formen der Kirchenmusik Leben und Gestalt gewann, ist für immer abggeschlossen, das Streben, sie uns zurückzubringen, würde

auf einem ähnlichen künstlerischen Anachronismus beruhen, wie die immer von Neuem gehegte Hoffnung, die Herrlichkeit des griechischen Dramas in der modernen Oper aufzuwecken zu können.

(Ganz anders wie mit der Kirchenmusik verhält es sich mit der religiösen. Ihre Tauschen werden erst dann versiegen, wenn deutscher Geist und deutsches Gemüth ihre Heimat im Reiche der Töne verlieren. Der Ausdruck religiöser Empfindung wird unserer vaterländischen Kunst stets als das höchste, beehrenden werthvolle Ziel gelten, zu dem sie sich überhaupt zu erheben vermag. Durch ihren verschiedenen Lebensweg von ihrer mütterlichen Pflegerin längst getrennt, kann die Musik ihr doch die empfangenen Wohlthaten dadurch vergelten, daß sie sie bis zu einem gewissen Grad in den Beruf der Kirche eintritt, indem sie den durch die Mannigfaltigkeit egoistischer Interessen und Bedürfnisse verwirrten Gemüth den reinen stillen Sonntagsgedanken zurückführt, den Sinn der Menschen von der nächstliegenden hausbackenen Alltäglichkeit dem Idealen zuwendet, die im bunten Auseinander des Endlichen latente Harmonie voll und lauter erklingen läßt, mit einem Wort, sich zum Ausdruck des Religiösen läutert und vergeistigt.)

## Locales.

(Verlioz's Ha-olt-Symphonie im letzten Gesellschaftsconcert \*). —  
Vofar Smith.)

S. B. Die „Verlioz-Frage“ datirt nicht von gestern, sie ist eine Zeit mehr als zwanzig Jahren in Deutschland und Frankreich ventilirt, längst erledigte. Auch für Wien ist sie nicht neu. Es mögen etwa achtzehn Jahre her sein, daß dieser Componist im Theater an der Wien eine Reihe von Concerten gab und dabeist unter Anderem seine Harold's, — phantastische, und — irem wir nicht — auch jene Romeo und Inlie-Symphonie aufführte. Es schloß damals wie jetzt, hier wie anderwärts, wo Verlioz seine Werke zur Aufführung brachte, nicht an Leuten, die, frappirt durch die unerhörten Klangeffecte, instrumentalen Combinationen und sonstigen Neuerungen ganz verblüfft waren und dem französischen Maestro Beifall zujubelten; freilich aber auch nicht an Besonnenen, die sich durch jene Kennelichkeiten nicht täuschen ließen, sondern hinter all' dem tollen Spul den echten Kern vermißten und bald merkten, daß man hier die Verirrungen eines begabten, aber auf traurige Wege gerathenen Mannes vor sich habe.

Was uns betrifft, so gehörten wir schon damals zu Letzteren und waren nicht im Geringsten zweifelhaft über den Mangel an Innerlichkeit bei einer Musik, die um jeden Preis glänzend, überhaupt mehr sein will, als die Musik bisher war, und doch weniger ist, die diesem Phantom alle Schönheit zum Opfer bringt und das Gemüth vollständig leer ausgehen läßt.

Seitdem sind wir achtzehn Jahre älter geworden, haben Schubert, Mendelssohn und Schumann kennen und lieben gelernt, — aber der Franzose Verlioz sieht uns noch eben so fremd, eben so unympathisch gegenüber wie damals. Nicht etwa „unverfänglich“! Denn wie sollte er Das? Was Verlioz will, hat er ja in seinen (schon damals gedruckt vertheilten) Programmen ehtlich genug gesagt und seitdem bei hundert Gelegenheiten wiederholt; seine Verehrer haben es nicht an Commentaren fehlen lassen, und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Wagner- und Liszt-Fragen haben bis zum Ueberflus des Pudels Kern enthüllt.

Daß die Verlioz-Frage trotz alledem immer noch eine gewissermaßen neue ist, kommt daher, daß die Mehrzahl seiner Werke nicht in Deutschland gedruckt, namentlich nicht in den üblichen Clavierauszügen zu haben sind, aus denen auch ohne öffentlicher Aufführung die Musikfreunde sich selbst ein Urtheil bilden könnten. Verlioz ist in seiner eigenen Heimat als Componist niemals zur Geltung gekommen, mochte daher auch nicht im Stande sein, viel zur Verbreitung und öffentlichen Kenntniß seiner Werke zu

\* Aus der Const. Deut. Zeitung abgedruckt.

ihm Wären sie in Arrangements gedruckt, man würde sich viel allgemeiner überzeugen haben, daß die innerlich geistreichen Evolutionen seiner Muse des geist- und gemüthvollen Untergrundes entbehren, welcher, von aller Kunst (dem eigentlichen „Können“) abgesehen, den Werth der deutschen Meister bildet.

So aber zieht sich von Zeit zu Zeit eine Art Verloz-Gewitter zusammen, welches sich entladen muß; und wenn es sich entladen hat — spricht Niemand mehr davon, mit Ausnahme jener bleichen Gesalten, die wie Nachtgeipenster herumflüchten und die Leute bange machen.

Ein solches Ungewitter ist gerade im Begriffe sich über unseren Häuptern zu entladen, und zwei unserer Concertgesellschaften schließen ihre diesjährigen festen Productionen mit Verloz'schen Programm-Symphonien. Wien, das alte „Copula der Geister“, setzt pöflich eine Ehre darein, in allen „Fortsschrittsfragen“ an der Spitze zu stehen, freilich in Betreff der Musik in eigenthümlicher Weise. Nicht was der deutsche Geist durch seine ausdauernde Thätigkeit sich als einen unvergänglichlichen Schatz zu eigen gemacht hat, nicht was nach eindringendster Untersuchungen sich als höchst werthvoll herausgestellt hat, sondern was von dem besten Theil der Nation als in der Hauptsache verfehlt und unglücklich erkannt worden ist, das will man auf den Schild heben!

Wir erinnern uns zieml. deutlich von jenen Verloz-Concerten an der Wien her, daß uns unter allem Gehörten die Ouverture zum „römischen Carnaval“ und die Harold-Symphonie verhältnißmäßig noch am wenigsten missfallen hatten, während die Symphonie phantastique uns schon durch die dabelst geschickten Vorgänge (Hentermarsch, Quilotine u. dgl.) lebhaftesten Abdruck einflößte.

Wenn wir auch nicht zu jenen Aesthetikern gehören, welche in der Musik nichts Anderes als pure et simple „tönend bewegte Formen“ sehen, so sind wir allerdings der Ansicht, daß alle Musik, drücke sie aus was sie wolle, vorerst ihren eigenen Bedingungen gerecht werden müsse, daß aber fernere, wenn sie sich zur Schilderung von Vorgängen herbeiläßt, auch diese dem Schönheitsgenuß und den ethischen Forderungen entsprechen sollen.

Verloz gegenüber müssen wir auf der Behauptung beharren, daß seine Musik an sich selten schön (d. i. in Wohlklang getaucht und durch Harmonie der Theile und Logik der Entwicklung feststehend), viel häufiger unschön und verzerrt, oder arm an musikalischer Erfindung ist, daß aber die Gegenstände, an die sie sich knüpft, vollends bei jedem wohlorganisirten tiefen Menschen als unlautere Gebilde einer müßigen und krankhaften Phantasie abprallen müssen; oder doch daß, wenn diese Gebilde ursprünglich (so wie sie der Dichter gab) als Ganzes jenem Vorwurfe nicht verfallen, Verloz jene Seiten derselben herausoperirte und präparirte, welche ihm geeignet schienen, in das Reich seiner verwetterten Phantasie gezogen zu werden und seine „Genialität in Fractur“ daran zu betätigen, wie Mendelssohn bezeichnend von ihm sagte.

Der erste Satz der Haroldsymphonie ist vielleicht der erträglichste, obwohl von würdiger thematischer Erfindung oder symphonisch-dramatischer Entwicklung nicht die Spur zu finden ist. Langweilig wechseln Solo's der Bratsche mit raffinierten Drehstereffekten, aber es kommt nicht zu erstem Bearbeiten musikalisch prägnanter Gedanken, noch zu einem klaren poetischen Bilde. Wenn das diesmal vertheilte erklärende Programm von P. Cornelius von „imigsten Eindrücken“ fabelt, wenn das Ganze uns in italienische Gegenden verlegen soll, so gesehen wir, davon nie etwas verspürt zu haben; eher denken wir dabei an ungemüthliche Lappländer und die Italiener mögen sich bei Verloz bedanken für die Art, wie er ihr Land malt. Da ist doch die Mendelssohn'sche A-dur-Symphonie ein ganz anderes italienisch farbenprächtig frisches Bild! Und nun dieser Harold als Bratsche! Das ist doch einer der langweiligsten Gesellen: nicht Fisch noch Fleisch, nicht warm noch kalt, nicht lustig noch traurig, weder verliert noch unglücklich. Der schon voriges Jahr gegebene Pülgermarsch ist gestrichel angelegt, aber ein musikalischer Witz

herrscht vollständig über die Intention des Ganzen und verdrückt sie. Wir fragen, ob Das componiren, „sondichien“ heißt, wenn der Autor durch einen ganzen Satz nichts Dringenderes im Auge hat, als unter allen Verhältnissen, in allen Tonarten ein C anzubringen. Eine barocke Idee, die durch unendliche Wiederholungen überdies läppisch wird.

Das Duos-Scherzo: „Ständchen in den Abruzzen“, mag Verloz einem herumschweifenden Piemontais abconterselt haben; es ist recht lustig und wir wollen weiter daran nicht mädeln. Daß Verloz dem Finale eine „Orgie der Banditen“ zu Grunde gelegt hat, die in der musikalischen Behandlung eine wahre Musterkarte von Scheußlichkeiten enthält, auch dafür mögen sich die Italiener bedanken, und Verloz ein Rationalgeschick verabschieden, daß er die Welt in dem Glauben bestärkt, ihr Land sei ohne Banditen gar nicht zu denken.

Was das Ganze betrifft, so ist vor allen Dingen der Titel „Symphonie“ zu strichen. Diele hat mit all dem exotischen Zeug nichts zu schaffen, will durch musikalische Mittel wirken und darin ihren Hauptwerth finden. Wären die in den einzelnen Sätzen entrollten Bilder wirklich innerlich gefaßt und stimmungsgetreu in Töne gekleidet, so möchten wir uns darüber hinwegsetzen, daß das Ganze keine Symphonie ist; so aber haben wir weder das Eine, noch das Andere, und sind einfach — froh, wenn die letzten Töne ausgeklungen haben und wir uns in freier Luft befinden; sie erwecken uns nicht die mindeste Lust, das Werk des Dichters (Byron) nachzulesen, das den Componisten zu seinem Werk begeistert (?). Wie anders ist's da mit Schumann's „Manfred“!

Die Aufführung dieser „Novität“ war eine recht gelungene und ein Theil des gespendeten Beifalls ist wohl ohne Frage dieser Leistung zuzuschreiben. Die Solobratsche wurde von Herrn Hellmesberger gespielt. — Das Programm dieses Concerts war übrigens eines der jeltamsten, das man denken kann. Zuerst eine anständig gearbeitete, vorwiegend aus Beethoven'schem Material geformte Ouverture: „Siegesbothschaft“ von dem Struttgarter Componisten Wilh. Spiedel, die ihrem Titel nicht ganz entspricht, da sie mehr die Schwale vor der Siegesbothschaft schildert, diese selbst aber mit ein paar Fanfaren abthut. Dann ein Schubert'scher Trauermarsch von mäßigem Werth, orchestrit von Fr. List, dann wieder die groß-characteristische Au Hassan-Ouverture von C. M. von Weber und endlich die Verloz'sche „Symphonie.“ — nicht eine Nummer, die der eigentlichen Sphäre der Kunst angehört, erhebend und begeisternd zu wirken vermöchte. Die Direction der Gesellschaft d. M. mag zusehen, was für ein Publicum sie sich mit solchen Concerten heranzieht, und ob die neuen Elemente, die sie dadurch gewinnt, ihr ein nützlicher Ersatz für die abgehrehten Freunde geeigneter Musik sein werden.

In Herrn Doktor Smith aus Hamburg (früherem Schüler unseres Voklet), welcher am Abend vor dem obigen Gesellschaftsconcert eine Production veranstaltet hatte, lernten wir einen Pianisten von nicht gewöhnlicher Technik und solider Geistesrichtung kennen. Sein Anschlag ist durchgebildet, wenn auch nicht von auffallenden Eigenschaften, der Vortrag frei von sentimentalismen Manieren, belebt und frisch, mit einem Wort gesund. Er spielte Beethoven's Es-Concert mit Orchester, Bach's Orgel-Präludium und Fuge in A-moll, zwei eigene Compositionen (Variationen über ein Originalthema, und March-Improptu), dann mit seinem Lehrer das Duo concertant für zwei Claviere über den Zigeunermarsch aus „Preciosa“ von Mendelssohn und Moscheles. In Betreff des Beethoven'schen Concerts müssen wir leiber, wie so oft, constatiren, daß die Tempi sämtlich übertrieben rasch genommen wurden. Liegt denn das Feuer und der Schwung in der Geschwindigkeit? Wird nicht im Gegentheil Kraft und Innigkeit des Ausdrucks dadurch beeinträchtigt? Solch übereilte Wiedergabe macht uns immer den Eindruck, als sei der Spieler in den Geist und die Schönheiten der Composition nicht recht eingedrungen, als fühle er sich gar nicht veranlaßt, diese zur Gel-

tung zu bringen. Der erste Satz in seiner heroisch-waßschämlichen Haltung erfordert durchsich Würde und Großheit, der letzte mit seinen schönen Wellentönen trotz allen Schwunges zugleich Grazie, und diese verbinden sich nicht mit sicherster Haltigkeit. Selbst der langsame Mittelteil wurde für unser Gehör zu schnell genommen und ließ keine Zeit zur Empfindung auskommen. Besser spielte der Concertgeber die übrigen Nummern des Programms. Aber wahrlich wir würden, wären wir ein Paßist, nachgedacht alle Clavierstücke mit dem Interdit belegen, die Bach's A-moll-Suite spielen. Dieses Stück ist so sehr für Orgelwirkung berechnet, daß es auf dem Clavier ganz wenig klingt. Hat denn Bach nicht eine Waße der herrlichsten Claviercompositionen geschrieben? Oder wird dieses Stück immer gespielt, weil Pöhl sich die unnötige Mühe gegen hat, es für Clavier zu „arrangiren“? Oder ist es gar so dankbar? Die Erinnerung an die Erfolge, welche Frau El. Schumann mit so manchen anderen Bach'schen Stück gehabt hat, sagen das Gegentheil. Wöchten doch die Herren Claviervirtuosen einmal sich die Mühe geben, von der Pöhl'schen Recommendation abgehend, das wohltemperirte Clavier, die englischen und französischen Saiten, die herrliche „Clavierübung“ zu ühern, sie werden darin der „dankbaren“ und claviermäßigen Stücke genug finden. Gebet der Orgel, was der Orgel ist! — Die beiden eigenen Compositionen des Herrn Smith anfangend ist zu sagen, daß die Variationen sichlich nach dem Muster der Beethoven'schen C-moll-Variationen geschrieben sind. So viel man nach einmaligem Hören beurtheilen kann, scheinen sie uns nicht ohne Geist gemacht, nur der Schluß unnothig, ohne jenes Zurückkehren in sich selbst, v. i. in's Thema, welches wir bei allen Variationen der Meister finden, und das das Ganze so schön abzurunden pflegt. Auch das Marsch-Impromptu enthält einige interessante Partien. — Das Duo spielte der Concertgeber mit Herrn Vollett sehr präcis. Freilich vermag die bereits etwas antiquirte Composition, in der nur das Thema genial ist, wenig Wirkung mehr zu machen. — Die Aufnahme Herrn Smith's von Seite des Publikums war eine äußerst günstige; man schien ihn übrigens schon von Privatkreisen her zu kennen, denn er wurde schon beim ersten Herausreten mit Applaus empfangen. — Frau Pöschke unterstützte den Concertgeber durch den Vortrag einer Soporischen Concertarie, die ein wenig über die Fähigkeiten der Dame hinaus liegt, und einiger Lieder.

## Correspondenzen.

Brüssel.

24. Februar.

J. L. Die diesjährige Concertsaal Brüssels ist arm an Ergebnissen die sich verlohnten zur allgemeinen Kenntniß gebracht zu werden. Als im vorigen Jahre die Orgel im Palais Ducal (dem Concertsaal des Conservatoriums) erbaut wurde, hegte man die freundlichen Erwartungen endlich einmal schön, was, an die Reihe kommen zu sehen; aber leider waren dies nur fromme Wünsche die bis heute noch der Erfüllung harren. Freilich wurde unter der Zeit Orgel gespielt, aber Feststücken und Compositionen von Herrn Reimans, die uns keinen Ersatz bieten können. Händel's Alceja wurde gegeben und das ist Alles.

Von Symphonien kamen die letzte von Mozart, die siebente von Beethoven und die erste von Vater Fetis zur Aufführung. Unspiciet waren diese Werke mit verschiedenen Trompeten, Flöten und Oboen, die dem größten Theil des Publikums die sauren Pflän Klaffischen Orchesters verführen sollen, ehehichen Venten jedoch nur die Galle ins Blut jagen. Nur im dritten Concert des Conservatoriums fand eine ehrenvolle Ausnahme statt. Herr Kömpel, ein Schüler Spohr's, spielte die Gesangs Scene seines Meisters in solch einer Vollendung, daß Alles hingegerissen war. Die wahrhaft deutsche Anspruchslosigkeit, mit welcher sich der Künstler dem Publikum präsentirt, ihm einfachen Naturen wohl, denn nichts ist abfließender als das Schnurwadenredner gewisser Virtuosen, die damit zu imponiren glauben.

Nach der Gesangs Scene zur urtheilen ist Fr. Kömpel ganz und gar Meister seines Instruments, sein Ton läßt nichts zu wünschen übrig, die

Reinheit, das tiefe Gefühl seiner Vortragweise und das spielende Ueberwinden der Schwierigkeiten sind außerordentlich. Es ist zu bedauern, daß Fr. Kömpel nicht eine andere Wahl getroffen hat, denn die Composition an und für sich bietet wenig Interessantes. Wie verlautet hat er die Absicht ein eigenes Concert zu geben und es wird dann möglich eingekunden zu urtheilen.

Während die Hauptstadt Belgiens in einem musikalischen Narcoismus dahinsinkt finden in einzelnen Provinzialstädten Aufführungen statt, die and Sachweise präzis und die ungläubig waren, harte man sie nicht mit eigenen Ohren vernommen. Um dem Leser ein Beispiel zu geben lege ich einfach das Programm eines Concerts her, das vor einiger Zeit in Lüttich stattfand: Trio in D von Beethoven, Romanze von Metliche, Präludium von Bach, Quartett Nr. 9 von Beethoven, italienisches Concert von Bach und Quartett von Mendelssohn.

Die zwei Haupttreter dieser Musik waren Louis Raffin und Dupuis (Professor am Lütticher Conservatorium). Was Ersteren anbelangt so verweist ihn der Leser auf dessen letzte Erfolge in Köln und finde es überflüssig noch etwas beizulegen. Dupuis als Geiger ist einer der Wenigen aus der französischen Schule, die überwiegend der klassischen Richtung folgen und darin Bedeutendes leisten.

Oldenburg.

6. März.

In den drei weiteren Concerten der Hochschule wurden vom Orchester die Quartetten zu „Semiramis“ von Catal, op. 115 (Namentfeier) von Beethoven, zur „Jander Suite“, zum „Wasserträger“ und zu Kapellner's „Bampyr“; eine Suite in D von J. S. Bach und die Symphonien Nr. 1 von Gade, eine in B-dur von Haydn und die vierte in D-moll von Schumann aufgeführt. Neu waren uns davon die Suite, die Quertette von Kapellner und Schumann's Symphonie. Die Suite erschien dem größeren Publikum noch zu fremdartig, um tieferen Eindruck machen zu können, erweckte aber doch Interesse und lebhaftes Verlangen nach öfterer Aufführung Bach'scher Musik; die Symphonien von Schumann gefiel allgemein. Die Ausführung sämmtlicher Werke war eine ganz vortrefliche, und finden die Leistungen des Orchesters unter Herrn Dietrich's einsichtiger und tüchtiger Leitung immer lebhaftere und allgemeinere Anerkennung. An Sologantrügen hielten wir das Violinconcert von Beethoven von Herrn Concertm. Engel, die „Gefangenen“ von Spohr von Herrn Concertm. A. Krollmann und ein Celloconcert von dem Kammerm. Ebert componirt und vorgetragen; Herr Dr. Gung aus Hannover sang eine Concertarie von Mozart und Lieder von Schubert, Schumann, Mendelssohn und Desvauer, und ein Fräulein Harlen, eine junge Landbäuerin, Arien aus dem „Messias“ und aus „Figaro's Hochzeit“ und ebenfalls verschiedene Lieder. Herr Dr. Gung beludte uns zum ersten Mal und gefiel auch hier außerordentlich, besonders im Vortrag der Lieder. — Eine Aufführung des Sings Vereins, welcher augenblicklich das „Wächters-Oratorium“ studirt, brachte an Vorträgen des Chors „Mirjam's Siegesgefang“ von Schubert, Schumann's „Zigeunerleben“, ein „Wandertied“ von E. Meinarde und das „Vaterland“ von G. Janzen; außerdem Sologan und ein Quintett von Mozart, vorgetragen von den Herren Franz, Engel, C. Engel, Köster und Ebert. Schubert's Composition gefiel nur bedingt, während das „Zigeunerleben“ durch seine fröhlich charakteristische Musik hinlänglich, das „Wandertied“ von E. Meinarde, mit Begleitung von Blasinstrumenten, macht vielleicht auf zu große Mittel für seine Ausführung Anspruch, ist aber ein reiz- und stimmungsvolles Lied und ganz allgemeinen Beifall. Das „Vaterland“ von Janzen, eine ansprechende, gut klingende Composition, kann einen Anspruch auf Neuheit der Erkundung, wie auf Tiefe oder Wärme der Empfindung nicht machen. — In den drei ersten Saiten für Kammermusik, von den Herren A. Dietrich (Pianosorte), Fr. und C. Engel (Violinen), Fr. Schmidt (Viola) und E. Ebert (Cello) veranstaltet, hielten wir Quartette in D und F (Nr. 3 und 7) von Beethoven, in G-moll op. 74 von Haydn, in E-dur (Nr. 4) von Mozart, in E-moll von Mendelssohn und in C-dur (Manuscript) von A. Dietrich; ferner die Sonate in G op. 96 von Beethoven, eine Suite in B für Pianoforte von J. S. Bach, das Trio in F op. 6 von W. A. Mozart und das Quintett in Es von R. Schumann. Das Trio von Mozart, in dieser Zeitung früher schon eingehend besprochen, hat durch seine reiz-

und bedeutende Erfindung bei großer Formstärkerheit und Klarheit sehr gefallen und den Wunsch erregt, mehr von dem Componisten kennen zu lernen. Das Quartett von Dietrich hatte im Voraus die Musikfreunde in einige Spannung versetzt, weil der Componist sich durch seine ansehnliche Persönlichkeit überhaupt nur durch seine Leistungen als Dirigent der Hofcapelle und des Singvereins bereits allseitige Achtung erworben hat und außer einem, im vorigen Winter aus dem Manuscript aufgeführten und sehr beifällig aufgenommenen Trio \*) noch kein größeres Werk von ihm hier bekannt war. Obgleich es nach dem eine wahre Befriedigung erweckende Ueintuit von Schumann seinen letzten Stand hatte, hat es doch alle Erwartungen befriedigt; alle Sätze lauten lebhaftem Geiste, den das Werk auch in jeder Hinsicht verdient. Bei einer vollständigen Uebersicht des Technischen verrieth es einen klaren, frischen Geist und eine leichte, originelle Erfindung. Am wirksamsten waren beim ersten Hören die beiden Mitteltöne, Adante und Scherzo, während der erste und letzte schon einer näheren Bekanntschaft bedürfen, um voll wirken zu können. — Die Ausführung der in diesen Seiten vorgetragenen Werke kann man durchweg sehr befriedigend, oft sogar vorzüglich nennen. —

## Beitungsschau.

S. B. In der letzten Nummer der N. 3. f. M. befaßt sich der Verfasser einer neuen Harmonielehre in Berlin, Herr Flob. Geyer, über eine ihm in denselben Blättern zu Theil gewordene Recension, und sagt, ein Dreiklang des f gis sei von ihm nicht aufgestellt worden, sondern der Terzquartaccord des f gis h. Wir bemerken hierzu, daß wenn der letztere in dieser Schreibart Geltung hat, auch der erstere gelten kann, und daß wenn jener in Geper's Buch steht, selbstverständlich auch dieser darin steht, denn er ist ein Theil von jenem. Späthist ist die Aeußerung des Autors: „Meint vielleicht Herr K., daß es Accorde nicht geben kann, worin zu gleicher Zeit eine Erhöhung und eine Erniedrigung vorkommen, so erinnere ich nur an e i s e g b, f s a c e s u. l. f.“ Cis und b, si und es gehören ja in ein Tonart aufeinander an! Herr Geyer möge aber doch die Tonart nennen, wo des und gis zugleich vorkommen! Wir halten es für grammatisch richtig, des als u schreiben; der Accord ist dann der Tonart F-moll angehörig und löst sich nach F-dur, wie sich ja Alles, was in Moll vorkommt, auf die gleichnamige Dur-Tonart beziehen läßt. Praktisch läßt sich das gis allerdings auch verteidigen.

## Nachrichten.

Die Grazer „Tagespost“ bringt folgendes Eingelendet: „In mehreren Blättern findet sich die Notiz, daß Josefa Lange Mozart's Großnichte und die noch einzig lebende nächste Auerwande des berühmten Tonherrs sei.“ Diese Notiz steht der Gerechtigkeit dahin zu berücksichtigen sich verdankend, daß Josefa Lange wohl eine entferntere, nicht aber Bluts-, noch nächste und letzte Auerwande des unsterblichen Meisters ist; denn viele ist meine mit mir in Graz lebende Gattin, Henriette Frein v. Verchold u. Sonnenburg, deren Vater der Sohn der leiblichen Schwester Mozart's war. Inbem ich mich auf Aufnahme dieser Berichtigung in Ihr geliebtes Journal bitte, bin ich mit aller Hochachtung Dero ergebenster Franz Forstner, l. l. Militär-Verpflanzungsverwalter.“

Im Alchemitwöchigen Concert in Dresden kam Händel's „Alexandersfest“ nach Mozart's Bearbeitung zur Ausführung.

Friedrich Strümpacher, Kammermusiker in Dessau, Vater der beiden Violoncellisten Friedrich und Leopold, starb am 1. März, 58 Jahre alt. Die Verlagsfirma von Rietter-Wiedermann in Winterthur ist am 1. März nach Leipzig übergesiedelt.

In einem der letzten Symphonie-Concerte in Königsberg wurde Gade's D-moll-Symphonie mit Pianoforte angeführt; die Clavierpartie spielte Herr Ad. Jensen.

Fr. Kiehl's Requiem erklingt demnächst in Partitur, Stimmen und Clavierauszug bei C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

\*) Erscheint in nächster Zeit bei Graun in Hamburg.

Bei Parthei Senff in Leipzig sind erschienen: Drei Sonaten für Pianoforte von Carl Zährig.

Wien.

Die „Recensionen“ brachten kürzlich folgende Mittheilung: Das Herabgehen der Stimmung abel, welches in Frankreich und in vielen deutschen Städten sich als sehr erprießlich erwiesen hat, scheint nach und nach auch in Wien eine anerkannte Nothwendigkeit geworden zu sein. Gleich bei seinem Regierungsantritt hat Director Salvi bei seiner Behörde die Sache angeregt. Jetzt hat die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde, gestützt auf ein Gutachten ihrer beiden artistischen Directoren und der Professoren des Conservatoriums, welche sich einstimmig für die Einführung der Pariser Stimmung ausgesprochen, eine dahin zielende Eingabe an das Staatsministerium gerichtet. Da dem Vernehmen nach der Armee-Capellmeister derselben Ansicht sein soll, und seine Stimme, auch abgesehen von untern Verhältnissen, gewiß die gewichtigste sein wird, so dürfte einer entsprechenden Erledigung dieser Frage entgegenzusehen werden.

(Eingef.) Dem Symphonieconcerts betreffend, welcher von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eröffnet wurde, erlaubt sich die gefertigte Direction den B. T. Herrn Consuln, welche Werke eingekauft haben, Folgendes zur gefälligen Kenntniß zu bringen: In Folge der sehr bedeutenden Anzahl der eingekauften Werke (über dreißig) ist es den geehrten Herrn Preisrichtern nicht möglich gewesen, eine eingehende und gewissenhafte Prüfung in der vorausgesetzten kurzen Zeit vorzunehmen. Die Symphonien wurden daher vor Kurzem erst vom dritten Preisrichter remittirt. Da dieselben nun noch an die zwei andern verhandelt werden müssen, und die Jahreszeit schon bedeutend vorgedrückt ist, so wird die öffentliche Ausführung der als relativ besten anerkannten Symphonie erst Anlaß der nächsten Concertation im Spätherbste stattfinden können. Wien, am 19. März 1862.

Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.

## Curiosum.

In der Zeitschrift „Europa“ wurde kürzlich gelegentlich des Referats über eine Biographie des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn mitgeteilt, welche beide nach Kirnbacher sich in die Geheimnisse der Musik einfinden lassen wollen, seinen Mangel an Talent für diese Kunst aber sehr bald eingesehen, da er nicht im Stande gewesen sei, den Unterschied zwischen  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{4}$  Takt zu begreifen, obwohl Kirnbacher sich alle Mühe gab, denselben durch Beispiele in begrifflich zu machen. Er war es auch für möglich halten, daß zwei so grammatikbelebte Leute über einen so leicht faßlichen Gegenstand sich nicht verständigen konnten? Freilich läßt sich einwenden besser gethan, statt des noch ungründel Ohr seines Scholaren in Mitleid zu ziehen, vorläufig erst auf den Unterschied aufmerksam zu machen, welcher zwischen zweimal drei und dreimal zwei obwaltet. Moses Mendelssohn würde denn doch wohl drei Trochäen von zwei Dactylen haben unterscheiden können! —

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 22. März, Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Pianisten Winterberger.

Sonntag den 23. März, Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 4. Pithagoras'sches Concert. — Abends halb 8 Uhr ebendasselbe Concert des Hithervormalsen Umlauf.

Montag den 25. März, Mittags halb 1 Uhr im kleinen Redoutensaal: Concert der Truchseingefellschaft Curere. Abends 7 Uhr im Hofoperntheater vom Vortheil des Bürgerpflanzens unter der Leitung des Herrn Prof. v. Kautsch u. Mendelssohn (die Gesangsliste: Frau Felska, Fr. Zuzer, dann die Herren Carl, Macehofer und Vießich). — Um 7 Uhr Abends im großen Redoutensaal: Concert des abendlichen (Studenten-) Gesangsvereins. Abends 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Violinisten Dragomir Franzeswies (Schüler des Herrn Hellmesberger.)

## Verichtigungen.

In der vorigen Nummer ist durch ein leidiges Versehen bei dem Artikel „Zur genaueren Verständigung“ die Unterschrift Carl van Bruud. weggelassen.

## Briefkasten der Redaktion.

A. v. M. in B. In Betreff Ihres Antrages schreiben wir Ihnen in den nächsten Tagen Genaueres. — D. in B. Es ist Alles richtig eingelaufen und findet seine Verwendung. — N. in B. Aut. Aber kann eine solche Recension! — M. in G. Geben Sie sich mit Sachen keine weitere Mühe; es ist unmöglich, daß Sie das Gesuchte finden, weil es nicht existirt.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Verkauf:** Wöchentlich Nr. 868. — **Abgabe:** Rohmert Nr. 1347. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weyl & Böhm**, normal 4. R. Wagner's Witwe. **Verkauf:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. **Witwenbesetzung:** für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Ege. — für ½ Jahr 3 R. 50 Wlr. oder 2 Thlr. 20 Ege. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Wlr. oder 1 Thlr. 10 Ege. **Ungene Blätter 15 Rlr.** oder 3 Silberg. — Briefe und Weber werden franco erbeten. — Alle Postämter, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Johannes Eccard. — Recensionen. — Lokales. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Zeitungsfach. — Nachrichten. — Concert-ankündigungen.

## Johannes Eccard.

Christliche Lieder auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt. Nach den Königsberger Originalausgaben, beide von 1597 herausgegeben von G. W. Teschner. Zwei Theile. Partitur (mit Stimmen). Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

-d- Aufgehend und hervorragend durch inneren Werth und äußere Ausstattung sind wir für vorliegendes schöne Werk dem Herausgeber wie der thätigen Verlagsbuchhandlung großen Dank schuldig, den wir durch dieses Bekanntniß gleich zu Anfang ausgedrückt haben möchten.

Die reichhaltige Sammlung umfaßt im ersten Hefte dreißig, im zweiten neunundzwanzig fünfstimmige Meisterwerke evangelischen Kirchengesanges aus dessen Blüthezeit, die nun schon einer dreihundertjährigen Vergangenheit angehört. Aber wie das Wahre, Schöne und Gute das Vorrecht ewiger Jugend bei sich hat, so ist auch an den vorliegenden Chorsätzen jeglicher vernichtende Einfluß des Zeitlichen, Vergänglichlichen spurlos vorübergerauscht. Klingen auch aus jener wunderbaren Harmonikwelt der Kirchtöne, aus jenem eigenthümlichen Kraftwesen des poetischen Ausdruckes und seiner musikalischen Deklamation ungewohnt Einbrüche wie aus einer verfunkenen Zeit uns zuweilen fremdbartig entgegen, so erquickt doch der Geist, aus welchem die tiefinnigen und tiefempfundnen Melodien und ihre Behandlungsweise durch Eccard geboren sind, wie ein Trunk frischen Wassers aus der ewigen Quelle christlicher Kunstanschauung, und die Beobachtung tritt nahe zu uns heran, daß aus eben derselben Quelle alle unsere neuen und neuesten viel bewunderten Meister der Tonkunst geschöpft haben, heißen sie nun Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann oder wer sonst die Meisterwerke beanspruchen mag. In diesem Sinne zieht sich ein zusammenhängender Faden durch die ganze geschichtliche Entwickelungskette echt deutscher Tonkunst, als welche nur in dem Boden des sittlich Wahren lebenskräftige Wurzeln treibt und in ihren Blüten und Früchten den vom christlichen geläuterten Geist deutscher Volksthümlichkeit verherrlicht. Ob geistliche oder weltliche, vokale oder instrumentale Musik, gleichviel. So Vielen die Geschichte die Palme der Meisterschaft zuerkannt hat, sie haben allesamt in einem und demselben Sinne geschaffen. Ein einiger Urgund der Schöpferkraft verbindet sie Alle und macht sie Alle gleichsam zu Söhnen eines Vaters, nämlich des christlich-deutschen Geistes. Dieser Geist, stärker als die Willkür wandelnder Moden in Dingen der Kunst und des Geschmacks, stößt Alles ab, was sich nicht willig von seinen Schwingen tragen läßt und der Forscher der Kunstgeschichte schreitet über Tausende von Gräbern, die kein Kranz und kein Stein ziert, um ihm Namen zu vergegenwärtigen, welche ihrer Zeit theuer, ja heilig, von der Mitwelt geehrt, heute kaum noch dem fleißigen Sammler begegnen, wenn er die

verstaubten Reliquien der Vorfahren aus vergessenen Winkeln hervorzieht und so glücklich ist, die vergilbten Schriftzüge eines ehemaligen Bewunders der verfunkenen Größe zu entziffern, um wenigstens den Namen derselben zu retten.

Eccard's Muse hat alle Drangsale schwieriger Zeitumstände siegesthät überdauert. Sein Name ist nie ganz in Vergessenheit gerathen. In ihm wohnte jener christlich-deutsche Geist. Und dessen Wesen ist es, das uns in jenen kleinen Chorsätzen freundlich und bekannt anheimelt. Wir fühlen seine Nähe, indem wir fragen, warum die Gegenwart ähnliche Stücke nicht hervorgebracht habe; ja wir begreifen kaum, daß dieselben ein so hohes dreihundertjähriges Alter haben, da sie doch wie moderne Musik klingen. Freilich wird diese Wirkung nur empfangen, wer in die Werkstatt des echten, christlich-deutschen, kunstschöpferischen Geistes hineingekant hat. Aber ein solcher Hörer mag auch zu der Voraussetzung sich neigen, daß *caeteris paribus* die Möglichkeit, dergleichen zu produciren, an seine bestimmte Zeit geknüpft sei. Freilich hängt von dem „*caeteris paribus*“, von den gleichen äußeren Bedingungen der Zeitverhältnisse und der von denselben getragenen Welt- und Lebensanschauung und ihrer tieferen Bedürfnisse viel ab für Streben und Gedeihen der Kunstpflege. Und insofern ist es immer hoch zu veranschlagen, wie die gedachten Umstände beschaffen waren, unter deren Einflüssen ein Künstler seine Schöpfungen hervorgebracht hat, daß er die Form, den Inhalt ihnen geben konnte oder mußte, wie sie als Ausdruck seines so gewordenen Bedürfnisses durch die Geschichte aufzuwachen werden. Und wenn wir uns die Zeitverhältnisse vergegenwärtigen, unter deren Influx Eccard wirkte, so müssen wir wohl einräumen, daß sie seine persönliche Gemüthsrichtung und schöpferischen Drang besonders begünstigten, so daß man zweifeln möchte, ob er der Eccard, als den wir ihn schätzen, unter anderen weniger günstigen Bedingungen hätte werden mögen. Die Zeit des Entstehens und ersten Erscheinens der geistlichen Lieder (1597) steht sich freilich in politischer Hinsicht keineswegs erfreulich an. Vielmehr lagerte sich über die durch Religionskämpfe entweihte Christenheit eine bunte dumpfe Gährung, wie die Geschichte sie kaum noch einmal aufzuweisen haben dürfte. Das gegenseitige Mißtrauen der konfessionellen Parteien erreichte einen so zugespitzten Gipfel, daß nach Aussage eines Zeitgenossen fast jedes raufschende Blatt Anlaß zu Verdächtigungen und Gegenwirkungen gab. Dunstler und dunkler zog sich das Gewitter zusammen, welches 1618 — etwa 20 Jahre nach dem ersten Erscheinen der geistlichen Lieder Eccard's — mit vulkanischer Gewalt über Deutschland sich zu entladen begann und alle bestehenden Verhältnisse auf immer zu vernichten drohte. Ermägt man die Einbrüche, welche solche schwierige und ersinkende Verhältnisse, deren nähere Kenntniß wir voraussetzen können, auf die Genossen des gereinigten Bekantnißes nothwendig gemacht haben werden, so scheint es freilich schwer begreiflich, wie unter solchen Verhältnissen die

evangelische Tonkunst und Poesie einen günstigen und fruchtbareren Boden für ihre Entfaltung gefunden haben könne. Allein ist diese Erscheinung obenhin betrachtet auch verwunderlich genug, so entbehrt sie doch eines erklärenden Grundes nicht. Und diesen suchen wir in einer psychologischen Erfahrung. Nämlich:

„Wenn die Kinder sind im Dunkeln  
Wird bekommen ihr Gemüth,  
Und um ihre Angst zu bannen,  
Singen sie ein lautes Lied.“

Dieser Vers, auf sehr persönliche Verhältnisse des Dichters (H. Heine) bezogen, möchte genügen, statt weiterer Erläuterung über die Möglichkeit der damaligen Blüthe der Kunst erhellendes Licht zu verbreiten. Doch verrathen schon die Denkmäler jener Phase der Kunstgeschichte selbst den innern Quell daraus sie geschöpft sind. Das Bitten und Schreien des geknagten Gemüthes um Hilfe aus tiefer Noth; Lob, Ehr und Preis beim Aufstehen jedes Fränklers neuer Hoffnungen; reumüthiges Schuldgeständniß gegenüber den Leiden des Ersehlers; Bitte um Beistand von irrender Lehre; Ermahnung zu ritterlichem Muth in der Kraft des heiligen Geistes — und all Das hergeleitet aus dem lebendigen auswirkenden Glauben und zurückbezogen auf die heiligen Gegenstände desselben: Das ist ungefahr der stets wiederkehrende und in unendlicher Mannigfaltigkeit angeordnete Inhalt jener Erzeugnisse einer frommen, gottgelassenen Kunstübung unter den Einflüssen der Reformation und der von ihr bedingten Weltbewegung.

Cecard's Lebenszeit von 1553 (zwei Jahre vor dem Rücktritt Karl's V.) bis 1611 (wenige Jahre bevor die feindseligen Parteien sich kampferreicht gegenübertraten — Union 1608 und Liga 1609) umfaßt einen Zeitraum von 58 Jahren, und bezeichnet in dem Kampf der erregten Antagonisten jene gährende Ruhe, wie sie an schwülen Sommertagen schweren Unwettern anfüngend vorherzugehen pflegt. Solche Lebenszustände mit ihren Beziehungen auf Gegenstände allgemein erregten Antheils sind an sich schon hinreichend geeignet, Stimmungen hervorzubringen, die jedes Gemüth in Bewegung setzen und künstlerisch angelegte Naturen notwendig befruchten. Zwischen jenen schwankenden ängstlichen Zuständen der Wirklichkeit und denjenigen des erwinischten Andersseins erhebt sich ein Widerstreit, der sich wie ein leblicher Krankheitsstoff in die Seele drängt. Indem nun diese denselben anzuschneiden trachtet, schafft sie sich das Reich der Kunst, in welchem, wie in einem neuen Leben begeistert Organismen, Idee und Wirklichkeit sich harmonisch verschmelzend ihre Verfassung finden.

Im Vorstehenden ist der weltgeschichtliche Zeitraum bezeichnet, der mit Cecard's Leben und Wirken zusammenfällt, dasselbe durch die bewegenden Objekte des Interesses wesentlich begünstigt und den in unserem Werke angestellten anziehenden und fesselnden Tonbildern als ziemlich düstere Folie sich unterstellt.

Wir haben unsere Betrachtung auf das Gebiet der Geschichte gelenkt, weil die Sammlung, auf welche sie Aufmerksamkeit gezogen worden, nach dem Verhältnisse ihres Werthes viel zu wenig geschätzt wird. Nur wenige Forscher kennen sie. Unter den Musikern sind Viele, welche von Cecard zwar gehört haben, aber doch nicht mehr als seinen Namen. Und doch gehört Cecard zu der engeren Zahl unserer „großen“ Meister der Kunst. Sein Name bezeichnet den Gipfelpunkt eines der bewegtesten Zeitalter der Geschichte auf dem Gebiete der jüngsten und lebensfähigsten, wie an Denkmälern rascher Entwicklung überreichen Seite des menschlichen Geistes, namentlich des deutschen, nämlich auf dem Gebiete musikalischer Schöpferkraft.

Nur diesen Gründen hält Referent es auch für Pflicht, nummehr die Entwicklungssstufe, auf welcher sich derzeit die Tonkunst befand, ins Auge zu fassen.

Die Tonkunst ist die unmittelbare schöne Ausdrucksform aller Bewegungen der menschlichen Seele, sofern diese sich als einzelne untheilbare („individuelle“) selbst weiß, und in dieser Freiheit ihr Anderssein erkennt. Die Geschichte der Tonkunst steht deshalb mit der Entwicklung des menschlichen Geistes in faulestem Zusammenhang, sie ist nur eine bestimmte Seite der Geschichte des menschlichen Geistes. Die scharfsinnigen und geschickten Chinesen z. B. haben, eingeeignet von der Mauer eines festgeschlossenen Kreises unantastbarer Vorurtheile und Anschauungen, keine entwickelte musikalische Kunst aus sich hervorgebracht. Eben so wenig hat das heibnische Alterthum, welches für das eigentliche Individuelleleben der Seele kein Verständniß hatte, und bemerkenswerthe und glaubwürdige Denkmäler hinterlassen, die als Beweise dienen könnten, daß die musikalische Kunst unter jenen Einflüssen sich je bis zur Höhe harmonischer Ausdrucksfähigkeit erhoben hätte. Die Harmonie ist vielmehr ausschließlichs Eigenthum der christlichen Welt, aus deren Anschauungsweise des Verhältnisses der einzelnen Seele zum Schöpfer und zu sich selbst mit innerer Nothwendigkeit hervorgegangen.

Mit der Harmonie beginnt er die musikalische Kunst ihr eigentliches Wesen zu entfalten: von hier aus kann auch erst die geschichtliche Darstellung ihre Wanderung beginnen. Mit dem Begriff des Grundtons einer einheitlichen naturgesetzlich gegliederten und in dieser Gliederung erkannten Tonreihe ist das Gebiet der Harmonie betreten, möge diese sich auch lange Zeit hindurch auf ungenügende, mehr geahnte als bewußte Anfänge in der praktischen Ausübung beschränken. Wir setzen deshalb die früheste Zeit der langsamen Entwicklung des harmonischen Begriffs als erste Periode der Geschichte christlicher Tonkunst, und nennen sie der Kürze wegen die Periode der Harmonie. (Etwa bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts.)

Gegen das Ende dieser frühesten Kunstblüthe, welche sich unter dem Schutz der Kirche und in ihrem ausschließlichen Dienste bis zu sehr deutlich vorgezeichneten Grenzlinien nur eingeschränkter Entfaltung erfreuen konnte, bildete sich eine Art musikalischer Denkmäler, ein inhaltsleeres Schmelzweifen kontrapunktischer Indutrie aus, das sich von außen an die dormaligen Tonwerke ansetzte, weil die Kunst in ihrer freien Entwicklung aus dem Inneren ihres Wesens heraus geistlich gehemmt und überwacht war. Der erwachende Luxus jener Zeit, da die Kirche und geistlichen Höfe sich mehr und mehr bereicherten, begünstigte die Beignadrichtung, welche dem äußerlichen Schmuck der heiligen kirchlichen Kunst der Kirche bereinwillig Vorhub leistete. War diese Richtung als ein Verfall der heiligen Kirchenmusik zu betrachten, so barg sie gleichwohl die Keime einer neuen Blüthe in ihren wunderlichen Tonverberien.

Diese neue Entfaltung geht hervor aus dem erwachten Geiste der in harmonischer Einheit sich mit Freiheit bewegenden „Stimmen.“ Wir bezeichnen dieselbe als zweite Periode, als die Periode des freien Kontrapunkts. —

Der inhaltliche Stoff, an welchen diese Weiterbewegungen der Stilentfaltung anknüpfen, stellt sich während der ersten Periode im gregorianischen, während der zweiten im evangelischen Kirchengesang dar. Nicht als ob sich die Kunstübung ausschließlich auf diese heiligen Gegenstände beschränkt hätte; es ist ja vielmehr bekannt genug, daß auch in außerkirchlichen Lebenskreisen, an Höfen und in Werkstätten, bei Tanz, Jagd und Gelagen, Musik ihre Schwingen erregt habe: aber diese Regungen erwachten Kunstsinnes liegen zu weit von unserem Weg ab, unter Interesse wird lediglich von jener bewußteren Kunstpflege gesehelt, die sich an die höchsten und heiligsten Besitzthümer des menschlichen Geistes anlehnte. Deshalb beschränken wir unsere Erörterungen auf die heilige Tonkunst und vergegenwärtigen uns den Zustand derselben während der ersten Periode; um für die wesentliche Erweite-

nung und Bereicherung der Kunst des evangelischen Kirchengesangs, namentlich der geistlichen Vieder Eccard's den rechten Maßstab der Beurtheilung zu gewinnen.

Der Begriff des gregorianischen Kirchengesangs befaßt den mittelaltlichen Theil der vom Papsi Gregor I. geordneten, erweiterten und abgegrenzten Vlturgie der älteren Kirche. Eine dem Kreislauf der kirchlichen Feste entsprechende alljährlich wiederkehrende Reihenfolge von Psalmen, Sprüchen der heiligen Schrift und frommen Liedern (Hymnen) stellt die Vlturgie dar. Unter einem Chor, celebrirenden Priestern und der Gemeinde vertheilt sich vorchriftsmäßig der gesungliche Theil derselben. Damit aber das stüchtige, erregende Wesen der Töne nicht zu einem leeren Zerstreuungsmittel herabsinke, in's Willkürliche verfalle, und so der Weihe gottesdienstlicher Würde etwa entgegenzuwirken Gefahr drohe, so bestimmte Gregor acht Tonreihen (vier authentische, vier plagalische) und eine neunte, den Pilgerton (tonus peregrinus) als melodische Grundformen (Tropen, Typen), innerhalb deren die einzelnen Stücke der Vlturgie (namentlich die Psalmen\*) sich bewegen und geganglich abbeugen, abschließen sollten<sup>\*)</sup>. Gemeiniglich unter einander verknüpft wurden diese melodischen Grundformen in mystisch-symbolischer Bedeutung auf den Inhalt der einzelnen Stücke der Vlturgie bezogen. In strenggesetzlicher Ordnung geschränkt, die jede wesentliche Erweiterung ausschloß und von der Kirche treu festgehalten und eifersüchtig überwacht wurde, nahm die Tonkunst einen der Vaulkunst verwandten Charakter an und schieb für alle Zeiten an die Räume ihrer Tempel gebunden zu sein. — Die vereinigten Tonbilder gruppirten sich um einen einheitlichen Mittelpunkt, um die größte Thatsache der Weltgeschichte, die Erlösung der Menschheit. Dadurch traten sie aus ihrer Vereinigung heraus und bildeten in ihrer Beziehung auf jenen Mittelpunkt gleichsam ein einziges großes Kunstwerk, welches eben auch nur in seinem Zusammenhang als vieltiedriges Ganzes, als größte christliche Kunstform gewürdigt werden mag. Denn so trat das Einsiche einste dem Hörer entgegen, im Zusammenhang mit dem ganzen Leben der Kirche, von dieser geheiligt und in den Festeu im Kreislauf des Jahres immer wieder zur Erscheinung gebracht. Das Kunstwerk hatte eine Heimath, der Hörer eine Vermittelung nicht sowohl seines Verständnisses als seiner Erbauung. Diese suchte er in der Kirche, nicht wie wir, einem musikalischen Kunstgenieß.

Ueberhaupt paßt der Maßstab der Beurtheilung, mit welchem wir musikalische Kundgebungen zu messen pflegen, in seiner Weise auf den gregorianischen Kirchengesang. Um bei seiner formalen Seite stehen zu bleiben, so beschränkt die sie viele Jahrhunderte hindurch ausschließlich auf einheitliche Grundformen der Melodie. Von harmonischer Einheit der Choräle unserer modernen Begriffe gemäß ist in jener langen Zeit keine Spur aufzufinden. Da die Tonarten selbst noch von Theoretikern des 16. Jahrhunderts als bloße melodische Leitfäden, nicht als einheitliche Grundformen der harmonischen Bewegung (Modulation) aufgefaßt wurden, so darf es uns nicht wundern, daß Ausweichungen in einzelnen Stimmen möglich waren, ohne auf die übrigen einen bedingenden Einfluß zu üben. Der Chorgesang und mit ihm die Harmonie bestand in einer gleichzeitig gesungenen Anzahl mehrerer einzelner selbständiger Melodien. Das Gesetz, welches den harmonischen Zusammenklang derselben regelte, war ein negatives: es durften nämlich keine Dissonanzen, von deren Wesen man sehr besorgte Ansichten hatte, zusammentreffen. Der eingeschränkte Umfang der so zusammenklingenden Melodien überstieg selten den reinen Quint, noch seltener den der Octave und macht deshalb die Möglichkeit jener Tongesänge begreiflich, zumal dieselben an die Symmetrie des Taktes

nicht gebunden waren. So viel mag genügen, um eine stüchtige Anschauung des Kunstzustandes der frühesten harmonischen Versuche und Auffassungen zu vermitteln. Erst als betriebsame, spekulative Kiebetänder (Denken, Hohrecht, Joaquin des Prés, Willaert u. A. m.) es wagten, die tauendjährige kirchliche Sägung ihren Kunstbestrebungen unterzuordnen, gewann eine tiefere Erfassung der Tonart, welche im 16. Jahrhundert als Geist der Harmonie ein neues wunderbares Leben im Kirchenstone offenbarte, im verhaltenmäßig raschen Vordringen, getragen von einer großen erregenden inhaltvollsten Zeit mehr und mehr Boden und endlich das Vorrecht des fait accompli.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Albert Dietrich.

Sechs Lieder von M. Bernays, Op. 11. Winterthur, Kieles-Wiedermann.

Fünf Lieder von Göthe, Op. 12. Derselbe Verlag.

Sechs Lieder für eine tiefe Singstimme, Op. 13. Köln, Schölk.

x. Albert Dietrich hat sich dem musikalischen Publikum schon durch mancherlei verschiedenen Gebieten angehörige Leistungen als eine der begabtesten unter Schumann's Nachfolgern bekannt gemacht. Seine früheren Lieder, vor Allen die tief poetische Behandlung der Geibel'schen Balladen vom Vagen und der Königs-tochter, seine Clavierstücke, sein großes Es-dur-Trio, alle geben Zeugnis von einer nicht gewöhnlichen Erfindungsgabe, einer warmen und wahren Empfindung und das letzte insbesondere auch von tüchtiger Durchbildung in contapunktlicher Technik. Und verlängert auch der Compositist im Ganzen nicht das große Vorbild, so wird doch der scharfer Aufmerksamer in manchen Zügen, harmonischen wie melodischen Wendungen, besonders wo ein weiches und inniges Gefühl ausgedrückt werden soll, das dem Compositisten Individuelle nicht verkennen, er wird fühlen, daß derselbe nicht zu denen gehört, die nach festen Regeln wohlklingend schreiben, sondern daß sein Gemuth in seinen Tönen lebt. Hoffen wir nun immer, daß Dietrich's vortretend lyrische Begabung sich auch einmal in größeren Formen zeigen werde; so fanden wir in dieser Hoffnung eine Erklärung dafür, daß wir seit langer Zeit nichts Neues von ihm zu Gesicht bekommen hatten. Denn in nahezu 7 Jahren sind obige drei Liederstücke das einzige, was der Compositist veröffentlicht hat; sicherlich nicht das einzige was er geschaffen; dafür bieten uns eben jene Lieder und die ganze Richtung Dietrich's sichere Bürgschaft.

Die Lieder Op. 11 sind schon 1859 erschienen und auch in dieser Zeitung angezeigt worden. Sie sind ohne Ausnahme durch Einfachheit und Wahrheit, Maßhaltung in Mitteln und Sangbarkeit ausgezeichnet. Besonders lieb sind uns Nr. 2 und Nr. 6 geworden; das erste, ein Frühlingeslied (A - dur) veranschaulicht in seiner einfachen ruhrenden Melodie und in anmutigen harmonischen Gängen der Begleitung so recht den innig freudigen Sinn, mit welchem sinnige Gemüther das Kommen des Frühlings begrüßen. In Nr. 6 (Zauberbann, F-dur), dessen Worte die beruhende Wirkung des Andlichs schöner Augen etwas zu sinnlich schildern, drückt die Musik die verhaltene Stut der Leidenschaft, die ihrer fast nicht mächtig bleibt, mit einfachen Mitteln sehr treffend aus. Sehr innig ist auch Nr. 1 (Einzig Es-dur); erste Stimmung drückt Nr. 3 (an die Nacht, As-dur) aus, welches nur durch dreimalige Wiederholung der Melodie, ungeachtet des Wechsels von As-dur und F-moll etwas monoton wird. Weniger gelungen scheint uns Nr. 4 (das Mädchen spricht, G-moll), welches einen mehr dramatischen Charakter, freilich durchaus in streng musikalischer Form, erhebt; für die auszu-drückende unruhige Leidenschaft sind die melodischen Figuren doch nicht energisch und prägnant genug, der Ausdruck bleibt ein wenig schwärmerischer. Auch der Schluß, wo bei der Vision des Mädchens die Durtonart eintritt, wirkt nicht der Attention des

\* Näheres über diesen Gegenstand lese man bei E. v. Winterfeldt, Joh. Göttrich u. a. a. E. m.

Componisten gemäß; da die Melodie schon an sich weich und milde ist, so wird der beabsichtigte Contrast nicht erzielt. Das Sonnetried Nr. 5 (Es-dur) ist wohl frisch und lebhaft, doch wird dieser Eindruck durch den Hang des Componisten zu einer gewissen Weichheit sehr gedämpft; ganz unbefangene Heiterkeit scheinen so wenig wie Energie und Pathos ihn homogene Empfindungen zu sein. Im Ganzen aber sehen wir ihn mit voller Herrschaft über seine Mittel schaffen; der Bau der Melodie ist sicher und ebenmäßig; die Harmonien angemessen und dabei voll und reich, in ihnen zeigt sich freilich am meisten Schumann'sche Einwirkung. Dabei sehen wir denn nach einer anderen Seite hin ein Streben, im Gegensatz zu Schumann einfache Mittel anzuwenden und hier und da sogar zu einer stropfenmäßigen Behandlung zurückzukehren.

Dieses Streben wird nun in den beiden folgenden Heften festgehalten und wie uns scheint zum Nachtheil des vollen Eindrucks zu einem Extrem getrieben, welches der Natur des Componisten widerspricht. Wir sehen ihn sogar mit Absicht den alten Formen des Volksliedes sich nähern und auf individuellen Ausdruck des Einzelnen gänzlich verzichten. Wollen wir nun auch im Princip gegen eine einfache, volksmäßige Behandlung des Liedes nichts erinnern, so müssen wir doch zwei Dinge hier nachdrücklich hervorheben. Jeder fühlt und kennt den großen Unterschied dessen, was die Musik beim einfachen Volkslied bedeutet, von dem was sie im Kunstlied zu erreichen strebt. Da sich in Jenein die Melodie dem Rhythmus der Worte genau anschließt, in den einfachsten Tonfolgen und harmonischen Gängen sich bewegt, und dieselbe Melodie für Strophen verschiedenen Inhalts bestimmt ist, so kann von einem Ausdruck des Einzelnen durch die Töne nicht die Rede sein; Wort und Rhythmus sollen vor Allem klagen, den Ausdruck des Einzelnen, soweit es möglich ist, giebt der Sänger hinzu. Unsere musikalische Kunstlyrik will aber die Empfindung auch in ihren feineren Schattierungen ausdrücken, wie sie die Aufeinanderfolge der Terzarten in reichem Wechsel hervorruft, und in diesem Streben haben unsere großen Meister von Mozart bis auf Schumann eine Macht der Musik offenbart, auf welche das singende Volk aus sich nie gekommen sein würde; und ihre Meisterhaftigkeit hat diesen reichem Wechsel in Ausdruck wohl mit der Einheit musikalischer Form in Einklang zu bringen gewußt, im Gegensatz zu den Musikern der Zukunft, welche in dem Bestreben das einzelne Wort (nicht die einzelne Empfindung) auszudrücken, alle Gesetze musikalischer Form über den Haufen werfen. Bei aller Achtung vor der Bedeutung der Volksmusik können wir schwer glauben, daß ein Musiker wie Dietrich die kunstmäßige Behandlung des Liedes, die auch sein und seines Meisters eigenes Element ist, jener nachsehen wollte. Und das führt uns auf den zweiten Punkt. Wir können uns wohl denken, daß ein Componist, der beide Gattungen in ihrem Werth schätzt und anerkennt, aus äußeren oder inneren Gründen, wegen der Bestimmung der Lieder für einen bestimmten Vortragenden oder wegen eigener Neigung und Anlage zu der ersten Behandlung greift. Aber auch solche Gründe treffen hier nicht zu; die Lieder sind nicht etwa, wie Schumann's Kinderlieder, für ungeübtere, sondern für ein allgemeines Publikum geschrieben; und Dietrich's Natur, soweit ihn seine bisherigen Produktionen charakterisiren, fordert durchaus nicht zu jener Art der Behandlung auf, sie ist eine durchaus subjective, allen seinen Erzeugnissen ist etwas von seinem eigenen Empfinden beigemischt, und er geht zu denen, deren Werke bei uns zu nächst nicht objectiv bestrichung, sondern wesentlich auch Interesse für die Auffassung des Künstlers erwecken. Wir müssen daher sein Bestreben, einfach und volksmäßig zu schreiben, in dieser Ausdehnung für ein verkehrtes ansehen, und jedes der Lieder, welche dasselbe zeigen, beweist die Wahrheit unserer Meinung; trotz der erstinsten Einfachheit sind sie in Melodie oder Harmonie durchaus subjectiv und dichterisch, und wo dies nicht ist, da geht alle bestimmte Färbung verloren.

In dem Hefte Op. 12 sind die drei ersten Lieder jenem Streben verfallen; in Nr. 1 (A-dur, D-moll) ist ein dreistrophiges

Gedicht mit einer etwas matten und einförmigen Melodie versehen, die uns durch den Schluß in D-dur nicht verfehlt hat. Nr. 2 und 3 („Frühling übers Jahr,“ und „War schöner als der schönste Tag“), sind lebhafter und frischer, aber Originalität können wir auch ihnen nicht zuerkennen. Erst bei Nr. 4 (Dämmerung senkt sich von oben) tritt uns Dietrich wieder selbst gegenüber; das von Götze mit sinnlichster Anschaulichkeit uns vorgeführte düstere Bild wird hier in seinem inneren Kern erfaßt und mit großer Wahrheit musikalisch ausgedrückt. Besonders ergreifend ist der Moment, wo das Aufgehen des Mondes angeknüpft wird; auch bereitet am Schluß die Modulation von D nach Es die Abkehr vom äußeren Anblick ins Innere des Herzens sehr glücklich vor. Das letzte Lied, „Im Sommer“ (C-dur) rechnen wir ebenfalls zu den glücklichsten Eingebungen des Componisten; ist auch eine Stelle etwas stark Mendelssohn'sch, so trägt doch das Ganze einen einheitlichen, anmutig-heitern Charakter, der seinen Höhepunkt am Schluß jeder Strophe erreicht, wo auf dem ausgehaltenen C der Stimme die Begleitung noch einmal recht ausstößt, als sei das Wort nicht genügend das Entzünden auszudrücken. — Uebrigens hat sich der Componist schon durch die Auswahl dieser weniger bekannten und theilweise vielleicht noch nie componirten Gedichte ein wesentliches Verdienst erworben. —

In dem Hefte Op. 13 haben auch die meisten Lieder unter jenem verkehrten Streben gelitten; denn da auch in ihnen Melodie und Harmonie durchaus nicht volksmäßig, sondern wesentlich Dietrich'sch sind, so bringt die stropfenweise Behandlung ihnen schwer zu lösenden Widerspruch hinein. Als das bedeutendste heben wir Nr. 3 (Studen zur See, nach dem Englischen von F. Hemans) hervor, worin das graufige Bild nächtlicher Seefahrt mit gellendem Strandgeräusche, mit glückerlicher Moterei und kräftiger Melodie ausgedrückt wird; die letzte Strophe, worin eine Umwendung des Bildes auf's Menschenteben gemacht wird, hätte vielleicht zu anderer Behandlung angefordert. Auch Nr. 1 (Fern, ach fern, D-moll) spricht in seiner innig schmerzlichen Melodie recht zum Herzen, aber auch hier hätte der gesteigerte poetische Ausdruck der letzten Strophen die Musik zu höherem Schwung mitziehen müssen. Melodisch wie harmonisch sehr reizend ist Nr. 2, das Upland'sche „Will ruhen unter den Bäumen“, nur scheint die weicherste Stimmung nicht zu den Worten zu passen. Die drei letzten (Gute Nacht, Treulich ist nimmer weit v. Tied, Ach Gott wie weh thut scheiden, aus des Knaben Wunderhorn) bieten, bei mancher ei interessanten Einzelheiten, des Neuen gar wenig, die Einfachheit derselben erscheint nicht natürlich, besonders schien uns die fast chorartige Behandlung des letzten Liedes nicht zu Dietrich's sonstiger Art zu passen. — Trotz dieser kleinen Ausstellungen wiederholen wir jedoch unsere Freude darüber, daß Dietrich's Productivität noch reiche und annuthige Blüthen treibt und schließt mit dem Wunsch, daß Reflexion, welche dem Künstler immer nöthig und nützlich ist, ihn nicht dahin bringe, sein innerstes Wesen zu verläugern. Seine Individualität als Künstler ist eine so ansprechende und lebenswürthige, daß er es nicht zu scheuen hat, mit derselben ganz und ohne Rückhalt hervorzutreten.

#### A. Reipmann „Chorgesangschule“ (Leipzig, bei Dr. Hofmeister).

C.-x. Wenn wir zum Studium oder nur zur Lesung irgend welchen Werkes schreiten, so tritt uns vor Allen sein Titel, seine Ueberschrift präoccupirend in den Vordergrund. Finden wir erfüllt, was dieser auszusagt, so fühlen wir uns — unser Interesse an dem Gegenstande selbstverständlich vorausgesetzt — befriedigt. Ist dieses nicht der Fall, so fragt sich zweitens: Hat das Werk an sich, will sagen: abgesehen von seiner durch den Namen angedeuteten Intention, eine geistige Bedeutung oder nicht? Und mit der Bejahung dieser letzteren Frage tritt der Titel in den Hintergrund.

Zu diesem kleinen Vorwort fühlten wir uns angetrieben durch Leistung obigen Werks, das wir vorerst in so ferne prüfen wollten, als wir fragen:

Ist sein Inhalt seinem Namen entsprechend? und gleich vorgehend die entscheidende Antwort geben müssen: Nein!

„Chorgesang ist eine Kunst!“ Wir setzen — um gleich in modios ros zu gehen — gar nicht einmal einen Chor in der vom Vf. angeordneten Anordnung, als „berufend auf freiwilliger Vereinigung einer Anzahl Sänger“ — in welcher Falle wohl nicht minder bei der vom Autor vorgezeichneten Methode ein „Entfremden des Schülers“ (s. das Vorwort „an alle Dirigenten von Gesangsvereinen“) Platz greifen dürfte, wie bei den dort citirten „Häsel'schen Treffübungen“ und „J. Becker'schen Coloraturstudien.“ Wir setzen vielmehr einen, durch äußere oder innere (pedantische oder disciplinäre) Mittel zusammengehaltenen und zu einem festen, stehenden organisierten Körper, wie beispielsweise den Thomanerchor in Leipzig, den Domchor in Berlin, nach Reissmann's Vorgang einen Chor gemischter Stimmen. Und fragen dann: Wenn schon der Autor selbst das jedem Sänger so nötige „Elementare in der Musik“ voraussetzt (S. 5) eigentliche Treffübungen oder als „unzuverlässig, undankbar und geistesstörend“ abzuweisen für gut findet, wie will er dann die Lehre vom Stimmorganismus und dessen Functionen; von den Stimmregistern, deren Ausgleichung und Beschränkung; von der Athembildung (ästhetischen Athem ausgenommen, und der kommt beim Chorgesang nur sehr allgemein in Frage); von der Aussprache der Vocale und Diphthongen (die nicht minder schwierigen Consonanten fehlen gänzlich); ja von der Abhilfe sogar einzelner Naturfehler einem gemischten Chor en masse anders, als bloß theoretisch und beibringen? Und selbst dann — muß er den Chor nicht scheiden (wie ers' zum Theil in seinen Uebungen auch thut) in Männer- und Weibestimmen, in Stimmen von Kindern und Erwachsenen, wieder in Sopran und Alt, Tenor (ad vocem: Falsett) und Bass, ja in so viele Abstufungen, als verschiedene Stimm-Organismen, mehr oder weniger zu Naturfehlern geneigte Individualitäten vorhanden sind? — Wo aber bleibt da das Chor-Gesang? Scheiden wir indessen einmal: warum nicht lieber gleich das Gleichgültige trennen, und Individualitäten entweder, oder wenigstens Klanggruppen (bis zu ihrer Befähigung für den Chorgesang) vereinzelt unterrichten? warum nicht lieber consequent und ehrlich sagen: Auch diese, die den Chorsängern notwendige Stimmzubereitung (Anschlag des Tonstrahls, Ton-Ansatz, Athembildung, Registerausgleichung, annähernde Befähigung zur Coloratur) setzen wir nicht minder wie die Bildung des Gehörs für Reinheit und für's Treffen — als abgemacht voraus! Wir setzen sie nicht nur voraus, wir müssen dies. Das Treffen (avista) selbst die mehr oder weniger perlende Coloratur läßt sich allenfalls durch praktische Uebung auch im Chorgesang erlernen. Stimmzubereitung nimmt. Die muß abgethan sein. Was im Chor erlernt wird und erlernt werden soll ist: Reinheit der Intonation und Tonhalten; präciser An- und Einsatz; richtige rhythmische und declamatorische Accentuation; deutliche Aussprache (nicht das Können, sondern die Eingewöhnung auch beim Massengesang aller Consonanten und dem jeweiligen Musiklage gemäße Färbung der Vocale; endlich alles zum Dynamischen (und davon ist im ganzen Buche kaum die Rede) Gehörige. Und dazu so darf es allerdings vornehmlich des vom Vf. unter dem Artikel „Disciplin“ Gesagten: — Alles Andere aber, wie bemerkt, muß — abgethan sein, oder nebenbei (individuell) erlernt, richtiger nachgeholt werden. So unsere Meinung.

Dies das Theoretische der Sache. Und nun zu den Studien, Uebungen und Beispielen, welche der Verf. statt der bisherigen, „die in der Regel als ganz unbrauchbar“ sich erwießen, und im ersten Theil (23 der Zahl nach) vorführt zum Zweck, den Schüler zu befähigen, daß ihm recht bald „ein Blick in das Allerheiligste“ vergönnt werde, statt ihn „Monate lang in den Vorhöfen der Kunst herumtummeln zu lassen.“ „Ich schrieb“ — sagt

unser Autor im Vorwort (S. 1) — „Chorstudien zum großen Theil in Form von Musikstücken, die sich, abgesehen von ihrem Werth, über welchen wir kein Urtheil zusehen, für Kirche und Concertsaal eignen. Indem ich hiermit den Umständen, unter welchen die meisten Chöre vereine bestehen, nothwendige Concessionen mache, führe ich den Schüler mitten hinein in „Musik“, so daß er all das, unter dem Begriff „Vorstudien“ zusammenzufassende eben nur als Mittel zum Zweck erkennen und verwenden lernt.“

Es thut uns leid, den Vf., den wir bereits aus andern Werken schätzen lernten, und auch aus dieses Werkes zweitem Theil genügend schätzen lernen werden, hier so gänzlich in der Irre wandeln zu sehen Wie? Studien in Form von Musikstücken? für Kirche und Concertsaal? mitten hinein uns führend in Musik? Studiren, in denen jeder Takt fast ein Verdräher wird an des Vf.'s eigenen musikalisch-grammatischen, ja musikalisch-logischen Studien? Soll stiller Fehler gegen die reine Harmonie! Wohin wir schauen: verbotene Parallelen (II, VII, XVI, XVII) überragende Terzverbindungen (IX), unmotivirte Accordfolgen (XXI, XXIII), mißliebige Querstände (IX); Zengung von ungeschultem Satz und ungeschulter Stimmführung, gewänkter Modulation, holperiger Synchopatur (IV, V, VI, VIII, IX, XVIII, XIX); ja — was beim Aesthetiker noch mehr verwundernswürdig — consequenzwidriger Deklamation (Psalterja! XI), tuz, dilettantenhaft im hohen Grade! — Wie? mußte der Vf. nicht so gut wie wir, als er das schrieb, daß in der Kunst „ein gutes Wollen“ nicht genügt, daß es hier gilt, nicht Einiges, nein Viel gelernt haben, und „etwas können“!? Gab es denn nicht der Werke zur Genüge, großer, schöner und zur Auswahl passender, denen er seine Studien entnehmen konnte? Statt seiner größtentheils armen, nüchternen Sequenzen (I, II, XVI, XVIII)! Aber es ist leider nicht das erste Mal (wir denken nicht's) und seiner „Hausmusik“, daß wir bei einem geistreichen Manne, wo es auf eigene künstlerische Leistung ankommt, das Urtheil plötzlich stoden finden.

Was aber bleibt dem Buch, wenn es nicht erfüllt, was es erfüllen will? Eine „Chorgesangschule“ zu sein in des Vf.'s Sinne? Das eben war's was wir in zweiter Linie zu betrachten uns vornahmen, vielmehr jetzt in erste Linie stellen.

Was uns bleibt? — Außer einigen im ersten Theile sich findenden, nur andeutenden zwar, aber anregenden Hinweisen über „Organisation des Chors“ im Allgemeinen (S. 2) und vorzüglich dessen „Disciplin“ (S. 3) der ganze zweite Theil, enthaltend zwei der schönsten und trefflichsten, nur kurzen, aber lüdnigen Abhandlungen (das „Vorwort“ eingeschlossen) über das „Wesen der Vocalmusik“ und „die Chorformen“, welche letztere der Vf. vorläufig — denn er scheint am Schlusse (S. 20) auf eine Fortsetzung (sehr willkommen!) hinzudeuten — scheidet in I. Choräle, a. Volkstlicke, b. Kunstliche; II. Choral (nebst Choralfiguration); III. Hymnus; IV. Nachahmungsformen (Canon, Fuge), nebst 15 schätzenswerthen Beispielen (Beiträgen) zur Gesangsliteratur, größtentheils von fremden, anerkannten Meistern (Volkstlicke, Mendelssohn, Prätorius, Eccard, Palastrius, Bach, Gluck, Schneider), zweien vom Autor selbst.

Wie wenn das Ganze — so lautet unser Vorschlag — einen andern Titel erhielt, beispielsweise: „Der Chorgesang, sein Wesen, seine Formen“, und zugleich, nach Auscheidung alles dessen, was der Vf. etwa (mit nehmens' an) mit uns als überflüssig erkannt hätte, auch — ein anderes Format. Beides, damit es eine seiner würdigen Ausbreitung im Publikum erfähre. Der Name: „Chorgesangschule“ — ganz abgesehen von seinem (oben erörterten) Inhalt — zehrt nur Jene an, die sich speciell als Lehrer Dirigenten u. s. w. mit diesem Zweig der Literatur beschäftigen. Das Format — unpraktisch für den Handgebrauch, zugleich nach Studien- oder Klosterliche schmedend — scheidet eine Menge heutiger Leser ab, welche gewohnt sind, eher mit Duodez's zum mindesten Octavo-Format, als Folio sich abzugeben, damit aber nicht immer zugleich die schlechtesten, unempfindlichsten und unwissenschaftlichsten Leser find.

Und somit würde es uns freuen, das obige Werk Keißmann's recht bald — wo möglich noch durch neue Forschungen und demgemäße Aufträge vervollständigt — in veränderter Gestalt wieder zu erbliden.

## Locales.

(Letztes philharmonisches Concert. Euterpe. Paulus. Akademischer Gesangsverein. Winterberger. Kranzewicz).

S. B. Bei der Masse von Concerten, welche sich in der letzten Woche zusammengebrängt haben, müssen wir uns fast ganz auf objective. Anführung des Thatsächlichen beschränken. Das letzte philharmonische Concert brachte die Dubertären zu Coriolan von Beethoven und die zum „Beherrscher der Geister“ von C. M. von Weber; dann Verlioz Symphonie phantastique, „Episöde aus dem Leben eines Künstlers“, die aber selbst unserem sehr liberalen Publikum zu arg schien und ziemlich deutlich abgelehnt wurde. Man gab alle fünf Sätze, den letzten aber nach leidiger hiesiger Gewohnheit beschnitten und stark verkürzt. Damit wurde wohl erreicht, daß man etwa 10 Minuten kürzer mit einer Musik gepeinigt wurde, die der klare Gegensatz zu Allem genannt werden kann, was heilig, edel und schön ist, aber es wäre viel besser gewesen, offen vorzugehen und allen Zweifelhaften zu einer Radicallcur zu verhelfen. Die Ausführung war eine durchaus vollkommene.

In der Euterpe kam eine neue Symphonie von ihrem Dirigenten Herrn Vangwara zur Aufführung, die, mit Blech überladen, im Ganzen als eine Nachahmung der C-Symphonie von R. Schumann erschien. Etwas weniger trivial als seine bisherigen Erzeugnisse, vermochte diese Composition uns wohl von einer gewissen technischen Geschicklichkeit ihres Autors, nicht aber von einer hinlänglich gereinigten Kunstanschauung desselben zu überzeugen, um mit Erfolg ein Gebiet zu betreten, an dem noch gerade die bedeutendsten Talente scheitern.

Im Hofopertheater wurde für einen wohlthätigen Zweck von den Mitgliedern desselben, und zwei anderweitigen Solofrauerinnen (Frau Feichta und Frau Flag) unter Direction des Herrn Proch Mendelssohn's Paulus aufgeführt, und zwar so wie es bei einem wohlgeschulten Körper und einem gemauerten Dirigenten mit einer (!) Probe möglich ist. Die Chorwirkung, in Theateräumen bei Dratorien immer eine unthätige Sache, war auch diesmal eine den Ganzen Nachtheil bringende; der Besuch spärlich, das vorhandene Publikum aber ein aufmerksames und dankbares. —

Im Concert des akademischen (Studenten-) Gesangvereins unter der Leitung des Herrn Weinmura wurden Höre von R. Schumann, M. Hauptmann, Mendelssohn, C. M. von Weber, Rubinstein, B. Bachur und das größte Werk von F. Schubert: „Gesang der Geister über den Wassern“ — im Ganzen recht mader ausgeführt.

Herr Alex. Winterberger, bekannt als Pianist und Orgelspieler, producirt sich in seinem Concert hauptsächlich als Liedercomponist. Da es demselben wohl gelingen dürfte, die hier zu Gehör gebrachten Gesänge (nicht „Lieder“) zu veröffentlichen, so werden diese Blätter wohl noch Gelegenheit finden, sich eingehend mit dieser Erfindung zu befassen, welcher wir auch dieser ersten Bekanntschaft seinen besonderen Geschmack obgewinnen konnten. Herr Winterberger gab außerdem Beethoven's D-dur Trio (mit den Herren Hellmesberger und Röder), und die E-moll Sonate zum Besten, Werke, welche man von ihm schon vor mehreren Jahren hier wiederholt spielen gehört hat, — eine Erfüllwidit des Programms, die wir in keiner Weise billigen können.

Herr Dragomir Kranzewicz (Schüler des Herrn Hellmesberger) spielte in seinem Concert die von seinem Meister selbst schon vielfach vorgetragene Spörische „Gesangsscene“, außerdem aber Virtuosenstücke gewöhnlichsten Schlages.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

Dezember und Januar.

D. L. Concertmeister Etison verankaltete am 2. Dezember seine alljährliche Monats-Aufführung. Bei der Masse dessen, was darin gegeben wird, ist allerdings die Anweisung nicht immer die gediegente. Dr. E. brachte diesmal neben einer großen Anzahl Gesangsstücke die sogenannte „Wassermusik“ von Händel, Mendelssohn's Violinconcert, das Clavierconcert in F-moll von Bach (von Frau Fentel gespielt) und die Sinfonie concertante für Violine und Viola von Mozart, bei welcher letzteren ihr sein Colleague Heinrich Wolff unterhielt. — Herr Stefan Mayrhofer, ein junger Violinpieler aus Wien, soll in seinem Concert eine recht bedeutende Fertigkeit gezeigt haben. Zu folgenden haben Sie sämmtliche Namen der Componisten seines Programms der Reihe nach: Schina, Klard, Licht, Esser, Mayrhofer, Pazzini, Meyerbecher, Klard, Thalberg, Schumann (sic), Curfshmann, Mayrhofer, Donizetti. „Wenn ich solche Worte singe, braucht es da noch großer Dinge,“ zu beweisen, daß ich um Alles nicht hinginge? — Die noch sehr jugendlichen Spieler August und Emil Sauzet verankalteten eine musikalische Unterhaltung, unterstützt von der Sängerin Fr. Halbreiter, in welcher sich ersterer bereits als recht fertiger und jedenfalls talentvoller Violinist dorthat, während der Clavierist noch in den früheren Stadien der Entwicklung steht. Daß ein Programm, welches den Namen Francois Hutten und ähnliche zeigt, an der Spitze den Titel „Großes Vocal- und Instrumental-Concert“ trägt, zeugt jedenfalls von einiger Begriffsverwirrung. — Frau Gaele-Capitain gab unter Mitwirkung der preussischen Militär-Capelle und des Liederchors ein Concert, worin sich die noch frische Kraft und letzte Anfertigkeit ihrer Stimme vielfach bewährte, namentlich in den beiden Völgern von Ricci und Ardiu. Doch der hiesige Liederchor (der diesmal größte Gesänge von Mendelssohn und Esser vortrug) unter Leitung von F. Eckert eine bedeutend höhere Stufe künstlerischer Bedeutung errangen hat, möge um so eher einmal bemerkt werden, als der Männerchor sonst mit Recht nicht das Gebiet der eigentlichen Aufstellungen gezogen wird. Der Clavierpieler M. Walterstein trug bei dieser Gelegenheit die Gavotte aus der D-moll-Suite von Bach, und in engstem Anschlusse daran, die Sinfonette von R. Dreyfisch a vor!

Um nun die Kritik derjenigen Concerte zu vollenden, welche nicht irgend einem Coclus angehören, erwähne ich, als das bedeutendste derselben, dasjenige der Frau E. Schumann. Das Programm desselben zeigte uns keine andern Namen als Mendelssohn, Bach, Scarlatti, Beethoven und Schumann; es war aber doch kein „großes Vocal-ic.“ sondern eine „musikalische Soiree.“ Und „musikalisch“ war sie wirklich im strengsten Sinne des Wortes. Frau Sch. spielte zunächst das Trio in C-moll von Mendelssohn, von den H. R. Weyer u. Brinkmann wieder unterhielt, (dann die Zarabande und Gavotte aus der Suite in C-moll von Bach, die Es-dur-Sonate op. 27 von Beethoven und zum Schluß die Carmenel-Scenen op. 9 von R. Schumann. Abgesehen von dem Vorwurfe, den ich so ziemlich allen Virtuosen mache, daß sie Allegrosätze zu schnell spielen, war das Spiel der Frau Sch. ein vollendetes, durch und durch poetisches. Die Stücken von R. Schumann enthalten zwar viele geniale Einfälle, machten mir aber doch andererseits den Eindruck des Gekünstelten; ich meine, sie gingen schon etwas über die Grenzen dessen hinaus, was die Musik zu leisten vermag. Herr Stoggnier sang in diesem Concert eine Arie aus dem Weisnagel-Oratorium von Bach, und einige Lieder von Schumann, von welchen mir „Mignon“ allerdings etwas unbegrifflich vorkam, während „Hidolgo“ einen guten Eindruck machte. —

Der Pianist Fr. A. Buhl war, aus Mangel an concertfertigen Abenden, genöthigt, seine angekündigten soires in matines zu verwenden. Das Unternehmen, dem Publikum die Pianofortekunst in verschiedenen Entwicklungsstadien, in den verschiedensten Formen und Gattungen vorzuführen, scheint mir an und für sich ein ganz verdienstliches, sofern, wie dies bei Frn. Buhl der Fall ist, dem unbeschränkten Outen ein großer Vorrang eingeräumt wird, das Geringe (in unserm Falle z. B. die Thalberg'sche Transcription) gerade nur dient, das Ganze zu repräsentiren. Daß nun ein Virtuoso noch all' diesen Richtungen hin gleich gut Auf-

führung bieten werde, wiew Niemand erwarten und verlangen. Aus diesem Umfange wird aber erst dann ein Vorwurf für den Unternehmener geleitet werden dürfen, wenn sich etwa eine Orchesterflüchtlinge zu gleichem Zwecke vereinigt haben wird, da dann ein Jeder nur das ihm aufzulegende Feld bearbeitet, dieses aber auch mit so großem Erfolg. Indem ich also denjenigen unserer tüchtigsten Künstler, die an B. (aber nicht bloß an ihm) Alles möglich leisten finden, ersichtlich widerspreche, gebe ich ihnen übrigens zu, daß Beethoven eben nicht Buhls harte Seite ist. Ausgezeichnet spielt er die eigentlichen Clavierklassiker (ich nenne sie so um Unterschied von den Kunstklassikern) Clementi, Hummel, Weber. Eine vortreffliche Leistung war z. B. in der zweiten mätinée die Sonate zu 4 Hdn. in A<sup>m</sup> von Hummel, worin ein Frl. v. Pfeißl'scher die Primarie übernommen hatte. Es haben bis jetzt zwei mätinées stattgefunden: nach den beiden andern werde ich nochmals referiren. —

Concertmeister V. Straus, im Verein mit H. Stein, Welfer und Brinkmann, hat nach diesen Winter, zum Entschluden aller ersten Musikfreunde, 6 Quartettunterhaltungen (im kleinen Concertsaale des neuen Baues) veranstaltet. Vier derselben sind bereits vorüber und brachten uns 2 Quartette von Haydn, 2 von Mozart, 2 v. Beethoven, je eines von Schumann, Volkmann, Hager und Mendelssohn, ein Quintett von Beethoven und Schubert's neu entdecks Detett. In der Wahl der Haydn'schen Quartette ist Hr. Straus nicht sehr glücklich. Freilich ist keines, das nicht sein Theil Genialität besäße, aber die beiden gewöhnlich (op. 33 Nr. 5 u. d. und Nr. 3 C-dur) gehören im Ganzen doch keineswegs zu den bedeutendsten, die die Kunstwelt ist so groß! — Schumann op. 49 Nr. 3 (A-dur) fand mit Recht viel Beifall, während mir Volkmann op. 9 (A-moll) noch etwas unzufrieden. Das Quartett von Hager (op. 31 H-moll) war ungünstig placirt. Zu Anfang einer soiree hätte es vielleicht gute Wirkung gemacht. Es ging ihm aber das von Haydn in C (op. 33 Nr. 3) voraus, welches, im Ganzen nicht von Belang, ein kurzes Finale hat, wie eben nur ein Genie ersten Ranges es nicht machen, nein, schaffen kann. Kein Mensch sieht, woran das liegt; mit wenigen Notizen erzeugt sich hier ein Pben und Weber, das, bei so vollendeter Aufführung, die Seele des Hörsers zu hellem Jubel bringt. Und hier schloß sich das Werk von Hager, das, bei Ausgibt aller nur erdachtlichen Mittel, die Seele des Zuhörers zu gar Nichts zwingt. Mendelssohn's Quartett in Es-dur (op. 44) fand die verdiente Anerkennung: es ist so recht eigentlich ein vornehm's Quartett, nicht eine Spur von Unglätte u. dgl. und Alles edel; als aber bei dem darauf folgenden von Mozart (B-dur, Nr. 3) das Fußstüm in einem wahren Freudenrausch gerieth, konnte ich ihm das durchaus nicht verzeihen. Ich meinerseits stelle auch jenes Schumann'sche über das von Mendelssohn. Beethoven's op. 130 (B-moll) wurde, Dank des steten Vorgehens des Hrn. Straus, keineswegs so gar unklar gefunden\*; und das Schubert'sche Detett (Clarinetten: Dr. Triebel, Horn: Strimm, Fagott: Siegel, Contrabaß: Becker, sein, edel und wohlklingend in all' seinen Theilen, verpflückt und zu besonderem Dank gegen Hrn. Straus und seine waderen Genossen. —

Der Mühl'sche Gesangverein trahete am 13. December, zum ersten Mal unter Friedrich's Direction, den Meffias auf. Leider konnte ich selber nicht beiwohnen. Mühl war aus Mainz gekommen und äußerte sich sehr befriedigt; Kränl, Rothberger aus Köln, welche die Sopranpartie übernommen, wird allgemein als eine edle Prototriestängerin bezeichnet, die durch Wohlklang der Stimme, wie durch gefühlvollen und doch gemessenen Vortrag entzückt. —

Das zweite Abonnements-Concert des polyharmonischen Vereins stand leider gegen das erste zurück. Die herrliche Duoverture in C-dur op. 115 von Beethoven, an und für sich sehr passend zur Eröffnung gewählt, da das Concert am 17. December (Beethoven's Geburtstag) stattfand, ist entweder zu schwer für die Kräfte des Vereins, oder hatte letzterer seine Zeit durch Betheiligung an dem Wiedertrau-Concert zu sehr geschmälert, kurz sie erlangte der nötigen Freiheit. Mancherlei Unge-

mach, wie ein wahrhaft epidemisches Sotterereignis, das Eindringen eines Theiles des Poliums a. N., hatte wohl verheimlicht eingewirkt, so daß die zum Schluß gegebene Symphonie von Mozart (op. 34 in C mit Einleitung), welche den Vereinskraften ganz angemessen ist, nicht nur der Freiheit, sondern auch in hohem Grade der Reinheit und Sicherheit ermangelte. Herr Hager sang eine Arie aus Paulus und Peter von Costermann, ohne irgendwie hervorzutreten. Hr. Heger war mit dem Concert Nr. 5 in 1<sup>o</sup> von Fred. David in Verlegenheit; es ist noch neu und sehr schwer und man merkte dem Spiele des Hrn. Heger diese Schwierigkeit gar sehr an. Dazu war es für ihn fastlich unmöglich, seine Orgie hinsichtlich der Stimmung mit dem Erchefer in Einklang zu setzen, denn wonach hätte er stimmen sollen, nach den Flätern oder nach den Streichern? und wenn letzteres, nach welchem der vielen Zuzacher? Wor das Concert für den Solisten schwer, so war es für dieses Orchester geradezu unauflösbar, und es herrschte somit das schämliche Einernehmen zwischen beiden Mächten. In einer Concert-Blotseite von Wieniawsky zeigte übrigens Hr. Heger, daß er über bedeutende Virtuosität gebietet, und so würde er gewiß auch das David'sche Concert bewältigen, wollte er es nur noch ein Halbjährchen studiren. —

(Schluß folgt.)

## Zeitungschau.

Th. „Receptionen“ Nr. 8 und 9 L. J., und „Gartenlaube“ Nr. 6 L. J. bringen uns einige langerwünschte Nachrichten über den Vater des Carl Maria v. Weber und seine Familienverhältnisse. Der Aufsatz in der Gartenlaube ist eine biographische Skizze seines Vaters, von Herrn Max von Weber in Dresden; jener in den Receptionen ist eine Mittheilung von 7 Briefen des älteren v. Weber aus den Jahren 1798 — 1801, begleitet von mehreren interessanten Notizen. Zudem wir alle beide Aufsätze anlesen können empfehlen, theilen wir das eigentliche Neue ganz kurz folgendermaßen mit.

C. M. v. Weber stammt aus einem süddeutschen Geschlecht, dessen Kernort der Joh. Bapt. Weber 1622 in den Reichsstand berufen worden war. (Gartenlaube.)<sup>1)</sup>

Franz Anton v. Weber, der Vater Carl Maria's (dessen Geburtsort nicht angegeben) war Kienant bei der Garde des Kurfürsten von der Pfalz (Rec.) aber in der Schlacht bei Hochbach war er Major in kaiserlichen Diensten (Gartenl.), 1757 kam er nach Hildesheim, und am 13. Februar 1758 heirathete er Maria Anna, Tochter des am 30. Sept. 1757 verstorbenen Geheimrath und Droß zu Steuermald, Johann Ferdinand v. Fumetti; am 12. Juli 1758 wurde Weber Amtmann an dessen Stelle und einige Wochen später erfolgte seine Beerdigung als Hofkammerrath in kaiserlichen Diensten. (Recen.)<sup>2)</sup>

John Jahre später, 1768, — verließ durch seine Liebe zur Musik zu großer Vernachlässigung seiner Pflichten — verlor er seine Stelle als Amtmann, und gegen Ende des Jahres legte er auch sein Amt als Hofkammerrath nieder; dann lebte er einige Jahre als Privatmann, seiner Neigung zur Musik folgend. (Rec.) Um diese Zeit verheirathete er als Witwen auf dem Contrabaß. (Gartenl.)<sup>3)</sup>

1773 verließ J. A. v. Weber Hildesheim und ging als Capellmeister nach Geln. (Rec.) Nach den Forstbüchern von St. Godehard in Hildesheim wurden ihm von seiner Frau acht Kinder, 3 Söhne und 5 Töchter geboren. (Recen.)<sup>4)</sup>

Der ältere Bruder Edmund, Kavaler Schiller Josef Haydn's (vide auch Gerber) und (1797) Musikdirector in Salzburg, war der erste Lehrer seines Bruders Carl Maria. (Gartenl.)<sup>5)</sup>

1794 lebte Major v. Weber in Weimar (Rec.), 1796 in Hildburghausen (vide auch hinterlassene Schriften C. M. v. Weber's) und 1798 (1797?) reiste er nach Salzburg, wo am 13. März (1798) die Mutter starb.<sup>6)</sup>

Die obigen Daten in diesen Aufsatzen sind meistens bekannt; obgleich es vielleicht mehreren Lesern noch neu sein wird, daß Weber seinen Dienst als Privatsekretär des Prinzen Louis von Württemberg in Stuttgart in Verhätung endete. Da es aber bekannt war, daß dieses Unglück bloß in Folge der Schulden des Prinzen geschah, so hat diese Thatsache nie einen Fleck auf dem Charakter Weber's hinterlassen.

\*) Wenn etwa ein heftiger Clavierpädagoge, dem u. A. Bad's Mathesonposton als ein „sehr schlechtes“ (sic!) Werk erscheint, die früheren Quartette Beethoven's für Narrenhausprodukte erklärt, so werden Sie darüber nicht trauern und B. wird sich nicht im Grabe umdrehen.

Es ist zu hoffen, daß die langermartete Biographie C. M. v. Weber's von seinem Sohne, auch das Dunkel, welches noch immer die Geschichte der beiden Brüder, Edmund und Fritz, verhüllt, erhellen wird. Ueber Edmund haben wir ein paar Zeilen in Gerber, die 6 Hugenotten von Carl Maria (1798) sind ihm gewidmet. Anno 1824 war er Musikdirektor in Königsberg und sollte nach Götting überföhren, Voila tout!

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup>) Unter den Notizen, die wir früher über die Weber'sche Familie gesammelt haben, ist eine die jenen Weber, Vater der Frau Mozart's zum Bruder des Vaters von C. M. von Weber macht; es scheint aber unrichtig zu sein.

<sup>2</sup>) Bemerkenswerth ist es, daß diese Notizen (wenn richtig) uns den H. A. v. Weber hintereinander im Dienst von drei rheinischen Kurfürsten stehend darstellen.

<sup>3</sup>) Gerber sagt fast, „Contrabaß“ Bratsche. Stünde Gerber mit dieser Behauptung allein, so würden wir die Meinung des Herrn Max v. Weber ohne weiteres gelten lassen; allein in Forkel's Almanach für 1782 lesen wir unter den dort bezeichneten Virtuosen folgendes: „Weber (H. A. v.), Hochfürstl. Catinischer Capellmeister zu Catin, vorher Kammertrach in Hildesheim; geb. — sieh sich auf seinen Reisen, die er vor ungefähr 7 oder 8 Jahren machte, auf der Bratsche hören.“ Als Bratschist ist er auch genannt in den zwei folgenden Jahrgängen desselben Almanachs. In drei Jahrgängen des Almanachs findet man seinen Namen auch unter den „lebtlebenden Componisten“, und zwar als Verfasser von „Nedern mit Melodien für Clavier. Albed 1774.“ Forkel führt nur einen Contrabaß-Virtuosus Kampfer, an, mit der Vorbemerkung daß dieses Instrument „zu einem Solo- und Concertinstrument zu machen man lange nicht für ratsam erachtet hat, bis vor kurzem die Liebe zum Sonderbaren auch diesen Einfall hervorgebracht hat.“

<sup>4</sup>) Heißt das 8 Kinder in Hildesheim geboren? Ist Carl Maria (in Catin geb.) darunter begriffen? Wir hätten gern die Daten dieser Geburten gesehen.

<sup>5</sup>) Dies muß schon 1789—90 gewesen sein, da der Knabe in seinem 4. oder 5. Jahre einen so großen Widerwillen gegen den Zwang zum Unterricht zeigte, daß die Ober ihn zum Wunderkind zu machen, aufgegeben wurde. (Gartenlaube.)

<sup>6</sup>) Wäre Maria v. Weber nur 18 Jahre alt gewesen, als sie sich verheiratete, so muß sie ihrem Sohn Carl Maria in ihrem 47. Jahr geboren haben. Oder war nicht vielleicht C. M. v. Webers Mutter die zweite Frau seines Vaters? —

## Nachrichten.

Frau Clara Schumann fand in ihrer ersten Soirée bei Erard in Paris eine wohlthätigste enthuhiatische Aufnahme. Sie spielte Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, und des Applaudirens und Hervorklufens war kein Ende. Ueberhaupt wird sie dort von allen Seiten mit der angelegentlichsten Verehrung und Zersichtigkeit begrüßt und die ganze musikalische Welt, Nofmani an der Spitze, kam zu auf's Theilnahmenvollste entgegen. Von der Direction der berühmten Concerte des Conservatoire ist sie eingeladen worden, in einem derselben zu spielen, und wird dieser Einladung nachkommen. Ihre eigene zweite Soirée hat am 29. statt.

Die neue Z. f. M. bringt in ihrer neuesten Nummer einen Artikel über Joh. Prohms, auf welchen wir die Musikfreunde aufmerksam machen. In Madrid hat man Verlangen Mozart's Don Juan zu hören! In der letzten „musikalischen Akademie“ in München wurde Mozart's Es-dur-Symphonie, Hummel's Septett, und Reich's Concertouvertüre in A-dur zu Gehör gebracht. Außerdem sang Frä. Steche eine Arie aus Così fan tutte und Beethoven's Esmont-Lieder. Der Musikreferent der Süddeutschen Zeitung, der Hummel's Septett wahrscheinlich zum ersten Mal in seinem Leben hörte, findet, es sei ein Meisterstück, das den berühmten Virtuosen unter die besten Componisten der neueren Zeit rangiren könnte. Die guten Münchner, die wohl R. Wagner und Mendel bedeutend goutiren, Schumann aber nicht, welche Mozart's

Symphonie „lau“ aufnahmen und meinen, man müsse dergleichen, wohl öfter hören“, werden begreiflich das Hummel'sche Opus mit Entschlossenheit aufgenommen haben. Der genannte Referent schweigt hierüber mit einer gewissen Schicklichkeit.

R. Dargiel's Ouverture zu Nebes ist in Götting aufgeführt und sehr warm aufgenommen worden.

Salève t. Aus Nizza trifft die Nachricht ein, daß Jacob Salève, der berühmte Componist der „Jüdin“ seinen Tod erlitten ist. Salève wurde von israelitischen Eltern am 27. Mai 1799 geboren. Schon in seiner Kindheit zeigte er eine seltene Begabung für jene Kunst, der er später seinen europäischen Ruhm verdanken sollte. Als 10jähriger Knabe trat er in das Pariser Conservatorium ein; und ihm wurde noch das Glück zu Theil, dort einen Lehrer und Zeiter wie Gehernnis zu finden. Nach mehreren mittelmäßigen Erfolgen, die jedoch wenigstens den Vorzug hatten, das Pabstium mit seinem Namen vertraut zu machen, trat er 1835 in der großen Oper von Paris mit seiner „Jüdin“ hervor, in der seine ganze Individualität aufgingen zu sein schien, die alle Eigenschaften, wie alle Mängel des jetzt berühmten Componisten in gleichem Maße in sich vereinigte und Salève zum Ebenbürtigen der ersten musikalischen Größen Frankreichs stempelte. Die Partitur der „Jüdin“ ist der epochemachende Moment in der Louisa des Verstorbenen. In seiner späteren Compositionen hat er sich zu jener Höhe, auf die ihn diese Composition getragen hatte, wieder emporzuschwingen vermocht. Wenn auch diese seine späteren Werke nach hier und da denselben Charakter, dableiße Colorit aufweisen, von dem die „Jüdin“ sich durchweilt ist, so fehlt diesen doch eigentlich das Hochhaltige, Intensive der Schöpfungsstrahl, die Originalität, die Kraft und das Feuer, die jener die Pforten aller Theater geöffnet haben. Unter seinen späteren Compositionen haben namentlich „die Königin von Spere“ (1840), „Carl VI.“ (1842), die „Musetten der Königin“ (1846), und „das Thal von Andorra“ (1848) den Ruf Salève's aufrecht erhalten und behältigt. Sein hervorragendes Talent führte ihm nachhererliche Ehren und Ehrentitel in der Akademie der schönsten Künste: 1836, also ein Jahr nach der Aufführung seiner „Jüdin“, wurde er zu ihrer Ehre berufen und 1854 zum hängigen Professor der Akademie ernannt. (E. Dr. J.)

## Wien.

Staatskreditien für Kunstzwecke. Diejenigen Zeitungen zufolge wird im vergangenen Monat dem Abgeordnetenhaus eine von 406 Schriftstellern und Künstlern unterzeichnete Adresse überreicht, in welcher der Wunsch ausgesprochen wird, daß in dem nächsten Staatsvoranschlag der für Kunstzwecke eine angemessene Summe ausgesetzt werde. Der Finanzauschuß, welchem diese Eingabe übergeben wurde, hat nun auf Grund der in derselben angeführten Motive beschlossen, zu beantragen, daß alljährlich eine Summe von 10,000 fl. zu Stipendien für junge begabte Künstler aus allen Theilen des Reiches bemittelt werden möge.

Frä. Zietzens hat mit der Hofopern-Theaterdirection einen Contract abgeschlossen, und wird von der nächsten Saison an wieder diesem Institute angehören, worüber man sich nur sehr zu freuen Ursache hat.

Der Wiener Männergesangsverein will nach London zur Anstellung gehen am dort die „Wiener Tonkunst“ zu vertreten. Er soll sich an seine unterführenden Mitglieder mit der Bitte um ein „Antehen“ zu diesem Zweck gewendet haben.

Der A. Lupo hat am 23. März im Salon Erhard mit einem Theil der Beglinge seiner öffentlichen Gesangslehranstalt, und unter Mitwirkung der Frau Franziska Lupo und der Herren Hofmann und Moler eine musikalische Soirée veranstaltet, in welcher Compositionen von Mt. Beethoven, Mendelssohn, Starb, von Schubert, Schumann, Fr. Lachner, C. M. von Weber und Kreutzer zu Gehör gebracht wurden. (An dem Besuch dieser Production verhindert, sind wir nicht in der Lage darüber berichten zu können. S. B.)

Die Unmöglichkeit, in dieser Zeit, mo nach Beethoven's große Messe, Schubert's Hierabros, und Bach's Passionsmusik bevorzugen, über einen genügenden Chor zur Ausführung noch a capella liefern zu verfügen, hat Herrn Prof. Wächter veranlaßt, sein bereits angekündigtes Concert, in welchem mitzuwirken die Herren Färdigott, Epstein, Gellmeberger, Durst, Dohhalt und Röber bereitwillig zugestimmt hatten, bis auf gelegener Zeit zu verschieben.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 30. März, Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Zweites außerordentliches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde:  
2. v. Beethoven's Missa solennis in D.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Beilagen. —

Redaktion: Wollgasse Nr. 863. — Ausgabe: Rohrnacht Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Wasing**, vormals **W. v. Müller & Witt**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (62 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (30 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (15 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorbeziehung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 30 Sgr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Heller. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postkosten, Musikalien- und Buchbindungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: **Johannes Eccard.** (Schluß). — Anregungen durch „Anregungen.“ — Kritische Revue. — Vokal. — Straup und Führer. — Correspondenz aus Frankfurt am M. (Schluß). — Nachrichten. — Concertankündigungen. — Briefkasten.

## Johannes Eccard.

(Schluß)

Eine neue Aera der Geschichte war angebrochen, die Zeit der Reformation und des evangelischen Kirchengesanges. Ein stattlicher Baum entfaltet die neue Laubfrucht ihre Krone, übersäet mit tausend frischen Blüten, und auf dem höchsten Gipfel blühen die „Geistlichen Lieder“ des Königsberger Cantors **Johannes Eccard.**

Betrachten wir diese nunmehr in der Nähe.

Die traditionellen Tropen sind völlig verschwunden. Dagegen sind dieselben zu wahrhaften Typen entfaltelt. Aus dem Geist und Wesen des harmonischen Naturgesetzes entwickelt, tritt uns die Kirchenart als ein reiches in sich beruhendes System einheitslich, nämlich auf den Grundton bezogener Akkordfolgen und Modulationen entgegen. In geteilter Verteilung von fünf Stimmen strahlt die Tonart an eine Melodie geknüpft ihr wunderbares eigenes Leben aus. Die Melodie erscheint nicht mehr wie der alte cantus firmus als Domäne des Tenors, sondern beherrscht von Oben her als Hauptstimme in der höchsten Tonlage (Sopran) das Ganze, welches sich mit innerer Nothwendigkeit aus ihrem Wesen, Form und Inhalt erzeugt; wie die blühende Stauden aus der Wurzel so und nicht anders hervordrückt, weil sie eben muß. Der Oberstimme (Sopran) ordnen sich in den meisten Stücken Alt, zwei Tenore und Bass unter. Nur fünf Chöre sind anders zusammengefaßt; im ersten Theil (Nr. 4 und im zweiten Nr. 21 und 25) wird die Fünfstimmigkeit durch zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass und im zweiten Theil (Nr. 17 und 18) durch Sopran, zwei Alt, Tenor, Bass repräsentirt. Diese Art verschiedener Belegung des Chors rechtfertigt das Verhältnis der charakteristischen Eigentümlichkeiten jener Stimmen zu dem Inhalte des Liedes, dessen Ausdruck ihnen anvertraut worden ist. Das verdienstliche Te Deum (Nr. 23 des 1. Theils) ist doppelköpfig nach Art der alten Antiphonen dachendelt. — Die wirksame Kraft des Stils unseres Meisters beruht in der wunderbaren Beweglichkeit und Brechtheit seiner Polyphonie innerhalb einer tief sinnigen, bedrütjamen, reichen und doch stets anmuthig flüssigen Modulation voll der reinsten Wohlklanges. In dieser Hinsicht thut keiner seiner deutschen Zeitgenossen ihm gleich. Diese schrieben entweder im sogenannten „fugirten“ Styl, worunter wir nicht die Form der modernen Fuge, sondern nur eine strenger kanonische oder freier imitirende Stimmführung verstehen dürfen; oder aber die letzten Note gegen Note (punctus contra punctum, contra punctus aequalis) und nannten diese Behandlungsmethode insonmwendlicher Stimmen „Choralstijl“ („choraliter“ singen). In diesem Stile ausgezeichnet waren Viele jener Zeit; wir nennen nur **M. Pratorius**. Als Meister der „Fugentunst“ erwähnen wir besonders den schon oben genannten **Ondanus** **Kassus** und **Hans Leo Hasler**. Zierle dieser mit seiner

Kunst vornehmlich alte, allgemein geschätzte Vederweisen, so entfaltete **Kassus** mehr in der Form des „Motetus“ und „Madrigals“ eine bewundernswürthe Virtuosität kanonischer Stimmführung. Aber die künstliche Form interessirte den geschickten Meister nicht. Ihn mehr als der lebendige Inhalt, dem sie zum Ausdruck gegeben, dem gleichsam als durchsichtiger Gewand sie sich aufschmiegten sollte. Und in dieser Beziehung wird **Kassus** ohne Frage von seinem Schülers **Eccard** weit überflügelt. Diesem ist die Form nur Mittel des Ausdrucks; Antrieb und Zweck seines künstlerischen Schaffens sucht er nirgendwo, sondern findet ihn ungeschult in der Fülle seines geistigen Bedürfnisses richtig vor. So konnte er sich auch nicht nach der Seite seines Zeitgenossen wichtigsten Stylmodus einschränken, indem er sich entweder für die „fugirte“ Schreibweise oder aber für die „Choralstijl“ entschied. Vielmehr bestimmte ihn lediglich sein künstlerischer Bon sens bei Wahl der Verwendung seiner Kunstmittel. Und deshalb finden wir durchgehends in den geistlichen Liedern jenen sorgfältigen Gegenstoß in sinnvollster belebtester Mischung beider Formen aufgehoben. Nur ein Chor, der Vorgesang der **Maria**, das altkirchliche **Magnificat** („Meine Seele erhebet den Herrn.“ 1. Th. Nr. 22) ist in unserer Sammlung nach althergebrachter Weise streng „choraliter“ durchgeführt. In später Abendstunde zur Beyer vorgetragen, sollte dieser alte Gesang die Friedeligkeit der im Verhüllte des Gnadenstandes ruhenden Seele kundgeben. Dieser Charakter erhabener Ruhe konnte nicht anders als durch einfache schwerelose gesättigte Harmonien zur Erreichung gebracht werden. Aus diesem Grunde hat **Eccard** mit richtigem Feingefühl und fromm r Pietät gegen die heilige Tradition jede Erinnerung an das bewegte Wesen freier polyphoner Stimmführung von dem Magnificat fern gehalten. Unter den wenigen übrigen Stücken, in welchen der „choralmäßige“ Styl namentlich zu Anfang der Strophen vor dem „fugirten“ den Vorzug erhalten hat, nennen wir Nr. 10 des ersten Theils, das nach dem alten Hymnus: **Patris sapientia** durch **Michael Weisse** verdichtete Lied: „Christus der uns selig macht.“ Im achten Theil des ersten Tenors dieses Chors vermissen wir das Kreuz (X) vor dem kleinen g, welcher Ton hier entschieden zum o des Basses und a der Oberstimme als Leitton sich verhält und im Folgenden nach dem a sein Vorrcht in dieser Eigenschaft legitimirt. Wir erwähnen diesen Umstand, da der jonische Dominantseptimakkord in den vorliegenden Stücken kaum noch einmal in so klar ausgesprochenem Umfang seines Weisens aufzufinden sein möchte wie im angeführten Fall, wo augenscheinlich in Folge eines bloßen Schreibfehlers oder Uebereinstimmens die Diess fehlt.

Noch wollen wir uns nicht versagen, auf die ausdrucksvolle Anwendung des „contrapunctus aequalis“ in dem Luther'schen Orationalied: „Eine feste Burg“ hinzuweisen. (Man vergleiche Nr. 22 des zweiten Theils.) Bei den Worten:

„Der alt böse Feind  
Mit Ernst er's jetzt meint“ u. s. f.

flattern die Stimmen in kanonischen Fragmenten wie Blige zuckend durcheinander bis zum V-rte: „groß Macht und viel List.“ — Mit dem Worte „List“ tritt der zweitheilige Rhythmus in den dreitheiligen über auf den von beiden Tenoren, Alt und Sopran erreichten Dreiklang g, h, a. g. Dann heißt es weiter:

ist sein grausam Rä- stung ist; auf

Sopran  
Alt  
Tenor  
1. u. II.  
Bass

ist sein grausam Rä- stung ist; auf  
ist sein grausam Rä- stung ist; auf

Die große Wirkung dieser vollen und fremdartig erschütternden Harmonie des F, a, c in gleichzeitigen Eintritt aller 5 Stimmen spricht für sich selber. Was den „fugirte n.“ Styl Ec cards betrifft, der in der großen Mehrzahl seiner „geistlichen Lieder“ vorherrscht, so besteht derselbe in einer ziemlich ungebundenen Imitation der Stimmen, welche sich ungewonnen aus Motiven der einzelnen Satzglieder des melodieführenden Soprans erzeigen, ihren Eintritt vorher ahnen lassend, oder gleichzeitig mit ihnen erklingend, wie zur Befestigung, oder während des langatmigen rhythmischen Schlüsseltens der Melodie, deren letztes Wort wie ein Echo wiederhallend, wie verglimmende Lichter es zurückstrahlend. Nirgendwo aber könnte man bemerken, als nähme die leichtbehandelte künstliche Form das Interesse besonders für sich in Anspruch, vielmehr erscheint die Melodie der Hauptstimme überall als die Hauptursache bei Wahl der, das Wesen desselben dem Verständnisse vermittelnden formellen Gestaltung. Die entscheidende Theilnahme, welche unser großer Tonmeister jenen kleinen Melodien widmet, rechtfertigt den Wunsch, unsere Leser wenigstens im Allgemeinen mit denselben näher bekannt machen zu dürfen. Einige führen uns in sehr frühe Zeiten zurück. Besonders leicht klingen sie gar aus der apostolischen Zeit herüber oder aus den ersten der bischöflichen Kirchen, wenn auch in sehr veränderter Gestalt. Gewiß ist, daß manche als „Hymnen“ Aufnahme in die Liturgie der älteren Kirche gefunden hatten, welche sie in späterer Zeit in puristischem Geiste aus ihren Tempeln wieder verbannte. Darnach überlebte sie die Pietät von Geschlecht zu Geschlecht bis zu Ec card und weiter auf unsere Gegenwart, wo wenigstens dieser oder jener Freund des Alterthums sich noch an ihnen erquicket. — Zu dieser Klasse der Melodien unserer Sammlung zählen wir folgende:

Im ersten Theil: Nr. 1 „Veni redemptor gentium“ aus dem 4. Jahrhundert. — Nr. 2, „A solis ortus cardine“ a. d. 5. Jahrh. — Nr. 3, Gebet bei Jesu Christ; alt-deutsche Melodie, zuerst gedruckt 1524. — Nr. 7, „In dulci jubilo“ mit seinem an die babilonische Sprachverwirrung erinnernden Durcheinander des Lateinischen und Deutschen; aus dem 15. Jahrh. — Nr. 10, „Patris sapientia“ a. d. 13. Jahrh. — Nr. 16, „Christi ist erstanden“; a. d. 12. Jahrh. — Nr. 17, „Veni creator spiritus“; a. d. 8. Jahrh. — Nr. 18, „Veni sancte spiritus“; a. d. 15. Jahrh. — Nr. 19, „Nun bitten wir den heiligen Geist“; a. d. 13. Jahrh. — Nr. 22, „Magnificat“ und Nr. 23, „Te Deum“, beide alt-irisch.

Im zweiten Theil: Nr. 12, „Jesus Christus unjer Heiland“; Joh. Hussens Lied, gebessert durch Luther. — Nr. 29 „Media vita in morte sumus“; a. d. 15. Jahrh. —

Eine große Anzahl der Melodien stammt mit ihren Texten aus der Zeit der ersten Stürme und Kämpfe der Geister,

während der Reformation, zum großen Theil von Luther selbst verfaßt oder umgebildet nach den Bedürfnissen der jungen Kirche. Wir führen diese nur den Anfängen ihrer Texte nach auf, ohne das Jahr ihres Entstehens näher zu bezeichnen. Sie treffen alle in den Zeitraum von 1524 — 1545 und sind folgende:

Im ersten Theil: Nr. 4, „Vom Himmel hoch da komm ich her“. — Nr. 5, „Der Tag der ist so freudeulich“. — Nr. 8, „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“. — Nr. 13, „O Lamm Gottes unschuldig“. — Nr. 14, „Jesus Christus unjer Heiland“ (nicht zu verwechseln wegen des gleichen Anfanges der Textworte mit Nr. 12 im zweiten Theil). — Nr. 15, „Christ lag in Todesbanden“. — Nr. 20, „Gott der Vater wohn uns bei.“

Im zweiten Theil: Nr. 3, „Wir glauben all an einen Gott.“ — Nr. 4, „Vater unser im Himmelreich.“ — Nr. 5, „Christ unser Herr zum Jordan kam.“ — Nr. 7, „Allein zu dir, Herr Jesu Christ.“ — Nr. 8, „Aus tiefer Noth schreie ich zu dir.“ — Nr. 9, „s ist ist das Heil uns kommen her.“ — Nr. 11, „Herr Christ, der einig Gottes Sohn.“ — Nr. 13, „Gott sei gelobet und gebenedeit.“ — Nr. 14, „Nun freut euch, lieben Christenmein.“ — Nr. 15, „Nun lo mein Seel den Herren.“ — Nr. 19, „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.“ — Nr. 20, „Ach Gott vom Himmel sieh darein.“ — Nr. 24, „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.“ — Nr. 25, „Bar Gott nicht mit uns diese Zeit.“ — Nr. 26, „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ (mit dem „Verleih uns Frieden gnädiglich“ als Anhang).

Ueber den Ursprung der nun folgenden Weisen ist es nicht gelungen Näheres zu ermitteln. Wir führen sie der Vollständigkeit des Ueberblicks unserer Sammlung wegen mit auf:

Im ersten Theil: Nr. 6, „Resonet in laudibus“ (in diesem Chöre ist der lateinische Text beibehalten. Die übrigen sind verdeutscht). — Nr. 9, „Christe, der du bist Tag und Licht.“ — Nr. 12, „Herr Jesu Christ, wahrer Mensch und Gott.“

Im zweiten Theil: Nr. 1, „Dies sind die heiligen zehn Gebot.“ — Nr. 2, „Mensch, willst du leben seliglich.“ — Nr. 6, „Erbar dich mein, o Herr Gott.“ — Nr. 21, „Es spricht der Unweisen Mund wohl.“ — Nr. 22, „Ein feste Burg ist unser Gott.“ — Nr. 23, „Es woll uns Gott genädig sein.“ — Ohne Zweifel verdanken wir viele dieser Melodien, sofern sie originale sind, dem Verfasser und Bearbeiter ihrer Textworte: Dr. M. Luther.

Endlich befinnen sich in der Sammlung noch eine Anzahl Wiederweisen, welche in außerkirchlichen Lebenskreisen entstanden sind. Sie sind aus dem Volke herpor gegangen, welches sie mit ihren weltlichen Poesien dem Verfasser nachsah, der sie dichtete und zugleich musikalisch ausstattete, um sich dadurch vor der Fülle seines poetischen Dranges zu befreien, nicht um seinen Namen auf die Nachwelt zu verzeichnen. Diese beschiedenen Blüten des Volksgeistes, weit und breit gekannt und geliebt, nahm die junge Kirche vielfach unter die Zahl ihrer erbaulichen Lieder auf, wie ähnliche auch schon vereinzelt von der älteren Kirche späterer Zeit gesehen war. Freilich war das Verhältnis des Volkslebens zum christlichen Bewußtsein jener Zeit ein anderes wie in der Gegenwart, wo beide Seiten oft als unvermittelter Gegensatz einander feindselig gegenüberstehen, während sie sich damals gegenseitlich durchdrangen. Aus dieser Ursache späterer Zeit gehen auch der Volksgefang von dem geistlichen Liede außer durch seinen poetischen Gegenstand wenig unterschieden. Und es sind bis auf unsere Zeit mehr als eine Viedrksamlung erhalten, in welchen neben dem geistlichen, den weltlichen Stoffe in einträchtiger Gesellschaft Raum gegönnt ist. Daß sich gegen diese Vergesellschaftung des Heiligen und Profanen zwar bedenkliche Stimmen erhoben, beweist nichts gegen die Verwandtschaft des musikalischen Ausdrucks, in welchem der verschiedenartige In-

toll sich darstellte. Heinrich Albert, ein Schüler oder Nachahmer Eccard's erklärt sich darüber in einer Vorrede solcheriederjammung gemüthlichen Inhaltes so: „Wunderete auch etwa dieses, daß ich geistliche und weltliche Lieder in ein Buch zusammengefaßt, so gedunet, wie es mit eurem eigenen Leben beschaffen, sie ihr oft an demselben Tage des Morgens anhänglich, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte und des Abends bei einer christlichen Gesellschaft oder wohl gar bei der Liebsten frohlich seid.“ —

Unsere Sammlung enthält vier solche aus dem Volk geborne und nachher in der Kirche mit christlichen Texten gesungene Melodien. Nämlich im ersten Theil: Nr. 11, „Da Jesus an dem Kreuze stund“ nach der Weise des Volksliedes: „Es wohnet Lieb bei Liebe.“ — Im zweiten Theil: Nr. 10, „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ nach der Weise: „Nach allen dein.“ — Nr. 16, „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ ursprünglich: „Was wollen wir oder haben an“ (erschied zuerst als Kirchenliedweise. Wittenberg 1545). — Nr. 28, „Ich dank dir lieber Herr“ nach der Volksmelodie: „Entlaubt steht uns der Walde.“ Aus der Fülle des neuschristlichen evangelischen Geistes heraus sind die Poesien geschöpft, welche den bezeichneten Melodien zu Grunde liegen. Und der Inhalt dieser Poesien in inangiger Durchdringung mit den wunderbaren Gesangswesen prägen überall dem chorischen Styl Eccard's ihren Stempel auf. Wie aus der schwellenden Knospe die Blüthe, so bricht der Ton hier aus der Fülle des Gedankens, ja des einzelnen Wortes herbor und offenbart sein geheimnißvoll wirkendes Wesen. So bezeichnet auch Eccard's Deklamationsweise einen Höhepunkt seiner Zeit. Um dies zu würdigen muß man freilich von den in unserer Ausgabe angemerkten Taktstrichen absehen, wiewohl wir sie nicht gern entbehrt hätten. Aber noch zu Eccard's Zeiten galt nicht die Symmetrie des Zeitverlaufes als oberster Grundfals der Taktordnung, sondern vielmehr immer noch die ältere Nichtschar der rhythmischen, nach metrischer Geltung der Worte und Sylben abgemessenen Bewegung während eines Niederstages (taetus) der Hand. Ein Beispiel dieser Rhythmi bietet das „Magnificat“ (1. Thril, Nr. 22), welches ohne den modernen Taktstrich mitgetheilt worden ist. Betreffs der sonstigen Behandlungsweise des Textes, seiner Verteilung unter den Noten in unserer Partitur berücksichtige man, daß diese bei für Verteilung des Originals nicht überall maßgebend zu sein braucht, da in dieser Hinsicht dem Sänger und Chorleiter Vieles überlassen wurde, was heute von den Verfasser auf's Sorgfältigste vorgeschrieben wird. Wer an der Textverteilung unserer Ausgabe hie und da Anstoß nehmen sollte, hat das wohl begründete Recht dieselbe nach Geschmack und Bedürfnis stellenweise abzuändern, ohne dadurch die Pietät gegen Verfasser und Herausgeber in's Gedränge zu bringen. Uebrigens lese man die dem Werke vordruckte historisch-kritische Vorrede des Herausgebers, welche noch Vieles mittheilt, was im Vorstehenden nicht berührt worden ist. Die Ansicht des Herausgebers, als seien die oft auffallenden Abweichungen der Melodien von ihrer ursprünglichen Gestalt lokale Varianten, wie man sie in den Kirchen des damaligen Herzogthums Preußen gesungen habe und gewohnt gewesen sei, modificirt sich stellenweise ohne Zweifel durch die Thatfache, daß die dornmäßige Bearbeitung dieser Melodien manche Abweichung vom Original durch die Bearbeiter, und eben sowohl auch durch Meister Eccard erfahren haben werde. Dagegen scheint sich die Meinung zu bestätigen, als seien die geistlichen Lieder für Eccard's unmittelbare Umgebung zunächst geschrieben worden. Wahrscheinlich schuf er sie für den Chor der Schule, dem er als Cantor leitend vorstand, nicht unwählich dem Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, der um ein Jahrhundert später den Garten der Tonkunst, ungleichbar wie ein Bach, aber mit der Fülle eines majestätischen Stroems befruchtete, um

den durch seinen Geist verklärten Ernteseegen früherer Jahrhundert mit sorgfältigem Ertrag auf die Nachwelt zu verehren.

Es ist nicht schwer zu sagen warum die Eccard'sche Musik sich mit einer verhältnismäßig geringen Verbreitung begnügen mußte. Rag der Grund zum Theil in ihrer Neuheit gegenüber der Kunstsübung und des Stils der damaliger Gegenwart, so gewährten die bald losbrechenden Stürme des dreißigjährigen Kriegs nicht die erwünschte Ruhe der Gemüther, um sich mit dem ungewohnten Neuen und Eigenthümlichen der Eccard'schen Muse genugsam zu besreunden und ihr Wege und Zugänge in weiteren Kreisen zu bahnen. Die Wahrheit ist, daß sich in Preußen eine Eccard'sche Schule bildete, welche nennenswerthe Vertreter aufzuweisen hat. Außer oben erwähnten Heinrich Albert nennen wir nur noch Stobäus, der die beiden größeren Werke seines Lehrers, die „geistlichen“ und „Weltlieder“ inmitten der freigedruckten Vdrängnisse 1632 und 1642–44 durch eigene Tonlage vortruch herausgab. Ob die einstimmige Chorbesezung, die Varianten und Melismen der Melodien mitgewerkt haben als Gründe, welche Eccard's Musik eine Verbreitung in größeren Umfang verweigerten, wollen wir dahingestellt sein lassen — Zweifel ferner unserer Sammlung herausgeber, daß die Gemeinde diese geistlichen Lieder während des Gottesdienstes mitzungen habe; so ist es wohl überflüssig, den Beweis zu führen, wie unmöglich es sei, daß auch die kunstgelehrte kirchliche Gemeinde als solche einen auf die feinsten Punkte des Ausdrucks gerichteten einstimmigen Chor auszuführen im Stande sei. Die Vorkstellung einer nach Stimmen abgetheilten und aus Notenblättern singenden Gemeinde freist vielwehler nahezu an's Unmögliche. Dagegen ist es thatsächlich nachweisbar, daß die Gemeinde in die Hauptstimme des Chorgesanges gelegentlich mit eingestimmt, und daß der Wunsch, eine allgemeine Beteiligung solcher Gestalt ansfahrbar zu machen, Veranlassung zur Vertzung der Melodie in die höchste Tonlage (Sopran) gegeben habe. Man vergleiche z. B. Lukas's Ofsian der's Singbuch. Tübingen 1853. 5) geistliche Lieder und Palmen mit vier Einstimmigen auf Contrapuncts Weise also gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann.“

Wir haben keinen Grund, die vor uns in anziehendster äußerer Ausstattung liegenden Musikwerke geringer zu schätzen, etwa weil die Zeit, welcher sie ihrer Entstehung nach angehören, sie nicht in dem ganzen Umfang ihres hohen Werthes geschätzt habe. Auch man hier die Erfahrung nicht zum ersten Mal, daß es Denkmäler der Kunst namentlich der musikalischen giebt, die an keine bestmunte Zeitschranke gebunden sind, um ihre prophetisch. Wirkung zu erweisen, vielmehr alle Zeit überdauern und in jeder weis und wirken können. So ist es den Werken der treuen und — vorzugsweise wegen des stillen tiefen Cultus ihres Strebens und seiner thatsächlichen Zeugnisse — „großen“ Meister in den meisten Fällen er angen. Zu diesen Meistern zählt die Musikgeschichte auch Johannes Eccard, und wie wohl berechtigt sie dazu sei, das beweisen u. a. B. rken seine „geistlichen Lieder“ ganz besonders. Wenn die römische Kirche ihren Palestrina mit stolzer Freude als den „Priniceps musicos“ bezeichnet, so hat das deutsche evangelische Volk ganz daselbe gute Recht, Johannes Eccard als seinen Palestrina hochzuhalten. Möchte das deutsche Volk der Gegenwart und Zukunft sich aneignen, die reiche Erbschaft des groß n Meisters endlich anzutreten, und sich derselben werth zu zeigen.

Der erste Theil der geistlichen Lieder mischt nach dem Inhalt der Chöre den Kreis der Fülle in der Ordnung des Kirchenjahres, nentlich auf Advent 1. auf Weihnachten 6, auf die Epiphany 3, auf die Charwoche 8, Ostern und Pfingsten gleichfalls je 3, auf die Trinitatiszeit zu 1 Lieder, dann das Magnificat und Te Deum.

Der zweite Theil allgemeineren Inhalts enthält sogenannte Katechismuskücher, Plakate und dgl. m.

Noch erwähnen wir, daß sich die Umkehrung des ersten Temors gegen den zweiten in mehreren Stücken der Partitur empfehler erweisen dürfte.

## Anregungen durch „Anregungen.“

C-x. In den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ (Jahrg. 6 v. 3. 1861) lasen wir zwei Aufsätze, den einen (Seite 329) „Brod“ überschrieben, von Louise Ditto \*), den andern (S. 163) „die Schiller-Götze-Philologie“ (anonym). Warum so spät? warum erst jetzt? — Nun das sei gleichgiltig, wenn nur die Anregungen, die unserer Feder dadurch entschlüpfen, nicht gleichgiltig sind, und noch auf's Neue so gut pass'n, wie auf vorräge Jahre. Und sind auch jene Aufsätze nicht special musikalischer Natur, ist namentlich der zweite seinem Wesen nach entgegengesetzt literarisch, so hängen beide doch für uns so nahe mit dem ganzen (also auch dem musikalischen) Künstlerthum zusammen, daß den Entgegnungen selbst in einem rein-musikalischen Blatte wohl Raum gegöhnt sein dürfte. — Also:

### I. Brod.

Eine Ceremoniasage, aus der wir nur einige Cardinal-Punkte herausheben wollen.

1. Ein großer Theil der Künstler, seufzt V. Otto, kämpft sein Lebenlang den allgemeinen Kampf um's Brod, stirbt einen schmerzlichen Tod als Jene, die des bloßen leiblichen Hungertodes sterben, den „Tod des Geistes.“ Sie gehen geistig daran nnter, daß sie nichts Anderes thun und denken dürfen, als was ihnen Brod schafft.“ Und warum? — Während man Virtuosen, Sängern, Tänzerinnen Gold vor die Füße wirft, giebt man andern Künstlern (Dichtern, Componisten u. s. w.) „Seine statt Brod“ — ab-r auch die eist — wenn sie todt sind. Dann hat man plötzlich Geld für sie — und errichtet Dem ein prangendes Denkmal, den man vorher verhungern ließ.“

Gut, oder vielmehr schlimm! Aber gegen wen denn eifert Ihr? wen flagt Ihr an? Die diestirende Wirtwelt, welche nur das empfindet, empfinden kann, dessen sie sich wirklich bewußt ist? Die einmal wirklich noch nicht weiß, nicht wissen kann, welche große Zukunft der oder jener ausstrebende Künstler in seinem Schoße birgt, vielleicht auch nicht zur Reife zeitigen wird, andererseits der schon g'reiften Künstler und ihrer Werke Größe noch nicht versteht, nicht in sich aufnimmt, kostet, theilt? während ihr der Virtuose, Sänger, Tänzer leichtverstandenen Genuß, und zu erkauenden, vor ihre Sinne schmeichelt? — Erst die aufwachsende Radwelt vermag, es, je größer um so später, in Fleisch und Mart und Blut aufzunehmen. Darum auch wohlstcht sie, was der Mn veräumte, nachzuholen. Kann sie's durch Brod nicht mehr — nun denn durch Stein und Denkmal, sich selbst nicht nur ein Zeichen der Erinnerung und Dankbarkeit, nein auch den kommenden Geschlechtern eine Tafel der Erweckung und Nachseherang.

Und warum, fragt Ihr, ist's in Frankreich anders und in Italien? Warum darbt nicht dort der Künstler, wie bei uns in Deutschland? — Weil in Frankreich der Koryphäen nur gar wenige, die — unbekümmert um das gegenwärtige Geschick, gleichgiltig ob der Vorber noch die eigene Sirene jenen werde — Denkmäler für die Nachwelt, für das Ewige schaffen, weil man dort mehr praktisch den Leuten sich accommodiren leant. Die Menge ist hier großentheils, wie dort, nicht schlimmer, auch nicht viel besser; der Künstler zumeist — ein anderer. Und wer's hier macht, wie sie's in Frankreich wachen und in Welschland, braucht auch heute weder hier noch dort zu darben.

Und warum sollen sie's — somit erklärt sich unser Uebermuth zu fragen — warum sollen sie's, die Künstler, so viel bef-

ser haben? haben sie nicht schon — wie gar so Mancher taufchte nicht mit einem Millionär dafür — den großen geistigen Genuß voraus vor ihrer Wirtwelt? Die gütige Natur ist weis! in ihren Spenden. Warum Alles Einem? — Wie schön die Antwort Zenes, dem man sagte: Ihr Hehl lebt glänzend und in Freuden, und — schafft gar wenig; Sie, dem Alles obli-gt, müssen länglich leben. „Ein Glüd“ — war seine Antwort — „daß es nicht ungelehrt. Denn sollte Jener thun, was er nicht kann, da ging' er leer aus. Ich kan arbeiten, lebe artig, und bin zufrieden.“

2. Wer sagt Euch, fragt unsere Verfasserin des Weitern beispielweise, ob nicht jener Handlanger, jener Stubenmaler, jener Schullehrer, jener Musikdirektor einer kleinen Stadt — ein geschickter Baumeister, ein großer Maler, ein Volkserzieher, ein berühmter Componist worden wäre, wenn er in den Verhältnissen gewesen, sein Talent auszubilden, wean nicht diese, die Verhältnisse, „in die die beschränkte Sphäre gebannt hätten, in die ihn freilich keine andere äußere Macht zwang sich zu begeben, als die eine, die allbezwingende Gewalt: die Sorge ums tägliche Brod?“

Wer sagt Euch, — könnten wir mit nicht minderm Recht etwa entgegenfragen — ob so Mancher, der Unsterbliches geschaffen, uns Das geschaffen hätte, hätte seiner Wiege Gold gekächelt statt einer sorgenvollen Mutter schmerzbelegte Lippe, hält' er sein Leben aller Sorge daar genießen können in Ueberflusse Fülle? Zu Allem fast bedarf es, auch zum Schaffen, zumeist äußerer Anregung und kam diese nicht von der liebevoll ersiehenden Hand (wir denken an Mozart z. B.) des Vaters oder der Mutter, so sandte sie häufig eine fremde strengere Erzieherin, die Noth. Darum jener Adler nicht so ganz mit Unrecht über einen jüngeren Collegen abschließend ausrief: „Wollte Gott, er säße ein paar Jahre beim Hungertopfe, hatt bei der Freischüssel. Da mügte er herandrücken mit seinen Studien, vollenden — erst Eins, dann wieder Eins, Neues stets und Neues schaffen, und unerermüdet dadurch lernen, statt daß er jetzt, trotz aller Emfigkeit, vor lauter Afsielen, Feilen und wider Feilen nicht fertig wird mit ein em Werke, um — mit Einem Schlag das Höchste zu erringen!“

Wir können also fragen — sagte ich. Aber müßig alle Frage. Ein Jeder ward, wa's innerlich aus ihm geworden, gerade durch die Summe des ganzen „wie er's geworden.“ Mit dem, „was hätte werden können, wenn“ — kann! Ihr die ganze Weltgeschichte aus den Angeln heben, und schließlich: mit dem ewigen Gott läßt sich nicht hadern.

3. „Sacrilegium!“ — „Nicht die verdammt allein“ ruft unsere Künstler-Apostolin — „welche an der heutigen Kunst ein Sacrileg m begeben, nicht jenen Maler, der das Heiligenbild nicht malte, „das ihm selbst ein Gräuel ist, wenn er es nicht auf Bestellung malte, auf Bestellung für eine Kirche, die er nie betritt, dem Zweck eines Bekenntnisses zu dienen, das nicht das seine, eine Anbacht zu erregen, die ihm weit fremd geliebtes!“ Nicht „jene blasse Frau, in deren Augen Strahlen der zartesten Poesie glimmen.“ die sich (uns Brod!) gezwungen sieht „sich so weit zu erniedrigen, französische sittenlose Romane zu übersehen,“ ja es als ihre heilige Pflicht (uns Brod!) erkennen muß „die heilige Flamme der Dichtkunst in sich selbst zu erlöchen und ihre Feder Dingen zu leihen, die ihrem edleren Wesen geradezu widerstreben.“ Nicht jenen Componisten endlich, der „dem Unschmack des gewöhnlichen Pianoforte spielenden Publikum hitbigden neue Opern zu Potpourri's zerreißt und wieder zusammenstickt. Müß er doch leben von der Kunst, mit ihm sein Weib und seine Kinder!“ „Nicht die verdammt,“ ruft sie, „welche das Sacrilegium begehen, sondern die Wacht, welche sie dazu zwingt, verdammt, die Wacht, der sie sich nicht entziehen können, wenn sie nicht untergehen wollen — gebt ihnen Brod und Alles wird anders sein!“

Wie? — und das sagt eine deutsche Frau? — und das im Ernst? — Für's Brod arbeiten — gut! Das Heilige dadurch entwürdigend, oder — denn da's kann nicht durch unsere

\*) Entleent aus deren größerem Werke „die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart.“

## Kritische Revue.

Duos für Pianoforte und Violina.

Duo, comp. für Pianoforte und Violin (oder Violoncell; Nr. 3 der Duos) von Heinrich Marschner. — Verlag von Friedr. Hofmeister in Leipzig. Op. 193.

Sonate, comp. für Pianoforte und Violine von Ernst Reiter. — Verlag von Rieter- Biedermann in Winterthur (jetzt Leipzig). Op. 11.

Duo, comp. für Pianoforte und Horn von Otto Bach. — Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig. Op. 10.

v. Hr. Ohne Frage ist unter diesen drei Werken das erstgenannte dasjenige, welches sich nicht nur durch den, nun auch bereits der Geschichte angehörnden Namen seines Autors, sondern auch durch seinen Inhalt am meisten der Beachtung empfiehlt.

Marschner's Ruhm als Operncomponist überflügelt bekanntlich bei weitem denjenigen, welchen er sich als Instrumentalcomponist erworben. Das vorliegende Duo ist wohl als nachgelassenes Werk zu betrachten; es steht hinter früheren größeren Instrumentalarbeiten des Meisters nicht zurück, ja wir möchten ihm vor manchem uns bekannt gewordenen den Vorrang einräumen. Der allgemeine Charakter des Werkes ist, wie bei Marschner gewöhnlich eig. pathetischer, aufgeregter, wie schon die Tonart der beiden Hauptsätze (H-moll) vermuten läßt; aber die Leidenschaft, welche aus ihm spricht, entspringt nicht sowohl aus dem Gemüth, als aus der einseitig afficirten Phantasie, daher sie sich vornehmlich im Finale, mehr im Element des Spulbaßten bewegt. Der erste Satz (Allegro risoluto,  $\frac{3}{4}$ ) entwickelt sich aus einem sehr einfachen Motivo, nämlich folgendem:



In allen Tonarten und Tonlagen verfolgt es den Hörer von Anfang bis zu Ende mit zäher Unermüdblichkeit, aber das Gewebe ist geistreich und gewandt genug gesponnen, um uns nicht zu langweilen. Der zweite Satz (Andantino, quasi Allegretto, G-dur  $\frac{3}{4}$ ) ist uns durchaus der liebste; es liegt ihm ein volkstümliches, recht anmutiges Thema zu Grunde, wie Marschner deren so manche mit Glück erfunden hat. Der phantastische Charakter des aus dem ersten würdevollen dritten und letzten Satzes (Scherzo = Finale, Vivace, non troppo  $\frac{3}{4}$ ) spiegelt sich schon in seinem Hauptmotivo:



Ohne bedeutend genannt werden zu können, gehört das Werk doch immer zu den angenehmeren Produkten der neueren Literatur dieses Genres und wenn Marschner darin hinter manchem jüngeren Autor in Bezug auf Klangschönheit, combinatorisch: Gewandtheit, äußeren Schlich zurücksteht, so ersetzt er dies wieder einigermaßen durch Frische und Ungerwöhnlichkeit der Erfindung.

Gleich die Sonate von Ernst Reiter, einem uns bis jetzt noch unbetannten Autor, ist, was äußeren Schlich betrifft, dem Marschner'schen Duo überlegen; es ist da alles viel zierlicher, aber auch wasseriger. Der Componist hat sich eine bedeutende Gewandtheit in der Beherrschung der Phrase erworben — nicht der Phrase im gemeinen, absolut berächtlichen, sondern im höheren Sinn, wie man sie ja selbst einem Wendekloß so oft zum Vorwurf machen muß. Was er hat, weiß er, von einigen leeren unbescholtenen und nach der Schule schmeudenden Stellen (besonders im Andante, dem schwächsten Satz) abgesehen, alles recht hübsch auszudrücken, aber der Metalmüth des Capitals, von welchem er uns die Zinsen mittheilt, muß sich eben noch erheben, ehe wir uns durch seine Gaben wahrhaft bereichert fühlen können.

Das Duo endlich von Otto Bach mögen Hornbesessene als

Lüge entwürdigt werden — uns Brod uns selber schänden — nimmer! Schlechter malen oder malend lügen? Seiner eigenen Sittlichkeit in's Antlitz schlagen? Schlechter musiciren? Das thäten unsere wahrhaft großen Künstler nie. Wenn's sein muß, dann um's Brod ein anderes Mal vieles schreiben, das uns (vielleicht doch) Muße lasse, das Schöne, Edle, dem wir uns hingeben, schön und eel zu vollführen. Wie Mancher mügte schon der ganzen Kunst, der Wissenschaft entsagen und ein Handwerck wählen, der Familie halber? — Wohl ihr, wenn ihm Muße blieb zum Schöpfen und Studiren! Bedenken zum Exempel und Familienbilder, statt der lieber geschaffenen Historien Gemälde; die Kunst nach Theorien ehren, statt in Tönen dichten; ineinhalb copiren! Aber nicht sich selbst und seine Kunst veräußern. Wer diese schändet um des Brodes halber, ist's Brod nicht werth, das du wiffst, daß sie ihm geben sollen!

Endlich 4. „reisen! — „Die Welt“ — sagt die Verfasserin — „nicht freilich die Thränen der jungen Künstler und Dichter nicht, die auch gern hinwünschten ins rauche Leben, weil die dumpfe Luft ihrer Städte sie zu erdrücken droht, weil die Philisterhaftigkeit ihrer Umgebung jeden höheren Schwung ihnen raubt. Sie möchten gern nach Paris, nicht etwa dort zu schwelgen, nein! nur auf dem Boden weltgeschichtlicher Entwicklung zu stehen, um sich auch zu weihen an der geistigsten Sätte, wo die Sonne der Freiheit glühend emporsteht. — Sie möchten auch gern nach Italien, unter dem Himmel des Südens die Schwirgen der Poesie zu entsalten, und das ewige Rom zu beglücken, — sie möchten wenigstens gern das deutsche Land durchpflügen, die Stätten, die ihre Ahnen heiligten, sehen, und all die Völkersämme kennen lernen, mit denen sie sich zu einem Volk verbrüdet fühlen. Aber sie können nicht fort, sie haben kein Geld dazu und müssen daheim bleiben und arbeiten, bis sie welches verdienen.“

— Wohl ist es schön, das Reisen, und läßt den Körper, reißt den Geist, erschließt das Herz. Auch mancher Beamte freilich, mancher arme Philister von Familienverant, wie würde er so ganz anders arbeiten, süßher, weniger pedantisch und philisterhaft, sonst! von der Zeit zu Zeit hinaus ins Freie, nach Paris, Rom, Neapel, Natur und Kunst zu sehen und alles Schöne! Aber ist's überhaupt Bedingniß? Bedingniß zum Schöpfen? Bedingniß wenigstens — dem bildenden Künstler möchten wir hier Conzeßionen machen — für den Componisten, den Poeten? — Den Einen mehr, den Andern weniger! Doch muß sich Zober — es ist nun ein'nal so — nach seiner Dede strecken. Händel reiste, Bach blieb im Cantorbüchchen; Mozart reiste, Beethoven, Schubert nicht weiter als sie die Füße trugen. Helicim David holte sich die wüste Wüste aus — der Wüste, Carl Maria schrieb daheim die schönsten Zingaresen-Weisen. Schiller malte die Scenen seines Theil, ohne daß sein Fuß jemals die Schweiz betreten hätte; und Kant — auch einen Wissenschaftsmann zu nennen — zeichnete im Königsberger Studierzimmer die schönsten Parallele seiner vier europäischen Nationen, als habe er Jahrzehende unter ihnen zugebracht.

„Reißt nur den Dingen“ — rufen wir mit Poulsen aus — „den Schiefer ab, und begnügt Euch nicht mit schönen poetischen Redensarten, sondern seht die Sachen wie sie sind!“ So sind sie, wie te sie sind, und da r u m sind sie so, mußten so sein, und werden so sein, so lang es Künstler giebt. „Woju die verhäßende Lüge?“

— Wer dies schrieb? — Ein Künstler schrieb's, ein Musiker vom Fach, der auch gern reisen, auch gern schaffen möchte Tag und Nacht, soviel ihm die Natur etwa verliessen, der's aber nur kann, wenn ihm die knappe Muße kommt, welche er sich abringt von den Lecttionen, die er giebt, sich und seine Familie zu ernähren. Der aber nur sich anlagt wenn er's nicht dahin bringt, wohin er möchte, und nicht die Welt erwet; der daneben lieber in Deutschland arm — ein deutscher Künstler bleiben, als sein deutsches Mülanten-Blut etwa mit anglo-amerikanischem amalgamirend sich selbst in Gold umsetzen möchte.

eine willkommene Besserung begründen; eine weitere künstlerische Bedeutung hat es nicht. Es besteht nur aus einem Satz (Allegro moderato, F-dur  $\frac{3}{4}$ ), und ist seinem Hauptinhalt nach als ein breit (nämlich 15 Seiten weit) ausgehobenes Lied ohne Wort anzusehen, darin viel Triviales vorkömmt, im Einzelnen auch manche gelieferte Combination zu loben, dagegen um so entschiedener der häufig spätere Clavierstil zu tadeln wäre.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Zwölf Lieder, comp. von John Böie. — Verlag von Fritsch Schubert in Hamburg. Op. 25. Drei Hefte.

Lieder, comp. von W. B. Scheffer. — Verlag von August Whistling in Leipzig. Op. 9. Zwei Hefte.

Wir können und wollen auf die Gefahr hin, gemüthlos zu erscheinen, nicht leugnen, daß wir der moderneren überzarten, halb krankhaften, halb erkünstelten Empfindsamkeit in Gedächtnis und Lied nicht sehr gemogen sind, so sehr auch immer (wir erleben's ja) das incidit in Scyllam, qui vult evitare Charybdim zu befürchten steht. In jenem Grundübel unserer Lyrik aber leiden auch die vorgedachten Sammlungen, denen, abgesehen davon, daß sie auf einem geistig so untergeordneten, bedeutlichen Standpunkt stehen, manches Gute nachzusagen ist.

Wer aber seinen Geist einigermaßen an den Werken der großen Dichter gebildet hat, die daher auf seine ganze Welt- und Lebensauffassung auch nicht ohne Einfluß geblieben sein können, dem werden die wenigsten der Gedichte, welche die genannten Tonsetzer zu componiren sich angeregt fühlten, auch nur überhaupt genießbar sein. Daraus entsteht aber nothwendig ein Mißbehagen, über welches uns nur das Genie hinauszuheben vermag, und auch dieses nur, so lange wir uns ihm, was wir freilich so gerne thun, völlig kritisch überlassen. Wer vermöchte sonst z. B. die Oßian-Gesänge Schubert's zu genießen? Und doch sind sie uns so überaus werth. Aber wir führen ja in der Kunst wie im Leben gleichsam eine doppelte Existenz, und tausendmal sagt unser Gefühl: ja, wo unser Intellekt: nein sagt. Der begabtere der beiden Componisten scheint Böie zu sein, denn auch die Leser dieser Zeitschrift bereits in vortheilhafter Weise kennen. Namentlich deuten seine Produktionen eine klarere Anschauung von dem Wesen des Liedstils; Gesang und Begleitung schließen sich bei ihm einheitlicher zusammen, während in Scheffer's Liedern (z. B. in Nr. 2, 4, 5) zunächst das übermäßig, nur auf äußeren Reizth berechnete Accompaniment zu tadeln ist.

Ein zartes Gemüth und ein feiner musikalischer Sinn sprechen sich in Böie's Liedern unverkennbar und in recht freundlicher Weise aus, ganz besonders in den Liedern des ersten Heftes, mit Ausnahme des ganz phrasenhaften Nr. 3, in Nr. 5 und 8 des zweiten, in Nr. 11 des dritten Heftes. Die Gedichte sind, mit Ausnahme eines Eichenborstfischen und eines Volksgedichtes sämmtlich von R. Pohl und W. Herx.

Die Lieder von Scheffer müssen, da sie Spöth gewidmet sind, wohl schon vor längerer Zeit erschienen sein. Nr. 3 hat uns unter ihnen am besten gefallen, besonders die Stelle:

So zittert, wenn die Woge ruht,

Im Meer das Sterneneukit u. s. w.

ist schon empfunden. Die Lieder sind für eine tiefe Stimme componirt.

Lieder und Gesänge für Männerchor.

Fünf Gesänge, comp. von Niels Gade. (Fünftes Heft der Lieder für Männerchor.) — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Op. 38.

Vier Lieder, componirt von H. Bömcke. — Derselbe Verlag. Op. 10.

Zwei Männerchöre, comp. von Hugo Pierson. — Verlag von Jul. Schubert in Leipzig und New-York. Op. 35.

Die Literatur des Männergesanges ist bekanntlich eine übermäßig gehaltvolle und kann es auch bei der geistigen wie technischen Beschränktheit des Materials, welches der Männergesang dem Künstler bietet, nicht wohl sein. Reizmann in seiner Abhandlung

über das deutsche Lied eifert gegen das ganze Genre überhaupt und meint, der selbständige Männergesang habe viel zum Ruin der Stimmten beigetragen, indem die principielle Theilung der Tenore und Bässe eine unnatürliche wäre, eine Behauptung, die immerhin nicht ganz falsch sein mag.

Die Bereicherung, welche die gedachten Compositionen dem so bedenklich stürzten Männergesang zuführen, ist eine mehr äußerliche als innerliche. Als die flüchtigsten Produkte einer schon sehr routinirten Hand erscheinen unter diesen Gesängen ohne Frage jene von Gade, als eine in irgend einem Sinn herzerregende Erscheinung können auch sie nicht bezeichnet werden. Das amüthigste unter den fünf Stücken dieses Heftes ist die Composition des „Minnelied“ (Uebersetzung eines altdutschen Gedichtes) von Rürnberg. Die Lieder von Bömcke sind ziemlich flau und erheben sich in keiner Weise über die Masse des Mittelmäßigen. Eine etwas fräftigeren Anlauf nimmt Pierson in seinem „Reiterlied vor der Schlacht“, dafür ist aber das zweite Stück: „des Heiden Brauß“ um so matter ausgefallen.

Werke für Orchester.

Ouverture zu Medea, comp. von Waldemar Bargiel. Partitur und vierstimmiger Clavierauszug vom Componisten, im Verlag von C. F. Lesdant in Bres au. op. 22.

Diese Ouverture wurde, wie die D. M. Z. schon in ihrer letzten Nummer meldete, jüngst bei einer Aufführung in Köln sehr warm aufgenommen und wie uns dünkt mit Recht. Das Werk des hervorragend begabten, von uns in der ersten (Prob-) Nummer dieser Zeitschrift eingehend gewürdigten Componisten athmet Feuer und Geist; der Ausdruck der Leidenschaft, obwohl energisch genug und in der Entwidlung sehr glücklich gesteigert, überschreitet doch nirgend die zarte Grenzlinie des Schönen; die Worte sind edel und charakteristisch empfunden, die Orchestrirung zeichnet sich zugleich durch ein reiches Colorit und künstlerisches Maß aus. Kurz, das Werk ist allgemeiner Beachtung angelegentlich zu empfehlen, und diese Blätter kommen wohl noch ausführlicher darauf zurück.

## Locales.

(Beethoven's Missa solemnis).

S. B. Das Beethoven'sche Riesenwerk (über welches wir unser Glaubensbekenntniß schon nach seiner vorjährigen ersten Aufführung \*) durch die Ges. d. M., und neuerdings in der Const. Oefferr. Zeitung vom 1. April ausgesprochen haben), gelangte vorigen Sonntag zur zweiten und zwar, namentlich was die Solisten betrifft, bei weitem gelungenen Ausführung. Man hatte diesmal Sopranfänger herangezogen, nämlich F. u. Dufmann, Fr. Bettelheim und Heren Tel (Ratt) des unmittelbar vor dem Concert heifer gewordenen Herrn Walter). Herr Bauer, Mitglied der I. Hofcapelle, obwohl nicht Theaterfänger, kann gleichfalls als Fachmann betrachtet werden. Dadurch vor wenigstens für gute Stimmen und genügende Technik, theilweise auch für künstlerisch-schönen Vortrag geforgt. Es ist eigenthümlich, daß man Beethoven'sche Gesangspartien von Dilettanten gesungen selten anhören kann, Bach'sche aber selten den Fachleuten; und so hoffen wir denn, daß die bevorstehende Ausführung der Passionsmusik, trotz der theilweisen Besetzung der Solopartien durch Dilettanten deßhalb nicht minder befriedigend aus allen werde.

— Frau Dufmann eignet sich ihrer langvollen reinen Stimme und ihres schönen, klaren Tonanfaßes nach, sehr gut zu solchen Aufgaben und verdient das Lob, daß sie sich denselben immer mit vollem Fleiß und großem Eifer hingibt. Fr. Bettelheim, eine Sängerin, die ebenfalls durch eine Stimme von wahrem Goldklang und durch vielen Fleiß sich auszeichnet, ist doch in manchen Punkten noch zu sehr Anfängerin, von uns ihr mit

\*) Jahrgang II, Nr. 12.

voller Zuversicht eine unbedingte vollendetere Leistung erwarten zu dürfen, und sie muß noch ernstliche Studien machen, um zu voller Reife der Intonation und der Abstufung der Töne zu gelangen. Herr Erl zeigte sich als unerfahrener und festerer Kämpfer, indem er ohne Probe die unseres Wissens ihm unbekannte Partie übernahm, und ohne jede Störung, theilweise sogar recht glücklich durchführte. Herr Panzer ist als geübter, routinierter, jedoch innerlich etwas kühler Sänger bekannt. Bis zum *Venedictus* ging die Messe nahezu tadelloser von Statton, in den beiden letzten Sätzen wurde zuweilen von der *Alfistia* distonirt und dadurch dem reinen Einbruch des großen Werks Abbruch getan. Chor und Orchester waren unter der energischen Leitung des Herrn Herberd ganz trefflich. Die kleine Orgel, von der man nur mitunter ein wenig Bass, aber ohne viel unreine Mixturen hörte, wurde von Herrn Bibt jun. ganz wacker behandelt. — Das Violinsolo im *Venedictus* wurde von Herrn Hellmesberger aeneidischvoll gespielt. — Darum kam nicht den rheinischen Aufführungen folgte, und das *Meni* (wohl auch das *Osanna*) vom Chor singen ließ, wissen wir nicht. Die Wirkung der Solostimmen gegen das volle Orchester ist doch eine gar zu auf-fallend matte, zu primitive. —

Das zahlreiche Publikum nahm sichtlich den tiefsten Antheil an dem erhabenen Werke.

## Schraup und Führer.

Ueber die beiden obigen kürzlich verstorbenen Prager Musiker wird uns Folgendes mitgetheilt: Franz Schraup war ein sehr begabter und durchgebildeter Violinist und bedeutend als Dirigent. Der Schwerpunkt seiner musikalischen Wirksamkeit fällt in die Zeit der Nachblüthe der Prager musikalischen Zustände. Es ist bekannt, daß Mozart für das musikalische Prager eine Wortliebe hegte; später jungste C. M. Weber als Capellmeister; Triebenke, ein angesehener Künstler, nahm nach Weber den Platz ein. Es war daher sehr ehrenvoll für Schraup nach solchen Vorgängern, umgeben von Persönlichkeiten wie Tomasoff, Wittalst, Dionys Weber, Bizig u. A. das schwierigste Terrain mit Würde zu behaupten. Schraup diente wie man sagt von Vst auf; aus dem Choristen wurde ein Repetitor, dann ein zweiter, endlich der erste Capellmeister. Daß es da nicht ohne harte Kollisionen, Reid und Schicksal von der einen und Intriquen von der anderen Seite abging, ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt wie schwer es wird, an eigenem Heerd zur Geltung zu gelangen. Doch! o Eitelkeit menschlichen Strebens! Zu was führte denn eigentlich dieser harte Kampf mit dem Leben? — Recht hatte Derjenige, der da sagte, die größte Kunst sei: sich selbst zu kennen" und für den Künstler ist dies besonders von Wichtigkeit. Das Leben eines jeden Menschen geht gewissermaßen in einem Crescendo in einer aufsteigenden Linie; auf dem Culminationspunkte angekommen, scheint es im besten Falle einen Augenblick stille zu stehen. Der Mensch atmet frei auf, seiner Kraft bewußt steht er triumphierend am sich herum, freut sich der überhäuften Erfolge und Kämpfe, vergißt aber nur zu leicht, daß Alles in dieser Welt ein Ende hat. Der Stillstand ist nur scheinbar und kann man nicht vorwärts so geht man rückwärts. Es beginnt das Decrescendo — die fatale absteigende Linie und ehe man sich's versteht steht man am Ende — am Rande der Gruft. Nur Wenigen ist es gegeben, diesen Culminationspunkt zu erkennen und ihr Leben so einzurichten, daß der Abgang von da an nicht allzu schmerzhaft werde. Diese letztere Erkenntniß schenkt Schraup zu fehlen. Die schöne Stellung, die er durch lange Jahre mit Ehren behauptete, mußte er kampfschwidig in seinen alten Tagen aufgeben, Vaterland und Freunde verlassen und im Ausland an einer Bühne z. oder k. Raanges sein Auskommen suchen. Der Mann muß schwere Stunden gehabt haben und darum sei ihm dieses Nachwort vergönnt.

In jene Zeit des Prager musikalischen Nachsommers fällt auch die Wirksamkeit Robert Führers, dessen äußeres Leben eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Schraup's hat. Er war nach dem Tode Wittalst's (seines *Woitwotwot*) in die Stelle des letzteren als Domcapellmeister getreten, genöthigt der allgemeinen Achtung, mußte aber in Folge eines bedauerlichen Festtrittes Stellung und Vaterland verlassen und sein Heil in der Fremde

suchen. Wie viel Reid und Mißgunst an dem letzteren Umstände theil-hatten, weiß ich nicht, jedenfalls sprach man damals von Demunziation und dergleichen. Ich betrübe hier abschlichtig diese Umstände, um an das Gewissen der betreffenden Persönlichkeiten zu appelliren und ihnen anzu-rathen zu lassen, daß die Welt nicht blind ist und die Reize an Jedermann kommt.

Robert Führer war ein geborener Musiker, wenn ihm auch die Tiefe abging, die man heutzutage das Recht hat von so besonders glücklichen Organisationen zu verlangen; aber er meinte es ehrlich mit der Kunst.

Führer und Schraup sind die letzten Glieder aus jener Glanzperiode Prags, die mit Erfolg auf musikalischem Gebiet kämpften. Jener ausschließlich auf kirchlichen, dieser auf weltlichen Boden. Führer war ein ergiebiges Talent; wenn er auch in letzterer Zeit zu viel schrieb um immer gut zu bleiben, so finden sich doch sehr gebiegene Sätzen unter seinen Compositionen. Schraup war weniger ein schaffendes Talent, aber als Dirigent von Bedeutung.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Es erübrigt mir nur noch die Eröffnung der Museums-Concerte des Monats Januar. Das vierte derselben, am 3. Januar, brachte die Symphonie in Es-dur von Mozart, in guter Aufführung, die Kennet jedoch, nach dem einstimmigen Urtheil der Musiker, zu langsam. Neu für uns und in hohem Grade interessant waren zwei Männerchöre mit Orchester: Gesang der Geister über den Wasser, von Schubert, und Dithrambe von Rieg. Ersterer kam nicht in seiner ganzen Schönheit zur Geltung; dazu hätte das Tempo des ersten Madrigales etwas rascher und namentlich die Besetzung des Chors etwas um das Vierfache stärker sein müssen, er konnte so nicht hinreichende Kraft entwickeln. Das Werk von Rieg wurde sehr gut ausgeführt, ist auch recht interessant, ohne jedoch dem Schubert'schen an Bedeutung gleich zu kommen. Herr Richard hat einige schwebende Lieder und Dr. Wallerstein spielte Hummel's H-moll-Concert, fertig aber ohne alle Wärme. Die Solostücke, die er später zum Besen gab, waren auf dem Programm nicht genannt; das Eine konnte allenfalls ein Nocturno von Chopin oder dgl. sein, das Andere war ein, wahrscheinlich von Fr. M. selbst zusammengefügtes *Pasticcio* aus *Thalberg's* Don Juan-Fantasiem und ähnlichen Dingen; es zeugte jedenfalls von dem merkwürdigen Geschmack des Spielers. Die Ouverture zu Coriolan ging im Ganzen gut, hätte jedoch ihn und wieder martiger auftreten dürfen. — Die Falschallphonie eröffnete das fünfte Concert. Alle Tempoi wichen von den gewohnten mehr oder weniger ab, was natürlich frapirte. Während ich meinerseits den langsamen Satz etwas langsamer und das Scherzo etwas schneller wünschte, bin ich dagegen mit der breiteren Entfaltung des letzten Satzes sehr einverstanden. Frau Michaclis aus Stockholm ließ uns in einer Arie aus der Schöpfung, den Variationen von Robe und einigen zugegebenen Liedern wahrhaft wirtnose Gesangsleistungen hören. Dr. Herrn. Brinckmann, der geschätzte Violoncellist unserer Quartett-Societä, spielte ein Concert von Ralique und eine Fantaste von Corelli. Während Reinheit und Fertigkeit, sowie Schönheit des Vortrags die gewohnten waren, brang sein Ton diesmal nicht recht durch: es war das erste Mal, daß wir ihn im großen Saale hörten. Die Ouverture op. 124 von Beethoven machte den Beschluß. Bis zu der Fuge gehört sie zum Erstarrigen, was wir haben; letztere selbst hat mich nie angezogen. — Das sechste Concert des Museums, am letzten Januar, begann mit der Symphonie op. 98 von Haydn (in B, mit Einleitung und Adagio in F-dur  $\frac{3}{4}$ ). Sie wurde mit viel Feuer executirt und war eigentlich die erste diesjährige, die so recht zündete. Kom mir schon der erste Theil etwas zu rasch vor, so irrte jedoch der letzte die Grenze der Möglichkeit so nahe, daß nicht Alles klar und sicher blieb. Die Gesangsverträge hatte Frau Dora Roettger aus Berlin übernommen. In einer Arie aus Semiramide schien sie auf dem ihr zugehörigen Gebiete, und entwickelte mehr als gemöhnliche Fertigkeit neben großem Umfang. Für Vieler-Gesang und die Arie „Cho lard“ aus *Maik's* Orpheus stellte es ihr jedoch an Wärme. Besondere Anziehungskraft erhielt dieser Abend durch die Mitwirkung der Frau Clara Schumann.

Sie spielte feurig und poetisch wie immer. Das Concert ihres Vaters (Amoll) war für uns fast neu zu nennen; ich halte es für eine geistreiche Composition, die öfter gehört werden sollte. An kleinen Stücken spielte sie ein Lied von Mendelssohn, ein Impromptu von Chopin und (zum Schluß als Gipfelpunkt) die Capotte in D-moll von Bach; auf wiederholten Hervorruß gab sie noch ein anderes der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte zu. Die Ouverture zu den Abencerragen beendete den recht genussreichen Abend. —

## Nachrichten.

Im zweiten Abonnementsconcert in München wurde eine Symphonie von Max Regner zu Gehör gebracht und günstig aufgenommen.

In einem Privatconcert des in neuester Zeit in die Hände W. K. u. S. übergegangenen Bach Vereins in Berlin wurden drei Conzerten von J. S. Bach zur Aufführung gebracht, und zwar: 1. „Mein Lieb bei uns, denn es will Abend werden“, 2. die Ciacconata: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, 3. die für den ersten Sonntag nach Trinitatis: „Weich den Hungrigen dein Brod.“ In den Solopartien für Sopran und Alt präsentirten sich drei junge Sängerrinnen aus der Schule des Gesangslöhrers, Mitgliedes des f. Domchors und Kritikers G. H. v. Engel mit bestem Erfolg.

Unter den noch ungedruckten Werken von Beethoven befindet sich auch eine Operette, und zwar im Originalmanuscript.

Die handschriftliche Beethoven-Sammlung ist für die kgl. Bibliothek in Berlin erworben worden.

Das Datorium von Haydn: „Lobias' Nideles“ ist in Berlin vom Stern'schen Verein aufgeführt worden, hat aber keinen großen Eindruck gemacht. Man hat es im Allgemeinen sehr langweilig gefunden.

Wie uns von ebendaher mitgetheilt wird, soll ziemlich eine Erfindung im Notendruck gemacht worden sein, welche in ihrem Folgen von der weittragenden Bedeutung für die Musik werden kann. Wie beim Buchdruck werden auch hier einzelne Typen hergestellt, und dadurch ist die Möglichkeit gegeben, dieselben in der Buchdruckerpresse zu vervielfältigen. Es werden aber nicht, wie bei den Holzschnitten, die einzelnen Linien und Noten durch ebenso viele einzelne Letzern zusammengestellt, sondern die ganze Seite, gleichviel ob groß Folio oder klein Octav, bildet eine einzige Zeile, welche zugleich (ähnlich den zum Stereotypdruck verwendeten) eine fast unbegrenzte Anzahl von Abdrücken zuläßt. Die Folgen liegen auf der Hand: eine bis jetzt unbekannte Billigkeit des Preises bei allen solchen Werken, bei denen großer Abzug zu erwarten ist, also Clavierauszüge von Opern, Orchester- und Chor-Stimmen etc. Man braucht nicht aber — und das würde ein wesentlicher und wahrhafter Gewinn für die Kunst sein — in Berlin Partituren zu drucken; und dann kann man künftig im schönsten Druck auf gutem Papier den Don Juan in Partitur für 2—2½ Thlr., die Fido für 3 Thlr., eine Beethoven'sche oder Mozart'sche Symphonie in Partitur für 15—20 Sgr. haben. Ferner ist die Erfindung für die Gesangsvereine von Wichtigkeit, indem das Preisverhältniß der neu zu druckenden Stimmen in schönster Ausstattung sich verhält wie 1 zu 5. —

In Graz fand am 25. März das 5. und letzte „Mitgliedersconcert“ des hiesigen musikalischen Vereins statt. Die Leitung war probeweise in die Hände des Herrn Dr. Wilhelm Mayer aus Wien (eigentlich Prag) gelegt, und hat derselbe in Folge des günstigen Ergebnisses die erledigte Stelle des Musikdirectors dieser Anstalt erhalten. Das Programm dieses Concerts enthielt: Spohr's Ouverture zu Faust, Arie aus Lina von Mozart, Elegie für Celso von B. Romberg, zwei Lieder von Bell und Mendelssohn, und die C-dur-Symphonie von Fr. Schubert (ganz und unzerlegt).

Das Programm der drei in Pest im März und April abzuhaltenden „philharmonischen Concerte“ ist folgendes: I. Symphonie in Es von Haydn. Quartett aus einer Oper von Mosonyi. Toccata von S. Bach, Instr. von Ester. Symphonia eroica von Beethoven. — II. Symphonie in Es von Mozart. Duett aus Freischütz. Introduction zu einer neuen Oper von Grel. Quartett aus Così fan tutti. Festouvertüre op. 124 von Beethoven. — III. Ouverture zur schönen Melusina von Men-

delssohn. Arie aus dem Schauspielersconcert von Mozart, Ouverture zu den Abencerragen von Cherubini. Symphonie in D-dur von Beethoven. Director dieser Concerte ist Franz Grel.

In der ersten Kammermusik-Abtheilung des Musikvereins in Prag am 19. März kamen zur Aufführung: Beethoven's Es-dur-Sonate op. 12 (gefp. von Dr. Bogel und Herrn Aliani). Zwei Lieder von Spohr und Fr. Abt (gefp. von Fr. Dönig). „Der Menschen Trost“, Socalquartett von Spohr. Streichquartett von Mendelssohn in Es op. 12, (Finanzrat Dr. Gröber, Tob. Hummel, Aliani und Dr. Frohmüller). Die Sonate wurde nicht und mit Pietät, aber etwas zu abgemessen und ängstlich vorgetragen. Fr. Dönig, sehr jung, berechtigt zu guten Hoffnungen. Das Socal-Quartett wurde ziemlich unrein und schwach ausgeführt, das Streichquartett dagegen mit vielem Fleiß und Verständnis, besonders aber der letzte Satz reich und schwungvoll vorgetragen. Die Stimmen waren nach denen des Wiener Hellmesberger'schen Quartetts genau bezeichnet und so fundirt. — Das dritte Musikvereinsconcert am 25. März brachte Gade's Ojan-Ouverture, C. M. v. Weber's Clarinet-Concert (Herr Otter), Mendelssohn's Violinconcert (Herr A. Hummel), und den ersten Theil von Fr. Schubert's Oratorium „Das Weltgericht.“ Das Weber'sche Concert erregte mehr Ton und Wärme als Hr. Otter zur Verfügung gab; Herr Hummel, ein talentvoller Schüler Kauterbach's würde bei größerem Fleiß zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Die Ouverture und das „Weltgericht“ wurden sehr beifällig aufgenommen.

Im 3. Concert des Cäcilien-Vereins unter der Leitung des Herrn Musikdirectors Anton Apt in Prag, kam die Musik zum Trauertitel „Lucifer“ von J. A. van Eylen mit Beifall zur Aufführung.

Der Pianist Herr Theodor Ritter spielte in einem Pariser Conservatoriums-Concert Beethoven's G-dur Concert mit großem Beifall, hatte sich aber erlaubt, in den Orchesterstimmen Änderungen vorzunehmen! So berichtigte „Pariser Briefe“ in der Riedert'schen M. Z.

Das 4., 5. und 6. Abonnements-Concert in Aachen unter der Leitung des kgl. Musikdirectors W. L. in der er brachte folgende Compositionen zur Aufführung: Symphonie in Es-dur von J. Haydn, Weihnachtsfest von Calafuso, Violinconcert in A-moll von S. Bach (Herr Feischauer), „Manfred“ von Schumann. Ouverture zu Medea von Cherubini, dritter Act aus Gind's Aranda, Erdo aus der H-moll-Messe von S. Bach, Symphonie in C-moll von Beethoven. Requiem von Mozart. Neunte Symphonie von Beethoven. — (Die Aufführung von Gind's Aranda und des S. Bach'schen Erdo's mögen sich unsere Wiener Concert-Directionen ebenfalls angelegen sein lassen. D. Reb.)

Am 21. März führte der Riedert'sche Verein in Leipzig S. Bach's hohe Messe in A-moll auf.

Wie n.

Fr. Cyr. S. u. z. hat das Wiener Hofoperntheater mit der Berliner Operntheater verhandelt. Wir haben keine Urtheile, und darüber zu grübeln, oder den Berlinern zu dieser Acquisition zu gratuliren.

Unter den zur Industrie-Ausstellung in London gehenden Livornen hiesiger Fabricen, befinden sich auch solche aus den jüngeren Theaterstätten der Herren J. Schneider (alte Wieden, abgebranntes Haus) und Gottfr. Kramer (Kunsthof, gegenüber dem Sophienbad); aus dem ersten spielte Herr Oscar Smith aus Hamburg in seinem jüngsten Concert, und man hatte sich allgemein über den schönen Ton beschönig gefreut. Auch das zweitemann, welches wir in der Fabric selbst probirt haben, gibt Zeugniß über die raschen Fortschritte seines Bauers, und fand bei Allen, die es kennen lernten, vielen Beifall.

Das bereits als abgeschlossen gemeldete Engagement des Fr. Lietzsch an hiesiger Hofopernbühne, soll sich in der letzten Stunde wieder zerfallen, und die Sängerin einen Contract mit Petersburg unterzeichnet haben.

Herr Franz Arenn, der verdienstvolle Oberregent in Mariabist, ist zum Kapellmeister der Hofkirche zu St. Michael ernannt worden.

Die erste Aufführung von S. Bach's Matthäuspassion findet am Chardmstag Abends 7 Uhr im Redoutensaal statt.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 5. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Pianistin Josefine Sanzog.

Sonntag den 6. April Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Concert des Männergesangsvereins. Um dieselbe Stunde im Musikvereinsaal: Böglingsconcert des Conservatoriums.

## Briefkasten der Redaction.

Th. J. in P. Mit Vergnügen ermauert, doch bitten wir um mögliche Gedrängtheit.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

**Redaction:** Wallzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Zusch- und Abholstellen:** **Waffels & Waffel,** vormals **G. S. Wüde's Witwe.**  
**Veranmerkung:** Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
**Wir bevorzugen:** Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Abholstellen- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Historisches zu S. Bach's Matthäuspassion. — Recensionen. — Aus Breslau. — Votale. — Zeitungsgesch. — Nachrichten. — Con-  
 certanmeldungen. — Berichtigung.

## Historisches zu S. Bach's Matthäuspassion.

Bei dem besonderen Interesse, welches in diesem Augenblick die für den Charndienstag angefündigte erste Aufführung der Matthäuspassion von S. Bach in Wien erregt, halten wir es nicht für unpassend, hier unseren Lesern, unter welchen gewiß Viele, denen die Bände der Leipziger Bachgesellschaft nicht zugänglich sind, das von Hul. Riez verfaßte Vorwort zum 4. Band mitzutheilen, so weit es die allmähliche historische Entwicklung der „Passionen“ überhaupt betrifft. Wir haben nicht wenige Musiker gesprochen, die dasselbe nicht sahen, weil sie nicht „abonnet“ sind; wir müßten aber zur Vorbereitung, namentlich unserer hiesigen Leser nichts Zweckmäßigeres zu bieten als gerade diese Riez'sche Zusammenstellung, durch welche in schlichter und kernhafter Weise jene Entwicklungsgeschichte zur Klarheit gebracht ist. Wir lassen dann ein anderes historisch interessantes Document folgen, nämlich das Vorwort, welches Zelter dem Textbuch zur ersten Aufführung in Berlin vordrucken ließ.

Die Redaction.

„Der Gebrauch, die Passion in episch-dramatischer Form während der Charwoche musikalisch aufzuführen, ist ein uralter. Er besteht noch jetzt in der lutherischen Kirche ziemlich allgemein in der auf alter Tradition beruhenden Art und Weise. Diese besteht hauptsächlich darin, daß man (wie z. B. in der Sittinischen Kapelle zu Rom) einen Sängler für die Erzählung des Evangelisten, einen für Christi Reden, und nur noch einen einzigen für alle andern redend eingeführten Personen anwendet, das Volk, turba, das durch den Chor selbstständig vertreten wird, ausgenommen. Durch diese Einrichtung tritt das dramatische Element in seinem eigentlichen Wesen sehr zurück, und die Musik nimmt, da jeder der an der Darstellung Theilnehmenden alles was ihm zukommt in dem fest bestimmten, einfachen Choralton (Accentus) vorträgt, hierbei eine sehr untergeordnete Stelle ein. In der evangelischen Kirche erscheint der Vortrag der Passion deutsch und in kunstgemäßer Art, nicht vor der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Winterfeld (der evangelische Kirchengesang, Theil 3, Seite 362) findet die früheste für Chorgefang eingerichtete Passionsmusik nach dem Euangelisten Matthäus in Rudenbaf's Gesangbuch, Wittenberg 1573. Eine kurze vierstimmige Einleitung geht ihr voran und beschließt sie, im Uebrigen sind nur die turbae, die Worte einer Mehrtheit von Personen oder des Volks, vierstimmig behandelt. Einfachhaltete geistliche Vieder kommen nicht vor.

Ähnlich verhält es sich mit der Passion nach dem Evangelisten Johannes, die in Selnecker's Gesangbuch 1587 zu finden ist; es wird dabei nur berichtet, daß geistliche Vieder, von der Gemeinde gesungen, deren Vortrag eingerichtet hätten. Als ein Fortschritt ist die 1588 erschienene Passion nach dem Johannes von Bartholomäus Gese anzusehen. Sie beginnt mit einem fünfstimmigen Chor, auf welchen die evangelische Erzählung im Choralton, einstimmig vom Tenor vor-

getragen, folgt. Aus ihr treten selbstständig hervor: die Reden Christi, von den gewöhnlichen Chorstimmen gesungen; die Worte des Petrus und Pilatus dreistimmig; die der Magde und Knechte des Hohenprieesters zweistimmig; die turbae fünfstimmig. Ein fünfstimmiger Chor schließt das Ganze.

Passionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Winterfeld nicht bekannt geworden; er glaubt, daß sie von ähnlicher Beschaffenheit wie jene gewesen seien.

Heinrich Schütz (1585—1672), in dessen „Anfertigung des Herrn“ bei einer den älteren Passionen übereinstimmenden Einrichtung bereits moderne Formen vorkommen, hat dergleichen Formen in seinen Passionen nach allen vier Evangelisten (aus seinen späteren Lebensjahren) sehr bescheiden, höchstens in den sie beschließenden Chören angewendet. Ähnlich sind noch die 16 Jahr später (1682) in Bopelins Gesangbuch erscheinenden Passionen eingerichtet, und wenn sie auch wohl scheinlich frühere Ursprünge sind, so zeigt ihre Aufnahme in ein viel späteres Gesangbuch, daß die Form in der sie erschienen, damals noch die gebräuchliche war.

Erst 1672 zeigt sich in der zu Königsberg erschienenen Passion des Capellmeisters Johann Sebastiani bei fortbestehender allgemeiner Einrichtung solcher Musik eine Erneuerung der Formen im Einzelnen und hier auch zum ersten Male der Gebrauch kunstmäßig gesetzter Metoden geistlicher Vieder, während bei Schütz nur in den Schlusssätzen seiner Passionen Anklänge an Choralweisen erscheinen. Die biblische Erzählung ist bei Sebastiani nicht mehr im Choralton, sondern recitativisch gesagt, und wird entweder von zwei Violinen oder zwei Violon und dem Bass begleitet (das erste Beispiel von Instrumentalbegleitung in einer Passionsmusik); die turbae treten im vierstimmigen Chor auf, aber fünfstimmigen Gesange, denn der Evangelist stimmt allemal in hohem Tenor, selbstständig mitwirkend, ein; zwei Violinen, vier Violon und Bass sind ihnen regelmäßig als Begleitung zuge stellt. Für die geistlichen Vieder findet sich die Vorschrift, daß sie nur in der Oberstimme gesungen, die übrigen Stimmen aber durch die Violon und den Bass ausgeführt werden sollen. Nur bei dem „Danckliedchen für das bittere Weiden Jesu“ am Schluß, sollen (nachdem vier Strophen in jener Weise vorgetragen worden sind) bei der fünften und letzten, alle singenden wie klingenden Stimmen mitwirken.

Eine eigenthümlich merkwürdige Erscheinung waren die zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Hamburg hervortretenden Passionsoratorien, in welche die durch Händel, Keiser und Mattheison für die Oper (welche seit dem Ende des 17. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung in Hamburg genommen hatte) ausgebildeten Gesangsformen des Recitativo, der Arie, des Duetts und zwar in galanter, nur durch kunstgemäß gebildete Sänger anzuführender Schreibweise, übertragen wurden. Anfänglich bildete noch das Schriftwort in seiner Urgehalt die Grundlage derselben. Im Jahre 1704 aber

ward eine von der bisher üblichen Form vollständig abweichende Passion: „Der blutige und sterbende Jesus“ von Humold Menantes gedichtet, von Heinrich Keiser (1673–1739) componirt, aufgeführt, in welcher der Evangelist fehlt, Sprüche der heiligen Schrift und Kirchenlieder nicht eingewoben sind, dagegen drei Cantaten oder sogenannte Soliloquia (dramatischen Szenen ähnlich), die Klage der Maria, die Thänen Petri und ein schmerzlicher Liebesgesang der Tochter Zion (einer allegorischen Person) eine bedeutende Stelle einnehmen. Die Neuerung entging nicht der allerschärfsten Nicht, sie tief heftige Streitigkeiten hervor und konnte nicht Wurzel fassen, obgleich durch sie eine neue Richtung angebahnt wurde. Denn auf Veranlassung dieses Versuchs, den Passionsmusikern eine andere Gestalt zu geben, trat der Hamburger Rathsherr, Vicentius Brodes mit einem musikalischen Gedicht von gleicher Bestimmung hervor, welches zur Vermittlung wohl geeignet war. Das Ganze war dramatisch abgefaßt und der Soliloquia der mit handelnden Personen waren nicht wenige. Allein der Evangelist war beibehalten — freilich nicht mit dem reinem Worte der Schrift, welches seinem der Singenden in den Mund gesetzt war — und er erdachte dazu, durch Erzählung die Lücken zwischen den einzelnen aus dem Leidensgeschichte vorgeführten Bildern auszufüllen. Diesen Bildern aber waren fromme Ermahnungen und Betrachtungen in gleicher Form gegenübergestellt, mit denen zwei allegorische Personen, die Tochter Zion und die gläubige Seele, auftraten, in denen endlich an geeigneten Stellen auch die christliche Kirche in vollem Chor einzelne angemessene Strophen aus Kirchenliedern hören ließ. Diese Passion, damals als ein Meisterwerk bewundert, wurde zuerst von Keiser, dann aber auch von den andern Hamburger Componisten, Händel, Mattheson und Telemann in Musik gesetzt. Die erste Aufführung der Keiser'schen Composition fand in der stillen Woche 1712 statt. (S. Winterfeld: der evangelische Kirchengesang Bd. 3 Seite 61 ff.) Für uns besonders ist es interessant, daß Bach aus dem Gedichte mehrere Arien in seine Johannes-Passion aufgenommen hat \*).

Hier ist nun der Ort zu Bach zurückzukehren, in dessen Passionen wir zunächst die Erweiterung, in der die Form des hergebrachten Vortrags der Leidensgeschichte bei Sebastiani erscheint, dann aber auch die Anwendung der neuen lieblichen, durch das musikalische Drama hervorgerufenen Formen, geläutert und geadelt durch des Meisters Geist, wiederfinden. Schriftwort und Kirchenlied allein genügten den Mittlebenden Bach's nicht länger, auch wohl ihm selbst nicht, als Sohne seiner Zeit. Die fernere Betrachtung und Ermüdung des im Evangelium Vorübergeführten, die reflectirenden Arien und Chöre sollten seinen Passionen nicht fehlen. Wiewohl nur der Kern des bisher durch langen Gebrauch kirchlich Geheiligten unverfehrt, so konnte kein Ausfluß gefunden werden bei der Einführung desjenigen, was bei andern Gelegenheiten bereits in der Kirche heimisch geworden war. Nur jene Soliloquia, jene theatralischen Szenen, in denen biblische Personen mit andern Worten als denen der Schrift auftreten, mußten ausgeschlossen bleiben, denn eine so große Näherung an die Bühne, wie bei den Hamburger Tonmeistern, erschien unstatthaft. In einer solchen an dem Alten wie Neuen theilnehmenden Gestalt erscheinen nun die Passionen Bach's, in denen uns als ganz selbstständiges, ihnen zuerst angehörendes Moment die lebendige Theilnahme der Kirchengemeinde (nicht jener idealen durch

den Singchor vertretenen wie bei Keiser) durch Mitsingen der Choräle entgegentritt.

Es ist nicht genau bekannt, wieviel solcher Passionsmusiken Bach geschrieben hat; man sagt fünf. Außer der Matthäuspassion ist nur noch die nach dem Johannes öffentlich bekannt geworden. Eine dritte nach dem Evangelisten Lucas, durchgängig unbestreitbar von Bach's Hand geschrieben, befindet sich im Besitz des Herrn Director Hausser in München. Sie führt die Ueberschrift: J. J. Passio D. J. C. secundum Lucam 4 Voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. Auffallend ist in derselben die große Menge der Choräle, fünf- und zwanzig an der Zahl, einschließlich der Wiederholungen einer und derselben Melodie, aus welcher zu schließen wäre, daß diese die allerfrüheste Passionsmusik von Bach, und er bemüht gewesen sei, die ihm und Deyling angehörende Neuerung, die Kirchengemeinde werththätigen Antheil an der Feier des Tages durch den Choralgesang nehmen zu lassen, im allerweitesten Umfange zu benutzen. Ein Choral beschließt auch das Werk. Die Zahl der reflectirenden Chöre und Arien ist dagegen unverhältnißmäßig klein, indem von ersteren nur zwei und zwar in kürzester Fassung, von letzteren nur fünf vorkommen. Unter jenen befindet sich ein Chor für drei weibliche Stimmen, begleitet mit Fiden, Violinen und der Viola als Grundstimme, nach den Evangeliumsworten: „Es folgte ihnen aber ein großer Haufe Volks und Weiber, die klagen und beweinten ihn.“ Eingestreut sind ferner kurze, den Responsorien beim katholischen Cultus ähnliche und diesen auch musikalisch nachgebildete Choräle; z. B. nach Jesu Worten: „Betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallt“ singt der Chor: „Wir armen Sünder bitten, du wollest uns erhören, lieber Herr Gott“; nach den Worten des Evangelisten „Petrus aber folgte von ferne“: „Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Uebel.“ Das 22. und 23. Capitel (bis zum 54. Verse) des Evangeliums Lucas ist wortgetreu benutzt; auch die beiden Mißthäter (im Original *Latro impius* und *Latro poenitens*) sind redend eingeführt. Petrus ist für eine Tenorstimme geschrieben; er beschließt den ersten Theil (vor der Predigt) mit einem kurzen, seine Reue über die Verläugnung und seine Hoffnung auf Jesu Gnade aussprechenden, choralmäßigen Gesang. — Der zweite Theil (nach der Predigt) beginnt mit einer kleinen Instrumentaleinleitung, an welche sich unmittelbar die Fortsetzung der Relation des Evangelisten anschließt, und zwar, der einzige Fall in allen drei Passionen, sieben Takte lang mit Begleitung sämtlicher Saiteninstrumente. Als eine Eigenthümlichkeit sei noch erwähnt, daß nach den Evangeliumsworten: „Und als er das gesagt, verschied er“ der Choral „Derselbe mein Herr Jesu Christ“ zuerst von Oboen und Fagotten gespielt, dann eine Strophe gesungen und dann (nach den Worten des Originals: *Repetatur Symphonia des Hautb. e Bassons*) von jenen Instrumenten wiederholt wird. Fagotte sind überhaupt, obgleich sie gleichwie die Fiden in der angeführten Ueberschrift nicht verzeichnet sind, häufig und in sehr obligator Weise angewendet.

Bei der vollständigsten Pietät für den großen unerreichten Meister darf wohl das Bekanntnis gewagt werden, daß diese Passionsmusik in Gehalt und Fatur auffallend gegen die uns bekannten Werke Bach's absteht und zwar in einer Weise, die bei wiederholter Durchsicht stets auf's Neue auffordert, sich von der Authentizität der Handschrift zu überzeugen. Nun ist es bekannt, daß der in Amtsgeschäften und unangähigen eigenen Compositionen ungläublich fleißige Mann doch immer noch Zeit übrig behielt, um Werke anderer Componisten für seinen Privatgebrauch abzuschreiben \*).

\* Nach dem obenangeführten Buch von Lindner befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin die von Bach's Hand abgeschriebenen Stimmen einer Auff.: *Festo Joannis Baptistae* von Keiser.

\*) Einem so eben erschienenen Buche: „Die erste stehende deutsche Oper, dargestellt von Dr. E. D. Lindner. Berlin, Schöningh“ entnehmen wir die Notiz, daß sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin eine Passionsmusik nach dem Marcus vom Jahre 1729 von demselben Componisten befindet. Es wird dort (S. 166) gesagt, daß sie viel bedeutender als die Composition der Brodes'schen Passion, und auffallend die Uebereinstimmung einzelner Stellen mit der Auffassung Bach's in der Matthäuspassion sei.

man nicht durch einzelne, Bach'schen Geist athmende Züge irre gemacht und zur Vorsicht ermahnt würde. Es sei daher späterer Forschung überlassen, die Echtheit oder Unechtheit des Werkes glaubwürdig darzutun.

Zu der Matthäuspassion ist das die Evangeliumsworte begleitende und umkleidende Gedicht von Christian Friedrich Henrici oder, wie er sich nannte, Picander (1700—1764) verfaßt. Es trägt in einem Grade alle Zeichen jener unpoetischen Zeit an sich, das wir um so mehr genötigt sind den gewaltigen Geiſt des Mannes anzustaunen, der, einzig erfüllt von der Höhe seines Gegenstandes, diese Musik zu diesen Worten schaffte, ein den Jahrhunderten trotzendes, durch Jahrhunderte bewunderetes Gebäude auf leichtem Grunde erbauen konnte.“

Soweit Hul. Nieß. Es folgt nun das Vorwort Zelter's:

„Die episch-didaktische Form, nach welcher die Passionsgeschichte in der lutherischen Kirche, bis in Mitten des achtzehnten Jahrhunderts, wörtlich evangelistisch abgesungen worden, war eine auferstürzliche Anacht, den Beschluß der stillen Woche durch eine Recapitulation der Leiden Jesu zu heiligen. So ward auch diese Musik, in zwei Theilen, zwischen welchen die Nachmittagspredigt statt fand, zur Charfreitagvesper im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt, und begehrt mit der heutigen Wiederholung ihre Sentarfeier.“

Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte sich kaum ein leichtes Verständnis hoffen lassen, wenn nicht die Musik sich seit jener Zeit eines lebendigen, immer frischen Stromes erfreute, der uns die allernächsten, unsterblichen Kunstheben herbei geführt hat.

Wiewohl nun die obengenannte Form der Passionsmusiken außer Gebrauch kommen und der sogenannten Kantate den Platz lassen sollen, so kann man jene Form als ein geschichtliches Mittelglied ansehen zwischen dieser Kantate und dem sogenannten alten Chor der griechischen Tragödie. Auch die in einigen deutschen Kirchen noch üblichen Responsorien geben ein würdiges Andenken des alten Chors, wodurch der Gottesdienst einen Zusammenhang hat in der Gemeinde.

Das Gedicht unseres deutschen Picander, oder wie er eigentlich heißt Henrici, trägt als ein solches alle Zeichen seiner noch wohl bekannten Zeit; aber Johann Sebastian Bach hat durch seine Zuthat das Wort seines Dichters geheiligt; der Geist, das Wesen lebt, ja was sein Wort sagt, ist in Tönen der tiefen Kunst dem religiösen Herzen dargelegt, von dem allein es gefühlt und errathen werden kann.

Das Orchester besteht in zwei Chören: der Sioniten und der Gläubigen, die auf beiden Seiten vertheilt stehen. Die Sioniten sind versammelt um das Leiden ihres Verechten zu begleiten und rufen die gläubigen Genossen zu gleichem Gesichte heran. Zwischen beiden Chören tönt der bekannte Choral: O Vam m Wort es unschuldig hervor, dessen Worte das Geheimniß der Erlösung enthalten.

Auf diese Eröffnung der heiligen Handlung erfolgt nun die Relation nach dem Evangelisten Matthäus von Wort zu Wort, unterdessen die im Evangelium benannten Personen selbst redend auftreten, durch beide Chöre unterbrochen und dadurch zur Handlung werden. Als Waffe erscheint der Volkshor (turba), das alte Gefes, undußfam, eisernt, kalt, unzufrieden; dagegen die Jünger Jesu mit ihrem Anhänge, theilnehmend, friedlich, liebend unter dem rohen Haufen gestreut sind. Sie sind die Schwächeren und werden gegen Ende des ersten Theils erst lebhaft, da alles verloren ist; doch bleiben sie die Letzten, betreten und begleiten ihren Herrn zum Grabe, den Sieg ihres Glaubens eröffnend.

So viel über das Verhältniß der Form zum Gehalte, dessen letzter Zweck Andacht und Erhebung des Geistes zur Bewußtheit des Daseins und der Unsterblichkeit ist. In diesem Sinne hoffen wir an unsere verehrten Zuhörer glauben, und alle Vergleichung mit andern Meisterwerken ablehnen zu dürfen.

Endlich danken wir herzlich sämmtlichen Gönnern und Kunstgenossen für den unermeßlichen Antheil an dem ernsthaften Gesichte des Unternehmens, welches durch ein in unserer Mitte aufgewachsenes, treues Glied der Sing-Akademie eingeübt worden. Unser junger dirigirender Freund, der dies Unternehmen als ein kurzes Lebenswohl, vor seiner Reise in das Land der Musen, nachläßt, wird hoffentlich auch aus der Ferne von sich vernehmen lassen.“

## Recensionen.

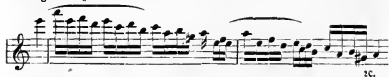
F. V. Sid, Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Alto und Violoncello, mit einem eingelegten Gesang und Chor ad libitum aus Friedemann Bach von Brachpogel. Hamburg, Cranz.

D. Ein Kammermusikstück von solchem Umfang wie das vorliegende, welches sich noch dazu durch die Opuszahl als ein Erstlingswerk kennzeichnet, hat wohl Anspruch auf Beachtung der Musiker und Kritiker. Aus dem Bereich der Tageliteratur tritt es schon seiner Intention nach heraus; der Componist weiß, daß er vorerst nur auf einen beschränkten Hörerkreis rechnen kann; er schreibt eben, weil sein Inneres ihn treibt, dem, was er fühlt und durchlebt, Ausdruck zu verleihen. Andererseits aber reizt die Kühnheit, die darin liegt, sich gleich beim ersten Auftreten in einer so schwierigen Form und der Handhabung so reicher instrumentalen Mittel zu produciren, — sie reizt, sage ich, eifrig zuzusehen, ob sie mit Erfolg belohnt ist, und was wir uns von dem Componisten zu versprechen haben. — Leider begegnen wir schon auf dem Titel einer ganz abstrusen Idee, nämlich der: Gesang und Chor in ein Quintett einzufügen, und zwar nicht etwa so, daß der instrumentale Theil Vorbereitung und Grundlage bilde, nach welcher die Singstimme als die eigentliche Hauptsache einträte, sondern nur als gleichgültige Zuthat, die auch fehlen kann, da an den zwei verhältnißmäßig nicht sehr ausgebeuteten Stellen des Soggetto's, wo der Gesang eintreten soll, dieselben Noten von den Instrumenten gespielt werden.

Der Componist hätte es vermeiden sollen, durch das Festhalten eines so absonderlichen Einfalles von vorne herein ein Vorurtheil gegen sein Werk zu erwecken; da er indeß wohl nicht ernstlich an die praktische Ausführung seiner Idee gedacht hat, so glauben wir ihm nicht Unrecht zu thun, wenn wir dabei die Absicht vermuten, der Phantasie des Hörers einen Wink zu geben, wie der betreffende Abschnitt entstanden und wie er aufzufassen sei; und irem wir nicht, so dürfen wir diesem Wink sogar noch weiter nachgehen und annehmen, daß Sid den Impuls zu seinem ganzen Werke jenem abenteuerlichen Roman Brachpogel's verdankt, in welchem ein vielbewegtes Seelenleben, halb der Geschichte gemäß aber romanhaft verzerrt, uns vorgeführt wird, das Leben eines reichbegabten, zum Höchsten berufenen, dabei aber von nie ruhender Leidenschaft und unstättem Schwanken ungerührten Menschen, der nirgends dauernde Ruhe und Frieden erträgt und irdisches Glück nicht erlangt. Dergleichen Bilder und damit verbundene Stimmungen leiten und beherrschen den Componisten in diesem Werke überall und er ringt darnach, denselben einen adäquaten Ausdruck zu geben. Gewiß eine dantbare und auch echt musikalische Aufgabe; es fragt sich nur einmal, ob sich der Componist dabei selbständig zeigt und neue originelle Ausdrucksweisen ihm zu Gebote stehen, und dann zweitens, wie er sich in seinem Streben zu den unabänderlichen Gesetzen musikalischer Form und Schönheit gestellt hat. — Was den ersten Punkt betrifft, so können wohl in unserer Zeit, bei der großen Entwicklung musika-

\*) Ob die Aufführung die allererste gewesen, besagt der alte Kirchen-  
text des genannten Jahres nicht.

lischen Gefühlsausdruck bis in die feinsten Nuancen, die besonders der neueren Liebercomposition verbannt wird, die Componisten kaum streng genug gegen sich sein. In der Poesie hört man wohl sagen, die Sprache ist es heutigen Tage, die für den Dichter denkt und dichtet; ist es in der Musik etwa anders? haben sich nicht auch hier für gewisse Stimmungen, der Entschlossenheit, der Siegesfreude, der frohen Hoffnung, der bangen Furcht, dann friedlicher Ruhe, frommer Andacht u. s. w., durch den Vorgang unserer großen Meister, fast stereotype Ausdrucksweisen gebildet, in die sich auch ein wenig origineller Componist leicht findet? So hat uns auch Si's Werk im Ganzen nicht den Eindruck einer schöpferischen Individualität hinterlassen, einige Stellen ausgenommen, die allerdings eine selbständige Begabung verrathen. Gleich das erste Moderato drückt Kraft und Energie, kräftiges Entschließen und Wollen, welches zuweilen plötzlich ermatet, nicht unglücklich aus; aber Neues haben wir nicht gefunden, mit Ausnahme einiger später anzuführenden harmonischen Kühnheiten, in welchen freilich das Neue zugleich das Hässliche ist. In dem ersten Allegro (A-moll) wechselt die Stimmung häufig, man glaubt unruhiges Exzessiven und Fallenslassen von Entschlossen, unzufriedene Lage, ungewisse Hoffnung, dann das Verfesten in einen friedlichen, beruhigten Zustand, der aber nicht von Dauer ist, und ähnliches herauszuhören. Hier ist das Hauptmotiv, das einzige, welches zu einer Art von Verarbeitung benutzt wird:

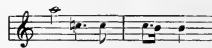


wie jeder sieht, ganz ausdruckslos und nichtsagend; die übrigen schon bedeutsam, während dagegen das eigentliche zweite Thema in C-dur, welches den Ausdruck ruhigen Friedens, den man ängstlich sehnsüchtig möchte, enthält, durch den Wechsel des Dreiklang's, Nonenaccorb's und kleinen Septimenaccorb's eine harmonisch wie rhythmisch schöne und eigenthümliche Wirkung macht. Diese und eine ganz ähnlich gehaltene Stelle im letzten Satz sind es, welche uns einen tieferen musikalischen Fond beim Componisten vermuten lassen, und auf eine Wärme und Wahrheit musikalischer Empfindung deuten, von der zu wünschen wäre, daß sie der Componist sich einfach und natürlich zu erhalten suche, und sie nicht durch Absichtlichkeit und Uebertreibung före. — Zufriedenheit und ruhiges Glück klingt aus dem Andante (♩) entgegen; Eigenthümliches wägen wir darin nicht zu entdecken; die dritte Melodie, welche uns in dem tempo rubato der Instrumente gleichsam einwiegen soll, klingt sogar ganz gewöhnlich. Voller Contrast und Selbstamkeit ist das nun folgende Intermezzo, welches in seinen Triolenfrängen bis zur höchsten Höhe, den Sechszehntelfiguren mit den hinzukommenden starken, fast gellenden Schlägen der Instrumente, den plötzlich und gewaltsam dazwischen tretenden gehaltenen Tönen den Eindruck eines wilden Tumults, vielleicht gar des Wahnsinns machen soll; wenn die Bewegung nach und nach ermatet, da setzen jene genannten Gesänge ein, mit dem Ausdruck tiefster Trauer und Verzweiflung. In dem Allegro ist von Erfindung kaum die Rede, es kommt gar nicht zu einer Melodie; von den Gesängen darf der zweite, das Quartett, als eigenthümlich und einträudvoll hervorgehoben werden. Im letzten Satz hoben wir schon das zweite Thema als bedeutsam hervor; in den übrigen können wir nichts Eigenthümliches entdecken, Motive wie dieses



sind doch zu oft da gewesen.

So viel von der Erfindung; gehen wir kurz auf's Formelle ein, so finden wir leider des Mangelhaften nur zu viel. Der Componist will etwas ausdrücken, das steht jeder, der das Werk nur oberflächlich kennen lernt; fragen wir nun aber nach dem Wie, so können wir uns nicht verhehlen, daß eine künstlerische Uebersetzung ihn dabei nicht leitet. Er versucht es überall, einfach gesagt, zu materiell, zu äußerlich, und verlegt seinen Ideen zu Gefallen oft alle Gesetze musikalischer Schönheit. Wir sehen einen nicht unbegabten Componisten, dem es aber durchaus an Beherrschung und Mäßigung seiner Phantasie, an Klarheit über die Grenzen des Erlaubten und Häßlichen, dazu auch an Geschick in Handhabung der Form, in klarer Gestaltung und Belebung der Motive fehlt; überall sieht der Dilettant hervor, oder besser gesagt der Anfänger, der mit sich und seinen Studien noch lange nicht abgeschlossen hat. Gleich der erste Satz zeigt eine gewisse Ungebundenheit und Freiheit der Form, aber es ist nicht die Freiheit des Künstlers, der sich die Form selbst wählt, sondern die des Anfängers, der den Schwierigkeiten aus dem Weg geht und für Zweckmäßigkeit und Schönheit noch wenig Sinn hat. Gleich am Anfang stehen drei verschiedene Motive unmittelbar nebeneinander, jenes oben angeführte unruhige (4 Tacte), dann ein getragen in den Instrumenten (mit seiner Fortsetzung 8 Tacte), dann eins in A-dur (6 Tacte), welches gar nicht weiter benutzt wird. So kommen wir von Anfang an nicht zum ruhigen Anshauen einer Grundstimmung und der Eindruck eines Ganzen ist von vorne herein unmöglich gemacht. Und wenn es auch im Leben der Seele vorkommen mag, daß man einen Entschluß häufig ergreift, ihn gleich fallen läßt, in Unzufriedenheit verfällt, sich dann einem momentanen Impulse der Hoffnung überläßt, um auch diese sofort wieder zu verlieren: so widerspricht es doch gewiß allen musikalischen Gesetzen, dies so äußerlich abzumalen. (Der gleiche Vorwurf trifft die Art, wie im Intermezzo die Gesänge eingeführt werden.) Nachdem nun eine längere Melodie der Instrumente (24 Tacte), dann einige harte Modulationen gefolgt sind, wird in weiteren 20 Tacten diese Figur



verarbeitet; dann folgt jene oben hervorgehobene C-dur-Passage, dann eine allmählich bewegter werdende Schlußpartie, die unerwartet nach Des führt, worin die Violine eine zarte Melodie einsetzt; dann setzt das erste Moderato wieder ein und der ganze Verlauf wiederholt sich. Durch diesen vielen Wechsel, durch den keine Einheit hindurchgeht, werden wir ermüdet, verstimmt, und verlassen das Stück ohne das Gefühl wahrer Befriedigung. Dieselben Ungeschicklichkeiten der formellen Verbindung zeigen sich im Andante, oder besser, es ist von Form darin gar keine Rede, mit fast unsehnbaren Uebergängen wird eine Melodie neben die andere gesetzt. Ungeachtet z. B. ist, daß die erste Melodie zuerst von der Bratsche in C, dann von der Violine in F gespielt wird und darin auch schließt; worauf denn in 4 Tacten ohne weiteres durch C nach G modulirt wird, damit das zweite Thema einsetzen könne. Nach dem Abschluß in G-dur folgen 24 Tacte, die einer Verarbeitung ähnlich sehen, worin aber nur mit einem Theile der ersten Melodie einige harmonische Experimente gemacht werden. Dann folgt die Wiederholung bis zum Schluß in C-dur. Es würde zu weit führen, diese Bemerkungen auch durch die beiden letzten Sätze im Einzelnen weiter zu führen; das Gesagte zeigt hinlänglich, wie wenig Sie die Form beherrscht, und wie sehr er sich durch die überall hervortretende Absichtlichkeit der Gefühlsüberhebung selbst im Wege steht. Das Mangelhafte seines Könnens, seiner bisherigen technischen Entwicklung zeigt sich außerdem noch in der Harmonienbildung und in der Instrumentation.

In seinen Harmonien zeigt er sich besonders kühn und nach Neuem strebend, auch bietet er darin wirklich manches Ueberwältigende und Schöne; nur leider, um ein altes Wort zu gebrauchen, ist meistentheils das Schöne nicht neu und das Neue

nicht schön. Auch verliert das Interesse sich bei genauerm Eingehen etwas durch die Wahrnehmung, daß der Componist sich vielfach wiederholt, daß gewisse harmonische Wendungen sich in steter Wiederkehr fast durch das Ganze hindurchziehen. Unter diesen ist denn manches in neuerer Zeit oft gehöret; 1. B. wenn auf einem liegenden Bass die verschiedensten Harmonien sich aneinander entwickeln; auch die Abwechslung des Dur-Dreiklangs mit den verschiedenen Umkehrungen des hart oder doppelt verminderten Dreiklangs u. dgl. liebt er sehr, Dinge, welche ein einzelnes Mal von bedeutender Wirkung sind, wo sie aber wie hier fast auf jeder Seite wiederkehren, allen Reiz verlieren und das Ohr überfüllen. Folgenden Accordfolgen



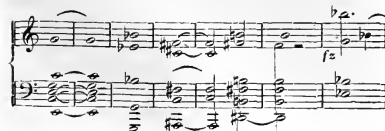
begegnet mir sehr häufig. Doch genügt ihm, wie gesagt, das Bekannte nicht, er will früher Gehörtes überbieten und mit Gewalt neu erscheinen; da wird er denn gleich unerträglich. So kommt in dem ersten Moderato folgende Stelle vor:



Noch schlimmer sind folgende Tacte aus dem ersten Allegro:



Vollends am Schluß des letzten Satzes läßt uns Sid Dinge auf, die in der That den Eindruck machen, als wolle er mit unserm Ohr experimentiren und sehen, ob wir auch das ertragen. Man prüfe selbst:



Ob darin ein besonderer Gefühlsausdruck liegen soll, wissen wir nicht; vom rein musikalischen Standpunkt aus können solche Stellen nur ganz wußt und durch nichts entschuldbar erscheinen. Daß der Componist seine Harmoniefolgen nicht auf Grund sorgfamer Studien und künstlerischen Bewußtseins bildet, zeigen hier und da auffallende Fehler in der richtigen Schreibung, wie sie dem Schüler kaum zu verzeihen sein würden; so in folgendem Tacte (S. 12),



wo statt es dis geschrieben sein müßte; dergleichen findet sich öfter. — Zeigt sich nun in der harmonischen Behandlung durchweg etwas Ungeordnetes und Dilettantenhafte, so müssen wir diesen Vorwurf auch der Instrumentirung machen. Vier Instrumente neben dem Clavier, was haben damit Mozart und Schumann zu machen gewußt? Welcher weite Spielraum für reiche, thematische Verarbeitung, Benützung verschiedener Klangfarben, interessantes Concertiren! Davon aber findet sich hier nichts; kaum daß das Quartett als Ganzes neben dem Clavier eine selbstständige Geltung hätte. Das wichtigste Geschäft der Instrumente ist, die Harmonien, die das Clavier schon vollständig enthält, zu verstärken, und besonders bei kräftigen und leidenschaftlichen Stellen zugleich durch die Masse zu wirken. Freilich führen sie auch oft die Melodie; dann gehen häufig je zwei und zwei im Unisono zusammen, wie im Andante, oder gar alle vier, wie im ersten Satz. Zu eigentlicher Polyphonie werden sie nie verwendet, was auch freilich über des Componisten Kräfte hinausgeht. Der Componist hat offenbar zunächst für's Clavier und am Clavier erfunden, will nur verstärken und aus schmücken, kann aber dabei die Stimmen, die er fordert nicht alle beschäftigen, und giebt ihnen oft Ueberflüssiges, was stellenweise auch zur Ueberladung führt. — Uebrigens bemerken wir hier, daß wir uns eine deutliche Vorstellung vom Zusammenhange für jetzt nicht haben machen können, da wir das Quintett nicht konnten aufführen hören; und das Studium des Werkes ist dadurch sehr erschwert, daß nicht nur keine Partitur, sondern auch nicht die geringste Angabe wichtiger Stellen der Instrumente der Clavierstimme beigebrucht ist.

Wir richten schließlich die erste Mahnung an den Componisten, sein unverkennbares Talent sorgsam zu pflegen, sich weifer Mäßigung zu befleißigen, in technischen Uebungen sich recht zu befleißigen, sich nicht zu hohe Aufgaben zu stellen, denen er nicht gewachsen ist, und durch gewissenhaftes Studium der Aelteren,

vornehmlich Mozart's und Haydn's zu lernen, was schön und natürlich ist; und sollte er sich nach einiger Zeit wieder zum Schaffen aufgefordert fühlen, dies für's erste in kleineren und anspruchsloseren Formen zu thun.

## Aus Breslau.

A. v. W. Die deutsche Musikzeitung hat längere Zeit über die hiesigen Musik-Zustände geschwiegen, und doch sind namentlich in der, jetzt ihrem Ende zuneigenden Winterfaison mancherlei Ereignisse eingetreten, welche der Aufzeichnung werth erscheinen. Warum Breslau, obwohl es der größte und wohlhabendste Ort an den Nordostmarken deutscher Cultur ist, auf den Ruf einer Kunststadt verzichten muß; warum die liebe Mittelmaßigkeit hier in Allem, was artistische Bestrebungen anbelangt, fast die ganze Breite des Troitoids einnimmt; warum die Crösusse unserer Börsenwelt keinen anfänglichen Concertsaal bauen lassen, und man sich nach wie vor mit dem, seit dem letztjährigen Unbelsesse der Alma Viadrina zwar neu angestrichenen, aber trotzdem immer noch viel zu düstern, unbequemem, nur an drei bis vier Plätzen luftigen Concertsaal der Universität begnügt, der, Vorterre neben einer vielsequeutirten öffentlichen Thorwegpassage belegen, Tag und Nacht unter dem unansehnlichen Gerumpel unzähliger Wagen und Karren erdröhnt und wo man erst im letzten Winter in Folge der Fürsorge des Musik-Directors Julius Schäffer angefangen hat, bei besonders feierlichen Gelegenheiten die crinolinenfeindlichen Hörfaal's-Subellen durch Kohrstühle zu ersetzen; warum Concerte, die mehr als 20 Silbergroshen kosten, hier meist unbefucht bleiben, es müßte denn ein ganz absonderlicher Musik-Popajoso seine, durch gut in Scene gesetzte Reclame gehörig ausposaunten Capriolen zum Besten geben; warum sich der Salon des aristokratischen Mäcenatenthums der guten Musik kaum jemals öffnet, sondern Tanz, Spiel, Champagner- und Trüffelgenuss mit vielem Klatsch und wenigen feichten Theeliederchen die Hauptunterhaltung der dort verkehrenden Kreise ausmacht; warum man im Anschauung aller dieser Unzulänglichkeiten und Mängeln hier so häufig an gewisse Scen und Sumpfe erinnert wird, über die — wie wir uns an anderer Stelle einmal auszudrücken wagten — kein munterer Singvogel hinschlattern kann, ohne sofort aufbeist zu hümpeln: ob dies an der geographischen Lage der Stadt hinter dem Riesennall der uns von dem gefangreichen Böhmen trennenden Sudetenkette, oder an dem eigentlichen Mißgeschick der sarmatisch-jüdischen Populations-Species liegt, aus der das germanische Element, in der Art einer ecclesia pressa, nur sporadisch-oasenhaft sein schüchternes Haupt hervorjucken vermag — das müssen wir vorläufig dahingestellt sein lassen, nichtsehrweniger aber daran erinnern, daß es auch hier einst Zeiten gegeben: „Da der Dichtkunst zanberische Fälle

Sich noch lieblich um die Wahrheit wand —

Durch die Schöpfung stieß da Lebensfülle,

Und was nie empfinden wird, empfand.

So bleibe uns denn auch die tröstende Hoffnung auf eine bessere Zukunft, welche die Unterlassungsfünden der jüngsten Vergangenheit wieder gutmachen möge! — Und in der That ist nicht zu verkennen, daß gegenwärtig einige Bestrebungen und Anstrengungen hervorretten, die einen Fortschritt verheissen. Zunächst müssen wir hier der künstlerischen Thätigkeit Julius Schäffer's des Nachfolgers von Mosewius und Carl Reinecke, in seiner Doppelstellung als Dirigent des königlichen academischen Instituts für Kirchenmusik und der Sing-Academie, alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Herr Schäffer ist seit etwa anderthalb Jahren aus Schwerin zu uns gekommen und hat sich während dieser Zeit, neben der Fortführung der von C. Reinecke in's Leben gerufenen Symphonie-Soiréen mit Wegfall der hier bisher landesüblichen Tagabie-Modria, hauptsächlich die Pflege des a capella Gesanges mit unerwähllicher Dingabe angetragen sein lassen. Bei den Symphonie-Soiréen, deren wir jetzt seit 3 Jahren

während jeder Winterfaison vier bis sechs im Musiksaal der Universität gehört haben, leitete den Director insbesondere auch die Absicht, sich für die großen Aufführungen der Singalademie ein eigenes gut gesuldetes Orchester zu schaffen, dessen der verewigte Mosewius völlig entbehrt, da er vielmehr genötigt war, sich zu jedem einzelnen Singalademie-Concert aus allen möglichen, zusammenhängenden Instrumentalkräften ein Orchester mit unfähiger Menge und zahllosen Privat-Proben, so gut es eben ging, erst zusammenzufuppeln. Reinecke zuerst fing während seines nur einjährigen hiesigen Aufenthaltes an, eine als selbständiger Musikkörper bereits bestehende Capelle, die des Herrn Bilse, zu solchen Zwecken in seinen Dienst zu nehmen; da aber diese Capelle zumeist aus noch sehr jungen und ungenügend vorbereiteten Instrumentalisten bestand, so blieb doch, trotz des unverkennbaren Dirigentalentes und regen Eifers, womit Reinecke alles daran setzte, dem rohen, und bisher nur für das Gartenconcert verbrauchten Stoff einen feineren Schliff zu geben, die Leistungen des Orchesters noch immer unter dem Niveau wohlberedigter Anforderungen. Schöpfer hat es daher, ohne die daran sich knüpfenden größeren Opfer zu scheuen, mit einer künstlerisch höher stehenden Capelle, der Schö'n'schen, versucht, die einige recht tüchtige Mitglieder zählt, sich indes mit der leider nicht disponiblen Theatercapelle doch noch nicht messen kann, so daß ihr schwere Symphonien, wie z. B. die am 10. März d. J. gehörte A-dur-Symphonie Beethoven's, ein Glanzstück der Theatercapelle, eben nur zur Noth gelingen. Im Vorbeigehen wollen wir hier bemerken, daß die unter Hesse's Leitung in einem vielbesuchten Tagabie-Saal concitirende Theatercapelle hülligen Anprüden wohl gegnügen würde wenn auf eine Vermehrung der Saiteninstrumente, namentlich der Celli, Bedacht genommen werden könnte, während das jetzt bestehende Mißverhältnis zwischen Bläsern und Streichern jeden eigentlich schönen Klangeffekt unmöglich macht. Pour la bonne bouche des, die Schäffer'schen Soiréen besuchenden, hinsichtlich seiner musikalischen Bildung sehr gemischten Publikums aus den höheren Ständen, ist der Director dem Beispiel Reinecke's gefolgt und sucht meistens irgend einen fremden Künstler zur Mitwirkung zu gewinnen. Wir haben gegen dieses Verfahren nichts einzuwenden, erkennen es vielmehr als durch die Noth geboten an, zunächst aber, daß bei der Auswahl der hiezu berufenen Virtuosen und der von ihnen vorzutragenden Stücke der Hauptzweck dieser, der klassischen Musik gewidmeten Concerte etwas schärfer in Auge gefaßt werden möchte, und können uns namentlich damit nicht einderstanden erklären, wenn man z. B. in der letzten Soirée die herzog. Coburg-Gotha'sche Hof-Pianistin, Fräul. Marie Gärtner, die Visi'sche Lucia-Phantasia hat vortragen lassen, nachdem sie zuvor, außer Chopin's As-dur-Ballade (op. 38) das Mendelssohn'sche Clavier-Concert in G-moll in höchst affectirter modern verschwommener Weise mit wenig acceptablen Temporiraden und faulem Pedal-Mißbrauch zum Besten gegeben hatte. Auch gegen das von der geschätzten aber lalten Berliner Concertsängerin, Fräul. Jenny Meyer, am 20. Jänner d. J. beliebte Programm, das aus Händel's Messias-Arie: „Er ward verschmähet“, einer Arie aus Rossini's „Italiana in Algieri“ und dem gesanglich effectvollen aber doch sehr verschrobenen Mignon-Lied von Vist: „Kennst du das Land“ bestand, möchten wir an solcher Stelle, untroubt von Mozart's Figaro-Quartette, Bach's Chaconne für Bioline und Haydn's D-dur-Symphonie, Einspruch erheben, ganz abgesehen davon, daß Fräul. Meyer dem Rossini'schen Kouladen-Brillant-Feuerwerk, trotz ihrer für den getragenen Klang sehr gediegenen Stimmbildung, in seiner Art gemachten ist und es noch jener Richtung hin nicht einmal bis zum Zeller gebracht hat. Daß sie das Visi'sche Lied unstrittig am besten und mit dem größten Beifall gesungen, zeigt allein schon, wie ihre Productionen für ein Symphonie-Concert nicht recht passen. Dagegen haben wir in der ersten Soirée dieser Winterfaison Reinecke's neues Pianoforte-Concert mit Begleitung des Orchesters, von ihm selbst als Gast mit großer Bravour und seinem Gefühl vorgetragen, mit all dem Interesse gehört,

das uns neue, nach edlerem Ausdruck stehende Compositionen jederzeit erregen, wenn auch Einzelnes darin uns weniger ansprechen möchte. Endlich reüssirte Herr Schäffer, der sonst den Clavierpieler nicht gerade in den Vordergrund seiner Leistungsfähigkeit zu stellen Neigung und Verus hat, mit dem in der vierten Symphonie: Coicde von ihm vorgetragenem Beethoven'schen Concert in G-dur recht wohl und kann diesen Erfolg als eine Aendemtaßbill für die harte Behandlung registriren, welche er für sein erstes hiesiges Auftreten als Solopielier im November 1860 erfahren hat \*).

(Schluß folgt.)

## F o c a l e s .

Zögling'sconcert. Männergesangverein. Sanzog's).

S. B. Ein Concert von Zöglingen gegeben, eine junge Pianistin, und ein Männergesangvereins-Concert, das sind Ereignisse, die in Rätze angeführt, beinahe nur summarisch behandelt werden können. Zwar hat das erste wie immer recht übliche Leistungen im Druckschiffspiel aufzuweisen gehabt. Die Gluck'sche Iphigenien-Ouverture und die achte Symphonie von Beethoven wurden mit einer Genauigkeit und Reinheit angeführt, die bei Schülern selten gefunden werden dürften. Dagegen hätten wir freilich manchmal mehr Schwung und Feuer gewünscht. Des Directors, Herrn Hellmesberger's, eiserner Arm litt aber kein der Jugend entsprechendes Fortkürmen, er fürchtete offenbar mehr als nöthig, der Wagen könne in's Rollen kommen. Unserer Ueberzeugung nach darf man im vollen Forte schon ein wenig losen lassen, die nächste Pianoforte gibt immer günstige Gelegenheit wieder in ruhigeres Geleis zu kommen. Das starke Festhalten des Tempo in feurigem Allegro's macht einen maßlosartigen Eindruck. —

Nicht uninteressant war ferner die Leistung zweier sehr jugendlicher Clavierschülerinnen des Herrn Prof. Dachs, welche S. Dachs's Concert für zwei Claviere in C recht sauber und präcis ausführten. Höhere Anforderungen zu stellen, wäre unbillig; wir wissen aber nicht, warum in einem öffentlichen Concert nicht etwas dem Verhältniß so junger Mädchen näher Liegendes gewählt wurde. Dachs spielen ist gewiß sehr gut, und wird von Niemand mehr empfohlen werden als von uns; dem Publikum gegenüber tritt aber denn doch die Frage heran, ob eine derartige Leistung in richtigem Verhältniß zum Geiste des Meisters steht.

Am wenigsten konnten die Gesangsleistungen der Schülerinnen der Frau Andriessen genügen. Mit Ausnahme eines Fr. Hofmann, welche im Vortrag von Schubert's „des Mädchen's Klage“ ein wenn auch nicht besonders großes, doch recht wohlklingendes und ausdrucksfähiges Material an den Tag legte, waren die übrigen Leistungen unbedeutend, ja zum Theil geradezu bedenklich. Namentlich ließ ein Fr. Moser erhebliche Zweifel aufkommen, ob in dieser Schule auf Freiheit von den gewöhnlichen Gesangsnormen mit gehöriger Energie hingewirkt wird. — Die sammtlichen Leistungen dieses Concerts, gute wie able, beeinflussten natürlich nicht im Geringsten unsere kürzlich über die Gesangsorganisation dieses Instituts ausgesprochenen Ansichten. Die Direction desselben scheint trotz der übereinstimmenden Meinung der Vertreter hiesiger ehrlicher Kritik wieder einmal in jenen süßen Schlummer gefallen zu sein, in dessen Träumen ihr das Conferatorium so prächtig erscheint, in höherer Glorie über allen ähnlichen Anstalten des In- und Auslandes thronend. —

Im Männergesangvereins-Concert, welches zu gleicher Stunde mit obigem stattfand, wurden Schubert's „Nachtheile“, Alti's „Sonntagsglieb“, Schumann's „Blüth der Schnee“ (aus den Ritornellen) und „Zigeunerleben“, Doppler's „orientalisches Morgengetöse“ (aus dessen Oper „Wanda“), Fr. Mair's „hindoostanische Melodie“, Silcher's Volkslied: „Zu Straßburg auf der Schanz“, Marschner's „Mein Herz ist wie ein Kuschel-

schlag“, und ein Hötensolo mit Waldhörnern von Doppler ausgeführt.

Fr. Jos. Sanzog endlich hatte sich in ihrem Concert viel zu schwere, d. h. geistig außer ihrem Horizont liegende Stücke zur Aufgabe gestellt, oder — stellen lassen. Sie ist eine recht fertige und sichere Pianistin, doch scheint die eigenthümliche Ruhe, die ihre Productionen bis zu einem gewissen Grad gelingen macht, mehr aus innerer Gleichgültigkeit der Musik als Kunst gegenüber, denn aus jener lobenswerthen Siegesgewißheit herzukürmen, die oft dem besten Künstler fehlt, weil er eine Idee von der Größe seiner Aufgabe hat. Fr. Sanzog spielte Beethoven's As-dur-Sonate op. 110, die Violin-Sonate op. 96, und Mendelssohn's 1. Präludium und Fuge in E-moll (aus den 6 Pr. u. F.) technisch correct, aber eiskalt. Besser gelangen zwei Chopin'sche Stücke, weil dazulebt schon viel mehr äußerer sinnlicher Glanz und Auspruch in die Wagshale der Wirkung fällt. Ein, wie es schien, der Pianistin persönlich nahe stehendes Publikum verfolgte mit sichtlicher Theilnahme ihre Leistungen.

## Zeitungschau.

Stimmen der Pariser Kritik über Gounod's neue Oper: „die Königin von Saba.“

„Wir müssen es mit tiefem Bedauern, aber mit dem Freimuth, den man einem Genie, das sich verirrt, schuldig ist, ansprechen, daß Herr Gounod sich in eine um so bedauerntwerthere Spatungung geworfen hat, als es ihm zu einer verzeihlichen Durchsägung derselben eben so sehr an Wagner's interessanteren Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehlt.“ (France nouv., Nr. 9.)

„Gounod hat allerdings in dieser Oper sein großes Talent gezeigt; in Hinsicht auf die Factur, auf das Metier, auf die Geschicklichkeit kann das Werk nur seinen Pr. erhöhen. Allein es ist trotzdem nicht weniger wahr, daß, mit Ausnahme der beiden Frauenchöre und einiger Melodien in der Vokalmusik, es rein unmöglich ist, in der ganzen Partitur eine von jenen padenden Nummern nachzuweisen, deren Motive sich auf der Stelle dem Gedächtnisse einprägen, weil sie den Stempel eines geistvollen Schaffens tragen, das aus der wahren Empfindung der Situation entsprungen ist.“

„Man kann freilich sagen: Wo soll bei einem Drama, das keine poetischen Situationen darbietet, eine wirkungsvolle Musik herkommen? Allein es handelt sich noch um etwas Anderes. Ich stehe an, es anzusprechen, aber ich muß mich doch dazu entschließen. Hat Gounod sich nicht bis zu einem gewissen Grad durch die Tentationen einer diebelpropheten, aber unglücklichen Schme hincereifen lassen, welche aus dem maßloslichen Drama jede formelle Stiederung, jeden Wechsel der Gegensätze und der Bewegung und somit alles Leben verbannen und das Ganze in eine vage und monotone Melodienform gießen will? Muß man das nicht glauben, wenn man sieht, wie er sich Mühe giebt, seine Recitative in die Länge zu ziehen, sich zu machen und nicht durch bestimmte Sonderung von den übrigen Gesängen zu unterscheiden? Es wäre traurig, wenn Gounod, durch gewisse Theorien verführt, deren größter Fehler ist, daß sie der menschlichen Natur nicht Rechnung tragen, die unterscheidende Eigenschaft seines Talents verkennen sollte, welche ihm in Frankreich und im Auslande so ehrenvolle Theilnahme erworben hat: das Talent des melodischen Flusses, der Klarheit und Bestimmtheit und der reinen Formgestaltung. Müge er nicht gegen sein eigenes Glück wüthen!“ — (Monsteurt Nr. 15.)

„Die Partitur der Oper ist unendlich besser, als der Text; sie zeigt überall Talent, die Hand des geschickten, gewissen Meisters ist nirgends zu verkennen, und dennoch fehlt viel daran, daß es eine gute Partitur sei. Es weht und herrscht darin ein gewisser Systemgeist, und das System besteht in der Vorliebe zu einer — mit seltenen Ausnahmen — stets gleich breiten, gleich unbestimmten, in Bewegung, Rhythmus und Farbe gleich einträgen Form der Melodie. Das kommt uns wie ein maßloslicher Pantheismus vor. Wo Alles Gott ist, ist Nichts Gott. Beim Anhören dieser Musik war es uns, als sähen wir ein trübes Bild in den süßigen, verschwimmenden Umrissen hervorleuchten, dessen unsicher angeordnete charakteristische Züge man kaum wahrzunehmen, geknackte denn deutlich zu

\*) Vgl. Nr. 9, S. 71 1861 dieser Blätter.

erkennen vermochte. Das Orchester ist befähigt reich und voll, aber hervorhebende Motive darin sind selten.“ (Revue et Gazette mus.)

Herr Verlioz schiebt seine Besprechung in folgender Weise: „Im Ganzen genommen ist die neue Oper das Werk eines gewissenhaften und tüchtigen Musikers, welchem alle Mittel seiner Kunst zu Gebote stehen: das rechte Gefühl für das dramatische Schicksale, der Instinkt, den wahren Ausdruck zu treffen, und die Augen, dieselbe Fehler, den man gar zu bald verbessert. Wir glauben deshalb, daß dieser Componist sehr Unrecht thun würde, rasch zu arbeiten. Nichts drängt ihn, und langsam ausgearbeitete Werke büßen ihm keine Frucht machen. Es steckt ein schweres Stück Arbeit in der Partitur einer großen Oper, namentlich wenn man sich gegen alle jene Forderungen sicher stellen will, denen man heututage in den Proben ausgesetzt ist. Hier verlangt man eine Kürzung, dort eine Erweiterung; der Balletmeister ist zu wenig gedacht; der Regisseur braucht noch ein Ritornell um für seine Gruppen Zeit zu gewinnen u. s. w. u. s. w. Der unglückliche Tonleiter, der dann sein Werk so verbessert sieht, wie ein Kornfeld, in das eine Pflückerbeerde eingebracht ist, verliert den Kopf, wenn er nicht darauf vorbereitet war, kürzt, verlängert, improvidirt, kurz thut mit sicherhafter Hand alles was man von ihm verlangt, und Gott weiß, welsch' traurige Resultate durch diese Verbesserungen herbeigeführt werden.“

## Nachrichten.

In Innsbruck ist man sehr betrübt darüber, daß man die beliebte und verwendbare Sängerin Fr. Schmitz (ihre besten Rollen sind gerade in guten Opern, z. B. im Don Juan, Figaro's Hochzeit, lustige Weiber von Windsor, u. a.) verlieren soll. Intriquen von Seite ihrer durch die Direction begünstigten Rivalin, Fr. Nütz, sollen die Ursache des Zerwürfnisses sein, und Fr. Schmitz mit Berlin in Unterhandlung stehen.

In den drei diesjährigen Concerten des Cäcilienvereins in Prag wurden folgende Compositionen aufgeführt: Symphonie in C von S. Jadasohn, „Die Mai-Königin“, Text von Charik, Musik von Stenanda Bennett. Ouverture zu den „lustigen Weibern von Windsor“ von E. Litz. „Die lustigen Musikanten“ von F. Siller. „Aubine“, Märchen, comp. von Jul. Benedict. Ouverture in C-dur op. 24 von Mendelssohn Recitativ und Arie aus „Elias“, Ouverture, Entre-Acte und Chöre zum Trauerspiel „Lucifer“ von F. A. von Eslen.

Das Programm für das in Darmstadt in diesem Sommer stattfindende fünfte mittelhessische Musikfest ist in folgender Weise festgesetzt worden. Erster Tag: Jubas Macababüs. Zweiter Tag: C-dur-Symphonie von Mozart; zu Hirt's Straß, Cantate von S. Bach; zwei Chöre a capella von Palestrina und Vittoria; Gesangslo; Ouverture und Männerchor aus Fanciata von Cherubini; Vokalgesang von Mendelssohn. — Die Direction ist Herrn Rangold übertragen worden.

Das Comité für ein Cherubini-Denkmal hat in Paris bis jetzt 5212 Francs aufgebracht.

Die 14. Nummer der Niederrh. Musik-Zeitung enthält einen Retrospektiv F. Palestrina's.

Die Gewandhaus-Concerte in Leipzig beschloffen ihren diesjährigen Genuß mit Beethoven's neunter Symphonie.

Das an den Fingstfeiertagen zu Cöln stattfindende 39. nieder-rheinische Musikfest bringt am ersten Tage das Händel'sche Oratorium „Salomon“; am zweiten Ouverture und Scenen aus Gluck's „Iphigenia in Aulis“, Canctus und Danna aus Bach's H-moll-Messe und Beethoven's neunte Symphonie. Am dritten Tage gelangen eine Haydn'sche Symphonie, „Hymne an die Nacht“ für Soli, Chor und Orchester von F. Siller, Mendelssohn's Ouverture zu „Ruy-Blas“ und Solovorträge zu Gehör. Als Solisten werden genannt Frau Dufkmann, Fr. Franziska Schred aus Bonn, Schnorr v. Carolsfeld und Becker aus Darmstadt.

Wien.

Herr F. Vah, hiesiger Musiklehrer, geht nach London um daselbst eine Glas-Harmonica anzuführen. Er hat auch bei Gerold's Sohn eine Broschüre erscheinen lassen: „Zur Geschichte der Glas-Harmonica.“ Die vorläufige Besprechungen der Matthäuspaffen enthalten bereits das Morgenblatt des Wanders vom 4. April; Recensionen Nr. 14 vom

6. April, und Const. Dester. Jg. vom 9. April (verfaßt von Aug. Schmidt, von Brud und S. Baggio).

Schubert's Oper „Die Versuchorenen oder der häusliche Krieg“ ist im vollständigen Clavierauszug mit Text bei A. Spina erschienen.

Im hiesigen Hofoperntheater ist in letzter Zeit wieder auffallend viel schlechtes Musik gemacht worden. Das Repertoir ist für eine Wiener-Höflichkeit geradezu jämmerlich zu nennen.

In einer früheren Notiz war verprochen worden das Gesamtprogramm jeder 6 von hierigen Künstler veranfaßten Privatabonnement-Soiréen mitzutheilen. Hier ist es, nach Gattungen und Componisten zusammengefaßt:

I. Kammermusik. Mozart: 8 Satz für Streichinstr. und zwei Waldhörner. — Beethoven: Andante mit Bar. und Finales aus dem Sonate in A-dur für Piano, und Violine. Ouverture für Oboe, 3 Hörner und Fagott (Manuscript). — Fr. Schubert: Phantastie in F-moll für Piano, zu 4 Händen. Andante und Variationen für Piano, und Flöte. — C. M. v. Weber: Pianofortequartett. — Spohr: Pianofortetrio in E-moll. — Mendelssohn: B-dur-Sonate für Pianoforte und Cello. — Schumann: Wieder aus dem Ofen für Pianoforte zu 4 Händen. Andante und Variationen für 2 Claviere. — Reinecke: Improptill über ein Thema aus Manfred. — Doppler: Serenade für Violine, Flöte, Horn und Pianoforte. — Brüll: Sonate für Pianoforte und Violine. (Manuscript).

II. Chöre und mehrstimmige Gesänge. Cherubini: Schlaf liches Kind (Frauenchor). — Schubert: Der Gondelfahrer. — Vogelstiel aus Othias Gefängen (arrang.). Wiberprach. Nachgesang im Walde (Männerchor). — Fr. Lachner: Krieger's Gebet. — Mendelssohn: Abschied vom Walde. Wasserfahrt. — Schumann: Zigeunerleben — Gabe. Gondelfahrt. — R. Wagner: Matrosenchor aus dem Ring. Holländer. — Herbeck: Im Wald. — Otto: Keiterleid. — Rubinstein: Kriegerstied. — Fischer Bobig: Quinette für Frauenstimmen.

III. Lieder und Gesänge. Fr. Schubert: Drei Müllerlieder. Die Hofnung. Morgenländchen. Sei mir gegrüßt. Das Echo. Gestorne Thränen. Aufentakt. — Beethoven: Vagstied. Weidaide. Der schöne Bub war Johnie. D grauam war mein Vater. Frische Bursche hochlandsbairische. Die Colone: Die Keigerbeize. — Schumann: Sonntags am Rhein. Die Solatenbraut. Herbstlied. Kündliches Lied. Lieder der Braut. Nignon. Schneeglocklein. Er ist's. Hylarenlieder. Aus den hebräisch Gefängen. Laß der Sturmknall. — Meyerbeer: Mäitied. — Taubert: Wiegenlied. — Esser: Frühling sehr ein. — Eßt: Lorelen. Nignon. Ueber allen Gipfeln ist Ruß. — Rubinstein: Duett. D wenn es nur immer so bliebe. — Kirchner: Du wunderbares Kind. — Brahms: Pickesten. — Lemj: Des frommen Landknechts Morgenlied.

IV. Virtuosen und andere Instrumentalstücke. Bieuztempo: Adagio und Tarantella. — Vajzini: Ronde des Latins. — Remenyi: Ungarische Volksweisen. — Lemj: Im Walde, Solo für Waldhorn. — Arrangements für das Harmonium.

Unter den Mitwirkenden nennen wir die Damen: Bettelheim, Bischof, Defstin, Dufkmann, Hauer, Hoffmann, Krauß, Richtigam, Liebhart, Magtau; dann N. A. die Herren: Ander, Brüll, Dachs, Dessoff, Dobbhal, Doppler, Durß, Epstein, Hellmeberger, Reinecke, Francemeco, Remy, Wagnersolter, Tischbauer, Panzer, Remenyi, Adler, Salslinger, Schmid, Walter.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 13. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Herrn Zul. Epstein.

Sonntag den 13. und Montag den 14. April Abends 7 Uhr im Burgtheater: Akademie der Tonkünstlergesellschaft für ihre Witwen und Waisen: „die Schöpfung“ von Haydn.

Dienstag den 15. April Abends 7 Uhr im Redoutensaal zum 1. Mal:

S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer in dem Artikel „Aureungen“ n. i. w. ist Seite 109, Spalte 1, Zeile 5 hat: „ein anderes Mal vieles schreiben“ zu lesen: ein Anderes, Materieles treiben. Ebenfalls ist Zeile 13 von unten ist hat „müsten“ müssen zu lesen. Ferner hat es sich auf der letzten Seite durch ein Versehen des Setzers ereignet, daß das Wort „Achteln“, welches im 5. Absatz der „Nachrichten“ in dessen dritter Zeile an die Stelle des Wortes „leer“ getippt werden sollte, in die erste Zeile 6. Absatzes sich verirrete, wo es gar keinen Sinn hat. Entschlich ist in der 7. Zeile des 7. Absatzes statt „Kombrey“ Romberg zu lesen.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wagner'sche Nr. 883. — Ausgabe: Rohlfarth Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesells & Bösling**, vormals **G. F. Wäcker's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (32 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (16 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (8 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Die Vorbestellung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzeln: Hefen 15 Rkr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: S. Bach's Matthäuspassion zum ersten Mal aufgeführt durch die Wiener Singakademie. — Anregungen durch „Anregungen“, II. — Rezensionen. — Aus Breslau. (Schluß). — Polakos. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten. — Musikalienanzeiger.

## S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

Erste Aufführung durch die Wiener „Sing-Akademie“  
 am Chardienstag, den 15. April 1862.

S. B. S. Bach's berühmtes Werk hat endlich auch in Wien seinen feierlichen Einzug gehalten \*). 33 Jahre sind verflossen, seit Zelter's zwanzigjähriger Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy der deutschen Nation, ihrem allmählig gereinigten Verständniß vertrauensvoll, und die künftige Stellung des Meisters vornehmend, eines ihrer edelsten, reichhaltigsten und tiefsten Musikwerke aus hundertjährigem Staub der Archive zurückgab. Und warum mußte es hundert Jahre ruhen, bevor irgend Jemand dem Publikum zumuthen durfte, ein so altes längst „aus der Mode gekommenes“ Kunstprodukt anzuhören, und sein Verständniß, sein Gemüth daran zu erproben? Deßhalb, weil erstens auf anderen Gebieten der Tonkunst Fortschritte gemacht worden waren, deren man schlechterdings nicht entzagen zu können glaubte; weil zweitens eine Verflachung und Schwächung des Zeitgeistes — eine Verzärtelung möchten wir sagen — eingetreten war, und die Menschen unfähig gemacht hatte, die herbe Kraft des alten Meisters zu würdigen; weil endlich die Kunstmittel, deren sich der Meister bediente, zum

einen Theil zwar seiner Zeit entsprachen, zum andern Theil aber erst einer viel spätern, einer Zeit nämlich, wo die Musik genügend in die Massen gedrungen war, um eine der Größe des Gegenstandes sowohl wie der künstlerischen Intention des Componisten einigermaßen entsprechende Ausführung (namentlich der Chöre) möglich zu machen. Die Musiker zu Bach's Zeiten, eine Kunst bildend und mit Geheimnissen umgeben, die man dem Laien nicht zu verrathen wagte, waren wohl geeignet den Ausbau der Kunst zu befördern und zu vollenden; sie aber weiteren Kreisen zum Genuß zu vermitteln, sie der Nation zum Bewußtsein zu bringen, das vermochten sie nicht, dazu hatten sie keine Zeit, auch nicht das genügende Geschick.

Genug! Nach hundert Jahren wagte sich die erste Verthe in Gestalt eines jungen Künstlers in die allmählig wärmer gewordenen Lüfte, und langsam, langsam nach mancherlei Rückfällen und Kämpfen bricht sich der Meister Bahn. Und unter welchen seltsamen Umständen wird die Passionsmusik allmählig verbreitet, welsch seltsamer Persönlichkeiten bedient sich der Geist der Kunst, um diese aus tief christlich-religiösem Gemüth erzeugte Musik zu neuem Leben zu erwecken! Wir wollen nicht von Mendelssohn und seiner Abstammung sprechen. Seine Religion, seine Lebensanschauung war die ausgesprochen christliche, — die „Reisebriefe“ bezeugen es. Der ihm zuerst nachfolgte, **Mozzius** in Breslau, war — **Israelit**. Die Gegenwart selbst weist an verschiedenen Orten ähnliche Verhältnisse auf \*). Schemle in Frankfurt, ein Theateränger, gründet dafelbst den **Cäcilien-Verein** und führt nicht allein die Passion, sondern auch **Bach's Claviermusik** ein, indem er viele Schüler zu Gesang und Clavier spielt in Bach'schem Sinne anleitet, und eine förmliche Schule bildet, deren Früchte noch heute, trotz mancherlei Ungemach der Zeit und Ungeschicklichkeit seiner Nachfolger fortwirken. In Wien endlich wird die Passion zuerst abermals von einem **Israeliten** (**Josef Fischhof**), der ihren Werth erkannte, einem kleineren Kreise zu vermitteln gesucht; und einige Jahre später wird sie durch einen Musiker und Gesanglehrer, **Ferdinand Stegmayer** öffentlich aufgeführt, dessen Antecedenz (als Theatercapellmeister in Leipzig, Berlin u. s. w., als Männergesangsvereins-Chormeister in Wien) in

\*) Selbstsam genug ist, was ein hiesiges Blatt aus authentischer Quelle mittheilt. Die „Rezeptionen“ nämlich bringen als „auch ein Zeichen der Zeit“ folgende Notiz:

Die hiesige Singakademie widmet sich, wie bekannt, fast ausschließlich der Pflege christlicher Tonkunst, und hat namentlich das Verständniß jener Werke, welche mit Reden als die Spigen der katholischen und der protestantischen Kirchenmusik gelten, in ebenwollender und erfolgreichster Weise vermittelt, wie die Aufführungen der Werke **Palestrina's**, **Lotti's** u. m. a., und endlich die der **Bach'schen** Passionsmusik glänzend beweisen. Demungeachtet ist es bedauerlich, trotz mehrerer Anregungen, noch nicht genügend die theilnehmendste Unterstützung der maßgebenden katholischen und protestantischen Kreise zu erwirken. Kamphote außerordentlich wichtige Beiträge sind dem Institute fast ausschließlich von israelitischen Kunstfreunden zugeflossen.

\*) Wir fügen hier vorweg die Bemerkung bei, daß die Aufführung unter großer Theilnahme des Publikums (am Morgen waren bereits alle Sitze besetzt) und unter sichtlich innerlichster Theilnahme desselben stattfand. Die Aufnahme gelangte als Voraussetzung, da immerhin bei Bach nicht Alles gleich zum ersten Mal aufgeführt und verstanden werden kann. Aber die Kraft und Gewalt des Werks, namentlich der Chöre, schlug durch; gleich der Eingangshör imponirte durch seine Großheit und tief selbsthaften Beifall hervor; so auch viele weitere Chöre und Choräle. Der **S. „Sind Blüthe, sind Dornen“** mußte wiederholt werden. Aber auch viele Soli, soweit sie dazu Veranlassung gaben, wurden warm aufgenommen, manche auch öfterbar in ihrer Fülle reizender Schönheit sofort erkannt. — Die Aufführung war viel besser, als man erwarten mochte. Herr **Stegmayer**, der das Werk mit großem Eifer einstudirt hatte, übergab es diesen Abend besser als sonst, jene Ruhe und Sicherheit, jene Bestimmtheit des Taktgebens zu behaupten, von der bei solchen Massen so viel abhängt. Die Chöre klangen mit wenig Ausnahmen ausgezeichnet und wirkten demgemäß einheitlich und kräftig. Das Orchester begleitete (ebenfalls mit wenig Ausnahmen) sehr gut, und die Solisten (sämtlich Disconten und Kirchenänger) entsprachen billigen Anforderungen größtentheils; Herr **Pomzer** sang die Partie des **Jesus** sogar so warm, so vollendet schön, daß wir's kaum besser denken können. Am schwächsten war im Hinblick auf die Wichtigkeit dieser Partie der **Evangelist** vertreten. Ueber alles dies weiter unten Ausführlicheres. Wir bemerken nur noch, daß der obige Auszug der Kürze der Zeit wegen schon vor der Aufführung, also noch nicht unter dem Einfluß der thatsächlichen Wirkung geschrieben ist. Der Freund unseres Herzens können wir erst in der nächsten Nummer freien Lauf lassen.

ihm kaum den künftigen interpretirenden Dirigenten der Passion und den Erben der daraus entspringenden Verdienste hätten erwarten lassen. — Was wir mit all dem sagen wollen? Daß die Kunst sich ihre Werkzeuge sucht, und selbst in dem Falle, wo sie scheinbar seltsame Mißgriffe thut, doch durch die den Werken ihrer begnadeten Lieblinge einwohnende Kraft der Wahrheit und Schönheit Jene entzündet, erleuchtet, und soweit es irgend möglich, die Wahrheit des Sprichwortes bestätigt: „Wem Gott ein Amt giebt, dem gibt er auch Verstand.“

Auf das „soweit es irgend möglich“ kommen wir noch zurück. Bisher aber wollen wir mit dem großartigen Werk selbst etwas näher treten. Ist doch Wien der erste öfterreichische Ort, wo die Passionsmusik aufgeführt wird.

Zuerst haben wir zu dem in voriger Nummer mitgetheilten „Historischen“ noch einen kleinen Nachtrag zu liefern, der sich auf die Stellung der Passionsaufführungen zum protestantischen Ritus bezieht. Die Passionen waren, wie dort mitgetheilt wurde, als „Kirchenmusik“ in der Weise intentionirt, daß das Ganze als „Vesper“ (Nachmittags-Gottesdienst) statt haben, zwischen den beiden Theilen die „Predigt gehalten“ werden, und die Gemeinde bei den einfachen vierstimmigen Choralen „mit einstimmen“ sollte. Weder Nothig noch Ritz theilen jedoch, was das „Einstimmen der Gemeinde“ betrifft, beweisende Dokumente dafür mit, daß es so wirklich geschehen ist. Dagegen finden wir in der dem Dratorium gemieteten, und in b. Bl. bereits angezeigten Broschüre von Fr. M. Böhme, im 9. Kapitel, Seite 35 die ausdrückliche und gelpert gedruckte Bemerkung, daß zu Bach's Zeit in Kirchencompositionen „einzelne Choraltropfen wirklich von der Gemeinde einstimmig gesungen worden“ seien. Belege hierfür, historisch unbezweifelte Dokumente führt jedoch auch Böhme leider nicht an. Es wäre zu wünschen, daß dies nachträglich geschähe.

Wir geben nun eine Uebersicht des in unserer Passionsmusik Enthaltene nach Rubriken, in welche wir das Gleichartige zusammen stellen.

Da sind erstens die großen lyrischen Chöre zu Anfang und zu Ende des ersten, und zu Ende des zweiten Theils. Der erste: „Kommt ihr Töchter helft mir klagen“ der Simonen, mit dem die Fragen (Saget —) „wen? wie? wohin? da zwischen werfenden zweiten Chor der „Gläubigen“ und der, wie ein Kreuz auf hoher Kuppel, sich auf breiter Grundlage zum Gipfel erhebenden Choralmelodie: „O Lamm Gottes unschuldig“ ist wohl der großartigste des ganzen Werks. Eine Feiertischthe, ein unsäglich ernster und wehmüthiger Klang durchzieht ihn, aber frei von aller mehr äußerlicher Sentimentalität wölbt er sich zu prachtvoller Höhe, wie das Portal einer großen gotischen Kirche. Der Schlusschor des ersten Theils: „O Mensch bemein dein Sünde groß“, der sich an jenen Moment der Leidensgeschichte knüpft, wo Jesus von Judas und den ausgeschickten Soldnerhaaren gefangen und von den Jüngern verlassen wird, ist durch die Choralmelodie von oben her beherrscht, und hat ungeachtet des Dur-Klages (E-dur) im Gegensatz zum ersten Chor (der aus E-moll geht) einen sehr milden Charakter. Höchst reich sind hier die figurirenden Stimmen behandelt; nach Art der „Choravortspiele“ wird von den übrigen Singstimmen aus den auf- und absteigenden Gängen der Choralmelodie eine flüssige, bewegtere Umschreibung geschaffen, während die Instrumente dieselben Figuren in Schwebelaut auflösen, und das Gemebe noch weicher und verschwimmender machen. — Der Schlusschor des Ganzen (C-moll) „Wir setzen uns mit Thänen nieder“, entschieden homophon gehalten, feierlich breit ausklingend, entspricht der Idee des Ganzen in hohem Grade eben durch diese Geschlossenheit der Stimmen, die alles imitatorische Contrapunktische ausschließt, und das Gefühl Aller zum einmüthigsten Ausdruck der Trauer verdichtet.

Noch drei Chöre mit Solo's sind hier zu erwähnen, die

als Mittelglieder zwischen den absoluten Solonummern und den großen Chören zu betrachten sind, nämlich die beiden Tenorsolo's mit Chor im ersten Theil: der recitativ-artige Satz in F-moll mit zwischen durchgehendem Choral, und die darauf folgende Arie in C-moll, ebenfalls von Chorstellen durchwoben. Dann im zweiten Theil die erste Nummer, Solo für Alt und Chor: „Ach nun ist mein Jesus hin.“ Daß die Melikant hier überall entschieden vorterricht, ergibt sich von selbst aus der Natur der Betrachtungen, welchen die Musik Ausdruck zu geben hat.

Zu individueller Aussprache gelangen die sich an die Momente der Leidensgeschichte anknüpfenden Empfindungen in den Arien und Recitativen, welche immer mit merkwürdiger Feinheit der entsprechendsten Stimmungsgattung überwiegen sind, von welchen aber eine ziemlich große Anzahl bei den Aufführungen weggelassen werden, darunter solche, die dieses Schicksal durchaus nicht verdienen; z. B. im ersten Theil die Altarie in Fis-moll „Duß und Reu“; die Bassarie in G-moll „Gern will ich mich bequemen“; im zweiten Theil die Bassarie in G-dur mit Violinosolo „Gebt mir meinen Jesus wieder“, und die Altarie „Rönnen Thänen meiner Wangen.“ Unter den stehenden Geschiebenern nennen wir als unvergleichlich innig empfunden, die Sopranarie in H-moll „Blute nur“; als höchst eigenthümlich und sinnig die Altarie mit Violinosolo in H-moll „Erbarme dich mein Gott.“

Was die sogenannten „begleiteten“ Recitative betrifft, so können sie als Uebergangsbildungen zwischen dem Secorecitativ und der Arie gelten. Unter ihnen sind besonders bemerkenswerth: Das Altrecitativ „Du lieber Heiland du,“ die herrlichen Einleitungsworte des heiligen Abendmales, überhaupt viele Reden Christi, das Sopran-Recitativ „Wiemohl mein Herz in Thänen schwimmt,“ die für Tenor in F-moll „O Schmerz,“ und in D-moll „Mein Jesus schweigt“; die für Alt: „Erbarme es Gott,“ und „Ach Golgatha“; das für Bass: „Am Abend, da es kühle war.“

Die Secorecitative, hauptsächlich dem erzählenden Evangelischen (Tenor) zugewiesen, sind durch die auffallend sinnige Declamation ausgezeichnet. Doch kann das nur nach der gedruckten Partitur und den Clavierauszügen mit Sicherheit beurtheilen. Bei der hiesigen, der Ferd. Hiller'schen Einrichtung folgenden Aufführung sind sie wegen der hohen Lage des Tenorsparts vielfach abgeändert und entstellt gegeben worden. Wir wissen freilich nicht zu sagen, ob nicht des erwähnten Sängers wegen, der sehr wenig Höhe hat (beispielsweise schon das eingetragene *gis* oder *as* nicht leicht und ohne Zwang hervorbringen vermochte) noch mehr abgeändert wurde, als Hiller für nöthig fand.

Die dramatischen Elemente des Werks liegen außer in den gesungenen Reden einzelner Personen, namentlich Christi, (den begleiteten Recitativen) hauptsächlich in den Chören des Volks und der Jünger. Die ersteren sind von erstaunlicher Kraft und Gediegenheit, mitunter wahrhaft fantastisch, so besonders die im zweiten Theil „Laß ihn kreuzigen,“ „Sein Blut komm über uns und uns're Kinder,“ „Weis sage, wer dich schlug,“ nicht zu vergessen des merkwürdigen Aufschreies des Volks auf dem verminderten Septimenaccord von Dis „Barabam!“ Der ebenfalls höchst wirkungsvolle Chor „Sind Blicke, sind Donner in Wolken verschwunden“ ist auch anzuführen, gehört aber eigentlich nicht hieher, da sich in ihm das Entsetzen der Gläubigen oder der idealen Gemein de ausdrückt, und seine Letztsworte nicht wie die Obigen der Schrift entnommen sind. Diese Chöre sind sämmtlich, mit Ausnahme eines einzigen ganz kurzen („Was gehet und das an“), bei der Aufführung beizubehalten worden.

Wir haben schließlich der vierstimmigen Choräle zu gedenken, welche, wie schon bemerkt, als Ausdruck der wirklichen Gemeinde intentionirt sind, und von dieser (unisono?) mitgesungen werden sollten. Ihrer ist eine ziemlich große Zahl

(12), viele davon sind nur verschiedene, dem Textinhalt entsprechend veränderte Bearbeitungen einer und derselben Melodie. Besonders hervorzuheben sind die beiden auch in der Hüller'schen Einrichtung (die wieder auf der Mendelssohn-Zelter'schen beruht), und also auch bei der hiesigen Aufführung beibehaltenen, und zwar der schwermüthige Herzliebster Jesu was hast du verbrochen — in H-moll, dann der nach einer Halbcazeng in F-moll des vorausgegangenen Chors der Jünger „Herr bin ich's“ so wunder schön in A-dur einsetzende Choral „Ich bin's, ich sollte büßen“ (nach der Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“), wobei noch zu bemerken, daß die rein vokale und ganz sanfte Ausführung zwar von Bach nicht vorgeschrieben, aber wohl motivirt und von sehr schöner Wirkung ist. Der fernere: „Erkenne mich, mein Hüter,“ Es-dur, bei welchem zum ersten Mal die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“ benützt ist, wird mit eben so großem Recht in großartiger Breite und Fülle mit Unterstützung der Instrumente ausgeführt. Weggelassen wurden die wie folgt angegebenen: „Ich will hier bei dir stehen“ Es-dur (Mel. D Haupt), „Nur hat die Welt trüßlich gerichtet“ D-dur, „Wer hat dich so geschlagen,“ F-dur (Mel. Nun ruhen alle Wälder), „Bin ich gleich von dir gewichen“ A-dur (Mel. Werde munter mein Gemüthe), „Besich du deine Wege D-dur (Mel. D Haupt), „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ H-moll (Mel. Herzliebster Jesu). — Dagegen sind unter den beibehaltenen noch zu nennen: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit“ H-moll, „O Haupt voll Blut und Wunden“ F-dur, und der derselben Melodie unterlegte „Wenn ich einmal soll scheiden“ A-moll mit phrygischem Schluß. Die beiden letzten sind eben wegen der Verschiedenheit der Behandlung besonders hervorzuheben, und ist noch zu bemerken, daß von dem ersten derselben zwei Strophen gesungen worden, wovon in der Partitur der Nachgesangsstück nichts steht. (Schluß folgt.)

## Anregungen durch „Anregungen“ \*).

II. Die Schiller-Göthe-Philologie.

a) die Thatfache und deren Resultate, b) die Motive.

„Die Schiller-Göthe-Philologie.“ Ein zweites Klaglied Jeremia; vielmehr ein Buch Hies. Denn eine Krankheit wird aufgedeckt, ein Pestgeschwulst unseres Jahrhunderts, das weiter um sich fressen, wie weiland der schwarze Tod die Reichen des leiblichen Geschlechtes, so jetzt die Reichen der Geister unseres Paradieses zu lichten droht. Ein Todesgepenst in Gestalt deutscher Philologen, Kritiker, Commentatoren Göthe's und Schiller's; seine Sichel: der von Jahr zu Jahr immer mehr anschwellende Haufe von Dissertationen, Monos- und Biographien, Briefwechseln und Analysen in Abicht auf obiger Dichter Werke. Und was hat diese Sichel denn mit unserem literarischen Paradies zu thun? — Hören wir den Jeremia's selber reden.

„Wir bekennen offen“ (sagt Anonymus) „daß es keine Erscheinung in der ganzen Literatur der Gegenwart giebt, die uns trauriger, trostloser dünkt, als diese Schiller-Göthe-Philologie. Wir wissen sehr gut, daß die Dichter noch nicht so todt sind, als ihre Philologen sie zu haben wünschen; daß noch Hunderte und Tausende den „Wallenstein“ und „Faust“ lesen, und frisch und unmittelbar auf sich wirken lassen; aber über kurz oder lang werden die Commentatoren und Kritiker die unsägliche Freude haben, daß kein Mensch eine Zeile beider Dichter mehr genießen kann, ohne dabei ein halbes Hundert kritischer Bemerkungen im Gedächtniß zu finden. Ausstrodien faunt man den Strom frischen Lebens, der aus diesen Werken rauscht, freilich nicht, aber um-

dämmen, verfanben kann man ihn, und was darin geleistet zu werden vermag, das ist bei Gott bereits geleistet und wird es mit jedem Tage mehr!“ — Und beweist nun (der Anonymus) und sucht vielmehr zu beweisen, daß „die Ueberfluth belletrischer Nichtsagenheiten“ der Kunst und dem Kunstgenuß bei weitem nicht so gefährlich, ihre Wirkung nicht so kunstfeindlich und bedrohlich sei, als oben erwähnte Philologie.

Fragen wir die Literaturgeschichte.

Wie? und die Schriften, Analysen, Commentare über einen Schriftsteller sollten den Werken dieses Schriftstellers in ihrer Wirkung feindlich entgegengetreten? oder schade als jene im Dienste der Kuppler-Priesterin Venus vulgära erfindende Unzahl belletrischer Gemeinheiten? Was haben — fragen wir — die Gelehrten Johnson, Dryden, Pope, Malone, Steevens und die ganze Phalanx edler englischer Philologen, was hat der feste Himmels unseres deutschen Lessing den Shakespeare-Dramen Leids gethan? Was des Lessing's (Lessing's) Dramaturgie und seine Begliederung schlechter französischer und guter deutscher Stücke dem deutschen Paradies? oder Schiller's eigene zerstreute Briefe seinem Don Carlos? Was dem Studium Bach's die Analyse Bach'scher Lombidationen? oder dem sechsten Mozart'schen Quartett die vielen Dissertationen über dessen Einleitungs-Quersätze? — Ist Homer, Virgil, Horaz vernichtet worden, sind's die griechischen Tragödiendichter durch die hunderte und aber hunderte kritischen Bände über ihre Werke? Beethoven's „neunte“ und Mozart's Requiem durch desgleichen hundert Schriften? Ist ihr Geist getödtet, untergegangen? Nicht vielmehr das Gegenteil? Nach Eurem Dafürhalten freilich wären Mozart-Bahn, und Shakespeare-Oberon und Göthe-Röthscher oder Rosenkranz musenfeindlicher als das ganze Heer der Eintagsfliegen mit Namen Clauven, Henri Herz, Verdi und Confortini! — Was haben denn dem Umlauf der Planeten um ihre Sonne und dieser selbst die armen menschlich-astronomischen Berechnungen gethan? und was dem Herrn Gott selber alle Hypothesen über sein Sein und Nichtsein, seine Einheit, Dreihheit, Allheit?

Wir sprachen von der guten Kritik, dem bessern Theil der Commentatoren. Denn die schlechten Nachwerke dieser Art werden, wie die der Literatur beim ächten Leser selber richten; und das Gros des Publicums bekümmert sich (— freuen wir uns, wenn's unsere Classiker selbst lieft —) weder um diese noch um jene. Oder wollt Ihr für der Miserabilen Miserabilitäten den edlen Eifer des die Wahrheit Suchenden verantwortlich machen? für die Spreu das Korn? für das was der blinde Maulwurf aufwühlt, den Fuß des Jagdroßes? Ouglun, den Ihr anführt, der sich oder hüten würde Eure Ansicht mit zu unterschreiben, geißelt in seiner Zeitschrift nur die Masse des Mittelgutes, das, wie immer, so noch täglich vor unsern Augen sich breit zu machen lacht; ohne aber wie Ihr's thut, ohne Unterschied Schlechtes und Gutes durcheinander zu würfeln. Sagt Ihr doch selbst in Eurem Aufsatz: „Wir sind überzeugt, daß unter den Schiller-Göthe-Büchern die Hälfte eine ernste Arbeit, ein Nachsinnen und eine Mühe gekostet, die wir freilich“ (warum?) „weit lieber auf Geschichts- oder eigentliche Sprachforschung verwendet sehen möchten.“ Und: „Es war nicht möglich, und liegt nicht in der Natur der Dinge, daß auch die trockenste und dümelhafteste Gelehrsamkeit den höchsten Erfolgen der großen Dichter gegenüber ihre Verachtung bewahren konnte. In den Reichen der eigentlichen Gelehrten standen ja auch zu viele tüchtige, empfangliche Naturen, fanden sich zu viele Augen und Herzen mit Schönheitsfinn und Empfindung; die Wirkung beider Dichter auf die Nation war eine viel zu mächtige und nachhaltige, als daß selbst der angeborene und angeleitete Pedantismus sich derselben entziehen konnte.“ — Wir aber sagen: Wer da behauptet, daß dieser oder jener, und sei es der trockenste Schulpeubel den klassischen Sinn in ihm erlöbt habe, der ist aber das Titonemum überhaupt nie hinausgekommen; dem hätte sich der große Sinn Homer's oder weisen Ihr wollt doch nimmer erschlossen. Wehe der Schule, die — wie Ihr zu wünschen scheint — die guten Classiker als Hülfsmittel des Unterrichtes, weil sie zu gut, ver-

\*) Bergl. Nr. 14 dieses Jahrgangs. Wir machen hier nochmals auf die in voriger Nummer gedruckte Berichtigung einiger, im obigen Artikel (I) vorgekommenen sinnfälligen Druckfehler aufmerksam, und fügen noch bei, daß es Seite 109, Sp. 1. Zeile 12 „t. chren“ heißen muß statt „chren.“

bannen, oder gar mit unfauberen vertauschen wollte. Wehe dem Lehrer (doch giebt es ihrer leider tausende!) der, seinen Jünger in die Elemente der Tonkunst führend, unsere klaffenden Gruben vor ihnen fern hält mit dem bequemen Ausspruch: „Sie verstehen sie noch nicht!“ Durch Milchbreihschürfen lernt ich meine Zähne nicht für's Fleischstessen wegen; und wer Bach, Beethoven, (er ist) — sagt Ihr — „zu hoch für sie“ seinen Schülern aufspart, bis sie, sie zu verstehen, die Reize haben, der spart das Wasser, bis kein Jüngling schwimmen könne.

— Doch das a parte. Denn wir haben noch ein anderes Mähnen jetzt mit Euch zu pflücken. „Bei der Schiller-Göthe-Philologie“ — sagt unser Kläger — „so wie wir sie täglich anwachsen, eine leidliche Verbreitung und eine ganz unleidliche Geltung gewinnen sehen, liegen sehr andere Motive als bei der gewöhnlichen Volschreiberei zu Grunde.“ — — — „Wenn es einmal nicht zu vermeiden war, den Dichtungen Schiller's und Goethe's eine gewisse Achtung zu zollen, so thun wir das auf unsere Art, wir kritisiren, wir commentiren, machen Noten und Erläuterungen, wägen den Werth der verschiedenen Lesarten, Entwürfen die in den Gebichten verborgenen Beziehungen zum Dichter und zur Gelehrsamkeit seiner Zeit. Am Ende erhalten Göthe und Schiller erst dadurch ihre Bedeutung, daß wir sie in unsere geheiligten Kreise ziehen, und erst damit ist ihnen die Unsterblichkeit sicher!“ — „Nicht wörtlich, aber ungefähr so ist das Raisonement der Philologenschule anzunehmen, welche bestrebt ist, unsere beiden Dichter aus der roh naturalistischen Stellung von Künstlern, die lebendig und unmittelbar auf ihr Volk wirken, zu erlösen.“

Die Motive also, die Motive! — Aber welche Motive leiten Euch denn, unanfechtlich sich. Wagner zu zergliedern, zu zerstückeln, zu zerstückeln bis zum Ueberdruß? Seinen „Holländer“ und „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“ und die „Nibelungen“? Welche Motive, List's „symphonische Dichtungen“, eine nach der andern? anderer kleinerer Werke gänzlich zu geschweigen. Welche Motive — ja in demselben Blatte desselben Jahrgangs, in dem obige Klage — Hebbel's „Michele Angelo“, Beethoven's letzte Quartette? — Seid Ihr berechtigt, wozu andere, und große Namen nicht berechtigt waren?

Die eine Antwort lautet: Ja! wir sind's! Denn „Was beim Beginn dieser Blätter“ (sagt Ihr im Abschiedsworte) „vielleicht noch in Zweifel gezogen wurde, ist jetzt für die große Mehrheit eine Wahrheit geworden.“ Und somit — „der Erfolg hat bewiesen, daß wir unserem Ziele uns mindestens genähert haben“ — lassen wir das fernere Schreiben auf sich beruhen. — Welcher Schriftsteller (wir wollen nicht die Wahrheit dieses Ausspruchs unteruchen) das von sich sagen kann, den Andern gegenüber, die Zeilenschen ringen und nicht zum Ziele kommen, der kann gestroft hinzusetzen: Wir dürfen, was du nicht, und Andere nicht thun dürfen!

Die zweite Entgegnung aber lautet: Motive gegen Motive. Wer in der Seele Anderer sties den schlechten Anstoß wittert, der sei geprüft, ob er ganz frei von solchen Anstößen. Wie? wenn in der ganzen Anlage ein geheimer Sinn verborgen läge? doch nicht so verborgen, daß er nicht zuweilen sich herordränge, in Worten lauter würde und sich vernehmlich als ankündete: „Es ist die Schiller-Göthe-Philologie, die ganze Reihe jener Vorträge, nach denen die Dichtungen unserer großen Heroen, die größten Leistungen der deutschen poetischen Kunst, das lebendige Eigentum des Volkes, zu Objekten einer trocknen syllbenzählenden Wissenschaft gemacht werden sollen; die Schiller-Göthe-Philologie, welche aus einem Geiste hervorgegangen ist, dem alle Verehrung der Kunst fern liegt, und welche hinter der Schuzmauer unbegrenzter Pietät vor den großen Leistungen der Vergangenheit die neuere fortwirkende Kunst verächtlich, verkleinert, herabsetzt, den stichigen unbefangenen Gemuth der großen und scheinbar anerkannten Kunstwerke verläumert, und große Schätze, welche das gesammte Leben des deutschen Volkes bereichern und durchdringen sollen, hinter Schloß

und Riegel eines besondern „Fortsehgeistes“ legt.“ Und ferner: „Unsere Gelehrten scheint es ganz entschweben zu sein, daß die Heroen Vorgänger gehabt, Vorgänger und Zeitgenossen (von den Nachfolgern) — wie bescheiden, so in Paranthese! — „zu schweigen die nicht mit verächtlicher Vergessenheit zu behandeln sind.“

Das ist also des Pudels Kern. Darum also ist's an der Zeit, uns einmal mit Schiller und Göthe endlich in Ruhe zu lassen, um desto fingerzeiger und grünblinder und kritisch-analytischer und aufstiftender der ganzen Wagner-Literatur Euch hinzugeben, und wenn Ihr bei der „Zauberflöte“ anfangt, oder beim „wohltemperirten Bach“, oder bei wenn wir sonst wollen — schließlich zu Pflist und Wagner zu gelangen, bald sagend: Weber oder ein Anderer hat Wagner vorgeahnt; bald: Wagner ist die Gipfelung Gluck's, Mozart's, Weber's, Meyerbeer's, Spontini's; oder: die H-moll-Messe Bach's, Beethoven's D-dur haben ihren Höhepunkt erreicht in List's Graner Messe; oder die Bestrebungen der Piederocomponisten Schubert und Schumann waren nur der Anhub der französischen Muse.

Das ist die Fabel von der Löwenhaut, wie sie uns täglich noch vorüberparpaziert, und deren Inhalt wir erkennen, wenn Ihr auch glaubt, daß Nichts aus ihr herauszuschauen, denn — der Löwe. „Gut getrübt, Löwe“ rufen wir mit Demetrius; aber wir wissen doch, daß du kein Löwe bist, sondern Schnod, der Schreiner. — Den ächten Löwen aber werden wir trotz Euch erkennen, und ob so mancher auch skalpirt, skelettfist und präparirt und ansgekopft in den Museen prange: so laßt das nur dazu beitragen, uns ängstlich und innerlich den Löwen genauer kennen zu lernen, um ihn des Bessern — von andern Bestien zu unterscheiden!

## Recensionen.

Heinrich Wilh. Stolze. Die wohltemperirte Orgel oder 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten für die Orgel, mit Pedalapparat versehen. Sechzehnte Sammlung der Orgelstücke, und der praktischen Orgelstücke vierter und letzter Theil. Verlag von Wilh. Körner in Erfurt und Leipzig.

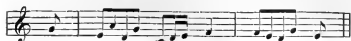
§ Ein Seitenstück zu Bach's wohltemperirtem Clavier! Wie dieses entschieden eben für Clavier gedacht und ausgeführt ist, so beabsichtigte unser Autor ein Werk zu liefern, das eben so entschieden für Orgel intentionirt sei. Hoffentlich hat er nicht gemeint ein ebenso werthvolles Opus zu bieten; wir wünschten sogar der Compositist hätte selbst die Möglichkeit einer solchen Vermuthung durch eine andere Wahl des Titels vermieden, der ja auch überhaupt in unsren Tagen keinen Sinn mehr hat. Als Bach sein berühmtes Werk schrieb, war die gleichschwebende Temperatur noch bei Weitem nicht allgemein eingeführt, und so viel wir wissen, war Bach der erste, der ein Werk herausgab, in welchem principiel alle Tonarten vertreten waren. Heutzutage ist bergleichen gar nichts seltenes mehr und Bach's Titel hat für uns nur mehr historischen Werth. Was aber den künstlerischen Werth des Bach'schen Doppelwerks betrifft (es enthält bekanntlich zweimal 24 Präl. und Fugen), so besteht derselbe nicht darin, daß es alle Tonarten enthält, sondern in der Fülle unter verschiednenartiger Tonstärke — verschiednen durch die Art der Themen und ihrer Bearbeitung, — in der phantasiereichen ebenso kühnen wie schwung- und maßvollen Ausgestaltung der einzelnen Sätze, — mit einem Wort in dem colossalen Reichthum kunstvollsten und zugleich tief sinnigsten Inhalts. Herr Stolze als „Stadt- und Schloßorganist in Celle“ muß das so gut wissen wie wir, und eben darum verwundern wir uns, daß er nicht Anstand genommen hat, seinem Opus einen zu so bedentlichen Vergleichungen herausfordernden Titel vorzusetzen.

Was nun seine Präludien und Fugen selbst betrifft, so ist darüber vorerst Folgendes zu bemerken:

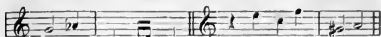
Die Präludien sind nicht wie bei Bach selbständige und abgeschlossene Compositionen, sondern in dem durchgängig beiläufigen Umfang von etwa 30 Takten gehaltene Einleitungen, denen das folgende Fugenthema schon als Stoff dient. Wäre dies letztere ein oder ein paarmal der Fall, so ließe sich kaum etwas dagegen erinnern; da es aber durchgehend, mit einer oder zwei Ausnahmen etwa, geschehen ist, so macht die Sache den Eindruck mangelnder thematischen und sonstigen Erfindungskraft, oder einer gewissen — Pedanterie. Die Fugen sind, mit Ausnahme zweier dreistimmigen und einer fünfstimmigen, sämmtlich à 4 voci gesetzt. Auch hier hätte vielleicht die Abwechslung schon äußerlich eine größere sein können.

Der Styl der Fugen zeigt den auf der Orgelhaft fest eingelebten Organisten, dem es keine sonderlichen Schwierigkeiten macht, einen gewissen Kreis ihm geläufiger Themaformen gehörig durchzuführen. Ja die Gewandtheit, die der Componist hier betundet, ist für unsere Zeit keine eben geringe; die heutigen Organisten, welche diese Kunst besitzen, ließen sich vielleicht an den Fingern aufzählen. Freilich verbindet sich diese Gewandtheit in den meisten Fällen, und so auch bei unserem Componisten, mit einer gewissen sonstigen Unproduktivität und einer schüchternen Stellung zur Gegenwart und zur Kunstentwicklung. Der im Vergleich zu den Fugen weit geringere Werth der Präludien zeigt dies schon deutlich genug. Denkt man hier wieder an Bach, der nicht nur in allen Formen seiner Zeit das Erstaunlichste geleistet, sondern vielmehr diese Formen erst recht entwickelt, ja gleichsam neu geboren hat, so kann man nicht umhin jene einseitige, wenn auch relativ anerkanntenswerthe Beherrschung der Fugenform bei einem heutigen Componisten nicht ganz unbedeutlich zu finden, wie es denn ja gar manche eigenthümlich hervorsteckende Fähigkeiten giebt, die in Einzelnen auf merkwürdige, überraschende Weise zur Ausbildung gelangen, während doch solche Individuualitäten, im Ganzen betrachtet, oft genug ziemlich unbedeutend erscheinen.

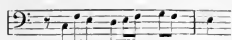
Ohne uns hierauf weiter einzulassen, wollen wir bloß den realen Werth der hier gebotenen Costände ins Auge fassen und können nur wiederholen, daß auf dem oben abgelesenen Terrain Herr Stoffe wirklich vielfach Anerkennenswerthes leistet. Der Satz in den Fugen ist durchaus orgelmäßig und zeugt von der Kenntniß guter Wäpfer; die Harmonien sind rein, der Contrapunkt betundet Sinn für Wohlklang, die Polyphonie ist durchaus festgehalten, die Beantwortung des Dux im Comes überall richtig, die Entwicklung aus dem Material der vorhandenen Themen und Gegenthemem logisch, überhaupt das Mäße liegend und unangezogen; es fehlt auch nicht an kunstvollen und doch immer natürlich gefügten Engführungen. Nur einen zu großen Werth scheint der Componist auf die letzteren zu legen, er vernachlässigt darüber die Zwischenfälle, die bei Bach zu so hoher Ausbildung gekommen. Daburch wird denn Vieles monoton, und wenn man auch zur Entschuldigend anführen kann, daß die Fugen durchgängig auf eine kurze Dauer bemessen sind, so kann man daraus mit eben so gutem Recht fragen, warum an sie denn gerade kurz sein müssen. Sovu künstlerischen Standpunkte berechnet man ein Werk nicht nach den Minuten seiner Dauer, sondern nach der Wirkung die es hervorbringt, nach dem Inhalt, den es birgt. — Obwohl nicht zu Zonen gehörend, die in jedem Preis Kenner wollen, dürfen wir doch auch nicht verschweigen, daß die Themen des Verfassers sich in ziemlich ausgefahrenen Gleisen bewegen. Damit soll kein Vorwurf gemacht sein, denn nach Bach, Händel u. A. ist es schon eine verzeihliche schwere Aufgabe, ein Fugenthema neuer Art zu finden, das eben auch die Bedingungen zu fugirter Arbeit in sich trägt. Immerhin giebt es Schablonen, deren man sich in einem modernen Fugewerke billig enthalten sollte. Darunter gehören z. B. alle in Quartem und Quintengängen allzu consequent fortschreitenden:



oder jene Motthemen, die den verminderten Septimenprung am stärksten beleuchten:



oder gewisse altsäckerisch in dem Rhythmus



sich bewegende Themen.

Feine Kenner des Fugenjages werden wohl auch sonst noch Manches finden, was als Schöndie bezeichnet werden dürfte; die Aufzählung solcher Dinge würde uns hier zu weit führen. Es handelt sich hier mehr um den Werth der Sache im Ganzen, um die Stellung, die das vorliegende Werk schon seinen in die Augen springenden Eigenschaften nach beanpruchten kann. — Unter den Massen von unbedeutenden Orgelwerken, die in neuerer Zeit edirt werden, darf die vorliegende „wohltemperirte Orgel“ immerhin als eines der besten, wenigstens solidsten bezeichnet werden. Anspruch auf absoluten Werth darf sie nicht erheben wollen, — denn was der Verfasser bietet, ist längst schon viel bedeutender und großartiger geleistet worden, und wenn auch nicht gerade ein Werk mit Fugen aus allen Tonarten für Orgel bestand, so besitz dagegen die Orgelliteratur in allen gangbaren Tonarten die wunderbarsten Kunstwerke.

Es ist schließlich zu bemerken, daß erstens nicht alle Stücke dieses Bandes neu sind, — manche waren schon in früheren Sammelwerken enthalten; und daß zweitens der Raum- und Papiererparniß (wohl auch der Billigkeit) wegen, das obligat gehaltene Pedal nicht auf einer dritten Zeile steht, was für den Spieler nicht gerade angenehm ist, weil er verführt wird, die Pedalpartie auch im Manual mitzuspielen, welche Behandlung aber zu meist nicht consequent durchzuführen ist, und wohl auch nicht in der Absicht des Componisten liegt.

## Aus Breslau.

(Schluß.)

Weitauß das Hauptverdienst unseres neuen Musikleiters liegt indessen, wie schon oben gesagt, in seiner emigen Pflege des Gesangs, die hier vorzüglich Noth that, weil dies Reiner's Sache durchaus nicht war, und auch Moserwies, obwohl selbst zu seiner Zeit ein tüchtiger und gewandter Sänger, in seinem höhern Alter auf einen fein nuancirten Gesangsvortrag weit weniger Gewicht legte, als vielmehr auf eine tüchtige Gesamtaufassung des darzustellenden Werkes, wozu ihn die unläugbare Genialität seiner Natur, bei allen Mängeln seiner musikalischen Ausbildung ganz vorzugsweise geschickt machte. Einen gleich begeisterten Einfluß auf seine Sänger auszuüben, vermag Zacherlicher allerdings nicht; ihm fehlt dazu die insinuante und unwillkürlich Entzückendes erregende Persönlichkeit seines Vorgängers. Er ist ein begiegender, von allem Choraltonalismus weit entfernt, gründlicher und fleißiger Wäpfer, der nichts im Sturm zu erobern, aber mit der Zeit gewiß recht segensreich zu wirken im Stande sein wird. Schon zeigt es sich, daß der von ihm geleitete Chor vornehmlich im Piano-Gesange sehr erfreuliche Fortschritte gemacht hat, und nur in der Wahl und der Festhaltung der Tempoa's find wir öfters mit ihm nicht völlig einverstanden. Es scheint bei ihm eine gewisse Neigung zu zaghaftem Schleißen vorzuherrschen, die, so sehr wir sonst gegen das nöthige Uebertreiben des Zeitmaßes eingenommen sind, worin sich die modernen Dirigenten oft mit so großem Unrecht gefallen, manchmal doch der packenden Gewalt und dem feurigen Aufschwung der von ihm aufgeführten Musikstücke Abbruch thut. Dies und die öfters nicht

ganz glückliche Programmwahl sind die einzigen Punkte, worin wir Schwächen der Schöpfer'schen Wirksamkeit zu erkennen glauben, so sehr uns einzelne Details seiner Auffassungen für die wirklichen Tüchtigkeit des Mannes überzeugt haben. — Die erste Production der Singatabacie, wodurch er seine Vorzüge in ein helles Licht zu stellen gewußt hat, fand am 6. Mai 1861 statt und bestand aus der a capella-Motette (Psalm 42) von Palastina, aus der Sublime (Psalm 100) von Händel und aus Sebastian Bach's Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß.“ Schöpfer hat zum Programm dieses Concerts selbst ein interessantes Wort geschrieben, d. m. wir, was das Bach'sche Werk betrifft, nachstehende Worte entlehnen:

„Die Aufführung der Bach'schen Cantate war schon von Moser in 8 beabsichtigt — er sollte sie nicht mehr erleben. Unterzeichnete betrachtete es daher wie eine ihm überkommene testamentarische Bestimmung, das Werk bei ehester Gelegenheit dem Publikum vorzuführen. So viel bekannt, sind bei gleichem Unternehmen bis jetzt nur die Halle'sche Singatabacie unter Robert Franz und der Bierling'sche Bach-Verein in Berlin vortaufgegangen. Die Cantate „per oculo tempore“ ist laut der Vorrede der Bach-Ausgabe im Jahre 1714 zu Weimar componirt und daselbst am dritten Sonntag post Trin. aufgeführt worden. Sie stammt somit aus einer früheren Periode des Meistertums, und ist eine der umfangreichsten und großartigsten der bis jetzt bekannt gewordenen.

„Der Inhalt der ganzen Cantate wird schon summarisch im ersten Chor ausgesprochen: „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, aber deine Tröstungen erquiden meine Seele!“ Der Wechsel zwischen angstvoller Verzagtheit und tröstlicher Zuversicht wird darauf in seinen einzelnen Zügen ausgeführt. Sehr geschickt ist im Texte das allmähliche Durchbrechen des Trostes und sein endlicher Sieg angelegt, so sehr auch der Ausdruck im Einzelnen den Stempel des damaligen Zeitschmacks tragen mag. Einen weiteren Commentar wird man uns erlassen. — Nur für das Duett im Anfang des 2. Theiles sei bemerkt, daß die allegorische Figur der gläubigen Seele in den geistlichen Cantaten damaliger Zeit eine stereotype Erscheinung ist, die gewöhnlich wie hier mit dem Heilande selbst in unmittelbare Beziehung tritt. Es zeugt von seinem Geißel, gerade an dieser Stelle, wo die Verzagtheit, ehe sie dem Troste weicht, sich demselben noch einmal auf das Schroffste gegenüberstellt, diese beiden Gegenfälle zu personificiren. Die Composition ist ein psychologisches Meisterstück, wie denn überhaupt die ganze Cantate in einem so hohem Style ausgeführt ist, daß sie sich jeder Beschreibung entzieht. Besteht die höchste Vollendung der Kunst darin, ein unmittelbare Natur zu erscheinen, so ist diese Spitze hier erreicht. Wir müßten kein anderes Werk von Bach zu nennen, welches in seinem ganzen Verlauf so wenig daran erinnert, daß es einer früheren Zeit angehört.

„Die musikalischen Mittel sind einfach, 4 Stimmen, Orgel, Streichquartett, ein Fagott, eine Oboe, und für den Schlußchor noch drei Trompeten und Pauken — das ist alles. Mit diesen einfachen Mitteln ist aber der unfäglichste Reichtum entfaltet. Sämmtliche Instrumente verhalten sich zu den Singstimmen obligat und schreiben denselben ebendertig einher, so daß fast durchweg ein neunstimmiger Satz herrscht. Der Schlußchor gliedert sich in drei feste Colonnen, die aus den Singstimmen, den Streichinstrumenten mit der Oboe und den Trompeten mit den Pauken gebildet werden. Der Chor hat in seiner dramatischen Lebendigkeit ein durchaus Händel'sches Gepräge. Eine weitere Abwechslung wird dadurch erreicht, daß dem vollen Chor ein Solo-Quartett gegenüber tritt. Die Oboe ist in der Einleitung und in der Sopran-Arie als Soloinstrument behandelt. Das Fagott bewegt sich meist mit dem Instrumentalstaffel, nur im letzten Chor ergeht es sich in merkwürdigen, paukenähnlichen Wendungen, die aber bei der starken Besetzung kaum zur Geltung gelangen. Die Orgel hat nicht nur die Chorstimmen zu unterstützen, sondern auch in den Solostücken nach dem vorhandenen beziffernten Saß die Begleitung zu vervollständigen. Da sie bei der bevorstehenden Aufführung fehlt,

so ist sie in den Chören durch Blase-, in den Solostücken durch Streichinstrumente ersetzt worden.“ Für den dritten Chor haben sich unter den Originalstimmen zur Unterstützung der Singstimmen vier Sopranen vorgefunden; da dieselben jedoch auf dem Originaltitel nicht mit angezeigt sind, so ist fraglich, ob dieselben nicht vielleicht zu einer Separat-Aufführung des Chores gebient haben — sie sind übrigens von vortrefflicher Wirkung.“

In Betreff des a capella-Gefanges fand namentlich auch das letzte Weihnachts-Concert der Singatabacie am 19. December 1861, überhaupt das erste dieser Gattung in Breslau großen Anklang. Es begann mit einer achtstimmigen Motette: „Nieder Herr Gott, weide uns auf“, von Joh. Christian Bach, brachte dann außer einigen Arien und Chören von Seb. Bach, Händel und Mendelssohn (aus dessen unvollendetem Datorium: „Christus“) noch den 1604 geschriebenen Choral a capella von Jacob Prätorius: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ u., das fünfstimmige Weihnachtslied, den achtstimmigen Festgesang und das sechsstimmige Festlied von Joh. Gerard: „Resonet in laudibus“, „O Freude über Freude“, und „Maria walt thou Heiligthum“, sowie endlich noch ein schönes Weihnachtslied für Chor a capella von Michael Fayda: „Stille Nacht, heilige Nacht!“ Die Motette von Mendelssohn „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“, und die von Heinrich Schütz 1625 componirte Motette „Cantate Domino canticum novum“, im Ganzen also 8 bedeutende a capella-Gefänge. Wo möglich soll jetzt zu Oftern ein ähnliches Concert mit Passionsgesängen folgen. Auch die Aufführung des „Elias“ am 9. December 1861 war recht gelungen zu nennen, wenn man von den Solo-Leistungen absteht, die nie über die Mittelmäßigkeit emporragen, da es hier nicht üblich ist, wie z. B. in Berlin, zu den Solopartien wirkliche Künstler zu engagiren, unfer Operpersonal überdies auch, nun da Frz. A. Günther nach Rotterdam abgegangen ist, kaum noch ein oder das andere Mitglied zählt, das zur Mitwirkung in Oratorien die nöthige gebiegene und feine Stimmbildung besäße. Die sonstigen Aufführungen des Herrn Schöpfer können wir hier füglich übergehen, um die Leser dieser Blätter nicht zu ermüden; es genügt, daß Mozart's Requiem zweimal und das Christus'liche einmal gehört worden sind, und daß der sogenannte „Musikalische Cirkel“, d. h. ein Ausschuß der geübtesten Singatabacisten, welcher unter Schöpfer's Leitung allwöchentlich zusammenkommt, um am Clavier einzelne Solo-, Ensemble- und Chor-Gefänge aus Opern, Cantaten u. dgl., sowie eigentliche Gesellschaftsmusik, Lieder und Balladen, einzustudiren, seine 4 öffentlichen Winter-Soiréen, wie zu Moser's Zeit, gegeben hat, und dabei u. A. der dritte Akt aus „Armide“, Etüde aus „Cosi fan tutte“ und „Sommerabendtraum“, die Chor- und Solo-Ballade „der Königssohn“ und „das Paradies und die Peri“ von R. Schumann, Mendelssohn's „Heimkehr aus der Fremde“ und Finale aus „Korley“, F. Hiller's „Gesang der Weiser über den Wassern“ und Richard Werff's lyrische Cantate „der Wassern“ zu Gehör gebracht worden sind.

Nach haben wir zwei Ereignisse hier zu registriren, die in dem musikalischen Breslau große Sensation gemacht haben, nämlich der endlich erfolgte Umzug des „Vereins für klassische Musik“ (d. i. Kammermusik) aus seinem bisherigen sehr dürftigen Lokale bei einem Pianofortehändler, wo die Damen als nur aus Gnaden geduldeten Zuhörer, in einer kaum erleuchteten Kumpelkammer hinter der Thüre des Concertzimmers sitzen mußten, nach den freundlichen Räumen der Böse, und die Gründung des sogenannten Orchestervereins durch den ersten Violinisten im klassischen Verein, Herrn Dr. L. Damrosch. Heute findet bereits in dem außerordentlich großen, ursprünglich für Ball- und Tabagie-Zwecke errichteten Weich'schen Saal das vierte Concert dieser neuen, aus Arien gegründeten Unternehmung statt, nachdem es Herrn Damrosch gelungen ist, aus allen möglichen musikalischen

\*) Für die Sopran-Arie und das Duett haben die trefflichen Bearbeitungen von Rob. Franz (Leipzig bei Weßling und Breslau bei Tendat) zu freier Benützung vorgelegen.

Kraften ein aus circa 70 Instrumenten bestehendes Orchester zusammenzuführen, mit denen er Quercetten und Symphonien ausführt, dazwischen aber, wie Schaffer, gleichfalls fremde Künstler (Hanns v. Bülow u. c.) concurrenz läßt. Diese Concerte, an deren Zustandekommen Anfangs vielfach gesündigt wurde, erfreuen sich als res nova et inaudita eines ganz außerordentlichen Zulaufs, so daß die enormen Kosten der ersten Einrichtung des Instituts schon jetzt mehr als gedeckt sein sollen. Wir müssen uns unser definitives Urtheil über die künstlerischen Erfolge desselben vorbehalten, wollen jedoch Herrn Dornrosch die Anerkennung nicht versagen, daß er sich bei der Sache große Mühe giebt, tüchtige Proben hält, und — bis jetzt auch — außer einer überflüssigen Vohengin-Bièce das Programm in den Grenzen des Classicismus gebildet ist, obwohl seine nahen Beziehungen zur Weimar'schen Schule sonst jedermannlich bekannt sind. Einzelnes ist ihm auch in der Ausführung recht hübsch gelungen, und an schönen Klangeffekten war bei der starken Besetzung seiner Capelle kein Mangel, wenn auch begreiflicher Weise das Zusammenpiel so verschiedener Elemente noch weiterer Vervollkommnung bedarf. Wenn in der Wahl der Tempi (z. B. bei der Gluck'schen Iphigenie-Auvertüre), die viel zu schleppend vorgetragen wurde, und sonst in der Auflösung der Musikstücke mancher in altem modernem Geiste auskultivirter Effect mitunterläuft, so verwundert uns das nicht, da Herrn Dornrosch, der erst später vom Doctor der Medizin zum Musiker geworden, trotz seiner unlängeren großen Begabung doch immer noch die Spuren eines Dilettantismus anleben, die vielleicht erst eine langjährige Uebung ganz zu verweisen im Stande sein wird. Daß seine Concerte übrigens äußerlich mit allem, der Würde der Kunst entsprechendem Anstand in Scene gesetzt sind, verdient schon um desswillen Beifall, weil dies jedenfalls nur dazu beitragen kann, das in dieser Beziehung auszuordnende jüde Breslauer Publikum des alten Vorurtheils zu entwohnen, als lasse sich Musik nur mit obligatem Zigaretendampf, Bier- und Caffee-Libationen so recht con amore genießen.

## Locales.

(Concert des Herrn Epstein.)

S. B. Herr Epstein genießt einer solchen Beliebtheit, daß eine wiederholte Auseinandersetzung seiner Verdienste und Eigenschaften unnöthig sein dürfte. Das Programm seines letzten Concerts enthielt des Guten und Schönen fast zu viel. Die erste Nummer, ein Manuscript-Clavierconcert mit Orchester, von seinem sehr jungen Clavierzögling Ignaz Brüll componirt, bestätigte die gute Meinung, die wir von dem Talent desselben schon bei ebenen Gelegenheiten gewonnen haben. Die Motive sind durchaus edel und zu symphonischer Verarbeitung geeignet, die Verarbeitung selbst vielfach recht interessant. Man kann sich bei dieser Musik auch etwas denken, ohne daß sie aber aus ihrem eigentlichen Geleis herausgeht. In Bau und Anlage findet sich dagegen noch viel Verschwommenes, und der jugendliche Componist wird noch vielfache ernste Studien machen müssen, bis er es zu Plastik in seinen Gebilden bringt. Möchte er in diesem Prozeß nicht durch eigene Ueitelkeit und Verhättselung von Seite seiner Umgebung gehindert werden! Herr Epstein spielte ferner mit Frau Amalie Kamad-Mauthner Mozart's Sonate in D für zwei Claviere. Das Spiel dieser Dame ist, soweit man es aus dieser einzigen Vortragnummer beurtheilen kann, ein sehr gebiegenes, fertiges und anmuthiges; das Zusammenpiel beider Künstler war prächtig und das Mozart'sche Stück kam dadurch zu voller Wirkung, obwohl die Tempi des ersten und letzten Allegro etwas zu schnell genommen wurden. Das Largo aus dem ersten Concert von Beethoven, so schön Herr Epstein es auch spielte, hätte wegleiben können, denn eine Zerrückung Beethoven'scher Compositionen, ein Wiedergeben von Bruchstücken, halten wir für unästhetisch. Mit dem Bad'schen Concert in D-dur für Clavier, Violine, Flöte und Quartettbegleitung, welches Herr Epstein in

dieser Saison bereits einmal mit großem Erfolg gespielt hatte, rief er auch diesmal (namentlich durch den ersten Satz mit der prachtvollen Cadenz) die ganze Hörerschaft zu enthusiastischem Beifall hin. Frau Pelska sang außerdem Lieder von Schubert und Schumann mit der ihr eigenthümlichen Correctheit und Anmuth. Die Höhe lang übrigens etwas angegriffen und wir glauben, daß die schätzbarwerthe Sängerin sich jetzt die Sommerpause zu Gute kommen lassen und sich nirgend mehr binden sollte. (S. D. 3.)

## Correspondenzen.

Berlin.

-h- Rob. Rabecet erwirbt sich durch die eifrige Bemühung um stets Neues zu Geseh zu bringen, ein wahres und zeitgemäßes Verdienst um das hiesige Musikleben, und eine erstensliche Wahrnehmung lehrt uns, daß in dem leitenden Berlin ein großes Publikum daran Theil nimmt. In seinem dritten Concerte brachte er zuerst eine Ouvertüre zu Schiller's Zeit von dem hier weilenden und durch manchen anspirenden Lied schon dorthelbst bekannten R. Schottmann u. Sie ist fast überreich an Themen und sich drängenden Motiven und zu wechselvoll im Bau zu nennen. Ferner ein, unsern Wissen's hier noch nicht gehöres Orchesterspiel in dem „Fest bei Capulet“ aus Romeo und Julie von F. Verlioz. Der Satz fand zwar einen nicht unbedeutenden Anklang im Publikum, doch können wir dem Erfolg nicht zustimmen. Eine gewisse Empfindungslosigkeit wollen wir dem geistvollen Franzosen nicht absprechen; doch liegt diese fern ab von dem wirklich Geistigen und Sittlichen der Kunst. Seine Erfindungen möchten wir Erregungspunkten in dem Gebiete des Häßlichen nennen. Diese neuen Klangfarben, die rhytmischen An- und Ueineranderstellungen, diese melodischen Verrenkungen erregen nimmer unser Wohlbehagen, sondern rufen ein bestimmtes Stöhnen hervor. Das benutzte Aufsehen von unerhörten neuen Dingen dieses so scharf scheidenden Geistes, hat für uns stets etwas durchaus Materialistisches an sich, und wenn wir ihn als Theoretiker die Materie des Klanges in wirklich überraschender Weise beherrschen sehen, so scheint er als Componist diese als Sögen anzubieten. Wenigstens sind wir nicht im Stande in seinen Originalitäten anderes als neue materielle Effekte zu erkennen. — Außerdem hatten wir Gelegenheit eine Hymne für Alt und Chor: Seltzen's Gesang von Ferd. Hiller, und zwei Compositionen von J. Brahms, A ve Maria und Gesang aus Fingal kennen zu lernen. Jener in dem wohlklingenden Style, der diesen Meister kennzeichnet, geschrieen, athmet jene halb geistlich, halb weltlich schnfüchtige Stimmung, die der Gesellschaft Abtaarads entspricht, und ist durchweg sitzend und interessant geschrieen. Die beiden Gesänge können wir nur zu den unbedeutendsten Sachen des strebsamen und von Rob. Schumann so hoch geschätzten Künstlers zählen. Es ist dem Componisten durch ein abhälliges Ansuchen anfalliger Wendungen und harmonischer Contraste nicht gelungen, den unzureichenden geistigen Inhalt zu verdecken, und er läßt unbedachtigt. Wir wissen nicht, ob man sich daran thut, J. Brahms aus diesen Sachen gerade dem Publikum bekannt zu machen. Die Ausführung der Sachen war so correct, daß kein Tadel daran zu finden, und die Kritik sich nur lobend auszusprechen vermag. Die Pianistin Marie Bied, die an diesem Abende Chopin's so geistvolles F-moll-Concert, dessen Adagio eine schöne Perle der Compositionen dieser Art ist, und Beethoven's Phantasie mit Chor und Orchester spielte, leistete nicht minder Vollkommenes. Reichlicher Beifall und freundiger Empfang beim zweiten Auftreten gaben ihr die angezeigte Stimmung ihrer Zuversichtlichkeit zu erkennen.

## Nachrichten.

Das 3. und 4. Abonnements-Concert der musikalischen Akademie in München brachte Beethoven's Eroica; eine Arie aus Iffonsa; Präludium und Fuge von Bach, instrumentirt; Terzett aus Wilhelm Tell; Ouvertüre zu Götze's Iphigenie in Tauris von B. Schöpl; Suite für Orchester in D-moll von Wagner; Arie aus Semcle von Händel; Ein-

leitung zum 3. Akt aus Cherubini's Neben; Festouvertüre von Beethoven op. 124.

In Cassel veranstaltete der Weibliche Gesangsverein eine Concertaufführung von Spohr's Oper „Zemire und Azor“ mit ausnehmendem Erfolg. Ein verbindender Text dazu war von einer Dame des Vereins geschrieben worden.

Im 5. Abonnementsconcert in Barmen kam unter A. Kranke's Leitung Händel's „Judas Macchabäus“ zur Aufführung. Die hierbei zur Anwendung gebrachte Orgel soll von unbeschreiblich herrlicher Wirkung gewesen sein.

Herr Mortier de Fontaine veranstaltet in München vier Concerte, von denen zwei bereits stattgefunden haben. Das erste brachte ein Trio von Emanuel Bach, eine Sonate für Clavier und Violine in A-dur von Fiorillo, Beethoven's Cello-Sonate op. 69, und R. Schumann's D-moll-Trio. Außerdem sang die Gattin des Concertgebers Lieder von Reichard und Fr. Schubert. Das Programm des zweiten enthielt S. Bach's Violinsonate in A-dur, ein Trio von Jos. Haydn in D, eine Sonate in D-moll von Fr. Schubert, und Beethoven's großes B-dur-Trio. Außerdem sang Frau Mortier drei Lieder von Schumann, in welchen der Musikreferent der Münchener Süddeutschen Zeitung wieder einmal „einen ungeheuren musikalischen Rückschritt gegen Mozart“ (!) findet. Er meint, daß sie „als bloße musikalische Illustrationen ohne melodischen Reiz eine ästhetische Verächtigung nicht haben können.“ (Nicht einmal eine Verächtigung? Geh in ein Kloster! D. Red.)

Der Feidelsberger Instrumental-Verein hat in diesem Winter u. A. R. Schumann's B-dur-, und Beethoven's neunte Symphonie, dann auch Händel's Alexandersfest zur Aufführung gebracht. Dircigent dieses Vereins ist Herr Bock.

Die unter der Direction von Kuhl stehende „Liedertafel“ in Mainz hat in ihrem letzten Concert Beethoven's A-dur-Symphonie und eine Messe in C-dur von Cherubini zu Gehör gebracht.

Richard Wagner ist die straffreie Rückkehr nach Sachsen bewilligt worden.

Cornel Paner in London ist von der „Royal Academy of Music“ zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Von Rud. Wising, Director des Stadttheaters in Leipzig ist ein Buch erschienen, betitelt: „Das deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnlenleitung.“ Wir kommen auf die gutgemeinte, aufrichtige Schrift wohl noch zurück.

Kav. von Clewyl in Brüssel hat einen bis jetzt unbekanntem alten Tonseher entdeckt und bis jetzt an vierzig seiner Werke gesammelt. Der Meister hieß Matthias van de Sheyn, und war Organist in Lüttich. Clewyl beschäftigt nächstens einige Notizen über diesen Mann zu veröffentlichen, „der mit den hervorragensten Meistern des 18. Jahrhunderts verglichen werden darf.“

Aus Halle wird gemeldet, daß daselbst von der Singatademie unter der Leitung von Rob. Franz Händel's „Israel in Egypten“ gesungen zur Ausführung gebracht wurde. Von demselben Institut, welches sich mit besonderer Vorliebe der Pflege Bach'scher Musik widmet, sollen bis jetzt nicht weniger als 21 Cantaten dieses Meisters gesungen worden sein.

Am Leipziger Stadttheater sind Schenk's komische Oper „Der Dorfbarbier“ und Marschner's „Bambur“ neu einstudirt, wieder ins Repertoire angenommen worden.

Am 11. April ist in Berlin J. Bott's Oper „Atän, oder das Mädchen von Korinth“ im Opernhause in Scene gegangen.

Von Mendelssohn und Schumann sind neue Porträts erschienen, das erste von G. Federi nach dem Gemälde von Ed. Magnus, das zweite nach einer Zeichnung von A. Menzel.

Den Verehrern des verstorbenen Hofop. Herrn Canonicus Dr. Probst in Regensburg diene zur freundlichen Nachricht, daß der dortige talentvolle Bildhauer S. Priedt dessen Winkelsäule nach Gips und Form gleich vortrefflich gefaßt hat, und daß Bestellungen darauf von jeder Buch-

handlung durch H. Puffert um den Preis von 4 Thl. inclusive der Verpackungskosten effectuirt werden.

## Bi en.

Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete am 10. April seinen zweiten diesjährigen „Gesellschafts-Abend.“ Das Programm enthielt zwei Ouverturen, von Spohr zum „Berggeist“ und von Beethoven zu „Fidelio“ in E-dur, eine der kleineren und weniger bekannten Symphonien von Mozart, D-dur  $\frac{3}{4}$ , „Die Theilung der Erde“ von Jos. Haydn (von Fr. Mayerhöfer sehr kräftig und wirksam vorgetragen), und ein Mendelssohn'sches Clavierconcert in D-moll. Letzteres, von Frn. Dachs mit seltenem Schwung und Feuer vorgetragen, ist eine sehr liebliche und frische Composition, welche wir uns nicht entfinnen, je öffentlich gehört zu haben. Die Orchesternummern wuchsen unter Frn. Heißler's ruhiger Leitung, wohl ohne viel Schattirung, doch sehr präcis und correct vorgetragen. (Rec.)

Die Enthüllung des Grabmals Staubig's wird eingetretener Hindernisse wegen nicht, wie ursprünglich bestimmt war, den 14. d. Nachmittags, sondern erst am kommenden Donnerstag unter Mitwirkung des Wiener Männer-Gesangsvereins am Mayleindorfer Friedhofe stattfinden.

Zur Errichtung eines Monuments für Beethoven in Heiligenstadt, dem Lieblingsaufenthaltsort des vereinigten Meisters, veranstaltet die Künstlergesellschaft „grüne Insel“ am Donnerstag nach Ostern im Saale zum Zeißig ein Musikfest. Der Ertrag ist zur Erwerbung eines Platzes für das Monument bestimmt, welches Herr Fernhorn anfertigt.

## Musikalienanzeiger.

### Musik für Streichinstrumente.

Davidoff, Ch., Op. 5. Concerto (Hm.) p. Violoncelle av. Orch. Leipzig, Kistner.

### Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Haydn, Jos., Trios f. Flte., Violine u. Cello. Neue Ausg. Sering, Ch., Op. 77. Cantabile et Saltarello. Morceau de Salon p. Violon et Pfte.

### Musik für Pianoforte allein.

Bruch, M., Op. 12, 6 Clavierstücke. Leipzig, Br. u. Härtel.

### Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. var., Postillon-Rondo, arr. p. Ch. Geißler. Bonn, Simrod.

Beethoven, L. van, Walzer-Rondo arr. p. Ch. Geißler. Eben. Schumann, Rob., Op. 115. Vierhändige Clavier-Stücke, arr. nach den Eutreakten und Melodramen aus Manfred. Leipzig, Br. u. Härtel. Zwonar, Z. L. Op. 15. Große Suite. Nr. 1, March. Prag, Hoffmann.

### Gesangstücke für Concertmusik mit Begleitung mehrerer Instrumente.

Schumann, R., Op. 115. Manfred. Dramatisches Gedicht von Lord Byron, für Deklamation, Chor und Orchester. Partitur, Leipzig, Br. u. Härtel.

### Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Bruch, M., Op. 15. 4 Lieder. (Kausche, Kaufsch. Gott. Im tiefen Thale. Goldene Bräuten.) Leipzig, Br. u. Härtel.

Mozart, W. A., Ariens. Nr. 8. Arie (L.): Per pietà, non ricercate (Paß mir meinen süßen Kummer.) Leipzig, Br. u. Härtel.

Stiehl, S., Op. 42. Auf! Walter und Harfe! Hymne v. Spitta. Leipzig, Br. u. Härtel.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wallgasse Nr. 365. — Ausgabe: Rohrnarkt Nr. 1147. Anst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Böhmig**, vormals **G. S. Wüster's Witwe**. — Abonnements: Für 1 Jahr (56 Nummern) 6 fl. oder 4 Tlhr. — Für 1/2 Jahr (28 Nummern) 3 fl. oder 2 Tlhr. — Für 1/4 Jahr (14 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Tlhr. — Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Tlhr. 10 Cgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Tlhr. 20 Cgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Tlhr. 10 Cgr. — Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** S. Bach's Matthäuspassion zum ersten Mal aufgeführt durch die Wiener Singakademie. (Schluß). — Richard Wagner's „Niederer Hölmländer“ auf dem Dresdner Hoftheater. — Kritische Revue. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten. — Briefkasten.

## S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

Erste Aufführung durch die Wiener „Sing-Akademie“

am Chardienstag, den 15. April 1862.

(Schluß).

S. B. Welch' gewaltiger Unterschied zwischen dem Lesen einer Partitur und dem sinnlichen Eindruck einer vollständigen, guten und ununterbrochenen Ausführung beachtet, das haben wir wieder einmal recht deutlich bei Gelegenheit dieses Bach'schen Werks an uns erfahren. Seit einer Reihe von Jahren leben wir in einer Gesellschaft von Schönen, von Motiven und Klängen aus der Matthäuspassion, die uns mit Geisterangenehm tief und ernst ansehen und eine unnenbare Sehnsucht in uns erwecken. Es war uns aber bisher nicht vergönnt, je den Eindruck der wirklichen Aufführung zu genießen. Wohl haben wir schon in der Chorprobe unserer Singakademie eine annähernde Vorstellung gewinnen können von der Herrlichkeit der Chorumwirkung; aber es blieb uns noch immer der Total-Eindruck der verschmolzenen Gesang- und Instrumentalmassen, und der reele Eindruck der Solonummern mit ihrem merkwürdigen orchestralen Hintergrund verschlossen. In den Generalproben dagegen war das Interesse vorwiegend an die Frage geknüpft: „Wie wird's gehen?“ Erst am Abend der Ausführung konnte man sich ganz dem Genuß hingeben, um so mehr als keine allzu auffallenden Störungen vorkamen und die Ausübenden selbst sehr anmuthig schienen.

Und so können wir denn heute sagen, daß wir um Worte verlegen sind, geeignet den Eindruck zu schildern, den wir erlebt haben.

Unserhört ist schon diese Klangwirkung! So viel Musik man sein Verbalen auch gehört haben mag, dergleichen hat man nie vernommen. So gleich der erste Chor. Zuerst diese instrumentale Einleitung mit ihren unisono gehenden Flöten und Oboen (im zweiten Orchester Clarinetten) die der Melodie einen so ganz fremdartigen Charakter geben; dann dieses sich Wendendüberlegen der ersten Violinen im 4. Takt, dieses ewig wechselnd in den Vordergrund Treten des streichenden und blasenden Tonlements!

Dann die ganze Anlage. Zuerst dieses Aufsteigen der Bässe im 6. Takt, und nun wieder dieses wehmüthig umspielte e und g im 7. und 8. Takt, bis sich die Harmonie im 9. auf die Dominante senkt, um nun wieder wie vom Anfang zu beginnen; endlich dieser Rückgang nach E-moll, wo der Chor mit seiner langgezogenen Sopranmelodie einsetzt, — alles das muß man in einem großen akustisch so herrlichen Raum, wie z. B. unser Medouventsaal ist, gehört haben, um eine Vorstellung des Eindruckes zu gewinnen, den gleich die ersten 16—20 Takte machen. Und das ist eben nur der Anfang! Nun die kraftvollen Accorde des zweiten Chores mit seinen Fragen „Wen? Wie? und dann wie vom Himmel herab diese

Knabenstimmen mit dem Choral, zu dem die beiden andern Chöre ihre Fragen und Antworten ungehindert fortsetzen; gleich darauf das wieder forte einsetzende Orchester — es geht Schlag auf Schlag auf unser Gemüth, das nächsternste Herz müßte diese Wirkungen verspüren! Später, wo die beiden Chöre in's Unisono zusammen treten, wird die Fülle des Klanges noch vermehrt; und nun vollends der Schluß, wo die Bässe (im vierletzten Takt) auf das hohe c vordringen, und wo von dem darauf gebauten Sextaccord ausgehend Frage und Antwort sich noch einmal in eindringlicher Höhe geltend machen, um dann in den beiden Chören mit den Worten „als wie ein Lamm“ zur Tonika zu lenken und in Dur zu schließen, — es ist unfähig, welche Erhabenheit in all dem liegt! Sehr bemerkenswerth ist aber auch Folgendes: Erstens die in Zusammenhang mit der schicklichen Erzählung des Evangelisten stehenden Gesänge Jesu, jedesmal wie mit einem Heiligenschein umflossen, den die hoch über sie gelegten, gezogenen Accorde der Violinen mit möglicher Wirkung ausstrahlen.

Gleich darauf der sinnig zurückhaltende, dem hier erforderlichen Ausdruck so trefflich entsprechende, einfach vierstimmige Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.“ Dann der erste Volksschor, „Ja nicht auf das Heiß,“ in dessen sechs Takten mehr Kraft und mystikalische Weisheit steht, als in vielen Partituren von hundert andern Componisten. So auch die folgenden Volksschöre. Weiter ein Recitativo, („Was bekümmert ihr das Weib“), dessen Quartettbegleitung werth ist in Gold gefaßt zu werden. Man betrachte namentlich die Stelle bei den Worten „daß man mich begraben wird,“ wie da die Violinen (und Viola) aus ihrer hohen Lage allmählich in die Tiefe herabsteigen, um sich bei den folgenden Worten wieder hinauf zu schwingen. Welche Harmonien, und welche tief sinnige und doch ganz ungewundene Malerei!

Höchst eigenthümlich ist ferner eines jener begleiteten Recitative „Du lieber Heiland du.“ Während die Singstimme in den ausdrucksvollsten Intervallen sich ergeht, führen neben dem beziffernten Bass zwei Flöten eine Figur von vier Sechszehnteln durch den ganzen Satz (10 Takte) strittissima durch, — ein wunderbares unherhörtes Accompanement!

Ueber vieles Andere gehen wir hinweg, um den Einsetzungswort eine Aufmerksamkeit zu schenken. In den Worten „Nehmet, esst; das ist mein Leib,“ ist das Thema kurz gegeben, welches später in der längeren Rede „Trinset Alle daraus“ u. s. w. weiter ausgeführt ist. In diesem weichen würdevollen Gesang ist die Rhythmit vollständig auf die nützigen Schlußfälle und die taktmäßige Bewegung beschränkt; Melodie und Harmonie namentlich Modulation treten in den Vordergrund. Letztere ist eben so schön und reich wie ruhig fließend. Von C-dur neigt sich der Gang zuerst nach F-dur, lenkt aber nach D-moll um sich dann nach A-moll zu erheben und den ersten Absatz darauf zu beschließen. Dann steigt der Satz langsam nach C, und mit einer abermaligen Erhebung

nach G-dur wo noch ein herrlicher Nachsatz und der gänzliche Schluß eintritt. Man spiele die Stelle und sehe, wie viel dieser ruhige Fluß der Modulation bei ausdrucksvollster Melodie beiträgt um solch' erhebende Wirkung hervorbringen. Dazu kommt noch der prächtige Klang der vierstimmig begleitenden Streichinstrumente in langgezogenen feinen Tönen.

Noch später ist von großartiger Wirkung der volle Choral in E, „Erkenne mich mein Hüter“ (auf die Melodie „D Haupt“). Ungemein rührend wirkt dann die ganze folgende Scene in G-dur, der das Tenorrecitativ in F-moll mit Choral, und die Arie in C-moll mit Oboe-Solo und Choral eingeleitet sind. Wunderbar muß man die Fülle von Contrasten nennen, die hier die Meisterhand zusammengefügt hat. Zu dem Recitativo der in Scherzchuelnoten aufgelöste Orgelpunkt der Basses, und die sinnigen Quartenschritte der in Septenparallelen absteigenden Flöten und Oboen da caecia (hier Clarinetten), dann im 5. Takt wieder der Choral Eintritt in dumpfer Tiefe; und das nun immer in reichster Modulation so abwechselnd fort. Ober in der Arie diese Zusammenstellung der obligaten Oboe mit der Tenormelodie und die so weichen Chorgänge dazwischen. Dieses Oboesolo hat uns übrigens folgende vollkommen klar gemacht, daß die Stimme des Sängers hinsichtlich das begleitende Soloinstrument auf den Gesang des Solisten nicht im mindesten beeinträchtigend einwirkt, wie Viele glauben, denen diese Behandlung noch fremdartig und all zu eigen erscheint. Die Beiden heben sich vollständig klar von einander ab, vorausgesetzt natürlich, daß die Stimme des Sängers hinsichtlich die Fülle hat, und der Instrumentalist seine Partie im Zusammenwirken mit Tenor ganz behandelt. Von dem Chor, der hier dazwischen tritt, wollen wir besonders die Stelle in G-moll hervorheben: „Dum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein,“ namentlich zum 5. Takt derselben an, wo die Worte „recht bitter“ u. s. w. nochmals wiederholt werden. Die Modulationen die hier durchgeführt werden, bis der Satz wieder nach G-moll zurückfällt, dann die hohe Lage aller Singstimmen am Schluß, verleihe dieser Stelle eine merkwürdige Eindringlichkeit. Sinnig knüpft sich ferner an die Worte Jesu „so geschehe dein Will“ der ergebnisvolle, schöne Choral „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit.“

An die längeren Recitative und gesungenen Wechselreden bei der Gesangenehmung fügt sich das eigenthümliche von den Violinen als Bass begleitete Duett für Sopran und Alt an, welches seinen ununterbrochenen Fluß hat, während der zweite Chor, vom zweiten Orchester unterstützt, sein lechzt schwebendes „Nacht ihn, haltet, bindet nicht!“ tragend hineinwirft. Merkwürdig und originell ist das Doppelbild, welches sich hier entwickelt. Während auf dem einen zwei zarte Frauen als Vertreterinnen der „Töchter Zion“ die Gesangenehmung besingen, scheint auf dem andern noch ein Wortgefecht der „Gläubigen“ mit den Kriegern statt zu haben. — Endlich aber bricht der Schmerz über die vollbrachte Thatfache in dem dem würdigen Doppelchor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ unaufhaltsam und wie eine revolutionäre Aufsehung gegen die Vorsehung, die das budet, hervor; das beseligende Gerechtigkeitsgefühl verwandelt sich gleichsam selbst in Wolken und Blitze und fällt über den „falschen Verräther“ herein, — ein Schauspiel, musikalisch kaum noch einmal von gleicher Größe und Erhabenheit zu finden.

Der Schlußchor der ersten Abtheilung endlich, äußerlich beruhigt, seinem Gehalte nach aber tief bewegt, schreitet in ersten Schritten mit seiner breiten Choralmelodie einher, mit großartigem Nagalschluß endigend. Diesen Satz muß man genauer kennen und lebendig ausgeführt gehört haben, um seine Erhabenheit vollkommen zu würdigen.

Im zweiten Theil ist folgende von großer Wirkung die herrliche Melodie der ersten Altarie mit Chor („Ach nun ist mein Jesus hin“), welche letzterer mit seinen theilnahmewollen

Fragen „Wo ist denn dein Freund hingegangen“ u. s. w. herrliche Contraste zu den klagenden Tönen der Solostimmen bildet. Im Ganzen genommen wiegt in diesem Theile, namentlich in Folge der Beseitigung mehrerer Arien, das dramatische Element vor, was nur in sofern von guter Wirkung, als die Catastrophe immer näher rückt. Dasselbe wird besonders durch die gekünstelten Vokalschöre repräsentirt, von denen jeder ein kleines Meisterstück (sie sind oft nur 4—8 Takte lang). Es fehlt hier bei aller Kraft nicht an den sinnigsten und charakteristisch feinsten Zügen, so z. B. in: „Laß ihn kreuzigen,“ welcher nach den Worten des Evangelisten: „Sie schrieben aber noch mehr und sprachen“ um einen Ton höher als früher wiederholt gesungen wird. Wie fürchterlicher Hoßn klingt in dem Chor „Weis sage uns Christus, wer ist's der dich schlug“ im 5. Takt das schwitzende variierte f und d der beiden Soprane; oder in dem Chor „der du den Tempel Gottes zerbrich“ die Stelle: „so steig herab“ und vieles Andere. Zwischen all dem wieder die beinahe überreiche Altarie mit Violinsolo „Erbarne dich“ mit den die Beweglichkeit der oberen Stimmen so schön ausgleichenden ruhig fortstreichenden Basses und gehaltenen Mittelstimmen; dann das ausdrucksvolle begleitete Altrecitativ „Erbarnt' es Gott“ mit seiner merkwürdigen, enharmonischen Verwechslung am Schluß (die folgende Arie blieb unbedingter Weise weg); dann der in mächtigster Breite sich ausdehnende Choral „D Haupt voll Blut und Wunden“; ferner der ergreifende Gesang „Eli, Eli, lama sabachthani,“ der dann vom Evangelisten in der Tenorlage wiederholt und überlegt wird; das Erdbeben nach dem Verschwinden des Gekreuzigten; dann das letzte Recitativ aller vier nach einander auftretenden Solostimmen „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ mit seinen weichen Chorzwischensätzen; endlich der majestätisch ausklingende Schlußchor, mit seinen beinahe Thränen erregenden Klängen bei den Stellen „Soll dem ängstlichen Gewissen“ u. s. w., und „höchst vergnügt salumern da die Augen ein“ — alles das sind Momente tieferer echterer Kunstwirkung, wo überall die unschätzbaren Mittel in nachdrücklichster Weise angewendet sind. Wägen die Worte immerhin „pietistisch“ sein, die Hauptfrage ist, daß die Musik durch ihre Eindringlichkeit Worte und Empfindungen adelt, ihnen den höchst denkbaren Ausdruck gibt, wir nehmen dann die Worte ebenso ohne Anstoß hin, wie in Mozartschen Opern, oder im Fidelio, oder in Schubertschen Vieder die Schwächen des poetischen Ausdrucks.

Es erübrigt nun noch einige Blicke auf die Art und Weise zu thun, in welcher das großartige Werk bei uns in Scene gesetzt wurde. Wie schon erwähnt, hat unserer Ausführung die hiller'sche Einrichtung zu Grunde gelegen, die wieder von der Mendelssohnschen abstammt. Daß dabei Vieles ja mehr weggefallen wird, als wir vertreten können, namentlich Arien, haben wir schon erwähnt. Aufgefallen ist uns aber, daß Hiller sich mehr an die alte Schlesinger'sche Partitur, als an die neue der Bachgesellschaft gehalten. Dies geht mit Evidenz nicht allein aus vielen einzelnen Stellen hervor, welche die im Vorwort zur letzteren enthaltenen Andeutungen unbedrückigst erscheinen lassen, es wird vor Allem klar durch Folgendes:

In der Schlesinger'schen Partitur fehlen vollständig die Bezifferungen, welche in der Ausgabe der Bachgesellschaft nach den vorhandenen Continuosimmen aufgenommen worden sind. Ihre Wichtigkeit leuchtet ein; sie beweisen vollkommen, daß es Bach's Absicht nicht sein konnte d'ann zu schreiben. In den Arien finden sich Stellen, wo die Singstimme z. B. durch eine mitgehende Violine unterstützt wird, wo sonst aber nichts als der Bass dabei steht. In den begleiteten Recitativen sind der Singstimme oft bloß zwei figurierende Solostimmen mit Bass beigeigt. Daß in solcher Ausführung die Begleitung wirklich oft sehr dünn, ja überlautend ausfallen muß, ist ganz natürlich, und factisch oft

genug so gewesen. Bach's lühne Durchgänge werden erst annehmbar, dann aber auch höchst interessant und wohlklingend zugleich, wenn sie sich als Arabesken von einer vollen Harmonie abheben, die in Bach's Kirchenmusik der Orgel überwiegen war. Ann ist man nur allzu geneigt, Bach einen mangelnden Sinn für Wohlklang vorzumerfen, da ihn einer gewissen Liebhaberei für contrapunktliche Künstelei und Bizarrie zu beschuldigen. Die Ziffern beweisen das Gegentheil; die Ausgabe der Bachgesellschaft giebt die nötige Auskunft. Wie soll man es nun verstehen, wenn ein Künstler wie Hiller davon wenig Notiz nimmt? Wohl ist in jenen Arien, wo bloß Singstimme und Bass da steht, eine Viola beigelegt; wohl sind, wie sich's von selbst versteht, die Secorecitative mit Accorden begleitet. Aber jene Viola ist zu wenig, zu dünn; es könnten immer zwei ansführende Stimmen beigegeben sein. Ferner würde bei den begleiteten Recitativen gar keine Ausfüllung angewendet, und endlich die Accorde der Secorecitative von Cello's angeführt; jene Vorrede sagt aber aus, daß Bach immer ein Cembalo für Recitative zur Hand hatte. Somit würde also auch ein modernes Clavier seine guten Dienste thun, und das Cellegezunge weglassen.

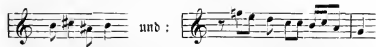
Nach dieser Richtung hin wünschen wir eine Vervollständigung der Partitur unserer Singakademie \*).

Eine andere Seite der Incesensung ist die gewählte Dynamik (Vortragszeichen). Bach's Bezeichnungen nach dieser Richtung sind bekanntlich sehr dürftig und muß hier Vieles gesehen, um unsern daran gewöhnten Geschmack zu befriedigen. Im Allgemeinen haben wir uns in diesem Punkt nicht zu beklagen. Die Ausführung war gerade in dieser Beziehung eine sehr respectable; es fehlte weder an dem nötigen Schlfiff im Allgemeinen, noch an den nötigsten, wie auch sonst sehr feinen Nuancen im Einzelnen. Nur in Betreff einer Arie möchten wir auf feinere Ausfüllung bringen. Es ist die Sopranarie „Blute nur“ im ersten Theil.

Die Figur der Begleitung darin:



welche durch das ganze Stück hindurch wiederkehrt, klang zerpöppig, weil sie zu sehr hervorgehoben wurde. Man stelle sie aber entschieden in den Hintergrund, d. h. man gebe sie durchaus piano und leicht, dann wird's anders klingen. Die Hauptsätze sind hier offenbar die:



Diese lasse man hervortreten, das obige Accompaniment aber zurück, und das Zöpfchen wird bedeutend kürzer erscheinen.

\*) R. Franz hat in seinen Bearbeitungen begleiteter Recitative und Arien aus dieser Passion (Breslau bei Leuckart) die beste Vorarbeit dazu geliefert. Sieht man dieselben an, und vergleicht damit die Partitur der Bachgesellschaft, so wird die Süffianze immer angezeigter, mit welcher verschiedene Berliner Fabricanten von Clavierauszügen die nachstehenden Stellen einisch aus der Partitur abschrieben. So arrangiren kann jeder einigermaßen gewandte Copist. Das Merkwürdige dabei aber ist, daß laut Vorrede des 4. Bandes der Bachgesellschaft die Stimmen, worunter auch die verschiedensten Continuo- (Tegel-) Stimmen, nach welchen die neue Partitur hergestellt wurde, Eigenthum der Berliner Singakademie sind. Die Herren Arrangiren und Herausgeber der alten Partitur hatten also nicht einmal nötig nach Leipzig zu reiten, um sich die Ziffern zum Continuo zu verschaffen, und wiewohl diese hinzusetzen zu können, wenn sie sich schon nicht getrauten, sie in Noten zu verwandeln! Ein ganz neuer Clavierauszug erscheint uns nach alledem als dringendes Bedürfnis.

Das Uebrige behandeln wir summarisch unter Rubriken.

Weglassungen. Ueber diese haben wir schon in voriger Nummer gesprochen. Wir haben nichts gegen Kürzungen von Dingen, die nicht wesentlich zur Sache gehören. Einige Epifoden der evangelischen Erzählung, sowie auch einige fast wie Wiederholungen erscheinende Breiten derselben konnten ohne Nachtheil gestrichen werden. Auch über die Auslassung der Arien für Sopran in A-moll, für Alt in E-dur, für Tenor in A-moll und für Bass in D-moll und B-dur wollen wir uns nicht ereifern. Etwas muß ja wohl dem Zeitgeist geopfert werden. Einiges auch ist entweder wirklich weniger melodisch oder sehr lang ausgezogen, oder der alten, nicht leicht durch andere zu ersetzenden Instrumente wegen unausführbar. Ferner wollen wir die mäßiger gebrachten Choräle bei einer Concertausführung nicht tadeln, noch manche Abkürzung entschließen verwerten, wie die Streichung der Wiederholung im Schlußchor der ersten Abtheilung, oder die Weglassung oder Kürzung der instrumentalen Zwischenpiele im da capo des Schlußchors der zweiten Abtheilung und in einigen Arien. Doch protestiren wir nochmals gegen die Streichung von wirklich schönen Nummern, die zugleich die nothwendigen lyrischen Ruhepunkte gewähren, wie einige schon angegebene Arien im ersten und zweiten Theil.

Abänderungen sind in enormer Anzahl in der Partie des Evangelisten vorgenommen worden. Es liegt dieselbe allerdings sehr hoch; Bach muß Tenoristen gehabt haben, oder vielmehr die Tenoristen müssen damals von einer Bescheidenheit gewesen sein, welche bei großer Höhe der Stimmlage ein leichtes Ansprechen aller Töne zur Voraussetzung hatte. G<sub>is</sub>, a, b, ja h sind Töne, die sehr häufig und feinstenwegs in Momenten vorkommen, wo besondere Kraft angewendet werden soll. Im Gegentheil scheint die Stelle: „Und weinte bitterlich“ (in der Erzählung von Petrus) darauf hinzudeuten, daß das Falssetz-Singen den damaligen Tenoristen keine Schwierigkeit bereite, denn diese Stelle kann doch in keinem Fall mit Bruststimme gesungen gedacht werden. Obige Töne aber unter dieser Voraussetzung von einem Solo-Tenoristen zu verlangen scheint uns nichts Besonderes. Somit also glauben wir, daß nicht Bach ungeschickt geschrieben hat (man muß auch noch die gestiegene Stimmung in Betracht ziehen), sondern daß unsere Tenoristen in der durch die große Oper verbreiteten Manie, durch hohe Brusttöne zu glänzen, unfähig geworden sind, sich der Kopfstimme glücklich und in natürlicher Weise zu bedienen. Dieses zugegeben, müssen die hundertfachen Veränderungen dieser Partie sehr beklagenswerth erscheinen, zumal dieselben in den meisten Fällen Bach'scher Art und Weise der Deklamation ganz und gar zuwiderlaufen. Bach deklamirt allerdings nicht selten eigentümlich. Solche Eigentümlichkeiten sollten aber möglichst gehorcht, nicht beseitigt werden. Im Hinblick auf die von der Singakademie gewählten Tenoristen, welchen die leichte Höhe durchaus zu fehlen schien (obwohl der Sänger des Evangelisten, Herr Dshbauer, gerade jene Stelle „Und weinte bitterlich“ partiturgetreu und schön ansführte, — jedoch eben nur diese Worte, das Vorausgehende wurde gerade bei allen hochliegenden Stellen eine Octave tiefer genommen), möchten wir nur davor gewarnt haben, Bach's Deklamation und namentlich die ganze Partie des Evangelisten nach unserer Auffassung zu beurtheilen.

Tempi. Dieselben wurden unserem Gefühl nach zumest sehr gut getroffen. Die großen lyrischen Chöre mit geschrieger erster Breite, so auch die Choräle; die Volksschöre frisch und lebendig, ohne Uebertreibung und auch nicht schläfrig. Nur in den begleiteten Recitativen schienen uns manchmal ein Schlep-pen und Nachziehen Platz zu greifen. Bei den höchst empfindlichen Figuren, die Bach in den Blasinstrumenten hier gesetzt hat, scheint uns nicht nur der strengste Tact notwendig, auch das Tempo dürfte nicht eine Breite annehmen, welche die Ver-

ständigkeit der Figuren im Ganzen und den periodischen Bau aufhebt. Wir meinen: wenn das Tempo gleich Anfangs richtig gegeben wird, und Alle, Solofänger und Begleitung, die Beizung erhalten genau im Takt zu singen (was jedenfalls ohne Beeinträchtigung des Ausdrucks geschehen kann), so wird die Sache sich weit besser machen, als sie dieses erste Mal ersahen. Die vielen und alzu grellen Ritardantos an den Schüssen per einzelnen Nummern wünschen wir das nächste Mal beseitigt.

**C h ö r e.** Daß die Anzahl der Sänger gegenüber den zwei Orchester eine numerisch weit stärkere sein dürfte, und daß Dadurch Manches (besonders der erste Chor und der: „Sind Blitze sind Donner“) zu noch größerer Wirkung gelangen würde, scheint uns unzweifelhaft. Bei Dilettantenchören giebt es immer Figuranten, die die Zahl vermehren, aber nicht den Klang. Namentlich aber dürfte der Knabenchor bei der nächsten Ausführung auf das Doppelte gebracht werden müssen. Wir hegen übrigens die Hoffnung, daß die Singacademie, in Folge der im Ganzen recht gelungenen Aufführung allmählich an Zahl der ausübenden Mitglieder gewinnen, und daß namentlich die Pensionsmusik Manchen Lust machen dürfte, sich dabei zu beteiligen, die früher mit einer gewissen Scheu an Bach gegangen sind. —

**S o l i.** Vom Evangelisten haben wir bei der Rubrik „Abänderungen“ gesprochen. Die Partie des Jesus war, wie schon in der Notiz der vorigen Nummer d. Bl. erwähnt wurde, in den trefflichen Händen des Herrn Panzer, Hofcapellfänger, welcher namentlich diejenigen Stellen, in welchen das Gefühl ein wenig überschwellen darf, wie z. B. die Einfegungsworte, sehr schön sang. Manche einfacheren Recitative dürften vielleicht mit noch mehr Würde behandelt werden. — Die Sopranpartie war der noch sehr jungen Sängerin, Fräulein Ottilie Hau er, übertragen, deren Stimme kräftig und angenehm, nur in der Höhe ein wenig umflort ist. Eine kleine, wohl aus begrifflicher Befangenheit entstandene Intonationsunsicherheit abgerechnet, machte sie ihre Sache technisch sehr gut; wenigstens brachte sie ihre Partie zur Geltung und verlor nichts. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß sie im Totale ihrer Leistung der hier gestellten Aufgabe vollkommen gewachsen war. Von der Altpartie war ein Theil der Frau Pauline Scheller übertragen, deren angenehmes Organ fesseln wirkte und deren warmer Vortrag zugleich ihr Verständniß und innige Hineinigung zu Bach'scher Musik auf das erfreulichste erkennen ließ. Sie sang hauptsächlich die begleiteten Recitative, während eine dritte Sängerin, Frau Peyrer, die Arien „Ach nun ist mein Jesus hin“ und „Erbarme dich mein Gott“ in durchaus correcter und tatstrenger aber zugleich empfindener Weise ausführte. Diese Eigenschaften sind jedenfalls heut zu Tage ein nicht zu unterschätzendes Äquivalent für die nicht mehr ganz jugendliche Stimme. — Die übrigen Herren (die Vertreter des Petrus, Judas, hohen Priesters u. s. w., dann der Ippischen Tenorpartie) bemühten sich nach Kräften das Beste zu leisten, konnten aber nur zur Noth genügen; dem einen fehlte die nötige Sicherheit der Intonation und die freie Höhe, dem andern das gesungliche tonvolle Organ, der dritte that seinen Part erst in der letzten Stunde übernehmen müssen, und ihn daher noch nicht ganz geistig überwinden.

Das Orchester schließlich, obwohl aus verschiedensten Elementen zusammengesetzt, war recht macker, präcis, kräftig und selten vorlaut; nur bei der ersten Nummer der zweiten Abtheilung, und bei dem Recitativo: „Am Abend da es kühl war“ vermißt wir die nötige Zartheit. Die Soli der Violine und Oboe wurden von den Herren Helmeberger und Ullmann mit schönem Ton, erfreulichem Ausdruck, viel Geschmack und sinniger Zartheit ausgeführt.

## R. Wagner's „Niedriger Holländer“ auf dem Dresdner Hoftheater.

(Wegen Mangel an Raum verkürzt.)

W-i. Endlich ist nach mannigfachen Gemüthen Wagner's romantische Oper „der fliegende Holländer“ zur Darstellung gelangt. Diese Oper, unter ihren Schwestern der Entstehung nach die zweite, verschwand denn im vierziger Jahren vom Repertoire des Hoftheaters. Die Wiederaufnahme derselben ist sehr willkommen. Denn sie giebt Gelegenheit, die Bekanntheit dieses Kunstzeugnisses des talentreichen Autors wieder einmal in unmittelbarer Wirkung aufzufrischen und mit den späteren Gebilden derselben zu vergleichen.

Die gegenwärtig aufgeführte Oper steht in dem Maße, daß ihre Musik zum Theil die beste sei, welche Wagner überhaupt geschaffen habe. In sofern ist dies begründet, als die musikalische Gestaltungsweise Wagner's in seiner seiner Opern in solchem Maße dem Wesen der Tonkunst und ihren Bedingungen entspricht, — relativ nämlich, — wie gerade im fliegenden Holländer. Die melodischen Elemente sind darin auf eine dem musikalischen Geley entsprechende Weise gebildet, als es Wagner, mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen, sonsthin gethan hat. Eben dasselbe gilt von der Structur einzelner Musikstücke. Doch würde es ein Trugschluß sein, deshalb den „fliegenden Holländer“ auch zugleich als die beste Bühnen-Schöpfung Wagner's zu bezeichnen. Vielmehr muß man dem Componisten ohne Bedenken darin bestimmen, wenn er dieses Werk sammt dem „Rienzi“ seinen späteren Gebilden gegenüber verwirft. Denn sowohl „Tannhäuser“ als auch „Lohengrin“ offenbaren einen im Allgemeinen ungleich höheren künstlerischen Standpunkt, so viel auch immer gegen das Dramatische und Musikalische der Behandlung, und überhaupt gegen das in diesen Bühnenprodukten angewandte principielle Verfahren einzuwenden ist.

Im „fliegenden Holländer“ — vom „Rienzi“ gar nicht zu sprechen — zeigt sich Wagner noch wesentlich beeinflusst, insbesondere durch die moderne große Pariser Oper. Und dies nicht allein betreffs der überwiegend materiellen Ausbeutung des Orchesterapparats, sondern auch hinsichtlich der musikalischen Gestaltung und des Ausdrucks. Seine künstlerische Individualität kommt dagegen nur bedingungsweise zur Entfaltung. Der „fliegende Holländer“ erscheint in seiner Totalität als das Ergebnis eines Kampfes um die Befreiung von äußeren Einflüssen, denen Wagner ergebend war, deren Bewältigung jedoch erst „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ aufzeigten. Es ist also diese Oper ein für Wagner wichtiges Entwicklungsmerkmal, und als solches bietet es denn auch ein mehr psychologisches als rein künstlerisches Interesse dar. Daß die Vermengung eigenen und fremden Wesens, wie sie sich hier vollzieht, eine Ungleichheit des Stils erzeugt, ist selbstverständlich. Das Stoffliche der Oper, wie bekannt einer nordischen Sage entnommen, enthält eine nur dürftig zureichende, bis zur Ermüdung ausgepannte Handlung. In der Kürze läßt sie sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Holländer, dazu verdammt, so lange auf dem Meere umherzuirren, bis ein weidliches Wesen durch den Schwur ewiger Treue ihn von seinem Geschied befreit, kommt alle sieben Jahre einmal an's Land, um durch Mädchenhand seine Erlösung zu suchen. Unter diesen Prämissen beginnt die Oper. Der gespenstergleiche Mann landet im Sturm an einer öden Felsbucht. Hier findet er das Schiff eines Norwegers, welcher an dieser Stelle Schutz vor den Elementen gesucht hat. Der Holländer bittet um Gastsfreundschaft, die ihm auch im Haus des Norwegers gewährt werden soll. Nachdem der letztere sich von dem Reichthum des erstern überzeugt hat, verspricht er ihm aus Habguth sogar die Hand seiner Tochter Senta. Diese ist, um den Holländer zu erlösen, bereit, ihm in unerbrüchlicher Treue anzugehören. Schließlich wird aber Senta durch den Holländer von ihrem Gelübniß entbunden, da er glaubt, an dem Schwur ihrer Treue zweifeln zu dürfen. Er geht eiligst zu Schiff und

segelt ab. Senta indes will nicht von ihm lassen. Verzweiflungsvoll stürzt sie sich in's Meer. In demselben Augenblick geht das Schiff des Holländers unter, und am Ende des Welten vereint die Seelen Beider gen Himmel empors, — ein Schluß, der Befriedigung bewirken soll, die er in der gebotenen Form indes nur äußerlich erreicht.

Diese Vorgänge in folgerichtiger Entwicklung, d. h. dramatisch motivirt vorzuführen, ist eine höchst problematische Aufgabe. Wagner hat sie nicht gelöst; der Möglichkeit des Gelingens sieht hier freilich die Hauptfache im Wege. Niemand wird ungestraft zu dem Träger eines dramatischen Bildes eine Figur wählen, deren Wesen mit dem reinen Menschentum im Widerspruch steht. Für die fabelhafte Gestalt des Holländers kann nur eine krankhaft überreizte Phantastie Antheil empfinden. Und in der That ist Senta, die sich dem Walne hingibt, den auf dem Haupte des Holländers lastenden Fluch zu bannen, als ein hysterisch clairvoyantes Wesen gezeichnet. Sie wirkt als menschlicher Charakter ebenso unerquicklich, wie der Heiß des Sinds. Noch ehe sie den unheimlichen Gegenstand ihres Gesichts kennen lernt, schwärmt sie, im Anschauen eines Bildnisses des Holländers versunken, für die Idee, ihn zu erlösen. Dies für unsere Empfindungsweise so unwarne psychologische Problem soll nach der dramatischen Motivierung erszen, d. h. die Notwendigkeit, daß dasjenige, was geschieht, auch unabweisbar geschehen muß. Mit der schließlichen Lösung ist es nicht besser beschaffen. Um die Verzweiflung des Holländers von Senta zu ermöglichen, muß er ein Zweigepräch zwischen dem Mädchen und dessen früherem Geliebten beauftragen, in welchem dieser letztere davon erinnert, daß Senta ihm ehemals Treue gelobt habe. So wie dies Wort gefallen ist, stürzt der Holländer aus seinem Verstand hervor und sagt sich von Senta los. Hier ruht die Motivierung offenbar entweder auf einer unbilligen Voraussetzung, oder aber auf einem Mißverständnis. Nimm man an, daß die Befruchtung eines Treubruchs der Senta wahr sei, so erleidet ihr weiblicher Charakter dadurch eine Wöthe, den selbst nicht der Heiligenschein ihrer Opferwilligkeit für den Holländer zu bededen vermag. Setzt man das Gegentheil voraus, so ist eine aus Mißverständnis begangene Uebereilung des Holländers Ursache von der Wendung der Dinge. Wagner hat übrigens wohlweislich das hyperromantische Dunkel dieses Konflikts unaufgeklärt gelassen. Er durchdringt vielmehr mit einem Gewaltstreik die Situation, um durch die allegorische Schlussdecoration möglichst jede Reflexion abzuschneiden. Dramatisch ist nun freilich der Fall damit keineswegs erledigt. Es verlegt eben so sehr das Gefühl, annehmen zu sollen, daß Senta treubrädig gewesen, als es unstatthaft ist, ein Mißverständnis, eine Uebereilung zum Motiv für eine dramatische Handlung zu erheben.

Aus dem Mitzgetheilten ergibt sich zur Genüge, wach ein obentherlich unwarerthlicher Zug durch das Stück geht. Derselbe würde noch angenfälliger sein, wenn ihm Wagner nicht ein entschiedenes realistisches Element gezeit hätte. Es ist das in verschiedenen Situationen geschilderte Naturlieben am Meeresgestade. Mit starken, grellen Farben in Wort und Ton, unterstützt von entsprechender, feinerer Anordnung, gibt Wagner eine charakteristisch, phantastisch erregende Anschauung vom Seelchen. Man hat ein porträitähnliches Genrebild vor sich, welches in seiner Eigenartigkeit drastisch wirkt, und dessen realistischer Naturlaut dem anberweitem, schon angebotenen Inhalt des Stückes in gewisser, man könnte sagen betäubender Weise das Gleichgewicht hält. In seinem Streben nach Charakteristik schreitet Wagner freilich stellenweise bis zu einer Realität vor, die im unbilligen Widerspruch zum Wesen der Kunst und deren Schönheitsforderungen steht. Manches davon erregt eine Empfindung, die dem offenkundigen Ernst, mit welchem der Gestalter dieses Werks verfahren, geradezu entgegensteht. Ich erinnere beispielsweise bloß an die dritte Scene des ersten Aktes, in welcher durch ein mächtiges Sprachrohr (!) nicht gesprochen, sondern gesungen wird, — eine zweifache Ungeheimtheit.

Wie man nun aber auch über das Werk urtheilen möge, eines ist gewiß: es dringt als Ganzes einen ungemöhnlichen Eindruck hervor. Dies rührt nicht bloß von der vielseitigen unternehmenden Begabung her, vermöge deren der Componist dem dürftigen, für die dramatische Bewerthung im Grunde ungeeigneten Stoff eine solche Wirkung abgerungen hat, sondern eben so sehr von der bereizterten Hingebung an die Sache. Man sieht durchweg, daß Wagner mit ganzer Seele, mit eifrigstem Bemühen bei seiner Arbeit gewesen ist, und dieser Umstand stößt dem Genießenden Theilnahme ein. Die Unerfrodenheit und Energie, womit der Autor, unbekümmert um künstlerische oder ethische Bedenlichkeiten zu Werke gegangen ist, überträgt sich unwillkürlich auf den Zuhörer, und dieser wird dadurch, wenigstens theilweise genöthigt, im Momente der Darstellung mit regem Interesse dem zu folgen, was er sieht und hört. Ob aber diese Oper ein künstlerisches Gemeingut der deutschen Nation werden könne, steht sehr zu bezweifeln. Wenigstens spricht die Erfahrung dagegen, daß Bühnenwerke banaler allgemeineren Antheil zu erwecken vermögen, die in ihrer dichterischen Keim nicht auf menschlich wahrer Anschauung und gelinder Empfindung beruhen.

Des musikalischen Theils der Oper wurde bereits andeutend gedacht. So vortheilhaft derselbe sich auch beziehentlich von Wagner's sonstigen besogter Gestaltungsweise in Tönen unterscheidet, so wird doch die Anerkennung durch ein auffallendes Anlehnen des Componisten an bedenkliche Vorbilder beschränkt. Neben dem überwiegenden Einfluß des Meyerbeer'schen Wesens, machen sich in der Melodie mehrfach die Elemente der neuen italienischen Opernmusik geltend. Die Rhetorik der declamatorisch recitirenden Behandlung, welche in den beiden folgenden Opern Wagner's in eigenthümlicher Ausprägung eine so wichtige Rolle spielt, nimmt dagegen eine mehr untergeordnete Stellung ein. Die Instrumentation, obgleich nicht ohne Colorit, ist zumest überladen, und daher oft lärmend. Nur im zweiten Akt, der allerdings wenig Gelegenheit zur Anwendung des Blechchors hat, tritt eine maßvollere und in Einzelheiten geistreich hervorstehende Handhabung des Orchesters ein.

## Kritische Revue.

C. M. v. Weber. Magio und Kondo für das Harmonichord mit Begleitung des Orchesters, componirt zum Gebrauch des Herrn Fr. Kaufmann. Nachgel. W. Nr. 15. Leipzig und Berlin. Peters.

D. Friedrich Kaufmann, der Sohn des vorzüglichen Mechanikers Joh. Gottfr. Kaufmann in Dresden, erfand im Anfang dieses Jahrhunderts außer verschiedenen andern Instrumenten gemeinschaftlich mit seinem Vater das Harmonichord, ein im Bau und Ton der Physiharmonica ähnliches Instrument, nur daß durch die Metallsaiten ein intensiverer Klang erzeugt wurde (vgl. A. p. l.'s Beschreibung in der Allg. musk. Zeitung 1810, S. 1030). Selbst Virtuose auf dem Instrument, machte Kaufmann 1811 mit demselben eine Kunstreise durch Deutschland. In diesem Jahr schrieb C. M. v. Weber, der Kaufmann's Erfindung sehr bewunderte (vgl. Allg. musk. Z. 1812, S. 663) ein Concertino für das Harmonichord, welches in dem, seinen von Th. Hell herausgegebenen Schriften angehängten, eigenhändigen Verzeichniß seiner Werke: unter jenem Jahr verzeichnet, aber nie publicirt worden ist, ohne Zweifel das vorliegende Werkchen, welches demach 50 Jahre nach seinem Entstehen vor die Öffentlichkeit tritt. Das Hauptinteresse des Componisten, etwas für das eigenthümliche Instrument angemessenes zu schreiben, ist, wie man erwarten kann, hier aufs päntlichste erreicht, die eigene Wirkung, die dasselbe durch 11ng gehaltene, sogar des crescendo fähige Töne, volle Accordsfolgen und getragene Melodien ausübt, ist vortreflich benützt; die hier und da nöthigen stärkeren Accente giebt das Orchester hinzu, ohne jedoch irgendwo das Instrument zu erdrücken. Sollen wir auch noch

von dem musikalischen Werth sprechen, so kann das bei einem Werk, das vor nun so langer Zeit anpruchlos, bios um einem bestimmten Zweck zu dienen geschrieben wurde, nur vorfichtig geschehen. Jeder weiß, daß Beber's Stärke nicht in der Instrumentalmusik lag; seine reiche Erfindungskraft mußte sich an einem bestimmten poetischen Stoff gleichsam entkünden und schuf hier Dauerndes und echt Volksthümliches; ohne jenes Substrat erscheint sie oft wie gelähmt, die Ideen matt und trivial und in die größeren Formen weiß er sich nicht zu finden. So wird man auch in diesem Werke wenig durch Neuheit und Originalität (selbst vom damaligen Standpunkt aus) Hervorstechendes finden, nur schüchtern zeigt sich hin und wieder etwas, das den Componisten des Freischütz erstatten läßt. Die Melodien sind einfach und wohlklingend, doch etwas inhaltslos und gewöhnlich; von formeller Arbeit ist wenig Spur; ein Thema folgt dem andern ohne viel Uebergänge. Das Stück beginnt mit einem kurzen Adagio in F-dur, welches nach einer kurzen Orchesterleitung zwei Melodien bringt und in A-moll schließt; auf dieses folgt ein lebhaftes Rondo in einfacher Form. In letzterem verblüht ein Zug hervorgehoben zu werden, den später Mendelssohn so unzählige Male angewandt hat, nämlich das zweimalige unerwartete Wiedereintreten des Hauptthemas am Schluß einer längeren Modulationsfolge.

Wir zweifeln nicht, daß den Spielern des Instruments das Werkchen eine willkommene Gabe sein wird; die Ausföhrung wird dadurch erleichtert, daß das Orchester durch Clavierbegleitung ersetzt werden kann. —

Franz Abt. Fröhlingsfeier, Cyclus von 12 Gefängen mit verbindender Declamation. (Dichtung von H. Brande.) Für vierstimmigen Männerchor. Op. 181. Schlefungen, Glast.

Der Componist des Liedes „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen“ ist in gewissen Kreisen des singenden Publicums ein Name von gutem Klang; und gewiß wird ihm Niemand an Geschick, sangbar und wohlklingend zu schreiben und Klangeffekte gut zu berechnen, absprechen. Die vorliegenden 12 Lieder zeigen überall einfache, natürliche Declamation und Stimmführung, lebhaft im Rhythmus nie stotternde Bewegung, feine Behandlung und Gegenüberstellung der Stimmen, so daß alles mit Leichtigkeit singt und klingt, wie es Fröhlingsliedern gebührt. Wir können sogar noch weiter gehen und wenigstens den ersten Liedern einen gewissen Schwung der Erfindung zugesprechen. Das das erste Lied ist recht frisch und melodisch, und brüht die frohe Stimmung gut aus. Auch die folgenden Lieder verfolgt man mit Interesse und findet sogar, daß der Componist auch der Charakteristik im Einzelnen, wenn nicht durch originelle Erfindung, so doch durch geschickte Mischung der Klangfarben, Wahl der Tonart und Rhythmen gerecht zu werden sucht. Je weiter man kommt, desto mehr verschwindet allerdings der erste Reiz; man sieht wie Harmoniefolgen (besonders gewisse stereotypen enharmonische Verwechslungen), Figuren z. sich wiederholen und die Erfindung nicht ausbäht; und es beschließt sich unwillkürlich ein Gefühl von Monotonie, welches äußere Effekte, wie das häufige Concertiren der Solostimme mit dem Chor nicht gut machen können. Zum Besten des angezeigten Interesses hätten es Dichter und Componist bei 6 Liedern sollen bewenden lassen; jetzt wird man fast von selbst auf die Betrachtung geführt, wie wenig Individuelles in Abt's Erfindung herrscht. Ausgegangen von der niedrig-sentimentalen Sphäre der Brod-Küden, versucht er mitunter, unter Mendelssohn's Einfluß (was Reifmann richtig hervorhob und in diesen Liedern deutlich finden wird), einen höheren Schwung. Doch vergleiche man nur einmal die ewig jungen Mendelssohn'schen Fröhlingslieder für gemischten Chor, um den großen Abstand gewahr zu werden. —

H. M. Schletterer. Ostermorgen, Gedicht von E. Geibel für achtmännigen Männerchor Op. 2. Winterthur, Ritter-Wiedemann.

Die bei den Abt'schen Liedern gerügten Mängel finden sich

auch in diesem Op. 2, von den Vorzügen Abt's dagegen nur sehr wenige, was in geringerer Begabung und geringerer Uebung seinen Grund hat. Rühmten wir dort Frische der Bewegung und ein gewisses Maß innerer Erfindung, so ist hier Alles erzwungener und feier; Melodienbildung und polyphone Behandlung tritt ganz zurück; die Harmoniefolgen ewig dieselben; hier und da ein Streben, Worte und Bezeileiten charakteristisch hervorzuheben (so im dritten Chor die Worte „gereicht wie Simson eine Bande“), doch nirgends ein Versuch, das so beaufamte und anmuthige Gedicht poetisch aufzufassen. Die stimmige Behandlung wirkt mehr tödend wie hebend, besonders da die 8 Stimmen nur selten sich zu eigentümlich Doppelchor gruppieren, und da bei dem geringen Tonumfang der Männerstimmen die vollere Harmonie keineswegs kräftiger wirkt. Das ganze Werk ist nur rechter Beleg gewesen, wie wenig die heutige Art für den Männergesang zu schreiben, wahres Kunstbedürfniß befriedigen kann.

Dem Chor ist eine willkürliche Begleitung von Blasinstrumenten in starker Besetzung beigegeben, welche bei besonders kräftigen Stellen dem Chor unterstützen soll — ob mit Erfolg, lassen wir dahingestellt.

2. Cherubini, IV Duetti per due voci di Soprano coll' Accompagnamento di Pianoforte o Arpa. Leipzig und Berlin, Peters.

Diese vier, unseres Wissens wenig bekannten, aber sehr mit Unrecht wenig bekannten Duette des großen Meisters erscheinen hier in der, den Peter'schen Verlagswerken eigenen geschmackvollen Ausstattung von Neuem, mit Hinzufügung einer sehr gelungenen deutschen Uebersetzung. Das wird hoffentlich noch mehr dazu beitragen, daß diese acht Perlen schönster Gesangsmusik, welche in jeder Note den vollen Reiz Mozart'scher Innigkeit und Mozart'schen Wohltautes atmen, und dabei doch das Charakteristische des Meisters überall hervortreten lassen, eine weitere Verbreitung in dem singenden Publicum finden mögen, welches doch so oft in Verlegenheit um passende Duettmusik zu dem Besten oder zu hundertmal Gehörten greift. Eines weiteren Lobes können wir uns hier billig enthalten.

M. Carl Eberwein. Zwei Impromptus für das Pianoforte. Bonn, Nikolaus Simrod.

— — — Romanze op. 2, drei Impromptus in Scherzform für das Pianoforte op. 3. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

— — — Vier Lieder für Bariton. Bonn, Nik. Simrod.

N. Die angezeigten Compositionen vertragen sämtlich eine erstliche Vorlesung für alltägliche und möglichst verbrauchte musikalische Formen. Nicht einmal stellenweise durchdringt ein Ausdruck eigentlicher Erfindung die handwerksmäßige Aufschichtung und Aneinanderreihung von Notengruppen. Nr. 1 Impromptu in Walzerform läßt sogar als Walzer vieles zu wünschen übrig. Nr. 2 Impromptu in Stüdenform dürfte in Anbetracht seiner Langweiligkeit und Inhaltlosigkeit getrost eine Stelle in einer Sammlung möglichst gekloster Fingeringebungen behaupten. Die Romanze op. 2 erinnert stark an Spohr'sche Empfindungs- und Ausdrucksweise; die drei Impromptus in Scherzform verdamnen einer ebenso phantastischen Stunde, wie phantastischer Einbildungskraft ihren Ursprung. Unter den Liedern ist Nr. 1 eine abgeleitete süßliche Phraze, Nr. 2 und 3 sind trivial, Nr. 4 bringt Spuren tieferer Empfindung, die sich aber auf Mendelssohn'sche Erfindung zurückleiten läßt.

Mozart. Die Maurerkreude, Cantate, zu vier Händen eingerichtet von C. Geißler. Leipzig und Berlin, Peters.

Ein recht gelungenes und brauchbares Arrangement der zehenden Mozart'schen Musik. So viel uns bekannt geworden auch das erste Arrangement dieser Cantate zu 4 Händen.

Hermann Berens. Neueste Schule der Geläufigkeit für das Pianoforte op. 61, 4 Hefte. Hamburg, A. Fran.

Schulen der Geläufigkeit sind in den letzten Jahren so viele, gute und schlechte so pikarig hervorgewachsen, daß die vornehmste Aufgabe für den Musiklehrer immer schwieriger wird. Die vorliegenden Hefte von Berens verdienen jedenfalls eine besondere Berücksichtigung. Sie scheinen den praktischen Studien eines tüchtigen Clavierlehrers ihren Ursprung zu verdanken und sind ebenso sehr für das Spiel des Classischen wie für moderne Musik vorbereitet. Besonders Chopin scheint der Verfasser im Auge gehabt zu haben. Der Ausbildung und Übung der in so vielen Cübensammlungen vernachlässigten linken Hand ist eine große Aufmerksamkeit gewidmet. Sämmtliche vierzig Nummern entsprechen durchaus dem praktischen Bedürfnis und lösen die gestellte Aufgabe in wünschenswerther Weise.

Kunze. Hoch und Vereat, Dichtung von Sasse, für vierstimmigen Männerchor op. 74. Schlesingen, Conrad Glaser.

Eine in musikalischer Hinsicht durchaus verfehlte Composition, vor deren Trivialität man frohliche Liebhaber, denen das Werk gewidmet ist, warnen möchte.

E. Guth. Zwei Hymnen für Männerchor, mit oder ohne Begleitung von Blech- Instrumenten. Op. 3. Mannheim, Fedel.

Der Componist dieser Hymnen verräth Geschmack und Fähigkeit zu gebiegender Arbeit. Die Erfindung der Motive ist in beiden Gesängen unbedeutend, die weitere Behandlung indessen und namentlich die Stimmführung lobenswerth. Einzelne musikalische Effekte werden von besser Wirkung sein. Besonders hat uns die zweite Hymne, Preisgesang, durch manche sinnige und seine Züge angezogen.

Niels W. Gade. Fantasiestücke für Pianoforte, op. 41. Leipzig, Ristner.

S. Gade's Styl ist vornehmlich ein durchaus „gegenwärtiger.“ Weder veraltete Formen des Ausdrucks, noch ein Haschen nach neuen Effekten kann man ihm mit Erfolg nachweisen. Der Horizont, in dem seine Muse sich bewegt, ist ein ziemlich begrenzter, d. h. sie geht weder stark in die Tiefe, noch in die Höhe, noch in's Weite. Auf diesem begrenzten Gebiet bewegt sie sich aber durchaus anmuthig, und man kann Gade's Sachen nur mit Vergnügen durchspielen, ohne sich freilich in jener Weise gefesselt zu fühlen, wie es bei älteren Meistern und selbst bei den genialsten neueren wie Schubert, Mendelssohn und Schumann der Fall ist. Für diese Anschauung sprechen auch vorliegende neueste „Fantasiestücke.“ Die „Gegenwärtigkeit“ des Styls giebt sich auch hier in jener Claviertechnik kund, die in weiten Harmonielagen, in orchesterartigen Klängen und in einer gewissen Beweglichkeit und Flüssigkeit des Satzes besteht. Auch darin giebt sie sich zu erkennen, daß die Musik durch Ueberschreiten auf etwas Besonders, Außermusikalisches hindeutet ohne jedoch dadurch sich selbst aufzugeben. Selbst in dieser Programm-Musik im besten Sinn liegt aber auch etwas Bedeutliches. Die Musik der Alten wirkte durchaus nach Innen, die der Neuen nach Außen, die Fantasie wird beschäftigt, das Gemüth bleibt leer, oder wird nur oberflächlich berührt; daher ist das Publikum dieser Musik mehr im Salon zu finden, als unter den tieferen Menschen. Gleichwohl ist vielleicht gerade diese Sorte von Salonmusik am ersten geeignet, auch in jene Kreise einen guten Samen zu tragen, da sie (vertreten) wenigstens „musikalisch“ ist, d. h. harmonisch reich, melodisch sinnig, rhythmisch nicht trivial. — In diesem Sinne können wir Gade durchaus vertreten und nur wünschen, daß er Gloria, Voß und Consorten gründlich verdränge. In höher gebildeten Kreisen wird man ihn freilich nur als angenehmes Spielzeug betrachten können, das man manchmal zur Erleichterung benutzt. — Die vier Stücke dieses Hefts heißen: Im Walde (H-dur  $\frac{1}{4}$ , Molto vivace), Wagnon (F-moll  $\frac{3}{4}$ , Allegretto

agitato), Märchen (G-moll  $\frac{1}{4}$ , Allegro molto), Beim Feste (H-dur  $\frac{1}{4}$ , Allegro moderato). Am wenigsten vor allen will uns „Wagnon“ behagen. Diese köstliche Gestalt ist ziemlich stark verunstaltet, und auch der musikalische Satz etwas zerfahren gehalten. Dagegen gefällt uns „Beim Feste“ wegen seiner entsprechenden Haltung und seines orchesterartigen Klanges am besten. Auch das „Märchen“ ist recht lustig und lustig, nur wiederholt sich darin Manches zu oft.

Stephen Heller. Reveries du Promeneur solitaire pour Piano. op. 101. Bonn, Simrod.

Im Allgemeinen paßt das bei dem Vorigen Gesagte auch auf St. Heller. Nur daß seine Erfindung um einige Stufen unter Gade steht. An den Themen dieser 12 Seiten langen „Reveries“ kann man sich doch gar zu wenig erwärmen, und die Länge des Stücks steht in keinem Verhältniß zu der geringen Bedeutsamkeit jener; auch kann man nicht eben sagen, daß Heller die Kunst versteht aus einem Thema sonderlich werthvolle Gebilde herauszuschlagen; es geht Alles in die Breite statt in die Tiefe. Gleichwohl ist der hübsche Fluß des Ganzen anzuerkennen und wird dem Stück bei Jenen Freunde erworben, die mehr darauf als auf die Bedeutsamkeit des Inhalts sehen.

## Correspondenzen.

Berlin.

-h- Bei Gelegenheit einer neuen Ouvertüre von Rudolph Kade, die dessen Bruder Robert in seinem letzten diesjährigen Abonnementsconcert brachte, können wir nicht umhin einige in dieser Zeitung noch nicht erwähnte Thatlagen zu berichten. Die Sing Akademie sürhte die großen Gesangswerke ihrer Directoren, des Prof. Grell und M. B. Sumner's, die wir im vorigen Winter zum ersten Mal kennen lernten, noch einmal an. Grell's 16stimmige Messe aberwindet die Gefahr der Schwerfälligkeit und Verwirrentheit dieses Kunstgenre's auf meisterhafte Weise und ist als ein Muster von Anmuth und Popularität auszuweisen. Schumann's Oratorium bricht zwar keine neuen Bahnen, gehört aber zu den ernstern Compositionen, die ihre Wirkung nie verfehlen werden, wo man der Kirchenmusik huldigt und die reine Geistigkeit unserer musikalischen Kirchenwörter Händel und Bach noch nicht in's Herz geschlossen hat. Beide Werke verdienen die Beachtung auch fernere Kreise. Wen könnte es anders als erlernen, daß das Institut, dem die beiden Künstler ihre ganzen Kräfte widmen, ein so hochaltes Interesse an ihnen nimmt. — Zum zweiten Mal wurde ferner von Ferd. Paub in seinem Concert das Joachim'sche Concert in ungarischer Weise gespielt. Die Theilnahme im Publikum war keine geringere als das erste Mal. Die Meisterhaft des Satzes, der Fluß des Ganzen, die einschlagenden Contraste, die Originalität der Gedanken wie die musikalische Klangeingebung in formeller und euphonischer Beziehung erwerben dem Werk einen hohen Rang. Mog ein gewisser allzu äppig hervorquellender Notenreichtum es auch dem größten Publikum weniger klar erscheinen lassen, alle gebildeteren Kunstverstände müssen dafür hyperplastischen und so ist es keine Frage mehr, daß es sich bald überall Bahn brechen wird.

Die Ouvertüre von Rudolph Kade, die uns die Feder in eigentlicher Verantwortung, führt nur dem Titel: „Ouvertüre zu einem Trauerspiel.“ Der Componist scheint uns in der lobenswerthen Absicht dem musikalischen Verstand durch den Titel keinen außerordentlichen Vorlauf zu leisten, mit dieser Allgemeinheit doch zu weit gegangen. Wir glauben weder, daß die Trauerspiele so viel Verwandtes haben, um durch eine Ouvertüre richtig vorbereitet zu werden, noch, daß die Musik so wenig groß in dem Vermögen des Charakterstrens und Specialstrens, um dem so großen Gebiet der tragischen Muse mit einem Ausdruck gerecht werden zu müssen. Der Titel „Concert-Ouvertüre“ scheint uns in dem Fall daß der Componist mehr seinem musikalischen Genus und dem allgemeinen musikalischen Geleite gehuldig, richtiger. In dem Werke leuchtet auf hervorsteckende Weise Vorliebe für R. Schumann heraus. Weniger, daß bestimmte Gedanken Schumann's Worten erinnern, als daß sich in formeller und anderen Beziehungen Schumann als Vorbild herankommen.

nen läßt. Abgesehen von der Einleitung, die übrigens dem darauffolgenden Passionato nachsteht, sind die Musiker in der „Gnomese“ und „Morfede“-Duettüre nicht unsehner nachzuweisen. Sedenfalls ziemt es dem jungen Künstler sich an Vorgängern anzuschließen. Schwamm als Ausgangspunkt zu wählen ist freilich nicht unangebracht und kaum rathsam. Uebrigens ist die Duettüre bei nicht allzu großer Schwierigkeit doch wirkungsvoll und Freunde des Componisten mögen nicht davor zurückbleiben die sein Erstlingswerk anzuführen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß im Opernhaus J. Bott's „Acta“ gegeben worden ist \*). Von älteren Opern ist die „Cunyanthe“ seit einiger Zeit mit trefflicher Besetzung wieder auf das Repertoir gekommen und wurde „Titus“ noch langer Zeit wieder gegeben. — W. Lambert spielte in der letzten Scène von Staßfurt und Zimmermann ein großes Trio op. 32 von sich. Sontz erfreut sich die Produktion hier einer so wenig ermutigenden Aufnahme, daß die Künstler sich mehr und mehr schenen hervorzutreten.

## Nachrichten.

Einem Bericht des „Pester Lloyd“ über die dort stattgefundene Aufführung des „Paulus“ entnehmen wir Folgendes: Dienstag den 15. April wurde im Nationaltheater von Seite des Pest-Diner Conservatoriums, unter der Mitwirkung des Orchesters des Nationaltheaters und beiständig 250 Dilettanten Mendelssohn's Oratorium „Paulus“ zur Aufführung gebracht. Am Directionspulte stand Herr Gottlieb Wöhler, Gesangsprofessor am Conservatorium. Mit den Solopartien waren betraut die Damen Hofbauer, Martovitz und Szega, und die Herren Süssinger (Paulus) und Köhlig. Die Wirkung war wegen ungünstiger Anstellung keine vollständige. Referent hofft gleichwohl bis zum Ausbaue des großen Redoutensalles noch öfter solchen großen Musikproduktionen zu begegnen und erzählt, daß der Paulus vor 20 Jahren zum letzten Mal im alten deutschen Theater zur Aufführung kam, und daß seitdem das Oratorium in Pest überhaupt geschwiegen hat. Er heißt nun „von dem Kunstseifer der beteiligten Herren“, daß sie es beim Paulus nicht beenden lassen werden, und namentlich die erhabenen Werke Händel's seiner Bach's Passionsmusiken, und Mendelssohn's „schätzbarere und in dramatischer Hinsicht bedeutungsvollere Werke“ Elías und Pöbelung zur Aufführung bringen werden. Ueber die Aufführung spricht der Berichtserthaler wenig Günstiges; er will „vergebens nach einem schönen piano und nach einer entsprechenden Steigerung“ gesucht haben, „woon einige Anwendungen nur in den Schlüßsätzen des ersten Theils enthalten“ waren. „Die Solisten boten auch nur sehr relativ Genügendes.“ Dem Dirigenten schreit er die Schuld nicht beizumessen, denn er bemerkt später: „Herr Professor Wöhler, welcher sich mit dem Einführen und Dirigiren des Werks viel Mühe gab, und dessen Eifer das Möglicste zu Tag förderte, wurde in Ansehung seiner dankenswerthen Pflanzhaltung am Schluß hervorgehoben.“ Uebrigens „gab sich das Publikum mit sichtbarem Interesse den Eindrücken des klassischen Louverkes hin, und nahm die meisten Stellen, insbesondere die Leistungen der imposanten Chöre mit rauschendem Beifall auf.“

Alexr's neue Oper „König Enzoio“ soll morgen, als am ersten Sonntag nach Ostem, im Stuttgarter Festtheater zur Aufführung kommen. Die Musik wird gelobt. (Wir hoffen, daß sie mindestens besser sein wird als das Textbuch, das uns bereits bekannt ist und als ein trauendvolles Nachwerk im Sinne neuzanzösischer Schauderromantik, aber ohne den Geist eines Viktor Hugo, bezeichnend werden muß. D. Red.)

Aus Köln wird uns gemeldet, daß die diesjährige Aufführung der Beethoven'schen D-dur Messe hinter der vorigen weit zurückgeblieben sei. Die Solf's sollen ungenügend besetzt, der Chor matt gewesen sein, das Ganze einen schwächlichen Eindruck gemacht haben. Dagegen sei die darauf folgende C-moll-Symphonie so brillant und sein gegeben worden, wie unser Gewährsmann sich nicht zu erinnern weiß.

\*) Wir bringen über dieselbe in der folgenden Nummer einen aus von anderer Seite gekommenen Bericht. —

Das Conservatorium in Paris genießt nach neuesten Berichten eine Staats-Subvention von 195,000 Frs. (Das Wiener bekanntlich erhält von dieser Seite nur 3000 fl. D. Red.)

Das Palmsonntagconcert der musikalischen Akademie in München brachte die daselbst „am wenigsten beliebte“ erste Symphonie in C-dur von Beethoven, dann die Motette „O salutaris hostia“ von Vincenz Lachner. Ueber diese und die folgenden Nummern bemerkt der R. der Südd. Ztg.: Die Motette: „O salutaris hostia“ zu 5 Stimmen (B-dur) von Vincenz Lachner konnte den Verlust eines derartigen Genusses nicht ersetzen. Ihrem Styl nach würde sie unangeführt als Kirchenstück in eine moderne Oper passen; als wirkliche Kirchenmusik, was sie dem Text nach sein müßte, hat sie keine Geltung haben. Dazu seltene dem Componisten ganz und gar die nöthige Naivität, die Wärme der Empfindung, die innere Ueberzeugung. Uebrigens war auch die Ausführung keine sehr brillante; die einzelnen Stimmen traten hier und dort unübersichtlich hervor, und selbst Frau Dietz, deren reine Intonation sonst als Muster gelten kann, schien diesmal, nach ihrem öfteren Detoniren zu schließen, nicht besonders disponirt. — Noch weniger als die Motette war Haydn's allbekanntes Lied: „O wunderbare Harmonie“ am rechten Platz. Durch die Verpflanzung auf den ersten Concertboden, wofür es sicher nicht berechnet ist, wurden ihm die Wirkungen des Humors gänzlich gelöst, die es sonst bei geselligen Unterhaltungen und in Fremdenkreisen nie verfehlt hätte. Die Passacaglia (C-moll) mit Fuge, ein Orgelwerk von Seb. Bach, welches von Kapellmeister Effer für Orchester arrangirt wurde, hatte nicht denselben glänzenden Erfolg, wie unlängst eine Fuge von demselben Meister. Manche Stellen klangen so matt und wirkungslos, daß, wer die reizenden Effekte derselben auf der Orgel gehört hat, das Wert geradezu für derartig erklären möchte, und wenn wir neulich im Auge zudrücken durften, so hätten wir uns heute in unserem Zweifel über die Erlaubtheit solcher Arrangements befestigt. Somoß dieses Wert als Mendelssohn's schönwogvolle Duettire zu „Aus Blas“, womit das Concert schloß, wurde vom Orchester gut rezipirt.

Bon Jéris, „Biographie universelle des musiciens“ ist soeben der dritte Band der zweiten Auflage in Paris erschienen.

S. Bach's Mattäuspassion kam am Charfreitag in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung.

## Wien.

Das Grabmonument Steindigls wurde Mittwoch Nachmittag auf dem Matleinsdorfer Friedhofe, trotz der höchst unglücklichen Witterung, in feierlicher Weise entzückt. Das Monument, von Pütz in Stein gehalten, stellt den verwesigen Sänger in lebensgroßer, hoch aufgerichteter Statur, mit einem Vorderbein in der einen und einer Lyra in der anderen Hand dar. Das Haupt, von vollkommen Vordenhaur umflossen, scheint einer Melodie nachzuhängen. Der eine Fuß ruht auf einem großen Notenscheite; die ganze, edel gehaltene Gestalt ist von einem gefalteten Mantel umhüllt, der nur Kopf, Brust, Hände und Füße frei läßt. (Preffe.)

Zur Aufführung der Passionsmusik waren von verschiedenen Seiten, zum Theil aus weiter Entfernung, Zuhörer eigends hierher gekommen. So aus Salzburg der I. R. Rath von Köchel (Verfasser des bald erscheinenden thematischen Mozartcatalogs). R. B. Wolfmann kam von Pest schon zur Beethoven'schen Messe und blieb der Passion wegen einige Wochen hier.

## Briefkasten der Redaktion.

E. in B. Die Nachricht von einer Operette von B. rührt bedeutend und erregt Zweifel. Wir bitten daher um genauere Mittheilungen über Ihre Quelle. — R. in B. Erhalten, wie Sie sehen. Demungeachtet bleibt uns eine baldige Recension über B. erwünscht. — S. in B. Dürfen wir auf baldige Erzielung der noch rückständigen Referenda rechnen? — D. in F. Einem Bericht über die Aufführung der Passionsmusik fehlen wir bald entgegen. — R. in P. Warum so kumm über Frau S.?



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 4 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 868. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Wising**, vormals **H. F. Wäber's** Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (58 Nummern) 8 fl. oder 4 Zflr. — Für ½ Jahr (28 Nummern) 3 fl. oder 2 Zflr. — Für ¼ Jahr (15 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Zflr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Zflr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Hkr. oder 2 Zflr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Hkr. oder 1 Zflr. 10 Egr. Einzelne Blätter 15 Hkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Ueber das Vergleichen in der Kunst. — Rezensionen. — Kritische Revue. — Correspondenzen aus Bonn und Salzburg. — Zeitungsschau. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Ueber das Vergleichen in der Kunst.

v. Br. Gar oft wird die Behauptung aufgestellt, man solle, man dürfe in der Kunst nicht vergleichen. Die Forderung ist allerdings nicht ohne Grund. Wenn z. B. Jemand von den Leistungen irgend eines Individuums, welches dieses auch sei, einen absoluten Maßstab hernehmen wollte, um den größeren und geringeren Werth, ja wohl gar Werth oder Unwerth überhaupt der Leistungen anderer, darnach zu bemessen, ob sie auch unter jenen Maßstab passen, oder der sie doch noch den näheren oder entfernteren Verwandtschaftsverhältnissen abhingen wollte, in welchen sie zu jenen stehen, der würde damit freilich beweisen, daß er Kunst und Welt von einem sehr beschränkten Standpunkt aus betrachtet; sogar kann, was dem am allgemeinsten als Höchstes Erkannten am entferntesten steht, eben dadurch einen viel höheren Werth besitzen, als das ihm scheinbar, aber nur äußerlich nahe Verwandte. z. B. steht die Kunst, welche vornemlich sinnlich wirkt, aber dabei eine große Fülle von Geist und Schönheit entfaltet (man denke etwa an Rossini) allerdings höher, als diejenige, deren Charakter ein unzweifelbar ethischer, deren sonstiger Gehalt aber arm und von geringer Lebenskraft ist, wofür allein schon die Kirchen- und Singschulmusik unzählige Beispiele bietet.

Wenn also das Vergleichen im Sinne eines eigentlichen und strengen Systematirens geübt durchaus ad absurdum führt, so ist es andererseits doch eben so unermüdlich, jedoch gewinnt es seine eigentliche und ewige Bedeutung nicht vom rein künstlerischen, sondern nur vom metaphysischen Standpunkte aus.

Die Kunst ist so unendlich vielbeutig, wie die Welt selbst; bald tastet sie ganz an der Erforschungswelt, stellt aber diese mit solch lebendiger Plastik dar, verküsst sie mit solchem Zauber, daß man wohl meinen könnte, Höheres könne ihr gar nichts gelingen, oder sie behandelt jene nur als Schattentheil, und nicht die Körper, die sie zeichnet, sind das Wesentliche, sondern der Schatten, den sie werfen, oder — auf jener Stufe eben, die uns die höchste dünkt — sie bringt den Schein des vollen Lebens hervor und doch deutet ihre Composition im Ganzen wie im Einzelnen immer weit über die bloß sinnliche Erscheinung hinaus. Da nun jeder Künstler wie jedes Kunstwerk und alle Kunst ein besonderes Lebensprincip ausdrückt, ein solches aber nothwendig auch jedem Individuum zu Grunde liegt, so ist schon aus Gründen der Individualität eine vergleichende Werthschätzung unermüdlich; so lange sie aber nur individuell bleibt, bedient sie sich der Formel: mir ist dieser oder jener der liebste. Es fragt sich nun bloß, ob es ein Kriterium giebt, um mittelst dessen als objectivem Maßstab diese unendlich verschiedenen Arten der Kunst einander neben- und untereinander zu können, so daß dieser Messung Allgemeingültigkeit zugeschrieben werden könnte.

Viel bedenklicher noch, als das Vergleichen der verschie-

denen Arten ein und derselben Kunst, ja fast absurd könnte das vergleichende Werthschätzen der verschiedenen d. h. durch verschiedene Medien wirkenden Künste unter einander erscheinen, wenn man bedenkt, daß jede Kunst in irgend einem Stück (in dem auch ihr eigentlicher Sein Grund liegt) jeder anderen so sehr überlegen sein muß, daß ihr, wer sie (und die Kunst überhaupt) nur von dieser Seite betrachten wollte, durchaus den höchsten Preis zuerkennen müßte; dennoch hat man solch vergleichendes Werthschätzen von jeder Geübt und die Resultate desselben sind ziemlich allgemein anerkannt. Man wird wenig Widerspruch erfahren, wenn man unter den verschiedenen Künsten der Architektur den niedrigsten, der Poesie den höchsten Rang zuerkennt; die Gründe für diese Klangeinteilung aber können in letzter Instanz nur culturhistorische und metaphysische sein.

Die Kunst hat allerdings Selbstzweck in sich; allein, so wie sie einerseits aus der göttlichen Kraft des Individuums entspringt, so ist sie andererseits doch auch ein Werk der Cultur, daher wir sie auch immer nur mit der allgemeinen Cultur erschauen und vergehen sehen. Ist sie also einestheils doch ein Produkt der Cultur, so muß ein Theil des Wertes und der Würde, die ihr zukommen sollen, doch auch nach dem Grad und Umfang der Cultur, d. i. der Erkenntniß (der intellectuellen und moralischen) bemessen werden, welche sie weiter zu verbreiten vermag. Dies ist die culturhistorische Seite.

Betrachten wir von dieser aus die verschiedenen Künste, so rechtfertigt sie die erwähnte Einteilung auf das Ueberzeugendste. Vom rein ästhetischen Standpunkt aus betrachtet müßte ein schönes Werk der Baukunst jedem anderen Kunstwerk gleichzustellen sein; aber wie wenig giebt es dem Menschen als solchen; es bildet seinen Sinn für Maß und Verhältniß — noch überdies in einem tothen Stoff — der allgemein intellectuellen und ethischen Sphäre seines Daseins aber steht es völlig fremd gegenüber; für seine Cultur hat es also eine nur höchst schwache und einseitige Bedeutung; um wie viel näher dieser die Werke der Plastik und Malerei stehen erhebt schon daraus, weil ihr Gegenstand größtentheils der Mensch selbst ist; was die Bedeutung betrifft, welche die Musik für die Cultur hat, so erhellt schon daraus, daß sie eine sehr große sein müßte, weil es eines tausenjährigen Wachstums bedurft, ehe sie ihre Spizen erreichen konnte; daß aber für die Cultur die Poesie die bei weitem wichtigste und bedeutendste Kunst sei, ist evident, denn nur sie allein umfaßt den ganzen Menschen und hat in ihrer höchsten Form, dem Drama, das dem Menschen als solchen durchaus Wichtigste, das Leben selbst in seiner vollen Unmittelbarkeit zum Objekt.

Mit dieser Natur der Sache stimmt es gar wunderbar überein, daß in der That auch die Werke der Architektur die am schwersten zugänglichen sind, zumal in voller Wirklichkeit und Vollständigkeit, wo sie überhaupt nur für diejenige existiren, welche besondere Günst des Geschicks an Ort und Stelle ge-

führt haben, denn da hasten sie fest und unbeweglich, wie ein Naturprodukt; die Werke der Plastik sind schon beweglicher und auf viel mannigfachere, anschaulichere Weise mittelbar; noch günstiger steht es in beiden Beziehungen, wie von selbst einleuchtet, mit den Werken der Malerei; die Werke der Tonkunst endlich können bereits beliebig und in vollster Integrität durch die Schrift (den Text) vervielfältigt werden, aber es bedarf noch der Erfüllung vieler Bedingungen, um sie aus der bloßen Papier- und abstrakten Geistesexistenz zu voller, wirklicher Sinnexistenz zu bringen; die Werke der Dichtkunst endlich sind nicht nur die am bequemsten vervielfältigbaren, sondern ihnen fehlt auch, einmal durch Schrift und Buchdruckerpresse fixirt, der Weisheit nach, nicht das geringste mehr zu vollständiger objektiver Existenz.

Die Leichtigkeit der Mittheilbarkeit und des unmittelbaren Antheils, deren sich die Werke der verschiedenen Künste erfreuen, wächst also mit dem Grad der Wichtigkeit, welche dieselben für die Cultur des Menschengeschlechtes besitzen.

Der Einfluß auf die allgemeine Cultur also, offenbar mitbestimmend für die Rangordnung der Künste unter einander, wird auch nicht ohne Einfluß sein können auf die vergleichende Werthschätzung der Produkte ein und derselben Kunst. Was kennzeichnet aber die Cultur überall, als daß sie alle Kräfte des Menschen erst in Thätigkeit zu setzen und dann zur Harmonie zu stimmen sucht. Also höchste Spannkraft, Vielseitigkeit und Harmonie sind ihre Merkmale, die gleiche Eigenschaft wird mithin auch (die spezifisch-ästhetischen, rein künstlerischen immer vorausgesetzt) für den Werth der Kunstprodukte von Wichtigkeit sein.

Als den zweiten Faktor aber (außer dem ästhetischen) für die Entscheidung der hier gestellten Frage betrachten wir die jedem Künstler oder dem einzelnen Kunstwerk innewohnende metaphysische Bedeutung. Daß diese selbst in der Architektur eine Rolle spielt, dafür legt der Streit, ob die griechische oder gotische Baukunst höher zu stellen sei, sogar ein historisches Zeugniß ab, denn da ein solcher vom Standpunkt der reinen Schönheit aus gar nicht möglich ist, so hat zu Gunsten der letzteren nur mittelst Weltentwöhnung ihrer höheren „Bedeutbarkeit,“ also in Folge eines metaphysischen Principes plaidirt werden können.

Hier aber werden sich die Wege freilich immer scheiden. Alles Metaphysische kann bekanntlich nicht erwiesen, sondern nur empfunden und geglaubt werden. Diejenigen, welche mehr geneigt sind, das Erdendasein als etwas in sich Abgeschlossenes zu betrachten, das vor allem geordnet werden müsse, werden auch in der Kunst die sogenannte reine Schönheit, wenn nicht als einzige Gottheit (Phoebus Apollo), so doch gewiß als die höchste verehren, sie werden immer ästhetische Sensualisten, wenn auch vielleicht im edelsten Sinne sein. Sie werden also auch in der Kunst das Milde, Weiche, Idyllische, Heitere immer dem Erhabenen, Rauben, Harten, Heroischen, Düstern vorziehen. Diejenigen dagegen, welche das Leben mehr als ein Mittel zu höheren Zwecken anzusehen geneigt sind, werden es umgekehrt halten.

Doch ist gewiß, daß die ersten, welche also eine metaphysische Bedeutung des Daseins nicht glauben, im höheren Sinne keine Religion haben (den Begriff Religion in seiner ganz reinen, allgemeinen Bedeutung gefaßt).

Alle geistige Cultur strebt, doch dahin, den Menschen frei zu machen, ihn aus den Fesseln roher Naturgewalten zu lösen, indem sie umgekehrt auch selbst als das Produkt dieser allmählich erwachenden Freiheit erscheint. Wie nun Philosophie und Kunst die höchsten Spitzen der Cultur bilden, so gilt von ihnen dieß im höchsten Grade.

Was heißt aber frei werden anders, als aus einem Subject des Willens allmählich ein Subject des reinen Anschauens und Erkennens werden, und das Leben als etwas

an sich nichtsiges, das keinen Wunsch erwecken kann, und als etwas Schattenhaftes von nur traumartiger Bedeutung erfassen?

Wenn wir also, ohne den rein ästhetischen Standpunkt aufzugeben, bei der Kunstbetrachtung vom dem culturhistorischen und metaphysischen Standpunkt aus, so wird uns auch unter diesem Gesichtspunkt diejenige Kunstart als die höchste erscheinen, welche alle Kräfte der menschlichen Natur in leuchtendes Spiel setzt und, selbst ein Produkt der höchsten, geistigen und materiellen Freiheit, zu solcher Freiheit führt, indem sie — direct oder indirect, nämlich symbolisch — die eben bezeichnete Lebensauffassung ausbrückt.

Man preist ja auch Shakespeare ziemlich allgemein und unbedingt als den größten Dichter aller Zeiten und Völker; ein solcher Anspruch kann aber überhaupt nur auf einem stillschweigend vorausgesetzten Vergleich beruhen.

Um die zahllosen Eigenschaften, in welchen die unermessliche Dichtergroße Shakespeare's wurzelt, in eine zusammen zu fassen, so könnte man sagen, sie beruhe vornehmlich darin, daß kein anderer Dichter je, auch nur annähernd, mit solcher Kraft die ganze Fülle der menschlichen Existenz zur lebendigen Erscheinung gebracht und zugleich wieder in ihr Nichts aufgelöst hat. Mit einer Macht und Beweglichkeit ohne Gleichen setzt das Shakespeare'sche Drama alle Triebfedern der menschlichen Natur in Bewegung und zeigt zugleich, wie eben diese Bewegung mit Nothwendigkeit ihren Untergang herbeiführt, und wie nur der ruhig Betrachtende, von diesem Wirbel nicht Ergreifene beharrt.

Indem uns nun die Betrachtung des Shakespeare'schen Drama's, wie die der Welt selbst, lehrt, den Willen vom Leben, als welches voll Unlieben ist, möglichst abzuwenden, so wirkt es zugleich wie alle Kunst soll, im höchsten Sinne religiös, oder wenn man lieber will ethisch und zwar, wie die Welt selbst, ohne alle äußere Tendenz, ganz durch sich selbst durch das unserer Betrachtung sich bietende Schauspiel.

Dieser ungeheure, immer ruhig beherrschende Ernst, der uns aus dem so magisch berückenden Zaubergerinnel der Shakespeare'schen Welt entgegenblickt ist es, der ihn im Verein nämlich mit all seinen übrigen schlechterdings incommenzurablen Gaben über alle Dichter aller Zeiten hinaushebt. So wie nun Shakespeare seit geraumer Zeit als der Größte unter den Großen im Reiche der Poesie anerkannt ist, so genießt immer unbestrittener im Reiche der Musik Beethoven dieses Ansehen. Also auch hier vergeht man.

Um nun auch hier die wesentlichsten Eigenschaften zusammen zu fassen, welche Beethoven über alle Tonkünstler früherer und späterer Zeiten weit hinausheben — eine ausführliche Erörterung dieses Thema's müßte einer speziellen Untersuchung vorbehalten bleiben — so find es auch hier, wie bei Shakespeare die unbegrenzte Fülle des Gestaltungsvermögens, vermöge deren kein Werk dem andern gleicht, so sehr es auch immer (mit verschwindenden Ausnahmen) den Stempel seines Schöpfers trägt, und der ungeheure Ernst, der uns auch aus dieser Welt, verbunden jedoch mit der denkbar höchsten individuellen Freiheit entgegenblickt.

Um aber diesen Ernst so hoch zu schätzen (der freilich nichts ist, als der Ausfluß einer Kraft, der höchsten, Welt und Schicksal bewingenden nämlich) muß man natürlich an den Ernst d. h. an die metaphysische Bedeutung des Lebens selber glauben, vielmehr von ihr im Innersten durchdrungen sein, der letzte, tiefste, entscheidende Grund für die Berechtigung jenes Vergleichens der Kunstgrößen ist also hier zu suchen. Die wahre künstlerische Größe beruht in ihrem tiefsten Grunde immer auf der rein menschlichen Größe.

Man spricht in neuerer Zeit so viel von Sittlichkeit auch in der Kunst. Allerdings ist Sittlichkeit eine wesentliche, ja selbstverständliche Eigenschaft aller höheren Kunst, aber völlig reinen, für das Kunstwerk entscheidenden Werth erhält sie erst,

wo sie in der Form der Naturnothwendigkeit auftritt, und wo sie lediglich nicht etwa als eine Beschränkung, auferlegt durch irgend ein äußerliches Gesetz, sondern nur als Produkt der höchsten Kraft erscheint, hervorgegangen also aus der mystischen Verschmelzung von Freiheit und Nothwendigkeit. Einen Künstler um seiner Eitellichkeit willen loben ist eine Thorheit. Darum wirkt alle große Kunst so verniedrigend, weil sie selbst die Möglichkeit des Strebens, die Möglichkeit nämlich, sich ihr strebend anzunähern ausschließt. Goethe sagte darum von Schalkspare: „Ich habe in ihm ein Wesen höherer Art zu verehren.“

Beethoven soll einmal geäußert haben: „Wer meine Musik versteht, der muß frei werden von der Misere, mit welcher sich die Andern schleppen.“ Diese Aeußerung ist freilich nur, wie ich glaube, durch die Betina, also sehr unsicher gewährleistet, und natürlich auch nicht ganz strikte ad verbum zu verstehen, aber er könnte sie sehr wohl gethan haben und sie würde nur bezeugen, daß er das Bewußtsein hatte, wie in seiner Musik eine ewige und unversiegbare Welterlösungsquelle sprudle.

Nun wohnt freilich aller echten Kunst solche welterlösende Kraft inne; auch die reine Schönheit übt sie, indem sie uns den Blick in eine höhere Welt öffnet und so diejenige, in welcher wir leben, gänzlich aus unserem Bewußtsein tilgt, aber im eminentesten Sinne leistet dies doch jene Kunst, die uns alle Schmerzen, Qualen und Kämpfe des Erdenbasens, ja das ganze Grausen der Welt (wie es die Tragödie zum Inhalt hat) empfinden läßt, aber nur, um uns dann die Worten des Friedens zu öffnen, die aus ihr hinausführen, oder wohl gar, um sie mit triumphirender Kraft zu vernichten, und so über sie, als ein bloßes Phantom, weit hinaus zu heben.

Vergleichen wir in diesem Sinne die Kunst jener großen Meister, welche gleichsam als Zweige ein und desselben Stammes anzusehen sind, die also in gemeinsamem Erdreich wurzeln, nämlich Bach's, Händel's, Gluck's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so wird ein unbefangener, völlig reiner, Alles erwägendes Blick leicht erkennen, ohne daß wir es in's Einzelne auszuführen brauchen, warum wir den höchsten aller Kräfte keinem anderen Meister als Beethoven zuzuerkennen vermögen, in dessen Kunst allein sich ihrer innersten Wesenheit nach alle Eigenschaften wiederfinden, durch welche die Andern groß sind, bei ihm allein aber, als ihrer aller Erden zusammenzufassen, um zu jenen höchsten Zielen zu führen, in welchen wir nicht nur allein das höchste Ziel aller Kunst, sondern der Welt, der Menschheit überhaupt erreicht finden.

Was ich durch diese Auseinandersetzungen klar zu machen suchte ist dieß: Alles Urtheilen beruht schon direct oder indirect auf einem Vergleichen, nämlich der Grad unserer Werthschätzung einzelner Kunst-Erscheinungen und Objecte wird mit Nothwendigkeit immer durch ihre Beziehung auf die höchsten Kunst-Aufgaben und auf jene Geister, in deren Werken sie gelöst erscheinen, ja durch welche wir uns deren erst bewußt geworden sind, bestimmt.

Unser oberstes Kunstprincip wird sich daher, wenn wir darauf achten wollen, mit unserem höchsten Lebensprincip in innigster Uebereinstimmung finden, sofern wir uns nicht etwa auf dem ganz untergeordneten Standpunkt befinden, das Hauptgewicht auf das technisch-formelle zu legen, wie freilich in keiner Kunst häufiger vorkommt, als in der Musik, auch in keiner eher zu entschuldigen ist, da sie nach einer Hauptrichtung hin, nämlich als Instrumentalmusik, wegen des Mangels aller Beziehung zu der sogenannten realen Welt, ganz aus Form zu bestehen scheint.

Nun ist aber Eines wohl zu beachten. Indem wir erkennen und sagen: Dieß ist das Höchste in der Kunst, dürfen wir nur nicht hinzusetzen, also ist alles um so kleiner, je weiter es davon absteht, denn dies wäre der verkehrteste Schluß, vielmehr gilt dann weiter das schöne Wort von Hölderlin: „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste.“ Denn von

unendlich vielen Gesichtspunkten aus kann die Welt erfaßt und dargestellt werden; indem ich nun aber sage: Dieß ist der höchste Standpunkt, ist dieß gleichsam so, als wenn ich sagte: Ja wohl, dieß ist der Chimborasso, und der da oben auf seinem Gipfel steht, sieht weiter und tiefer, als je Einer gesehen hat; und ist ihm aber keineswegs derjenige der nächste, der auch nach dem Chimborassogipfel emporflimmt, aber auf halbem Wege hat stehen bleiben müssen, sondern derjenige, der sich mit höherem Flug auf eine andere, vielleicht weit entlegene, einer andern Zone angehörende, vielleicht weit niedrigere Bergspitze emporgeschwungen hat.

So z. B. steht Tieck viel näher an Goethe, als Schiller, der eigentlich auf einem, dem Goethe'schen ziemlich schroff entgegenstehenden Standpunkt steht, weshalb ihn Jemand einmal recht treffend den Goethe der Romantiker nannte, doch aber ist Schiller der unvergleichlich größere Dichter.

Eben so, wenn man Bach mit Beethoven oder diesen mit jenem messen wollte, indem man das ganz Spezifische des Einen und Andern, dasjenige, worin seine eigenste Größe beruht, zum absoluten Princip erhöhe, so müßte der Eine neben den Andern gestellt, relativ klein erscheinen. Im einzelnen zunächst also wird jede Erscheinung aus sich herausbegreifen und gewürdigt werden müssen. Wenn es sich aber darum handelt, ihr Verhältnis zum großen Ganzen der Kunst und deren höchsten Aufgaben zu bestimmen, dann wird sie es sich freilich gefallen lassen müssen, mit einem ganz allgemeinen Maßstab gemessen zu werden, und woher sollten wir diesen gewinnen, als eben von jenen Erscheinungen, in welchen wir das Höchste, (d. h. was wir dafür erkennen) verkörpert vor uns stehen sehen. Dabei ist nun noch zu bedenken, daß es noch manches Große geben mag, was wir noch gar nicht kennen, und das erst in unsicherem Ringen sich der Entfaltung entgegen drängt.

## Recensionen.

Peter Lohmann. Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. Leipzig, Hermann Luppe 1861.

N. Wieder ein Receptbuch, nach welchem Dichter und Musiker der Gegenwart und Zukunft dichten und componiren sollen. Kochrezept hat es zu allen Zeiten gegeben, nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern ebenfalls im Mittelalter und Alterthum. Es wird Niemandem einfallen dagegen zu protestiren, daß man Suppen und Cremes nach probaten Verordnungen zusammensetzt und neue Zusammensetzungen proibirt. Die Buchhändler versichern, daß Kochbücher für die Küche zu den besten Verlagsartikeln gehören. Daß sich von jenen Receptbüchern auf dem Gebiet der Poesie und Musik, welche vorwiegend die Construction des musikalischen Dramas zum Vornusatz haben, daselbe behaupten läßt, dürfen wir einstweilen noch bezweifeln. In Betreff des vorliegenden Receptbüchleins von Peter Lohmann möchten wir, so viel an uns liegt, angehende Dichter und Componisten warnen, sich diesem neuesten Reformatoren der Kunst nicht mit allzu gläubigem Vertrauen in die Arme zu werfen. Für's erste sind drei Operndichtungen von demselben Herrn Verfasser recht abschreckende Beispiele seiner zu fleisch und Bein geordneten Theorie. Für's zweite ist der Styl Peter Lohmann's so edig und holperig, daß wir schon aus diesem Grunde mit einigem Mißtrauen auf seine ästhetischen Reformationsgelüste blicken würden. Für's dritte sind seine Begriffsentwicklungen und Schlüsselgerungen so verwickelt und verwirrt, daß es manches energische Zusammenfaßen kostet, den Beegang des 39seitigen Büchleins bis zum Schluß zu verfolgen. Ober ist schlechter Styl und confuse Ausdrucksweise vielleicht eine gute, vielleicht gar die beste Eigenschaft der Peter Lohmann'schen Schrifstellererei? Ist es doch möglich, daß dadurch jede Recension überflüssig gemacht wird, indem der Verfasser schon selbst für ein

kräftiges Abschreckungsmittel gefolgt hat. Möchte man doch beinahe wünschen, daß jeder Deutsche, der etwas so Abfurdres wie Herr Peter Vohmann sagen will, auch in dieser Hinsicht Herrn Peter Vohmann's Beispiel folge!

Jedes wahrhafte Drama muß nach des Verfassers Meinung Mustdrama sein. Alle Elemente in älteren und neueren Dramen, welche einer musikalischen Behandlung widerstreben, sind ästhetisch unberechtigt. Der Höhepunkt des Dramas ist die Wiedergeburt des ersten Schöpfungsaltes. Die Kunst ist eine Ergänzung der Schöpfung. Nur dasjenige Drama ist ein wirkliches, welches auf das unendliche Ziel alles Seienden hinausweist, dieses Ziel als naturgemäßes Ergebnis seiner Handlung darstellt. Der gesammte Inhalt der Kunst, der gesammte Inhalt des Dramas ist die Empfindung, sein Ergebnis eine Reihe von Empfindungen. Jedes sogenannte historische Drama ist eine Tragedie auf das Uebel dramatischer Kunst, wie es sich nämlich Peter Vohmann in feberschwangerer Mitternacht einschleicht hat.

Nachdem in solcher Weise die Anklage gegen gewisse bisher irrthümlich bewunderte Dramatiker, wie Schafepare, Schiller, Göthe eingebracht und einiges Unrichtige über das griechische Drama behauptet worden ist, kehrt Peter Vohmann zu dem am Eingang hingestellten Satz zurück. Zum zweitenmal begegnet uns die Versicherung, daß in dem von ihm konstruirten Drama, welches die Elemente des Guten, Wahren und Schönen, die Pfeiler alles geistigen Lebens mit gleicher Stärke vertritt, die Kunst selbstbalben ihre Schwingen zu entfalten vermag.

Peter Vohmann irrt, wenn er an dieser Stelle bittere Worte und namentlich wenn er Einwürfe von unserer Seite erwartet. Wir gönnen ihm aparten Styl, aparte Beiseit und aparte Aesthetik herzlich gern, und Einwürfe — Herr Peter Vohmann könnte am Ende gar eine zweite Broschüre schreiben! Jedenfalls müßte der Verfasser sich erst bemühen ein klein wenig logisch zu schreiben, ehe er uns zu Einwürfen reizen würde. Wo alle Logik fehlt, da lassen sich keine einzelnen logischen Mängel rügen.

Auf Seite 17 wirft der Verfasser die Frage auf, ob die Musik ohne Bruchtheil (sic!) in dem dichterischen Inhalt aufgehen könne? „Ist es möglich“, reißt sich gleichsam umschreibend an diese erste Frage eine zweite, „den Conflict bis zu den äußersten Spitzen der Leidenschaft zu treiben und die Strafe erfolgen zu lassen, ohne irgendwie den Strom der Empfindung zu hemmen — ohne also auch nur mit einem einzigen Worte die Elemente des Wahren und Guten und damit einseitig den Verstand walten zu lassen?“

Wir möchten einen Preis für den scharfsinnigen Leser aussetzen, der den Sinn dieses letzten Satzes nur annähernd enträthelt und einen zweiten und noch höhern Preis für denjenigen, der den Zusammenhang dieses letzten Satzes mit dem vorhergehenden, die Ideenverbindung zwischen den Elementen des Guten und Wahren und der im dichterischen Inhalt aufgehenden Musik herausfindet.

Natürlich genügen Herrn Peter Vohmann weder das frühere recitirende Drama noch die bisherige Oper. Aber auch Richard Wagner, der dramatische Dichter, ist ihm erst recht eine Verhängnis über dramatischen Kunst. Rhythmisches durcgearbeitet hat das Drama einherzuschreiten, nur in dieser Form tritt das dramatische Kunstwerk als auf eigenem Boden entstanden an uns heran. Noch einmal hören wir, daß die echte dramatische Poesie pure Empfindung sei. Man merke sich diesen Ausdruck, er ist wichtig zur Construction des künftigen musikalischen Dramas. Denn da beides, dramatische Poesie und selbst pure Empfindung ist, so sieht Herr Peter Vohmann's Drama selbstverständlich allen Mitteln der Tonkunst geöffnet. Was hier Mittel, ist es dort; was hier Ausdruck, ist es dort! Schade, daß Herr Peter Vohmann sich an diesem Punkte nicht einige Entschärfungen über eine etwaige Uebersetzungsmethode und über die Kriterien einer überzeugenden Uebersetzung sprachlicher Verbindungen in entsprechende Tonreihen gegönnt hat. Doch eine derartige

Uebersetzung, wie sie Wagner noch unerlässlich dünkt, scheint ihm nicht einmal mehr nöthig zu sein, da nach Peter Vohmann das Material beider Künste (das sprachliche, einen bestimmten Begriff ausdrückende Wort und der durch raschere oder langsamere Schwingungen erzeugte Ton!) so nahe verwandt ist, daß bei dem Zusammenstößen sich die Ehe zweier von Natur aus für einander bestimmten Wesen vollzieht.

Alle wahrhaft dramatische Poesie ist in Musik zu kleiden — sollte auch jetzt noch daran gezweifelt werden? So fragt Herr Vohmann auf der letzten Seite seines Büchleins. Täuschen wir uns nicht, so geht der Verfasser bei seinen Deductionen von einer durchaus irrthümlichen Anschauung über das Wesen des griechischen Dramas aus. Er glaubt in demselben das Ideal einer Vereinigung von Poesie und Musik zu finden, in welcher er beide Künste als gleich berechtigt nebeneinander wirkend meint, ein Ideal welches jattlich niemals, am wenigsten in der antiken Tragödie verwirklicht worden ist und in Betreff der dramatischen Poesie wenigstens niemals verwirklicht werden kann. Selbst die geistvollsten Versuche eines Schumann sind, wo sie ein solches irrthümliches Ideal erstreben, mißglückt, entweder musikalisch, oder das Resultat ward eine ästhetische Ungeuerlichkeit. Auch die Eigentümlichkeit, die Qualität eines musikalischen Gedankens scheint der Verfasser nicht zu begreifen, scheint es nicht zu ahnen, daß seine und alle ähnliche in Betreff eines sogenannten musikalischen Dramas gemachten Vorschläge, ebensowohl das Recht des Componisten, die Souveränität der Tonkunst auf ihrem Gebiet, wie andererseits das Recht und die Freiheit der Dichtkunst tranken und beeinträchtigen.

## Kritische Revue.

G. B. Händel. Wasser- und Feuermusik, Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Carl Burghard. Dresden, Friedel.

§. Seit einigen Jahren ist in Deutschland von diesen beiden Werken viel die Rede, die zuerst in Dresden durch den Tonkünstler-Verein, und zwar (laut einer Notiz des Titelblattes) die Wasser- und Feuermusik am 21. Decemb. 1859, die Feuermusik am 28. Februar 1860 zur Aufführung gebracht wurden. Es hat mit dem seltsam klingenden Titel folgende Bewandniß: Die Wasser- und Feuermusik (für Saiteninstrumente, 2 Oboen, Fagott und 2 Waldhörner) ist componirt im Jahr 1716 zu einer Wasserfahrt auf der Themse zu Ehren des verammelten Parlaments, — die Feuermusik (für Saiteninstrumente, Flöte, 2 Oboen, Fagott, 2 Waldhörner und 2 Trompeten) im Jahr 1749 zu einem, zur Feier des Kadener Friedens veranstalteten Hoffeste und Feuerwerk im St. James Park. Gelegenheitsstücke sind es also, obendrein zu patriotischen Zwecken verfaßt. Die Form der beiden selbständigen Werke ist etwa die der Suiten. Die Wasser- und Feuermusik enthält eine Ouverture in F-dur (einleitendes Adagio, jugirtes Allegro, welches mit einer Halbcaaden schließt, woran sich ein Adagio in D-moll reißt, dann zum Schluß ein tscharriges Allegro in F<sup>3</sup>/<sub>4</sub>), ferner als Nr. 1 ein Andante in D-moll, Nr. 2 ein Allegro in F<sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 3 eine Aria Adagio F<sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 4 Allegro F<sup>3</sup>/<sub>4</sub> mit einem Trio in F-moll, Nr. 5 Allegro F<sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 6 „Sorpisc“ betitelt, Allegro moderato <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 7 Allegro moderato D-moll <sup>3</sup>/<sub>4</sub>.

Die Feuermusik enthält: Nr. 1 Maestoso mosso in D-dur <sup>3</sup>/<sub>4</sub> mit einem Mittelsatz Allegro <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 2 Andante G-dur <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 3 Aria G-dur <sup>3</sup>/<sub>4</sub> mit einem Minore in G-moll, Nr. 4 Lento in D-dur <sup>3</sup>/<sub>4</sub> und Allegro <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 5 Menuett G-moll <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Nr. 6 Adagio G-moll <sup>3</sup>/<sub>4</sub> mit einem Mittelsatz G-dur, Nr. 7 „Coro“, Allegro <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, in zwei kurzen repetirenden Theilen. —

Da wir die Befasung mit diesem Instrumentalwerk des Dratorienmeisters leider nur durch den Clavierauszug machen, so müssen wir es hier bei allgemeinen Bemerkungen bewenden lassen.

Der Styl der beiden Werke, deren Composition also 33 Jahre auseinander liegt, ist der populäre und natürlich englisch-populärer Zeit. Das englische damalige Volkstlied scheint eine große Rolle zu spielen und muß jedenfalls in Rücksicht gezogen werden, wenn man heutzutage sich eine richtige Meinung über diese Musik bilden will. Auch die damals üblichen Instrumentalfiguren, Fönergänge u. dgl. muß man vom historischen Gesichtspunkte hinhinnehmen, ohne sich freilich dafür begeistern zu können. Bleibenden künstlerischen Werth möchten wir nur den Stücken darin zugehen, wo Händel sich selbst mehr sprechen ließ (und deren sind nicht gerade wenige), die denn auch noch jetzt mit Vergnügen und Behagen vernommen werden möchten. — Im Ganzen gefällt uns bisher die frühere Kammermusik besser als die spätere Feuermusik. Die erstere, 4 Jahre nach seiner Ankunft in London geschrieben, hat mehr Frische und Unmittelbarkeit als die andere, 2 Jahre vor seiner Erblindung componirt. Gleich die in acht Händel'schen Intervallen sich ergehende Folge in der Durtwärt der ersten ist ganz löstlich. So auch alle langsamere Sätze. In Nr. 4 ist das Trio in F-moll mit seinen in den Außenstimmen so ruhig und gleich fließenden Viertelgängen sehr annehmlich, während der Hauptsatz in F-dur (wie auch vieles Andere) an die Nachschöpfung des Alexanderbesches erinnert. Ganz reizend und wirkungsvoll ist das Thema von Nr. 7 durchgeführt.

In der Feuermusik dürfte manchem mit der modernen Musikliteratur genau Bekannten eine felsame Aehnlichkeit auffallen. Wir meinen einen gleich auf der ersten Seite, System 3 vorkommenden Zug, sagen aber nicht was uns dabei einfällt; wahrscheinlich ist die Aehnlichkeit eine ganz zufällige. — Auch hier ziehen wir die langsamere Sätze, so z. B. Nr. 6 in G-moll dem Uebrigen vor. Der „Coro“ am Schluß, von dem nicht gesagt ist, ob er wirklich gelungen wurde (von einem Text ist nichts zu sehen) kann kaum Jemandem mehr ernstliches Vergnügen bereiten.

Uebrigens wäre es sicherlich sehr mühsenswerth, daß unsere Concertanstalten, die ja jetzt auch Bach'sche Sachen häufiger bringen, wenigstens der Wasser-musik Berücksichtigung angedeihen lassen möchten.

Carl Greger. Frühling und Liebe, nach einem Gedicht von Micus für Chor und Soloftimmen mit Clavierbegleitung op. 11. Schlefungen, Conrad Glaser.

N. Wenn ein Dilettant in einem heitern Familienfest ein Gelegenheitsgedicht mit gelegentlicher Musik zur Aufführung im Kreise der Freunde versteht, so pflegt man es mit einer solchen Composition nicht allzu genau zu nehmen, auch bei jedem Motiv nicht gleich die Frage nach dem geistigen Eigenthumrecht aufzuwerfen. Als eine solche Gelegenheitsproduktion würden wir auch das Singspiel des Herrn Greger willkommen heißen und vielleicht hier und dort sogar eine musikalische Idee, jedenfalls aber den guten Willen des liebenswürdigen Verfassers zu loben wissen. Aber so wie nun seine Composition als gedrucktes Opus vor uns liegt und gar die Nummer op. 11 auf dem Titel sich barbietet, stehen wir der Sache doch bedenklicher gegenüber. Für's erste muß Herr Greger ein sehr harmloser Mann sein, der Haydn, Mozart, Weber und Mendelssohn mit seiner Raubtat unter seinem Namen dem Publikum vorführt. Etände der Name Carl Greger nicht auf dem Titel, man würde eine Art Potpourri aus genannten Componisten zu finden meinen. Für's zweite weiß aber Hr. Greger mit so trefflichen Reminiscenzen doch nichts Rechtes anzufangen, er liebt es nicht Motive zu verarbeiteten, vornehmlich vor einer Begleitung, wie sie über Vater Reichard's Gewohnheit hinausgehen würde, hat eine unüberwindliche Abneigung. Er liebt das Sanfte, das Spielende, vorzüglich aber das Gewöhnliche. Für den Vorkerfall muß er wohl eine besondere Schwäche besitzen. D-dur, G-dur und „“. Takt scheinen es ihm angethan zu haben, von 31 Seiten sind 18 Seiten in letzterer Taktart geschrieben. Für's dritte ist er auch ein Feind von harmonischen Modulationen. Dem vielen Unwesen, welches mit harmonischer Modulation

getrieben wird, kann nicht gründlicher der Krieg erklärt werden, als es die modulatorische Verschwiegenheit Herrn C. Greger's thatsächlich that. Die Erinnerung an den seligen Giesner's Schäfer-idyllen trat uns beim Durchgehen der vorliegenden Composition recht lebhaft vor die Seele, sie gehört nicht zu den angenehmsten und anregendsten Erinnerungen aus der Jugendzeit. Die Dichtung giebt der Composition an Waggigkeit, Süßlichkeit und Inhaltlosigkeit nichts nach. Es bedurfte schon eines beträchtlichen Grades von Geschmadslosigkeit um sich gerade diese Dichtung zur Composition auszuwählen.

## Correspondenzen \*).

Bonn.

20. April.

Ich danke Ihnen noch den Bericht über unsere diesjährigen Winterconcerte. Daß wir mit dem Ende der vorigen Saison unseren Musikdirector Dietrich verloren haben, theilt ich Ihnen schon mit. An seine Stelle wurde Herr Brambach, Lehrer am Kölner Conservatorium und durch verschiedene Compositionen als produktiver Künstler bekannt, hieher berufen. Greger weiß man in Bonn durch den Abgang Dietrich's in schmerzlicher Weise beklagt worden, daß man gegenwärtig beim Abschluß des ersten Winters mit um so größerer Freude vertritt, daß wir in Herrn Brambach einen gewandten und sorgfältigen Dirigenten, überhaupt einen Mann gewonnen haben, dessen Händen wir die Leitung der musikalischen Angelegenheiten unserer Stadt mit Vertrauen überlassen können.

Was uns unversänlich mußte es uns freilich ergehen, wenn die Niederrheinische Musikzeitung im Anfang des Winters einige Correspondenzen brachte, welche sich in unverkennbarer Weise bemerken dem unwürdigen Publikum Dichtung ansatz Waßheit über die musikalischen Zustände Bonns u. o. Herrn Brambach's Ernennung anzutischen. Als ob von diesem jüngsten Wechsel des Dirigenten eine neue Aera datire, als ob plötzlich seit Herrn Brambach's Thätigkeit die Concerte, die Teilnahme des Publikums einen neuen Aufschwung genommen hätten, — so stellt man die Sätze dar. Eine solche absichtliche Fälschung der Wahrheit halten wir für durchaus verwerflich, vornehmlich im Interesse Hrn. Brambach's. Denn Jemand, der es nicht weiß, daß Brambach seinem Vorgänger befreundet ist und schon deshalb derartigen Gehässigkeiten gegen Dietrich so fern wie möglich sich, könnte auf den gegenwärtigen Musikdirector als Urheber der Reclame schreiben und müßte dieselbe um so unpassender finden, da Hr. Brambach zunächst den Bemühungen seines Freundes Dietrich seine jetzige Stellung verdankt. So viel über den sehr taktlosen Correspondenten der Niederrh. Musikzeitung. —

Das erste Concert brachte die Durtwäre zur Iphigenie in Aulis von Gluck, eine Cantate von Mozart, Beethoven's C-moll-Concert, gespielt vom Dirigenten, Palau von Mendelssohn, Beethoven's achte Symphonie. Herrn Brambach's Spiel ist elegant, frei von jeder schätlichen Angewohnung, eine gewisse nervöse Kenglichkeit, welche sich bisweilen noch geltend macht und der Klarheit des Vortrags schadet, wird er hoffentlich bald überwinden.

Die Aufführung der Jahreszeiten im zweiten Concert darf als in jeder Hinsicht sehr gelungen bezeichnet werden. Drittes Concert: Symphonie von Mozart G-moll, Arie von Francesco Rossi, Gesangsscene von Spohr, Hymne von Silber, Gesang Heliosens am Grabe Alkars für Altklime seines Orchester und Frauenchor, Räunen von Alken von Beethoven. Spohr's selbige Gesangsscene wurde von Herrn Concertmeister Kömpel sehr t u n s v o l l aber mit einer den wichtigsten Inhalt noch überbietenden weidlichen Wudrudweise vorgetragen. Sehr langweilige Variationen von David brachten außerdem Herrn Kömpels Kunst der Vogensführung zu erhaunlicher Geltung, ohne uns sonst ein besonderes Interesse für den betreffenden Künstler einzuspielen. Silber's Hymne gehört zu seinen besseren Compositionen, sie ist durchgängig edel gehalten.

\*) Den in voriger Nummer versprochenen Bericht über J. Votl's Oper „Atala“ können wir in Folge eines selbigen Zwischenfalls vorläufig nicht bringen.

ten, nur bei der musikalischen Schöpfung von Heiliges himmlischer Beerdigung hätte der Componist sich anderer Mittel bedienen sollen. Für die Ruinen von Athen möchten wir, so wenig die einzelnen, nur theilweise von echtem Beethoven'schen Genius erfüllten Musikstücke mit einander zusammenhängen, so schroff sogar die einzelnen Uebergänge sind, diese Musik doch lieber ohne verbindenden Text vortragen hören, bis gelegentlich einem Poeten durch Ferkellung kurz er verbindender Verse ein glücklicher Griff gelungen ist. Die Worte von *Kolybeo fino* und unbekannt. Die ausführliche von dem Lustspielidioten R. Venezig gedichtete Abhandlung in Versen, welche man neulich dem Bonner Publikum zumutete, würde ihrer geeignete Stelle in einem Lehrbuch für Mädchen-schulen über Rhetorik- und Culturgeschichte finden.

Der Held des vierten Concerts war der Clavierpieler Herr Brasfin aus Brüssel, der mit großer technischer Fertigkeit Mendelssohn's G-moll-Concert, eine Nocturne von Chopin, einen schwungvollen Galopp von eigener Composition und irgend eine entzückliche Rhapsodie von Pfitz vortrug. Kurze Zeit vorher hatte Frau Clara Schumann ein Concert gegeben und da wird man es verzeihen finden, wenn eine sogar noch erpöckelnde Geländigkeit der Finger als Herr Beasfin producirt, denjenigen Theil des Publicums gelangweilt hätte, der bei dem Virtuosen die technische Vollkommenheit als etwas selbstverständliches voraussetzt, den Mangel an Seele und künstlerischer Geistesreife des Ausdrucks indessen niemals verzeihen wird. Die Aufführung der Beethoven'schen A-dur-Symphonie darf mit Rücksichtnahme auf die Leistungsfähigkeit unseres Orchesters als eine recht gelungene bezeichnet werden.

Für die Aufführung des „Paulus“ im fünften Concert müssen wir dem Herrn Dirigenten zu besonderem Dank verpflichtet sein. Die Einleitung eines größeren Oratoriums gehört bei der Beschaffenheit unseres hiesigen Chores, wenn nicht zu den unanbathbaren, so doch zu den schwierigsten Unternehmungen. Der männliche Chor besteht aus Studierenden und wechselt mit jedem Winter. Was den in früheren Jahren sehr tüchtigen weiblichen Chor betrifft, so hat, was als Curiosum verbreitet zu werden verdient, unter den Damen der sogenannten höheren und gebildeten Stände die ebenso ältere wie taubstumme Idee von Jahr zu Jahr weitem Umfang genommen, daß ein öffentliches Mitwirken im Chor mit der gesellschaftlichen Stellung und Reputation einer Bonner Dame nicht wohl vereinbar sein möchte. Es ist uns eine Freude bei Gelegenheit der Aufführung des Paulus auch in weiteren Kreisen auf die Sopranfängerin, das blindgeborene Fräulein Büchner aus Elm anmerkmal zu machen. Ihre Stimme gehört zu den besten, weichen und anmuthigsten, welche heute in deutschen Concerten singen.

Den Inhalt des sechsten und letzten Concerts bildeten die Mendelssohn'sche Duetterte zu Ray Nos, Schumann's Concert für Violoncello, vortragen von Herrn Schmitz aus Geln, Variationen für Cello von Serovai, Cherubini's Stimmige Messe (Credo und Agnus Dei) und Robert Schumann's B-dur-Symphonie. Herr Schmitz ist ein ausgezeichneter Clavierpieler, der auch classische Musik zu würdigen und vorzutragen weiß. Eben darum kann die Seiltänzeri, welche er sich an jenem Abend mit den beiden genannten Compositionen, oder vielmehr mit jenen Compositionen geschmackvoller musikalischer Proben und Musikstücke erlaubt hat, nicht ernsthaft genug gerügt wer en. Wenn nicht Selbstachtung und eigener künstlerischer Geschmack, so doch die Rücksichtnahme auf ein gebildetes Publikum sollte einem deutschen Künstler ein solches Unwesen kategorisch verbieten. Die Schumann'sche Symphonie wurde, trotzdem daß die Ausführung, namentlich des Trios und letzten Satzes manches zu wünschen übrig ließ, mit wärmstem Beifall aufgenommen.

An die sechs großen Vocal- und Instrumental-Concerte reihten sich in diesem Winter drei Quartettsoireen der Herren Kömpel, Waldrü, Reimes-Gerhards und Brambach an. Diefelben würden einen größeren Genuß bereiten haben, wenn Herr Kömpel es besser verstanden hätte, den Sologeiger über den Quartettspieler zu versetzen. Ein in dieser Zeitschrift im vorigen Jahre besprochenes Clavierquartett von Herrn Brambach wurde mit Beifall aufgenommen.

Salsburg.

25. März.

A. K. Im letzten Concert des Mozarteums wurde eine Symphonie in A-dur von B. Schläger, ein Psalm (Nichte mich Gott) von F.

Mendelssohn-Bartholdy, und „die Ruinen von Athen“ von L. van Beethoven aufgeführt. M. Schläger's Symphonie läßt in jedem der vier Sätze eine bestimmte gefärbte Grundstimmung erkennen, welche sich zugleich einer im Charakter des Ganzes vorherrschenden höhern Idee unterordnet, und organisch einfügt. Der rein musikalische Inhalt zeugt von Ursprünglichkeit im Schaffen, die Hauptmotive sind edel erdacht und die Durchführung mit allem Farbenreichtum moderner Instrumentationsweise und contrapunktischer Kunst ausgestattet. Wohl gewahrt man in einzelnen verbindenden Zwischengliedern Anklänge an früher Gehörtes oder Fortsetzungen, die sich wie Gedankenpausen ausnehmen. Allein diejenige Musik, die in jedem, auch dem kleinsten Theil original sein will, erklingt uns bei Manchem mehr erkünstelt als naturgemäß.

Jeder der einzelnen Sätze wurde beifällig aufgenommen, und nach dem Schluß der Symphonie lohnte allgemeiner Beifall und Hervorruf das Verdienst des Componisten und des Orchesters, welches das Werk mit untadeliger Correctheit und lebendig bewegtem Ausdruck zum Vortrag gebracht hatte.

Die zweite Abtheilung des Concerts begann mit dem achtsimmigen Psalm „Nichte mich Gott“ von Mendelssohn, welcher von den Mitglieder der Singabtheile trefflich aufgeführt wurde. Namentlich wirkte der Damenchor durch Frische und Wohlklang seiner Stimmen.

Die Aufnahme der „Ruinen von Athen“ war im Beginn eine kühe, spurlos verhallte die Duetterte und der erste Chor, erst das darauf folgende Duett regte an. Der Chor der aus der Reihe heransiehenden Drentwische, vom Feuer des wildsten Fanatismus sprühend, und der grotesk-humoristische Lärkenmarz animirt mehr und mehr die Zuhörer, die den großartigen, in einem majestätischen Hymnus sich gipfelnden Einzugsmarsch in die Ruinen von Athen mit steigerten Beifallsbezeugungen verfolgten. Von da an hält die Musik mit der Dichtung nicht wege gleichen Schritt. Dem Kolybeu'schen Freispiel gebrach es an einer zur höchsten Begeisterung entflammenden Idee, der Idee der Freiheit, zu welcher die Heller'sche Dichtung, die Wahrheit der Geschichte abspiegelnd, hinanführt. Hierzu paßt wenig die Schilderung des Einflusses der dramatischen Künste auf die Sitten, und der unanmüthige Lobengang auf die Muse, wemgleich beide Tonsätze an sich um ihrer getreuen Charakteristik und ihrer schönen Gestaltung willen uns angenehm berühren. Auch die Arie des Oberpriesters, der den Wunsch des Volkes nach Freiheit zu dem Ohr der Götter bringt, athmet zu sehr gemessene Würde und Feierlichkeit, als daß man nicht auf einen ganz anderen Inhalt der ursprünglich der Musik unterlegten Worte schließen müßte. Man möchte wünschen, daß dem für die erhabenen Ideen der Menschheit entzündlich glühenden Beethoven diese Dichtung mit ihrem jetzigen Gedankeninhalt — freilich auch in entsprechender Form — zu Gebote gestanden wäre, wie würde er sie erfaßt und mit der Allgewalt seiner Töne wiedergegeben haben! — Der Schlusschor fällt nach einer pompösen Einleitung plötzlich in eine beinahe allzu populär gehaltene Gesangsweise ab, die sich nach einigen interessanten Wendungen doch nur zu einem theatralischen Schlussfest erhebt; wir sind überrascht, nicht befriedigt.

Die Concertproduction war eine durchweg gediegene und legte ein glänzendes Zeugnis für den Eifer und das Dirigententalent des artistischen Leiters, M. Schläger, ab.

## Zeitungsschau.

Der Verfasser des von uns längst angezeigten Artikels in der N. Z. f. W. „Schumanniana, Nr. 8, S. Brahm's“ (er unterschreibt sich DAS, — der alte Schulmeister? Wied?), welcher seinen Artikel ohne alle Reserve mit den tühnen Worten schließt, das größere Publikum scheint keine Ahnung davon zu haben, „welch riesengroßer, Bach, Beethoven und Schumann vollkommener ebenbürtiger Genius (!) in diesem jungen Hamburger Meister herarrte!“ und der einen übergroßen Werth auf ein paar neue (?) Harmonien legt, (als ob in dem obendrein oft nur scheinbar Neuen das größte Verdienst eines Componisten läge), merkt u. A. nachgewiesen zu haben, daß man „sogar angefangen“ hat, „sich bis zu

Indicemofforden zu versehen“ und bemerkt ferner: „Dieser Weg wird indessen mit dem nächsten erreichten Terzdecimenalforte sein natürliches Ende finden, da dieser Accord ein Siebenklang ist und also bereits sämtliche feiteren Töne der Scala enthält.“ Kurzschiger Herr DAS! Bedenken Sie denn nicht, daß jeder Ton noch seinen Vorschlag, leiteren oder „chromatisch“ (von unten), verträgt, und daß wir somit unbedenklich zur Zusammenstellung aller zwölf Töne der chromatischen Leiter schreiten können? Was übrigens Besonnes betrifft, so ist er sicherlich weit davon entfernt, aus der guten Meinung seines Verehrers einen pfaßlichen Vorschlag abzuleiten oder gar anzunehmen.

Die Matthäuspassion von Bach hat natürlich nicht beseitigt die Wiener Kritik (mit Ausnahme einiger schwachsinrigen Meier-Literaten) bedeutend zu imponiren. Selbst einer der unglücklichsten Thomae, Herr Dr. Hanslik muß die Bedeutung des Werkes und seine Höhe anerkennen. Er schreibt u. A.:

„Als Goethe macht die „Matthäus-Passion“ einen tiefen, ganz und gar eigenthümlichen Eindruck. Einen mächtigeren Eindruck, als wir nach dem Studium der Partitur selbst verspécigt hätten. In der Gewalt und Eigenart dieses Total-Eindrucks verschwindet alles Einzelne, was den Hörer im Verlauf etwa fremdartig, ungenügend, selbst widerwillig betrübten mochte. In ihrer höchsten Offenbarung sehen wir eine Kunstschöpfung vor uns aufsteigen, die wir als erhaben verehren, obgleich sie nicht mehr die unserige ist. Hier versteht man Zeiter's Wort „Bach sei eine Welt für sich“; man fühlt, dies Werk ist einzig, wie kein Schöpfer einzig war. Eben deshalb bleibt dem Hörer auch die Verwischung ferne, Vergleiche anzustellen. Ohne viel Nutzen würde er damit nur sich und das Werk beeinträchtigen. In Parallelen zwischen der „Matthäus-Passion“ und der im Ohr des Publikums noch nachklingenden D-Meßs von Beethoven mag die subjective Vorliebe, das individuelle Vergalten des Hörers sein Recht wahren; ein objektiver Maßstab der Beschöpfung wird sich dafür nicht finden lassen. Die religiösen Anschauungen Bach's sind von jenen Beethoven's so weit verschieden, als die Richtungen ihrer musikalischen Phantasie auseinandergehen. Doch Beethoven's Wert eine größere Zahl von Hörern weit unmittelbarer erfaßt und mit sich fortzieht (die We.), können wir weder bezweifeln noch bebauern, ist es doch musikalisch und sichtlich als modernem Geiß geboren.“ Man kann auf Beethoven übertragen, was von Shakespeare gesagt wurde, daß er nämlich überall und doch nirgends religiös ist.“

„Von B a c h darf die erste Hälfte des Sothes gelten. Niemand wird ihn mit Shakespeare vergleichen, aber an den an Genie allerdings untergeordneten Milton erinnert uns der fromme Thomas-Cantor häufig. Wie Milton's Poesie direkt aus dem englischen Puritanerthum, so mündet B a c h's Kirchenmusik aus der großen pietistischen Bewegung des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Wort nicht im tabularen Sinn genommen, sondern im historisch charakterisirenden. Den Zusammenhang B a c h's mit dem deutschen Pietismus zu übersehen, bedarf es wirklich eines verschleierte Augen. Man betrachte die Texte seiner Cantaten, Votetten, Passionen, und bewundere die siebenvollte Versenkung, den allerdings (p v) erklärenden, aber doch innerlichst damit zusammenfallenden Ausdruck

\*) Ganz anders spricht Otto Sumprecht in der National-Zeitung über B e t h o v e n's D-Meße, welche in Berlin nach der „Matthäuspassion“ (diese am Charaktere, jene am Char. Sonnabend) gegeben wurde. Nachdem er seinem Entschluß aus über Einzelne freien Lauf gelassen, sagt er: „Dennoch empfangen wir von dem Wert keinen ungetrübten reinen und harmonischen Eindruck, bei aller Liebe und Bewunderung regt sich in der Seele des Empfangenden etwas, wie das tiefe Gefühl, daß Aufgabe und Ausführung, Intention und That, das gesuchte Ideal und dessen Darstellung sich nicht völlig decken. Wir haben die Empfindung, daß eine gewaltige Hand sowohl an den dogmatischen Schranken des Bekenntnisses, wie an dem innersten Gefüge des Kirchenstils nicht bloß an übersehten Formen und Sägungen, sondern an dessen eigensiger Natur mit Ungehörm rüttelt. Der Schwerpunkt ist aus dem Vocalen in das Instrumentale verlegt und damit die wahre Polyphonie, mit anderen Worten die Allgegenwart des melodischen Princips geopfert; statt dessen treten Harmonie, Rhythmus und namentlich auch das Klangwesen in den Vordergrund.“

seiner Musik. Wir wollen den Pietismus nicht in seinen Ausdrücken, sondern in seinem Wesen gefaßt wissen. Dann werden wir das ihn charakterisirende Herinziehen alles Gegebenen in die Innerlichkeit, und zugleich das auch fortwährende emühe Herausheben und Anshauen des Empfangenden analog in Bach's Musik wiederfinden.“

„Das ist jedenfalls etwas von der bloßen Frömmigkeit sich Unterscheidendes. Diese Religiosität spricht doch auch aus Beethoven's D-Meße; allein sie ist modificirt, beridert durch tausend Bildungs-Elemente, die Beethoven in sich aufgenommen, und die er auch im sichtlichsten Schaffen weit entfernt ist von sich abzumehren. Wir brauchen übrigens, um dieses Unterscheidendes inne zu werden, gar nicht den empfinden D e t t e r e n, wie dürfen nur B a c h's großen Zeitgenossen H a b d e l herbeiziehen, dessen „Messias“ denselben Inhalt wie die Passionsmusik behandelt. Im „Messias“ nur atmet auch jeder Ton echte Frömmigkeit, dabei ist aber Alles freier, heller, mutziger. Die tröstenden, sich aufschwingenden, das Gemüth befreienden Momente finden sich bei Händel unglaublich zahlreicher, und er verweilt viel länger und nachdrücklicher bei ihnen, während über der ganzen „Matthäus-Passion“ eine ergründend tiefe, aber fast ununterbrochen düstere, mörkliche (?), bei der Betrachtung der eigenen Sinnhaftigkeit nicht loskommende Frömmigkeit wie schwerer Trauerfrost lothet.“ Daß es Bach ohne ängstliche Waschsamkeit gelang, alle sinnlich-weltlichen Elemente herzuhalten, und dennoch auf einem so rigores begrenzten Gebiet menschlichen Empfindens den Hörer unangefestigt zu beschäftigen und zu erheben, ist das höchste Zeugniß für die Kraft seines Genies und seiner Empfindung.“

Weit wärmer schreibt Speidel (Bruder des Componisten), der Mitstreiter des „Waterland“. Er setzt Beethoven's Worte: „Bach? ... Er ist kein Bach, er ist ein Meer!“ als Motto voran und sagt dann:

„Dieses Große, Unerlöschliche, welches Beethoven dem Sebastian Bach zuordnet, mag bei der ersten Wiener Auführung der Passionsmusik Nichtem aufgegangen sein, welcher bis auf diesen Tag an Bach's Fortretern mittheilungig geriet und den weiland Leipziger Cantor bloß deshalb tadeln zu enen, ungenießbaren Schutzmesser genannt hat, weil es die gute musikalische Sitte verbot. Ja, Bach ist ein gewaltiger Tonkünstler vor dem Herrn, und seiner Gegenwart widersteht Keiner, seine Brust sei denn mit dreißigstem Erz gepanzert. Wie Sturm und Wetter kommt er über Dich, und hat er Dich niedergeschmettert, so bestrich er Dein Ohr mit süßen, unwiderstehlichen Weisen. So viel Mannheit und Keinheit liegt in seinem Wesen, dem Erhabenen in ihm steht so viel Pictisches und so viel Ammut zu der Seite, daß man nicht weiß, was er besser kann: erschüttern oder rühren. Schon Bach's Zeitgenossen, obgleich sie ihn so selbstverständlich hinnehmen, wie die Engländer ihren Shakespeare, haben das Ungewöhnliche, mit nichts zu Vergleichendem an diesem Meister richtig herausgeföhlt, wie denn beispielsweise der berühmte S e n e r, eine Zeit lang Bach's Colloge an der Thomaskirche, sich in seiner Begeisterung für den orgelpielenden Bach nicht anders zu helfen mußte, als daß er von seinem Bach (meus Bachius nennet er ihn) ansagte, in ihm stecken viele Orpheus und zwanzig Arione. Das Höchste, was physiologische Phantasie sich träumen konnte, wurde verjanzigt auf Bach übertragen. In ähnlichem Sinne, nur mit anderen Worten, sprechen die bedeutenden Männer, die nachgehends unter der Wirkung Bach'scher Musik standen. Wie schon ist S ö t h e's Ausspruch: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“ Mozart, Beethoven, unter den Modernen Mendelssohn, Schumann, sie greifen immer nach den höchsten Worten und Bildern, wenn sie den Namen Bach in den Mund nehmen. Man kann die Bewunderung der Besten für jenen Gewaltigen den Pfaffen und Einfältigen nicht genug einschärfen, damit ihnen das Forurtheil ange-

\*) Die Zusammenstellung der Passionsmusik mit Händel's Messias scheint uns ganz ungehörig. Händel hat ein Tratorium, den g a n z e n Messias feierlich geschrieben, ein Oratorium per ogni tempore, Bach eine Passionsmusik für den Chorfreitag. Dieses allein, von allem Andern abgesehen, spricht deutlich genug für die Unzusammengehörigkeit des Vergleiches. Die Red.

rieben werde, Bach sei die Erfindung etlicher Schulmeister und contrapuntlich verimpfelter Organisten. — — —

— Man hat den guten Picander, der den Passionstext geschrieben, immer scharf getadelt; man betrachte aber einmal den Text zu dem Eingangsgesang der Passion und frage sich, ob je ein Dichter einem Componisten durch hinreichere Erfindung dankbarer in die Hände gearbeitet? Der Text gehört eben nicht zum Lesen, sondern zum Singen. — — —

Tief aus dem Innern heraus ist Bach's Musik geboren, aber sie floß allseitig sich zu klaren, durchsichtigen Formen. Seine Werke sind nicht mythischer, als es die Musik überhaupt ist. Beethoven führt uns manchmal in tiefere Abgründe, als Bach. Dieser beherrscht und gestaltet die Form in souveräner Weise, er ist ein so großer und freier Künstler, wie der Baumeister des Kölner Domes. Wer über Bach's Unklarheit klagt, verächtlich seine eigene Klarheit. Wir aber freuen uns, daß wieder ein unverbessertes Lobter unter uns lebendig geworden, und gewiß, wenn die Wiener Sing-Academie nichts getan hätte, als uns dieses Aufmerksamkeitsfest zu bereiten, so würde sie nicht vergeblich gewirkt haben" u. s. w.

(Schluß folgt.)

## Nachrichten.

Hr. S. Sulzer hat (wie wir vorausgesetzt haben; d. Red.) in Berlin von Seite der Kritik keine bessere Aufnahme gefunden als in Wien. Die Nat. Ztg. sagt: „Die Sängerin zeigte sich im Besiz eines wenigstens in der Mittelstufe frei ausgehenden Alt's, wie nicht unansehlicher, musikalischer und dramatischer Routine; und die Stimme fehlt indessen der Reiz und die Frische der Jugend und was schlimmer ist — Adel und geistige Bildung. Abschmelzendere Tonveränderungen sind uns bisher noch nie von der L. Bühne herab geboten worden, als aus dem Munde dieser Lucrezia" u. s. w.

In einem der letzten Padeloup'schen „Concerts poplairs" in Paris wurde der erste Theil von Mendelssohn's „Elias" ausgeführt, (der erste Theil bios? Sonderbare Leute sind doch diese Franzosen!) und vom Publikum ungeachtet nicht gerade vorzüglicher Ausführung mit Entzückung aufgenommen.

Eine Notiz in den „Signalen" über die Aufführung der Passionsmusik in Wien gleicht so vollständig einer andern im Wiener „Freundenblatt" daß man nicht umhin kann in diesem Mitarbeiter der „Signalen" dieselbe ausgezeichnete (?) musikalische Persönlichkeit zu erblicken, die man in dem andern eine ziemlich erbärmliche Rolle spielen sieht. „Der Eindruck, den die Aufführung hervorbrachte" (auf wen? auf das Publikum oder auf den ehrenwerthen Herrn Scribler?) „entspricht nicht den gehegten Erwartungen, die ganze Production hatte mehr den Charakter einer religiösen Uebung als eines musikalischen Festes" — vermuthlich hat dieses ehrenwerthe Mitglied der Literatengunst von dieser Musik nichts verstanden, und war somit den Worten allein überliesert!

In der 2. Kammermusik-Soirée in Innsbruck kamen zur Aufführung: Das D-dur-Quartett von Mendelssohn-Nachholby, das Clavier-Quintett in Es von Spohr und 3 Lieder für Bariton von Schumann. Das Quartett ward von Dr. Gröber, Tobias Hummel, Alfiani und Dr. Frohmüller, das Quintett von denselben und dem Kapellmeister Sulzer'ski ausgeführt, und vom Publikum mit Applaus aufgenommen. Die Schumann'schen Lieder wurden vom Vereinsdirector Oberjanzgatsch Dittler gesungen.

Ueber J. Vott's Oper Mäa sagt die Nat.-Ztg.: „Die Musik erscheint von Anfang bis zu Ende als die Gelegenheitsarbeit einer technisch-gewandten, rasch und mühselos schaffenden Capellmeisteroutine. Ueberall liegt als Schablone das langwierige deutsche Lied zu Grunde, jene stereotypen, von Käden, Zimpfaintner, Abt und unzähligen Andern gepflegte Gattung, in der man in genauerer chemischer Analyse den matten, gedehnten, süßlich anempfindlichen Nachklang der Spohr'schen und Weber'schen Weise entdeckt. Schon in ganz formeller Beziehung kommt die

Tonsprache aus der knappen liebartigen Haltung nicht heraus, nirgends erweitert sie sich zu den breiten Umrissen des eigentlich dramatischen Stils. Die charakterisirende Polyphonie des Ensembles ist ihr eben so fremd als der volle Gesangstrom der Arie und die deklamatorische Bedenklichkeit. Einzig und allein bewegt sie sich auf dem Gebiet der Unbestimmtheit und zerfließen hin und her schwauenden melodischen Phrasen. Auf Reichthum und Mannigfaltigkeit des individuellen Lebens verzichtet sie gänzlich. Man könnte die einzelnen Partien unter einander veranschaulichen, also etwa die melodischen Befenntnisse der Sabina den Worten Hero's unterlegen, ohne den musikalischen Ausdruck wesentlich Fügen zu können."

Am 4. Akademieconcert in Wien heim kam Albert's 3. Symphonie in A-dur mit Beifall zur Aufführung.

Am Palmsonntag wurde in Stuttgart Molique's „Abraham" unter Ceder's Leitung aufgeführt. Der Totaleindruck des ersten Theils soll ein weit glücklicher gewesen sein als der des zweiten.

Mangold's Oratorium „Abraham" wurde in Regensburg unter Mitwirkung von gegen 400 Personen aufgeführt.

S. Bach's Matthäusevangelium kam am Charfreitag auch in Bremen unter Leitung Reintaler's, und zwar zum zweiten Mal zur Aufführung. Den Evangelisten sang Herr Gunz aus Wien nicht ganz genügend; er hatte auch sehr mit der Erinnerung an seinen Vorgänger Herrn Schneider zu kämpfen.

Der englische, in Leipzig gebildete Componist, Herr Arthur Sullivan hat im Krystallpalast in London ein Concert gegeben und darin seine Musik zu Schatepeare's „Sturm" unter entzückendstem Beifall zur Aufführung gebracht.

## Wien.

Die Reize des Wiener Männergesangsvereins nach London soll aufgegeben worden sein, weil der Unternehmer Herr Wittschel in London das Mitgehen einer 50–60 Mann starken Militär-Musikkapelle verlangt hatte, worüber der erste in gefühnte Entrüstung gerieth. Männergesang und Militärmusik auf eine Linie zu stellen, welsch unerhörte infame Geringschätzung!

Unter den Nachzählern der Saison ist der „Wiener Sängerbund" anzuführen, welcher in einem am Sonntage nach Ostern gegebenen Concert mit einem sehr gemischten Programm an die Öffentlichkeit trat. Käden, Serbi und Benzano neben den gebräuchlichsten Männergesängen anzuhören oder gar darüber zu referiren, kann uns nicht zugemühet werden, selbst wenn man in die andere Wahlsache Kaffische Musik legt.

Morgen (Sonntag) Abends gibt die Cuntere ein Concert im H. Redoutensaal, worin u. A. Ehler's Oaffs-Duverture und Beethoven's E-moll-Symphonie zur Aufführung kommen.

## Briefkasten der Redaktion.

E. F. in W. Wir sind ebenso erkaunt wie Sie. Sehen Sie einmal die Jahreszahl im Briefe nach, vielleicht giebt es hier Kalaßiana zu belachen!

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer Seite 131, Spalte 1, Zeile 15 ist statt „ausführend" a u s f ü h r e n d e zu lesen. — Seite 135, Spalte 1, Zeile 8 und 9 von unten hat das in Parenthese stehende Wort „vertreten" zu entfallen.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wallzeile Nr. 963. — Ausgabe: Rohmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weyless & Böhm, vormals G. F. Wäger's Witwe. — Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Zhlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Zhlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Zhlr. Mit Vorberufung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Zhlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Zhlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Zhlr. 10 Sgr. Wöchentliche Blätter 16 Rtr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Das Sympathische und das Interessante. Von Dr. A. Kahler. — Recensionen. A. Schopenhauer über Musik. — Correspondenz aus Berlin. — Biographisches. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

## Das Sympathische und das Interessante.

Von Dr. August Kahler.

Kunstausdrücke sind eben so wie die Ausdrücke der Umgangssprache der Mode unterworfen, erscheinen und verschwinden im täglichen Gebrauche, oder verändern ihre Bedeutung so sehr, daß man, sobald man ihnen in der älteren Literatur begegnet, genöthigt ist anzunehmen, jene Schriftsteller hätten sie in anderem als dem heut üblichen Sinne gebraucht. Hier- von wird die Tonkunst nicht weniger als ihre Schwester betroffen, eine Wahrnehmung, die uns auffordert, zwei in musikalischen Erörterungen häufig gehörte Ausdrücke näher zu beleuchten.

Die Aufführung einer neuen Symphonie ist beendet, die Hörer strömen aus dem Saale, indem sie ihr Herz von dem erhaltenen Eindruck in den verschiedensten Auslegungen befreien. Hier heißt es z. B.: „Das Andante ist ganz vortheilhaft ausgearbeitet.“ — „„Meinen Sie? was mich betrifft, mir war es nicht sympathisch.““ Dort geht man mit dem Scherzo sehr streng um, „nicht ein einziger neuer Gedanke ist in dem Saate“ — „„aber, Sie werden zugeben müssen, daß das Trio nebst der Rückbewegung zur Tonika ungemein interessant instrumentirt ist.““ — Was mögen sich die Sprecher bei diesen Worten gedacht haben? Es wird sich ergeben, sobald wir die beiden fremdlandischen Ausdrücke einzeln untersuchen, daß sie zu einander in bestimmtem Verhältnisse stehen, wenn sie auch häufig verwechselt werden.

Das uralte griechische Wort: Sympathie wird durch Mitleid nur unvollständig übersetzt, denn es umfaßt ebensowohl die Mitfreude. Zwar Jean Paul behauptet, daß zum Mitleiden nur ein Mensch, zur Mitfreude aber ein Engel gehöre, doch ist er von seinem paradoxen Satz schwerlich selbst überzeugt gewesen, hat vielmehr wohl gewußt, daß der echte Mensch bei dem Anblick von fremden Freuden und Leiden selbst Freud und Leid empfindet. In der Sympathie ist eine ganze Scala des Mitgefühls, deren Stufen nur durch die feinsten Nuancen unterschieden sind, enthalten. Ärztliche Schriftsteller (die seltsamer Weise von sympathetischen Kuren reden, während es ihnen doch nicht einfällt homöopathetisch oder hydropathetisch u. s. w. zu sagen), übersehen das griechische Wort deutsch durch „Mitleidenheit“, was den ganz allgemeinen Zustand ohne Unterscheidung der Art des Leidens bezeichnen soll. Wo es sich um einen Einzelfall handelt, wird dieser Zustand immer ein besonderes Gepräge annehmen, und dann als: Mitleidenhaftigkeit erscheinen. Die Macht der Leidensschau wirkt auf Andere überwälzigend, ist ein erhöhter Zustand, der auch den Zustand des Mitmenschen erhöht, und macht sich in künstlerischen Dingen nicht weniger geltend als in sittlichen, wobei nur beispielsweise hier an den Sängers Timotheus in Händel's Alexanderfest erinnert werden soll. Der Musik ist zu allen Zeiten die Macht, Leidenschaften zu

entzünden, zugestanden worden, und zwar in höherem Grade als irgend einer andern Kunst; indessen nicht nur die Macht zu entzünden, sondern auch die zu besänftigen, zu heilen, wodurch sie einen Platz in der Reihe der Heilmittel erworben hat. Man denke nur an König Saul und David, Philipp von Spanien und Carlo Broschi u. s. w.

Was wollte nun der oben erwähnte Concertgänger mit den Worten: „Dieses Andante ist mir nicht sympathisch?“ Gewiß wollte er nur sagen: „Dieses Musikstück ging mir nicht zu Herzen, es hat mein Gemüth nicht berührt, hat mich kalt gelassen.“ Er fühlt sich nicht erhoben, nicht einmal erregt, — was er doch von der Tonkunst überhaupt fordern zu dürfen glaubt. Das Recht, auf seine eigene Weise zu empfinden, nimmt er für sich in Anspruch, und gehört nicht zu denen, für welche Goethe in Wilhelm Meisters Lehrjahre den unübertrefflichen Namen: „Anempfänger“ erfunden hat, denn ihm dünkt es thöricht, sich zu irgend einem Entzünsungs zu zwingen, kurz, sich selbst und Andere zu belügen. Auf der inneren persönlichen Freiheit beruht die ganze heilige Bedeutung der Kunst, die dem Menschen gegeben ist, um ihn von dem Druck irdischer Sorge zu befreien.

Hiernach könnte das Sympathische in einem Lichte erscheinen, als solle es eben nur den sogenannten subjektiven Geschmack bedeuten, woran die alten Hellenen, die ihrem Worte einen weit tieferen Sinn unterlegen, nicht gedacht haben. Die Schüler des Platon versterben in ihren überschöpflichen Dialogen, worin sie es oft anwenden, darunter nichts Andres als das göttliche Weisemüth der Schönheit überhaupt, durch dessen Wahrnehmung die menschliche Seele erinnert wird an ihren früheren, höheren und im Alltagsleben vergessenen Zustand. Das Schöne, das der Künstler hervorbringt, reißt den einzelnen Menschen aus seinem speziellen Sorgenkreise empor, weil es von allgemein menschlicher Bedeutung ist. Das Herz vernimmt eine verwandte, aber seit lange nicht gehörte Sprache, und dies galt ebensowohl einst von den alten Warmorbildern, als heute von einem tief und lebendig empfundenen Tonstück. Wenn ein solches vom Zuhörer als „sympathisch“ gelobt wird, da hat es in seiner Brust jenen göttlichen Funken geweckt. Den Begriff des Schönen in seine einzelnen Merkmale zu zerlegen, wie oft ist dies in scharfsinniger Weise versucht worden! aber nach der Summe aller Merkmale blieb jedesmal ein kleiner Rest übrig — etwas Unbegreifliches, welchem die Aesthetik doch das Recht verdammt, noch fortzulieben, während sie sonst von anderen Wissenschaften, von Logik und Mathematik, längst als überflüssig auf die Seite geschoben worden wäre. Richter über den unbegreiflichen Zug des Herzens zu manchen Melodien, welche Jahrhunderte überlebt haben, weiß sie, wie man annehmen muß, aus dem Herzen stammen, ist nie der Verstand, sondern nur das durch Affection noch unentweichte, unverdorrene Gefühl.

Indem wir jetzt von dem griechischen zu dem französischen,

im Deutschen längst unentbehrlich gewordenen Ausdruck übergehen, treten wir in einen ganz andern Kreis von Empfindungen. „Interessant“ heißen ja die allerersten Dienste, oft ganz profaischen Ergebnisse; für den Einen ist es ein Beethoven'sches Quartett, für den Zweiten eine Partie V'ombre, für den Dritten ein politisches Gespräch, für den Vierten jede, auch die unerheblichste Neuigkeit, für den Fünften Nichts, gar nichts mehr. — in allen Fällen handelt sich's um die Fähigkeit eines Dinges, Aufmerksamkeit zu wecken, zu erobern, zu fesseln. Freilich wird die Aufmerksamkeit erweckt, wenn der ganze Mensch durch etwas in Anspruch genommen, wenn er in Affekt versetzt wird, aber an sich ist sie leidenschaftlos, kühl; der Verstand wird beschäftigt, nicht das Gefühl. Mit dem Schicksal Shakespearescher Charaktere können wir sympathisiren, aber das Intriquenspiel eines Scribischen Stück's kann uns nur interessieren, etwa wie eine Partie Schach. Auch auf die Tonkunst ist dies anwendbar, und das gegenseitige Verhältnis jener beiden Ausdrücke in ästhetischen Dingen überhaupt durch jenes Beispiel erläutert.

Wie sich die Musik zu Gemüth und Geist verhalte, das ist eine Frage, die bisweilen doreilig genug zum Nachdenken des legeren beantwortet wird. Zugestanden, daß die Welt des Gemüths es ist, worin die Musik ihre wahre Herrschaft ausübt, zugestanden, daß die Töne zwar Gefühle, nicht aber Begriffe überliefern, auch an Geistesnahrung wird aus dieser Kunst Derjenige einen Schatz erheben, der in diese selbstthätig, selbsttendend eingedrungen ist. Der Kreis der Erscheinungen, mit welchen wir sympathisiren, kann immer nur ein beschränkter sein, weil Niemand aus seiner Persönlichkeit (oder, sprichwörtlich zu reden, aus seiner Haut) heraus kann, aber der Kreis derjenigen, wofür wir uns interessieren können, ist ein sehr ausgedehnter, weil die Elasticität des Geistes, oder seine Fähigkeit sich Gegenstände zu unterwerfen, eine unendliche genannt werden muß. Wir besitzen Tonmeister, deren Werke voll Sonnenklarheit und idealer Schönheit uns stets aus's Neue ergreifen und entzücken, und daneben andere, die uns stets einladen, uns auf's Neue mit ihnen zu beschäftigen, und darnach zu streben, des in ihnen niedergelegten Geistesreichthums mehr und mehr Herr zu werden, mehr und mehr zu entdecken. Jene wirken unmittelbarer auf uns als diese, die uns einige Anstrengung zumuthen.

Von so edler Art ist das musikalische Interesse leider nur selten, meistens ist es rein sinnlicher Art, begierig nach Neuem und wieder Neuem. Der Sinn des Salomon'schen Spruchs: „Nichts Neues unter der Sonne“, daß nämlich alles Neue immer seine Voraussetzung an etwas Altem habe, woraus es hervorgegangen sei, bleibt unbeachtet, das Neue soll aus den Wolken fallen. Viele Componisten hoffen dagegen, auf Erfahrung gestützt, durch Schaffensinn neue melodische und harmonische Tonverbindungen aufzuspiären, verirren sich vom frischen Vorn der Natur in das Gestrüpp der Spekulation, und erreichen gerade um so weniger, je mehr sie sich anstrengen, interessant zu sein. Um Dieses zu erreichen, zeigen sich in den Werken der großen Meister zwei Mittel besonders wirksam: Ueberraschung und Spannung. Was die Väter überrascht hat, will's bei den Söhnen nicht mehr thun. In Beethoven's zweiter Symphonie (Scherzo, zweiter Theil) folgt gleich nach einem leeren Fis befallsichtig tragend der A-dur-Dreiklang, der nach D zurückführt; in einer Zeitkristall von 1805 wird dies stark gewirkt, und bemerkt, mehrere Zuhörer seien bei dieser Stelle auf's Heftigste erschrocken; jetzt ist dies kaum mehr zu befürchten, nachdem hundert Nachahmer den Effect benutzt haben. An Mitteln zur Spannung ist Beethoven unergründlich (vom tiefen As, welches die Vorbereitung beginnt zum Triumphmarsch in der C-moll-Symphonie, durch wie viele Beispiele bis zur leeren, ahnungs-vollen Quinte am Anfang der neunten läßt sich dies darthun!), aber bereits früher zeigte sich daran reich Cherubini, der dem

dramatischen Zweck die Mittel der Tonkunst so dienstbar zu machen wußte.

Wir gelangen hier zu dem Punkte, wo die Wege des Drama's und der Poesie sich scheiden, den sogar jeder erfahrene Theaterdirektor im Auge behält, sobald er einen neuen Tenoristen zu engagiren hat. Das Beispiel Cherubini's leitet auf den dramatischen Beruf der Franzosen, schon anerkannt durch Glück und auch durch Mozart, der zu dem berühmten Arzte Peter Franz sagte: „In dramatischer Hinsicht sei aus französischen, in Gesangsachen aus italienischen Partituren am Weitesten zu lernen“, obgleich er in einem Brief an seinen Vater ausdrücklich hervorhebt, daß für Gesang die deutsche Sprache immer noch viel geeigneter sei, als die französische. Jeder Kenner der französischen Zustände weiß, daß dabeis kein Kunstwerk einen schlimmeren Stand hat, als das langweilige. Wenn es keine große Aufregung der Nerven hervorbringt, soll es wenigstens den Verstand beschäftigen, je feiner und je dauernder, desto besser. Die dort seit hundert Jahren blühende komische Oper liefert eine zahllose Menge von Beispielen dafür, daß eine ganz eigenthümliche Mischung von Geist und Gefühl (die Worte: esprit und sentiment sind eigentlich unübersehbar) dasjenige ausmacht, was das Wort „interessant“ bezeichnen soll. Es sei erlaubt, nur ein kleines Beispiel aus den Opern von Auber, worin sich mitten unter Quadrillen und Walzern so viele Züge musikalischer Feinheit und Grazie finden, aufzuführen. In der Oper: „Die Gesandtin“ statet ein Opernsänger einer vornehmen Dame seinen Besuch ab, um sie zu seinem Benefiz einzuladen, und erkennt in ihr eine ehemalige Kunstcollegin. Verlegenheit weicht schnell alter wieder erwachender Neigung, nach dem Schluß des Duets's trennen sich Beide unter einem Nachspiele des Dreckschers, das ungefähr folgendermaßen lautet: Ein Orgelstuck auf A. Die Oberstimmen bewegen sich in sehr langsamen Noten betrüb

abwärts: 

a <sub>2</sub>	e <sub>2</sub>	f <sub>2</sub>	a <sub>1</sub>	e <sub>1</sub>
c <sub>1</sub>	a <sub>0</sub>	f <sub>0</sub>	e <sub>0</sub>	c <sub>0</sub>
A.				

 Als die Partitur nach Deutschland kam, corrigirte ein (jetzt längst verstorbener) Kapellmeister das e in der zweiten Stimme in eis mit Auflösung d, wodurch der ganze Satz zur größten Trivialität herabsank, ein späterer schrieb daneben „e ist recht“ und rettete Auber's Ehre, denn die zugleich peinliche und betrübte Situation wird eben durch diese Note angedeutet. Auf solche Züge paßt das Wort: interessant.

Manches große Wert eines älteren Tonmeisters wird mit dem Urtheile abgefertigt, „es sei nur noch historisch interessant, was doch nur sagen will, „es könne heut nicht mehr Gefallen erregen, denn es habe allein für die Wissenschaft Werth. Ein Gleichniß des alten Nothlit (in dessen Aufsatz über den Gesmack an Seb. Bach's Clavierfaden) „es sei leichter, Kartoffeln als Diamanten zu graben,“ behält gleichwohl seinen guten Sinn. Die alten Meister besahnen uns oft für den ihrer harten Schale zugewendeten Fleiß durch den herrlichsten Kern, durch den edelsten Kunstgenuß, welchen man nicht verwechseln darf mit der Freude des Gelehrten über ein glänzlich gelöstes wissenschaftliches Problem. Kann doch die heutige musikalische Bildung das geschichtliche Element nicht entbehren, weil das Zeitalter des neuen Genusses von einem zum Reflektiren, Vergleichen und Urtheilen geeigneten Zeitalter abgelöst worden ist. Hierdurch hat der Kunstgenuß auch bei dem Unbefangenen der Zuhörer andere Beschaffenheit erhalten, was sich recht deutlich an dem Verlauf des Bachstudiums seit dreißig Jahren zeigt. Viele, die die Wathauspassion durch die von Zelter und Mendelssohn veranfaßte Aufführung kennen lernten (März 1829), fanden damals noch nichts Anders darin, als eine literarische Wertwürdigkeit, und nannten den einleitenden Doppelchor mit dem Cantus firmus ein dunkles Tongewühl, weil ihr sonst gut musikalisches Ohr an polyphone Sachen noch gar nicht gewöhnt war. Der von Mendelssohn's

Begeisterung ergriffene Freundeskreis war noch klein, breitete sich aber langsam in Deutschland und über dessen Grenzen aus, der Sinn für den Bach'schen Styl erwachte aus langem Schläfe und ließ Saiten, Präludien u. s. w. in neuem Lichte erscheinen, die aus dem Zeitalter der Berücken herflammenden musikalischen Formen wurden lebendig, und erschienen ganz und gar nicht mehr veraltet. — bekannte Thatsachen, wodurch aber bestätigt wird, daß es auch Nahrung des Herzens giebt, die sich nur durch Arbeit des Geistes erwerben läßt.

Fassen wir unsere Ergebnisse in Kürze zusammen: man sympathisirt mit einem Componisten, dessen Tonstuck das Gefühl bewegt, oder, nach gewöhnlichem Sprachgebrauch, das Gemüth ergreift; man interessiert sich für ein anderes Tonstück, weil es den Geist beschäftigt, und ihn nöthigt, selbst thätig zu sein. Doch sagt uns längst der Dichter Fr. Rückert: „Dane Gefühl und Ritter Verstand, gingen zusammen durch das Land u. s. w.“, und erinnert uns daran, daß in einem Kunstwerke von echter Art sämtliche Centralfäden des Urhebers, nicht etwa nur eine einzige, ihren Ausdruck fanden. Die Mischung ist freilich eine tausendfältige und gestaltet einem Leben, sich an diejenige Seite zu halten, die ihm gerade am Meisten zusagt, weshalb Urtheile des subjektiven Gedränges niemals entbehren können. Objectives Urtheil wird immer nur durch die unbestechliche Gerechtigkeit der Gesichte zu Stande kommen. Zur Verdeutlichung des Unterschieds zwischen den beiden Begriffen kann es vielleicht dienen, wenn das Gegenheil eines jeden von beiden herbeigezogen wird. Das Gegenheil des Interessanten ist leicht gefunden; alltäglich, ermüdend, abspannend, und wie die Bezeichnungen alle heißen, sind immer noch nicht so schlimm als das Gegenheil des Sympathischen. Dies ist Widerwille, Ekel, oder, wie es bereits die Griechen nannten: Antipathie, und führt, sobald es sich um künstlerische, nicht bloß um sittliche Dinge handelt, auf die Lehre vom Hässlichen. Wie es sich damit in der Tonkunst verhalte, ist in einem Aufsatz erörtert worden, der im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift steht, und auf welchen zu verweisen schließlich gestattet sei.

## Recensionen.

Wolde mar Bargiel. Ouvertüre zu Medea für großes Orchester op. 22. Partitur, Druckerstimmen und 4händiger Clavierauszug vom Componisten. \*) Breslau, Leudart.

S. B. Die Forderungen, die man, verwöhnt durch die großartigen und reichen Schöpfungen der Meister, an ein modernes Instrumentalwerk stellt, sind so vielfacher Art, daß es immer noch leichter ist, dieselben aus jenen zu abstrahiren und in übersichtlicher Weise zusammenzustellen, als ein Werk zu schaffen, das sie erfüllt. Der talentvolle Componist, der durch seine Phantasie und durch seine Kenntnisse wenigstens die Mehrzahl jener Anforderungen, und selbst selbst die letzte ausschlaggebende, zu befriedigen vermag, darf daher die achtungsvolle Behandlung von Seite der Kritik erwarten, die sich überhaupt der Bescheidenheit nur dann entsagen sollte, wenn eine Kunstleistung total verfehlt ist, sich aber selbst den Anschein giebt, oder von Andern in's Licht gestellt wird, als läge eine große That und eine preiswürdige Entwicklungsphase der Kunst vor.

Unter jenen „vielfachen Forderungen“ steht natürlich für uns, wenn wir so sagen dürfen, die gesunde Körperbildung voran. Mißgestalten, verküppelte oder verkommene Gebilde dürfen nicht den Namen Kunst usurpiren. Selbst die Eigenthümlichkeit, ein so wichtiges Erforderniß sie ist, darf nicht über eine gewisse Grenze hinausgehen, nicht den Boden des Ebenmaßes und

des Wohllautes verlassen; und je näher, etwa um der Charakteristik willen, an die Grenze des Wohllautes vorgegangen, je härter sie gefreist wird, desto nothwendiger ist das strengste Ebenmaß nach anderer Seite hin, nämlich nach Seite des rhythmisch-periodischen Baues und der modulatorischen Anordnung. — Erst wenn das Kunstwerk solchen Ansprüchen genügt, erst dann fragen wir nach seiner geistigen Physiognomie, nach dem, was es ausstrahlt und ob es daselbe entsprechend ausdrückt, dann nach seiner Stellung zur Kunst im großen Ganzen. Die Schwierigkeit für die Kritik liegt aber immer darin, daß gerade bei jenen Kunstwerken, an die sie die Hände legen darf, man erst zu sehen was an der Sache ist (denn bei dem vollkommenen Kunstwerk wirkt Alles so gleichmäßig und gleichzeitig, daß man an ein Unterzucken nur geht, um sich die Wirkung zu erklären und Regeln abzuleiten), selten die absolute Nichterfüllung gewisser Erfordernisse, sondern vielmehr bloß ein nicht genügender Grad der Erfüllung vorliegt, der Punkt aber, wo gleichsam das Eine aufhört und das Andere anfängt, sehr schwer zu bezeichnen ist. Um eine Linie darüber gegangen, und man hat entweder dem Kunstwerk oder der Kunstwahrheit in's Gesicht geschlagen.

Zu solchen Werken, wo dieses Verfahren gleich schwierig wie streng geboten erscheint, gehört wohl ohne Frage Bargiel's Medea-Ouvertüre, deren Partitur vor uns liegt, und die wir auch aus dem Ahnigen Arrangement uns lebendig zu machen gesucht haben so gut es auf diese Weise geht, — denn die wirkliche orchestrale Ausführung giebt eigentlich über den Totalindruck als solchen doch den einzigen ganz verlässlichen Anhaltspunkt. — Mehr wie irgend einem der uns bisher bekannt gewordenen Bargiel'schen Werke können wir diesem jene „gesunde Bildung“ nachrühmen, namentlich in modulatorischer und periodischer Hinsicht. Gewohnliches und Unnatürliches finden wir nirgends, es hat Alles natürlichen Fluß und Fortgang. Die größeren wie die kleineren Theile und Glieder decken sich gegenseitig, d. h. sie setzen zu einander in richtigem architektonischen Verhältnis, welches auf Symmetrie beruht, in der Musik specieel auf der Analogie der melodisch-rhythmischen Perioden. Ferner finden wir reinen Wohlklang durch das Ganze (obwohl gerade der erste und ihm entsprechend der fünfte Takt eine für den ersten Moment sehr starke Dissonanz enthalten, auf die wir noch zurückkommen). Als Beleg für jene architektonische Symmetrie folge hier ein Ueberblick der rhythmisch-thematischen Anordnung:

Einfleitung. Ein Satz von 4 Takten, in anderer Harmonie wiederholt. 4 Takte aus dem ersten Motiv gebildet, mit einer Erweiterung von 2 Takten; hierauf 16 Takte allmählig, verthoonten gehaltenen Uebergangstakte zum Allegro (F-moll  $\frac{3}{4}$ ). Das Thema hier, wie beinahe die ganze Ouvertüre in der Kettenperiode gebildet (Vergl. Jahrgang II, Seite 337), 8 Takte, von 4 zu 4 sich ähnlich; dann 8 Takte gleichsam zweiter Theil, aus dem Motiv des fünften Themataktes gebildet. Wiederholung des Themas in verstärkter Instrumentierung mit anderem Ausgang 8 Takte, dann Fortsätze, Fortführungen durch das Thematmotiv u. s. w.: 4 mal 8 Takte, zuletzt mit einer Erweiterung von zwei Takten; — dann in C-moll ein neues (Forte-) Motiv von 4 Takten zweimal in anderer Weise wiederholt, dann eine weichere Gesangs-melodie von 4 Takten, in anderer Tonart wiederholt und 8 Takte Fortführung zum Schluß derselben; dann noch 8 Takte förmlicher Schluß des ersten Theils in As-dur (der aber vielleicht eine Verlängerung um einige Takte vertragen hätte; wir hätten das As noch zwei Takte ausklingen lassen, bevor die Hörner mit dem scharfen D einsetzen). Dann Durchführungsätze, zuerst zwischen zwei- und viertaktigen Sätzen schwappend, dann regelmäßige Gruppen von 4 Takten (zusammen 52 Takte), dann ein Dominanten-Organpunkt von 8 Takten auf G, und ein anderer auf C 23 Takte und nun die Reprise des Themas. — Es wird genügend den periodischen Gang bis hierher anzuführen; das Uebrige verhält sich ganz ähnlich.

Wichtiger als die bloß äußerliche periodische Symmetrie ist

\*) In der kritischen Revue von Nr. 14 dieses Jahrgangs von v. Br. bereits kurz angezigt.

die Stetigkeit der thematischen Entwicklung, die wir übrigens gleich mit angedeutet haben. Es ist Alles gehörig angeführt, das neu Eintretende gut vorbereitet (mit Ausnahme jenes Beginns des 2. Theils), und nirgend ist ein Sprung oder eine Lücke in der logischen Entwicklung zu spüren.

Was den Wohlklang betrifft, so haben wir mit Vergnügen zu constatiren, daß ungeachtet des unheimlich düsteren Charakters, der, ohnehin ein anfallender Zug der Bargalet'schen Muse, hier ganz entsprechend ist, dennoch durch das Ganze eine prächtige Reinheit des Satzes herrscht, wenigstens eine solche, wie man sie heut zu Tage, wo man durch Beethoven und Schumann gewisse Dinge zu ertragen gelernt hat, fordern darf. Der erste Satz verspricht sie freilich (wie schon bemerkt) nicht, denn Bargalet hat hier Durchgänge gewagt, die in raschem Tempo ohne allen Anstand passiren, in einem Lento aber und in halben Noten hart an der Grenze des Erträglichsten stehen. Während nämlich Fagotte und 1. Clarinette das große, kleine und eingestrichene g aushalten, gehen Violinen und Viola langsam von g durch as nach b, und die Bässe sammt der zweiten Clarinette von g durch f nach es, so daß man zwei Viertel lang f, g und as zugleich hört, noch dazu im Secundverhältniß und in zwei Octaven:

Lento.



Dergleichen wird wohl Jedem im ersten Augenblick ein wenig die Ohren figeln. Aber die Sache ist an sich richtig, löst sich ganz entsprechend auf, und wird wahrscheinlich in Folge der Klangverschiedenheit der Instrumente im Orchester nicht so arg klingen als man im ersten Augenblick meint. Eine weitere eigenthümliche Stelle, ebenfalls aus einem Terzorgelpunkt (eine neuere, wenn wir nicht ihren Schum an russische Erfindung) gebaut, findet sich Seite 21 der Partitur. Flöten und Clarinetten bringen in Octaven folgenden Gang:



Dabei halten Hörner die Octave Es und die Contrabässe klopfen die vorher mit Pathos auftretende rhythmische Figur



jetzt auf C. Sonderbar klingt das; aber auch dergleichen gewöhnt man, und überdies ist die Sache hier rechtzeitig angewendet; derselbe Gang fauste erst in C-moll fortissimo durch das Orchester, wobei Pauken, Trompeten und Hörner auf g blieben, dann zieht sich dieselbe Stelle in's piano zurück dieselbe Tonart beibehaltend, worauf endlich jenes As-dur folgt. Ebenfalls ein trefflicher Einfall! Diese beiden Stellen sind aber das Gewagteste und Auffallendste in dem ganzen Opus, das Uebrigste ist so natürlich und einfach, daß ohne Zweifel die Anhänger der „neudeutschen Partei“ jammern werden über Mangel an Neuheit. Wir aber freuen uns herzlich des abermaligen Beweises, daß ein neues und schönes Werk ohne erzwungene und unschöne Toncombinationen möglich wurde, bloß durch die im Ganzen eigenthümliche

Natur eines begabten Meisters, der endlich auch einmal zu schöner Plastik des Baues sich hindurchgearbeitet hat.

Prüfen wir nun die Erfindung und die Verwerthung der Themen.

Die Introduction hat keinen selbständigen förmlich thematischen Stoff, der ihr auch erlassen werden kann, da sie nur 30 Takte zählt. Dagegen hebt das Allegro mit einem sehr glücklich erfundenen Thema an, das einen scharf ausgeprägten Charakter hat und sich sogleich unserer Sympathie bemächtigt:

Viol.



u. f. w.

Nobel, anmuthig, romantisch und sinnig geben sich diese Töne, die man immer lieber gewinnt, je öfter man sie sich vorhält. Das Folgende besteht, wie schon oben bemerkt, aus thematischen Entwicklungen und Wiederholungen. Jene halten namentlich das Motiv



fest, ohne es jedoch vorläufig zu einem Exclamationspunkt zu fähren. Später gefellt sich ein rhythmischer Gegensatz dazu



und läßt diese Stelle in verminderte Septimenakkorde aus, welche fortissimo vom Orchester angeschlagen und von den Violinen mit harmonischen Achtgängen von oben herab gleichsam durchfägt werden. Dann nehmen die Bässe das rhythmische Motiv des Themas auf, wozu zum ersten Mal die Violinen das Motiv



bringen, welches später dominirt und die Harmonie nach C-moll geleitet. Hier tritt nun, wie von einem wüthenden Orkan gepeitscht, folgendes auf, was man sich fortissimo und so instrumentirt zu denken hat: die ersten Violinen in der dreigestrichenen Octave die Melodie, die zweiten Violinen eine Octave tiefer, die Viola die Terzen dazu, zweitbläser denselben Gang in ihren entsprechenden Lagen in Terzen und Sexten durch drei Octaven, alles hochliegend; Bässe, Cello, Fagotte und 3 Posaunen in der Gegenbewegung, alles übrige Blech im Rhythmus g schmetternd, die Pauken ebenfalls g in Viertelnoten.

Violinen  
Fl. Ob.  
Holzbläser  
Clar.  
Fag. in  
Bässe

Nach diesen vier Takten fentt sich die Hauptmelodie in die Tiefe, piano und legato von zweiten Violinen und Violon, dann Fagotten dumpf großend wiederholt, wogu die Oboen jenen punctirten Rhythmus oben drüber hinglegen; dann jener schon oben mitgetheilte Orgelpunkt auf c, und nun hebt eine gezozene Melodie an, zuerst von Cello's, Violon und Bassposaune, dann von Cello's ersten Violinen und Altposaune gebracht, mit obenüber geleger, wiegender Begleitung der höheren Holzbläser. Wir notiren bloß Melodie und Baß:

u. f. w.

In der Weiterführung gefellen sich dann noch Flöten, Oboen und Clarinetten in Terzen dazu. — Zur Durchführung im zweiten Theil dient vorerst folgende Figur

pp u. f. w.

welche sich dann mit dem in der Oboe auftauchenden Hauptthema vereinigt, oder vielmehr als ihr Gegenfaß auftritt. Alles dies in verhallendem piano und crescendo, während im darauf folgenden forte das Motiv aus dem Thema

u. f. w.

canonisch in Oberstimmen und Bässen verwerthet wird. Zu dem später auftretenden Orgelpunkt auf g dient eine Sequenz mit einschwebenden Dissonanzen und mit einer in Hörnern und Fagotten aufsteigenden Viertelfigur, die dann auf c sich aller Stimmen bemächtigt. Von da ob fentt sich die Sache allmählig zur Tonika F-moll herab, in welcher Tonart das Thema und der Seitenfaß sich wiederholen, bis nach dem verminderten Septimenakkord h d f a s ein kurzes Andante als Nachklang des Seitenfaßes von Holzbläsern und Hörnern auf dem Quartettakkord c f a eintritt, nach welchem durch scharfes Geßnatter aller Holzbläser mit canonischen Wechsellagen der Streicher (siehe das folgende Notenbeisp.) der Schluß herbeigeführt wird, der in würdiger Weise in F-moll erfolgt.

Im Ganzen kann man aus dem Mitgetheilten wohl entnehmen, daß hier wirkliche echte Erfindung vorliegt, und daß der Componist mit weiser Oelonomie und künstlerischer Consequenz gearbeitet hat. Auch ist es nur zu billigen, daß gerade das Haupt-

Violinen  
Fl. Ob.  
Holzbläser  
Clar.  
Fag. in  
Bässe

thema melodisch am entschiedensten in den Vordergrund tritt, denn jene Methode, bloß im Seitenfaß Singendes zu bieten, ist nicht unter allen Umständen gut zu heißen.

Eines dürfte vielleicht im Ganzen am schwächsten bestellt sein: die Contrapunkt. Bedenkt man, wie reich Beethoven und auch noch Mendelssohn und Schumann an flüßigem Figurenwerth immer erscheinen, welches arabischenhaft die Hauptmelodien hebt und trägt, und wie jetzt allmählig Alles immer mehr homophon wird, die Instrumente mehr zur Färbung als zu innerem Reichthum benützt werden, so entsteht die Befürchtung, daß die so hochgestandene Tonsetzkunst dem Schicksal unterlegen werde, welches die Vautunft getroffen hat, daß sie, zugleich in eine Masse individueller Style zerplitternd, an Kraft und Reichthum der Gestaltungen einbüßen, daß namentlich in dem Bestreben das Einzelne einer Idee dienlich zu machen zu weit gegangen, und eben das Einzelne nicht mehr reich genug behandelt werde. Inwiefern diese Befürchtung auch an Bergiel's Duvertüre sich erhärten möchte, getrauen wir uns vorläufig noch nicht mit Entschiedenheit zu sagen. Gewiß ist jedoch, daß sie im Vergleich mit allem was wir in der letzten Zeit an Orchesterwerken von jüngeren Tonsetzern gehört oder gesehen haben, entschieden eine der reichsten und künstlerisch vollendetsten Arbeiten genannt werden kann, während sie eben nur in der Zusammenstellung mit den bedeutendsten Meisterwerken der Instrumentalmusik in obiger Hinsicht als minder reichhaltig und als minder genial erscheinen dürfte. Dafür bietet sie den Reiz eines neuen Inhalts, der Schilderung eines noch wenig behandelten Gegenstandes.

Und somit gelangen wir zur letzten Frage. Die Duvertüre führt den Titel: „Zu Medea.“ Daß sie diesem Stoff entspricht, wird der Leser schon aus den mitgetheilten Themen n. f. w. entnommen haben. In der Einleitung glauben wir „Kolchis“ dürfte näheremwelt“ zu ahnen. Das Thema des Allegro klingt so, daß das Bild Medea's —

„Nichts zauberhaft an ihr, als ihre Schönheit“

„Scheinst du so schön und bist so arg, zugleich  
So liebenswürdig und so hößenswerth“

vor uns erhebt. In jenem furiosen Viertelgang (siehe d. 7. Notenbeisp.) glauben wir sie rasen zu sehen in ihrer wilden Leidenschaft und ihrer geträufelten Liebe; im Schlußfaß, wo die Holzbläser das f a s in Akkaten schmettern, hören wir das höhnische Gelächter, mit dem sie den Mord ihrer Nebenbuhlerin Kreusa und ihrer eigenen Kinder begleitet. — Daß jedoch alle diese schauerlichen Gegenstände der musikalischen Schilderung innerhalb der Grenzen des Schönen dargestellt sind, dürfen wir dreif behaupten. Wir werden nicht musikalisch gemartert, wie Andere thun zu müssen glauben. In dem Ganzen herrscht vielmehr das ausgleichende Princip der Nothwendigkeit, der ewigen Gerechtigkeit und Schönheit.

## Arthur Schopenhauer über Musik.

Es wird für unsere Leser nicht ohne Interesse sein, die Ansichten kennen zu lernen, welche der in Frankfurt am Main verstorbene, so viel besprochene Philosoph, Arthur Schopenhauer

haner über Musik hegte. Was ein bedeutender Mann denkt, ist immer von Werth, wäre ihm selbst manchmal das eigentliche Wesen einer Sache eben nur so weit klar geworden, als es durch Spekulation gefahren kann, welche natürlich nie im Stande ist, die Kenntniß des specifischen Mediums vollständig zu ersehen oder unmöglich zu machen. In wieviel diese beschränkte Bemerkung auf Schopenhauer paßt, dies zu beurtheilen überlassen wir dem denkenden Leser.

Wir entnehmen die folgenden aphoristischen Sätze dem von Dr. J. Frauenstädt herausgegebenen Auszug: „Arthur Schopenhauer. Lichtstrahlen aus seinen Werken.“ Leipz. Brodhaus 1862.

Die Musik spricht nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansehen aller Erscheinung, den Willen selbst aus. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne oder bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie in dieser abgezogenen Unterscheidung vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisteswelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu betheilen, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gefangs mit Worten und endlich der Oper, — welche eben deshalb ihre untergeordnete Stellung nie verlassen sollten, um sich zur Hauptgabe und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Kunst nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließliche eigene Allgemeinheit, bei genauerer Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panaceion aller unserer Leiden hat.

Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wieder giebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Dual. Im gleichen ist der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbaren Gebiet ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist, und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon Alles abhängt.

Die Erfindung der Melodie, die Aufbedung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgend wo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt, und eine Inspiration heißen konnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfaßbar. Der Componist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Sonnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Daher ist in einem Componisten, mehr als in irgend einem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden. Sogar bei der Erklärung dieser wunderbaren Kunst zeigt der Begriff seine Dürftigkeit und seine Schranken.

Die Musik ist die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht. Daher wird sie in allen Ländern und durch alle

Zahthunderte, mit großem Ernst und Eifer, unaufhörlich geredet, und macht eine bedeutame, vielsagende Melodie gar bald ihren Weg um das ganze Erdenrund; während eine sinnarme und nichtsagende gleich verhallt und erstickt; welches beweiset, daß der Inhalt der Melodie ein sehr wohl verständlicher ist. Jedoch redet sie nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den Willen sind, darum spricht sie so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe u. n. mittelbar nichts zu sagen hat und es ein Mißbrauch ist, wenn man ihre dies zumutet, wie in aller malenden Kunst geschieht, welche daher, ein für alle Mal, verwerflich ist. . . . Denn ein Anderes ist Ausdruck der Leidenschaften, ein Anderes Malerei der Dinge.

Wie es zwei allgemeine Grundstimmungen des Gemüths giebt, Heiterkeit oder wenigstens Lustigkeit, und Betrübnis oder doch Bellemmung, so hat die Musik zwei allgemeine Tonarten, Dur und Moll, welche jenen entsprechen, und sie muß stets sich in einer von beiden befinden. Es ist aber in der That höchst wunderbar, daß es ein weber physisch schmerzliches, noch auch conventionelles, dennoch sogleich ansprechendes und unentbehrbares Zeichen des Schmerzes giebt: das Moll. Daran läßt sich erweisen, wie tief die Musik im Wesen der Dinge und des Menschen gegründet ist. — Bei nordischen Völkern, deren Leben schwereren Bedingungen unterliegt, namentlich bei den Russen, herrscht das Moll vor, sogar in der Kirchenmusik. — Allegro in Moll ist in der französischen Musik sehr häufig und charakterisirt sie, es ist, wie wenn Einer tanzt, während ihn der Schuh drückt.

## Correspondenzen.

Wien.

12. April.

Th. I. Die Aufführung einer neuen, noch dazu deutschen Oper an der k. k. Bühne ist für diese Verhältnisse ein so seltenes, für die allgemeinen Kunstinteressen aber so wichtiges Ereignis, daß wir einen kurzen Bericht über den Erfolg derselben auch für diese Blätter als durchaus geboten erachten. — Während es früher herkömmlich war, in jedem Winter mehrere Novitäten einzuführen, vergehen jetzt durchschnittlich einige Jahre, ohne daß dieser Pflicht genügt wird. Man beruft sich immer darauf, die Productionskraft unserer Componisten fördere nichts zu Tage, was auf Lebensfähigkeit Anspruch erheben könne, Zeit und Kraft würden ersparungsmäßig bei solchen gewagten Versuchen unnütz verschwendet, es sei ganz vergebliche Mühe, mit den massenhaft eingereichten, aber wahrhaft täglich zusammengepöppelten Partituren sich abzugeben, und schließlich für allen vorhandenen guten Willen, den schaffenden Künstlern bereitwillig zu dienen, doch nichts weiter als Mergel, Lindt und von Seite der ästhetischsten Tadel einzunehmen. So ungeschäftig lautet das Raisonnement nicht allein des Berliner Generalintendanten, sondern das der meisten, wo nicht aller Bühnenvorstände und Direktionen. Die natürliche Folge davon ist, daß nun unser ganzer Bedarf an Neuzuleiten vom Ausland her bezogen wird, Verdi, Gounod und Offenbach als Vöden des Tages und Retter der Kasse hoch verehrt, Gesdramatodeprationen erzeugt und befördert werden, die keineswegs durch Meyerbeer's Raffinement, Wagner's musikalisch-philosophische Dogmatik, oder gar Liszt's zierliche Trivialitäten paralytisch erscheinen können. Schon aus diesem Grunde, vielmehr aber noch in der Ueberzeugung, daß die pessimistische Ansicht von der Sterilität unserer, nur dem Materialismus verfallenen Zeit eine traditionelle Unwahrscheinlichkeit ist, haben wir jede noch so kleine Beförderung, der deutschen Kunst auch auf dem Gebiete der Oper ihr leider verkanntes Recht zu verschaffen, mit freudiger Anerkennung begrüßt, und voller Spannung zumal dem neuen Werk des Hofoperndirigenten in München, Jean Bott, entgegen gesehen, das von einer hochpreislichen Jury zur Aufführung angenommen, sorgfältig einstudirt und mit allem dekorativen Pomp glänzend aufgeführt, dem erwartungsvollen Publikum präsentiert werden sollte. Der Gedanke lag so nahe, daß hier endlich eine tüchtige Arbeit gefunden sei, an deren innerem Werth man sich würde erfreuen können, wenn gleich

frühere Experimente des H. v. Hälßen nicht gerade dafür sprechen, daß er künstlerisches Verständnis in genügendem Maße besitzt, um die Epreu von dem Welken zu fordern, daß er sich vielmehr vorwiegend von persönlichen Einflüssen bestimmen läßt, wie solches besonders deutlich hervortritt, als des Grafen Reclen Oper „Christine“ den Weg in die Definitivität fand. Unsere Hoffnungen sind aber geteilt, wo unter Bott's persönlicher Leitung zum ersten Male: „Atta, das Mädchen von Corinth“ in Scene ging, arg getrübt worden und zwar in so hohem Grade, daß wir zu Ehren aller deutschen Componisten annehmen müssen, auch hier habe wiederum eine äußere Mächte den Ausschlag gegeben; wir können den Verdacht nicht unterdrücken, H. v. Hälßen wolle ein für alle Mal den praktischen Beweis geliefert haben, daß es Danaëarbeit sei, etwas anderes, als importirte, durch unerschämte Reclame aufgewungene Opern zu geben. Vorausgesetzt, Bott's Concert war von allen der hiesigen Intendanz eingereichten Partituren thatsächlich die gediegenste und werthvollste, so haben sämtliche Bühnen Deutschlands vollkommen Recht, wenn sie sich den Nachwerken jüngsten Datums mißtraulich verhalten, dem Drängen unlerer heimischen Componisten nicht die geringe Concession machen, und Hrn. v. Hälßen speziell erwähl — immer in der obigen Voraussetzung! — nicht nur nicht ein Lobel daraus, das er mit der Vorführung von Novitäten so beschämt ist, wir danken ihm im Gegentheil, wenn er noch seltener, als dies leichter geschehen, die offenen Schäden und das Sichtsium der deutschen Produktivität öffentlich zur Schau stellt. Er zeigt sich dann eben so sehr als geschickter und kluger Verwalter des seiner Leitung anvertrauten Instituts, wie auch als rücksichtsvoller, theilnehmender Beschützer der Kunst, für den man ihn sonst nicht zu halten geneigt ist. Aber gerade an dieser Thatsache zweifeln wir. Nicht die Partitur des Hrn. Bott, vielmehr das Libretto von F. Rodenberg hat die letzte Verdrängung eines Accessit an möglicher Stelle ermöglicht. Freilich besteht dieselbe als dramatische Dichtung und Selecte einer großen Oper unzulergbare Schwächen, bedarf aber andererseits durch ein sehr geschicktes Scenarium am leichtesten einen für Ballet, Aufzüge u. dgl. schwärmenden Intendanten, der in erster Reihe die Wünsche des Hofes zu befriedigen und seine Zeit übrig hat, dem „Novitätenrausch“ mehr als einen stützigen, stets insalublen Nix zu spenden. Da nun aber nach altem guten Brauch bei jeder Oper die Musik Hauptsache bleibt, sehen wir schon nach den ersten drei Nummern — vor einer Ouvertüre hat sich H. Bott in richtiger Selbsterkenntniß ganz dießseits — das Fiaco voraus.

Einige Details der Partitur mögen das Verdamnungsurtheil begründen helfen, welches Kritik und Publikum in letzterer Uebereinstimmung gefällt haben. Eine Ouvertüre hat Hr. Bott, wie bereits erwähnt, nicht geben. Anstatt diese letzte Gelegenheit zu benutzen, seine etwaige Befähigung für die Conception eines durchgearbeiteten Satzes zu beweisen, bietet er weiter nichts, als ein paar Takte sehr matter, ungenügender Introduction, die außerdem Mendelssohn's „Ray Blas“ nachgebildet sind. Gleich dem ersten Chor ist der Stempel eines höchst trivialen Nebertreffungsanges aufgedrückt, dem folgt ein Lied, um das den Componisten höchstens Gumbert oder Proch beneiden könnten, und das trotzdem dreimal in der Oper wiederkehrt. Das Thema des sich hier anschließenden Rännerschor's „Der alte Stamm erneuet sich wieder“ ist — ein prinzipieller Gegenlag! — dem As-dur-Satz aus Beethoven's großem Es-dur-Trio entlehnt. Eine Festszene in Corinth wird nach der Schablone gewöhnlichsten Balletstüps abgetanzt, die nächste Arie des primo amoroso ist ein abgeklüftes, inhaltsloses Salonstück par excellence — und damit endet der erste Akt. Von einem schon determinirten Recitativo, dem Ensemble, die durch polyphone Stimmführung interessieren, nirgends eine Spur. Die Behandlung des Orchesters ist durchweg eine klägliche, höchstens wird stellenweise ein Aufsatz genommen, durch Klangcolorit zu wirken oder chromatische Verzerrung anzubrüden; und was die Schreibart der Singstimme betrifft, so ist uns außer bei Spontini oder Wagner noch kein Beispiel vorgekommen, daß Sängern derart bitterer Gewalt angethan wurde. Was von diesem ersten, gibt auch von allen übrigen Anken — wo wir hinblicken, vollständige Gehörlosbarmacht, gänzlicher Mangel an Erfindungsgabe und Gestaltungskraft. Die relativ beste Nummer der Oper ist unstreitig ein Frauenchor mit Ballet im vierten Aufzuge, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil derselbe bis

auf eine ganz unbedeutende Differenz Note für Note dem Chor der Frauen mit Ballet aus Spontini's Cortez (2. Akt) wiederum — entlehnt ist, anderer Reanimirungen in großartigster Ausmaß als Weber's „Freischütz“ — römische Bürgerinnen (I) singen beziehungsweise Hattweg den Anfang des Jägerchors — Engenoten, Lammhüter, Spohr's Faust u. s. w., u. s. w. gar nicht erst zu erwähnen. Um es kurz zu machen — es gibt eben Dinge, die sich nicht kritisiren lassen, weil sie unter der Kritik sind, und zu diesen Dingen gehört Bott's Oper „das Mädchen von Corinth“.

Die Mitwirkenden, Frau Harries-Wippert, Fräulein de Anna, die Herren Formes, Fräulein und Salomon, nicht minder die beiden Solostärknerinnen Fräulein Fride und Seidion setzten ihre besten Kräfte ein, um das Werk über dem Wasser zu erhalten; es war jedoch vergebliches Bemühen, und nur aus gütwilliger Rücksicht für den anwendenden Componisten vertrieb das Publikum taktvoll jede unzuweidungte Aeußerung des Mißbehagens.

## Beitungschau.

(Schluß).

In der officiellen „Wiener-Zeitung“ löst sich von Brund über die Passionsmusik nehmen wie folgt:

„Die Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion, mit welcher die diesjährige Concertsaison in höchst würdiger Weise schließt, bezeichnet für Wien ein bedeutendes Ereigniß; denn, obwohl Bach bei uns keineswegs mehr eine bloß mit schwer Ehrjurkt genannte, in seinem Wirken aber unbekannte, gemiedene Größe ist, indem diese vielmehr in den letzten Jahren in Folge der Zeitströmung ziemlich häufig in unseren Concert-Repertoires erschienen, so hat man doch hier noch kein Werk des außerordentlichen, erhabenen Meisters gehört, welches, wie die Passionsmusik, die freilich auch unter seinen Werken vielleicht die höchste Stelle einnimmt, die lebhafteste, umfassende Vorstellung seiner ganzen Größe zu erwecken vermöchte. Sagen wir es gleich von vornherein mit Genugthuung, daß das wunderbare Werk nicht versetzt hat, auf das die Räume des großen Redoutensalles dicht gedrängt stehende und mit ansdächtiger Spannung lauschende Auditorium einen tiefen Eindruck hervorzufragen. Wir hatten diese übrigens auch in der That nicht anders erwartet, denn von der Macht und Schönheit dieser Kunst (namentlich des ersten Theils) nicht ergötzen zu werden, wäre selbst einem musikalisch minder empfanglichen Publikum als dem unsren gegenüber kaum denkbar.

Gleich der erste Chor (E-moll  $\frac{3}{4}$ ), welcher ein musikalisches Gemälde von riesiger Conception und bis ins Innerste durchsaut von tiefster, religiöser Empfindung. — Von ruhender, himmlischer Schönheit sind das Alt-Solo in Fis-moll: „Du sieher Heiland Du, wenn Deine Ehre tödlich streiten,“ und das darauf folgende ansäglich liebreizende Sopran-Solo in H-moll: „Blute nur, Du liebes Herz,“ mit seinem höchst eigenthümlichen Accompagnement. Diese beiden Stücke sind ganz erfüllt von jener schmelzenden süßen Nüchtheit, welche man in dieser Ausprägung, dieser Ursprünglichkeit bei keinem Meister wieder findet als bei Bach.

Als ein Beispiel, welche Gewalt das Genie der feinsten Prose einzubringen vermag, haben wir das ganz kurze, nur wenige Takte umfassende Arioso aus den Worten: „Nehmet, esst, das ist mein Leib“ hervor. Der möchte es sagen, worin es liegt, daß diese einfachen Töne auf uns wirken, als ob höchlich die göttliche Gestalt des Besterlebten selbst vor uns auftaucht!

Ein besonders merkwürdiges Stück ist Nr. 26, ein Wechselgesang (C-moll  $\frac{3}{4}$ ) zwischen Tenor-Solo und Chor von ganz zauberlicher Wirkung. —

Keinem aufmerksamem Zuhörer kann der oft wunderfam träumerische Charakter dieser Bach'schen Gesänge, der allem das sie begleitenden Instrumentenpiels, in welchem Flöten und Oboen eine besonders hervortretende, höchst charakteristische Rolle zugehört ist, entgangen sein. Sie scheinen oft wie in einem Zustand magnetischen Welkens componirt, ein Zustand, welchem der künstlerische freilich überpaus damit einer Seite hin außerordentlich nahe verwandt ist, und mit dem dann die weiterleuchtende Energie nur so wirkungsvoller kontrastirt, welche

Wach überall zu Gebote steht, wo es gilt den Ausdruck der Kraft auch äußerlich zu entfalten. Als eines Meisters- und Meisterstückes der letzteren Art ist des berühmten Doppelchores zu gedenken: „Sind Flügel sind Donner in Wolken verschlungen?“ Welche Energie, welche immerfort bis zum Kolossalen wachsende Steigerung des Ausdrucks bis zur letzten, so höchst merkwürdigen Wendung, mit welcher dieser gewaltige Satz in den vier letzten Tacten schließt!

Nicht vergessen darf auch werden der schönen, mit Wachs' hierin so ganz unvergleichlicher Kunst harmonisirten Choralie, in welchen die im Chor objectivirende, die Erzählung des Evangeliums vernehmende Gemeinde diese mit ihren bald klagenden, bald trübenden und erhebenden Betrachtungen begleitet, deren, nicht von Bach erkundene, sondern alten Volksliedern entlehnte Melodien den protestantischen Theil der Zuhörerchaft besonders vertraulich angesprochen haben werden.

Sehr merkwürdig erscheint der Meister auch in seinen Recitativen, die einen sehr großen — für die rein musikalische Wirkung nur zu großen — Theil des Werkes füllen und die in Stimmführung (besonders des begleitenden Basses) und Harmoniefolge überall eine so scharf zu gespitzten, charakteristischen Ausdruck zeigen, daß sie mitunter sogar ins Wunderliche fallen und dem Sänger große Schwierigkeiten bereiten.“ u. s. w.

## Biographisches.

### Carl Hallé.

Ueber diesen verdienstvollen Musiker bringen die „Signale“ folgende biographische Notiz: Carl Hallé ist im Jahre 1820 in Gagen bei Barmen geboren, wo er von seinem Vater, dem Musikdirektor Hallé, die erste musikalische Erziehung erhielt. Sehr jung, im Jahre 1836 bereits, ging Hallé nach Paris, wo er ohne Lehrer, durch stilles Hören und Studiren sein Talent ausbildete. Unser Künstler vermählte sich schon im zwanzigsten Jahre mit einer schönen und liebenswürdigen Gretchen aus New-Orleans und ist jetzt Vater von 9 schönen Kindern. Obwohl Hallé auch offenbare Begabung für die Composition besitzt, wie mehrere in Paris und London veröffentlichte Werke davon Zeugnis geben, so scheint er doch mehr von dem Drange befeuert gewesen zu sein, sich zum Dolmetscher der guten Pianoforte-Literatur zu machen. Wie ihm dies gelungen, werden alle Dilettanten bezugen, welche seine außerordentliche Befähigung in derselben bewundern konnten. Denn schwierig ist ihm ein bemerkenswerthes Musikwerk für Piano allein oder mit Begleitung des Orchesters, oder ein Werk für Kammermusik entgangen.

Zwanzig Jahre lebte Hallé in Paris, engverbunden mit Stephen Heller. Er erlang hier sehr bald eine schöne Stellung und war der Erste, welcher Trio- und Quartett-Soiréen veranstaltete, die seitdem so glänzend reussirten. Damals hatte er mit einem, solche Musik wenig verstehenden Publikum zu kämpfen, aber er hatte den Muth und die Ueberzeugung des echten Künstlers. Inmitten dieses ruhmvollen Bestrebens, deutete die Kunst in Paris zur Geltung zu bringen, brach die Revolution von 1845 herein. Jetzt war an bergelichen nicht zu denken. Hallé ging nach England, wo er nun bereits seit 14 Jahren lebt. Er degonn hier daselbst, was er in Paris versucht. Sechs oder sieben Monate in Manchester, den übrigen Theil des Jahres in London zubringend, hat er durch sein Spiel und durch Unterricht dem Geschmack der Musik in England eine immer höhere und edlere Richtung zu geben unternommen. Von dieser rastlosen Thätigkeit kann man sich kaum einen Begriff machen. Hallé ist heute einer der angesehensten Künstler Englands. Kein bedeutendes Concert in ganz England, wozu man ihn nicht zu gewinnen sucht. Er reist von London nach Edinburgh, von da nach Glasgow, von Glasgow nach Liverpool, und zwischenne giebt er überall einige Vorträge an Menschen, die schon auf seine Ankunft warten, um ihn in Beschlag zu nehmen. In Manchester dirigirt er 25 Concerte, die im November beginnen und Ende April schließen. Ein excellentes Orchester und Chöre, von ihm geistlich und gebildet zum großen Theil, recitiren die Meisterwerke unserer Kunst, Symphonien, Oratorien u. s. w. Die Sots werden von ihm, oder von fremden bedeutenden Künstlern vorgetragen, welche, glänzend honorirt, dazu von London oder Paris engagirt werden. Alle bedeutenden Künst-

ler, die London besuchen, spielen auch in den Concerten Hallé's in Manchester.

Hallé's Spiel ist eins der besten, das man hören kann. Eine gesunde u. poetische Auffassung, ein Mechanismus, der ihm erlaubt, seine Intentionen vollkommen auszuführen, eine Sicherheit und Feinheit des Vortrags stempeln ihn zu einem Künstler erster Größe. Bemerkenswerth ist seine Gedächtniß. Er spielt 5 u. m. liche Werke von Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Chopen Heller auswendig. Verlangt man von ihm irgend eine Sonate von Beethoven, er wird sie ohne sich zu irren auswendig spielen. Voriges Jahr spielte er in einem Cyclus von Concerten in London sämtliche Sonaten von Beethoven in chronologischer Ordnung auswendig. Diese Beethoven-Werke hatten so glänzenden Succes, daß er dieselben in dieser Saison wiederholen wird. Sonach kann man ermeinen, wie glanzend auch die äußerliche Stellung Hallé's in England sein müsse. Denn das muß man doch sagen, daß die Engländer ihre Liebhaber auch zu besitzen wissen, seien es Schriftsteller, Maler oder Musiker. Und so kann es uns nur herzlich freuen, einen Landsmann hier in so schöner, allgemein geachteter Stellung zu sehen, um so mehr, als je seinem Würdiger angewiesen werden könnte, als Carl Hallé, dem unermüdbaren Vertreter deutscher Kunst in England. Er ist eminentester Künstler, einer der begabtesten Menschen überhaupt.

## Nachrichten.

Bei der letzten Aufführung der Mathäuspassion in Leipzig dirigirte Carl Reinecke; das Violinolo wurde von David gepielt, der Evangelist von Schneider als Wiesbaden (dem anerkannt ersten Evangelisten-Sänger Deutschlands) grünen, und die Orgelpartie von Richter ausgeführt. (Wie wäre es, wenn die Wiener Singakademie Herrn Schneider einlade, auch in Wien einmal diese Partie zu singen? d. Reb.) Am 18. April kam im Dom zu Weifen Sander's „Samson“ zur Aufführung.

„Rubinstein's Kinder der Erde“ ging am 8. April bei Anwesenheit des Componisten zu Weimar in Scene.

Wach in dem hiesigen Saal 303 u. erüht man sich für deutsche Musik. Unter der Direction von Kageller kam daselbst ein gemüthlicher Choralverein zu Stande, und wurden in Concerten des hiesigen Musikvereins außer mehreren Orchesterwerken, wie S. u. Weber's Jubelouvertüre, Vargettoe der drei Symphonien von Beethoven und Mendelssohn's Sommerabendmahl, auch Vocalwerke, nämlich Mendelssohn's „Im Wald“ Roglier's Septett mit Schlußchor, Romberg's „Harmonie der Sphären, und sogar am Charaktertag in der Kirche Grann's „Lob Jesu“ aufgeführt.

Ein Oratorium von dem Augsburger Dom-Organisten Kempter „Maria, die Mutter des Herrn“ wurde daselbst am 9. März aufgeführt und erregte besondere Aufmerksamkeit.

Bei Ad. Brauer in Dresden sind Kirchencompositionen, und zwar J. A. Hallé's Te Deum und Regina coeli, Schüller's Stabat mater und Miserere, und G. O. Raumann's Meise in A-moll in überhäufiger Bearbeitung für Pianoforte von Carl Burghard erschienen. Subscriptionspreis 2 Thlr. 12 $\frac{1}{2}$  Ngr.

### Wien.

Der Orchesterleiter „Guterre“ hatte den originellen Einfall, an einem Mai-Sonntagsabend, wo Jeder, dem es irgend möglich, die hiesige Stadt sieht, im kleinen Redoutensaal ein Concert zu geben. Dem Vernehmen nach soll Guterre's Oaïs-Ouverture als ein recht freundliches nur etwas zu langes Werk, ebenso Beethoven's All-moll-Symphonie trotz einiger aufzulösenden Mendelssohnianischen Details gelungen haben. Von der Pianistin Frä. Rentze Jan u. r. e., welche Mozart's Es-dur-Concert spielte, wurde uns Gutes gesagt, weniger von der Sängerin Frau Falschky-Bauer, die eine Arie aus Figaro's Hochzeit zum Vollen gab.

Die Redaction der Niederösterreichischen Musikzeitung findet es auffallend, daß wir bei Gelegenheit unserer hiesigen Notizen über die Paffionsmusik in Nr. 16 der verschiedensten niederösterreichischen Aufführungen derselben nicht ausdrücklich gedacht haben. Die bemerken hierauf Hies, daß es an jener Stelle unsere Abicht nicht war ein Verzeichniß jener Stücke zu liefern, wo sie sich eingehend fanden. Es erschien dies um so weniger notwendig, als unter jener Abicht als hierauf heilighen Nachrichten in der D. M. 3. finden, bezüht auch über die Wiener Aufführung aus obenerwähnter Correspondenzartikel das Nöthige erfahren haben. Zur Verhütung der genannten Redaction, welche beinahe eine Aechtheit von unserer Seite zu vermuthen scheint, diene, daß wir in dem betreffenden Heftentitelartikel der Oesterreichischen Zeitung, wo wir mehr den hiesigen u. Leser berücksichtigen, die Aufführungen in Wien und Nachen ausdrücklich erwähnt haben. Ueber eine unermüdete Interpretation an derselben Stelle müssen wir für heute die Antwort nach schuldig bleiben.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagg.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. **Rund- und Musikalienhandlung:** **Wesfale & Böhm,** vormals **G. F. Wäcker's Witwe.**  
**Pränumeration:** Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (12 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (6 Nummern) 1 ½ R. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 R. oder 4 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Sind „Änderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's“ der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth“? — Recensionen. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachrichten.

## Sind „Änderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's“ der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth“?

### I.

Mozart's und Beethoven's Compositionen für das Clavier zu fünf Octaven.

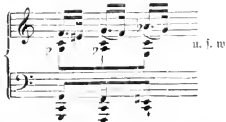
- Auf keinem Gebiete der musikalischen Kunst und der Musikwissenschaft wird heut zu Tage rüstiger gearbeitet als in der Musikgeschichte. Je mehr unsere Zeit, was künstlerische Produktion betrifft, gegen die Vergangenheit zurücktritt, desto mehr sind wir alle bemüht, wenigstens würdige Erben unserer Vorfahren zu werden und mit den Pfunden zu wuchern, die sie uns so reichlich hinterlassen haben. Einem Meister unserer Kunst nach dem andern sehen wir jetzt ein Denkmal aufrichten, aber ein lebensdigeres und segensreicher wirkendes als ein steinernes: Bach's, Händel's und in neuester Zeit auch Beethoven's Werke werden jetzt mit der bewundernswürdigsten Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit zu Gesamtausgaben vereinigt, so daß der ihnen in der musikalischen Literatur gebührende Ehrenplatz ihnen für alle Zeiten gesichert erscheint. Bei dieser Zeitströmung ist es nicht zu verwundern, daß auch die kleinste hierher gehörige Anregung auf fruchtbaren Boden fällt, und es ist der in der Ueberschrift berührte Artikel (man vergleiche Nr. 1 dieser Zeitung vom 4. Januar 1862) gewiß nicht allein für den Schreiber dieser Zeilen die Veranlassung gewesen, auf die dort angeragten Punkte näher einzugehen. So sonderbar es auch klingt, in unserer Zeit, wo der größte Werth auf historische Treue gelegt wird, Veränderungen in den Compositionen Mozart's und Beethoven's zu wünschen, man muß doch einräumen, daß dieser Wunsch mitunter ein wohlberechtigter ist. Da es sich im Grunde nur um einen äußerlichen Umstand, um den kleinen Umfang der Claviere in jener Zeit handelt, glauben wir, wird wohl Niemand es für eine Impietät den großen Meistern gegenüber halten, wenn man sie und da eine Veränderung mit Benützung der sechsten Octave anempfehlen sollte. Man erlaube uns in dem folgenden, so kurz als es die Sache erlaubt, eine Aufzählung der hier in Betracht kommenden Fälle nebst Bemerkungen, ob eine Veränderung wünschenswerth erscheint oder nicht, zu geben. Wir müssen es freilich darauf ankommen lassen, von dem Verfasser des oben erwähnten Artikels zu den „Gedankenlosen“ oder zu den „pedantisch Scheuen“ gerechnet zu werden, wenn wir mitunter von einer solchen Veränderung, oder, wie wir sehen werden, Wiederherstellung dringend abrathen sollten. Unsere großen Meister und namentlich Beethoven gingen bei ihren Arbeiten gewiß nicht so flüchtig und ohne Umzicht zu Werke, daß sie von der fehlenden sechsten Octave regelmäßig

solten in Verlegenheit gebracht worden sein, und daß „Niemand bei irgend einem solchen Beispiel behaupten könne, die vorgeschlagene Aenderung sei das weniger Wünschenswerthe, dem musikalischen Gedankens unangünstigere.“

Unsere Arbeit wird uns dadurch sehr vereinfacht, daß wir eine ganze Reihe von hierher gehörigen Fällen summarisch abthun können, diejenigen nämlich wo wir, der fehlenden, tieferen Hälfte der Contractaete halber, den sonst durch Octaven verdoppelten Bass plötzlich einfach daherschreiten sehen. Ganz dasselbe sehen wir im Vierton auch, wo der Contrabaß, welcher sonst das Violoncell in der tieferen Octave begleitete, plötzlich um eine Octave hinauf rücken muß, weil ihm die Töne D und C fehlen. Es ist wohl anzunehmen, daß jeder verständige Spieler die auf dem Papier fehlenden Octaven immer hinzuzufügen wird, schon weil es mitunter mehr Ueberlegung fordert sie wegzulassen als mitzunehmen. Da wir obenreihen in den meisten neueren Ausgaben diese Lücken bereits ausgefüllt sehen, so wird man uns hier die Aufzählung der einzelnen Fälle gewiß gerne erlassen. Nur einiger Fälle erinnern wir uns, in welchen Beethoven die tieferen Töne der Contractaete schmerzlicher als sonst zu vermischen scheint; der erste findet sich in der großen Sonate aus F-moll op. 57, wo im ersten Satz nach der Durchführung, und nachdem das Hauptthema auf dem Orgelpunkt C eingeführt wurde, die Fermate den Einschnitt macht



Hier hat Beethoven die tiefe Tonlage durchaus nicht verlassen wollen, er setzt deshalb statt des Sextaccordes, den man erwartet, wozu ihm aber das E fehlt, lieber den Dreiklang. Ein zweiter Fall sieht dem ersten sehr ähnlich, ist aber minder auffällig. Er befindet sich in der Sonate Op. 81.; „les adieux. l'absence et le retour.“ Es heißt dort im Andante:



und man wird sich hier wohl ebenso wenig wie im ersten Falle zu scheuen haben das E hinzu zu greifen. Bedenklicher

schon ist ein dritter Fall, und wir erwähnen ihn nur, weil uns die betreffende Stelle durch eine Veränderung wirklich zu gewinnen scheint. Die Sonate Op. 27, „quasi una fantasia“ in Es-dur, zeigt am Schluß des zweiten Satzes (allegro molto vivace) folgende vier Tacte:



Es ist nicht einzusehen was Beethoven anderes zur Umlenkung der ungesüßm herabstürzenden Melodie bestimmt haben sollte als eben die fehlende zweite Hälfte der Contraoctave und warum man die zwei letzten Tacte nicht etwa so spielen dürfte:



Doch bleibt dieses am besten dem Geschmac eines Jeden überlassen, und jeder Spieler muß, wenn er sich diese Aenderung erlaubt, eben persönlich dafür einstehen.

Viel zahlreicher sind die Fälle, wo die fehlende Hälfte der dreigestrichenen Octave eine Umlenkung der Melodie nötig machte, und meistens wichtiger. Es versteht sich von selbst, daß hier nur solche Fälle in Betracht kommen, die, wie z. B. in der Sonatenform die Seitenpartie, als Wiederholung eines bereits Dagewesenen erscheinen. Im ganz freien Satz bestimmen zu wollen, wie alles anders geworden wäre, wenn die Claviere größer gewesen, dazu dürfte auch der größte Scharfsinn nicht ausreichen.

Werfen wir einen Blick auf Mozarts' Sonate in B-dur, (André's Ausgabe Nr. 2, Op. 62) und auf dessen C-dur-Sonate (André Nr. 3); in ersterer werden wir im ersten Satz in der andern im ersten und letzten Satz bei der Wiederholung der Seitenpartie im Hauptton mancherlei Veränderungen bemerken, alle zunächst veranlaßt durch den beschränkten Umfang. Bei genauerem Hinsicht aber bemerken wir, daß es Mozart hier gar nicht auf eine buchstäbliche Uebertragung der Seitenpartie aus der Dominantentonalart in den Hauptton antram. Mit seiner lebenswürdigen Freigebigkeit bringt er uns statt der alten neue Figuren, und erhält so alles im besten Gange. Hier wird wohl Niemand im Ernst wünschen, diese neuen Wendungen beseitigt zu sehen, damit alles nach dem Buchstaben und häßlich ordentlich hergehe. Im Andante der Mozart'schen G-dur-Sonate (André Nr. 8) sehen wir eine Umlenkung in der Melodie:

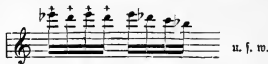


Statt daß es wie vorher in der Dominantentonalart gerade aufwärts ginge, ist hier der Septimenprung  $\bar{a}$  notwendig geworden, weil das  $\bar{g}$  und  $\bar{a}$  fehlte. Gleichwohl möchten wir auch hier nicht zu einer Veränderung rathen, da den höheren Tönen der dreigestrichenen Octave immer etwas schmächtiges eigen ist, und man ihnen einen Gehang kaum abgewinnen kann. Bei Besprechung der Beethoven'schen Sonaten kommen wir

hierauf ausführlicher zurück. In Mozarts' D-dur-Sonate (André Nr. 13) finden wir im Andante diesen hierher gehörigen Fall:



Es muß zugegeben werden, daß diese Stelle gewinnt, wenn man sich den ersten Tact um eine Octave höher denkt, und man kann wohl sicher annehmen, daß es nicht Mozarts' Absicht war, die Ordnung dieser mehrfach wiederholten vier Tacte zu stören, sondern daß er sich zu dieser Aenderung wohl oder übel genöthigt sah. Endlich finden wir in Mozarts' B-dur-Sonate (André Nr. 15) im ersten Allegro vier Tacte vor dem Schluß:



$\bar{es}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{es}$ ,  $\bar{d}$  statt wie in der Dominantentonalart  $\bar{es}$ ,  $\bar{f}$ ,  $\bar{g}$ ,  $\bar{f}$ , und im Andante derselben Sonate:



$\bar{d}$ ,  $\bar{es}$ ,  $\bar{b}$ ,  $\bar{g}$  statt wie in der Dominantentonalart:



Beide Fälle scheinen für eine Veränderung zu unwesentlich, da sie nicht im mindesten stören. Man erlaube uns, da es kaum gelingen möchte, alle Concerte für das Clavier, alle Sonaten für Clavier und Violine u. f. w. von Mozart zusammen zu tragen, uns hier auf seine Solosonaten für das Clavier zu beschränken, und uns jetzt zu Beethoven zu wenden.

In dem Trio Beethoven's Op. 1 in G-dur finden wir eine Stelle im Finale, welche fast mehr als irgend eine andere durch den beschränkten Umfang des Claviers zu Schaben gekommen ist. Der achte Tact des zweiten Themas lautet bei der Wiederholung im Hauptton:



statt wie früher in der Dominantentonalart und später in der Violinstimme überall:



Hier möchte wohl eine Veränderung mit Benützung des  $\frac{3}{8}$  sehr anzupfehlen sein. Ein sehr auffallendes Beispiel einer Umleitung sehen wir in der Sonate Op. 2 in A-dur, wo in diesem Takte:



u. f. w.

sowohl Melodie als Begleitung um eine Octave hinunter gerückt werden. Obgleich diese Rückung augenscheinlich durch den Umfang des Instruments bedingt wurde, da eine ganz getreue Nachbildung der Seitenpartie wie sie in der Dominantentonart auftrat, bis in  $\frac{3}{8}$  führen würde, bleibt es uns doch sehr unwahrscheinlich, daß Beethoven, wenn ihm auch das  $\frac{3}{8}$  zu Gebote gestanden hätte, so lange in der dünnen Atmosphäre der dreigestrichenen Octave gerne verweilt, und also die Rückung unterlassen hätte. Ein anderes Beispiel mag uns zeigen, wie sorgfältig Beethoven in jedem einzelnen Falle zu Werke ging. Bei den 32 Variationen im C-moll Op. 36 rechnete Beethoven auch auf die andere Hälfte der dreigestrichenen Octave. Dennoch sehen wir, wie Beethoven in der 27. Variation die dreigestrichene Octave, die er in den ersten Takten verwendet hatte, späterhin aufgibt. Hier kann ihn nichts anderes bestimmt haben, als daß er die Häufung dieser dünnen und späten Klänge nicht liebte. Wir erinnern uns in Schindler's Biographie Beethoven's (deren neueste Auflage, in welcher das Folgende nur zu finden, uns augenblicklich leider nicht zur Hand ist) gelesen zu haben, daß Beethoven einst Czerny zürnte, als derselbe Beethoven'sche Compositionen gespielt hatte. Czerny, der, wie man weiß, mit der dreigestrichenen Octave und was darüber ist, manchen Unflug trieb, ähnlich wie jetzt Pfitz und Andere die Contraoctave und was darunter ist, zu graufigen Effecten verwenden, hatte sich, wie Schindler erwähnt, erlaubt, manche Melodie Beethoven's um eine Octave höher zu spielen, als sie geschrieben stand. Allerdings verwendet Beethoven mitunter auch die höchsten Regionen des Pianoformt mit besonderer Vorliebe, aber dann immer, wie z. B. im D-dur-trio Op. 70 und im Es-dur-Concert in eigenhämlicher Weise. Dies alles sollte uns dringend zur Vorsicht mahnen, und man erlaube uns darum zu bitten, sich durch die oben erwähnte Rückung auch fernerhin nicht stören zu lassen. In der Sonate Op. 7 hat Beethoven eine unwesentliche Veränderung im ersten Satz bei Wiederholung der Seitenpartie vornehmen müssen:



Zu der buchstäblichen Uebertragung dieser Stelle, wie sie zuerst auftrat:



u. f. w.

sehte ihm das  $\frac{3}{8}$ . Der Fall ist zu unbedeutend, als daß man sich für oder gegen eine Hinzufügung der Töne  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$  aussprechen könnte. Die Seitenpartie der Sonate Op. 10 in

F-dur hat bei der Wiederholung im Hauptton mancherlei Veränderungen und auch eine Erweiterung um 2 Takte erfahren. Obgleich auch hier der beschränkte Umfang die nächste Veranlassung gewesen ist, wird man doch an eine Veränderung nicht denken können. Der Vollständigkeit halber sei hier noch die D-dur-Sonate Op. 10 erwähnt, wo man auf der zweiten Fermate vom Anfang das  $\frac{3}{8}$  hinzugreifen kann, und die Sonate mit Violine Op. 30, A-dur, deren Seitenpartie bei der Wiederholung folgende kleine Veränderung erfahren hat:



statt, wie die buchstäbliche Uebertragung lauten würde  $\frac{3}{8}$ . Daß Beethoven selbst diese Aenderung gar nicht lästig war, sehen wir an der Violinstimme, in welche diese Uenderung auch übergeht. Noch sind 2 Fälle zu nennen; der erste findet sich in der E-dur-Sonate Op. 14, wo Beethoven in diesen Takten



auf die sinnigste Weise der aufstrebenden Melodie zu ihrem guten Rechte verhilft. Eine buchstäbliche Uebertragung aus der Dominante würde bis ins  $\frac{3}{8}$  geführt haben. Durch eine Umkehrung der Stimmen aber erhält Beethoven alles im besten Gange. Endlich sehen wir in der D-moll-Sonate Op. 31 diese Veränderung bei Wiederholung der Seitenpartie:



u. f. w.

Da Beethoven durch den Umfang gehindert war, die Melodie wie früher durch Octaven zu verdoppeln, läßt er das  $\frac{3}{8}$  orgelpunktartig stehen. Wer könnte es über sich gewinnen, dieses scharf einschneidende  $\frac{3}{8}$  zu beseitigen, für einen Nothbehelf zu erklären, dessen wir jetzt, Gott sei Dank, nicht mehr bedürfen?

Sollen wir nun endlich noch unsere Stimme abgeben darüber ob es überhaupt wünschenswert sei, in künftigen Auflagen der oben besprochenen Werke solche Aenderungen überhaupt anzunehmen, so glauben wir, daß es besser sei, es bleibe wie bisher der Discretion des Spielers überlassen, wie weit er sich auf solche Veränderungen einlassen will. Mancher unter unseren Lesern ist vielleicht selbst mit den wenigen Veränderungen, die uns wünschenswert erschienen, nicht einverstanden, ein anderer möchte noch viel mehr verändert sehen, und so wäre es für den Verleger unmöglich, es Jedem recht zu machen. Unsere Ansicht wird bestätigt durch die von Moscheles und Pfitz besorgten Ausgaben, auf die wir ausführlicher zurück kommen werden, und in welchen in diesem Punkte alles beim Alten gelassen ist. Hat man früher dem Spieler mitunter in der Wahl und Vertheilung der Verzierungen eher zu viel überlassen, so ist nicht einzusehen, warum auf sein eigenes Nachdenken jetzt gar nicht mehr gerechnet werden soll. Auf Diejenigen aber, welche nie über den Buchstaben hinweg zum Geiste gelangen, braucht kaum gerechnet zu werden, und deren Verständnis wird durch solche Veränderungen auch nicht gefördert, noch werden ihre Leistungen dadurch für ihre Zuhörer erfreulicher werden.

## Recensionen.

### Compositionen von Jakob Rosenhain.

Angesigt von Alfred v. Wolzogen.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 52. Mainz, B. Schott's Söhne.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Violoncell- oder Violin- und Pianofortebegleitung op. 66, Heft 1 und 2. Derselbe Verlag.

Adieu à la mer, méditation de A. de Lamartine. Scène de Concert pour voix de Soprano avec accompagnement de Piano. Derselbe Verlag.

Troisième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 50. Derselbe Verlag.

Mit den hier gedachten Werken ist der rühmlichst bekannte Pianofortepianist, der aber bereits seit dem Jahr 1837 in Paris seinen dauernden Wohnsitz aufgeschlagen, auf's Neue vor die Öffentlichkeit getreten. Der Catalog seiner Arbeiten, die zum größten Theil bei Schott in Mainz, bei Hofmeister in Leipzig, bei Brandus in Paris und bei Cramer in London erschienen, zum Theil aber noch ungedruckt sind, zählt schon recht viele Nummern, und es befinden sich neben sehr reichlichen Gesangscompositionen und Clavierstücken auch noch größere Sachen darunter, wie z. B. drei Trio's, 2 Sonaten für Piano und Violoncell (oder Violine), drei Quartette für Streichinstrumente und eines für Piano, Violine, Viola und Violoncell, 3 Symphonien in G-moll, F-moll und F-dur (von Mendelssohn im Leipziger Gewandhaus, von Félic in Brüssel, Guhr in Frankfurt a. M., sowie in den Concerten der société des jeunes artistes du Conservatoire und der philharmonie society zu Paris und London aufgeführt), 3 Opern, nämlich „der Besuch im Irrenhaus“ in einem Akt nach Scribe, schon 1832 in Frankfurt a. M. und in Weimar unter Hummel gegeben; die noch unaufgeführte dreiaктige Oper „Rienenna“ und „der Dämon der Nacht“, Oper in zwei Akten von Bayard, 1851 auf der großen Oper zu Paris, dann auch in Brüssel, Frankfurt a. M. und in französischen Provinzialstädten gespielt, endlich eine große, zur Einweihung der Synagoge zu Frankfurt a. M. componirte Cantate für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester. Trotz dieser vielfeitigen Thätigkeit ist Rosenhain bis jetzt verhältnißmäßig weit weniger populär geworden, als gar mancher andere unter den zeitgenössischen Componisten, dessen Talent das seine nicht übertrifft, und dessen künstlerischer Charakter bei weitem nicht die Achtung einflößt, die unser Stets nur den lautesten Tönen zustrebender Künstler für sich in Anspruch nehmen darf. Zum Theil ist diese Thatsache wohl dem Umstand beizumessen, daß der dauernde Aufenthalt Rosenhain's in der Fremde die eigene Sorge für die Verbreitung seiner Werke in Deutschland fast unmöglich machte, während doch gerade seine bedeutendsten Arbeiten, die Symphonien, Streichquartette und Trio's, nur im Vaterlande Interesse erregen könnten, da in Paris lebende Componisten von allen, der ersten Kunst gewidmeten Concerten grundförmlich fast ganz ausgeschlossen sind. Andererseits aber ist freilich nicht zu leugnen, daß die künstlerische Physiognomie Rosenhain's, wenn man von einigen früheren Werken absieht, die auch Robert Schumann mit Achtung rezensirt, ja selbst Cherubini, Mendelssohn, Félic, Guhr und andere gewiegte Musiker unbedingt anerkannt haben — wir erinnern hier namentlich an seine in der That charakteristischsten Etudes caractéristiques (op. 17, Leipzig, bei Hofmeister, Paris bei Remoine) — kein so originelles Gepräge an sich trägt, um unwillkürlich als etwas Neues, noch nie Gehörtes überall sofort durchzuschlagen. Rosenhain ist ein gründlich gebildeter, correller und erfahrener Musiker mit einem recht hübschen Talent für die faubere, elegante Form, der gewiß niemals etwas schlechthin Triviales oder gar etwas Geschmackloses schreiben wird; aber neue Vohnen zu brechen, dürfte ihm wohl kaum beschieden sein. Wenn nun die D. M. Z. bisher stets den Grundfaß festgehalten, unter den neueren Erscheinungen der Musikwelt nur diejenigen mit Auszeichnung zu

nennen und zu begünstigen, bei denen einerseits ein individuelles Eigenleben hervortritt und die sich andererseits des Weltalls ewigen Befehle folgen, so fragt es sich zunächst, in wie weit Rosenhain mit seinem eleganten Styl die zahllose Schar jener modernen Talente wirklich übertrifft, die schon deshalb die Berücksichtigung einer ergründeten Kritik nicht verdienen, weil das Feld, das sie bebauen, meist nur ein winzig kleines ist, und sie, obgleich sie im Grunde so verzeifelt wenig zu sagen haben, den Mund doch behäufig erst recht voll zu nehmen und der einfichtlossten Vieltheilerei zu hübsigen pflegen, wobei sie sich denn natürlich doppelt rasch völlig erschöpfen müssen.

Die oben angezeigten Werke lassen diese Frage, wie uns dünkt, zu Gunsten des Künstlers beantworten, der schon durch das Programm, womit er 1842 mit dem berühmten J. B. Cramer gemeinsam einen artistischen Course des Clavierspiels in Paris ankündigte, deutlich verrieth, daß er sich von dem modernen oberflächlichen Virtuositenthum hoch in zwei Punkten sehr wesentlich unterscheidet, nämlich in seiner wahrhaften Achtung vor den großen Meisterwerken der Vergangenheit und in seinem Sinn für das Stylgemäße und geistig Ausdrucksvolle, der bloß materiellen und äußerlichen Eitelhafterei unserer Tage gegenüber. Wie er damals über die richtige Behandlung des Clavierunterrichts schrieb: „Es erscheint nöthig, die jungen Künstler von der ausschließlich materiellen Bahn abzubringen, um von Allem den Styl, Ausdruck und Geschmack in ihnen zu bilden und sie fähig zu machen, die Werke der großen Meister zu verstehen, denn dann erst erreicht das Talent des Ausführenden sein wahres Ziel, welches in der treuen Wiedergabe des Geistes des Componisten besteht, und dann erst wird die mechanische Fertigkeit nicht mehr Selbstzweck, sondern allein nur Mittel zum Zweck sein.“ — daselbe auf das Wesen, statt auf den Schein der Sache losgehende Streben zeigt sich auch in den meisten der uns hier vorliegenden Compositionen, obschon sie nicht alle auf der gleichen Höhe der Befindung und der echten Gefühlswärme stehen.

Unter den 6 deutschen Liedern mit Clavierbegleitung, die sich sämmtlich durch melodischen Reiz, gute contrapuntistische Arbeit und angenehme Singbarkeit auszeichnen, haben uns Nr. 1 von Heine,  $\frac{3}{4}$  Takt, A-moll „Ich lieb' eine Blume, doch weiß ich nicht welche“, Nr. 4 von W. Müller,  $\frac{3}{4}$  Takt, G-dur „Hast du von den Fichtenzweigen das alte Märchen vernommen“, und Nr. 5 von Hebel,  $\frac{3}{4}$  Takt, A-moll „Wenn sich zwei Herzen scheiden, die sich dereinst geliebt“, am meisten zugefallen. Das erste dieser Lieder ist leicht und lustig gehalten, hat eine sehr ansprechende Cantilene und gewinnt auch durch eine hübsche Figur im begleitenden Baß an Interesse. Namentlich schön empfunden ist die Stelle: „die Nachtigall schlägt, und ich versterbe den süßen Gesang“, wo die Singstimme auf das Wort „Gesang“ das zweigestrichene E aushält, während die Begleitung das Thema



wieder aufnimmt. Nr. 4 und 5 nehmen hauptsächlich durch ihren höchst einfachen und ungezwungenen Ausdruck eines tiefen Gefühls für sich ein.

Die übrigen Vocal-Sachen sind ungefähr auf dieselbe Stimme, d. h. auf einen Mezzosopran berechnet, obwohl auch ein Tenor sich damit befassen kann und dankbare Aufgaben darin findet. Besonders gelungen sind unter den Liedern mit Cello-Begleitung Nr. 1, der Einsiedler von Eichendorff: „Komm' Trost der Welt, du stille Nacht!“ (B-dur  $\frac{3}{4}$  Takt), ein pomposes Stück für die Stimme, der sich das obligate Cello ausnehmend gefangvoll anschmiegt, und Nr. 6 von einem ungenannten Verfasser: „Nag auch heiß das Scheiden brennen“ (As-dur  $\frac{3}{4}$  Takt, Andante espressivo). Doch wird auch die lebendige Frische von Nr. 3: „Wie ist doch die Erde so schön!“ (Text von Reinid, Vivace  $\frac{3}{4}$  Takt As-dur) und die recht ausdrucksvoll componirte Wechmutz von

Eigenhoff (Nr. 4): „Ich kann wohl manchmal singen, als ob ich frohlich sei“ (D-moll und D-dur,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{8}$  Takt, Lento) mit Recht ihre Verehrer finden. Am wenigsten behagt uns das vom Pariser Salonstyl mehr als billig angehauchte Adieu à l'amer, obwohl es auch für Orchester gesetzt und von Roger, Mad. Doms-Gras, Mad. Falconi, Dobré u. A. vielfach gesungen, in Pariser Concerten oft gefallen hat. Schon die Worte des Herrn v. Lamartine, von Carl Gollmid in's Deutsche übertragen: „Murmure autour de ma cello, douce mer etc.“ tragen einen etwas abgebrauchten Charakter an sich; ähnliche Ideen und Empfindungen sind schon so aber tausendmal in musikalische Sauter eingeleitet worden, daß es sich kaum noch der Mühe verlohnt, nach neuen Ausdrucksformen für so abgestandene poetische Rimonde zu ringen. Auch hat es der Componist trotz aller hübschen Einzelzüge, lockeren Baße und capitalen Gesangseffekte — denn allerdings ist mit dem Stück für einen gut geschulten Sänger im Concert viel zu machen — in der That nicht dahin gebracht, unsere Tonprache mit einem wesentlich neuen Gedanken zu bereichern; es reiht sich eine wohlklingende musikalische Phrase an die andere, und nur der Schluß: „Viens donner le baiser d'adieu“ befißt durch einige originellere Wendungen, wie ganz besonders auch durch die vortreffliche Gelegenheit, die hier einer vollen und sonoren Mezzo-Sopran-Stimme geboten wird, nicht auf einander ihre tiefere und ihre höhere Lage nach Hergenslust zu präsentiren. Unbedeutend ist das erste Thema,  $\frac{3}{4}$  Takt, C-dur Allegro non troppo; das zweite im selben Tempo, Takt und Tonart ist hübscher, aber etwas zu lang ausgesponnen, zu oft wiederkehrend. Es lautet:



Ueber die abschließliche Deklamation der beiden unterstrichenen Worte kann man mit dem Componisten nicht rechten, da ein französisches Publikum, für das er seine Musik zunächst geschrieben, in dieser Hinsicht eben Alles verträgt, und der zugleich untergelegte deutsche Text zu vergleichen Ausstellungen keinen Anlaß bietet. Auch ist uns in den deutschen Liedern Rosenhain's sonst nur eine durchaus correcte Deklamation begegnet, die mit dem angenehmen Fluß der Melodie auf das Beste harmonirt.

Am dem F-moll-Trio endlich ist entschieden der erste Satz (Alleg. appassionato) der beste; er fließt leicht und gefällig dahin, ist kerngesund in der Erfindung und Durcharbeitung und läßt durch seine Frische einen ganz angenehmen Eindruck zurück, zumal er für die einzelnen Instrumente überaus dankbar geschrieben ist. Vielleicht hat der Componist selbst auf dieses Moment ein etwas allzugroßes Gewicht gelegt, denn es kommen in Folge dessen Stellen selbst in diesem ersten Satz vor, die vielleicht zu stark auf den akustischen Effect des betreffenden Instruments berechnet sind, wie z. B. die Cello-Stelle auf S. 9:



Das soll gerade kein Tadel sein, aber doch eben den Standpunkt charakterisiren, den Rosenhain selbst in seinen gelungensten Stücken einnimmt: seine große Formgewandtheit und gefällige Melodie-

führung bleiben stets die hervorsteckendsten Eigenschaften. Den zweiten Platz würden dem Herr Scherzo einräumen, das ganz den harmlos heiteren Charakter Haydn's an sich trägt, und dessen Thema gut erfinden ist:



Der zweite Satz, Andantino in As-dur,  $\frac{3}{4}$  Takt, ist etwas schwächer in der Erfindung, obgleich nicht unangenehm wirkend, während der 4. Satz (Allegro non troppo, F-moll  $\frac{3}{4}$  Takt) schon deshalb als der schwächste bezeichnet werden muß, weil er einige schmutzige Härten enthält, die mit dem sonstigen leichten und gefälligen Charakter des Stückes ohne innere Noth contrastisch und die wohlthuende Harmonie des Ganzen stören. Dies fällt aber um so mehr auf, weil herein wieder ein Thema vorkommt, das sich dem schönklingenden und ansprechenden Colorit des Ganzen auf das Engste anschließt:



Trotz dieser Ausstellungen reizen wir die Arbeit jedoch nicht bedenklich, wenn auch die Schumann'sche Empfindungswärme nicht reichend, den besseren neuen Productionen auf diesem Gebiete an, denn sie zeugt von einem Talent, das seine Kräfte geübt und sie niemals überhäuft, von seiner Kenntniß der Instrumental-Effekte und einem gefunden Sinn, der, ohne in schönrednerische Leere sich zu verlieren, nach einem reinen und allgemein faßlichen Ausdruck musikalischer Gedanken strebt.

Dur und Moll, 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten. Für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höhern Ausbildung in der Technik und im Vortrage, von Ferdinand David. Op. 39. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

1) Daß die Kritik einem Werke wie dem vorliegenden mit Achtung und freudigem Willkommen entgegentritt, dazu nöthig das in demselben hervorragende Streben und der Name des Verfassers von vorne herein. Der unübertroffene Meister deutschen Geigenspiels, der langbewährte Lehrer, dem ein großer Theil unserer lebenden Künstler seine Bildung dankt, der vielseitig gebildete, geschmackvolle Musiker, bietet hier den Jüngern der Kunst ein Mittel, durch Fleiß und Uebung einem höheren Ziele sich zu nähern; er öffnet den Schatz seiner reichen Erfahrung und gründlichen Kenntniß, um dem freibamen und auf erste Ziele gerichteten Künstler Stoff zu weiterer Fortbildung darzubieten. „Der höheren Ausbildung“ sind die Stücke gewidmet, und darunter versteht David erstlich zwar einen höheren Grad virtuoser Technik, dann aber und vorzugsweise Bervollkommnung im musikalischen Vortrage; wobei er ohne Frage einem gerade jetzt dringenden

Bedürfnisse nachkommt. Denn immer mehr wird auch im gebildeten Publikum die Vorstellung von wahrer und echter Künstlerthätigkeit herrschend, welche nicht persönliche Bewunderung zum höchsten Ziele hat, sondern ihre Aufgabe darin sieht, mit Hingebung an die Idee des Componisten ein wahres Verständniß durch richtige Darstellung zu fördern; und vielfach weiß man recht gut, daß man den wahren Künstler besser nach einem Beethoven'schen Quartett, wie nach einem Concert von Vierzählern zu beurtheilen hat. Hier muß natürlich Begabung und angeborener Sinn das Meiste thun; doch vermag auch hier erste Anleitung und Erziehung durch gute Muster viel. Das also will David; und während jedes seiner 25 Stücke eine besondere Seite der Technik behandelt, sind sie doch alle auch, abgesehen davon, abgerundete, selbstständige Musikstücke, von denen sogar mehrere durch Ueberschriften eine bestimmte Charakteristik anstreben. So hat also der Verneber vielfache Gelegenheit, Vogenführung und sonstige Technik dem musikalischen Charakter anzupassen, die richtige Klangfarbe für den Ausdruck zu finden, rhythmische und periodische Eintheilung richtig anzufassen und wieder zu geben u. dgl., kurz der wahren Kunst der Darstellung sich mehr und mehr anzunähern.

Verfolgt also der Verfasser einen doppelten Zweck, einen instructiven und musikalischen, so muß auch die Beschreibung diese beiden Richtungen ins Auge fassen. Ref. gesteht, sich in ersterer Beziehung nicht für einen competenten Urtheiler ansehen zu können; doch glaubt er nach eingehender Prüfung als seine Meinung auszusprechen zu dürfen, daß es dem Verfasser gelungen ist, mit großer Sorgfalt jeder Seite der Technik geredet zu werden. Schon in der Benutzung aller Tonarten (nach Art von Bach's wohltemperirtem Clavier) liegt ein wesentlich instructives Moment; jeder Violinspieler weiß, wie schwer es ist, namentlich in den Kreuztonarten, von E an, Reinheit und Sicherheit der Appicature zu erlangen. Auch sonst finden sich für die bekannnten Schwierigkeiten angemessene Uebungen; für breiten Vogenstrich (1. 8.), hüpfende Vogenführung (5. 6.) gebunenes Spiel (9. 20. 17.) Staccato (19), Octavengänge (10), Arpeggien, Trillerketten, schnelles Greifen von Doppelgriffen und Flageolettönen (das Aufsuchen der letzteren scheint uns zuweilen zu einer geübten Spielerei zu werden); ein Hauptstreben aber ist darauf gerichtet, auf der Seite auch eigentliche Mehrstimmigkeit in Anwendung zu bringen. Bei den großen Anforderungen, die in dieser Hinsicht von Bach, ja schon von Tartini an den Violinspieler gestellt werden, ist es gewiß die Pflicht neuerer Violintechner, diese Richtung zu pflegen; außerdem weiß jeder, der David gehört hat, wie flammwürdiges er selbst in dieser Beziehung leistet. Doch will es uns bedünken, als habe hier David einer individuellen Neigung zu viel Spielraum gegeben, und als sei hier der Punkt, wo ihm die Technik Selbstzweck wird, anstatt Mittel zum Zweck zu sein. Man könnte erwidern, der harmonischen Deutlichkeit wegen sei oft die zweite Stimme nötig; aber warum, antworten wir, konnte nicht dazu die Clavierbegleitung dienen? Diese ist nämlich, trotz des „oder“ auf dem Titel, ohnedies ganz unentbehrlich; David's Melodie, um das schon vorweg zu nehmen, ist keineswegs überall so prägnant, daß sie auch ohne Begleitung gleich harmonisch verständlich wäre; vielfache enharmonische Verwechslungen bleiben ohne sie unklar. — Diese Einseitigkeit hat nun, wie uns dünkt, einen Mangel nach anderer Seite hin hervorgerufen; es fehlen Beispiele für den einfachen, getragenen Vortrag, in welchen die Schwierigkeiten nur in dem richtigen Auffassen der Tonfarbe und des Empfindungsandrucks gelegen hätten; wo dergleichen ruhigere und einfachere Stücke auftreten (so das Hinzutreten Nr. 5, Romane Nr. 13), werden sie sofort durch Hirtentänze einer zweiten Stimme complicirter. Vergleichen dürfte unserer Meinung nach nicht fehlen in einem Werke, welches nicht bloß technisch, sondern auch musikalisch bilden will.

Was nun das Musikalische noch insbesondere angeht, so wäre es unbillig hier einen absoluten Maßstab anzulegen und von einem Werk, welches zunächst dem Unterrichte dient, Originalität der Erfindung zu verlangen. Gerade hier, wo die Befähigung zur Darstellung des Classischen gefördert werden soll, ist ein Anschluß des Componisten an bestimmte Muster durchaus gerechtfertigt. Uebrigens kennen wir David aus seinen früheren Compositionen als einen gründlich gebildeten Contrapunktler und einen mit Verständniß und Geschmack für alles wahre und edle, dabei mit glücklicher und leichter Erfindung begabten Musiker; nur daß diese Erfindung nicht eigene Wege geht, sondern meist früheren Vorbildern folgt. Auch in den vorliegenden Stücken wird mit Geschick ein gewisses esthetisches Verfahren befolgt; den verschiedenen Stylgattungen, denen die Stücke angehören, weiß sich der Componist mit Gewandtheit anzubequemen. So beginnt das Werk mit einer Uebung für vollen und breiten Vogenstrich; was konnte hier angemessener sein als ein Präludium im Bach'schen Style? und dies ist David in vollem Maße gelungen, die melodischen Figuren sind kräftig und prägnant und das Stück bekommt durch den sicheren Fluß derselben einen kräftig marcirten Charakter, welcher durch die bei den Harmoniewechseln zwischen tretenden kräftigen Accorde noch gegeben wird. Die formellen Vorzüge des Componisten, Sicherheit der harmonischen Führung, Einmaß der periodischen Abschnitte, meisterhafte Durchführung des Grundmotives treten schon hier, wie in den meisten späteren Stücken inschärfer hervor. Noch zweimal schließt sich David wieder altclassischen Weise an, in der Toccate Nr. 8 Es-moll und der Fuge (Nr. 16 G-moll), letztere ist freilich in der Form sehr frei und in ihr wird vielfach das polyphone Element ganz fallen gelassen, so daß der Stüdencharakter der maßgebende wird. Von den übrigen Stücken möchten wir hinsichtlich der Erfindung noch hervorheben das marcirte, charaktervolle Scherzo (Nr. 2 C-moll), das anmuthige, weiche Nocturno (Nr. 3 Des-dur), das lebendige Stück alla Polacca (Nr. 7 Es-dur), worin sich David auch als einen mit sicherem Gefühl begabten Rhythmler zeigt, indem im Trio der  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{1}{4}$  Takt fortwährend wechselt, ohne daß das geringste Schwanken der Gleichmäßigkeit entsteht. Da hat denn der Vortragende Veranlassung sich in Auffassung der Rhythmen zu üben. In anderen Stücken, wie in dem Viere (Nr. 17 As-dur), dem Martellato (21. B-dur), dem Capriccio (Nr. 23), tritt das harmonische Element in den Vordergrund; auch in dieser Hinsicht bewährt der Componist ein großes formelles Geschick, giebt aber auch hier noch uns scheint, einer individuellen Fertigkeit zuweilen zu sehr nach; die Modulation, in welcher er ganz auf dem moderneren Schubert-Schumann'schen Boden steht, ist oft zu schnell und schroff; in mehreren Stücken hat man schon in der 3. Zeile die Grundtonart vergessen. Auch wiederholt er sich hier oft. Tritt also hier öfters statt des natürlichen Flußes Reflexion und Berechnung ein, so kommt wir uns bei der ganzen zweiten Hälfte des Werkes des Gefühls nicht erwehen, als habe die anfängliche Begeisterung nicht durch alle 25 Stücke ausgehalten; mehr wie im ersten Theil haben uns hier die Stücke den Eindruck des Gemachten hinterlassen, welcher nur durch die interessante Technik verdeckt wurde. So ist schon in dem Duettino (9. E-dur) eine geübte Klangberechnung unverkennbar; in Nr. 11 (F-dur) ist der verlangte Humor nicht recht frisch und edel; die Mazurka (18. Gis-moll) ist ein etwas abgeblaßtes Nachbild Chopins. Höchst interessant ist noch Nr. 6 (am Springquell D-dur), in welchem eine glückliche Malerei, jedoch innerlich strenger musikalischer Form, durchgeführt wird; eine prächtige Uebung für ganz ungebundenen, ja dramatischen Vortrag Nr. 22 (quasi Fantasia). In mehreren Stücken hielt schon die Ueberschrift den Charakter des Uebungsstückes fest, so Detavonente Nr. 10, gebrodene Accorde Nr. 12, Staccato 19, Legato 20, Martellato 21. Aber auch diese zeigen sichere und feste, formelle Gestaltung und nie stösenden Fug der Motive. Im Ganzen genommen glauben wir von dem musikalischen Werth der David'schen Stücke (denn der instructive ist ja von jenem Urtheile ganz unabhängig) sagen zu dürfen, daß die Mehrzahl derselben, auch ganz abgesehen von ihrer eigentlichen Bestimmung für den Unterricht, selbstständig für sich als dankbare Concertstücke dienen können.

gung zur Darstellung des Classischen gefördert werden soll, ist ein Anschluß des Componisten an bestimmte Muster durchaus gerechtfertigt. Uebrigens kennen wir David aus seinen früheren Compositionen als einen gründlich gebildeten Contrapunktler und einen mit Verständniß und Geschmack für alles wahre und edle, dabei mit glücklicher und leichter Erfindung begabten Musiker; nur daß diese Erfindung nicht eigene Wege geht, sondern meist früheren Vorbildern folgt. Auch in den vorliegenden Stücken wird mit Geschick ein gewisses esthetisches Verfahren befolgt; den verschiedenen Stylgattungen, denen die Stücke angehören, weiß sich der Componist mit Gewandtheit anzubequemen. So beginnt das Werk mit einer Uebung für vollen und breiten Vogenstrich; was konnte hier angemessener sein als ein Präludium im Bach'schen Style? und dies ist David in vollem Maße gelungen, die melodischen Figuren sind kräftig und prägnant und das Stück bekommt durch den sicheren Fluß derselben einen kräftig marcirten Charakter, welcher durch die bei den Harmoniewechseln zwischen tretenden kräftigen Accorde noch gegeben wird. Die formellen Vorzüge des Componisten, Sicherheit der harmonischen Führung, Einmaß der periodischen Abschnitte, meisterhafte Durchführung des Grundmotives treten schon hier, wie in den meisten späteren Stücken inschärfer hervor. Noch zweimal schließt sich David wieder altclassischen Weise an, in der Toccate Nr. 8 Es-moll und der Fuge (Nr. 16 G-moll), letztere ist freilich in der Form sehr frei und in ihr wird vielfach das polyphone Element ganz fallen gelassen, so daß der Stüdencharakter der maßgebende wird. Von den übrigen Stücken möchten wir hinsichtlich der Erfindung noch hervorheben das marcirte, charaktervolle Scherzo (Nr. 2 C-moll), das anmuthige, weiche Nocturno (Nr. 3 Des-dur), das lebendige Stück alla Polacca (Nr. 7 Es-dur), worin sich David auch als einen mit sicherem Gefühl begabten Rhythmler zeigt, indem im Trio der  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{1}{4}$  Takt fortwährend wechselt, ohne daß das geringste Schwanken der Gleichmäßigkeit entsteht. Da hat denn der Vortragende Veranlassung sich in Auffassung der Rhythmen zu üben. In anderen Stücken, wie in dem Viere (Nr. 17 As-dur), dem Martellato (21. B-dur), dem Capriccio (Nr. 23), tritt das harmonische Element in den Vordergrund; auch in dieser Hinsicht bewährt der Componist ein großes formelles Geschick, giebt aber auch hier noch uns scheint, einer individuellen Fertigkeit zuweilen zu sehr nach; die Modulation, in welcher er ganz auf dem moderneren Schubert-Schumann'schen Boden steht, ist oft zu schnell und schroff; in mehreren Stücken hat man schon in der 3. Zeile die Grundtonart vergessen. Auch wiederholt er sich hier oft. Tritt also hier öfters statt des natürlichen Flußes Reflexion und Berechnung ein, so kommt wir uns bei der ganzen zweiten Hälfte des Werkes des Gefühls nicht erwehen, als habe die anfängliche Begeisterung nicht durch alle 25 Stücke ausgehalten; mehr wie im ersten Theil haben uns hier die Stücke den Eindruck des Gemachten hinterlassen, welcher nur durch die interessante Technik verdeckt wurde. So ist schon in dem Duettino (9. E-dur) eine geübte Klangberechnung unverkennbar; in Nr. 11 (F-dur) ist der verlangte Humor nicht recht frisch und edel; die Mazurka (18. Gis-moll) ist ein etwas abgeblaßtes Nachbild Chopins. Höchst interessant ist noch Nr. 6 (am Springquell D-dur), in welchem eine glückliche Malerei, jedoch innerlich strenger musikalischer Form, durchgeführt wird; eine prächtige Uebung für ganz ungebundenen, ja dramatischen Vortrag Nr. 22 (quasi Fantasia). In mehreren Stücken hielt schon die Ueberschrift den Charakter des Uebungsstückes fest, so Detavonente Nr. 10, gebrodene Accorde Nr. 12, Staccato 19, Legato 20, Martellato 21. Aber auch diese zeigen sichere und feste, formelle Gestaltung und nie stösenden Fug der Motive. Im Ganzen genommen glauben wir von dem musikalischen Werth der David'schen Stücke (denn der instructive ist ja von jenem Urtheile ganz unabhängig) sagen zu dürfen, daß die Mehrzahl derselben, auch ganz abgesehen von ihrer eigentlichen Bestimmung für den Unterricht, selbstständig für sich als dankbare Concertstücke dienen können.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

DL. Gestatten Sie mir, daß ich, der Ordnung meiner Berichte vorzuziehend, von der „Passionsmusik“ und ihrer Aufführung durch den Cäcilien-Verein am Charfreitag d. 18. April, schreibe. Gleich nachdem Mendelssohn das herrliche Werk der Bergmesse entworfen, wurde es bei uns durch Schelble im Cäcilienverein heimlich gemacht. Er selber soll die Partie des Evangelisten ausgezeichnet gelungen haben. Während der verschiedenen interimistischen Directtionen nach Schelble's Tode kam die Sache ins Stoden. Meiner lebte sie neu. Auch er sang in seiner Zeit den Evangelisten selber. Doch wagte man nicht mehr, die großen Kosten für Benutzung des Orchester's daran zu wenden. Meiner's zuweilen wahrhaft wunderbares Clavierpiel ersehte allerdings, nach Seite der Harmonie und des Contrapunktes, fast vollständig das Orchester; nach Seite der Klangwirkung liegt dies jedoch außer aller Möglichkeit. Als der junge Käßliche Verein erstlich anfing, dem älteren Bruder Concurrenz zu machen und ein Concert aus noch vollstem Orchester gab, höfend, daß das Deficit des einen durch die Mehrernahme des andern gedeckt werde, raffte auch der C.-V. sich auf und gab, vor etwa 6 bis 7 Jahren, die Passion mit Orchester. Welch ungeachtet Reichthum, welche Fülle herrlicher Klangwirkung erschloß sich da den Hören und den Mitgliedern, von denen natürlich nur die kleinste Zahl sich nach der Schelble'schen Aufführung erinnerte! Wenn ich Ihnen nun sage, daß seit etwa 20 Jahren die Passion Jaßr aus Jaßr ein, mit wenigen Ausnahmen, auf dem Repertoir der Abonnementsconcerte des C.-V. steht, daß die älteren Mitglieder ihre Stimmen fast auswendig wissen, daß durch die Zuziehung der Kinder zu den Chorälen auch eine große Anzahl von Eltern interessirt wurden, die sonst vielleicht sich wenig um Musik kümmern, so wird Ihnen begreiflich werden, daß dieses Concert eine Art musikalischen Volksfest für uns ist. — Ueber das Werk selbst und all' seine Herrlichkeit ist man im Spem Blatte eingehend genug geschrieben worden und ich kann mich zu der Ausführung wenden. Dieses war in sofern diesmal eine sehr wichtige, als sie zum ersten Male unter Müller's Leitung stattfand. Um, wie ich so gern thue, Hrn. Dir. Müller von Herzen loben zu können, lassen Sie mich zuvor das Eine nennen, was fehlt, die Begleitung. M. hat es noch nicht vermocht, die jüngeren Mitglieder des Vereins (und ihrer sind sehr viele) hinlänglich zu unterrichten, und von den älteren sind Einzelne fast geworden, Warum? Der Director scheint mehr als nötig die Seite des Lehrers hervor- und die des Künstlers zurücktreten zu lassen. Es ist nicht denkbar, daß er selber nicht begeistert sein sollte; aber er dürfte dies immerhin etwas mehr merken lassen. Nach der technischen Seite war die diesmalige Aufführung eine der schönsten, die ich gehört. Die Chöre setzten, eine einzige Ausnahme abgerechnet, preis ein und waren ihrer mitunter sehr schönen Intonation fähig. Der Kinderchor (Knaben und Mädchen der Oberklassen der „Mutterchule“), mit dem sich Hr. Müller ganz besondere Mühe gemacht, klang diesmal weniger rauß als sonst. Man ließ ihm ganz zweckmäßig auch die allgemeinen Choräle und die Choralmelodie im Schlußchor des 1. Theiles mitbringen \*). Das Orchester war, nach der Intention gemäß, in zwei Abtheilungen getheilt; Manches z. B. das Alterniren der Figuren beim ersten Chör, machte sich dadurch entschieden deutlicher als früher, wo man die Instrumente bestimmen gelassen und nur in erste und zweite getheilt hatte. Der Krastentastung aber war die Trennung nicht günstig; man wird für die Folge auf eine Verstärkung des Orchester's denken müssen. Bezüglich der Begleitung der Secoco-Recitation sind wir leider immer noch nicht im Klaren. Sie wurden bei uns auf dem Flügel, und zwar von Wd. Henkel begleitet, mit Unterstützung des eigentlichen Basses durch den Violon. Man findet aber ein besserer Kritiker, \*\*\*) daß der Eintritt des Pianoforte nach der Orchester-

und Chor-Masse wahrhaft beleidigend dünn gestungen habe. Man denke sich aber erst ein Cembalo zu Bach's Zeiten! Dagegen nennen Sie die Begleitung durch's Violoncello ein „Gegenzug.“ Nach Rich wird unsere Weise die rechte. — Diefelben Choräle, welche bei Ihnen weggelassen wurden, blieben auch hier weg; dieselben, welche in Wien von Solonimmen (nicht doch! ohne Begleitung der Instrumente, aber nicht „Solo.“ D. Red.) vorgetragen wurden, wurden auch bei uns so behandelt. Auch ich gebe gern zu, daß dies eine sehr schöne Wirkung machte, kann aber doch die Meinung nicht aufgeben, daß man die Wirkung beibehalten sollte, die Bach beabsichtigt. Von dem Choral „O Haupt“ wurde bei uns nur eine e n e Beschriftung. Eine zweite erdichtete mir auch nicht nötig, findet aber doch in Bach's Willen (vielleicht durch gottesdienstliche Verhältnisse veranlaßt) ihre Berechtigung. (Vgl. Paritute S. 214, und Vorwort S. 28). Aus welchem ästhetischen Grunde oder Hr. Müller die Worte „Gezählt seist du mir“ ohne Orchester und pp. fingen ließ, ist mir durchaus unbegreiflich. Die in Wien weggelassenen Arien blieben auch bei uns weg, mit Ausnahme derer in Es für Alt: „Seht, Jesus hat die Hand“ (einer sehr schönen, die mir um Alles nicht missen möchten) und in B für Bass: „Mache dich, mein Herze rein.“ Letztere war wohl Stockhausen zu Liebe diesmal aufgenommen; ich hätte sie lieber entbehrt als z. B. die herrlichen Arien des ersten Theiles „Auf und Reu“ und „Ich will dir mein Herze schenken.“ Unsere Solisten waren Fräulein Rothberger aus Köln für Sopran, Frau Potthoff aus Aachen für Alt, Hr. Rudolph Otto aus Berlin für die Partie des Evangelisten und Hr. Stockhausen für die des Jesus und für einige größere Vokalist. Die Partie des Petrus, Judas und Hohenpriesters fand in einem Vereinsmitgliede einen wackeren Vertreter. Die Erwartung spannte sich natürlich am Meisten auf Stockhausen und Fr. Rothberger, welche in den letzten Käßlichen Concerten so sehr angeprochen. Beide betriedigten mich aber nicht vollkommen; Beiden scheint die Bach'sche Weise noch etwas fremd zu sein. Doch sage ich gern, daß wie die Eine wie der Andere sehr geeignet scheinen, echte Bach-Sänger zu werden, nur sind sie's noch nicht. Frau Potthoff, als Fr. Christine Dietz aus aus früheren Zeiten gar wohl in gutem Ansehen, sang sehr edel und gefühvoll, und Herr Otto, bei dem es freilich nicht ganz ohne Abänderungen ging, zeigte sich als ein in Bach's Art Eingeweihter. Der große Saal war durchaus gefüllt und das Concert hat dem unerreichbaren Meister neue Anhänger zugeführt — das ist das schönste Resultat.

## Nachrichten.

Der Vorstand der Musikschule in Frankfurt a. M. hat einen Jahresbericht und ein Programm zu dem am 5. April stattfindenden öffentlichen Prüfung herausgegeben; wir entnehmen diesem Attensklid, daß die Unternehmern sich durch die vielfachen Schwierigkeiten nicht abschrecken lassen ihr Streben fortzusetzen. Die Zahl der Schüler betrug im letzten Unterrichtsjahre 16; der Lehrer sind 8 und zwar für Violine, Violoncell, Clavier, Gesang, Cembelenspiel, Theorie, Geschichte, Orgel. Bei der Prüfung wurden Violoncellerläufe von Nobe, Mascher und Verio, Clavierläufe von Clementi, L. Schmitz, Mozart, Hummel, Beethoven, Kammermusikstücke von Haydn (Claviertrios und Streichquartett), Gesangstücke von Markfner und Mendelssohn, Orgelstücke von S. Bach und Rint durch Zöglinge zu Gehör gebracht.

Freitag den 2. Mai brachte die Berliner Singakademie Händel's „Salomo“ zur Aufführung, eine der letzten, aber wie der Nat. Ztg. meint, „leisestwegs bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Zwar fehlt es nicht an einzelnen Zügen, die in ihrer einfachen Bestimmtheit und zusammengefaßten Kraft des Ausdruckes das echte Kennzeichen des Handel'schen Genies tragen, im Verhältnis zu den weit geklärten Partieren, die lediglich die äußere musikalische Convenienz des 18. Jahrhunderts zur Schau stellen und deshalb dem geräuschlichen Zerföhrungswerk der Zeit keinen Widerstand entgegen zu setzen vermochten, sind derartiger Stellen, die

\*) Das Letztere geschah auch hier. Von den Chorälen war es nur unseres Erinnerns der: „Ernenne mich mein Hüter“ wo die Knaben (etwa dreißig — viel zu wenig) mitgingen. D. Red.

\*\*) Derselbe schlägt die Orgel dazu vor. Die musikalischen Gründe, die Rich dagegen anführt, (S. 22 des Vorwortes) sind allerdings triftig. Wenn Letzterer jedoch in dem Vorhandensein der beiden autographischen Orgelstimmen Grund genug findet, die Aufstellung einer zweiten Orgel anzunehmen (S. 21), was neben-

bei viel einfacher gelöst als gethan ist, so dürfte das Vorhandensein der (ebenfalls autographischen) Begleitung der Secoco-Recitation in diesen Orgelstimmen nicht geringerer Grund zu der Annahme sein, daß sie auch mit der Orgel begleitet werden. —

wie fest gefügte Manen und Säulen und dem Ganzen hervorzugehen, doch nur sehr wenige" — Die Partie des Salomo ist für eine Vieltimmige geschrieben, die von Hrn. Bähr ausgeführt wurde. „Die Ausführung litt fast von Anfang bis zu Ende an einer gewissen Käuflichkeit.“ — Der Musikrevisor deselben Blattes sagt bei Gelegenheit einer neuerlichen Aufnahme der Verbißigen Oper „Ernani“ in das Repertoire der Königl. Bühne u. s. w. Das Bildniß metzeilt mit dem des Trovatore an Unnatur und Zerfahrenheit der Handlung, widerlicher Verzerrung der Charaktere, schwunghaft Aufgeblasenheit und solander Rhetorik. Die Musik schließt sich noch sehr eng der überflüssigen Donizettischen Schablonen an überbietet aber durch die Rohheit in allem Tragiſchen selbst die nachlässigsten Partituren des unendlich geschweibigeren Vorgängers. Die Instrumentation ist tobthüftiger, die Behandlung der Stimmen, namentlich der männlichen, noch weit mehr auf die Entfesselung der Naturkraft gerichtet, die physiologische Charakteristik gleich Null !!

Partituren der beiden Mendelssohn'schen Clavierconcerte in G-moll und D-moll, dann des Violinconcerte in E-moll sind bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, — dann der Beethoven'schen Fest-Duvertüre op. 124 bei Schott in Mainz erschienen.

In Berlin wurde in der Charwoche außer der Mathäuspassion und der D-Messe auch, wie alljährlich, nach Graun's Tod Jesu aufgeführt.

Auch in Dessau und Stuttgart wurde die Mathäuspasion am Charfreitag gegeben, und zwar am erghannten Orte in der ursprünglich beabsichtigten Weise als Nachmittagsgottesdienst mit Predigt zwischen dem ersten und zweiten Theil. Auch in Stuttgart scheint dies der Fall gewesen zu sein, da die Aufführung  $4\frac{1}{2}$  Stunden in Anspruch genommen haben soll. Dirigent dabeih war Herr Prof. F a i s t.

Von der Breitkopf und Härtel'schen Beethoven-Ausgabe ist neuerdings eine Vierterung ausgegeben worden. Dieselbe bringt die Schachtel der Victoria (Partitur), das Streichquintett in C (Partitur und Stimmen), und die drei Claviertrios op. 1 (Partitur und Stimmen).

Beethoven's geistliche Vieder op. 48 sind von H. Cichne für gemischtes Chor a capella gesetzt bei Rieter-Biedermann erschienen.

Aus Basel wird uns gemeldet: Der Orpheus-Verein (unter Leitung von Musikdirector Walter), welcher sich schon öfters durch Vorführung älterer und neuerer Meisterwerke sehr verdient gemacht, veranstaltete kürzlich eine vortheilhafte Aufführung der Bach'schen Cantate „Christ lag in Todesbanden“ und wählten besonders der 4. Vers „Es war ein wunderlicher Krieg“ mit dem Choral im Alt und der darauf folgende Chor für Bass „Hier ist das rechte Osterlamm“ eine ganz bedeutende Wirkung und tiefen Eindruck. — Hierauf folgte das achtstimmige Misererecordias von Durante, dann Blanche de Provence von Cherubini, 2 Chor-Romanzen von Schumann („der Sängler“ und das reizende „Sommerlied“) und schließlich eine interessante Auswahl der britischen Volklieder von Beethoven bearbeitet für Chor und Solist mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncelle, (nämlich: Robin Adair, — der wandernde Barde — der treue Johnie und God save the King).

Ein von der Antiquariats-Handlung A. Werthe u. Comp. in Berlin kürzlich ausgegebener Katalog zeigt manche werthvolle und seltene musikalische Werke an, darunter: Agricola's Musica instrumentalis (1529) und Musica figuralis (1532); Aaron's Toscanella (1529 und 1539); Cantiones sacrae (1546—47 bei T. Sufato in Antwerpen); ein Exemplar von Giaren's Dodecachordon (1547) mit schriftlichen Bemerkungen von des Verfäffers Hand; Werke von Cafurinus (Frankland), Sebald Heyden, Hasler, Isaac, Lassus, Partino u. a. m. Die Preise sind zum Theil sehr hoch gestellt.

Die deutsche Händelgesellschaft hat schon die 11. und 12. Fierung ihrer Händelensgabe veröffentlicht. Sie enthalten die „Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline“ und „das Alexanderfest, oder die Nacht der Tonkunst.“

Wir machen die Freunde Mozart's auf den sechsen erschienenen, von Kästel verfaßten und bei Breitkopf und Härtel gedruckten thematischen Katalog sämtlicher Compositionen von Mozart aufmerksam.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig veröffentlicht im „Börseblatt für den deutschen Buchhandel“ folgende Warnung vor dem Vertrieb unerlaubter Nachdrücke von Beethoven's Werken: Von Jahr zu Jahr nimmt der Vertrieb unerlaubter Nachdruck-Ausgaben von Beethoven's Werken durch den deutschen Buch- und Musikalienhandel mehr überhand. Wohlgernehte Warnungen, wir wir eine solche in Gemeinschaft mit anderen Origin-Verlegern Beethoven'scher und zugleich C. M. von Weber'scher Werke in Nr. 71 des Börseblattes vom Jahre 1839 erlassen haben, scheinen nicht zu fruchten. Man zwingt die Berechtigten zu anderen Maßnahmen, und so haben auch wir in Bezug auf die einseitige Verletzung seines Landes kennen, und es sollten daher wenigstens die Sachsen und Preußen wissen, daß Beethoven's Werke, welche mit Eigenthumsrecht in sächsischem Verlage erschienen sind, in Preußen bis zum Jahre 1867, in Sachsen aber bis 1874 Schutz gegen Nachdruck genießen. Allein statt dessen werden Ausgaben von Louis Halle in Wolfenbüttel, H. Kistoff und C. Weinholz in Braunschweig, F. W. Arnold in Eberfeld, C. Bachmann in Hannover und viele ähnliche ungeneigt verkauft, dadurch aber uns als berechtigten Origin-Verlegern ein unbeschwerter Schaden zugestiftet.

Wir verzeichnen nachstehend die Werke von Beethoven, welche unser erweisliches Verlags-eigenthum sind, nämlich:

- Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bassen und Violoncell.
- „ 34. 6 Variationen (Thème Original) für das Pianoforte.
- „ 35. 15 Variationen (mit Fuge) für das Pianoforte.
- „ 67. Symphonie für Orchester.
- „ 68. Symphonie für Orchester.
- „ 69. Sonate für Pianoforte und Violoncell.
- „ 70. 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell Nr. 1 und 2.
- „ 71. Sextett für 2 Clarinetten, 2 Horn und Fagott.
- „ 72. Venere, Oper.
- „ 73. Concert für das Pianoforte mit Orchester.
- „ 74. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
- „ 75. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
- „ 76. Variationen für das Pianoforte.
- „ 77. Phantasie für das Pianoforte.
- „ 78. Sonate für das Pianoforte.
- „ 79. Sonatine für das Pianoforte.
- „ 80. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester.
- „ 81. Sonate für das Pianoforte.
- „ 82. 4 Arietten und 1 Duett mit Pianoforte.
- „ 83. 3 Gesänge von Goethe, mit Pianoforte.
- „ 84. Musik zu Goethe's Egmont.
- „ 85. Christus am Oelberg, Dramaturm.
- „ 86. Messe (3 Gmnen).

Lied aus der Ferne, mit Pianoforte

Andenken von Mathisson, Lied mit Pianoforte.

und warnen wiederholt vor dem Verkauf jeder unerlaubten Nachdruck-Ausgabe derselben, sei es in der Originalgestalt oder im Arrangement. Wo diese Warnung keine Berücksichtigung finden sollte, werden wir nicht länger ansehen dürfen, unsere schmerzgekränkten Rechte auf jedem zulässigen Wege geltend zu machen.

Leipzig, den 5. Mai 1862.

Breitkopf und Härtel.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagg.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Hofstraße Nr. 665. — **Ausgabe:** Rohrnert Nr. 1147. **Druck- und Verlagsanstalt:** Weyl & Böhm, vormals G. F. Müller's Witwe. **Veränderung:** für 1 Jahr (28 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. **Bei Vorbestellung:** für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr. **Eingehende Blätter** 10 Kr. oder 5 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Anzeigen und Buchbestellungen nehmen Beschlagen an.

**Inhalt.** Sind „Änderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's“ der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth“? II (Schluß). — Rezensionen. — Voltaire's Rückblick auf die Concerthaision 1861—62). Das Textbuch zu Abert's Oper: „König Enzo.“ — Correspondenzen aus Coblenz. — Nachrichten. — Curiosum.

**Sind „Änderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's“ der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth“?**

## II.

Einige neuere Ausgaben der Beethoven'schen Sonaten.

(Schluß).

Das Vorangegangene war für uns Veranlassung einige neuere Ausgaben der Beethoven'schen Clavierwerke durchzusehen, zunächst in der Absicht, von den „wünschenswerthen Veränderungen“ vielleicht hier und da schon etwas zu entdecken. Besonders waren es eine Ausgabe der Beethoven'schen Clavierwerke, bei Holle in Wolfenbüttel erschienen und von Herrn Dr. Franz Vixt redirt, und eine Ausgabe bei Hallberger in Stuttgart erschienen und von Herrn Professor Moscheles mit Bezeichnung des Zeitmaßes, des Fingersatzes n. f. w. versehen, welche wir der berühmten Namen der Herausgeber halber besonders berücksichtigen mußten. Daß wir in Betreff der „wünschenswerthen Veränderungen“, einige ganz unwesentliche Fälle, als einige hinzugefügte Octaven abgerechnet, leer ausgegangen sind, ist schon erwähnt worden; es wird sich aber der Mühe lohnen, die Zuthaten der Herausgeber dieser beiden Ausgaben einmal in Kürze durchzumitteln.

Ist man bei der Holle'schen Ausgabe erst über den keineswegs angenehmen Eindruck der äußeren Ausstattung hinweggekommen, so muß man zugeben, daß dieselbe im Ganzen correct und zuverlässig ist. Herr Dr. Vixt hat sich jeder Einmischung seinerseits enthalten und überall nur historische Treue angestrebt. Die einzigen Zuthaten bestehen in einer Menge von Nachstaben, welche, ähnlich wie in Orchester-Partituren, sehr reichlich die verschiedenen Sätze verteilt sind. Obgleich es uns nicht einleuchten will, welchen Erfolg man sich von diesen Nachstaben versprochen hat, so wird doch auch Niemand an dieser sehr unschädlichen Zugabe Anstoß nehmen. Daß ferner in den Fugen der Sonaten op. 106 und op. 110 die verschiedenen Umgestaltungen, welche das Thema erfährt, als: Umkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung, freibegängige Bewegung u. f. w. angemerkt worden sind, wird Mancher dem Herausgeber danken, um so mehr als diese Umgestaltungen nicht selten eigenthümlichster Art sind.

In der von Herrn Professor Moscheles veranstalteten Ausgabe finden sich desto mehr Zusätze von des Herausgebers Hand. Wie in der Vorrede gesagt wird, hat man bei der Ausgabe vor Allem den Zweck vor Augen gehabt, Beethoven's Sonaten auch dem größeren Kreise der Liebhaber zugänglich zu machen. Deshalb ist dieselbe reichlich mit Fingersatzbezeichnungen versehen worden; es ist für jeden Satz die Bewegung nach dem Metronom bestimmt worden; ferner weil es in der

Vorrede heißt, daß die verbesserte Construction unserer Instrumente auch erhöhte Effecte zuläßt, sind eine Menge neuer Pedalanlagen hineingekommen, und endlich glaubte der Herausgeber Yücken in den Vortragebezeichnungen ausfüllen zu müssen, die sich auf Nuancen beziehen, die Beethoven selbst spielte, aber nicht niederschrieb. Ueber die Fingersatzbezeichnungen brauchen wir hier nicht zu reden, dieselben mögen manchen Angehörigen willkommen sein, ist aber Jemand gewöhnt sich seinen Fingersatz selbst zu bestimmen, so wird er nach bestem Ermessen dem vorgeschriebenen Fingersatz folgen oder auch nicht. Fast genau so verhält es sich mit den Bestimmungen des Zeitmaßes nach dem Metronom. Dieselben haben in unseren Augen keinen anderen Werth, als daß sie uns vielleicht die Bewegungen genau bestimmen, in welcher Herr Professor Moscheles die verschiedenen Sätze zu spielen pflegt. Wir sagen viel leicht denn Jedem, der es einmal versucht hat, wie viel es befremt sein, wie es fast unmöglich ist, eine Bewegung, die man beim Vortrage recht gut zu treffen weiß, durch das Metronom ein für alle Male endgültig festzusetzen. In Schindler's Biographie ist ausführlich zu lesen wie Beethoven, als er einst seine neunte Symphonie zweimal zu verschiedenen Gelegenheiten metronomisirte hatte, er das zweite Mal zu ganz anderen Bestimmungen gelangt war als das erste Mal. Hieraus von Schindler aufmerksam gemacht, wurde Beethoven unwillig und sagte: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.“ Mit dem Orchester aber oder mit dem Clavier, das Davontanzen bleibt immer dasselbe, und man erlaube uns also auch hier das Metronom aus sich beruhen zu lassen. Auf die Pedaleffecte dagegen, welche durch die verbesserte Construction unserer Instrumente nach des Herausgebers Ansicht jetzt zulässig geworden sind, müssen wir genauer eingehen. Gewiß wird kein verständiger Spieler auch beim Vortrage Beethoven'scher Compositionen die Hilfe verschmähen, welche ihm der Gebrauch des Pedals bietet, oder ebenso gewiß wird man sich zu hüten haben es überall anzuwenden, wo es überhaupt nur möglich ist. Herr Professor Moscheles selbst hat in vielen seiner vortrefflichen Compositionen gezeigt, welche Effecte sich gerade durch abwechselnden Gebrauch und Nichtgebrauch des Pedals erreichen lassen. Wir rathen deshalb in der Vorrede des Herrn Moscheles zu lesen: „Bei jedem erlaubten Effecte möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effecthaserei geschändeten Kunsttempels schreiben: Bis hier und nicht weiter! Diesen Pedaleffect, diese Vortragezeichen gestattet die Tradition, jene anderen verbietet sie streng“ u. f. w., und dann in den Sonaten selbst das übliche Ped. fast überall zu finden, wo es sich nur irgend anbringen läßt, wo es paßt und wo es nicht paßt. Daß dies nicht zu viel gesagt ist mögen wenige Beispiele beweisen. In dem Vargo der Sonate op. 7 hat Beethoven beim Eintritt des Mittel-

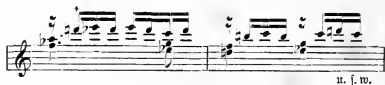
sages in As-dur besonders auf den Gegensatz des Staccato in der linken und des Tenuto in der rechten Hand gerechnet. Dieser Gegensatz wird durch den Pedaleffect des Herrn Moscheles so gut wie ganz aufgehoben. Ebenso wird in dem Adagio der Sonate in G-dur Op. 31, die später durch Sechszehntelbewegung gesteigerte ungemein reizende Staccatobegleitung Beethoven's



durch Herrn Moscheles' Pedaleffect zu einer gleichgiltigen Harmoniemasse. In dem Vargo der Sonate Op. 10 D-dur, soll nach Herrn Moscheles' Anordnung das Pedal durch den ersten Tact hindurch halten. Auf jedem einigermaßen klangerreichen Claviere wird dann aber das *es* und *a* immer zugleich zu hören sein, was wahrhaft unerträglich ist, und es bleibt unbegreiflich, warum Herr Moscheles den Liebhaber solche Effecte hervorbringen lehren will. Doch genug der Beispiele; man wird sich überzeugen können, daß, wenn es der Raum erlaube, dieselben noch in großer Anzahl aufzuführen wären. Nur eines noch müssen wir zur Sprache bringen. In dem Rondo der Sonate Op. 53 rechnete Beethoven besanftlich sehr auf Pedaleffecte; zu unserer nicht geringen Verwunderung aber sehen wir, wie Herr Moscheles hier viele von Beethoven's eigenen Zeichen beseitigt, und dagegen von den seinigen wieder hinzugefügt hat. Mit welchem Recht Herr Moscheles diese Bevormundung Beethoven's ausüben will, ist uns nicht klar geworden. Uns wenigstens fehlt der Ausdruck für ein so willkürliches Verfahren mit einem so großen Kunstwerk, wir wissen auch nicht wie Herr Moscheles dieses Verfahren mit seiner in der Vorrede oft erwähnten Pietät für Beethoven's Werke in Einklang gebracht hat.

Am Schluß müssen wir noch auf die Lücken in den Vortragsbezeichnungen eingehen, die der Herausgeber ausfüllen zu müssen geglaubt hat, und einige Veränderungen und Zusätze betrachten, welche der Herausgeber an einigen Stellen hinzugebracht hat. Zunächst finden wir in dem Finale der Es-dur-Sonate Op. 27 nach der Durchführung und nach dem Abschluß in B-moll die Bezeichnung: „un poco piu moderato, *espressivo*.“ Sollte Beethoven, der in allem, was die Herstellung und die Correctur seiner im Druck erschienenen Werke betrifft, so sorgfältig zu Werke ging, einen Tempowechsel, wenn er ihn wirklich beabsichtigte, zu bezeichnen unterlassen haben? Wenn Herr Professor Moscheles diese Sonate wirklich von Beethoven selbst so hat spielen gehört, so möchten wir dem Bericht von Ries unbedingt Glauben schenken, welcher sagt, daß Beethoven seine eigenen Compositionen meistens sehr launenhaft spielte. Wir gesehen, uns hat dieses *espressivo* lebhaft an diejenigen Spieler erinnert, welche des Gefühls so voll sind, daß, fehlt ihnen einmal die rechte Stelle für ihre Expressionen, sie dieselbe auch an der unrichten Stelle zu verwirklichen wissen. — In der Sonate Op. 31 G-dur finden wir die vier Tacte wieder, mit welchen Nägeli vor vielen Jahren den ersten Satz derselben beglückt hat. Man kann das hierher Gehörige ausführlich in Ries und Wegeler's biographischen Notizen nachlesen. Herr Dr. List bringt in seiner Ausgabe diese vier Tacte als Anfang mit der Bemerkung, sie fänden sich nicht in der Originalausgabe. — Die Achtel-Figur der linken Hand im Finale der Es-dur-Sonate Op. 31 sehen wir in allen zuverlässigen Ausgaben ohne Bogen oder Punkte, und wenn gegen den Schluß hin diese Figur in die rechte Hand übergeht, sehen wir sie mit *non legato* bezeichnet. Wahrscheinlich

also hat Beethoven schon von Anfang an die Figur nicht *legato* haben wollen. Herr Moscheles hat diese Figur von Anfang an sorgfältig mit Bogen versehen, und später das *non legato* in *ben legato* verändert. Dieses *ben legato* findet sich auffallender Weise auch in der List'schen Ausgabe. — Wir wären sehr geneigt in folgendem Falle an einen Drucksfehler zu glauben, wenn der Drucksfehler nur etwas wahrscheinlicher wäre. Wir lesen nämlich in dem Finale der Sonate Op. 57 dreimal



d statt des, ebenso bei der Wiederholung in der tieferen Octave



Anzusehen der correspondirenden Stelle, welche ganz richtig das *es* bringt, ist es kaum glaublich, daß das *a* wirklich gemeint sein kann. — In der Sonate Op. 90 hat Herr Moscheles, wie wir es in seinen eigenen Compositionen häufig gesehen haben, eine erleichternde Variante aus eigenen Mitteln hinzugefügt, für Spieler, denen diese Figur Beethoven's



etwa zu schwer sein sollte. Es scheint uns aber gar nicht sehr nothwendig zu sein, daß solche Spieler, denen diese Sonate zu schwer ist, sie überhaupt spielen, und es wäre wahrlich an der Zeit, solchen unberufenen Einmischungen in die Werke unseres großen Meisters alles Crustes entgegen zu treten. — In dem zweiten Satz derselben Sonate lesen wir bei Moscheles



als statt wie in allen zuverlässigen Ausgaben *gis*. So eigenthümlich dieses *gis* immerhin sein mag, so wird man Herrn Moscheles doch nicht ohne weiteres für berechtigt halten, diese Stelle nach Gutdünken zu verändern.

Dieses mag zur Beurtheilung der Beethoven-Ausgabe des Herrn Professor Moscheles genügen; wir haben unsere Leser vielleicht schon mehr als billig für Kleinigkeiten in Anspruch genommen, es lag uns aber daran, darzutun, auf wie gefährlichen Wegen der Herausgeber solcher Meisterwerke, und sei er der berühmteste, bedeutendste und einflussvollste, der sich denken läßt, wandelt, wenn er bei der Herausgabe noch anderes, als die größte historische Zuverlässigkeit und Treue beabsichtigt.

## Recensionen.

Franz Schubert. Großes Octett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Horn, Fagott und Clarinette. Op. 166. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von S. Veihner (Dr. Sonnenleitner). Wien, Spina.

S. 1. Es ist dies daselbe Octett, welches in der abgelaufenen Saison vom Hellmesberger'schen Quartett zu Gehör gebracht wurde und welches seit dem Jahre 1824, wo es ungefähr componirt ist, für Wien brach gelegen hat. Wir haben schon damals (siehe Nr. 1 dieses Jahrgs. Seite 5 und 6) mitgetheilt, daß es vielfach verläßt und beschnitten gegeben, und wir müssen heute noch vervollständigend beifügen, daß überhaupt nicht alle Sätze gegeben wurden \*). Dieses Octett enthält nämlich 6 Stücke: Introduction und Allegro F-dur, Andante B-dur, Allegro vivace [Scherzo] F-dur, Andante mit Variationen C-dur, Menuetto F-dur, einleitendes Andante und Allegro [Finale] F-dur. Von diesen wurden die Variationen und der Menuett weggelassen, und wie wir später erfahren, befinden sich dieselben auch nicht in der bei Diabelli 1851—52 erschienenen Stimmenausgabe. Wir müssen dieses Versehen aus dreifadem Grunde beklagen, einmal weil die beiden Stücke dieses Schicksal uns nicht geradehin zu verdienen scheinen, zweitens weil unseres Erachtens Niemand das Recht hat das Werk eines gemalten Mannes verstümmelt in die Öffentlichkeit zu schicken und dadurch nicht einmal die Möglichkeit zu lassen daß ein Anderer einen Akt der Treue und Pietät ausübe; drittens aber deswegen, weil hier durch das Reduciren eines so sätzigen Stücks auf ein sätziges die ganze Gattung, der es angehört verläugnet und das Publikum veranlaßt wird, als Kammermusik zu beurtheilen, was streng genommen einer andern Gattung: der Serenade, angehört. Deutet schon die Zusammenstellung der Instrumente auf eine außerhalb der eigentlichen Kammermusik stehende Gattung hin, so noch viel mehr die obige Anordnung in 6 Sätzen. Wie nun, wenn man verschiedene Ansprüche auf diese beiden Kunstgattungen stellte, wenn man von der Serenade nicht jene Tiefe verlange wie von der Sonatenform! Wie, wenn Schubert's Werk, in eine falsche Beleuchtung oder an einen falschen Platz gestellt, deshalb Manche nicht ganz befriedigt hätte? —

Wer es je versucht hat, Solo-Blasinstrumente mit gleicher Berechtigung in das Streichquartett einzufügen, der muß die Erfahrung gemacht haben, daß diese Vermehrung und diese Verschiedenartigkeit der Stimmen einen andern Styl verlangt als das Streich-Quartett oder -Quintett. Um die Blasinstrumente zweckmäßig und wirksam zu verwenden, ist es unmöglich den streng polyphonen Styl des Quartetts beizubehalten. Er muß sich mehr zum homophonen wenden und dem Klangwesen einige Concessionen machen. Ist ja auch in der Symphonie der reine und strenge 4stimmige Satz nicht mehr durchaus anwendbar. „Wohl!“ sagt man, „aber die Wirkung des Ganzen laun und soll eben so bedeutend sein, trotz der Veränderung des Stils.“ Gewiß! aber hier tritt eben wieder die Absicht des Ganzen als „Serenade“ modificirend ein. Diese will nicht die absolute Verenkung des Hörers in die tiefsten Geheimnisse der Musik herbeiführen, sie will anregend, im besten Sinne unterhaltend wirken, und nähert sich insofern jener allerdings auf einer niedrigeren Stufe stehenden Gattung: der Unterhaltungs-, Tafelmusik und anderen mehr sinnlich heiter wirkenden Arten.

Nun stelle man sich aber auf diesen Standpunkt und sehe wie Schubert die einmal gestellte Aufgabe gelöst hat. Welch' ahnungsvolle Klänge gleich in der Einleitung, die sofort unsere Aufmerksamkeit erweckt und unsere Sympathie gewinnt. Man sehe die wundervollen Uebergänge auf Grund des thematischen Motivs

im 8. Takt von F nach A<sup>+</sup> und im 11. Takt wieder nach F zurück! Nun das Allegro. Ein kräftig schwinghaftes Thema von 4 Tacten eröffnet es mit einer gewissen Festlichkeit. Die Basses antworten, etwas freier das Thema bringend, und von oben herab senkt sich eine sinnige Gegenstimme, in eine graziose Schlußfigur auslaufend, die später zu einer Epifode verwendet wird. Noch einmal setzt das Thema in F energisch ein, wendet sich aber mit echt Schubert'scher Ungezwungenheit und Raschheit nach dem A-dur-Mollord als Dominante von D-moll, wo dann ein, rhythmisch zwar mit dem Thema verwandtes, doch neues, äußerst nobles empfindungsvolles Seitenmotiv eintritt. Wer etwa der Meinung wäre, in diesem Octett seien keine oder wenig echt Schubert'sche Sätze, der sehe doch dieses Thema, namentlich aber den Gang im 7. und 8. Takt an. Was thematische Entwicklung betrifft, so läßt sich übrigens aus diesem ersten Theil nicht wenig lernen. Man betrachte nur, was Schubert aus dem einfachen Grundmotiv:



alles macht! — Durch schöne C-moll-Sätze allmählig nach C-dur gehend, hebt dann eine Figur an, die allerdings nicht ganz von jener liebenswürdigen Leichtfertigkeit frei zu sprechen ist, der man bei Schubert manchmal begegnet, die aber bei Mozart und Haydn auch nicht selten gefunden wird. Es ist jenes wiegende Behagen an reizendem aber nicht tiefem Klingen, welches, wenn es zur Hauptsache eines Satzes sich erhebt, gemein ist, als Epifode aber, wie hier, durchaus künstlerisch bleibt und nur Jenen mißfällt, die dem Höreren überhaupt abholt, immer nur in Himmel oder Hölle schwaben wollen; als ob der Mensch nicht bestimmt wäre, gerade zwischen diesen beiden zu hangen, das eine erkennend, das andere fürchtend! — Mit graziosen und kräftigen, zum Theil aus den beiden Hauptthemen gebildeten Gängen schließt der erste Theil in C. Ist es nun, daß der Componist sich im 1. Theil schon etwas stark „verausgab“ hat, oder war ihm eben nicht darum zu thun, im zweiten Theil großartig in die Höhe oder Tiefe zu gehen: der Durchführungsart bietet wohl neue Modulationen, aber keine wesentlich neuen Entwicklungen und fällt bald in die Motive der Einleitung zurück, — allerdings sehr schön und in neuer Instrumentierung. Hierauf lehrte das Thema wieder und der Satz geht im Wesentlichen seinen Gang wie im 1. Theil nur mit veränderten Modulationen. Zum Schluß giebt ein „Piü Allegro“ der Sache noch einen lebhafteren Aufschwung. — Ohne also gerade stark in die Höhe oder Tiefe zu gehen, selbst doch dieser Satz durch schöne und interessante thematische Entwicklungen und durch reizvolles Klangwesen.

Das Anbante hat ein romanzenartiges Thema von zauberischem Wohlklang und interessanter Harmonik. Die Begleitung dazu ist sehr einfach und erinnert an die zum Lied „Ave Maria“ deselben Componisten. Die Melodie liegt zuerst einfach oben, dann legt sich eine Stimme obenüber. Noch später in Ges-dur übernimmt sie der Bass, wozu eine Stimme in der Gegenbewegung geht, und noch eine andere obenüber einen durch eine Erhebung verrieten sinnigen Vorgepunkt ausführt. Herrlich ist der folgende Mittelsatz in F auf dem Orgelpunkt C, — alles ehesterle Empfindung. — In ruhigem Fluß verläuft auch dieser schöne Satz, nichts weiter wollend, als uns eine glückliche Stunde zu bereiten, nicht uns zerknirscht oder erhoben zu entlassen \*).

Ueber das Scherzo ist gar nichts zu reden. Man sehe wie das Motiv

\*) Dieß geschah ebendrin Alles, ohne daß dem Publikum die mindere Theilnahme darüber gemacht wurde. Man sah also vollständig ein verführerisches Werk dem Original unter, und das Publikum mußte jenes für dieses halten.

\*) Einen Druckfehler wollen wir hier anmerken, den sich die Besizer dieses Arrangements selbst corrigiren mögen: die letzte Note des ersten Tacts der rechten Hand, verlorles System Seite 33, muß g heißen statt f.

aus dem Thema:



Allgr. vivace.



p. unis.

bald spannen und heimlich, bald ritterlich kräftig, bald ungestüm mächtig, bald coquet und launig behandelt wird, wie herrlich romantisch das *Des-dur* im zweiten Theil darzuthun tritt und wie dann durch halbtonige und enharmonische Nüdungen zum Thema zurückgeführt wird. Auch das *Trio* enthält ein reizendes Thema und sehr interessante, wenn auch nicht stupend überraschende Modulationen.

Die Variationen haben wir wie gesagt in instrumentaler Ausführung nicht gehört, und da uns auch keine Partitur vorliegt, so sind wir nicht ganz über die Reize aufgelärt, die hier verborgen liegen mögen. Beethoven'sche Variationen sind's nicht, d. h. nicht solche aus seiner zweiten und dritten Periode; wer aber z. B. den Variationen des *Septett* oder anderen aus der ersten Periode noch einigen Werth zugeht und sie „schön“ findet, der wird dieses Prädicat gewiß auch diesen Schubert'schen zuerkennen müssen. Aus der dritten Variation sieht nicht unbedeutlich als Vorbild eine des *A-dur*-Quartetts von Beethoven heraus. Der Styl dieser Schubert'schen Variationen (es sind ihrer sieben) ist eben auch wieder der, welcher in einem *Duet*t für gemischte Stimmen sich von selbst ergibt und nothwendig ein anderer sein muß als etwa der für *Clavier*, denn es gilt hier nicht allein jeder Stimme als *Ober*-, *Mittel*- oder *Unters*stimme, sondern zugleich als klingender *Individualität* gerecht zu werden und ein *Stück* zu geben, welches in den Rahmen des Ganzen paßt.

Erscheint uns der Kunstwerth dieser Variationen vom höchsten Gesichtspunkt nicht gerade außerordentlich, und möchten wir sie gleichwohl nicht wissen, weil sie zum Ganzen gehören (Variationen waren bei sechsstimmigen *Serenaden* ja immer ein wesentlicher Theil), so begreifen wir schlechterdings nicht was der folgende *Musnet* verschuldet hat, daß man ihn der Veräuflichung durch *Drud* und *Spiz* in *Wien* nicht werth hielt. Ist schon das Thema desselben von gar eigenem ahnungsvollen Ausdruck, so ist der *Refrain* derselben, der dem zweiten Theil und namentlich einer *As-dur* Stelle darin zu Grunde liegt von bezaubernder echt Schubert'sch romantischer Schönheit. Beweisen läßt sich das freilich nicht, aber wir bitten Alle, die uns *Glauben* zu schenken geneigt sind, sich diesen *Sag* recht oft zu *Ohr* und *Gemüth* zu führen, und fürchten nicht auf *Wider*spruch zu stoßen.

Das *Finale* legt dem Ganzen die schönste Krone auf. Die *Introduction* beginnt mit schauerlich romantischen einschneidenden *Moll*-Klänge, die sich nach und nach in helles *Tur* auflösen; so bricht die *Sonne* sich durch finstere *Nebel* in ein enges tiefes *Gebirg*-thal Bahn und verwandelt die unheimliche *Scene* in eine heitere. Das Thema des folgenden *Allegro* ist merkwürdig erstens durch sehr prägnanten mannigfaltigen *Rhythmus*, dann durch eine seltsame *Ver*schiebung im periodischen Bau. Es scheint nämlich zuerst, als handle es sich um dreitaktige *Rhythmen*, aber durch einen *Anfang* stellt sich der achttaktige Bau wieder in's Gleichgewicht. Dadurch entsteht ein seltsam verwirrtes, aber doch durch die *Regelmäßigkeit* mehrerer nacheinander folgenden achttaktigen *Perioden* im Ganzen geklärt, höchst reizendes *Wesen*, welches durch den *Vierte*lnoten dahertrotzenden *Vaß* etwas *Burleskes* erhält. Durch die consequente *Durch*führung des dem zweiten *Thema*-takte entnommenen *Triller*motiv's



sowie durch verschiedene höchst launige *Refrains* erhält das ganze

*Finale* einen sehr humoristischen lebendigen *Charakter*. Dabei ist es durchaus trefflich gearbeitet und äußerst wohlklingend, wovon wir nur eine *Stelle* (am *Anfang* der 72. und 73. *Seite*) ausheben, deren *taktweise* *Modulation*: *C-moll*, *As-moll*, *B-moll*, *C-moll* ziemlich kling'ell ist. Nicht unterlassen wollen wir auch, auf den wunderlichsich Mittelmaß in *A-dur* (auf derselben *Seite* vorletztes und letztes *System*) der sich später in *F-dur* wiederholt, aufmerksam zu machen. Wenn wir das nicht blühende *Schön*-heit nennen dürfen, dann wästen wir nicht, wozu wir uns seit mehreren *Decennien* vorwiegend mit *Mußt* und mit *Allem* was darin allgemein groß und schön genannt wird, beschäftigt haben. Vor dem *Schlus*satz, der in schnellerem *Tempo* die *Haupt*themen und *Figuren* recapitulirt, ertönt noch einmal die mysteriöse *Ein*-leitung.

Das *Ganze* macht sich prächtig und unser *Publikum* wußte in jener *Hellme*berger'schen *Soirée* recht gut, besser als einige *Ein*zeln, was es vor sich hatte, — man sah ihn die *Freude* auf dem *Gesicht* an; unserer *Ueber*zeugung nach wird es diesmal *Recht* behalten.

Was endlich die *Striche* betrifft, die man vorzunehmen für gut fand, so gesehen wir ihre *Nothwendigkeit* durchaus nicht einzusehen. Breiten, wie in der *C-Symphonie* oder im *Es-dur-Trio*, wo sich ganze längere *Sätze* in verschiedenen *Tonarten* mehrmals wiederholen, sind hier nitigend vorhanden, und wenn *Stellen* von etwa 8 *Takten* wiederholt vorkommen, so ist dies *wahrscheinlich* Nichts, was zum *Verschneiden* bringende *Veranlassung* böte.

## Locales.

(Rückblick auf die Wiener-Concertsaison 1861/62.)

S. B. Wenn man die *Leistungen* und *Bestrebungen* der abgelaufenen *Saison* überblickt, und sich zurückversetzt in eine dem *Gedächtniß* noch sehr nahe liegende *Zeit*, wo z. B. durch einen *ganzen Winter* hindurch nur drei *Symphonien* gehört wurden, und darunter nicht einmal eine *Beethoven'sche*, so kann man sich ob des erwachten *frischen Lebens* nur herzlich freuen, — nicht der *Waffe* wegen, sondern einerseits der *qualitativen* *Verschaffenheit* der zu Gehör gebrachten *Mußt* wegen, die durchweg dem *Besten*, was unsere *Kunst* aufzuweisen hat, und zugleich den verschiedensten *Epochen* angehörte, andererseits aber deswegen, weil man sich nicht annehmen kann, daß dasselbe *Häuslein* *Mußt*freunde mit *fabelhafter* *Opfer*willigkeit alle diese *Unternehmungen* allein unterstützt hat (obwohl thatsächlich auch das der *Fall* war), sondern, daß der *Kreis* der der *edlen* *Konkurt* sich allmählig *Zuwendenden* ein immer größerer geworden ist und es auf diese *Weise* möglich wurde, die *verschiedenartigsten*, aber *in*erthalt der *Linie* des *Gutten* und *Schönen* liegenden *Bestrebungen* obenauf zu erhalten, oder doch ihr *Leben* soweit zu kräftigen, daß die *betreffenden* *Veranstalter* sich selbst aufzugeben nicht gezwungen waren.

Es ist nicht unsere *Absicht*, hier nochmals alle *Werke* und *Meister* zusammenzustellen, die in dieser *Saison* aufgeführt wurden, oder vertreten waren, — der *Leser* findet in den dem „*Vocalen*“ gewidmeten *Spalten* und in einigen „*Nachrichten*“ des letzten *Vierte*ls des vorigen, und des ersten *Vierte*ls dieses *Jahrgangs* die nach *Thunlichkeit* kürzer oder ausführlicher gehaltenen *Berichte*, und über das bedeutendste Ereigniß: die erste *Aufführung* der *S. Bach'schen* *Passionsmüsst* nach *Matthäus*, haben wir, der *Wichtigkeit* der *Sache* angemessen, aus dem Rahmen des *Localen* heraustretend die erste *Stelle* unseres *Blattes* in *Anspruch* genommen.

Vielmehr ist es unsere *Absicht*, Das zu betonen, was an der abgelaufenen *Saison* trotz ihres *Reichtums* uns noch *mangelhaft* erschien.

Vor allem bedauern wir dem *Namen*: *Händel* beinahe gar nicht zu begegnen. Zwei große *Gesang*vereine, und kein

Händel'sches Oratorium im Laufe eines ganzen Winters, das scheint uns, trotz unserer nicht abzuläugenden Vorliebe für Bach, nicht recht und billig. Gesehen wir auch ohne Weiteres, daß uns Bach zur Lauterung und Vertiefung des Geschnaods noch dienlicher und daher wichtiger erscheint als Händel, so möchten wir doch den Verehrer um seinen Preis missen. Die Beiden gehören zusammen, bilden gleichsam die beiden Pole einer Kunst-richtung und einer Epoche. Was der Eine nach der Tiefe zu leistet, das giebt der Andere nach einer gewissen freieren Höhe, womit aber freilich nicht etwa gesagt sein soll, daß der Eine an Freiheit, der Andere an Tiefe schlechthin einen Mangel leide. Bach ist speciell deutscher Meister, Händel universeller, und man kann für Jeden daraus höchstes Lob und ein Bruchtheil eines daselbe beschränkenden Urtheils ableiten. Das Unerfessliche für Jeden Verständliche ist deshalb nicht das Höchste und Größte, und ebensowenig wird man läugnen, daß das Höchste und Größte als solches bestehen und anerkannt sein kann, ohne gerade Gemeingut der Welt sein zu müssen, in dem Sinne nämlich, daß Jeder es verstehen und sich aneignen kann. Eine spezielle Kunst hat spezielle Gaben und Bildungselemente auch im Geniesenden zur Voraussetzung und so wenig es zu verlangen ist, daß die tiefsten Weisheitslehren und Gedanken der Philosophie von Jedem gefaßt werden, so wenig wird man eine Theilnahme für tiefstnützige Kunst von Jenen unbedingt erwarten dürfen, die mit der Kunst überhaupt in keinem innerlichen Verhältnis zu stehen vermögen.

Gerade aber, weil Händel für die Massen vielleicht zugänglicher ist als Bach, und weil es sich nicht bloß darum handeln kann, den Geschnad der bereits der Kunst Zugewendeten zu vertiefen, sondern auch darum, ihr neue Anhänger zu gewinnen, muß Händel eifrig gepflegt werden. Es wäre uns daher unbegreiflich, warum die Gesellschaft der Musikfreunde, die einen zahlreichen Chor und ein eigenes Orchester zu ihrer Verfügung hat, sich diese Pflege nicht angelegen sein läßt, wenn wir nicht wüßten, daß die Sympathien ihres artistischen Directors einseitig in gewissen Richtungen der Gegenwart wurzeln, und daß von ihm eine ansahrende Thätigkeit nach Seite älterer Kunst, die eine gewisse Selbstverläugnung fordert, aus eigenem Antrieb kaum zu erwarten ist. Die „Singsakademie“, die noch mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, für ihr Liebungslofale theueren Zins zahlen muß, dazu ohnehin die Pflege Bach's überkommen hat und statutenmäßig nur zu einem Concert mit Orchester verpflichtet ist, wird neben der hoffentlich stehende werden Passionsmusik schwerlich im Stande sein, noch ein Händel'sches Oratorium zu bieten, um so weniger als man bei Händel mit der Befragung der Colopartien durch Dilettanten nicht so leicht durchkommt, die Gewinnung anderweitiger Gesangskräfte ihr aber vorläufig schwer fallen dürfte. Wir scheinen sonach, was Händel betrifft, auf die Gesellschaft der Musikfreunde angewiesen, und erwarten von ihrem Director, daß er allmählig durch die Kraft und Gewalt der Thatfachen sich eines Andern belehren, und sich auch die Cultur älterer Kunst ernstlich angelegen sein lassen werde.

Eine andere Seite unseres Musiklebens scheint uns immer noch bedenklich, obwohl sie gerade in der letzten Zeit einen besonderen Auffschwung genommen zu haben scheint. Es ist die Berücksichtigung der wirklich berechtigten Gegenwart.

Daß man viel Schubert und Schumann spielt und singt, auch Gade u. A. berücksichtigt, kann doch nicht als eine Berücksichtigung der Gegenwart geltend gemacht werden. Man hat darin nachgeholt, was um 10 — 20 Jahre früher hätte gesehen sollen und können. Wir meinen, und sind darin ganz mit den „Recessionen“ einverstanden, die sich darüber kürzlich in warmen Worten aussprechen, daß das gegenwärtige Talent, sofern es sich in den, durch die Weiter unverrückbar festgelegten Grenzen echter Kunstschönheit bewegt und wir wirklich produktiver Kraft auch Willenshaftigkeit besitzt, auf Berücksichtigung von Seite der Kunstankalten und Concertdirigenten volles Anrecht habe. Würde

dieser Grundsat immer festgehalten und befolgt, so bedürfte es weder eines „allgemeinen deutschen Musikvereins“, noch jener Preisaussehreibungen, die nur die Mittelamäsigkeit aufflachten, vom edsten Talent aber mit berechtigter Ehen und stolzem Selbstbewußtsein geübet werden. Die Auswahl ist freilich nicht allzu groß und man darf sich kaum versprechen, sofort mit glänzenden und widerprüchlosen Resultaten getränkt zu werden. Aber billig und recht ist's nicht, daß gerade das von allen unbefangenen und kenntnißreichen Musikern als das relativ Bedeutendste der Zeit Anerkannte, von hochmüthigen und selbstischen oder pedantisch ängstlichen Concertdirigenten oder Veranstaltern ignorirt wird. Man schreibt Concurse für Symphonien aus und plagt eine Anzahl von mehr oder weniger anerkannten Künstlern mit der Unterfuchung und Begutachtung von mehr als 30 vorausichtlich mühsam genug zusammengelegten Orchesterwerken; aber zur Würdigung von bereits im Druck erschienenen, jedenfalls für unsere Zeit höchst werthvollen Werken nimmt sich Keiner Mühe und Zeit, oder man hat — sein Herz für seine Mitlebenden und Mitstreitenden, und keinen Mut, die ihnen gebührende Beachtung in's Werk zu setzen. Wir wollen nicht im Rebel taufen, sondern frei heraus sagen was wir denken, und fragen: Ist Brahms, der von allen tiefer gebildeten Musikern als ein edles Talent erkannte, den Wiener Herren Concertdirigenten unbekannt geblieben? Halten sie ihre kritische Weisheit für bedeutender, als die in besten Serenaden, im Sextett und im Clavierconcert niedergelegten Gedanken und Toncombinationen? Denkt Jemand an die Claviertrio und Streichquartette Grädeners? An die noch unbekanntes Quartette Volkmann's? An Bargiel's nicht tadellose noch alsogleich anmuthende aber gefaltvolle Claviertrio's und sein neueres schönes Werk, Ouverture zu Rueda? An verschiedene interessante oder hübsche Werke von Brambach, Bruch, Kirchner, Meinardus, Ferfall, Nadeck, Reinecke, Bixelung u. A.? An Vieder von M. Franz, Dietrich, Hindrichs u. A.? Oder walders's Rüststück waltet über Compositionen, die erst einmal aufgeführt, aber seitdem nicht wieder gespielt worden sind? als ob ein Composit in diesem Falle nicht auf Wiederholung Anspruch hätte, oder als ob man ihre einmalige Ausführung wie ein Stück Brod betrachten dürfe, das man einem Bettler zuwirft mit dem Bemerken: „Nest pace dich“!

Wir bekennen, daß uns das Verfahren unserer Concertankalten nach dieser Richtung weder genehmigungswoll noch künstlerisch erscheint. Wenn ja einmal ein neues Opus gemacht wird, so verbannt daselbe in neua unter zehn Fällen sein Ansebetreten nicht der ihm innewohnenden künstlerischen Berechtigung, sondern Einflüssen der Cameradie, persönlichen Rücksichten, wo nicht gar selbstischen Zwecken und intriguenhaften Nützlichkeitgründen. Die Wiederholung eines zum ersten Mal nicht gleich genügend aufgeführten Musikwerks scheint ebenfalls oft genug nicht durch eine feste Ansicht über den Werth des Stücks bestimmt zu werden, sondern hängt gewöhnlich von dem oberflächlichen Urtheil einiger guten Freunde ab, deren abfällige Meinung die Ansicht des Künstlers kaum seiner Freundschaft für den Compositen zu nichte zu machen vermag.

Unsere „Entseepe“ würden wir aufmuntern, die angeeutenen Zielsetzungen energischer zu verfolgen, wenn wir nicht wüßten, eine wie viele Wiedergabe gerade die besten Werke der Gegenwart erfordern, und wie wenig eine solche bei der Zusammensetzung dieses Vereins erwartet werden darf. Ihr Dirigent scheint uns auch nicht der Mann die Feinheiten eines Brahms'schen oder Bargiel'schen Orchesterwerks aufzufassen und wiederzugeben. Wir pflichten daher dem bereits citirten Artikel der „Recessionen“ vollständig bei, wenn dort u. A. gesagt wird: „Novitäten müssen eben abgesehen und gepflegt werden oder eine eigene abgeseonderte Stätte erhalten. Wir verstehen dies so: einerseits müßten die bestehenden Concert-Unternehmungen sich die Pflege dieser Seite unserer Kunstthätigkeit ernstlicher und systematischer als bisher angelegen sein lassen; andererseits könnte und sollte ein

eigens diesem Zwecke gewidmetes Unternehmen gegründet werden. In ersterer Beziehung müßte jede Concert-Gesellschaft, welche im Laufe der Saison mehrere Productionen veranstaltet, statt wie bisher hin und wieder eine neuere Composition als verlorenen Posten zwischen Classiker einzuschoben, das Programm eines ihrer Concerte ausschließlich mit Werken lebender Componisten besetzen. Noch ersprießlicher aber wäre die Gründung eines Unternehmens, welches zum einzigen und alleinigen Zwecke hätte, in drei bis vier jährlichen Concerten nur Werke lebender Componisten aus allen Fächern der Instrumental- und Vokalmusik neu vorzuführen. Sollen sich die pekuniären Mittel zu solch einem Unternehmen nicht vorfinden? Die einzige, freilich aber auch die schwierigste künstlerische Bedingung desselben wäre die unparteiische, protectionlose Auswahl der aufzuführen den Werke. Eine sichere Bürgschaft nach dieser Seite hin, — und ein großer Theil des gegen Novitäten herrschenden Mißtrauens wäre überwunden."

## Das Terzbuch zu Albert's Oper „König Enzoio.“

S. B. In einer Nothiz im Nr. 17 d. Bl. haben wir das Terzbuch von Albert's, kürzlich in Stuttgart mit Beifall aufgeführter Oper, ein „grauenvolles Nachwerk im Sinne neufranzösischer Schauderromantik“ genannt. Andere Blätter sind dagegen gerade über das Terzbuch des Lobes voll, und besprießelweise meint ein Stuttgarter Correspondent der „Rezensanten“ die Handlung sei spannend und reich an erregenden drausisch-wirksamen Momenten. „Beethoven wäre der Mann gewesen, einen solchen Stoff vollständig zu bemessen.“

Obwohl weder Dramatiker noch Dramaturg, glauben wir doch unserm einfach natürlichen Gefühl folgen und bei der Behauptung bleiben zu dürfen, daß, wenn auch die Handlung, was wir nicht läugnen, spannend und reich an erregenden drausisch-wirksamen Momenten ist, dennoch das Ganze ein „grauenvolles Nachwerk“ ist, welches ein Beethoven zu einer Oper niemals gewacht haben würde.

Der Inhalt des Terzbuches ist in Kürze folgender: König Enzoio, der Oberrhein, ist in Bologna gefangen und wird darjest „mit Ehr und Achtung behandelt.“ Er hält unter gewissen Beschränkungen einen kleinen Hof und ist umgeben von wohlfangenen Freunden und einheimischer Nobilität. Ein durch eine Gelandschaft überbrachter Antrag ihn freizugeben wird vom Senat abgelehnt. Seine Geliebte (oder Weib — man bleibt im Unklaren darüber) Bianca weiß sich in Männerkleidung bei ihm einzuschleichen. Caddo, ein „Totenscharner“, ist mit grimmem Haß gegen Enzoio erfüllt, weil dieser nach einer hartnäckigen Schlacht dreihundert Feinde hatte an's Kreuz schlagen lassen, darunter Caddo, der aber gerettet wurde. Es kommt die Nachricht von Conradin's von Hohenhausen verlornen Schlacht und von dessen Entkaufung durch den Sieger Carl von Anjou. Das bringt den König und seine Getreuen in Unth und Verzweiflung, — sie schwören Rache; diese ist aber nur durch Flucht möglich. Des Königs Diener Anselm, der gestorben ist, zu dem begraben werden soll, giebt Veranlassung zu einem Fluchtversuch, zu dem Caddo selbst den König verhilft um ihn sicherer zu verbergen. Bei den Wachen angekommen hält Caddo den Leichengang auf und verräth daß der Sorg den König enthält. Dies veranlaßt einen Aufstand, des Königs Getreue lassen sich in Kampf ein, werden überwunden, und auf Caddo's Antrag wird König Enzoio zur Toscana, d. L. zum Hauptort verurtheilt. Vom zweiten Auftritt des letzten Actes an spielt das Stück in den Gewölben der Toscana, wo Caddo selbst das Herantorn abgenommen hat, vom König aber erdolcht wird. Die Oper endigt mit der Verfertigung des Königs, begleitet von Bianca in Mönchsgehalt.

Daß es an „drausisch-wirksamen“ Momenten nicht fehlt ist aus dieser kurzen Skizze ersichtlich. Wo bleibt aber gegenüber dem furchtbaren Ende des Königs (und der Oper überhaupt) die tragische Schuld, die verführende Nothwendigkeit? Warum muß Enzoio so sterben? Weil er im Krieg Dreihundert hat hengen lassen? Weil er, um Conradin zu rächen einen Fluchtversuch gemacht hat? Damit Caddo Rache üben kann? Unserer Uebersetzung nach ist Alles Dies nicht hin-

reichend um ein so grauenvolles, an sich schon dramatisch vermerftisches Ende zu rechtfertigen. Dazu mande Unwahrheitsrückkeiten, wie z. B. daß der König, der sich doch von Spionen und Feinden umgeben weiß, einem Caddo, den er zum ersten Mal sieht, sich sogleich anvertraut, und ein so gefährliches Mandat so leichtfertig unternimmt u. v. A. Daß Bianca mit dem König flieht, — beinahe der einzige menschliche Zug im Ganzen, reicht nicht hin uns für den Mangel irgend ansehsfuggebender und erhebender Motive zu entschädigen. Wir werden gemartert, und gleichsam mit in die Toskana versetzt, — ein Resultat, welches der Kunst fern liegt, und zu welchem ein Beethoven seine Kunst herzugebende bedeutend Aufwand genommen haben würde. Man sagt uns, der Stoff sei historisch. Hieran bemerken wir, daß unseres Wissens die Berufung Enzoio's zur Toscana nicht historisch ist, und wäre sie es, so läßen wir nicht, warum diese historische Gräulichkeit auch dramatisch berechtigt sein sollte.

## Correspondenzen.

Göbelen.

April.

DS. Ohne uns hier auf eine Kritik hiesiger Musikzustände weiter einzulassen, wollen wir einfach über die interessanteren Erscheinungen der eben beendeten Saison berichten. Von größtem Werthe für Chor und Orchester stellen wir die zum Vortheile des Directors des Musik-Instituts Joseph Lenz veranstaltete Aufführung der „Zabrezeiten“ als eine nach Allem recht gelungene voran. Unter den Solisten zeichnete sich Fräulein Rosenberger aus Eben aus, die besonders auch das schelmisch Redende, welches Gaidyn so ganz charakteristisch ist, ohne alle Affectation und mit leichter Grazie hervorzuheben wußte. Daß die Aufführung des gerade in den Solopartien doch etwas einförmigen Werkes von reichem Beifall des hiesigen Publicums begleitet war, müssen wir anerkennen, da dieses sonst die meisten Chor- und Orchesterwerke ohne ein Zeichen der Theilnahme hinzunehmen pflegt. (Sic!) Beethoven war durch die vortrefflich ausgeführte Phantasia und 3 andere Werke, Mendelssohn durch den 42. Psalm und Athalia, Schumann durch sein so charakteristisches, wie leicht ansprechendes „Süngerleben“ vertreten. In der „Athalia“ hatte der Chor eine überaus schwierige, ganz ernste Stellung; den vielen Chören, Chor-dialogen und Chorrecitativden gegenüber bleiben der lyrischen Ruhepunkte zu wenige, zumal wenn durch die verbindende Dichtung in die Composition zu einer unmäßigen Länge gedehnt wird. Uns scheint es mit solcher „verbindenden Dichtung“ um recht armseliges Ding; wenigstens sollte dieselbe so kurz wie möglich und stets melodramatisch behandelt sein. Auch ist nicht zu übersehen, daß diese beliebte und bequeme Manier, die Musik bestimmer auszubuten, mit den Ideen der neuesten Programm-Musiker anfassend zusammenstößt. Man konnte so auch beliebige Oper für den Concertgebrauch herrichten, wie es jüngst Gehrwein mit Meyer's „Josef“ versucht hat.

Ueber F. Hiller's „Coreley“ möge dem in Nr. 49 v. J. gegebenen Urtheil („die Musik wird trotz immer schwächer, wo ihre Aufgabe bedentiam zu werden anfängt. Der Gesang der Coreley ist melancholisch statt verlockend, und hat daß die Musik ein Bild der zunehmend dringenden und gefährlichen Verlockung des Fischerknaben bietet, wird sie in den wichtigsten Momenten lahm und unwirksam“) das unsrige, kurz vorher in der hiesigen Zeitung niedergelegt, hier nachfolgen. „In Hiller's Coreley hatte die Sängerin, obgleich durch ihr mächtiges Organ für ihre Partie sehr beghünstigt, dem wild bewegten Orchester gegenüber einen schweren Storn, wobei jedoch zu bemerken, daß gerade die Titelpartie poetisch wie musicalisch die schwächere Seite des sonst schönen Werkes ist. Der Hauptmangel der im Uebrigen geschickt angelegten Dichtung Wolff-Müller's ist der, daß die Coreley an und bei dem Schicksal des Fischerknaben nicht persönlich theilhaftig ist, daß sie ihre „Melodei nicht frei“ sondern zu Gunsten der sich einen „Espiesien“ wünschenden Wasserfrauen singt. Die ganze Partie ist durch Reflexion erkaltet. Wie anders erscheint die Coreley in Mendelssohn's Signale in der kürzlich vollständig veröffentlichten Operndichtung Em. Geibel's! — F. Hiller hat die große Aufgabe geradezu vermindert, der Coreley eine wirklich „wunderbare, gewaltige Melodei“ zu geben, welche man bei den Worten „O Knabe, jung und hoch“ um so schntlicher erwartete, als die Situation es verlangte

und die „ süße Coreley“ von den Nigen so dringend und wiederholt zu singen aufgefordert war. Hiller bietet uns ein Mitteres zwischen ariosem Recitativo und der echtlyrischen Arie, das, so anziehend es dem, der den Text verfolgt, erscheinen mag, die reine musikalische Schönheit, die „unbedingte ohrgestaltige Melodie“, wie H. Wagner verächtlich sagt, vermischen läßt und durch die vorübergehenden weltlich melodisch schönen Nummern in seiner Wirkung bedeutend abgeschwächt wird. Das Decapo (D Kanon) zeigt übrigens wie Hiller selber hier eine feine Fortschreibung im Sinne gefaßt. Das noch folgt, ist theatrale, im Styl der neueren großen Oper und demgemäß auch mit obligaten ganzen Orchester versehen. Alles Uebrigere ist von hoher Schönheit, vor Allem die Nigen-Gesänge, welche vortreflich hell und frisch erklingen. Ganz herrlich ist der „unerschöpfliche, freudenselig“ Gesang des Fischerknaben, der sein Schifflein an der gefährlichen Stelle ruhig greifen läßt. Unter ihm ists der Nigen Lieb und von oben wie symbolisch die Solo-Violine, welche Herz und Sinn des Unglücklichen todend und sehrend aufwärts zieht. Auch anderen Orts wurde bemerkt, daß in dem Werte ein stieblicher Ton vorwalte, aber das dämonische Element vermischt werde. — Ueber Schubert's Musik zu „M o s a m m e n e“ urtheilen wir in dem hiesigen Blatte: „Seit dem 20. December 1833, mo man in den Wiener Blättern angekündigt las: „M o s a m m e n e“, Hürstin von Cypern. Romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Selma von Czey, geborne Riccio, Musik von Herrn Schubert.“ erklang diese uns schließlich vorgelesene Musik wohl nur selten in einem Concerte; auf dem Theater schon die unmöglichste, hyperromantische sentimentale Dichtung der Frau von Czey, die auch Weber's Euryanthe zur „ennuyante“ gemacht, nie heimlich werden. Die Duvetture ist in dem lieblich-süßigen Anbath, dem zum Schluß mächtig steigenden Allegro so anziehend, daß wir den allgemeinen Decapo-Knab bei jener ersten Auf-führung wohl begründet finden. Ihre gegen die großen klassischen Muster losere Structur erinnert an die romantische Weise Weber's, besonders dessen Preciosa, mit der auch die übrige Musik, insofern sie aus einem Strophentiede und Chören besteht, einige Ähnlichkeit hat. Besser als die etwas gar zu menschlichein Mondschlein-Romane gefielen uns die überaus frischen, herrlich instrumentirten Chöre, unter diesen besonders der Gesisterchor, welcher in seinem tiefinnigen Ernste, seiner contemplantiven Ruhe den Priester-Chören der Zauberstätte zur Seite gesetzt zu werden verdient. Freilich erfordert derselbe, bei härterer Wirkung, Hangreich ausstehende Fernstimmen und tiefe, grundgewaltige Bässe. Schubert's „M a g i e“ war besonders in den fröhlichen Stellen („Es will hinaus, es muß hinaus“) von ergreifender Wirkung, für den Ausdruck des Barockten schickten uns die Stimmen. Nach den zeitigen Eiern Schu-m a n n's „Schön Rohraut“ und „das Dorfchen“ sang uns sein „Dochlanburcher“ bei der zu gleichmäßigen Abwechslung zwischen Chor- und Fernstimmen, trotz des frischen Charakters der einzelnen Phrasen, fast monoton. E r i c u e d e's reizend instrumentirte Fieder für weiblichen Chor (Frühlings- und Morgenlied) sprach sehr an, wiewohl sie nicht nur wegen der fast selten Composition, sondern auch weil der gelungenen Text ein ganz subjectiver ist, nicht ohrgemäß sind.

Von Symphonien hörten wir 4 von Beethoven (2, 5, 6, 8) Mozart's große C-dur, 2 von Haydn und die vierte des musikalischen Landstätters G o d e. Em. Bach's D-Symphonie, deren Ausbreitung wohl vielfach übertrieben war, machte hier wenig Eindruck. Unter den Duvetturen nennen wir Gluck's königl. Spigugenen-Duvetture, welche mit dem geistvoll concipierten, überaus zarten Schluß H. Wagner's gepielt wurde; doch ziehen wir diesem den Mozart'schen, als dem hochpathetischen Charakter, der tragischen Majestät des Ganzen mehr entsprechende, unbedenklich vor. Sehr verwandt scheinen uns Schindelmeyer's Duvetture zu Uriel Acosta und die zu Strauvene von Reichert. Letztere ist doch, zumal als „Duvettüre“, eine scharflich müde und zerfahrene Composition, übrigens, wenn man nach der neuerfindenen „Reinheit des Hüßigen“ dieses auch in der Musik als berechtigt gelten läßt, recht interessant und ein Virtuosenstück für's Orchester. — Von Virtuosen, die bei unserm Publikum natürlich stets in erster Reihe stehen, hörten wir die Söner Concertmeister v. S ö n i g l ö w und S r i n w a l d, Beide Meister der Violine und, besonders der erstere, echte Künstler, die das Virtuose nicht in den Vordergrund stellen.

Königswig spielte Präludium und Gavotte von S. Bach, eine Ro-

manze von Reinecke (eine wenigstens über die berühmten Salonstücke eines Prume und A. zu flehende Composition) und die, gegenüber dem „ewigen Weh und Ach“ moderner Sächelchen, recht frische „Ungarische Nationalmelodie“ von M. Gauer, Grünwald, dessen Stärke in der ersteren Musik ruht, zeigte sich in einem Andante cantabile von Ernst und dem original bizarren Stücke Bazzini's „Rondo des tatin“ als ein wirklich klassischer in der „Kammer“ gesungter Salonspieler. Frz. Wido „aus Wien“, eine Violinstück neuerer Bildung, die als solche in Einzelspecten brillirt, spielte natürlich französisch-belgische Sachen: Bizet's erstes Concert und eine andere Composition mit Hindemist: „Regrets et Prière“ von Couard. Sie je, ein hier heimischer Künstler, als Lehrer des Violoncell im Haag angeht, und sonst kein reisender Virtuoso, spielte Norberg und Serovais mit schönem Ton und sicherer Technik. Frz. S c h r e d aus Bonn trug H ä n d e l's „Heilig, heilig, Gott Herr der Welten“, G e b e l für eine Altstimme, als solches mit Anbath und Empfindung vor, wogegen das kurz vorher gehörte eitel weltliche, mit Theaterputz und Klitter behängte Aue Maria G e r u b i n i's dem ganz entgegengelegten Eindruck herabgab, was allerdings zu Nutretzen und Vortrag der Sänginer, „die in Paris war“, recht wohl paßt.

In der Kleinfrauen-Kirche pflegt ein Verein mit Eifer und Erfolg den altkirchlichen Kunstgesang, besonders Compositionen Palestrina's. Kürzlich brachte derselbe eine contrapunctisch gearbeitete Messe seines Dirigenten G r e t s c h e r zu Gehör, welche, um vom Einzigen abzuheben, im Ganzen nicht pulstet ist.

Zu erwähnen war noch ein Dilettanten-Orchesterverein, der sich den unglücklichen Namen „Cäcilien-Verein“ erwählte und leichtere Symphonien, Duvetturen und etwas von Kammermusik zur Befriedigung seines Publikums ausführt. Wir hörten da Luz's getrounen Preisermarsch für die Königberger Krönung, der dem Gebränge des Gottesgubnen-Königtums angemessen und im Freien zu hören sein mag. — Der Durs, Liebe und Vaterland besingenden Männergesangsvereine haben wir leider zwei — Concordia und Liedertafel. Von der Oper ist der Rest Schweigen.

## Nachrichten.

Der Kirchenmusikverein in Stuttgart gab in der Saison 1861/62 vier Productionen mit folgendem Programm: Den 25. Juni 1861 in der Leonhardskirche: J. S. Bach, Fuge in A-moll für Orgel. — J. S. Bach, Cantate auf das Neujahrsfest (IV. Theil des Weinsach's-Oratoriums). — Gluck, Psalm 130. De profundis. — Nicolo Tomelli, Confirma hoc Deus, für fünf Solostimmen und Chor. — Wid. Haydn, Tenore hoc factus sum. — L. Cherubini, Benedictus für vier Solostimmen. — A. Mendelssohn, 43. Psalm für achtstimmigen Chor: „Nichte mich, Gott!“ Den 10. October 1861 in der Stiftekirche: G. F. Händel, Saul, Oratorium mit Orchester und Orgel (Jung aus Ludwigsburg). Salisten: Fräulein Schröder und Marschall, die Herren Jäger, Schützli und Schuder, Fräulein Trübscher (Schülerin der Musikschule). Den 3. December in der Leonhards-Kirche: Präludium und Fuge (E-moll) für die Orgel von J. S. Bach. — Motette, vierstimmig, von Caterina, Adoramus te, Christo. — Festlied auf Maria Heimsuchung, fünfstimmig, von Johann Eccard, „Meber's Gebirt Maria geht.“ — Choral (jetzt auch unter dem Namen „Auf, Christenmenschen“ u. s. w. oder „Mir nach“ spricht Christus“ u. s. w.), fünfstimmig, von Johann Hermann Schein, „Mach's mit mir, Gott nach Deiner Güt.“ — Motette, fünfstimmig, mit Orgel-Begleitung von Andreas Hammer Schmidt, „O Domine Jesu Christe.“ — „Sanctus“, fünfstimmig, von Alessandro Scarlatti. — Der alte Psalm, für Alt-Solo und Chor mit Orgel-Begleitung von Benedetto Marcello. — Cantate für Chor und Solostimmen mit Orgel-Begleitung (ursprünglich mit Orchester-Begleitung) von J. S. Bach, „Weißt ihr uns, denn es will Abend werden.“ Den 22. Januar 1862 in der Leonhards-Kirche: Teccate (F-dur) für die Orgel von J. S. Bach. — Choral, französische Psalm-Melodie, um 1550 bekannt (heututage: „Freu dich sehr, o meine Seele“ u. s. w.), vierstimmig (mit der Melodie im Tenor) gesetzt von Claude Goumelin, „Comme un cerf altéré brame après le rourant des eaux, ainsi soupire mon äme.“ — Motette, vierstimmig, von Oswald Gibbons, „Almächtigster, allbarmer Herr Gott!“ — Motette, vierstimmig, für Soli und Chor mit Orgel von

Giacomo Carissimi, „Ardens est cor meum.“ — Motette, vierstimmig, von Heinrich Schütz, „Ghre sei Dir, Ehrste.“ — Auszug aus dem Oratorium „Theodora“ von Georg Friedrich Händel.

Dem Hof-Capellmeister Herrn Carl Reiff in Cassel wurde von den Mitgliedern des Hof-Orchesters, als Anerkennung seiner Verdienste, besonders wegen der Abonnement-Concerte, ein silberner Pokal, mit besonderer Aufschrift versehen, überreicht.

Der Großherzog von Sachsen-Weimar hat das Protectorat des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ (Brendel, Pöhl und Genossen) angenommen.

In Dresden kam kürzlich S. Bach's Weihnachtsoatorium zur Aufführung, und zwar als Ganzes nur mit Weglassung einiger Arien und Choräle.

Die letzte musikalische Aufführung des A. Sahn'schen „Concertvereines“ zu wohlthätigen Zwecken in Berlin brachte folgendes Programm: Ein geistliches Abendlied, von C. Reinecke op. 50; Recitativ und Arie aus dem Messias, von Händel; Chorlieder a capella von Gress und Gade, nebst einem Volkstied „des Mädchens Klage“; Operlied von Beethoven; Al peccator, Arie von B. Sarghel; Concert heroique für Violine von Prume; Schlußlied, von Schubert; Jägerleben, von Schumann.

In den vier letzten Concerten des unter E. Persall's Leitung stehenden Oratorienvereines in München kamen folgende Werke zur Ausführung: Paulus, von Mendelssohn; Athalia, von Händel (theilweise); Scenen aus Medea von Cherubini; kirchliche Sänge aus dem 16. und 17. Jahrhundert, von Eccard, Morles, M. Bach, Bennet, Hammer Schmidt. Von neueren Sachen der 24. Psalm für zwei Chöre von Fr. Wagner, Romangen von Schumann, Liebes von Rheinberger; Frühlingsgongung, von August Walter. Alles sehr gute und schöne Musik; aber der Titel „Oratorienverein“ scheint für ein Unternehmen dieser Art nicht ganz passend. —

Eine Notiz in den „Signalen“ berichtigt die Angabe des Titelblattes der Händel'schen Wasser- und Feuermusik (siehe kritische Revue Nr. 18), als sei dieselbe in Deutschland zum ersten Mal in Dresden aufgeführt worden, dahin, daß sie Königsberg diese Ehre giebt. Diese Notiz enthält aber selbst wieder die irrige Angabe, als seien beide Werke gleichzeitig von Händel componirt, da sie doch zu ganz verschiedenen Zeiten und Heftigkeiten geschrieben sind.

In Cassel wurden seit Beginn laufender Saison auf der Hofbühne folgende Opernvorstellungen gegeben. Mozart: Don Juan (drei Mal), die Zauberflöte (2 Mal), Figaro's Hochzeit (2 Mal), die Entführung (3 Mal); Beethoven: Fidelio (4 Mal); Weber: Der Freischütz (3 Mal); Spohr: Jessonda (2 Mal); Marschner: Der Tempel und die Jüdin (2 Mal); Cherubini: Der Wasserträger (2 Mal); Mehl: Josef in Egypten (3 Mal); Raurer: Alois (3 Mal); Kreuzer: Das Nachtlager in Granada; Fortzing: Gaar und Zimmermann (2 Mal); Unbine. Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor (2 Mal); R. Wagner: Tannhäuser (4 Mal); Lisow: Stradella (2 Mal), Martha; Saleury: Die Jüdin (2 Mal); Auber: Des Teufels Antheil (3 Mal), Maurer und Schlosser; Meyerbeer: Robert der Teufel (3 Mal), die Hugenotten (3 Mal); Rossini: Wilhelm Tell (2 Mal), Der Barbier von Sevilla (2 Mal); Bellini: Die Nachtwandlerin; Donizetti: Die Regimentsdochter, Lucrezia Borgia (2 Mal), Belshazzar, Lucia von Kammermoor; Offenbach: Orpheus in der Unterwelt (5 Mal); Reiff: Otto der Schütz (3 Mal); Adam: Der Bauer von Preston. Von Schauspielen mit Musik: Ein Sommernachtstraum, Preciosa. Außerdem fanden wie alljährlich 6 Abonnement-Concerte des Solorchesters zum Behen des Unerfüllungsfonds für Witwen und Waisen desselben statt; endlich auch am Charfreitag in der Hof- und Garnisonkirche unter Mitwirkung der ersten Mitglieder der Oper, sowie der hiesigen Gesangsvereine eine Ausführung von Mendelssohn's Paulus. — In den Abonnement-Concerten kamen folgende Orchesterwerke zur Aufführung: Symphonie (C-dur) von Franz Schubert. Symphonie (F-dur Nr. 8) von L. v. Beethoven. Sym-

phonie (B-dur op. 97) von Josef Haydn. Symphonie (B-dur Nr. 4) von Niels W. Gade. Symphonie (C-dur Nr. 2) von Robert Schumann. Musik zu Göthe's Egmont von L. v. Beethoven. Ouverture „Die Fingalskölde“ von Mendelssohn-Bartoldy. Ouverture zur Oper „der Wampr“ von B. Marschner. Concertouverture (D-dur) von August Walter. Ouverture zu „Glorian“ von Beethoven. Ouverture zur Oper „die Abencerragen“ von Cherubini. Ouverture zum Trauerspiel „die Gastmänner“ von Vincenz Wagner. Reitermarsch von Fr. Schubert, instrumental von Fr. List. Als Gäste traten in den Concerten auf: Der großherzoglich weimar'sche Kammervirtuose S. Lotto. (L-dur-Concert von Beiztempo, Solopiecen); der königl. preussische Solopianist F. Hans von Bülow (Concert F-moll von Henfelt, Sonate op. 110, As-dur von Beethoven, Phantasie über ungarische Nationalmelodien von Fr. List); der königl. hannover'sche Solopianist S. Alfred Jägle (Quintett mit Blasinstrumenten von Spohr, Solopiecen); der königl. preussische Kammervirtuose S. Ferdinand Laus (Violonconert in ungarischer Weise von Jos. Joachim, Chaconne von S. Z. Bach); H. Capellmeister Carl Reinecke aus Leipzig (Clavierconcert eigener Composition, Solopiecen); Fr. Kristians, großherz. hessische Sopranfängerin; S. Dr. Guiz, königl. hannover'scher Sopranfänger. Von einheimischen Künstlern (Mitgliedern des Solorchesters) traten auf: S. Concertmeister Graff (Violonconert von Beethoven). S. Concertmeister Wippinger (Violonconert von Mendelssohn). S. Knapp (Violonconert, Fis-moll v. B. Romberg). S. Reff (Concertino für die Clarinette von Reißiger. Ferner die Herren Schormann (Horn), Liebeskind (Fagott), Weise (Fleite), Reff (Clarinete) in dem Clavierquintett von Zwohr.

W e i t e r .

(Eingel.) Die Angelegenheit wegen der niedrigen Stimmung der Orchester ist bei uns einen bedeutenden Schritt vorderwärts. Nachdem man in maßgebenden musikalischen Kreisen sich für die Annahme der Pariser Normalstimmung entschieden hatte, werden sicheren Berechnungen nach bereits Einteilungen getroffen, um diese niedrigere Stimmung schon in der nächsten Herbstsaison zur Durchführung zu bringen. Vorerst haben die Direction des k. k. Solortheaters und die Gesellschaft der Musikfreunde im gegenseitigen Einvernehmen die Initiative ergriffen und namentlich die Direction der letzteren sich dahin ausgesprochen, vom 1. October l. z. die normale Stimmung sowohl in ihren Musikaufführungen als bei dem im Conservatorium zu erteilenden Musikunterrichte einzuführen. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß die übrigen Musikinstitute Wiens sich ihnen anschließen werden. Das Staatsministerium hat der Sache seine Unterpützung zugesagt, und die Vortheile, welche namentlich für die Erhaltung der Stimmen verbunden sind, werden gewiß auch die Bühnen-Directoren in den Kronländern zum baldigen Anschlusse bestimmen.

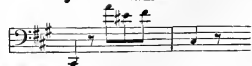
## Curiosum.

Lesen, welche Chrystander's Wert über Händel oder des Meisters Schärferpiel „Aeis und Salathia“ nicht kennen, sei nachstehendes Curiosum mitgetheilt, welches sich in letzterem vorfindet. Händel schreibt nämlich einmal, um das Ungeheuer Polypphem zu charakterisiren, folgendes:



pa - - ce ne spe-ra pia-cer

Und an anderer Stelle gar:





# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaction:** Wohlfeil Nr. 863. — **Hausgabe:** Rohmolt Nr. 1147. **Anst- und Musikalienhandlung:** **Weyl's & Wöfling,** normals 6. 7. **Müller's Witwe.** **Veranumerungen:** für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. **Zeit-Vertheilung:** für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Ggr. — für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Ggr. — für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Ggr. **Eingeliehe Blätter** 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gebete werden franco ertheilt. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Händel's „Israel in Egypten.“ Von Ch. Krüger. — Kritische Revue. — Correspondenz aus Oldenburg. — Zeitungskritik. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Händel's „Israel in Egypten“

ist in Hannover zum erstenmal am 5. April aufgeführt worden, darnach zum zweitenmal am 3. Mai. Es ist ein eigenthümliches Zeichen der Zeit, daß diese herrlichen Werke nun vieler Orten Aufnahme finden, von denen vor 30—40 Jahren kaum gelehrte Liebhaber Kunde hatten; nicht als wären sie unbekannt und unverstanden geblieben, aber der Muth zu großen Aufführungen sollte erst erworben werden, und was Stärkung gewonnen haben im Kampfe wider andere Zeitgewalten, in Erinnerung der ewigen Bedeutung der Kunst, wofür auch im Hinblick auf die materiellen Unternehmungen größten Umfangs, die zu ähnlicher Kühnheit auf geistigen Gebieten verlocken mochten. Gegen den virtuossichen Ueberchwang mit seinem elenden haitlosen Alleelei erhob sich die Sehnsucht nach wahrer objectiver Kunst wie sie vorzüglich in der großen Chormusik heraustritt, voll innerer Kraft das Zerfahrene zu sammeln, das Schwache zu erhöhen; und das Gelingen so mancher bis dahin unmöglich geachteten mechanischen Maschinenwerke trug sicherlich bei, die noblen Passionen der Zeitgenossen zu wecken für höhere als materielle Zwecke. In keiner Zeit, selbst nicht während Händel und Bach in junger Kraft wirkten, sind so häufige und großartige Musikausführungen unternommen worden wie seit den letzten zehn Jahren. Der Erfolg ist innerlich und äußerlich sehr verschieden: hier Eitelkeit und Prahlerei, die sich in dem äußeren Gelingen vergnüglich sonnen, dort innige Theilnahme, Freude am Erlebnis der edlen Meisterwerke; ferner im Aeußerlichen hier große Opfer mit wenig Dank, so daß alle Arbeit vergebliche Mühe schien, dort genügender Erfolg um Wiederholungen zu wagen und in hoher Kunst eingewohnt zu werden.

Dies Alles haben wir in und außer Hannover erfahren und erlebt und ziehen die Summe daraus, daß ungeachtet mancher Miflungenen dennoch nach menschlichem Maß gerichtet ein Fortschritt geschehen ist aus der flatternden Kunstübung zu ernstem Willen. Wir sind noch weit von dem Ziel entfernt, welches die wahre Kunst dem Menschen stellt: Erfüllung und Erhebung des Gemüths im Anschauen der ewigen Werte; wir stehen in Vielen zurück hinter der beschriebenen, doch gründlichen Weise wie unsere Väter und Ahnen müssen und Kleines empfangen und darstellten; aber dankbar müssen wir erkennen, daß neben dem Virtuosenmuth, dem kindischen weltlichen Opernsput und der Ballet-Unzucht doch noch eine Stelle geblieben ist, wo die wahre Kunst eine Heimat hat.

Die Aufführung in Hannover, der wir beigewohnt haben, war eine würdige und herzergebende Kunstleistung, die in sich die Würdigkeit des Fortschritts trägt und die Hoffnung dauernden Gelingens erweckt. Es waren über 300 Wirthe, davon etwa 250 Sängler und 60 Spieler. Außer den Gliedern des Sängereins beteiligten sich an der Aufführung der Männer-

gesangsverein, der königliche Schloßkirchenchor und einige der königl. Hof-Opern-Sängler.

Vom Aeußerlichen ist zu bemerken: das Logenhaus des königl. Hoftheaters, als Kunstlokal imponirend, sinnig decorirt, kunstlich und optisch tadellos, war zu ähnlichen Kunstleistungen noch nie gebraucht, und daher zu bedauern, daß die letzte Gesammtprobe nicht im selben Local wie die Aufführung stattfanden konnte. Es war also die für neue und große Unternehmungen unentbehrliche Einwohnung am Orte des Wirkens nebst Ausprobirung der akustischen Wirkung unmöglich gewesen. Sünftig war die amphitheatralisch aufsteigende Stellung der Sängler. Die hohen Stimmen standen vorn, die männlichen im Hintergrund, der doppelte Gesangchor rechts und links vertheilt, der Geigenchor in der Mitte, wodurch allerdings der Instrumentaltone verblümt ward. Zu diesem Ungünstigen kam noch Schimmerer: die Bühne war für die Aufführung so hergerichtet, daß eine decorative Wand in Würfelorn die Wirthecken unumflöß; leider von Seiten, was der Tonwirkung offenbar schadet. Dazu war die Fläche des Podiums nach vorn verlängert bis in den Orchesterraum hinüber. Auch dieser Umstand wirkte zu Ungunsten: die vorderen Partietheile und ein Theil der Personliege waren im Hören beinträchtigt, da der Ton über sie hinweg rauschte, wie sich dies schon bei der Instrumental-Quartette fühlbar machte.

Trotz dieser Unzuträglichkeiten war die Gesamtwirkung eine erfreuliche, keineswegs der Massenhaftigkeit wegen, oder um deswillen was Einzelne Gelingen leisteten, sondern durch die Größe des Inhalts, die Hingebung der Leitenden, die Begeisterung der Wirthe. Und wenn allerdings nicht alle Töne in ihrer ursprünglichen Schönheit hervorgingen, da die bösen Kieimenwände manch hehem und mildes Wort verschluckten, das bei der letzten Gesammtprobe im Concertsaal gewaltig und lieblich erklang: so ist eben desto mehr anzuerkennen, daß bei so ungünstigen Verhältnissen die Theilnahme der Hörer eine stetige bis zum Ende ausdauernde war, und nach der Aufführung der Wunsch nach baldiger Wiederholung laut ward.

Wüßte doch aus dieser Aufführung und der Wiederholung derselben die Keigung zu diesem Tongebiete überhand nehmen, damit mindestens alljährlich eine Vereinigung aller tüchtigen Kräfte stattfände, wie wir sie dießmal den vereinigten Bemühungen des Capellmeisters Scholz, Musikdirectors D. F. Lange und R. Robert, dem wirigen Liebha zu danken haben. Und dabei wäre es kein Unfluch, wenn eine Zeitung bei Händel alle in erweitert würde: Messias, Israel, Maccabäus, Jorina, Samson, Saul, Belshazzar eignen sich für solche Kräfte am besten zu Regre und Genuß, und auf so erregenden Stufen ist muthig fortzuschreiten zu den höchsten Werten von Seb. Bach, die neben der Massenkraft doch längere Gewöhnung und Vertiefung fordern.

Von den 30 Händel'schen Opern, deren geringster Theil dem deutschen Vaterlande des Meisters bisher zugäng-

lich gewesen, sind Israel und Messias hervorragend an Echtheit und Selbstthümlichkeit. Israel ist 1738, 3 Jahre vor dem Messias, geschrieben. Beide sind ausschließlich auf biblische Worte gegriindet, doch unterschieden in Auffassung und Gehalt, da im Messias das Persönliche, in Israel das Allgemeine, Volkstümliche überwiegt: so sagt man nicht unrichtig, jener sei mehr dramatisch, dieser mehr episch gefaltet. Der „Messias“ fordert auf zu persönlich liebevoller Theilnahme: Verheißung, Erfüllung und Verklärung erscheinen vor den Augen unserer Seele, wir fühlen die Nähe des Erschienenen, fühlen uns mit erhoben und verklärt in dem Wunderwerke heiliger Schönheit dem jeder Tempel zu eng ist. Dagegen das ältere Dratorium „Israel“ uns erst durch dunkle Klänge in feierliche Schauer wie aus egyptischen Tempelhallen herausführt und durch Wüste und Meer an die Grenze des Landes der Verheißung geleitet, dieses selbst aber nicht erreicht.

Im Morgenlande hat sich die uralte Sitte noch heute erhalten, daß die wandernden Heere von Menschen und Thieren in langen Doppeltzügen durch die glühende Ebene daher ziehen. Dazu wird gesprochen und gesungen, jede um Zeile hinüber herüber antwortend, gleichwie die parallelen Palmreihen antiphonisch vorgetragen werden. Hieraus mag sich deuten, wie Händel im Israel die meisten seiner gewaltigen Tonbilder in Doppeltzögen antworten läßt. Man hat diese Vortragweise bald episch bald lyrisch nennen wollen; Andre rühmen das dramatische Wesen der Händel'schen Tongestalten. Solche Vergleiche sind mißlich und gefährlich, sofern sie eine Vermischung der Kunstgattungen veranlassen die zu geistreichem Unverstande führen kann. Doch liegt das Wahre darin, daß auch in Tönen wie in plastischen Bildern eine objektiv ruhige thatsächlich schildernde Abbildung, sage man episch oder epodisch — sich unterscheiden läßt von der pathetisch subjektiven in Empfindung wirkenden Art die man lyrisch nennen mag; so auch daß eine Durchdringung beider in handelebner, gleichsam dramatischer Weise sich vollzieht. Hiernach würden wir, jenem symbolischen Sprachgebrauch folgend, wohl festhalten, daß der erste Theil unseres Israel die Bilder mit epischer Einfachheit vorführe, während der zweite, ein fortlaufender lyrischer Erguß, die in unablässige Jubelstunde ausbrechende Seele darstelle, das Ganze aber mit hindurch wallendem dramatischem Leben ein im Schönen mitwirkendes Thun abbildlich vorkelle.

Doch ist bei allen solchen Symbolisirungen nie zu vergessen, daß sie uneigentliche Ausdrücke, und daher aus ihnen weder wissenschaftliche noch praktische Consequenzen abzuleiten sind. Erkennen wir nämlich, daß allerdings ein episches Element der Ruhe, Einfachheit, Leislichkeit, ein lyrisches der sechsten Erregung in der Musik darstellbar ist, auch eine treibende Handlung wohl in Tonbildern hervorgehen mag: so selbst doch allen dreien die wirkliche Thatsache, welche ohne gesprochenes Wort nirgend beschreibbar ist, weder in Tönen noch in plastischen oder gemalten Bildern; denn Niemand erkennt den Dreffes in Ton und Bild, wenn nicht das Wort hinzutritt. — Also ist auch nicht Lob und Tadel oder Kritik daran zu knüpfen, ob eine Musik die Regel des Epischen erfülle, ob dies und das erlaubt sei im lyrischen und dramatischen Styl u. s. w. Sondern aus der Kraft der Töne, den Gesetzen ihrer Verbindung, der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit innerhalb der Tonwelt ist, was Kunstgerecht von jenen symbolischen Kategorien, zu entscheiden, was kunstgerecht sei.

Wunderlich nehmen sich nun so manche noch immer landläufige Urtheile aus, die dem Tonkünstler etwaige Malerei zum Vorwurf machen: Schilderungen wie die des Hagels, der Fliegen, Mücken, Heuschrecken und Blattern, ja gar des Eckes am blutströmenden Wasser . . . der geläuterte Geschmack eines gebildeten Publikums der Neuzeit müßte dergleichen geschmacklos finden und nicht Wohlgefallen ersehenen. So die erstlehteste Kritik eines überaus unbescholtenen und wohlpharischen Kritikers. — Es scheint, daß hier eine Katachrese

obwaltet, ein mißbräuchlich verwendeter tropischer Ausdruck, indem jene Symbolisirung für baare Münze genommen und daraus allerlei Vorurtheil und Ubergelange hervorgezogen ist, dergleichen dem gebildeten Aufklärer nicht widerfahren sollte. Ist denn jemals „Malerei, Schilderung, Beschreibung“ in der Tonwelt so vorhanden wie in der Plastik und Poesie? Hat man je eine rothgefärbte Melodie gesehen? Steht denn wirklich ein Kerl in Fleisch und Bein da, wo die Melodie Fleisch und Bein besingt? Hat der Musikant seine „Besugnisse überschritten“, und den Ton zum Binzel gemacht? Nein, der Ton ist kein Binzel, und so triest ihn jener Vorwurf nicht. — Ueber diese wunderliche Katachrese der Tonmalerei hat A. B. Marx in seinem „Maigrün an die Kunstphilosophen“ (Berlin 1827?) ein entscheidendes Urtheil gefällt, das wir neben seinen älteren ästhetischen Aufsätzen und seiner Compositionstheorie für eines der gelungensten Werke dieses begabten Mannes halten.

Bildet nun der Ton ein Floten, Pfeifen, Heulen, Brausen und Rauschen der Natur mit seinen Mitteln nach, wohin kein Schweinepinsel reicht: was ist da Vorwurfs? Unwürdig und lächerlich ist freilich die Nachahmung, welche am Grobfühmlichen haftet und deshalb im Geist keinen Widerhall und Gegenbild erzündet — so verkehrte Nachahmung aber giebt es in jeder Kunst, auch außer der Musik. Die rechten Tonmeister dagegen haben allezeit ihre Tonmalereien geistig verstanden, das heißt: das Werden und Wirken der Erscheinung in die empfindende Seele einzupflanzen, seelhaft zu machen gesucht; also wo es etwa des Frosches bedarf, nicht icones anatomicae pottu logicæ abgemalt, sondern die überraschenden widerlichen Sprünge in ihrer menschlichen Anfassung vorgestellt; und wo der Hagel musiciert wird, da fallen nicht etwa die Hagelkörner sauschend, aber das Prasseln und die Angst der Fliehenden stellt sich dar. Und so fort in hundert Gestalten: wessene Tonformen gemahnen an Wassermooen, schweigend gezogenes Heulen großer Intervalle mit zuckenden Süßen dajmischen können Sturm und Gewitter innerlich malen; helle und dunkle, hohe und tiefe, breitglänzende und dumpfhohe Töne sind Gleichnisse von Licht und Finsterniß u. Soiches Alles sind nicht bloß Besugnisse, sondern vollgültige Strebungen der Tonkunst in ihrem Bereich, wie der anderen Künste in dem ihren.

Die Sache also ist nicht zu längnen und verlängnen, mag auch die Weise verschieden ausfallen nach Zeiten und Künstlern, Mozarts Malerei ist äußerst fein, aber deutlich und ihm selber wohl benutzt, wie die bekannte Stelle in der zweiten Zerlinen-Arie (Don Juan Nr. 18, Takt 53: Sentilo battere — fähst du wie's klopfet hier) beweist, deren Hörtöne der Meister selbst in einem Briefe als Herzklopfen bezeichnet; ähnlich in der ersten Arie des Belmonte. — Hand's Art ist leichter, spielender, zuweilen auch derb, man möchte sagen sinnlich, z. B. in dem Gesumme der Mücken im Schlußchor des Frühlings:



doch in denselben Jahreszeiten auch mit höchem Ernst eble Gestalten wirkend, wie in dem trübseligen Gewitter und holden Sommer-Abend; ferner in der Schöpfung; die Darstellung der süßen gewaltigen Thiere, der Anfang des ersten Lichtes im reinstrahlenden C-Dreiklang — sind dieses erlaubte Malereien oder nicht? Seb. Bach enthält sich selbst im tiefen Ernst der Passion nicht, den Hahnenschrei (? d. Aeb.) und das bitterlich Weinen des verläugnenen Petrus in Tönen anzudeuten.

Aber freilich; es ist das Innerlich-Malen, worauf es ankommt; das nicht nur Zeichnende sondern Gleichnißhafte ist

das Eigentum der Tonwelt, wie schon Aristoteles schon nachweist (Polit. 8 Bester 2, 1339), wo er die Unterscheidung aufstellt: „Die Klänge der Sichtbarkeit geben Merkmale, Zeichen des Empfindens, die der Hörbarkeit Gleichnisse.“ Solche Gleichnisse sind nun eben die innerlich mitlebenden Klangbilder; verstehen lernt man sie, indem man auf die einfachen natürlichen Gegenstände achtet wie hoch und tief, weit und enge, wallend und edig in den Hauptzügen der Melodie, daneben die Fülle oder Leere des Harmonischen, und die scharfe oder milde, einfache oder bunte Färbung der Tonarten erwägt. So ist das Verstehen-Lernen nur die Kunst des Aufmerkens und der Hingebung, ein Vernen im gemeinen Sinn findet nicht statt, daher diejenigen Leute, die all ihr Wissen nur in der Schule lernen, es nie lernen.

Händel ist in der Tonmalerei der Weise Seb. Bach's verwandt und doch weit verschieden. Genau ist beiden die dramatische Neigung; verschieden ist ihre Dramatik darin, daß sie bei Bach mehr nach Innen drängt, die großen Thaten Gottes an der Gemeinde und ihre gegenwärtige Herzensthatnahme abzubilden, während Händel mehr dahin strebt, die Weltanschauung in ihrer Naturgestalt, in äußeren Gleichnissen vorzuführen, so daß man jene die innerlich subjective, diese die äußerlich objective fast nennen wollen — ein ähnlicher Gegenstand innerhalb des dramatischen Gebiets, wie er in Euripides und Aeschylus hervortritt. Händel's dramatische Tonbilder, vorzüglich in den herrlichen Chören, haben es in der Art, den Schauend-Wirkenden so darzustellen, daß sein Erlebnis die Handlung selbst ist, welche er singt; was zwar dem gemeinen Verstande wunderbar dünkt, aber dem poetischen Sinn ebensoviele begreiflich ist wie in Goethe's zweitem Faust die Scene, wo das, was die Personen sagen, gleichzeitig vor Augen geschieht, nämlich die Umwandlung des griechischen Königspalastes in eine gotische Halle (Act 3, Ausg. 1832, S. 210). — Aus den Händel'schen Bildern solcher Art sind vorzüglich herauszuheben: im Samsen der Untergang des Philisterthums mit tragenden Ballen, Wehgeheul und Sterbesängern, im So in a der Umsturz von Jericho's Mauern, und die auf Sion stülzende Sonne — letztere ausgedrückt in dem 32tactigen Orgelpunkt  $\frac{3}{4}$  innerhalb dessen sich eine lange Reihe ständiger Accorde bewegt, im Israel endlich, der solcher Gemälde voll ist, treten hervor die Chöre der Finsterniß (Nr. 8), der Meerestwogen (14), von No und Reiter (18), vom Sinken ins Schilfmeer (22) u. s. w.

Malerei ist Nachahmen, so versteht man die eigentliche optische Malerei und auch die musikalische. Aber nicht bloß Nachahmen, es soll ein Mehr dabei sein, ein Unmenbares, Unnachahmliches, dessen Sinn ungründlich und dessen Wirkung unfähig; ohne solches Mehr genügt uns das Werk als Kunstwerk nicht. Also das Tonbild soll nicht aufgehen in malende Nachahmung, sondern sein eigenes sonderliches Leben führen. Dies ist es, was dem Verstande gränzenlos und unbeschreiblich erscheint, und doch wirklich ist. Alles was zeugungs-trächtig aber mythisch die Geisterwelt durchzieht, hat es an der Art, unbegreiflich zu sein; so ist die Philosophie Wissenschaft des Unbegreiflichen; die Kunst, Darstellung des Unfähigen; Sagbares, begreifliches Darstellen ist Sache des Verstandes, der verständigen Kunst. Von den Unbegreiflichkeiten unseres Gebiets sind die Melodie und die Tonfarben die wirksamsten, sie sind der spezifische Lebenskern der hohen Kunst, offenbar und geheimnisvoll, nachweisbar und doch unweisbar. — Eine der schönsten Mozart'schen Melodien: „Der Vogelfänger,“ dem Meister so lieb, daß er sie in der Sterbstunde sang — hat gar wenig Nachahmendes, weder den Vogel noch den Fänger kann man sehen und merken, aber das ursprüngliche Seelenbild lächelnder Freude des ungeborenen, natürlichen Lebensinns, das ist es, was entzückt über alle Wirklichkeit hinaus. Ingleichen das: In diesen heiligen

Hallen malt nichts, und ist doch tonbildlich; königliche, priesterliche Hoheit in warmer Herzlichkeit könnte man's umschreiben, und würde doch das Unfähliche nicht ausagen. Zu weit größerem Maße gilt dies alles von den wortlosen Instrumentalfäden, deren herrlichste immer dicht ans Wort heran schweben und es doch nie erreichen, wie nährend sich auch die Egmont- und Coriolan-Commentatoren drum abmühen.

Wir sind also im letzten Irrthum an das Unbegreifliche gewiesen. Ein Auswurf das nichts Unbegreifliches, Ueberschreitendes enthielte, wäre nicht werth mehr als ein Eintagsleben zu führen; den unbegreiflichen Gehalt aber fühlen und ahnen wir und wagen ihn dem Begriff zu nähern durch Beschreibung der Wirkung, die sich im Augenblick und in der Dauer bewährt. Auffallend ist, daß eben die wenig malenden Tongesalten bei Händel am weitesten wirken; so im Israel der erste Chor, der Israel's Laß und Glend darstellt, der Hagel- und Feuerchor, die Gesänge: der Herr ist der starke Held, und: Ich will singen meinem Gott.

In anderen Stellen wirkt die spezifische Tonfarbe noch außer dem eigentlich Melodischen. So der Finsternißchor, worüber freilich ein Kritiker weise bemerkt, Finsterniß lasse sich nicht musikalisch darstellen! Freilich nicht mehr und nicht minder als optisch, und doch ergreift's ich weiß nicht wie; die Lage der Töne in schattiger Tiefe, in gebämptem Moll der Durchgang durch Fis-dur, welches auch Weber in der Mondnacht zu Agathen's Schlußlied so zauberisch verwendet, — das schwebende Irren der Tonart überhaupt — wer mag die Siegel der Schönheit lösen? Von tonisch harmonischen Wirkungen gedenken wir des einzig schönen Beispiels im Bassduett Nr. 19: „Wir sind versunken in dem Schilfmeer,“ wo die schwebende Septime auf dem Leitton in die Quartsepte mündet



wo wir nicht wissen, ob sie mehr malerisch oder poetisch oder musikalisch vollendet sei. — Daß nun die neun Plagen Anlaß zu Tonbildlichkeit geben, ist wohl schon an sich denkbar, aber die Ausführung wird immer des Genus Sache sein, der das Unbegreifliche wirklich macht. Wer nun die heilige Schrift lieb hat, dem wird in jenen Scenen nichts Widerliches erscheinen, wie denn die Engländer jener und unserer Zeit in Gottes Wort so zu Hause sind, daß sie eben das Ganze wie das Einzelne unanständig finden.\*) Die Wunderthaten im Ganzen genommen, theils gemalt, theils melodirt, (?) theils in dunklen oder bedeutsamen Abrißten hingestellt, das ist es, was überhaupt fesselt, schon auf rein künstlerische Weise, sodann aber in seiner tiefen Schönheit den biblisch Gemühten mit doppelter Kraft ergreift. Und wer dem Tondichter einen Vorwurf daraus macht, daß er nicht im „Oratorienstyl“ der Schöpfung, des Paradies und Peri, des Paulus, zc. geschrieben — nun der getrostet sich seiner Schuldlosigkeit und erfreue sich wohldefinirter Kategorien. Als wenn diese Schub-

\*) Unbegreiflich ist die Ansicht, Händel hätte die Läufe doch zu poetisch gesungen, deren Luther, 2. Mos. 8, 16 gewissenhaft erwähnt; das Wahre ist, daß die deutsche Uebersetzung in Dreieckensin's Clavierauszug derschämter Weise Mäden nennt wo die Händel'sche Originalepartitur unverkennbar wörtlich spricht: hee! — Und eben dieser Mäden- oder Käufcher ist einer der trefflichsten, nicht der äußeren Bildhaftigkeit, sondern der Idealität willen. Denn wie bezeichnend auch das stehende, stachelige Mäden-Geschäft der Geigen sich hindurchwindet zwischen den Menschenstimmen, diese geben doch das größere, das kernigste Bild in dem oft wiederholten Posaunenru: „Es sprach das Wort,“ dem die übrigen kurzen Melodieläufe („und es kamen unzählige Fliegen“) entsprechen, durch die mehr theils als streifende Haltung, mit der das Volk des Bundes die Plagen anschaut, empfindet und überwindet.

facher-Kategorien die Schönheit im Geringsten anrühren! Was geht mich an, wohin ein Ding registrirt wird, wenn es mein Herz erbaut?

Um des Genusses, der aus den ewigen Werken zu schöpfen, theilhaftig zu werden, ist kein anderer Weg als immer nur Ganzes, und zwar unzerstückt, zu geben. Die doctrinären, h i s t o r i s c h e n Concerte mit ihrer erblichen Schulweisheit sind so langweilig wie eine historisch-poetische Chrestomathie, doch um ihres löblichen Zweckes willen allerdings erträglich, als das dilettantische Verlangen, in einer Auswahl der schönsten Partien Erquickung zu suchen. Alle vollkommenen Kunstwerke werden nur als Ganze begriffen, und wirken nur als Ganze auf Seele, Verstand und Herz.

Zeitgenossen erzählen, Händel habe sein erstes Oratorium geschrieben, als ihm nach der 20jährigen Opernzeit die Aristokratie und die Solofänger zuwider geworden, die ihn zuletzt ärgerten und exorzirten bis zum Wahnsinn; da habe er, in den Wäldern zu Spaa genesen, seinen ersten Gang gethan zum Dom, dem Herrn zu danken mit Gebet und Orgelspiel, und sich gelobt, fortan nur Hohes und Heiliges zu singen, wo er jener Launen und Hochmuths erledigt wäre; und darum sei dann in den neuen Oratorien das Uebergewicht den Chören zugefallen. In dieser etwas äußerlichen Auffassung siegt das Wahre verhält; richtig ist, daß die heilige Dichtung der ärtlichen Empfindsamkeit, der feingespitzten Ziellichkeit des Vortrages nicht bedarf, ja ihrer ledig sein muß, wenn sie objectiv kraftvoll gestaltet und erbauen wirken will. Die ältere kirchliche Tonkunst bis auf Palestrina und Cecard entbehre der Solf gänzlich; Monodie = Solofang, kam zuerst in der Oper vor; erst seit H. Schütz werden Einzelgesänge auch in kirchliche Motette aufgenommen, ein Vorbote des dramatischen, d. h. durch Gegensätze hindurch gehenden und einer bestimmten sittlichen Aufgabe zugewendeten Tonprache, welche dann in Bach und Händel ihren ersten Höhepunkt erreicht, immer jedoch mit bleibendem Uebergewicht des Chorischen, in welchem die Monodie nur die Bedeutung der blühenden Spitze hat, nicht aber der fernigen Leiblichkeit.

Der Vortrag der Chöre erfordert weniger Kunstfertigkeit als einseitige Hingebung, um dem typischen Gepräge gerecht zu werden, welches die Altmeister allem ersten Inhalt unentbehrlich achten. Händel ist ein Meister in dieser typischen Objectivität. Nirgend zeigt die Original-Partitur, um den Vortrag zu regeln, jene fränkischen Drucker Presser Schnalzer *piani forti sforzandi crescendi* und dergleichen Parenthesenpoesie, womit die heutigen Pariser — gleich Solbrig's Declamator — diejenige Schönheit erzaubern und erheben möchten, die den Tönen selber mangelt, — auch nicht einmal jene mildere Schattirung, welche Mozart in den Messias *hincin* corrigirt, indem er einzelnen Chören (Denn es ist uns ein Kind geboren, — Sein Joch ist sanft) ein Soloquartett voraussetzt, ist Händel's Art und Kunst gemäß. Sondern es des großer weithallender oder zartmilder Klänge bedarf, da weiß Händel die Töne so zu stellen, daß die Stimmen vermöge ihrer Naturlage laut oder leise singen müssen; und um ruhig oder leidenschaftlich zu singen, malt er nicht auf's Papier ein *Averissement*: *Agitato*, *Appassionato*, *Religioso* etc. sondern die Melodie ist und sagt ohne Umhänge wie ihr uns Herz ist, lediglich mit ihren eigenen Mitteln springend oder gehend, stehend oder fließend, gradlinig oder gebunden — wahrhaft tonbildlich, nicht papierbildlich. Das ist was man *Clasificität* nennt; ein freilich überwundener Standpunkt für alle diejenigen, welche bei den Pariser zur Lehre gegangen, oder von den eifenschnigen Zigeunern gelernt haben Händel's Elephantentrampeln anzuklagen, weil dieses nicht gleich den national unangenehm fortlauenden Melodien bloß aus Püntchen und Plumpkeulen besteht, sondern aus gesunden ganzlebigen Organismen. Bei echten Meistern und ihren Herzfreunden bedarf es weder

in der Partitur noch im Vortrage künstlicher Manieren und Tempi, sondern der gesunde Gesang aus voller Brust genügt, das Gebude darzustellen.

Erwünscht wäre in Sachen der musikalischen Sittlichkeit, wenn unsere Tonlehrer beim Unterricht vornehmlich die große historische Kunstübung im Auge hielten, sowohl des vocalen als instrumentalen Gebietes, und damit das unnütze seelenverderbliche Musikkethum der sogenannten Virtuosität bekämpften. Wie mancher schwächliche Dilettant, der nicht die Species von etwas Specifischem besitzt, möchte doch gern specifisch singen und pfeifen, meint sich zum Chor viel zu gut, oder läßt auch wie Fallstaff, er habe mit vielem Chorjungen seine schöne Stimme verdorben. Wir aber wissen, daß von tapferem Chorjunge die Brust gestärkt, vom Pariser Solofesang reizbar und schwach wird; den Palestrinischen oder Bach'schen, oder Händel'schen Chören schuld geben, daß sie die Brust ruiniren, ist eine tendenziöse Behauptung von Demen, die sie nicht kennen, oder den Inhalt nicht mögen. Und auch was die Kunst angeht, so ist sie am Choristischen wahrhaftig nicht minder zu üben und genießen als am Solistischen. Weit eher wird aus einem gemischhaften und geübten Choristen ein wackerer Solist als umgekehrt; das wissen wir aus eigener Erfahrung und von berühmten Tonlehrern. — Wird diese Gewalt, Wahrheit und Nützlichkeit der großen Choristischen Kunstübung erst recht erkannt, dann dürfen wir hoffen, nicht nur die eigensinnig einher wandelnden Liebhaber und Künstler für großen Chorjunge \*) zu gewinnen, sondern auch die Aristokratie, — des Geistes, Standes und Geldes — daß sie im hohen Allgemeinen mitzurücken sich dränge, wie einst in Wien, London, Dresden und Hamburg geschah; oder ist's jetzt noch so?

Nemand soll dies misverstehen, als wollten wir dem vernünftigen Solofesange sein Recht bestreiten. Eine gut gesuchte Stimme zu hören ist herzerfreudend, wenn sie nicht bloß sich selbst singt, sondern etwas höheres als sich selbst. Leider ist dies selten wie alles Gute; häufiger vernehmen wir Schulübungen, die belobt, anerkannt, angestaut sein wollen; gar häufig auch müssen wir von renommirten Hoffjüngern, sobald sie auf Reisen gehen die Provinzen unsicher zu machen, ein paar unzufammenhängende Vieblein herjagen hören, und dafür theures Geld mit wenig Vergnügen zahlen. Allem diesen Auswuchs entgegen arbeiten soll die große Kunst. Wie neben der gefunden Clasificität solch Unkraut nicht gedeiht, haben wir vor Zeiten erlebt als wir in kleinen Provinzstädten einst lange Jahre hindurch uns an Händel, Bach und Cecard erlabten; fahrende Schühler konnten nicht aufkommen, machten kein Glück; man fragte nicht nach der Person, sondern nach dem Was; man sprach: Ach gehe nicht in's Concert um den N. zu hören, sondern um mich an gutem Gesang von gutem Inhalt zu erlaben."

Göttingen, 12. Mai.

Ed. Krüger.

## Kritische Revue.

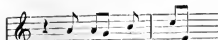
Für Gesang.

A. Reißmann, 6 Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass: „Am Bala“ (G. Fröhlich), „Fröhliches Leben“ (L. Tieck), „Schlaf ein mein Herz“ (Fr. Rückert), „Maidelglocken und die Blümlin“ (H. v. Fallersleben), „Zwei

\*) Großer Chorjunge ist der von Männern, Weibern und Kindern, aller übrige — der Gesang ad aequalis von Männern allein oder Weibern allein — ist einseitig, männlich und künstlerisch, und sowohl den Stimmen schädlich, als auch dem poetischen und musikalischen Werthe nach geringer. Großer, voller ganzer Chor dagegen ist derjenige, der am meisten gesund ist und macht. Wollte man darum doch den modernen Namen gemischter Chor allmählig ganz abtun: das klingt nach gemischter Gesellschaft, gemischter Chor u. dgl. Händel und Bach kannten das Wort nicht.

welte Rosen" (W. Waldau), „Schön Rohtraut" (E. Wörde) op. 10. C. F. Kahnt, Leipzig.

C-x. Raum getrauen wir uns, dem Componisten Reissmann schon wieder ähnliche Dinge zu sagen, wie die erst neulich bei anderer Gelegenheit (Nr. 13 v. 29. März) gesagt. Und doch scheint ein Hinweis auf neue Belege für die Wahrheit des früher Behaupteten der Sache selbst mehr förderlich als schädlich, ja fast notwendig. Denn wer z. B. den Tenor zuerst deklamieren lassen kann wie in Nr. 2:



Such hei, such hei!

und gleich darauf:



jauch hei, bei!

oder Cuiositäten liefern, wie diese (S. 11. Takt 3 und 4)



und (wir müssen's ganz hinschreiben):



(Nr. 4 am Schluß.)

wer einen Orgelpunkt schreiben kann, wie in Nr. 5:



— ganz abgesehen von einer ängstlich übertriebenen Vorliebe für verdeckte Quinten und Octaven in den Außenstimmen — der kann weder für großen Geschmack noch für Beruf zu guter Stimmführung ein Lob für sich in Anspruch nehmen. Sonst ist das letzte Lieb, mit dem man nur nicht Schumann's reizende Composition desselben Liedes für gemischten Chor vergleichen darf, wohlklingend, selbst eigentümlich; während die übrigen über eine gewisse banale Trivialität („Thee und Butterbrot", wie's einmal Jemand ausdrückte) keineswegs hinauskommen.

3. Mu'd, Thürnwächterlied von de la Motte Fouqué für 1 Bassstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 11. Br. u. Härtel, Leipzig.

— Eine Nacht auf Kamtschatka von Stieglitz. Desgleichen. Op. 12. Derselbe Verlag.

— Drei Gesänge „Am Bache" (von Emilie Embal), „Morgenlied" und „Nachtgesang" (v. Ludw. Dank) für 4 gemischte Stimmen. Op. 10. Derselbe Verlag.

Wenn „Lieder gut componiren" so viel heißt, als „den Ton des jedesmaligen Liedes gut treffen und seinen Inhalt getreu wiedergeben", so ist an obigen beiden Liedern noch weniger als

nichts auszufehen. So inhaltslos wie die Gedichte sind — ist auch die Musik. Wie eine dramatisirte Anekdote noch kein Drama ist, wenn nicht der Dichter es verstand, aus jenem Stoff etwas zu schaffen, so ist auch ein bloßer poetischer Gedanke noch kein Gedicht. Noch schlimmer, wenn nicht einmal ersterer vorhanden. Ein erfornner Mensch z. B. ist vorläufig weiter nichts, als ein erfornner Mensch, und die ächzenden Klagen, oder das bischen „fenchte Luft voll Duft" und „düsteres Nebelgrau'n" nebst dem so ein wenig an Rich. Wagner anklingenden musikalischen Ueberzuge können den Kohl, mager wie er ist, unmöglich fett machen. Singe beide Lieder, wer überhaupt bei Tönen nicht gern etwas denkt oder empfindet, oder wer das Bedürfnis fühlt, seine Kehle einmal rein zu gurgeln.

Eine bessere, viel bessere Physiognomie allerdings tragen — Dank den Musterarbeiten Mendelssohn's in dieser Gattung — desselben Componisten „drei Gesänge für gemischten Chor", wenn auch das Muster selbst bei diesen mehr dem rein Formellen als einem einigermaßen adäquaten Inhalt frommte. Gegen eine Bierslangfortschreitung freilich wie diese (S. 2. d. Part. Takt 3 u. 4)



oder gegen Tenorführungen, wie die gegen Ende der 9. Seite:



— warum nicht h oder his im Tenor statt des d — und im 3. Takt der 17. Seite:



— warum nicht das tiefere as z. B. im Tenor statt des es — möchte ein gefundes Ohr, und besonders jenes Mendelssohn's, gar Manches einzuwenden haben. Wie denn selbst sonst unersängliche Stellen, wie das unijone es auf „hochgepriesen" (S. 17) und das gleiche c auf „Deine Nacht" (S. 19) durch die folgende Führung immer etwas recht Ungefährtes haben. — Sonst sind die Lieder in Bauisch und Bogen, wenn nicht besonders original, doch gut klingend, vornehmlich das letzte, mit zum Theil schöner, harmonischer Wirkung, wie u. a. die Modulation von C-moll nach A-moll (S. 15) und wieder nach Des (S. 16). Der Schluß mit dem Fis-dur-Afforde, wechselnd mit dem As-dur-Dreiklang will uns etwas überschwenklich dünken. Inbessen „Jedem das Seine."

Armin Fröh. Der Abend (Gedicht von Schiller), Cantate für gemischten Chor und zwei Solostimmen mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte op. 4. — Verlag von F. Hofmeister in Leipzig (Clavierauszug).

v. Br. Wenn in dem Verfasser nicht eine reichere Phantasie schümmert, als er in der Composition dieses anmuthigen Schiller'schen Gedichtes an den Tag legt, so wird er keine sehr hohe Stufe des Banaufes erklimmen, denn hier zeigt sie sich noch recht dürftig. Zudem ist der Ton des Gedichtes völlig verkehrt und dessen erste Hälfte viel zu schwer, zu luguber genommen. Es ist ja kein Leichencarmen! Endlich möchten wir dem Verfasser rathen auf Verzierungen, wie die folgende:

*tr ad lib.*

Ihr folgt die Lie — — — de  
ein für allemal zu verzichten.

Heinrich Weidt. Der Jude, ungarische Ballade von Maurizio, op. 60. — Verlag von Rieter-Wiedermann in Leipzig.

Auf welcher Bildungsstufe muß man stehen, um sich von einem so maßlos elenden, ja hochförmigen Gedicht zur Composition angeregt zu fühlen! Die Herrlichkeit Hungariens und seines Diktators (wahrscheinlich Görgey's?) wird besungen. Ein Jude — ein braunes Männlein tief gebüdt, gedrohen, muthlos und gedrückt — schleicht sich zu ihm ins Zelt und klagt über den Verlust seiner Güter, welche ihm der „österreichische Besager“ geraubt. Aber er tröstet sich: „Deht sich' ich da, der Güter baar, kein Jude mehr, doch ein Naggar!“ Bei dem Worte „Naggar“ stimmt der Componist — wie finnreich — den Raczky-Marsch an, ja der Jude selber (das tief gebüdt, gedrohen, muthlose, gebüdt Männlein) muß ihn singen, und zwar mit folgender Begleitung:

con allegro e fuoco.

Du a-ber, Pro-phet gibst Was - fen mir, zum Kam-pfe  
will ich folgen Dir, zum Kam - pfe

Eugen Fegold, (Musikdirektor in Jofingen, wie wir aus dem Titelblatt lesen). Fünf Lieder, op. 20. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Der Componist widmet diese Lieder „seinem theuren Lehrer,“ Herrn Cantor August Hofenmeyer in Ronneburg, zu seinem 50jährigen Amts-Jubiläum. Wenn so löbliche Erwinnungen, als sie der Componist durch diese Widmung an den Tag legt, die Gabe verleihen, gute Lieder zu machen, so würde der Componist schier zu loben sein; so aber wird er schwerlich anderswo Dank ernten als zu Ronneburg, wo er ihm aus menschlichen Gründen gebührt, es wäre denn in Folge der bekannten Erfahrung, daß das ganz Mittelmäßige nur zu oft sich viel mehr Beifall erwirbt, als das Vortreffliche.

Jean (?) Beder: Sechs Lieder, „In der Nacht,“ Arie für Tenor. op. 11 und 12. — Verlag von Rieter-Wiedermann in Leipzig und Winterthur.

O. Eggers: Sechs Gesänge in zwei Hefen, op. 7 und 9. Derselbe Verlag.

Ludwig Hartmann: Sechs Lieder, dann „Der Geisterkönig“, Ballade, op. 5 und 6. — Verlag von J. Schuberth u. Comp. in Leipzig und New-York.

Die Lieder, so wie auch die Tenorarie von Beder sind reiner Bänkelsang, so ziemlich vom untersten Rang, der uns als solcher nichts weiter angeht. Nicht ganz ohne Talent sind dagegen die Gesänge von Eggers, freilich sehr zarte, ja etwas schwächliche Schlingpflanzen, die sich an dünnen Stäbchen hinstützen. Das zweite melancholische Lied in op. 7 hat einen hübschen Ton. Der Strophenhluß in Nr. 3 des zweiten Hefes

erscheint uns etwas bedenklich.

Hartmann tritt anspruchsvoller auf und strebt in seinen Liedern mehr nach Originalität, als die vorgenannten, aber ohne sehr erheblichem Resultat; es wimmelt in seinen Liedern von Schwulstigkeiten und die Form ist fast überall dem Streben nach Ausdruck geopfert. Zudem verleitet ihn sein Laster oder seine Unkenntnis sich mit Gedichten einzulassen, die, weil sie schon von Reistern, die er kennen sollte, zu erschnüpfendem musikalischen Ausdruck gebracht sind, schlechterdings nicht mehr komponirt werden können. Dahin gehören vor Allem: „Die lieben Küste sind erwaht“ und das von R. Franz unvergleichlich componirte. „Sterne mit den goldnen Füßchen.“ „Der Geisterkönig,“ ein sehr abgeschmacktes Gedicht von Karl Bed, wird durch die Musik die Hartmann dazu geschrieben, nicht genießbarer.

Für Pianoforte und Bratsche.

Louis Jungmann: Intermezzo, op. 9. — Verlag von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Ein kleines, im elegischen Ton gehaltenes Musikstück (Andante, C-moll), welches wahrscheinlich der Aufforderung eines musikalischen Freundes des Verfassers seine Entschuldig verdankt, und dem bratschen spielenden Theile der musikalischen Menschheit immerhin mit gutem Gewissen zur Erbauung empfohlen werden kann.

Für Pianoforte allein.

Gluck: Marche religieuse de la tragédie lyrique Alceste transcrite pour le Piano par Edouard Wolff. — Mayence chez les fils de Schott.

Dem französischen Titel fügen wir die deutsche Bemerkung bei, daß diese Transcription allen denjenigen dienlich sein wird, welche nicht in der Lage sind, das Original kennen zu lernen.

Stephen Heller. Jagdstück op. 102. Leipzig, B. Senff.

S. Heller St. Heller haben d. Bl. mehrmals sich ausgesprochen. Auch das vorliegende „Jagdstück“ kann die bereits abgegebene Meinung nur bestätigen. Der Componist bietet hier ein 13 Seiten langes Musikstück, dessen Inhalt uns nicht tiefer zu seuffeln vermag, weil es der Ausdruck einer etwas oberflächlichen Natur ist. Deutsche und französische Musiker in Paris sollen es Frau Schumann verübelt haben, daß sie St. Heller nicht in ihre Programme aufgenommen hat. Dies ist bezeichnend für die dort, trotz aller Nähe, die man sich mit klassischer Musik giebt, herrschenden Ansichten und Gesichtspunkte. Man sieht, so scheint es, den Unterschied gar nicht heraus zwischen einer Musik, die, wie die Heller'sche in den modernen Formen sich gewandt und anmuthig bewegt, und einer Musik, die in moderner Form einen seufflichen oder doch die Phantasie lebhaft erregenden Inhalt bietet. Vom letzteren verspüren wir trotz Hundebell, Fallois und Hörterlingen in unserem „Jagdstück“ nichts. Schlimmer für Heller aber ist, daß man das von ihm überhaupt sagen muß. Seine Musik hat sehr „wenig Tiefgang.“

Hans Schmitt. „Im Walde“, Fantasiestück op. 2. Wien, Westlich und Büsing.

Der Verfasser, dem es an Talent gewiß nicht fehlt, scheint an dem Fehler vieler Anfänger zu leiden, in dem, daß er 12 gebudete Seiten braucht um sich eines Bildes zu entledigen, das ihm vorschwebt, das aber vielleicht nicht einmal für die Länge von einer oder zwei Seiten bedeutend genug ist. Dieses „Bild“, welches sogar hinter dem viel verheißenden Titelblatt eine poetische Auslegung, wenn man will, ein Programm, in Gestalt eines Gedichts gefunden hat, ist in sehr schwachen und nebelhaften Umrissen gehalten. Es besteht in der Vorstellung eines düsteren Waldthals, wo, wie das Gedicht sagt:

„Nimmer dringt durch das Geweihte  
Hell der Sonne goldner Strahl  
Einjam und verlassen föhlet  
Sich das Herz im Waldehain.“

Als Mittelsatz ist das Vorüberhören einer Jagdgesellschaft illustriert, worauf die früher unheimliche Stille zurückkehrt. Schumann hätte Dergleichen sicher auf zwei Seiten hinreichend angedeutet, denn um ihn anzuführen, ist der Organist doch nicht von genügendem Interesse, oder die musikalische Interpretation müßte von einer Bedeutung sein, die weit über die Scenerie hinaus die Macht des Menschenherzens in künstlerisch vollkommener Weise vernünftigt. Nun ist gleich ein Hauptfehler der, daß im Hauptsatz zwar die Andeutung eines Themas gegeben ist, daß dieses aber zu gar keiner Entwicklung kommt; somit kommt auch die Empfindung des Hörers zu keiner Fortschritt. Der Compositist modulirt in gebrochenen Akkorden hin und her, und kommt fast immer in derselben Tonart auf seinen Themaembryo zurück, so daß das Interesse dafür bei Zeiten gänzlich abgeschwächt ist, daß dieses wird. Ueber alles folgende wollen wir den Schiefer der christlichen Liebe werden und hoffen, daß in einem op. 3 die Phantasie des Tonsetzers zu bestimmter greifbarer Gestaltungswiese vorgezogen sein möchte.

Edvard Bernsdorf. Historietten. Fünf kleine Clavierstücke op. 29. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— Capriccio für das Pianoforte op. 30. Derselbe Verlag.

Als wir die ersten Seiten der Historietten durchgeblättert und eine auffallende Dürftigkeit des Clavierstils gefunden hatten — eine vielbewegte Melodie in der rechten, alle Begleitung mit wüßigen oder simplen gebrochenen Akkorden in der linken Hand, — da schlugen wir noch einmal das Titelblatt auf, um zu sehen, ob die Sache etwa zu instructiven Zwecken verfaßt sei. Das fanden wir nun wohl nicht ausdrücklich angegeben, wohl aber eine Dedication an „seine Schwefelr Theres.“ Da wir nun die liebe Schwefelr Theres nicht zu kennen das Glück haben, also auch nicht wissen können, wie viel ihre Finger etwa gerade diesen Stücken zu verdanken haben möchten, so blieb uns nichts übrig, als auf den allgemeinen Standpunkt zurückkehrend uns zu sagen, daß der Clavierstil dieser Stücke ein ganz veraltetes, der Inhalt bedeutungslos sei. Bei guter Uebersetzung möchten wir uns einer Schwefelr dergleichen nicht zu spielen geben, wir würden sie der Gefahr aussetzen glauben, daß dergleichen Täuschel ihrem guten Geschmack Schaden bringe. Besonders würden wir ihr Nr. 3, Notturmo, weit vom Tische halten; eher würden wir ihr Bellini und Donizetti in die Hand geben, wobei wir wenigstens sagen könnten: „Siehst du liebes Kind, das ist italienische Musik.“ Der schöne deutsche Name des Verfassers und das unaussprechliche Dubeidumme dieses Notturmo passen gar nicht zusammen.

So sieht es also mit den „Historietten.“ Nun, das Capriccio, welches seiner Schwefelr dediziert ist, wird wohl anders aussehen? Lieber Leser! Leiner können wir auch darüber nichts Befessers sagen. Glaubst du uns nicht, so werfe einmal einen Blick auf das Un poco meno mosso auf der 5. Seite, und gefalt die Dergleichen, so nehme die deutsche Musikzeitung nie mehr

zur Hand, denn der beiderseitige Geschmack ist dann ein himmelweit verschiedener.

Hermann Verens. Preis-Sonate op. 60. Gedruckt vom Preis-Comitee zu Stockholm. Leipzig und New-York, J. Schuberth u. Comp.

Wenn die Preis-Comitees eine Sonate wie diese krönen, so fragt man sich unwillkürlich: wie mögen erst die übrigen bestellt gewesen sein; denn aber sagt man sich wohl auch, daß durch solche Verordnungen des Talents eigentlich Nichts befördert wird als die pure Mittelmaßigkeit. Wir wollen dieser Preissonate zwar nichts directables nachsagen, sie dürfte sogar zu institutionellen Zwecken recht brauchbar sein, auch ist gegen das formelle nichts einzuwenden, vielmehr scheint ihr Verfasser ein recht guter satelfester Musiker zu sein. Aber es muß Einen trüblich machen, wenn man sieht, wie es so weit gekommen ist, daß man die Sonate wieder wie vor hundert Jahren nur als „Klangstück“ betrachtet, da wir sie doch in ihrer Höhe als ein kleines lyrisch-dramatisches Kunstwerk kennen, wo die einzelnen Sätze unter einander in einem innerlichen Verhältnis stehen, in sich selbst aber die Entwicklung eines sehr bestimmten Charakters, einer sehr entschiedenen Stimmung aufweisen. Herr Verens kann natürlich Nichts dafür, daß er trotz seiner 60 Werke die Kunst nicht erlernt hat, die dazu gehört mit den einfachsten Mitteln eines Claviers und mit zehn Fingern ein Seelengemälde zu entrollen, das uns wie ein Drama mit seinen Anfängen, Ver- und Entwicklungen zum tiefsten Antheil zwingt. Aber man sollte in der That glauben, daß, wenn Jemand sich um einen Preis bewirbt, er wenigstens das Höchste zu erreichen sich vornimmt, oder, wenn er merkt, daß ihn die Flügel dazu zu schwach sind, bei Zeiten absteht. Aus der vorliegenden Sonate ist die Erkenntnis des Wesens dieser Gattung von Seite des Verfassers nicht zu entnehmen, obwohl sie die üblichen 4 Sätze und deren Form hat. Der Hauptsatz ist, daß dem Componisten keine Charaktervolles Themas eingefallen sind, die zu einer Sonate den rechten Stoff abgeben. Es scheint Alles aus den Fingern für die Finger geschrieben, und wenn uns der Componist auch nichts schlechthin Falsches oder Niedriges sagt, so sagt er doch auch nichts, was sich über das Gewöhnliche erhebe.

## Correspondenzen.

Oldenburg.

Nachdem noch einige Extra-Concerte dem Cyclus der Abonnements-Concerte gefolgt sind, wird es Zeit über unsere weiteren Aufführungen zu berichten. Als hervorragend unter denselben sind die der Sereade in D und des Serzettts von Joh. Brahms und des Weinachts-Oratoriums von Bach zu nennen. — Herr Brahms war zur Ausführung seines Werkes hier anwesend und hatte das Vergnügen, eine glänzende durchschlagende Wirkung desselben zu erleben. Mit großer Liebe einstudiert und mit Begeisterung vom Orchester ausgeführt, ist es das Publikum zu immer gesteigertem Beifall hin, welcher mit dem Hervorruf des jungen, ausgezeichneten Componisten endete. Dieser Erfolg ist bei unserm Publikum um so höher anzuschlagen, als es, mistrouffisch gegen alles Neue und noch fast ganz unbekannt mit den Schöpfungen der neueren Zeit, nur zu geneigt ist, an diese einen ungeeigneten Maßstab anzulegen. Wir hatten Gelegenheit, die Sereade wiederholt zu hören, und müssen sagen, daß ihre Genialität uns immer tiefer ergreifen und mit freundiger Nahrung erfüllt hat; denn mit überwältigender Gewißheit drängte sich uns die Ueberzeugung auf, daß der Musik in Brahms ein Meister erstanden ist, welcher bei gleichgroßartiger Fortentwicklung seinen Platz neben den Größten einnehmen wird, und daß Schumann in seinem prophetischen Urtheil über ihn keineswegs zu viel gesagt hat. — Bei der tiefen Erregung des Publikums bedurfte es des großartigen Spiels des Künstlers in dem Concerte in G-dur von Beethoven und der dramatischen Phantasie von Bach, um es für ganz Neues noch erwärmen zu können: wir der Componist, fand auch der Virtuose die größte An-

erkenntnis. Das Sextett von Brahms, welches bald darauf zu Gehör gebracht wurde, fand ebenfalls die beifälligste Aufnahme, wenn es auch nicht von so durchschlagender Wirkung wie die Serenade war, was z. Th. mit an der nicht so ganz gelungenen Ausführung liegen mochte.

Jenes Meisterwerk aus alter Zeit, das Weihnachts-Oratorium von Bach ist unlängst wieder in solcher Vollständigkeit wie hier an einem Abend (des 4. Apr.) angeführt worden. Es mußten natürlich mehrere Nummern des umfangreichen, für sehr verdienstliche Feiertage bestimmten Werkes weggelassen werden: da dies aber fast nur die Solfi betraf, alle Höre und der größte Theil der Choräle gelassen waren, wurde der Verlauf der Handlung bis zum Abschluß ohne Störung des Zusammenhanges wiedergegeben. Herr Capellmeister Dietrich hat sich durch dieses Arrangement und seine verständige und schöne Instrumentirung verschiedener Sätze, deren Begleitung von Bach mit Rücksicht auf die Orgel geschrieben ist, um das Werk und seine Aufführung sehr verdient gemacht, wie er denn auch dafür und für die treffliche Einübung des schwierigen Werkes volle Anerkennung gefunden hat. Die Ausführung war eine sehr anerkennenswerthe, die Solfi, der Chor und das Orchester weitestgehend, ihr Bestes zu leisten, und so konnte es denn auch nicht fehlen, daß die Wirkung auf das sehr zahlreiche Publikum eine große und allgemeine war. Vielleicht interessiert es Sie, unser Arrangement kennen zu lernen, und schicken wir Ihnen deshalb das Textbuch zu. \*)

Außer den erwähnten Werken hörten wir noch die Sinfonie concertante für Violine und Viola (die Herren Schürmad und Schmidt II) von Mozart, die Ouvertüre Oberon und Concert-Ouvertüre von Jul. Rietz, Gesangsvoorträge des Herrn Director Behr aus Bremen, welcher auch dieses Mal durch seinen trefflichen, innigen Gesang die allgemeine Theilnahme erweckte, und die S. Symphonie von Beethoven. Wie wir es schon nicht anders gewohnt sind, war die Ausführung von Seiten des Orchesters stets eine sehr tüchtige.

In den Abendunterhaltungen für Kammermusik wurden außer dem schon erwähnten Sextett von Brahms das Quintett in A mit Clarinette und Ariete variée: „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ von Mozart, ein Quartett von Haydn, die Sonate in A Op. 69 und das II. Concert von Beethoven, die Sonate in D-moll Op. 121 von Schumann und ein Trio in A-moll (Manuscript) von Ludw. Meindardus zu Gehör gebracht. Die Sonate von Schumann (Herr Dietrich und Herr F. Engel) machte einen sehr tiefen Eindruck und das Trio von Meindardus fand durch seine Klarheit, seine frischen und edlen Motive und die poetische Stimmung, in der es sich erhält, sehr lebhaften Beifall, den es allerdings auch mit der vortrefflichen Ausführung durch die Herren Dietrich, F. Engel und E. Ebert verdankte.

Von einem Orgel-Concert des H. Organ. Rathes ist wenig des Lobes zu sagen. Aus dem sehr unbedeutenden Programm interessirte nur das mit Orgel angeführte Ave Maria von Joh. Brahms, welches einen bedeutenden Eindruck auf das Publikum zu machen schickte. — Das letzte Concert der Saison war ein, zum Besten eines pensionirten Mitglieds von der Hofcapelle gegebenes, in welchem die Serenade von Brahms wiederholt werden sollte; statt ihrer mußte aber, zur bittern Enttäuschung des zahlreichen Publikums die Symphonie in Es von Mozart gegeben werden, wiewol plötzlich sämtliche Hockblätter verhindert waren. Außer ihr brachte es die Ouvertüre zu Ruß-Blas, Gesangsvoorträge und ein Violinconcert von Lipinski (Herr M. Krollmann.)

## Zeitungsschau.

In der Nat. Ztg. vom 20. Mai macht D. Gumprich über Offenbach bei Gelegenheit von dessen „Sensendrucke“ welche im Friedrich-Wilhelms-Theater zur Aufführung kam, folgende treffliche Bemerkung: „Wir unterseits müssen jede eigentliche Beurtheilung der Novität ablehnen, und die folgenden Zeiten haben nur den Zweck, unsere Incompetenz-Erklärung zu begründen. Alle dramatische oder musikalische Kritik

setzt als ihren Gegenstand Werte voraus, die mit der Idee in irgend welchem, wenn auch noch so entfernten Zusammenhang stehen. Die ästhetische Unterseitsung läuft aber darauf hinaus, den Widerspruch des Ideals, der das Wesen jeder künstlerischen Schöpfung ausmacht und sie bald in hellerem, bald in matterem Lichte ansucht, uns zum Bewußtsein zu bringen. Wo das Verhältniß zum Höheren und Allgemeinen ausgehen ist, verliert die Erörterung über Werth oder Unwerth jede Bedeutung. Es hängt dann Alles nur von dem subjectiven Geschmack ab und über den läßt sich bekanntlich nicht streiten. In den Offenbacher Operetten wird diejenige Art der Poësie, die man als die höheren Wärdstufen bezeichnet, auf das musikalische Gebiet übertragen. Schon in ihrem Bereich erscheint diese Gattung lieblich als der grimmigste Affe der Comödie. In allen Außersichtigkeiten ihr Urtheil nachahmen und überreiben, ist sie doch des innern Gehalts durchaus bar und lebzig. Sie verhält sich zu ihm wie der plumpe wüste Eilen zu der lieblich heitern Gestalt des Gottes, in dessen Gefolge er sich gedrängt. Eine noch höhere Rolle als in der gesprungenen Rede spielt das caritativ Pöfische im Gesang. Der Verspand läßt noch bis auf einen gewissen Grad mit sich spaßen, die Empfindung aber nie, und an sie vor Allem wendet sich doch die Tenntunst. Diejenige Kunst, die wie die Offenbach's aus der unreinsten Quelle aller Production — aus der Selbstironie ihre Inspirationen schöpft, begehrt recht eigentlich einen Selbsthohn. Das Gefühl, dessen Ausdruck und Darcellung sie sein soll, wird von ihr in demselben Nissem ausgehen und verkehrt. Die raffinierteste Trivialität ist ihr wahrer Lebenshauch, in cynischem Behagen brüsst sie sich mit ihrer Blöße. In allen Tonarten und Modalationen der Gemeinheit leiert sie uns immer vom Neuen den Refrain in's Ohr: Alles ist leer, eitel, erbärmlich, die Welt nur dazu da, damit sich in ihr Starrheit und Betrunktheit Rendezeugen geben, das ganze Leben lebzig ein gedankenloser Wechsel von wilden Orgeln und edem Kagenjammer.“

## Nachrichten.

In Bezug auf J. Vott's Oper „Atta“ wird uns mitgetheilt, daß die Angabe unseres Berichterstatters in Nr. 19, als habe der Componist es nicht für nöthig erachtet, eine Ouvertüre zu seinem Werk zu schreiben, auf einer unrichtigen Voraussetzung beruht. In der Partitur soll eine Ouvertüre stehen; nur weil man in Berlin glaubte, die Oper werde zu lange dauern, und sich nicht dazu verstehen wollte, ein großes Ballet im 4. Act zu kürzen, nur deshalb habe sich der Componist veranlaßt gefunden, das Allegro seiner Ouvertüre zu streichen.

## Wien.

Der Componist Herr Hermann Levi, gegenwärtig Theatercapellmeister in Rotterdam, befindet sich augenblicklich in Engagements-Anglegenheiten hier.

Diesige Zeitungen bringen folgende, wahrscheinlich durch Indiscretion zu sehr an die Nischt gekommene Mittheilung: Die Gesellschaft der Musikfreunde hat an den Kaiser ein Gesuch gerichtet, in welchem die Bitte ausgesprochen ist, Sr. Majestät möge der Gesellschaft zum Behufe der Führung eines allen Anforderungen entsprechenden Neubaus eines Conservatoriums die unentgeltliche Ueberlassung eines Bauplatzes bewilligen; weiters wird in dem Gesuche um einen durch zehn Jahre wiederkehrenden Jahresbeitrag von 37,000 fl. aus dem Staatschatze, oder um das ganze Rein-Erträgniß der kommenden achten, oder um die Hälfte des Rein-Erträgnisses der bevorstehenden achten und neunten Staatslotterie für gemeinnützige und wohltätige Zwecke gebeten. Diese Bitten werden gleichzeitig in dem Gesuche durch eine übersichtliche Darstellung der bisherigen Leistungen des Conservatoriums und durch eine Darlegung seiner Wichtigkeit unterstützt.

## Briefkasten der Redaktion.

Au die löbl. Redaktion der Niederrheinischen Musikzeitung: Ihre Nummern 17 und 20 sind uns bis jetzt ungeschickt mehrfacher an Ihre Expedition abgehandelter Reclame nicht zugetommen.

\*) Mit Dant erhalten.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Verkauf:** Wochenskr. Nr. 263. — **Ausgabe:** Reichmarkt Nr. 1147. **Kunst- und Musikalienhandlung:** **Wesely & Böhm,** vormals **G. F. Wäber's Witwe.**  
**Verkaufsstellen:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
**Zeit-Verkauf:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Egr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Egr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Egr.  
**Ungelieferte Blätter** 16 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Eine Entgegnung in Sachen protestantischer Kirchenmusik. — Rezensionen. — Mozart's Opera: Figaro's Hochzeit, Don Juan und Zankerkate. — Nachrichten.

## Eine Entgegnung in Sachen protestantischer Kirchenmusik.

In den Nummern 8, 9, 11 und 12 dieses Jahrgangs war den Lesern d. Bl. ein Aufsatz von D. Gumprecht: „Kirchenmusik und religiöse Musik“ (aus der Zeitschrift „Rezensionen“) mitgeteilt, und in einer Vorbemerkung versprochen worden, die abweichende Grundanschauung der deutschen Musik-Zeitung „gelegentlich“ anzusprechen. Mit der Einlösung dieses gegebenen Wortes glaubte sich die Redaktion d. Bl. am so weniger beissen zu müssen, als der Gegenstand selbst an keine bestimmte Zeit gebunden, zugleich aber tiefeingreifender und schwieriger Natur ist. Länger durfte sie aber mit ihren Bedenken nicht zurückhalten, ohne befürchten zu müssen, daß die Leser mit der Wahrung an sie treten werden, Versprochenes auch wirklich zu halten.

Die Grundgedanken des G.'schen Artikels sind wohl noch in Aller Erinnerung. Derselbe trennte erstens scharf beide Kunstgattungen und stellte die Kirchenmusik als eine „literarier“ der religiösen Musik auf. Der ersteren wurde die absolute „Küntheit“ als notwendige Eigenschaft vindicirt, dagegen der zweiten ein ewiges Leben verheissen: „Ihre Quellen“, heißt es dort — „werden erst dann versiegen, wenn deutscher Geist und deutsches Gemüth ihre Heimat im Reiche der Töne verlieren.“ Der Verfasser geht ferner auf die geschichtliche Entwicklung der Kirchenmusik im Katholicismus und Protestantismus ein, spricht aber Palestrina und somit der katholischen Kirchenmusik allein die Krone zu. Aus seiner Anschauung vom Cultus und den Consequenzen, welche er daraus für Melodie, Rhythmus und Harmonie ableitet, glaubt er den Beweis für die Richtigkeit dieser Ansicht hergestellt zu haben.

Während wir in den meisten Einzelheiten dem Verf. vollkommen Recht geben, müssen wir uns doch gegen seine Grundanschauung über das Wesen der Kirchenmusik auf das entschiedenste erklären. Wir geben zu, daß die Unterscheidung zwischen kirchlicher und religiöser Musik nothwendig und berechtigt ist. Seltzam dagegen erscheint es uns, daß aus der protestantischen Hauptstadt Deutschlands eine Stimme sich vernommen läßt, die von der Existenz einer protestantischen Kirche, welche sowohl von der katholischen Kirche, als von den übrigen religiösen Lebensformen auf's allerhöchste unterschieden ist — also auch von einem specifisch protestantischen Cultus u. s. w. nichts zu wissen, oder wissen zu wollen scheint, sondern sich darüber unklar gelassen ist, ob sie der protestantischen Kirche daselbe Lebensprincip mit der katholischen Kirche zuschreiben soll.

Das erstere findet statt, wenn der Verf. meint, jede Religion müsse den unvermittelten Gegensatz zwischen Irdischem und Ewigem festhalten, daher müsse der Cultus ein Abbild sein von der jenseitigen Herrlichkeit; die Kirchenmusik könne

daher „keinen andern Charakter tragen, als den einer ganz abstrakten Erhabenheit“ u. s. w.

Dürfte sich für diese Schilderung schon die katholische Kirche ganz ergeben (bedanken,\*) so kann dieselbe, auf die protestantische Kirche bezogen, nur als ein starker Irrthum bezeichnet werden. Denn dem protestantischen Cultus ist es wesentlich darum zu thun, den Inhalt der Lehre dem Verständniß und dem Gemüth des Volks möglichst nahe zu legen. Er strahlt nicht einem dem Volk unbegreiflichen aber die Phantasie erregenden „reinen Glanz des Himmels“ zurück, dem „kein Hauch der Leidenschaft die Fläche streifen“ darf, — sondern er steigt zum Volk hernieder, nimmt sich seiner Schwachheit an, macht die evangelische Wahrheit durch eindringendste Auslegung lebendig, und erzielt daher das Volk zugleich, indem er es zu erbauen sucht. Hiervon sieht Gumprecht gänzlich ab und scheint gar nicht abgeneigt, mit den Ultramontanen die protestantische Kirche als den lebendigen Selbstwiderspruch hinzustellen, wenn er in derselben kein reelles, gemeinschaftsbildendes, kirchenstiftendes Princip zu entdecken vermag, und daher zu der Ansicht kommt, es gebe eigentlich keine protestantische Kirchenmusik, denn die bisher dafür gehaltenen Stücke sei eigentlich nicht kirchlich, sondern nur religiös.

Dat aber, wie wir nicht zweifeln, auch die protestantische Kirche ein Recht sich „die Kirche“ zu nennen, so kann sie auch eine eigenthümliche künstlerische Kirchenmusik haben. Ist sie nicht dazu verdammt den Gegensatz zwischen Diesseits und Jenenseits unvermittelt festzuhalten, so braucht auch ihre Musik nicht den abstrakt erhabenen Charakter zu tragen, den ihr

\*) Daß dies der Fall, scheint u. A. aus einem Brief hervor zu gehen, den wir von einem musikalisch und sonst vielfach gebildeten Katholiken erhalten haben, und worin Folgendes gesagt wird:

„Die Abhandlung Gumprecht's über religiöse und Kirchenmusik interressirt mich sehr; ein dentender und wohlmeinender Mann spricht hier; aber mit Schaudern sehr ich auch an ihm, wohin starre Principienreiterei führt, der zufolge alle jene Genies, die es wagen auf diesem Gebiete selbstständig zu sein, Raphael, Michel Angelo, Dürer, Holbein, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w. ausgeschieden und alle christliche Kunst nur auf ihre elementaren Anfänge ohne Hoffnung weiterer Entwicklung beschränkt werden müßte. Können Prämissen richtig sein, die zu solchen Consequenzen führen?! — Sein und so vieler Anderer Irrthum scheint mir darin zu liegen, daß sie die Kunst allzusehr der Religion und ihren Zwecken unterordnen. Die Kunst ist nicht minder göttlich als die Religion; in ihr hat Gott dem Menschen eine seiner essentiellen Eigenschaften, die wundervolle, unbegreifliche Schöpferkraft, das Vermögen aus Nichts Etwas hervorzubringen, abgetreten. Religion und Kunst erscheinen daher auf kirchlichem Gebiet als zwei gleich berechtigte Mächte, und müssen, so gut es geht, Verträge und Frieden miteinander schließen. Nur auf diesem Wege gegenseitiger Anerkennung und Toleranz wird es möglich sein, den frömmern aber unvollkommeneren, und den minder frommen aber genialeren Kunstwerken gleiches Recht angedeihen zu lassen.“ u. s. w.

Gumprecht zuschreibt, und dennoch kann und muß sie sich von der bloß religiösen Musik aufs allerstärkste unterscheiden. — Wir besitzen eine solche Musik in den Cantaten und Passionen Sebats. Bach's, die mit ihrer Auslegung des Schriftwortes u. s. w. dem protestantischen Cultus aufs Schönste entsprechen und zugleich einen von aller sonstigen religiösen und profanen Musik scharf unterschiedenen Charakter tragen, weil sie mit der größten „Erhabenheit“ eine „Kindlichkeit“ verbinden, die sonst nirgend wieder gefunden wird.

Sonderbar genug muß es erscheinen, daß Gumprecht die Bach'sche Musik als einen Rückschritt bezeichnet, während sie doch aus einem ganz neuen, wesentlich andern Princip erwachsen ist, als die frühere, und daß er gerade die H-moll-Messe heranzieht um seine Ansicht zu erhärten. Da Bach hier offenbar eine Excursion auf fremdes Gebiet gemacht hat, so erscheint eine solche vergleichende Zusammenstellung erzwungen. In einer Messe mag die Anwendung der Arienform, die Gumprecht tadelt, ungebührlich sein, sie braucht es nicht zu sein in der eigentlichen protestantischen Kirchenmusik, die den Empfindungsgehalt der Schrift, des Kirchenliedes, und der frommen Reflexion in der höheren Potenz der Kunst dem Volk zurückgibt, und sich wieder mit dem Gemeindegesang verbindet, um so gleichsam von oben nach unten, und von unten nach oben zu wirken, und einen Gottesdienst herzustellen, von dem der katholische in seiner höchsten Prachtensalbung nur ein schwaches Abbild sein dürfte.

Wenn aber eben darum Gumprecht, der die Höhe der Bach'schen Musik sonst wohl abzuschätzen weiß, findet, sie verdränge den Gottesdienst, weil sie das Gemüth so für sich in Anspruch nehme, daß der übrige Cultus dagegen verschwinden müsse, sie sei daher nicht „Kirchenmusik“, welche immer nur einen dienenden Zweck habe, so ist die Frage, ob die Kirchenmusik als Kunst in der That nur den Bedürfnissen des Cultus zu dienen hat, oder ob sie nicht vielmehr selbst ein integrierender Theil desselben sein kann, zumal wenn sie es als Gemeindegesang doch gewissermaßen schon ist. Auf die Entscheidung dieser Frage kommt es offenbar für die Beurtheilung der kirchlichen und religiösen Musik zunächst an. Dann erst kann gefragt werden, ob die Bach'sche Musik hiermit streitet oder nicht. Bis die Theologen jene Fragen endgiltig entschieden haben werden, halten wir, da uns die Gumprecht'schen Erörterungen nicht überzeugen haben, daran fest, daß die Bach'sche Musik eine protestantische Kirchenmusik ist, deren Wiedereinführung in den Cultus der protestantischen Kirche wir mit Sehnsucht entgegensehen.

Im Nachtrag zum Obigen bringen wir hier noch zwei weitere Briefstellen anderer Gesinnungsgenossen, von denen sich die erste auf eine nicht unwichtige Seite des obigen fraglichen Gegenstandes bezieht. Die zweite zieht zwar in keinem directen Zusammenhang mit demselben, kann dagegen wieder als Ergänzung eines in der ersteren berichteten Gegenstandes gelten, und wird vielleicht für manchen unserer Leser anregend und von Werth sein.

1. „Eigentlich besteht zwischen religiöser Musik im Gumprecht'schen Sinn und zwischen bloßer Musik, d. h. guter Musik gar kein Unterschied; d. h. nach Gumprecht kann es im Protestantismus überhaupt keine religiöse, sondern nur Musik geben, weil alle Musik, ebenso wie alle Poesie, ja Kunst überhaupt, wegen ihres fortwährenden Zusammenhanges mit dem Göttlichen, d. h. wegen ihres univiersalen Charakters religiös ist. Dies ist aber ein grober Schnitzer. Denn „das Göttliche“ und das Allgemeine sind die allerentschiedensten Gegenätze. Jenes „Göttliche“ ist im wahren Sinn kein neutrum, sondern ein concretum: Gott; das Allgemeine aber ist biconcret gerade das Entgegengesetzte. Und was das Allgemeine in der Musik ist, ist ebenjotig das „Menschliche“, ja allein das Menschliche. Dies

aber und das Göttliche sind verschieden. Diejenige Musik nun, welche das specifisch Menschliche mit seinem Realismus enthält, ist wesentlich profan; diejenige aber, welche sich auf Gott bezieht, ist religiös. — Indessen in unserer Zeit kann solche abstrakte Scheidung auch nicht gemacht werden, weil die Kunst eben factisch im Gumprecht'schen Sinn religiös ist, d. h. den positiven Kern des christlichen Gottesglaubens mehr oder weniger aufgegeben hat. Dies nachzuweisen ist prälar, aber ich glaube daran. Seit Haydn ist die Kunst „gottlos“ im scharfen Sinne genommen; sie ist wesentlich weltlich, wenn auch idealistisch oder christlich religiös angeht; und sie ist's einfach deshalb, weil sie aus dem 18.—19. Jahrhundert herorgegangen ist. Bach's Musik ist christlich religiös im höchsten Sinne des Wortes. Seitdem haben wir weder eine religiöse Musik (d. h. eine wirklich religiöse), noch eine kirchliche. Nun muß man aber zwischen ästhetischer und philosophischer und zwischen religiöser Weltanschauung sehr scharf scheiden. Das vorige Jahrhundert ist wesentlich ästhetisch und philosophisch — nicht religiös; sowie daher die Philosophie seit Wolf, Kant bis Hegel herab profan, nicht religiös, so auch ihre intimste Schwester, die Musik. Beide Schweltern sind Kinder (aber keine echten) des kirchlich-religiösen Protestantismus.“

2. „Sie erlauben mir wohl noch einmal auf die Frage der Immanenz und Transcendenz zurück zu treten. Daß Bach meist mit Engelstungen redet, habe ich in meinem vorigen Briefe, so gut ich es eben konnte, berichtet. Die Keuschheit dieses Styls hat leider nur eine bedenkliche Kehrseite, er wird leicht typhus und verliert den Charakter des Persönlichen, Leibhaftigen. Der Sensualismus, der immer auf letzteres hinausgeht, hat aber seine unveräußerlichen Rechte und diese erkämpfen unsere nach Bach kommenden Kunstheroen; die Kunst, bis dahin specifisch kirchlich, wurde nun weltlich. Der Spiritualismus in seiner letzten Consequenz führt aber zur Aeste, der Sensualismus zum Materialismus. — Suchen sich beide gegenseitig zu durchdringen, so tritt ein Lebensprincip auf, das mit dem Pantheismus viel Gemeinsames haben dürfte. Ich finde nun in dem besseren Neuen diese Bestrebungen thatsächlich zur Erscheinung kommen und räume darum dieser Richtung das Recht ein, beide Gegensätze zu einigen vorschuf, sie mithin in sich aufgehoben zu haben. Ganz dahingestellt lasse ich sein, ob das künstlerische Resultat dieser Weltanschauung in irgend einem Sinn mit den Leistungen jener Einseitigkeiten sich messen darf; ich für meinen Theil bin sogar überzeugt, daß, sofern der Pantheismus Grundanschauung zukünftiger Entwürfungen werden sollte, derselbe unsäglich ist, künstlerisch viel zu produciren. Was das positive Christenthum aber als letzte Forderung hinstellt: hingebenden Glauben, aufopfernde Liebe — noch meiner geringen Einsicht predigt der Pantheismus dasselbe Haupt-Dogma. In dieser wesentlichen Stimmung fallen beide zusammen und es wird wohl von verwandtschaftlichen Zügen die Rede sein können, wenn sich die genannten Richtungen auf dem Kunstgebiete begegnen. Mir wenigstens scheint eine solche Annahme nicht zu geragt und würde, sobald sie von einem feinen Kopf genauer an den betreffenden Kunsterecheinungen geprüft wird, zu manchen überarabenden Schlüssen führen. Ich halte derartige Erörterungen für die einzigen, welche Klarheit und Licht in unsere Kunstverhältnisse zu bringen im Stande sind. Denken Sie doch einmal an Wagner und seine Schule als die Ausläufer des Sensualismus — wie oft ist denen schon der creassite Materialismus vorgekommen? Welche tiefe Abneigung haben diese Leute gegen Bach und ist das wohl eine zufällige? Sollten aber solche Erscheinungen in der Luft schweben? Sind sie nicht vielmehr der Abdruck allgemeiner Weltfragen und müssen diese nicht mit ins Treffen geführt werden, wenn man sich jene erklären will? — Daß es nicht leicht ist, an den Ideen die Erscheinungen zu prüfen und zu begreifen, gebe ich gerne zu; ist das aber einmal in Ordnung gebracht, dann, dankt mich, gliedert sich das Kunstgebiet von selbst zur schönsten Harmonie — es giebt nichts Zufälliges mehr, Alles bedingt sich und reicht

sich die Hand, mit einem Wort, der böse Krieg, der die Welt jetzt zerfleischt, hört auf und der Friede ist hergestellt. Für eine ideale Schwärmerci halte ich diese Ansicht keineswegs — vermag die Gegenwart jenes Postulat nicht zu realisiren, so lasse ich mich darauf todt schlagen, die Zukunft wird diese Fragen lösen müssen — oder, die Welt geht einem Vandalismus in Kunst-Formen entgegen, der seines Gleichen in der Geschichte noch nicht aufzuweisen hat \*).

## Recensionen.

Johannes Brahms. Setzt für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelle op. 18. Bonn, Nikolaus Simod. Partitur und vierhändiger Clavierauszug.

N. Ob schon es nur in der „kritischen Revue“ gewesen ist, (in welcher Abtheilung diese Zeitschrift die musikalischen Neuigkeiten kurz zur Anzeige bringt) so meinen wir doch, daß der dortige Referent, mochte er sich sonst so kurz wie möglich fassen, sich einer neuen größeren Composition von Brahms gegenüber etwas weniger herablassenden Tons hätte behüten dürfen, als dies in der That von ihm in Nummer 6 dieses Jahrgangs geschah ist. Handelt es sich doch um ein neues Werk von einem Componisten, der in seinen bisherigen Leistungen schon, was die Fülle origineller Productivität betrifft, alle lebenden Tonkünstler übertrifft. Freilich mögen manche Namen heute bekannter, gescheiter sein und scheinen, sogar eine geraume Zeit hindurch noch hochberühmter bleiben, eine größere Zahl von Bewunderern und Verehrern um sich versammeln, als dies Johannes Brahms bisher gelungen ist. Das thatsächliche Verhältniß wird dadurch nicht verändert. Und diese Thatsache ist folgende, daß Brahms in der geringen Zahl der bisher veröffentlichten Werke eine prägnantere künstlerische Individualität offenbart hat, als irgend ein anderer unter den zeitgenössischen Componisten, sogar Niels Gade, dessen ursprüngliche Originalität endlich zur Manier geworden ist, nicht angenommen. Componisten giebt es heute genug, bessere und schlechtere, leidliche und sehr unleidliche, und wenn wir einen Rath zu ertheilen hätten, so würden wir nicht nur den Letzteren, sondern auch der Mehrzahl von den Ersteren, von den guten Componisten der Gegenwart jede andere Thätigkeit, aber nur nicht die musikalische Composition als Lebensberuf vorschlagen. Denn wenn es auch diesem oder jenem jüngeren Componisten gelungen ist, oder künftig noch gelingen wird ein leidlicher Nachahmer Schumann's oder Mendelssohn's zu werden, und sogar mit Vermehrung auffälliger Reminiscenzen leidliche Stücke in Mendelssohn'scher oder Schumann'scher (vielleicht auch gar in Beethoven'scher oder Mozart'scher) Manier zu schreiben, und von der Kritik eine eingehende Besprechung, vom Publicum einigen Beifall zu erringen, — was ist ihnen selbst und was der Kunst damit gebient? Die Kunstgeschichte eilt gerade über das Nachahmerthum mit beförderer Gleichgültigkeit hinweg und die Befriedigung des Com-

ponisten, der nur gebildet wird, weil er ein gewisses formelles Geschick, eine gute Schule und ein mehr oder weniger starkes Assimilationsvermögen bedeutender Meisterwerke besitzt, kann doch nur eine sehr geringe sein. In der Wissenschaft und in den anderen Künsten sind die Aussichten für Westler zweiten und dritten Ranges ganz andere, die Resultate viel lohnendere als in der Tonkunst. Jeder wissenschaftliche Forscher, auch wenn ihm mittelmäßige natürliche Befähigung verlihen ist, vermehrt bei treuem Fleiß den Schatz des Wissens wenigstens um ein Kleines. In der schönen Literatur ist das Bedürfniß nach stets neuem Unterhaltungsstoff vorhanden, die reine nachahmende Manier, eine Nachahmung, welche sich wie in der Tonkunst auf Form und Stoff erstreckt, durch verschiedene Momente: Wesen der Sprache, unterschiedliche Arten und Grade der Bildung und vornehmlich durch den ebenso mannigfaltigen wie concreten Inhalt des literarischen Erzeugnisses ausgeschlossen. Für die bildenden und malenden Künste bleibt einerseits die Natur eine unerschöpfliche Fundgrube stets neuen Materials, andererseits kommt das fortdauernde dekorative Bedürfniß auch den Künstler niedriger Ordnung stets wohlwollend und ermunternd entgegen. Für die mittelmäßige und auch für die trefflich nachahmende musikalische Production ist indessen weder Bedürfniß vorhanden, noch ist der Inhalt der Tonkunst ein solcher, daß auch der weniger originale, der an sich unbedeutende musikalische Gedanke die Einbildungskraft oder das geistige Interesse des Hörers zu fesseln im Stande wäre, wie es beim Inhalt auch der künstlerisch unbedeutendsten literarischen Erzeugnisse der Fall sein kann.

Fortschritte, d. h. neue Eroberungen in formeller Hinsicht, Weiterentwicklung des tonpflößigen Materials und Verwerthung neuer origineller Stimmungen für den musikalischen Ausdruck bedingen einander gegenseitig, wie Wirkung durch die Ursache bedingt wird. Der wirklich neue musikalische Gedanke treibt von selbst zu neuen formellen Gestaltungen, zu neuen harmonischen Modulationen, Stimmführungen u. Durch die That haben dies unsere sämmtlichen großen Meister auf das deutlichste bewiesen. Aus der Fülle der produktiven, nach dem Ausdruck des musikalischen Gedankens ringenden Innerlichkeit sind die Erweiterungen des musikalischen Stils, der harmonischen Modulation u. naturgemäß hervorgegangen. Andererseits kann sich eine gewisse moderne Richtung in der Tonkunst kein deutlicheres Zeugniß ihrer künstlerischen Unfähigkeit anstellen, als indem sie in literarischen Werken über die Ausbildung und Erfindung neuer Formen grübelt, für welche der neue Inhalt noch nicht ermittelt ist.

Doch dies führt hier zu weit ab. Unsere Absicht war es nur, auf einem kleinen Umweg zu begründen, weshalb wir schon in früheren Besprechungen Brahms'scher Compositionen und jetzt wieder Brahms vor den übrigen zeitgenössischen Componisten hervorgehoben, von denen Viele umfangreichere, großartigere, Einige vielleicht auch formell abgerundeter Werke als unser Componist vor diesem Setzert geschrieben haben.

Weder Eigensinn noch Parteilichkeit bestimmt uns zu diesem Urtheil über den persönlich uns völlig unbelannten Künstler. Weil er unter den heutigen Componisten als die entschiedenste produktive Individualität dasteht, weil er an keinem der vorhergegangenen Meister nachweisbar antecht oder gar einem noch epigonenhafteren und doch so zeitgemäßen Eklektizismus fähig, weil er auch nicht selbstzufrieden eine einzelne, ursprünglich zwar originelle Stimmungs- und Ausdrucksweise zur Manier verknüpfen läßt, sondern weil eine echt künstlerische Inspiration ihm eigenthümliche musikalische Gedanken zuführt, bedeutend genug um sich eine ebenfalls eigenartige formelle Gestaltung, einen eigenen Styl zu gewinnen, deshalb verweilen wir mit solcher Freude und mit solchem Ernst bei den Brahms'schen Compositionen. Darum urtheilen wir so verschieden von der Mehrzahl der übrigen musikalischen Kritiker und in unverkennbarem Gegensatz gegen mehrere, sonst sehr von uns geschätzte Recenten, schon über die ersten Werke von Brahms und glaubten nachsichtiger, als wir sonst gewohnt sind, über manche formelle Mängel und Verfehlungen hinwegzublicken

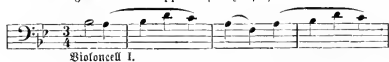
\*) Wir glauben Obiges als Anregung unsern Lesern und Mitarbeitern mittheilen zu sollen. Doch es an uns adressirt ist, d. h. daß mit diesen Andeutungen an uns die Forderung gestellt wird den Erscheinungen auf diesem Wege näher zu kommen, ist leicht ersichtlich. So sehr wir nun auch selbst wünschen, daß auf diese Weise der „böse Krieg“ beendet, der Friede hergestellt werde, so zweifeln wir doch, daß eine solche Forderung, ein Wochenblatt solche tiefgehende Fragen zu lösen im Stande sei. Wir werden mit Freuden jede Erörterung dieser Art unserer Leser zur Anzeige bringen, escheine sie wo sie wolle, auch jeden Beitrag, der den Grenzen und dem Leserkreis dieser Zeitung entspricht, mit Vergnügen abdrucken. Aber wir zweifeln eben, daß sich solche Untersuchungen in den beschränkten Raum eines Zeitungsortikels und in die nöthige populäre Form bringen lassen. Eine prächtige Aufgabe wäre dergleichen für die besprochenen oder bis jetzt kaum geblichenen Jahrbücher Christophers. D. Red.

zu dürfen. Weil die beiden Serenaden eine gereifte formelle Durch-  
arbeitung und Abrundung darbieten, ohne daß die Ursprünglich-  
keit, die Frische der Erfindung gelitten hätten, deshalb hielten  
wir nach dem Erscheinen derselben die Laufbahn von Johannes  
Brahms als die eines selbständigen Wege sind und den Künstlers ge-  
achtet. Das vorliegende Sertett bietet einen erfreulichen Beweis,  
daß wir uns bisher nicht geirrt haben.

Der erste Satz B-dur, Allegro ma non troppo  $\frac{3}{4}$  Takt  
erscheint uns ebenso wie dem früheren Referenten in dieser Zeit-  
schrift als der bedeutendste. Aber diese Bedeutung ist eine solche,  
daß sie an die besten Beethoven'schen Quartette aus der mittlern  
Schöpfungsperiode reicht. Weber der Reichthum noch die schöne  
Durchführung edler Motive ist von irgend einem neueren Com-  
ponisten in einem Werke für Kammermusik, Schumann  
nicht ausgenommen erreicht worden. Auf Gefahr von solchen Kunst-  
verständigen, welche seit Beethoven keine bedeutende Leistung mehr  
anerkennt wollen als überflüssig im wohlfeilen Loben ge-  
schlossen zu werden, ziehen wir um die Bedeutung dieses Satzes  
zu charakterisieren vergleichsweise den ersten Satz des Beethoven's-  
chen F-dur-Quartetts op. 53 heran. Und gerade diesen mit  
besonderer Wahl. Ähnlich wie jenes Allegro Beethoven's bietet  
der erste Satz des Sertetts anstatt eines ersten und zweiten Themas  
mehr verschiedene Motivgruppen. Und zwar sind dieselben  
nicht, — eine derartige Motivverwandlung wäre eher des Ta-  
dels als des Preises werth — flüchtig nebeneinander gesetzt, son-  
dern trotz ihrer charakteristischen Verschiedenheit wachsen sie eins  
aus dem andern hervor, bedingen sich gegenseitig und verschmel-  
zen auf das schönste ineinander. Wir lassen der leichteren Ueber-  
sicht halber hier die vier Motive des ersten Satzes aufeinander  
folgen.

## I. Seite 2 der Partitur:

Allegro ma non troppo. Erstes Hauptthema.



u. f. v.

## II. Seite 5 der Partitur:

Viol. Zweites Motiv.



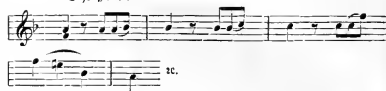
## III. Seite 7 der Partitur:

Zweites Hauptthema.



## IV. Seite 9 der Partitur:

Schlußmotivo.



Ueber den Charakter des ersten Themas, wie es mit dem  
1. Cello einsetzt, dann von der 1. Violine und 1. Bratsche auf-  
genommen, ruhig und doch mächtig er klingt, braucht man kein Wort  
zu sagen. Die erste gehaltvolle Stimmung, die es ausdrückt, er-  
giebt sich aus dem Notenbeispiel von selbst. In eben weitestgün-  
stigen Verzweigungen geht es bis Seite 4 Takt 3. Eine kleine, dem  
Thema selbst entnommene Uebergangsgruppe schließt sich mit einem  
leichten reizenden Triolenstück an und die Schlußakte der ersten  
Hauptgruppe führen zugleich zum zweiten Motiv A-dur hinüber.  
Nur kurz verweilt der Componist bei diesem freundlich scherzenden  
Gebanken um Seite 7 Takt 5 mit einem herrlichen, wahrhaft in-  
nigen Gesang (Einzug des ersten Cellos, S. 8 T. 2, Aufnahm e  
und Steigerung des Ausdrucks durch die erste Geige) zu beginnen.  
Sich nach dem ersten Hören klingt derselbe im Ohr wieder und  
immer wieder und ist eines jener wunderbaren und seltenen musi-  
kalischen Motive, welche die Seele mit wunderbarem Zauber um-  
schreiten, um so oft und unter welchen Verhältnissen man sich ihrer  
wieder erinnern mag, unwiderstehlich das Gemüth mit derselben  
Stimmung zu beseligern. Nicht anders wissen wir die Wirkung  
solcher Motive zu erklären, als daß der Künstler für die Stim-  
mung des eigenen Herzens den vollkommen adäquaten Ausdruck  
gefunden hat. Und wo anders als in dieser Durchführung des  
Stoffes von der künstlerischen Idee liegt der Beweis, durch  
welchen sich das Genie legitimirt? Und nicht heute allein, sondern  
auch gestern, morgen und alle Zeit.

Noch müssen wir hervorheben, daß wir die eigentlich charak-  
teristische Tonverbindung dieses dritten Motivs schon in der ersten  
Hauptgruppe Seite 3 Takt 5, 6, 7, 8 anklängen hörten, ohne da-  
mals vielleicht besonders darauf zu achten. Jetzt mußte der Ge-  
sang der dritten Hauptgruppe, so überraschend er einsetzt, doch  
wie bekannt und erinnerungsvoll uns an. Erfunden im gewöhnlich-  
sten Sinn des Wortes, das heißt mit vorgefaßter Absicht heraus-  
flügelte, konnte Brahms diesen Anklang nicht wohl. Wir müssen  
ihn in seiner eigenenthümlichen bedeutungsvollen Wirkung als einen der-  
jenigen Züge erklären, deren das echte Genie sich häufig aber un-  
bewußt bedient, um damit Steigerung und vornehmlich eine schöne  
Einheit im Kunstwerk hervorzubringen. Die letzten Takte dieses  
über einen weiten Tonumfang sich ausspannenden Gesanges  
fließen in das vierte Motiv S. 9 T. 3 (Schlußgruppe des ersten  
Theil s) hinüber, welches anmutig spielend nach glücklicher Stei-  
gerung wieder zum ersten Hauptthema zurückführt.

Der Durchführungsgang im zweiten Theil ist Brahms besser  
gelungen als dies in irgend einer seiner früheren Compositionen  
der Fall war. Wir machten noch bei Gelegenheit der Serenaden  
geltend, daß in seinen Durchführungen die Arbeit nicht genugsam  
überunden sei, daß man die Absicht merke, jetzt mit den Moti-  
ven allenthalben contrapunktische Operationen anzustellen und daß  
der harmonische Eindruck des Kunstwerkes hierdurch unterbrochen  
werde. Man darf mit Freuden den unverkennbaren Fortschritt in  
diesem Sertett constatiren.

Zuerst gestaltet sich aus den Bruchstücken des Hauptthemas ein zarter Wechselgesang durch alle Instrumente verteilt, die mit Seite 14 eine leidenschaftliche Steigerung annimmt, in welcher die Triolenfigur von Seite 4 (zuerst erste Geige und erste Bratsche, dann umgekehrt) und der Anfang der vierten Gruppe gleichzeitig erklingen. Im Clavierauszug und ebenfalls beim Lesen der Partitur machen die Seiten 14 und 15 trotz ihrer contrapunktlich schönen Behandlung einen herben und schroffen Eindruck. Sie erinnern allerdings an jene plöblich und unmotiviert in den Zusammenhang freibrechende Härten, wie wir in den Serenaden gerügt haben. Damals, besonders bei der D-dur-Serenade handelte es sich auch um musikalische Schroffheit und Willkürlichkeit. Hier läßt sich derartige weder von der Stimmführung noch von der Harmonie behaupten. Und doch blieb uns so oft wir auf dem Clavier die Seiten uns vorspielten, derselbe peinliche Eindruck. Wo liegt also die Ursache? Wir glauben sie in der plöblich und unvermittelt sich erhebenden Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zu erkennen. Derselbe paßt nicht in den Zusammenhang des ganzen Sages, dessen stetiger Ausdruck sonst ein Wechsel zwischen ruhigem Ernst und milder Härtheit ist. Freilich der Componist muß besser wissen, was er damit gewollt hat, er wird sicherlich den Zusammenhang verstehen, aber unser Bedenken muß er uns immerhin gestatten und wir wollen nicht unterlassen zu bemerken, daß uns eine instrumentale Ausführung leider nicht zu Theil geworden ist. Wir wollen auch erwähnen, daß ein Freund uns berichtete, wie bei der Aufführung diese Seiten vortrefflich wirkten und dieser Contrast gegen die Milde der vorhergegangenen Stimmung völlig berechtigt erscheine. Ebenso plöblich wie sie begannen hat, bricht mit S. 16 die leidenschaftliche Bewegung wieder ab und gleichsam beschwichtigend erhebt sich in weichen Wendungen das zweite Motiv bis S. 17 T. 11, wo mit einem Tragluß die ersten drei Noten des Hauptthemas (1 Cello) einlesen, aus denen sich dann nach einer Steigerung durch reiche Modulation (S. 19 T. 3) das volle erste Thema (zwei Violinen und erstes Cello) hervorhebt. Groß und prächtig schreiet dasselbe jetzt in dreifacher Octave einher, die reiche, nun lebhaft bewegte Begleitung der Geigen mit seinem breiten Gesang überdönen. Aus dem Clavierauszug, wo die Begleitung den Gesang überstößt, kann man seinen Begriff von der Wirkung dieser Stelle gewinnen. Wir meinen, daß hier der Verfasser sich ein noch streitigeres Arrangement hätte gestatten sollen. Die mannigfachen Veränderungen des ersten Theils bei der Wiederkehr sind glücklich gewählt. Wir machen auf die veränderte Triolenfigur der ersten Violine aufmerksam, welche zum zweiten Motiv hinüberleitet. Das Thema der dritten Gruppe wird diesmal von der Bratsche zuerst, dann von erster Violine und erstem Cello in Octaven aufgenommen und macht jetzt wieder einen um so freieren Eindruck, da es im Durchführungstheil gar nicht erschienen ist. S. 29, T. 4 beginnt die Coda mit dem ersten Thema. In Gegenmetriem wird der Gesang von erster Violine, erster Bratsche und erstem Cello auf Seite 30 fortgeführt, senkt sich zum Picciato nieder und schwebt in diesem (der vierte Gedanke des ersten Theils klingt noch einmal leicht verankert an) dem Schluß zu.

Wir haben mit Absicht den ersten Theil einer so breiten Erweiterung unterzogen, es kam uns darauf an, dem Leser, so viel dies mit sprachlicher Beschreibung bei einem musikalischen Kunstwerk geschehen kann, einen Begriff von der vollendeten Formschönheit, sowie von der einheitlichen Stimmung und der graziösen Abrundung dieses ersten Sages zu geben, den mit Beethoven'schen Quartettstücken zu vergleichen wir uns nicht getraut haben. Wir glaubten den meisterhaften Bau dieses Allegros um so mehr hervorheben zu müssen, da einige unserer heutigen Kritiker mit dem Namen Brahms noch den Gedanken an eine zwar eigenthümliche, aber ungeschickte, allen Regeln der Schönheit spottende Kraft zu verbinden pflegen. Außerdem ist es ja gerade der erste Satz, in welchem die Verwandtheit des Componisten im technischen Bau am meisten auf die Probe gestellt

zu werden pflegt. Der Raum des Blattes wird uns zwingen die folgenden Sätze kürzer zu behandeln.

Der zweite Satz ist ein Andante mit Variationen, D-moll  $\frac{3}{4}$  Takt. Der Melodie des breit und eindringlich in der ersten Violine über wuchtiger Alfordbegleitung der übrigen Instrumente erklingenden Themas wüchsen wir den Charakter ä la Hongrois, den der frühere Referent darin gefunden hat, geradezu absprechen; und wenn doch einmal eine solche Bezeichnung nach nationaler Stimmung, von der wir, beiläufig bemerkt, wenig durfte, ermittelst werden soll, vielmehr in den herben Fortschritten, namentlich des zweiten Theils, einen gewissem nordischen Charakter der Stimmung erkennen. Das einfache Thema des Andante ist folgendes:

Andante. Viola.

Violino.

Im Allgemeinen halten sich die Variationen streng an das Thema, das charakteristisch derselben liegt mehr in dem Hervortreten der einzelnen Stimmen, in den harmonischen Veränderungen, als in der Entwicklung neuer Gedanken. Die Variationen sind, wie dies unter diesen Umständen nicht anders der Fall sein durfte, sämtlich knapp gefaßt. Wie haben nur einzelne besonders interessante Züge hervor. Var. 1, die gewaltigen, über die Saiten der Instrumente gerissenen Alforde und dazu die Sechszehntelfigur in den einzelnen Stimmen wechslend. In der zweiten Variation macht der Eindruck des Dolce S. 36 und S. 37, Takt 5 eine schöne Wirkung, im Uebrigen hinterläßt diese Variation keinen bedeutenden Eindruck. Die dritte Variation bietet auf und nieder wallende Scalen beider Cellos, dazu vereinzelte Anfschreie der übrigen Instrumente. Wir glauben aus der Partitur entnehmen zu können, daß die Wirkung bei der Aufführung durch die Instrumente einen schwerlich beängstigten Eindruck machen kann, während beim Spielen auf dem Clavier eine gewisse Monotonie sich nicht läugnen läßt. Leidenschaftlich anstrebend und doch ernst gehalten, erklingt die folgende Variation D-dur. Erste Violine und erste Bratsche bringen den Gesang in Octaven, der zum Schluß des zweiten Theils sich zu höchster Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks steigert, womit die ruhige Begleitung seltzam contrastirt. In der fünften Variation hebt die Bratsche an eine mächtigste Geschichte zu erzählen, sie kommt aber über den Anfang derselben nicht hinaus, träumerisch klingen die Geigen und die Picciatos der Cellos dazwischen, umspinnen die leise fort recitirende Bratsche und führen zum Schluß mit derselben gemeinsam die Melodie zur letzten Variation D-moll hinüber, deren ruhende Innigkeit, besonders ihr leises Verklingen zum Schluß, sich nicht wohl mit Worten schildern läßt, aber auch schon im Clavierauszug den beschäftigten Eindruck hinterläßt.

Was das Scherzo F-dur  $\frac{3}{4}$  Takt betrifft, so herrscht freilich viele tolle und gesunde Panné darin, aber einmal hat Brahms schon bessere (wir erinnern nur an das in seiner ersten Sonate) Scherzo's geschrieben, und außerdem kann man recht vielen frischen und leden Humor entwickeln, ohne damit gerade neue und originelle Gedanken und Wendungen zu produciren. Nicht als ob den Componisten hier eine speciell nachweisbare Reminiscenz beherzigt hätte, wie im zweiten Scherzo der D-dur-Serenade; aber es könnte eben auch ein anderer Componist, ein gleichzeitiger oder früherer, Mozart und Haydn nicht ausgenommen, dies Scherzo geschrieben haben. Wir heb'n diesen Umstand so nachdrücklich hervor, weil wir im Eingang Brahms als wesentliche Individualität der großen Schaar mehr oder minder epigonischer Com-

ponisten gegenüber stellen. Im Uebrigen ist das Scherzo gut gearbeitet, weder an den Motiven noch an der Durchführung ist etwas bestimmtes anzusetzen, es müßte denn der herbe Uebergang im zweiten Theil des Trios S. 53 von des nach b und f sein, den freilich der Componist mit der Ausgelassenheit der Stimmung, die diese Schroffheit bedingt, entschuldigen wird. Zum höchsten Gipfel steigert sich diese tolle Laune im Coda S. 53 und 54. Wir werden uns freuen, wenn wir der Brahms'schen Phantasie nicht wieder auf so betretenen Wegen, wie dieses Scherzo sie trotz seiner sonstigen Untadelhaftigkeit eingeschlagen hat, begegnen werden. Gerade darin zeigt sich der wahre Meister, daß derselbe seiner Bequemlichkeit niemals und nirgends die geringsten Concessionen gestattet \*).

Der letzte Satz: Rondo, poco allegretto, B-dur  $\frac{3}{4}$  Takt beginnt mit einer breiten gefangvollen Melodie zuerst vom Cello, dann S. 57 T. 3 von der ersten Violine vorgetragen:

Rondo. Violoncell I.



Es liegt ein selbig verschwärmtes Behagen in dieser Melodie, wie wir es von Franz Schubert her kennen, aber glücklicherweise lassen sich gegen die formelle Gestaltung des Satzes, trotz seiner Länge und trotz dem, daß er sich nicht in allen Stücken zu einem rechten Ganzen zusammenfassen läßt, nicht die Bedenken gegen Franz Schubert'schen Satzbau geltend machen. Ein wider und anmüthiger Wohlklang strömt durch das ganze Rondo hindurch, und man muß sich hüten die behagliche Stimmung deselben durch zu schnelles Tempo zu verderben. Freilich glauben wir würde der Satz durch eine etwas knappere Behandlung noch gewonnen haben. Ohne das man im Einzelnen willkürliche Längen und formelle Verstöße nachweisen könnte, ergeht sich der Componist im Allgemeinen in einer etwas breiten Auseinanderlegung und Behandlung der Motive. Störend sind uns vorübergehende Anklänge auf Seite 61 an den ersten Satz der Pastoralsymphonie gewesen. Derartige Reminiscenzen, wie unwillkürlich sie auch auftauchen mögen, müssen und können von jedem Componisten vermieden werden.

Vergegenwärtigen wir uns in Kürze noch den technischen Bau des letzten Satzes. Die große Gruppe des Hauptthemas reicht von S. 56 bis S. 59 T. 3 und umschließt noch eine Zwischenmelodie S. 58 T. 4 — 11.



Ein hübscher, bewegter Uebergang S. 59 T. 12 bis S. 61 T. 4 führt zum ersten Zwischenatz, in welchem die doppelten Octaven in Melodie und Begleitung S. 62 und der doppelte Contrapunkt S. 63 von Takt 2 ab von bester Wirkung sind. Die Ueberleitung zum Rondo zurück vermittelt ein kleines Motiv, das bereits S. 60 T. 12 auftrat und nun Seite 64, T. 7 und weiter zu einer überausgehenden enharmonischen Modulation Veranlassung giebt. S. 65, T. 9 bis S. 68 T. 2 Wiederholung des Hauptthemas und zwar in reicherer Gestalt. Von hier an kommt das rhythmische zweitaltige Motiv aus der Zwischenmelodie S. 58 (Notenbeispiel) zur Geltung und leitet mit der Sechszehntel-Figur der Mittelsstimmen einen Doppelpunct ausbildend, den zweiten Zwischenatz ein, dessen Hauptmelodie S. 69 T. 2 in Es-dur beginnt. Jetzt wird das Leben immer reicher, die Verfassungen immer mannigfaltiger, zuerst die schöne Melodie, dann der Doppelpunct wieder, das zweitaltige Motiv in Verfassung, eine neue Wendung der Melodie in As-dur, reichste Modulation (wir machen auf die Bratsche besonders aufmerksam), vom pp. Steigerung bis zum ff. S. 74 T. 10, wo vom ersten Geiger und zweiter Bratsche ausgeführt, ein leblicher anmüthig klingender Rückgang beginnt. Seite 75 letzter Takt findet die dritte Wiederkehr des Hauptthemas statt, jetzt mannigfach verändert. Seite 77 Abweichung nach H-dur mit schönster Klangwirkung, Seite 79 Wiederkehr des ersten Zwischenatzes in der Haupttonart und Wiederholung des Früheren bis S. 83, wo ein eigenthümlicher Rückgang mit Takt 7 zum Hauptmotiv hinführt. Aufgelöst in seinen Theilen, pianissimo erklingt letzteres diesmal überaus, fremd und doch bekannt, bald in hohen, bald in tiefen Lagen, im Wechsel der Instrumente, dann durch eine Triolenfigur der ersten Violine gewaltig zum forte gesteigert und wieder auf einem Orgelpunkt unter leichtem ausdrucksvollen Piccato der Violinen verschwindend. So sind wir zum Schluß gekommen, der sich heiter und in kräftiger Steigerung aus dem verkürzten rhythmischen Motiv von S. 58 entwickelt.

Die Stimmung des letzten Satzes wurde schon charakterisirt, — ein heiteres Entzücken, welches sich häufig zum Ausdruck übermüthiger Seligkeit steigert. Wie trefflich diese Stimmung des Rondos zu den musikalischen Empfindungen der früheren Sätze, zu dem milden Ernst des Allegros, der lebensschonlichen Innigkeit der Variationen, der tollen Laune des Scherzos paßt, wie das ganze Werk sich zu einem schönen und einseitigen Kunstwerk zusammenschließt, dies braucht zum Schluß wohl kaum noch einmal hervorgehoben zu werden.

## Mozart's Opern: Figaro's Hochzeit, Don Juan und Zauberflöte.

In einem Artikel der „Rezensenten“: „Die dramatische Musik seit Mozart, nach ihren Haupterscheinungen charakterisirt“, wird über die drei obigen Hauptwerke des Meisters Folgendes gesagt:

„Dieser Oper („Belmonte und Constanze“) folgten nebst „Cosi fan tutte“, deren wundervoller musikalischer Zauber ebenfalls durch den Text paralysirt wird, jene drei merkwürdigen dramatischen Schöpfungen: „Figaro's Hochzeit“, „Don Juan“ und „Zauberflöte“, in welchen die dramatische Tonkunst, indem sie das Musterbild einer komischen, einer tragischen und einer romantisch-phantastischen Oper lieferte, das Höchste erreicht hat.

Mit einem Verständnisse, wie nur der Instinkt des Genies es verheißt, warfte Mozart in „Figaro's Hochzeit“ den Text von Beaumarchais zu ergreifen, der ihm von engherzigen und kurzsichtigen Kritikern so oft zum Vorwurfe gemacht worden ist. Die musikalische Komödie kann seine Aristophanische sein, die eigenthümliche Natur der Tonkunst verbietet es; die Satyre ist ihr nicht zugänglich und auch Ironie und Humor können in der Musik, wenn sie nicht in die Welt tragischer Gefühle eingreifen,

\*) Sonderbar, daß wir in Betreff dieses Scherzo's mit keinem unserer beiden Herren Mitarbeiter übereinstimmen können. Wir finden es ganz besonders originell, namentlich das Trio und finden außer einem nebenwärtigen an Beethoven erinnernden Gedanken nirgends „betretene Wege.“ Dagegen erscheint uns das Finale nicht so bedeutend, wie unserm obigen Rezenten.  
D. Reb.

sondern im heiteren Gebiete der komischen Muse die sittlichen Elemente des Daseins retten sollen, nicht mit jener concreter charakteristischsten Gestalt und Bestimmtheit hervortreten, welche der Dichtkunst zu Gebote steht, sondern müssen sich an die zarteren Schattierungen allgemeinen Ausdrucks halten.

Mozart war sich dessen wohl bewußt, daß nur die Liebe, dieser Grundton des seelischen Daseins, in der musikalischen Comödie Vermittlerin einer höheren Bedeutung und Weiße des Lebens sein kann. Die von Vielen beaufschlagte Frivolität des Textes durfte ihn nicht abhalten, seine Musik weiß nichts davon; sie genoß des Vortheils einer wohlgeleiteten, bewegten und anregenden Handlung, ohne an den Frivolitäten derselben theilnehmen zu müssen; sie fand die geschlechtliche Liebe in allen Richtungen und Schattirungen vertreten, und konnte sie durch Wahrheit, Innigkeit und Schönheit des Ausdrucks über den Gehalt eines rücksichtslosen Naturzuges emporheben. Wie Mozart dies gethan, wie die Welt; wie er das Erwachen der ihrer selbst unbewußten Gefühle des Knabenjünglings Ceterubio, wie er die gekante Gartenliebe der Gräfin, die ungesunden sinnlichen Triebe des Grafen, die einfache und wahre, aus mannigfachen Verwicklungen trenn herorgehende Liebe Figaro's und Susannens's geschilbert und zum Idealen emporgehoben hat, wird immer eines der größten Wunder seiner Kunst bleiben. Gleichwie Energie des Willens und Muth den sittlichen Gehalt, der ihnen als Charakter-Eigenschaften an sich innewohnt, auch nicht beim Verbreder, der sie doch mißbraucht, verlieren, ebensovienig kann die Liebe als solche, sobald sie wahr, lebendig und ihr eigener Zweck, nicht heuchlerische Dienerin fremder Zwecke ist, ihren seelischen Glanz und ihre echte Naturhaftigkeit verlieren.

Daher wird auch die vorwaltend sinnliche Liebe des Grafen zu Susanna, wie sie in Mozart's Tönen, namentlich in dem wundervollen Duett mit Susanna, so sehnlichstuchtsüchtig und jeckenvoll ausströmt, nicht verschlen, auf jedes der Liebe empfängliche Herz einen über das sinnliche Wohlgefallen weit hinausreichenden Eindruck hervorzubringen.

„Don Juan“ ist das Musterbild einer tragischen Oper, nenngleich das naive Genie Mozart's, der wohl der Größe seines Kunstberufs sich bewußt war, aber seine geistige Größe selbst nicht ahnte, die Bezeichnung des Da Ponte: „opera giocosa“ gelten ließ. „Don Juan“ ist eine auf der christlichen Weltanschauung aufgebaute Tragödie, ein unvergängliches Denkmal seiner Kunstgattung, vielleicht das einzige mit einer über die Zeitstimmung und den Modegeschmack hinausdauernden Lebensfähigkeit. Man erkennt den Genius der Tonkunst, wenn man glaubt, daß die lyrische Tragödie, wie sie Gluck und Cherubini, legeter namentlich in seiner „Möbea“ (allenfalls auch Spontini in seiner „Vesalin“), ausgefaßt haben und Richard Wagner in seinen Opern sie anstrebt, die wahrhaft lebensfähige lyrische Tragödie sei. Die Oper vermag nicht wie die dramatische Dichtung die Seelenzustände in ihrem Entstehen und in ihrer Entwicklung Zug für Zug durch den Lauf der Begebenheiten oder die Reflexion zu motiviren, ihre zeitliche Grundlage kann nur das von lockeren Klammern zusammengehaltene Gerüste einer Handlung sein, welche der Fantasie des Hörers die engere Zusammenfügung überläßt; die Seelenzustände treten uns meistens fertig, als der Ausdruck entschiedener Stimmungen entgegen, und müssen uns durch ihre Wahrheit und Innigkeit das ersetzen, was uns bei der Dürftigkeit der Entwicklung und geistigen Motivirung an Beglaubigung für den Verstand entgeht. Wir bewegen uns daher durch eine ununterbrochene Reihe von Stimmungen; Gesäße und Leidenschaft nehmen uns stets in Anspruch und nur das Recitativo gewährt zeitweise einen kurzen, erquickenden Ruhepunkt. Die wenigsten Menschen sind im Stande, selbst den genästen Leistungen gegenüber, eine solche stete Gemüthsspannung zu ertragen, wenn der Kreis der Stimmungen aus das Erste, Feiertliche, Tragische beschränkt ist, und lyrische Tragödien, gleich dem Glu d'Arcy, haben daher bei all' ihrer Herrlichkeit keine dauernde Lebensfähigkeit.

Es war der Instinkt des Genies, der Mozart zu „Don Juan“ geführt hatte, um das Muster einer tragischen Oper zu schaffen. Grundbedingen einer lebensfähigen, tragischen Oper sind nach den obigen Andeutungen: einfache, tragisch bedeutsame Handlung bei großer Mannigfaltigkeit der Zustände und Charaktere, reiches sinnliches und geistiges Leben mit scharfen Gegensätzen. Die Schatepeare'sche Tragödie kann zunächst als Muster für die musikalische dienen; denn seine nicht ängstlich gegliederte, sondern frei entwickelte Handlung, seine reiche Charakteristik und Mischung der höheren und niederen Schichten des Daseins, sowie die idelle Bedeutamskeit seiner größeren Tragödien umfassen jene Bedingungen im reichlichsten Maße.

Die eigentliche Handlung im „Don Juan“ konnte nicht einfacher sein. Ein übermächtiger Lebemann, der neben dem Irdischen und seinen sinnlichen Reizen nichts Höheres kennt, den Genuß rücksichtslos anbetet, Sitte und Recht verhöhnt, und den Trost so weit treibt, den warnenden Geist des ermordeten Gouverneur's zu Gast zu laden, wird von diesem, als er erscheint, zur Besserung aufgefordert und erst dann, als er unbeugsam widerstrebt, der Strafen ewigen Vergeltung überliefert. Die schöne, christliche Idee, daß die Neue die Unschuld des Gefallenen ist, daß der noch so tief gesunkene Mensch durch reuevolle Umkehr in jedem Augenblick sein besseres Selbst zu retten vermag, trägt das Ganze, und erhält durch das unmittelbare Herantreten der Ewigkeit erschütternden Ausdruck. Das reiche, irdische Leben, welches diesem tragischen Schlusse gegenübersteht, entwickelt sich an Charakteren des verschiedensten Gepräges und an einer Reihe lebendig bewegter Begebenheiten, sowie an scharfen Gegensätzen der Empfindung und Leidenschaft der mitwirkenden Personen. Die Welt des schlichten Deutens und Empfindens, vertreten durch Zerline, Masetto und Leporello, dient dem Höheren, durch Bildung und Reflexion gehobenen Seelenleben in Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio zur mächtigen Folie, und Don Juan ist der erregende und belebende Mittelpunkt dieser mannigfachen Welt besetzten Lebens, die uns wie in einem Brennpunkte das ganze Menschenschicksal, das Liebe und Haß als die beiden Pole des Erdenlebens beherrschen, erblicken läßt.

Die Romantik ist beinahe das ausschließliche Eigenthum des Deutschen, und „die Zauberköte“ wird daher, ungeachtet sie die größten Wunder der Tonkunst enthalte, stets nur in Deutschland eine Heimat haben; aber in diesem ihrem Vaterland wird selbst das läppische Detail des Textes nie im Stande sein, sie aus dem Herzen des Volkes und von seinen Opernbühnen zu verdrängen. Sonst hat sie noch nirgends eine bleibende Stätte gefunden, und seit Jahren flieht man von seiner Aufführung derselben auf einer auswärtsigen Bühne, eine oder die andere Stadt des mit deutschen Elementen reich gesegneten Nordamerika etwa ausgenommen. Selbst das der deutschen Musik so freundlich gesinnte, Mozart hoch verehrende Londoner Publikum mußte sich in neuerer Zeit mit einer concertartigen Ausführung des herrlichen Werks unter Jenny Lind's Mitwirkung begnügen.

Die Duerture und einzelne der weltberühmten Gesänge dieser Oper sind allerdings längst Gemeingut aller musikalischen Völker geworden, und werden häufig in Concerten vorgetragen; allein das Ganze der Oper ist und bleibt anderen Nationen unverständlich und theilweise ungenießbar.

Bei der romantischen Oper gilt das, was von der lyrischen Tragödie gesagt wurde, in erhöhtem Maße. Das Romantische ist, dem geistig unbestimmten musikalischen Ausdruck anvertraut, noch mehr in Gefahr, in Nebelschleier zu auszuarten, als in Eintönigkeit zu Grunde zu gehen, als in der Dichtkunst. Deshalb war auch „die Zauberköte“, in ihren Ornadügen, ganz abgesehen von der finstlichen Ausführung des Textbuches, ein vortheilhafter Vorwurf für das Genie Mozart's, um das Musterbild einer romantischen Oper zu schaffen.

Der charakteristische Grundton des Romantischen ist das Wundervolle; die Romantik sucht das versöhnende Ideal in

einer selbstgeschaffenen, über die Wirklichkeit hinausgreifenden Welt; sie benötigt die Zauberkräfte der Fantasie, um Wesen und Zustände zu schaffen, die nicht existiren, oder den durch die Macht der Kunst beschönten Sinnen zur Wahrheit werden, und ein ideales, von den Misklängen des Irdischen befreites, harmonisch abgeglichenes Leben vermitteln, in dem wir die durch die Vollkommenheit des Daseins an sich begründete Naturbefreiung, ungetrübt von Leidenschaft und Sittenzwang, zu genießen vermögen.

Die eigentlich romantische Dichterschule der Deutschen hatte ungedachtet des in ihr aufgewendeten Talents keinen Halt für die Zukunft in sich, indem sie sich zu ausschließlich an die selbstgeschaffene Fantasiewelt hingab und das Wirkliche nicht enger an das wirkliche Leben angeschlossen, um eines zur Folie des andern zu machen, und die Wirklichkeit im Verkehr mit dem Wunder, das seine Elemente doch auch nur aus dem geistig-physikalischen Dasein schöpfen konnte, sich selbst zum Ideale erheben zu sehen. Je weniger das Romantische an sich Anspruch auf absolut moralische Berechtigung erhebt, da es nicht in der moralischen Selbstbestimmung und geistigen Unabhängigkeit die Erhebung über die Misklänge des Daseins sucht, sondern in dem Aufschwung zu einer selbstgeschaffenen Fantasiewelt, desto mehr muß daselbe, wenn es eine dauerhafte Wirklichkeit erlangen will, den Geschöpfen und Zuständen seiner selbstgeschaffenen Welt einen sittlichen Gehalt zu geben wissen, oder den romantischen Zauber auf die Verheißungen des Lebens mit heiterer Ironie herabzuleuchten lassen. Hat der allesvermögende große Shakespeare in seinem „Somnarnachtstraum“ ein Musterbild des romantischen Drama der letztberühmten Art geliefert, so hat Mozart das Musterbild der ersteren Art in seiner „Zauberflöte“ aufgestellt.

Was diese Oper für jeden Hörer, der den Inhalt aus der Musik herausfördert, und in dem Textbuche nichts mehr als den Faden für die Anreicherung der echten Ton-Perlen erblickt, so ungemaine Macht verleiht, ist der sittlich große Hintergrund, auf welchem das romantische Tongemälde aufgetragen ist, die mild ernste Welt erhabener Jdeen, unter deren Einfluß das bunte Märchen die Verklärung zum Ideale erhält. Mit Wonne hört man diese romantischen Zauberklänge so neu und einzig in ihrer Art, so verschieden dem inneren Musik vor- und nachher, daß man sich in eine andere Welt versetzt fühlt, in der man den süßesten Duft paradiesisch kindlicher Poesie einathmet und der ganze Zauber des Naturgutes der Liebe mitten unter Prüfungen sich entfaltet, aus welchen zwischen dem Anbrang der unheimlichst sittlichen Mächte einerseits, und den Dämonen egoistischer Leidenschaft andererseits jene höhere Liebe hervorgeht, die ihr unvergängliches Haus auf dem Felsen der Tugend aufbaut.“

## Nachrichten.

In Göttingen wurde am 17. Mai durch Professor Dr. Krüger in der Universitätskirche eine Aufführung geistlicher Musik veranstaltet. Der Haupttheil der Choral: „Jerusalem, du hochgebauete Stadt“, Seb. Bach's Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ und die Ehre aus dem dritten Theile von Händel's Messias, eingeleitet durch die Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“ Es war ein großer und reiner Erfolg, der den Hörern hiedurch verschafft wurde. Der Satz des Chorals, der, wie man vernimmt, von Prof. Krüger selbst stammt, verleiht in der Festigkeit und Sicherheit seines Gesanges, in dem Reichtum seiner Modulationen und in der Durchsichtigkeit seiner ganzen Gestaltung ganz in die Weise Cecor'ds und der verwandten Meister. Bach's Cantate betreffend, so hatte man auf's Neue den Eindruck, welcher eine Unergründlichkeit manntlicher Kunst in Bach liegt, wie er mit jedem Jahre neue Einblicke in seine Tiefe und seinen Reichtum thun läßt, neue Seiten für sein Verständniß öffnet. — Die aus dem Innern voll nach Außen tretende charakteristische und plastische Gestaltung Händel's hob sich durch die Nebeneinanderstellung mit Bach nur um

so entschiedener hervor. — Die Ausführung war eine trefflich gelungene. Es lebte ein frischer, feurriger Sinn und Geist in dem ganzen Bartrag; man süßte es den Mitwirkenden an, daß sie eben so zu der Sache erfüllt waren, als sie sich frei darin fühlten und die eigene Empfindung ausbrüdten. (N. Han.-Ztg.)

Das bereits in Darmstadt vorbereitete fünfte mitteldeutsche Musikfest ist wegen Ablebens der Großherzogin auf nächstes Jahr verschoben worden.

Im Fest ist kürzlich Schubert's Operette „der hässliche Krieg“ zur ersten Aufführung gekommen.

In Betreff des Sängers, Herrn Gunz aus Wien, welcher in der Bremer Aufführung der Matthäuspassion den Evangelisten sang, wird uns von sehr schätzbaren Seite mitgetheilt, daß seine Leistung weit höher anzuschlagen sei, als wir in einer Noiz in Nr. 18, einem andern Blatt folgend, angegeben hatten. Unser Gewährsmann findet, daß der berühmte Sänger nicht unbedingt über Gunz zu setzen sei und fügt hinzu: Gunz hat eine so wundervolle Art, die Bruststimme in ein starkes und gleich ausdrucksvolles Haßflolett übergehen zu lassen, daß er die ganze ungeheure Tenorpartie, ohne eine Note zu verändern, und absolut rein in herrlichster Frische durchführt. Wenn stellenweise vielleicht noch etwas an der Innigkeit, mit der Schneider singt, fehlte, so muß man bedenken, daß Gunz die Partie zum ersten Male sang. Dem Dirigenten, Herrn Rheinhalter, soll unser Freund, der selbst Dirigent und ein Meister Bach'scher Musik ist, hohes Lob; er glaubt nicht, daß es einen vorzüglicheren Passionsdirigenten gebe, und will weder in Göttingen noch Ulm, oder Düsseldorf und Leipzig eine so schöne Aufführung gehört haben. Diefelbe fand freilich im Dom statt unter Mitwirkung einer herrlichen Orgel. (Nähere Mittheilungen über die Art und Weise der Benützung der Orgel wären uns sehr erwünscht. D. Red.)

In München soll im Herbst dieses Jahres eine Oper von Max Bruch „Loreley“, Text von Geibel zur Aufführung kommen. Wir hatten Gelegenheit Einiges daraus kennen zu lernen, und glauben, daß dieses Drama als ein wesentlicher Fortschritt des jungen Componisten zu betrachten sein wird. —

Eine in Leipzig verstorbene Dame hat dem Gewandhausorchester 500 Thlr. und dem Conservatorium 1000 Thlr. vermacht.

In einer Concert-Revüe spricht sich Berlioz mit vieler Wärme über einen Sänger aus, der eine Arie aus „Joseph in Egypten“ trenn wiedergegeben hat: „In diesem Concert trug Hr. Lesort die Arie „Amoussé Pharaon“ mit einer so verständnißvollen Energie vor, daß er unsere ganze Anerkennung verdient. Der Sänger hat diesem Meisterwerke seine Note, keinen Vorfall, keinen Wortlaut hinzugefügt, er ist dem richtigen Zeitmaß nicht obgegangen, er hat weder manche Töne gedehnt, noch andere wegratirirt, die melodischen Endebadungen wurden mit einer bewunderungswürdigen Einfachheit in vollendeter Weise vorgetragen. Lesort gab diese schöne und edle Arie genau so wie sie vom Componisten niedergeschrieben wurde; ich besenue und versichere dies, so ungläublich die Thatsache auch klingen möge. Seit 30 Jahren ist so etwas nicht vorgekommen; man muß die Theater und die Schulschulen waminiren.“ (!)

## Wien.

(Eingefendet). In Folge Beschlusses vom 22. Mai l. J. hat die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde für die nächste Saison nachgehende größere Werke zur Aufführung bestimmt: Händel, Messias; Sebastian Bach, Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“; Beethoven, Fantasie für Clavier, Orgelstück mit Chor und Symphonie „Eroica“; Berlioz, Donnadänen. Außerdem kommen zwei Preis-Symphonien, eine Symphonie von Spahn und interessante kleinere Werke zur Aufführung.

Die Singakademie soll, wie uns gesagt wird, beschließen in der nächsten Saison u. A. Händel's Dettinger Edmud und S. Bach's Motette: „Fürchte dich nicht“ zur Aufführung zu bringen. Auch soll Gerubini's Requiem aus dem Repertoire gestanden haben; da nun aber, wie aus obigem „Eingefendet“ hervorgeht, die Gesellschaft d. M. es auch zu bringen gedenkt, so wird die Singakademie wohl davon absehen. Nur wollte man nicht etwa das Mozart'sche Requiem dafür substituiren, von dem ebenfalls die Rede gewesen sein soll. Man hat so dieses Gelegenheit dieses Werk hier in Kirchen zu hören, daß für die Singakademie thatsächlich gar keine Veranlassung vorliegt, es im Concert zu geben.

Der in Graz verstorbene Festopoffendichter J. Nestrov ist auf seinen Wunsch an dem Währinger Friedhof bei Wien, nahe bei Beethoven und Schubert begraben worden!



# Deutsche Musik-Zeitung.

Hedigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Zeilen.

Redaction: Wollzeile Nr. 368. — Ausgabe: Rothmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weylein & Büsing, vormals G. F. Wöhler & Witwe. — Pränumerations: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr. Mit Postlieferung: für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Adressen müssen franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Robert Schumann und seine Cantate „Der Rose Pilgerfahrt.“ — Rezensionen. E. P. Gräbner. — Correspondenzen aus Paris und Berlin. — Biographisches. — Nachrichten.

## Robert Schumann

und seine Cantate:

### „Die Pilgerfahrt der Rose.“

N. B. Wir haben keine Ursache den Antheil abzulängeln oder zu bereuen, den man uns an der Einbürgerung Schumann'scher Musik in Wien nachsagen kann, insofern wir nämlich zur Zeit, wo der Kampf für und wider dieselbe hier unter den kritischen Federn am heftigsten entbrannte, für den Werth des Componisten entschieden eingestanden sind. (Siehe Monatschrift für Theater und Musik, 1858 Seite 487 ff. oder „Gedanken über Musik“, Wien, Weyleg und Büsing.) Was Schumann für den Musiker, was er für den Musikkreund von Gemüth und Bildung zu bedeuten hat, das wird eine Zeit, wie die gegenwärtige, nicht gering anschlagen dürfen, sie wird es nicht, selbst in Hinblick auf mancherlei Schwächen und Gebrechen seiner Muse, sowie auf die Gefahren, welche durch bewußtes Nachahmen und weitere Fortsetzung gerade dieser hervorgerufen wurden, und noch heute vielfach zu beunruhigen geeignet sind. Darf man doch auch gerechter Weise Beethoven nicht verantwortlich machen wollen für all den tollen Schwulst und alle Verwirrtheit, oder Mozart für allen bequäm sinnlichen Klingklang, oder Mendelssohn für alle eleganten Phrasen, die ihre Nachahmer, an rein persönliche Seiten ihrer Production anknüpfend, in die Welt gefördert haben.

Schumann wird in Folge seiner, den Menschen von Gemüth und Empfänglichkeit für das Schöne, Innige und Sinnige in der Musik ansprechenden, Eigenschaften wohl überall, wo es solche Menschen giebt, durchgreifen und endlich die Völliger überwinden, die nur Augen und Ohren für seine schwachen Seiten haben. Was uns betrifft, so mußte es uns vorerst eine ernste Pflicht sein, ein solches Resultat erlärmen zu helfen. Jetzt, da Schumann in Wien mehr als irgendwo Boden gewonnen hat, wo seine Werke mit Zuversicht für die aufmerksamen Hörer und dankbarste Aufnahme rechnen können, jetzt ist es eben so sehr unsere Pflicht dahin zu wirken, daß auch entscheidende Mängel als solche erkannt, und nicht, wie es zuweilen in einer Art von dumpfer Abgötterei geschieht, gläubig als Schönheiten oder berechtigte Eigenthümlichkeiten hingemommen werden.

Es ist für heute nicht unsere Absicht auf die allgemeineren Schattenseiten des Styls Schumann'scher Musik einzugehen. Es mag einem andern Auffass vorbehalten bleiben darzulegen, woher es kommt, daß die Instrumentalcompositionen des genialen Tonsetzers nicht jenen Eindruck der Consequenz und reinen Erhabenheit machen, wie die Beethoven's. Wie schon die Aufschrift dieses Artikels dem Leser sagt, sind es besonders die Cantaten und namentlich die „Pilgerfahrt der Rose“, an welche wir für diesmal antippen wollen.

Wenn wir nun zuerst vom Text sprechen wollen, der doch auch nicht von geringer, ja in mancher Hinsicht von ent-

scheidender Wichtigkeit ist, so möchten wir bei dieser wie bei der größeren Cantate: „Das Paradies und die Peri“ scharf den dichterischen Stoff von der Anlage trennen. Jener scheidet bei dem Umstände, daß er eine Reihe poetischer und für musikalische Betonung sehr geeigneter Bilder in reicher Folge entfaltet, beiden Werken sympathischen Antheil, während die Auseinandersetzung desselben, die Anlage für die Composition gerechte Bedenken erregen muß, und ohne Widerspreche der Wirkung Abbruch thut.

Verweilen wir zur Begründung dieser Ansicht einen Augenblick bei der sympathischen Seite, und betrachten den Stoff beider Cantaten, so sehen wir in „Paradies und Peri“ einen nicht bloß poetischen, sondern sogar religiösen Grundgedanken, wenn auch im Gewande des orientalischen Märchens. Händel'sche Glaubenshelden neu zu illustriren, dürfte für die heutige Kunst kaum mehr eine natürliche und mit Erfolg zu lösende Aufgabe sein; die Musik ist viel zu subtil und weich geworden um solchen Stoffen zu entsprechen, und so sehr wir uns eben deshalb an den Werken der Altmutter erlaben und erfrischen, so erscheint doch Vielen für die gegenwärtige Composition und für die Zeit überhaupt das poetische Märchen, so fern es nur einen Grundgedanken besitzt, der dem sittigen Gemüth Befriedigung gewährt, mit Recht ein naturgemäßeres Object als bildlich: Personen und Handlungen, deren innerer Kern einem strengen Theismus angehört. Der religiöse Grundgedanke in Paradies und Peri besteht aber in Folgendem: Die sündige und verstoßene Peri gewinnt das Paradies durch unermüdeliches Suchen nach „des Himmels liebster Gabe“. Nicht „das Blut, für die Freiheit verpripft vom Heldenmuth“ (erster Theil der Cantate), — nicht „der reinsten Liebe Sentzer“, in gemeinschaftlichem Tode angeschaut (zweiter Theil), sondern „die heiligen Thränen inniger Reue“ vergossen vom Verbrecher, diese sind es, die als liebste Gabe im Paradies der Seligen zur Sühnung angenommen werden. — In der „Pilgerfahrt der Rose“ ist der Zusammenhang mit einer religiösen Idee lockerer, dennoch ist ein solcher vorhanden, sobald man nur das Streben der Creatur nach reinen und höheren Zuständen als ein religiöses bezeichnen darf. Die Rose, eine Blumenspeise, hat die Menschen beleuchtet und das Glück menschlichen Lebens kennen gelernt. Sie opfert ihre naturgemäße und sichere Existenz um die unsicheren Leiden und Freuden der Menschen, die ihr in ihrem Lieben „göttlich“ erscheinen, dagegen einzutauschen. Sie tritt in das Leben, wird da unbarmherzig zurückgestoßen, dort freundlich aufgenommen, und es findet sich endlich in dem „Sohn des Försters“ der gesuchte Gegenstand ihrer Wünsche. \*) —

\*) Sie können nicht unterlassen hier die Bemerkung einzufügen, daß, abgesehen vom ursprünglichen Gedicht, in welchem der Dichter den glücklichen Zugewinn im Balde von Widdibien erschließen läßt worauf auch Rose dem Schmerz erliegt und stirbt, in der, der Schumann'schen Composition zu Grund gelegten Version

In beiden Gedichten ist das sehnliche und werththätige Verlangen nach einem vollkommeneren Zustand, nach Liebe und Seligkeit Grundgedanke des Stoffes, und alles Rührende, das ihnen innewohnt, beruht hierauf.

Nun ist aber wie gesagt ein Unterschied zwischen der Idee und der Ausführung. Man muß das ursprüngliche Gedicht namentlich der „Pilgerfahrt“ gelesen haben um zuzugeben, daß der Verfasser, Moriz Horn, der Schumann daselbe einbande, keine Ahnung von der Form hatte, in welcher ein längeres Gedicht Grundlage für Composition werden kann. Hatte daher Schumann vollkommen recht, die entlosten Verse zusammenzuziehen, das Ganze „dramatischer“ gestalten zu lassen, so hat er doch noch immer gefehlt, es dabei bewenden zu lassen. Es hätten noch weit eingreifendere Umdenrungen geschehen müssen. Ob nicht im Gegenfatz zu der Ansicht W a s i e l e w s k y ' s, der das Vorhandensein einer erzählenden Periode tadelt, gerade in dem Mangel einer einfachen Erzählung in der „Pilgerfahrt“ der Hauptfehler liegt, wäre einer gründlichen Auseinanderlegung würdig. Unseres Erachtens liegt der Fehler nicht in dem Vorhandensein eines, angeblich den Nachsagen Passionen u. s. w. nachgebildeten Erzählers (es liegt ja eine Geschichte, ein Vorgang, beiden Gedichten zu Grunde, ein Vorgang kann aber nur entweder sichtbar, dramatisch, dargestellt, oder eben — erzählt werden), sondern darin, daß die gegebene Erzählung nicht schlicht gehalten, sondern mit vielach sentimentaler Beschreibung durchwoben ist, wodurch Alles in das Bereich lyrischer Empfindung gedrängt und, da der Gegenstand an sich etwas schwächlich ist, weidlich und monoton wird. Der Componist konnte immerhin diesem Uebelstande entscheidender entgegen, wenn er sich von den Worten weniger hätte verleiten und wenigstens in der Musik den einfachen Erzählungsston (mehr Deklamation als lyrischen Ausdruck, mehr Recitativ als melodisch-periodische Formen) festgehalten hätte. Daß ein Recitativ weder trocken und langweilig sein, noch daß gerade die alten Formen der Begleitung beibehalten werden müssen, dafür geben Bach's Recitative einerselbst, und viele Recitative in neueren Opern andererseits genügende Bestätigung. Das gänzliche Vermeiden des Recitatives in längeren Werken kann nur ebenso zur Monotonie führen, was das Uebelmaß der bloß deklamatorischen Ausdrucksweise in Wagner's Opern. Dort ist's die fortgesetzte Reihe lyrischer, hier die fast ununterbrochene Reihe deklamatorischer Musikformen was endlich ermüdet. Dort senkt man vergeblich nach einer Unterbrechung des melodischen Stromes, hier sieht man sich nach eigentlich musikalischen Gebilden, die doch allein der Empfindung erst volles Genüge thun können.

Treten wir, um das Gesagte deutlicher werden zu lassen, den Einzelheiten des Schumann'schen Werks näher, wobei sich auch Gelegenheit finden wird, die schönen und reizenden Seiten desselben hervorzuheben.

ein anderer Schluß herbeigeführt ist, der unserem Gefühle noch weit weniger anstößt. Hier giebt nämlich die Elfenkönigin Rosen eine wirthliche Rose mit auf dem Weg, „doch mehr wohl; entfällt sie jemals deiner Hand, so wirst du aus dem Leben scheiden. Doch bange nicht! ein Frühlingshauch wird dich als Rose zurück in's Paradiesland geleiten“. Wenn nun Kösschen aus Schluß nach einem Jahr des Glücks „ein Kind hat, und freiwillig die Rose nimmt, „ihre Lieb erband, und giebt dem künftigen mit stützernder Hand: „Nimm hin mein Glück, du kleines Herg, ich geh' freiwillig heimwärts“, so erscheint das Ganze als ein freies Spiel mit dem Glück der Menschen, mit denen sie eine Verbindung eingegangen ist, ein Eindruck, der das natürliche Gefühl um so mehr empört, als viele Lehren gar nicht mit dem Anfang stimmt. Ob er konnte diese Verbindung herbeigeführt werden, wenn Kösschen die Rose wirklich durch irgend einen Zufall oder eine Schidung einmal unversehentlich „fallen“ ließ. — Doch übrigens nun auf einmal Engel auftreten und Kösschen „zu höhern Licht“ erwecken, ist ein Fehler gegen die Einheit der Erfindungswelt, der keineswegs das obige „Gefühl der Empörung“ beschwichtigt, im Gegentheil den neuen Eindruck verschärft.

Den Eingang bildet ein wunderlieblicher Frühlingsgesang, der nach einer kurzen, gleich dem musikalischen Hauptgedanken ausspredenden Clavierleitung zuerst von einem Sopran, dann von zwei und endlich von drei Frauenstimmen ausgeführt wird. Das Thema sowohl, wie das dreistimmige Coda sind von jener bezaubernden Melodie, die man bei Schumann so oft anzuerkennen Ursache hat. Den Eintritt der zweiten Stimme finden wir nicht genügend motivirt, sie fällt mit dem zweiten Theil in der Dominante ein, und bringt keine an sich interessante Stimmführung, so daß sie eigentlich überflüssig erscheint. Ob es ferner nicht besser gewesen wäre, auch den folgenden Canon, d. h. die imitirende Stimme, der Begleitung zu überlassen (einen Tenor wollte der Componist aus guten Gründen hier nicht anbringen), muß dahingestellt bleiben; deutlich und wohlklingend wird der Canon wenigstens nicht, das Kreuzen bei gleichartigem Klangcharakter ist dem hinderlich. Die nicht ganz entsprechende Deklamation des dreistimmigen Satzes



wollen wir des schon getroffenen Grundtones wegen gerne übersehen. —

Nun beginnt die Erzählung: „Johannis war gekommen.“ Der Text, anstatt einfach die Exposition der Handlung, die eigentliche Natur und Wünsche Kösschen's zu geben, ergötzt sich in Beschreibung des Frühlings. Der Tenor, dem sie anvertraut ist, tritt daher in Vielform auf, und ebenso der Alt mit seiner Hinweisung auf das Spiel und den Song der Elfen. Der nun folgende an sich äußerst liebliche Essthor bewegt sich natürlich ebenfalls in Vielform, mit dreitheiliger Anlage; der dritte Theil ist zwar kein Da Capo, sondern eine unmerkliche Umwandlung des vorherigen  $\frac{3}{4}$  Takts in  $\frac{3}{8}$ ; da jedoch die Bewegung der Takttheile und der Hauptzug der Melodie dieselben bleiben, so erscheint die Umwandlung als eine annehmbare Variante.

Der Tenor erzählt oder beschreibt nun weiter: „Und wie sie sangen, da hören sie eine zarte klagende Melodie, fluge hält der Tanz, der wir gerauscht, und Alles auf das Viechen (der Rose) lauscht“. Die recitirende Weise wäre hier wie oben entschieden passender gewesen, trotz des „beschreibenden“ Textes, denn die abermals liebmäßige Melodie regt den Wunsch nach Fortsetzung an, dem natürlich nicht entsprochen werden kann. Zugleich entsteht hier eine äble Deklamation, da sich nach den Worten „da hören sie“ ein musikalisches Comma ergibt. Ist hier nun die periodische Gliederung, welche mit der Vielform unzertrennlich, vom Uebel, so hätte man wohl einiges Recht jeht, wo Kösschen mit einem „Vied“ angeschlossen wird, wirklich ein solches zu erwarten. Der Text ist zwar dazu an sich wenig geeignet, doch hätte der Componist immerhin musikalisch mehr thun, und sich mit einigen Wiederholungen derselben Worte in festere Formen einpassen können. Das „Viechen“ ist zerfahren, endigt gar nicht, sondern wird von der Elfenkönigin unterbrochen. Dieser ganze Satz läßt sich nach den verschiedensten Richtungen hin ansprechen. Die Worte werden nach Zeilen oder Versen betont nach natürlichen rhetorischen und deklamatorischen Principien. Selbst die überaus zarte und liebliche melodische Phrase:





leidet unter der ungenügenden Verbindung von Wort und Ton. Die Worte „Jungfrau“, „Mädchen“ konnten etwa in dieser Weise hervorgehoben werden



Wir verweisen, um noch Aehnliches anzuführen, auf folgende zwei Textstellen, die ein Componist wie Schumann in der That nicht als üble Beispiele hätte stehen lassen sollen: „Ich möcht' es tragen alles Weh, ich fühl' mich stark.“ Diese Stelle deklamirt Schumann das erste mal so, daß die Worte „alles Weh“ zum Nachfolgenden gehörte, statt zum Vorhergegangenen:



Man bemerke zugleich wie diese Stelle so gar nicht charakteristisch ist. Mit ihrem monotonen und apfomblossenen Schluß klingt sie eher als ob der Text hieße „ich fühl' mich schwach“. — Zweitens: Die Esstönung warnet Köchen in dem Worten: „doch merke wohl, entfällt sie (die Kofe) je-mals deiner Hand, so wirst du aus dem Leben scheiden u. i. w. Das Hauptgewicht fällt hier offenbar auf den Nachsatz. Schumann aber läßt den Vorderatz breit und gewichtig hervor-treten, und giebt der Sängerin kaum Ruhe und Athem, um den Nachsatz auszusprechen. Die Warnung klingt, als sei sie gar nicht ernst gemeint. Möglich, daß Schumann hier von einer wirklichen Intention geleitet wurde, wir glauben aber nicht, daß dieselbe glücklich zu nennen sei. — Alle solchen Sätze lassen sich im freien Recitativ (ohne Zeitmaß) viel richtiger und wirksamer gestalten. Schumann's Antipathie gegen das Recitativ erscheint uns daher als unmotivirte Neuerungs-sucht, als schädliches Vorurtheil.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Carl G. F. Grädenker.

- Hebräische Gesänge von Lord Byron für eine und zwei weibliche Stimmen op. 15. Leipzig, Br. u. Härtel.  
Vierconcertus für Sopran, Alt, Tenor (I. u. II.) und Bass op. 19. Altona, Bode.  
Sonate für Pianoforte op. 28.  
Zwiegefang der Eisen von Rob. Reinid. Ein Nachtstück für 6stimmigen Chor, Solostimmen und kleines Orchester op. 36. Clavierauszug vom Componisten.  
2 kleine Sonaten leichtesten Styls für Clavier und Violine op. 41. Hamburg, Fr. Schubert.  
-r- Schon zu verschiedenen Malen haben diese Blätter Gelegenheit gefunden, auf den Componisten dieser Werke, welcher

eines sehr ehrenvollen Rufes unter den gegenwärtigen Meistern genießt, anerkennend hinzuweisen und namentlich eine bedeutende Gestaltungskraft und Formgewandtheit an ihm hervorgehoben. Je lieber wir dies Urtheil auch zu dem unferigen zu machen bemüht waren, um so mehr reizte die Aufeinanderfolge der vorstehenden Opuszahlen, einmal einen Blick auf die innere Entwicklung unseres Autors zu werfen und daher zu fragen, was dieselben an persönlichem Gehalt in musikalischen Ideen ausprägen, zumal da sich nicht läugnen läßt, daß formelle Gewandtheit und ökonomisches Talent zum großen Theil als technische Vorfrage betrachtet werden müssen. Der positive Gehalt des musikalischen Kunstwerks wird sich am concretesten und faßbarsten einerseits in den Haupt-motiven, als den Grundgedanken, andererseits in dem harmonischen Material, mit welchem der Componist arbeitet, zu erkennen geben; wenigstens wird die Kritik, wenn sie nicht bloß rein persönliche Eindrücke wiedergeben, sondern der Sache selbst so gerecht als möglich werden will, immer von diesen Punkten ausgehen und an sie alle übrigen Fragen anknüpfen müssen.

Wenn wir nun nach diesen beiden Seiten die vorliegenden Werke übersehen, so scheint der Componist in fortschreitender Ent-faltung dem unklaren Suchen und ledigen Zugreifen zu immer bewußterer, eigenthümlicherer und maßvollerer Beherrschung seines inneren Fonds gelangt zu sein; jedenfalls ist op. 41 den früheren an künstlerischem Gehalt bedeutend überlegen. Lassen sich in op. 15 noch mit ziemlicher Sicherheit Mendelssohn'sche und Schu-mann'sche Einflüsse von dem Eigenthum des Autors absondern, so zeigt zwar op. 19 schon eine innigere Verschmelzung dieser Elemente, zugleich jedoch auffallende Mängel in der Behandlung des Chorgesangstyls; op. 28 und 36 sind origineller in Stoff und Behandlung, in op. 41 aber hat Grädenker ein Maß von Reife, Gediegenheit, Klarheit, Freiheit und Selbstverläugnung erlangt, welches zu den besten Hoffnungen berechtigt.

Unter den hebräischen Gesängen sind Nr. 1 „Mein Geist ist trüb“ und Nr. 2 „Zephta's Tochter“ vor den anderen durch tief, schöne und rein durchgeführte Stimmungen auszeichnet, denn ihre Motive sind edel und einfach geformt, rhythmisch wie harmonisch natürlich und sangbar entwickelt, die Gliederung im Ganzen wirksam berechnet und die modulatorische Disposition eben so maßvoll als schlagend. — Die 1-geren drei sind aber nicht frei von Mängeln; Nr. 3 „Du meinst um sie“ leidet in der Mitte an modulatorischen, namentlich chromatischen Uebertrei-bungen, die abgesehen von ihrer geringen psychologischen Be-stimmtheit zugleich den Nachsatz unthätiger Schwereigkeit in der Ausführung mit sich führen. Nr. 4 „Dein Leben schied“ im March-tempo will recht in die Sammlung passen, denn der etwas Reifiger'sche Ton desselben harmonirt weder mit der Nachbarschaft, noch mit einer Dichtung Lord Byron's. Nr. 5 „Wir saßen am Wasser mit Thranen“ ist melodisch verfehlt, weil die Cantilene weder aus speciell gesangmäßigen noch aus characte-ristischen, d. h. tertiärschöpfenden, Intervallenfortschreibungen er-baut ist. Die ausgedehnte, chromatische Modulationsmanier aber ist doch auch hier nur ein äußerliches Ausdrucksmittel.

Die Chorlieder op. 19 sind in melodisch-thematischer, wie in harmonisch-modulatorischer Hinsicht unabweislich mehr instru-mental als vocal gedacht. Schon die doppelten Tenore in Nr. 1 und 3 erscheinen als eine unnöthige, durch die ziemlich anspruch-selosen Texte keineswegs gebotene Häufung, welche nach unserem Gefühl die Durchsichtigkeit und Reinheit des Chortalanges ent-schieden stört, überhaupt nur in strengeren polyphonen Formen angewendet werden sollte. Namentlich aber sind nicht selten ganz freistehende aber neu eintretende Harmonien so auf die äußerste Kante gestellt, daß die Möglichkeit einer schönlängenden, sanfteren Ausföhrung der Lieder gerade Bedeutend erzeugt. Im Durch der polyphonen Bewegung ist ja unter der Rubric „Zwiegeänge“ so ziemlich Alles möglich; freistehend dagegen, wo möglich accen-tuirt oder im guten Faltsatz, sollten fremdartige, abgeleitete ode-gar nur vorbereitende Harmonien so sparsam und weise als möglich angewendet werden. Der Chorgesang wirkt ja überhaupt

nicht sowohl durch mannigfaltige Abwechslung und Farbenpracht der Harmonik als vielmehr durch zweckvolle Lage und selbstständige Führung der Stimmen. — Dazu gehört vorzugsweise auch eine natürlich sängbare Melodie in jeder Stimme. Schön gegliederte reich entwickelte, einfachschmelzbar herzliche Melodien haben aber diese Gräbner'schen Chorlieder nicht, sie tragen vielmehr einen so scharf markirten deklamatorischen Charakter an sich, daß sie dem instrumentalen Ausdruck näher kommen als dem vocalen, speziell dem des Liedes. Weitere Ausstellungen übergehen wir des Raumes wegen.

Denn die Sonate op. 28 veranlaßt mancherlei Bemerkungen, welche zu einem etwas längeren Verweilen nöthigen.

Die beiden Hauptmotive des ersten Satzes (C-moll) sind an sich sehr gehaltvoll, klar und durchsichtig geformt, und von entgegengesetztem, aber gut correspondirendem Stimmungsgehalt; das erste rhythmisch mannigfaltig, energisch und leidenschaftlich:



Das zweite ruiger, die aufwallende Erregung gleichsam in ein festes Streben leitend; in verjungtem Maßstabe etwa so:



Baß 8 tiefer.

Daß das 3. Stück des ersten Abschnitts aus dem 2. Hauptmotiv gebildet ist, zeugt von ökonomischem Talent, läßt sich auch, da es in der Paralleltart steht und dem Rhythmus nach noch ist, wohl rechtfertigen. Es lautet nämlich (ganz obenhin *ff*zirt):



Baß mit 8 und 8 tiefer.



Baß unisono.

Diese Elemente werden nun im 2. Abschnitt verarbeitet, besonders erscheint das erste Stück des Hauptthemas (a) bald gedehnt, bald zerschnitten, bald als Melodie, bald als Begleitungsfigur, mit Einem Worte geistreich und gewandt behandelt.

Dagegen müssen wir gellchen, daß der modulatorische Verlauf im Einzelnen wie im Großen unser Ohr au's Entschiedenste beleidigt. Denn einmal beginnt gleich unter dem 2. Hauptmotiv bei seiner ersten Replikation ein wuchtiger, chromatischer Gang im Tenor sich schlangenförmig hinzuwinden, der jede reine Harmonie unmöglich macht und statt die schöne Melodie zu heben, sie vollständig in einen Tonwust begräbt, welcher für unser Ohr völlig nichts sagend, ja völlig unmusikalisch ist. Warum stand hier nicht eine wirklich musikalische, contrapunktische Figur? Etwa weil es der Inhalt, die Stimmung nicht zuließ? Aber eine Stimmung, welche das unerhörteste und biegsamste, musikalische Ausdrucksmittel verschmäht, und dafür zu einem völlig

charakterlosen Klanggetümmel greift, ist wenigstens keine musikalisch künstlerische mehr. Daß chromatische Tonleitern aber in der That völlig charakterlos sind, bedarf wohl keines Beweises. Leider verfolgt uns dieses wüste Getöse durch den ganzen ersten Satz hindurch, öfters sogar im unisonen Detabennmutter daherdonnernd, so daß uns ganz angst und weh wird, zumal wenn wir obendrein an unser Clavier denken. — Eben so unnatürlich ist die Harmonisirung des 3. Motivs, bei welchem sich der Componist auf eine zu der darüberstehenden Melodie ganz abscheulich stumpf klingenden Baßfigur



verfeilt und uns nicht einen einzigen vernünftigen Dreiklang oder Septaccord gönnt, wodurch die Melodie noch einmal so schön klingen würde. Liegt hier wieder eine poetische Intention vor, so mag sie immerhin poetisch bleiben, musikalisch ist sie nicht, denn die Afforde haben in der That eine möglichst unmusikalische Lage, nämlich entweder die des Unisono oder diese:



Nicht minder läßt der modulatorische Verlauf im Großen unser Gehör ziemlich unbefriedigt. Das ist besonders der Fall bei dem Uebergang in den 2. Theil des ersten Satzes und bei der Rückkehr zum Hauptthema. Der erste Theil schließt nämlich nicht in Es-dur ab, wie man erwartet, sondern der ♯ Afford

über B wird kurz durch folgenden abgebrochen  und nun

sofort in Des-dur eingefallen. Aus dieser Tonart wird dann chromatisch nach B-dur geleitet und die Durchführung sequenzförmig begonnen; aus B durch den verminderten Nonenakkord (siehe unten Beispiel b) nach C, von dort ähnlich nach D-moll; darauf nach längerem Verweilen in A-moll mit dessen Dominante (E-dur) geschlossen. Nun beginnt in A-moll das Hauptthema, als dessen Parallele aber bricht statt der erwarteten Quarte mit unerträglicher Härte: F-moll, die Quarte von C wie zu Anfang herein. Die Möglichkeit dieses harmonischen Gerüsts wird Niemand in Zweifel ziehen, die Naturgemäßheit aber, welche den Eindruck der Nothwendigkeit macht, dürfte schwerlich Jemand darin zu finden im Stande sein.

Ein Uebergang aus A-moll nach F-moll wie dieser:



Stellen wie diese:



\*) Hier trennen die Stimmen, was mit unseren Ohren nicht deutlich gemacht werden konnte.



sind zwar nicht gegen die musikalische Logik und Grammatik im Allgemeinen, aber daß so etwas schon klingt, wird Niemand behaupten können, und daß an dieser Stelle etwas Besseres und Bedeutenderes gesagt werden konnte, ist nicht minder zweifellos. — Je weniger natürlich und elementarisch die Modulation in einem Werke, je weniger fein vermittelt die Uebergänge, je weniger consequent und symmetrisch die ganze harmonische Disposition — desto weniger vermag es einen objektiven Kunstwerth und ein längerwährendes Interesse zu beanspruchen. Beides wächst dagegen in dem Maße, als der Autor die einfachsten, gleichsam selbstverständlichen Grundharmonien und die verwandten Tonarten auszubuten versteht; auch darum ist z. B. Bach so völlig über jedes Zeitinteresse erhaben. Doch wir haben uns vielleicht schon zu lange beim ersten Satz aufgehalten.

(Schluß folgt.)

## Correspondenzen.

Paris.

27. Mai.

R. J. Die musikalische Saison ist zu Ende. Werfen wir einen Rückblick auf die musikalischen Ereignisse derselben, so ist es nächst den Concerten des Conservatoire's, Clara Schumann, die zuerst in unserer Erinnerung aufsteht; dann die vor wenig Tagen stattgehabene Aufführung einer neuen komischen Oper in zwei Akten von Felicien David. Zählen Sie dazu noch das Wiedererscheinen von Thalberg nach vieljähriger Abwesenheit, die Festgeburt der königin von Sabas, die Aufführung zweier Opern von Grisar „La Chatte merveilleuse“, „Le Journal de St. James“ und vor Allem die Gründung der Concert populaires, so haben Sie eine Uebersicht der interessantesten musikalischen Begebenheiten dieser Saison. In unserer letzten Besichte theilten wir Ihnen die Programme der vier ersten Concerte des Conservatoire's mit. Hier die folgenden: 5. Concert. B-dur - Symphonie von Beethoven. Pastorale mit Chor aus Messias von Händel. Symne von Haydn, von allen Saiteninstrumenten ausgeführt. Psalm von Mendelssohn. G-moll-Symphonie von Mozart „Die Symne von Haydn“, „Gott erhalte Franz den Kaiser“, aus dem Violinquartett, ist eines der beliebtesten Kunststücke der hiesigen Orchester. Wir gefehen offen, daß wir solche Virtuositäten nicht gut heißen können, selbst wenn sie auch so vollkommen wie im Conservatoire gegeben werden. — 6. Concert. Symphonie von Haydn (51). Die Weibe der Haken aus der Belagerung von Corinthus von Rossini. Violinconcert von Beethoven, gespielt von Maurin. Esfenador aus Dercon. Ouverture aus Tampa. Während man hier sonst die Tempi durchgängig rascher als in Deutschland nimmt, im Concerte sowohl als auf der Bühne, wurde ausnahmsweise der Esfenador viel zu langsam genommen, und verlor dadurch den jarten, lustigen Reiz, das wahrhaft Zauberhafte dieser Perle aus dem Schatze Weber's. 7. Concert. C-dur-Symphonie von Beethoven. Introduction, Quartett und Chor aus Moses von Rossini. Es-dur-Concert für Clavier von Beethoven, gespielt von Frau Clara Schumann, „O Filii, Chor ohne Begleitung von Reising; Ouverture aus Dercon. Leider waren wir verhindert diesem sowohl, als dem folgenden achten und letzten Concerte beizuwohnen, in welchem unter andern die Pastorale-Symphonie und die Phantasie für Clavier mit Chor von Beethoven, von Herrn St. Saens gespielt, gegeben wurde. Mit immer gleichem Interesse aber wohnten wir den vier in kurzen Zwischenräumen sich folgenden Concerten der Frau Clara Schumann bei, dieser achten, wahren Künstlerin, voll Poesie, voll Weisheit. Wir möchten sie eine Priorlerin der Kunst nennen, so rein, so edel ist ihr Streben, so ganz entrienen von all dem Hitter, von allem Eitelthafchen, von welchem so viele, selbst unter den

bedeutendsten aufstrebenden Künstlern nicht frei sind. Bei ihr ist alles wahr und ihr vollendetes Mechanismus dient nie als Zweck und Feind nur als Mittel, die Empfindungen ihrer Seele auszudrücken, den Geist der vorzutragenden Compositionen treu wiederzugeben. Wie sehr das musikalische Urtheil und der Geschnack sich hier verbessert haben, das bewies wieder auf die erstgenannte Weise der Enthufiasmus des zahlreichen Publikums in allen ihren Concerten, während vor etwa zwanzig Jahren diese Künstlerin bei ihrem Auftreten doch nur von wenig Kunstverständigen nach ihrem vollen Werthe gewürdigt wurde. In ihrem vierten Concert spielte sie mit Mad. Viardot, der berühmten Sängerin, die vorzüglich Cavier spielt, das Duo für zwei Pianos ihres Mannes, und Stockhausen sang in ausgezeichnetster Weise mehrere Lieder von Schubert und Schumann und die Arie aus Ezio von Händel. Kommt war der Cyclus ihrer Concerte zu Ende, so hielt Thalberg in denselben Räumen seinen glänzenden Einzug. „L'Etat c'est moi“ sagte Louis XIV., „le concert c'est moi“, konnte Thalberg sagen. In der vier Concerte, die er vor einem jahrelangen und eleganten Publikum mit großem Beifall gab, war er es allein, der das Programm, und nur mit seinen Compositionen ausfüllte. Es läßt da wir den Namen eines der Vorbereitungen nennen, so fällt uns der bekannte Ausspruch in seiner Anwendung auf Thalberg ein: „Il n'a rien appris ni rien oublié.“ In der That, er behält immer noch die Vollkommenheit der Technik, das Ebenmaß des Vortrags, namentlich den unergreiflich vollen, schönen Ton, Eigenschaften, die bei keinem andern Auftreten ihm so viele Verehrer gewonnen. „C'est l'idéal du materialisme“ sagte mir mein Nachbar rechts, ein emigrirter Musiker, „C'est le roi des pianistes“, küßte meine Nachbarin links, eine bekannte Clavierpietlerin.

Die beiden Opern von Grisar, namentlich la Chatte, enthalten manches Häßliche und fanden glänzige Aufnahme; eben so la fille d'Egypte, das Erstlingswerk eines jungen Componisten Jules Beer, Weise von Meyerbeer, welches recht viel dramatischen Inhalt verrieth. Vor einigen Tagen nun wurde in der komischen Der „Lalla-Rookh“, Oper in zwei Akten von Felicien David gegeben, die wir unbedingt nicht nur für das beste dramatische Werk dieses begabten Componisten halten, sondern auch für die beste Oper, die seit vielen Jahren für diese Bühne geschrieben wurde. Es mag sein, daß das orientalische Sujet der Individualität David's am meisten zusagte, denn zum ersten Mal begannen wir in diesem Werk jenen Vorzügen wieder, die den Componisten der „Wüste“ so schnell berühmt gemacht haben. Eine sanfte, träumerische Poesie, originelle und stets natürliche Gedanken, eine reizende Instrumentation voll interessanter Einzelheiten, das glücklich gelungene orientalische Colorit verleiht diesem Werk einen Werth, der bei Weitem den der Erzeugnisse der neueren französischen Muse übertrifft. Wie tabeln nur, daß in mehreren Nummern dieser Oper David sich selbst untreu wurde, und dem modernen italienischen Opernstyl zu sehr huldigte; auch ist der zweite Akt bei Weitem weniger gelungen als der erste. Dennoch glauben wir, daß das Werk überall, auch bei uns in Deutschland sich zuverweilen wird. Der Ouverture fehlt es trotz hübscher Einzelheiten an Einheit; aber schon die erste Nummer der Introduction, ein Duett zwischen Tenor und Chor, ist höchst originell, frisch, fest und in eigenthümlichem Rhythmus, und bekannt gleich, daß man es hier nicht mit einem der französischen Musikfabrikanten zu thun habe, die sich die feinsten Bedingungen, den rechten Zuhörpunkt und alles was zum gewöhnlichen Handwerk gehört, gewandt angeeignet haben, vor feinem feinsten Inspiration, nicht die geringste Poesie besitzen. Gleich darauf folgt eine wunderthätige Romanze voll poetischem Duft, eines Meisters würdig. Häßliche komische Couplet's, ein herrlicher Chor führen zu der reizenden Balletmusik mit Hantouise und Hornolo von Tambourin begleitet, an welcher der Chor sich später theilnigt. Das Colorit ist höchst anmuthig und alles klingt prächtig. Ein großes darauf folgendes Ensemble-Stück wurde mit sehr großem Beifall aufgenommen: wir fanden es, obgleich sehr effectvoll für die Stimmen, doch zu arm und einförmig in den Harmonien, so italienisch in den Melodien. Eine sehr ansprechende Cantilene in A-moll für Tenor mit englischem Horn und reizender Begleitung von Violonen pizzicato, schließt mit einem scharf contrastirenden Wechsel von Moll und Dur. Die Couplet's in B-dur, „C'est à la jeunesse qu'apparissent l'amour“ in  $\frac{3}{4}$  Takt, Refrain  $\frac{3}{4}$ , mußten Da Capo gegeben werden; sie sind pianissimo und im achten Oper comique Styl. Es wird Nacht auf der Scene; Violinen con sordini; großes Vieler-

Duett in mehreren Tempi. 1. Introduction in Es-dur. 2. Romance in G-moll. 3. Allegro. 4. Cantilène. 5. Nachspiel zum Allegro. Die Romance ist sehr schön, beim Hören atmet man die süßen Abendlüfte: die kurz wiederholten Noten der Flöten und Clarinetten in der Begleitung sind wie das leise Rauschen der Blätter und von neuer und eigenthümlicher Wirkung. Der Schluß des Alles besteht aus einem Chor (eine berühmte Patrouille) durch welchen sich später die oben genannten Couplet's in B-dur schlüßten. Das Taumeln und Wanken der Soldaten ist im Orchester durch eine Figur in den Saiteninstrumenten ausgedrückt, und das Ganze ist von recht dramatischer Wirkung. Dennoch mocht sich auch hier ein Mangel in David's Talent fühlbar, der uns schon bei seinen früheren Instrumental-Compositionen wie Trios, Duettinen, Symphonien etc. auffiel, eine gewisse Unbehäglichkeit in contrapunctlicher Beziehung und in Durchführung der Gedanken. — Der zweite Akt enthält, wie schon oben bemerkt, weit weniger Interessantes und Neues. Eine brillante Sopranarie und ein sehr melodisches Duett in A-dur  $\frac{3}{4}$  für zwei Soprane mit Arabesken im Orchester geizt, sind die ersten Nummern. Darauf folgt ein frischer, sehr hübscher Frauen-Chor im Styl der ächten, guten französischen Opera comique. Unter allen folgenden Stücken, und es sind deren noch viele, ja zu viele, heben wir nur noch eine recht schöne Barcarole hinter der Scene gesungen heraus. Das Sujet, von Garré und Hippolyte Lucas bearbeitet, obgleich nicht neu und an einer gewissen Einförmigkeit leidend, bietet doch mehrere gute musikalische Situationen und ist im Ganzen doch viel besser als alle die Vbrettis, die uns in der letzten Zeit vorgeführt wurden. (Schluß folgt.)

### Berlin.

-h- Mit der Aufführung des „Salomon“ von Händel, welche die Sing-Academie im Mai d. J. veranstaltete, haben wir die Concertsaison dieses Winters für beschloffen anzusehen. Die letzte Zeit, die Osterwoche mit ihren großen, der bedeutungsvollen Periode entsprechenden Aufführungen, und die letzten Concerte mehrerer Abonnements Intermezzen, welche nach den Festtagen stattfanden, machten den Schlußabschnitt unserer winterlichen Musiklebens sehr inhaltsreich und Interesse erweckend. Die Sing-Academie, welche nach altem Herkommen den Chai'freitag durch Musik zu vortrödeln hat, gab die „Matthäuspassion“ von Bach, die auch bei Ihnen in Wien ihre: Einzugs gehalten. Ihre Zeitung hat bei diesem Anlaß so viel über das Gelingen und das historische Getändel sich hinauftrauend dem christlichen Mythismus gebracht, daß wir uns dieses Mal mit der Antündigung bescheiden. Die Aufführung war eine sehr gelungene. Das Orchester und der Chor sind nachgerade mit dieser Aufgabe so vertraut geworden, daß sie ohne weitere Reflexion aus bloßem unbefangenen Zuhörergehen an die Musik den richtigen Ausdruck mehr und mehr wiederzugeben wissen. Das ist ja das Schöne von Bach's obersolter Musik, daß sie sich, wie man wohl sagt „an selbst“ singt, ist nur der notwendige technische Antheil überwunden. Sie ist so rein geistiger Natur und in ihr so gar keine Spur bedachtigster Eifers, daß es eben gar keine Absicht bedarf um eine Wirkung herbeizurufen. Im Gegenpaß zu aller effektvollen Musik ist sie die wohlthätig wirkungsvooll. In gewissen Sinn ist die Beethoven'sche missa solennis, welche der Stern'sche Verein am Sonntag ausführte, wohl titaneischer zu nennen: die Empfindungen sind tiefer und gewaltiger. Die Verzweiflung ist dunkler geschildert, der Jubel ungemessener. Doch ist Bach's Empfindungsweise tiefer. Die Stern'sche Aufführung war höchst sorgfältig vorbereitet und glückte vortreflich. In mehreren Kirchen son-n in dieser Zeit noch andere kleinere Aufführungen bekannter Werke statt. Eine Vereinskongregation des Bachvereins möchten wir als Vorbäuer der Oster-Musikwoche ansehen. Es hat dieser Verein im Laufe des letzten Jahres mehrfache Wandlungen zu erfahren gehabt. Vierling, der seinem Willen durch Verheirathung fremder Kräfte im vorigen Winter einen ganz besonderen Glanz gab, mußte sich krankheits halber zurückziehen. Ein dem Verein nahe stehender hiesiger Politiker versuchte es ihn fortzuführen, allein theils schien seine Art dessen Thätigkeit zu reguliren nicht die richtige, theils gestaltete auch ihm seine Gesundheit nicht sich dieser außerhalb seines großen politischen Wirkungskreises liegenden Beschäftigung für immer hinzugeben. Er zog sich plötzlich zurück, und es wäre das Fortbestehen dieser Sidite erstarrter Musik hier in Berlin in Frage gestellt gewesen, hätte nicht W. R. u. n. sich die Wiederbelebung desselben

angelegen sein lassen. Nun hat er die Fricade der Sache unter vielen Anstrengungen wieder gemeldet und die Leistungen des kleinen Chors in kurzer Zeit so gefördert, daß er Ende März 3 Contanten von Bach, den Frauenchor aus der Mercantate „Christ lag in Todesbanden“ (B. A. S. L.) und den Chor von Paubn „Du bist's, dem Ruhm und Ehre“ in einer kleinen Aufführung singen lassen konnte. Die Ausführung war den Kräften noch gewissermaßen vorbereitet und gelang gut. Die Sotti lagen in den Händen der Mitglieder und waren zum Theil nicht so gut besetzt, als man es wünschen könnte; doch stimmen wir trotzdem dem Principe, Bach's Werke möglichst zusammenhängend zu machen, ganz bei. weil der Eindruck des großen Chores durch die Vollständigkeit bedingt ist und eine Lücke zumeist sehr fühlbar bleibt. Vortreflich vor die Begleitung des durch seine Redaction der Bach-Ausgabe wohl bekannten Dirigenten. Er hatte sich's nicht genügen lassen, durch volle Harmonien, die bequemt mit angeschlagen werden, das Gefühl des Hörers zu orientiren, sondern die Begleitung, wo es irgend möglich in vollständige Stimmen aufzulösen. Es war ein außerordentlich wohlthuendes Gefühl Bach in dieser Bearbeitung zu hören. Nicht als ob R. u. n.'s Zuthaten als solche neben Bach's Musik rangirt werden sollten, sondern nur, weil die notwendige Vervollständigung im Sinne Bach's stattfand. Wir glauben, daß R. u. n. sich vortreflich zur Leitung dieses Vereins eignet und hoffen in der Zukunft über dessen ferneres Gedeihen recht viel berichten zu können. Daß der Verein sich mit der Ausführung minder großer Sachen begnügt war natürlich, doch sind diese nicht minder interessant und einzelne Chöre den großen in seinen ausgedehnteren Werken gleich zu stellen.

## Biographisches.

### Louis Böhrer.

Eine norddeutsche, wenn wir nicht irren Hamburger Zeitung brachte vor mehreren Monaten eine biographische Skizze Louis Böhrer's, welche wir mit allem Vorbehalt und namentlich auch dem hier mittheilen, daß das darin gefällte Urtheil über seine composition'schen Leistungen uns vielfach übertrieben erscheint.

„Böhrer, als der alte, wandernde Musikant in seinem Vaterlande bekannt, wurde im Herzogthume Sachsen auf dem Lande, und zwar in Tödtelstädt, drei Stunden von Gotha, am 8. Januar 1787 geboren. Schon in seiner Jugend zeigten sich Spuren eines wahrhaft musikalischen Talents, die zu schönen Hoffnungen für seine Zukunft berechtigten; so compoairte er schon kleine geistliche Sachen, vom zehnten bis zum vierzehnten Jahre; außerdem setzte er Schiller's Ode: „An die Freude“ mit Recitativon, Arien und Chören, ohne Unterricht in der Harmonie- und Instrumental'sache, in Musik, und lieferte dadurch noch mehr Beweise, daß er zur Kunst berufen sei.

Zm dreizehnten Jahr kam er vom Elternhause fort, nach Erfurt, theils um das Gymnasium zu besuchen, theils — und als hauptsächlichster Grund — um sich im theoretischen und praktischen Studium der Musik zu verwoollkommen. Er erhielt vom Organisten Kuge dabei ein guten Unterricht im Clavier'spiel, während Concertmeister M. G. Böhler ihn mit der wissenschaftlichen Musik vertraut machte.

Mit ein und zwanzig Jahren trat darauf Böhrer in Gotha als Lehrer im Clavier'spiel auf, wo ihm viele Lektionen übertragen wurden, bis daß er unvermuthet nach Jena auf anderthalb Jahre überfiedelte. Obgleich er so unvermuthet seinen Verhältnissen in Gotha entrisen wurde, fand er doch in Jena die freundlichste und beifällige Aufnahme.

Dort verfaßte er für einen Herrn von Hopfgarten in Gotha ein Clavier-Concert, von welchem er keine Abschrift besaß, und welches ihm auch nur mit einem Danke bezahlt wurde.

Später folgten als Compositionen von ihm die ersten Feste: „Les Antipodes“, Variationen in As (Op. 12) und Variationen in C (bei Härtel); außerdem noch ein zweites Clavier-Concert in Es, welches er mit dem entschiedensten Lobe öffentlich vortrug.

In einem der Kreise, in welchem er damals gerne gesehen und sehr beliebt war, lernte er Goethe kennen, und den Böhrer, in Folge seiner schönen musikalischen Vortrage, den besten Eindruck machte. Im Jahre 1810 wollte er mit vielen Schutzfreunden zu seiner weiteren Ausbildung

nach Wien gehen, obwohl er durch seine Unwissenheit — er hatte auf seinem Fuß sein Bismarck des österreichischen Gesandten — nur bis Linz gelangen, und von hier aus seine Reise über Regensburg wieder zurück machen mußte.

So gelangte er wieder ins Haus seiner Eltern und componirte hier eine Caverette, zu einer projectirten Oper: „Der Dreiherrnstein“ und das Pianoforte-Concert in C (Op. 10).

Darum machte Böhmer seine erste große Kunstreise durch Thüringen, Franken, Baiern und Oesterreich.

Durch Reisegelder von seinem Landesherrn unterstüzte, concertirte er zuerst in Sulz, Weiningen, Hildburghausen und Coburg; durch den wohlrennenden Musik- und Kunstsin dieser vorterrändlichen Städte mit regem Beifall und warmem Interesse begrüßt.

Von hier aus producirte er sich dann in Nürnberg vor einem wenig gefüllten Auditorium, aber mit einem um so größeren Beifall. Hier blieb er fünf Jahre im Hause des Dr. Carl Brens, und führte ein ziemlich sorgfältiges Leben; doch immer noch gegen seinen Zweck, der einzig und allein da hinausging, sich der musikalischen Welt bekannt zu machen.

Hier war es, wo seine größten und gelehrtesten Werke entstanden; unter andern großen Instrumental-Compositionen, vollendete er hier die Musik zu dem Operntheat des Dr. Arnotti: „Der Dreiherrnstein.“ Von einer zweiten großen Reise in die Schweiz über Stuttgart, Göttingen, Straßburg, Colmar, Basel, Aarau, Zürich bis Bern und später nach Leipzig, ging er im Jahre 1818 nach Hamburg. Hier lebte er anderthalb Jahre. Empfehlungen aus Frankfurt brachten ihn in das Haus des Herrn Odesroth, der sich seiner in jeder Weise als kunstsinntiger Mann annahm. Ferner machte er hier die Bekanntschaft des brasilianischen Gesandten de Castro, bei dem er die gastreichste Aufnahme fand.

Durch solche Bekanntschaften unterstüzte, gab er einige recht gute Concerte, und sah seinen Wunsch — sich auf der Orgel der Michaelskirche und Katharinenkirche zu produciren — erfüllt. — Böhmer selbst spricht sich in seinem Tagebuche über den gigantischen Bau der Orgeln aus, und taxirt ihren Preis an 80,000 Tlfr.

Von seiner Reise, die er von hier aus nach Oldenburg unternahm, lehrte er wieder nach Hamburg zurück, um sich nach Copenhagen zu begeben. Mit guten Empfehlungen von Herrn Odesroth ausgestattet, trat Böhmer über Travemünde im Monat Mai in Copenhagen ein. Hier erhielt er durch Kuhlman's würdige Empfehlung auf dem Sommerhofe, vor der Prinzessin und ihrer Hofdame Colbionen. Alle Vorschläge, in Copenhagen sich eine dauernde Stellung zu suchen, wurden von Böhmer's Seite nicht angenommen. Was einige Leute\*) über dort vorgesehene Scenen berichtet, die in der Nichtannahme dieser Vorschläge ihren Ursprung haben sollten, erklärt Böhmer selbst als lächerlich und erbärmlich. — Nachdem er sich in mehreren Concerten hatte hören lassen und vielen Beifall geerntet hatte, reiste er von Copenhagen ab, über Roskilde nach Døberan, wo er die interessanteste Bekanntschaft der Catalani machte. Von Døberan ging er die Nacht darauf zu Fuß nach Hamburg und gerieth bei einem Walde in einen Sumpf, aus dem er sich nach zur Noth retten konnte. Ebenso ging er Tag und Nacht bis Hannover, Osnabrück, bis daß er am Abende des vierten Tages in Oetfa anlangte. Seine Reise-Erfahrungen ergab er auf die Post, um sich dieselben nachschicken zu lassen; Böhmer hat sie nie wiedergesehen. — Aus dieser Periode seines Lebens bemerkt Böhmer selbst: „Ich bemerkte zuerst, daß ich 14 Jahre selbständig einer auf dem Lande, ziemlich beschränkt und dürftig habe leben müssen, alle größte Gefahr für meine Existenz zu meiden. Ich entbehrte alle geistigen und körperlichen Genüsse des Lebens, ertrug Hunger und Kälte in elenden Quartieren der Armen. Die Stadt ist mir zu theuer und bietet mir kein Bedeuten.“ Diese Periode fällt in die Jahre von 1814—1834.

Er durchzog den Thüringerwald, besuchte viel den hohen Inselsberg, Neubreitendorf (eine Herrnhuter-Colonie im Drei-Eleichenthal) und jährlich das romantische Bad Riebenstein. Von seiner Aufnahme in Meiningen,

wodan er jedes Jahr kam, ist Böhmer des Vorgesagten voll. Von hier datirt sich auch seine Bekanntschaft mit dem Copelmeister Grund, in dem er, wie er sich selbst ausdrückt, einen sehr gebildeten Künstler und Menschen kennen gelernt hat. Die Zahl öffentlich gegebener Concerte in zehn Jahren betrug dreißig, mit ungefähr 6—800 Tlfr., das Privatbeholden Böhmer's bei fürstlichen Personen betrug ihm 3—400 Tlfr., die im Druck erschienenen Werke (40 an der Zahl) gaben eine Einnahme von 600 Tlfr., Musikalien-Verkauf 300 Tlfr. und Dedicationen gar nichts. So erzielte er in zehn Jahren eine Einnahme von 2000 Tlfr., während ein Paganini an einem Concert-Abend so viel und wohl noch mehr bei einer einzigen Aufführung einnahm. Die immerwährenden Leiden und Entbehrungen des Lebens mögen wohl zu Böhmer's geistiger Zerrüttung in den letzten Lebensjahren die Hauptursachen sein. Viele sonderliche Thatigkeiten von Böhmer in seiner letzten Lebensperiode findet man im Thuring'schen Volksalmanach von 1861 von Müller von der Werra angezeichnet. Derselbe erzählt uns, daß bei Böhmer's Leidenbegänniß (im Jahre 1859 in Tostedtthal, woselbst er in Hirtenhäuser'sch) sich ein weißes Taubenpaar soll auf sein Grab niedergelassen haben.

Deutschland hat in ihm einen tüchtigen Musiker zu betrauen, dem man von allen seinen vielen Compositionen\*) nur noch das allgemein beliebte Thüringer Volkslied nachsingt; aber dabei sich leider zu wenig des Schöpfers dieses Liedes erinnert, dem man nicht einmal das Recht gab, auf diese Composition seinen Namen zu setzen.

Bis hierher ist Böhmer noch zu unbekannt für Deutschland geblieben, wenn er nicht bald unter dem deutschen Volk neu und zum bleibenden Andenken aufzuleben wird. Ein von Böhmer verlegter Koffer ist von Dr. Storch eingekauft worden und es ist für diesen menschenfreundlichen Mann ein wahrer Schatz von nachgelassenen Musikalien darin gefunden worden.

Die so vollendete Oper: „Der Dreiherrnstein“ hat Dr. Storch einem talent- und geistvollen Musiker Herrn Velenhagen zur Restauration übergeben; Dr. Storch selbst und der junge Schriftsteller G. de Grahl werden gemeinschaftlich den Text zur wüthigen Umarbeitung unter die Feder nehmen, um demselben eine vortheilhaftere Gestaltung zu geben.

Hoffen wir, daß durch diese thätige Unterstüzung, die dem Werke eines todtenthätigen Musikers geschieht, die baldige Aufführung der Oper uns gesichert ist, und daß sie, nach ihrer klassischen Musik, auch die würdige Aufnahme beim deutschen Publikum finde\*\*).

## Nachrichten.

Die Salzburger Zeitung meldet: „Mittwoch den 28. wurde in der hiesigen Domkirche zum ersten Male Mozart's Vesper in C-dur (comp. in Salzburg anno 1780, nach R. von Köchel's Catalog Op. 339) aufgeführt. Die Partitur befand sich in Mozart's Nachlass in Mozarteum und wurde von dem thätigen Director desselben, Herrn S. Schläger, nach deren Entdeckung alsbald zur Aufführung vorbereitet. Das Werk gehört unsrerseits zu den bedeutendsten Compositionen des Meisters; die Nummern „Beatus vir“, „magnificat“, vor allem aber die grandiose Fuge „Laudate pueri“ sind wahre Meisterwerke dieses großen Genies. Man staunt, daß dieses Werk nach mehr als achtzigjähriger Existenz noch immer nicht durch den Druck vervielfältigt ist. Brauchstücke desselben finden sich hier und da in Klöstern, und das „Laudate Dominum“ ist bei

\*) Die verlegten Compositionen sind: Unter andern, Tänze für Pianoforte (ohne Dußzahl) 12 Heft, Variationen (ohne Dußzahl), 2 große Duetturen und eine Serenade, eine große Phantasie für Fagott und Orchester, eine Phantasie und Variationen für die Clarinette, eine Sonate in Es, ein Capriccio in A-dur, zwei Motetten zu vier Singstimmen und eine Sammlung Vändlungen und Fugen für die Orgel, (bei Kalkstein — sonst vollständig) andern bei Gombord in Augsburg.)

\*\*\*) So eben beim Abschluß des Blattes kommt uns ein Brief aus Domburg zu, worin u. A. gesagt wird: „Ich sah vor kurzem eine Concertouvertüre von V. Böhmer, in vierhändigem Clavierauszug von Vaterhagen, welche der Anbund von aller Vangeligkeit gewendet, die mir je vorgekommen.“ Gerade so ging es uns mit einer Cantate, die vor einiger Zeit bei Ziert in Oetfa aufgeführt.

\*) Mit von Dörning war es namentlich, der in Böhmer's schneller Abreise von Copenhagen einen verdächtigen Grund finden wollte. Er behauptete ihn öffentlich eines intimen Verhältnisses mit einer sehr hochgestellten Dame.

Diaboli in Wien erschienen. Während man bei Beethoven bereits zu einer Gesammtausgabe seiner Werke schreitet, schlummern Mozart'sche Geistesblüthen hehrer Schönheit noch unbekannt und bestäubt in Archiven, wie dieses Werk und ein unlängst hier vorgeführtes Violinconcert beweisen."

Die unter der Leitung H. Bennett's stehende Bach-Societät in London hat kürzlich des Meisters Johannespassion zur Aufführung gebracht.

Nach einer ausführlichen Mittheilung in den „Rezeptionen“ befinden sich in Wäghen Musikvereine in folgenden Städten: In Brunn seit 1862 in Dornbach seit 1861, in Jgla seit 1819, in Proßnitz seit 1856 in Znaim seit 1861. Die Geschichte sowie die Resultate derselben bieten bis jetzt wenig erfreuliche Resultate. Am meisten wünschliches Aufstehen scheint Proßnitz entfaltet zu haben: es wurden dafelbst bisher 37 Concerte veranstaltet und gelangten ein Oratorium und die meisten Symphonien von Beethoven zur Aufführung. Der Verein besitzt ein Vermögen von 300 fl. —

Jenny Lind-Goldschmidt veranlaßt in Greter-Hall drei Oratorien-Aufführungen (Messias, Schöpfung und Elias) zu wohlthätigen Zwecken; die Leitung hat Hr. Goldschmidt übernommen.

Die musikalischen und opernlichen Ereignisse dieser Saison in Coburg waren: B-dur Symphonie von A. Schumann, Arié und Cavatine aus Faust von Mendelssohn, Frühlingsoberst, Concertstück von Gade, Einführung aus dem Serail von Mozart, Faust von Gounod, Weiße Dame von Boieldieu. Man berichtet uns darüber: „Daß diese Aufführungen sehr gut ausfielen, war das Verdienst des in Coburg in so gewandten Capellmeisters Herrn Lampert, und die Inszenirung der Opern betrifft, des thätigen Regisseurs Herrn Kawaczinsky, der ein Mann von gründlichen Theaterkenntnissen ist. Die Weiße Dame wurde unter der Direction des Herrn Concermeisters Krämer gegeben, der die lobenswerthen Eigenschaften besitzt, auf strenges Tempo, aber auch wohlwollenden Vortrag und angemessene zarte Begleitung zu halten und bei fernigen Finalen nicht zu jagen.“

In Aachen und Köln ist ein Manuscriptwerk: „Canonische Suite für Streichinstrumente von J. D. Grimm zu Gehör gebracht worden, welches ebenfalls gelehrte Musiker, wie das größere Publikum zu verstehen geeignet sein soll. Nachdem, was von Grimm bereits ebrt ist, scheint dies ganz glaubwürdig, und es steht zu hoffen, daß sich bald ein Verleger finden werde, der dieses Opus in die Oeffentlichkeit bringt, um so mehr als bei dem vermehrten Aufstehen in größeren Städten bereits ein Mangel an guten Novitäten sich sichtbar macht.

Die Richter. Nr. 34 bringt nähere Mittheilung über den Anhalt der Proßnitz'schen Bibliothek von Dr. Mettenleiter in Regensburg.

Der von einigen Musikblättern so sehr gerühmte Componist Hans Zeeling ist in Prag gestorben.

Das „Chronologisch-thematische Verzeichniß sämtlicher Tonwerke Mozarts von L. Ritter von Köchel enthält u. A. auch genaue Angaben der verloren gegangenen, zweifelhaften und unterschobenen Composition des Meisters.

Aus der Umgegend von Wiener-Neubad wird uns gemeldet: Hölzerhöfchen, Fahnen und Wägen und klingendes Spiel, festlich geschmückte Menschen, die zu Fuß und zu Wagen aus der Ebene und von den Bergen her ziehen und das schäufliche Dorf am Eingang des Gebirges mit dort nie gesehener Gewänge erfüllen — gilt es ein großes politisches oder kirchliches Fest zu feiern, wurde es von den Großen des Landes, von der hohen Obrigkeit angeordnet? — Nein sie kommen Alle herbei, getrieben von dem Gedanken eine Pflicht der Dankbarkeit gegen einen einfachen Bürger abzutragen, der festlich auch ein großer Sangesführer war, — und folgend dem Rufe einer anspruchsvollen Vereinigung von Bürgern, die in länderlicher Abgeschlossenheit mit frommem Ernst der Kunst zwar schlichte aber nicht unwichtige Altäre zu errichten wußten. So, einfach aber herzlich und wahrhaft erhabend feierte Wäldersdorf das Andenken seines Sohnes, des am 14. März 1807 hier gebornen Staudigl. Die Musikblätter Viechtarfs hatte den schönen Gedanken an dem Geburtstagsfeste des Sängers einen Gedächtnis zu errichten und veranstaltete bei Enthüllung derselben (am 1. Juni d. J.) ein Fest, das sie in

Vereine mit den herabstachenden Fieberstufen von Baden, Gymnastischen, Himgel, Eckerhart, Raurfischen, Pottenhoff und Maggini (im Ganzen gegen 250 Sängern) und mit dem Zornern und der Bürgerwehr von Neuhaid abhielt. Im freien Stand ein schön geschmückter Altar, umgeben von der barocken Menge. Mit inniger, gedankvoller Rede eröffnete der Pfarrer Dr. Adam aus Neuhaid die Feier und führte die ehrfurchtsvoll lautendenden Chöre in die weitgedehnte Stimmung hinein. Die Worte des Psalmisten „Singe dem Herrn ein neues Lied, preise ihn mit lautem Geänge“ nahm der würdige Redner zum Texte und entwickelte klar und schön die Bedeutung der Kunst und des Gesanges als eine Gabe Gottes und des Sängers als eines Gottbegünstigten. Ein Hochamt folgte, dessen musikalischer Theil (die Messe von Hans Schläger) die Neuhaidler mit auferlesenerwerther Präcision ausführten. Als das jubelnde Wort „Hosianna in ex-celsis“ erklang und alle Herzen höher schlugen in dem Weibegesänge des Gottgedankens, da wüthete eine Menge singend empor als wollte sie auf ihren stolzen Schwingen die demüthigste Freude der Menschen in den unendlichen Himmel hineintragen. — Der festliche Zug begab sich sodann zu dem Geburtshause Staudigl's, und nach dem von der Gesammtheit der anwesenden Vereine kräftig gelungenen Chor „Viechtarfs“ von Maringer und einer kurzen warmen Anrede, die eine Stütze des Lebens und Wirkens des Gelehrten enthielt, wurde die Gedächtnisfeier durch eine Festkantate (componirt von dem Correspondenten Prop. Palmphaner in Neuhaid, einem Jugendfreund Staudigl's), nach einem Gedichte von der Frau des Componisten) machte den würdigen Schluß.

Nicht die anwesenden Verwandten des Abingegangenen allein waren tief ergriffen, wir alle saßen uns mit vermandt, und allen hatte er angehört, was allen ist er entrückt und Irmen presten in mandem Augenblick zum schönen Festen, daß er die vereinigten Lieder, in denen er uns einig von der „Erinnerung“ sang, nicht unwohl gelungen!

Hoher Sänger, der du mit dem eigenen Herztakt die Rosen so purpurroth lächelst, daraba du den Kranz der Fiedler suchst, an denen wir uns entsüden, die Rosen, die so wunderbar duften, daß ihr Duft dich selbst betäuben magte und du herabstank in eine Nacht, stiller als die des Grabes, die dich endlich mildeig aufnahm, du verließst die Strahlenkrone des Ruhmes, womit dein verklärtes Angeficht unvergänglich geschmückt ist — mögen deine Fiedler verhalten sein, du hast in untern Herzen eine Suite herfür, die der Gedanke schon an deinen Namen immer wieder auf's Neue zu den osten schönen Tönen erklingen macht, und wir werden Kindern und Enkeln erzählen von deinen großen Fiedlerthaten und der Vorber wider immer grünen, der kein andres Leben gekostet hat, als — dein eigenes. \*).

## Verichtigungen.

In Betreff der von uns jüngst angezeigten Musikwerke von A. Reichmann wird uns mitgetheilt, daß die „Chorgesangschule“ bereits vor etwa 12 Jahren erschienen, also keine Novität ist, wie wir irriger Weise angenommen hatten; ferner sollen die mitgetheilten Notenbeispiele, sofern sie festliche genau die natürliche Declamation und Stimmungslage enthalten, auf nachweisbaren Druckfehlern in der Partitur beruhen.

Zur Verichtigung einer Bemerkung in der A. Z. Nr. 21. Art. Wien. I.) diene, daß der Gädner'sche Chor (Waldezauber) keineswegs „neu“ sondern einem längst bekannten Hefte (op. 19. Vert. Wie in Altona, jetzt Schubert's und Comp. in Leipzig) entlehnt worden, und daß der Componist selbst gegen die einmalige Vorführung eines solchen einzelnen und zwar kurzen Chores (statt etwa eines von ihm gewöhnlichen Fieder-Cyclus) als Lob — eben so energisch als vergebens protestirt hat.

## Briefkasten der Redaktion.

Riter-Wiederaman in Leipzig. In unserer Zeitung sind bezahlte Inserate nicht üblich, weil sie dadurch dem Stempel unterliegen würde. Senden Sie uns gefälligst ein Recensions-Exemplar. —

\* Ich kann nicht umhin noch die befreundete Thatfache zu erzählen, daß bei dem Feste gerade Dirigenzien schickten, welche dem Künstler zur größten Ehre als weislich sind, die Künstler und Kunstfreunde Wien's, jener Stadt, wo seines Lebens und Wirkens Schauplatz waren, und wo sein Andenken doch am lebendigsten sein muß. Wo waren sie, wo waren insbesondere die Collegen des Sängers, die ja selbst mitgezogen wurden in dem Feste, das man beging? Durften sie sich vor den schlichten Bürgern und Landleuten in den Zeichen der Pietät beklagen lassen? — Nicht einer war erschienen. — War das Fest nicht genug bekannt gemacht worden? waren plötzliche und unworgeregelte Hindernisse eines Ereignisses eingetreten? Ich weiß es nicht. Aber die Erinnerung wurde eine allgemeine, und das Mitleid wurde nicht gering. (Aberding's wußte man in Wien wenig davon, wir selbst wußten nichts, obwohl wir in der Nähe von Wäldersdorf Anwonnen und sogar einen Mitarbeiter besaßen; Niemand meldete uns eine Syllbe! D. Her.)



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wallgasse Nr. 265. — Ausgabe: Rohmthor Nr. 1147. Auh- und Musikalienhandlung: Wessely & Bösing, vormals G. F. Wäber's Witwe. **Veränderungen:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Vorkostenzahlung: Für 1 Jahr 8 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 5 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 3 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Einzelne Blätter** 15 Nkr. oder 3 Silberggr. — Briefe und Petitionen werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Das 39. niederheinische Musikfest. — Robert Schumann und seine Contate „Der Rose Pilgerfahrt.“ (Schluß). — Rezensionen. C. F. Crüdeners. (Schluß). — Der Salzburger Kirchenchor. — Correspondenz aus Paris (Schluß). — Nachrichten. — Briefkasten.

## Das 39. niederheinische Musikfest \*).

N. Kaum sind die letzten Töne des 39. Musikfestes verhallt und schon soll der Referent die Feder spigen um den Bericht darüber der wartenden Musikzeitung so bald als möglich zuzustellen. Da gilt es freilich ein kräftiges Zusammenraffen. Mag der Wille auch noch so gut sein, man hat eben fünf volle Tage lang nur genossen, mit aller Energie, deren Geist, Gemüth und Ohr fähig sind, fünf Tage lang Musik genossen. Und was dies heißen will weiß Jeder, der sich in demselben Falle befunden hat. Mag Genuß und mag die reizbare Empfanglichkeit der Seele sich auch mit jedem Tage steigern, — einmal spielen die Nerven in unserer Zeit eine gar bedeutende Rolle im menschlichen Organismus, und außerdem macht gerade musikalischer Kunstgenuß untauglich zum Arbeiten, vornehmlich zum nüchternen Referate über den empfangenen, so angedehnten Genuß selbst. Anregung ist genug in der Seele vorhanden; steigerte doch bei einigen das ganze Fest in allen Proben und Aufführungen durchlostenen Energiestrich die diese Anregung bisweilen zu einem gefindnen Delirium. In Ohr und Seele summen und klingen unendliche Melodien (freilich nicht die unendliche Melodie, welche Richard Wagner dem Walde abgelauscht und — der verwegene Sterbliche — in Töne gebannt hat). Aus spätem Schlafe schreht nach kurzem Schlummer der unruhige Schläfer auf und in die Ohren gellt ihm ein jauchzendes Osanna oder ein Recitativ von 14 Bassen und 20 Cellos, wie es dringlich und immer dringlicher dem Zuhelnder der Freude entgegenstrebt. Und wenn man auch die Ruhe des Geistes wiedergefunden hat, so läßt sich doch demjenigen, der sich ein musikalisches Fest niemals durchgestoßet, durch die berichtende Feder kaum eine irgendwie der Realität entsprechende Vorstellung von den verfloßenen Festtagen geben. Die glänzenden Saisonzoncerte selbst in größeren Städten vermögen doch nur eine dürftige Analogie zu unsern Festconcerten zu bieten.

Gälte es eine Aufführung musikalischer Novitäten zu schildern, so könnte man mit der Partitur in der Hand die strenge Pflicht des Recensenten üben. Aber was wir gehört, das sind ja mit einzelnen Ausnahmen lauter wohlbekannte Meisterwerke, deren Kenntniß jedem unserer Leser zu seinem theuersten und wertheften geistigen Eigenthum gehört, das sind Händel und Bach, Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven, das sind Werke, auf die der Deutsche mit Recht niemals ohne triumphirenden Stolz, niemals ohne das Bewußtsein seiner unbedingten Ueberlegenheit auf dem Gebiete der Tonkunst zu blicken pflegt. Läßt sich doch ein Musikfest doch auch nur aus dem deut-

lichem Musikstoffe zusammengestellt als möglich denken. Würden doch selbst die vorzweiseltsten Verehrer italienischer oder französischer Musik auf solchem vieltägigen Musikfest durch Langeweile des Geistes, durch Ermüdung des Ohres an ihren Sünden irre gemacht werden, falls sie es einmal versuchen wollten, sich erst in einer Reihe concertmäßiger Hauptproben und dann in dreitägigen Aufführungen an ihren Verdi, Meyerbeer oder vielleicht an dem neuen Heroen des musikalischen Tagesgeschwindels und der unversämten Reclame, an Herrn Gounod zu begeistern.

Selbst ein Musikfest, es ist eine ganz eigenthümliche Art von festlicher Vereinigung! Wissenschaftliche, künstlerische Vereinigungen sind heute an der Tagesordnung und sind gewiß ein recht erfreuliches Zeichen der Zeit. Sie bringen alle die verschiedensten Geister deutscher Nation in persönliche Berührung mit einander, sie helfen provincielle Sonderstellungen endlich überwinden, provincielle Vorurtheile ausgleichen; aber beim Musikfeste tritt noch der gemeinsame, von allen getheilte Genuß hinzu, der diese Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden ganz besonders belebt. Von allen Seiten treffen sie zusammen, und in den Hauptproben, unter dem Trauen der neunten Symphonie, der H-moll-Messe begegnen sich liebe, lange Zeit getrennte Menschen wieder. Für die am Schluß des Festes sich wieder Trennenden knüpft sich an die Erinnerung des Wiedersehens zugleich die Erinnerung an den schönsten Genuß, den sie zusammen in jenen Tagen durchlebte.

Auch die Musikfeste sind in unserer Zeit häufiger geworden. Sogar am Rhein hat sich neben den niederheinischen Festen noch eine zweite Vereinigung am Oberrhein aufgethan. Aber abgesehen davon, daß das niederheinische Fest jährlich wiederkehrt, daß die Aufführungen drei Tage umfassen, ist es doch insbesondere die Tradition, welche es vor ähnlichen Vereinigungen vorans hat. Sind doch mit den Erinnerungen an dieses Fest die Namen der ersten Meister aus den letzten 40 Jahren, und darunter die Namen mancher theuren, unvergeßlichen Abgeschiedenen auf das innigste verknüpft. Viel alter und wohlverdienter Ruhm hastet an diesem Feste, für Künstleröhren haben sie einen ganz besonderen Klang diese Worte: niederheinisches Musikfest. Daß sie ihren Zauber auch in diesem Jahre bewährten, bewies die Anwesenheit so vieler in den letzten Tagen in Geln versammelter Tonkünstler aus Nord und Süd, Ost und West, aus Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich.

Und des Ruhmes aus vergangenen Jahrzehnten, der Tradition und des Vertrauens der von allen Seiten hinzuströmenden Künstler und Kunstfreunde hat sich denn auch dieses neununddreißigste Musikfest würdig gezeigt. Wir wollen nicht mit früheren Jahren vergleichen, namentlich nicht mit dem letztvergangenen. Referent befindet sich noch so sehr unter dem Eindruck des empfangenen Genusses, daß er leicht in die banale Phrase fallen könnte, es sei noch kein so schönes Musik-

\*) Bei der Wichtigkeit, welche die deutschen Musikfeste durch ihre Richtung und ihren Einfluß auf die Massen erlangen haben, wird es wohl nicht unstatthaft sein, wenn wir dem Bericht darüber einen Raum und einen Platz anweisen, der in der Regel nur für Abhandlungen bestimmt ist.

fest am Rhein gefeiert worden. Und das würde noch mehr als eine thörichte Phrasen sein, er würde mit seinem eigenen Urtheil in Conflict treten, da es ihm schon manchmal in den Tagen nach dem Feste, so 1855, als Jenny Lind in der Schöpfung und der Perle gesungen hatte, oder 1858, als das Credo aus der H-moll-Messe aufgeführt worden, ähnlich wie gegenwärtig zu Muthge war.

Also lassen wir jeden Vergleich und fragen lieber, wenn denn diesmal der erste Preis gehörte, wie nach griechischer Weise der Vorberfranz um die Schläfe zieren müßte? — Und wenn wir nicht einen, wenn wir hundert Kränze auszutheilen hätten, wir würden doch die ganze Wucht auf das Haupt des verehrten Dirigenten Ferdinand Hiller legen. Wir würden sogar der Meinung sein, daß, wie gewaltig auch die Wucht solcher Ruhmestrophäen sein möchte, er dieselben doch lächelnd tragen würde, ebenso lächelnd, wie er die Mühen jener aufregenden Tage ertragen und überwinden hat. Was es doch eine Lust ihn auf seinem Dirigentenpulte thronen zu schauen, wie er mit klassischer Ruhe den wogenden Tonmassen gebot, zu hören, wie er in den Hauptproben mit kurzen, allzeit treffenden Bemerkungen ein sicheres Gelingen vorbereitete, in der Aufführung Sänger und Orchester begeisterte und immer ruhig und gelassen blieb. Was Hiller den Kräften seines Chors und Orchesters zumuthen kann, weiß er auf's genaueste. Zu welcher Leistungsfähigkeit sich unter seiner Leitung die musikalischen Kräfte der Stadt Köln entwickelt haben, davon kann als Beispiel gelten, daß er den letzten Satz der neunten Symphonie nach einmaliger, und zwar nach einer noch dazu über-eilten Probe zur glänzenden Aufführung brachte. Er konnte sich darauf verlassen, daß im entscheidenden Augenblick seine Kölner Sänger die fremden Elemente unwiderstehlich mit sich fortziehen würden. Was wir schon früher gelegentlich bemerkt haben, daß der Kölner Chor besser, musikalischer singt, als irgend ein anderer deutscher, davon hat das diesjährige Fest wieder einmal einen deutlichen Beweis gegeben. 715 Mitwirkende waren im Ganzen vereinigt und darunter 569 Choristen, 163 Soprane, 135 Altstimmen, 102 Tenore und 169 Bässe. Von den Solisten wird bei den einzelnen Aufführungen die Rede sein.

Der erste Tag war dem Oratorium Händel's: Salomon gemidmet, aufgeführt nach der Originalpartitur. Im Jahre 1835 ebenfalls am ersten Pfingsttage hatte Felix Mendelssohn eine Aufführung desselben im früheren Gürzenichsaale in Köln bemerkenswert. Am Rhein war das Oratorium, überhaupt in Deutschland, wenig bekannt, seitdem nicht wieder gehört worden. Wie uns der Biograph Händel's, Victor Schöcher mitgetheilt, ist Salomon von Händel im 63. Lebensjahre, in der Zeit vom 5. Mai bis zum 19. Juni geschrieben worden und noch in denselben Sommer vom 11. Juli bis zum 24. August 1748 fällt die Arbeit des Oratoriums Susanna, welches Burney ins Jahr 1743 verweist. Die erste Aufführung Salomon's im Covent Garden fand im Jahr 1749 statt und war vom größten Erfolg begleitet. Es kann kein Zweifel darüber er-walten, daß Salomon zu den Händel'schen Oratorien ersten Ranges gehört, sowohl was die Gewalt der Chöre, wie die Feinheit der Arien und Duette anbelangt; Kraft und Lieblichkeit, Fülle und garke Empfindung sind in glücklichster Harmonie verbunden. Ueber die mächtige Wirkung Händel'scher Chöre ein Wort zu verlieren wäre überflüssige Rede; aber daß die Arien, was individuelle Empfindung, was eigenthümlichen Reiz und Charakter anbetrifft, sich nur mit einzelnen aus dem Meissas vergleichen lassen, ist doch bemerkenswerth. Eine Orgel, welche im Concertsaale wie den Cölnern niemals fehlen sollte, war diesmal zum Zwecke des Musikkunst aufgestellt. Schon die ersten Klänge der Ouverture ließen die prachtvolle Tonfülle, welche sich aus dem Zusammenklang der Orgel \*) und

des Orchesters ergab, bewundern. Alsdann ein gewaltiger Doppelchor: „Mit Harf“ und Cymbellklang erhebt Jechova's Macht, mit welchem das Oratorium beginnt, und der die volle Kraft der Stimmen und Instrumente entfaltet. Die folgende Bagarre, „Preise den gütigen Herrn der Welt“ wurde von Herrn Hill aus Frankfurt gesungen. Stimme sowohl wie künstlerische Ausübung Herrn Hill's sind durchaus anerkennenswerth. Für den ersten Abend war seine Partie leider auf diese einzige Arie beschränkt. Es würde zu weit führen, die einzelnen Nummern des Oratoriums zu verlesen. Berichten wir zuerst, daß sämmtliche Chöre, zum größten Theil Doppelchöre, sich der gelungensten Ausführung, der größten Wirkung auf das entzückte Publikum erfreuten. Es macht in den Chören des Oratorium's Salomon sich eine größere Mannigfaltigkeit der Stimmen, als in den meisten übrigen Oratorien Händel's geltend. Der musikalische Bau der einzelnen Chöre ist natürlich von der allgemeinen Compositionsweise Händel's nicht verschieden. Es sind dieselben Figuren, dieselben Schlüsse, welche wir aus seinen übrigen Meisterwerken kennen, dieselbe plastische Tonmalerei, die, ohne jemals aufzuhören echt musikalisch zu sein und rein musikalisch zu wirken, doch die Händel'sche Behandlungsweise des Textes charakterisirt, und dieselbe von den übrigen großen Meistern, von Bach, Mozart, Beethoven untercheidet. Ganz richtig bemerkt Herr Professor Gerwinus in Heidelberg in seinen jüngsten dithyrambischen Ergüssen, in welchen er Händel als den höchsten und größten Componisten aller Zeiten feiert und mit anmaßender Souveränität die reine Instrumentalmusik (Beethoven natürlich nicht ausgenommen) und alle, welche anderer Meinung zu sein wagen, mit geringschätziger Verachtung maßregelt — ganz richtig bemerkt derselbe Herr Professor Gerwinus in Heidelberg, daß es vorzüglich sinnliche Begriffe in den Worten des Textes — der Größe, der Höhe, der verschiedenartigen Naturlaute sind, welche Händel's Wahl der Töne und Figuren bestimmen. Auch daß Händel gewisse Figuren bei gewissen Gelegenheiten, wenn er z. B. den Eindruck des Erhabenen, oder des unheimlichen Schauders hervorbringen will, wiederholt verwendet, also bei allem Reichthum musikalischer Formen einigermaßen nach der Schablone gearbeitet hat, versichert Herr Professor Gerwinus wie es scheint mit vollständiger Naivetät und ohne zu ahnen, daß eine solche Verwendung wiederkehrender musikalischer Formeln nicht gerade als Beweis dafür angeführt werden kann, daß Händel unter den großen und genialen Meistern der deutschen Tonkunst wirklich der genialste und allergroße ist.

Gerade diese Wiederkehr bestimmter Figuren nun bei bestimmten Veranlassungen des Textes in Verbindung mit jener sinnlichen Tonmalerei, in welcher der Heidelberg'sche Kritiker die höchste Entwicklung der Musik zu erkennen scheint, läßt Händel'sche Oratorien auch auf Unmusikalische eine so bedeutende Wirkung ausüben. Es ist Charakteristisch, daß sonst wenig oder gar nicht musikalische Männer, welche im Uebrigen auf einer hohen Stufe geistiger, künstlerischer oder wissenschaftlicher Bildung stehen, von Händel'schen Oratorien tiefer und nachhaltiger ergriffen werden, als von Bach's, Mozart's, Beethoven'scher Vokalmusik. Es hat dies seinen Grund eben darin, daß letztere Meister sich weit weniger von den im Text enthaltenen sinnlichen Vorstellungen, desto mehr aber von der poetischen Empfindung und Stimmung des Textes zum musikalischen Ausdruck antreiben lassen, die Gegenstände der tonlichen Malerei weit weniger in der Natur, als in den unendlichen Nuancen der seelischen Stimmung finden. Um letztere musikalische Behandlungsweise eines Textes, um z. B. die höchste Entwicklung musikalischer Lyrik, die Schubert'sche und Schumann'sche Composition des Liedes zu begreifen, bedarf es musikalischer Anlagen und musikalischer Bildung; um die Größe und Erhabenheit eines Händel'schen Oratorium's richtig zu würdigen, bedarf es nur eines im Allgemeinen geweckten Kunstsinnes.

\*) Die Orgelstimme ist von Mendelssohn eingerichtet. Die Orgel selbst zählte 21 Stimmen.

Wir wollen, um Mißverständnissen vorzubeugen, nicht unterlassen, uns ausdrücklich dagegen zu verwahren, als ob wir mit diesen Bemerkungen auch nur im Entferntesten die große Bedeutung Händel's, die musikalische Bedeutung seiner Meisterwerke herabsetzen, den Reichthum der Händel'schen Schöpfungskraft irgend verkleinern wollten. Unsere Absicht war es nur bei Gelegenheit der Kölner Händelansführung einen weiteren Versteiß auf die jüngsten Anstellungen des Herrn Professor Gerwinus in der *Cölnischen Zeitung* Nr. 153 und 154 aufmerksam zu machen. Vielleicht, daß sich der Eine oder der Andere veranlaßt findet, zur Feder zu greifen, und den un-musikalischen Standpunkt, von welchem aus Professor Gerwinus über Inhalt und Wesen der Tonkunst urtheilt, schärfer zu beleuchten. Wir wünschen Jedem das Seine zu geben, und zwar nicht nur Herrn Gerwinus seine Verdienste zu lassen, sondern vornehmlich jeden Meister der Kunst in seiner Eigenthümlichkeit und Größe, unbeschadet der Größe und Eigenthümlichkeit eines Andern anzuerkennen. Wir wollen nicht, weil wir Händel so sehr verehren, deshalb in seinen Werken auch die höchste Entwicklung der Tonkunst erreicht halten, Mozart durch ihn überflüssig gemacht glauben. Wir wollen nicht, weil wir Händel als den ersten und nicht wieder erreichten Meister des Oratorienstils, dieser Verbindung von Text und Musik feiern, welcher im Oratorium ihre Stelle findet, deshalb mit geringschätzung von der reinen Instrumentalmusik gesprochen wissen; mag immerhin Professor Gerwinus in derselben nicht anders entdecken, als dunte unbestimmte Genüsse begierlicher Nervenzüge — Apothose der Gedankenlosigkeit! Weil Händel für Gerwinus der erste Meister der Töne für alle Zeiten ist, darum muß daselbe doch nicht für Alle der Fall sein. Oder ist Herr Professor Gerwinus nicht nur ein einzelner Mensch, sondern die Repräsentation der Menschheit überhaupt? \*)

Und nun zurück von dieser Abschweifung zu unserem herrlichen Oratorium Salomon, wie es in prächtiger Ausstattung, in gelungener Ausführung die Hörer entzückt und erschüttert, wie die naive Tonmalerei Händel's, wie seine festen, abgerundeten Formen, auch wenn man weder diese noch jene als den Höhepunkt musikalischer Ausdrucksweise betrachtet, niemals ihre Wirkung verlieren. Das ist das Große, schon von Beethoven Bemerkte bei Händel, daß er mit den einfachsten Mitteln stets die größten Wirkungen erzielt. Welchem einzelnen jener Chöre im Salomon wir den Preis zuertheilen sollten, es ließe sich schwer sagen, so ergreifend und musikalisch entzückend wirken sie jeder in seiner Weise. Die mächtigste Stimmfaltung macht sich neben dem Eingangschor wohl in dem „Lobt den Herrn jung und alt“ Nr. 47 des Clavierauszugs geltend. Auf das Publikum wirkte der letzte Chor des ersten Theils, der sogenannte Nachtigallenchor Nr. 18 mit seiner süßen, zu seligen Träumen einmüthigen Melodie am anregendsten. Entzückend ist die Klangwirkung in der Instrumentaleinleitung desselben, welche das Eingreifen der Orgelstimme hervorbringt. Besonders machen wir auf die Chöre des Wechselfanges im dritten Theil aufmerksam. Der Componist stellt sich hier die Aufgabe, die verschiedenen Stimmungen der Seele, welche Musik zur Darstellung bringen kann, in einer Reihenfolge vorzuführen. Gleichsam als ein Zwischenspiel im Oratorium läßt Salomon vor der Königin von Saba seine Kapelle sich in mannigfaltigen Weisen versuchen. Erst in sanfter Melodie voll mildem Wohlklang, dann in mächtigem Schlachtgesang, darauf im Wehklagen über unglückliche Liebe, zuletzt in einem herrlich gearbeiteten Chor, der sich die Wichtigkeit der stürmisch aufbrauenden Leidenschaft zur Aufgabe stellt, und die Aufgabe auf das Vollkommenste löst. Die Motive der einzelnen Chöreätze werden durch

Sologesang Salomon's angegeben. Als Meisterstück harmonischer Modulation kann jener Choriag, welcher der Liebe Leid bezingt und Chor Nr. 4 des Cl.-Auszugs, wegen seiner wunderbar wirkenden enharmonischen Verwechslungen betrachtet werden. Noch müssen wir auf den schon oben erwähnten Chor Nr. 47 wegen seines prächtigen Cantus firmus aufmerksam machen.

Was nun die Solopartien betrifft, so ist es schwer zu entscheiden, ob der Altistin Fr. Schreck aus Bonn (Salomon), oder den Tenoristen Herrn Schneider aus Wiesbaden (Jadob) der Preis gebührt. Beide jenen Händel in wahrhaft klassischer, in so gediegener Weise, mit so glücklichem Stimmmaterial, mit so klarem, gehaltenen und gehaltvollen Vortrag, wie Händel gesungen werden muß. Rein und feuch sind Begriffe, die auch auf die Kunst, auch auf die Art des musikalischen Vortrags anzuwenden sind. Wir glauben Herrn Schneider und Fr. Schreck eine größere Ehre erweisen zu können, als wenn wir diese Worte zur Charakteristik ihrer Auffassung und ihres Vortrags gedrauchen. Ursprünglich war Herr Schrott von Carolsfeld für das Musikfest gewonnen worden; Unwohlsein verhinderte ihn sein Verprechen zu halten. Händel's Salomon hat nichts dadurch eingebüßt, daß an seiner Stelle Herr Schneider eintrat. In Fräulein Schreck dürfen wir sowohl was die Fülle der Stimme, als was die edle Auffassung des Oratorienstils betrifft, die der ersten Altistin des Deutschlands feiern. Nicht das gleiche Lob wie Fr. Schreck und Herrn Schneider können wir der Sopranistin Frau Dufmann aus Wien ertheilen. Diese Sängerin, im Besitz eines schönen und bedeutenden Stimmmaterial's, dazu echt musikalisch, entzückte freilich das größte Publikum in erstaunlicher Weise, gewann sich wiederholten, rauschenden Beifall. Die Kenner Händel's, die ernsteren Freunde der Kunst indessen fühlten sich durch die unsterke, anspruchsvolle Manier, in welcher Frau Dufmann Händel sang, durch das unablässige Vibriren und Tremuliren, in welchem sie ihre Stimme sich ergehen ließ, verlegt und besonders peinlich in jenen reizenden Duetten (Alt und Sopran) berührt, in welchen Frau Dufmann neben Fr. Schreck wirkte. Bei Verdi, Meyerbeer und Gounod mag ein derartiger Vortrag, wie Frau Dufmann ihn bei Händel sich gestattete, wohl angebracht sein. Es ist zur Täuschung des Publikums in der großen Oper französischen Stils manches nöthig, — so auch, daß die Stimme der Sängerin in den Ausdruck einer Empfindung affektirt, welche in der Musik selbst thatächlich nicht vorhanden ist. Aber bei Händel möge man uns mit solchem festet-ausdrucksvollen Singen versehen. Daß Frau Dufmann nicht etwa als Bühnensängerin ihre Stimme in dem Umfang verdobernd hat, daß sie nicht anders als in dieser Weise singen könnte, daß es also nach Freier Wahl geschieht, wenn sie Händel's Arien verdirbt, dies bewies sie am dritten Tag in Hüller's Gesangsstud. für dessen Vortrag sie der Componist wohl mit einem freundlichen Wink bedacht haben mochte. Auch schon im dritten Theil des Salomon, als Königin von Saba sang sie mit größerer Ruhe, würdigerem Ausdruck und zuweilen beinahe völlig zu unserer Befriedigung. Sämmtliche Arien des Oratoriums „Salomon“ an einem Abend vorzuführen, möchte unratksam gewesen sein. Doch müssen wir auf das lebhafteste bedauern, daß die Anstellungen zwei Nummern getroffen haben, welche von den Kennern Händel's schmerzlich vermißt wurden. Einmal meinen wir die Auflösung der *Mariae* (Salomon) in G-moll. Nr. 21 des Clavierauszugs „ob die Sonn' auf Berg und Thal“ — dieselbe gehört zu den schönsten und klangvollsten und namentlich stimmungsvollsten Arien, welche Händel überhaupt geschrieben hat. Aber doch noch peinlicher berührte uns der Ausfall der Arie der falschen Mutter bei dem Streit um den Besitz des Kindes, Nr. 25 des Clavierauszugs, interessant durch ihre rhythmische Bewegung und für den Zusammenhang der dramatischen Handlung, als Gegenpaar zu der folgenden Arie der echten Mutter unerlässlich. Wie würde Händel über die Aus-

\*) Herr Professor Gerwinus wird schon wissen, weshalb wir hier eine Anmerkung machen. Diejenigen, welche es nicht wissen sollten, verweisen wir auf den *Actolog* Schloffer's von Gerwinus (letzte Seite).

lassung dieser Arie gewüthet haben! Wendete er doch so viele Sorgfalt zur musikalischen Charakterisirung der beiden Mütter auf. Eingeschoben aus der Originalpartitur wurde indessen eine Sopranarie im letzten Theil, welche sich im Clavierauszuge nicht befindet.

(Schluß folgt.)

## Robert Schumann

und seine Comtate:

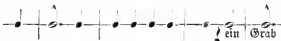
### „Die Pilgerfahrt der Rose.“

(Schluß.)

Aehnlich verhält es sich mit Nr. 5, wo die weitere beschreibende Erzählung des Tenor durch ein langames Psalmobiren geradezu langweilig wirkt. Uncharakteristisch und unlogisch sind folgende Textzeilen, wie hier durch Gedankenstriche, so in der Partitur durch Pausen getrennt: „Und wie ein Blig — verschwunden sind — der Effen lust'ge Schaaeren, — nur auf der Bies' ein Silberkreis — verräth noch wo sie waren.“ Während nun diese Erzählung, in langsamen Noten deklamirt, eine übermäßige Breite erhält, ist das Erwachen Röschen's als Mädchen wieder zu unwichtig und unelbständig behandelt. Es ist als jagte den Componisten hier ein Dämon über die Stellen hinweg, wo er seine Mittel entfalten sollte und hielt ihn dort fest, wo nichts Rechtes zu machen ist. Denn kaum hat Röschen die nöthigsten Worte mehr gesprochen als gesungen, so hebt der Tenor seine Erzählung wieder an; nach wenig Takten sieht Röschen schon vor der „unbarmherzigen Frau.“ Die hier anhebende Melodie ist so rührend zart, daß man nicht begreift, wo der Musiker sich selbst so sehr im Wege stehen konnte, dieselbe nicht zur Reife und völligen Entfaltung kommen zu lassen. Unseres Erachtens mußte das erst geschehen, ehe die unbarmherzige Frau mit der abweisenden Antwort herantastet, welche allerdings ganz vortreflich widergegeben ist. Abermals (Nr. 7) fällt der Componist in seinen breiten empfindsamen Erzählungen und führt uns zum Todtengräber. Unbegreiflich bleibt, daß Schumann nicht das Unnatürliche folgender Betonung erkannte, die so klingt, als hieße es: „Er gräbt den Spaten.“



Dieser Satz mußte doch wirklich anders, etwa so rühmlich misirt werden:



wobei die malende Begleitung immerhin ihre gegenwärtige Form behalten konnte. Beiläufig bemerkt wird die Empfindsamkeit des Gedächtnisses von hier ab immer bedrohlicher. Wir müssen zuerst den Reichenzug von des Müllers Tochterlein, die „am gebrochenen Herzen“ starb, und alle Einzelheiten eines Begräbnisses mitmachen, dann werden wir mit Röschen in des Todtengräbers Wohnung geführt und müssen an denselben Schmerz um seine hingegangene Gattin theilnehmen, der doch in keiner Weise zur Sache gehört; endlich verabschiedet sich Röschen von dem übersehtimentalen Todtengräber und begiebt sich zur Ruhe, aber nicht ohne an den „Herrn dort im Sternennland“ ein Gebet zu richten (Nr. 10), worauf die Schwesterlein Eisen sie in Schlaf singen. Wir sind gewiß kein Feind solch zarter Poesie, allein das Uebermaß derselben schwächt und ermattet den Geist, der sich endlich nach Frische und Freiheit sehnt. — Was das Unnatürliche betrifft, so hohort uns in der Todtengräbercene (As-dur-Satz) die Nonchalance mit der die verschiedenen Personen nacheinander singend auftreten.

Dadurch, daß die Musik dabei melodramatisch fortgeht und die Aktion des Grabens malt, treten die Personen ganz in den Hintergrund oder werden Staffage des Bildes, statt Hauptsache zu sein. Weit besser wäre es wohl gewesen, wenn der Dichter dem Todtengräber ein Lied zu singen gegeben hätte, worin die nöthigen Aufklärungen in Form von Parenthesen enthalten sein und vom Componisten mehr parlando behandelt werden konnten. Außerdem wirkt eine gewisse Monotonie der Modulation (der Satz kommt immer wieder nach As zurück) nicht günstig. Der folgende Grabegang für Chor (Nr. 8) hat unbedeutlich eine schöne Haltung und interessante Züge, wie z. B. die Unisonogänge und die Doppelreizen Seite 36 und 37, nur können wir uns auch hier mit der mehr psalmodirenden Haltung der Solostimme nicht befreundend. Weiterhin ist es sehr schade, daß die B-dur-Melodie „Es glänzet aus tief blauem Himmel“, deren frische Anmuth gerade hier so wohl thut, nicht weiter ausgebaut worden ist. Es konnte bis zu den Worten „die Pilgerin hebt sich jetzt empor“ aus dem vorhandenen Text durch Abwechslung von Gesang und instrumentaler Begleitung immerhin ein selbständiges Stück geschaffen werden, das in sich abgerundet ein Bild der hereinbrechenden Nacht ausführt. Durch das Fortspinnen der Motive über die Reden verschiedener Personen hinweg wird diese Einheit trotz gleichartiger Elemente der Melodie und Begleitung nicht erreicht. Auch in dem „Gebet“ konnte unbeschadet des hübschen Effekts, der das Einschulmern bezeichnet, durch eine mindestens anbeutungsweise Rückkehr zur Hauptmelodie eine abgeschlossener Form herbeigeführt werden. Wir begreifen, daß Schumann der Kleinheit seines Gegenstandes halber nirgend in die Breite gehen wollte, aber die Musik hat hierin ihre eigenen Gesetze, die ohne Nachtheil für die Wirkung nicht außer Acht gesetzt werden dürfen, um so weniger als in der kleinsten Form etwas Ganzes gegeben werden kann.

Nach alledem hat es uns durchaus nicht Wunder genommen, daß der Eindruck dieses ersten Theils, trotz des überaus hübschen und lebendigen Schlußchors der Effen bei der jüngsten wiederholten Aufführung durch die „Wiener Singakademie“ ein recht flauer war. Verschiedene Kritiker haben dadurch, daß sie die Schuld den Ausführenden beimaßen, nur einen Beweis dafür geliefert, daß sie entweder eine passende Gelegenheit gefunden zu haben glaubten, um einer gewissen Antipathie gegen das Instrument freien Lauf zu lassen, oder daß sie vor dem Namen Schumann eine zu abgöttische Verehrung hegten, um die Hauptfehler in Werken selbst aufzusuchen.

Der zweite Theil enthält im Text weniger verschiedene Scenen, daher die Musik sich auch selbständiger entfalten konnte. Zwar ist natürlich auch hier die Iyrisch beschreibende Erzählung beibehalten, doch wirkt sie weniger nachtheilig, erstens weil eine größere Anzahl aufgeführter und abgerundeter Musikstücke das musikalische Verlangen des Hörers befriedigt, zweitens weil dieser Erzählung an sich weniger ist, drittens weil eine Veränderung in der Disposition vorgeht, welche als Abwechslung wohlthätig wirkt. Während nämlich im ersten Theil die Erzählung durchaus dem Tenor angewiesen war, geht sie hier theilweise in andere Stimmen (Alt und Bass) über, weil der Componist den Tenor für seinen „Sohn des Försters“ braucht, der jetzt im Hause des Müllers mit Röschen freit. Der Einheitslichkeit des Ganzen wird dadurch allerdings kein Vortheil geleistet; allein man verzichtet gerne auf diese höhere Forderung um der niedrigeren: Abwechslung, Genüge gethan zu sehen. Das Gesagte findet jedoch nur in Bezug auf den weiteren Fortgang des 2. Theils Anwendung. Zum Beginn tritt noch der Tenor erzählend auf und zwar in derselben Weise wie im 1. Theil. Wie sehr würde alles von wirklichen Personen Gesprochenes auch hier gemüthet, wenn es die geregelte Bewegung für sich allein in Anspruch nähme!

Nr. 12 „Zwischen grünen Bäumen schaut des Müllers Haus“ ist ein so reizendes kleines Musikstück mit so prägnan-

ten Motiven, daß man sich nur schwer entschließt darüber aus theoretischen Bedenken den Stab zu brechen. Doch können wir wenigstens nicht umhin zu bemerken, daß uns der plötzliche Sprung des erzählenden Textes in die zweistimmige Behandlung gewagt und unmotiviert erscheint. Wollte der Componist, wie es hier der Fall, die „grünen Bäume“ und des „Waldbach's wilde Woge“ malen, so konnte das nur instrumental geschehen; der erklärende Text konnte dazwischen, davor, oder dahinter ausgesprochen werden; aber ein zweistimmiges Lied daraus zu bilden ist eine künstlerische Unberücksichtigung, die trotz der reizenden Wirkung der Musik den Eindruck der Ungereimtheit macht.

Ein ganz köstliches Stück ist Nr. 15, ein Männerchor und Jägerlied ersten Ranges, durch eigenthümliche Rhythmiik und echten Waldklang ausgezeichnet. Nr. 16 setzt die Erzählung durch eine Altklamma im Balladenton, Nr. 17 wieder durch zwei Stimmen fort, und hier ist obendrein eine seltsame Combination gewagt. Der Förstersohn und Köselin treten in Duettform mit ihren noch ganz in sich verborgenen Gefühlen hervor und es wird von dem Hörer verlangt, was er vereint hier hört, mittelst seiner Phantasie zu trennen und jede Stimme als den Ausdruck innerlicher Regungen hinzunehmen, da die Darstellung bereits die äußere Einigung der Beiden auszubringen scheint und bei anderen Textworten auch sehr leicht ausdrücken könnte. Wir hätten es passender gefunden, wenn die Gesänge Beider nicht durcheinander sondern nebeneinander gestellt worden wären; das Verwandte und Enigme konnte durch Weibhaltung derselben Melodie, das Gegenfällige etwa durch eine einfache aber merkwürdige modulatorische Rückung wiedergegeben werden. — Nr. 18, Chor: „O sel'ge Zeit“ ist eine wirkungsvolle und abgeschlossene Nummer, wirkungsvoll eben freilich an diesem bestimmten Plage als Ausdruck der hier auszubrückenden Empfindung. Objectiv betrachtet erscheint die Sache ein bischen sinnlich aufgefaßt, die Liebe mehr in ihrer jugendlichen nicht allzutiefen Schwärmerci, als in jenem Geiste gewahrt, der sie als eine alle Hindernisse besiegende Kraft erkennen läßt. Und so kann es geschehen, daß dieser Chor, der im Ganzen seine Wirkung thut, und dessen Schluß als besonders effectvoll im besten Sinne bezeichnet werden muß, einzeln betrachtet etwas liedertafelmäßig und oberflächlich erscheint.

Ein prächtiges Stück, etwas Schubert'sch wohl, ist Nr. 20 „Ei Mühle liebe Mühle.“ Hier ist auch die Duettform ganz passend, denn man kann dabei zwei Mädchen denken, die ihre Betrachtungen über den schmucken Glanz des Hochzeitshauses anstellen. — Ebenso köstlich ist die unmittelbar folgende 21. Nummer, ein Chor voll Leben und Frische, in welchem nur das Sopran solo „die Kirchenglocken klingen“ unnötig ist, während der anschließende Walzerchor eben so charakteristisch als originell genannt werden muß und von heiterster Wirkung, doch von aller Niedrigkeit frei ist.

Alles Folgendes, so reizend und zutreffend es betont ist, wird uns verallt durch den schon oben bemerkten Schluß der Handlung, bei dem uns immer ein heftiges Weh überfällt. Wir wissen nicht ob Viele mit uns darin übereinstimmen, glauben aber einen wiederholt erhaltenen Eindruck hier konstatiren zu sollen.

Man hat oft genug Menschenophen und nicht ganz ohne Grund vorgeworfen, daß seine Symphonie nur Reichen von „Liedern ohne Worte“ seien. Mit demselben Recht, ja vielleicht mit größerem kann man Schumann es nachsagen, daß er die höchste Gattung aller Musik: die Vereinigung von Chor und Orchester in der besten poetischen Absicht zu einem wieder- oder Balladenschlus herabgedrückt hat. Wir machen ihn keinen Vorwurf daraus, denn der Künstler steht unter Zeitgewalten, die er nicht zu besiegen im Stande ist. Nur soll das Urtheil der musikalischen Intelligenz nicht sich irren führen und zu dem Glauben bringen lassen, die Kunst befinde sich unter solchen

Umständen im Aufsteigen. Im Einzelnen konnte Schumann „wenn“ er sich klarer gemorden wäre aber den Eindruck seines ganz en Werks, immer noch viel daran besser, namentlich im oben mehrmals angegebenen Sinne. Allein mit dem „wenn“ und „aber“ ist nicht geholfen, und hätte auch Schumann Text und Musik noch so sehr umgestaltet, Recitative eingeföhoben, Einzelnes mehr ausgeführt, Manches ganz beseitigt: die vollkommene „Pilgerfahrt der Noje“ wäre doch kein Kraftwerk geworden, sondern ein zartes, düstiges aber etwas schwächliches Opus geblieben, dessen Lebensdauer nicht allzu hoch zu bestimmen sein dürfte.

## Recensionen.

Carl G. F. Grädener.

(Schluß.)

Der 2. Satz mit der Ueberschrift Grave assai lento in C-dur beginnt mit einer Melodie, über die wir uns eigentlich kein Urtheil zutrauen dürfen, da sie uns völlig unzugänglich ist; sollte sie eine klare Stimmung in uns hervorbringen, so würden wir keinen Ton unverständlich stehen lassen können. Der tiefstliegende, did und unformlich klingende Tenor müßte schon eine Octave hinauf; die schwach ausgebildete Cantilene müßte geändert, die häufig gesucht erscheinende Harmonie einfacher, aber doch mannigfaltiger gestaltet, der störende, überflüssige Orgelpunkt im Sopran zu Ende des ersten Theils hinausgeworfen, kurz Alles gründlich in Verwirrung gebracht werden, wäre es auch nur, um Stellen wie folgende zu vermeiden:



welcher, wie wir glauben, jedes feinere Ohr den hartnäckigsten Protest entgegenstellen muß. Daran schließt sich ein Mittelsatz, der folgende, nicht mehr ungewöhnliche Figur durchführt:



Es ist ein tragisches Schicksal moderner Composition, daß sie so selten die schöne Mitte zwischen dem Baroden und Trivialen einschlägt, sondern immer geneigt ist, aus dem einen Extrem in das andere hineinzuwandern. Grädener hätte wohl das Zeug dazu gehabt, dies zu vermeiden. Der Schluß des 2. Satzes wiederholt die erste Melodie, läßt sie aber von Triolen schlagen, die sich zum Theil in chromatischen Intervallen bewegen, begleitet werden — jene leidige Formation, welche die unvermeidliche Folge nach sich ziehen muß, daß die Melodie nur noch viel dumpfer, höfeler und todtler klingt. Nachdem sie endlich aufgehört hat, erfolgen plötzlich noch einige traphobische Seufzer in H-dur — aber zu welchem Zweck und mit welchem Rechte, ist nicht einzusehen; lam es etwa nur auf die Accord-Experimente an, die noch gemacht werden? Das wäre für eine Sonate wohl etwas zu phantastisch.

Das Scherzo-Finale endlich ist rücksichtlich seiner Themen unbedeutend, die Verarbeitung desselben zeugt dagegen wieder von Gemantheit; die Modulation leidet sehr an aromatischer Sterilität, wenn nicht geradezu an rohem Vanalidismus (vergl. für das erstere besonders S. 20 und 25; für das letztere S. 21 und 26). Wie Or. folgende Stelle sich drücken lassen können, begreift man kaum:



Streicht man also diese 4 Seiten, so bleiben noch 4 übrig, auf welchen mit dem Motivo



mannigfach operirt wird, ohne daß jedoch recht etwas Neues hat werden wollen; hier zeigt sich, daß Formtalent und Produktivität sehr wesentlich verschiedene Dinge sind.

Läßt sich Erstere dem Autor keineswegs abprechen, so fehlt es dieser Sonate wenigstens an einem tieferen produktiven Inhalt, da die Grundgedanken der zwei letzten Sätze an sich unbedeutend, de des ersten aber durch die wenig noble und tiefe Modulationsmethode des Componisten mehr geschwächt als gehoben sind. — Dazu kommt endlich die läßliche Claviertechnik. Nichts als Unifono's, Octaven, Verdoppelungen, knallende Klänge und Virtuoseneffekte; von Stimmführung kaum eine Spur, von schönem Klang, von interessanter Harmonienlage, von ausdrucksvollen Passagen, von Formen reichthum überhaupt fast gar nichts. — Damit stellt sich denn leider das Werk in eine sehr übel b.richtige Kategorie von Clavierstücken, wie sie freilich die Neuzeit in bei Weitem überwiegender Mehrzahl liefert; es ist ein Virtuosenstück vom reinsten Wasser, aber auch als solches ein sehr verfehtes. Denn ein richtiger Virtuose wird viel mehr technische Seitentänzeleien darin suchen, als er sünder; höheren Ansprüchen an Technik aber, wie sie etwa ein Stück von Bach, Beethoven, Schumann stellt, entgeht dieses freimüßig. — Es ist kraftlos genug, daß die Gegenwart immer mehr zu vergessen scheint, wie doch der unausstüßbare Grundtypus jeder guten Kunst nothwendig der reine Satz mit Stimmen ist und bleiben muß. Je mehr wir uns von diesem Grundzium glauben emancipiren zu dürfen, desto sicherer sind unsere Clavierprodukte dem Untergang geweiht.

Der „Zwiegsang der Esen“ ist nach dem bloßen Clavierauszug sehr schwer zu beurtheilen. In formeller Beziehung bietet er viel Interessantes dar; an Leichtigkeit, Gewandtheit, Fluß und Rundung der Arbeit ist nichts zu tabeln. Dagegen zweifeln wir auch hier an der Möglichkeit einer nur annähernd entsprechenden Ausführung, wenigstens beim ersten Satz, denn es fehlt demselben an soliden Bassen. Die Harmonien sind wirklich so eisenhaft unbestimmt als möglich, ein Fehler, der, so lange man reelle Musik macht, durch Nichts, selbst durch den eisenhaften Text nicht entschuldigt wird. War dem melodischen Hauptmotiv keine kernhafteste Harmonik abzugewinnen, als die hier vorliegende, so mußte, falls die responsorisch-kanonische Form des Zwiegsangs einmal beibehalten werden sollte, ein anderes Motiv erkundet werden; denn auch das Dächster stürzt, soweit aus dem Clavierauszuge ersichtlich ist, den ziemlich schmerzlichen Körper der 6 Stimmen nicht durch ein hinlängliches Fundament. Hier liegt daher nach unserm Dafürhalten ein tief greifender Fehler der Behandlung von Chor und Orchester verborgen, dessen weitere

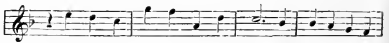
Verzweigung wir aber natürlich nicht verfolgen können. Einfacher, wenn auch weniger original, gewiß aber sehr wohlklingend, wirkt der langsame Zwischenatz. Der fugierte Schlußsatz endlich, dessen Themen aus dem ersten herübergenommen sind, würde vollkommen schön gewesen werden können, wenn nicht auch hier wieder an einer Hauptstelle die schon öfter gerügte Eigenthümlichkeit Bräuner's, durch chromatische Fortschreitungen hindurch zu moduliren, störend dazwischen träte. Wenn man einmal vergeht, wie nicht Bach allein, sondern alle großen Meister chromatische Klangfarben anwenden, wie stehend dabei Alles ist, wie mannigfach vorbereitet, wie wunderbar in einander übergehend und an einanderhängend — wie verhältnißmäßig selten sie außerdem dergleichen in größerer Ausdehnung gebrauchen, dann — wundert man sich kaum noch, daß die moderne Musik so wenig wahrhaft kunstlerische Beherrschung dieses Ausdrucksmittels zeigt; es ist das eben ein Zeichen, daß sie bei all' ihrem Drängen auf poetischen und charakteristischen Inhalt oft gerade die verkehrtesten Wege einschlägt, um desselben wirklich oder wenigstens scheinbar habhaft zu werden, da sie unter anderen sehr häufig solche Mittel anwendet, welche von jenen als roh materieller Klangstoff, der sich nur zu den bestimmtesten Zwecken ihrer Meisterhand maßvoll fügen wollte, mit reifer Absicht bei Seite gelassen wurden.

Ueber die zwei kleinen Sonaten im leichteren Styl für Clavier und Violine schließlich nur die Bemerkung, daß sie bei aller Anspruchslosigkeit dennoch das Vorzüglichste sind, was uns bisher von Grädenen bekannt geworden. Hier ist nicht nur volle Sicherheit in der Beherrschung der Mittel und Formen, sondern auch eine wohlthuende Freiheit von kleinen persönlichen Grillen und unmotivirten Liebhabereien oder sonderbaren Auswüchsen, wie wir sie in früheren Werken wohl hin und wieder zu bemerken glaubten. Man gewahrt vielmehr überall eine gewisse Gehobenheit, Amuth und Grazie, und wenn auch nicht bedeutendere Tiefe, so doch innige Wärme, zuweilen sogar feutiges Pathos der Stimmung. Als langamer Mittelsatz ist beidemal ein Lieb im Volkston (sogar mit Text) gewähl't worden. Nr. 1. in B-dur möchte im Ganzen mehr ansprechen, der Mittelsatz erscheint etwas fremdartig; aus Nr. 2. D-dur ist uns das Andantino besonders lieb geworden. Man sehe ein Motiv wie folgendes Hauptthema des ersten Satzes von Nr. 1:

Mäßig schnell.



oder wie das Mittelthema des 3.:



oder endlich folgende Stelle des Andantino von Nr. 2:





so wird es kaum noch einer Empfehlung dieser ebenso bescheidenen als delikaten Compositionen bedürfen. Wir zweifeln nicht, daß dies leichtere Genre des Autors eigentliche Sphäre ist und können daher nur wünschen, daß er demselben doch den ganzen Ernst und die volle Tiefe seiner Innerlichkeit zuwenden möge, um mittelst der ihm eigenen, höchst geschickten Formbeherrschung auch fernerhin Werke von echt künstlerischem Werth und allgemeinem Interesse hervorzubringen.

## Der Salzunger Kirchenchor.

Aus Coburg.

Fp. Zur Erörterung der obigen Ueberschrift lassen Sie mich zuerst eine kurze geographische Notiz voranstellen. Ihre Leser sollen durchaus nicht etwa meinen, der Drucker hätte Salzunger Kirchenchor gedruckt statt — Salzburger. Mozarts Vaterstadt hat ja wohl auch herrliche Kirchenchöre. Und dennoch dürfte man lächelnd fragen, ob die dortige erzbischöfliche Cathedral in der fraglichen Beziehung mit dem kleinen, an der Bertra zwischen Weinlagen und Eisenach gelegenen (als Vadeort nicht unbekanntem) protestantischen Städtchen von kaum 3000 Einwohnern weitaus weiter fann. Der Salzunger Kirchenchor giebt wieder einmal den hellen Beweis, was steter, freudiger Wille und Ausdauer in einer guten und großen Sache auch unter den bescheidensten und schwierigsten Verhältnissen auszurichten vermag. Was soll man dazu sagen, daß eine Stadt wie Coburg, eine Stadt im Besitz einer vollständigen Capelle und eines Theaters, das im Opernfach kaum hinter den größten Residenzen zurückstehen will und für Klangvolle, renommirte Stimmen unverhältnismäßige Summen verschwendet, durch den — Dilettantenverein eines Nachbarstädtchens auf's Tiefste beschämt wird, den dort ein treufliegender Cantor (Wähler ist der Name des wackeren Mannes) aus Bürgersöhnen und Schulfrauen gebildet hat? Dort nennt man begierig in die Ohrgenäuel eines modernen musikalischen Heidenthums, hier hat sich eine begeisterte Schaar um das Heiligthum echter christlicher Kunst gesammelt und kann sich in dem Bestreben nicht genug thun, sich an den ebenso tief frommen als musikalisch unendlich erquicklichen Schöpfungen einer vergangenen großen Kunstperiode zu erbauen, und zugleich der Gegenwart das Beständigste in der Vorzeit gesammelten herrlichen Schätze zu vermitteln! — Also der „Salzunger Kirchenchor“ hat am 12. Junius zu Coburg in der St. Moritzkirche ein Kirchenconcert gegeben. Dieser Chor, der sich der besonderen Protection des Erbprinzen von S.-Meiningen erfreut, besteht dem Berochnen nach aus circa 45 Sängern. Der Zahl seiner Mitglieder nach soll er dem Berliner Domchor nachstehen. Ich bezweifle aber, ob sich irgendwo ein vollkommener, reinerer Kunstgesang finden läßt. Finden und denken ist wohl zweierlei. Absolute Keinheit und Vollendung gehört nicht in's Gebiet der Wirklichkeit. Namentlich ein Chorgesang wird da und dort immer Etwas zu wünschen übrig lassen. Aber ich sage mit freudiger Erinnerung an das gestern Erlebte in guter Zuversicht, die Leistungen des Salzunger Kirchenchores streifen an die Vollkommenheit nahe hinan; die kleinen Schwächen und Schwanungen in der Tonbildung und Tonbewegung sind ohnedieß nur einem scharfen, musikalisch ge-

bildeten Ohr bemerklich. Was sagen Sie dazu, wenn ein zweichöriges Miserere von Allegri, das sich in weinem getragenen, durch feinerlei Instrumentalbegleitung unterstützten Tönen wohl eine Viertelstunde hinzieht, in A-moll aufsteigend, in einem A-dur endlich schließt, in welches die Stimmgabel völlig harmonisch einstimmen würde? Was sagen Sie von einem landsstädtischen Dilettantenchor, dessen Soprane namentlich fast immer so klingen, als ob man nur eine volle, welche Solostimme hörte, der ein Pianissimo vorträgt, das ich nicht besser zu bezeichnen weiß, als wenn ich es mit dem leisen Dämmern des Lichtes im ersten Morgengrauen, oder mit dem wunderbaren Säuseln und Flüstern des Waldes an einem linden, windstillen Sommerabend vergleiche? Welche Sicherheit der Intonation, welche Frische und welcher Wechsel der Klangfarbe, welche Zartheit des Vortrags, welches liebevolle Eingehen auf den Charakter des Einzelnen, welche Macht, Gewalt und Fülle des bald ruhig wogenden, bald majestätisch dahinströmenden, auch im ausgeprochenen Fortissimo immer maßvollen Gesangs! Auszusprechen wüßte ich — in aller Bescheidenheit natürlich — nur das Eine, daß die Aussprache der Worte nicht immer deutlich genug scheint.

Etwas so Herrliches und im vollsten Sinn Großes und Gewaltiges ist nicht bloß in Coburg, sondern auch in mancher viel größeren deutschen Stadt gewiß noch nie gehört worden. Das gegebene, zahlreich besuchte Kirchenconcert hatte sehr zweckmäßig ein historisch geordnetes und gegliedertes Programm. Den Anfang des 1. Theils bildeten vier untereinander zusammenhängende und zusammengehörige Hymnen aus dem 7. Jahrhundert, „aus der königl. Bibliothek zu Berlin“, die also in weiten Kreisen noch nicht bekannt zu sein scheinen, schon dem Textinhalt nach offenbar zu „Vigilien“ und für die verschiedenen Nachtzeiten von Mitternacht an bestimmt, von einer dieser Bestimmung entsprechenden wahrhaft wunderherrlichen, einfach lieblichen Tonbewegung. Es wurde den Hörern hier schon demerklich, wie die sogenannten „Härten“ in der Harmoniefolge des Kirchenstils auch einem verwöhnten Ohr durchaus unersänglich klingen, und dem Kirchengesang sogar eine ganz eigenthümliche Würde, Kraft, und Frische geben. Es folgte — diesmal in deutscher Uebersetzung — ein Passionsgesang von Palestrina, dann das schon angeführte Miserere von Gregorio Allegri. Den Schluß der 1. Abtheilung bildete der Sag Lux aeterna aus der Missa pro defunctis von Nicolo Jomelli, wenn ich nicht irre mit der fallenden Scala der Sopranstimme beginnend, in einen besonders vortrefflich ausgeführten, kunstvoll einfachen Fugensatz übergehend, und mit dem Requiem aeternam im langsamsten Tempo endend. — Die 2. Abtheilung drachte lauter deutsche Musik. Sie begann mit dem wunderbar herrlich variierten Choral „Jesu meine Freude“ von 3. Seb. Bach. Daran schloß sich ein kostbar frisches „Weihnachtsliedlein“ von Leonhard Schröter. Wer's nicht schon wußte, konnte es hier fühlen, was unsern Kirchen- und Gemeindegesang mit der rhytmischen Gliederung und Bewegung des ursprünglichen Choralsanges verloren gegangen ist, und wie recht man daran thut, hier wenigstens bis zu einem gewissen Maß auf das Alte zurückzugehen. Daran reihte sich dann das liebe, einsältige Ave verum von Mozart, auch dies, wie alles Andere ohne alle Begleitung vorgetragen. Den Schluß bildete eine Motette von Dr. Hauptmann „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt“ (Ps. 91), eine gewiß treffliche und oerbenstliche Arbeit des bekannten Chorführers der Thomaskirche in Leipzig, die es aber dennoch durchfühlen ließ, wie groß die Alten in der Kunst gewesen sind, mit den einfachsten Mitteln die größten Erfolge zu erzielen. Leider kamen die Zuhörer um die ihnen zugehörte Vergünstigung, noch einige eingelegte Stücke als Gratiszugabe zu erhalten, da der Chor Tag's zuvor sich in der Arbeit etwas übernommen, und an zwei Orten (Hilburgshausen und Eisfeld) concertirt hatte, heute aber in dem nahen Sonnenberg sich gleichfalls hören läßt.

Wir wissen dem Dirigenten des Salzunger Kirchenchores ein öffentliches Lob nicht in besserer Form zuerkennen, als

mit dem Wunsch, daß er die Freudigkeit und Leistungsfähigkeit seiner wackeren Sängler viele Jahre lang wachsen und seinen Kirchenchor ein musikalisch-sittliches „Salz“ für unser liebes Thüringen werden sehen möchte. Thüringen ist noch vor wenigen Decennien die Wiege ganz kräftiger kirchlich-musikalischer Anstrengungen gewesen, wie denn z. B. in einzelnen Gegenden des jetzigen preussischen Sachsen's noch lange nach dem Anfang dieses Jahrhunderts Bach'sche Kirchenmusik mit großem Fleiß kirchlich aufgeführt worden sind. Das gestrige Kirchenconcert wird auch für das kleine Coburg'sche Ländchen nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein. Ob in der Hauptstadt ein Bachverein, ein Kirchenchor oder sonst etwas Herzhaftes und Ernsthaftes dieser Art so bald entstehen wird, mag dahingestellt bleiben. Hoffen wollen wir es mit voller Freudigkeit. Desto gewisser werden in Landstädten, wie z. B. in Neustadt, das sich ganz tüchtiger musikalischer Kräfte erfreut, ja sogar vielleicht da und dort unter den Landgemeinden bald Kirchenchöre aufstehen. Es wäre das für das kirchliche Leben, wie im Kunstinteresse gleich erfreulich.

Ueber die musikalischen Dinge in der Residenz weiß ich Ihnen durchaus Nichts von Bedeutung mitzutheilen. Musiciert wird hier mit erstaunlichem Eifer und nicht geringem Earm, es ist ein Wunder, daß Fleck und Luft nicht sehr theuere Artitel werden. Von einzelnen Leistungen ließe sich sehr Rühmliches sagen. Aber es scheint noch weit im Felde zu sein, daß unser musikalisches Treiben aus der niederen Sphäre eines bequemen Unterhaltungs- und Zerstreuungsmittels auf den ersten Boden der Kunst herabzertreten und sich in den Dienst geistiger Bildung und Vertiefung begeben wird. Für den Eintritt des hier bezeichneten Umchwungs ist Ihnen schon in einem früheren Bericht (Jahrg. I. Nr. 47) die Abordnung eines Expressen zugesagt worden. Niemand soll froher sein als ich, wenn ich einmal in den Stand gesetzt sein werde, mein Wort einzulösen.

## Correspondenzen.

(Schluß.)

Paris.

27. Mai.

Der Mangel an guten Sujets, der in Deutschland schon seit Jahren so fühlbar ist, fängt auch an, sich hier in Paris, der großen dramatischen Fabrik, bemerkbar zu machen. Uns dünkt aber immer, daß, wenn in Deutschland die dramatischen Dichter und Componisten von Seiten der Regierungen und Intendanten der Aufmerksamkeit und des Schutzes sich zu erfreuen hätten, wie es hier der Fall ist, die deutsche Bühne in musikalischer Beziehung blühender, unabhängiger und nationaler wäre, als sie es jetzt ist. Warum haben die deutschen Hofbühnen, die doch alle einen jährlichen bedeutenden Zufluß erhalten, dafür nicht die Verpflichtung jedes Jahr wenigstens eine oder zwei neue Opern deutscher Dichter und Componisten zu geben? Warum in Ermangelung eines allgemein deutschen Gelezes, die Erhebung der Lantienen betreffend, legen sie nicht Prämien für die besten Opernjets aus, die alsdann einem deutschen Componisten zum Componiren übergeben würden? Läßt doch jeder kleine Bühnendirector in Italien für die Theateraison ein eigenes für seine Bühne componirtes Werk auführen, und warum sollte denn bei uns, bei einem so reich musikalisch begabten Volk, nicht die Hoffnung berechtigt sein, daß bei einer dergleichen Aufmerksamkeit von Seiten der Regierungen, der so zahlreichen Hoftheater und anderer Directionen, die deutsche Bühne schon nach einer kurzen Reihe von Jahren aus ihrem Todeschlaf ersehen und das deutsche Repertoire mit werthvollen, neuen, dramatischen Werken bereichert werde? Dies hätte außerdem auch noch den Vorzug, der für manche Intendanten vielleicht maßgebender sein dürfte, als das Emporblühen einer deutschen National-Oper, daß dabei auf die Einkünfte und Individualitäten der an ihren Bühnen befindlichen Sängler Rücksicht genommen werden könnte, was, wenn es auch nicht den inneren musikalischen Werth des Werkes erhöht, ihm doch immer eine größere Wirkung auf das Publikum sichert. In Paris geschieht dies immer, und dadurch allein erklärt sich der Erfolg so mancher

mittelmäßigen Novität, die, auf andere Bühnen verpflanzt, spurlos darüber geht. — Wie verschieden die Stellung der französischen dramatischen Autoren von der der deutschen ist, fiel uns bei der letzten Generalversammlung derselben wieder recht scharflich auf. Die Sociétés des auteurs et compositeurs dramatiques ist als eine geschlossene Gesellschaft mit geregelter Verwaltung constituirt, die jedem Einzelnen, den Bühnen und Directoren gegenüber, Schutz, den ihr's Unglück garstlichen Mitglieberten Hilfe und Pensionen gewährt. Sie besitz ihre eigenen Agenten in der Hauptstadt und in den Provinzen, die die Aufsicht und Berechnung der droits d'auteur besorgen. Bei der letzten Generalversammlung der Mitglieder waren ungefähr 300 Autoren gegenwärtig, unter ihnen auch deutsche Componisten, deren Werke in Frankreich gegeben werden; der Bericht des Präsidenten Maquet enthielt u. a. die Mitteilung, daß die droits d'auteur des verstorbenen Jahres mehr als eine Million Fr. betragen haben. — Die Gesellschaft hat kürzlich ein eigenes Local gemietet und eine kostbare, große, aus dramatischen Werken aller Zeiten und Länder bestehende Bibliothek angekauft, die täglich allen Mitglieberten offen steht. Auch ein Schreiben des Directors einer der ersten Bühnen in London wurde mitgeteilt, worin dieser der Gesellschaft die Anzeige macht, daß er fortan von allen aus dem französischen überetzten Werken den Autoren derselben ihre Lantienen verweigere. Sollten nicht die deutschen Bühnenverwaltungen sich beeilen, dieses Beispiel nachzuahmen? Dieselbe Gesellschaft ist es, die vor mehreren Jahren den fast einstimmigen Beschluß faßte, den Söhnen Mozart's und Weber's Lantienen von den Werken ihrer Väter zu sichern. Hätten wir in Deutschland solchen Schutz, so wären Mozart's Hinterlassene jetzt im Wohlstand, Marckner's Familie vor Noth geschützt. — Wöchten doch solche Vorschläge an geeigneter Stelle ein günstiges Gehör finden, und so der deutschen dramatischen Kunst sowohl, als den deutschen Componisten eine bessere Zukunft bereiten werden! \*)

## Nachrichten.

In Lübeck sind ebenfalls in der verfloffenen Saison Bettrou's Missa a solemnis in D und von S. Bach die Johannespassion zum ersten Mal aufgeführt worden.

R. W. Wade hat die Königl. Capellmeisterstelle in Kopenhagen (als Nachfolger von Gläser) vorläufig auf ein Jahr angenommen.

Alex. Winterberger, welcher kürzlich in Leipzig weilte, soll eine Oper in Arbeit haben.

Bei einem in Prag gefeierten sechstägigen Sängersfest soll Arndt's Vaterlandslieb in's Slavische übertragen gesungen worden sein.

J. Haydn's „Jahreszeiten“ wurden in Leipzig am 31. Mai, dem Todestag des Meisters, von der Singakademie und dem Dilettantenorchesterverein seit 20 Jahren zum ersten Mal wieder ganz aufgeführt, und wirkten in Folge dieses Umstandes bedeutend erfrischend.

Eine Aufführung der Bach'schen „Johannespassion“ wird in Viena zu Bach's Todestag (28. Juni) vorbereitet.

Unter den 25 Mitglieberten des Gesamt-Vorstandes des Brendel'schen „Allgemeinen deutschen Musik-Vereins“ finden wir u. A. folgende Musiker, denen wir in der That mehr künstlerische Schätzung zuerkannt hätten, als sie nun offenbaren: Ad. Blaschmann in Dresden, Kittl in Prag, Niesel in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, Aug. Walter in Basel. Die Uebrigen sind bereits bekannte Schlepptreuer und Solde, die es wünschen, daß ihnen die Schlepptreue getragen werden, mehr ihrer geistigen oder leiblichen Verwandtschaft.

Der Wiener Männergesangsverein beschäftigt Franz Schubert ein Monument zu setzen.

## Briefkasten der Redaktion.

A. in G. Briefkasten. Wir konnten nicht, wie Sie sehen, unseren Lesern einen Originalbericht bieten.

\*) So gut gemeint obige Wünsche sind, und so es erfreulich zu nennen wäre, wenn sie Berücksichtigung fänden, — für die Kunst selber verprechen wir uns wenig Nutzen von alle dem. Eben das Beispiel Italien's und Frankreich's lehrt, daß die echte Kunst jämmerlich zu Grunde gehen kann, trotz ja vielleicht sogar durch äußere Förderung, — sobald die Kraft nachläßt. D. Red.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaction: Poststraße Nr. 863. — Ausgabe: Sobolwitz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Bösling**, vormals **J. F. Wöller's Witwe**. **Pränumeration:** Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (3 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Vorbezahlung: Für 1 Jahr 5 fl. oder 3 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberggr. — Briefe an Selmer werden franco erbeten. — Alle Bekannthalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Das 39. Niederrheinische Musikfest. (Schluß.) — Recensionen. — Auch eine Entgegnung. — Eine nachträgliche Anmerkung zu dem Bericht über den „Satzungsrath Kirchendorfer“ in Nr. 25. — Correspondenz aus Hamburg. — Zeitungsgeschau. — Zur Verständigung. — Curiosum. — Nachricht. — Briefkasten.

## Um unsere geehrten Abonnenten.

Im den Monaten Juli, August und September erscheint diese Zeitung am **Montag**. Die nächste Nummer wird daher am 7. Juli ausgegeben.

(Unsere Herren Mitarbeiter werden zugleich ersucht ihre gef. Beiträge während dieser Zeit nach Gloggnitz in Niederösterreich zu adressiren.)

Die Redaction.

## Das 39. Niederrheinische Musikfest.

(Schluß.)

Auf dem Programm des zweiten Tages prangten die Namen Bach, Gluck und Beethoven, Bach mit dem Sanctus und Osanna aus der H-moll-Messe, Gluck mit Scenen aus der *Phigeneie in Aulis*, Beethoven mit seiner neunten Symphonie.

Mit dem gewaltigen Einsatz des sechsstimmigen Sanctus begann das Concert. Und es entsfaltete sich alsobald die reichste Pracht der Stimmführung. Wie hohes Vogengewölbe in St. Peter zu Rom, oder in St. Pauli zu London sich aufthürmt, weit und wichtig immer höher aufwärts steigt, endlich in unermesslich hoher Kuppelwölbung das Auge Maß und Ziel verliert und die Wölbung gerade in den Himmel hineinzufragen scheint, — so wogen die Stimmen dieses Sanctus immer mächtiger sich erhebend, ranfen hinauf und hernieder in harmonischer Verschlingung. Wohl als die ergreifendsten Stellen dieses ersten Sazes wädhren wir jene S. 247 und 251 der Partitur (Ausg. d. B.-Gesellsch.) bezeichnen, wo sämtliche übrige Stimmen in der Höhe das Sanctus halten und die Bässe mit dem Sanctus dominus, deus Sabaoth abwärts steigen, dazu die rafflose wogende Gegenbewegung vom Streich- und Bläserchor und der brausende Orgelklang, der die Wucht des Basses unterstütt. — Aber wie ist es thönlich aus Bach'schen Sätzen, aus der H-moll-Messe zumal einzelne Schönheiten hervorzuheben? Es ist eben Sebastian und nur Sebastian, der so erschütternd, der die Gewalt der Töne in solchem Riesenumfange entfalten kann. Wohl bedarf es tagelangen Einübens, um sich den musikalischen Reichthum nur dieser drei einzelnen Sätze, des Sanctus, des 3/4 taltigen *pleni sono* und des jubelnden Osanna zu vergegenwärtigen. Und je weiter die Vertiefung in solchem Meisterwerk stattfindet, desto staunender sieht man demselben, mit desto kleinerer Verklammerung steht der Künstler der Gegenwart solch' einem Meister der Töne in des Wortes erhabener Bedeutung gegenüber.

Ob die Ausführung vollendet genannt werden durfte? Mit Rücksicht auf die in Cöln vorhandenen Kräfte muß man die Frage bejahen. Und doch durfte man wünschen, daß Sopran und Alt um einige hundert Stimmen reicher gewesen wären,

um noch heller, noch durchgreifender mit ihrem Jubel das brandende Donner der Orgel und Instrumente zu durchdröhen. Welch ein Genuß müßte es sein, wenn das nächste in Cöln gefeierte Musikfest einmal die ganze H-moll-Messe brächte! Ob solch ein Wunsch zu lähn, ob er ausführbar wäre? Wir meinen, es ließe sich schon einmal wagen. Credo und Sanctus sind nun in Cöln aufgeführt. Cöln'ser Chor und Orchester können alles leisten, was Hüller will. Auch die Musikvereine der anderen rheinischen Städte würden sich durch Zeitungskartikel und persönlichen Einfluß der einzelnen Dirigenten zu reger Theilnahme an solch einem Unternehmen begeistern lassen. Hoffen wir, daß die Zeit nicht mehr ferne ist, die unserem Wunsch die herrlichste Erfüllung bringt.

Wenn es überhaupt nicht leicht ist, unmittelbar nach Bach sich in die Ausdrucksweise eines andern Componisten zu finden, wenn man einzelne Bach'sche Sätze deßhalb stets an den Schluß eines Concerts oder doch einer Abtheilung setzen sollte, so ist die Aufführung einzelner Scenen aus einer Gluck'schen Oper, wie sie nun schon zum zweitemal in Cöln nach der Messe von Bach stattgefunden hat, als ein entscheidender Mißgriff zu tadeln. Ueberhaupt gefahren wir es offen, gegen die Verpflanzung der Gluck'schen Oper in den Concertsaal, gegen diese Blüthenlese aus Gluck'schen Opern zu concertmäßiger Aufführung, wie man sie binnen fünf Jahren nun schon zum drittenmal auf Musikfesten beliebt hat, läßt sich vom allgemein ästhetischen wie vom musikalischen Standpunkt aus gar Manches einwenden. Mit welchem Unwillen würde Gluck eine solche Mißhandlung gerügt haben? Wenn irgend ein Componist, so hat Gluck seine Opern mit strengster Rücksicht auf die theatralische Aufführung geschrieben. Seine Musik ist im eigentlichen Sinne des Wortes theatralische Musik. Auf die theatralische Action ist Alles berechnet. Daher seine Wirkung auf der Bühne so überwältigend, weil Musik und dramatische Handlung so innig mit einander verwachsen sind, weil Gluck der Componist niemals die dramatische Wirkung des Textes aus den Augen läßt. Nicht nur Recitative, Arioso's und Ensemblescenen, sondern die Chorätze selbst sind genau der Bewegung, den Schritten, der Pantomime der handelnden Personen angepaßt. Auf der Bühne wirken jene langen Recitative, jene oft musikalisch unbedeutenden Arioso's durch das Hinzutreten der dramatischen Handlung trotz ihrer, oder vielleicht wegen ihrer höchsten Einfachheit und musikalischen Schmucklosigkeit ergreifend. Gluck im Concertsaal ist ein Titian mit verwischten Farben. Musikalische Monotonie macht sich allenthalben geltend und jene Scenen, welche wir im Theater mit Spannung verfolgt, welche mit Nüchtern und Schauer unser Gemüth ergriffen haben, dieselben Scenen erschienen uns nun mit geringen Unterbrechungen durch Chorätze und abgerundete Arien, in denen ein reines musikalisches Element sich geltend macht, als leblose starre Gebilde. Alle Kunst des Vortrags, aller Glanz der Aufführung ersicht nicht die fehlende drama-

tische Handlung. In noch höherem Grad als bei der Armide und der Iphigenie auf Tauris kommt unserer Meinung nach das Bemerkte bei der Zphigenie in Aulis zur Geltung. Jenes Duett Agamemnon's und Achill's, wo Beide die Schwerter ziehen, sogar jene große Arie der Klytännestra mit ihrer von der Bühne herab erschütternden Stelle: „Es ist das unbesiegtelte Blut“ etc., geht im Concertsaal ziemlich wirkungslos an der Seele des Hörers vorüber. Will man Opern auf Musikfesten aufführen, so möge man zu Mozart, vornehmlich aber einmal zu Mozart's Idomeneo, dem von der Bühne verbannten Meisterwerk greifen.

Die Ausführung der betreffenden Scenen ging auf's Beste von Statten. Frau Dufmann (Klytännestra) gefiel uns weit besser, als am ersten Abend. Einmal weil sie jene, oben getadelte, ihren Vortrag geradezu entstellende Manier weniger als im Salomon hervortreten ließ, dann aber, weil bei Stud, obgleich wir ebenfalls bei ihm gegen jede französisirende Mißhandlung protestiren, weil namentlich in der Gesangpartie einer Klytännestra schon eher ein gewisses Tremolo der Stimme ertreten werden kann, als bei Händel'schen Sopranarien. Die zweite Sopranistin, Frä. von Conrath's aus Cöln (Iphigenie) muß sich ebenfalls als einfachere, weniger gefühlte und gezielte Art des Vortrags angewöhnen. Ihre Stimme gewinnt in den höheren Tönen oft einen scharfen und schrühen Ton. Herr Veder aus Darmstadt (Agamemnon) ist im Besitz einer prächtigen, tiefen Bassstimme; wenn er bis jetzt noch mehr durch den Klang seiner Stimme als durch die Kunst des Vortrags entzückt, so glauben wir doch, daß sorgfältige Uebung noch einen Sängler ersten Ranges aus ihm bilden könnte. Wenn Herr Schneider aus Wiesbaden uns am ersten Abend als Tenor in einem Händel'schen Dratorium so vollkommen befriedigte, daß wir nicht gern irgend einen andern Sängler an seinem Platz gesehen hätten, so fehlt ihm doch für die Partie eines Händel'schen Hektor's (Achilles) das ausreichende Stimmmaterial. Wenn wir z. B. als Organisten in den Nachhingen Niemanden lieber als Herrn Schneider hören, so konnte in der Rolle des Achilles alle Kunst des Vortrags das fehlende Stimmmaterial nicht ersetzen, so anerkenntenswerth immerhin die Bemühungen des Künstlers waren, auch dieser, von ihm sicher nicht freiwillig erwählten Partie gerecht zu werden. Mit besonderem Vergnügen gedenken wir noch der auch an diesem zweiten Abend zu beschränkter Partie des Herrn Hill (Calchas). Den zweiten Theil des Concerts füllte die neunte Symphonie in so meisterhafter Ausführung, wie sie sich eben nur durch die auf einem Musikfest versammelten Kräfte ermöglichen läßt. Denn wenn irgend eines unserer größten Meisterwerke, so bedarf gerade die neunte Symphonie des Zusammenwirkens solcher Kräfte, um in ihrer Wirkung den vom Componisten beabsichtigten Eindruck hervorzurufen, um die in ihr enthaltenen musikalischen Gedanken, um das übermächtige Wogen und Ringen der Stimmung, welches sie vom Anfang bis zum Schluß durchhittert und durchbraut, zur vollen Geltung zu bringen. Wir dürfen nicht vergessen, mit besonderer Genugthuung des Soloquartetts im Schlußsatz Erwähnung zu thun, welches selten wohl in so prächtvoller Ausführung gehört wird. Hier war Frau Dufmann mit ihrer hellen mächtigen Stimme so recht am Platz. Und wie sie sang mit freudig begeisterter Stut, riß sie auch den Chor mit sich fort und es war, als ob die Hallen des Gürzenich's bebten und schütterten unter dem Dahinbrausen der Beethooven'schen Jubelfantase, jener Kaiser's des Jubels, so überwältigend für menschliche Sinne und Herzen — ein Jubelgesang wie Titanen ihn über den zu ihren Füßen zusammenstürzenden Welten jankten.

So viel Genuß an zwei Tagen, und doch blieb noch ein dritter Tag des Festes übrig, auch von diesem müssen wir noch mit kurzen Worten berichten. Zuerst die neue Composition des Dirigenten Ferdinand Hiller, Hymne an die Nacht,

gebildet von Moritz Hartmann, componirt für Solo, Chor und Orchester. Wir würden es vorziehen von dieser neuen Composition des Mannes, den wir so hoch als den ersten Dirigenten unserer Zeit verehren, dem wir bei Gelegenheit dieses Festes wieder so viel Dank und Anerkennung schulden, wir würden es vorziehen, von dieser Composition nur zu erwähnen, daß sie vom Publikum im Allgemeinen mit aufrichtigem Beifall aufgenommen worden ist. Aber des Cöln'ser Repräsentanten Herrn Bischoff's vorurtheilende Weise, die er, wie bei früheren Gelegenheiten, wenn es sich um Compositionen seines Freundes Hiller handelte, so auch jetzt wieder in der dem Textbuch beigegebenen Einleitung sich gestattet hat, zwingt uns doch leider zu einigen Bemerkungen. Herr Professor Bischoff versichert in jenem Bericht in Betreff der Hiller'schen, bis dahin noch niemals aufgeführten, nur im Clavierauszug den näheren Freunden mitgetheilten Composition, daß dieselbe den Stempel der Genialität, welchen Hiller's Gesangwerke so leuchtend an sich tragen, nirgends verläugnet. Ein solcher Ausdruck in dem einleitenden Bericht des Textbuchs ist doch geeignet, schon an und für sich mancherlei Bedenken zu erregen. Auf das Gelindeste ausgedrückt, müssen wir dies Verfahren einen unpassenden und nicht einmal gegen den Componisten taufrohen Versuch zur Einwirkung auf das Urtheil des Publikums, welches sich doch erst bei der Aufführung bilden soll, nennen. Hiller's Hymne enthält einzelne wirklich sehr gelungene Gesangsstücke, welche allerdings geeignet sind die günstigste Meinung von dem musikalischen Genie des Componisten zu erwecken. Aber gerade so, wie wir schon bei Gelegenheit anderer Hiller'schen Gesangwerke aus den letzten Jahren, bei Gelegenheit des „Saul“ und „Ver sacrum“ bemerkt haben, Hiller der Componist zeigt sich in einer eigenthümlich Proteusartigen Natur. Ist es Erlaschung der Fantasie, ist es Mangel zurreichender Schöpfungskraft, oder ist es eine gewisse Flüchtigkeit des Charakters, ist es, weil er beim Schaffen sich nicht die gehörige Sammlung, Selbstbeschränkung und Concentration gestattet; — neben einzelnen genial erfundenen Motiven und genial durchgeführten Sätzen bringt der Componist auch wieder möglichst verlassene Ideen, inhaltslose, oft nicht einmal original Hiller'sche Motive oder er ergreift sich sogar auf dem betretenen Pfade der musikalischen Phrase, haßt nach einer nur auf die Nerven des sinnlichen Gehörs, aber nicht auf die Seele wirkenden Effectmacherei. Dabei stets eine erfreuliche Eleganz der Form, eine gewandte Instrumentation, eine tüchtige Arbeit, die den erfahrenen Mann von Fach kennzeichnet. Hiller der Componist ist uns schlechterdings ein Räthsel, man möge an eine Doppelnatur dieses Meisters glauben, eine doppelte Erfindungskraft, eine doppelte Selbstkritik, die tagweise abwechselnd in seinem Organismus die geistige Herrschaft führt. Als wir die beiden ersten Chöre der Hymne: „Sie steigt empor in stiller Pracht“ 2/4, Takts-Eur und „Mutter der Welt, heilige Nacht“ hörten, da freuten wir uns, daß Hiller's Genius diesmal wirklich einen solchen Aufschwung genommen. Diese Chöre sind musikalisch bedeutend, von tief ergreifender Wirkung, vornehmlich machen wir auf die Stelle „es flüstern die Wipfel“ und ihre harmonische Modulation aufmerksam. Auch das folgende Sopranolo mit Chor ist leidlich schön und wirkungsvoll. Musikalisch unbedeutend ziehen sich dagegen die folgenden Tenor- und Sopranolo's Nr. 4, 5 und 6 hin, der recitativische Gesang ist monoton, ohne jegliche Erfindung, die Violinfiguren in der Begleitung von Nr. 5, obnebies schon nichtsagend, phrasenhaft, so viel sie auch nach Hiller's Meinung bedeuten mögen, sind vom Componisten schon in früheren Werken zum Ueberflusse verbraucht. Der erste Absatz des folgenden längeren Chors Allegro con fuoco Nr. 7 sagt gar nichts Neues, senkt sich dann zum Andante hinab, eine reizende, mild ergreifende Partie, allerdings nicht ohne Schumann'sche Reminiscenzen. Wir möchten uns länger bei diesem Abschnitt aufhalten, denn nun beginnt ein musikalisches Sektakelstück, dessen

## Recensionen.

einzigster Zweck zu sein scheint, mit Stimmen und Instrumenten so viel Värm als möglich auszuführen, und auf den höchsten Steigerungen dieses musikalischen und nahezu unmusikalischen Värms so lange als möglich zu verweilen. Mit größerer Zustimmung begrüßen wir das Tenorariolo  $\frac{1}{2}$  Takt „Aus deinem Aug' ein einziger Strahl,“ voll nohrer Empfindung und den darauf folgenden, ebenfalls gewaltig einherbraufenden aber musikalisch reichen, schön erfindenen und trefflich gearbeiteten Chor Nr. 9 „Bon Welt zu Welt“ in H-Dur. Meisterhaft ist es dem Componisten in diesem Chorstücke geglückt, die Stimmung des Textes, den Ausdruck schrankenloser, nur vom Vied der Liebe durchflungenen Unendlichkeit in Tönen wiederzugeben. Dem mächtig ergreifenden Eindruck dieses Chors wird sich nicht leicht Jemand zu entziehen vermögen. Mit diesem Satz hat sich die beste Kraft des Componisten erschöpft. Weber das folgende wichtige, stellenweise beinahe geschmacklose Duett, noch der endlos sich ohne bedeutende musikalische Gedanken hinschleppende Schlußsatz, zum Ueberdruß wieder und immer wieder von ebenfalls schleppenden Solostimmen unterbrochen, vermochte unser Interesse zu gewinnen. Wir freuten uns, daß trotz der ermüdenden Weitschweifigkeit, mit welcher Hiller diesen Schlußsatz, der nimmer enden will, ausgeponnen hat, der Beifall des Publikums, wie schon bemerkt worden, ein recht lebhafter und für den Componisten ehrenreicher gewesen ist.

Wenn Hiller mit seiner Hymne uns stellenweise gelangweilt hat, so entschädigte er uns dafür auf das Reichlichste durch den klassisch gebiegenen Vortrag des Mozart'schen Krönungsconcerts. Wir wollen nicht mit ihm darüber rechten, ob nicht, wenn er einmal ein Mozart'sches Concert erwählen wollte, ein brillanteres, schwungvolleres Concert desselben Meisters besser für den Gürzichsaal, für das große Orchester, für die Stimmung des Publikums nach den vorhergegangenen Tagen, überhaupt für ein Musikkfest gepaßt hätte. Es kann nur eine Meinung darüber herrschen, daß Hiller zu unserm ersten und namentlich zu den geschmackvollsten Clavierpielern Deutschlands gehört. Sein Vortrag ist so rein, so edel und fließend, so sehr den ganzen Inhalt des vorgetragen Kunstwerks erschöpfend, daß man bedauern muß, nicht öfter unsere klassischen Meisterwerke durch sein Spiel besetzt vorführen zu hören. Neben der Wiederholung zweier Chöre aus Salomon kamen noch folgende Ensemblestücke am dritten Tag zur Aufführung: eine Symphonie von Haydn in D-dur, ein frischer, heiterer Genuß nach den wüchtigen und erschütternden Tönen der vorigen Tage, die Ouverture von Mendelssohn zu Ruß-Bias und von Schumann zu seiner Oper Genesca. Daß man sich noch nicht entschließen kann, auf jedem Musikkfeste eine größere Composition Robert Schumann's aufzuführen, ist ein trauriges Zeichen von einem in maßgebenden Kreisen noch immer herrschendem Vorurtheil. Doch wir zweifeln nicht, die Zeit wird schon kommen, wo man nicht einmal mehr begreifen wird, wie ein solches Vorurtheil so lange seinen Einfluß ausüben konnte. Die Aufnahme der frischen an thematischen und instrumentalen Reizen so reichen Ouverture von Seiten des Publikums bewies zur Genüge, mit wie geringem Recht man die sogenannte Theilnahmlosigkeit desselben Schumann'scher Musik gegenüber zur Entschuldigung geltend macht. Noch müssen wir des glänzenden Beifalles gedenken, den Herr Schneider mit der großen Concertarie Mozarts „Weße mir, ist's Wahrheit?“, Frau Duffmann mit einer Arie aus Tessonda und mit eingelegten Liedern hervorriefen. Eine festliche Zusammenkunft in dem, Soln nahegelegenen Städtchen Brühl vereinte noch einmal vor der Trennung am Morgen den dem letzten Concert die anwesenden Künstler aus den hochverehrten Leiter des Musikkfestes, Herrn Capellmeister Ferdinand Hiller.

Julius Otto. „Der Morgen und der Mittag.“ Charakteristisches Tongemälde für gemischten Chor und Solostimmen mit Orchesterbegleitung. Dichtung von Hermann Waldow. Op. 121. Clavierauszug (5 Aktr.). Schwaninger, Conrad Glaser.

C-x. Es ist bisweilen die Frage aufgeworfen worden, warum der Musikhandel sich mit der Duplizirung eines Werkes begnügt, und nicht, wie der Buchhandel, auch (oder allein) die Jahreszahl seines Erscheinens aufnimmt. Die Sache ist nicht bloß zufällig. Bei Büchern, insbesondere wissenschaftlichen, ist der Titel des Werkes zur Auffindung genügend, die Jahreszahl aber (nicht seiner Entstehung, sondern seines Erscheinens) der stets fortschreitenden Wissenschaft halber und um einen Maßstab seiner Dringlichkeit und seines Werthes abzugehen, von größter Wichtigkeit. Ein Musikstück läßt sich nach der bloßen Lebenschrift (Sonate, Symphonie, Rondo, C-dur, F-moll u. s. w.) schwer citiren, da ein und derselbe Autor der Sonaten, z. B. in einer und derselben Tonart oft viele geschrieben; das Urtheil aber über den Werth eines reinen, wenigstens musikalischen Kunstwerkes (Architekturen, historische Gemälde u. a. mögen schon ein Anderes prä-tendiren) mit der Jahreszahl nichts zu schaffen hat. Für die Epoche seines Entstehens hafter schon des Künstlers Name; und läßt sich zwar der Entwidlungsgang seines Kunstschaffens auch nach der Jahreszahl construiren, so noch besser und genauer nach der Drußzahl, vorausgesetzt, daß diese eine thatsächliche, nicht bloß scheinbare — nach der Priorität der zufälligen Herausgabe bestimmte — sei. Zum erstenmal bei vorliegendem Druß eines uns in dieser Gattung wenigstens unbekanntem Componisten fühlten wir die Nothwendigkeit einer beigefügten Jahreszahl. Denn ein Anderes ist es in Betreff unserer Beurtheilung, ob das Ding zur Zeit geschrieben, in der ein Oegner seine Döhlen, ein J. P. Schuls seine ersten Lieder, ein Himmel seine Händon und seine Tiedge-Moralen, oder ein Zumsteg seine Balladen zusammen-schreibe; ein Anderes, ob dasselbe heut entstanden, nachdem uns Glud und Händel in Fleisch und Blut gebrungen, nachdem Mendelssohn nicht allein seinen Paulus und Elias, seine Lobgesang-Cantate und seine Palmen zu Tage gefördert, sondern auch in den tiefen Schacht des großen Bach uns eine — immer lichter werdende — Perspektive eröffnet, nachdem und endlich Schumann seine Concert-Dramen (Paradies und Peri, der Nofe Pilgerfahrt) seine Faustmusik und so vieles Andere vorgeführt hat. — Aus dem heutigen Erscheinen obigen Werkes in gegenwärtiger Gestalt und aus dem „Op. 122“ sind wir freilich zu schließen geneigt, daß nicht jener früheren Zeit, sondern der jetzigen dasselbe seine Entstehung verdankt, und da it's denn allerdings nicht unsere Schuld, wenn unsere Kritik eines etwas schwachen, um nicht zu sagen: mit leidvollen Vöcheln sich nicht erweisen kann.

Wir wollen und können unsere Leser mit Citaten nicht ermüden. Das Werk ist zu umfangreich; der einmalige Abdruck desselben schon mehr als zu viel; und der Citate wäre kein Ende. Aber wir bitten dieselben, einen sächlichen Blick nur auf irgendwelche Seite des Kl. A. zu thun, um sich zu überzeugen, wie unschuldig, harmlos, kindlich-naiv, um nicht zu sagen: kindlich uns das Alles anmutet, Alles, Alles: Melodie, Harmonie, Modulation, Figurirung, Stimmführung. Wie? hat denn Mozart noch nicht gelebt? und Schubert nicht? und — Beethoven? Hat denn Haydn seine Schöpfung noch nicht geschrieben und seine Jahreszeiten? Ist denn tabula rasa auf allen Feldern? und dies der Anfang des musikalischen Anfangs? — Aber freilich: wer einen solchen Text in Musik setzen konnte, der, wo er Gutes bringt, nur Altes giebt und längst Durchlebtes, ja Verdautes, wo er Neues bieten möchte, noch weniger reicht als Nichts oder — die abschüchtlenden Trivialitäten — der hat von all dem Großen, das uns vorliegt, allerdings kein Bewußtsein, und konnte nichts als Kleines, Kleinstes bringen.

Die Enträthelung liegt auf der Hand. Zwar wir werfen

einen Fehdehandschuh hin, den eine Menge Heißsporne vielleicht mit zorniger Hand aufzuffassen werden. Allein es sei darum. Uns allen Eden und Ranten gutt — wir wissen in der That nicht, ob uns de facto Recht wird, de jure ist's — allemal haben gutt der Piedertäfler, der Piedertäfler κατ' ἐξουσίαν, der Piedertäfler so recht ex succo et sanguine heraus. Was die Piedertäfler in positivistisch der Hinsicht gewirkt hat, das wissen wir aus uns gewordenen Ueberlieferungen vom deutschen Norden; was sie in ästhetisch-musikalischer Hinsicht gefündigt, darüber können — nur Piedertäfler im Zweifel sein. Wir sprechen nicht vom Reine der immer (und man rühmt sich dess!) aus voller Brust arbeitenden Schrei-Tenore, oder den Beckdrängen des Unterbasses in seine nur noch nurgelnde Stimm- und Vierstimmigkeit; nicht von der engen Begrenzung der nur fast harmonisirenden (Contrapuntist ist kann möglich) vier Stimmen, oder der Monotonie ihrer mehr oder weniger ähnlichen Klangfarbe; nicht von dem Fanatismus, der förmlichen Rausch jener durch vier und zwanzig Stunden nimmererlittenen Sang-Strüder, oder der Eitelkeit, mit der sie nicht allein in stiller arena wettkämpfen, sondern öffentlich und reichend sich der Welt als Kunststücken produciren. Wir reden — der Ausnahmen reichlich giebt's in Zöllner, Schubert, Mendelssohn und einigen andern, doch wie wenige! — wir reden von der Sterilität im Ganzen, von der Trivialität, zum mindesten: ungelunden, fast- und kerklosen Sentimentalität dieser Anzahl von Texten sowohl, wie von Compositionen, die für Männerchor aus Tageslicht geföhrt, geöhren und noch täglich (Gott sei's g-lag!) uns vorgesungen werden.

Und solche Piedertäflerei gutt uns aus jeder Zeile fast des obigen Werkes in das trübe Auge.

Zwar wir stannen, und fragen uns, wie denn derselbe Verfasser auf S. 51 und 52 (einen Kl. A. müssen wir nun schon voraussetzen, wollen wir nicht des Segers Rüh für mäßige Notenbeispiele in Anspruch nehmen) zu den verzognen und häßlich klingenden Dreiklangfortschreitungen von G nach A, wieder von C nach D-dur kommt. Wir stannen beim Eingang des „Mittags“ über die vorstehenden Bässe und deren fähne, dießmal wirkliche Bassfortschreitungen, da doch Alles sonst so lindlich-niedlich klingt. Während wir uns weniger wundern und kann einmal berühren wollen die mancherlei Reminiscenzen an Schubert („Guten Morgen, schöne Müllerin“ S. 43), Mendelssohn (Pieder S. 44-46), Corradin Kreuzer (Nachtlager), Dahn (Schöpfung), Rossini (Zell) und Andre (an manchen Stellen). Denn was will dies Alles sagen gegen das, was uns bevorsteht, und was wir (— find wir denn wirklich verurtheilt, weiter zu lesen? —) so schnell als möglich — mit einem Viertel Auge läßt sich übersehen — zu absolviren suchen wollen.

Waren wir schon früher nirgendwo im Zweifel, woß Gottes Kind der Autor sei, so tritt in Nr. 8: „die Ankwanderer“ (Bäffels mit Männerchor) ganz ohne Fehl und wie er lebt und lebt der Piedertäfler an den Tag; noch mehr beim f. g. „Mittagsessen“ (Nr. 11), alldo der f. g. Feinschmacker, das trivialste Männchen, so erkunden, sich vor den bereits diäuenden Tostten stüchelt. Nun freilich: der erste dieser Tostte, wie so ein Tenor („da legt schon Erber los!“) ihn auf die Frauen losläßt, ist in der That zum Erbarmen, und verdienen wir's Keinem, der das nicht hören mag, statt dessen lieber — schmausen, zechen, debauchiren.

Indessen da beginnt nun, indem wir weiter schreiten, die Geschichte uns zu bunt zu werden. Wir wissen nicht mehr, macht der Mann im Ernst Musik, oder hat er uns Alle — sich eingeklossen — zum Besen. Haben wir bisher in ruhigen Ton gesprochen, so beginnt das Blut uns jetzt zu sachen und müssen wir unserer geredeten Entrüstung Luft geben. Wie? haben wir nicht genug schon im realen Leben der schalen Piedertäfler-Schmausereien mit ihren unvermeidlichen Tostten — musikalischen und nicht-musikalischen — muß so ein Jammernann kommen, uns das noch für den Concertsaal zurecht zu fügen? Und fader als je beim Kirneschmaus! Sind nicht genug der Spezzettel com-

ponirt, und der Heirathsgeluck; und wie all' die Schäfertiana und Schäfertiana heißen? Und schlecht genug componirt? Und das Alles mit Blüten und Doosen und dem ganzen Aufwands unteres edleren Zweden bestimmten Orchester! Hässentlich wird sich jeder simple Musiker zu gut halten, solche Fäbitüden anderwärts als etwa im Spezzesal mitzumachen; und war es vielleicht nicht: einmal nothwendig (der Mühe weeth ist's ohnehin nicht) über die ganze Geschichte ein Wort zu verlieren, hätte sich nicht ein Berleger gefunden (Corrad Kreuzer heißt der Mann und residirt in Schillingen), der nicht weniger davon anbietet, als: 1. Clavierauszug, 2. Solos- und Chorstimmen, 3. geschriebene Partitur, 4. geschriebene Orchesterstimmen; und fänden sich nicht leider so Viele, die sich freuen, daß endlich einmal der Tag heringebrochen, wo sie mit ganzem D-chester solches Zeug loslassen können, und all' ihre Betten, Räumen und Bafen inebald dazu heranzubitten

In der That wir waren Anfangs sehr begierig auf das nun kommende Gewitter, das ein Herr Julius Dittos uns nach dem Beethovenschen und Haydn'schen und nach den Berberschen Sturm noch zu schiden unternahm. Denn etwas Neues glauben wir doch hoffen zu dürfen. Allein, das Matzajessen, die Pasteten und Hofaus, und die Tostte und die Musik dazu haben uns allen Appetit für reine Naturscenen verborben. Wissen wir doch ohnehin jetzt, was wir vom Componisten — und war dies jaft kein B-fles — zu gewärtigen haben. So geht wir ohne Gewitter nach Hause, und danken unserem Herrn Gott, daß wir alles Uebrige glüdllich überstanden. Dem Chöre aber gratuliren wir, dem es behagen möge, in harmloser Einfalt glüdllicher Kindlichkeit solche Trivialitäten nicht nur zu fügen, nein einzubauen (schreiben ist nicht nötig) und würden auch dem Componisten zu selbiger Kindlichkeit (beim opus 122) gratuliren, hätte er's nicht durch seine Feinschmacker-Tafel so glüdllich mit uns verborben.

Uns aber auf bestimmte Principienfragen, als: in wie weit das Melodramatische in den Bereich der Concertmusik hineinzu ziehen, u. a. m. einzulassen, möchte wohl bei einer andern (besseren) Gelegenheit zulässig erscheinen, nicht aber hier, wo es uns wichtig ganz einzeln, ob Melodram, ob Instrumentale, ob Chor, ob überhaupt Musik; — wo vielmehr jedes Wort uns jammert, das wir noch weiter über obige erklaunliche Nullität an's Licht fördern müßten.

Antoine Rubinstein. Points d'Orgue (Cadenzes) pour Piano. Mainz, Schott.

§. Zu vier Concerten von Beethoven (C-dur, B-dur, C-moll, G-dur) und dem D-moll-Concert von Mozart hat Rubinstein Cadenzes geschrieben, von denen die drei ersten bereits vorliegen. Wer von einer Cadenz nichts fordert, als daß sie dem Spieler Gelegenheit gebe durch Mittel der Technik und wirksame Verwendbung der dem Instrumente eignen Klangfäße, die einiger Anlehnung an die Motive des betreffenden Concerts, sich selbst und das Soloinstrument mit gehörigem Fleiß zu umgeben, der wird durch diese Rubinstein'schen Arbeiten gewiß in jenes räumliche Entzügen gerathen, das der berühmte Virtuose allezeit, sobald er am Clavier sitzt, bei einem großen Theil des Publicums hervorzubringen versteht. Orlando furioso in eigener Person könnte nicht mit mehr Beut über die Taster rufen. Auch den Halbmußikalischen werden diese Cadenzes durch die Leichtfertigkeit und stolze Sicherheit imponiren, mit welcher sie auf's Papier geworfen sind. — Diejenigen aber, welche der Ansicht sind, in einer Cadenz müsse sich, trotz aller phantastischen Freiheit die hier gestattet, der Geist des Hauptwerks wiederzuspiegeln, diese werden finden, daß ein gewisses Maßes Wesen, welches ungeachtet aller Studien, die er gemacht haben mag, ungedacht seiner Bekanntheit mit der mußikalischen Literatur, Rubinstein immer noch aufleitet, zu dem hehren und harmonischen Geiste Beethoven's nicht gerecht passen will. Kann man die beiden ersten Concerte dieses Werkes ohnehin verhältnißmäßig einfacher als seine späteren Compos-

sitionen, dabei auch knapper in der Form, und so will uns denn bedünken, daß die Cadenz zum ersten Satz des C-dur-Concerts, von Anfang herein zwar nicht uninteressant, doch viel zu lang ist (7 Seiten) und daß besonders das Triller-, Doppel-Ottaven- und Septimenwecker der letzten Seiten gar nicht dahin gehört. Noch voller nimmt der Componist die Paßen in der zweiten Cadenz zum B-dur-Concert (ebenfalls 7 Seiten), wo die Themen des Concerts nicht einmal „interessant“ verwendet sind, obwohl zwei derselben dreit genug „verarbeitet“ werden. Gesuchen wir nun, daß es für einen heutigen Virtuosen und besonders für Kubinisten nicht ganz leicht sein mag, gerade zu diesen beiden Concerten passende Cadenzen zu schreiben, so war wohl zu erwarten, daß das C-moll-Concert, dessen prägnant rhythmisirte Themen prächtigen Stoff zu interessanten Combinationen und phantastisch-schönen Ergüssen bieten, Kubinisten zu etwas wählischer Arbeit veranlassen würde. Und so ist es auch der Fall. Wenigstens ist der Theil, wo das erste Hauptthema in vielleicht für den Beginn allzu erweiterten Intervallen verarbeitet wird (aus den Terzensprünge des Themas werden Terzimen und Ottaven) nicht ohne modulatorisches Interesse. Dagegen können uns freilich die dramatischen Paß-Explosionen der 8. und 9. Seite, dann die ziemlich „unzeitlichen“ oder „wunderthümlich“ Ausfaltungen auf der 5. Seite, wo der Dominant-Septimenakkord mit übermäßiger Quarte sich regelmäßig so auflöst, daß diese Quarte inharmonisch vorwandelt wird, und, indem der Paß eine kleine Sekunde abwärtst geht, der 6. Akkord dieses neuen Vaftones eintritt, nicht gerade besonders entzücken. Daß es an Schwierigkeiten der Ausführung hier nicht fehlen wird, kann Jeder als selbstverständlich hinanrechnen, aber solche Griffe wie die in der rechten Hand Seite 7 dinsten in der That nur sehr wenige Spieler im Tempo und mit Kraft herausbringen.

Bei dem baldigen Erscheinen von Beethoven'schen Originalcadenzen zu einigen seiner Concerte dürfte sich übrigens die Verschönerung dieser vorliegenden als mindestens theilweise unzulässig erweisen.

## Auch eine Entgegnung.

Der bekannte kirchenmusikalische Aufsatz Gumprecht's hat in Nr. 23 dieser Blätter eine Entgegnung von protestantischer Seite erfahren. Vom katholischen Standpunkte aus läßt der benannte Artikel keinerlei Einwendung zu und wir erklären uns damit vollkommen einverstanden: die Darstellung des Gegenstandes würde jedoch an überzeugender Kraft gewonnen haben, wenn der Verfasser statt der schwerenden geistigen Stützpunkte den festen geistlichen Boden des katholischen Cultus zum Ausgangspunkt gewählt und diesen als unabweisbar, in Sachen der liturgischen d. h. der eigentlichen Kirchen-Musik allein festhaltende Grundlage nicht nur genannt, sondern zu Aug und frommen der Laiken auch etwas ausführlicher beschrieben hätte. Wäre dies geschehen, so würde ein musikalisch und sonst vielfach gebildeter Katholik sich kaum bezogen gefunden haben, der Redaction dieser Blätter ein Schreiben einzuschicken, in welchem so widersinnige Forderungen an die Kirche gestellt werden wie jene sind, die der Absatz des gedachten Schreibens enthält, den wir in Nr. 23 dieser Blätter als „Anmerkung“ abgedruckt finden und die Anmerkung ist es, der wir heute mit einigen Worten entgegenzutreten beabsichtigen.

„Die Kunst“ so heißt es (dasselbe) ist nicht minder göttlich als die Religion; in ihr hat Gott dem Menschen eine seiner essentialen Eigenschaften, die wundervolle, unbegreifliche Schöpfkraft, das Vermögen des Nichts Etwas hervorzubringen, abgetreten. Religion und Kunst erscheinen daher auf kirchlichem Gebiet als zwei gleichbedeutende Mächte und müssen, so gut es geht, Beiträge und Frieden mit einander schließen. Nur auf diesem Wege gegenseitiger Anerkennung und Tolcran wird es möglich sein, den schwächeren aber unvollkommenen und den widerfrommen aber genialeren Kunstwerken gleiches Recht angedeihen zu lassen. u. s. w.“

In Bezug auf den ersten Satz des eben angeführten Bruchstücks

müssen wir in Erinnerung bringen, daß die genannte wundervolle, unbegreifliche Schöpfkraft, das Vermögen des Nichts (?) Etwas hervorzubringen nur so lange freit ist, als sie sich der Production solcher Kunstwerke zuwendet, die keinen speciell sachlichen sondern nur einen allgemein künstlerischen Zweck haben; stellt sich der Künstler dagegen die Aufgabe seine Schöpfkraft zu einem speciell sachlichen Zwecke verwerten zu wollen, so muß er sich jenen Gesetzen fügen, die der Zweck bedingt, wobei die Wahl der Form und der Mittel so wie die künstlerische Ausführung in allen Fällen seinem Talent überlassen bleibt. So ergeht es nicht nur dem Musiker, sondern auch dem Maler, dem Bildhauer und dem Baumeister.

Wird sich in Componist auf kirchenmusikalischen Boden produktiv erweisen, so dürfen ihm die diesfälligen Gesetze eben so wenig unbekannt sein, als dem Operncomponisten die Kenntniß der durch das dramatische Element bedingten Gesetze mangeln darf, woraus zugleich hervorgeht, daß nur solche Componisten im Range der Kirchenmusikt Gebrühen leisten und nur solche Kritiker auf diesem Felde ein vollständiges, jedes Urtheil faßendes Urtheil fällen können, in deren Person sich eine tiefe und umfassende Kenntniß des Geistes und Wesens der katholischen Liturgie mit einer ebenso tiefen Kenntniß der musikalischen Kunst und der Wirkung, die diese je nach Art ihres geistigen Inhalts und nach Art ihrer äußeren Erscheinung auf das Seelenleben der Menschheit äbt, vereinigt findet.

Die Träger der modernen Kirchenmusik, selbst die Scripthen Gaudin Mozart und Beethoven nicht ausgenommen, scheinen mit dem eben ausgesprochenen Erfahrungsstabe unbekant geblieben zu sein, und wenn dies nicht der Fall, so haben sie die Kirche ignorirt und ihre Kunst nicht em kirchlichen Zwecke gemäß gestaltet, d. h. sie ließen ihr Genre frei walten und dies hatte zur Folge, daß sich ihre für die Kirche gelieferten Compositionen von ihren andern Leistungen äußerlich und innerlich durch Nichts unterscheiden, sondern nur durch Text und Titel zu kirchencompositionen gestempelt sind.

Soll, wie in dem oben angeführten Bruchstück eines Schreibens an die Redaction weiter verlangt wird, die katholische Kirche mit der Kunst Frieden schließen, so kann dies nur auf zwei Wegen geschehen: Entweder muß sich die Kunst der Kirche fügen und die moderne Kirchenmusik muß einen chronvollen Nützung nach dem ihr gebührenden Platz nämlich nach dem Concertsaal antreten, — oder die Kirche muß die moderne Kirchenmusik als ihre eigentliche Kunst anerkennen; doch um dies thun zu können muß die katholische Kirche zuvor die Principien ihres Gottesdienstes ändern und das wird wahrscheinlich nicht geschehen, daher auch eine Gleichberechtigung der mehr oder weniger frommen oder genialen Tonkünstler, wie sie der gedachte Briefschreiber beanprucht, nicht eintreten kann, weil die katholische Kirche in Betreff des Principis ihres Gottesdienstes diesfalls auch keinen Unterschied anerkent.

Schlusßwort der Redaction. Wir haben dem Obigen unbedenklich einen Platz in unserer Zeitung gewährt, müssen aber eine Bemerkung dazu machen. Der Verfasser, Herr Tamo, greift sich vollständig als Vertreter des Katholicismus im Allgemeinen, während wir in ihm nur den Vertreter einer Partei in derselben erkennen können. Treten wir uns hierin, so müßten Mozart's, Gaudin's und Anderer Meinen längst durch ein Verdict aus den katholischen Kirchen verbannt sein und nur Palästina und seine Schule Geltung haben. — Dies nur in Beziehung auf die autonome Sprache des Eufendens, während wir freilich, was die Kirchenmusik Mozart's und seiner 3ii betrifft, nicht zu weit von seiner Anschauung entfernt sein dürften.

## Eine nachträgliche Anmerkung zu dem Bericht über den „Salzburger Kirchenchor“ in Nr. 25.

In dem obengenannten Bericht wird von Hymnen aus dem sechzehnten Jahrhundert gesprochen. Wir waren schon im Begriff die Zahl 7 für einen Schreiberfehler unseres Verlethalters zu halten und sie in 17 zu verwechseln, als uns durch einen sehr wohl unterrichteten Musiker

ein Referat der „Coburger Zeitung“ in die Hände kam, wo ebenfalls die merkwürdige 7. Hand. Es dürfte hier irgend ein Mißverständniß obwalten. Entweder hat der Concertzettel fälschlich 7 statt 17 gesagt, oder es datiren bloß die *Motets* in jener Symphonie aus dem 7. Jahrhundert und sind später harmonisirt worden; denn unser Referent spricht von alten Kirchenorganen, — diese waren aber im 7. Jahrhundert noch lange nicht zur Ausbildung gekommen.

## Correspondenzen.

### Hamburg.

Lebteich unsere Concertsätze schon seit einigen Wochen geschlossen sind und die neu erwachte Natur die Waft in ihren Commercehof gewiegt hat, bin ich noch mit meinem Hymen zugesehnt Bericht über die abgelaufene Saison im Rückblicke, die Zeit drängt deshalb das Versäumte nachzuholen. Unsere musikalische Saison bot mehr, als je eine der früheren, und Jeder, dem die Musik am Herzen liegt, muß erfreut sein über unser mit jedem Jahr lebhafter werdendes Musikleben, um so mehr erfreut sein, als in unserer durch und durch kaufmännischen Stadt künstlerische Beförderungen viel schwerer Wurzel fassen als anderswo. Erlauben Sie mir zuerst über die Leistungen des ältesten hamburgischen Musikinstituts zu berichten, über die des philharmonischen Vereins. In den von ihm veranstalteten vier Concerten hörten wir Beethoven's Symphonien aus C-dur, D-dur und A-dur und Haydn's C-dur-Symphonie, Weber's Ouverture zu *Eurigo*, Cherubini's Ouverture zu *Roberto*, Spontini's Ouverture zu *Olympia* und eine Ouverture des Directors dieser Concerte, des Herrn Grund zu „*Melodibel*“ (wir haben nicht in Erfahrung bringen können ob vielleicht eine Opher diesen seltsamen Namen trägt). Das wäre, was Orchestermusik betrifft, nicht allzuviel Neues, dagegen haben wir eine große Reihe von Solofistungen zu verzeichnen. Wir hörten von Frau Dr. Clara Schumann das Concert von Brahms aus D-moll, von Herrn Jaell das Clavierconcert aus C-moll von Beethoven, und wie es von Herrn Jaell nicht anders zu erwarten war, nach einer Bach'schen Gavotte und einem Chopin'schen Walzer den listigen Tannhäusermarsch und ein „*Carillon*“ benanntes Klingklangstückchen seiner eigenen Composition. Es wird Ihnen nicht unbekant sein, wie Virtuosen von der Art des Herrn Jaell Beethoven, Bach und Chopin zu behandeln pflegen, darum sei der Rest Schweigen. Ferner hörten wir vom Herrn Concertmeister Lauterbach aus Dresden Spohr's D-moll-Concert; Herr Kammermusikus Kändler spielte ein Concert und eine Caprice für Violoncello von seiner Composition und endlich hörten wir von Herrn Schradieck, einem jugendlichen Hamburger Virtuosen, die Othello-Ouverture von Ernst. Herr Stockhausen, dieser größte Musiker unter den Sängern sang in einem der Concerte, Frau Michael-Michaeli, eine ausgezeichnete Coloratur-sängerin, Fräulein Jenny Meyer aus Berlin und Fräulein Ullrich aus Hannover in den übrigen.

Neben diesen Concerten des philharmonischen Vereins veranstaltet der „Hamburger Musikverein“ unter Leitung des Herrn Otten allwöchentlich vier Concerte. In diesen hörten wir Schubert's Symphonie aus C-dur, Beethoven's *Eroica* und die drei ersten Sätze der neunten Symphonie, ferner Schumann's *Vallade*, „des Sängers Fluch“ und die Duerturen Beethoven's zur *Leonore*, Schumann's zum *Manfred*, Gade's „*Michel Angelo*“ u. s. w. Das man Beethoven's neunte Symphonie in dieser Weise vortragen ab ist gewiß nicht zu billigen, um so weniger als der Hamburger Musikverein über einen starken Orchesterchor zu verfügen hat, und auch weil das *Adagio* der Symphonie durch die Umstellung des *Scherzo* wird zum dritten Sage, um doch in D-moll wieder zu (schließen) sehr beeinträchtigt wird. Die Gade'sche Ouverture „*Michel Angelo*“ war neu für uns. Das Beste, was wir ihr nachdrücken können, ist die glänzende Instrumentation und die straffe Form; im Uebrigen, scheint uns, steht sie gegen Gade's bedeutendere Werke zurück. Doch müssen wir des Schubert'schen *Manfred*s erwähnen, welcher von Herrn Dr. Franz List instrumentirt worden und uns unter dem Namen „*Reitermarsch*“ vorgeführt wurde. — Von Herrn Joachim hörten wir Spohr's *Emoll*-Concert, Schumann's „*Abendlied*“ und ein *Andante* von Kreutzer, von Herrn von Bülow Beethoven's *Es-dur*-Concert und neben andern auch List's *Walzer* über

*Motive* aus „*Rauf*“ und *Wound*. Wir glaubten bisher, wenn Jemand sich mit symphonischen Dichtungen, Messen u. s. w. beschäftigte, so würde er es andern Leuten überlassen Fantasien, *Walzer* und was dergleichen mehr ist aber *Andere* Melodien zu schreiben. Doch über dieses denkt Herr Dr. List ohne Zweifel anders. Von Herrn Leopold Horn hörten wir Mendelssohn's *Bisconcert*, und endlich von Herrn Bendel Weber's *Concertstück* und einige seiner eigenen Compositionen in einer Weise, die Alles überbot, was wir von einem Virtuosen wie Herr Bendel erwarten zu können glaubten. Nicht allein mißhandelte Herr Bendel Weber's Musik auf die unglaubliche Weise, in seinen eigenen Compositionen machte er es selbst unserem durchaus nicht rigoristischen Publikum zu arg, und Herr Bendel mußte es erleben von demselben in aller Form abgewiesen zu werden. Wir erwähnen diesen Fall deshalb ausführlicher, weil uns in den „*Signalen*“ ein Artikel aus Hamburg begegnet ist voll überflügelichen Lobes über Herrn Bendel und seine hiesigen Leistungen. — Herr Stockhausen sang auch in einem dieser Concerte und zwar unter anderem eine *Arie* aus Händel's *Tratorium Resurrezione*, außerdem hörten wir Frau Michael-Michaeli und Herrn Dr. Guuz singen.

Uebrigens sind die Leistungen unserer beiden größten Concertinstitute, so drängt sich uns die Bemerkung auf, daß in beiden die Orchestermusik viel weniger als billig gepflegt wird. In dieser Reihe von 8 Concerten hörten wir von neueren Werken nur die eine *Gade'sche* *Clavierstücke*; im Uebrigen handelte es sich, wenn wir etwa noch die *Roberto*-Ouverture und die Ouverture des Herrn Grund ausnehmen, um Wiederholungen mehr oder weniger bekannter Werke. Fügen wir noch hinzu, daß auch die Art, wie manches der oben angeführten Werke zum Vortrage kam, z. B. die Haydn'sche Symphonie, vieles zu wünschen übrig ließ, so wird man die oben ausgesprochene Bemerkung gewiß nicht für ungerechtfertigt halten. Daß unsere localen Verhältnisse zum großen Theil die Schuld an diesem Uebelstande tragen, läßt sich nicht läugnen, doch muß auch vieles dem Umstände zugeschrieben werden, daß die beiden Vereine mehr als billig ihr Geld darin suchen, durch die Leistungen ihrer virtuosen Gäste einander zu überbieten, oder wie der kaufmännische Ausdruck lautet, einander Concurrenz zu machen. Wir hörten mitunter zwei Instrumentalstücke und Gesangsvoorträge in einem Concerte. Bedenkt man, wie viel Zeit neben 2 großen Concerten, einer *Arie* und den üblichen Solofistungen übrig bleibt für Orchesterwerke, so kann schon aus diesem Grunde allein kaum noch vieles gefordert; daß man aber eine Zuhörer durch ein solches Verfahren zu sehr zerstreut um den Sinn für das Beste wach zu halten ist wohl selbstverständlich.

Ebenfalls unter Leitung des Herrn Grund steht die Singacademie. Von ihr wurde während der Saison außer Reinthal's *Tratorium* „*Stepha*“, *Bach's* „*Matthäuspassion*“ zur Aufführung gebracht. Wir hätten gerne gleich anderen Ihrer Correspondenten diesen unsern Bericht mit einer Beschreibung der Aufführung dieses erhabenen Werkes eröffnen, wir mußten aber davon absehen, da wir leider des Guten so wenig und des Schlimmen so viel hätten berichten müssen. Wenn ein solches Werk zu einer so mangelhaften Aufführung kommt, so ist der Schade immer größer als der Nutzen, da denn schließlich doch der „veraltete *Bach*“ die ganze Schuld auf sich nehmen muß; glücklicherweise ist dieses im gegenwärtigen Fall weniger zu befürchten, da die Passionsmusik schon vor einigen Jahren durch Herrn Brändner in würdiger Weise bei uns eingeführt wurde. Um nicht unbillig zu verfahren müssen wir erwähnen, daß äußere Umstände einen Theil der Schuld am Mißlingen trugen. Frau Michael-Michaeli, welche die Ausführung der Sopranpartie übernommen hatte, wurde einige Tage vorher unspätlich und also verhindert zu singen. Daß man aber Herrn Schneider, welcher die Partie des Evangelisten sang, veranlaßt hatte einige der Sopranarien zu übernehmen (sogar auch die aus A-moll: „*Aus Liebe will mein Heiland sterben*“ mit Begleitung von 2 Clarinetten und einer Flöte) ist doch wohl, gelobte Segel, als ein arger Mißgriff zu bezeichnen. Wir wollen hier von den Mißlichkeiten schweigen, die man sich in der Instrumentation u. s. w. erlaubt hatte, und nur noch hinzusetzen, daß die Partie des Jesus von unserm Hamburger Sänger, Herrn Schulze, in durchaus befriedigender Weise gelungen wurde, daß Fräulein Meyer die *Altpartie* übernommen hatte und daß die Chöre zum Theil gut gelangen. Dr. Schneider, vielleicht der beste Vertreter des Evangelisten, fehlte, soweit es die Umstände erlaubten, Ausgezeichnetes.

Der Hamburger Musikverein brachte unter Hinzuziehung einer großen Anzahl hiesiger und ausländischer Sängers Bethoven's Missa solemnis zur Aufführung. Auch diese Aufführung konnte man keine gelungene nennen, wenn auch nicht in dem Grade mißlungen, wie die Passionsmusik; es bleibt aber immer anzurechnen, daß Herr Otten uns mit diesem großartigen Werk überhaupt bekannt gemacht hat. Außer der Vokalpartie von Schumann „Des Sängers Fluch“, die wie schon erwähnt, in einem der Abonnements-Concerte des Vereines zur Aufführung kam, brachte man noch Mendelssohn's „Elias“ zur Aufführung im Privattheater.

Der Saccinoverein unter Leitung des Herrn Voigt hatte in dieser Saison gleichfalls 3 Abonnementconcerte veranstaltet. Das erste derselben fand in der Michaeliskirche statt und brachte fast ausschließlich Chorgesänge a capella, deren Pflege der Verein mit besonderer Vorliebe betreibt und in welchen er auch wirtlich Vortreffliches leistet. Wir wollen von den zahlreichen Stücken, die das Programm bot, nur Ecceard's „Vom Leiden Christi“ und Mendelssohn's Motette „Mitten wir im Leben sind“ hervorheben. In dem zweiten Concerte hörten wir Mendelssohn's „Lauda Sion“, Hiller's Gesang der Geister über den Basseten\*, eine Haydn'sche Symphonie und eine Anzahl Chorlieder a capella. In seinem 3. Concert (am 31. März) beging der Verein mit einer Aufführung der „Schöpfung“ die Feier von Haydn's Geburtstag. Das Werk bewährte sich in seiner alten Popularität, indem eine Menge von sonst den öffentlichen Concerten fernstehenden Zuhörer herbeigeströmt war, weit größer als der Saal aufzunehmen vermochte. Aufrichtig gesagt, machten wir die Bemerkung, daß man gerade in diesem bestimmeten Werk Haydn's vieles mit mehr Recht veraltet nennen kann\*), als selbst dessen kleinere Instrumentalcompositionen. Bei dieser Aufführung hätte man nur einen etwas stärkeren Chor und eine stärkere Besetzung des Quartetts wünschen mögen; im Uebrigen konnte man durchaus zufrieden sein. Die Solisten waren wiederum Hr. Michal-Richardi, Hr. Dr. Gang und Hr. Schulze.

Händel's „Josua“ kam unter Leitung des Herrn Deppe zur Aufführung. Ein uns bisher unbekanntes Oratorium von Händel zum ersten Mal zu hören ist immer ein Ereigniß der seltensten Art, wie viel mehr dann, wenn die Aufführung selbst so erfreulicher Art ist, wie diese es war. Herr Dr. Julius Rieg hat die Instrumentation dieses Oratoriums neu bearbeitet und seine Bearbeitung lag auch dieser Aufführung zu Grunde. Wir müssen gesehen, daß die Begleitung der Recitative, gleichwie in der Passionsmusik mit 2 Violoncelli und Contrabaß sehr wenig gefallen wollte. Auf die Dancer, d. h. wenn der Recitative viele sind, wird diese Begleitung wahrhaft untraglich. Auch im übrigen schien uns als ob Hr. Dr. Rieg mitunter etwas zuviel getan hätte, namentlich wollte uns die Nothwendigkeit einer Tuba nicht einleuchten. Der Erfolg der Aufführung des Josua bewog Herrn Deppe und den um ihn versammelten Chor gleich noch ein zweites Oratorium Händel's einzuführen, und so kam auch noch dessen „Joseph in Egypten“ zu einer Aufführung im Privattheater. Dieses wunderbar schöne Werk, dem wir recht viele Aufführungen aller Orten wünschen möchten, ist vielleicht am wenigsten bekannt von allen Oratorien Händel's. Die Handlung beginnt in demselben mit der Traumbildung Joseph's und endet damit, daß Joseph sich den Brüdern zu erkennen giebt. Die Hölre der 2. und 3. Abtheilung sind als von den Brüdern gesungen gedacht. Bemerkenswerth ist in diesem Werk die Vorliebe Händel's für die Form der Fuge und Doppelstimmung, die uns in anderen seiner Werke selten begegnet. Noch müssen wir eines Concerts erwähnen, das Hr. Deppe zu Anfang der Saison gegeben, in welchem Herr Bargzer aus Detmold Spohr's G-moll-Concert spielte, und außer Beethoven's A-dur-Symphonie eine Ouvertüre des Hrn. Deppe zu Körner's „Zring“ zur Aufführung kam. Da uns das Concert leider entgangen ist, können wir über diese Ouvertüre nur nach Ansicht der Partitur berichten. Derselbe theilt die Vorzüge der in voriger Saison gehörten Symphonie des Hrn. Deppe: Gesundheit in der Erklärung, klare Form, und eine von großer Kenntniß des Orchesters zugehende Instrumentation.

Um mit den großen Concerten zu Ende zu kommen, wollen wir noch des zum Besten des Pensjonsfonds für altersschwache Musiker erwähl-

\*) Reinesweges einverstehen. D. Rd.

nen, zu welchem Herr Hofkapellmeister Krebs aus Dresden als Dirigent berufen war, der hier über ein sehr großes Orchester zu verfügen hatte, da sich des milden Zwedes halber alles Bedeutendere unter Musikern wie Dilettanten zusammen gefunden hatte. Wir können nicht sagen, daß unsere Erwartungen erfüllt worden, schon deshalb nicht, weil Herr Krebs mit Beethoven's „Troica“ zum Theil willkürlich genug umging. Eine Bach'sche Suite, die mit dem Programm lange genug angehängt worden, kam leider nicht zur Aufführung.

Noch müssen wir der Bachgesellschaft unter Leitung des Herrn Artner zu gedenken, welche von Bach allerdings nur den größeren Theil der Cantate „Weid bei uns, denn es will Abend werden“, und außerdem ein Requiem von Jomelli zur Aufführung brachte. Aus diesem Werk ist ein Bruchstück „lux perpetua“ durch Einzelabtrüdie bekannt geworden. Das Ganze entspricht den Erwartungen, die man nach diesem Probestück haben wird, nicht völlig; das Werk ist bei Cranz in Hamburg in Clavierauszug und Stimmen erschienen.

Die Kammermusik pflegten bei uns besonders die Herren Bie und Lee, welche in 6 Quartettabenden Duette von Haydn, Mozart, Beethoven aus E-moll und Cis-moll u. s. w., Schubert aus A-moll und dessen C-dur-Quintett, Beil's G-moll-Quartett, ein Quartett des Herrn Lee und Anders mehr zur Ausführung brachten. Frau Dr. Clara Schumann brachte in zwei Soliren zwei neue Werke von Brahms zur Aufführung, ein Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell und Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Händel. In dem ersten und letzten Satz des Quartetts, scheint uns, bejehrich Brahms auch die größten Ansprüche, die man an ihn als einen außerordentlich begabten Künstler machen konnte. Ueber die beiden Mittelsätze möchten wir uns nach einmaligem Hören nicht weiter anlassen. Die Variationen erscheinen, wie wir hören, nächstens im Druck, wir können für deshalb hier auf sich beruhen lassen. In zwei Abtheilungsliedern (einer in A-tona) des Herrn Orädener hörten wir dessen Clavier-Quintett, dessen schönes Es-dur-Trio und zwei seiner Quartette aus A-moll und Es-dur. Kammermusik mit Clavier boten Herr und Frau Langhaus, Herr Schwelte und Anders. Zum Schluß müssen wir noch über einen Uebelstand klagen, der bei uns einen bedeutendsten Höhepunkt erreicht hat. Wir meinen eine gewisse Art von Concerten, die denen, wie kürzlich jemand in einem hiesigen Blatte bemerkte, die Höhe des Eintrittspreises mitunter das Einzige ist, welches sie berechtigt den Namen Concert zu führen. Jeder Chorist am Theater, jedes Clavierfräulein beliebt hier, wenn es darauf ankommt, ein Concert auf eigene Faust, es gibt deren logar Manche, welche die Mühe des Subscriptionsnamens selbst auf sich nehmen und auch eine Abweihung, die ihnen dann natürlich nicht selten zu Theil wird, gar nicht sehr schnell verstehen. In einer sehr großen Stadt konnte man dies Alles ruhig gewähren lassen, bei uns aber, die wir nur ein sehr kleines musikalisches Publikum haben, wird es zur wahren Plage.

Unere Oper brachte, außer einem Offenbach'schen Schund, fast nur Gounod's „Faust“, wenn wir nicht irren beinahe 50 Male. Wir müssen beklagen, daß der Compositi sich bei weitem nicht einen so großen Antheil von diesem Erfolge zurechnen darf als der Musikstift, da man an die Ausstattung der Oper Außerordentliches gewendet hatte und die Schaulust der Hamburger unersticklich ist. Einige andere Revüisten, wie z. B. Latenhusen's „Onkel und Nefte“ verschwanden wieder nach einmaliger Aufführung.

## Beitragsschau.

Ein Artikel der N. Z. J. M. von E. Klisch bespricht die Fortschritte des Notensichs bei Orchesterstimmen, findet begrifflich Leipzig obenan stehend, dagegen auffallend, daß Wien es sich nicht angelegen sein lasse „nachzustreben.“ Wir wären darin mit Herru Klisch gewiß einverstanden, wenn wir nur wüßten, was denn eigentlich in Wien überhaupt jetzt von Orchesterstimmen gehalten wird. Wir denken uns unwillkürlich und unahig eine Firma in Wien zu nennen, welche sich damit

befast Oecherstimmen von Symphonien und Ouverturen, also Concertmusik, neu zu setzen.

## Dur Verständigung.

E. N. In Nr. 1 des gegenwärtigen Jahrgangs dieser Zeitung hatten wir auf wünschenswerthe Aenderungen, welche in neuen Ausgaben der Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's Platz finden möchten, hingewiesen; die von uns dazu gegebene Sammlung von Beispielen, welche die Sache besser erläutern sollten, war aber nicht mit zum Abdruck gelangt, was wir gegenwärtig bedauern müssen, da wir dann vielleicht hätten hoffen dürfen, vom Verfasser des in Nr. 20 dieser Blätter enthaltenen Auftrages nicht mißverstanden zu werden. Wo sind Aenderungen wirklich wünschenswerth, wo nicht? — Diese Frage drängt sich allerdings sofort jedem Denkenden auf, und es ist erklärlich wenn die Beforgnis entsteht, es könne damit zu weitgegangen und den betreffenden Meisterwerken ein Schaden zugefügt werden. Daß wir damals nicht zu viel gesagt haben, wenn wir behaupteten, es seien gewisse Stellen derselben unbedingt einer Aenderung (besser Wiederherstellung) bedürftig, wird uns jede unbefangene Musiker, der die betreffenden Clavierwerke hinfänglich genau kennt, ohne Weiteres zugeben, und wenn solche Stellen immer wieder in ihrer verklärten Gestalt zu Gehör gedruckt werden, so trägt dies allerdings von einem Mangel an Nachdenken oder von Pedanterie. Andererseits müssen wir aber recht wohl, daß es in vielen, vielleicht sehr dazu einladenden Fällen gar nicht gerathen sein dürfte, abzuändern, und zwar hienieden sogar da, wo es wohl angenommen werden könnte, daß der Componist, hätte er die ausgedehntere Claviatur zur Disposition gehabt, gleich einfach hinaufgeschriebt haben würde. Es sind dies Stellen, die durch den rein äußerlichen Anlaß des Mangels an ein paar hohen Tönen geradezu, und zwar in musikalisch wertvollem Maße unangemert worden sind. Daß hier in jedes Andere vom Uebel wäre, ist natürlich keine Frage.

Die Unterzeichnung solcher Fälle von jenen erst beschriebenen, erfordert aber viel zu viel musikalische Kenntnisse und ist bergleichen Details nie ausgedehnten Geschnad, als daß es, wie der Verf. des Auftrages in Nr. 20 meint, dem Spieler überlassen werden könnte, nach seinem Ermessen hier oder dort vom Buchstaben abzuweichen und die höheren Noten mitzubekommen. Wir müssen deshalb dabei bleiben, daß es wünschenswerth wäre, wenn in neuen Gesamtausgaben der in Rede stehenden Clavierwerke gewisse entschieden verflämte Stellen durch Benußung der hohen Noten hergestellt, und diese neuere Spielweise als Variante über den betreffenden Tacten der rechten Hand angemerkt würde: denn die historische Treue erfordert es selbstverständlich, daß der Urtext auch da, wo er eine solche Verbesserung wünschlich läßt, in unweränder Gestalt vorhanden sei. Freilich würde es darauf ankommen, für die Redaction einer mit diesen Varianten ausgestatteten Ausgabe einen bedeutenden Musiker zu gewinnen, denn Sachkenntniß und richtiger Geschnad wären dabei in hohem Grade nöthig.

Schließlich müssen wir es natürlich der geehrten Redaction dieser Blätter überlassen, ob sie zur Unterstüßung des hier Gesagten einige der von uns früher eingekerbten Beispiele noch abdrucken will oder nicht, hoffen aber auch in letzteren Falle uns mit dem Herrn Verfasser des Auftrages in Nr. 20 in soweit verständigt zu haben, daß er uns nicht einer zu weit gehenden, die Vertheidigung der einzelnen Fälle außer Acht lassenden Aenderungsgedacht zeigen wird, und erklären uns übrigens mit seinen treffenden Bemerkungen gegen die bei einigen neuen Ausgaben Beethoven'scher Sonaten beliebigen Zuthaten (besonders das gar zu häufige Bedarf-Vordrücken) vollkommen einverstanden. —

## Curiosum.

Die Wiener „Presse“ läßt sich in ihrem Keuzleton aus London von der Industrienausstellung u. A. Folgendes berichten: „Unter sämtlichen Säulen steht aber dort der Gehärsinn unbeschäftigt am meisten. Adt gewaltige Ergeln mit Riefenpfeifen von märchenhaftem Umfang sind allrin in den verschiedenen Räumen des Palaßes aufgestellt und werden fast täglich gespielt. Jede derselben wäre mächtig genug, mit dem breiten

Strom ihrer Töne die hohe Böschung des Straßburger Münsters vollständig auszufüllen. Aber dieser majestätische Orgelsang, der die Seele des Hörens auf den Fittigen der Anbacht sonst zu den höchsten Oecstufen emporhebt, wird zum unansehnlichen Charivari, wenn man in der nächsten Nachbarhaft fortwährend heisere Jagotte und Ophyldeisen probirt, oder wenn zwei wüthende Trompeter wettersend nebeneinander chromatische Scala durchfahren, wie es hier alle Tage regelmäßig geschieht. Bei solchen atonischen Analen gäbe es für mich nur eine Erleichterung: mich an die collegiale Brust Dr. Hanstl's zu werfen und bei ihm Trost zu suchen. Er allein in dem großen London versteht meinen Schmerz.

Was soll ich euch erst von dem verbrecherischen Unfuge der Claviere singen und sagen, welcher hier systematisch getrieben wird? Ihre Ziffer im Palaste ist Legion: ich glaube, es hat sie noch Niemand gezählt. In jedem Schlußpunkte des unermesslichen Gebäudes lauert ihrer ein halb Duzend an Feute, und welche dem einsamen Wanderer, der sich unbedacht in ihre gefährliche Nähe wagt. Er ist unwiederbringlich verloren.

Da sich gewöhnlich eine blonde, nettgeleitete britische Jungfrau mit herabwallendem Haare, ganz unkenntbar neben dem Hügel. Man sieht der kleinen Egre eine so schwarze Veräberung gar nicht an. Aber taum hat sich um sie eine erstliche Anzahl von: arglosen Beländern des Glaspalastes, nichts Weses abenn, verlammt, so bringt sie mit einem Ruck plötzlich auf, wie der Kapuziner im Burgensteine in Ehrenburg, und flüzt, in den Dreck vorlautstehend, in leichtenflüssiger Haß zum Clavier. Was viele pianofortepfeife Wände da öffen sich für Unthaten auf den ungeschützten Raum, wie mit welcher musikalischen Sandhätigkeit sie ein überbreiten ganz grammatik Phantasie über Verfläße Motive zu Tode heutz, daß Einem alle Haare zu Berge stehen, dies vermochte bloß ihr fetziger Landmann Schallpfeife mit Wehrzügen zu schildern. Der Wüger aus dem Donauthal mußte aber begehren die Feder selbst legen. Und dennoch wurde sie von den naiven Engländern mit Entzuseßnisse brkfastigt! —

Armes Jahrtrüben, armes Instrument, das einst unter den weißen Händen Mozart's, Beethoven's und Chopin's zum Delmetich der edelsten Empfindungen der Menschheit geworden: du bist jetzt zum Marterlasten unserer Generation herabgesunken. Du rüest hier immer so heilig gegen Dehrgelien und Wäzgermuth. Darin liegt nicht das Grundübel. Aber die Clavierklümperei ist's die uns musikalisch so tief enttichtigt hat. Man sollte wirklich auf der britischen Insel mit einer Parlamentsacte in aller Strenge gegen dieses mit jedem Tag wachsende Unheil einschreiten, oder wenigstens nach Act des irischen Mäßigkeits-Apostels eine Harpsichord-temperance Association gründen.“

Schließl. ich begehntig der Berichterstatter die „ausgewanderten Wiener Claviermeister“ der Einschleppung jener „Tafelnebidemie.“ Das ist wohl nur Scherz, denn von Frankreich, Belgien und dem übrigen Deutschland dürfte wohl auch eine erstliche Anzahl solcher Tafelnebidem eingewandert sein. D. Red.

## Nachrichten.

W i e n.

Die Prüfungen am hiesigen Conservatorium finden diese Jahr wie gewöhnlich im Juli an Rachmittagen um 3 Uhr statt, und zwar in folgender Ordnung: Mittwoch den 2. Pianoorte (Prof. Dachs). Freitag den 4. Choe (Prof. Reichardt). Anstendag (Prof. Weiß). Samstag den 5. Horn (Prof. Steinde), Klarinet (Prof. Stein), Trompete (Prof. Malsch), Montag den 7. Violoncell (Prof. Schlegler). Mittwoch den 9. Violon, Posaune (Prof. Slama). Flöte (Prof. Bier). Freitag den 11. Mährgengelung 1. und 2. Klasse (Prof. Wücher). Samstag den 12. Jagott (Prof. Wittmann), Generalbäß (Prof. Scherzer). Mittwoch den 16. Mündlicher Vortrag (Prof. Schwenta), Italienische Sprache (Prof. Sandvini). Freitag den 18. Composition (Prof. Dessoff). Montag den 21. Pianoorte (Prof. Rameß). Dienstag den 22. Violin 1. Klasse (Prof. G. Helmsberger). Mittwoch den 23. Mährgengelung (Frau Andrießen). Freitag den 25. Violin 2. Klasse (Prof. Heißler). Samstag den 26. Mährgengelung (Prof. Grädener). Montag den 28. Violin 3. Klasse (Artzt). Director Helmsberger. Wir können schließlich nicht den Wunsch unterdrücken, daß man den Betreibern der Kritik bei diesen Prüfungen einen anständigen Platz relevire, damit es nicht dem Zufall anheimgestellt bleibt, ob sie zwischen Betretern und Wälen der Schüter und zwischen diesen selbst einen Sitzplatz finden oder nicht.

## Briefkasten der Redaction.

D. P. in K. Der projectirte Auffatz wird mit Vergnügen erwartet. — S. in B. Besten Dank für die taum anderen erwarteten Auffätze gegen über A. Was die übrigen Punkte Ihres Briefes betrifft, so können wir nicht bestimmen.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Celmar Wagne.**

— Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Bogen Seiten. —

Redaction: Postgasse Nr. 863. — Ausgabe: Rotmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesffels & Bösing**, normal 6. F. **Müller & Wittne.**  
**Verannumeration:** Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
**Bei Vorbestellung:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 5 fl. 60 Kr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 3 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
**Einzelne Blätter** 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Die Verschworenen oder der häusliche Krieg. — Kritische Revue. — Kofakengelang. — Von Beethoven's Hand corrigirte Cistercium stimmen im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachricht. — Berichtigung.

## An unsere geehrten Abonnenten.

In den Monaten Juli, August und September erscheint diese Zeitung am **Montag.**

### Die Verschworenen

oder

#### der häusliche Krieg.

Oper in einem Akt von J. F. Castelli. Musik von Franz Schubert.  
 (Nachgelassenes Werk. Clavierauszug mit Singstimmen von G. Schneider;  
 auch für Piano zu zwei oder vier Händen. Wien, Spina.)

S. B. Sowie wir es im Leben hundertmal lieber mit Menschen zu thun haben, die nichts anderes scheinen wollen als sie sind, aus deren Ansig und Handlungsweise bei allen etwaigen Schwächen oder Sonderbarkeiten ein unverdorbenes Gemüth und die reine Natur entgegentritt, als mit solchen, die mit allen Weisern gewaschen sind, auf deren Stirn der berechnende Egoismus thront, und die bei aller anerkennenswerthen Bildung, bei allen ausgezeichneten Talenten und Kenntnissen nie verrathen, daß sie — auch Menschen sind wie Millionen Andere, — so ist uns auch in der Kunst der ewig frische Vorn einfachster oder wirtlicher und natürlicher Empfindung in seiner bescheidensten Entfaltung hundertmal lieber, als ein Thurnbau künstlich aufgeschwelter und auf spitzfindigen Theorien mühsam zusammengesetzter Ausdrucksweisen, die uns wohl theilweise Bewunderung abzwängen, im Ganzen aber wegen sichtlich mangelnden Fundaments und schlechter Richtung Angst und Entsetzen einflößen. Auch in der Musik bleibt es ewig wahr, daß alle Kunst wieder zur Natur werden und den Eindruck derselben machen muß, wenn sie erfreuen und erheben wirken soll. Im eminentesten Sinne ist dies bei den größten Tonmeistern, bei den tiefstinnigsten Tondichtern der Fall. Ihre Werke brauchen nur „in's rechte Licht gestellt“, d. h. ohne störende Unvollkommenheiten in der Ausführung wiedergegeben zu werden, und das scheinbar verwirrende Chaos ihrer Tonmassen löst sich in einfach schöne Gestaltungen auf, die Jeder, dessen Sinn nicht verblüfft oder verberdelt ist, genießen kann.

Wer diesem kurzen Vorkursus nicht beizupflichten vermag, dessen Sinn unfähig geworden ist, sich am Einfachen oder Ungebehrten, innerlich Wahrn u. equiden, für den ist der folgende längere Nachsatz nicht geschrieben. Wesen Natur, durch raffinirte Gemüthe abgestumpft, einer fortwährenden Aufreizung bedarf, um aus der gleichgiltigen, dumpfen Apathie heraus zur Empfindung einer Wirkung zu gelangen, für den können so einfache Gebilde wie der „häusliche Krieg“ keinen Werth haben. Es steht aber zu bezagen, daß ein solcher Kunstfreund nur durch Zufall der Kunst in die Nähe ge-

kommen ist, wohl vorübergehend ihre Anwesenheit gemehrt, aber nie an ihrer reinen Quelle getrunken, nie die Befestigung getroffen hat, die sie gewährt.

Welcher Chimborasso von Unnatur und künstlichem Schmutz liegt vor uns, wenn wir von der Oper überhaupt reden wollen! Was hat man nicht an der Seine wie an der Donau und anderwärts unter künstlicher Erziehung des Bluts und Aufregung der Nerven zusammengebracht, am den schwerfälligen und blasirten Götzen, Pabsttum genannt, ebenfalls künstlich zu erziehen und aufzuregen, ihn aufzustacheln zum Klatschen und zum fleißigen Öffnen seiner — Berse! Und da spricht man noch lange und ganz ungenirt von Kunst und Künstlern und bedenk nicht, daß all' das von Rechtswegen längst angehört hat sich mit diesem edlen Namen schmücken zu dürfen, weil es längst Industrie geworden ist oder im besseren Falle nur zur Verfrächtigung eines mehr fürchzbaren als löblichen Ehrgeizes dient.

Und in eine solche Zeit fällt die Erscheinung eines einfachen Blümdens, tündend zwar von Wohlgeruch und nicht minder wunderbar in der Einfachheit seines Wesens, aber nicht imponirend durch Pracht, Glanz und Höhe: des Schubert'schen Singspiels (säklich Oper). — ein Werk dessen Vibretto schon in seiner großen Naivetät den schneidendsten Gegensatz gegen Alles bildet, was unserer „Zeit gemäß“ scheint, die aller Naivetät so gründlich entwachsen. Da geschieht es denn, daß man den verwunderlichsten Urtheilen begegnet. „Unbedeutend“, „undramatisch“, „findisch“ und weiß der Himmel! was noch alles dieses allerdings aussprachlose Werken mit seinen 11 Musiknummern sein soll. Die „Verschworenen!“ Welch' Erwartung erregender Titel! Ganz im Ernst schreibt ein Musikreferent in einem Fester Blatte, der Chor darin, der eine Verschwörung im Werke hat, „und den Chormännern, und noch dazu den gefürchteten Rittern des Mittelalters, den Krieg erklären will“, fänge in einem Tone, der an die „Gemüthlichkeit der Wiener Schaulustale“ erinnere! Meyerbeer, Verdi u. A. hätten es freilich anders gemacht, oder vielmehr sie hätten dieses Vibretto um seinen Preis gewährt. Wer aber dergleichen hinschreiben kann, wie unser Fester Kritiker, der hat wahrlich keine Ahnung von den feinen Unterschieden die gerade der wahre Meister allezeit beobachtet, dessen Schickslichkeitsgefühl nicht zuläßt, daß in einer fomi schen Operette, wo Alles zugleich einen ziemlich derben ironischen Anstrich hat, Ernst gemacht wird, als handle es sich um Verschwörungen unterdrückter Freiheitsfreunde gegen blutdürstige Tyrannen.

Wir sind weder besonders Freund der Castelli'schen etwas küsternen Muse, noch wollen wir Ungereimtheiten das Wort reden, welche der „häusliche Krieg“ als Vibretto im Ganzen enthält. Aber man darf es bei einer fomi schen Operette auch nicht zu genau nehmen, und es kommt schließlich auf die Moral des Ganzen an. Der heitern Muse ist ein

freieres Spiel der Phantasie gegönnt, als der krassen, die bei Allem auf Glaubwürdigkeit und historische Treue Anspruch erhebt. Sowie ferner das Lustspiel den Knoten einer Handlung nicht bis zu der bedeutlichen Gefahr auf Leben und Tod schürzt, sondern ihn locker erhält, um den Gegensatz der heiteren Lösung mit dem Conflitte nicht zu schroff werden zu lassen, so ist auch die fomische Operette von vorn herein nicht darauf angelegt, uns in die tiefsten Tiefen der Leidenschaft zu stürzen; auf anmuthigen Wegen führt sie uns an ein leicht durchsichtiges Gestrüpp, durch das wir uns mit der Gemüthlichkeit schlagen, jenseits wieder auf guten Weg zu kommen. Hochstens lassen wir uns gefallen, wenn uns dabei die Hand von Dornen ein wenig geriet oder in den Kermel ein Voch geiffen wird.

So locker auch die Diction unseres Eibretto's ist, es hat doch eine Moral aufzuweisen, und das ist schon et was gegenüber dem Hörsinn unserer Tage, wo Scene an Scene gehängt wird, gleichviel ob Zusammenhang oder nicht, wenn nur „Amüsement“ dabei heraus kommt.

Da wir eben das bei Manchen fast anrühliche Wort „Moral“ gebraucht haben, so bemerken wir, daß uns keine Meisteroper und kein Stück eines berühmten wirklich großen Dichters bekannt ist, das einer solchen gänzlich entbehrt, und keines das sich in die Dauer erhalten hätte, wenn sie fehlte. So könnte man vom Don Juan sagen, seine Moral sei: der übermüthige Verbrocher findet seinen Richter; von Figaro's Hochzeit: die Wahrheit trägt den Sieg davon; von der Zauberflöte: ruhige Ausdauer des ernst Strebenden führt zum Ziel, dem Thunnen aber sind die Götter gnädig; von Fidelio: treue und aufopfernde Liebe kennt keine Hindernisse. u. s. w. Man versuche es aber mit Meyerbeer's Opern, nicht etwa blos mit Dinorah und Norstern, sondern mit Robert der Teufel und Hugenotten, ob da irgend etwas der Art zu finden!

Die Moral unserer „Verschworenen“ ist für eine lustige Oper gut genug, sie heißt:

Den Frauen geizmet nicht  
Durch Widersechtlichkeit zu kriegen;  
Durch Bitte nur, durch Zärtlichkeit  
Geizmet dem schwächeren Geschlecht zu siegen.

So possenhaft Manches ausgebrütet, so ungereimt Zeit und Personen, so unwahrscheinlich die Punkte des Conflitts (Näheres hierüber findet der geübte Leser schon in Nr. 10 und 43 des vor. Jahrganges), die Hauptsache eines guten Opernbretto hat der Dichter, von der richtigen Moral auch ganz abgesehen, doch getroffen: er hat dem Tonbildner die rechten Momente an die Hand gegeben, wo die Musik ihren eigensten Bedingungen gemäß eingreifen und wirken kann, er hat auch Verse geliefert, die dem Componisten zu mannigfachen rhythmischen Gebilden bequemen und ausgiebigen Unterbau bieten. Und Schubert hat mit nicht zu unterschätzender Leichtigkeit und Grazie den Text in ein Tongewand gekleidet, das ihm vollkommen paßt. Eben darin aber befundet sich seine Meisterschaft und sein Beruf auch als Operncomponist: zu wirken, wenn er auch freilich nicht berufen war in dieser Hauptfache Höheres zu leisten als Mozart, dessen Große gerade hierin besteht.

Von allgemeinen Dingen ist sonst noch zu bemerken: Die Natur des Spielspiels, wo viel gesprochen, also die eigentliche Handlung nicht musikalisch dargestellt wird, gestattet dem Tonsetzer sich ausschließlicher in lyrischen Formen zu halten als in der wirklichen Oper, wo die lyrischen Momente nur Ruhepunkte des ununterbrochenen Tonstroms sind, wozu auch wichtige und unerlässliche. Schubert daher zum Vorkurf machen, seine Operette bestehe „aus einer Reihe von Lieb-sägen“, und müsse daher von Monotonie anheimfallen, wie ebenfalls jener Pester Recensent that, hat keinen Sinn; ist auch nicht einmal thatsächlich wahr. Eigentliche Wieder (Romanzen, Arietten) finden sich im Ganzen nur drei; „Liebsäge“

aber dürfte man in der Oper wohl alle Formen nennen, die gesungen werden, ohne recitativisch oder vorwiegend declamatorisch zu sein, und wo es nicht auf Entfaltung polyphoner Ensemble's u. dgl. ankommt. Erstere sind aber hier von vorn herein ausgeschlossen, und wo zu den letzteren Gelegenheit gegeben ist, da hören auch fastlich die „Liebsäge“ an. (Vergl. den ersten Theil des Duetts Nr. 1; den Schlußsatz von Nr. 3; den Verschwörungsgesang der Frauen, — ja gerade der Verschwörungsgesang — bis zum Andantino D-dur; den Chor der Ritter Nr. 6; das Allegro vivace in Nr. 8, und mehrere einzelne Sätze des Finale.) „Liebsäge“ bilden auch den größeren Theil des Don Juan und des Fidelio, Opern, welche auch von den entzietesten Gegnern des Liebartigen in der Oper als unübertrefflich anerkannt werden. Zu großartigen Entwicklungen, dramatischen Steigerungen u. s. w. bietet, wie gesagt, das Subject keine Veranlassung; große und schwere Kraft- und Massen-Entfaltungen würden in dem leichten Genre gar nicht passen; und doch möchten wir behaupten, daß prächtiger theatralische Gesamtentwicklungen von Männern- und Frauenchören nicht leicht zu finden sein möchten; freilich dürfen sie vor Allem nicht — falsch gesungen werden, so falsch, daß, wie in Pest, die Leute aus dem Theater liefen! —

Im Ganzen schließt sich Schubert hier (aber schon vollständig ohne alle und jede Concession an die Gesangsdirigenten) dem Mozartschen Opernstil an, sogar mitunter dem Stil leichter französischer und italienischer Opern. Und darin sehen wir seinen Fehler, eben weil in der leichten Operette diese letzteren Stilarten so gewiß maßgebend sind, wie sie es in der heroischen ersten Oper nicht sind.

Bei der ersten Aufführung im Concertsaale war uns ein scheinbarer Mangel tieferer charakteristischer Behandlung aufgefallen; allein auf der Bühne, wo das ironische Element erst bemerklich wird, erschien uns Alles in einem andern Licht, und wir mußten die Selbstverläugnung des Componisten bewundern, der doch wirklich erstere und tiefer ergreifende Töne in seiner Macht hatte, und wollte er sie einmal entfesseln, sie gewiß zu entfesseln gewußt hätte.

Betrachten wir nun die einzelnen Nummern näher.

In Nr. 1 (A-dur-Allegro) begegnen sich der Page Udolin als Vorläufer der aus dem Morgenlande rückkehrenden Ritter, und seine Geliebte Isella. In Ausdrücken der Freude, rasch hinüber und herüber, treten die beiden Singstimmen alternierend auf. Schon die Modulation gibt der Stimmung sehr einfachen und glücklichen Ausdruck. Das Stück hatte in A begonnen, aber in E treffen die Liebenden aufeinander. Dann senkt sich die Musik wieder in die Haupttonart und in einem überaus hübsch erfundenen Liebchen sprechen sich Beide über die Zeit der Trennung und über ihre Telebnisse aus. Von rein musikalischen Dingen ist hier der hübsche chromatische Har-

moniegang fis, cis, e hervor zu heben, da er zugleich zu einer sehr ausdrucksvollen Pointe dient. In selbigem Behagen ländeln dann die Weiden in einem etwas oft wiederholten aber sehr reizenden zweiten Thema, von welchem namentlich die eingeklammerte Stelle gar liebenswürdig sich ausnimmt:

Sopr.  
Tenor.

Wir sta-den uns wie-der, wie wir uns ver-  
A A Gis  
las-sen, jetzt wol-len wir sie-bend uns  
E A D



Dieses ganze Stück, ohne irgend tief zu sein, wie es schon die untergeordneten Persönlichkeiten gar nicht erlauben würden, ist ein so köstliches verliebtes Geplauder, wie man es nur im ersten Duett von Mozart's Figaro zum zweitenmal wiederfindet.

Andantino.

In Nr. 2 tritt Helena, Astolf's Hausfrau, mit einer schwermüthvollen Romanze auf (sie weiß noch nichts von der Rückkehr der Ritter), welche sich den schönsten Liedern von Schubert anreicht, — sie erinnert von Weitem an den „Wanderer“. Wir machen besonders auf den so einfachen und doch so merkwürdig wirksamen unvermittelten Eintritt des Asdur im Mittelsatz nach dem F-moll aufmerksam, dann aber besonders auf den überaus sinnigen Refrain, der zuletzt gar eigen nach Dur lenkt.

In Nr. 3 treten mit komischem Pathos die von der Gräfin zusammenberufenen Frauen auf, um Rath zu halten, wie sie den immer in Krieg andrängenden Männern einen Riegel vorschieben könnten. Nach einer Einleitung folgt ein dreistimmiger Frauenchor, mit vielfachen Trillern in der Begleitung, der neben dem ritterlichen Anstand und vieler Grazie doch zugleich ein Element enthält, das die Frauen sehr fein charakterisirt, — beschreiben läßt sich nicht, nur mit Bestimmtheit aus der Totalwirkung herauszufühlen. Auch die Gräfin in ihrem allfälligen Wesen ist trefflich gezeichnet; nicht weich und in vorwiegender süßenweisen Melodiestritten geht ihr Gesang einher, sondern in weiteren Intervallen und öfters mit dem Bass in Oktaven: man sieht, sie hat nicht übel Lust zu commandiren, und ist geeignet, dem Herrn Gemahl nicht bloß durch Schönheit, sondern auch durch Geist und Muth zu imponiren, wovon weiter unten noch ein eclatantes Beispiel. Späterhin steigt eine Solonaise dem eigentlichen Anfang der Sitzung zu Grunde, deren Thema nur in der Begleitung oder in dem jetzt zweistimmigen Frauenchor steigt, während die Gräfin dabei bloß declamatorisch das Präsidium führt. Der Satz, bald in F-dur bald in F-moll und As-dur das Thema bringend, folgt mit grazioser Ingezwungenheit den Schattirungen der Empfindung, indem er bald die formelle Höflichkeit der Antwort auf die Fragen der Gräfin, bald die wirkliche Klage über die trostlose Einsamkeit zum Ausdruck bringt. Ebenso einfach als wirksam ist die später alternde Behandlung von der Stelle an: „das muß sich ändern,“ wo die Modulation immer eine Quinte hinaufsteigt. Nun tritt ein Allegro in C-dur  $\frac{2}{4}$  auf, wo die Gräfin zur eifrigen Berathung drängt, aber selbst in unangemessenes Geplapper fällt. Das Unnatürliche der Situation ist aber hiermit viel richtiger und feiner ausgedrückt, als wenn die Gräfin den commandirenden Ton streng beibehalten würde.

(Schluß folgt.)

## Kritische Revue.

### 1. Werke für Gesang.

#### a) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

R. v. Gerike Lieder. op. 7 u. 8. — Verlag von Ernst Berens in Hamburg.

Constantin Bürgel, Gesänge. op. 1 u. 3. — Verlag von Robert Timm in Berlin.

Alfred Schöne, zwölf Lieder. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

F. J. Urban, Liebes-Lust und Leid, zwölf Gesänge. op. 16. — Verlag von R. Timm in Berlin.

v. Br. — Man wird ziemlich allgemein zugestehen, daß „der Sängerkrieg auf der Wartburg“ eine der an wichtigsten anstehenden Partien in Richard Wagner's „Tannhäuser“ sei; es ist sogar vielleicht nicht zu hart geurtheilt, wenn man ihn als unerträglich langweilig einerseits und ein bischen abgeschmackt anderseits bezeichnet; wenn nun die Herren Gerike, Bürgel, Schöne und Urban — Namen, denen wir indessen wieder zum ersten Male begegnen — sich zu einem ähnlichen Sängerkrieg vereinigen würden, so wäre es schwer vorherzusagen, wer von ihnen den Preis in der — Punscherei erringen würde, d. h. um nicht ungerecht zu sein, müssen wir hinzufügen, daß die Wahlentscheidung wahrscheinlich nur zwischen den Herren Schöne und Urban schwanken würde, denn was uns die Herren Gerike und Bürgel in den oben angezeigten Liedern als Proben ihres Talentcs bieten, ist mit keiner schimmernden Eigenschaft als mit der des gänzlich Unbedeutenden, überaus Gewöhnlichen behaftet, dagegen die Leistungen der vorgenannten Herren besondere Beachtung verdienen. Herr Schöne scheint sich, in puritanischer Betrachtung der modernen Ueberschwenglichkeit, seine besonderen An-

sichten über die Einfachheit des Liebesstils gebildet und seine Begeisterung aus den flachen, dürftigen Liebeskompositionen des vorigen Jahrhunderts zu schöpfen zu haben. Es wird zu seiner Charakterisierung der Anblick der folgenden Melodie, welche er zu einem Heine'schen Frühlingslied „gefeset“ hat, vollkommen genügen:

In dem Walde spricht und grünt es fast jung.

simile.

fräulich lust be kommen!

sim. sim.

Und die zweite Strophe:

Nach - ti - gall, auch dich schon hat' ich, wie du -

st - test se - sig trü-be.

Wir können uns wohl vorstellen, daß der tief sinnige Forscher im Gebiete der Wissenschaft, der gelehrte Musikdirector Dr. M. Hauptmann, von der Ehre, welche ihm der Verfasser dieser Gesänge durch deren Widmung erwiesen hat, sehr erbaut gewesen sein wird.

Die Muse des Herrn Li ban sei hier durch die folgende Melodie:

Allegro.

Durch die Berge auf - und nie - der

lieb' ich als ein Spiel - mann frei,

und durch das Vorspiel zu einem höchst gedankenvollen, schwärmerischen Liebeslied von Carl Eck (Es heilt der Mond vom Himmel und gibt die Heiligenschein!):

Andante con moto.

pp.

pp.

vertreten sein. Seine Muse spricht nicht bloß in Tönen, sondern auch in Worten, und in diesen nicht minder originell, als in jenen, wie die folgenden Verse bezeugen, die von ihm herrühren:

Der Tag sich neiget, geht still zur Ruh',  
Und Sonne vergoldet den Hain.  
Verlassen steh ich so fern  
Von dir, o Geliebte mein.  
Die Nachtigall klaget mit sanftem Ton.  
Ich falte die Hände zur Nacht,  
Und bete für dich, mein treues Lieb,  
An die ich in Sehnsucht gedacht.

b) Für Chor.

A. L. Leidgebels. „Auf dem Züricher See.“ Gedicht von Göthe, comp. in Form einer Sonate für Pianoforte und Männerchor op. 20. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Daß Herr Leidgebels das wunderbar schöne Gedicht, welches Göthe auf seiner Reise durch die Schweiz während der Uebersahrt über den Züricher See dichtete, zur Composition anreizte, konnte als ein Zeichen guten poetischen Geschmacks angesehen werden. Er glaubte in dem Gedicht hinreichenden Stoff für eine anspruchsvollere Composition zu finden und verfiel darauf, ein dreifäßiges Werk hervorzubringen, in welchem der Gesang nur einen integrierenden Theil des Instrumentalen bildet, dessen erster Satz in den Grundzügen seiner formellen Gestaltung in der That so ziemlich dem einer Sonate gleicht, dessen zweiter Satz aus einem kurzen Adagio besteht, während der dritte sich ungefähr als ein Rondo präsentiert. Wir haben gegen die gewählte Form nichts einzuwenden und die Gliederung in zwei durch ein Adagio getrennte Allegrosätze motivirt sich ganz natürlich durch den Inhalt der Verse, deren erstere und letztere eine lebhaft emporsiehende Empfindung ausdrücken, während die mittleren:

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?  
Goldne Träume, kommt ihr wieder?  
Weg, du Traum, so Gold du bist,  
Hier auch Lieb und Leben ist —

in stille Betrachtung versinken. Aber was hilft es, wenn wir Herrn Leidgebels dafür loben möchten, daß er seinen einmal gefaßten Plan recht verständig ausführt, da der Inhalt, welchen er uns in so solider Fassung darbietet, so gar wenig anregend ist; das ganze Opus bringt es nicht zu Einem, entweder melodisch, oder rhythmisch oder harmonisch anziehenden, bedeutenden Gedanken, sondern spizirt sich mit großer Benügsamkeit und Belassenheit von Anfang bis zu Ende in einer ununterbrochenen Folge von Gemeinplätzen und Phrasen fort, so daß die schönen konkreteren Züge, in welchen der Dichter sein Bild zeichnet, durch das Spülwasser, welches der Componist über sie ausgießt, gänzlich verschwemmt werden. Daher — gehen wir weiter zur Tagesordnung über, auf welcher uns zunächst begegnet:

Jos. Haydn, „Der Sturm.“ Chor mit Begleitung des Orchesters.

Diese bekannte, keineswegs sehr bedeutende, aber recht wirksame Composition Haydn's liegt uns nämlich in einer neuen, sehr

schön von Breitkopf und Härtel veranfalteten Ausgabe vor, auf welche wir hier eben nur hinzuweisen haben.

## 2. Instrumentalwerke.

C. Keinecke, Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, op. 72. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der fleißige und gewandte Componist von „Rufsnader und Kaufmann“ hat in dem vorliegenden Concert wieder ein Produkt zu Tage gefördert, welches die Kritik, wosfern sie keinen andern als den traditionellen Maßstab anlegen will — wie dies Erhebungen des Tages gegenüber billig ist — nur rühmend anzuerkennen vermag. Keinecke folgt in seinem Concerte genau der von Mendelssohn und Schumann (in seinem A-dur-Concert) gerichnerten Wegen. In seiner Melodik, im Bau, in der Art der thematischen Arbeit, im Charakter der Passagen, über deren spätere Anwendung sich concertmäßige Spieler nicht werden zu besorgen haben: in allem erkennt man genau die Muster, nach welchen sich der Componist gebildet hat. Dieser Umstand schließt sein Werk von dem Rang einer Production im höheren, eminenten Sinne aus, aber den Spuren früherer Meister mit Geist und Grazie zu folgen, erfordert auch ein nicht gemeines Talent und man muß es dem Autor nachsagen, daß, wenn er das Material zu seinem Bau auch mehr aus fremdem Schatz als aus der eigenen Brust gemonnen hat, der Bau selbst, welchen er aufführt, sich doch so leicht und zierlich erhebt, daß man dem tüchtigen Baumeister durchaus Beifall zollen muß. Geschichte Spieler können mit diesem Concert, wie man zu sagen pflegt, Ehre einlegen. Eine eingehendere Analyse derselben möge diesen Blättern vorbehalten bleiben. Nur so viel bemerken wir noch, daß das Concert, der gewöhnlichen Anwendung folgend, aus drei Sätzen gebildet ist, deren erster (Allegro  $\frac{3}{4}$ ) in Fis-moll, der zweite (Adagio  $\frac{3}{4}$ ) in Des-dur und der dritte (Allegro con brío  $\frac{3}{4}$ ) in Fis-dur steht. Das Werk ist seiner Höheit dem Herzog Ernst von Sachsen-Coburg & Gotha gewidmet, dem auch die Herren Leidgebelt und Urban die Früchte ihrer Mühe zu Füßen gelegt haben.

3. Klengel. Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 2 u. 3. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Der Autor dieser Sonaten ist wahrscheinlich ein Sohn des durch sein Zungenwerk bekannt gewordenen Componisten gleichen Namens. Wir müssen in diesem Falle bedauern, daß wir, so wie wir dem Werke des Vaters bei aller Gütchsaftigkeit doch seine eigentliche künstlerische Bedeutung zuerkennen konnten, so auch dem Sohn kein günstiges Prognostikon zu stellen vermögen. Wir möchten ihm aber abrathen, auf dem betretenen Wege fortzufahren, denn wir glauben, daß er seinen Beruf zum Componisten hat; in den vorliegenden zwei Sonaten wenigstens können wir nicht die Spur eines solchen entdecken: er tobt und irtlicherer in G-moll und D-moll umher und ist doch in all dem nicht der geringste Kern; nicht ein werthvolles Gedante, nicht ein echter Empfindungslaut dringt aus dem Notenschwall hervor. Er steht noch im Beginn seiner „Kaufm.“, wo das Umhören noch einen weniger rigorosen, mit milder schmerzlicher Entfaltung verbundenen Entschluß kostet. Wir möchten ihm freundschaftlich dazu rathen; beweist er uns aber später noch einmal wider Vermuthen seine Berechtigung den Mustentempel zu betreten, dann wollen wir ihm gratuliren; jetzt können wir es nicht.

Es thut uns leid, daß wir heute wieder einmal nur so wenig Worte der Anerkennung für eine Reihe „Irebenber“ Zeitgenossen finden konnten, unter denen jedenfalls Keinecke durch Talent und Bildung weit hervortritt und dessen Werk das einzige ist, auf welches nochmals zurückzukommen als eine Pflicht dieser Zeitschrift erscheinen dürfte.

## Kosakengefang.

### Eine Reiseerinnerung.

Von W.-r.

Es war im Jahre 1851; der orientalische Krieg hatte begonnen, die Westmächte hatten dem kranken Mann eben ihre ersten Mixturen in Gestalt von Truppenbewegungen zukommen lassen, Rußland, von den großen Umrissen, die der Krieg anzunehmen begann, überrascht, gegen die türkische Armee mit der Vortheil, von Sibiria militärisch, aus den Donaufürstenthümern bald auch diplomatisch weggedrängt, begann den großen Krieg in Ansecht zu nehmen, und organisierte seine naturwüchsigten Horden zu militärisch (wo möglich) brauchbaren Truppenkörpern. Seltsame Experimente geschahen dabei. So mußte ein Corps von mehreren tausend Bosaken aus der Nähe des kaspischen Meeres in achtmontatlicher Wanderung nach den Dniep-Provinzen ziehen, um dort als unbrauchbar erkannt zu werden, und sich mit dem Erfolg zu begnügen, den dortigen Einwohnern durch ihre nationalen Eigenthümlichkeiten, Trinken von Pferdeblut u. dgl., zum Ergögen und Entsetzen zu dienen.

Nicht viel anders erging es den Kosaken. In der vorausgegangenen Friedenszeit war ihr militärischer Ruf der größte gewesen. Militärische Fachschriftsteller hatten sie in ihrer Kampfesart für geradezu unübersteiglich, für das eigentliche Fundament des militärisch-n Uebergewichts Rußlands erklärt, das eben darin bestete, ein Volkstheer zu haben, dem in den civilisirten Armeen des übrigen Europa nichts an die Seite zu setzen sei. — Wie rasch dieser Nimbus schon in dem Kampf mit den türkischen Bosaki-Bojak schwand, ist wohl noch allgemein in Erinnerung.

Ich reiste damals Mitte Juli aus den Dniep-Provinzen zurück in's deutsche Vaterland, um mich nach jahrelangen Entbehrungen musikalisch wieder etwas zu restauriren: und da war mir denn ein Aufsiehensobject eigener Art beschieden. Das Grenzstädtchen Polangen (unweit Nemel) war eben, in Erwartung einer Landung der englisch-französischen Flotte, von russischen Truppen, namentlich leichter Cavallerie, also auch Kosaken, stark besetzt; und durch Zufall eben auch der Ober-Präsident von Ostpreußen (o. Schmamm) behufs gewisser Zollregulirungsverhandlungen anwesend. Preußen, nach dem „Aussalle“ des „unabseharen“ Oesterreich das einzig „t. u.“ gebliebene, wurde damals von dieser Seite eifrig beschmeichelt, und so konnte es nicht fehlen, daß ich Zeuge sowohl von den militärischen als von den — musikalischen Leistungen einiger Sotomien Kosaken, die dem Repräsentanten des „alten Aelirten“ zu Ehren in beider Hinsicht ihr Bestes preisgebend beordert waren. Wenn nun dem Gaste der militärische Theil der wichtigere schien, wenn die aufgeführten Reiterkunststücke (die übrigens in keinem Betracht über das hinausgingen, was wir in jedem Kunstretier-Circus zu sehen gewohnt sind) dem officiellen Zuschauer einige anerkennende Worte über „Zusammengewachsenheit mit dem Pferde, wie das keine zweite Cavallerie Europas leiste“, entlockten, während der musikalische Theil nur ein halb mittelbüdes Fächeln auf seine Lippen rief, so mag ein Bericht über letzteren dennoch in Wahrheit das größere Interesse in Anspruch nehmen, zumal, gleich mir selbst, wohl die Wenigsten eine klare Vorstellung von dem Gesang dieser uns damals so nahe gerüden Natursohne haben, die Meisten vielmehr geneigt sein möchten, die unlängbare Eigenthümlichkeit derselben in solchen Punkten zu suchen, in denen sie gar nicht vorhanden ist.

Man mag sich nämlich den Gesang solcher halbbarbarischen Völker gerne auch in rein musikalischer Hinsicht von unserer Musik ganz verschieden denken, man mag glauben, ihren Wissen liegen ganz andere uns unbekannte, ja unsöfliche Tonarten, Tonssysteme zu Grunde, man ermarct von diesen Völkern der Steppen und Wüsten zum wenigsten ein melancholisches Moll, welches, gepaart mit andern Besonderlichkeiten, dem Ganzen ein fremdartiges Gepräge verleihe: und so war ich denn selbst erstaunt, von dem

Allem kaum eine Spur zu entdecken, Gefänge zu hören, die an Frische und Lebendigkeit eher die unsrigen übertreffen. Ich setze zum Beweis dessen eines der drei Lieder her, die sie vortragen; durch die Unkenntnis ihrer Sprache und die Kürze der Zeit sah ich mich zwar auf die Verzierung der Noten beschränkt, glaube aber in dieser Hinsicht treu berichten zu können, so weit das sonstige Eigene dieses Gefanges es eben zuließ. Auch die Tonhöhe mag ungefähr zutreffen.



Man sieht leicht, fremde Tonart, fremde Rhythmen sind das nicht; es ist überhaupt nichts darin, was nicht, wenn durch die Worte Veranlassung gegeben wäre, irgend ein Gefangs-Componist eben so machen würde. — Ähnlich aber waren auch die beiden andern Lieder in ihrem harmonischen und melodischen Theil: ein gewisses Schwanken allerdings zwischen Tonika und Unterdominante, wie es sich auch in dem Obigen kundgibt, charakterisirt auch noch ein zweites Lied; das dritte, das sie überhaupt nicht gut und schließlich auch nicht übereinstimmend gern sangen, steht mir eben darum nicht mehr so bestimmt vor der Erinnerung.

Was ferner allen dreien gemeinsam war, und manchmal sowohl die Tonart als auch den frischen Charakter der *M. lobie* zu entstellen drohte, ist die freilich nur melodische, nicht aber harmonisch begründete, nur scheinbare und unbestimmte Ausweichung in die Unterterz der Unterdominante (zweite Stufe der Tonika) wie sie der zweite, und noch mehr der dritte und vierte Takt des obigen Liedes zeigen. — Den Rhythmus wird Jeder als förmig und kräftig, das Auslassen der  $\frac{1}{4}$  Pause zwischen Schluß und Anfang Jeder als der freien bestimmten Bewegung des Ganzen angemessen empfinden. — Daß endlich die Harmonie nichts Bemerkenswerthes bot, zeigt wohl der erste Blick auf die Noten; bedürfte es eines weitern Beweises, so wäre noch im zweiten Lied der Rückgang aus der Oberdominante nach der Tonika durch die für unser Ohr so abgenutzte *Chorde*



zu erwähnen.

Weg in all Diesem die Eigentümlichkeit des Kosakengefanges nicht, so gab dagegen die ganze Anlage der Lieder die Anschauung einer eigentümlichen ganz bestimmt ausgeprägten Kunstform. Der gleichmäßige Verlauf jedes der drei Lieder war nämlich folgender: Von den 10 Mann der *Sotnie* (jede *Sotnie* bildet einen Chor für sich) waren 4 je mit besonderer Aufgabe betraut. Einer begleitete mit dem *Tamburin*; die 3 Andern waren *Solosänger*. Nun wurde das Lied immer von Einem angefangen und bald (mehr nach Laune, vielleicht auch nach Anleitung des Textes, als genau jedesmal auf derselben Note) fiel ein Zweiter mit ein, einstimmig mit dem Ersten (nicht etwa begleitend); zuletzt brach der ganze Chor los. In eigener Weise beschäftigte hier den dritten *Solisten* das zweite Lied: auf dem letzten Ton des Chors trat er mit der gellend hervorgehobenen Tonika ein, und während er diesen Ton beliebig lang als Orgelpunkt hielt, sang der erste *Solist* das gleich anfangs nach der Unterdominante sich wendende (und also mit dem gehaltenen Schlußton harmonisch sich wohl zusammenfügende) Lied wieder von vorn an. So wiederholten sich die kurzen Strophen des Liedes fast endlos, bis zuletzt in schnellerer Bewegung und fast gesprochen, ebenfalls erst mit wenigen, dann mit immer mehreren Stimmen der Gesang

in ein wirres Durcheinander zu zerfallen schien, dem plötzlich der einstimmig kurz abgelesenen, der Höhe nach zwischen der *Tonika* und deren Unterterz schwankende Schlußton ein Ende machte. Und hier, bei diesem „*Stretto*“ war dem dritten *Solosänger* im dritten Lied noch eine ganz besondere Rolle angewiesen: mitten aus den Tönen des *Accordes* der *Tonika* heraus, in denen die Andern sangen, ließ seine gellend klagende Stimme die — *Sexte* des Grundtons hören, in *Pausen* und je auf dem schlechtesten Takte, was seinen eigentümlichen Eindruck sicher nicht verschleppen konnte (zugleich auch zeigt, daß hier manchen dieser musikalischen Ergebnisse unserer Darstellung durch Noten fast nichtwendig zurückbleiben und die bloße Beschreibung an ihre Stelle treten muß).

Haben sonach diese Lieder eine Anlage, die, von der Natur selbst an die Hand gegeben, an die Formen gar mancher unserer Musikstücke, in dem „*Stretto*“ an die italienische *Arie*, in dem *Nachaneinander* der Stimmen an *Kanon* und *Fuge* erinnert, so wird man kaum sehr geben, wenn man sie auf die Individualität dieser Völker zurückführt, aus der sie entstanden sind. Sehen wir in den gleichmäßig vielstimmigen Chören unserer künstlerisch vollendeten Musik das Bild eines gleichmäßig in allen seinen Theilen angelegten Volks, dessen einzelne Strebungen und Organismen in der allseitig zu ihrem Rechte kommenden, sich in ihrem eigentümlichen Wesen entwickelnden Stimmen ihren Ausdruck finden, wo Jeder an seinem Platz in seinem Recht anerkannt und gefördert ist (ebenso wie in dem gotischen Dom, das germanische Prinzip der Individualität des Einzelnen dargestellt finden), so scheinen jene Kosakengefänge mehr das Spiegelbild eines Volks zu sein, welches, wesentlich despotischer Natur, eines Vorfängers und Vorangängers bedarf, an dessen Leitung gebunden bleibt, ohne zu eigener freier Selbstbestimmung zu gelangen; sie scheinen ein unbenutzt getreues Abbild der *Katzen*-versammlungen jener Steppenvölker zu sein, wo der *Stammeshauptling* mit einem Vorschlag hervortritt, ein *Zweiter* unterfügt, die *Gesamtheit* durch *Zuruf* entscheidet, und in wildem Durcheinander das *Beschlossene* alsbald zur *Ansführung* kommt, bis zuletzt die ganze *Herde* am fernem *Horizont* zerfließt.

Auch ein *Zweites*, was jenem *Kosakengefang* nach in jedem einzelnen Ton seine bestimmte örtliche Färbung gab, mag unbedeutlich auf die *Stoppennatur* hinweisen. Es war nämlich ein *Glied*, daß keiner unserer renomirten *Kunstgesangslehrer* verdammt war, diese gegen alle *Regel* und *Schule* gebildeten Töne anzuhören. Das waren die schönsten *Nasen*, *Orgel*- und *Kehl*-Töne, die je angehenden *Gesangslehrlinge* zu abschreckendem Beispiel aufgestellt worden sind, recht geeignet ein an kunstgemäßen *Gesang* gewöhntes *Ohr* zur *Verzweiflung* zu bringen. So hielt sich schon der *Chor* in einer für bloße *Naturstimmen* ungewöhnlichen, *geschraubten* Höhe. Aber vollends die drei *Solosänger* übertrafen einander durch ganz unannahmliche Laute. Wenn der *Erste* noch mit einer gewissen Würde seine Stimme in die Höhe preßte, wenn der *Zweite* mehr durch *Joßen* seine Töne gewann, so schien der *Dritte* durch seine *Virtuosität* im *Brandsbrücken* der fremdartigsten Laute ein gewisses Ansehen zu genießen: bald schien er zu blöden, gleich dem jungen *Chafä*, bald war seine (ohne Wort, als bloßer *Ton* wirkender) Stimme eine *Schreie* mit aller *Macht* angeblasene *Kinderschreie* und die eingewinterten *Augen*, das vorgepreßte *Kinn*, der *langgestreckte Hals* bezeugten sein Bewußtsein von der *Wichtigkeit* eben gerade dieses und gerade solchen *Tons*. — Man wird wohl nicht falsch denken, wenn man solche Art des *Singens* nicht der bloßen *Natürlichkeit* des *Gefangs* zuschreibt: andere nicht mehr gebildete *Völker* singen ja anders; sondern es scheint auch hier der *Charakter* der *Steppe* sich auszusprechen. Wie wir den durch *Horste* und *Schlachten* hallenden, durch *Vorfalten* des *Schildes* verstärkten *Schlachtgesang* unserer *Vorfahren* aus *gen* durch die tiefen *bröhnenden* dunklen *Vokale*, die *A*, *O*, *U*-Laute gebildet denken, gemäß ihrer *Bestimmung* einen ringsum erfüllten *Raum* bis zum *Mitschallen* gleichsam in *Schwingung* zu setzen: so ist es in der *Steppe* vielmehr der *stirra*, *spira*, in die *ferne* bringende *I*-

und F-Pant, durch den der flüchtige Reiter seine Nähe in der baum- und hügellosen Ebene verständig, wie denn wirklich der offizielle Schlachttou der Kosaken, unter dem sie mit vorgehaltenen Lanzen oder Säbeln auf den Feind eindringen, ein geländescharfes 3 — 3 — 3 ist. Das Bestreben aber, solche spitze Laute möglichst durchdringend in die obere Weite zu senden, nicht an nahen Gegenständen zu verhaseln, sondern durch einen gegenstandslosen leeren Raum auf einen fernem Punkt zu concentriren, dies Bestreben sähst nothwendig auf die oben geschilderte Gesangsweise.

Werden wir daher auch schwerlich bei den Kosaken uns im Singen unterweisen lassen, so gewährt doch ihr Gesang einen gewissen Genuss, und verdient das mitleidige Lächeln des allirten Westens nicht; wie sie auch gesungen haben mögen für unsere Ohren, ihr alle Vergleichung abweisender Gesang war jedenfalls ein Gesang aus voller Brust, aus voller Lust am Singen und an ihren heimischen Liebern, lebendig, kräftig, feurig wie sie selbst.

(Schluß folgt.)

## Von Beethoven's Hand corrigirte Orchesterstimmen, im Besitz der Ges. d. Musikfreunde.

G. N. Autographa und Stizzenbücher von Beethoven sind schon längst ein Gegenstand begierigen Suchens der Handbibliothekensammler geworden. Wenn auch eine Werthwürdigkeit, so sind sie, bei der beträchtlichen Anzahl, in welcher sie sich leider zerstreut bei den einzelnen Besitzern vorfinden, doch gerade keine Seltenheit. Zu den Seltensten rechnen wir aber eine jüngst im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde aufgekommene Anzahl geschriebener und von Beethoven eigenhändig corrigirter Orchesterstimmen der letzten fünf Symphonien und der Ouverture Op. 124, welche vermuthlich sämmtlich, und mit Gewißheit zum Theil, bei den ersten Aufführungen dieser Werke und bevor sie gedruckt waren, gebraucht wurden. Es ist das ein Schatz und ein Besitz, dessen sich unseres Wissen sonst Niemand rühmen kann, man mag nun seinen Werth gering oder hoch anschlagen. Abgesehen von dem Werthe, den die Stimmen durch die obige Thatsache oder durch ihren autographen Antheil an sich haben, werden sie bei einer Correctur in Bezug auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit mancher Stellen und Passagen eine authentische Bedeutung beanspruchen können und maßgebend sein. Wir übergehen uns hier eines näheren Eingehens auf Abweichungen, welche sich zwischen den meisten bisher gedruckten und jenen geschriebenen Stimmen vorfinden, und verweisen in dieser Hinsicht auf die jetzt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinenden Werke von Beethoven in einer frühlich-jüngst gesammten Ausgabe, deren Redaction die Stimmen zur Verfügung gestellt sind und zu einer Vergleichung mitgetheilt werden.

Von den aufgefundenen Stimmen beziehen sich verhältnißmäßig die meisten auf die A-dur-Symphonie. Diese ist vollständig, ab jedoch mit Ausnahme der mangelhaften zweiten Trompeten-Stimme, welche nur den ersten Satz enthält. Dagegen ist Viola zweimal und Basso e Violoncello sechsmal vorhanden, jedesmal mit Anmerkungen oder Correcturen von Beethoven's Hand. Diese Correcturen beziehen sich nicht bloß auf Noten, sondern auch auf Vortragszeichen, Stricharten u. dgl. Die erste Organstimme enthält einige unvarrante Randglossen in Beethoven'scher Manier, z. B. „Das sind (Kreuz) von einem Esel“, später: „Dies (Kreuz) hat wieder ein Esel gemacht“, — Bemerkungen, welche den Copisten oder sonst nem angehen, der hier und da Zeichen oder Kreuze unter die Noten gesetzt hatte. In der zweiten Clarinet-Stimme findet sich am Ende von anderer Hand das Datum: „Wien, den 12. December 1813“ (der Tag der ersten Aufführung) mit der Unterschrift „Rüttinger“. Rüttinger war, wie uns mitgetheilt wird, damals Clarinetist am Burgtheater.

Unvollständiger, als die A-dur-Symphonie, findet sich die Pastoral-Symphonie vor. Nur folgende Stimmen zeigen Correcturen von Beethoven's Hand: Flauto primo und secondo, Flauto piccolo, Oboe prima und seconda, Clarinetto primo und secondo, Fagotto primo und secondo, Corno primo und secondo, Clarino secondo und Violino secondo. Die letztgenannte Stimme, Violino secondo, zeigt nur an einer Stelle im zweiten Satz Correcturen von Beethoven's Hand. Auch scheint diese Correctur nur zufällig und gelegentlich, viellecht in einer Probe, geschehen zu sein. Dagegen ist in den andern genannten Stimmen die Correctur eine durchgehende und eingreifendere, so daß sich im Einzelnen mancherlei mehr oder minder wichtige Abweichungen gegen die bisher gedruckten Partituren daraus ergeben. Andere, nicht genannte, aber gleich alte Stimmen zeigen keine Spur von einer von Beethoven selbst gemachten Correctur, oder ist ein solche bei ihnen doch sehr zweifelhaft. Wie man aus der obigen Zusammenstellung ersieht, sind die wichtigsten Stimmen dieser Symphonie, nämlich die von Beethoven gewiß auch durchgesehenen und verbesserten Stimmen: Violino primo und Bassi e Violoncelli nicht aufgefunden worden und, wie man nicht anders annehmen kann, verloren gegangen. Wenn man dies zu verdanken hat, ist wohl schwer zu ergründen. Eine Unvollständigkeit in größerem Maßstabe wird sich bei den noch zu nennenden Stimmen zeigen.

Noch erwähnen wir eines Programms der Pastoral-Symphonie, welches in alter Handschrift einer Stimme beiliegend und sich etwas ausführlicher erweist, als ras den gedruckten Partituren beigegeben, wenigstens in einigen Punkten davon abweicht. Wir theilen dasselbe wörtlich mit, ohne seinen authentischen Ursprung durchaus verbürgen zu können. Das Programm lautet: Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. (Mehr Ausdruck der Empfindung als Materie.) 1. Allegro ma non molto. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. 2. Andante con moto. Scene am Bach. 3. Allegro. Lustige Zusammensein der Landleute. 4. Allegro. Gewitter, Sturm. 5. Allegretto. Hirtenfang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Wir können hier bemerken, daß der obige Doppeltitel: „Erinnerung an das Landleben“ in den gedruckten Partituren fehlt. Andere Abweichungen sind minder wesentlich.

In der Stimme selbst finden sich bei den einzelnen Sätzen folgende, von der Hand des Copisten geschriebene Ueberschriften. Beim 1. Satz: Allegro ma non troppo. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Beim 2. Satz: Andante molto moto, quasi Allegretto. Scene am Bach. (In der von Beethoven corrigirten zweiten Violinstimme ist auch vorgeschrieben: Con Sordini.) Beim 3. Satz: Allegro. Lustiges Zusammensein der Landleute. Beim 4. Satz: Allegro. Donner, Sturm. Beim 5. Satz: Allegretto. Hirtenfang. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm \*).

Von der neunten Symphonie sind im Ganzen nur acht von Beethoven revidirte Stimmen da, und zwar ist Basso e Violoncello dreimal vorhanden, Violino secondo auch dreimal, und Violino primo zweimal. Auf der ersten Seite einiger Stimmen ist von Beethoven's Hand das mit Bleistift geschriebene Wort zu lesen: „übersehen.“ Die Stimmen wurden bei der ersten Aufführung am 7. Mai 1824 im Rärnthetheater gebraucht.

Bei der fünften Symphonie in C-moll ist nur eine Stimme zu nennen: Violino secondo, und eben so bei der achten in F-dur nur eine: Tympani. Von der Ouverture Op. 124 finden

\*) Anm. Es ist von Interesse, mit dem Obigen einen Brief von J. J. Reichardt, datirt: Wien, d. 25. Dec. 1808, zu vergleichen, in welchem derselbe das Programm der von ihm gehörten und von Beethoven selbst dirigirten Pastoral-Symphonie also angibt: Erstes Stück: Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Zweites Stück: Scene am Bach. Drittes Stück: Frohe Unterhaltungen der Landleute. Viertes Stück: Donner und Sturm. Fünftes Stück: Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

sich nur wenige Stimmen vor, nämlich Viola und Basso e Violoncello, letztere zweimal, im Ganzen also drei Stimmen.

Nach dieser Aufzählung authentischer Stimmen können wir eine Erscheinung nicht übergehen, welche sich in den geschriebenen Stimmen der sämtlichen Blasinstrumente und der Pauken bei der H-dur-Symphonie zeigt. Es sind das die darin abwechselnd vorkommenden Worte „Solo“ und „Tutti,“ — welche sich nur aus einer Verwendung der Stimmen bei stärker oder doppelt besetztem Orchester erklären lassen, und welche entweder von Beethoven selbst, oder von einer ihm ähnlichen Hand geschrieben wurden. Aus mehreren Gründen müssen wir jedoch vorläufig das Letztere annehmen, und eine Entscheidung über die Echtheit der Handschrift von einer genaueren Prüfung abhängig sein lassen.

Wir verbinden mit unserm Bericht die Bitte an alle diejenigen, welche Compositionen von Beethoven in unbenutzten geschriebenen oder gedruckten Exemplaren besitzen, die von Beethoven selbst corrigirt sind oder irgend eine Notiz von seiner Hand enthalten, der Redaction oder Expedition (Wesely und Büsing, Kohlmarkt Nr. 1147) dieser Zeitung eine schriftliche oder mündliche Mittheilung davon zu machen. Die nämliche Bitte richten wir auch an diejenigen, welche von der Existenz solcher Trudef oder Handschriften Kenntniß haben und wissen, wo sie sich befinden oder befunden haben.

## Correspondenzen.

### Frankfurt a. M.

D. L. Ehe ich den Faden meiner Berichte wieder aufnehmen, erlaube Sie noch ein Wort zur Vertheidigung, bezüglich der Passionsmusik. Die auffallende Uebereinstimmung, welche in der Art der Aufführung in Wien und Frankfurt herrscht, mag mich wohl verleitet haben, Ihren Ausdruck, einige Choräle seien rein vocal und ganz sanft ausgeführt worden, so anzufassen, als sei der Vortrag auch in dem Grade solo gewesen, wie bei uns. Ein wirkliches Solo ist es nämlich auch in Frankfurt nicht, sondern etwa vierfache Besetzung jeder Stimme, was, den übrigen Massen gegenüber, völlig den Eintrud des Solo macht. —

Und nun zu den rückständigen Referaten. Concertmeister Strauß führte uns in seinen beiden letzten Abenden folgende Werke vor: Quartett von Haydn, F-moll; von Beethoven, op. 127 Es-dur, op. 18 F-dur; von Rubinstein op. 17 F-dur; Doppelquartett von Schubert op. 87 E-moll, und Quintett von Mozart, G-moll. In der Aufsichtsrung lag, von Seiten des Herrn Strauß, stets jene Feinheit und Zierlichkeit, die wir an ihm gewohnt sind. Liegt hierin einerseits ein Lob, so will ich damit doch auch seine Schwäche bezeichnen haben; denn daß Feinheit und Zierlichkeit nicht überall am Orte sind, namentlich im deutschen Quartette, ist wohl klar. Aber z. B. Zag'n's Auffassung des letzten Satzes des G-moll-Quintettes kennt, kann sich mit der netten Vortragweise des Herrn St., der fast jedes p zum pp machte und niegedrungen einen langen Strich zog, nicht befremden. In acht deutschem Vorträge des Quartettes leisteten unter Allen, die ich gehört, die alten Müller das Vollendetste.

In der Abfassung der Programme kann man das Princip, Classisches und Neues zu geben, nur loben; in der Wahl des Einzelnen war St. nicht immer glücklich. Die Quartette von Hager, Rubinstein und Wolfmann hätten ohne Zweifel durch bedeutendere derselben Compositionen ersetzt werden können und unter der großen Anzahl der Quartette unseres Haydn sind eine Menge gewichtiger, als die uns vorgelieferten. —

Herr A. Buhl spielte in seinen beiden letzten Matinees die Didone abbandonata von Clementi, les adieux und op. 110 A-dur von Beethoven, die Variationen in F-moll von Haydn und die in E-moll von Schubert (zu 4 Händen). Herr Buhl glaubt oft, aus den klassischen Compositionen erst noch etwas Besonderes durch seinen Vor-

trag machen zu müssen und läßt sich dadurch zu Willkürlichkeiten verleiten. Wenn die Kritik Hr. B. darauf aufmerksam macht, hat sie Recht; wenn sie dies, wie hier in Potsdam'schen und in der Niederrh. M.-Z. geschah, in beleidigender unschicklicher Weise thut, hat sie sehr Unrecht. B. stellt durch seine virtuose Technik und den Ernst seines Willens und Strebens so hoch, daß ein anderes Verdienst dazu gehört, als das eines anonymen Kritikers \*) am ihm gegenüber diesen Ton anzuschlagen. Wen haben wir denn in Frankfurt, seit J. Schach sich zurückgezogen, der auf den Namen eines Clavier-Virtuosen nur irgendwelchen begründeten Anspruch hätte, außer Hentel und Buhl? — In den vierhändigen Variationen hätte Herr B. seine Mitspielerin, Frä. Wallerstein, nicht so gänzlich verdunkeln, durch sein gewaltiges Forte nicht erdrücken sollen. In der letzten Matinee sangen Mitglieder des Rühl'schen Vereines einige gemischte Quartette, und zwar vortreflich. Die vierhändige Sonate in Es-dur von Moschies (mit einem Herrn Zehler) und einige Stücke von Chopin, Thalberg und List waren sehr gute Leistungen.

Der philharmonische Verein erfreute uns in seinen beiden letzten Abonnements-Concerten mit zwei Symphonien von Haydn, beide in D-dur (op. 77 und 83), von welchen erstere meines Wissens noch nie, letztere wenigstens länger als ein Jahrzehnt bei uns nicht gehört worden war. Es ist überhaupt ein Verdienst dieses Vereines, vielleicht vorzugsweise seines jetzigen Directors, lauter Gutes, und dabei doch viel aus Unbekanntes vorzuführen. Auch die feishe Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn, welche den Schluß beider Concerte bildete, war seit vielen Jahren vom Repertoire unserer Aufführungen verschwunden. Hr. Bülh. Hill zeigte sich im dritten Concerte als Componist und Clavierpieler und man mußte ihm in beiden Eigenschaften Anerkennung sollen, wenn auch vielleicht in dem vorgetragenen Pianoforte-Concerte eine bessere Ausbeutung der gebaltvollen Motive und hin und wieder größere Aenderung der Form zu wünschen wäre. Die Leistungen des Orchesters waren an beiden Abenden entschieden besser, als beim zweiten Concerte. Doch will ich nicht verschweigen, daß mir die diesjährige Vermehrung der Aufführungen auf vier nicht vortheilhaft scheint. Da man gegenwärtig die Muleus's Abende so billig genießen kann, so wird unser Publikum natürlich anspruchsvoller, und ein Dilettanten-Orchester hat mehr als je Ursache, die Qualität seiner Leistungen höher zu stellen als die Quantität. Im vierten Concerte hörten wir auch das lang entbehrt Clavierquintett von Mozart in gebiegender Vortrage. Hr. Hentel, der die Clavierstimme übernahm, hatte in den Herren Konfort, Kämpfer, Stachler und Kohlisch tüchtige Vertreter für die Blasinstrumente gefunden. Besonderes Interesse gewährte diese letzte Aufführung noch durch die Mitwirkung des Herrn Stachhausen, welcher in einer Arie von Sacchini, in dem „Largo al factotum“ von Rossini und in einigen Fiedern von Schubert seinen Ruf bewährte. In dem Rossini'schen Stücke machte sich jedoch die etwas übergroße Lebendigkeit, ich möchte sagen, das heftige Dramatisten nicht gut, da wir nun doch einmal nicht im Theater waren. Aber wie wohl thut es, eine solche Stimme, ein solches Verständnis im deutschen Liede zu hören! — Der Vorhan hatte mit Recht für dieses Concert eine besondere Theilnahme erwartet und es demgemäß nicht im holländischen Hofe, sondern im neuen großen Saale gegeben. (Schluß folgt.)

## Nachricht.

Zu Hirschberg in Schlesien gab eine junge Sängerin, Albertine Meyer aus Breslau, in Italien gebildet, ein Concert. Stimme und musikalische Bildung werden in dortigen Blättern sehr gerühmt. Sie sang u. A. Schumann's Lieder.

## Berichtigung.

In Nr. 26 auf der letzten Seite in dem Artikel „Zur Vertheidigung“ ist Zeile 18 deselben so lesen zeugt hat zeigt, und Zeile 26 umgeformt hat unangeformt.

\*) Auch ein Nichtanonymus wird kaum auf Erfolg und Anerkennung rechnen dürfen, wenn er die Grobheit mit Fraktur auf sein Panier schreibt.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Wochensatz:** Heft Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmoell Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung; **Weserts & Büsing**, vormals **4. J. Müller's Witwe.**  
**Wochensatz:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
**Einzelhefte:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
**Eingel. Blätter:** 15 Nr. oder 9 Silberg. — Briefe und Weber werden franco erbeten. — Alle Postgebühren, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Die Verschworenen oder der häusliche Krieg (Schluß). — Kritische Revue. — Kafotenkonz. (Schluß). — Reich und Reich gießt sich gen. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. (Schluß). — Zeitungsan. — Nachrichten.

## Die Verschworenen \*)

oder

### der häusliche Krieg.

Oper in einem Akt von S. F. Castelli. Musik von Franz Schubert.

(Nachgelassenes Werk. Klavierauszug mit Singstimmen von E. Schneider; auch für Piano zu zwei oder vier Händen. Wien, Spina.)

(Schluß.)

Nach einer gesprochenen Scene, wo wie billig alle Gründe für und wider ohne Mühe abgemacht werden, und nachdem die Kunde eingelaufen, daß die Ritter nahen, folgt Nr. 4, wo die Frauen den Schwur leisten, ihre Gemächte kalt zu empfangen. Dieses Musikstück giebt sich von vornherein durch Tonart (D-moll) Crescendo's und Tremolando's der Streichinstrumente, dann durch rollende Wäffe den Anschein fürchterlichen Ernstes, und doch werft man sehr deutlich aus dem Mangel an Feierlichkeit, da vielmehr Alles in einer gewissen Hastigkeit vor sich geht, daß die Sache innerlich unwahr, der Beschluß unausführbar, das Resultat unerreichbar ist. Wir fragen hier: welcher Künstler ist größer, der, welcher an dieser Stelle ein großartig ausgeführtes und sehr wichtig behandeltes Stück bieten würde, oder der, welcher dem richtigsten Gefühl folgend den Nagel auf den Kopf trifft, und sich lieber dem aussetzt, daß mangelhaft Gebildete über kleine und unbedeutende Musik lächeln, als dem, daß ihm Jemand eine unrichtige Auffassung mit gutem Grunde nachweisen kann? — Das sich hier anschließende Andantino D-dur giebt der Erwartung „süßen Lohn's“ in zwei- bis vierstimmigen Franzosenlang reizenden und sinnigen Ausdruck.

In Nr. 5 erfolgt der Einzug der Ritter Marsch und Chor (H-moll). Der Dichter hatte diese Helden des Morgenlandes nicht als ungeschlagene Gefellen gezeichnet, sondern, mit poetischer Freiheit alte und neue Zeit durch einander wengend, alte Rittertugenden und moderne Prahlerei und Verliebtheit ironisch verknüpft.

So ist denn auch die Musik eine Mischung von alt ritterlichem Anstand und männlichem Troz mit modern eleganter Weisheit. Es ist wahr, kein Mensch wird, wenn er diesen Marsch hört, auf Kreuzritter schließen; er soll es aber auch gar

nicht, denn Absicht und Tendenz des Libretto sind dagegen. — Musikalisch betrachtet ist dieser Marsch ein reizendes und sehr wirksames Stück, der Mittelsatz in D-dur in echt Schubert'scher Männergesangsweise gehalten.

Nr. 6, wo Wolfin den Rittern den belauschten Plan ihrer Frauen verrät, ist eigenthümlich durch die Consequenz der musikalischen Anlage, indem nämlich nach jeder Rede des Passen der Graf höflich aufspricht und der Chor der Ritter, einen oder einen halben Takt später einfallend, seine Worte wiederholt, manchmal mit verhärtetem Gewicht, d. h. in der Berger'schen. Der spätere Satz, „Ha sie sollen's büßen,“ ist dagegen einer der schwächsten der Operette; nicht der mangelnden Charakteristik wegen, denn die Ritter haben unerblich keinen dringenderen Wunsch als ihre Frauen zu umarmen, sondern wegen vielfacher Wiederholungen desselben Motivos in derselben Tonart und Anordnung, überhaupt wegen Monotonie.

Nr. 7 „Chor der Ritter und Frauen“ (C-dur<sup>3</sup>, Andantino) bringt in einem abermaligen steifen Bolonaisenrhythmus die feindlichen Heere sich gegenüber. Mit einer Melodie voll „Würde und Anstand“ beginnen die Frauen ihr Willkommen in dreistimmigem Gesang, der die Ritter schon nöthigt, sich „zusammenzunehmen;“ es entzieht nach vollbrachtem Gruß, (den die Ritter rücklings entgegen nehmen) eine Pause — während welcher hüben und drüben die andere Hälfte beobachtet, und gefunden wird, man sei noch schöner geworden. Die Musik führt dabei Hauptmotive modulorisch weiter, bis sich wieder die Frauen oder Ritter im Chor vereinigen, um ihren gemeinschaftlichen Gefühlen: „Ach möchte so gerne ihn kosen und Herzen.“ Ausdruck zu geben, was in echt Schubert'sch rhythmischer und accentuirter Weise geschieht. Also auch hier Liebformen mit freieren ungeschlossenen Formen nach Bedürfnis wechselnd. Musikalisch interessant ist auch das anschließende canonische Duo beider Hauptpersonen, die ihren Schauern himmlisch Muth zusprechen, während der folgende C-dur-Satz, Chor der Ritter, mit dem so interessant betonten „Ach's möglich? Ach stanne!“ der Frauen \*) wieder etwas an Wiederholungen leidet.

Nr. 8 ist ein Capitalstück von Herzlichkeit und Schönheit. Astoff und seine Gattin Helene schleichen in der Hoffnung im Schloß herum, sich vielleicht allein zu treffen, und dann wenigstens auf Augenblicke, obwohl mit bösem Gewissen, alles Zwangs ledig sich sagen zu können, was sie nach höheren Anordnungen und Schwüren nicht sagen sollen. Man könnte nun diese Empfindung, diese Ueberzeugung nicht schöner in Musik wiedergeben, als Schubert es mit so einfachen Mitteln gethan hat.

\* Zur Berichtigung. In der vorigen Nummer sind durch Versehen in dem obigen Artikel zwei Notenbeispiele (die beiden letzten) aufgenommen worden, die nicht hierhin, sondern erst zum heutigen „Schluß“ des Artikels gehören. Mehr unserer Leser wegen, welchen die vorige Nummer nicht mehr zur Hand ist, drucken wir heute die beiden Beispiele nochmals an der rechten Stelle ab.  
 D. Red.

\*) Auch diese Stelle fanden wir zuerst nicht genug charakteristisch. Wir übersehen dabei, daß der zu wahrer Anstand keinen stärkeren Ausdruck gestattete.

Andantino

Ich muß sie fin-den, die

*sva*

*simile.*

Sie - be bin-den nicht Wort noch Schwur u. f. w.

Diese Melodie wird von dem zuerst auftretenden Adolf, dann von Helene mit denselben Worten und in derselben Tonart gesungen, was sich als Ausdruck so gänzlicher Uebereinstimmung der Gedanken und Wünsche überaus rührend macht. Da sie aufeinander stoßen, verläßt auffällender Weise Schubert die Tonart nicht: Nur ein Crescendo und ein sp. deuten den Moment an. Warum? weil Beide sich innerlich längst gefunden haben, äußerlich aber erschrecken, sich wirklich zu treffen, weil sie auf Verletzung des Schwures betroffen zu werden fürchten. Die Ungewißheit, wenn zu folgen sei, dem Herzen oder der Pflicht, spiegelt sich sehr schön in der Moll-Durtonart (F-dur mit des), in den folgenden Modulationen, und dann in einem raschen Allegro  $\frac{3}{4}$ , welches die Verlegenheit auf den höchsten Punkt getrieben erkennen läßt, am Schluß aber den Sieg der natürlichen Empfindung ausdrückt. In dem Augenblick, wo die Entscheidung vorgeht, treten beide Stimmen, die sich bisher durchaus imitatorisch bewegt hatten, in einen Refrain zusammen, dessen melodisch harmonische Fassung eben so originell wie schön und ergreifend ist. Die Stelle verdient hier angeführt zu werden.

sopr. vor - wärts ruft die Sie - be:

Ten. vor - wärts ruft die

Viol. *sfz* an sei - ne Brust!

Sie - be: *sfz* an ih - re Brust!

u. f. w.

Dieses Herabgehen von Terz und Quinte des Es- auf Sept und None des F-Accords ist von großer Wirkung weil seltener vorkommend und gerade hier gebracht; dann auch in Folge der hohen Stimmung. Außerdem machen wir auf die kleine consequente Figur aufmerksam, die schon vor diesem Moment in den Blasinstrumenten durchgeführt ist, und als deren Resultat und Gipfel obiger Refrain anzusehen ist.

Nr. 9 und 10 gehören zusammen, denn sie sind eigentlich dasselbe Musikstück, nur in verschiedener Tonart. Hier feiert der Humor seine höchsten Triumphe. In Nr. 9 nämlich will der Graf die Gräfin überzeugen, daß Alles, was er im Feldzug gethan und gelitten, für sie geschehen sei, und singt ihr eine Masse von Begebenheiten vor, immer den Refrain „für dich“ beifügend, was an sich komisch genug wirkt. In Nr. 10 aber parodirt die Gräfin seine schöne Rede, indem sie Note für Note dasselbe singt, aber den Text so stellt:

Gesetzt ihr habt wirklich gewagt und gestritten  
für mich u. f. w.

So taugt doch nicht dieses kriegerische Wesen  
für mich u. f. w.

Indem nun die Hauptmelodie des Stückes aus lauter echten Vagängen besteht, und diese dann im Sopran auftreten, während die Instrumente sie im Bass mitspielen, so kommt das sonderbarste ad absurdum-Führen heraus, das man denken kann. Das Verdienst liegt hier vorerst im Dichter, der den Gedanken fand, dann im Componisten, der ihn musikalisch wiedergebend und mit seinen Mitteln vollkommen durchführte, ja wohl der Parodie durch seine Behandlung erst die rechte Würze gab.

Nr. 11 Finale, läßt Mozart'sche Manieren ein bißchen stark durchschimmern, namentlich was das erste Allegro in D-dur betrifft, welches überdies etwas arm ist an modulatorischen Veränderungen. Dagegen ist der von Weitem herankommende Marsch der Frauen in Ritterkerld\*) sehr eigenthümlich harmonisirt und enthält durch seinen majestätisch von oben bis unten und wieder hinauf strotzenden Bass etwas äußerst Komisches. Die beiden Theilwiederholungen beim Da Capo des Marsches hätten allenfalls zurückbleiben können, da das Marschmotiv noch in einem Coda vorkommt. — Nach diesem Stück, dessen Haupttonart G-dur, folgt sehr treffend in C-dur und Anbante, also beruhigter, ein Ensemble der Gräfin, und der beiden Chöre, dessen Thema wir unbedenklich zu dem Sinnigsten zählen, was Schubert geschaffen, ja was in der ganzen Literatur, um die es sich hier handelt, vorhanden ist. Es drückt einerseits das Gefühl der Beschämung, dem die Frauen und namentlich die Gräfin unterliegen, gar merkwürdig art und bezeichnend aus. Worin das liegt, ist schwer zu sagen. Ist es das ruhige Verharren auf denselben und zunächst liegenden Tönen, auf denen viele Silben ausgesprochen werden? Gewiß, denn der Beschämte getrant sich die Augen nicht zu erheben, wobei auch die ganze Körperhaltung etwas steif annimmt. Allein man empfindet noch ein Anderes, das sich dem erklärenden Wort fast entzieht. Es ist außer der Beschämung zugleich ein Gefühl innerer Befriedigung, das Gefühl, daß Alles so kommen mußte, und so gut, ist was hier dem Componisten ganz wunderbar ausgedrückt gelang. Wir setzen den Anfang her, obwohl wir glauben, daß man die Wirkung sinnlich erleben muß, um sie ganz zu empfangen.

\*) Die Frauen nämlich, denen der kleine Adolph das fingierte Gerüchte der Ritter überbringt: sie dürfen nicht eher wieder mit ihren Bräuten verkehren, bis diese sich in Schlössen, in Wäffen mit in den Krieg zu ziehen, haben sich überlassen lassen und erscheinen sämmtlich mit Panzer, Helm, Szepter und Schild, und in kriegerischen Gesinnungen.

Andante.

Gräfin u. Frauench.

Ich seh' dich belächelt das Recht hat sie ver-

Sie sieht dich belächelt das Recht hat sie ver-

Wie er.

Sie sind belächelt

Plegleit.

lo ren

es ist ge - sun - gen

Die schöne Abwechslung des Frauen- mit dem Männerchor, diese beinahe altitalienisch klingenden wogenden Tonschwüngen tragen nicht wenig dazu bei, die Wirkung dieses Stückes, welches freilich nicht — „falsch“ gesungen werden darf, zu erhöhen. — Nach ihm kehrt das frühere F-dur-Motiv wieder, worauf sich der neue Text in ungewohnter Weise aufbaut; dann folgt noch ein Andantino B-dur, Chor der Ritter, worauf abermals das erste Tempo, wo endlich der Graf Aufklärung giebt; dann ein munterer  $\frac{3}{4}$  Takt in C, dem die „Moral“ als Text zu Grunde liegt, die erst von den Rittern dann von beiden Chören zusammen gesungen wird und das Ganze kräftig und heiter abschließt.

Wir geben gerne zu, daß in Text und Musik Züge enthalten sind, die einer vorübergegangenen Zeit angehören. Wir geben ferner gerne zu, daß mit den Mitteln, die Schubert hier gebraucht, keine große Oper, kein Tanzhäuser und kein Vohngrein, auch keine Hugenotten u. s. w. herzustellen wären. Allein wir lenken rund weg, daß das Erste als Tabel gelten kann, und behaupten, daß trotz der bescheidenen und einfachen Mittel hundertmal mehr Schönheit in diesen 11 Nummern steckt, als in sämtlichen Wagner'schen Opern, daß deshalb die Charakteristik nicht um ein Zota geringer, ja viel intensiver und feiner ist als dort, und daß in Summa der kleine Finger eines wirklichen musikalischen Genies mehr werth ist als zehn gefährliche Talente jammt allen Orden und Brillantringen, und allem Jubelgeschrei einer augenblicklich fanatisirten Menge oder einiger des Niveaus bedürftigen Blasierten.

## Kritische Revue.

Compositionen für Violine.

Georg Goldemann, Overture zu Waldmeisters Braut-  
sahrt (von D. Roquette) für großes Orchester. op. 37.  
Leipzig, Siegel.

S. Erfindungs- und gedanktiefes Nachwerk, der Mühe nicht werth, die der Componist angewendet hat, um es in Paris für sie legen. Träge diese Overture nicht die Opuszahl 37, so würden wir sie für die Augenarbeit irgend eines Anfängers halten, der die musikalische Literatur noch nicht kennt, irgend einen dunklen Drang in sich fühlt und sich am Clavier abmartert, um etwas zu Stande zu bringen, auf dessen Titelblatt man „Overture“ schreiben darf. Wir bitten unsere Leser nur einen Blick auf das erste Duzend Seiten des Allegro zu werfen, und sind überzeugt, daß sie uns jeder weiteren Recension gern überheben.

Für Violine allein.

Jaques Dont. Etudes et caprices. Nouvelle edition. op.  
35. Vienne, Witzendorf.

(Wir möchten doch wissen, wozu ein französischer Titel notwendig war bei einem in Wien erscheinenden Werke, von einem Wiener Musiker? Können etwa Franzosen und Belgier nicht ebenso gut: „Etuden und Capricen“ lesen?!)

Die Absicht dieser 24 Stücke ist offenbar neben der instructiven zugleich eine wirklich musikalische, denn es sind nicht bloße Uebungen, sondern höchst ausgeführte Musikstücke, die man auch mit Vergnügen hört und spielt; doch scheint der instructive Zweck erste Veranlassung gewesen zu sein.

Der technische Inhalt ist folgender: Nr. 1 F-dur,  $\frac{3}{4}$  Takt, volle Accorde, drei- und vierstimmig durch das Ganze, auf jedem Achtel wechselnd. Nr. 2 A-moll, Presto, Sechszehntelnoten, scharf rhythmisiert, das Thema in verschiedenen Tonarten wiederkehrend. Nr. 3 E-moll, Sechszehntelnoten, legato in gebrochenen Accorden über alle Saiten. Nr. 4 G-dur, dreistimmige Accorde in Achteln, eben eine Melodie in Sechszehntelnoten. Nr. 5 G-moll, Sechszehntelnoten in gebrochenen Accorden, gestochen; jede erste Note von weiten eine markirte Bagnate. Nr. 6 D-dur, Ballstriller. Nr. 7 G-dur, viel über die Saiten hin und hergehendes legato in Sechszehntelnoten. Nr. 8 C-dur, Terzengänge. Nr. 9 E-moll, vorschlagende Accorde, gefolgt von drei Sechszehntelnoten mit Triller. Nr. 10 G-dur, zwei und zwei Saiten zusammen, getheilte Accorde bildend. Nr. 11 H-moll, dreistimmig, die Melodie bald oben, bald unten. Nr. 12 G-dur, schnelle Accordgänge in Doppelgriffen. Nr. 13 C-dur, statische Allegretto. Nr. 14 A-moll, rasche Terzen, Sexten- und Decimensolgen. Nr. 15 D-dur, rasches Lagewechseln, in gebrochenen Accorden legato, von der ersten Lage bis in die Applicatur. Nr. 16 A-dur, Triller, auf allen Saiten herumspringend. Nr. 17 Fis-moll, Doppelgriffe. Nr. 18 A-dur, Doppelgriffe, in gebrochenen Accorden, legato auf und ab. Nr. 19 E-dur, schnelle gestohrene Sechszehntel in Accorden auf und ab. Nr. 20 A-moll, Accorde und Doppelgriffe in allen Bewegungen (ten gerade und Gebendebewegung). Nr. 21 D-dur, schweifende Sechszehntelclavassagen. Nr. 22 G-moll, ein Bass, und später eine Melodie, mit ausfallenden Accorden dazwischen. Nr. 23 Es-moll, dreistimmig, dazwischen Accorderläufe. Endlich Nr. 24 Fis-dur, Terzen- und Decimensolgen in allerlei Stricharten.

Man sieht aus dem Obigen, daß dem Spieler fast durchgängig schwierige oder interessante Aufgaben gestellt sind, wie denn überhaupt aus dem Ganzen ein lebendiger und gefaltreicher Musiker heraussteht, der sich nicht mit dem Gewöhnlichen begnügt. Und so sind wir überzeugt, daß jeder Violinist, sei er noch Schüler oder schon fertiger Musiker, mit Nutzen und Vergnügen diese Etuden spielen wird, deren Beliebtheit schon aus dem Umfange hervorgeht, daß sie so eben in zweiter Auflage erscheinen. — Der Verfasser hat, was wir nicht zu erwähnen vergehen wollen, neue und bisher unbekannte Zeichen hier eingeführt, welche sich darauf beziehen, ob das Bezeichnete mit dem obem oder untern Theile des Bogens, oder in der Mitte, oder mit voller Länge gespielt werden soll. Ob die Form derselben zweckmäßig und leicht erkennbar, wollen wir den Violinistenspieler zur Entscheidung überlassen.

## Für Violine mit Piano- oder Begleitung.

Sigmund Bachrich, Impromptu. Wien, Haslinger.

Abklatsch von Beuztempo, Alard und Genossen. Citter, würdiger Tongeschmäk!

M. Durst, Impromptu, op. 23. Derselbe Verlag.

Musikalischer als das frühere, der ganzen Haltung nach mehr der älteren Wiener Schule (Haydnler u. A.) angehörig. Der „brave“ Secundarius des Hellmesberger'schen Quartetts (wie weiland Reichard sich ausdrücken würde) ergeht sich hier zur Abwechslung in einigermassen edlerer Salonmusik, weshalb wir ihn keinen Krieg machen wollen, wenn wir auch nicht umhin können, seine Verdienste als zweiter Geiger (siehe oben) höher zu stellen als seine Compositionstalent.

## Für Violoncell mit Begleitung des Piano- oder

Charles Marx - Mareus, Morceaux de salon, op. 6. Leipzig, Peters (A. Whittington).

Besser als der Titel verspricht, insofern es sich nicht bloß um sentimentale, Mädchenherzen rührende Violoncellproben handelt, sondern verschiedenartige Formen zu Grunde gelegt sind (die Titel der 5 in zwei Hefte vertheilten Stücke heißen: Chanson sans paroles, Impromptu, Allegro alla Mazurka, Tempo di Menuetto, Capricciotto), dürften diese Stücke manchem ehrsüchtigen Violoncellisten, der nicht den ärgsten Schuld spielen mag, eine willkommene Gabe sein, und auch von den Zuhörern, seien es geprüfte oder sciwidrige, ohne musikalische Fein und künstlerisch sittliche Enttäuschung angehört werden.

## Arrangements.

## a) Für Chor.

H. Giesche, 6 geistliche Lieder von Beethoven, op. 48, für gemischten Chor gesetzt. Leipzig und Winterthur, Rieter-Wiedermann.

Wir zweifeln nicht, daß diese mit Verständniß moderner Chormusik gehalten, in der Originalegestalt so wunderschönen Lieder sich als brauchbarer und Abwechslung bietender Übungsstoff für Chorvereine verwenden lassen werden, und heißen sie willkommen, da sie geeignet erscheinen, so manches Andere, was etwa von Geist und Tendenz derselben noch weit mehr abwärts, zu verdrängen. Wenn insofern der Bearbeiter in seinem (deutsch und englisch gedruckten) Vorwort meint, diese Bearbeitung verdanke ihre Entstehung außer einer persönlichen Neigung auch einem sächlichen Bedürfnisse, so können wir das nicht als ernstlich gemeint annehmen, — dem wirklichen Bedürfnisse nach Kirchenmusik können Lieder, und seien sie selbst von Beethoven, nicht entsprechen, der Ausdruck individueller Gesühle, selbst wenn es religiöse sind, macht noch lange keine Kirchenmusik, und Beethoven selbst hat wohl nie daran gedacht, daß seine bescheidenen unigen Gesänge einem solchen Zwecke dienen sollten.

Was das Arrangement selbst betrifft, so ist Herr Giesche das Kunststück gut genug gelungen die Clavierbegleitung wegzuschneiden, die Melodie vierstimmig zu setzen und dabei in W. Hauptmann'scher Weise eine Art Poltippologie herzustellen, die freilich nicht als aus Nothwendigkeit hervorgegangen, sondern nur als ein äußerlich hinzugefügtes Moment erscheint, welches ein wenig Abwechslung in die Monotonie der vier sonst rhytmisch parallel laufenden Stimmen bringen soll.

## b) Für Piano- oder zu 4 Händen.

Carl Klage u. A. Klaffische Compositionen von Mozart. (8 Symphonien, 6 Streichquartette, 2 Concerte und verschiedene andere Stücke) Wagners, Heinrichshofen.

C. Klage und C. Burckard. 15 Symphonien von Hofmann. Derselbe Verlag.

C. Burckard. Eines Finale aus der Oper: „Don Juan“ von Mozart. Derselbe Verlag.

Es wird genügen, die Existenz dieser Arrangements un'eren Lesern bekannt zu geben, und die Bemerkung beizufügen, daß dieselben

durchaus für Spieler mittlerer Fertigkeit, also bequemer, nicht überfüllt oder wohlklingend gesetzt sind. Unter den 45 hähr'schen Symphonien befindet sich so manche, die sehr wenig bekannt ist und durch Laune oder gut gelungene Kunststücke erfreut oder musikalisch erlustigt. So z. B. in der uns vorliegenden 40. Symphonie in G-dur ein Menuet mit Trio, deren je zweiter Theil allemal den rückwärts gelesefen ersten Theil enthält.

## Kosakengesang.

## Eine Reiseerinnerung.

Bon B—r\*).

(Schluß).

Als bemerkenswerth war in früherer Zeit namentlich auch den militärischen Beichterstattern aus Rußland aufgefallen, daß das despotisch centralisirte Rußland, das in dem Ruße stand, mit seinem Absolutismus jede selbständige Regierung zu zertreten, dennoch bei den einzelnen Völkereindividualitäten Zustände und Einrichtungen gelassen, ja gepflegt hatte, die ihnen neben dem civilisatorischen Firniß, mit dem Alles befrachtet war, mehr Eigenes übrig ließen, als man in den andern europäischen Heeren zu sehen gewohnt war, und man etwa nur in dem „freien“ England (in den Bergschotten-Regimentern) für möglich hielt. Erst die letzten Jahre haben auch bei den Russen ein sogar über alle Berechnung hinausgehendes, gegen die vom Ausland importirte Civilisation geradezu unangerechtes Nationalitätsgefühl ans Tageslicht gefördert. So war auch die Militärmusik in den Prachregimentern freilich mit all den Mitteln einer gesteigerten Technik des Blechs ausgerüstet, durch die unsere Regimentsmusik mehr nach Umfang als nach musikalischem Werth glänzt; andere nicht zum Parade-dienst destitute Truppen dagegen blieben auf ihre nationalen Instrumente angewiesen. Und wenn man so ein Regiment mit Tamburin, Triangel und Chorgesang daher marschiren sah, so konnte man, den elektrisirenden Effect auf die Truppe selbst vor Augen, kaum im Zweifel sein, ob man nicht dieses primitive Chresther der Nachahmung unserer vorgeschrittenen vorzuziehen habe. Denn auch hierin fehlte es bei der fast fragenhaften Art das Ausland abzuconterfeien, nicht an ergötlichen Vorkommnissen. Daß man das „Ständchen“ von Schubert (D-moll), von Kist bis zu „quasi niente“ zart für's Piano- oder übertragen, von diesem handeslen Söhnen der Natur verarbeitete ließ — vielleicht bloß einer „musikalischen“ Frau Oberstin zu Gefallen, die es auf dem Clavier nicht fertig brachte — mag man begreiflich finden in einer Zeit, wo auch bei uns die weisse Musik im „Wenn die Schwaben heimwärts ziehn“ und andern Backstübgesängen schmelze. Ciemat indeß kam mir ein musikalisches Gewas sechs Wochen lang täglich zu Ohren, das mich anfangs glauben ließ, etwas ganz Echtes, Unvergleichliches, wirklich bisher Unerhörtes entdeckt zu haben, etwas ganz Anderes, als jene harmlosen, unverfänglichen und fast regelmäßigen Kosakengesänge, zugleich etwas, was aller Noation mit unsern musikalischen Zeichen zu spotten schien. Wenn Abends die Regimentsmusik vor dem Hause des D' ersten ihr officiell's Concert gebracht hatte, wurde mit dem Zapfenstreich geschlossen (ebenfalls Musik, nicht Trommel — es war Cavallerie). Seit dem orientalischen Krieg war natürlich der österrische Zapfenstreich, der früher — seit dem Togen von Lugarn, Dimau zc. — all'emein eingeführt gewesen, auf's tiefste verachtet, und man hatte sich den preußischen — ungleich ärmeren — angeeignet. Aus wird da der Schluß mit einem Choral g-macht, dem bekannten „Man ruhen alle Wälder,“ auf der Trempe Solo vorgetragen; und in der That, wenn man sich einmal die Fiction, daß alle preußischen Truppen nach einem protestantischen Choral beten, und die Geschmadtlosigkeit dieser

\*) Der Herr Verfasser des obigen Artikels wird ersucht, uns seine Adresse mitzutheilen. Die Red.

Choral als Trompetensolo zu Gehör zu bringen, gefallen lassen will, so hat die Sache ihre gute Berechtigung. Aber man wird auch gefehen müssen, daß man's dem griechisch-orthodoxen Sohn der Steppe nicht verdenken kann, wenn er von all diesen schönen Intentionen nicht eine Spur in sich vorfand. Dazu kam das technische Mißgeschick, in das die Trompete nur schwer den vierten Ton ihrer Tonleiter in richtiger Tonhöhe hervorbringt, und meistens *si* statt *f* bläst. So kam denn, glücklicher Weise ohne alle Ahnung der Zuhörer, folgender *Galimatias* zu Tage:



Gewöhnt in Allem, was mir vorkommt, wenigstens einige Vernunft vorauszusetzen, habe ich mich's nicht verdrießen lassen, auch darin etwas dergleichen zu suchen. Erklären konnte mir Niemand Ursprung und Bedeutung des Stücks; anfangs glaubte ich ein ganz besonderes slavisches Lied vor mir zu haben, eines jener alten Kirchenlieder, bei denen die Fremdartigkeit und Unverständlichkeit das Religiöse anemacht; die Wendung nach der Oberterz (in der ersten Zeile) schien darauf hinzuweisen: — freilich blieb das Folgende wieder unverständlich. — Der veränderte Schluß der zweiten Zeile verzögerte vollends die Aufklärung des Räthfels — und nun dente man sich dazu die flugenden, lang gezogenen Trompetentöne, das Gemurmel und Gesenke in der gepreßten hohen Lage, das aus den Umständen erkennbare Etwas ein solches und doch nichts irgend Genießbares in — wie gesagt, ich habe volle 6 Wochen gebraucht, um zu erndnen, was das eigentlich sollte, und nachdem das geschehen, konnte wohl die folsafte Abgeschmacktheit noch das Gefühl des Lächerlichen und die Befriedigung über die Entdeckung aufkommen lassen?

Spätere Beobachtungen haben mich überzeugt, daß der oben geschilderte Gesang der Kosaken keineswegs diesen allein eigenthümlich ist, daß vielmehr, wie die Kosaken selbst nur sozial anders geordnete russische Stämme sind, (sie haben sich der Leibeigenschaft mit Erfolg erwehrt, und dadurch sich weniger schhaft und politisch freier gestaltet), so auch der russische Volksesang wesentlich auf denselben Grundlagen beruht. Namentlich trifft man ungemein häufig die Form einer Art von Duetten, wo Einer anfängt und die Melodie sich bald auf die Dominante wirt, der erste Sänger diesen Ton als Orgelpunkt festhält (man erinnere sich des „russischen“ Quartetts in *F* von Beethoven, der im Schlußsatz diesen Orgelpunkt zu einem lang anhaltenden Triller aus gestaltet) und nun der Andere entweder mit derselben Melodie oder auch mit andern Tönen seinerseits einfällt. Auch die andere oben erwähnte eigenthümliche Form, eines fugenartig wirren Durcheinanderfindens oder Sprechens der Stimmen findet sich mit einem Abschluß auf einem kurz abgetheilten gemeinsamen Ton. Nach dem Krimkrieg, als Rußland und der Graf Drotoff als Friedensgesandter in Paris in die Mode kamen, hatte auch das russische Volkslied in des Salons eine kurze Zeit der Mode. Warum sie kurz war, sieht man leicht. Des Eigenthümlichen derselben konnten sicher unsere Salons sich nicht bemächtigen, man mußte diese Kinder der Natur erst den Datt stutzen

und „das Harlein kommen“, ehe sie saloufösig waren, — wie denn in der That die damals in Variationen, Fantasien, Capricien u. dgl. verarbeiteten russischen Volkslieder nicht ihre wahre Physiognomie bewahren konnten — und dann hätte man wenig Eigenthümliches und nicht viel mehr musikalisch Bedeutendes übrig, zumal ihnen fast allen eine Eigenhämlichkeit anzukleben pflegt, die zu große Kürze. Auch hier hat Beethoven in seinem russischen Quartett aus *F*-moll den Fehler zu einem Vortrag zu gestalten genutzt, indem er die kurze Melodie des Triller im *Scherzo* eine Stimme der andern zuschieben läßt, und so eine Art Rundgesang darstellt; aber man muß gefehen, dies ging ein mal und nicht öfter, und beweist eben, wie wenig diese Fehler in unsern musikalischen Ideencreis hereinpassen, oder gar, wie Blajirte damals meinen mochten, für unsere entwickelten Musikformen fruchtbar sich erweisen konnten. Variiren im gewöhnlichen Sinn mochte man sie, d. h. durch Uebergießen mit unsern Salounerensarten verbläßen und abschwächen; hätte man mit der Sache Ernst gemacht, so wäre man zur *Caricatura* gelangt. Man mache einmal die Probe an folgendem:



Und damit ist das Lied zu Ende. Man wird trotz der offenbaren Monotonie die Wendung der 3 letzten Takte reizend finden können, wie sich überhaupt in vielen russischen Melodien in der That liebliche poetisch empfundene Stellen finden. Dennoch wird immer ein gewisser Eindruck des Unfertigen, Unabgeschlossenen bleiben. Und so charakterisirt sich auch das Eigenthümliche an diesen Volksliedern bei manchen unlangbar frischen Zügen (die ihrerseits in einer lebhaften Sinnlichkeit, in martirten, häufig capriciös maectirten Rhythmen wurzeln) durch eine gewisse un männliche Weichheit, Gedrücktheit, Zerfloßenheit, oder auch Stabilität, die nicht von sich selbst wegtommt, die offenbar Ausdruck zugleich des Volkscharakters selbst ist. Eine natürliche Folge der erwähnten Kürze ist dann die endliche Wiederholung, welche ihrerseits wieder Monotonie erzeugt, namentlich wenn sie, wie in der Regel, nicht durch einen bestimmt fortschreitenden Schlußsatz zu einem bestimmten Abschluß gelangt, durch den hinwiederum über das Lied hinausgegangen würde. Endlich wird man fast in allen russischen Volksliedern die natürliche musikalische Wiederholung, den *Sapban* vermissen, der den Volksliedern der musikalisch entwickelten Völker ungesucht eigen ist, die natürliche Gruppierung in *Borber*- und *Nachsatz*, den Fortgang in die nächstverwandte *Tonart* und die Rückkehr in die *Tonika*, was eben wieder den Eindruck des capriciös Unorganisirten, Stablen, Zurückgeliebten hervorbringt, das sich noch nicht unter die Zucht musikalischer Logik begeben hat. Durch all das aber entsetzt das Gefühl eines im schlechten Sinn Unschönen, nicht Abgeschlossenen, und doch immer wieder auf sich selbst Zurückkehrenden, ein Bild zugleich der durch keine Berge sich abschließenden formalistischen Ebene, wie des ihr entsprechenden Volkscharakters.

Mag noch ein musikalisch ganz innerhalb unserer Liedform stehendes Volkslied hier folgen, dem man sogar einen gewissen Adel nicht abprechen wird, ohne daß es das allgemeine Utheil in ändern vermöchte. Es ist aus dem süßlichen Rußland:



(Am wenigsten würde die unbekante russische Volkshymne als Gegenstück anzuführen sein. In ihrer auffallenden Ablehnung an das altkatholische Marienlied: O sanctissima bekundet sie vor Allem die Richtigkeit der Bemerkung, daß auch russische Compositionen sich nicht die Gurgel abschneiden, wenn sie über fremdem Eigenthum sich haben ertappen lassen. Der offestirte Knäuzung auf die allereinfachste Liebform, die des Choralis, die Wendung nach der Moll-Oberterz (dritte Zeile) statt der entsprechenden Dominante im Original u. dgl. widerlegen nicht, sondern bestätigen gerade das allgemeine Urtheil über russischen Volksgesang, der damit zugleich offiziell für unsäglich erklärt ist, der offizielle Ausdruck der russischen Staatsidee zu sein, während doch durch Preis-ausschreiben keine Volkshymne entsteht.)

Noch eine Besonderheit des russischen Volksliedes muß erwähnt werden, wobei ich indes, dieser Sprache nicht mächtig, mich auf Aussagen Anderer verlassen muß. Daß die Melodien nicht selten zarte sinnige Züge enthalten, Züge voll Adel und Poesie ist schon oben anerkannt. Auch bei den russischen Dichtern finden sich solche, namentlich von zart weiblichem Gefühl: viel weniger kommt nämlich edle Kraft zum Ausdruck, und die Texte, die im Vokal zu den feinsten Melodien gesungen werden, sollen in der Regel geradezu niedrigen gemeinen Inhalts sein.

Man kann die Bemerkung, daß sich Text und Melodie nicht beden, auch bei den Volksliedern anderer Nationen machen. Die Sache mag ganz einfach ihren Grund darin haben, daß an den Melodien das Volk Jahrhunderte lang fortarbeitet, sie umbildet und umsingt, und so, einmal in ihnen mit dem Gemüth fest stehend, sie nicht so leicht wieder aufgibt, während das Wort, beweglicherer Natur, leichter über Bord geworfen wird. Im kirchlichen Gesang hat sich bekanntlich der Protestantismus auf solche Weise seine schönsten Choräle geschaffen. Ein Beispiel aus dem weltlichen Volksgesang ist die Melodie zu Uhlmann's „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein.“ Hoffmann v. Fallersleben führt sie in seiner Volksliederammlung als bedeutend älter mit dem Lied eines Besenbinders auf: „Wenn ich kein Geld imbeutel hab, Ventel hab, Och' ich in Wald und schneid' Reiser ab, Reiser ab“ (nach dem Gedächtniß angeführt). Und in der That wird man dieser Volksmelodie, wie sie einmal ist, keine sonderliche Uebereinstimmung mit dem Text nachrühmen können (die zweite Hälfte derselben ist ohnehin bekanntlich von Sülzer hinzuzusammeln), und man wird eher sagen müssen, daß das Volk nach und nach die Sentimentalität des Uhlmann'schen Liedes hinzugelegt und hinzugesungen hat, als daß es ursprünglich in dieser Melodie einen entsprechenden Ausdruck für die Stimmung des Liedes von der Treue über Leben und Tod hinaus gefunden hätte. In beiden Fällen, auf kirchlichem wie weltlichem Gebiet, sehen wir aber eine Verlebung des Trivialen, eine Hinaufhebung in ein höheres reineres Gebiet, wir sehen das Volk selbst in dem natürlichen Fortschritt von der bloßen Natürlichkeit zur Geistesfreiheit begriffen, und diesen Fortschritt durch den ursprünglichen unverwundlichen Adel der Melodien selbst ermöglicht und begünstigt.

Den umgekehrten Weg scheint das russische Volk mit seinen Liedern gegangen zu sein. Wenn der Pole vom Russen sagt, daß man an ihm nur wenig zu fragen brauche, um den Tartaren vor sich zu haben, so hat sich vielleicht in dem beweglicheren Theil des Liedes, den Worten, diese mongolische Natur Bahn gebrochen und die Melodie eines ältern Liedes als Hülle um sich gefaßt. Und hier zeigt sich ein bedeutsamer Charakterzug des russischen Volks, der mit seiner Verührung mit den tartarischen und mongolischen Völkern in Zusammenhang stehen mag — sein Hang zur Satyre, zur Ironie, das eigentlich Charakteristische der gesammten russischen Literatur — ebenso wie der römischen. Besteht diese ironische Stimmung eben in dem Herauskehren der platten gemeinen Wirklichkeit gegenüber von allem Idealen, also in dem unauflösbaren Widerspruch zwischen Idealem und Realem, jener Heine'schen Stimmung, die sich freut, die Gestalten einer idealen Phantasie durch hausbackene Nüchternheit

zu zerlösen und zu persifliren, weil ihr eben die Gebilde dieser idealen Phantasie nicht die wahre Realität sind, und damit zur leeren Phantasterei werden, so hat das russische Volk eben in seinen niedrig gedachten Worten zu edel empfundenen Melodien eine Eigenthümlichkeit, wie sie kein zweites europäisches Volk aufzuweisen haben mag, eine Zweifelhäftigkeit, die auch sonst in dem gesammten Volksthum bemerkt und durch die despotischen Civilisationsverleugere der letzten Jahrhunderte nur gesteigert worden ist; die freilich zugleich eben die wesentliche Unfruchtbarkeit dieser Volksmusik gegenüber unserm gesammten Musikleben erklärt und zu einer dauernden Noth, ebenso wie wir auch in gesammten Volkleben dieser Nation, selbst wenn sie sich zu höherem staatlichen Leben erheben sollte, nie eine Stelle an der Spitze unserer Civilisation werden einkäumen können.

## Gleich und Gleich gesellt sich gern.

Kürzlich erschienen hier in Wien im Verlag von Gustav Jägermayr photographische Nachbildungen von 13 „Phantasiabildern zu Tonrücken“ von dem Prager Maler Gabriel Max. Man entfeste sich über die malerische Auslegung und Zusammenstellung von Beethoven'schen, Sigelli-Beethoven'schen, L. Meyer'schen u. A. Compositionen und über den Gesinnung eines Künstler's, der sich dergleichen zu Schulden kommen lassen konnte. Namentlich fragten sich Musiker von Geist, wie Jemand Musik hören müsse, der von den „schönsten Augen“ oder von der Fr. Nitz'schen „Propheeten-Phantasie“ zu dergleichen Produktionen sich anregen lassen konnte, oder der, was noch schlimmer ist, Beethoven's Adagio der Cis-moll-Sonate durch das Bild der auf ärmlichen Lager abgekehrten Leiche einer todtten Braut mit dem schluchzenden Bräutigam daneben (à la Horaz; Bernet!), oder den ersten Satz der F-moll-Sonate op. 57 durch den gekreuzigten Christus auf Golgatha illustriren konnte und dgl. Unsinn meyr. Man sollte meinen, solche Thaten einer verwirrten Phantastie würden von musikalischer Seite die entschiedenste Ablehnung, die begehrendste Geißelung erfahren.

Aber „Gleich und Gleich gesellt sich gern!“ Es giebt Leute, die das sanfteste Maltraitiren der einzelnen Künste nicht nur gern ertragen, sondern sogar in lauten Tönen darüber ansprechen, wenn es nur ihrem Phantom der „Allzeit“ Nahrung zuführt. Und so hat sich denn in der Person eines bekannten Wagnerianers ein Ritter für Gabriel Max gefunden. Herr K. B. (Richard Pohl) leitartikelt in zwei Nummern der N. Z. f. M. über diese neue Ertrungenschaft. Wenn wir schon kaum begreifen, was es in einer Musikzeitung über die mehr oder minder zielgenauere, mehr oder minder verstandenen Produkte eines Malers zu „leitartikeln“ giebt, und schon gar in einem Fall wie der vorliegende, wo Pietät und Kunstinn dem Schriftsteller nur die Feder in die Hand drücken sollten, um die heiligste Tonkunst zu rächen, so muß ein solches Verfahren den letzten Rest von Achtung vor der Urtheilsfähigkeit eines Literaten vertilgen, wenn statt der kritischen Geißelung eine Aufmunterung zur Befolgung dieser Bahn ertheilt wird.

Wir unsererseits protestiren laut gegen die Einmischung jeder, besonders aber unberufenen bildenden Künstlerhand, die es etwa zu Wege brächte, daß man Mendelssohn's Lied ohne Worte in A-moll (Opf. 3, Nr. 5) nicht hören konnte, ohne dabei an Max's Herzensabbat, Scharfweidertarren, Kindesmörderin, Hochgericht und Kirchhof zu denken, oder die Cis-moll-Sonate nicht, ohne von der todtten Braut verfolgt zu werden.

Um nicht ungerecht zu sein, bemerken wir schließlich, daß Herr K. B. wohl selbst über die verkehrte Auslegung der genannten Musikstücke Bedenken äußert. Doch hätten gerade diese Beispiele ihn über das Falles der dergleichen Unternehmungen aufklären sollen. Die ganze Geschichte liefert übrigens einen neuen erbauenden Beweis, wozin die „Auslegung“ von Instrumental-

werken führt. Das Weitere hierüber kann Herr K. V. in den Büchern seines Großmeisters, des Hrn. Richard Wagner nachlesen.

## Correspondenzen.

Frankfurt a. M.

(Schluß.)

D. L. Der hiesige Pianist, Herr J. Sachs, veranstaltete ein Concert, worin er das Quintett von Durffel mit großer Bravour vortrug. Herr Concertmeister Müller aus Darmstadt, der gewaltige Contrabaßist, und die Schauspielerin Frä. Jonauscher, unterstützten ihn. — In der Suite des Herrn F. Laub hörten wir von ihm das Mendelssohn'sche Violin-Concert, ein Präludium von Bach und (seiner unmittelbar darnach) eine Capricie von Paganini, Beethoven's Sonate in G-dur op. 96, zu welcher er jedoch seinen ebenbürtigen Clavierpieler hatte, und noch einige Soloflüte. Herrn Laub's Spiel ist bekannt genug. Bezüglich der Wichtigkeiten von Paganini, Bizet's u. A. bezagt, soll er geküßert haben, es sei ihm leid genug, auch solche Zeug spielen zu müssen, allein es gehe nun einmal nicht anders, das Publikum verlange es. Allerdings applaudirt auch unser Publikum dergleichen, und zwar der im Applaudiren regere Theil desselben: vortragt aber wird es nicht. Möge sich jeder Violinvirtuose, der uns besucht, ein Beispiel an unserem L. Straus nehmen, der niemals etwas Unbedeutendes spielt, wenn ihm nicht zum Mindesten ein historisches Interesse inne wohnt.

Auch Ferd. David hat uns mit seinem Spiele erfreut, indem er mit prachtvollem Ton und vollendeter Technik ein Concert von Biondi vortrug. Es war in einer im Theater gegebenen musikalischen Aufführung am ersten Oftertage, die noch manches Interessante brachte, wovon ich namentlich noch dreierlei hervorhebe: eine wacker gearbeitete, mit seltlicher Fingebildung geführte und freundlich angenommene Ouverture von unserem Kapellmeister J. Lachner; die Schlußnummer des Don Juan (von da an, wo in den Aufführungen gewöhnlich geschlossen wird) und endlich die 9. Symphonie, die ich bei dieser Gelegenheit zum ersten Male mit dem Chor hörte. Rein äußerlich genommen, macht es sich festlich, ein so bedeutendes Kunstmittel, wie der Chor ist, bis gegen das Ende unbeschäftigt zu lassen, will man es einmal überhaupt anwenden. Man hat lange genug diese Symphonie für ein musikalisches Konstrukt gehalten, das absolut unangehörig sei. In unserer Zeit ist einige Gesagte, daß man in's andere Extrem übergehe. Indem ich zugebe, daß Etwas darin an Großartigkeit von Nichts überflössen wird (so der ganze langsame Satz), bleibe ich doch voreilig bei der Meinung, daß das Zuziehen des Chors aus ästhetisch nicht zu rechtfertigen ist. Doch würde es zu weit führen, dies hier zu begründen. Abgesehen davon, daß die Soprane unseres numerisch schwachen Theaterschors sehr bald müde waren und dann empfindlich betonnten, war die Ausführung der ganzen Symphonie eine sehr schwungvolle und exacte, die Hrn. Lachner und seinem Orchester alle Ehre macht.

Das M. J. n. brachte in seinem sechsten Abend die Symphonie in A-dur von Mendelssohn und die Ouverture zu Oberon, beide in recht wackerer Ausführung. Unser unerlässlich E. Hill sang die Ballade Wolfsgang von Schumann, einige Lieder von Wagner und Haydn's Die lung der Erde. Die Clavierbegleitung des letzteren Stückes war von Kuman in Hanau recht geschickt für Orchester eingerichtet; gleichwohl können verachtete Arrangements nur als interessante Studien dienen; und in den Concerten sollte die Urgestalt beibehalten werden. L. Straus spielte das sechste Concert, in E-moll von Spohr und, im Verein mit den in meinem früheren Bericht erwähnten Herren, das Dielt von Schubert. Doch war die früher: Aufführung (in den Quartettsirenen) gerühmter und ging besser zusammen. — Der achte Abend wurde durch die lange entbehrte Symphonie in C-dur von Schubert eröffnet. Frau Michalski aus Stockholm (ichon früher erwähnt) sang eine Arie aus Don Juan, und Mitglieder unserer Gesangsvereine ließen uns den Chor aus Blanche de Provence hören, der gegenwärtig bei allen Concerten-hallen Deutschlands die Kunde zu machen scheint; das Publikum schien etwas erstaunt über diese Einfachheit. Die zweite Abtheilung bildete die Kunst zum Sommerabendstrom mit verbindendem Gedicht, von Sinde,

gesprochen von Fr. Drottner; Frau Michalski hatte die Soli übernommen. Die reinen Theaterstücke mochten den meisten Eindruck, namentlich das Scherzo. — Das neunte Concert wurde mit der Sinfonia eroica eröffnet und schloß mit der Ouverture zur Janderekte, letztere in sehr maßigem Tempo, das mir aber nicht übel gefiel, nachdem der erste Eindruck des Ungehörigen überdauert war. Mozart's „marmorische Trauermusik“ machte nur geringen Effect. Eine erwartete Gesangsnotabilität war verhindert, und Frau Michalski übernahm somit abermals den vollen Theil, indem sie eine Arie aus Faust und Lieder von Schumann und Taubert sang. Herr Ernst Kück spielte auf einem Crard, den er aus Paris mitgebracht, Mendelssohn's oft geführte G-moll-Concert und einige Soloflüte eigener Composition. Sein Spiel ist kraftvoll und korrekt; bezüglich der Auffassung könnte wohl Manches poetischer sein, und unser Publikum dürfte mit dem Besah, den es Solisten spendet (Singen und Spielen) etwas mehr geizen; es kommt sonst bald dahin, daß das Hervorruhen u. dgl. gar keinen Werth mehr hat. — Der zehnte und letzte Abend wurde mit der Ouverture zum Wasserträger (les deux journées) eingeleitet. Herr und Frau Mühlmann aus Kassel sangen hierauf ein Duett aus Josef in Egypten von Mehul; Frau R. später noch die tausendmal gesungene Arie „Nun heul die Fin“ aus der Schöpfung, und ihr Gemahl eine Arie aus „Temple und Bild.“ Frau R. war früher (als Frä. Weich), in Frankfurt engagirt und sehr beliebt; sie wurde später noch mandmal zu Concerten in Anspruch genommen, und die Zuhörer waren deshalb im Voraus freundlich für sie geneigt; ihre Stimme war aber an diesem Abend so überaus matt, daß ich hoffe, es möge nur eine zufällige Indisposition gewesen sein. Bezüglich des Herrn R. bin ich wirklich geneigt zu glauben, daß der Besah, der ihm ward, — Ironie war! Denn es will mir nicht möglich scheinen, daß ein so plumper, fast roher Gesang mit fortwährendem Forciren der Stimme wirklich von irgend Jemandem für schön gehalten werden könne. — Herr Edmund Singer ließ uns Spohr's Gesangsscene hören. Es gehört dies Werk, gleich so manchem derselben Meisters, zu denjenigen, die durch ihre edle seine Haltung irgend Mal recht interessieren; — hat man es aber, wie ich, in etwa zehn Jahren acht Mal öffentlich und noch etliche Mal privatim gehört, so müßte eine ganz außergewöhnliche Vortragsweise dazukommen, um noch irgend welche Theilnahme einzubringen. Herr Singer konnte dies nicht; sein Ton war Nichts weniger als mäßig und voll. Auch bei der Romane; (F-dur) von Beethoven und der Streiche von Bizet's hatte ich dies zu beklagen. Bar somit der große erste Theil des letzten Musikabends nicht sonderlich befriedigend ausgefallen, so bot wenigstens Beethoven's Symphonie in C-moll einen würdigen Schluß \*)

Ich hätte nun noch die letzten Concerte unserer Gesangsvereine zu erwähnen. Dies kann ziemlich kurz geschehen. Die zweite Abonnements-aufführung des M. J. n. Vereins brachte den Messias, diejenige des Cätholischen Vereins den Paulus; beide Leistungen recht gut, ohne gerade in irgend einer Weise hervorzuweisen. Mit den Solisten haben unsere Vereine dieses Jahr insofern Unglück, als zu verschiedenen Malen plöbliche Veränderungen eintreten, in welchen Fällen uns meist froh sein muß, überhaupt irgend Jemanden zu finden, der die Partie selbst übernimmt. Das dritte Concert des C. V. war die Passion, über die ich schon berichtet habe. Das dritte (und letzte) des M. J. n. Vereins brachte den Elias, namentlich zum Zeilen des Chors sehr gut wiedergegeben. Die ungenüßlich frühe und große Hitze hatte auf Orchester, Solisten und Auditorium nachtheilig gefaßt; Frä. Kotzenberger war heiter geworden und ließ um Rücksicht bitten, gleichwohl sang sie rein und gefällig, und nun machte wohl, daß ihre Mendelssohn'sche Weise zur Zeit viel näher liegt als die Bach's. Das darauf wurde sie aber ernstlicher unwohl, und der C. V. mußte sein unmittelbar darauf folgendes letztes viertes Abonnementsconcert am einen Tag verschieben, um reich halt ihrer Fr. Winter zu engagieren. Die Kammer dieses Abends waren: 1. Canate: „Ich hätte viel Bekümmerniß“ von Bach; anderwärts viel-

\*) Vielleicht interessiert es Sie noch, zu erfahren, daß die Direction, um mancherlei Störung zu verhindern, in letzter Zeit auf jedes Programm drücken ließ: „Die gebeten Abonnenten werden ersucht, sich vor Beginn der Concerte einzufinden und auf ihre Plätze zu begeben. Ebenso bitten wir diejenigen Personen, welche vor dem Schluß eines Concerts den Saal verlassen wollen, sich nicht während der letzten Musikstücke, sondern in der vorhergehenden Pause zu entfernen.“

sach bekannt, für uns ganz neu. 2. Misericordias Domini von Mozart. Man hatte ursprünglich dasjenige von Durante in Aussicht und ich bedauere, daß man davon abgegangen, da uns letzteres erst voriges Jahr zum ersten Mal geboten worden, also noch wenig bekannt ist, während das Mozart'sche seit vielen Jahren hier oft gehört worden ist. 3. Der hundertste Psalm, von Händel. 4. Crucifixus, sechsstimmig, von Votti. 5. „Verteils und Frieden“ von Mendelssohn. Die ganze Aufführung litt an Unschärfe und Abgespanntheit. Darum war der Sommer auch so früh gekommen? — Das Accompaniment (blos Violonquartett) war zum größten Theil in den Händen von Dilettanten des philharmonischen Vereins, und kann, mit Rücksicht auf diese Kräfte, nur gelobt werden. Einen fast drohigen Eindruck machte es, daß Dr. R. D. Müller sich stellenweise an den Flügel setzte und mitpfeifte; wohlbedenkt, nicht bei ganzen Nummern des Concerts, sondern bei einzelnen Stellen. Wollte er vielleicht auf diese Weise fehlende Orchesterstimmen ergänzen? In einer Probe ginge das wohl, — für die Ausführung mußte das Ganze für Quartett arrangirt oder überhaupt nur auf dem Flügel begleitet werden.

## Zeitungschau.

Die „Recensionen“ brachten einen durch Anfrichtigkeit der Schilderung interessanten „Londoner Theater und Concertbericht“, offenbar aus der Feder einer der Redaction jenes Blattes nahe stehenden Persönlichkeit. Es kommt darin ein Passus über Thalberg vor, den wir unsern Lesern hier mittheilen wollen: „Manger Leser der „Recensionen“ wird gewiß erstaunt sein, wenn ich sage, daß ich einer dieser Matineen beigewohnt, und noch überdies, wenn ich bekenne, daß ich es nicht bereut habe. Nach vielen Jahren hörte ich doch wieder einmal in vollendeter Weise Clavier spielen. Diefem weichen elastischen Anschlag begegnet man jetzt kaum mehr; diese petende Reinheit und Gleichheit in den Passagen, diese Gleichmäßigkeit beider Hände, und diese Unabhängigkeit der einen von der andern, kurz die in jeder Beziehung unadelhafte Correctheit des Spiels sind Vorzüge, die in gleichem Maß bei seinem zweiten Pianisten zu finden sind. Auch verlangt Thalberg vom Instrumente nie mehr, als es leisten vermag: er mißhandelt es nie wie so viele seiner Collegen, bei welchen man so oft fürchten muß, es werde im Clavier etwas brechen oder reißen. Thalberg ist einseitig, das ist wahr, denn er spielt nur seine eigenen Compositionen, und diese sind alle über einen Reifer gemacht, hatten nie einen rechten Werth, und da sie noch aus der bereits überwundenen Zeit des reinen Virtuositenthums stammen, sind sie völlig veraltet; allein nach dieser seiner Seite bin bietet er doch etwas Vollendetes, während die meisten seiner Collegen vielseitig sein wollen und es nirgends über die Mittelmäßigkeit bringen. Thalberg verschmähete es, bios der Mode zu lieb, so wie es die meisten Pianisten thun, eine „Massige“ Nummer in sein Programm aufzunehmen, und er that recht. Man spiele Bach, Mozart und Beethoven, wenn man die Meister wahrhaft liebt, sie gründlich studirt hat, sie zu verstehen glaubt, überhaupt durch sie und für sie begeistert ist; das ist der Fall bei Zoachim und sehr wenigen Andern. Aber man hiesse die Musik der großen Meister nicht, ohne sie zu verstehen, zu lieben, aus bloßer „Gesälligkeit“ für den „besseren Geschmack“ des Publicums und um den überflüssigen Kritiker damit den Mund zu stopfen, wie es z. B. Dreyschold und sehr viele Andere thun. Zoachim, der unweit von mir saß, hatte eine wahre Freude über Thalberg's Spiel, man sah es ihm deutlich an. Ich bin überzeugt, daß, wenn Thalberg eine Beethoven'sche Sonate gespielt hätte, Zoachim gar nicht in's Concert gegangen wäre. Alles zu seiner Zeit, auf seinem Platz und vom rechten Mann.“

In einem Artikel der N. Z. f. M., „Symphonie und symphonische Dichtung“ von C. Kulle wird behauptet es sei unwar, „daß Kist durch die von ihm geschaffene (?) Form der symphonischen Dichtung der älteren Form der Symphonie in vier Sätzen den Krieg erklärt habe.“ Das mag vielleicht Kist selbst theoretisch nicht gethan haben, aber seine Partei hat's gethan, indem sie in vielenandern Artikeln die symphonische

Dichtung als einzig berechtigte Consequenz und Fortsetzung der Beethoven'schen Symphonie, als Erfüllung dessen, was dieser bios geahnt, hingestellt hat. Wenn die musikalische Welt also obige Meinung hegte, so ist's nicht die Schuld der „übelwollenden Orgner“, sondern einfach Zener, die um die Existenzberechtigung solcher Werke zu beweisen, laut und klar die Symphonie in ihrer bisherigen Form als etwas Unhaltbares und Ueberlebtes darstellten, und die Unfähigkeit, etwas gleich Großes wie Beethoven darin zu schaffen, durch die Nothwendigkeit zu erklären suchten, für neuen Inhalt neue Formen zu schaffen. Fins coronat opus! Uns erscheint das Ende und Resultat thätig genug. Herr Kulle oder mein schriftlich, die klüglichen Worte machten, „obwohl von mancher Seite hart angefeindet, denn doch ihren Weg.“ Ein schöner Weg das, man muß es getheilt!

## Nachrichten.

Dem Concertmeister Herrn V. Strauß in Frankfurt a. M. ist von Seite der dortigen Theaterdirectio n gekündigt worden (vermuthlich wegen Abneigung desselben sich an den Theaterdienst streng zu binden). Derselbe bleibt aber dem Benehmen nach, ungeachtet dieser Kündigung in Frankfurt und wird im nächsten Winter seine Quartettproductionen fortsetzen.

Die durch den Tod Reichardt's erledigte Stelle des ersten Dirigenten des f. Domchor's ist definitiv Herrn Herzberg übertragen worden.

Der Dirigent der Europe-Concerte in Leipzig, Herr von Bronsart, hat seine Entlassung gegeben, und wird Herr Blasemann aus Dresden für ihn eintreten.

Hr. List hat bekanntlich (bei Spina) Walzer-Capricen nach Motiven von Fr. Schubert herausgegeben. Sein Schüler Tauzig hat bereits zu Z. Strauß heraus und bietet eine neue Folge solcher „Soires de Vienne.“ Man soll noch einmal Jemand sagen, daß die alte Geiß der Tonkunst in Wien nicht geschwunden, und seine Regeneration nicht von der Partei der R. Z. f. M. angebahnt wird!

## Wien.

Berichten aus London zufolge sollen Streicher's und Ehrbar's Clavier entschieden den Sieg über Bösendorfer davon getragen haben. Herrn Ehrbar's Clavier faust Kr. Kunstl. am 300 Fl. St.

Wie die „Recensionen“ mittheilen, ist die „Tonkünstler Wirten- und Ballei-Societät“ unter einem neuen Namen: „Haydn-Gesellschaft“, und mit neuen Statuten reorganisirt worden. Zum Vorstand ist Herr Ahmair, zum Vorstand-Stellvertreter Herr Josef Helmesberger gewählt worden. Eine für die künstlerische Entwicklung der Gesellschaft besonders wichtige Aenderung sei die, daß der Hofcapellmeister „nicht mehr aus Gottes Gnaden Dirigent der Concerte“ sei, sondern daß nun der Dirigent von Fall zu Fall gewählt werde. Ob auch ein neues Local anstatt dem Bürgertheater (welches übrigens ohnehin bald demolirt werden dürfte) auszuweichen wurde, ist noch nicht bekannt. Was uns betrifft, so sind wir in der That begierig, ob der treisende Berg nicht obermals eine Maus gebären werde, denn die künstlerische Schwäche liegt nicht bios in der Person der Dirigenten, sondern hauptsächlich in den ausübenden Mitgliedern selbst, und da that vor Allem die Veränderung desjenigen Stabes noth, zufolge welchem das Gesellschaftsmittel zur Wirkung v. verpflichtet ist. — Wertwödig bleibt es, wie lange nun diese Gesellschaft besteht und zwar wesentlich mit denselben Uebelthäten. Schon der alte Reichardt schreibt in seinen „Vertrauten Briefen“ u. f. w. am 27. März 1803 wörtlich: „Gestern wurde Haydn's Schöpfung im Bürgertheater, als jährliches Benefizconcert für die Wirten der Musiker aufgeführt, und heute wird sie wiederholt. Das Theater war gepöpst voll. Die Aufführung entpand aber auch nicht der Erwartung, die Unterleier für Wien mitbringt, wo man genieit ist zu erwarten, daß sie jede andere, die man sich von dorten gehört hat, weit übertreffen möchte. Das war aber wirklich nicht der Fall, wenn ich die gefrige Aufführung mit mehreren, die wie davon in Berlin gehört haben, vergleiche. Indessen war es doch bei Weitem die beste Aufführung der Art, die ich hier gehört habe (s) besonders von Seiten des Orchesters und der Chöre.“

Das Holoperntheater, welches mit „Vögenrin“ seine vorige Saison beschloffen hatte, wurde nach den Ferien mit dem Freischül wieder eröffnet. Ein Hr. Zeltlich vom Carltheater sollte in diesen Tagen als Cherubin in „Figaro's Hochzeit“ debüiren, und Hr. Krauß zum Leibwieser aller Musikfreunde in derselben Oper als Grafin, und dann als Fideles auftreten.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Celmar Vagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Veranstaltungen: Beilage Nr. 863. — Ausgabe: Rohlfahrt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Meißels & Wäling, vormals G. F. Wäders Witwe. **Prämienverlosung:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 16 Sgr. oder 3 Heller. — Preise und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Drei Cantaten von S. Bach. — Rezensionen. — W. G. Nibel über Richard Wagner. — Nachrichten. — Curiosum. — Briefkasten.

## Drei Cantaten von J. S. Bach,

im Clavierauszug bearbeitet von Rob. Franz, (Breslau, Leuckart).

— r. Rob. Franz hat sich in den letzten Jahren mit Vorliebe der Bearbeitung Bach'scher Arien und Cantaten zugewendet; denn seit dem Erscheinen der 36 Arien aus verschiedenen Cantaten und Messen, welche wir im vorigen Jahrgang (Nr. 12 ff.) anzugeigen Gelegenheit nahmen, liegen bereits wiederum 6 Duetts, 9 Arien aus der Matthäus-Passion und folgende 3 Cantaten vor:

1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
2. Gott fährt auf mit Wäukern.
3. Ich hatte viel Bekümmerniß.

Auf die Lesenden ist in diesem Blatte schon öfters gelegentlich hingewiesen worden. Der durchaus eigenthümliche, ja singuläre Standpunkt jedoch, von dem aus das ganze Werk unternommen worden ist, fordert ein genaues Eingehen, um so mehr, als die Stimmen über die Gesammttrichtung der Franz'schen Kunstthätigkeit, wie wir kürzlich sahen, noch immer getheilt sind und sich nicht unbedeutlich auch über diesen Zweig derselben, sei es schweigend, sei es redend, erklärt haben. Die Entscheidung fällt natürlich der Zeit selbst anheim; uns aber geriebt wenigstens der erste Versuch, uns selbst und unsere Leser nicht bloß über die Erscheinungen der Gegenwart, sondern auch über die denselben zu Grunde liegenden Principien nach Kräften zu orientiren. Obgleich dies, nicht aber eine detaillirte Charakteristik, geschweige denn eine eingehende Recension ist für diesmal unsere Absicht.

Wir haben es, das lehrt der sichtlichste Blick, mit einer durchaus originellen Erscheinung zu thun. Denn was wir in den hergebrachten Bach-Arrangements zu finden gewohnt sind, jenes vornehm Eclatante, „nur für Kenner“ Genießbare, jene stoffe Miene trodener Gelehrsamkeit, jene Kargheit des Klangcolorits, jene fast ostentative Selbstverleugnung in der Stimmbeilegung — das Alles findet man hier nicht; Bach tritt vielmehr in einem Gewande auf, das nicht nur einen entschieden modernen Zuschnitt trägt, sondern uns sogar den wackern Pöpp und die gravitativische Perücke vermissen läßt, welche wir für unabtrennlich von dem alten Herrn hielten. Fast müssen wir fürchten, an Rob. Franz einen neuen, äußerlich ledern Eindringling ins Bach-Heiligthum zu finden, der, ohne die bisherigen schwerwürdigen Wächter und Bächter desselben zu grüßen, ja ohne sie nur eines Winkes zu würdigen, mitten hinein schreitet und darin herumwirthschaftet, als wollte er einen ganz neuen Bach-Cultus proklamiren. Verwegenes Beginnen! Bach, der mit Engelszungen zu reden gewohnt, soll mit Schumann-Franz'scher Zunge reden lernen? Die würdige Erhabenheit und der keusche Ernst seiner heiligen Begeisterung soll sich herabstimmen zu der glocken- und reizvollen Sinnlichkeit modern-exaltirten Empfindens? seiner kirchlich frommen Muse soll ihr heiliger Schleier entrispen, sie soll in dem flatternden

Kleid romantischer Nyx als eine profan menschliche Figur ins unfromme Publikum hingestellt werden? — Das schmeckt in der That fast nach Revolution und demokratischem Aufbruch gegen wohl begründete und hartnäckig zu conservirende Traditionen, nach jenem von Weltfreude be rauschten Pantheismus moderner Kunst, der nichts Heiliges mehr kennt, nach jenem alle geschichtliche Objectivität durchbrechenden Individualismus der Romantik, der schließlich in einen rohen Euphetismus der verschiedensten Stylen ausarten muß. — Was müssen die gefalteten Priester des Heiligthums, was die Krämer und Wecheler, was die kritischen Schildwachen zu solchem Gebahren sagen? Und wie wird sich das Volk im Vorhobe benemen? Soll es die andächtig vornehmernen Reden und die bewundernden Thaten seiner Aeltesten ohne Weiteres in den Wind schlagen? soll es so bald den „vernichtenden“ Kolbenstoß verpassen, mit welchem der jüngste historisch-kritische Unterofficier R. Fr. auf seine wahre Bedeutung reducirt hat? \*) soll es einem Mann trauen, der offenbar die „unerhörtesten“ Ansprüche an technische Fertigkeit und musikalische Ausbildung derer stellt, die seine Werke verstehen wollen?

In der That, die Sache sieht bedenklich aus. Untersuchen wir daher etwas genauer, um was es sich bei dieser neuen Erscheinung handelt.

Die Bearbeitung eines größeren Vocalwerks im Clavierauszug hat den Zweck, dasselbe in möglichst vollständiger und bequemer Uebersicht den Vielen zugänglich zu machen, welchen die Partitur aus leicht ersichtlichen Gründen ferner liegt, insbesondere aber den instrumentalen Theil in claviergemäßer Form wiederzugeben. — Die Art und Weise, in welcher dies bisher meistens geschehen ist, bezeichnet aber einen weder dem Bedürfnis noch den höhern künstlerischen Anforderungen der Gegenwart entsprechenden Standpunkt. Denn einerseits hatte man dabei weniger das Publikum im Auge als diejenigen, denen die Vorbereitung vollständiger Aufführungen obliegt; und daher kam es, daß man das Interesse der Vollständigkeit leicht der praktischen Bequemlichkeit opferte, in dem Vertrauen, daß jeder tüchtige Chordirigent dem Clavierauszug immer nur als ein nicht völlig entsprechendes Surrogat auffassen und daher gern auf die Partitur recurriren werde. Andererseits brachte es aber eben diese Erwägung ganz von selbst mit sich, daß man über ein ziemlich mechanisches Copiren und Zusammenstellen des Nothdürftigsten nicht hinauskam, oft Wesentliches wegließ, an eine gründliche und claviergerechte Umarbeitung des instrumentalen Theils aber gar nicht dachte. Auf dem Gebiet der reinen Instrumental-Musik konnte diese Manier natürlich nie ganz genügen; allein auch hier hat man erst in neuerer Zeit, hauptsächlich wohl auf Czerny's und Vifi's Anregungen hin, wirklich freie Transcriptionen, vollkommen claviergemäße Reproductionen der Symphonien Beet-

\*) Hiermit scheint der Artikel über Robert Franz in Reihmann's Buch über das deutsche Lied gemeint zu sein. D. Red.

täten der Gegenwart schlechterdings entscheidend — über jeglichen Partikularismus erhaben sein, auch über den Partikularismus der protestantisch-lutherischen Auffassung vom Christentum. Bach ist gewiß der höchste Repräsentant spezifisch christlich und protestantischer Musik, aber nicht im Sinne irgend einer begrifflichen Auffassung, sondern in der Kraft dessen, was das Christentum wirklich ist, der Wahrheit, welche frei macht, der Geistesenergie, welche das rechte Leben und die sichtbare Welt weder spiritualistisch verneht noch idealistisch vergöttet, sondern die höchsten Höhen wie die tiefsten Tiefen des Vorhandenen allgegenwärtig durchdringend, die Versöhnung aller Gegensätze des Denkens und des Seins in forschreitender Entfaltung und in lebendigster Wirklichkeit vollzieht.

Ist nun dem so, dann kann es auch keine Frage sein, daß die lebendige Reproduktion seiner Werke sich der reichsten und feinsten Klang- und Ausdrucksmittel bedienen muß, die in jedem Fall möglich sind. Hat man beim Hören eines Bach'schen Stückes in unvergleichlichem Maß den Eindruck der Unergründlichkeit und der Unerklichkeit, so kann man weder durch sarge Sparsamkeit, noch durch gehäufte Massenhaftigkeit der Klangmittel, sondern lediglich durch eine Fülle, die zugleich elastisch, durchsichtig und wohlklingend ist, ihn entsprechend wiedergeben. Daß hierfür nur moderne Klangformen sich eignen, liegt auf der Hand.

Wird nun aber damit etwa der Individualität des Reproduzierenden ein zu großer Spielraum eingeräumt? Verliert also sein Werk die geschichtliche Treue? Dies ist nach dem Vorigen schwerlich zu fürchten. Außerdem aber mag er sich bedienen welcher Form er will, die Arbeit wird immer das Gepräge seiner Persönlichkeit an sich tragen; das ist nun einmal nicht zu vermeiden. Da es ist notwendig, wenn die Bearbeitung nicht eine mechanische bleiben soll. Es handelt sich heutzutage nicht bloß um eine Vervollständigung und Zusammenstellung der Partitur, sondern um eine gründliche persönliche Vermittlung des Bach'schen Geistes und Wesens mit dem Bewußtsein der Gegenwart. — Eine solche muß daher ebenso lebendig in als u.ber der Gegenwart stehen, sonst verfehlt sie ihre Absicht; sie muß die Formen und Ausdrucksmittel der Gegenwart mit denen Bach's lebendig zu vereinen streben, sonst wird nie ein rechtes Verständnis gewonnen. — Der Grundcharakter der Bach'schen Form, die Polyphonie, muß daher mit der Klangfülle der modernen in der Weise verbunden werden, daß sie nichts von ihrem spezifischen Charakter einbüßt.

Weiteres könnte nun freilich dadurch herbeigeführt zu werden scheinen, daß die Anwendung des Pedals bei modernen Klangformen unumgänglich notwendig ist. Kommt dadurch ein störendes, sei es nun verwischendes oder sentimentales Element in die Darstellung, dann ist allerdings die moderne Form nicht zu gebrauchen. Allein einmal setzt der Gebrauch des Pedals bei jedem Musikstück ein fein gebildetes Ohr voraus; und dann leistet bei Bach'schen Vocalstücken das Pedal in mäßiger und geschickter Anwendung gerade dasfelbe, was die Musik größerer Räume, namentlich der Kirche für das Orchester und den Gesang leistet.

Ist nach dem Gesagten die Bearbeitung Bach'scher Werke unter Anwendung „moderner Klangmischungen“ die allein zeitgemäße und zweckentsprechende, so stellt sich das Unternehmen Rob. Franz's zu denen seiner Vorgänger in ein Verhältnis, welches von nicht geringer Wichtigkeit ist, weil es nicht etwa bloß einen bedeutenden Fortschritt, sondern einen totalen Umwälzung in der Auffassung und Wiedergabe Bach's bezeichnet.

Die früheren Bearbeiter faßen Bach nicht wesentlich anders auf, als er bis dato von dem gebildeteren Theil des Publikums aufgefaßt wurde, als frommen Sängler, der mit erstaunlicher contrapunktischer Kunstfertigkeit und mit wunder-

barem Tiefinn die reichen Schätze des göttlichen Worts und des protestantischen Gemüths in Töne umsetzt, aber dabei einseitig mehr die subjektive, die innerliche Seite, als die objektive vertritt. — Wenn sich auch selbst diese Anschauung in den betreffenden Arbeiten nicht gerade aufs Klarste dokumentirt, so darf man sie doch als selbstverständlich voraussetzen. — Dieser Standpunkt ist wesentlich historisch; ebendeshalb brachte er es zu keiner lebendigen Reproduktion; weder die contrapunktische Kunst, noch die protestantische Innerlichkeit Bach's tritt uns anfänglich und originell erfaßt aus jenen Arbeiten entgegen. Die bloß historische Auffassung, die auch durch das lebendigste Hineinleben in die ganze Anschauung noch keineswegs überwunden wird, bringt es bei künstlerischen Reproduktionen immer nur zur äußerlichen Nachahmung oder zu momentan blendenden Effekten. Die ewige Bedeutung Bach's vermag unter diesem Gesichtspunkt nun und nimmermehr begriffen zu werden. Hierzu gehört doch zunächst wenigstens das erste und christliche Gesändniß, daß Bach auch für unsere Zeit etwas Aehnliches sein müsse, wie er seiner Zeit gewesen, daß also Inhalt und Form seiner Werke, weit entfernt uns ein Fremdartiges zu sein, vielmehr wenigstens Eine Seite unseres Empfindens, unserer Weltanschauung, in vollkommener Weise repräsentire und derselben den absolut entsprechenden Ausdruck gegeben habe. Wird dies nicht anerkannt, dann ist die Behauptung von der Wichtigkeit Bach's eine völlig leere Phrase. — Diese Wahrheit hat unter den uns bekannten Interpreten Bach's bisher allein Rob. Franz klar und deutlich durch künstlerische Thaten ausgeprochen. Er ist der Erste, welcher mit der Ewigkeit Bach's Ernst macht. Bach ist ihm nicht ein trockenes, historisches, archäologisches Capitel, das man mit gelehrten Commentaren verliest, auch gelegentlich als historisch-ästhetisches Federbissen den Kennern vorlegt, sondern er stellt sich seine Aufgabe so ernst und tief wie der Uebersetzer Shakespears. Er sieht in der Welt Bach's das moderne Empfinden als in ihrem reinsten, künstlerischen Ausdruck emporgewachsen und hält, indem er dieselbe mitten in die Gegenwart hineinverwebt, seinen Zeitgenossen das höchste Bild ihrer idealen Bestrebungen vor Augen. Die Bach'sche Welt ist ihm der edelste Kern und die tiefste Wurzel der modernen Innerlichkeit.

Und mit Recht. Wir haben oben ausgeprochen, in welchem Sinn Bach der höchste Repräsentant christlicher Musik ist. Daß allen theoretischen und praktischen Bewegungen und Bestrebungen unserer Zeit dasfelbe Ziel als treibende Kraft zu Grund liegt, welches in Bach's Kunst lebendige Gestalt gewannen, ist unzweifelhaft. Sehen wir die Sache von der nächstliegenden Seite an, so vertritt zwar Bach musikalisch in üblicher Weise den norddeutschen Typus des Protestantismus als ihn Luther praktisch vertritt; Händel läßt sich dagegen mit dem schweizerischen Typus der Reformation in Parallele setzen. Ebenso aber wie Luther und kein Anderer der eigentliche Repräsentant der gesammten Reformation ist, ebenso ist auch Bach der Repräsentant protestantischer Musik — beide aus keinem andern Grund als wegen ihrer umfassenderen, tieferen Innerlichkeit und wegen des engeren Anschlusses an das nationale Gesamtleben. (Für Bach bildet der Choral und das Volklied diesen Anknüpfungspunkt.) — Unsere Zeit betrachtet es als eine ihrer Hauptaufgaben im praktischen wie im wissenschaftlichen Leben, die beiden Grundformen des Protestantismus räumlich und sachlich zu einer höhern Einheit zu vermitteln; und diese Tendenz geht durch alle politischen und nicht politischen Bewegungen gleichmäßig hindurch. Daß es allein von innen heraus, durch Vertiefung und Erweiterung unseres Gemüthslebens auf Grund sittlicher Umgestaltungen geschehen kann, leidet keinen Zweifel. Und an diesem Punkte leuchtet nun auch die eigentliche Bedeutung der Bach'schen Musik für die Gegenwart deutlich genug hervor. Sie ist in der That der edelste Kern und die tiefste Wurzel des

modernen Empfindens. In diesem Sinn sie reproduciren heißt nichts Anderes, als ihr das Recht und die Bedeutung erkämpfen, welche sie wirklich hat.

Dies und nichts Eringeres ist das Verdienst der Bearbeitungen von Rob. Franz. Kein Zweifel, daß die politisch-anflärende Gegenwart mit siegreicher Majorität abschließend oder lächelnd herabzusehen wird auf Werke, welche für den traffen Köhler- und Wundergläubers Propaganda machen, daß die Bachsche Welt ernstlich unsere eigene sein soll; Werke, durch deren bloße Existenz die historisch-kritischen „Kenner“ und die ästhetisch-philosophischen Hüter des Bachheiligtums in ihrer Exaltation als einfacher Anachonismus besichtigt werden; Werke, die einen energischeren Glauben an die Menschheit und ihre Zukunft predigen, als die gesammte Musikliteratur der Gegenwart. — Bachomanie, verrannte Einseitigkeit, Fanatismus, wenn nicht gar schwärmerischer Obscurantismus — ja vollständiges Mißverstehen: das werden die Prädicata sein, welche die Zeit der Ersttaten und der historischen Forschungen einem Manne entgegenbringen wird, der weiter nichts verbrotten hat, als seine Zeitgenossen beim Wort zu nehmen und die von ihnen größtentheils mißverstandene Pflanze von der Ewigkeit Bach's einmal zur Wahrheit zu machen. Wen daher die Streiche treffen, die das wunderbarlich eigenartige Philistervölkchen führt, das liegt ja sonnenklar zu Tage.

Wir lassen uns nicht darauf ein, eine genauere Analyse der angezeigten 3 Cantaten zu geben; eine summarische Besprechung zweier davon findet sich bereits in Nr. 2 und 3 dieses Jahrgangs, worauf wir zurückweisen. Ebenso wenig ist es unsere Absicht, die einzelnen Vorzüge dieser Arbeiten namhaft zu machen. Einerseits wird der umfangene Freund solcher Werke durch hingebendes Studium, scharfe Prüfung und wo möglich auch sorgfältige Vergleichung des Originals zu einem sachgemäßen Urtheil gelangen können; andererseits bürgt der Name des Bearbeiters hinlänglich wenigstens dafür, daß hier nicht eine Fabricarbeit, auch kein Schüler-Exercitium, sondern ein Meisterwerk vor uns liegt. Es wird daher hinreichen, auf die allgemeine Bedeutung desselben aufmerksam gemacht zu haben.

## Recensionen.

Ferd. Sieber: Un saluto a Bergamo. Album vocale. Raccolta di otto Arie etc. per Camera col Acc. del Pf. Op. 604. Lpzg. e Winterthur. Rieter-Biedermann.

C-x. „Wenn der Schüler“ — sagt Herr Ferd. Sieber, Gesanglehrer in Berlin in seines „Lehrbuchs der Gesangslehre“ drittem Theil ad vocem: „D. Aufgabe des Lehrers in Bezug auf die Anleitung zum Vortrage“ — „wenn der Schüler an Stücken von kleinerem Umfang, vielleicht auch geringerer musikalischer Bedeutung, . . . seine Vorübungen für den Gesang mit Worten durchgemacht, und zugleich die sinnliche Schönheit des Tones aus ihren Höhepunkten geführt hat — so mache der Lehrer ihn sofort mit den vorzüglichsten Meisterwerken der Vocalmusik bekannt. Nur durch das Studium der vielen herrlichen Gesänge eines Beethovens, Händels, Bach, Mozart, Haydn, Cherubini u. A. kann der Geschmack des Kunstjägers herangebildet, sein Urtheil entwickelt und sein Schönheitsgefühl auf die rechte Bahn gelenkt werden — während umgekehrt durch die hauptsächlich Beschäftigung mit leeren, ohrenstimmenden, aber inhaltsarmen Tonstücken der Geschmack verbodnen und frühzeitig zu Grunde gerichtet wird.“ — Und beanprucht, ja fordert bei der „Wahl des Gesangsstücks (C)“, „vor Allem diejenigen Vorzüge des Geistes und Gemüthes, diejenige Willenskraft, die wissenschaftliche Bil-

dung und Schärfe des Verstandes, endlich diejenige Begeisterung für das Edle und Schöne, die wir für den Schüler als unerlässliche Bedingungen zu einem künstlerisch vollkommenen Vortrag bezeichneten — in erhöhtem Maße bei dem Lehrer“. . . . „denn wie könnte dieser (heißt's weiterhin) „den poetischen Hauch, der jeder Kunstleistung die letzte Weihe, den Morienstein der Idealität verleiht, jene tiefe Apathie der in den dichterischen Stoff des musikalischen Kunstwerkes tief verankerten Empfindung heraufbeschwören, wenn die Begeisterung für das wahrhaft Schöne ihn selbst nicht in hohem Maße durchglüht?“

Somit unser Sieber, der Berliner.

Ein Namensgenosse nun des Obigen, desselben Vornamens sogar (— denn anzunehmen, daß es derselbe Autor in Person, hieße an eine Protocollnatur des menschlichen Geistes glauben —) ein Namensvetter, wie gesagt, hat's unternommen durch Herausgabe des oben genannten Werkes in direktem Widerspruch mit seines Vorders Vorarbeiten und Maximen auf's gerade Gegenteil beim singenden Publikum hinzuwirken, indem er nichts als leere, ohrenstimmende, aber durchaus inhaltsarme und dem Geschmack Verderben drohende (höfentlich nicht denselben „zu Grunde richtende“ — dazu sind sie zu leicht) aus lauter Weisheit, aber selbst von den Italienern längst verbrauchten Phrasen und Floskeln zusammengesetzte Canzonen abliebt, die er — in eigener Ueberzeugung — nun auch dem deutschen Publikum (gleichwie zum Spotz) zu Kauf anbietet. Gewiß ein Welscher — meint Ihr doch — von ächtem Schrot und Korn? Da geht uns ja, wenn wir's nicht suchen, all sein Zeug nichts an! Allein zum Ersten klingt der Name schwer darnach; für's Zweite ist die Ueberzeugung auch (ausdrücklich fest's bemerkt) von des Autors eigener Hand, und wenn auch zur Musik zum Theil entsehrlich schlecht gefügt (man sehe statt aller übrigen Beispiele gleich in Nr. 1 „der Schmetterling“ die Betonungen:

„Nemem ist — er untergeben,

lebet sei — ner Lust allein!

Aus den allerhöflichsten Kosen

sauzt den Honig er, den süßen“ u. s. w.)

doch in gutem, reinem Deutsch geschrieben; und endlich ist — es thut uns leid zu sagen — ein echt deutscher Vortrager mit der Herausgabe obiger Plättchen betraut worden. Und so müssen wir — ist's doch ja nicht der Erste seiner Art — schon leider! glauben, es sei ein deutscher Landmann der Verfasser.

Obgleich wir nun zwar — mit den Worten des Gesangslehrers Sieber genügt es jedoch nicht, dem Schüler zu sagen: das und das ist schön — nein er muß von seinem Lehrer erfahren, worin die Schönheit einer Tonbildung besteht“ völlig einverstanden — keineswegs der Meinung sind, es sei dies Verfahren auch auf ein häßliches Werk anzuwenden, und hätten wir also den Singenden auch in das Detail dieser Häßlichkeiten einzuführen: so sind wir doch dem Publikum, wie viel mehr noch dem Componisten einige Zeile unferes Urtheils schuldig, damit man uns nicht etwa eines persönlichen Vorurtheils zeige. Und führen Beide demnach hie mit in das Kunstwerk selbst.

Wo wünschst Du, lieber Leser, nun zuerst zu weilen? bei den erstaufling neuen Gedankenbüchern, Thematata genannt? in Nr. I „Der Schmetterling“:

grazioso.

Sieht den Schmet-ter - ling, den so-len, wie be-

neid ich doch sein Le-ben

in Nr. IV. „Ohne Furcht“:

Canto.

Bei des Schild - fals har - ten

Schlä - gen ken - net der nicht Furcht noch

u. i. w.

Ja - gen, der den Weg - sel fern - te  
tra - gen, fest in's An - ge - sichts ihm schaut, fest in's

An - ge - sichts ihm schaut

in Nr. VI. „Rosettina“:

Ra - set - ti - na, harsh ver - ge - ben, nicht zur  
Sie - de komm' ich hen - te, wie dein Rästeln mich auch  
freute, darf es nimmermehr doch sein,

darf es nim - mer - mehr doch sein.

oder bei den niegehörten Schlusscadenzen? wie in Nr. II. „Der Steuermann“:

ist Ze - sig - keit das Le - ben

in Nr. V. „Der Alpenhirt“:

in mei - nem Hü - te - lein!

in Nr. VII. „Der Wänertrabe“:

band ich ein in mei - nen Strauß

Oder gibst du es vor, mit dem Componisten in den vielen mit sonderlicher Vorliebe behandelten „Ah's“ und „Aß's“ zu schwelgen? wie in Nr. I. (f. o.)

Ah

in Nr. IV. (desgl.)

Ah! Ah! Ah!

und in dem wirklich ganz ordinären, um nicht zu sagen: gemeinen und auf den Text

Der König der Tänze ist doch der Galopp,  
man hält sich im Arm, man plaudert, man lächelt,  
man fliegt durch die Säle in wounger Lust.

Ah — !

Der Walzer ist reizlos, ist ganz ohne Leben,  
der König des Festes ist stets der Galopp!

Ah — !

componirten „Galopp“ (Nr. VIII.) die folgende Phrase:

Ah — — ah — — ah — !

Oder endlich bist du ein Freund geschmackvoller Flistödt - lein? wie in Nr. I. am Schluss:

ist sein, ja sein, ja sein!

endlich in Nr. IV. (f. o.)

Ja (italienisch: Ah) — — — ! bei des  
u. i. w.

Genug, und Übergang der Beispiele, aus denen du selbst lieber Leser, auch ohne unser Dazuthun dir die Moral heraus zu lesen wissen wirst. Und seien dir also obige „8 Arien“ als warnendes Beispiel des Angelegentlichsten hiemit empfohlen.

Nur eine Consequenz noch sind wir eventualiter hinzuzufügen selbst gezwungen. Sollte sich's — wider unser Dafürhalten — herausstellen, daß, wie einige Böswillige meinen, der Autor des bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienenen „Verbuchs der Gesangkunst,“ und der Componist der eben be- theiligten Gesangsstücke wirklich eine und dieselbe Person sei: dann hat freilich dieser „Ipso Facto“ nach seinen eigenen aus dem Verbuch oben auszugewiesenen mittelalters-, kalognirigen Impera- tivus“ durch Herausgabe der „gotto-Arieotto“ über sich, als Ge- sanglehrer, selbst den Stab gebrochen.

## W. H. Riehl über Richard Wagner.

Wenn einmal ein neuer Componist erstet, der es wieder wagt, einfach zu werden, die Kunst einer üppigen Technik zu verschmähen, sparsam im Colorit, desto größer, reiner und gedankenvoller aber in der Zeichnung, dann wird ein echter Reformator unserer entarteten Tonkunst gekommen sein. Die drei vorzugsweise(?) reformatisch bahnbrechenden Genien unter unseren sechs größten Tonmeistern: Händel, Gluck und Haydn waren auch zugleich die technisch sparfamsten. Wäre Richard Wagner jener Reformator, für den ihn Manche halten, so hätte er voraus Holt sein müssen, mit der übermäßig lezten Instrumentierung nach wohlfeilen Gesetzen zu greifen. So lange die Welt steht, war es ein Zeichen der sinkenden Kunst, wenn die Künstler die technischen Mittel in ihrer äußersten Fülle ausbeuteten. Daran bezeichnet Beethoven nicht nur den Höhepunkt der neuern Musik; er deutet auch in seinen letzten Werken den unmittel- bar nach ihm hereinbrechenden Verfall vor. In seltsamer Verblendung meint man, eben weil er in seiner neuern Symphonie gar nicht mehr Mittel genug habe finden können, um seine Gedanken auszudrücken, eben darum sei diese sein größtes Kunstwerk, während sie doch eben im Gegen- theil gerade darum aufhöret (!), ein fertigtes Kunstwerk zu sein. Es verhält sich mit der 9. Symphonie etwa wie mit dem 2. Theile von Goethe's Faust; auch dem Dichter wird hier das Kunstgebilde unter den Händen monförmig, weit er zuviel sagen will, weil er die Grenzen der Poesie ver- zögert, und so zuletzt alle Formen der Tragödie auseinanderprengt. So wenig nun Goethe aufhöret, der Dichtersitz zu sein, obgleich er den zweiten Theil des Faust geschrieben, so fällt es doch wohl keinem Men- schen mehr ein, diesen zweiten Theil als Goethe's Meisterwerk zu be- zeichnen und als den Göttern zur Poesie „der Zukunft.“ Unter den Lite- ratoren herrscht denn doch zu viel ästhetische Zucht und Bildung, als daß man mit einem solchen Urtheil Partei machen könnte. Die meisten Musiker sind aber selber noch lange nicht so weit.

..... Lully ist, mit den Philosophen zu reden, kein „Schul- autor.“ Formell kann man bei ihm sehr lernen. Man müßte denn aus seinen trocknen Darstellungen sich veranschaulichen, wie man nicht harmonisiren soll. Dagegen kann Gluck's historisire Größe nicht vollumfänglich sein. Der Lully nicht studirt hat. Er ist der Richard Wagner des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Aesthetik ist, wie er selber sie nennt, eine tragische miso en musique, seine Oper; sie gliedert sich nicht nach Acten, Duetten, Ensembles etc., sondern nach fortlaufenden Scenen. Lully singt nicht, er declamirt bloß. Das Ganze ist ein stetes obligates Recitativo, von zerstückelten Melodiebrüchen und ethischen Chören unterbrochen. Ich sage das Alles von Lully; man könnte auch meinen, ich sage es von Wagner; es gilt für Beide. Nur die eingehrenten Märche und Tänze sind wirkliche Musik und wurden populär, bei Lully — und Wagner. An vielen Stellen ist Lully überausend groß und wahr im dramatischen Ausdruck, ganz wie Wagner; dann fällt er aber auch wieder in die ungeheure Langeweile des einlos recitirenden Dialogs zurück, ganz wie Wagner. Die Chöre sind einfach und tragen ein Gepräge der Feier und Würde, welches, selbst in Einzelstücken der Harmonie, mitunter an die hohen Kirchenhymnen der alten Italiener gemahnt. Dasselbe nicht geringe Lob kann man auch manchen Chören Wagner's nicht verweigern. Lully opfert die musikalische Architektur dem dramatischen Ausdruck; er hat Anläufe zu Melodien, aber keine Melodie. Lully oder Wagner? — Musik „lebt“ man; — schon dieses charakteristische Wort erinnert an die Archi- tectur; — wenn aber die Fantasie nicht langt, um Musik zu „fetzen,“

der sagt er „dichte.“ Musik, Mater, welche nicht malen können, dichten auch bisweilen Gemäthe und poetische Dichter malen fort. Es ergibt sich also bei Lully doch zuletzt ein zerklüftes, umfangloses, unruhiges Ganze, welches einen wirren, langweiligen Eindruck thun muß, wenn nicht die raffiniertesten Gegensätze der Scenen und der Punkt der Ausstattung, für welchen wenigstens in der Aesthetik (und im Tanzsaal) buchstäblich Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, der Fan- tasia der Hörer zu Hilfe gekommen wären. Lully und Wagner sind als Musiker schwach, stärker als Tonkünstler, am stärksten aber als Regisseur.

Gerade jene Formlosigkeit der Lully'schen Oper war es, die von Gluck vernichtet ward, während er zugleich das Sterben nach Wahrheit der Dramatik aufnahm und weiter bildete. In der Form seiner Tonlage steht Gluck den guten Italienern weit näher als Lully, und Wagner erinnert weit mehr an Lully als an Gluck. Würden sich unsere Musiker etwas eifriger historisches Studiren widmen, so müßten sie erkennen, daß es doch nicht wohl ein so großer Fortschritt sein kann, wenn man nach fast hundert Jahren von der inzwischen so reich entwickelten Weise Gluck's wieder zurückspringt auf eine der Weise Lully's entsprechende Opernform. Man kann auch als lauter Fortschrittler ein Reactionär werden. (Culturstudien aus drei Jahrhunderten.)

## Nachrichten.

Von der Antiquariats-Handlung F. B. Busch in Augsburg ist ein Catalog ausgegeben worden, welcher Werke aus dem Gebiete der theo- retischen Musik und der Hymnologie anzeigt. Es befinden sich darunter vorzugsweise Gesangsbücher und Lieder mit Melodien aus und nach der Reformationszeit, z. B. Geistliche Lieder und Psalmen mit einer Ver- orde von Luther, Nürnberg 1558; Reizenritt's geistliche Lieder und Psal- men, Budissin 1573; deutsches Kirchenamt, Erfurt 1543; Georg Neumair's „poetisch und musikalisches Luthermägdchen,“ Hamburg 1652; Ang. Silesius's „Heilige Seelenlust,“ Breslau 1608; F. Sper's „Treu- nachtrag,“ Köln 1610; — ferner eine Anzahl Schriften von Hans Sachs, in Nürnberg und Amberg gedruckt zwischen 1523 und 1560 u. a. m.

In Bezug auf die von uns mitgetheilte Biographie P. Böhm's wird uns als Leipzig geschrieben, daß dieselbe einiges Unrichtige ent- halte. So z. B. sei es falsch, daß Böhm im Sittenhaufe seines Ge- burtortes Tötterthal gekorbei sei; vielmehr habe er genest in einem Freiwirthshause zu Gotsa, wo er in den letzten Jahren — und zwar geist- lich wieder frisch und gesund — sich aufhielt. Man habe sein Grab mit einem schlichten Denkmal geschmückt, wo auf einer grünlichen Tafel ein Dithiramb. Ferner sollen Nachforschungen ergeben haben, daß das sogenannte Thüring'sche Volkslied „Ach wie ist's möglich“ u. s. w. nicht von Böhm, sondern von C. B. v. W. Hofmannier in Rudolstadt componirt sei. Derselbe habe das Lied zuerst als Audestübter Lied in der „Gülden Aue“ in's Volk gebracht, wo es noch heute mit dem ursprünglichen Namen bezeichnet wird.

Der neue Thüringer Sängerbund hat am 1. April eine Composi- tions-Concurrenz für Männerchöre eröffnet. Es gingen über hundert Werke ein. Gefördert wurden: 1. „Der deutsche Kar,“ von B. C. Becker; 2. „Lagbied,“ von Pohoritzky in Prag; 3. „Sängers Schützegrub,“ von Neumann in Prag; 4. „Allen Deutschen,“ von J. F. Schmöyer in Kempten in Steyermark; 5. „Ewig's Lied,“ von S. Wohlthat in Jena; 6. „Raimorgen“ und 7. „Der rechte Art,“ von Werner in Han- nover; 8. „Lied,“ von Wyl in Speyer. Die Herren Becker und Schmöyer wurden von der Commission zu Ehrenmitgliedern vorgezogen, um auch in dieser Weise die ehrenvolle Anerkennung auszubilden.

Ueber das letzte Niedererheinische Musikfest in Cöln brachte die N. Z. f. M. einen Artikel von R. F. (Richard Foh) der kaum ge- hässiger sein könnte. Händel, Bach, Gluck und Beethoven u. s. w. gut aufzuführen, ist nach Herrn R. F. gar kein Verdienst. Schade freilich, daß Wagner, Berlioz und Vist auf diesen d. u. s. f. n. Musikfesten keine Berücksichtigung finden! — Die „Recensionen“ brachten dagegen einen Bericht, der dem factischen Erfolg entspricht und nur eine sachliche Aus- scheidung macht, darin bestehend, daß in Folge der herabgesetzten Stim- mung die nöthige Reinheit der Musikinstrumente gefehlt habe.

Wir müssen leider die Stelle herzeigen: „Eine Geschichte griechischer Tonkunst, heißt es, soll meines Erachtens etwas anderes sein, als ein Potpourri von Mythen und von Historichen und Anekdoten aus dem Athenäus, Plutarch, Kallian u. s. w. dem die septem auctores der Weibom'schen Sammlung, Ptolemäus u. s. w. im Auszug angehängt werden. Zu zeigen, daß die Tonkunst in dem reichen Leben der Hellenen einen wesentlichen Factor bildete und damit innig verbunden war, daß zu einem vollen Verständniß des griechischen Lebens neben der bildenden Kunst und Dichtung auch die Musik als ein jenen andern Künsten Gleichberechtigtes und Ebenbürtiges berücksichtigt werden muß, war der Gesichtspunkt, von dem aus das dritte Buch ganz vorzüglich abgefaßt ist.“ (Versf. meint offenbar: „von dem aus ganz vorzüglich das 3. Buch abgefaßt ist“; wie die Worte dalstehen, geben sie einen sehr andern Sinn, gegen den wir ganz bedeutende Bedenken erheben möchten.) Von dem negativen Theil dieses Urtheils wird weiter unten die Rede sein; der positive Theil, der sogenannte Gesichtspunkt des Versf. ist ein durchaus irriger, weil dadurch die Nebensache zur Hauptsache gemacht, also etwas Andres Zweck der Untersuchung und Darstellung wird, als es dem Gedanken nach ist und nur sein kann. Wenn ich zeigen will, welche Stellung die Tonkunst im Leben eines Volkes einnimmt, welche Wichtigkeit die Kenntniß derselben für das volle Verständniß des Wesens dieses Volkes hat, was ist das mein Zweck? etwa die Entwicklung der Kunst? oder nicht vielmehr die Kenntniß des Lebens und Wesens dieses Volkes? Will ich da etwa Kunstgeschichte schreiben, oder nicht vielmehr allgemeine Culturgeschichte dieses Volkes? Es gehört nicht viel Klarheit und Unterscheidungsvermögen dazu um zu begreifen, daß ich dann die Betrachtung der Kunst zum Mittel mache und — für unsern Fall — ein Stück Alterthumskunde zum Zweck, während die Aufgabe einer Geschichte der Musik das umgekehrte Verhältniß erfordert, ihr Zweck die Untersuchung der Entwicklung der Musik ist, und für das Verständniß der Eigenartigkeit dieser nur als Mittel die allgemeine Alterthumskunde herbeizuziehen ist. Dieser Irrthum ist eine Folge jenes ersten Mißgriffes, eine Kunstgeschichte ohne Kunstwerke schreiben zu wollen; dies zu thun ist Versf. so wenig im Stande, als sonst ein Mensch auf der Welt, daher greift er nach jenem neben der Kunstgeschichte liegenden Gegenstand und macht diesen zur Hauptsache. Dieser Irrthum aber liegt nicht nur in dem Betreff des 3. Buches vor, sondern in Betreff des ganzen Bandes. Noch weit weniger aber liegt der Zweck, den Versf. bei der Schilderung der ethischen Bedeutung der Musik bei den Griechen gehabt zu haben scheint, im Bereich der Kunstgeschichte. Er sagt nämlich (S. XIX): „Das Kapitel von der ethischen Bedeutung, welche die Musik für die Griechen hatte, enthält, wie mich dünkt, manche beherzigenswerthe Daten.“ Was kümmert das die Entwicklung der Kunst? Wohl sollen wir aus der Geschichte lernen, wie wir weiter kommen können und sollen, aber das ist Etwas, was im eigentlichen Wesen, im tiefsten Kern der Geschichte von selbst liegt, als besonderes Kapitel aber sicher ganz wo anders hin gehört, als in die Geschichte. Für die Geschichte der Musik nun ist das von Forkel, Ambros u. A. gewählte Verfahren noch weniger zu billig n, als wenn es uns auf einem andern Gebiet der Kunst begegnete. Die Musik als Kunst in unserm heutigen Sinn ist wesentlich ein Erzeugniß der modernen Welt, gehört ihr ganz und gar und läßt sich nur aus ihr begreifen. Will man die Entwicklung dieser modernen Kunst verstehen, so muß man da anfangen, wo sie anfängt, nicht aber bei dem Rindestallen der Südeeurolulaner, Chinesen, Indianer u. s. f. Was trägt es, fragen wir, zum Verständniß der Entwicklung der Kunst-Musik, nicht der Musikmacheri, bei, zu wissen, mit welchem Gesang, wenn es anders Gesang zu nennen ist, die „Estimos von Anaatok den Polarfabrer Elispa Kent-Kana“ begrüßten? oder mit welchem Geheul der auf Kana's Schiff „gefangen

gehaltene junge Estimo Mut“ sich zu trösten suchte? Gätt Versf. das für Kunst oder Anfänge der Kunst? Es ist dies nicht anders, als wollte man bei einem unbekanntem Stück Marmor oder einem Fleck rother Farbe, das einem Polarfabrer von den Estimos hingehalten wird, die Geschichte der Skulptur oder Malerei beginnen. Eine Entwicklung ab ovo anzufangen, ist gewiß ein richtiger Gedanke, allein es ist nicht der einzige richtige Gedanke, der, auf die Spitze gestellt, in baare Verleertheit umschlägt. Daß die Griechen Musik gehabt haben, wissen wir; wir kennen aber diese Musik nicht, uns eine Vorstellung davon zu machen, die nicht Träumerei ist, ist uns fast unmöglich; wir kennen nur die Theorie. Diese und zwar davon auch nur die mit dem Mittelalter und — insofern die Kirchenöne in der Gegenwart noch gebraucht werden, — mit unserer heutigen Musik zusammenhängende Lehre von den Tonarten hätte Versf. seiner Geschichte voranzuführen und sich das ganze übrige, lange und breite Gerede sparen sollen. Dies ist mehr als überflüssig, es ist schädlich aus dem oben genannten Grunde, weil es namentlich Unkundige über das Wesen der Sache gründlich täuscht. Durch allerhand Curiositäten und mehr oder weniger langweilige Notizen wird der Sinn vom Bedeutenden und Wahren abgezogen zum Unbedeutenden und zum Scheine, und das schadet gewaltig. Vor solchen Geschichten der Musik können wir daher nach erster und gewissenhafter Ueberlegung besonders Unkundige nur mit dem stärksten Nachdruck warnen.

Wenn nun Versf. das nicht gethan, was für die Sache zu thun war, so fragt es sich specieller, was er denn gethan hat. Folgen wir also dem Versf. auf seinen Standpunkt. Die Disposition, welche uns zugleich den Ueberblick über den Inhalt im Allgemeinen giebt, ist folgende: Zuerst eine Vorrede von 20 Seiten. Schon diese Vorrede stößt uns einiges Bedenken ein, namentlich vermischen wir hier schon, wie nachher im ganzen Verlauf des Buches ein Ausgehen von bestimmten, klar gefassten Gesichtspunkten. Hierzu gehört es auch, wenn gleich auf der ersten Seite die Frage, „ob die Entwicklung (nämlich die letzte große Epoche der Musik) nicht einflussreichen einen Abschluß gefunden habe“, offen gelassen wird. Fürwahr, man muß sich über dieses Offenlassen einer solchen Frage doch etwas wundern; am Eingang eines großen Werkes, in dem die Entwicklung der ganzen Musik zur Darstellung kommen soll, kein Wort darüber? Ist das Bescheidenheit, so ist die hier nicht am Plage. Wenn der Historiker über diese Frage schweigt, wenn er, dem aus der genaueren Durchforschung dieses ganzen Gebietes eine klare bestimmte Ueberzeugung über eine Lösung der Frage erwachsen sein muß, der wie aus der Vogelperspektive das ganze Feld überblickt hat, an welcher Stelle der Entwicklung jeder Künstler und jedes Kunstwerk steht, und welche Bedeutung es für dieselbe hat, wenn er sich nicht das Recht nimmt, hier zu sprechen, wer soll es dann? soll etwa der Kunstphilosoph sich die Antwort aus Begriffen abstrahiren? oder der mitten in dem jegigen Gewühl stehende Künstler aus seinem Gefühl von Schaffensfähigkeit oder Unfähigkeit? oder der Liebhaber aus seinen Sympathien und Antipathien? Weich der Versf. darüber Nichts zu sagen oder will er Nichts sagen? Beides gleich schlimm. — Ferner werden hier die früheren Leistungen für Geschichte der Musik erwähnt. Daß wir im Urtheil über Forkel den Historiker uns eher auf Zelter's, als auf des Verfassers Seite stellen — wenn nämlich eins von beiden — wird nach Obigem wohl nicht erst gesagt zu werden brauchen; was Forkel's Gelehrsamkeit über griechische Musik betrifft, so möchten wir ratzen, ihn nur einmal mit Burney genau zu vergleichen, das Urtheil wird dann etwas anders ausfallen. Mehr einverstanden sein kann man mit des Versf. Urtheil über Riese's, gar nicht einverstanden aber mit dem über Brendel's Buch, an dessen 3. Auflage man nur sehen kann, wie groß das allgemeine Bedürfniß nach einer Geschichte der Musik ist. Uns ist es nie anders erschienen, wie

ein herzlich oberflächliches, zusammengekrasttes Raisonnement, in dem von wissenschaftlichen, gründlichem Eingehen auf den Kern der Sache nichts zu finden ist. Vernunft haben wir hier die Anschauung einiger unaffabenderen Arbeiten über antike Musik; von Burette und Bösch sagt Verf. kein Wort, ebenso wenig von Fr. v. Drieberg. Letzterer steht freilich auf dem verkehrtesten Standpunkt, den man sich denken kann; manche seiner Behauptungen sind reine Curiosa, die ihrer gänzlichen Verwerthung wegen unwürdig sind; allein eine gründliche Kritik dieses Standpunktes hätte den Verfasser vielleicht davor bewahrt, seinerseits in der Wahl der Ausgangspunkte sehr zu greifen, und in einigen Einzelheiten hat denn doch auch er etwas geleistet, so daß er immerhin zu beachten gewesen wäre. Im Ganzen hätte aber Verf. in der Vorrede zu einem solchen Werk in Gedanken und Darstellung etwas höher greifen können, ohne in die Gefahr zu kommen, unverständlich zu werden.

Verfasser beginnt nun mit den Anfängen der Tonkunst. Buch 1 Seite 1—20 werden zuerst Präliminarien gegeben, d. h. es wird aus der Idee abstrahirt, wie die Tonkunst anfängt und sich unmittelbar nach ihrer Geburt aus der Menschennatur rührt; diese Deduktion findet ihre Bestätigung an dem „einfachen Musiktreiben der auf der untersten Culturstufe stehenden Völker der Polargegenden, des innern Afrika“ u. s. w. Dann wird von S. 20—41 die Musik der Chinesen und Japanesen abgehandelt, bis S. 80 die der Indier, bis S. 123 die der Araber. Mit Nachträgen schließt S. 134 das erste Buch. Im 2. Buch wird „die Musik der antiken Welt“ besprochen und zwar in 2 großen Abschnitten: „A. Die Völker der vorhellenischen Cultur.“ d. h. die Ägypter bis S. 176, und „B. Die Musik der asiatischen, insbesondere semitischen Völker.“ d. h. die Ägypter, Babylonier, Perser und Hebräer, Phöniker, Syrer, Phryger, Lyder bis S. 193, der Hebräer bis 212. Nachträge bis 214. Es folgt das 3. Buch: „die Musik der antiken Welt.“ „Die Musik der Völker der antikalischen Cultur (Griechen und Römer).“ Voran geht natürlich „die Musik der Griechen“ in mehreren Abschnitten: „I. Die historische Entwicklung der Tonkunst“ bis 317. „II. Die astronomische Symbolik der griechischen Musik, ihre politische und ethische Bedeutung“ bis 345. „III. Die Musiklehre der Griechen“ bis 349. „IV. Ton-Intervalle, System, Klanggeschlecht“ bis 380. „V. Die Tonarten der griechischen Musik“ bis 404. „VI. Die Rhythmi der griechischen Tonkunst“ bis 435. „VII. Die Melodie der griechischen Musik“ bis 452. „VIII. Die Homophonie der griechischen Musik“ bis 460. „IX. Die Instrumentalmusik der Griechen“ bis 494. „X. Die Tonschrift (Semeiographie) der Griechen“ bis 514. Hiermit ist die Musik der Griechen abgeschlossen; es erhebt: „C. Die Musik der italischen Völker, Verfall und Uebergang der antiken Musik.“ „Etrusker“ bis 517, „Römer“ bis 529. Aufsätze bis 547.

Wir nehmen fast Anstand über diese Disposition Worte zu verlieren, da wohl Jeder, dem logische Klarheit nicht gar zu knapp zugemessen ist, das Confuse dieser Eintheilung und Anordnung sofort einsehen wird. Wie? Wenn man eine historische Materie in drei Theile eintheilt, so setzt man über den dritten dieselbe Ueberschrift, wie über den zweiten, begreift aber unter der des zweiten ganz etwas Anderes, wie unter der des dritten? Im 2. Buch also bilden Ägypter und asiatische Völker die antike Welt, im 3. dagegen Griechen und Römer? Doch das ist noch nicht das Beste. Das 2. Buch behält aus A und B, und als Anhang zum 3. Theil erscheint C! Dieses C hätte uns fast versteinert; mit großen Augen sahen wir es wieder und wieder an, es stand und blieb stehen. Gern hätten wir angenommen, der Buchbinder hätte ein häßliches Versehen begangen, wenn uns nicht die Aufschrift („Griechen und Römer“) und die fortlaufende Seitenzahl belehrt hätte, daß Herr A. wirklich so eintheilt. Aber es giebt noch eine Merkwürdigkeit in dieser Disposition, dies aber ist keine logische, sondern eine ethnographisch-historische, wenigstens müssen wir

sie als solche anjehen, da als logische genommen, es denn doch zu stark wäre, wenn derselbe Fehler sich dreimal nacheinander fände: „Erstes Buch Die Aengernungen des Tonkundes bei den Naturvölkern. — Die asiatische Musik.“ „Zweites Buch. B. Die Musik der asiatischen, insbesondere der semitischen Völker.“ Hier bitten wir uns Bekehrung an; bis jetzt nämlich haben wir geglaubt, italische Musik, schlecht in gesagt, sei Musik der Italiener, französische, die der Franzosen, deutsche die der Deutschen, demnach asiatische Musik die Musik der Asiaten oder asiatischen Völker. Nun bringt Herr A. unter dieser Rubrik die Musik der Chinesen, Japanesen, Indier, Araber, Völker, die wir in der Schule gelernt haben zu den asiatischen zu rechnen, und doch kommt erst Buch II, B die Musik der asiatischen Völker, nämlich Ägypter, Hebräer, Perser u. s. f.; demnach scheint es, als ob jene erstgenannten Völker zwar asiatische Musik gemacht hätten, aber keineswegs asiatische Völker wären. Wie gesagt, hier bitten wir uns Bekehrung, da wir mit dem, was wir von Ethnographie gelernt haben, nicht mehr durchkommen. Ferner sind wir nicht im Stande zu ergründen, warum die vom Verf. selbst nur asiatisch genannten Völker in dieser Ordnung auf einander folgen: Phöniker, Syrer, Phryger, Lyder, Hebräer. Verf. sagt, „insbesondere der semitischen Völker;“ bei welchem Volke dieser Reihe sollen wir den Anfang der semitischen Völkergruppe setzen? Nach unserm Begriffe würden wir dies bei den Phönikern, doch da kommen hinterher noch die Phryger und Lyder, und diese nicht zu den semitischen Völkern zu rechnen, haben wir wiederum in der Schule gelernt. Sagen wir ihn aber bei den Hebräern, so wissen wir erstens nicht, was die Mehrzahl „semitische Völker“ bedeuten soll, und dann was wir mit den vorher behandelten Phönikern machen sollen. War die Schule, auf der wir vor 10 Jahren Geographie und Völkerkunde lernten, auf so veraltetem Standpunkt, daß sie kein Wort von den neuesten Resultaten der Wissenschaft wußte, oder so gewissenlos uns kein Wort davon zu sagen? Nein, wahrlich nicht! Herr A. hat es vielmehr völlig an Ordnung, völlig an scharfer Trennung des Verschiedenartigen, an scharfer Gruppierung des Zusammengehörigen fehlen lassen; Herr A. plaudert über alle natürlichen und politischen Grenzen weg aus einem Volk ins andere, wie S. 187 aus Syrien nach Phrygien, wie S. 192 aus Lydien mit fühnem Sprunge in die Mitte von Palästina, wie, was wohl das Stärkste ist, S. 187 aus Phönikern nach Syrien. Verf. scheint diese beiden Völker gerade für Eins mit zwei Namen anzusehen; von S. 184 an spricht er nur von Phönikern, ohne die Syrer mit einem Wort zu erwähnen; plötzlich heißt es mitten in diesem Zusammenhang: „Selbst die Hölle wurde von den Syren wild und krautig geblasen.“ Man würde das für einen Schreibfehler halten, wenn man nicht zu viel Ähnliches bei Verf. erlebte und der Versuch den Gegenwies sicerte. Nicht mehr bloße Confusion, wofür man, wenn man gutmüthig ist, jene Merkwürdigkeiten noch gelten lassen kann, ist endlich die letzte in dieser Eintheilung hervorretrende Sonderbarkeit, die wir aber erst weiter unten behandeln wollen, da sie über das bloße Disponiren schon hinausliegt.

Wir gehen jetzt näher an Inhalt und Darstellung ein, und müssen da zuerst die oben ausgesprochene Behauptung, daß das ganze Buch mehr allgemeine Culturgeschichte der einzelnen Völker, als Musikgeschichte enthält, rechtfertigen. Die Behandlungsweise der sogenannten Musik der verschiedenen Völker hat mit Ausnahme der der Griechen durchweg ein gleiches Aussehen und läßt sich etwa dahin bestimmen, daß jeder Abschnitt aus zwei, wenn auch nicht immer streng geschiedenen Theilen besteht, deren einer die Stellung der Musik in dem betreffenden Lande, ihre Würdigung, Anwendung bei dieser oder jener Gelegenheit schildert, deren anderer die Ausführungsmittel und Weise, d. h. die Instrumente und deren Verwendung in Betracht zieht. Daß hier besonders viel des

Neuen und Interessanten beigebracht wäre, kann man eben nicht behaupten; was Verf. zur Illustration seines Stückes Culturgeschichte aus der politischen herbeizieht, wird, wie sich von selbst versteht, an andern Orten zehn Mal besser gelesen. Wir verlangen nicht, daß er mit ausführlicher Quellenangabe die betreffenden Abschnitte der politischen Geschichte eines Volkes darlege, aber wir verlangen, daß diese Geschichte in den Quellen selbst fundirt ist, und die zur Erläuterung notwendigen Partien Etwas von selbständiger Forschung verrathen, daß der Zusammenhang zwischen politischen, wissenschaftlichen, religiösen und künstlerischem Leben tiefer gefaßt und nachgewiesen wird. Hätte das Verf. gethan, so würde er ein Buch zu Stande gebracht haben, aus dem Jeder immerhin noch Etwas hätte lernen können, neben den speziellen Fachwerten. Hin und wieder wird dazu ein Anlauf genommen, wie z. B. S. 32 bei der chinesischen Musik. Solche Stellen nehmen auch sofort das Interesse in Anspruch, und man bedauert, daß dieser Weg nicht weiter, nicht durch das ganze Buch verfolgt wird. Daneben wird recht oberflächlich erzählt, mit einem Schein von Gelehrsamkeit wird mit chinesischen und sonstigen hinterasiatischen Namen um sich geworfen, mit denen für die Sache Nichts gewonnen wird. Niemand bekommt einen Begriff von der Sache, wenn z. B. S. 31 erzählt wird, daß für den Geburtstag des Kaisers der Chinesen und einige andere Festtage die „Musik des Vorkaates“ tan-pi-schang bestimmt ist, ausgeführt von 2 Sängern und 28 Instrumentalisten, für den Neujahrstag die „der wahren Eintracht“ tsechang-ho-schoa-yo, daß bei Tafel der Sohn des Himmels die dafür bestimmte Musik tsechang-ho-tsing-yo hört u. s. f. Dient sich Herr A. bei diesen Mittelungen wirklich Etwas oder bildet er sich nur ein, dabei Etwas denken zu können? Wir müssen ehrlich gestehn, daß uns die Obenan ganz dabei ausgehen, daher in uns das unangenehme Gefühl des baaren Nichts hervorgerufen wird, noch gesteigert durch den Schein von Etwas. — Mit anerkennenswerther Sorgfalt sind die Instrumente, hieweilen durch ihre Geschichte behandelt, hier sowohl als auch bei andern Völkern; allein es sind eben nur die Instrumente der Kunst, nicht die Kunst selbst. Ganz anders wird uns sofort zu Muth, wenn wir wirklich Etwas von Musik sehen, d. h. also bei den wenigen Beispielen, die von chinesischer, indischer, arabischer Musik mitgetheilt werden. Diese kleine Zahl von Melodien sagt mehr, als die große Zahl von Worten, die zur Schilderung aller möglichen, außerhalb der Kunst liegenden Dinge gemacht werden. Hätte Herr A. die Zahl solcher Beispiele noch zu mehren gesucht, diese mit Fortlassung moderner, harmonischer Begleitung, die nur Vorurtheile erndet, zum Ausgangspunkt gemacht und für Erklärung der Eigenthümlichkeit derselben aus dem Charakter und sonstigen Leben des betreffenden Volkes das Nöthige herbeigezogen, so würde er auch von seinem Standpunkt aus Fruchtbare geliefert haben. Zu den oben bezeichneten Anlässen zum Nüchtern gehört auch die Schilderung der besonderen Art Oper der Chinesen, leider nur zu kurz und ohne die gehörigen Belege. Hier sieht der Leser, und wir denken, Verf. selbst wird es wohl mit ihm fühlen, daß er bei der Sache ist, während er sonst nur immer neben sie und um sie herum geteilt wird. — Nicht viel bedeutungsvoller als die bei der chinesischen Musik aufgeführten Namen der einzelnen Arten von Musik sind bei den Arabern die der Musikschriftsteller S. 95. Von den meisten von ihnen erfährt man gar Nichts, sie sind leere Klänge, leblose Schatten. Beispiele von dieser Art ließen sich häufen, doch wir dürfen bei diesen nicht zu lange verweilen.

Das Kapitel von der ägyptischen Musik bot nun dem Verf. ein sehr reiches Material und er hat sich diese Gelegenheit in die Breite zu gehen und über Alles zu plaudern auch nicht entgehen lassen. Wir müßten eben die ganze Geschichte und Cultur Egyptens hier durchnehmen, wollten wir

eine Probe geben, was Alles hier behandelt wird. Bisweilen möchte man gleich halbe und ganze Seiten streichen, z. B. die Hälfte von S. 171, die Geschichte von Rambahes, die allgemein bekannt ist, bei der wir aber mit Citaten aus Strabo, Herodot, Diodor u. s. w. regaliert werden, als gäbe es eine verwinkelte historische Untersuchung zu machen. Von andrer Art, aber ebenso überflüssig ist die lange Auseinandersetzung über ein Instrument, das so aussieht wie ein Sistrum, schließlich aber gar kein Sistrum ist, S. 156 (eine Stelle, die uns lebhaft an jene Schnurre mit dem Blaserohr erinnert, an dem erst alle möglichen Fehler gezeigt werden, bis es herauskommt, daß es am Ende gar kein Blaserohr ist). Solche Punkte, die man der Gewissenhaftigkeit eines Antiquitätenfammlers einräumen möchte, sind hier mit höchstens sechs Worten beiseite. Daß die nun folgenden asiatischen Völker viel kürzer behandelt werden, ist selbstverständlich; lag doch hier weder eine solche Menge von Bildwerken noch von leicht zugänglichen neueren Specialwerken vor, wie bei den Egyptern. Je weniger von der Musik eines jeden dieser Völker bekannt ist, um so mehr werden allgemeine culturhistorische Züge hineingebracht; wie z. B. bei den Phönikiern, denen der Raum von drei knappen Seiten zugewiesen ist, wovon S. 186 fast allein von dem sinnlichen, ausschweifenden Treiben dieses Volkes handelt. (Mit Citaten aus jüdischen und hebräischen Schriftstellern ist Verf. auch hier nicht sparsam; darunter ist auch eines aus Horaz: Ambubajaram collegia — hoc genus omne, wozu Verf. sich gemüthigt sieht, die ungemein scharfsinnige Bemerkung zu machen, Genus heiße hier so viel als „Zug“ oder „Geldstück“!) Bei der Musik der Phryger begnügt sich Verf., drei allbekannte Mythen zu erzählen und damit fertig. Anekdoten aus Athenäus zu erzählen, hat Verf. in der Vorrede mit Entrüstung zurückgewiesen, dafür liest er Geschichten aus Diod. ab, ohne damit das Geringste anzufangen (S. 189!). Die Hälfte der (2 Seiten langen) Darstellung der Iydischen Musik nimmt die Erörterung ein, wie die Iydische Musik nach Griechenland gekommen sei; man glaubt fast, Herr A. wolle die Geschichte parodiren. Endlich sind wir bei den Juden angelangt; Verf. schreibt 19 Seiten davon voll, wir können uns mit um so weniger begnügen; will der Leser ein Excerpt der Stellen aus dem alten Testament haben, in denen von Musik Etwas vorkommt, so nehme er den I. Band von Ambros' Geschichte der Musik und lese S. 193—212. Sucht er Etwas von neueren Forschungen über das Wesen der hebräischen Musik, so lasse er das Buch liegen, es steht Nichts davon darin. Einzelne Sonderbarkeiten kommen vielleicht noch unten zur Sprache.

Was nun die sogenannte Darstellung der sogenannten griechischen Musik betrifft, so ist die Eintheilung des Stoffes aus der oben mitgetheilten Disposition ersichtlich; hier braucht nur hinzugefügt zu werden, daß Verf. sich in der sogenannten Entwicklung der griechischen Musik etwas weniger auf allgemeine culturhistorische Erörterungen eingelassen hat, dagegen diese ganze Entwicklung ein Excerpt einer griechischen Literaturgeschichte ist. Des völlig nutzlosen und Überflüssigen in diesem Kapitel ist so viel, daß wir, um den Raum zu sparen, den wir noch für wichtigere Dinge brauchen, keine Sammlung von Beispielen und Beweisen hier veranstalten wollen; Vieles wird unten noch erwähnt, dort auch nachgewiesen werden, daß der mit voller Abicht gewählte Name „Excerpt“ der durchaus gebührende ist. Von der Darstellung der Theorie der griechischen Musik wird an den gehörigen Orten ebenfalls die Rede sein; im Allgemeinen ist auch hier wieder zu bemerken, daß Manches sehr gut fortgeblieben wäre, wie z. B. die Fabel von Pythagoras und den Schmiedehämmern, die Verf. selbst als solche verhöhnt, vorher aber namentlich im Kapitel von der ethischen Bedeutung der Musik der ganze, alte Koth von den Wunderwirkungen und Heilungen durch Musik, der wahrlich kein schlechter Stellvertreter der Anekdoten aus dem Athenäus ist.



Neues wird über die Theorie der griechischen Musik sehr wenig beigebracht, und Einiges des neu Scheinenden ist gründlich falsch, wie sich zeigen wird.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

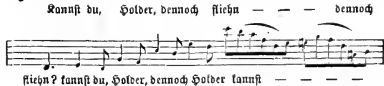
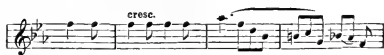
Julius Benedict. Un binc, Märchen nach de la Motte Fouquet von John Draxford (deutsch von Karl Klingemann). Op. 70. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Clavierauszug.)

D. Der Componist dieses Werkes ist durch mancherlei Clavierwerke, auch Gesangmusik in kleinerer Form der Kritik schon seit Jahrzehenden bekannt; ein größeres Publikum haben dieselben, soweit uns bekannt ist nicht erlangt. Schon 1836 besprach Schumann (Schriften II, S. 51) ein Op. 16 von ihm und warf ihm dort, bei Anerkennung von Fähigkeiten und Kenntnissen, das unästhetische Streben vor, es Allen recht machen zu wollen; auch zeigen die Titel seiner meisten Arbeiten vorwiegend die Absicht für den Salon zu schreiben. Mit obigen größeren Werke tritt er in Schumann's Fußstapfen, der in der „Pilgerfahrt der Rose“, der „Peri“ u. s. w. die Gestaltung der dramatisirten Cantate ausgebildet und fixirt hat. Den Text bildet eine Reihe musikalischer Situationen, deren Verbindung nicht überall klar ist und vielleicht durch Declamation hergestellt werden sollte; doch erfahren wir nichts Näheres über die Absicht des englischen Bearbeiters eines deutschen Märchens, von dem der deutsche Componist sich den Text erborgen mußte. Immerhin ist denselben soviel Anmuthiges und recht Poetisches geblieben, daß ein begabter und poetisch empfindender Componist sich wohl daran zu einer interessanten Schöpfung begeistern konnte; aber jene beiden Eigenschaften besitzt Benedict in sehr geringem Grade. — Wir sahen zwar bald, daß wir es mit einem routinirten Musiker zu thun haben, daß wir ihm leichten Fluß der Motive, geschickte Modulation und rhythmische Uebertreibung und andere solche äußere Vorzüge nicht absprechen können. Von umfassender technischer Durchbildung, von einer gewissen Fertigkeit ein größeres Ganze in übersichtlicher Gruppierung zu gestalten, giebt jedoch das Werk kein deutliches Zeugniß. Fragen wir aber gar nach Erfindung und poetischer Auffassung, so vermüssen wir, wenn wir auch ein Streben der wichtigsten Stimmung durch den Ausdruck gerecht zu werden anerkennen können, doch vollständig jene Kraft tieferen Erfassens der Situation, welche uns bei Schumann in jedem Momente überfällt und uns Charaktere und Scenen immer in vollster Wahrheit und dabei im reizendsten poetischen Lichte zeigt. Die ganze musikalische Darstellung Benedict's hält sich auf einem gewissen Niveau von Weichheit und Flachheit; bei Erhebung zu kräftigerem oder tieferem Ausdruck geht ihm sofort die Erfindung aus, er copirt Mendelssohn und besonders Schumann, verewählt es aber auch hier und da nicht in den ihm wohlbekanntesten Solonoten zurückzufallen.

Außer der Ouvertüre enthält das Werk 11 Nummern. Die Ouvertüre (Introd. F-moll, Allegro F-dur) bereitet uns, nach einer süßlich klagenden Einleitung, im Allgemeinen auf das Feuchte (um nicht zu sagen wässrige) Element vor, mit welchem wir hauptsächlich zu thun haben werden. Die Melreei des Riefels und Pfäfersens bildet den Hauptbestandtheil und führt hier und da zu hübschen Klangwirkungen, der dazwischen auftauchende Ausdruck menschlichen Fühlens (2. Thema der Clarinette As-dur) ist nicht sehr tief gefaßt, überhaupt fehlt es ganz an bedeutenden Motiven und die Form des Ganzen ist im höchsten Grade flüchtig und ungeschickt. In Nr. 1 (Introduction) klagen die Wassergeister (Frauenschor) über die Abwesenheit Lindens und suchen nach ihr, durch Kühleborn werden sie angeführt, daß dieselbe, durch Liebe bezwungen, unter den Menschen weile, und da ihr weiteres Rufes vergeblich ist, so besingen sie in einem Chor die Seligkeit ihres Daseins. Ein klagendes Motiv



liegt hier dem Ganzen zu Grunde; dasselbe kehrt in späteren Sätzen bei ähnlicher Stimmung mehrmals wieder. Nach diesem weichlich-süßen, übrigens wohlklingenden und an Schumann'schen Anfängen reichen Chor beginnt Kühleborn sein Klagen, nur wenig markirter, in der durch Schumann an Stelle des eigentlichen Recitativo eingeführten declamatorischen Weise; und wiederum fallen die Geister mit der Klage ein, bis dieselbe plötzlich (S. 20) in ein lautes und lebhaftes Rufen übergeht, welches uns zu dem nun folgenden frohen Chore überleitet, wo wir dann die Trauer ganz vergessen. Dichter und Componist scheinen hier gleich sehr gegen Wahrheit und Natur gefündigt zu haben; doch war es dem Componisten bei einigem Erfuß und richtigem Takt ein leichtes, durch langsameres Uebergehen und gemäßigtere Härtheit das Unwahrscheinliche des plötzlichen Contrastes zu mäßigen. Aber solche feine Motivirung ist ihm fremd; vor Allem soll der Hörer unterhalten und zufriedengestellt werden. So folgt denn ein an sich betrachtet recht anmuthiger lebhafter Chor, geschickt modulirt, mit interessantem Wechsel von Solo und Ensemble, freilich größtentheils mit Mendelssohn'schen und Schumann'schen Reminiscenzen zusammengefaßt. Natürlich wird die plötzliche Klarheit nicht vergessen, während die Wahrheit des Ausdrucks dem Componisten so wenig bedeutet, daß er S. 27, bei den Worten „hier herrscht Friede süß und mild“, mit dem Worte mild ein triumphirendes Forte einsetzt und dieselben Worte crescendo bis zum fortissimo wiederholen läßt. Zu dieser gewiß sehr originalen Auffassung stimmt es, wenn am Schluß nach dem seltsamen Jubel das rufende „Undia“ wieder erklingt und das Ganze mit dem jetzt in D-dur umgestellten klagenden Motiv abschließt. Hier scheint der Tonbühler sein eigenes Varentreten zu verpönnen und den Zuhörer vor der Annahme bewahren zu wollen, als hätte er seine Gedanken überhaupt etwas Bestimmtes zu bedeuten. — Ueber das weitere dürfen wir uns länger fassen. Nr. 2 ein wirkliche Recitativo; Hildebrand folgt Lindinen voll Verlangen, sie vermuethet, daß er Bertalda noch im Sinne trägt, warnt ihn zu erfahren wer sie sei; er schwört ihr unwandlungbare Liebe. Nun besteht hier in Nr. 3 (Ballade mit weiblichem Chor, Es-dur) Undine weiltäufig über ihr Wesen, zeigt ihm ihre fluthgebornen Oerossinen, welche an den betreffenden Stellen beständig einfalten. In dieser Ballade mit lebhafter, aber etwas gewöhnlicher, von Annieliet weit entfernter Melodie, lernen wir Undine als erstaunlich geübte Coloraturfängerin mit schöner Höhe kennen, und es hat den Anschein, als ob es ihr hierdurch gelinge, den bewundernden Ritter zu gewinnen, da der Musik im Uebrigen jeder einschmeichelnde und verlockende Reiz abgeht. Wer könnte auch kalt bleiben bei Klängen wie:



oder dem S. 40 durch vier Takte ausgehaltenen hohen C? Wir kommen zu Nr. 4, einem nicht üblichen Terzett (As-dur), in dem freilich die Kunst nur darin besteht, daß die drei Ausführenden (Hildebrand, welcher seine unwandeltbare Treue versichert, Kühleborn, welcher Bertrath argwöhnt, Undine, welche ihr volles Vertrauen ausdrückt) nacheinander mit derselben Melodie einsetzen und jedesmal der folgende dem Vorhergehenden in passenden Figuren harmonisch begleitet wird. Von dramatischer Selbständigkeit der einzelnen ist keine Rede, was besonders bei Kühleborn, der doch ganz selbständig neben den andern steht, hörend ist, welcher die sanfte Melodie der andern einfach mit ansimmt. Der unelgare Reiz und Wohlklang des Stücks gehört übrigens wieder nicht dem Componisten, sondern Schumann an. In Nr. 5 führt uns zuerst ein Vorspiel (A-dur) von drei erhabenen, chevalereskem Ausdruck Hildebrand nach längerem Zwischenraume vor, wie er auf das mit Undine genossene Glück als vergangenes wehmüthig zurücksieht (Recitativ, dann Trio B-dur), bis ihm ein aus der Ferne erklingender Marsch das Herannahen Bertalda's verkündet; darauf er, von seinem neuen hohen Ziel erfüllt, eine kräftige kriegerische Arie singt. Alles hübsch und fließend gemacht, unter viel Genöthlichem manches Wirksame, nur nichts Originelles. Nr. 6 folgt der vorher nur andeutende Marsch (G-dur) in breiter Ausführung, ein hier und da ins Triviale streifendes, im Ganzen aber recht schönes Musikstück; hier scheint der Componist in seinem Elemente gewesen zu sein. Daran schließt sich in Nr. 7 ein großer Hochzeitschor zu Ehren Hildebrands und Bertalda's, der musikalisch wenig sagt, trotz der Sechsstimmigkeit zu der er sich zuweilen erhebt. In den folgenden Stücken scheint die Kraft Selbständiges zu erfinden, ja sogar die, durch Nachahmung des Schönen wenigstens erträglich zu bleiben, zusehends abzunehmen; Benedict der S. 10 componist tritt wenigstens in den Stücken Nr. 8 (Arie Bertalda's) und Nr. 9 (Duetto zw. Bertalda und Hildebrand) unverhüllt hervor. Mit Nr. 10 wird die Scene dramatischer; Undine erscheint dem Ungetreuen und verkündet ihm den Tod, wenn er nicht Bertalda verlasse; Bertalda, welche sie verabsöhnt, wird von Hildebrand zur Ruhe verwiesen, der seine Reue ausdrückt, übrigens aber erklärt, bei Bertalda bleiben zu wollen; Kühleborn ist bei Undine, er liebt sie und will, um sie zu rächen die Wassergeister beschwören. Man würde sehr irren, wenn man erwarten wollte, Benedict hätte diese zu dramatischer Gestaltung sehr dankbare Situation irgendwie zu benutzen verstanden. Er macht daraus ein überaus langweiliges Quartett (C-moll), worin sich Undine sonderbarer Weise mit dem vom Anfang her bekannten Klagemotiv ihrer Genossinnen ankündigt, und dann die Personen in fast festigem Ensemble, nur einmal durch ein kurzes Solo der Bertalda unterbrochen, in gleichen Figuren mit gleichem Ausdruck ihre so sehr verschiedenen Empfindungen vortragen; auch Kühleborn tritt nirgends, wo er zu erwarten wäre, selbständig hervor, außer am Schluß, wo er die Worte „schnell schnell wie der Blitz“ in gewichtigen halben Noten einsetzt. Was sollen wir nun noch vom Finale (Nr. 11) erwarten, das Kühleborn zuerst in einem Recitativo die Geister der Flüsse und Quellen herbeiruft, welche in zwei Zügen anlangen und ihre Anwesenheit recht gewichtig anzeigen. Kühleborn weist ihnen ihr Geschäft an, darauf sie sich unverzüglich ans Bestören machen, unter Begleitung rollender Triolenfiguren, in kräftigem, von überraschenden Modulationen unterbrochenem Gesange, dem es nicht an wirksamen Momenten fehlt, neben viel Genöthlichem. Mit erschütternden Akkorden brechen Hallen und Wände ein, in abwechselnden gehaltenen Tönen klagen die Blasinstrumente ihnen nach. Zuletzt erscheint mit dem bekannten Klagemotiv Undine, sagt der Welt Lebwohl und preist den Geliebten wegen seines Todes glücklich. Anklänge an das selige Dasein der Wassergeister beschließen das Ganze.

Wir würden über das Werk nicht einmal so viel gesagt haben, wenn es nicht zuweilen nötig wäre, eine Gattung von Wufflern zu charakterisiren, die, nicht ohne Talent und Gefühl für's Wahre und Schöne, aber ohne selbständige Erfindung und

Auffassung, sich „vom Schmause Anderer“ nähren und es doch auch stellenweise nicht verschmähen zu gewöhnlichen und trivialen Effectmitteln hinabzufeuern, um sich wenigstens ein Publikum zu sichern, um es so möglich „Allen recht zu machen.“

## Ueber das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung \*\*)

v. Br. Daß die Kunst in ihren Hervorbringungen keine auf Sittlichkeit gerichtete, moralische Zwecke verfolgt, ist eine für die neuere Bildung feststehende Erkenntniß. Sie hat ihren Zweck, so wie die Natur in sich selbst. Eben so gewiß ist aber auch, daß alle wahre, alle höchste Kunst sich immer mit wahrer Sittlichkeit im Einklang finden wird, ja muß, denn alle höchste Kunst offenbart sich nur in der Harmonie aller höchsten Kräfte, und Sittlichkeit (nicht zu verwechseln mit Heiligkeit) ist nichts anderes als reine Harmonie. Keineswegs aber ist es gleichgültig, die Sittlichkeit befördernden oder bedrohenden Wirkungen einer Kunst zu erwägen, denn sittliche Bildung ist und bleibt für den Menschen als Mensch doch immer das Wichtigste. Diese große Wahrheit ist niemals deutlicher erkannt worden, als in jener eben so kurzen als großen Periode der altclassischen Cultur. Nicht in einer unermesslich sich steigenden Summe von Kenntnissen und Fertigkeiten suchte man damals die Bildung, sondern in der harmonischen Gesammtausübung aller menschlichen Kräfte. Die Erziehung, welche der Griechische in jener kräftig-schönen Epoche erhielt, war vor Allem darauf gerichtet, ihn zum Menschen im umfassendsten Sinn des Wortes auszubilden.

Keiner Kunst aber wurde von den Gesetzgebern und Philosophen des alten Hellas ein so wichtiger Einfluß auf diese sittlich-harmonische Ausbildung beigegeben, als der Musik; von seiner erwarteten sie gerade in diesem Punkt, auf welchen sie alle so bezogen, so großes Heil, von seiner besorgten sie so ernstlichen Schaden. Wie bedenklich müßte einem edel gebildeten Griechen jenes Zeitalters erst unsere Musik erscheinen, und zwar diejenige am meisten (?), in welcher wir gerade die höchste Kunst bewundern und verehren, und wie würde sich Platon entstehen, wenn man ihn — der heutigen europäischen, clavierpielenden Menschheit gegenüber stellen könnte!

Das höchst Bedenkliche der Musik und — hier ist zunächst die reine Instrumental-Musik gemeint — einer rein musikalischen Bildung liegt meines Erachtens darin, daß sie den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle konkreten, substantiellen Lebensverhältnisse gleichgültig macht (?), in welchen sich doch gerade die Sittlichkeit — wenn sie nicht zur absoluten Heiligkeit gesteigert werden soll — zunächst zu bewahren hat. Sie verfeinert, vertieft untreulich die Empfindung, aber ganz in's Unbestimmte, sie scharft den Verstand, aber ganz in's Abstracte, sie befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Verwirklichung der Außenwelt, die denn leicht als ein Gleichgültiges, no nicht gar als das Schlechte angesehen wird, sondern nur durch Erhellung einer außerhalb ihr nirgend existirenden Innenwelt.

Hier ist natürlich nicht die Rede davon, was die Musik einzelnen, dem Haus and exceptionell angelegten, von einem sittlichen Beruf erfüllten Naturen sein kann, sondern was sie als ein Element der Bildung, der geistig-sittlich ästhetischen Bildung sein soll.

Ich finde in den Anmerkungen, mit welchen Seeger seine Uebersetzung des Aristophanes begleitet, folgende vortreffliche, von einem älteren Schriftsteller Jacobs herrührende Auseinanderlegung

\*) Wir wollen unseren Lesern obigen Beitrag nicht vorenthalten, können aber nicht umhin, einige Bemerkungen des Verfassers ziemlich bedenklich zu finden. Ohne uns für jetzt in weitere Auseinandersetzungen darüber einzulassen, begnügen wir uns die betreffenden auffasslichen Stellen mit eingeklammerten Fragezeichen zu versehen. Vergl. übrigens den ersten Artikel in dieser Nummer, Seite 234. Spalte 1, Zeile 11 v. u. D. Red.

über dieses Thema, welche hier ihre Stelle finden mag. Jacobs sagt in einer Abhandlung über die Erziehung der Griechen zur Sittlichkeit: „Sittlich erzieht heißt eine freie gleichförmige und harmonische Entwicklung aller Kräfte des Gemüths befördern; unskillig ist, was diese Harmonie stört. Daß die Musik nicht bloß ein Gegenstand, sondern ein Mittel der Erziehung sei, und die stiltliche Bildung fördere oder hemme, das wird in unserer Zeit wenig erzwungen. Einerseits wird diese Kunst bei uns zur Kunstlei, zur „Kunst der Equilibristen“, zu einer Schule der Eitelkeit erniedrigt, andererseits zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize. In ihrer freiesten Gestalt führt diese wunderbare Kunst durch die unendlichen Fülle der Ideen, die sie gefaltlos und unentwikkelt in das Gemüth versenkt, zu einer Melancholie, die wiederholt genossen, durch ihre Annahm und Süßigkeit den Geist entmannt. Dem unbestimmten Sinn der Jugend aber muß das Bestimmteste geboten werden. Daher ihr keine Musik wahrhaft heilsam ist, als die, welche schöne und erhabene Worte vergeistigt, und gehaltvollen Gedanken ihre überirdischen Schwingen leiht.“ — Ueber diese Grundzüge waren die Alten vollkommen einverstanden, daher die Verbindung der Poesie mit der Musik seit den frühesten Zeiten. In dieser Gemeinschaft lenkte sie die Gemüther zu den höchsten Zielen und wirkte Wunder. Ihrer alten Gestalt treu, blieb die Musik in den Schulen der Jugend ernst und streng, und erschien in ihrer edlen Einfachheit mit einfachen, begeisterten Worten alter Lieber verbunden, wie eine Stimme der Vorwelt, kräftig anregend, tief bewegt und durch hohe Nahrung stärfend. Alles war hier harmonisch und Eins. Das fromme, erste Gedicht bewegte sich in feierlichen Rhythmen und war mit der zarten Fülle einer ungekünstelten Melodie umschleiert, die gleichsam mit wenigen Farben nur den kräftigen Umriß belebte. Da es Jedermann bekannt sei, sagt Aristoteles, daß durch verschiedene Arten der Musik die ganze Stimmung des Gemüths geändert werde, so könnte man auch nicht zweifeln, daß Gesang und Rhythmus die Seele stiltlich zu bilden vermögen. Auch scheine zwischen der Natur der Seele und der Natur der Rhythmen und der Harmonie eine innige Verwandtschaft zu sein: daher auch viele Philosophen behauptet haben, die Seele sei selbst Harmonie oder enthalte Harmonie in sich. Und Platon behauptet in mehreren Stellen seiner Werke, daß, indem Rhythmus und Harmonie tief in die Seele dringen und sie gewaltig ergreifen, sie Sittlichkeit und Würde herbeiführen. Diesen Ideen ist es ganz gemäß, wenn das Verderben der Sitten von der Nichtachtung dieser Grundsätze und von der Ausartung der Musik das Sinken ganzer Völker abgeleitet wird. Nicht nur Aristophanes, sondern auch Platon spricht daher von Buchtigungen, mit denen man die Jugend geüßelt habe, wenn es ihr einfiel, die Musik durch muthwillige Verkünstelungen zu einem Gegenstand der Leppigkeit herabzuwürdigen. Plutarch führt aus einer verlorenen Komödie des Pherekrates, „Chiron“, ein Beispiel an, wo die miltandante, verwandte und gefolterte Musik laut über die Frevler lag, die sie zu Grunde gerichtet haben. Die Hauptnuezer in der Musik, die damals aus ihre alte und neue Schule hatte, waren Phrynis, Hinesias, Thymothos und Melanippides. Der vorzüglichste „Tonart“ ertheilte man früher den Vorzug vor allen andern, weil sie den Ernst und die gehaltene Ruhe am besten ausdrückte und am meisten den Charakter des Muthes und der Mäulichkeit an sich trug.“

Wie hier Jacobs. Und Seeger fügt noch bei: „Wenn diese Betrachtungen über die Musik, die von den Alten mit dem höchsten Ernst als über einen der wichtigsten Gegenstände angeßelt worden, unserer Zeit fremd oder gleichgiltig sind, so beweist dies nur, daß wir im Gefühl des Sittlichen und Unskillischen weit

hinter den Alten stehen. Voll des Wahns, durch Lehren und Bredigten die Zwecke des Lebens und der Menschheit hinlänglich zu fördern, überlassen wir alles Uebrige der Laune des Zufalls, der denn auch nicht unterlassen hat, die Bildung der modernen Welt zu einem Chaos der Willkür und der feindseligsten Elemente zu machen. Durch den öffentlichen fast allgemeinen Gebrauch der künstlichsten Musik ist ihre stiltliche Wirkung fast ganz vernichtet. Da sie die Kenntniß der meisten, auch der musikalisch gebildeten Zuhörer übersteigt, so begnügen sich die Einen mit maßloser Bewunderung der sich immer mehr überbiedenden Fertigkeit“ — 1845 geschrieben — „die Andern mit einem dumpfen Brüten über bestimmten Gefühlen und sinnlichen Reizungen. Je weiter nun die Kunst diese Richtung verfolgt, desto größer wird das Uebel und desto häßlicher die Verworrtheit, und es bleibt und auch hier, wie in allem Uebrigen, worüber wir klagen oder bitter wie Aristophanes lachen, keine andere Hoffnung, als daß der Mißbrauch den höchsten Gipfel erreicht und sich durch seinen Uebermuth selbst vernichtet.“

## Correspondenzen.

### Elberfeld.

Am 2ten 2. Abonnements-Concert begann mit dem A-moll-Concert von Summet, vom Herrn Musikdirector Schornstein technisch brav gespielt, doch konnte das feste tempo rubato, wobei die Cantinen verzerrt, und bei den Passagen der Solist kein Orchester fast immer um  $\frac{1}{4}$  Zeitmaß voraus war, und nicht bezogen. Darauf sang Hr. Paul Schmidt aus Nachen die Arie aus Spopra's Faust: „Liebe ist die zarte Blüthe“ mit hübscher Stimme und guter Schule. Etwas mehr Feingiltigkeit in den Coloraturen blieb jedoch zu wünschen übrig. Die fünfte Symphonie von Beethoven ging im Ganzen recht gut, wenn auch der Anfang des 1. Satzes viel zu unruhig, und der letzte Satz im Tempo eines Geschwindmarches heruntergeragt wurde, wobei die Figuren in den Bassen nur noch wie Epoptier klangen. Dem zweiten Theil des Concerts bildete die „Walpurgisnacht“, eines von Mendelssohn's genialsten Werken. Die Chöre gingen brav, obgleich die Männerstimmen etwas schwach waren.

Das 3. Abonnements-Concert brachte an Orchesterwerken v. Beethoven's große „Kleone - Duettire“ und die Jupiter-Symphonie von Mozart, an Chorwerken: Hymne für Sopran solo und Chor von Mendelssohn \*), und das Halleluja aus dem Messias von Händel. An Solovorträgen hörten wir das höchst langweilige Concert für 4 Violinen von Maurer, und Fräulein Genast aus Köln sang die bekannte Arie aus dem Barbier, und 2 Lieder: „Mein“ und „am Morgen“, von Franz Schubert, ohne jedoch sonderslich zu gefallen. Fräulein Genast besaß eine hinaufgeschraubte hohe Altstimme mit soretischen Brusttönen, klagloser Mittellstimme und scharfer Kopfstimme, dabei ist die Intonation, namentlich der Mittelstöne, meistens um eine Schwelbung zu hoch. Sie sang übrigens die Rossini'sche Arie mit so vielen Verändrungen in den Coloraturen, daß der Componist sie schwerlich wiedererkennen haben würde. Nur die beiden Liederorträge, welche von guter Auffassung Zeugniß gaben, erwarben ihr ziemlichen Beifall.

Herr Organist Weinrenner, Dirigent der Liedertafel gab eine Soirée mit einem etwas buntschmetterigen Programm, in welchem der Held des Abends Herr Concertmeister Otto von Königsfeld aus Köln war. Derselbe ist kein großer Virtuos im gewöhnlichen Sinne, doch zeichnet sich sein Spiel durch echt poetische Auffassung, namentlich im Quartett aus, worin er vielleicht ganz unerreicht dasteht; sein Ton ist voll und groß und vielfach nuancirt, und glänzen diese Vorzüge namentlich im C-dur-Quintett von Beethoven. Außerdem spielte er eine Récitave von Bizet und eine ungarische Melodie von Hanser. Die Gesangsorträge hatte erstens Fräulein Barn (Schülerin des Hrn. Koch in Köln) übernommen, welche mit ihrem Lehrer das bekannte Duett aus

\*) Daß diese, wie manche vorhergehende und folgende Stelle auch nur cum grano salis zu verstehen ist, brauche ich kaum erst zu bemerken, aber man wird ohne besondere Mühe das schwerwiegende Können Wahrheits, welches sie enthalten, herausfinden können. v. Br.

\*) Jedes Concert bringt etwas von Mendelssohn!

„Jesonda“, Orchester von dem Bilde der Mater dolorosa von Hauptmann, und die Partie der Eurypathe im 1. Akt aus dieser Oper sang. Fräul. Worn zeigte sich noch sehr als Anfängerin, und so wollen wir weiter nichts über sie sagen, als daß wir es von ihrem Lehrer anfangen, seine Schülerin mit solchen schweren Compositionen vor die Öffentlichkeit treten zu lassen. Herr Koch sang selbst noch einen Vedericus „Ada“ von Hillé, ohne jedoch damit zu entzünden. Die Vederitafel sang „Alt-Deutschland“ von Abt, wovon uns keine Dichtung, noch Composition oder der Vortrag gefallen konnte. — Und so rückte das Hauptereigniß unserer diesjährigen Saison heran: nämlich die Ausführung von Händel's „Sofia.“ Alles versprach, daß es ein kleines Aufseß werden sollte; alle musikalischen Kräfte unserer Stadt waren in Bewegung gesetzt, die Gesorproben von Herrn Schornstein mit ungewöhnlichem Eifer betrieben worden; Strohhausen und Schneider aus Wiesbaden, sowie die Damen v. Conrads und Niethen aus Köln waren für Solis genommen; aber etwas Vollkommenes sollte es doch nicht werden. Dem Vorband des Gesangsvereins fiel es einmal ein, dem Unternehmer des Theaters, der für das Theaterorchester eine so hohe Summe verlangte zu trogen, und den Versuch zu machen, mit dem hiesigen Instrumentalverein (Dilectantenorchester) ein Handliches Oratorium aufzuführen! Es war oft schrecklich zu hören, namentlich verdaß die quäsenden Oben und rohen Trompeten aus den Tanz-Orchestern der Nachbarschaften genommen, überall den Genuß, und sogar die Begleitung der Arien war höchst mangelhaft, wozu uns so sehr zu bedauern war, da die Solis, wie oben bemerkt, ganz vorzüglich besetzt waren. Ueber Strohhausen und Schneider noch etwas sagen zu wollen, hieße Enlen nach ihnen tragen; aber auch die beiden Damen, Schülerinnen des Hrn. Professor Böhme in Köln, waren recht befriedigend, wenn auch die Stimme des Fräul. Niethen für den Heldenjüngling Dorniel zu schwach war.

Herr Musikdirektor Langenbach gab sein Benefizconcert mit einem sehr bunten Programm, worin die Ouvertüren zu „Stranzenfer“ von Meyerbeer, zu „Matinata“ von Wallace, die Symphonie „Weise der Töne“ von Spohr, und endlich die „Festlänge“ von List die Hauptbestandtheile waren. Herr Langenbach spielte eine Phantasie von Acto, sämtliche Eigenbrusthände (?) aus dem Zerzett von Beethoven, und ein sehr wirkungsvolles Capriccio für 3 Violinen von Hermann. Der Männergesangsverein „Orpheus“ sang 2 Chöre von Storch und Herbeck (vom Münchberger Gesangsverein) sehr schön. Entschiedenem Mißgöcke jedoch die symphonische Dichtung von List. Freilich war es die letzte Nummer vom Programm, das Concert dauerte von 7 bis 10<sup>1/2</sup> Uhr, so daß die meisten Zuhörer schon den Saal verlassen hatten. Die Zurückgebliebenen verschwanden jedoch bis auf einige während den Festlängen, und diese wenigen schienen nur noch da zu sein, um das Werk gehörig auszusprechen, etwas ganz Unerhörtes bei unserem ruhigen Concertpublicum.

Den Schluß der Saison machte statt der verheißenen „Matthäuspassion“ eine sehr unglückliche Ausführung von Haydn's „7 Worte am Kreuze.“ Der Chor war schwach und schlecht eingeübt, und der Instrumentalverein spielte zu dilettantenhaft, so daß diese ohnehin etwas schwache Composition keinen Eindruck hervorbringen konnte. Man spricht davon, daß wir künftigen Winter allhier eine deutsche Oper bekommen sollen.

## Nachrichten.

Das Repertoir des Salzunger Kirchenchors betreffend erfahren wir, daß unsere kürzliche „Anmerkung“ ganz begründet war: „Nur die Melodien jener Hymnen stammen aus dem 7. Jahrhundert, drei davon sind hypomizolydisch, eine hypophrygisch. Die harmonischen Verhältnisse dürften dem 16. Jahrhundert angehören, oder sind wenigstens im Größte jener Zeit geschrieben. Die Hymnen sind abschriftlich der königl. Hofbibliothek in Berlin einmommen und zwar einem größten Werke: „Tentamen renovationis Musicae Harmonicae Syllabico-Rhythmicae sa-

per cantu Gregoriano Saeculo septimo in Ecclesia perurgata . . . Josephus Bains Capellae Summi Pontificis Chorididascalus D.D.“ So meldet man uns von authentischer Seite.

Der fruchtbare Saloncomponist Charles Mayer ist am 2. Juli in Dresden, wo er zuletzt als Lehrer lebte, gestorben. Er war 1799 in Königsberg geboren, kam frühzeitig mit seinem Vater nach Rusland und erhielt in Moskau den Unterricht Fiedl's. Die Anzahl seiner zum Theil anmutigen aber auch überwiegend freichten und gehaltenen, einer Manier verfaßten Clavierwerke beträgt 350.

Das große Händelfest im Crystalpalast zu London ist in gelungener Weise vor sich gegangen. Ebenfalls fand zum Vortheil des französischen Violinisten Ernst ein Concert statt, in welchem u. A. ein Manuscript-Quartett desselben von Joachim, Raub, Molique und Piatti gespielt wurde. Das Concert trug 300 Pf. St. ein.

Zur Wiederherstellung der Bach-Orgelein in Arnstadt wurde in der JohannisKirche zu Chemnitz eine „geistliche Musikaufführung“ veranstaltet, in welcher aber Bach selbst nur mit einem Choral vertreten war.

Für ein Cherubini-Denkmal hat man in Paris bis jetzt 5212 Franke zusammengebracht.

## Wien.

Bei den diesjährigen Prüfungen am Conservatorium wurden von der Gesang-Ausbildungs-Klasse der Frau Prof. W. Andrieffen eine große Anzahl von Gesangstücken der verschiedensten „Meister“, einschließlich Bach's und Verdi's vorgelesen, und sollen die Resultate im Ganzen recht befriedigend gewesen sein. — In der „Prüfung“ des Herrn Prof. Dessoff wurden Compositionen der Jüglinge dieser Klasse aufgeführt, und zwar: Streichquartett (1. und 2. Satz) von Fr. Löwnstaum; Pianoconcerto von Schubert; Streich-Quartett von A. Kirchner. Bei einer anderen Gelegenheit wurde sogar eine ganze Messe von Aug. Engelhart zu Gehör gebracht. Das das Conservatorium in einem Vierteljahrhundert nicht fertig gebracht hatte, das letzte der Wimmermann Dessoff in 9 Monaten. Man braucht sich demnach seinen Verbesserungen wegen Ausübens musikalischer Produktion mehr hinzugeben und Marx's „Methode“ kommt zu neuen Ehren!

Öffentliche und private Stimmen haben aus London mitgeteilt, daß Bösendorfer's Claviere zu ihrem Nachtheil gegen andere abgehoben haben. Die Zuri scheint indessen diese Meinung nicht getheilt zu haben. Wie Herr Bösendorfer hiesigen Journalen durch eine gestruete Zuspizit zu wissen macht, sind in dem englischen Catalog dieselben, mit Beifügung des Zuri-Ausspruches: „General excellence of pianos“ durch Ertheilung der Medaille ausgezeichnet worden. In dem wir diesen Umstand, eine Notiz in Nr. 28 berichtend, hier mittheilen, bemerken wir nur, daß dadurch die Meinung Bösendorfer nicht alterirt wird, welche längst an den Bösendorfer'schen Clavieren Adel und Güte des Tons vermissen, ihn zwar brillant d. i. scharf durchdringend, aber nicht schön finden.

## Briefkasten der Redaktion.

B. in B. Ihre Saden sind längst an einen unserer besten Referenten geschickt worden, und werden jedenfalls bald erledigt werden. Bis jetzt schien dieser Referent sich wenig annehmlich zu fühlen und konnte sich nicht entschließen näher darauf einzugehen. Das Uebrige brieflich. — R. in B. Das Badetuchen ist nicht angekommen! Wir werden Erkundigung auf der Post einziehen. — Derlecke und B. in B. Viel Dank! Wir sind Ihnen einverstanden und werden die geeigneten Schritte thun. — C. in G. bei R. Noch immer keine Antwort.

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist Seite 232, Sp. 2, Zeile 5 des Curiosums zu lesen: er kaufen statt erkaufen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Eelmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Vertheilung:** Wollzeile Nr. 863. — **Ausgabe:** Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weyl's & Weyl**, vormals **G. F. Weyl's** Wltm. **Veranmerkung:** Für 1 Jahr (24 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (12 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (6 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. **Wit Postverrechnung:** Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. **Eingele** Blätter 16 Sgr. oder 3 Silberg. — **Briefe** an **Redler** werden franco erbeten. — **Alle** **Vertheilungen**, **Bestellungen** und **Buchhandlungen** nehmen **Bestellungen** an.

**Inhalt.** Geschichte der Musik von A. W. Ambros. (Fortsetzung.) — Kritische Revue. — Die Aufzuehlung des Vagarus. — Maestro Verdi als Cantateu-Componist. — Correspondenz aus Berlin. — Nachrichten.

## Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros.

(Fortsetzung. \*)

Wir haben in dem Bisherigen zuerst versucht, uns von der Aufgabe eines Musikhistorikers Rechenschaft zu geben; wir haben da gesehen, daß das vorliegende Buch diese Aufgabe nicht erfüllt. Wir sind darauf von jenem höchsten Standpunkt, dem des Kunsthistorikers, eine Stufe heruntergefallen auf den des Culturhistorikers im allgemeineren Sinne und haben uns von da aus die Anlage und den Inhalt des Buches in kurzen Zügen vergegenwärtigt. Indem wir jetzt dazu übergehen, eine Reihe von Einzelheiten vorzuführen, müssen wir dem Leser die traurige Erfahrung machen, daß wir uns genöthigt sehen, abermals eine Stufe herabzusteigen und ihn zu eruchen und zu folgen, da wir sonst Dinge wahrnehmen werden, welche es unmöglich machen, auf dem angenehmen Standpunkt zu bleiben. Wenn wir nämlich, um beim Höchsten anzufangen, berechtigt sind von einem Historiker, welcher uns zu einem besseren Verständnis des Alterthums verhelfen will, zu fordern, daß er in den eigenthümlichen Geist eines jeden Volkes tiefer eingebrungen sei, die Stellung, welche jedes in der Entwicklung der Menschheit behauptet, klar und richtig aufgefaßt habe, so entspricht Herr A. dieser Forderung nicht. Als ein Beispiel unter mehreren führen wir die Anmerkung Seite 193 an, in welcher eine Erklärung, warum wir an das alte Israel, dem wir eben so viel und noch unendlich mehr danken als dem alten Hellas, nicht mit gleicher Sympathie dächten, darin besteht, daß uns manche sehr herbe, allen Semiten und also auch den Hebräern eigene Züge (z. B. der bittere Feindschaft, die Grausamkeit gegen Gefangene u. s. w.) abstießen, gewiß aber auch darin beruhe, daß sich uns unwillkürlich Vorstellungen einmengen, die wir von dem Schacherjuden und dem baronischen Bonfleurthum abstrahirt hätten, die aber glücklicherweise auf die Zeitgenossen Davids und Salomos nicht paßten. Gegen diese Begründung müssen wir nachdrücklich protestiren. Wir bedauern, wenn Herr A. in seinem eignen Bewußtsein oder durch das Studium der Geschichte sich diesen Mangel an Sympathie nicht anders zu erklären weiß als durch jene Charakterzüge, die er freilich frisch im Gedächtniß haben mag, da er eben das alte Testament behüßte einer Geschichte der Musik durchgesehen hat, oder durch den Widerwillen gegen dieses Geschlechter; wir unsererseits sind uns denn doch eines tiefer liegenden Grundes bewußt, den auseinanderzusetzen hier weder Zeit noch Ort ist. Gleich darauf kommt ein anderes Beispiel S. 195, wo Verf. es sehr „merkwürdig“ findet, „wie die Wun-

derwirkungen (Verf. meint offenbar die Geschichten von ihnen) der Musik, von denen Sagen und Mythen der meisten alten Völker zu melden wissen, bei den Hebräern einen theosophischen Charakter annehmen.“ Wenn Verf. dies eigen und merkwürdig findet, was mag er dann wohl für eine Auffassung des gesammten jüdischen Denkens und Lebens, wie es uns im alten Testamente erscheint, haben?

Die nächst niedere Forderung an einen Historiker ist die, daß er sich über gewisse Grundbegriffe dieser Wissenschaft volle Klarheit verschafft habe. Verf. scheint aus dies nicht gethan zu haben, denn daß er jedenfalls nicht genau weiß, was Begriffe wie Mythos und Sage bedeuten und was der Unterschied zwischen beiden sei, geht aus gelegentlichen Aeußerungen hervor. So bedient er sich S. 22 des Ausdrucks: „mythisch gefärbte Sage“ und S. 224 spricht er im Gegensatz von bestimmten historischen Angaben von „historisch aussehender Sage.“ Verfasser scheint mit den beiden Attributen „mythisch gefärbt“ und „historisch aussehend“ besondere Gattungen von Sagen bezeichnen zu wollen, und doch bedeuten beide nichts Andres, als wenn gesagt würde: „sagenhafte Sagen“; denn bekanntlich nennen wir eben Sage jenes eigenthümliche Gemisch von Mythos und Erinnerung an historische Thatfachen, die wir aber nicht mehr aus jenen zu ziehen, oder an historische Zustände, die wir wohl noch aus ihnen zu ziehen im Stande sind. „Sage“ entsteht eben durch die Uebertragung mythischer Anschauungen, deren Reich das Jenseits ist, auf das Diesseits und auf die gegebenen irdischen Verhältnisse; Sage kann also nicht anders sein, als eineentheils „mythisch gefärbt“, anderentheils „historisch ansiehend“, d. h. eben sagenhaft. Die Unklarheit über diese Grundbegriffe zeigt sich denn auch, wo sich Gelegenheit bietet, praktisch mit ihnen zu operiren. Verf. bedient auf dem ganzen Gebiet des Mythos und der Sage eine auffallende Unsicherheit; was er mit einem Mythos wie der Erfindung der Lyra durch Hermes, mit Persönlichkeiten wie Olympus, Orpheus, was er namentlich mit den homerischen Gedichten anfangen soll, weiß er gar nicht, daher denn auch die Fragen, ob diese Personen und Erzählungen sagenhaft oder historisch sind, zu den „offen gelassenen“ gehören. Es herrscht hier ein formwährendes Schwanken zwischen der einen und andern Auffassung; ob Homer gelebt und die homerischen Gedichte von ihm als einzigem Autor verfaßt historische Thatfachen berichten oder nicht, wird bald unentschieden gelassen, bald spricht Verf. von Homer, als ob er Kirchentum und Civilregister von Smyrna nachgeschlagen und seine Geburt durch Taufpathen bestätigt gefunden hätte. Ob Orpheus eine historische Person sei, zweifelt Verf. S. 168, doch setzt er, im Fall er es war, seinen Aufenthalt in Megalopolis ins Jahr 1250 v. Chr.; Seite 182, Annm. bemerkt er, es konnte uns gleichgiltig sein, ob er eine historische Person oder ein Begriff war, wie die alten Bildner Dädalus u. s. w.; S. 189, Annm. 1 und S. 190 ist er schiedweg der mythische, S. 318 aber wieder der halb oder

\*) Der Herr Verfasser hat uns brieflich um eine Berichtigung seines Manuscripts ersucht, leider zu spät um sie noch von der Ausgabe der vorigen Nummer benützen zu können: es muß also nachträglich geschehen. Seite 235, Spalte 2, Zeile 27 soll es nämlich heißen: „und diese nicht ohne Weiteres zu den semitischen Völkern zu rechnen“ u. s. w.

gan; mythische Orpheus, der nach der Uebersetzung in Aegypten gewellt habe, während Pythagoras nach der Geschichte dort gewesen sei. (Welcher Gegensatz!)

Der Verf. wird gesehen haben, daß er von der letztgenannten Forderung ablassen muß; ohne Zweifel hofft und erwartet er nun, daß die reale praktische Seite um so besser vertreten, d. h. daß Kritik, Verständniß, Interpretation der Quellen mit der Gründlichkeit und Schärfe geübt sein wird, welche er heut zu Tage in guten Büchern über das Alterthum zu finden gewohnt ist. Auch diese Hoffnung können wir dem Verf. nicht lassen. Weiß man schon in den früheren Abschnitten nicht recht, nach welchem Princip die Auswahl der citirten Quellen gemacht ist, so ist besonders in dem, welcher die Theorie der griechischen Musik behandelt, von einer wissenschaftlichen Kritik der Quellen nichts zu finden. Aristogenes, die spätere Aristogenianer, Theos von Smyrna, die Pythagoräer, Ptolemäus der übrigen viel zu wenig berücksichtigt ist). Boethius, Bergennius sind dem Verf. alle gleich ehrenwerthe Männer; was hier ursprüngliche und selbständige, was abgeleitete, mitunter 5 Jahrhunderte spätere Quelle ist, wird gar nicht untersucht, in stiellicher Eintracht kann man sie neben einander in den Anmerkungen wandeln sehen. Bisweilen wird auch da, wo wir eine alte, selbständige Quelle haben, doch die späte, abgeleitete citirt, ohne daß sich ein Grund für dies Verfahren einsehen ließe. Daß Verf. irgend Zweifel an der Echtheit von Melodien oder Schriften haben sollte, daran ist nicht zu denken, die „Einteilung des Canons“ wird ebenso wie die „Einteilung in die Harmonie“ demselben Cutilid zugeschrieben, obgleich in beiden eine offenbar ganz verschiedene Richtung verfolgt wird, obgleich es längst ausgesprochen ist, daß die beiden Schriften unmöglich demselben Verfasser angehören können, ja sogar beweist ist, ob nur eine von beiden von Cutilid herrührt. Ganz von fern wird ein Zweifel in dieser Beziehung im Nachtrag berührt, aber ohne daß derselbe irgend Einfluß auf die Darstellung selbst übt. Mit einer wahren Zähigkeit klammert sich Verf. an die von Vindar abstammende Melodie zum Anfang der 1. psyh. Ode, und doch sind die Beweise für die Echtheit derselben so schwach, wie die begründeten Zweifel an derselben stark sind. Dafür nämlich läßt sich nur sagen, und auch Vochs hat nicht mehr dafür anführen können, als daß es möglich und denkbar ist, daß sich eine Melodie Vindar's bis auf Kircher's Zeit erhalten haben könnte. Nun ja, möglich denkbar ist es allerdings, doch streift diese Möglichkeit schon etwas nahe an die, mit welcher auch Wunder geschehen können. Dagegen aber spricht einmal eben der Umstand, daß es höchst unwahrscheinlich und beinahe ein Wunder wäre, wenn diese Melodie sich seit Vindar bis auf Kircher's Zeit unverfälscht erhalten hätte, dagegen spricht aber hauptsächlich die völlige Unfindlichkeit, in der wir von Kircher über die Handschrift gelassen sind, und das Verschwinden dieser Handschrift selbst legt uns, wie dies von Fr. Vellermann hinreichend und unwiderleglich dargehan ist, völlig außer Stand, über die Melodie irgend etwas bestimmtes zu behaupten. Am wenigsten aber darf man sie mit solcher Blindheit für echt annehmen und so angreifen, wie Verf. S. 275—77 thut. Daß Verf. dies thut, ist allerdings sehr begreiflich; denn äußerte er an der Echtheit dieser Melodie Zweifel, so entging ihm ja auch die letzte rettende Planke, die er im Schiffsbruch seiner Ansicht, Musikgeschichte zu schreiben, ergreifen konnte.

Was nun das Verständniß der Quellen und die vermittelt dieselben gewonnenen Resultate betrifft, so wollen wir aus dem ziemlich reichen Vorrath von Beispielen nur die glänzendsten hervorheben. Aus der sogenannten historischen Entwicklung der griechischen Musik nehmen wir absichtlich so wenig wie möglich, da es mit dieser, wie sich zeigen wird, noch sehr seine eigene Verwandtschaft hat. Zuerst in aller Kürze ein Beispiel, wie aus Angaben der Alten in Verbindung mit besonderen Ansichten des Verf. Schlüsse gezogen werden. S. 188

erzählt Verf., daß schon lange vor Pythagoras ein anderer Grieche oder vielmehr Thraker, Orpheus, in Aegypten gewesen sei und sucht aus der Ähnlichkeit des orphisch genannten Dionysuskultus mit dem Nistriskulte, aus der ursprünglichen Litaneiform der echten orphischen Hymnen (nicht der jetzt unter dem Namen existirenden) wahrscheinlich zu machen, daß Orpheus seine Poesie und mit der Poesie auch die Musik aus Aegypten herholte. Stark mythisch gefärbt ist das Alles freilich, allein jene mythisch gefärbte Sage werde zum „historisch glaubwürdigen Factum“ durch die Uebereinstimmung des griechischen Linosliedes mit dem ägyptischen Wamerosliede. Verf. schließt nämlich: „Es wäre geradezu ein Wunder, daß Aegypter und Griechen für dieselbe Veranlassung jede für sich gerade dieselbe Melodie erkunden haben sollten! man könnte freilich einwenden, daß ja dasselbe Lied auch bei den Phönikiern u. s. w. gebräuchlich war. Wenn aber die Aegypter „fremde Melodien“ nicht zuließen, so muß die Weiße des Linosgesanges ursprünglich ägyptisch gewesen und von dort an die andern Völker übergegangen sein, nicht aber umgekehrt.“ Wir geben für den Augenblick (keineswegs für immer) dem Verf. zu, daß die von Herodot beobachtete Ähnlichkeit der Melodien über den gemeinsamen Charakter des Schwermüthigen hinausging — Verf. macht freilich daraus ohne Weiteres „ganz dieselbe Melodie“ — und wollen, was das „geradezu ein Wunder“ betrifft, diese Art zu schließen auf einen Fall aus der neuesten Zeit übertragen. Verf. wird uns zugestehen, daß, wenn im Alterthum zwei Völker in der Entfernung von Griechenland bis Aegypten saßen, das nicht viel näher ist, als wenn vor Erfindung der Eisenbahnen zwei Individuen, das eine in Salzburg, das andere vom Rhein eingemündert in Wien saß. Gesteht uns Verf. dies zu, so nehme er Zahn's Mozart Band I zur Hand, schlage darin auf S. 121—122. — Es müßte doch ein wahres Wunder sein, wenn zwei Menschen zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten für ganz verschiedene Dinge dieselbe Melodie erkunden haben sollten, wie Mozart in der Intrada zu „Pastien und Pastinen“ und Beethoven im ersten Thema des Allegro der 3. Symphonie! Folglich, da Mozart chronologischer Schwermüthigkeit halber nicht von Beethoven abgeschrieben haben kann, so hat Beethoven augenscheinlich Mozart abgeschrieben. Da haben wir das historisch glaubhafte Factum! — Wichtigere als solche Sachen sind die Unrichtigkeiten, die sich in der Darstellung der Theorie der griechischen Musik finden. Auch hier können wir unmöglich Alles berühren. Gleich im Anfang stoßen wir auf eine sonderbare Idee. Verf. sagt S. 346: „Das Material, den Stoff der Musik bildete, nach griechischer Anschauung, die Stimme und die forperliche Bewegung, d. h. eine rhythmisch geordnete Reihe von Tönen.“ Mit nichten, das heißt es gar nicht. Wenn Aristides Quintilianus sagt, der Stoff der Musik seien Stimme und Bewegung des Körpers, so ist Musik nicht in dem specifellen und jezt allein geläufigen Sinn zu nehmen, sondern vielmehr in dem bei den Griechen ganz gewöhnlichen, allgemeinen, nach welchem Poesie und Tanz ebenfalls zur Musik gehören. Auf den Tanz, die Orchestik und zum Theil die Hyporhythmik geht jener Ausdruck: „Bewegung des Körpers.“ Verfasser aber hat in dieser ganzen Einleitung die beiden Bedeutungen des Wortes Musik, obwohl sie sehr abtöndert sind, nicht gehörig auseinander gehalten. Denn wenn er gleich nachher sagt, die repräsentirende Darstellung, das Hyporhythmik (liege bei uns schon über das eigentliche musikalische Gebiet hinaus, so ist das bei den Alten ebenso der Fall. Zur eigentlichen Musik, d. h. der Musik im engeren Sinne gehört das Hyporhythmik bei den Griechen auch nicht, wohl aber zur Musik im allgemeinen, weiteren Sinne. Verf. ist aber ganz im Irrthum, wenn er S. 348 äußert: „diese Auseinandersetzungen zeigen, daß der Begriff der Musik bei den Griechen weniger scharf abgegränzt war, als er bei uns ist.“ Die Auseinandersetzungen des Verf. konnten möglicher Weise auf dies Resultat führen; das läge aber an ihnen

und nicht an der schwankenden Abgrenzung des Begriffes bei den Griechen, die wie gesagt eine engere und eine weitere Definition für denselben hatten, beide aber hinreichend abgegrenzt. (Daß übrigens Verf. aus diesen Definitionen und der Eintheilung der Musik ein den folgenden Nebengeordnetes, besonderes Kapitel macht, ist wieder ein Gegenstück zu dem früher angeführten Beweisen von logischer Schärfe.) — Verf. definiert nun — und jetzt bekommen wir es auch mit dem Philologen Ambros zu thun, für den schon der ganz abschließliche Druck der griechischen Citate, der durch die Entschuldigungsvermerke auf der letzten Seite des Buches doch nicht genügend entschuldigt ist, keine gute Empfehlung ist — „der Ton heißt „jeber Fall der Stimme durch gleichartige Anspannung zum Gesange geeignet“, d. i. jeder also gleichartig festgehaltene Klang, daß er eine bestimmte meßbare Höhe und Tiefe annimmt.“ In dieser Angabe ist Richtiges und Falsches wunderbarlich vermischt. Die Worte, welche als wörtlich sein sollende Uebersetzung der in der Ann. angeführten Stelle aus Eulcid mit Anführungszeichen hervorgehoben, sind eine falsche Uebersetzung der Worte Eulcids. Wie Herr A. aus ihnen etwas wie „durch gleichartige Anspannung“ gelesen hat, ist uns räthselhaft; wo steht „durch“? wo „gleichartig“? wo „Anspannung“? Besonders das Wort, wovon das letztere eine Uebersetzung sein soll, scheint verdammt zu sein, immer wieder falsch verstanden zu werden. Schon Ferkel hat damit allerhand Unfinn angerichtet, dann hat Drieberg eine durchaus richtige Uebersetzung und Erklärung davon gegeben, jetzt mißbraucht es Herr A. wieder, um „Anspannung“ daraus zu machen, was er doch selbst schwerlich versteht. Denn was ist das: „Fall der Stimme durch gleichartige Anspannung“? fällt die Stimme durch gleichartige Anspannung, oder wie sind die Worte zu fassen? was in aller Welt soll man sich dabei denken? — Dies ist das Falsche; etwas nähert sich Verf. dem Richtigen in den zur weitläufigen Erklärung hinzugefügten Worten, nur daß hier wieder das „gleichartig angepaßt“ hineinspielt und hier gerade so unverständlich, wie vorher. Eulcid sagt: „Ton ist Fall einer zum Gesange geeigneten Stimme auf eine einzige Tonhöhe.“ Daß dies wirklich der Sinn ist, davon kann sich Vf. aus Aristoxenos I S. 10 überzeugen, welche Stelle er selbst Seite 351 citirt, wo er aber Ann. 6 wieder von Modification der Spannung spricht. Hätte Verf. das gethan, was für solche Fälle notwendig ist, nämlich den Sprachgebrauch des Wortes (τάσις) bei den verschiedenen Schriftstellern untersucht, so würde er vielleicht auf das Richtige gekommen sein; wie bemerkt, konnte er übrigens dies schon bei Drieberg sehen. — Auf der folgenden Seite, 350, begegnen wir gleich einem derartigen Beispiel dafür, wie Herr A. den Sinn der griechischen Quellen herauszubringen versteht. Er will aus Aristoxenos den Unterschied zwischen der sprechenden und singenden Stimme darstellen. Nun ist in den Quellen Nichts mit so einfacher Klarheit auseinandergesetzt, als dieser Unterschied. Nämlich Aristoxenos sagt, daß, wenn die Stimme sich so bewegt, daß sie nirgend für das Gehör still zu halten scheint, wir diese Bewegung eine stetige nennen (dies eine treffende Uebersetzung Driebergs), wenn sie dagegen irgend wo stehen zu bleiben scheint, dann aber wieder einen gewissen Raum durchfliehet und wieder auf einer andern Tonhöhe Halt mache, und so immerfort ohne Unterbrechung (also etwa stetig der Zeit nach) thue, so nennen wir sie eine in Intervallen fortschreitende Stimme. Die stetige nun sei die im Sprechen gebrauchte, denn wenn wir sprechen, so bewege sich die Stimme so dem Orte nach, daß sie nirgend Halt zu machen scheint, bei der andern finde das Gegentheil statt und wer so thue, von dem ganz man nicht mehr, daß er spreche, sondern daß er singe. Nennen wir nun, daß die stetige Stimme die im Sprechen gebrauchte sei, versteht Herr A., verfährt durch Weidmanns falsche Uebersetzung, gerade ins Gegentheil, indem er das griechische Wort (λογικός) nicht in der Bedeutung „zum Sprechen gehörig“, sondern in dem Sinne unfrei „logisch rational“

nimmt, den es hier dem ganzen Zusammenhange nach unmöglich haben kann. — Nicht unberührt lassen dürfen wir die ganz unrichtigen Anstellungen der verschiedenen Gattungen oder Gestalten der Quarte und Quinte S. 361. Die Unterschiede in diesen Gestalten entstehen durch die verschiedene Stellung des Halbtons zwischen den Ganztönen. Verf. nimmt nun als zweite Gestalt der Quarte diese an: 1.  $\frac{1}{2}$ , 1; das ist aber falsch, denn sämtliche vom Verf. citirte und andre nicht citirte Quellen stimmen darin überein, daß die zweite Gestalt ist 1.  $\frac{1}{2}$ , was für die Bildung der Octavenstimmungen einen erheblichen Unterschied macht. Wollte Verf. in seinem Beispiel von der Höhe zur Tiefe in Ansehung des Anfangstones der Quartan gehen, so müßte er die Töne der Quarte selbst ebenjo haben folgen lassen und würde dann von selbst das Rechte gefunden haben, also nicht  $h-c-d-e$ ,  $a-h-c-d$ ,  $g-a-h-c$  wählen, sondern  $f-e-d-c$ ,  $e-d-c-h$ ,  $d-c-h-a$ , wodurch natürlich die ganze Sache umgekehrt wird, da die erste Gestalt jetzt die sein muß, wo der Halbton der erste nach der Höhe, statt wie in den Quellen der erste nach der Tiefe ist. Wenn übrigens Eulcid S. 14 etwas Anderes zu sagen scheint, so beruht das auf einem Irrthum Eulcids oder der Abschreiber, worauf Böck bereits aufmerksam gemacht hat. Bis in's Einzelne die Sache zu verfolgen, sind wir leider wiederum durch den Ort gehindert; von selbst versteht sich, daß darnach nun auch die Aufstellung der Quinten und Oktaven ein durchaus andres Ansehen bekommt, als sie in den Quellen hat. — Auf S. 367 kommen wir wieder zu einer offen gelassenen Frage. Herr A. findet nämlich, daß es uns ziemlich gleichgiltig sein könne, ob die Griechen ihre Scalen von der Höhe zur Tiefe gehen ließen oder umgekehrt; Gründe für und wider werden nun in Text und Anmerkungen hintereinander geschickt; vergebens sucht in der That der Leser hier nach einem Resultat über die Sache. Daß diese Frage für die wissenschaftliche Behandlung der Theorie der griechischen Musik gleichgiltig ist, ist freilich etwas sehr Neues; es dürfte doch nicht schwer zu beweisen sein, daß je nachdem man darüber das Eine oder Andre statuirt, eine Menge Angaben in den Quellen Sinn oder Unfinn sind, daß ohne eine klare Entscheidung dieser Frage eine bestimmte Vorstellung über das ganze System der griechischen Scalen zu erhalten unmöglich ist u. s. f. Doch der Leser glaube ja nicht, daß die Sache Herrn A. wirklich gleichgiltig ist; er hat nur geschertzt, denn er widmet dieser gleichgiltigen Frage in den Nachträgen mehr als 2 enggedruckte Seiten. Auch hier nimmt er zwar am Schluß S. 340 den indifferenten Standpunkt ein, allein im Ganzen scheint er sich doch auf die Seite Derer zu neigen, welche die Scalen als von der Tiefe zur Höhe gehend annehmen. Vollkommen Recht hat Verf., wenn er die beiden von Casimir Richter citirten Stellen aus Gaudentius und Aristides als nichts beweisend zurückweist; aber es gibt noch andere Verstärker jener Ansicht und noch andre Stellen, worauf diese sich stützen, und es hat uns genudert, daß Verf. von ihnen kein Wort sagt. Der eine dieser Verstärker ist Bojesen in der Ausgabe der 19. Section der aristotelischen Probleme, der andere Vincent in einer langen, ausführlichen Abhandlung in den Notices et extraits des Manuscrits XVI. Paris. — Drieberg, der für die doppelte Klangleiter stimmt, gar nicht zu geben, Vincent verweist auf den von Bojesen geführten Beweis, welcher leider kein Beweis ist. Die wichtigste Stelle scheint das 33. Problem unter den aristotelischen, das jedoch einmal wegen des ganz verworrenen und jede Sicherheit in der Benützung unmöglich machenden Instandes der ganzen Schrift so wie dieses Problems von geringer Beweisraft wäre, dann aber auch wohl durch andere Erklärung beicigt werden kann. Die übrigen von Bojesen zu Probl. 23 angezogenen Stellen sind von der Art, daß wir sie hier, wo für speciell philologische Erörterungen nicht der Ort ist, unbeachtet lassen können, weil sie in der That nicht das Mindeste beweisen. Hätte Verf. sich die Mühe genommen, die Quellen nach dieser Beziehung hin

## Kritische Revue.

zu durchforschen und jede Stelle genau zu prüfen, so wäre er sicher zu demselben Resultate gekommen, zu dem wir gekommen sind, daß die Griechen, bis auf Ptolemäus und wer von den nach ihm Lebenden sich ihm nicht angeschlossen, unzwiefelhaft von der Tiefe zur Höhe gingen, daß sie tief und hoch nannten, was wir tief und hoch nennen, daß der Proslambanomenos der tiefste, die Note Hyperbolos der höchste Ton ist u. s. w. Bei Ptolemäus liegen sich alle Stellen nach derselben Weise erklären, wenn nicht eine da wäre, die in dieser zu erklären uns bisher nicht hat gelingen wollen; für Ptolemäus also scheint sich die Sache wirklich anders zu stellen, wie er denn auch in manchen andren Dingen seinen Weg ging und nicht mit den Uebrigen ohne Weiteres zusammen geworfen werden darf. — Wir gehen zur letzten Stelle dieser Art über, welche wir hier zu erörtern gedenken, S. 368—69, in welcher etwas Grundfalsches gelehrt wird. Erstlich sagt Verf., daß „durch die Einschaltung des getrennten Tetrachords die Trennung, Diageuzis, statt eines bloßen Ganztones noch mehr, nämlich eine kleine Terz, ausmache.“ Diese Behauptung ist so verkehrt, daß man zweifeln möchte, ob Verf. sich nur eine halbe Stunde mit der Sache beschäftigt hat. Wo hat denn Verf. auch nur ein Wort von einer Trennung vom Umfang einer kleinen Terz gelesen? In den Quellen steht nichts davon und bei Hr. Bellermann natürlich ebensowenig. Das getrennte Tetrachord ist überhaupt, wenn man von unueränderlichen Systemen, das aus 4 Tetrachorden besteht, ausgeht, gar nicht das eingeschobene, sondern gerade das verbundene. Wird dies nach dem Tetrachord der mittleren (meson) eingeschoben, so fällt natürlich das getrennte ganz weg und von einer Diageuzis an dieser Stelle ist keine Rede mehr. Nun aber heißt es weiter, Euklid unterscheidet außer den angeführten Systemen noch drei Verbindungen von je zwei Tetrachorden: die Tiefe bestehe aus dem Tetrachord hypaton und meson, sei also im Grunde nichts als das halbe größere System und zwar dessen tiefere Octave; die mittlere Verbindung enthalte die Tetrachorde meson und synemmenon, die höchste die synemmenon und hyperbolos, und diese beiden letzteren rücken die ganze Tonreihe in eine ganz andre Tonart. Freilich, verfährt man so mit den Angaben der Alten, so ist es kein Wunder, wenn in dies ganze Gebiet immer noch mehr Confusion kommt, als schon darin ist. In aller Kürze, die Sache ist die: Die Griechen haben 2 Arten 2 Tetrachorde an einander zu reihen, entweder so, daß der höchste Ton des tieferen der tiefste des höheren ist, oder so, daß zwischen dem höchsten Ton des tieferen und dem tiefsten des höheren das Intervall eines Ganztones liegt; jene Art die Tetrachorde an einander zu setzen nennen sie Verbindung, diese nennen sie Trennung. Wenn nun Euklid sagt, es gebe 3 Verbindungen, eine tiefe, mittlere und hohe, so heißt das nichts Andres als: in der Normalscala, dem sogenannten vollkommenen System, hängen die Tetrachorde hypaton und meson, meson und synemmenon, diageugmenon (Verf. sagt falsch synemmenon) und hyperbolos an jener Weise zusammen, daß sie immer einen gemeinsamen Ton haben, ja Euklid geht in der Genauigkeit so weit, daß er sogar jedes Mal angibt, welches der gemeinsame Ton sei, in dem beide Tetrachorde zusammentreffen. Daß also diese Art der Aneinanderreihung, welche man Verbindung (Synaphie) nennt, Tetrachorde umfasse und so kleinere Systeme bilde, die für sich selbstständig existiren und Etwas waren, davon steht im Euklid so wenig ein Wort, wie in einer andern Quelle aber einer Darstellung. Das Ganze beruht auf einem tolosalen Mißverständnis, das Verf. vermeiden hätte, wenn er eine Ahnung von dem hätte, was man Selbstpunkt nennt. Nirgends nämlich lag es so nahe, von dem Gegensatz, der Trennung, über die nur ein Minder irgehen kann, auszugehen und wenn auf keinem andern Weg, so auf diesem zum Verständnis dessen zu gelangen, was Verbindung sei.

(Schluß folgt.)

C. Gurliitt, Victoria. Ouverture für großes Orchester.  
Op. 22. Hamburg, Cranz.

D. Wenn Siegesjubel in rauschendem Getöse aller Instrumente und in dem mit grüßer Stärke ausgeführten Vortrage der allergewöhnlichsten muß tauschen Hrasfen seinen richtigen Ausdruck findet, so hat obige Ouverture ihre Aufgabe erfüllt. Doch sind wir nun einmal gewöhnt auch für die erregteste Stimmung feste melodiose Gestaltung und innigen Antheil des Gemüths zu verlangen, und so läßt sie uns leider ganz unbefriedigt. Wir haben lange kein Product zu Gesicht bekommen, worin so sehr alle Wirkung nur durch Reflexion und äußerliche Berechnung zu Stande kommt, welches so sehr jedes freien Schwunges edler Begeisterung, ja sogar selbständiger Erfindung entbehrt. Eine kurze Einleitung, in welcher sich die Stimmen zu sammeln scheinen, führt durch ein langes unisono der Streichinstrumente in Achtelfiguren zu einem höchst gewöhnlichen und phantasielosen Sieges-thema (A-dur), welches zuerst langsam und pathetisch, dann nach einem neuen Anlauf (Wiederholung der Einleitung) in doppelt schnellem Tempo einsetzt, in Triolenfiguren variiert wird, und S. 12 mit einer trivialen Pstrofe abschließt. Eine trotz der Schwebart der Basses etwas lahm klingende Uebergangsperiode, deren Motiv noch dazu nicht eigen ist, führt auf S. 17 zu einer lebemren Melodie in E-dur, der einzigen des ganzen Stückes; sie verläuft ins pp; darauf kurze Durcheis crescendo bis zum ff, das Gefangsthema in E-dur, fuzze Durchführung des Triolenmotivs, das zweite Thema in B-dur (S. 28), Modulation nach A, die Clarinette bringt das erste Thema wieder, Wiederholung des ganzen Verlaufes bis zum Fortissimo, Einfaß eines rauschenden Maestoso  $\frac{3}{4}$  Takt; endlich Rückkehr zum Anfangsthema und Abschluß mit bekannten bundertmal gehörten Pstrofen.

Wir geben unseren Eindruck nach dem Lesen der Partitur; wir tragen kein Verlangen, ein so jedes melodiosen, rhythmischen oder auch nur contrapunktischen Reizes baares, nur auf Massenwirkung berechnetes Tonstück zu hören.

Carl Maria Ritter von Savenau, der 50. Psalm.  
Für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Posaunen oder Orgel. Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wie es scheint, der Versuch eines kunstgebildeten Dilettanten, der in der Pflege ernster Musik aufgewachsen etwas Eigenes in dieser Gattung liefern möchte. Mit frommer Hingabe an die Textesworte und ohne thörisches Streben nach ungewöhnlichem Effect führt er dies aus, auch mit guter Kenntniß der Stimmlagen und der Tonwirkung; doch ohne jedes Merkmal eigenen schöpferischen Talents, ohne die freie Bewegung eines reichlich gründlich gebildeten Meisters; sein Standpunkt nöthigt ihn zu engem Anschluß an gegebene Muster und zur Einfachheit in Structur und Modulation, was zwar im Ganzen dem geistlichen Stoff wohl ansteht, aber doch hier und da den Eindruck des Beengten und Erzwungenen hinterläßt. Vier Stücke bilden das Ganze: Nr. 1, Fugato in H-moll,  $\frac{3}{4}$  Takt, worin die Worte „Erbarne dich meiner o Gott“ u. s. w. vom gesammten Chor in einfachem Ausdruck (wo nur die Worte „Gott“ stellenweise einen zu ängstlich klagenden Ausdruck annehmen) vorgegetragen werden. Nach kurzem Zwischenfall wird das Fugato fortgesetzt, der etwas ungeschickte Einfaß des Orgelpunktes verrieth den Dilettanten. Nr. 2, Soliquartett (E-moll  $\frac{3}{4}$ ), einfach und mit frommem Ausdruck, mit wohlklingenden Harmonien und sauberer Stimmführung, doch nirgendwo eigentümlich. Nr. 3, eine groß ausgeführte Fuge auf die Worte „So will ich lehren die Ungerechten deine Wege“ (H-moll), mit marfirtem ausdrucksvollen Thema, schulgerech und correct gearbeitet (hier und da erlahmt der lebendige Fluß durch die Unterbrechung der Viertelbewegung) und mit kräftigem unisono schließend, worauf im Schlußchor (H-dur) das „Ehre sei dem Vater“ u. s. w. ge-



wichtig abschließt. Eine selbständige Begleitung haben die Sätze nie, die Instrumente verstärken nur die Singstimmen. Wir glauben, daß ein geübter Chor, der einmal gerade nichts Besseres vorhat, das Werkchen nicht ohne Interesse einmal durchfliegen wird.

**W. Städe,** Hymnus nach dem 65. Psalm. Für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Im Gegensatz zu dem vorher besprochenen dilettantischen Versuch haben wir es hier, wie der erste Blick zeigt, mit dem Werke eines in musikalischer Segelkunst wohl bewanderten und mit Routine begabten Mannes zu thun. Sowieberit in Entwurf und Bau der Sätze, in Behandlung der Stimmen und des meist selbständigen instrumentalen Theiles, geschickte Behandlung des so ungeliebten Materials des Männergesangs, Uebung im Treffen des richtigen Tones für das Auszubildende, Fluß der Harmonien und der thematischen Arbeit — kurz Alles finden wir, was den guten und aus Ernste gewöhnten Musiker kennzeichnet, mit Ausnahme freilich dessen, was dem schöpferischen Genius eigen ist. Ueberwiegend Motive, tiefere allgemein ergreifende Auffassung wird man vergebens suchen; es ist eben ein für einen bestimmten Zweck nach feststehendem Typus gearbeitetes Gelegenheitsstück, welches den Charakter des Conventionalen nirgends abstreift hat. Nach kurzer Instrumentaleinleitung schafter Chor C-dur  $\frac{3}{4}$  (Laudibus linguae tibi sempiternae etc.), kräftig und wirksam; dann Solo für Tenor und Bass, (Canon,  $\frac{3}{4}$ ) mit häufigem Contrapunkt der Violine; Wiederholung des ersten Chors, am Schluß durch C-moll nach As-dur, worin ein ernstes, etwas eintöniges Soloquartett (Eradis mentes hominum piorum) einsetzt, was dann der ganze Chor wiederholt; Uebergang nach G, kurzer Chor (his bonis ergo), meist unisono, etwas leer und monoton. Dann in C-dur große Schlusssätze (S. 34 — 67 der Partitur!) über das Wort Amen, nicht ohne einzelne harmonisch interessante Momente, doch ungeliebt gebehnt.

**Franz Patreins,** vier Lieder. Für vierstimmigen Männerchor. Potsdam, Stein.

Das Ungenießbarste, Präantastloseste und Unbeholfenste, was uns in dieser im Ganzen wenig erfreulichen Gattung zu Gesicht gekommen; keine Spur von Talent, natürlichem Gefühl und Sinn fürs Wohlklingende. Besonders wo der Componist munter scheinen will, wird er ganz unerträglich, wie im Nr. 4. Gott bewahre uns vor diesen Naturjüngern, denen die Natur in der Kunst immer fremd geblieben.

## Die Auferweckung des Lazarus.

Dratorium in zwei Theilen von Johann Vogt. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Aus preuß. Schlesien.

D. K. Dies im Voraus, wenigstens in Schlesien, viel besprochene Wert ist nun endlich, nachdem lange vorher unter normen Empfehlungen Subscriptionen darauf gesammelt waren, für Chor- und Handgebrauch im Druck erschienen. Nicht ohne Begier und große Hoffnungen schlugen wir den vom Verfasser selbst veranstalteten Clavierauszug — der allein uns vorläufig zu Handen gekommen ist — auf. Das religiöse Leben ist ja ohne Zweifel im deutschen Volk wieder erwacht und noch immer im Wachsthum begriffen. Auf die Selbstauflösung der mächtigen philosophischen Bildung hat sich bei dem blästrten Geschlecht, wie zur Zeit Christi, die Sehnsucht nach dem Ewigen mit doppelter Gewalt in den Gemüthern eingestellt, und treibt unbewußt an allen Enden die Tiefen zur religiösen Vertiefung in sich selbst. Das kann ja auch für die religiöse Musik nicht ohne Erfolg bleiben. Dazu sind Handel und Bach Gemeingut aller gebildeten musikalischen Kreise geworden. Die einschlägigen Ver-

suche und Vorarbeiten von Weinardus weisen darauf hin, daß der religiöse Styl der Aufgabe, auch mit religiösem Inhalt sich zu erfüllen, sich immermehr bewußt zu werden beginnt. Was Wunder, wenn wir meinen, in unserm Componisten — von dessen vorgehenden 31 Werken uns freilich noch nichts zu Gesicht gekommen ist — sei ein würdiger Nachfolger der alten Helden aufzuerstehen, bereit und fähig, die durch die klassische Periode der Instrumentalaufkunft verweltlichte geistliche Muse wieder in die alten Geleise zurückzuführen, und doch zugleich hineinzugetraut mit dem inzwischen durch die fortschreitende musikalische Bildung zu Tage geförderten Material, um es geistreich und entsprechend verwenden zu können.

Wir können nicht sagen, daß das Dratorium unsern Erwartungen durchaus entsprochen hätte. Die Gesamt- und die Einzelintentionen des Künstlers waren auf nichts Geringes gerichtet. Das Subject, die Aufwertung des Lazarus, ist durchaus passend für eine großartige oratorische Behandlung. Die tiefe Feinheit, Wärme und Innigkeit, deren Hauch über der biblischen Erzählung des Factums liegt, der große historische und ethische Hintergrund, der das Jhoh! umgibt — denn hier ist es ja, wo die Kluft zwischen dem feindlichen verächtlichen Judenthum und der neuen göttlichen Offenbarung zur Entscheidung kommt, und durch die Handlung leuchtet der Kampf des Todes mit dem Leben — sind wohl geeignet, den großen episch-lyrischen Styl, als dessen Vertreter in der Musik wir das Dratorium betrachten, als Vorwurf zu dienen.

Nur eins war es, was von vornherein uns gegen die Wahl bedenklich machte. Das Factum selbst ist betraulich nur im Johannis-evangelium erzählt. Es war notwendig, daß die musikalische Verarbeitung daselbst nicht losgelöst von den historischen Umgebungen behandelte, sondern zur Kennzeichnung der Situation auch dem vorgehenden historischen Verlauf Entlehnte. Das hat auch der Componist gethan und die von ihm gemachte Zusammenstellung des Textes ist im Ganzen eine glückliche zu nennen. Der große Hintergrund der Handlung, die Feindschaft der privilegierten jüdischen Glaubensmächter, die Theilung der Halben und Schwantenen in die theils gemüthliche, theils wunderglaubige Richtung, die sich dem Feind in die Arme wirft, der imige Glaube der Jünger sind durch unsichtig gewählte Biestellen mit bezeichnenden Strichen einander gegenüber gestellt. Aber auch das Alles ist mit Worten des Evangelisten Johannes gesehen. Nun aber ist Johannes unter allen vier Evangelisten der musikalisch und überhaupt künstlerisch am schwersten zu behandelnde. Nicht das Factum ist es, worauf es ihm überall ankommt, sondern der ideale Gehalt des Factums; und jeder einzelne Bericht ist von diesem symbolischen Charakter und getragen von dem Hauch der Verkürzung, den das ganze Evangelium hat. Die Sprache ist so überaus feinsch und spröde, so ohne allen Schmuck, ja ohne alle Verbindung und Puanerung, daß Jemand mit Recht gesagt hat: Johannes spreche Gedanken! \*); es fehlt jedes malerische Beiwerk, jedes bewegte Leben der sinnlichen Erscheinung darin. Daher denn zu einer musikalischen Behandlung der Worte nur eine Tiefe der musikalischen Anschauung fähig ist, die zugleich auch dem idealen Gehalt gemachsen und innerlich verwandt ist, wie etwa Bach \*\*). Der Johann Vogt ist, wie uns scheint, an dieser Klippe gescheitert. Die Arie Nr. 2 ist ein musterergiltiger Beweis dafür. Die Vertiefung: Thut er nicht die Werke seines Vaters, so glaubet ihm nicht; thut er sie aber, so glaubet doch den Werken, wolt ihr ihm nicht glauben, daß ihn der Vater gesandt hat — ein im gewöhnlichen Sinn

\*) Daher denn auch, was S. Vogt wie und da vom Eigenen zugeführt hat, sehr merkwürdig obliegt: z. B. p. 75, wo er den zur Verbindung gehörigen Nebengedanken ergänzt: *et hoc mecum* auch „*et hoc mecum*“.

\*\*) Doch merkt man auch bei diesem, wie sehr die Musik des poetischen und sinnlichen Elements im Text bedarf. Unter seinen Passionen wie die nach Mathäus immer die populärste bleiben, wenn sie es, wie zu hoffen steht, es geworden ist.

gewiß durchaus unmusikalischer Text — wird von einem Jünger in Arienform vorgetragen. Die Melodie ist recht niedlich, aber konnte ebenfogut jeden andern Text haben, und das Ganze schreit so monoton dahin, daß wir unferntheils den Juden durchaus nicht Unrecht geben können, wenn sie im folgenden Chor sagen: „Was hört ihr länger zu? — Dieser lästert Gott!“ Denn eine Verknüpfung des lebendigen Gottesbenedictus aus dem lebendigen Glauben heraus in solch unlebendiger fast- und kraftloser Weise ist in der That nahe daran, wie Hohn und Lästerung auszu-sprechen.

Doch das ist etwas, was an der Schwierigkeit des Textes liegt. Wieleicht ist es eingebracht durch sonstiges strenges Festhalten der für ein Oratorium charakteristischen Auffassung. Aber auch diese vermüssen wir. Der Inhalt des Oratoriums muß dramatisch sein. Aber die Form darf es nicht sein, ist es auch in keinem klassischen Oratorium. Vielmehr müssen, wie bei aller für sich bestehenden Musik d. h. solcher, die durch keine Action getragen wird, so auch beim Oratorium Gegenstand der Darstellung Empfindungen sein, und zwar speciell Empfindungen, die durch einen bedeutamen historischen Verlauf angeregt werden. Daraus ergibt sich der episch-lyrische Charakter des Oratoriums. Daß dem so sei, beweist schon die dem Oratorium eigenthümliche Form des Erzählers, die beim Drama, welches die Handlung selbst vorführt, vollkommen überflüssig ist. Auch Herr Vogt hat ihn — mit wechselnder Stimm-lage — seinem Oratorium eingefügt und dadurch jenen Charakter des Oratoriums anerkannt. Aber eben dadurch kommt der innere Widerspruch seines Wertes zu Tage, es ist dramatisch gearbeitet. Ein sehr lebhafter Dialog, ja Trilog zieht sich durch das Ganze, und selbst der Chor tritt aus der Rolle des reflektirenden Mitempfindens in die des bewegten Handelns. Am lästlichsten tritt dieser Widerspruch zu Tage, wo, wie 3. B. in Nr. 7 und 22 (p. 26 und 73), der Erzähler sich als zweite oder dritte redende Person an dem Dialog zu betheiligen scheint und Erzählung und Handlung un-tenore, unmittelbar verknüpft, hintereinander hergeben. Das ist ein Mißgriff.

Aber indem wir zur Verantwortung dieser Hauptfragen das Oratorium durchblättern, merken wir, daß wir überhaupt von so hochgehenden Forderungen absehen müssen, denn unser Kunstwerk entlarvt sich — bei allem Anerkennungswerten einzelner Intentionen, die man leider nur zu oft heraus merkt und als gemacht empfindet — im Ganzen als Mittelgut. Von Bach's hohem Geist ist Nichts darin; von Händel merkt man wohl einen Einfluß an den Weissen, die hier und da zu der sprichwörtlich gewordenen Wacht der Händel'schen hinausstreben — sonst aber keinen. Die Modulation ist überaus dürftig, und außer der chromatischen Tonleiter werden nur die allernächst verwandten Tonarten verwendet. Freilich ist das an und für sich noch kein Fehler; denn das ist ja gewiß, daß auch die altklassische Musik den Charakter der Einheit, Selbstheit und Ganzheit, den krause in der Philosophie der Musik als Grundwesenheit aller wahren Musik aufstellt, gegenüber namentlich den neuesten Schulen dadurch vorzüglich trägt, daß keine unnatürlichen Ausfährungen in leiterfremde und misverwandte Tonarten stattfinden. Aber dafür entschädigt sie doppelt und hundertfach das Ohr, das durch Abwechslung ergötzt sein will, durch die sinnreiche Verschlingung der Motive und die bunte Mannigfaltigkeit und Individualität der Stimmfährung. Nach diesem Erfolg haben wir bei Herrn Vogt vergeblich gesucht. Die meisten Chöre zeigen, einige Reminiscenzen aus Don Juan (erster Chor gg. a. e) und Paulus abgerechnet, eine auffallende Verwandtschaft mit den Compositionen für Männerstimmen, welche — sonst dunklen Umriss und noch dünnere Erzählung — bei feierlichen Gelegenheiten von den herbeigekürmten Vandschullehrern zu Gehör gebracht zu werden pflegen. Wenn, wie in Nr. 19, namentlich p. 68. f. ein Chor als cantus firmus den Kern bildet und die begleitende Stimmfährung in nichts als einer Figurirung besteht, wie sie jeder leidlich gebte Organist ertemporirt — noch dazu ohne Einheit

des Motus (cf. p. 69.) und zu solchem Behuf noch der colossale Ballast eines achttimmigen Chors aufgeboten wird, so ist das unsers Erachtens keine Arbeit, die innere Ueberzeugungskraft und Burchsicht der Dauer haben könnte. Die Abwechslung, die der Gegenchor durch die rhytmisch höchst eintönige (bactylische) Abwechslung einer sehr einfachen Accordsequenz hineinbringen soll, bewirkt das Gegenteil ihres Zweckes, sie ermüdet. Gewisse Lieb-lingsfiguren sehr abgebrauchter Natur versehen nicht, denselben Effect zu machen, namentlich eine ist uns aufgefallen, die regelmäsig wiederkehrt, wo die Gottheit Christi besonders betont wird:

V 7. 1, VI 7. II; aufgelöst mit dem Metrum — 0 — —  
 1 — —, — 0 — —, — — —; p. 12, 13. U U 19. (— —  
 0 0 0 0 —) 26, 36. (— — — 0 0 — —)

Gehen wir nach diesem allgemeinen Ueberblick noch kurz zu einer Revidue der einzelnen Nummern über, so ist es zunächst an der Quere zu loben, daß sie nach klassischem Vorbild mit einem Grave beginnt. Aber daß dies Grave nichts anderes ist, als das nachher gleich wiederkehrende, noch dazu ziemlich unbedeutende Anfangsrecitativ des Wertes, einer Trompette verliehen, ist nicht zu loben und erinnert an die italienische und französische Auffassung der Ouverture als einer olla potrida. Die Aus-fährung des Allegro läßt sich gut an, leidet aber schon an der chromatisch angefrähten Verzerrung der neuen Musik. Nachdem das Motiv durchgeführt ist und wir mit Recht der Steigerung zum Höchsten harren, kommt sie, — aber wie! Es ist zum Erstaunen: im rasenden Getriebe erhebt sich ein Gang, der ebenfogut in der Stummen von Portici stehen könnte und höchst banal endigt; auch die Fortschreitung vom Decilang der Dominant zu dem gräßlichen Setzenaccord der Tonika mit der kleinen Septe bleibt uns nicht erspart! Ueberhaupt möchten wir gelegentlich dieses Wirbels Herrn Vogt, in besten Werk das Tremolo eine ermüdete große Rolle spielt, zu bedenken geben, daß dergleichen in strengen Styl höchst sparzaam und immer ganz klar und durchsichtig sein muß; muß sich ja bei richtigem Orgel-spiel selbst der Triller dem Takt fügen und rhytmisch ganz durchsichtig sein. — Der erste Chor ist nicht ohne dramatisches Leben. Im folgenden Recitativ scheint uns die Declaration des

Schlusses: „aber ihr glaubt nicht“ ungeeignet; es müßte heißen:

0 0 — — — — —  
 0 0 — — — — —  
 0 0 — — — — —

aber ihr glaubt nicht. Ueber die Arie Nr. 2 haben wir uns schon ausgesprochen; schade um das schöne Lieb, das hätte daraus werden können. Nach einigen einleitenden Figuren hebt der 3. Chor canonisch all ottava an, so zwar, daß sich der Canon in der Quinte wiederholt, doch weicht die strenge Form bald einem weiten con licenza. Die schönste Nummer des Ganzen scheint uns das Duett Nr. 5; ohne dramatische Verzerrung ist es rein, lyrisch empfinden und bewegt sich in edlen Rhythmen und treffender Charakteristik. Der folgende Choral: Christus dec ist mein Leben, würde ohne die Harpeggio-Zwischenspiele besser klingen, ist aber hier nicht am Ort, da die zum Theil nicht schönen Textänderungen des Componisten ihm doch den ursprünglichen Charakter eines Sterbeliedes nicht haben nehmen können. Der folgende Chor ist die richtige Schulmeistermusik, harmlos, einfach und geschmacklos. Im Recitativ Nr. 9 macht die Begleitung eine sehr moderne Wodsprünge; doch ist in der Begleitung des folgenden Dialogs die sinnige Verwendung des wehmüthigen Motus aus der Ouverture — das hiernach die Todessehnung Christi zu bedeuten scheint — anzuerkennen; freilich wird sie sofort durch einige Tremolos verschlungen.

In Nr. 2 glaubten wir Gumbert zu hören, und in dem kurzen Chor Nr. 13, Tact 12, entpand in uns die liebste Vorstellung einiger unbedobener Choristen auf der Bühne, die in der Intention Staunen und Bangen auszudrücken sich mit halb pffigen, halb dummen und entsetzten Gesichtern anstarren. Chor Nr. 14 gehört — abgesehen von der Breite — unstreifig zu den besseren Parteeen des Wertes. Das Geschmacklose aber des

Ganzen scheint uns der Trauermarsch Nr. 15. Wenn Händel die und da in seinen Oratorien dem Helden schickal, das er feiert, einen Marsch einrichtet, so befremdet das nicht. Aber wenn in diesem währenden Gemälde, wo ein Verstorbener, der, nach allem zu urtheilen, sehr weichen und innigen Gemüths gewesen sein muß, und die Klage zweier Schwefsten auf der einen, der Heiland auf der andern Seite des Mittelstück bilden, ein Trauermarsch auftritt, noch dazu mit Trommelwirbel und dramatischem Geheul, so ist das geradezu abgeschmackt. Es war ja kein Veteranenbegräbniß. Nr. 17 ist sehr lieblich, aber auf sehr billige Ansprüche kleinstädtischer Singvereine eingerichtet. Ueberhaupt schmecken diese Klammern im Ganzen in etwas zu trivialer Weise nach dem Pomp, der in norddeutschen Städten bei dem Begräbniß eines wohlhabenden Bürgers gemacht zu werden pflegt. Nr. 15, die Schügen sichen mit aus. Nr. 16, Chor der Schule. Nr. 17, Chor des städtischen Singvereins; im Anschluß deren Collecte und Nelsonsforum am Grabe (pag. 59). Nr. 18, wieder die Schule; dann der Text der (zu ergänzenden) Leichenrede (p. 60), unten und Schlußchor. Nr. 19 erst geht wieder in freieren Dimensionen; aber f. o. Nr. 20 macht, obwohl dramatisch angelegt, doch auch nicht einmal diefen, sondern nur einen ganz abgerissenen Einbruch. Es kommt darin rein gar nichts zur Entwidlung. In Nr. 23 werden wir gar mit Reminiscenzen aus der Introduction zum 3. Act des Tannhäuser unterhalten! — Recht kräftig ist der Schlußchor gehalten und innerhalb der Grenzen, in denen das ganze Werk sich hält, wohl anzuerkennen. Wo Herr Vogt p. 81, Takt 3 von unten sich schreibt, hört jedes musikalische Ohr aus. Stott des höchst modernen Schlußes hätten wir lieber ein mächtiges Grave von 3 Tacten im Händelschen Styl gemüncht.

Möge Herr Vogt, den wir persönlich zu kennen nicht den Vorzug haben, diese Bemerkungen, die wir seinem Werk gewidmet haben, für das nehmen, was sie sind: Aeußerungen, in denen sich allerdings einige getäuschte Hoffnung, aber doch nur das Interesse zur Sache ausdrückt. Möge er sich nicht abschrecken lassen, wenn ruhige Einsicht ihn selbst von den verschiedenen Schwächen seines Kindes überführt. Bei tüchtigem Studium der alten Meister kann er wohl auch einmal etwas Gutes leisten, da ja auch in diesem Werk das Streben und das Tüchtige seiner Intentionen nicht zu verkennen ist.

## Maestro Verdi als Cantaten-Componist.

C.—x. Die „Mailänder Musikzeitung“ (vom 20. Juli d. J.) berichtet von den glänzenden Erfolgen, die der „große italienische Meister“ neben Meyerbeer (Symphonie in Marschform) bei Gelegenheit der Welt-Industrie-Ausstellung in London durch Anführung seiner Cantate: *Hymnus der Völker* (*Inno delle Nazioni*), Dichtung von Arrigo Boito, errungen, und sagt bei dieser Gelegenheit:

„Verdi, so viele Jahre hindurch Schöpfer des Reinen und Vollendetsten in Absicht auf Form, Harmonie und Instrumentation“ (hört!) „hat es in diesem seinem jüngsten Werke — in welchem“ (sagt das Blatt oben) „sein Verdienst als Tonsetzer und Contrapunktist die Kräfte zum Studium herausfordert — verstanden, zwei der entgegengelegtesten Vorworte zu einem Ziele zu vereinen. Ihm ist es gelungen, obne von der theatralen, populären, dramatischen Wirkung irgend etwas aufzuopfern, zu gleicher Zeit zum höchsten Gipfel künstlerischer Idealität und zu den Geheimnissen der Wissenschaft hinanzuführen.“

Zum Beweise dieser seiner Größe wird uns u. a. mitgetheilt, wie wir lassen Introduction, Solo des Barren (Tenor) und Voller-Gebete auf sich beruhen — gegen den Schluß hin, nachdem der frühere Gedanke von „musikalischen Darstellungen begleitet“ verstanden, das mächtige englische Volkslied „God save the Queen“ einherbraut, gefolgt von der „Marchenweise“ und dem italienischen „Hymnus von 1848 (Dichtung von Mameli).“ — „Diese drei, im Rhythmus, Tempo und Charakter so divergirenden Gefänge“ (heißt es), „werden weiterhin mit einer Kraft, Klarheit

und Wirkung mit einander verwebt, daß selbst das gute Attenland sich des Staumens nicht erwehren haben wird, trotz seiner Voreingenommenheit“ für die Fügung eines Händel und des großen (ei, Mailand!) Seb. Bach.“

— Verdi und Bach! —

Fassen wir die große Kunst ein wenig näher ins Auge, durch welche unsern Meister es gelang, jene so verschiedenen Nationalhymnen mit einander in Beschleunigung zu setzen. Doch wohl so ein Stück ä la Don Giovanni-Finale, wird Jeder denken. Geheißt! Die Mittel sind verbraucht. Die Sache liegt weit näher und ist einfach, wie das Columbus-Gl.

„Der englische Volksgefang“ (schreibt unser Berichterstatter), „um ihn den andern zu amalgamiren, ist aus künstlichste (ingegnoso-mto) aus dem  $\frac{2}{4}$ , in den  $\frac{3}{4}$  Tact verwandelt, und dient dem volkräumenden (strepitoso) und staumenswerthen Schluß zur harmonischen Unterlage.“ — Wie schön! Du hast Ihr, Kunsthändler! in drei Worten das große Geheimniß. Gebet hin, thut das Gleiche und werdet — unsterblich, wie Verdi! (Gott! Welch ein mühseliger Weg nach hinten zum Vorwärts musikalischer Kunst!)

Merkwürdig und zugleich sehr bezeichnend ist es, daß von Fremden neben Verdi (dem italienischen Industriellen) auch der große französisch-deutsche Industrieller Meyerbeer es sein muß, der zur Londoner „Welt-Industrie-Ausstellung“ sein Scherzlein einbrachte. Weniger merkwürdig, vielmehr sehr erklärlich, daß auch letzterer gleich Jenem auf den Gedanken kam, dem *Stretto* seines „*Marcia religiosa*“ ein englisches Volkslied „*Rule Britannia*“ — gefolgt von einem (wie die Zeitung sagt) „*gugierten Labyrinth*“ — einzuschleichen, um so den Engländer bei den Haaren, wenn's sonst mißlänge, zur Bewunderung und Liebe herbeizuzwingen.

## Correspondenzen.

Berlin.

h.—w. Wie sagten in unserem letzten Bericht, daß die musikalische Saison mit der Aufführung von Händel's *Salomo* durch die Sing-Akademie als abgeschlossen anzusehen, zugleich ist diese als die beste Leistung nach Oftern anzusehen. Das letzte Concert des von „oben“ her weltlich unterstützten *Chor- und Soli-Vereins*, dem die besten Kräfte zu Gebote stehen und Erleichterungen jeder Art zu Theil werden, wurde von Rob. Kadecke geleitet. Von besonderem Interesse war in ihm das Zigeunerleben von R. Schumann mit der Instrumentation von Grädener, das an diesem Ort, wie einige Tage später an einem andern, außerordentlich gefiel. Die *Walpurgisnacht* von Mendelssohn und *Anders* war sehr gut vorbereitet und gelang ohne allen Tadel. Wir gehen jetzt aber zu dem Glangpunkt dieser Zeit über, dessen wir schon zweimal Erwähnung gethan.

Händel hat den *Salomo* 1749 componirt, also in einer Zeit, da er als Oratoriencomponist schon reichliche Erfahrungen gemacht hatte, und in ihm bewiesen, daß er nicht zu den Besten gehörte, die einen Höhepunkt erreichen, um dann absteigend wieder zu sinken. Gewiß ersah das Genie, auf der Gipfelschöhe seiner eigenen Leistungsfähigkeit angelangt, zuerst das seiner Individualität zunächst Liegende und ihr am vollständigsten Entsprechende. So ist der *Reffas* als H.'s Hauptwerk anzusehen. Es sind die andern Werke, wenn in ihnen sich nicht mit gleicher Tiefe und eben so reicher Monnigaltigkeit die verschiedenen Richtungen dieses großen Genies zusammenfassen, darum aber nicht zu unterschätzen, und man wird (um sie richtig und umfänglich zu würdigen) gut thun, sie für sich zu betrachten und dabei auch nicht einmal im Verborgenen nach der Sonne des Händel'schen Sternhimmels hinzublicken. Eine Frage, die bei Händel nicht allein, sondern bei Wiederbelebung der alten Musiken überhaupt heute öfter zur Sprache kommt, ist, inwiefern sie den Ansprüchen unserer Zeit genügen. Unserer Ansicht nach ist es von vorne herfür ein Ungerechtigkeits auf ein Werk seiner Zeit den Maßstab einer andern anzulegen. Denn aber ist es zwar nicht fraglich, daß die Zeit nicht tollte, sondern

\* Eigentlich: „Eingewohntheit (engl.-s. *accustomed*) in“ u. f. w.

fort und fort vorwärts eilt; es löst sich oder noch darüber streiten, ob der Rück unserer Welt, daß sie dem Wechsel unterthan, zum Gesetze oder annehmlicher sei. Wenn heute die Richtung der Composition dahin drängt, das Lyrische in der Musik immer mehr zu verächtlichen, und statt seiner eine Art dramatischen Stils zu schaffen, so wird die Vocal-Musik in der zu Hilfe kommenden Hölse in dieser — von uns nicht gut geheißen — Bewegung befördert, freilich auch getragen. Uns scheint es deshalb aber nicht gerechtfertigt die Werke Händel's, in denen das lyrische Element zum größeren oder geringeren Theile überwiegt, nach dieser heute geltenden Ansicht abzuweisen und tiefer zu rangiren. So, will man den ungehörten dramatischen Fortgang als ein Grundgesetz hinstellen, so dürfte man dem lösen historischen Unterbau des Refras auch keine Anerkennung zollen, und müßte die so überzahlreichen lyrischen, epischen Abweisungen darin schließlich sogar tadeln. Wir treten einer solchen Anschauung entschieden entgegen. Die Hauptwirkung der Musik wird immer im Lyrischen liegen. Es ist freilich Aufgabe des Dichters, den Stoff so zu wählen und so zu bearbeiten, daß er den Gesetzen des Epos nicht widerspreche; doch darf der epische Theil desselben, der nur den Recitativstil und die Kommaletzt zur Anwendung kommen läßt, nur den Rahmen abgeben, aus dem die lyrischen Momente als Ritter hervortreten. Diese sind den Edelsteinen eines Schmuckes zu vergleichen, die einer Fassung bedürfen um recht zu wirken. — Die Singakademie war mit ganz besonderer Lust an dieses Werk gegangen. Im Textbuch stand eine kurze Vorrede von R. (wir glauben „Kintete“ der Biograph Zetter's), die neben wenigen historischen Daten das Werk empsahl und begeisterte pries. Die Ehre wie das Ordre erfüllten ihre Aufgabe mit der gewohnten Fähigkeit und Vollendung. Die Personen des Salomo (Hrl. Baer), der Königinnen (beide Hrl. Linde), der beiden Mütter aus der bekannten Fabel von dem einen Kinde (die eine Hrl. Dedt), Zadok und Hlail schienen dieses Mal besser noch vertreten zu sein, als sonst, weil die verschiedenen Partien zum Theil wie eigens geschrieben für die Singenden paßten. Die Ausführung war namentlich in dem puristischen von allen modernen Wirkungen abtenden Sinn des Instituts eine sehr gute und die Stimmung des Publikums entsprach dem durch spannende und bis zum Schluß andauernde Theilnahme. Namentlich feststellte die Acten des 2. Theils, in denen die Verschicktheit bei beiden mütterlichen Empfindungen abfindend und anziehend, erschreckend und rührend geschildert wird. In diesem Theil darf keine Note fehlen. Eine jede geschehene wäre ein Fingerring aus dem Wille dieser beiden Figuren. Der Musik muß Zeit gelassen werden, daß sie wirke. Man erkarte sich recht an den Alten; dann wird man nicht ermatten und sich vor der Zeit gelangweilt fühlen. Was läßt sich von der Musik also sagen? Daß man sie hören soll, ist wohl das Beste. Es ist eine frische, ein Reiz der Ammut. Eine Gewalt des Andrucks und geistvoller Inhaltsreichtum in ihr, wie eben nur in Händel's M e t e r w e r k e n. Angeregt durch den unseren ganz entgegengelegte Meinungen, die bei dieser Gelegenheit hierorts sich auszusprechen, haben wir uns schon länger aufgehalten, als dem herabhängenden Berichterstatter ziemt. Eben deshalb weichen wir aber noch einen Blick auf den Text. Das Volk um Salomo geschaort betet Jehovah an, ein Zeichen des Wohlgefallens wird dem König vom Himmel her. Salomo bezieht dieses auf den Tempelbau, schiltet seine Frömmigkeit und wendet sich dann zur Königin. Im Wechselgesang legen sie ihre gegenseitigen Gefühle dar zur Erbauung ihres Volkes, das ihnen ein glückliches Leben wünscht. In der 2. Abtheilung, die mit einem Opfer des Herrn beginnt, werden die beiden Mütter vorgeführt. In einer Reihe von Nummern geben sie sich ihrem Weiden nach zu erkennen. Das ist wichtig für den Antheil, den der Vorgang erweisen soll. Wir sollen die gute sich gewinnen, die schlechte bedauern lernen. So eindringlich und ergreifend ist dieser Theil, daß der Jubel des Volkes und des Zadok nur anspricht, was das Herz empfindet. Neuen Stanz hinzuzufügen, erscheint im dritten Theil die Königin von Saba. Salomo läßt die Saiten anstimmen, lieblichen Gesang, Kriegsgetöse, Fiedelschmerz und Friedensstimm erlingen. Dankend verläßt ihr der Gatz und der Chor verabschiedet dem Könige Unsterblichkeit. — Das Ganze ist ein Bild der Herrlichkeit des alten Testaments. Zweck tritt uns Salomo als der fromme, auf Erden hoch

beglückte Diener Gottes entgegen. Dann krönt er die vielen mühtigen Thaten, deren nur beiläufig Erwähnung geschieht, durch den Sohn, den seine Weisheit der drohenden Unfahnd angezeihen läßt, und im letzten Theil erscheint er als Herr der Künste, Erwecker der höchsten irdischen Glückseligkeit, als Zauberer der Gefühle, als gottumwahrter Sänger. In den drei Grundrichtungen des menschlichen Seins, als Diener Gottes, Mann der Kraft und Weisheit, und bevorzugter Beherrscher der höchsten Welt der Kunst wird er vorgeführt. Um ihn das Volk geschaort. Es ist der Höhepunkt in der Geschichte der Mission des jüdischen Volkes auf das Glücklichste zusammengefaßt, und in den Verlauf einer großen Musik aufeinander gelegt. Wir wünschen, daß auch an anderen Orten Ausführungen dieses Wertes den Keunern Selbstenheit geben mögen, es zu würdigen und noch andere Federn, sich darüber anzulassen.

## Nachrichten.

In Dresden will man nicht die neue Pariser Stimmung, sondern eine noch tiefere einführen, und ist deshalb eine Conferenz zusammengeleitet worden.

Der italienische Operncomponist M e t a d o n t e soll fast ganz erblindet sein.

### Wien.

Der am hiesigen Conservatorium seit Anfang d. J. neu ernannte Gesangsprofessor, Herr C. G. P. G r ä d e n e r, führte in seiner am 26. Juli stattgehabten Prüfung vier Damen (die jüngste, und wie wir entnehmen talentvollste, war extoant) als Schülerinnen seiner Klasse vor. Es ist bei der Jugend dieser Schule natürlich noch kein Urtheil über ihre Resultate möglich, doch können wir wohl so viel sagen, daß die ganze Production des Chorleiter der Christlich und echt musikalischer Gesangsmethode an sich trag. Bei dem Hamburg und der Wasse glücklichster Manieren, weichen man bei so vielen Gesangsakten begegnet, tanu ein solcher Eindruck wie der obige nur sehr erstreuen, wenn auch vorläufig noch nicht über sogenannte „Erfolge“ zu berichten ist. Die Direction des Conservatoriums wird hoffentlich in diesem Fall so denken wie der, welche die weitere Entwicklung dieser Klasse möglichst befördert. — Der feierlichen Preisvertheilung am 31. Juli ging, wie gewöhnlich, auch hener eine musikalische Schluß-Production unter der Leitung des artistischen Directors Herrn J. Selmeoberger voran. Ganz vorzüglich gelang die von sämmtlichen Föglingen des Instituts mit Präcision und Schöpfung ausgeführte Duetto zum Oberon. — Weniger können wir uns der Begeisterung der Zuhörer hinsichtlich einer von Hrl. Hoffmann gesungenen Titus-Arie anschließen, da die Stimme, vielleicht aus Insubposition, zum Theil gebekt zum Theil forciert erschien. — Wenn dem jungen, äußerst talentvollen J. Blau nicht Alles gleich gut gelang, so trug jedenfalls weniger sein Spiel als die verhältnißmäßig zu enormen Schwierigkeiten des (übrigens ansehenden) Beethoven'schen Fis-moll-Concerts Schuld daran. Statt der angeregten Graden'erlichen Kinder sangen zwei von dessen Schülerinnen ein Rossini'sches Duett, in Bezug auf dessen Ausführung wir auf oben über die Prüfung desselben Gesagtes verweisen. Herrn Scheuner hätten wir in dem übrigen correct vorgetragenem Mendelssohn'schen D-moll-Concert mehr Schwung und Feuer gewünscht. — Das Interesse für das Institut Seitens des Publikums zeigte sich auch heuer durch zahlreichen Besuch der Production.

Eine Gesellschaft von Kunstfreunden und Musikern (unter dem Vortreter C. Graden'er, G. Rosenbohn, S. Bage) hat von der Behörde die Bewilligung zur Bildung eines „Evangelischen Chorvereins“ erlangt, dessen Hauptaufgabe es sein wird, an größeren Feiertagen in den hiesigen evangelischen Kirchen eine bessere Kirchenmusik herzustellen. Zugleich wird er in seiner Eigenschaft als „Verein“ seinen unternehmenden Mitglieder Productionen geben. Es täupfen sich viele schöne Hoffnungen an dieses Unternehmen. Möchte es von Seite der hiesigen evangelischen Gemeinden lebhaftest Förderung und Theilnahme finden!

Im Laufe dieser Saison sollen im Josephstheater R. Wagner's „Tritan und Solde,“ und F. David's „Lalla Rookh“ zur Aufführung kommen.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 865. — Ausgabe: Rohrmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weffisch & Köfling, vormals G. F. Wüller's Witwe. — Abonnements: Für 1 Jahr (32 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (16 Nummern) 3 fl. oder 1 Thlr. — Für 1/4 Jahr (8 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1/2 Thlr. Die Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchbestellungen nach dem obigen.

Inhalt. Geschichte der Musik von A. W. Ambros. (Schluß). — Rezensionen. — Die Urgehalt von Mozart's Ouvertüre zu „Figure's Hochzeit“. — Ueber Dilettantenvereine. — Nachrichten.

## Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros.

(Schluß.)

Der Leser würde aber irren, wenn er glaubte, Herr A. fehle nur in solchen Punkten, wozu Studium und Kritik der Quellen nöthig ist; nein, er thut es auch in ganz laubäufigen, aller Welt längst bekannten Sachen, für die Niemand heute mehr eine Quelle nachschlägt. Wödflicher Weise liegt ein Theil der Schuld daran, daß er veraltete Handbücher benutzt hat. So wissen wir namentlich nicht recht, was er für eine Karte der alten Welt vor sich gehabt hat. Dtfried Müller nämlich, wie richtig citirt wird, findet in dem Mythos, daß Haupt und Keyer des Orpheus von Thracien nach Lesbos von den Wellen getragen seien, eine Andeutung der Wanderung der musischen Kunst von Pterä über Boodien nach Lesbos. Dem widerspricht Verf. und sagt auf Grund einer Angabe Plutarch's, daß die Lyra auf Lesbos erst ihre vollkommene Gestalt erhalten habe und die assische genannt worden sei: „die Mythe scheint also die östliche Einwanderung der Musik auf die Insel zu veranlassen, denn dem Meridian nach ist (das nördlichere) Thracien gegen Lesbos allerdings ein östwärts gelegenes Land.“ Hier ist wieder eine Stelle, wo wir uns vom Verf. Belehrung ausbitten müssen, da wir mit unsrem diesmal aber schon in der Kinderchule erhaltenen geographischen Begriffen am Ende sind. Wie? (das nördlichere) Sachsen ist ein gegen Prag östwärts gelegenes Land? Verf. geht, wenn er eine Fußreise nach Sachsen machen will, zu Prags östlichem Thore hinaus und glaubt, wenn er immer geradeaus geht, nach dem östlich von Prag gelegenen nördlichen Sachsen zu gelangen? Wahrsagtig, sollte das geschehen, so müßte sich die Erde unter Herrn A.'s Füßen wunderbar drehen, oder laufen die Meridiane auf seinem Atlas vielleicht in der Richtung von Halle nach Prag? Zur Rectification solcher geographischen Ansichten dürfte ein Curfus elementarer Heimatkunde von guten Folgen sein. Ein Gegenstück (S. 255): Wo hat denn Verf. gelernt, daß ein Pyrrhichios ein aus „drei kurzen Zeilen bestehender“ Fuß ist, der „unserm hüpfenden Dreiachteltakt in gewissem Sinne entspricht“? Jeder gute Untertertianer wird Herrn A. sagen können, daß ein Pyrrhichios ein aus 3 weizen Silben bestehender Fuß ist, der Fuß bagazen, den Herr A. meint, Tribrachys heißt. Außerdem möchten wir bitten, uns Mittheilung zu machen, wo Herr A. Spuren von Liedern im Rhythmus des „Pyrrhichios“ entdeckt hat; wir können ihn versichern, daß die Griechen sicher nicht eine solche Geschnadlosigkeit begangen haben, Gedichte zu verfassen, die in lauter Kürzen einhertripelten. Dem Verf. ist ein arges Mißverständniß D. Müllers passiert, der in der Literaturgeschichte I. S. 289, 290 von dem spartanischen Waffentanz, der Pyrrhiche, spricht und in einer Note dazu bemerkt, „nicht bloß der Pyrrhichios (uu), sondern auch der Protelematios (uuu) oder Heransfordrer deutet auf

die Pyrrhiche. Der letztere ist wohl als aufgelöster Anapäst zu betrachten“ u. s. w. Vielleicht hat Verf. geglaubt, einen Druckfehler in der Angabe „(uu)“ erwischt zu haben und corrigiren zu müssen, da er einen Fuß von drei Kürzen daraus macht; jedenfalls hat er die letzten hier mitgetheilten Worte Müllers nicht genau angesehen, sonst würde er nicht so Falsches vorgetragen haben. Ein andres Gegenstück S. 244, wo Verf. aus der Poesie des Archilochos herleitet, daß der Dialog der Tragödie in Trochäen gesetzt worden sei. Doch wir wollen hiermit aufhören. Der Leser wird mit uns inne geworden sein, daß wir uns auf dem Standpunkt des Historikers, Alterthumsforschers nicht halten konnten. Wir sind successive noch eine Stufe herunter gekommen und befinden uns auf dem ganz allgemeinen eines Schriftstellers beliebiger Art. Sollten wir denn auch hier uns nicht ermuntert niederlassen, und von dem ewigen Bergabsteigen abzuhalten können? Leider nein! wir müssen noch eine, noch zwei Stufen hinunter, und diese Stufen sind hohe, steile, terrassenartige Abfälle, die man mit einem Schritte weder hinauf noch hinabsteigen kann.

Von jedem Schriftsteller verlangt man, daß er durch Nachdenken oder Studium sich eine feste Ueberzeugung gebildet habe, diese verteidige, consequent festhalte, nicht bald auf die eine bald auf die andre Seite sich neige, mindestens, daß er sich nicht selbst widerspreche. Von dem Schwanken des Verf. in manchen Dingen haben wir oben schon Beweise gehabt; diese waren aber meistens speciellere Punkte und betrafen nicht gleich die ganze Stellung und Richtung des Autors. Dies aber ist der Fall in dem Beispiel, welches wir beabsichtigt hatten, dem Leser in der ganzen Breite vorzulegen, das wir uns aber begnügen müssen möglichst kurz zu geben, da der uns hier zugewiesene Raum zu Ende geht. Dies Beispiel ist dasjenige, worauf wir schon bei der Disposition hindeuteten. Buch II, A wird überschrieben: „die Völker der vorhellenischen Cultur.“ „B die Musik der asiatischen, insbesondere der semitischen Völker.“ Herr A. unterscheidet also Völker der vorhellenischen Cultur, d. h. Aegyptier, und asiatische Völker, d. h. Assyrier, Perser, Meder u. s. w. Dadurch giebt er zu verstehen, daß er Assyrier, Phryger, Lyder, Syrer u. s. f. nicht zu den Völkern der vorhellenischen Cultur rechnet, da er sie in einen Abschnitt mit selbständiger Aufschrift verweist, der jenem ersteren nicht unter- sondern nebengeordnet ist, wodurch beide sich gegenseitig ausschließen. Nun, wohin gehören denn die letztgenannten Völker, wenn nicht unter die der vorhellenischen Cultur? „Ja“, wird uns entgegnet, „vorhellenisch ist hier nicht in chronologischem Sinne zu nehmen, sondern vorhellenisch bedeutet hier eben, daß die ägyptische Cultur die Vorstufe oder Grundlage der hellenischen gewesen ist, die sich aus nichts Anderem erklären läßt, als aus der ägyptischen — sagt Röth's Geschichte der Philosophie.“ Ja wohl, wir haben zu unserm großen Bedauern bemerkt, daß die ganz verkehrte, längst widerlegte, hoffentlich bald von Niemandem mehr genannte

Aegyptomanie so weit in das nicht philologische Publikum eingebracht ist, daß sie schon in so unphilologischen Büchern, wie Ambros' Geschichte der Musik I. Band, Spunkt. Es ist hier natürlich der Ort, über diese ein Wort zu sagen, nur das ist zu erwähnen, daß in unserem Buche sich nicht das Geringste findet, was etwa wie ein neu bezeichneter Beweis für jene Ansicht ausweisen könnte; Herr A. hat diese vielmehr in Bausch und Bogen acceptirt und nennt darnach die Aegypter „die Völker der vorhellensischen Kultur.“ schließt dagegen die ganze Reihe der von ihm asiatischen genannten Völker davon aus. Daß wir hiermit nicht zu viel sagen, beweist einfach der Umstand, daß Verf. in der Darstellung selbst sich sehr wenig als Rosthianer geriet, sich gar nicht bemüht die Richtigkeit der Ansicht zu verfechten. Von einem Zusammenhang von Aegypten und Griechenland ist sehr wenig die Rede, nur an einigen Stellen, wo er durch Angaben griechischer Schriftsteller daran erinnert wird. Statt einer beachtenswerten Parallelstellung der hier einschlagenden Partien wollen wir nur die Stellen angeben, in denen von Aegyptens Einfluß auf Griechenland die Rede ist gegenüber den, wo auf den asiatischen hingewiesen wird. Jene sind S. 140, 225, 143, 158, 168, 227, 461, im Ganzen also 6 höchstens 7; diese dagegen hauptsächlich S. 190, 219, 228, 273, dazu kommen S. 179, 185—89, 191—92, 223, 225. Anm. 8. 243—44, 247—48, 252—54 ff. 261, 265, 271, 318, 472 ff. 493, also schlecht gerechnet 18. Wir haben diese genau verglichen und haben daraus das Resultat gewonnen, daß Verf. mit sich selbst im argen Widerspruch steht, daß er die Aegypter „die Völker der vorhellensischen Kultur“ nennt, während er nachher nicht einmal den Schein zu erregen sich bemüht, als glaube er selbst an die Berechtigung dieses Namens, während er überall, wo es sich um ägyptischen Einfluß auf Griechenland handelt, jaghaft sich äußert, jedes Argument möglichst bald mit einem Gegenargument todt schlägt, sich in Widersprüche bei Detailsfragen verwickelt, ja mit klaren Worten den Einfluß, der trotz dem Allen etwa vorhanden war, auf ein Minimum herabsetzt; — daß er umgekehrt durch die ganz confuse Disposition die asiatischen Völker von dem Vorkellenthum in Bezug auf Kultur ausschließt, während er nachher Alles thut, um den Schein zu erregen, daß er nur gelehrt habe und an die Abstammung griechischer Kultur, namentlich griechischer Musik, aus Asien so ernsthaft glaube, wie er an die aus Aegypten nicht glaube. Doch wir wollen hier auch das kleinste Köschchen verstopfen, wodurch etwa ein Vertheidiger eine Entschuldigung einschmuggeln könnte. Es könnte nämlich, da dieses Nebeneinander von Stellen denn doch gar w arg scheint, Jemand sagen: „Reconsent, du bist bochhaft, siehst du denn nicht, daß das Ganze, worüber du einen solchen Värm machst, auf einem ganz kleinen Versehen im Schreiben der Ueberschrift beruht, daß Verf. offenbar hat schreiben wollen: „Zweites Buch. Die Musik der antiken Welt, die Völker der vorhellensischen Kultur. A. Die Aegypter“ — wozu dann vortrefflich paßt: „B. Die asiatischen Völker.“? Wir antworten darauf mit der Frage: „wozu etwa auch vortrefflich paßt: „C. Die Musik der itallischen Völker.“? Wir mögen die Sache nach allen Seiten drehen und wenden, wie wir wollen, sie ist und bleibt so. Gern würden wir den tödlichen Nachhaken fahren lassen, und den lebendig machenden Geist nehmen, wären wir nur im Stande, diesen hier zu entdecken. Was die Widersprüche im Kleinen betrifft, so machen wir den Leser nur kurz aufmerksam auf das, was an verschiedenen Orten von Dyrpos und dem ägyptisch-griechischen Tetrachord erzählt wird und auf die Herleitung des Mythos von der Erfindung der Lyra durch Hermes. (Wie übrigens Herr A. die Version, wonach Hermes die Lyra in Aegypten gefunden haben soll, bei Lusian Göttergespräche Hephästos und Hermes gelesen haben kann, begreifen wir nicht, da erstens ein Gespräch Hephästos und Hermes nicht existirt und in dem, worin jene Erfindung

erwähnt wird, Apollo und Hephästos, die Sache gerade so erzählt ist, wie im homerischen Hymnus. Derselbe Irrthum findet sich übrigens in Drieberg's Wörterbuch der griechischen Musik unter dem Artikel Chelys in Bezug auf Apollodor Buch 2 und Buch 3.

Befanden wir uns nach dieser Stufe bereits auf der Thalsohle, so beginnen wir jetzt unter das Niveau des Meerespiegels herabzukommen. Hatte der Leser gelernt auf Alles zu resigniren, so hatte er doch gewiß nicht den leiftesten Zweifel gehabt, daß das in dem Buch Gegebene durchweg auf selbständiger, unabhängiger Arbeit beruhe, daß das Gute und Richtige, ebenso wie die Reichthümer, ausschließliches Eigenthum des Verf. sei. Wir sind nun einmal dazu verurtheilt, dem Leser alle wohlwollenden Vorurtheile zu zerören, und können ihm selbst dies nicht lassen. Den Beweis, daß wir es nicht dürfen, nehmen wir aus dem 100 Seiten langen, tödlich langweiligen Verede über die Entwicklung der griechischen Literatur. Wozu soll denn dies auf wissenschaftlichem Standpunkt dienen? Selbst Conservatoriumsdirektoren ohne klassische Bildung sind Handbücher genug zugänglich, aus denen sie einen Ueberblick über die Entwicklung der griechischen Poesie bekommen können, und da denn doch sehr viel besser, als aus Büchern wie die von Forkel, Weizmann, Ambros, die Geschichten der Musik sein wollen. Doch genug hiervon; wir wollen jetzt nur den Mangel an selbständiger Arbeit nachweisen. Die Erzählung nämlich, welche nach des Verf. Meinung die Geschichte der griechischen Musik darstellen soll, ist Oetfried Müller's Geschichte der Literatur entlehnt, der größere, jedenfalls der bedeutendste Theil der Abhandlung über die Theorie den verschiedenen Schriften Friedrich Vellermann's. Verf. nennt diese Quellen bereits in der Vorrede und läßt es am Citiren der Bücher durchaus nicht fehlen, allein der Leser würde ganz im Irrthum sein, wenn er glaubte, nur die 2 Stellen, wo das geschieht, seien jenen entnommen und nicht auch eine Menge anderer, so wie gelehrter Citate, wo weder Müller noch Vellermann genannt ist. Daß wir hier den Nachweis von A bis Z liefern, wird Niemand verlangen. Was O. Müller betrifft, so versteht sich von selbst, daß Verf. wie er denn doch einen andern Zweck, wenn auch einen unersorsichigen, verfolgte, nicht in derselben Reihenfolge die Daten und Bemerkungen auslieht, allem wir werden an einigen Stellen zeigen, daß das vom Verf. Gegebene auch bei Müller mit mehr oder weniger ähnlichen Worten gesagt ist. Wir greifen ein Stück heraus und beginnen S. 243. Was über die Elegie gesagt ist, vergleiche man mit Müller, I, 185 ff; für Anmerkung 3 wird dieser citirt, die folgenden 3 auf S. 244 finden sich ebenfalls bei Müller. Der Kern der Bemerkungen über den Dithyrambos S. 245 nebst dem Citat Anmerkung 3 bei Müller I, 368; das folgende über die ältesten Dionysoslieder nebst Anmerkung 4 bei M. 347. Der Herleitung der Tragödie aus den Dionysosgesängen geschieht bei M. vielfach Erwähnung z. B. 368. Die Sängerkfamilien siehe bei M. 267 Anmerkung; das folgende ist ebenfalls nach M. 267 dargelegt. Für Seite 249 ist zu vergleichen M. 341, 275—77, ebendasselbst die Citate Anmerkung 2 und 4. Die Fortsetzung der Erzählung von Terpander auf S. 250 siehe bei M. 268—69, der Ausruf Terpanders über Sparta bei Verf. 251 ist zu lesen bei M. 349. Von Terpanders Schüler Kepion spricht Verf. S. 252, M. 276—77, das folgende bei M. 280—81, 289 Anmerkung, 284; Verf. citirt dafür nur 282. Das S. 253 von den Tönen und Melodien des Dithyrosos Gesagte u. s. f. auch Anmerkung 1, die sich Verf. auf wissenschaftlichem Standpunkt ganz sparen konnte, siehe ebenfalls bei Müller 282 ff. Zu 254 über Thaletas vergleiche M. 285. 86. Wir greifen eine andere Partie heraus, die über Pindar, S. 275, wozu zu vergleichen ist M. 391—94, nur 94 citirt Verf. selbst, da er einen Satz wörtlich anführt. Die gleich darauf folgende Aufzählung der verschiedenen Dich-

tungen Bindars in etwas anderer Ordnung (3. 2. 1. 6. 5. 4. 7. 8. 9.) bei M. 397—498. Zu der Erzählung von Bindar dem Musiker und seiner Nebenbuhlerin Myrtis S. 277 siehe M. 392, das Folgende M. 399 und fast wörtlich ebendasselbe Anmerkung 4; darauf Bindars Beziehungen zu Herrschern u. s. w. bei M. 394—495. Wer hier noch an zufällige oder nur auf Gemeinfaßtheit der Quellen beruhende Uebereinstimmung glaubt, dessen Glaube versetzt gewiß nächstens Berge; wir sind nicht im Stande so zu glauben, zumal wenn wir das Kapitel über die Theorie der griechischen Musik betrachten, wofür wir den Veier nicht abermals mit Zahlen tractiren wollen. Natürlich ist hier nicht der Ort, die Arbeiten dieser Gelehrten zu recensiren; wir können nur von der Art, wie Verf. die Excerpte gemacht hat, zweierlei bemerken: 1. daß Verf. mitunter an recht unpassender Stelle nicht mehr gibt oder mehr geben will als die Quelle, z. B. S. 253 und 249, dagegen 246, verglichen mit den oben angeführten Parallestellen in D. Müller. Wo sich Müller bequäme, unjücher, vorfichtig ausdrückt, da geht Verf. läßt ins Zeug, z. B. S. 249 vergleiche mit M. 275—77, bei welcher Sache es uns nur wundert, daß Verf. nicht, vielmehr in Vektian's Göttergesprächen Hephästos und Hermes, für diese allerliebste Sammlung Terpander's einen geeigneten Titel entdeckt hat, etwa wie „Vlumenlese oder Kothharfe der Homospoësie.“ Wo die Quelle sich irrt, da irrt sich Herr A. mit, z. B. in Bezug auf Terpander's Notenschrift an derselben Stelle, und dieweilen ist die Quelle ganz mißverstanden, wie z. B. S. 292 vergleiche M. II, 47. Weiß aber Herr A. auch, daß diese ganze Art eines wissenschaftlichen Standpunktes sehr unwürdig ist? weiß er auch, daß so leichtfertiges Geschwätz wie jenes über Terpander's Sammlung wenig Respekt vor der ersten Geschichte verräth? Das zweite, was wir zu bemerken haben, ist von der Art, daß man sogar auf den Verdacht kommen könnte, Verf. habe jene Veier absichtlich zu dem Glauben verführen wollen, als sei nur das aus Müller und Wellermann genommen, wozu er diese selbst als Quellen citirt. Wir degreifen nicht, was das bedeuten soll, daß Verf. z. B. S. 249 erst eine ganze Reihe Daten, wenn auch übertrieben, aus M. entnimmt und dann S. 250 die eigenen Worte derselben anführt, als ob das Vorhergehende und Folgende nicht auch aus M. wäre. (Das Gegenstück siehe S. 356, wo mit einem Male in der Note 2 Wellermann citirt wird, während alles von S. 354 an genau nach B. mitgetheilt wird.) Mag Verf. die Absicht gehabt haben oder nicht, jedenfalls wird dadurch, welcher nicht zufällig auf den Gedanken kommt, jene Quellen doch einmal weiter zu lesen und zu vergleichen, getäuscht und hält das, wofür die Gewährsleute nicht genannt sind, für des Verf. eigene Gelehrsamkeit.

Wir sind am Ende und fügen nur noch einige Worte über die Form hinzu. Der größte Fehler, an dem die Darstellung leidet, ist die grenzenlose Confusion. Ein und derselbe Gegenstand wird oft an 2 bis 3 verschiedenen Orten besprochen, während ganz Verschiedenes in einem Althymzuge, oft innerhalbs desselben Satzes vorgetragen wird. Die Ausdrucksweise ist monoton; Verf. breuet das Recht der Wissenschaft, langweilig sein zu dürfen, gründlich aus. Im Einzelnen gebraucht er oft Ausdrücke und Wendungen, die in die erste Geschichte durchaus nicht gehören, die schon unangenehm berühren, wenn man sie bei humoristischen Journalisten liest. Ueber die Breite der Darstellung, die natürlich vom Inhalt auf die Form zugleich übergehen muß, ist oben schon die Rede gewesen.

Fassen wir das Endurtheil, so müssen wir die Worte, die Verf. in der Vorrede sagt, es könne nach Arbeiten, wie die von Jahn, Wellermann u. s. w. eine Kühnheit scheinen, mit einer Geschichte der Musik hervorzutreten, als ganz aus unrem Sinne gesprochen bezeichnen, nur sagen wir: Mit einer solchen Geschichte der Musik nach jenen Arbeiten hervorzutreten, ist eine Kühnheit. Herr A. erwähnt einmal halb

spöttelnd „unser musikalisch gewordenen Philologie.“ Nun ja, wenn die Philologie Dinge behandeln will, die in der Mitte zwischen Musik und Philologie liegen, so wird sie musikalisch; ferner, die Musik muß erst, wenn sie ebenfalls solche Dinge behandeln will, etwas philologischer werden, dann werden wir vor Büchern, wie der I. Band von Herrn Ambros' Geschichte der Musik, geschützt sein. Wir ziehen gern, auf das Buch mehr Mühe und Zeit verwandt zu haben, als es an sich werth ist, und wundert sich der Leser, weshalb wir es denn so eingehend recensirt, so ist der Grund dieser, weil bei dem großen Mangel und dem großen Bedürfnis des Publikums nach einer ordentlichen Geschichte der Musik ein neues Buch auf diesem Gebiete leicht Aufsehen erregt und leicht zu der Hoffnung und dem Glauben verführt, das Bedürfnis sei nun gestillt. Rein, lieber Publikum, du hast immer noch Nichts in der Hand, was deinen Durst nach einer wirklich wissenschaftlich und künstlerisch tief gefassten Darstellung der Entwicklung der gemauerten Musik stillen könnte. In deinem Interesse müssen wir zum Schluß, daß, wenn Herr A. gewillt ist, bei Abfassung des 2. und 3. Bandes denselben Weg einzuschlagen, wie bei dem ersten, er zu deinem Besten lieber von dem ganzen Unternehmen abstehe möge.

## Recensionen.

### Katholische Kirchenmusik.

Motiv Brosig, Capellmeister an der Cathedral zu Breslau: Dritte (kurze) Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel (2 Fagotte, Trompeten und Pauken ad lib.). Op. 29. Breslau, Leuckart.

— Vierte Messe (in F) für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Clarinetten, 2 Hörner (2 Ventiltrompeten und Pauken ad lib.). Op. 31. Derselbe Verlag.

S. B. Die Ansichten über Kirchenmusik lassen sich in drei Hauptgruppen abtheilen, welche gewissermaßen einer Rechten, einer Linken und einem Centrum entsprechen. Die Vertreter der einen Gruppe betonen am entscheidendsten die fixirten Forderungen, die der zweiten die musikalische, die der dritten wollen, daß die Kirchenmusik — wie schon die Zusammenfügung des Namens andeutet — beiden Seiten gerecht werde. Die Ersteren, welche von der eigentlichen Kunst in der Kirche nichts wissen wollen, weil die Musik hier bloß dem Cultus zu dienen habe, stehen eigentlich ohne es zu wollen mit den modernen Programmisten auf einem und demselben Boden. Der Zwischendeiler ist zwar ein sehr verschiedener, aber beide glauben mit der Musik als einem bloßen Mittel maden zu dürfen, was sie wollen. Die äußerste Mäßigkeit der musikalischen Erfindung und Ausföhrung macht ihnen keine Strapale, wenn nur der Schein eines über die Musik hinausgehenden Ausdrucks erreicht oder jede selbstständige Wirkung vermieden ist.

Die Zweiten wollen bei der Kirchenmusik von der Kirche nicht viel wissen; sie und ihre gerechtesten Anforderungen sind ihnen gleichgiltig.

Was uns betrifft, so glauben wir, daß eine Musik, die als Kunstwerk keinen Werth hat, auch in der Kirche keine Wirkung machen kann. Ist dennoch eine Wirkung vorhanden, so ist's nicht die Musik, die wirkt, sondern der Ort, die Stimmung der Hörer, der Ritus oder alles dies zusammen, — sie selbst hat höchstens das bescheidene Verdienst diese Wirkung nicht zu stören. Wird eine solche Art musikalischer Gestaltung von der Kirche gebilligt, nun gut, dann ist die Kirchenmusik Sache der Kirche allein, und die dahin gehörigen Werke gehen die Kunst und uns nichts weiter an, so wenig wir die Musik irgendwo berücksichtigen, wenn sie, um andern Zwecken zu dienen, sich aller Bedingungen der Kunst als solcher begiebt.

Eben so wenig vermögen wir freilich eine Kirchenmusik zu vertreten, die rücksichtslos gegen den Ort und gegen den Inhalt des Textes vorgeht, nur Musik, ja sogar schöne oder sonst gestaltvolle, sein will und daher in einem innern Widerspruch zu dem Ernst und der Heiligkeit steht, deren Ausdruck sie sein soll. Das Musikanten- und Dilettantenthum, welches sich an solcher ergötzt, kann für uns nicht maßgebend sein, ein hundertjähriger usus und „Majoritäten“ entscheiden nicht, wo es sich um Grundzüge handelt.

Ist es denn nöthig Theorien erst zu construiren, liegen denn nicht die Meisterwerke kirchlicher Tonkunst vor uns angeschlagen da? Wohl! Sie belehren den, der belehrt sein will, in welcher Weise das künstlerisch Wertvolle mit dem Kirchlichen in Einklang gebracht werden kann. Nur ist die Schwierigkeit, daß die Verbindung einerseits Sache des Genies ist, dessen Producten — ein geheimnißvoller Vorgang — sich in seinem tiefsten Grunde der analysirenden Forschung entzieht. Andererseits aber bleibt immer wieder von Neuem Gegenstand der Frage und des Streites, in wie fern die fortgeschrittene Tonkunst die aus dem Vorhergehenden abstrahirten Regeln des Kirchenstils etwa modificiren muß oder gar mit der gestellten Aufgabe unvereinbar geworden ist. Diese Fragen und Zweifel können praktisch abermals, wie schon so oft, nur durch ein hierauf besonders angelegtes Genie gelöst werden. Die Aufgabe der Kritik kann nur sein, die Entscheidungen zu prüfen und sich Redenshaft zu geben, ob ein derartiges Genie etwa irgendwo auftaucht oder ob nicht hin und wieder bloß der Schein eines solchen vorhanden ist.

Betrachtet man von den neueren Werken jene, welche sichtlich mehr der Kirche als der Kunst gerecht werden wollen, so findet man wohl künstlerische Formen, asketische Entsayung und Selbstbeschränkung, aber den großen und herrlichen, den reichen Geist, der sich in den älteren Kirchenwerken ausdrückt, vermißt man schwerlich, die musikalische Aemuth tritt in fadenähnlichem Gewande, mehr Mittelid ereugend als erhebend, vor uns. Statt der sich frei ergebenden, daher naturgemäßen, wenn auch durch äußere Bedingungen in ein bestimmtes Bett geleiteten Ausdrucksformen, begegnen uns nur Nachahmungen älterer Formen, sei es die Frage der Mozartschen Zeit, oder die canonische Vopphonie der alten Italiener, oder eine künstliche Copie der aus ihrer Meloik hervorgehenden Harmonie und Tonarten. In alle dem kann sich der erwartete Weisheit nicht antündigen, denn ein solcher wird durchaus auf eigenen Füßen gehn und seiner Zeit eher voraus sein als hinter ihr.

In anderen Werken, die diesen entgegengesetzt sind, herrscht entweder das Liebhabische bis zum Vandalensängertum, oder in der Verwendung der musikalischen Mittel (der Instrumentation, des Periodenbaues u. s. w.) herrscht ein Luxus, der dem geläuterten Wesen des Religiösen widerspricht; manchmal wird dieser Luxus zu theatralischen Coups benützt, als gälte es den Applaus der 4. und 5. Gallerie zu gewinnen. Auch hier können wir geniale Begabung für Kirchencomposition nicht entdecken: es sind lauter falsche Propheten in Schafskleidern.

„Geniale Begabung“ würden wir nur dort zu entdecken vermögen, wo in der schlichtesten gegenwärtigen Ausdrucksweise sich dieselbe Weisheit, dieselbe Tiefe, derselbe Reichtum der Kunst und des Gemüths offenbarte wie bei den Alten; wo in der kenschesten Haltung des Ganzen doch zugleich eine tiefinnige Charakteristik der Gedanken des Textes (beileibe aber keine dramatische) waltete; wo die Musik, weit entfernt in caledioscopartiger Buntheit z. B. die längeren Texte des Gloria und Credo abzuwickeln, jeden Absatz vielmehr so weit entwidelt hätte, um die Fülle des Textinhaltes wiederzugeben ohne die Einseitigkeit aufzuheben; wo endlich die Forderung der Tonkunst, ein Ganzes aus Keimen zu entwickeln, erfüllt und dieses zu jener Fülle der, obgleich kensch, sinnlichen Erscheinung empormäße, durch welche eine musikalisch-künstlerische Wirkung bedingt wird.

Die obige Auseinandersetzung vorausgeschickt, brauchen wir die vorliegenden neuen Werken von Prossig nur, so gut es

gehen will, zu beschreiben, und das Urtheil wird sich dem Leser fast von selbst ergeben.

Ein Luustand fiel uns bei der Vergleichung derselben sogleich auf. Die dritte Messe nennt sich eine „kurze“; die andere nicht, ist aber ungefähr von derselben Dauer und Anlage. Jede enthält in der uns vorliegenden „Direktions- und Orgel-Imme“ 15 Seiten zu vier Systemen. Nun ist es mit der „kurze“ bei untrer gegenwärtigen Kunst gegenüber einem Texte wie das Gloria und Credo einer Messe eine eigene Sache. Anders wie im Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus enthalten jene beiden Meßtheile eine Masse textlichen Stoffes, der mit den heutigen Mitteln der Tonkunst kaum „kurz abgemacht“ werden kann. Denn einmal sind wir gewohnt und verlangen auch hier die unnütze Durchdringung von Wort und Ton, dann musikalische Form und consequente Durchführung der Hauptgedanken, — ferner aber ist caledioscopartige Buntheit, wie oben erwähnt, dem kirchlichen Ernst entgegen. Wir sehen keinen andern Ausweg diesen positiven und negativen Forderungen gerecht zu werden, als entweder die Anwendung eines dem allgemeinen Charakter des Stücks entsprechenden Grundmotivs (wie bei den alten Italienern der „Choral“ zu Grunde lag, oder in der Mozartschen sogenannten Credo-Messe das Credo-Motiv); oder eine solche Ausdehnung, daß die einzelnen Textabläge für sich zu vollkommen ansgeprägter künstlerischen Gestalt gelangen. Dies kann geschehen, ohne gerade die Länge anzunehmen wie in der H-moll-Messe von Bach oder in der Missa solemnis von Beethoven.

Sodern also jene Knappheit der Ausdehnung bei gleichzeitigem Mangel an Grundmotiven, die das Ganze innerlich zusammenhalten, etwa Grundlag des Compositoren wäre, nicht eine Zufälligkeit, die gerade nur in seiner dritten und vierten Messe vorkommt (die erste und zweite kennen wir nicht), so läge darin die Verletzung eines für die heutige Kunst wesentlichen Grundgesetzes. In beiden Werken sind diese Sätze rein „durchcomponirt“, Wiederholungen des Textes kommen nur bei einzelnen Worten und höchstens einfach vor. Das mag wohl Jenen gut scheinen, welche gegen Wiederholungen principiel eingenommen sind, allein eine Messe ist kein „dramatisches“ Kunstwerk, wo etwa die „Handlung“ fortdrängt, und dann ist die musikalische Durchdringung eines in seinem Inhalte wechselföuellen Textes eben nicht anders zu erreichen als durch wiederholte Aussprache, woran ja auch im Kyrie und den andern Sätzen Niemand und auch Herr Prossig nicht Anstoß nimmt.

Wir wollen jedoch, um gerecht zu sein, anerkennen, daß der Compositist dieses, wir wissen nicht, ob durch eigene Ueberzeugung oder von außen aufgebrachte Hinderniß freier künstlerischer Entsaytung mit Verschid und möglichst geringem Schaden wenn auch nicht befreit, doch umgangen hat. Mit ungewohnter Leichtigkeit schließt sich die Musik durch nicht allzu auffallenden Wechsel von Dur und Moll, forte und piano, Modulationen und Klangwirkungen dem Textinhalte an, ihn wenigstens andeutend. Das kann freilich ebenso als Tadel wie als Lob genommen werden, denn nur der ersthöfende Ausdruck wirkt vollkommen. Mit dem bloßen „Angeen“ kann weder der Kirche noch der Kunst gebient sein, sie fordern beide Vertiefung in ihre Mysterien.

Das Kyrie steht in beiden Werken in Molltonarten (dritte Messe: C-moll, vierte: F-moll), das Christe ist beidemal als Mittelsatz in der Parallel-Dur-Tonart behandelt und Solostimmen übertrag n. Wer unbesangenen im Auge behält, was die moderne Tonkunst für die Kirche zu leisten vermag, der wird zugestehen müssen, daß der Compositist hier eine Tonwelt eröffnet, die man zwar nicht tief innerlich und im guten Sinn genal nennen könnte, doch eine solche, die nicht weislos und nicht ohne Spuren echt religiöser Empfindung ist.

Daß sich der Compositist in der schon besprochenen Gloria- und Credo-Sätzen alles und jedes fugirten Wesens gänzlich enthalten hat, kann er nur nicht gutheißen. Die Fuge ist und bleibt nun einmal der Stipulpunkt musikalischer Begeisterung. Der mo-



berne Titane Beethoven hat sich ihrer so wenig enthalten, als sein Nachahmer Liszt, und Schumann hat sich nicht gekümmert in seiner doch ganz modernen Cantate „Paradies und Peri“ und in seinen „Clavier-“ und Kammermusikstücken sich dieser herrlichen Form vielfach zu bedienen. Die gänzlich Abwesenheit derselben in Broßig's Messen macht den Eindruck nächsterner Dürftigkeit.

— Musikalische Form hat der Componist in diesen beiden Sätzen dadurch erreicht, daß er im Gloria das Quoniam mit der Reprise des Themas betont, im Credo ebenso das Et in spiritum.

Den beiden Sanctus können wir am wenigsten das zu sprechen, was ihnen doch zukommen sollte: Weisheit. Um sich ja in sein Motiv einzulassen, welches eine weitere Fortführung verlangt (das Sanctus „soll“ kurz sein), hat er sich mit dürftigen canonischen Eintritten ganz kurzer Motive begnügt und nicht mehr als einmal 7 und das andere Mal 11 Takte gesetzt, worauf das Ploni sich anschließt. In der „kurzen“ Messe findet sich kein Osanna.

In der Benedictus-Sätze ist einstimmiger Solofang vorwaltend, wechselnd mit Tutti. Was die Art des Solofangs in diesen Messen betrifft, so fügen wir hier die Bemerkung ein, daß derselbe durchaus leich behandelt ist, nirgend einer Selbsteinstimmung verfährt oder zu einer sentimentalen Auffassung direkt Veranlassung giebt. Viele Dilettanten werden freilich das Kunststück vollbringen, auch solchen Gesang an den Haaren in das moderne Wesen herüberzuziehen. Den beiden Benedictus fehlt sonderbarer Weise das Osanna.

Das Agnus Dei behandelt Broßig beidemals in Mostenarten, worauf das Dona sich in Dur auflöst. Mit besonderer Vorliebe ist hier übrigens der Unisonogefang angewendet, um der Sache eindringlichen Ausdruck zu geben. Das Dona in der 4. Messe läßt sich von etwas Trivialität kaum freisprechen, doch verschwindet dieser Fall unter dem Ganzen als eine Einzelheit.

Der Totaleindruck beider Messen ist mit Ausnahme des Gloria und Credo ein insofern günstiger, als hier erstens wirkliche und zwar aufrichtige, der Zeit entsprechende Musik vorliegt, als zweitens der Styl leucht, aber empfinden ist, als drittens von der Instrumentation, soweit wir sie aus der vorliegenden Stimme beurtheilen können, sparsamer und den Ort berücksichtigender Gebrauch gemacht ist. Als moderne Messen scheinen sie uns daher durchaus achtungswerth. Mehr können wir zum Lobe freilich nicht sagen; es ist noch viel mehr von einer Kirchenmusik zu verlangen, die ihres Namens vollkommen würdig sein soll. Namentlich im Vergleich mit den älteren Meisterwerken wird man diesen Messen, um den Ausdruck eines unserer Mitarbeiter zu gebrauchen, nachtragen müssen, sie gehören zu den mehr „kommen als genialen“, nach wir fügen bei, jedenfalls mehr zu den musikalischen als zu den bloß frommen.

W. D. Zeit. Offertorium (Clamavi in toto corde meo) für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orchester (zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Bass, Fiste, zwei Clarinetten, zwei Hörner, Orgel, Horn, ad lib. zwei Trompeten und Pauken). 42. Werk. Breslau, Leuckart.

— Graduale (Exaudi Domine iustitiam meam) für Sopran solo, Chor und Orchester (zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Bass, Fiste, zwei Clarinetten, zwei Hörner und Orgel). 43. Werk. Derselbe Verlag.

Einem bedeutenden Schritt näher an dem was man hübsche Musik nennt und weiter von dem was kirchlich ist als die Broßig'schen Messen stehen obige Beil'sche Kirchencompositionen. Wir wissen wohl, daß man die Gradualien und Offertorien als „Einlagen“ keine so strengen Anforderungen zu stellen pflegt, was hinsichtlich des Stils betrifft, als an die unmittelbare Wegmusik; allein Kirchenmusik sind sie eben so gut, ihr Gegenstand ist eben so gut Gott, und was der Gebrauch geheiligt hat, braucht nicht von der Kritik deshalb anerkannt zu werden. Ein Unterschied des Stils zwischen Kirchen- und weltlicher

Musik muß doch immer bestehen, sonst haben die heutigen Italiener vollkommen recht, die Balza und den Marich mit kirchlichem Text in den Gottesdiensten einzuschwärzen. Dec gefällige Rhythmus und die süße, sinnlich einschmeichelnde Melodie kann doch den Kirchenstyl nicht begründen. Ist nun Polyphonie und Contrapunkt, die der modernen Musik gar nicht so absolut entfernt liegen als man zu glauben geneigt ist (Mendelssohn, Schumann u. A. können als Beweis dafür angesehen werden), schon in den Broßig'schen Messen ein untergeordnetes Moment, so noch viel mehr hier, wo sie gänzlich durch moderne Harmonie und modernen Periodenbau verdrängt sind. So auch ist der sich selbst genügende vier- oder mehrstimmige Chorgesang, der doch noch vorwaltet und von den Instrumenten mehr gestützt als umfaltet wird, hier so ziemlich der Instrumentalwirkung gleichgestellt, und die Behandlung der Singstimmen entbehrt gänzlich jener imitatorischen Behandlung, die eben die Polyphonie bedingt, und wodurch die Gleichberechtigung Aller herbeigeführt, somit aber auch das Alleinherrschen der Oberstimme vermieden wird. Ohne in seinen Motiven je gemein zu werden reißt sich der Componist dadurch doch mehr den absoluten Musikern an, die wie oben bemerkt sich über alle Bedenken hinwegsetzen, welche vom kirchlichen Standpunkt erhoben werden können. Gehörten wir diesen „absoluten Musikern“ an, so müßten wir Zeit höchlich loben; da wir das nicht thun, so ergibt sich auch hier unsere Stellung, als der Mittelpartei angehörend, welcher übrigens Manche, wenn sie aufrecht sind, sich anschließen müssen, geberden sie sich auch manchmal als ständen sie auf der Seite der äußersten Partein.

## Die Urfgestalt von Mozart's Overture zu „Figaro's Hochzeit.“

Es ist vorläufig in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erwähnt worden, die damals wieder aufgefundenen Original-Partitur der Figaro-Overture führe zu der Ansicht, daß Mozart derselben ursprünglich die Gestalt der Overture zur Einführung aus dem Serail gegeben habe; da nämlich, wo jetzt, am Schluß des ersten Theils, der kurze Rückgang aus der Dominante in den Grundton sich finde, sei ursprünglich ein Haltpunkt auf A7 gewesen (wovon sich noch die Spuren vorfinden sollen), der zu einem in D-moll stehenden Stück langsame Charakteres übergeführt habe, um ohne Zweifel dann wieder in den Anfang der Overture zurückzuführen. — Dies sei alles noch jetzt als erst später corrigierte ursprüngliche Schreibeart erkennbar, ja man könne aus den Notirungen in den verschiedenen Stimmen auf die Tonart D-moll schließen; — aus diesem Umstand erkläre sich die jetzige Gestalt der Overture, indem nun, nachdem Mozart das eingeschobene Stück wieder beseitigt, doch aber nicht zum Erlaß desselben mit der fast gewöhnlichen thematischen Durchführung des zweiten Theil eingeführt habe, alsobald der Rückgang in die Grundtonart vermittelt einer kurzen obgleich aus dem Thema entnommenen Figur geschähe und das ganze Stück nach Wiederholung des ersten Theils auf der Tonika mit einem kurzen Anhang abschließe.

Bei dem Interesse, das diese Nachricht erwecken muß (ebenso in Betreff des Werkes, wie um des Meisters willen, der uns so selten Gelegenheit bietet einen Blick in die geheime Werkstatt seines Schaffens zu thun, dessen Erzeugnisse vielmehr uns wie aus einem Guß, ohne Reflexion, ohne Zweifel und Nachsetzungen launpgehaftet wie Pallas Athene aus Jupiters Haupt entspringen (sahen) mag es erlaubt sein, darauf hinzuweisen, daß es nicht unmöglich scheint, die ursprüngliche Gestalt dieser Overture wieder herzustellen. In der Wiener'schen Lebensbeschreibung Mozart's ist nämlich unter dem „Verzeichniß der in Mozart's Verlassenschaft gefundenen musikalischen Fragmente und Entwürfe“ B. Fragmente für die Violine (S. 15 des Anhangs)

als Nr. 2 angeführt: ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper mit Violine, Viol., Ob., Cornu, Clarin., Tympan, Fagott und Basso aus D<sup>b</sup>, 61 Takte enthaltend und ganz vollendet. Es fehlt also nur das kleine Vorbergehende. (Auch Zahn führt diesen Nachlaß an, darunter auch dieses Stück.)

Es fragt sich nun, ob es nicht der Mühe werth wäre nachzuforschen, ob nicht das aus der Original-Partitur entfernte Stück gerade das eben bezeichnete sei, oder besser: es zum Behuf allerseitiger Einsichtnahme zu veröffentlichen. Was ist natürlicher als anzunehmen, daß Mozart bei dem ersten Plan seines Werks dasselbe bis zum Ende des langsamsten Satzes niedergeschrieben, dann aber bei der beschlossenen Veränderung den langsamsten Satz wieder entseht, diesen aber unter seinen Papieren aufbewahrt habe (vielleicht zu irgend welchem andern Zweck), wo er sich jetzt bei seinem übrigen Nachlaß befinden mag, während die letzte Redaction der Ouverture, die wohl allen je stattgehabten Auführungen zu Grunde liegt, in fremde Hände übergegangen ist.

Wenn es demnach zur Feststellung des ursprünglichen Planes Mozarts hinführen würde, sich nach Salzburg zu wenden, wo (nach Verfügung des letztverstorbenen Sohnes Mozarts) die hinterlassenen Papiere verwahrt werden, so darf man doch nicht etwa glauben, damit ein in Concerten verwerthbares Stück gewonnen zu haben; die Sache wäre mehr theoretisch als praktisch wichtig, mehr für den ins Einzelne gehenden Geschichtsforscher, als für das größere Publikum selbst der Musiker; namentlich zu einer Aufführung der Urgehalt (etwa in historischen Concerten) dürfte kaum je sich passende Gelegenheit finden. Wenn es unter den mit unserer dichterischen Literatur sich Beschäftigenden in Wandel gibt, die jeder noch so unbedeutenden Zeile eines Götze, Schiller u. s. w. nachforschen, jeden Tag, jede Stunde ihres Privatlebens auszuspähen suchen, das was diese selbst verworfen oder wenigstens für spätere Uebersarbeitung zurückgehalten haben, ans Tageslicht ziehen, mit Anmerkungen gelehrts aufwarten, zu Schlüssel auf die weniger offen da liegenden Seiten der Verfasser auspressen; — wenn das ähnlich mit dem Nachlaß Mendelssohns, der dem nulla dies sine linea aus Uebersetzung huldigte, nicht zu seinem Vortheile sich wiederholt hat, so mag die Mühe sich Gutes wünschen, wenn die größte Schwierigkeit ihrer Darstellung, sei's in Noten, sei's in der Aufführung (im Vergleich mit dem Druck oder Lesen eines Gedichts) sie in der Regel vor solcher Vandalen-Pietät bewahrt. Was man auch von Zerrungen des Meisters an seinem Werk halten mag, seine Bestimmung über sein Werk muß in Ehren bleiben; und wenn er nicht zu Lebzeiten Sondersding genug gewesen ist um in Schlafrock und Nachtmütze vor das Publikum der Mit- und Nachwelt zu treten, so muß ihm auch nach seinem Tode das Recht bleiben so ihr zu erscheinen, wie er nach seinem besten Bewußtsein von sich ihr am liebsten erscheinen mochte.

Warum aber Mozart seinem ursprünglichen Plane nicht treu geblieben sein mag, dies zu untersuchen dürfte einige fruchtbare Winke für die später vorgezogene Gestaltung an die Hand geben. Will man nämlich — möglichst nüchtern und praktisch, für Wiele wohl zu wenig genial aus Seite des Meisters, zu wenig geistreich aus Seite des Beurtheilers — vielleicht annehmen, daß Mozart auf die erst gewählte Gestalt durch die geringe Ergiebigkeit seiner Themen für einen Durchführungsheil, oder durch den einer solchen gelehrten Beimischung fremden Geprits seines Textes geleiht worden sei, so bot, wenn sich der gewöhnliche zweite Theil, die Durchführungen, nicht ins Ganze fügen wollte, das neue Anknüpfungsmittel, dem musikalischen Bedürfnis nach Festsetzung und Weiterführung der Themen durch einen ruhigen Satz zu genügen, nicht genug Vorthelle. Neu war der Gedanke nicht. Ist überhaupt die Ouverture seit Mozart im Vergleich gegen die frühere Zeit in Betreff der Formen quantitativ eher ärmer als jene, was natürlich die neuere weit ersetzt durch Reichhaltigkeit und Bedeutung des Inhalts (man vergleiche z. B. Mozarts Ouverture im Style Händels unter seinen Claviercompositionen) so hatte schon Gluck in der Iphigenie auf Tauris und sonst

diese Form angewandt; Mozart selbst hatte die Ouverture zur Einführung ähnlich gestaltet, ja diesen Gedanken noch aufs geistreichste dahin gesteigert, daß er; was in dem Zwischenact erst in C-moll sehnfüchtig klagt, in der unmittelbar an die Ouverture sich anschließenden Eröffnungs-Arie Belmontes im hellen C-dur erklingen läßt. Von hier aus aber war, wie es scheint, wenigstens innerhalb dieser Form keine Steigerung mehr möglich; rechtsfertige sich überhaupt ein solcher Gedanke vor Allem durch geistreich treffende Ausführung, so hatte zwar Mozart Gluck darin übertreffen, nicht aber seinen eigenen Gedanken noch einmal übertreten können; ja er wäre diesmal hinter ihm zurückgeblieben, da der Text des Figaro für solch geistreiches Spiel mit den musikalischen Gedanken keine Gelegenheit bot. — Endlich aber, wenn die Einführungs-Ouverture in treffendster Weise die zwei Gegensätze der Oper, den unmöglichen Boden der Handlung und die edle Liebesgluth der beiden lastsaftigen Paare einander gegenüber stellt, was bot denn Figaro Aehnliches? War die leichtfertige Verliebtheit des Grafen, die liebende Beschämtheit Figaro's, oder gar die „anführliche“ Männerlust Marzellens einer ähnlichen tiefen Auffassung fähig? oder sollte in der liebenswürdigen verlassenem Gräfin eine Nebenperson in den Vordergrund gerzert werden? Kurz, man mag sich die Sache betrachten wie man will, wir haben hier ein Beispiel, wie das Genie oder, (darauf man angesichts des geschichtlich konstatirten sehr klaren Bewußtseins des Meisters über sein Thun wohl besser sagen) das kunstfertige Gefühl Mozarts ihn davon bewahrt hat, eine gegebene nur von dem Personum dargebotene Form anzuwenden, wo sie nicht zutreffenden Sinn enthielt, und ihn von selbst, wenn auch diesmal nicht ohne ein gewisses vorläufiges Straucheln, auf die einzig seiner Idee entsprechende Kunstform geführt hat, zur hohen Befriedigung aller Dorer, die es verstehen, daß man ohne Kunst einfiel und nicht Genie ist. — Und so ist gerade ein gewisser Mangel, die geringe Fruchtbarkeit und musikalische Verwerthbarkeit der Hauptthemen und das damit gegebene Fehlen einer eigentlichen Vertiefung und Durchdringung derselben, sowie die theilweise Vorausnahme einer Art von Durchführung im ersten Theil zu einem Vorzug geworden, Führer zur Entdeckung einer Form, die bisher einzig dastehend gerade nur dies eine Mal, diesmal aber vollkommen, die rechte mit dem Gedanken des Gedichts selbst zusammenfallende gewesen ist.

Und von dieser Seite betrachtet, kann der Gewinn solcher Nachforschung nicht hoch genug angeschlagen werden. Wir leben vor uns das Weben des Genies, der — um einmal eine von gewissen Mustertathkeiten in Schwung gebracht und so viel mißbrauchte Nebenart anzuwenden, und zwar anzuwenden bei einem Meister, den sie im „Zerbrechen der Form“, das man ja gern als Kriterium der Meisterschaft aufstellen möchte, weit hinter Beethoven zurückstellen, — des Genies, der die Form zerbricht, nachdem sie des Meisters Absicht nicht hat erfüllen können; wir sehen aus seinen leichtgestaltenden Händen fast wie zufällig etwas Neues hervorgehen, zweifellos selbst lebensfähig und zugleich die augensätzliche Veranschaulichung des innersten Lebensdenkens des dichterischen Kunstwerks, mit dem es sich zu unlöslichem Bunde verknüpft hat, ein echtes Gegenbild des Beaumarchais'schen Gedichts, mit seinem von einer pilanten Scene zur andern gaulischen Schmetterlingsleben, seinem inneren geistreichen, immer anmutigen und immer herlosen Champagnetreiben, seinem rastlosen Vorwärtsleben der Handlung, die kaum ein oder das andere Mal einem schönen echt weiblichen Herzen Zeit gönnt, den Völlung inneren Lebens auszuwirken, wo jede Person ihr Spiel mit der anderen hat, keine sich voll hingibt, keine eine Ahnung hat von der äußerlich in die Handlung selbst hinaus gelegten Unterung und Fortentwicklung der Charaktere: — der vollste Gegensatz zur „Zauberflöte“, deren Ouverture eben wieder mit der zu „Figaro“ im geradesten Gegensatz steht. Wäre diese Figaro-Ouverture vielleicht ebenso im Drang des Augenblicks geschrieben, wie die zu Don Juan, von deren Entstehung die musikgelehrten Literaten so viel Unsinniges erzählt haben,

weil sie Niederschreiben und Schaffen für gleichbedeutend nahmen, so wäre gewiß auch hier die Deutung nicht ausgeblieben, daß „die Zeit, — oder vielleicht das Papier (!) — nicht gereicht habe, eine Durchsührung anzubringen.“ Da dies nicht der Fall ist, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß Mozart mit sicher treffendem Bewußtsein ein Kunstwerk geschaffen hat, das in Form und Inhalt der getreue Spiegel der Zeit ist, deren Gedanken eben Beaumarchais im Figaro den klarsten Ausdruck verliehen hat, der Zeit des ersten, oft selbst noch jüdischen, aber geistreichen und thätigsten Aufschwungs aus den Verheeren der Pöpsheit, einer Entwicklung des europäischen Geistes, an der Mozart selbst Theil genommen, ohne, wie der Dichter, in ihr hängen geliebt zu sein.

## Ueber Dilettantenvereine.

DL. In der Vaterstadt des Verfassers dieser Zeilen bestehen vier größere Musikgesellschaften, abgesehen von zahlreichen Männergesangsvereinen. Zwei von jenen Gesellschaften pflegen vorzugsweise die Instrumentalmusik, zwei andere den Gesang. Alle vier stehen unter Leitung tüchtiger Musiker. Unter den Instrumentalvereinen ist einer, der sich vorzugsweise aus Musikern vom Fach zusammensetzt, welchen sich die hervorragendsten Dilettanten zugesellen; während der andere mehr aus der großen Masse der Dilettantenwelt und angehenden Musikern gebildet ist. Die Gesangsvereine bestehen natürlich fast nur aus Gesangsliebhabern, und die Sänger vom Fache werden nur als Solisten zu den Concerten hinzugezogen. Zwischen den beiden Instrumentalvereinen besteht nun, in Folge lokaler Umstände, das eigenthümliche Verhältnis, daß die Concerte des Musikvereines, wenn man sich mit billigen Plätzen begnügt, nicht mehr kosten, als die des Dilettantenvereines, während die Leistungen nach Seite der Reinheit, Präcision und des Schwungs begrifflicher Weise bei den Hochtönen bedeutend hervorragten. Das Publikum empfindet dies und ist oft ungerechterweise kalt gegen die Dilettanten. Zwischen den beiden Gesangsvereinen besteht ebenfalls ein eigenthümliches Verhältnis. Einer derselben hat seit einer langen Reihe von Jahren einen guten Namen in der musikalischen Welt, und schon begann er auf seinen Vorbeeren zu ruhen, d. h. mit milderer Sorgfalt zu studiren und nur selten Neugelehrtes zu bringen, als ein eifriger, strebsamer Musiker den andern Verein gründete, bald eine tüchtige und willige Schaar um sich sammelte, und nun durch ausgezeichnete Aufführungen dem älteren Verein ernstlich Concurrnz machte. Und diese Concurrnz schlug, wie immer, zum Vortheil des Publikums aus, indem auch die Andern durch erneute Anstrengungen den alten Ruf zu wahren suchten. Dazu kam noch, nach wenigen Jahren, ein in beiden Vereinen fast gleichzeitig eintretender Directionswechsel. Die neuen Directoren brachten frischen Eifer mit, der sich für die nächste Zeit den Vereinsmitgliedern mittheilte. Allein auch dieser Sporn verliert begrifflicher Weise allmählich seine Wirkung und schon werden Klagen über mangelnde Theilnahme laut. Diese Beklagnung der Dinge hat den Einsender des vorliegenden Aufsatzes benommen, mit Beistützung des oben zuerst erwähnten Künstlervereines, dessen Verhältnisse natürlich wesentlich andere sind \*), die Dilettantenvereine, ihren Zweck und ihre Einrichtung einmal näher in's Auge zu fassen. Hätte er seinen Blick dabei auf den engen Gesichtskreis der Vaterstadt beschränkt, so würden seine Worte für andere Leser nur wenig Werth haben. Inmitten er aber annimmt, daß ähnliche Verhältnisse auch anderswo, namentlich in großen Städten, bestehen gab er dem Ganzen eine allgemeinere, weiter gehende Form geben und diejenigen Leser, welche wissen, von welcher Stadt

und von welchen Vereinen in Bisherigen die Rede war, bitten, nicht jede Einzelheit des folgenden Aufsatzes gar zu streng auf jene zu beziehen. — Nachfolgende Bemerkungen mögen zu besserem Ueberblick in drei Abtheilungen getheilt werden, indem sie sich an die drei Classen der Beteiligten wenden: 1. an die Leitenden, d. h. Vereinsräthe und Directoren; 2. an die Aufstrebenden, d. h. die Vereinsmitglieder und 3. an die Genießenden oder Beurtheilenden, also an das Publikum und die Kritiker.

### I. An die Leitenden.

Wie entsteht ein Dilettanten-Musikverein? In der Regel so, daß sich Mehrere, welche Lust und Freude an musikalischer Beschäftigung haben, zusammenfinden, zunächst eben nur, um miteinander zu musizieren. Nach und nach vermischt sich die Mitgliederzahl, man subirt eifrig und findet endlich, daß man sich auch recht wohl einmal vor einem eingeladenen, später auch vor einem bezahlenden Publikum hören lassen könne. Soweit ist Alles gut. Nun aber verändert sich unvermerkt die Sachlage. Die Zahl der öffentlichen Concerte mehrt sich, man errichtet endlich Abonnementsconcerte und mit ihrem Entstehen ist die ganze Grundlage des Studiums eine andere geworden: man übt nicht mehr zur eigenen Bildung und Freude, sondern man muß alljährlich so und so viel Concerte zu Wege bringen, wohl oder übel. Es geschieht — und dies ist das Nächste, worauf ich die Leitenden aufmerksam mache — es geschieht zu wenig zur Erhebung der musikalischen Kraft und Fähigkeit der Vereine. Gehen wir sogleich in's Einzelne. Ein Gesangsverein sollte regelmäßig einen Theil seiner Übungszeit auf Stimmbildung und Intonation verwenden; wir würden dann nicht so oft bei einer großen Masse Singender einen mageren Ton, nicht so viele schlechte Chor-Einsätze hören. Einen zweiten Theil seiner regelmäßigen Übungszeit müßte der Verein auf bloßes Durchgehen der mannigfachen Stücke verwenden, um im ruhigen Gehen und Treppen der Intervalle zu erlernen und andererseits rascher zur Literaturreinigkeit zu gelangen. Ein dritter Theil (und zwar der größere) bliebe dann immer dem Studium eines bestimmten Werkes vorbehalten. Wenn eine Vereinsprobe zwei Stunden dauert, so stelle ich mir die Vertheilung so vor: Zuerst, wenn Kraft und Aufmerksamkeit noch am frischesten sind, eine halbe Stunde Stimmübung und Intonation; darauf zehn Minuten Ruhe; dann drei Viertelstunden Studiren eines bestimmten Werkes, und endlich, nach abermaliger Ruhe von fünf Minuten, eine halbe Stunde Lösungen. Man sieht, daß ich dabei auf sehr pünktlichen Beginn der Proben rechne, worüber weiter unten mehr. Für die Instrumentalvereine würde sich die Sache ähnlich gestalten. An die Stelle der Stimmübungen würden Studien über: einzelne technische Schwierigkeiten des Zusammenspiels treten: das staccato, das gleichmäßig crescendo, den exacten Wiederanfang nach einem Halt u. v. A. Es ist wahr, wollte ein schon bestehender Verein nunmehr eine solche Einrichtung einführen, so würde dies befremden, es würde nicht ohne Opposition, vielleicht nicht ohne den Austritt eines und des andern Mitgliedes gehen. Zuerst! Das Langweilige, was in dem Studium der ersten halben Stunde läge, würde sehr bald nicht mehr empfunden werden bei der größeren Abwechslung, welche im Ganzen der Abend hätte. Auch bin ich nicht der Meinung, daß jene Einrichtung, welche ich als die normale bezeichne, unbedingt fest gehalten werden müßte. Es kann auch hin und wieder einen ganzen Abend an einem Orte, welches die Mitglieder vorzugsweise interessiert, subirt werden; es kann auch zuweilen einen ganzen Abend vom Blatt gesungen oder gespielt werden. Und endlich halte ich es für eine der würdigen Aufgaben eines Vorstandes, bez. Directors, etwas als zweckmäßig Erkantetes, das sich nicht plötzlich einführen läßt, ganz unvermerkt und nach und nach zu Stande zu bringen. —

„Dann müßte aber die Zahl der außerordentlichen Proben (Gesangsproben für einzelne Stimmen, Quartettproben des Directors) bedeutend vermehrt werden, wenn die Concerte zu Stande

\*) Während z. B. die Künstler für ihre Arbeit von einer dirigirenden Gesellschaft bezahlt werden, müssen die Dilettanten noch ihren Jahresbeitrag zahlen, um nur dem Publikum etwas vorzumischen zu dürfen.

kommen sollen.“ Ich sage, sie dürfen nicht vermehrt werden; im Gegentheil, die große Zahl außerordentlicher Proben ist ein zweiter Hauptmangel bei vielen Dilettantenvereinen. Alles Zuviel ermüdet und spannt ab. Und wenn ich weiter unten den Mitgliedern den regelmäßigen Besuch der Proben dringend ans Herz legen will, so muß ich sie doch auch hier gegen jenes Zuviel in Schutz nehmen, indem ich behaupte, der Vorstand, resp. Director eines Vereines hat gar nicht das Recht, die Zeit der Leute beliebig in Anspruch zu nehmen, zu verlangen, daß man in dieser Woche am Montag, in nächster am Dienstag, einmal um 7 Uhr, ein andermal um 11 Uhr komme u. s. w. Die Folgen sind ja klar genug: Da diese Extra-Proben störend ins Familien- und Geschäfts-Leben eingreifen, so werden sie eben schlecht besucht; und da somit nur ein kleiner Theil der Mitglieder darin lernt, so müssen die betreffenden Nummern in der nächsten Gesammtprobe ebenso genommen werden, als ob keine Extraprobe gewesen wäre, zur großen Pein derer, welche sie wirklich besucht haben. Ja, wenn man die Schwachen zu den Specialproben nöthigen könnte! Die Erfahrung lehrt aber, daß die Besucher derselben stets die Fröhlichsten und Eifrigsten sind, also die, welche des speciellen Lebens am wenigsten bedürfen. Wären die außerordentlichen Proben wirklich etwas Außerordentliches, also ein, zweimal im Jahr vorkommend, so würden sie ganz anders besucht und viel nützlicher werden. — Nun wird man mir einwenden, daß auf diese Weise aber kaum ein oder zwei Concerte in einem Winter zu Stande zu bringen wären. Hierauf erwidere ich: Dies ist genug; die große Zahl der Concerte ist ein weiterer Uebelstand; namentlich die Abonnements-Aufführungen sind, da sie in festgesetzter Zahl gegeben werden müssen, zu beschränken. Uebrigens würde, da die Kraft des Vereines allmählig wüchse, auch bald nicht mehr so viel Zeit für die einzelnen Stücke nöthig sein; durch die regelmäßigen Abspelungen würde dem Einflubieren selbst erheblich vorgearbeitet, und manche leichtere Vokette oder Cantate, manche Divertüre und mancher Symphoniesatz müßte dann in einer, höchstens zwei Proben fertig zu bringen sein. Was nun in einem Jahre gründlich studirt worden, müßte im folgenden unter den Abspelungen gelegentlich wiedergebracht werden; es wäre dies für die älteren Mitglieder eine willkommene Wiederholung, und nach einigen Jahren würde sich ein stehendes Repertoire bilden von solchen Stücken, die jederzeit ohne erhebliche Schwierigkeit aufgeführt werden könnten.

Hierauf wird man vielleicht sagen, daß von dem Zustande kommen eines festen Repertoires doch nicht wohl die Rede sein könne, da ein solcher Verein selber ja nichts Festes, sondern durch Eins- und Austritt fortwährend Wandelbares sei. Was den Austritt betrifft, so könnte dem einigermaßen vorgebeugt werden dadurch, daß der Eintretende sich auf mehrere Jahre verbindlich machen müßte. Doch glaube ich kaum, daß es einer solchen Maßregel bedarf: wenn die Mitglieder sich als solche wohl fühlen, indem sie sehen, daß hier etwas gelernt und gelehrt wird, so werden sie nicht ohne Noth austreten. Was aber den Eintritt betrifft, so komme ich hiermit auf den vierten wichtigen Punkt: Man sei nicht zu liberal in der Aufnahme junger, talentloser oder noch unreifer Mitglieder. Welchen Nutzen hat ein Instrumentalverein von einem Duzend angehender Violinisten, die kaum selber ihr Instrument rein stimmen können, die durch ein paar Synkopen in Schreden versetzt, durch die Tarnanten Cis oder B-moll außer Fassung gebracht werden? Was soll einem Gesangsverein jenes Bändchen, das nicht im Stande ist, auch nur drei Takte vom Blatte zu singen — oder jener Herr Doktor, der den Takt einfangen eine Quart zu tief ergreift \*) und ihn so, unbekümmert um das Haarsträuben der Genossen um ihn her, einige Takte durchführt? Nun freilich, es giebt eine Antwort darauf:

„Was sie dem Verein sollen? Ihren Jahresbeitrag sollen sie zahlen!“ Und so muß ich denn wieder auf das schon Gesagte zurückkommen: man gebe nicht so viele öffentliche Concerte, damit die Ausgaben für große Lokale, Heizung und Beleuchtung und Honorar der Solisten sich verringere und man nicht nöthig habe, so ängstlich auf jeden Thaler Einnahme zu sehen. Aber was man gibt, gebe man gut. Somit käme ich denn zu dem letzten Punkte, den ich den Leitenden an's Herz legen möchte: Man wähle zur Aufführung Nichts, was über die Kräfte des Vereines geht. Ein Instrumental-Dilettantenverein wird selten über die Schwierigkeit der zweiten Symphonie von Beethoven hinaus gehen können. Sollte er freilich der einzige Musikverein in einer Stadt sein, so erwächst ihm die Verpflichtung, auch Schwereres vorzuführen: dann nehme er sich aber Zeit dazu. Eine Symphonie kann ein ganzes Jahr vorbereitet werden, sie als Concertnummer vollständig studirt wird. Bei den Gesangsvereinen ist ohnehin das Verhältniß ein anderes. Da es Musikergesangsvereine nicht gibt, so dürfen hier die Dilettanten vor dem Schweren nicht zurückbeben. Um so mehr ist es Pflicht der Directoren, ihre Vereine zu Schwermem heranzubilden und das dem jedesmaligen Standpunkt Angemessene zu wählen. Nimmer sollte man der Ausführung die Schwierigkeit anmerken. — (Schluß folgt.)

## Nachrichten.

In Frankfurt a. M. bei Sauretänder ist ein Buch von Dr. Ludwig Roth erschienen, betitelt: „Die Hauberklöste. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Kunst in der Geschichte des menschlichen Geistes.“ Wir kommen vielleicht auf diese neueste (Herrn Fr. Kiel in Berlin zugelegte) Arbeit des Heidelberger Privat-Dozenten für Geschichte und Aesthetik der Kunst zurück.

Im Verlag der Dux'schen Buchhandlung in Salzburg ist ein systematischer Catalog über sämtliche im Mozarts-Archiv zu Salzburg befindliche Autographen und sonstige Reliquien B. A. Mozarts, verfaßt von Carl W. H. J. er, erschienen.

Das große Sündendest in London, wobei am ersten Tag Messias, am zweiten eine Auswahl aus verschiedenen Werken, am dritten Sueton in Egypten aufgeführt wurde, hat nahezu 25,000 Pfd. St. eingenommen, wovon die Strußfah-Palast-Compagnie einen reinen Gewinn von 2 — 3000 Pfd. St. hat, außer dem Besitz der vollständig ausgebauten großen Tonbühne.

Wien.

Der Professor der Deklamation am hiesigen Conservatorium und verantwortliche Redacteur der „Rechenzonen“, Herr Julius Schwenda, ist gestorben.

Mit der Vertiefung der Orchesterstimmung soll es wieder in's Stoden gerathen sein. Unsere Hofbühne findet die Sache zu kostspielig, und die Erhaltung des Ballets wird für wichtiger angesehen, als die der Stimmen und der guten Oper.

„Notizen über den Streicher'sche Pianoorte-Fabrik“, welche uns kürzlich gedruckt zugekommen sind, enthalten die Mittheilung, daß dieselbe vor mehr als 130 Jahren begonnen wurde, seit 68 Jahren in Wien befestigt und daher das älteste hiesige Establishment der Art ist. Der gegenwärtige Chef S. V. Streicher leitet es seit 30 Jahren. Nach Aufführung der demselben gewordenen Auszeichnungen und der von ihm im Clavierbau gemachten Entdeckungen, von welchen u. A. die auf der gegenwärtigen Welt-Industrieausstellung exponirte Saitenwage bei den hochwichtigen großen Interesse erregt haben soll, wird schließlich mitgetheilt, daß die Jury in London „Streicher nicht nur die Medaille zuerkannt, sondern ihn der Zahl derjenigen Aussteller einreichte, welche man — nach einem von französischer Seite ausgehenden Antrage — für die ihren Verdiensten nicht entsprechende Ertheilung einer Medaille gleicher Stufe dadurch entschädigen wollte, daß man sie zur höheren Auszeichnung für ihre in jeder Beziehung hervorragenden Leistungen „als 1. aber dem Concurs für Medaillen stehenden“ erklärte!“

Zur Verleihung des Fonds für ein Schubert-Denkmal, welches in dem neuen Stadtpart aufgestellt werden soll, wird in dem Mouten unserer Residenz ein „nieder-österreichisches Gesangsfest“ stattfinden.

\*) Selbst erlebtes Factum!

# Deutsche Musik-Zeitung.

Herausgegeben von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Redaktion:** Wollzeile Nr. 563. — **Verlag:** Rohrnmarkt Nr. 1147. **Rund- und Musikalienhandlung:** Hoffste & Süssner, vormals G. F. Wollze & Wilm. **Vertheilung:** Für 1 Jahr (52 Nummern) 8 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 5 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1/2 fl. oder 1 Thlr. **Mit Vorbehalt:** Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 4 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 10 Gr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr. **Wiegende Blätter 15 Nr.** oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postbestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Recensionen. (Neue Orchesterwerke von A. Rubinstein und N. Gade, Chorvorspiele von Schir.) — Ueber Dilettantenvereine. (Schluß.) — Zur Vertheidigung. — Nachrichten. — Berichtigung

## Recensionen.

Neue Orchesterwerke von A. Rubinstein und N. Gade.

Es hat etwas Feinliches, zu sehen, wie gegenwärtig durch die aller Orten erwachte Lust an Musiceiren, durch die vielen neuen Concertunternehmungen, die dieser Lust entgegenkommen, ein unausweichliches Bedürfnis nach guten Novitäten entsteht, und wie die Production selber so flüchtig dazu verhält, daß die Dirigenten beinahe in Verlegenheit gerathen, was sie ihrem Publikum bieten sollen. Wenn dieses Mißverhältnis in gleichem Maße wie bisher fortwächst, so dürfte es geschehen, daß die Concertunternehmungen, welche hauptsächlich auf Orchestermusik angewiesen sind, entweder in die Brüche gehen, oder zu unästhetischen Productionen greifen, oder der Monotonie verfallen und immer dasselbe wiederholen müssen. Zurückgreifend in die Vergangenheit stößt der eifrige Forscher bald auf jene Kindheit der Instrumentalmusik, die dem jetzigen Bedürfnis nicht mehr ganz Genüge thun kann. So hat einige Orchesterwerke geschrieben, die allerdings noch zur Vermittlung näherer Bekanntschaft und besseren Genusses einer fleißigen Wiederholung bedürfen. Allein ihrer sind wenige. Mit seinem Sohn Emanuel ist der Versuch gemacht worden, dessen Symphonien wieder ins Leben zu führen, und sind ihrer mehrere nun im Stich erschienen, eine davon an verschiedenen Orten mit größerem oder geringerem Erfolg aufgeführt worden. So reizend, gräzios und genial manches, ja Vieles darin, es kann doch Niemand läugnen, daß allgemeine und dauerhafte Erfolge damit nicht zu erzielen sein werden. Auch mit Christian Bach ist es versucht worden, aber derjenigen, welche an der historischen Entwicklung großen Antheil nehmen, und es mit dem ästhetischen darüber leicht nehmen, sind nicht so viele, daß sich eine längere Bewegung der Programme in dieser Richtung denken ließe. Von J. Haydn und Mozart sind noch eine ziemliche Anzahl von Symphonien bekannt und selten gehört; allein diese sind von so kleinem Umfang, so wenig in die Tiefe und Höhe gehend, daß auch mit der Wiederbelebung solcher, immerhin stets erfreulich und heiter wirkenden Werke sparsam vorgegangen werden muß. Beethoven behauptet natürlich immer seinen festen Platz. Aber seine neun Symphonien sind sehr bekannt und je mehr Etwas bekannt ist, desto weniger reich dürfen sich die Wiederholungen folgen, wenn es nicht an Reiz einbüßen soll. Noch weiter herauf sind Spöhr, Mendelssohn, Schubert & Schumann, Gade mit einer nicht zu hohen Zahl von Symphonien und Ouverturen theilweise willkommene Gaben und Stützen reichhaltigerer Repertoires, an die sich noch einige einzelne Werke von Borgei und Brahms als hoffnungsvolle Novitäten anschließen.

Was die Symphonie betrifft, so bemächtigt sich nachgerade der begabtesten Talente eine begriffliche Schen in dieser Form zu produciren. Eigentliche „Symphonien“ von wirklich Be-

gaben sind in der letzten Zeit heillos wenige an das Tageslicht getreten. Brahms versucht es mit der anspruchsloseren Srenade, Borgei und Volkmann haben uniersr Wissen noch kein Werk der Art g-schrieben, gewiß wenigstens keins edirt oder aufgeführt. Nur einige gewandte Federn, die aber zumeist der originellen Kraft oder eines ernstlicheren Strebens ermangeln, wie z. B. Rubinstein, Zeit, Adaschöhn, und einige weniger anerkannte oder bekannte Autoren tummeln sich noch auf einem Gebiete, das bereits bedenklich geworden, und geben sich nebst ihren Verlegern süßen Täuschungen hin.

Von Rubinstcin liegt vor:

Troisième Symphonie pour Orchestre. Oeuvre 56. Verlag von J. Schubert und Comp. in Leipzig und New-York. Partitur und vierhändiger Clavierauszug.

Dieser fleißige aber leider sehr wenig wählrische Componist hat nach einer kleineren, bei Kahnt in Leipzig erschienenen, eine größere zweite, „Ocean“ betiteltc Symphonie (Leipzig, bei B. Senff) erscheinen lassen, die stark in das Gebiet der Programm Musik überfällt, und sich bis jetzt wenig Bahn gebrochen hat. Hierauf ist nun die vorliegende dritte gefolgt in welcher wieder der absolut musikalische Gesichtspunkt eingenommen erscheint, in sofern sie feinerer Titel oder Programm u. dgl. aufweist; welche ferner die üblichen vier Sätze enthält und weiter nichts vorstellen will als eine Symphonie, obwohl im ersten Satz ein verschwiegener, wahrscheinlich witzig sein sollender Hintergedanke sich verbirgt, der aber mit Kunst und Poesie thatsächlich nichts zu schaffen hat.

Es kann und muß daher an dieses Werk der absolute musikalische Maßstab angelegt werden, und es wird bei dem chemischen Proceß, der sich bei der Analyse dieses Werks vollzieht kein Element als Bodenfaß zurückbleiben, welches sich der forschenden Betrachtung entzöge, und den Werth der Composition fraglich zu machen vermöchte.

Ueber die technischen Grundprincipien einer Symphonie oder überhaupt der Sonate kann heutigen Tags nach Haydn, Mozart und namentlich Beethoven vernünftiger Weise kein Streit obwalten. In jedem einzelnen Theil spricht das Hauptthema einen musikalischen Satz aus, der, für sich ein fertiger abgeschlossener Gedanke, einen bestimmten Stimmungsgchalt birgt, und wo möglich allen Instrumenten angepaßt werden kann, welche dabei mitwirken; demselben treten gegenläufige, doch durch Einheit der Tactart und modulatorische Verwandtschaft mit ihm zusammengehaltene Motive (Nebenmotive, Contrapunkt) entgegen, oder er geräth mit sich selbst in Widerspruch, indem einzelne Individualitäten (Stimmen, Instrumente) ihn als ihr Eigenthum für sich in Anspruch nehmen und gleichsam um den Besitz kämpfen (Canon, Fuge). Diese Entwicklung hat ihre Anfänge (1. Theil), höchste Entfaltung und stärksten Konflikte (Durchführungssatz) und erledigt sich durch den Sieg des einfachen Hauptgedankens, der seuerhin nur mehr in

versöhnter Weise, wenn auch in höherer Stimmung, oder doch nur vorübergehend in abermaligem Conflict mit seinen Gegensätzen auftritt. Dies gilt namentlich für die Hauptsätze (erster und letzter Satz) während in den beiden Mittelsätzen nach Gegengewicht gegen die aus Obigen entstehende Lebendigkeit als Bedürfnis ruhigere plastische Gestalten in einfacher Form vorgeführt werden. „Dramatisches Leben“ ist die natürliche Folge jener Anlage der Hauptsätze; spannende Verwickelungen, consequente Verfolgung und Ausführung einzelner Theile des Hauptgedankens (thematische Arbeit), überraschende Lösungen, Steigerung der Stimmung sind die Mittel, wodurch es hervorgerufen wird. Diese Kennzeichen sind in jedem Symphonie-Hauptsatz aller Meister vorhanden, und dadurch unentbehrliche Momente in jedem neueren Werk geworden. Vielesagen die Themen, die zugleich eine weitere Entwicklung und Steigerung, Gegensätze u. s. w. zulassen, sind von vornherein nothwendig, wenn aus einem Satz was Neues werden soll, wobei es immer wieder noch auf die Kunst und das Talent des Künstlers ankommt, ob er solche Auseinanderziehungen und Combinationen erfinden kann, wodurch das Thema in sich selbst immer reicher und bedeutender erscheint.

Prüfen wir nun die Hauptthemen dieser Rubinstein'schen Symphonie, so muß es bald auffallen, daß sie ziemlich leichtfertig gewählt sind, daß sich der Componist kaum Zeit gelassen zu überlegen, ob da etwas damit zu machen sei, was der Mühe verlohne. Man weiß, daß Beethoven hierin erstaunlich wahrhaftig war, und sein Thema fünf- sechsmal veränderte, bis es ihm bedeutend, gehaltreich und ausgiebig genug schien. Nun sehe man z. B. das erste Thema der 4. symphonie:

Streichinstr. unisono.



Es enthält zwei Motive (a und b), die es auf der Tonika und Unterdominante bringt, woran sich ohne Abschluß ein neues Motiv reißt. Was ist hier der Stimmungsgelhalt, oder aus welcherlei Art von Stimmung ist es hervorgegangen? Wir müssen die Antwort hierauf schuldig bleiben, weil uns wohl „tönend bewegte Formen“ aber kein Inhalt daraus ersichtlich wird. Vielmehr vermuthen wir, daß Rubinstein es auf etwas Erstes dabei von vornherein gar nicht abgesehen hatte, daß er, in einem den rechten Künstler nicht charakterisirenden Uebermuth nur ein absichtliches Seitenstück zu jenem unabsichtlichen Ereigniß bilden wollte, von dem, wenn wir nicht irren, Schumann einmal erzählt. Es wurde nämlich ein Nichtstück probirt, bis auf einmal das ganze Orchester in Gesächter ausbrach und einen Namen ausrief, der einer vor kommenden Hauptfigur entsprach. So scheint es, daß auch Rubinstein hier einen seiner lärmendsten Hofstrompeter verewigen wollte.

Weiterhin (Seite 5 der Fort.) stellt sich obiges Thema in der Haupttonart in den Bass und die ersten Violinen bringen dazu ein ganz charakterloses Achteilriolenmotiv, worauf Seite 7 auf der Unterdominante die Blechinstrumente obigen schlechten Wis in ihrer Weise anzubringen scheinen, wozu das 2. Motiv des Hauptthemas den Nachsatz hergibt.

Den Seitensatz in E-dur bildet folgender, nicht eben allzu origineller, und noch dazu recht trivial begleiteter Gesang:



Zwischendurch hat sich einmal folgende Figur vernehmen lassen:



die nun zu dem Seitensatz ihr Wesen treibt und darauf zum zweiten Theil führt (der erste repetirt nicht), wo das Hauptthema durch verschiedene Tonarten durchgeführt, und seine beiden Motive in den Streichinstrumenten gegen einander gestellt werden, wozu die Bläser Afforde aushalten, bis der Seitensatz sich wieder hören läßt. Von spannender, modulatorisch interessanter Anlage ist aber dabei nichts zu finden, es geht Alles ziemlich handsbacken her; höchstens, daß man die enharmonische Verwechslung und den Eintritt in C-dur Seite 38 überraschend finden könnte. Die Harmonie Seite 43 und 44 finden wir absichtlich.

Hiermit dürfte der weientliche Inhalt des ersten Satzes angeführt sein. Abgesehen von der Bedeutung oder vielmehr Nichtbedeutung des Themas scheint uns Rubinstein's Methode einen Symphoniesatz aus Phrasen und rhythmischem Stückwerk zusammenzusetzen, statt ihn durch die Zerlegung eines im Thema compact ausgesprochenen, selbständigen Gedankens werden zu lassen, ziemlich unglücklich.

Er jedoch in diesem ersten Satz immer noch ein gewisses rhythmisch belebtes Wesen erksend und macht ihn erträglich, so ist im zweiten, Adagio, A-moll  $\frac{3}{4}$ , die nun erwartete vorwiegende Melodie, aus einer nahezu unerträglichen Verzwicktheit und rhythmischen Einformigkeit. Wer kann sich wohl an solch einer Melodie als Hauptgedanken eines Adagio's begeben oder auch nur erfreuen?

Clar.



Noch ärger und namentlich trivial ist die weitere Melodie in C-dur Seite 76:

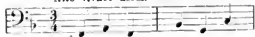
Clar.



Nach einigen seltenen canonischen Gängen folgt eine „Melodie“, deren Irriidelteln ebenfalls würdig wäre hier angeführt zu werden. Alles das wird aber durch eine Violoncell-Melodie Seite 81 im echten Franconme-Styl übertröfen, welcher in einer Symphonie zu begegnen, wahrhaft trostlos ist. Gedankenlosigkeit und Trockenheit sind das Charakteristikum dieses Adagio's, aber das wir roch weiter eilen, um zum Scherzo zu gelangen. Aus dem Thema oder doch

in die Augen springenden Hauptmotiv desselben, welches mit faustisch feier sollichem Humor forte und unisonisch auftritt,

Alto vivace assai.



hätte bei einigem Bestreben zum mindesten ein geistreiches Tonbild entstehen können. Rubinstein macht aber gar nichts daraus, sondern wiederholt es öfter auf derselben Tonstufe und in derselben Tonart und nur einmal Seite 116 bildet er einen 8-taktigen Satz daraus durch aufwärts steigende Fortführung, die ziemlich billig genannt werden darf. Die Gegenmotive sind theils ganz unbedeutend und charakterlos, theils zerfahren und verzwickelt. Zum Trio begeistert sich unser Componist durch ein Salatenmotiv, das als Venus für einen angehenden Harmoniker gut genug sein mag, für eine Symphonie aber werthlos ist, und auch zu wirklich interessanten oder neuen Combinationen gar nicht benötigt wird:



Dem Finale endlich liegt folgendes Thema zu Grunde:

Allo maestoso.



Jeder einigermaßen Kundige muß beim ersten Blick sehen, daß es, innerlich werth- und charakterlos, höchstens durch sehr geschickte und geistvolle, polyphone oder fugierte Behandlung interessant werden könnte. Davon ist keine Spur vorhanden, nicht einmal im Durchführungsfrage ist ein Versuch gemacht. Der Componist begnügt sich es melodisch weiter zu führen, ihm etliche Aehnelmotive und Seitensätze gegenüberzustellen, mit denen es nirgend combinirt wird oder in Collision kommt.

Wo soll nun das Interesse für eine Produktion herkommen, an was soll der Hörer Antheil nehmen? „Dahinter“ steckt nichts, wenigstens kein die Phantasie und das Gemüth anziehendes poetisches Bild (wir haben wenigstens keins zu ahnen bekommen), das Musikalische selbst ist nichtig, neue Toncombinationen, seltener Harmonien finden sich nicht. Man sieht Nichts, als daß es dem Componisten möglich wäre, jeden Tag eine solche Symphonie zu sezieren, Morgens, Mittags oder Abends. Wir unterfragen diese Kunst gewiß nicht und wissen wohl, daß solche Gewandtheit auch kein alltägliches Talent erfordert. Allein das entscheidet in der Kunst nicht, seit man angefangen hat, weniger die Persönlichkeiten zu bewundern, als ihre Thaten, weniger das Talent als seine Früchte. Wir wissen wohl, daß auch berühmte Meister anderer Zeiten auf Bestellung u. f. w. so manches Produkt auf's Papier geworfen haben, das uns ihrer unwürdig erscheint. Allein wir meinen, daß heutigen Tage, wo die Ansprüche natürlich gesteigert sind, ein Componist lieber ein Werk ungeschrieben, oder zum mindesten ungedruckt lassen sollte, in dem nicht ein Stück seines Lebens, Momente innerster und innigster Erregung vergraben liegen, und das bei einiger Uebersetzung geeignet erscheinen muß, Publikum und Kritik dem Componisten zu Gegnern zu machen, statt sie erst davon zu überzeugen

(was noch fraglich), ob sie es mit einem wirklichen Talent, oder mit einer kunstlichen Treibhanspflanze zu thun haben.

Von R. W. Gade liegen zwei Concert-Overturen vor, und zwar:

Hamlet, op. 37. Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierausg. Veipzig, Breitkopf u. Härtel, und Michel Angelo, op. 39, ebensio. Veipzig, Fr. Kistner.

Gade wird heute ebenso sehr nnterschätzt als er früher übereschätzt wurde. In seinen Symphonien ist allerdings mehr Farbeneichtigkeit als Zeichnung, mehr schöner Klang als Tiefe der Gedanken, mehr kleinliche Abwechslung als Consequenz des Ideenzeuges; in seinen Clavierstücken mehr Eleganz als Bedeutung des Inhalts zu finden. In einigen Punkten jedoch müssen wir entschließen für ihn einzutreten, zumal in einer Zeit, wo gerade diese Vorzüge so Wenigen nachzurühmen sind: Erstens ist seine melodische Erfindung immer natürlich und nobel, seine Harmonik immer reich, fein und wohlklingend, sein Modulationsweg stets interessant und befriedigend, seine Instrumentierung prächtig, mitunter felich dem Blech etwas mehr zugeneigt, als dem Inhalt seiner Sachen streng genommen angemessen wäre. Auch das muß hervorgehoben werden, daß er nirgend ältere Muster nachahmt, sondern durchaus auf eigenen Füßen steht, wenn auch dieses „auf eigenen Füßen stehen“ nicht selten als Manier erscheint. Wenn ihn noch heute Manche als „Abklatsch Mendelssohns“ bezeichnen, so müssen wir dagegen entschieden protestiren. Des letztgenannten Componisten prädicirte Lebendigkeit und Unruhe ist Gades Sache durchaus nicht, und auch ist das allzu Liebmäßige, das man in den Themen des Ersteren nachgewiesen hat, bei dem Letztern thatsächlich nicht nachweisbar. Man vergleiche die Thematik seiner Symphonien und Overtüren mit denen der A-moll und A-dur-Symphonie oder der Symphonie-Cantate von Jensen, und man wird in der ganzen Haltung derselben einen wesentlichen Unterschied finden. In besonders günstigem Lichte muß aber Gade erscheinen, wenn man sich vorher durch eine Symphonie wie die von Rubinstein durchgeschlagen hat, es tritt uns dann sein Talent als ein reines und echtes, sein Streben als ein geläutertes, sein Können als ein ungleich bedeutenderes und ererentlicheres entgegen.

Betrachten wir zuerst die Hamlet-Overtüre. Das Ganze ist eingerahmt in einem trauermarkshartigen Andante am Anfang und Schluß, welches offenbar den berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein“ nicht blos seiner Stimmung, sondern sogar dem Wortlaute nach musikalisch wiedergibt:

Andante.

Sein oder Nicht - sein ::

das ist hier die Fra - ge).

u. f. w.

simile.

In der Mitte aber ist ein sehr bewegtes Allegro als Abbild der großen und starken Leidenschaften des Stückes vorhanden, welches sich im Gegensatz zu den düsteren Klängen der Einleitung sehr lebendig gestaltet und in seinem Seitensatz namentlich auch dem melodischen Element in reichstem Maße gerecht wird. Eine gewisse Zersahrenheit des Hauptsatzes, dessen Thema mehr auf rhythmischen als melodischen Pointen beruht, ist zwar auffallend, wird aber durch diesen Seitensatz in wohlthuender Weise eingedämmt, ja es entsteht durch diese Verschiedenheit der Behandlung eine Plastik der Form und eine Anschaulichkeit des Inhalts, die nicht gering anzuschlagen sein dürfte. Dem kommt auch die modulatorische Anordnung zu Hilfe, welche sich ebenso naturgemäß wie absichtlos gestaltet: Hauptsatz C-moll, Seitensatz As-dur, Schluß daselbst, Uebergänge und Durchführung in F-moll, G-moll, A-moll, C-moll-dur, später wieder das Thema in C-moll, Seitensatz in Es-dur, nochmals das Thema in C-moll, weitausgreifende Modulationen und schließlich der düstere Hauptgedanke der Einleitung in C-moll, in den C-dur - Accord ruhig verlaufend und verhallend.

Klare und einfache Disposition läßt sich also, wie bei Gade überall, so auch hier nachweisen, das harmonische Material ist allenthalben zeitgemäß, Bedeutung der Motive läßt sich auch nicht abläugnen. Dennoch scheint uns ein Etwas zu fehlen um die höchste Wirkung hervorzubringen, sei es eine bedeutende Höhe und Tiefe der Gedanken, oder jene packende Unmittelbarkeit, die denen der größten Meister eigen; oder das richtige schlagende Verhältnis zwischen Inhalt und Mitteln des Ausdrucks. Gades Farben sind oft zu dicht aufgetragen; dröhnend und massenhaft bringt er gern Motive, deren innere Bedeutung nicht so schwer wiegt, um eine solche Behandlung zu rechtfertigen, so z. B. in der *Ossian* - Ouvertüre die Volksmelodie gegen den Schluß hin; ähnliches findet sich in der C-moll, B-dur, G-moll - Symphonie. Diese Manier hat etwas Verwandtes mit Rich. Wagner, der es auch liebte breite langathmige Melodien mit aller Wucht des Blechs zu geben, so in der *Tannhäuser*-Ouvertüre den Pilgergesang. Wir können das nirgend billigen, es ist unsymphonisch, roh, materiell.

In der Hamletouvertüre, die auch tüchtig mit Blech gespielt ist (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Fagotten und Tuba) erscheint zwar keine solche breit gezogene und dem Blech überantwortete Melodie, allein gleichwohl dürfte nicht selten Gedanke und instrumentale Massenhaftigkeit nicht ganz als im Einklang stehend betrachtet werden können. So z. B. schon in der Einleitung, wo nach jenem Marschmotiv schaurige Tremolandos aus C-moll nach Des führen und nun ein zweiatziges Motiv mit furchbarem Pathos an unser Ohr schlägt, und so auch später im Allegro mehrfach. Wir meinen das 4 Hörner, oder zwei Fagotten unisono schon Värm genug machen; alles zusammen aber nebst Tuba und noch einigen Holzbläsern gibt einen Klang, der uns noch in jedem Concertsaal betäubt hat. liegt doch das Furchtbare nicht in der unmittelbaren materiellen Gewalt, sondern in dem Uebergreifen in's Metaphysische, und das kann sogar durch *pianissimo* ausgedrückt werden, wie z. B. im *Freischiär* das Erscheinen Samiels wiederholt *piano* mit außerordentlicher Wirkung angebracht wird.

Wir theilen hier schließlich noch die Hauptmotive des Allegro mit und müssen es dem Leser überlassen sich aus der genaueren Bekanntschaft mit deren Durchführung selbst sein Urtheil über dieses Opus zu bilden.

## Hauptsatz.

Allegro con fuoco.



Ebenso wohl geformt, harmonisch reichhaltig, melodisch nobel und instrumental wirksam ist die andere Ouvertüre zu *Michel Angelo*, nur daß uns weder im Ganzen noch im Einzelnen der Zusammenhang der Musik mit der Persönlichkeit, deren Name die Ouvertüre zielt, recht klar geworden ist. Möglicherweise liegt dies an uns selbst, da uns eben diese Persönlichkeit nicht so nah bekannt ist als die Hamlets. Allein wir bekennen, daß, soweit wir *Michel Angelo* (d. h. seine geschichtliche Persönlichkeit) zu kennen glauben, die Gade'schen Motive uns etwas zu zahm, zu wenig fest erscheinen; das geniale Wesen dessen, der wenig nach Kunstregeln fragte, sondern sich mit selbstbewußter Kraft der zu lösenden Aufgabe hingab, will uns aus diesen Tönen nicht entgegenkommen. Ob wir nun hier irren oder nicht, keinesfalls kann es unsere Absicht sein uns darauf weiter einzulassen, — der Leser mag die Ouvertüre zur Hand nehmen und selbst urtheilen.

Was wir oben in Betreff der Liebhaberei Gades für Blechwirkungen bemerkten, fanden wir auch in dieser Ouvertüre, die übrigens dieselbe Besetzung hat, bestätigt. Die vier Blechhörner in F arbeiten mit zwei Fagotten und Tuba oft arg auf unser Trommelfell los und wir möchten diese Ouvertüren immer nur aus anständiger Entfernung vom Orchester und in einem Vocal hören, wo das Blech Raum hat sich auszubreiten. Aber auch selbst in einem solchen Fall könnten wir es principiel nicht loben, daß gerade diese Gattung der Instrumente es ist, auf deren Wirksamkeit der Componist besonders rechnet; es wäre uns hundertmal lieber sagen zu können, daß es die Streich- und Holzblasinstrumente seien, auf deren geschickte und wirksame Anwendung er am meisten Gewicht legt. Inbessenen — vielleicht haben wir zu jarte Herren, etwa wie Mozart der Anade, dem der Ton der Trompete schon unerträglich war.

Beide Ouvertüren verdienen übrigens wegen ihrer Schönheit, ebenmäßigen und doch freien und ungezwungenen Form und ihres edlen Gehalts alle Berücksichtigung von Seite der Concertanstalten.

## Werte für Orgel.

Simon Sechter, I. f. Hoforgansist. 18 Choralvorspiele op. 90. 3 Hefte. Wien, Wessely und Bässing.

S. B. Der geehrte Verfasser obiger Vorspiele zu protestantischen Choralen hat die Freundlichkeit gehabt, uns dieselben zu



widmen. Dieser und der weitere Umstand, daß wir zu ihm in einem besonderen Verhältnis, nämlich in dem des einklingigen Schülers zum Lehrer, stehen, und diesmal keine eigentliche Recension, sondern ein kurzes Referat zu schreiben.

Folgende Choralmelodien hat der Componist diesen Vorspielen zu Grunde gelegt:

#### Erstes Heft.

1. Wie soll ich dich empfangen (Valet will ich dir geben), C-dur.
2. Erwuntere dich, mein schwacher Geist, F-dur.
3. Ein Pämlein geht und trägt die Schuld, F-dur.
4. Wach dich, mein Geist, bereit, E-dur.
5. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen, D-moll.
6. Wunderbarer König, A-dur.

#### Zweites Heft.

7. Mir nach spricht Christus unser Held, Es-dur.
8. Wacht auf ruft uns die Stimme, C-dur.
9. Sollt ich meinem Gott nicht singen, D-moll.
10. Nun lob den Herrn, o Seele, A-dur.
11. Komm heiliger Geist, G-dur.
12. Jesus meine Zuversicht, C-dur.

#### Drittes Heft.

13. Die Christen gehn in dieser Welt, A-dur.
14. Lobe den Herren, G-dur.
15. Hier legt mein Geist sich vor dir nieder, F-dur.
16. O Haupt voll Blut und Wunden, C-moll, (oder eigentlich phrygisch).
17. Hier legt mein Geist, F-dur, 4 Variationen.
18. Lobe den Herren, G-dur.

Die Behandlung der 16 ersten Vorspiele ist dreistimmig, der beiden letzten aber vierstimmig, und zwar sind die ersten in der Weise gehalten, daß die Melodie als *cantus firmus* — mit sehr kurzen Pausen zwischen den Absätzen — sich durchzieht, während in den letzten das gleiche Metrum des Choral (ohne Halte) fortgeht. Jumeist wechselt der *Cantus firmus* zwischen zwei Stimmen, entweder nachdem ein Theil zu Ende ist oder das Ganze; am häufigsten ist er vertheilt zwischen Sopran und Tenor (in den Nummern: 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16) seltener zwischen Sopran und Alt (Nr. 2 und 12) und zwischen Bass und Sopran (Nr. 1 und 8). In den beiden letzten Nummern bietet der Verfasser Variationen. Nr. 17 bringt zuerst das Thema einfach, die Melodie im Sopran, in der 1. Variation liegt sie im Alt, in der 2. im Tenor, in der 3. im Bass, in der 4. wieder im Sopran bei figurirter Begleitung. Ähnlich Nr. 18, wo die Melodie zuerst im Sopran, dann im Alt und zuletzt im Tenor liegt.

Die Bewegung der Melodie ist fast durchgängig in halben Noten, der Contrapunkt meistens „gemischt“ gefeßt (Vierteln, wenige Achtern, Bindungen), — nur in Nr. 2 und 10 läuft der Bass durchgängig in Achtern, in Nr. 3 in Vierteln, in Nr. 15 theilen sich alle Stimmen in die durchgängige Achtelbewegung. Der Stoff in den figurirenden Stimmen ist nirgend aus dem Thema genommen; künstliche Canons u. dgl. sind nicht vorhanden; eine Charakteristik der einzelnen Melodien nach ihrem musikalischen und textlichen Inhalt findet nicht statt; ebenso wenig ein bestimmter Gedankenlauf, der eine gewisse Nothwendigkeit und Consequenz in sich trüge, und dem die Choralmelodie nur als feste Stütze diene; vielmehr scheint der Contrapunkt mehr als bloße Ausfüllung eines sonst leeren Raums da zu sein. — Was „Richtigkeit“ des Stils betrifft, so ist sie hier im Allgemeinen mehr im negativen Sinne, als im positiven vorhanden, insofern alles melodisch und rhythmisch Prägnant wohl verstanden ist, aber das Ganze auch wieder mehr als Zuß an contrapunktlicher Arbeit als aus religiöser Empfindung hervorgegangen scheint. Weniger Terzen- und Sextengänge in den contrapunktirenden Stimmen würden übrigens dazu bei-

getragen haben, die Richtigkeit des Stils, wenigstens im obigen Sinne fester zu stellen.

## Ueber Dilettantenvereine.

(Schluß)

Weniger, aber wahrlich nicht minder wichtig ist es, was ich zu sagen habe, indem ich mich

### II. an die Ausführenden

wende. Es sind in der That nur wenige Pflichten, die man den Vereinsmitgliedern einzuführen hat; werden sie aber nicht beachtet, so kann der beste Director zur Verzweiflung gebracht und bei all seinem Fleiße und der größten Probenzahl nichts Erhebliches geleistet werden. Die erste derselben ist: die regelmäßigen Proben müssen auch regelmäßig besucht werden. Wer einem Verein beitreten will, der prüfe sich vorher gehörig, ob er auch so viel Opferfähigkeit hat, als stets da nöthig ist, wo ernstlich gelehrt, wo überhaupt durch anhaltende Arbeit Etwas zu Wege gebracht werden soll. Wenn der zufällige Besuch eines Freundes, ein bestiger Regen, ein Colectrankend, ein weiter Weg u. dgl. in seine Vereinsprobe zu gehen, der taugt nicht für einen Musikverein. Ist es nicht ein Jammer, wenn eine Anzahl fleißiger Mitglieder eines Gesangsvereins Monate lang tüchtig geübt haben, und nun kommt die Generalprobe — hier steht Einer zu früh ein, da trifft Einer seinen Ton nicht, überall Unsicherheit und Mangel an Einheit im Vortrage — warum? Ja, es sind eben jetzt, zweyzig Mitglieder angewesen, die keine oder vielleicht nur eine oder zwei der vorhergegangenen Proben mitgemacht haben. — Ich habe mit eigenen Ohren gehört (leider!), wie in einem einfachesonigen Adagio einer Mozart'schen Symphonie, an einer allerdings etwas verfahrenen, sich dreimal wiederholenden Stelle ein Contrabassist jedesmal einen halben Takt zu früh einsetzt: ich habe aber auch erfahren, daß der selbstgenügsame Herr nur eine oder zwei Proben besucht hatte, in denen zufällig jenes Adagio nicht vorkam. — Ramentlich die ersten Proben nach einem Concert pflegen schlecht besucht zu sein; als ob man sich von entsetzlicher Müde erst einige Wochen lang ausruhen müßte. Und da die meisten verwirgten Vereine wünschlich nur eine Probe halten, so sind ja, wenn etwa zwei oder drei Proben schlecht besucht werden, gleich ebensolche Wochen für das Studium verloren. Auch die häufig gehörte, beschämte sein sollende Phrase: „Am mir ist soviel nicht gelegen, — ob ich da bin oder nicht.“ ist, man erlaube mir den starken Ausdruck, eine der erbärmlichsten Ausflüchte. Wenn es nicht wahr ist, was du sagst, wenn du fühlst, daß du tüchtig bist, so hast du großes Unrecht, der Probe eine tüchtige Kraft zu entziehen; bist du aber wirklich schwach, so hast du noch viel größeres Unrecht, dich selber der Leistung zu entziehen. Sowie nun zunächst auf regelmäßigen Besuch gedrungen werden muß, so ist zweitens ein pünktliches Erscheinen zur festgesetzten Anfangszeit notwendig. Auch mit jenem Unerbesslichen, Bespreden der Tagesangelegenheiten u. dgl. man sich zum Anfangen entschließt, geht viele kostbare Zeit verloren. Die meisten Geschäftsteile könnten, wenn sie wollten, recht gut an einem Abende der Woche eine Viertelstunde früher aus ihrem Bureau, ihrer Werkstätte, ihrer Schreibstube abkommen. Allerdings muß die Anfangszeit auch so festgesetzt werden, wie es eben den totalen Verhältnissen und der Bequemlichkeit der Mitglieder am meisten entspricht. Der Director selber kann übrigens hier Viel thun, wenn er mit gutem Beispiel voran geht und sich durch eine nur geringe Zahl Anwesender nicht abhalten läßt, die Probe sofort zu beginnen, sobald es Zeit ist. Zeit sparsam ist das große Lösungswort in jedem Vereine, und dazu gibt es drittens ein nicht genug zu würdigendes Mittel: die strengste Aufmerksamkeit während der ganzen Probe. Dieses ist erstens eine auf die Noten zu richtende. Grobe Tactfehler, Forte-Einfälle, wenn deutlich piano in der Stimme steht u. s. w. sind Dinge,

die nie vorkommen sollten. Die Aufmerksamkeit hat sich aber ganz besonders auch auf den Direktor und seine Worte zu richten. Ich will wieder aus Erfahrung ein Beispiel geben: „Meine geehrten Soprane! In diesem Fugen-Einsätze bitte ich die Synkope etwas zu betonen, dann die Stärke noch einen Takt lang zunehmen zu lassen, und hierauf ganz allmählig zurück zu gehen, damit der Eintritt der andern Stimmen nicht verdeckt wird. So in allen Stimmen. Ich bitte, die Soprane allein!“ Nach zwei, dreimaligem Probiren gelangt es nach Wunsch. Der Direktor, der seine Leute kennt, bittet auch den Bass, das Fugenthemata zu singen; und richtig, es ist, als ob er kein Wort gesagt, — warum? Einige im Basse sitzende Vorstandemmitglieder hatten, während der Direktor erklärte und der Sopran voll, eingelaufene Hände durchgesehen und besprochen, und die übrigen Bassisten hatten sich an der Unaufmerksamkeit ihres Vorstandes ein Beispiel genommen. Nachdem nun dem Basse die Sache abermals erklärt worden, soll der ganze Chor die Stelle singen: allein der Alt, bisher in eifrigem Gesäusler aber die Ankunft der Geigen x und die fonderbare Tracht ihrer Hofbame, verdirbt Alles, da er die Erläuterungen überhört hat. Dieselben müssen ihm also nochmals gegeben werden. Nur der Tenor hatte den Einsatz nicht verdorben, denn da die Probe erst seit einer Viertelstunde begonnen, so sind zur Zeit noch keine Tenoristen anwesend. Bei deren späterem Erscheinen muß jene Erklärung abermals gegeben werden, und so geht eine halbe Stunde hin mit einer Sache, die unter richtigen Verhältnissen in einigen Minuten zu bewältigen war. Ich will zugeben, daß die Unaufmerksamkeit immer nur eine Minderzahl, allein wenn unter fünf und zwanzig Bassisten sechs sind, die statt piano ein forte heraus schreien, ist dann die Stelle weniger verdorben? — Die Anwendung auf Instrumentalvereine ist leicht zu machen. Und so will ich denn auf den letzten Punkt kommen: In einem Vereine hat Jeder für sich selbst einzustehen, Keiner darf sich auf die Andern verlassen. Ich brauche hier nur an das Grundübel so vieler Gesangsvereine zu erinnern: die matten, schwankenden, tonlosen Chöreinsätze. Da wartet eben Jeder auf den Nachbar. Man scheidet sich, allenfalls etwas falsch zu machen, oder gar etwa zu früh zu kommen. Kein vernünftiger Direktor wird, wenn in den Proben dergleichen vorkommt, viel Wesens darans machen. Man ist ja da, um zu lernen. Wo falsch, zu früh, zu laut, zu leise gelungen oder gespielt wird, da kann man helfen und verbessern; wo aber gar nichts gemacht wird — da ist eben die Zeit verloren. Da aber dieses Nichtinsorgen vorzugsweise die schwache Seite der Damen ist, so wird's Zeit sein, an meinen Rührung zu denken, sonst könnt ich die „Verschworenen“ gegen mich kriegen.

Nehme ich also an, ich stehe einem Vereine gegenüber, in welchem Direktor und Mitglieder redlich das Ihre thun, so hätte ich schließlich auch noch ein paar Worte

### III. an die Genießenden und Beurtheilenden

zu richten. Besteht in einer Stadt ein Orchesterverein aus Künstlern, und daneben noch einer aus Dilettanten, so ist es ein ganz naturgemäßes Verhältniß, daß die Leistungen des Letzteren, namentlich nach der rechnerischen Seite hin, gegen die des Ersteren zurückstehen. Es kann dies Niemand anders erwarten und verlangen. Gesieht man daher dem Dilettantenverein überhaupt einmal die Beschäftigung zu, insofern man auf seine Concerte abonnirt und sie besucht, so muß man sich auch auf den rechten Standpunkt der Beurtheilung stellen und nicht künstlerische Leistungen erwarten. Es ist hier stets mehr das Streben als das wirklich Geleistete zu berücksichtigen. Wenn nun, wie dies fast stets geschieht, Solosänger und Solospieler, die oft nichts weiter gethan als irgend schon hundertmal Vorgetragenes zum hundert und ersten Male aufgeführt haben, — wenn diese vom Publikum mit Applaus überschüttet werden, wenn man ihnen wer weiß welche Unarten hingehen läßt, und dagegen von der geringsten Unreinheit und Unsäuberheit des Dilettantenorchesters oder Chors Urtheil nimmt, ist kalt oder gar abweisend zu verhalten — so ist dies eben eine

große Ungerechtigkeit. Aber freilich, einem Publikum Vernunft predigen — vergebliche Mühe! So wende ich mich denn an die eigentlichen Kritiker. Da begegnen wir fast immer nur den Extremen. Der Eine findet Alles schön und gut und wenn's noch so schlecht war; der Andere scheidt Alles und Alles schlecht. Da hat denn jeder sein Steckenpferd. Bei dem Einen ist's das Tempo, das natürlich nur er ganz allein richtig anzugeben weiß. „Das Allegro der Haydn'schen Symphonie begann ziemlich richtig — gleich 86; allein es steigerte sich gegen den Schluß — wir hatten uns nämlich mit einem Metronom versehen — bis 116, während es nur bis 100 gehen durfte.“ Und so ein Kritikus fühlt das Lächerliche und Anmaßende seines Gebahrens natürlich gar nicht. Bei einem Zweiten ist es die Singstimme, auf der er reitet: „So lange es die Herren Vereinsdirektoren nicht dahin bringen, daß alle Vereinsmitglieder eine gleiche Tongebung haben (!), ist an eine geübene Leistung des Chores nicht zu denken.“ Nach der Meinung eines Dritten erklärt sein Geiger, der den rechten Ton hat. „Wir haben dieses Concert selbst unter des Meisters (Spohr's) Leitung gespielt“ und natürlich tausendmal schöner, als Laub, Singer, Strauß &c. Man kann es wirklich den Tenen kaum übel nehmen, wenn sie sich am Ende aus allem Kritischen Nichts mehr machen. Doch, verlieren wir unsere Vereine nicht aus dem Auge. Die Kritik hat zunächst die Auffassung des Werkes durch den Dirigenten zu prüfen. Ist sie damit nicht einverstanden, so darf und soll sie dies allerdings sagen, aber als eine Meinung, nicht in dem Tone einer allseitigsmachenden Autorität. Sie hat fobann weiter zu beachten, ob die Schwierigkeit des Stüdes den Vereinskraften entspricht und endlich, ob diese Kräfte das unter gegebenen Verhältnissen Mögliche leisten. Leider merkt man den Kritikern nur gar zu oft persönlichen Haß oder persönliche Zuneigung gegen den Direktor eines Vereines an. Das Publikum, die Lesenden fühlen das doch auch bald heraus und derartige Kritiker verlieren allen Einfluß.

Wo immer es auch Dilettantenmusikvereine geben mag, sind es diese drei Dinge, die ich denselben wünsche: ein verständiger, wohlmeinender und eifriger Vorstand und Direktor; treue, hingebende Mitglieder und schließlich ein dankbar genießendes Publikum. Von diesen Dreien stützt und fördert Eins das Andere und endlich fördern sie zusammen unsere Kunst. Daß es mehr und mehr dahin kommen möge, dazu wollten auch diese Zeilen das Ihre, sei es noch so wenig, beitragen. —

### Jur Verständigung \*\*).

Ueber dreißig Jahre sind seit dem Hinscheiden Beethoven's und Frz. Schubert's, halb soviel seit dem Hinange Mendelssohn's und sechs Jahre seit dem Tode Rob. Schumann's verfloßen. Die Lyri Franz Schubert's ging auch auf Mendelssohn und Schumann über, freilich im Charakter verschieden modificirt. Neben diesen Beiden eine Menge Nachahmer erweckten Conserten war aber von anderer Seite nicht unerwartet geblieben, was der Instrumentalmusik zur weitem Ausbildung mangelte: die Aufgabe löst sich in den Worten zusammenfassen: Charakteristisch und musikalisch folgericht entwickelter Inhalt in angemeßener, nicht bloß schematischer Form.

Betrachtet man nämlich Werke von sogar berühmten Componisten genauer, so bemerkt man in ihnen nicht selten ein Sammelstücken verschiedenartiger, sich widersprechender Empfindungen, ganz abgesehen von der schledenen Motivierung in der Charakteristik der üblichen vier Sätze. Entse, heitere, lustige und traurige Empfindungen folgen in noider Weise auf einander; kaum hat der Componist angefangen ein ernstes, vielleicht Großartiges verprechendes Thema einzuführen, so verläßt er nach wenigen Takten in eine angenehme, aber zu dem Vorigen gar nicht passende und darum trivial wirkende Melodie. Von einem Gesamtstau-

\*) Kritisch.

\*\*). Vergl. dazu die folgenden „hüllen Bemerkungen.“

druck des ganzen Werks ist gar nicht die Rede; der Hörer nimmt nichts daraus mit, trotz aller guten Verarbeitung des vorliegenden Themas. Schon die vielen üblichen Wiederholungen in den Sätzen zeigen den Schematismus, welcher auf der Tonkunst laftet. Da sieht man Werke, die einen leidenschaftlichen Drang zeichnen sollen in mäßigen Wiederholungen sich abmühen, fast charaktergemäß sich immer neu zu entwickeln. Manche Cüvertüre wird folgerweise dem Inhalt des darzustellenden Werks gegenüber zur Abstrahtheit. Doch würde freilich die Gründungsart des Tonsetzers mehr angestrengt werden, wenn er die Vortheile solchen lassen sollte. Nur Wenige, besonders Begabte würden so gesteigerten Anforderungen zu genügen vermögen.\*)

Bei allem Festhalten folgerichtiger Charakteristik würde aber der wesentliche Charakterzug deutscher Instrumentalmusik: die Idealität stehen bleiben, freilich in einem andern Sinn als vielfach geübet wird. Es ist die Idealität als Gegenfuß gegen jene Aufrichtung gemeint, welche die Musik ausschließlich zur Illustration des Worts verweonet wissen will, eine Aufrichtung, die zwei namhafte ausländische Componisten zu ihren Vertretern hat. Ganz im Gegentheil ist der Held der deutschen Symphonie immer der Autor selbst, sein eigenes Gefühlleben der Stoff, welchen er zu verarbeiten hat. Was dem eigenen poetischen Innern entspringt, ist auch werth der Aussprache durch die Tonkunst. Hin und wieder mag in einzelnen Fällen auch der deutsche Componist vielleicht durch ein Dichtermotiv den Sinn des Hörers auf den Charakter seines Werks hinlenken. Die Musik allein und für sich vermag bloß allgemein Charakteristisches mit überlegendem Ausdruck kund zu geben: kommt aber eine Andeutung des Componisten dem Geiste des Hörers zu Hülfe, so führt er sich in die Richtung. Geheft es überkommt den Tonwächter, das Ergehen in die Natur zu zeichnen: es gelingt ihm, der zugleich sanfter und tiefer Sprache der Natur zu lauschen, ihre leisen Schauer in sich aufzunehmen. Der sympathisch Verwandte wird ihn erstatten; aber wenn der Autor mit einem Wort, mit einem Vers den Hörer lesen und den Gedanken hinweist, der ihn geleitet, so wird er in dessen Phantasie Bilder erwecken, welche sonst vielleicht geschlammert hätten. Es kann sein, daß solches Werk einmal weniger thematische oder polyphone Kunst enthält; aber wenn die Aufgabe der Musik lediglich in der Bearbeitung von Formen bestände, so wäre sie eine sehr geringe gegenüber den andern Künsten, die sich den Ausdruck menschlichen Sinns zum Vorwurf nehmen.

In neuerer Zeit hat Einer der beiden ausländischen Componisten mit dem Namen „symphonische Dichtungen“ den Wiederhall fremder Dichterverse und anderer äußerlich gegebener Einbrüche in seinem Innern betrachtet: es ist dies ein anderer Name für die bisher besondene Dichtersaufgabe. Dieser lehnt sich an die dramatische und Stimmungs-Cüvertüre, ist eigentlich nur eine weitere Ausföhrung derselben, und daher nicht auf das eigene Innere des Tonsetzers ausschließlich angewiesen, sondern erträgt ganz wohl ein Programm, wie es ja die verwandte Cüvertürengattung mehr oder weniger ausgesprochen hat. Es ist dies eine Specialität, die aber nur einen Nebenanzwäuser deutscher Kunst bildet, und noch viel weniger eine weitere Entwicklungstufe derselben darstellt. Mag ein Componist eine solche „symphonische“ Dichtung z. B. „Faustsymphonie“ benennen, so ist das ganz gleichgültig, so lange seine Musik nur allgemeinerer Stimmungen schloßt, ohne gewöhnlich Niemand ohne diesen Hinweis die Beziehung erräthen würde. Die Kritik hat sich in dem Falle an die Musik selbst zu halten. Sehr richtig hat darum Rich. Wagner seine Cüvertüre: eine Faustcüvertüre genannt, indem sie bloß eine Stimmung zeichnet, das düstere Gröbelnde und Mißmuthige, den ganzen andern Inhalt des Stücks aber bei Seite läßt und darum vom allgemeinen Standpunkte aus nicht genügt. Ohne die Ueberschrift würde man bei der Wagner'schen Cüvertüre vielleicht an einen Menschen denken,

dem fortwährend übel ist. Sonach genügt auch in der Tonkunst Erhabenheit und Fabelhaftes an einander. —

Nur andeutungsweise sind hier die Aufgaben der höher entwickelten Instrumentalmusik beschriftet worden; schaut man näher hin, so zeigen sich die erforderlichen Veränderungen des Formalen bedeutender als auf den ersten Blick scheint. Freilich wird es langen Kampfs gegen die Bequemlichkeit des Hergebrachten bedürfen, ehe das Ziel Anerkennung finden möchte. So manches kommt außer dem Kampfe verschiedener Musikparteien zusammen, um den Sieg schwer zu machen. Inreß das Genie fürbe nicht aus. Es kommen immer wieder Andern, um das Eroberungswort fortzuweisen. Auch der Frühling vergeht, der Sommer reißt die Wäntze zur Frucht, der Herbst entleitet das grüne Gewand der Natur seines Schmucks, und im Winter herrscht das Schweigen des Todes; der letzte Senker scheint verklingen, das Leben auf ewig erdöte zu sein. Aber tief verborgen im Innern der Erde liegen die Keime zu einem neuen Frühlinge, zu frühem Erblühen. Wenn dann die Morgenröthe des neuen Tages erhsint, so zittert ein Erwachen durch die Kröme. Die Kräfte, welche so lange erloschen schienen, entslunden sich zu neuer Regung, und bald feiern tauende von Wäntzen den erhsintenen Frühling.

Hermann Hirschbach.

### Stille Bemerkungen des Korrektors obigen Aufsatzes

(mit Bewilligung der Redaktion verlaubar.)

Wenn der Verfasser obigen Aufsatzes von „Sammelröhrern“ in Worten „logar bericheteten Componisten“ redet, von sich „widersprechenden Anschauungen, scheidender Motivirung“ in der Charakteristik der üblichen 4 Sätze, trivial wirkenden (weil zum Uebrigem nicht passenden) „Möbliern“ Mangel endlich des Gesamtaustrudres („der Hörer nimmt nichts daraus mit“) u. s. w. so kann natürlich nur von dem „interdram- et Homerus domatit“ die Rede sein, und jene Werte, die der Verf. im Sinne hat — als selbstverständlich nicht den Mähtwerthen angehörig — keineswegs zum Beweise dienen, daß den bisherigen Instrumentalmenten (eines Beethovens, Schubert, Schumann, Mendelssohn) der „Charakteristisch und musikalisch höheret entwickelte Inhalt in angemessener, nicht bloß schematischer Form“ zur weiteren Ausbildung mangeln. Kam es doch hier vielmehr darauf an, dies an lebendigen der Kunstliteratur entlehnten Beispielen darzutun. Wie sich denn in der Kritik der Kunst überhaupt nichts abstrakt, und a priori demonstriren läßt, sondern alles nur an conkrete Gegenstände fällt. Nun hat uns zwar später in einer Anmerkung der Verf. wirklich ein solches Beispiel gegeben (nur ein einziges freilich aber statt am Musikalischen den Widerspruch (in der „Folgerichtigkeit der Charakteristik“) das Unlogische also als „Folge des Schematismus“ aufzuweisen — bloß schieblich sein Urtheil gesprochen, ein Urtheil, das aus so weniger von Bezug sein möchte, als es der sehr vielen andern Subjekten durchaus anders lauten dürfte. (Es ist dies das zweite Thema in Dur des ersten Satzes der Beethovens'schen 9. f. o.) Und hat also eben — Nichts damit beizusetzen.

Wenn aber weiter der vielen üblichen „mäßigen Wiederholungen“ in den Tonkünsten geachtet wird, als bloßer „Schematismus“, der auf der Tonkunst laftet. „Fast charaktergemäß sich immer neu zu entwickeln“, oder gar als „Vortheile“ für die mindere oder sonst zu leicht anzuherende Gestaltungskraft der Tonsetzer, so können wir nicht lassen, warum nicht unser Urtheil — fast laßend — an den Drei heranzuziehen — lieber gleich, den ganzen Inhalt aufsticht, den „Tosf in Schweren brüht, und nun die Dampfhoellen eine nach der andern aus der Weite lagend bilden allmälig emporkriechen, immer neu sich gebärdenden Qualm für die Quintessenz wahrer Tonkunst erklärt, mit andern Worten: warum er nicht geradezu der ganzen Architectonik (das ist sein „Schematismus“) der Musik den Krieg macht, und zu der Höhe der musikalischen Poesie (das poetischen Musikanten) schwindt, denen er freilich später in Rich. Wagner den Krieg zu machen sich eint.

Doch das war negativ. Wir gehen zu Positivem zu den „steigerten Anforderungen“, denen nur „wenige, besonders begabte Naturen“ zu genügen vermögen. Es sind außer dem Festhalten folgerichtiger Charakteristik, 2 der „wesentlichen Charakterzug deutscher Instrumentalmusik: die Idealität.“ Fragen wir aber, was ist, worin besteht jene Charakteristik, diese Idealität, so erhalten wir auf erstere gar keine Antwort, auf letztere dagegen eben die, daß im Gegentheil gegen die solche Idealität aber jene Aufrichtung, die zwei namhafte ausländische Componisten zu ihren Vertretern hat“ der Held der deutschen Symphonie vielmehr immer der Autor selbst, sein eigenes Gefühlleben der Stoff sei, welchen er zu verarbeiten habe — folgendes Paradoxon, das wohl allenfalls in seiner Uebersetzung, nimmer aber so gelten lassen können, wie es geschrieben steht. „Was dem eigenen poetischen Innern“ heißt es „entspringt, ist auch werth der Aussprache durch die Tonkunst.“ Verwunden wir die Uebersetzung: Was der Aussprache durch die Tonkunst werth sein soll, muß (abgesehen davon natürlich, daß es musikalisch sei) einem poe-

\*) Für die höhere Ansprüche Machenden hat auch Beethoven in seiner 9. Symphonie einen Fester gegen die Folgerichtigkeit der Charakteristik begangen. Kaum nämlich ist der erste Satz auf großartige Weise eröffnet, so verläßt er, hat die Seele des Hörers in dieser Stimmung festzuhalten und führt zu spannen, auf unmotivirte Weise in ein ziemlich manges Langes Dur, und zerfällt in den ganzen Eindruck. Das ist Folge des Schematismus. Freilich läßt sich bei der Vieltheiligkeit der Musik auch Widersinniges scheinbar rechtfertigen; oder eben nur scheinbar.

tischen Innern empfangen sein. Mit andern Worten: Kunst muß immer (wie alle Künste) poetisch sein (das Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung) und Poesie ist noch beider nicht — Kunst. Da steht der Kneten. Und darin täuscht sich unser halbes jetziges musizierendes und componierendes Geschlecht. Poetisch (im engeren Verstande) bedeutet und fühlen kann jeder Dilettant. Aber wenn darum noch immer ein Dichter aus ihm wird (vgl. A. v. D. Schiller's und Göthe's Briefwechsel) wie viel weniger ein Componist. Denn aber wollen sie mit Gewalt die Kunst zur Poesie machen, und das eigentliche spezifisch Musikalische (was eben Kunst zur Kunst stampft) als Ballast über Bord werfen. Dabei kommt denn beispielsweise das herans, was uns ein neuerer Tonsetzer singt, was Richard Wolf (Neue Fächer, I. B. v. 1. Aug. d. 3.) als zum erstenmal in der gesammten Literatur seitlich auf den übermäßigen Drilling gebauten Thema „eine überraschend neue Erfindung im vollen Sinne des Wortes“ nennt:

Lento assai.

und worin sich eben ganz natürlich spiegelt: „Nüchternheit und Unzuverlässigkeit, Verachtung der Welt, der Wissenschaft wie des eigenen Strebens, hoffnungslose Dede“ selbstverhöhnlich des Autor's Helben selbst, wie Herrn. Hirschbach oben richtig forbert; Nur nicht Faust's, denn das kann keine Musik und jemals sagen.

fragen wir nun, was in Summa mit alle dem, was wir in obigen Aufsatz gelesen, und wozu wir so eben theilweise unsere Anmerkungen gemacht haben, gewonnen sei, so müssen wir das facten jenseit: Wir wissen's nicht. Nach unserer Meinung: wenig oder nichts. Wozies sehr oberflächliches Raisonnement, Pfeifenqualm, hoffnungslose Dede. Dies ungenügend, des Korrektors Ansicht, die wir in einem in späterer Nummer folgenden Aufsatz, vielleicht ausführlicher, entwickelt hätten, hätte uns nicht der Zufall erlaubt, die Antwort gleich zu bringen.

## Mozart-Stiftung.

(Bekanntmachung und Einladung.)

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., begründet bei dem im Jahre 1838 bahier veranhaltenen Sängerkongreß, beabsichtigt bei ihrer im Juni 1863 stattfindenden 25jährigen Jubelfeier ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei noch folgende Bestimmungen der Statuten in Betracht: §. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionstheorie. §. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volks ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung besitzen. §. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschuss gemacht. Derselben mußte Angabe des Alters und Zeugnisse über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein. §. 26. Günstigen Zeugnisse und Empfehlungen, so wird der Bewerber zum Ausschuss angefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen. §. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschuss bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartett's-Leges übertragen. §. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität über das Amt der Preisrichter. §. 33. Der erwähnte Stipendiat wird sogleich nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionstheorie zum Unterricht übergeben. Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns binnen zwei Monaten vom unterzeichneten

Datum an alle Diejenigen ein, welche geneigt sind und nach obigen Vorschriften gezeichnet sind, sich um das Stipendium zu bewerben. Zugleich eruchen wir alle verehrlichen Redactoren deutscher Zeitungen, dieser Bekanntmachung zu deren möglicher Verbreitung einen Platz in ihren Blättern vergönnt zu wollen, und sind dafür zum Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt a. M., den 25. August 1862.

Der Verwaltungsausschuss der Mozart-Stiftung.

## Nachrichten.

Die Bach-Gesellschaft hat den 11. Jahrgang von J. S. Bach's Werken ausgegeben. Er besteht aus zwei Lieferungen oder Bänden. Die erste Lieferung enthält ein Magnificat in D-dur mit Einlage-Stücken, ein Sanctus in C-dur, ein zweites Sanctus in D-moll, ein drittes in D-dur und ein viertes in G-dur. Die zweite Lieferung enthält Kammermusik für Oboen und zwar das Drama per Musica „Der Streit zwischen Phöbus und Pan,“ drei Cantaten für eine Singstimme und ein Gelegenheits-Stück „der zufriedene Aeolus.“

Neulich brachte die Singakademie in Halle unter Leitung von Dr. Robert Franz im großen Versammlungssaale der Franke'schen Stiftungen, „Arie,“ „Credo“ und „Sanctus“ aus Bach's H-moll-Messe in gelungener Weise zur Aufführung. Das Orchester war durch Hinzuziehung fremder, besonders auch Leipziger Orchesterkräfte wesentlich verstärkt worden. In der nächsten größeren Aufführung der Singakademie wird R. Schumann's „Paradies und Peri“ zu Gehör gelangen.

In Würzburg wurden die öffentlichen Proben des dortigen musikalischen Instituts mit der Aufführung eines großen Oratoriums, „Jerusalem“ von dem dort lebenden Componisten Herrn F. Pierson beschloffen. Das Werk fand viel Beifall.

Anton Rubinstein hat eine neue Oper (die in Dresden zur Aufführung angenommen sein soll) und eine neue Symphonie geschrieben.

In Zittau fand am 18. Juli ein Kirchenconcert statt, ausgeführt vom Gymnasialchor unter der Leitung des Herrn Cantor Fischer.

Der königl. preuss. Musikdirector, Organist Adolf Hesse, hat am 30. Juni in Paris (in der Kirche St. Etienne) ein Orgelconcert gegeben, zu welchem alle Pariser Organisten, viele Musiker, Kritiker und Dilettanten eingeladen waren. Hesse spielte sowohl eigene Werke, als Bach'sche Fugen, für die Franzosen viel zu „einfach“ und „acerbisch“. Sie nennen sein Spiel „deutsch und protestantisch!“ (N. 3. f. M.)

## Wie u.

Das in der vorigen Nummer angekündigte Niederösterreichische Gesangsfest hat bereits am Sonntag vor dem Erscheinen derselben stattgefunden, und ist die ursprüngliche Legierung nur durch ein Versehen un verändert beibehalten worden.

Die Musikzeitungen füllen gegenwärtig ihre den Nachrichten gewidmeten Spalten mit Berichten über Männergesangs-feste, Niederstadelproduktionen, größere berartige Vereinigungen u. s. w. — Da alle diese Feste und Produktionen nicht sowohl einen künstlerischen als vielmehr einen socialen Zweck haben, so können d. Bl. wohl füglich von der näheren Anzählung oder gar Beschreibung derselben absehen.

In Raab soll sich ein „Gesangs- und Musikverein“ gebildet haben, jedoch fehlt es noch an einem tüchtigen Dirigenten. (Unsere Herren Abonnenten dabeist werden gebeten uns Näheres hierüber mitzutheilen. D. Red.)

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist Seite 253, Spalte 1, erste Zeile des dritten Absatzes zu lesen: vierstimmiger statt einstimmiger, und ebendieselbe Spalte 2, Zeile 12: der dort, statt der doch.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohrnert Nr. 1147. Ruth- und Musikalienhandlung: Weidlich & Wöfling, vormals G. F. Wieders Witwe. **Abonnements:** Für 1 Jahr (64 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (32 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (16 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. **Einzelverkauf:** Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr. **Eingelie Briefe** 15 Kr. oder 5 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Buchhändler an.

**Inhalt.** Ueber Mozart's Messen. Von Dr. P. — Ein Protest. — Correspondenz aus Posen. — Drei Fragen an den Herrn Verfasser des Aufsatzes „über Dilettantconvereine.“ — Nachrichten. —

## Ueber Mozart's Messen.

Von Dr. P.

Verbemerkung der Redaction.

Der nachstehenden Abhandlung — obwohl von einem andern, sowohl musikalischen als religiösen, Standpunkt als dem unsren ausgehend — geben wir in unserm Mozart um so lieber Raum, als einmal doch Alles, was unsern Mozart betrifft, besonders wo noch neue Aufschauungen zu Tage kommen, an und für sich schon einen jeden musikalischen Deutschen interessieren muß, andererseits aber und hauptsächlich gerade jener, und nur jener (des Verfassers) Standpunkt dazu gehört, um auf jene Messen — kleine und große, bedeutendere und weniger bedeutende — so liebevoll einzugehen, wie es in dem folgenden geschieht. Die Rubricirung des „strengen Stils“ im Gegensatz zum „schönen“ ist doch wohl durchaus nur im relativen Sinne in Abt'sicht auf Anlehnung an Fröhner's, Traditionelles) zu fassen.

„Diese eigenthümlichen Gebilde haben im Laufe der Zeiten sehr verschiedene Beurtheilung — Ernst und Ungunst — erfahren. Der protestantische Norden kennt sie nur fragmentarisch unter der Form deutscher Cantaten, zu denen man einzelne Nummern derselben verwendete. Auf das Bedenkliche eines solchen Verpflanzens von derlei Schöpfungen aus dem Mutterboden eines speciellen Cultus hat schon D. Zahn und F. Mendelssohn in seinen Reisebriefen hingewiesen.

Die Chorregenten des katholischen Deutschland hielten diese von origineller Frische und Genialität überströmenden Messen, namentlich die kleineren unter ihnen, schon auch darum ungemiein hoch, weil sie Abwechslung in ihr meist nur aus trocknen, handwertemäßigen Contopunktisten bestehendes Sonntagsexecutorat brachten, da die andern großen Meister vorzüglich nur Missas solennes geschrieben.

Die Ungebildeten des Kirchenpublikums pflegten sich, den bessern Theil erwählend, beim Eintritt in die Kirche mit dem lieben Gott gleich in unmittelbarem Rapport zu setzen, den Grad ihrer Erhebung zu ihm ganz und gar nicht von der mehr oder minder vollkommenen Kirchenmusik abhängig machend, die, ihrem Verständniß absolut unzugänglich, zu ihren Häuptern rumorte.

Kirchenbesuchende Kunstfreunde — ein verschwindend kleines Häufchen — errenten sich an den Messen Jol. und Mich. Haydn's, Mozart's, Beethoven's etc. ungefähr so wie an kirchlichen Gemälden, indem sie selbe und somit auch das größere oder geringere Maß ihrer religiösen Erhabenheit, diese principieel weder aufsuchend noch ablehnend, unbefangen auf ihr empfängliches Gemüth wirken ließen.

Diesem Letzteren ist in neuester Zeit ihr harmloser Genuß vielfach vergällt worden.

Die kritische Erkenntniß hat sich in ihrem unaufhaltsam rückwärtsgehenden Gang schließlich auch dieses stillen Bezirkes be-

mächtigt. Aber während auf dem Gebiete der plastischen Kunst durch die Aufklärungen angezeichneter Forscher und begünstigt durch ruhigere Zeiten der kaum je ganz anozutragende Streit zwischen den Anforderungen der Religion und den Gesetzen und Consequenzen der Kunst einerseits und zwischen dieser und den Präensionen und Uebergriffen genialer Künstlerindividualitäten andererseits wenigstens ein lediches Compromiß gefunden, sind jetzt auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst die heterogensten alle Extreme unserer Zeit nur zu sehr abspiegelnde Parteien auf so verworrene Weise an einander und durcheinander gerathen, daß das Ganze sich ausnimmt wie eine Schlägerei im Zirkus, wo man wohl die Streiche fallen hört, ohne zu sehen, ob sie auf Freund oder Feind fallen.

Ist es unter solchen Umständen schon bedeutend, sich auf dies unsicher gemachte Gebiet zu wagen, so wird die Sache doppelt mißlich einem Genius wie Mozart gegenüber, der gegenwärtig theilweise die Zeitströmung überhaupt — bei seinen Kirchencompositionen aber noch obendrein weit verbreitete, tief gewurzelte Vorurtheile gegen sich hat.

Am geratheinsten dürfte es noch sein, den Streit über den echten Kirchenstil zu ignoriren und diese in mehr als einer Hinsicht so interessanten Mozart'schen Werke weniger vom streng kirchlich-religiösen als vielmehr vom menschlich-künstlerischen Standpunkt aus aufzufassen. Damit dieser ein möglichst freier und unbefangener bleibe, scheint es dienlich, folgende allgemeine, auf Thatsachen beruhende Betrachtungen voraus zu schicken:

Als Leopold Mozart die beispiellosen musikalischen Anlagen seines Sohnes gewahrt worden, standen ihn, dessen Zukunft zu begründen, vorzüglich zwei Wege offen. Er konnte ihn für die Oper, wo so Mancher Ehre und Geld, ja, wie Glück, selbst Reichthümer erworben, oder für das Kirchenfach ausbilden, um ihn in einer der damals zahlreichen geistlichen Kapellen eine zwar bescheidene aber gegen die Launen des Modegeschmacks gesicherte Existenz finden zu lassen. Weltklug wie er war, wählte der vorjüngliche Vater beides und ließ seinen genialen Sohn, während dieser fast noch in den Kinderschuhen bereits die Italiener durch seine Opern entzückte, auf dem Gebiete der Kirchenmusik bis in die zwanziger Jahre hinein einen unausgesetzten Curfus der angestrengtesten Studien durchmachen, Studien und darauf begründete tiefe Kenntnisse in diesem schwierigen Fach, auf welche Mozart selbst mit gerechtem Stolz in seinen Bittgesuchen an Kaiser Leopold und den Wiener Magistrat hinweisen durfte.

Als Mozart diese Messen schrieb, war er — D. Zahn hat darüber unerwärtliche Belege gesammelt — nicht bloß ein an Körper und Seele noch makellos reiner Jüngling, er war auch, was ja nicht zu übersehen, ein streng gläubiger, dewoter Katholik. Fast mit Entrüstung weist er in einem Briefe den Zweifel seines Vaters, ob er denn

auch regelmäßig zur Beichte gehe, entschieden zurück, und noch von Paris aus schreibt er an ihn, daß er, nachdem das angelinde Concert glücklich abgelaufen, den Gott versprochen Rosenkranz gebetet und dann erst im Palais Royal mit Behagen ein Gefrornes zu sich genommen habe. Selbst noch als gereifter Mann fertigt er die Vergleichen seiner Vierziger Freunde über die unpassenden katholischen Kirchenetze sichlich verstimmt und mit den Worten ab: „Ihr Protestanten ahnet nicht, was unsern bei diesen Dingen, deren Einbrüche man schon von Kindesbeinen an eingefogen, fühlt; ihr ahnet nicht, was ich empfinde, wenn ich es niederschreibe: „Benedictus, qui venit“ oder „Agnus Dei, miserere.“

Wer solche entscheidende Momente, wie die eben angeführten im Auge hält, wird sich nun freilich weniger wundern, wenn er bei näherer Untersuchung diese vielbesprochenen Werke weit besser als ihren Ruf, wenn er in ihnen fast mit jedem Schritte bald eine in Anbetracht des jugendlichen Alters staunenswerte harmonische und contrapunktische Kunst, bald wieder eine Innigkeit der religiösen Empfindung und eine Anmuth im Ausdruck derselben findet, die an den mit Mozart kunsts- und feelenverwandten Raphael gemahnt.

Selbst von einem rigoroseren kirchlichen Standpunkt aus haben diese Messen: vor den solemnen seiner Nachfolger bis zu den Neuern und Neuesten heraus eine weit größere Stränge und Compactheit der Masche vorans. Wie bei den älteren Meistern ruht auch bei ihnen, selbst den letzteren sonst weit freier behandelnden, die ganze Kraft auf den 4 Singstimmen und der so kunstvollen Führung derselben mit und gegeneinander. Die einzelnen kleinen Solo's zeigen sich mit Ausnahme der letzten Messe, die auch in anderer Hinsicht eine leibige Ausnahme ist, entweder durch die Begleitung contrapunktlich abgeköpft, oder von einer ungemainen durch seine fesseln Cotoraturen einstellen Seltlichkeit und Einfachheit. Die Violinen (Viola findet sich nur bei der B-Messe und da vielleicht nur als spätere Zuthat) bleiben trotz ihrer mitunter so kunstvollen Führung fest aus Singquartett geschlossen, lediglich begleitend, ausfüllend oder ihm durch Imitation oder Gegensatz zum Relief dienend. Blasinstrumente sind nur wenige und mit Ausnahme obiger Messe stets nur als Rippenstimmen, nie concertant wie doch selbst mitunter bei dem strengen Mich. Haydn, angebracht. Wie beschneiden die Instrumentierung der Blasinstrumente überhaupt gehalten ist, mag schon der Umstand bezeugen, daß bei zweien im Eidge erschienenen von den Verlegern auf eigene Hand noch einige Instrumente hinzugesetzt sind, um effectvollere Klangfarben hervorzubringen.

Gleichwie die eben angestellten Betrachtungen die Vorzüge der Mozartschen Messen, so mögen die folgenden die Mängel derselben wenn nicht entschuldigen, doch erklären.

Mozart schrieb sie bekanntlich unter dem begünstigenden Einfluß des Erzbischofs Hieronymus. Väterlich zwar wäre es anzunehmen, der Einfluß dieses hohen Patrons, der nicht einmal den Glückswurf, den er mit einem solchen Genie gemacht, zu erkennen und zu schätzen gewohnt, habe sich auch auf den innern Bau derselben und ihren Styl erstreckt — zwei kleine, aber vortreffliche Messen Jos. Haydn's zeigen die größte Verwandtschaft mit einigen Mozartschen, und diese selbst gehen, obgleich alle unter Hieronymus entstanden, allmählich vom strengen Stil zum schönen und endlich zum galanten über — aber auch ohne dies waren schon die geringfügigste Behandlung, die der Erzbischof dem aufstrebenden Jüngling angebeihen ließ, so wie die stupide Fixierung der Zeitdauer, die bei diesen kirchlichen Productionen nicht überflüssig werden durfte, hemmende Fesseln genug, da das Genie zur freien Entfaltung vor allem zweier Dinge bedarf: Aufmunterung und offene Bahn.

Eine weitere Schwierigkeit und zwar keine der geringsteu

lag, als Mozart das kirchliche Gebiet betrat, in seinem eigenen Naturell.

Die Frage überhaupt, wie sich solche außerordentliche Künstlernaturen gleich Mozart z. z. zur Religion und zur religiösen Kunst stellen, ist eine der heiklichsten, hier aus oben angeedeuteten Gründen nur flüchtigen Fußes zu berührende.

Hat einerseits die Kunst von jeher, eben weil sie göttlich, auch nur in göttlichen Dingen das würdige Ziel ihres Schaffens und volle Befriedigung ihres Ehrgeizes und daher auch die Religion, heidnische wie christliche, gerade durch die größten Geister ihre größte Verherrlichung gefunden, so ist doch andererseits nicht in Abrede zu stellen, daß diese übergewaltigen Kunstforpshäen, indem sie das religiöse Feld betreten, auf dasselbe nicht bloß die mannigfachen Anforderungen der schönen Künste, sondern auch ihre eigene scharf markirte künstlerische Individualität mit herüber gebracht, so daß bei den Werken, die sie auf diesem Gebiete schufen, der religiöse Maßstab allein als ungenügend sich ausweist, sie allerwärts gerecht zu messen.

Eigentlich fromme Werke, wo keine Nebenwirkung die Andacht hört, sind folglich auch, genau gesehen, weniger von jenen großen Originalgenies als vielmehr von minder präntiosen Talenten zweiten Ranges geschaffen worden, und daher wird, wer in der Kunst lediglich Erbauung sucht oder hierarchische Zwecke verfolgt, bei Mich. Haydn mehr wie bei seinem begabteren Bruder oder bei Mozart und Beethoven — in den Gemälden Francia's oder Perginigi's mehr wie in jenen Raphael's, Titian's oder Michel Angelo's seine Rechnung finden.

Schließlich darf man nicht übersehen, daß, was Mozart's Leistungsfähigkeit im kirchlichen Fache zu beurtheilen oder das Gesehete mit den Leistungen Anderer zu parallelisieren, diese Messen nicht ausreichen. Denn bei aller Anerkennung seines inneren Talents und dessen unbegreiflicher Frühreife ist doch an diesen Gebilden auch ohne die Jahreszahl — sie sind fast alle vom 15—20. Lebensjahre und selbst die letzten zwei großen C-Messen noch vor „Admonico“ entstanden — redt gut wahrzunehmen, daß sie ein Verdender, kein Gewordener, kein Fertiger geschrieben.

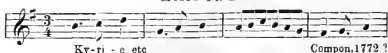
Während die erteren derselben ein entschiedenes Ansehen an ältere Muster und traditionelle Formen aufweisen, gleichen die späteren Kühn, aber gefährlich und nichts weniger als immer glücklich abgelaufenen Versuchen außerhalb herkömmlicher, ausgetretener Bahnen — merkwürdiger Weise suchte sie Mozart später im Requiem wieder auf — sich einen neuen eigenthümlichen Kirchenstil zu gründen, lediglich gestützt auf seine Künstlerindividualität und geleitet von seinem Instincte des Schönen, der jedoch auf diesem Gebiete als ein nicht ganz unbedenklicher Führer erscheint.

Dieser Umschwung der Kunstanschauungen, der in dem jungen Meister mit so rapider Schnelligkeit statt gefunden, gibt diesen Messen auch von der Seite ein vorzügliches Interesse und zugleich ein passendes Motiv für folgendes Einteilungsschema derselben ab, das um so ungezügelter erscheint, da es größtentheils mit den steigenden Jahreszahlen zusammenfällt \*).

## A. Strenger Stil

a. Missae breves.

Messe Nr. I.



Ky-ri-e-e-ete

Compon. 1772 ?

\*) Ich verbande die Angaben der Jahresdaten, soweit sie sich nachweisen ließen, der Güte meines Freundes L. Ritter von Kochel, dessen großer thematischer Katalog der sämtlichen Werke Mozart's, die bereits mühsamer Fortdruagen, nun bald erscheinen dürfte. (3R bereits erschienen. Ann. d. Red.)

Mit Hinweglassung jener Messen, die Mozart im Knabenalter geschrieben und die meist nur in ihren Anfangstakten bekannt, in seinem Nachlasse bei André sich finden, beginnen wir die Reihe der gang und gäbe gewordenen mit dieser, die obgleich ohne nachweisbare Jahreszahl, dem Stile nach eine der ältesten zu sein scheint.

Sie geht auch im thematischen Katalog des A. Fuchs unter Mozart's Namen; D. Zahn hingegen spricht sie ihm ab. Gründe sprechen dafür und dagegen.

Eine gewisse Kleinlichkeit der Auffassung und Schüchternheit des Vortrags, der Mangel des Mozart so eigentümlichen inneren Feuers, eine hier und da gar zu altväterliche Treuhersigkeit und Naivetät erregen herzlich Bedenken, aber andererseits zeigt sie im „Quoniam tu solus“ und im „Dona nobis“ etne so frappante Analogie mit der unmittelbar darauf folgenden, doch sicher echten, zu Graz im Autograph vorhandenen F-Messe, daß obige Zweifel theilweise wieder schwinden. Leicht und flüchtig, wie D. Zahn meint, ist sie sicher nicht gearbeitet, vielmehr von Seite der Technik Mozart's vollkommen würdig; ichen die ersten 8 Eingangstakte des Kyrie, das „Qui tollis“, insbesondere aber das so schwierig gezeichnete „Credo“ verrathen den Meister. Doch vor allem dürfte das „Laudamus te“ im Gloria den Ausschlag geben. Wer unter drei damaligen Tonsetzern Oesterreichs außer Mozart konnte diese Laudamus geschrieben haben, das an Reinheit der Empfindung und an holdseliger Lieblichkeit des Ausdrucks seines Gleichen sucht?

## Messe Nr. II.



(Comp. 1774. Nur für 4 Singstimmen. 2 Violinen und Orgel gesetzt. Die Prager Auflage enthält Instrumentalzugaben von fremder Hand.)

Diese Messe ist bekannt und berühmt, doch nicht jede Nummer vom gleichen Werth.

Vor allem sehr das Kyrie in Erstaunen, nicht durch die contrapuntische Kunst, die sich hier wie in der ganzen Messe in herber Strenge offenbart, wohl aber durch eine befremdende Großheit der Auffassung, durch jene, bei dem 18jährigen Jüngling geradezu undegreifliche, überlegene Sicherheit und Ruhe des vollendeten Meisters, unter dessen Händen diese starren, contrapuntischen Massen wie weiches Wachs zu edlen Formen sich schmiegen mußten.

Gloria und Credo theilen diese großartig würdevolle Einfachheit nicht, sind aber wieder mit so raffiniert, fast an Ostentation streifender Kunst gearbeitet, und daher auch so schwierig auszuführen, daß diese Messe dadurch gleich jener Nr. III. zum Prüffstein einer guten Capelle wird. In dem in seiner Art so bewunderungswürdigen Credo zieht sich Mozart's Lieblings thema:



das er oft und zuletzt in der C-dur-Symphonie als eines der 4 Hauptthemen des Finales angedacht, durch das ganze Tonstück hin, ihm Einheit und durch die stetige Wiederkehr der, den obigen 4 Notenn untergelegten Worte: „Credo, Credo“ auf recht sinnvolle Weise den Ausdruck fester Gläubigkeit gebend.

Auffallender Weise ist der Rest dieser, in den ersten 3 Nummern mit so sichtlich der Liebe componirten Messe weit knapper und wie unter dem Drange, bald an's Ende zu kommen, ausgeführt; sicherlich in Folge des erzbischoflichen Gebotes, das bei diesem ausgezeichneten Werke in seiner ganzen Unjmügeligkeit erscheint. Die begleitenden Violinfingern im Agnus drücken diesem Tonstück einen eigentümlichen

Stempel düsterer Hoffnungslosigkeit, einer Reue, die fast zweifelt, an. „Dona“ hat die edle Einfachheit des Kyrie ohne seine Großartigkeit, dafür aber durch das *crecendo* und *decrecendo* der Singstimmen, das, obgleich nicht vorgezeichnet, im Gange der Melodie liegt, einen vortrefflichen, dem Texte ganz entsprechenden Ausdruck schwebenden Lebens im Arieten, vorausgesetzt, daß das Allegro im Kirchentempo \*) genommen wird. Schade, daß gegen den Schluß einige triviale Coloraturen sehr störend wirken.

## Messe Nr. III.



(Comp. 1774. Nur für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel Die Prager Ausgabe enthält die willkürliche Zuthat von 2 Hörnern.)

Um wenigstens an einer Nummer durch Analyse derselben zu zeigen, wie viel von einer Kunst, die sich zuweilen eher verbirgt als aufdrängt, in diesen kleinen anscheinbaren Schöpfungen Mozart's entfallen, wollen wir dieses Kyrie etwas näher betrachten.

Es ist merkwürdig genug, zählt nur 40 Takte und doch wiederholt sich das Motivo



## Ky - ri - e.

wenigstens 10 mal, ja die analoge, syntopische Figur der Violin II



so wie die einfach imitirende der Violin I. dazugerechnet, weit über 20 mal. Jeder Andere wäre durch trostlosesten Monotonie verfallen; Mozart umschiffte durch den Aufwand seiner Kunst die Klippe und brachte sogar durch die oftmalige Wiederholung eines glücklich gewählten Motivos, das wie ein Ausruf klingt, eine poetische, dem Texte ganz entsprechende Nebenwirkung: stete Anrufungen Gottes, ein fortgesetzter Nothschrei der Menschheit, der aus allen Ecken und von allen Seiten zu ihm empor schallt.

Die ersten 5 Takte bilden die Exposition des am Schlusse noch einmal vorgeführten Themas. Vom 6. Takte angefangen beginnt nun das geistvolle Spiel. Die Singstimmen imitiren abwechselnd eine die andere und auf verschiedenen Stufen, bald entfernter, bald dicht hintereinander in einer Art Engführung. Die Violinen hinderte imitiren einander wechselseitig oder in Verbindung mit dem Bassquartett, entweder einfach, oder in Syntopen, oder verkehrt. Auf diese Weise antwortet z. B. im 6. Takte der Distant dem Tenor und der Alt dem Bass, beide mit einer andern Figur; zu gleicher Zeit imitirt die Violin II den Tenor, aber syntopisch, und die Violin I den Distant aber in der Umkehrung, und so fort unter stetem Wechsel der Combinationen.

Und doch alle diese Kunst sei wäre nur eine halbe, diene sie nicht, wie hier, als Mittel zu höheren Zwecken, dem kirchlichen Text den entsprechendsten musikalischen Ausdruck — einer schönen aberntinlichen Idee einen dem menschlichen Ohr vernehmbaren Körper zu verleihen.

\*) Weit immer und immer außer Acht gelassen, muß immer und immer wieder daran erinnert werden, daß die alten Kirchentempi weit langsamer gingen. Rebt jener, der süddeutschen Schule eigentümlichen Frische und Lebensfülle — eher Vorzüge als Mängel zu nennen — hat sicherlich nichts die Kirchenorgel derselben mehr in den Verfall der Unfruchtbarkeit gebracht als dies unselbige Betreten des Tempels.

Einen interessanten Gegensatz zu diesem Kyrie bildet die 3. Abtheilung des Credo. Nachdem Mozart im „Resurrexit“ eine Fughette angestimmt, gleitet er unermerkt ins ursprüngliche Thema des Credo, von da in ein Solo und aus diesem ins Thema zurück, um es alsbald wieder durch die Fughette und diese nochmals durch das Thema zu unterbrechen, das er endlich ganz unerwartet in derselben Weise wie das „Descendit“ schließt: und dies alles so ungezwungen, so ohne alle Störung des Redeflusses! Auch hier ist Kunst, aber keine solche, die als Trägerin einer höheren Idee dient.

Das „Agnus“ dieser Messe ist von ergreifender Wirkung. Unter leisem Pochen der Violinbegleitung tritt feierlich eine Singstimme nach der andern auf, um offenes Verhältniß der Schuld abzulegen; alle diese Einzelstimmen vereinigen sich am Schlusse zu einem erschütternden Chor, zu einem allgemeinen Anlasse- und Aufgebete. „Ihr ahnt nicht, was ich fühle, wenn ich es niederichreibe: Agnus Dei, miserere, rief, wie oben erwähnt, Mozart einst aus, und dies Agnus zeigt, was er fühlte.

Das nun folgende „Donna“ trägt den Frieden, um den es bittet, gleichsam anticipierend, durchaus das Gepräge unbefangener, ständlicher Heiterkeit an sich; verträth aber durch die kunstvolle Vertheilung der Melodie auf die einzelnen Stimmen und die Verschmelzung derselben zu einem geschmackvollen Ganzen die jugendliche Meisterhand. Ein totales Umfärben des Themas und ein Uebergang von Moll in Dur, eben so unerwartet als frappant, machen sich darin noch besonders bemerkbar.

Uebrigens ist nicht zu leugnen, daß Mozart mit diesem Donna, das so lebhaftes Colorit und dabei eine ausgeprohene Rondo-Form an sich trägt, bereits einen merkwürdigen Schritt gegen das weltliche Gebiet hin gethan, welches er später, wie wir sehen werden, noch öfter und noch entschiedener betritt.

#### Messe Nr. IV.



(Comp. 1774? 1775?)

Sie ist gleich ihren 3 Vorgängerinnen in den ersten Nummern mit contrapunktischer Strenge gearbeitet, daher auch den Sängern bei der Production Schwierigkeiten bereitend, was namentlich von den Solo's in dem übrigens sehr schön durchgeführten Gloria und Credo gilt, welche letzteres ein kurzes aber meisterliches „Crucifixus“ in sich schließt.

Eine stark marirte Violinflöte in Usanna ist Gegenstand des Spottes geworden; sie streift allerdings, wie so manche andere Stelle in dieser sie und da anfallend altväterlich gehaltenen Messe aus Geschmacklose, wird aber gemildert, wenn man sie nicht für sich allein, sondern im Zusammenhang mit den Singstimmen und als integrierenden Theil der Durchführung betrachtet.

Ein treuherrig frommes Benedictus, ein tief gefühltes Agnus machen sich auch hier wieder bemerkbar; so wie denn überhaupt die Messen dieser Periode, während sie in ihren ersten Nummern in der Strenge des Styls zuweilen an Pedanterie grenzen, in ihren Benedictus und Agnus, wo es der Text verfaßt, meistens einen wahren Zauber der holdseligsten Anmuth, der tiefsten Empfindung entfalten; so wie Raphael's, wenn auch nicht schönste und kunstvollste, aber reinste und züchtigste Madonnen in jene Jugendperiode fallen, wo er noch in den Fußstapfen seines strengeren Meisters Pergino wandelt.

Im „Donna“, wo Mozart, das obenbess sehr prägnante Thema des Kyrie wiederholend, noch ein zweites von ungemainer Vehartheit hinzugeleitet, gewahrt man bereits den Keim zu jener späteren Auffassungswelse, wo das „Donna pacem“ nicht mehr, dem Text entsprechend, in sanfter Heiterkeit, son-

dern auf geräuschvoll pompöse Weise die kirchliche Funktion beschließt.

#### b. Missae solemnes.

Messe Nr. V.



(Comp. 1773. In honorem St. Trinitatis).

Sie ist der Jahreszahl nach vor der nur um ein Jahr jüngeren Messe Nr. II einzureihen, und doch, welche ein Unterschied zwischen beiden, so nahe auf einander folgenden! Während dort trotz der strengen Form doch jede Nummer bereits Mozart'schen Stempel trägt, hat er hier, Agnus ausgenommen, jeden einigermaßen auffälligen Zug seiner genialen Individualität mit solcher Kengstlichkeit gemieden, daß diese ganz und gar in ausgefahrenen Geleisen sich bewegende Messe, wüßte man ihren Autor nicht, ebenjogt einem der besseren damaligen Contrapunktisten zugeschrieben werden könnte.

Daß auch von dieser Seite die Jugendarbeit nicht mehr als Schülervarbeit erscheint, und Mozart, was die musikalische Technik anbelangt, bereits im 17. Jahre auf einer Stufe gestanden, die Andere kaum im gereiften Mannealter erreichte, ist freilich kein geringes Lob und in dieser Hinsicht dürfte es für den Fachkundigen von Interesse sein, dies Werk, namentlich die beiden Fugen im Credo und Donna, im Detail zu prüfen.

Das der ersten Fuge vorhergehende in unaussprechlichen Akten und Schrecknissen sich bewegende „Vivus regni non erit finis“ streift, selbst wenn ein nicht vorzeichnetes langsames Tempo genommen wird, durch das nothwendig daraus entstehende geistlose Geplapper der Singstimmen fast an's Burleske; daselbe ist mit der Violinbegleitung im Benedictus der Fall, die dieser Nummer den Charakter eines fast bis zur Carratur getriebenen Posthums aufdrückt. Wollte Mozart damit vielleicht einen älteren Componisten am erbischoflichen Hofe parodiren? \*) Jedenfalls ist auffallend und kaum anders als aus geheimer Absichtlichkeit zu erklären, daß gerade auf dieses insipide, kleinliche Benedictus ein im edelsten Style gehaltenes Agnus folgt, das durch grandios breite Anlage und würdevolle Stimmung zu den schönsten gehört, die er geschrieben.

#### Messe Nr. VI.



Diese wenig bekannte Messe kam dem Verfasser dieses Aufsatzes nur einmal flüchtig in Partitur zu Gesicht. Sie scheint viel Analogie mit der vorhergehenden und gleich dieser mehr vom skablonenhaft herkömlichen, als vom charakteristischsten Style ihres Autors zu besitzen, wodurch sich wohl auch die geringe Verbreitung derselben erklärt. Zu Mozart's Säcularfeier ward sie in Salzburg aufgeführt.

### Ein Protest.

„Ueber das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung“ gewiß für Jeden, dem die Musik am Herzen liegt, eine Frage von der größten Wichtigkeit! Wenn

\*) Weder an Geist noch an Muthwillen schelte es dem jungen Künstler zu solchen seinen Versuchen. Sollte er doch seinem Erzbischof, der gegen ihn die tiefstünigste Bemerkung gemacht: „Der Bischof'scher Scheine doch eine für einen Bischofen fast gar zu tiefe Bassstimme zu haben,“ mit der noch tiefstünigern Antwort geantwortet: „Das werde sich nach und nach geben, nächstens werde er höher singen.“



es daher Jemand unternimmt dieses Verhältniß zu erweitern, kann er von vorne herein auf die Theilnahme aller musikalisch Gebildeten sicher rechnen. Um so empfindlicher war es aber eben deshalb für uns, in dem Maße unsere Erwartungen getrübt zu sehen, wie es durch den Aufsatz mit obiger Ueberschrift in Nr. 30 dieser Zeitung der Fall war. Statt das Verhältniß der Kunst zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung zu erweitern, bringt dieser Aufsatz nur eine Reihe von übel begründeten Anlässen gegen unsere heutige musikalische Kunst, Anlässen, die, wenn sie sich begründen ließen, unserer Kunst im Interesse der allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung ein Ende machen müßten. Ehe wir aber dieses Verdammungsurtheil ansprechen lassen ist es gerathen, die Anlage näher zu untersuchen, und man erlaube uns daher hier aus des Verfassers und seiner beiden Gewährsmänner, des Uebersetzers des Christophanes Seeger, und des älteren Schriftstellers Jacobs Ansichten näher einzugehen.

Der Verfasser spricht zu Anfang von den alten Hellenen, und von dem Einflusse, den sie der Kunst auf die sittlich-harmonische Ausbildung des Menschen beizubringen, und fährt fort: „Wir bedenklich müßte einem edel gebildeten Griechen jenes Zeitalters erst unsere Kunst erscheinen, und zwar diejenige am meisten, in welcher wir gerade die höchste Kunst bewundern und verehren.“ — wir schließen uns von ganzem Herzen dem Fragezeichen der Redaktion an: „diejenige am meisten?“ Wir verehren und bewundern Bach's und Beethoven's Kunstwerke, weil sie dem besten Menschengeiste eine seiner würdige Beschäftigung bieten, weil sie uns alle erfreuen und erbauen, wir halten dagegen den Einfluß der Verdrüssigen Kunst auf die Menschheit für schädlich, weil sie vor Allem auf die Geistesstärke und Sinnenslust der Menge rednet. Der edel gebildete Grieche sollte Verdrüssiger minder bedenklich als Beethoven halten? Doch, wie wir sehen werden, gewiß würde der edel gebildete Grieche Bedenken der stärksten Art gegen unsere Kunst überhaupt hegen, aber aus Gründen, die wir zwar begreifen können, die wir uns aber nicht zu Herzen zu nehmen brauchen. Hören wir erst den Verfasser weiter: — „und wie würde sich Platon entfesen, wenn man ihn der heutigen europäischen, clavier spielenden Menschheit gegenüber stellen konnte!“ Wahrscheinlich würde er sich entfesen, denn Platon musicierte auf griechische Weise, wenn er überhaupt musicierte, und er würde nicht den besten Begriff von unserm an die schwerende Temperatur gewöhnten Gehör, dem Viertelton und das enharmonische Klanggeschlecht unehrerthö Dinge sind, bekommen. Wollte und könnte uns dagegen Platon eine Kunst nach seinem Sinne veranlassen, wir würden uns nicht minder entfesen, denn: „Die Griechen kannten keine Harmonie, sondern sangen in der Octave oder im Einklang, wie noch heutzutage jene asiatischen Völkerschaften, bei welchen überhaupt Gesang angetroffen wird.“ — Das kunstgebildete Volk des Alterthums, so wie die gelehrtesten Tonsetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unsere Hirtinnen auf der entlegensten Alpe: in Terzen singen.“ (Hanslick, vom Musikalisch-Schönen S. 85.) Jeder nur halbwegs musikalisch Gebildete unter uns wird deshalb ein richtigeres Urtheil über die clavier spielende Menschheit abgeben können als Platon. Warum aber überhaupt den edel gebildeten Griechen und Platon heraufbeschwören, und sie der clavier spielenden Menschheit gegenüberstellen? Hat der Verfasser selbst niemals einen Eindruck clavier spielender Menschheit gegenüber gefastanden und sich vor ihm entfesen? Wir wissen, daß wir eine Menge von Uebelthätern, welche die wahre Kunst beeinträchtigen, dem Einflusse des sich immer mehr ausbreitenden clavier spiels zuschreiben haben, wir wissen, daß Eitelkeit und geschäftiger Müßiggang unter den Clavier spielern und Spielerinnen häufig genug anzutreffen sind, und wahrscheinlich hat der Verfasser diese Uebelstände im Sinn; wir wenigstens vermögen nichts anderes aus seinen Worten herauszufassen. Wir meinen aber, daß wir Alle es als unsere Pflicht erkennen sollten, diesen Uebelthätern nach Kräften entgegen zu arbeiten, und daß wir uns da weit besser selbst zu

helfen vermögen als es Platon vermöchte. Freilich — insofern wir weiter lesen, werden wir inne, daß wir den Verfasser mißverstehen haben müssen, denn er fährt fort: „Das höchst Bedenkliche der Kunst und einer rein musikalischen Bildung liegt meines Erachtens darin, daß sie den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle concreten wie substantiellen Lebensverhältnisse gleichgiltig macht, in welcher sich doch gerade die Sittlichkeit. . . zunächst zu bewahren hat.“ Hier meint der Verfasser offenbar Kunst im eigentlichen Sinne, also die schönste und beste Kunst. Fast müßten wir es bedauern, und doch müssen wir uns freuen, der des Verfassers Meinung durchaus entgegengelegten zu sein. Wir können natürlich nicht wissen, welche Erfahrungen der Verfasser gemacht hat, es wäre aber sehr wünschenswerth, dieselben zu kennen, da wir es bis jetzt für eine ausgemachte Sache hielten, daß eine musikalische Bildung im höheren Sinne nur denjenigen zu erwerben möglich ist, welchen wir auch allgemeine Bildung, die doch die sittliche Bildung in sich begreift, zuzurechnen müssen. Es gehört nach unserer Ansicht nicht hierbei, wenn wir von bedeutenden Männern der musikalischen, wie auch jeder anderen Kunst und Wissenschaft hören, daß sie im sogenannten praktischen Ueben nicht immer die gewandtesten waren; in Fällen, in denen sich die Sittlichkeit zu bewahren hat, werden diese Männer, die sogenannten praktischen sowohl wie die unpraktischen, in Folge ihres höheren Bildungsgrades gewiß am wenigsten irren oder fehlen. — „Sie (die Kunst nämlich) verfeinert, vertieft unstreitig die Empfindung, aber ganz ins Unbestimmte, sie scharft den Verstand, aber ganz ins Abstrakte. . .“ und dieses erscheint dem Verfasser bedenklich? Hier sind wir in dem glücklichen Falle Platon, den Hellenen, für uns eben lassen zu können. Keine Wissenschaft scharft so sehr den Verstand durch Beschäftigung mit abstrakten Dingen wie die Mathematik. Richterberg überliefert uns gelegentlich den Ausdruck Platon's: „Wer nicht weiß, daß die Seite und Diagonale eines Quadrats incommensurabel sind, ist eine Bestie.“ Platon mußte recht gut wissen, daß nur die wenigsten Menschen zum Studium der Mathematik berufen seien, und wenn er dennoch von jedem Gebildeten auch Kenntniß der Mathematik verlangte, so konnte er nur sein, weil er sich von ihr den günstigsten Einfluß auf den Verstand der Menschen versprach. Da dieselbe Sache aber doch nicht bald möglich bald schädlich sein kann, so ist auch nicht einzusehen, weshalb wir die verstandesschärfenden Eigenschaften der Kunst bedauern müßten.

Der Verfasser fährt jetzt eine „vortreffliche“ Auseinandersetzung des Gelehrten Jacobs an darüber, was die Kunst als Mittel der Erziehung sein sollte. In derselben heißt es: „Einerseits wird diese Kunst zur Künstelei, zur „Kunst des Equilibristen“, zu einer Schule der Eitelkeit erzieht, andererseits zu einem einvernehmlichen Spiel unbestimmter Reize.“ Und das wäre alles was die Kunst heutzutage ist? Wir sehen uns freilich außer Stande diese Worte zu widerlegen, denn wir ein rechtlichaffener Mann es für unter seiner Würde halten wird, den Beweis anzutreten, daß er ein ehrlicher Mann sei, ebenso müssen wir es für der Kunst und der Künstler unwürdig erklären, den Beweis dafür zu verlangen, daß die musikalische Kunst keine Künstelei, keine Kunst des Equilibristen, keine Schule der Eitelkeit, kein entwerdendes (also entzweifachendes) Spiel unbestimmter Reize sei. Man wird hier nicht einwenden wollen, daß es in der musikalischen Kunst Verirrungen gegeben habe und noch gäbe, die das Beste und Beste in der Kunst zu leisten bestrebt war. So lächerlich es nun sein würde, vor dem Studium der Wissenschaften zu warnen, weil dieselben zuweilen durch Bedauerliche und Kleinigkeiträumeri entwürdigt werden, ebenso lächerlich ist es, wenn man eine schöne und edle Kunst verächtlich, weil sie zu Verirr-

rungen und Uebergreifen Anlaß geben kann. Wenn es der Gelehrte Jacobs daher unternahm, sich über die Musik auszusprechen, so mußte man annehmen, daß er billigerweise nicht nur von der schlechten Musik reden würde, sondern daß er auch den Eindrücken der guten Musik nicht unzugänglich sei. Letzteres scheint indessen nicht der Fall zu sein. Der Gelehrte Jacobs hält die Musik offenbar für eine Sache, die besser unterließe, denn er fährt fort: „In ihrer freiesten Gestalt führt diese wunderbare Kunst durch die unendliche Fülle der Ideen, die sie gestaltes (?) und unentwickelt in das Gemüth versenkt, zu einer Melancholie, die, wiederholt genossen, durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt.“ Daß die Musik unterdrückt zu werden verdient, wenn sie, wie das Opium den Körper, so den Geist entmannt, ist wohl keine Frage, eine Widerlegung aber ist aus den oben angeführten Gründen auch hier unmöglich. — Dem unbestimmten Sinn der Jugend aber muß das Bestimmteste geboten werden. Daher ihr keine Musik heilsam ist, als die, welche schöne und erhabene Worte vergeißt, und gefaltvollen Gedanken ihre ätherischen Schwingen leiht.“ Gewiß würde solche Musik der Jugend heilsam sein, vorausgesetzt, daß die Musik allen Anforderungen, die wir an gute Musik machen, genüge, und deshalb müßte man vor allem dem schaffenden Künstler vollkommenen Freiheit lassen; wollte man ihn zu einer mißverständlichen Einfachheit zwingen, wollte man ihm des erzielichen Zweckes halber Texte aufbringen, welche zwar schön, erhaben und gedankenvoll sind, aber einer musikalischen Behandlung widerstreben, wir würden etwas zu Stande bringen sehen, was mit nicht mehr Recht Musik zu nennen ist, als wir es Poesie nennen dürfen, wenn wir in Grammatiken der lateinischen Sprache Reihen von Wörtern mit gleichen Eigenschaften in Bezug auf Declination u. s. w. des besten Gedächtnisses halber in Reime gebracht finden.

Der gelehrte Jacobs, dessen Phantasie, wie wir annehmen mußten, für unsere musikalische Kunst unempfindlich ist, überläßt sich seiner Phantasie, indem er es unternimmt, uns griechische Musik, wenigstens ungefähr zu schildern. „Das fremde, erste Gedicht bewegte sich in feierlichen Rhythmen und war mit der zarten Fülle einer ungleichsten Melodie umschleiert, die gleichsam mit wenigen Farben nur den kräftigen Umriss belebte.“ — Es ist ein sonderbares Spiel des Zufalls in einem und demselben Blatte diese Worte des Herrn Jacobs zu lesen und diese des Herrn Paul Marquard (in dessen Recension des Ambros'schen Buches): „Daß die Griechen Musik gehabt haben, wissen wir; wir kennen aber diese Musik nicht, uns eine Vorstellung davon zu machen, die nicht Trümmerei ist, ist uns fast unmöglich. . .“ Wir wissen aber in der That nicht, was wir uns unter diesen „feierlichen Rhythmen und ungleichsten Melodien“ denken sollen, umsoweniger, als weder der Gelehrte Jacobs noch sonst irgend Jemand weiß, wie das, um was es sich handelt, die griechische Musik nämlich, beschaffen war. — Es folgen nun einige Aussprüche des Aristoteles, des Platon u. s. w., die wir hier auf sich beruhen lassen können, da es uns nur darauf ankam, völlig unbegründete Anklagen gegen unsere Kunst abzuweisen, wir wenden uns daher jetzt zu den Bemerkungen des Uebersetzers des Aristophanes, Sezer.

Hier geht es der Musik fast noch schlimmer, als bei Jacobs. Wenn uns etwas trafen kann, so ist es nur dieses, daß es unmöglich ein Freund der Musik sein kann, der so redet. „Durch den öffentlichen fast allgemeinen Gebrauch der künstlichen Musik ist ihre sittliche Wirkung fast ganz vernichtet.“ — Wir müssen bekennen dieses nicht zu verstehen. Künstliche Musik (künstliche Musik ist jede Musik ohne Ausnahme, denn eine Naturmusik giebt es nicht) ist nach unserer Ansicht bis jetzt noch keineswegs im allgemeinen öffentlichen Gebrauche und wird ihrer Natur nach vielleicht nie dahin gelangen, allgemein gebraucht zu werden. Worin ihre sittliche Wirkung, die jetzt fast ganz vernichtet sein soll, bestanden habe, wissen wir nicht. Wir kennen freilich die Geschichtchen von den Hellenen, die durch Melodien phrygischer Tonart kampfegeistert und zu Selbstthaten ange-

feuert wurden u. s. w.; eine solche Wirkung der Musik scheint uns aber des Menschengeistes kaum würdig, da die phrygische Tonart einer schlechten Sache eben so gut zum Siege verhelten müßte, als einer guten. Daß wir eine solche Wirkung unserer musikalischen Kunst nicht kennen, kann uns im Interesse der Sittlichkeit nur erfreulich sein. Da sie (die Musik nämlich) die Kenntniß der meisten, auch der musikalisch gebildeten Zuhörer übersteigt, so begnügen sich die Einen mit maßloser Bewunderung der sich immer mehr überbietenden Fertigkeit, die Anderen mit einem dumpfen Brüten über unbestimmten Gefühlen und sinnlichen Reizungen. — Die Sache wird immer ärger! Weil der Uebersetzer des Aristophanes, Sezer, vielleicht nie Freude an der Musik gehabt hat, behauptet er von den Tausenden Gebildeten, denen die Musik eine Duellle reifen Gemüthes und Gegenstand schöpferischer Arbeit ist, ihr Vergnügen sei der allererbärmlichsten Art! Wir müssen es ihm freilich überlassen, nach Bedürfniß über die Musik „hitter wie Aristophanes zu lachen,“ wir wollen uns aber wohl hüten mit ihm zu lachen und müssen es im Gegentheil bedauern, daß Herr Sezer unserer Kunst so unzugänglich ist.

Wenn Gelehrte oder Jugendzieher es unternehmen, sich darüber auszusprechen, welche Stelle die Musik in der Erziehung der Jugend einzunehmen hat, so haben sie gewiß alles Unrecht darauf, gehört zu werden; wenn sie aber in der unerhörten Weise zu Werke gehen, unsere ganze heutige Musik schließlich zu verwerten und uns dagegen auf ein nur in ihrer Phantasie existirendes Ideal von griechischer Musik zu verweisen, so muß man sich ihrer allerdings nach Kräften zu erwehren suchen. Wir wollen aber die Hoffnung nicht aufgeben, daß sich noch einmal Demand, der unsere Musik liebt und schätzt, berufen fühlen möge, über diese Angelegenheit das Wort zu nehmen; wir brauchen gewiß nicht zu befürchten, daß die Musik dabei zu Schaden kommen werde.

## Correspondenzen.

### Aus London.

Ed. H. Wenn von der „Oper in London“ gesprochen wird, hat man immer an die italienische zu denken. Seit einigen Jahren ist zwar der Besuch einer englischen National-Oper“ wiederholt gewagt worden, allein diese schwächliche Schöpfung wird von den eigenen Landleuten als Aßgebredel behandelt und darf sich nur „hors de saison“, in den Wintermonaten blicken lassen. Während der „Saison“ — ein Begriff, der in London mehr als irgendwo auch in künstlerischen Dingen entscheidet — gibt es eine italienische Oper, und diese obendrein doppelt vertreten durch zwei rivalisierende Opern-Gesellschaften im Coventgarden und in der Majesty's Theatre. Eine so unerhörte Ausbeugung italienischer Opern-musik in fremdem Land muß heutzutage nicht wenig auffallen. Dies Festspiel auf einem antiquierten Standpunkt charakterisiert nicht nur die historisch gewordene Fähigkeit der Engländer auch in künstlerischen Dingen, es beweist ebensowohl ihre Verlegenheit, der Alleinherrschaft der wässigen Oper eine ebensürdige nationale Produktion entgegenzusetzen. Seit den zwelbundert Jahren, als die italienische Oper allmählig von Europa Besitz zu nehmen begann, um ihr lange Zeit unerbittlich zu behaupten, hat sich in Deutschland und Frankreich längst eine eigensinnige Kunst entfaltet und jene importirte wieder herausgedrängt. In Paris besteht zwar noch die Gewohnheit einer kurzen „italienischen Saison“, allein neben dieser setzen häufig und unbereit zwei bis drei französische Bühnen die Pflege der nationalen Oper fort. Weit entfernt, in der Saison auf das Gastspiel „aux Italiens“ angewiesen zu sein, erblicken die Pariser kaum mehr etwas anderes darin, als einen aristokratischen Ledersüß. In Deutschland haben nicht die ehemaligen Hauptstädte der italienischen Oper, Dresden, München, Berlin, die deutsche Oper längst vollständig an die Stelle der wässigen treten lassen, auch Wien hat den letzten Nachklang derselben, die dreimonatliche Stagiare im Kärnthnerhof-Theater, als antiquirt aufgegeben. In London hingegen vertreten noch immer das gewaltige große Kunstgebiet der dramatischen Musik — zwei italienische

Gesellschaften. Sie herrschen während der kurzen Zeit allein, wo in London überhaupt von Theater und Musik die Rede ist, denn die ümliche Komödie, die unter dem prächtigen Namen „new royal Opera-House“ ihr dunkles Leben treibt, ist in Wahrheit nichts anderes als ein schlechtes Vandeville-Theater. Sie hat nicht entfernt die musikalische Bedeutung, welche z. B. unsern Kalltheater zukommt. Der künstlerische Einfluß der italienischen Oper in London ist im Vergleich zu ihrer Breite und Kostspieligkeit sehr gering. Wenn irgendwo die Oper den Kainestempel ihrer Einführung, den Charakter höchster lechter Erzdichtheid noch aufweist, so ist dies der Fall in London. Dies Insinit, das selbstlose Summen verschlingt, steht mit der Nation nicht in dem tiefsten inneren Zusammenhang. Es hat gar kein Verhältnis zu dem Volk. Nur die Oels- und Erbsen-Aristokratie, verhäßt durch die neugierige Touristenchaor, nimmt Antheil daran. Die italienische Oper zu besuchen ist Mode, sie gehört zu den Sägungen des bon ton. Von dem innerlich erregten Antheil, mit welchem in Deutschland und Frankreich das Geschehen einer neuen oder die Wiederholung einer klassischen Oper aufgenommen wird, ist hier keine Rede. Damit soll nicht etwa die Theilnahmelosigkeit der englischen Publikum demerit sein, sondern zunächst die unauflösbare natürliche Kluft zwischen demselben und der italienischen Oper. Kein Volk hat einen so geringen künstlerischen Zusammenhang mit Italien, dem Mutterland der Schönen, als das britische. Wenn wir heute eine italienische Oper in Wien organisiren wollten, was kaum einen Vernünftigen mehr einstellt, so könnten wir noch immer auf die künstlerische Buntverwandtschaft pochen. Unser erster Tonidichter Mozart ist ein Adoptivsohn Italiens, vor und nach ihm war es der allergrößte Theil der „Wiener Schule.“ Getränkt mit italienischen Kunst-Elementen, steht Oesterreich durch seinen italienischen Ueberreiß und das lebhafteste sinnliche Temperament des eigenen Volkes in formwährendem räumlichen und geistigen Zusammenhang mit dem Vaterlande Cimarosa's und Rossini's. In den gebildeten Kreisen Wien's ist die Kenntniß der italienischen Sprache so verbreitet, daß das Publikum in der italienischen Oper nichts weniger als ein widerstrebendes Biom hört. In Paris herrscht ein ähnliches Verhältnis. Die Franzosen, an sich schon den Italienern blutsverwandt, haben ihre nationale Oper aus der italienischen herausgebildet, sie haben ihre besten Compositionen und alle besten Sängler in die Schule Italiens geschickt. Aber England! Was hat England mit der italienischen Oper zu schaffen? Außer einigen Gelehrten und Kunstkenner versteht dort kein Mensch Italienisch.

Es war in Her Majesty's Theatre, wo ich eines Abends den „Barbier von Sevilla“ hörte. Ich war erstaunt, zu sehen, der in Wien als Doctor Bartolo von Lanca förmlich überprübelte, hier sa wirkungslos und unaufgelegt zu finden. Ein Bild auf die steinerne Miene des Publikums klärte mich rasch auf. Die Leute verstanden ja nicht eine Silbe vom Dialog und naamen dieselben Späße, die in Wien schallendes Geschäher hervorruft, ja feierlich ernsthaft auf, als spräche der steinerne Oast im „Don Juan.“ Fremd wie die Sprache, bleich dem Engländer auch das Phantastische und Gemüthselben des Italiener. Jedermann weiß sich diesen Gegenstand selbst anzusehen. In seiner ganzen Wacht sieht man ihn aber dennoch erst, wenn man London gesehen hat, und seine schweigam rastlosen Bewohner, wie sie unter verdrießlich granam Himmel nachlässig auf im „Geschäft“ des Lebens arbeiten. Man blide auf den Nolo von Neapel und dann in irgend eine Gäßstraße von London, um zu wissen, was ein ästhetisches Volk und was ein praktisches ist. So, dem Wesen der italienischen Kunst fremd, musikalisch nicht hinreichend empfänglich noch geschult, am selbst im zweideutigen Sinn Feinschmecker zu sein, sucht der Engländer in der Oper nichts als eine glänzende Zerkreuzung. Er läßt für seinen musikalischen Appetit, ohne viel Wahl, anziehen, „was gut und theuer“ ist. Theater, das muß man einräumen, sind die zwei italienischen Opern-Gesellschaften und „gut“ genug jedenfalls, ein Publikum, das von der Kunst nur Abspannung, nie Anstrengung der Geschicklichkeit erwartet, leidlich zu amüßern.

Zwei italienische Opern-Gesellschaften scheinen und selbst für London zu viel. Nicht für die Größe der Stadt, aber für die Qualität ihres ästhetischen Bedarfs. Trotz des enormen Fremdenandrangs zur Veltausstellung sollen wir die italienischen Opernhäuser an mehr als einen Abend recht schüler besetzt. Von Sündel bis auf Umkehr haben sich in London die Bankrotte der Operndächter nur zu oft wiederholt, und auch

unter dem Nachfolger der letzteren soll der Mechanismus des Gegenstands miunter schon bedenklich gehört sein. Wären nicht manche Verluste bereits geschieden, man mügte glauben, daß in London neben ein r italienischen Operngesellschaft eine deutsche und eine französische besser am Plage wäre. Nicht bloß mit Rücksicht auf die zahlreichen Fremden und die vielen in London aufässigen Deutschen und Franzosen, sondern weil auch dem Engländer sich damit der einzige Weg öffnete, das Wesen der gesammten Oper-Literatur kennen zu lernen. Die italienische Oper ist in ihrem Horizont bekanntlich weitaus die boniteste, sowie die deutsche die am meisten kosmopolitische ist. Mit ihnen zwei großen italienischen Gesellschaften entscheiden die Engländer dennoch die Kenntniß der deutschen und französischen Opern. Ganze Züchtigungen und Kunstgattungen, wie die französische Opera comique, sind ihnen verschlossen; von deutschen Opern kennen sie in italienischer Uebersetzung, „Fidelio“, dann „Ferdinand“ und — „Martha.“ Nur Meyerbeer haben sich die Italiener begreiflicher Weise vollständig assimilirt, er ist neben Verdi der eigentliche theatralesche Regent in London. Die Untermacher der beiden italienischen Opern im Coventgarden und Her Majesty's sind natürlich vor Allen beliebt von dem Publikum — der Rivalität. Schade nur, daß sie diese Rivalität nicht dahin verstehen, sich jeder ein eigenes Repertoire, ein besonderes Genre zu bilden, sondern im Gegentheil dahin, einander auf demselben schmalen Plaz fortwährend auf die Ferse zu treten. Wenn Coventgarden anzeigt, es werde die oder jene Noctül in acht Tagen aufzuführen, so kann man Tags darauf mit Sicherheit die Annonce erwarten, Her Majesty's Theatre werde die Ehre haben, dieselbe Oper schon übermorgen zu geben. Während meines Aufenthalts in London hat sich dies buchstäblich mit den „Gugennoten“, „Don Pasquale“, und „Robert der Teufel“ zugetragen. Letztere Oper war in London seit acht Jahren nicht aufgeführt worden, also so gut wie eine Noctül. Herr Meyerbeer läßt sie für die nächste Woche an, natürlich mit „höchst impopularer Besetzung“ und „bespiesselter Besetzung und Ausstattung“. Was that sein Rivale, Herr Macpherson? Er setzt die Oper auf übermorgen an und gibt sie mit zwei Proben. Die zweite Probe (am Tage der der Aufführung) begann um 10 Uhr Vormittags und währte bis halb 3 Uhr Morgens. Zur Mittagzeit wurde dem Chor, Ballet- und Orchester-Personale das Ehren ins Theater gebracht — damit sich Niemand aus dem Saal entferne — und nach einer kurzen Pause die Probe bis zum Morgengrauen fortgesetzt. Was lag an dem mangelhaften Entfemte einer todtämlichen Künsterlichkeit der Direktor hatte den „Robert“ gegeben und wiederholt, ehe sein Rivale denselben brachte, und somit — all right! Vom Mai bis in den Juli hinein bestand das Repertoire beider Gesellschaften ganz gleichmäßig aus dem „Barbier“, „Lucia“, „Trovatore“, „Ballo in maschera“, „Don Pasquale“, „Robert“, „Gugennoten“, „Propheet“, „Don Giovanni“, wozu noch „Zemiramis“ in Her Majesty's und „Rigoletto“ in Coventgarden hinzu kam. Das künstlerische Princip, wenn man es so nennen mag, ist in beiden Theatern das sogenannte „Starfystem.“ Es werden nämlich einige „Sterne“ (stars) als Mittelpunkt des Gesanges engagirt, um welche dann alles Uebrige in eifriger Mittelmäßigkeit gruppiert wird. Coventgarden, das in besseren Geschäften und in größerem Ansehen steht, hat mehr Sterne und ein geordnetes Vortensystem; Her Majesty's wenig Sterne bei überdieß dunklerem und unverschämtem Himmel. Sehen wir also die beiden Theater, welche hener einen Anziehungspunkt für halb Europa bilden, etwas näher an. Ihrer Majesty's Theater auf dem Haymarket, dieselbe erinnerungsreiche Bühne, für welche Sündel die meisten seiner Opern geschrieben, ist eines der größten Opernhäuser \*. Zur

\* Man weiß nicht, ob man die markttheatrische Besetzung oder den Sprachwortschatz der englischen Theaterzeit mehr bewundern soll. Her Majesty's Theatre zeigt z. B. wöchentlich an: „Thursday will be repeated (with unexampled completeness and effect) Meyerbeer's chef-d'oeuvre Robert le Diable. With the following powerful cast: (folgt die Besetzung). Wie leben in den Perlensänger-Verzeichnissen u. A.: Signor Lombardi, Madam e Irma, Mr. Faure, Herr Formes. Jeder Theaterzeitel der beiden Häuser ist ein Kanterwaldbuch aus drei Sprachen. In dem vierten liegen, denn über dem Perlensänger-Verzeichnis heißt es in den italienischen Anzeigen noch wie zu Shakespeare's Zeiten „Dramatis personae.“

\*) Es ist größer als Coventgarden, und giebt dem inneren Raum der Scala in Mailand nicht viel nach. Die Breite des Bühnenraumes beträgt beinahe 60, die Tiefe 62 Fuß. Die fünf Logengänge (10 Logen einhalten), von denen die drei ersten fast aus-

die unästhetische, wenigstens protische Festsitzenform des Zuschauerraums und dessen architektonische Dürftigkeit entschädigt die vorzügliche Musik des Baues. Die feinste Sängerverzierung hört man vollständig klar auf den entferntesten Plätzen dieses Hauses. Außerst löbend ist hingegen das unverhältnißmäßig große Proscenium. Drei Logen auf jeder Seite befinden sich vollständig auf der Bühne, so weit ragt diese in's Publikum hinein. Die Einrichtung schreibt sich aus den Zeiten eines entkatholischen Balletcultus her, wo sie den humanen Zweck hatte, gewissen Menschen Menschliches näherzubringen. Für die dramatische Illusion ist eine solche Bühne das Allerwerthvollste. Der Sänger, der gehört werden will, tritt fortwährend aus dem Rahmen der Handlung heraus, und steht mitten im Publikum. Was nützt die schönste Kirchhof-Decoration im Hintergrunde, wenn die Sänger zur Rechten und Linken keine Leichensteine, sondern Logen voll gepugter Herren und Damen haben? Die Wirkung der trefflichsten Decorationen, der geschicktesten Scenirung geht an der Barbarei eines solchen Prosceniums zu Grunde. Sie macht die große Tiefe der beiden Londoner Opernbühnen zu einem Drittheil illusorisch. Diese Tiefe der Logen ist unschätzbar für die große Aufstattungsoper, hingegen ein altes Nemmiß für die komische und Conversations-Oper. Im „Barbier“ oder „Don Pasquale“ wissen die drei bis vier singenden Personen kaum, was in dem unheimlich weiten Raum anzufangen. Wenn Nohba vom Proscenium an ihren Schreibtisch oder gar zum Fenster geht, so legt sie eine kleine Reise zurück. In Coventgarden, wo vor dem Jahre (1856) der Vorberaum der Bühne noch größer war, spielte man damals den „Barbier“ vollständig auf dem Proscenium, und stellte unmittelbar hinter die erste Colonne des Hintergrundes. Obwohl ein Nothbehelf, zeugte diese Anordnung doch von der richtigen Einsicht, daß alle Fernheit des Conversations-Stücks in so weiten Räumen verloren geht. Das Besse bleibt überall, die komische Oper, wie in Paris, in ein eigenes kleineres Haus zu retten.

### Drei Fragen an den Herrn Verfasser des Aufsatzes „über Dilettantvereine“ ad „I. An die Leitenden.“ (Nr. 32 d. I. Jahrg.)

Cx. 1. Der Verf. faßt seine unter obiger Rubrik vorerwähnten Ausstellungen und Vorschläge an die von ihm supponirte Art der Entstehung von Dilettantvereinen (siehe den Anfsatz). Wie aber, wenn ein solcher Verein — wie nicht selten — ganz anders entstände? Aus dem Mangel aller öffentlichen die gute Musik fördernden Productionen an irgend einem Orte, dem dort allseitig gefühlten Bedürfnisse, solchem Mangel abzuhelfen, und die dadurch endlich herbeigeführte Constatirung der zur Ausführung nöthigen Gesellschaften? Wo denn jene Tendenz des Concertgebens die Urheberin der letztern und somit (für's Erste wenigstens) auch in den Vordergrund zu treten berechtigt wäre?

2. Wie denkt sich der Herr Vf. Schörnungen in Abicht auf Stimmbildung (und Intonation) oder besser Stimmbildungs- (und Intonations-) Uebungen für einen ganzen Chor? Die dergleichen Uebungen z. B. im staccato für ganzes Orchester? (Für die Uebung gleichmäßigen crescendo, exacten An- oder Wiederanfangs nach Fermaten u. s. w. bietet denn doch jedes beliebige Tonstück, nicht minder wie für die reine Intonation im Vocalen und Instrumentalen, hinreichende Gelegenheiten.) Aber nicht ohngedäch: wie? sondern genau: wie? Denn ohne ein genaues Bewußtsein des Vorschlagenden von der Sache selbst dürfte es möglich sein, daß sein ganzer Vorschlag in der Luft schwebte?

3. Von wie vielen in einen beliebigen Dilettantverein Eintretenden sagt der Verf. voraus, daß sie sich — Nv, wenn diese Maßregel sich als notwendig erweise — auf mehrere Jahre verbindlich machen würden, ja verbindlich machen könnten? und wenn sie's etwa (unbedachter Weise, möchten wir hinzufügen) gethan — durch welche Mittel denkt er ihr Verbleiben zu erzwingen, wenn sie später durch Nothwendigkeit ge-

zwungen oder willkürlich ihre Wort (oder ihre Uebereinstimmung, dürften sie ja sagen) zurücknehmen? (So etwas läßt sich nach des Fragers Meinung nur in civilrechtlichen Fällen durchsetzen, nicht aber bei einseitig-subjectiver, ihr selbstiger Verpflichtung.)

Für eine gütige Aufklärung über vorstehende Fragen in den Spalten d. Bl. würde der Tragfehler dem Herrn Verfasser, nicht minder der verehrl. Redaction Dank zufließen.

## Nachrichten.

Der Schlussband des Werkes von Prof. A. H. Marx „Stud und die Oper“ ist jetzt bei Zank erschienen. Dem Schlußhefte sind das Portrait Stud's nach Hubson, Autographen und Musikbeispiele beigegeben.

Im nächsten Winter sollen im Karlsruher Hoftheater die „Katakomben“ von Ferd. Hiller und „König Enzo“ von Albert zur Aufführung gelangen.

Der in Dresden lebende Musikdirektor Louis Schubert aus Königsberg hat eine komische Oper „das Rollenmäddchen“ geschrieben, welche vom dortigen Hoftheater zur Aufführung angenommen wurde.

Der General-Intendant der Hofmusik Graf v. Redern in Berlin componirt jetzt eine neue Oper, wozu Julius Rodenberg den Text gedichtet.

London. R. Schachner's der Kronprinzessin von Preußen gewidmetes Oratorium „Israel's Rückkehr von Babylon“ ist in Exeter-Hall unter vielem Beifall zur Aufführung gelangt.

Paris. Koger hat der Bühne entzogen und als George Brown in der „Weissen Dame“ unter größter Theilnahme vom Publikum Abschied genommen.

Litz hat vor kurzem aus Rom geschrieben und die Mittheilung gemacht, daß er sein Oratorium „die heilige Elisabeth“ (Text von Otto Roquette) nunmehr vollendet habe und die Partitur im nächsten Monat nach Deutschland senden werde.

Die 1. Violinstimme in Berlin hat die Quartett-Instrumente Beethoven's, welche bekanntlich durch Schenkung des Hrn. v. Jolicke in Wien in deren Besitz übergegangen sind, dem Hofinstrumentenmacher Carl Grimm zur Instandsetzung anvertraut. Gleichseitig ist in Ansehung gestellt, daß die Instrumente von dem Berliner Quartett benutzt werden dürfen, weil es erwiesenermaßen das beste Mittel zur guten Conserwirung alter Instrumente ist, wenn sie gespielt werden. Dadurch wird man vielleicht den eigenthümlichen Genuß haben, Beethoven'sche Quartette auf seinen eigenen Instrumenten vortragen zu hören.

Die Beethoven's-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig bringt in der vierten Sendung folgende Werke: Die dritte Symphonie Op. 55, Partitur (2 Thlr. 15 Ngr.); die Quartette für Streich-Instrumente Op. 59 Nr. 1—3, Partitur (2 Thlr. 6 Ngr.), Stimmen (3 Thlr. 3 Ngr.); die Solo-Sonaten für Pianoforte Op. 7 und Op. 10 Nr. 1—3, (1 Thlr. 18 Ngr.)

## Wien.

Ferd. Luit in Wien soll eine umfangreiche Biographie Franz Schubert's vollendet haben.

Die überlebensgroße Büste Beethoven's (modellirt von Gaffer), vom Hellsingfader Verschönerungs-Verein bestellt und für den bekannten Beethoven-Weg zwischen Heiligenstadt und Grinzing bestimmt, ist bereits gegossen und wird so eben eisenfest und der Vollendung zugeführt.

Der Contrabaß-Virtuose, Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters, Johann Hindle, ist, 70 Jahre alt, am 9. August gestorben.

Schließlich im Besitz der nobility sind und für die Saison à 150 bis 400 Cuirinen sollen, rasen 1000 Personen. Parterre (sic) und Galerie zusammen an 1600.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 563. — Ausgabe: Rohrnert Nr. 1147. Anzeig- und Musikalienhandlung: Weiffel & Köhler, vormals G. F. Wäber & Witwe. — Abonnements: Für 1 Jahr (12 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (3 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr. — Einzelverkauf: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bekanntheiten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Ueber Mozart's Messen. Von Dr. L. (Schluß). — Kritische Revue. — Kleine historische Notizen und Aphorismen. — Nachrichten.

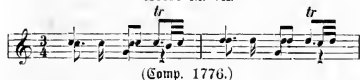
## Ueber Mozart's Messen.

(Schluß.)

### B. Schöner Stil

#### a. Missae breves.

Messe Nr. VII.



(Comp. 1776.)

Diese Messe bildet einen interessanten Uebergang von der ersten zu dieser zweiten Periode. Sie gehört nicht mehr, wie die vorhergehenden, zu den sogenannten, zeigt selbst in den begleitenden Violinen (man sehe das Gloria besonders beim „Qui tollis“) freiere Behandlung; jugendliches Feuer und Genialität suchen bereits überall durchzubrechen, werden aber noch durch allerlei contrapunktische Kunstgriffe verdeckt und gemildert. So macht z. B. die ziemlich galante und weltliche Begleitung der Violine I bei dem Solo „Qui cum patre“ darum keine besonders störende Wirkung, weil durch die Violine II, welche in demselben Moment die gerade vorhergegangenen Figuren der Violine I wieder aufnimmt, eine Art contrapunktischer Dämpfung erzielt wird, wodurch das Ganze milder grell erscheint.

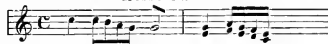
Auch das kurze, aber höchst ausdrucksvolle „Crucifixus“, das auf einem chromatischen Gang der Bassstimme ruht, das nicht minder kurze aber bereits einen Anflug von Solennität an sich tragende „Sanctus“ geben einen Beweis für höhere Auffassung und freiere Behandlung, vor allem aber das nun folgende „Benedictus“, das großartigste, das Mozart geschrieben. Das Hauptthema ist einem Reutter'schen Benedictus entlehnt, wurde aber von Mozart nur zum Träger einer höheren poetischen Idee benützt, um, wie nach ihm J. Haydn und Andere in ihren solennem Messen gethan, dem Text entsprechend den Einzug Christi als eines göttlichen Triumphators zu veranschaulichen, welcher zu Menschen kommt, deren Herzen ihm in Liebe entgegenfallen. In diesem Sinne läßt der Meister die langen, schweren, mit der ganzen Instrumentalbegleitung versehenen Noten des Reutter'schen Themas und liebliche, seelenvolle Melodien in steter Reihenfolge mit einander wechseln, während zugleich das vorgezeichnete Tempo moderato im C-Takt und das in abgemessenen Pausen sich immer wiederholende feierliche Hauptthema den Eindruck eines langsam und würdevoll sich fortbewegenden Triumphzuges hervorbringt.

Schade, daß dies vortreffliche Benedictus durch einige süßliche Figuren der Violinen (Takt 30—34 u. f. w.) in seiner Wirkung wieder so wesentlich beeinträchtigt wird; eine Ueberausung, die Mozart auf diesem Gebiete seinen Verchren öfter als billig bereitet.

Das Agnus und das mit ihm in Eins verschmolzene

„Dona“ müssen zu den tiefempfundesten Gemüths hervorgegangen. Die räumlichste Zerknirschung malt sich im Miserere, die sehnsüchtigste Hoffnung auf einen bessern Zustand im Dona; einige entzückende, aber durch das vorgezeichnete *pianissimo* im Hintergrunde gehaltene Figuren der Violinen tauchen wie ein ferner Hoffnungstrahl auf, im fortwährenden Crescendo steigert sich der Ausdruck der Singstimmen, bis sie endlich in einer langgehaltenen Note verlingen.

Messe Nr. VIII.



(Comp. 1776.)

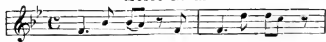
Obgleich mit Trompeten und Pauken schon ursprünglich instrumentirt, muß diese Messe dennoch unter die Missae breves dieser Periode, zu denen sie ihrer knappen gedrängten Form wegen offenbar gehört, eingereicht werden. Gleich ihrer Vorgängerin hält auch sie ein gewisses Mittel zwischen den früheren theilweise allsufornell — und den nachfolgenden die und da hypergenial behandelten und zeigt im Kyrie und Gloria eine eigenthümliche Sanftheit und Milde, so wie im Osanna, das noch durch das unerwartete Einfallen der Bassstimme interessant wird, eine besondere Lieblichkeit.

Das Benedictus enthält ein concertirendes Orgel-Solo, wie es auch ältere Meister ausnahmsweise auf diesem Instrumente, das ihnen vorzüglich als heilig galt, für erlaubt hielten. Das gegenwärtige ist, gleich dem analogen in einer kleinen J. Haydn'schen Messe, ein Muster einer, die Singstimmen geschmackvoll umranfenden, sie hebenden nicht bedeckenden Begleitung.

Im Dona, das anfangs an Zartheit und Innigkeit mit dem Vorausgegangenen schönen Agnus rivalisirt, tritt im 17. Takte ein neues Thema von ungemeiner Trivialität hinzu, das durch ein lärmend einfallendes Forte der in banalen Figuren sich bewegenden Violinen nur noch störender wirkt, und eher alles als einen, wie es scheint, beabsichtigten solennem Schluß der Messe vorstellt.

Die Bemerkung D. Zahn's, daß bei Mozarts Clavier-Sonaten — sie zeigen durch Ungleichartigkeit des Stils und verschiedenen Werth der einzelnen Nummern manche Analogie mit den Messen — der Schlußsatz meistens der am mindesten gelungene sei, paßt ganz hierher; nur ausnahmsweise finden sich Dona, die das Werk befriedigend abschließen.

Messe Nr. IX.



War schon bei den vorhergehenden Nummern die allmähliche Umwandlung der complicirten contrapunktischen Formen

in wechere, sinnlich ausdrucksvollere stellenweise bemerkbar, so trägt das Kyrie dieser Messe bereits durchaus melodiosen Charakter und zugleich jene durchsichtige Klarheit und ungesuchte Einfachheit an sich, wie sie für jene Werke Mozarts, wo sich seine bereits entwickelte Individualität geltend macht, so bezeichnend sind; es setzt sich eigentlich nur aus zwei Hauptgedanken, deren letzter sich auf naturgemäße Weise aus dem ersten entwickelt, zusammen, und nur dadurch, daß diese bald von der einen bald von der andern Stimme im Solo, bald im Tutti vorgetragen werden, kommt zugleich Einheit und Abwechslung ins Ganze.

Denselben mildeitern Charakter bewahrt auch das Gloria. Im Laudamus läßt Mozart plötzlich alle Begleitung (Schweigen) und die Singstimmen allein a capella auftreten, wozu künstliches Experiment — und manche Stellen und Nummern seiner Messen gleichen solch tastenden Experimenten — ihm wohlgefallen haben mochte, da er es gegen den Schluß des Gloria noch einmal anbringt.

Nach dem Beispiel der älteren Kirchencomponisten, die ungeachtet des trivialsten Gassenhauer, wenn er nur zur Durchführung trefflich geeignet schien, als Thema für irgend ein Kyrie oder Credo verwendeten, hat auch Mozart im gegenwärtigen Credo den Versuch gemacht, ein altes Volkslied: „Bauer häng' den Hummel an“ als thematische Grundlage zu bearbeiten, ein Versuch, der so meisterlich gelang, daß dieses Credo an kunstvoller Durchführung beinahe mit jenem in Nr. II, sowie an hinreißendem Feuer mit jenem in Nr. XI wetteifert.

Die ausgezeichnete Fughe im Sanctus, interessant auch durch schöne Verwendung eines einfachen Motives der Violinen bald in gerader bald in verkehrter Bewegung, läßt es beharren, daß die Knappheit des gegebenen Raumes keine größere Entwicklung zuließ.

In das Benedictus scheint Mozart seine ganze Seele gehauert zu haben. So kurz, ja so monoton es noch obendrein ist, so übertrifft es doch alle seiner übrigen Messen an Tiefe religiöser Empfindung und rührendem, fast wehmüthigem Ausdruck derselben, der noch durch eine Violinbegleitung, die nicht distreter und zarter sein konnte, gehoben wird.

Im gewaltigen Gegensatz gegen diese liebliche Blume folgt das grandioseste Agnus, das Mozart vor seinem Requiem geschrieben und das an süßem, ergreifendem Pathos noch jene der Messen Nr. V und X übertrifft.

Und nach einem Agnus von so hoher Conception und wahrer kirchlicher Würde hat er den Muth, mittelst eines Uberganges von nur 4 Achtelnoten in die Dona hinüber zu gleiten, das nicht allein durch die entscheidende Rondo-Form, sondern vor allem durch die offenbare Kofetterie, mit der er seine Meisterschaft in Er schöpfung aller erfindlichen Combinationen dieser Form zur Schau stellt, einen ganz profanen Charakter annimmt, welchen Eindruck zu verwischen, die opernmäßigen Recitativs, die hier und da auftreten, oder die galanten Coloraturen, mit der jede Solostimme ihr ursprüngliches Thema wieder zu haften sucht, sicherlich nichts beitragen.

Es ist daher wohl kaum zu tadeln, wenn hier und da, z. B. in der L. Hofkapelle, dies Dona trotz seiner sonstigen Vorzüge weggelassen und so gut es geht, das Kyrie dem Dona-Texte angepaßt und wiederholt wird.

#### b. Missae solennes.

Messe Nr. X.



(Comp. 1777?)

Sie ist nebst Nr. II und XI der beliebtesten und ver-

breitetsten eine, welche Bevorzugung sie wohl ihren ungemein prägnanten Formen und jener plastischen Dramatik verdankt, die schon früher hier und da z. B. im Benedictus der Messe Nr. VII bemerkbar, nun immer mehr im Entwicklungsgange Mozarts auf diesem Gebiet sich geltend macht.

Nicht zu verkennen ist übrigens, daß in demselben Maße als dadurch diese Schöpfungen stets lebensvoller und künstlerischer interessanter sich gestalten, der Muth auch der Frömmigkeit, welcher, bei aller Ungelentigkeit der alterthümlichen Formen ein unbestreitbarer Vorzug der früheren Messen des Meisters gewesen, nur bald mehr bald weniger sich zu verwischen beginnt.

Ungemeines Feuer belebt das vorliegende, durch eine insposante Cadenz eingeleitete Kyrie; ein Feuer, das im Gloria fast zu leidenschaftlicher Gluth sich steigert; Effekte, zu deren Hervorbringung freilich in der Instrumentalbegleitung Passagen und Gänge vorkommen, die nur zu deutlich an Symphonie und Oper gemahnen.

Wie freundschaftlich überhaupt hier bereits kirchliches und weltliches Gebiet einander grenzen, erhellt aus solchen Stellen wie „Et in terra pax“ des Gloria, oder dem „Misereere“ im Agnus, deren erste oder Note für Note im letzten Satz des bekannten Clavierquintetts — die zweite im Andante der Jupiter-Symphonie sich findet. Auch das „Domine Deus,“ ganz den Charakter eines letzten dramatischen, vom Chor zeitweilig unterbrochenen Terzets an sich tragend, liebt sich ohne Schwierigkeit in die Oper transponiren.

Es ward schon früher bei der F-Messe bemerkt, wie Mozart dort im Credo durch periodische Wiederholung der Worte: „Credo Credo“ dem kunstreich gearbeiteten Tonstück zugleich tiefern poetischen Sinn zu verleihen gemüht. Auch in dieser Weise findet dasselbe, nur in noch weit prägnanterer Weise statt. Ein Theil der christlichen Gemeinde betet das Glaubensbekenntniß ab, der andere unterbricht es von Zeit zu Zeit durch die Ausrufung: „Ja, ich glaube, ich glaube!“ Ausrufungen, die von dem Tonrichter verschieden accentirt wurden, je nachdem er die individuellen Abstufungen der Gläubigkeit: ruhige Ueberzeugung, freundliche Freude, heilige Freude, oder jene entschlossene Begeisterung schildern gewollt, die für ihren Glauben in den Tod geht.

Leider wird dieses Credo fast nie mit diesem Verständniß, sondern meistens pikant und manicirt nach Art eines musikalischen Wises angefoßt und vorgetragen; ein kaum minder widriges Geschick, als daß es durch einen leipziger Verleger, der bei der Herausgabe obige 4 charakteristischsten Noten, wo sie sich vorfinden, durchaus strich, auf jämmerliche Weise verstümmelt ward\*).

Das so schwungvolle aber kurze Sanctus dieser Messe erweckt abermals das Bedauern, daß gerade dieser Theil des Meßgebets, der durch seine Erhabenheit mehr wie jeder andere geeignet erscheint, begabte Tonsetzer zu höherem Flug anzuregen, herkömmlicherweise stets knapp und kurz gehalten werden mußte, um den Fortgang der priesterlichen Funktion nicht aufzuhalten.

Daselbe Streben Mozart's jeder Nummer einen bestimmten und individuellen Charakter und dramatische Ge-

\* Dies hat Anlaß zu einer der sonderbarsten Scenen gegeben. In A. . . sollte vor mehreren Jahren die oben erwähnte Dorfkirche eingeweiht und bei der Einweihung diese sogenannte Credo-Messe aufgeführt werden. Musiker der beiden Städte A. und B. waren geladen, die ihre Aufgastimmen, die einen mit dem vorräumlichen, die andern mit dem echten Credo gleich mitbrachten. Im Anzuge ging alles gut und zur Erbauung der christlichen Gemeinde, aber im Credo brach das Unheil los; nichts stimmte, nichts ging zusammen, eine wahre Ragenmusik entstand; Schelten und Stampfen mit den Füßen machten sich hörbar; die eroberten Musici gerieten bei härten Worten aneinander und wenig feigte, so wäre das „ceciendire Concert,“ das Jean Paul so humoristisch fingirte, hier in der Wirklichkeit zur Ausführung gekommen. Eine nachträgliche Vergeltung der einzelnen Stimmen klärte freilich alles auf.

haltung zu verleihen, was ihn bewog, im Incarnatus durch eine träumerisch weiche Siciliana die mysteriöse Nacht der Geburt zu verfinckeln, ließ ihn auch das Benedictus diesmal ganz als heitere Idylle auffassen. Daß es doch nicht gar zu weidlich geriet, liegt einzig darin, daß er die Melodie, die nicht edler und feelmöller sein könnte, den Singstimmen, die Coloraturen aber fast ausschließlich den Streichinstrumenten zugewiesen, wodurch sie mehr in den Hintergrund treten.

Dem Geiste dieser mercklich nach äußerem Effect strebenden Messe nach, durfte man sich auch auf ein recht pathetisches Agnus gefaßt machen; in der That rivalisirt es auch mit jenem in Nr. IX, ohne es trotz seiner stärkeren Instrumentierung zu erreichen, zumal es durch ein allzuwichtiges Miserere wieder abgeschwächt wird.

Es war ein großer, die Gesamtwirkung dieser genialen, geistreichen Messe wesentlich beeinträchtigender Mißgriff, daß Mozart dieses ohnehin halb an ein Tanzmotiv gemahnende Miserere ins Dona als Thema und obendrein mit schnellerem Tempo übertrug, wodurch augenblicklich, trotzdem er es mit geräuschvoller Solemnität bezweckenden Stellen zu verquickeln sucht, jeder kirchliche Eindruck aufgehoben werden mußte.

Der geheime Grund seines Fehlgriffens in dieser und den folgenden Messen lag offenbar darin, daß er das üblich gewordene Hinauspauken und Hinaustrumpeten der christlichen Gemeinde am Schluß der Festmesse mit der rührenden, frommen Idee, die dem Dona-Text ursprünglich zu Grunde liegt, vereinbaren wollte. Jos. Haydn, der sich auf soltenen Pomp und musikalische Farbenpracht, wie auf das breite Ausmalen religiöser Empfindungen gleich gut verstand, löste diese Doppelaufgabe meistens, Mozart scheiterte bei den soltenen Messen dieser Periode jedesmal mehr oder weniger daran.

Messe Nr. XI.



(Comp. 1779).

Bei Betrachtung dieser Messe wolle man vor allem das Jahresdatum nicht übersehen. Sie ward im Jahre 1779, also geraume Zeit vor „Admencio“ und Mozarts eigentlicher klassischer Periode geschrieben, und doch steht das Kyrie dieser Messe bereits auf einer Stufe, die er in seinen Opern erst in langen Intervallen, fast am Ende seiner Laufbahn erreichte. In der That liegt über diesem Kyrie bei der edelsten Simplizität ein solch eigenthümlicher Zauber milder Hoheit und stiller Würde, daß man unwillkürlich an die Priesterhöre und andere verwandte Stellen der „Zauberflöte“ gemahnt wird; auch der Schluß der kurzen aber unvergleichlichen Nummer, wo in den letzten 2 Takten einzelne Motive der Streich- und Blasinstrumente nochmals anklängen, und dann wie im Lufthauche leise zerfließen, erinnert an Verwandtes aus seiner eigentlichen Wälfte- und Meisterperiode.

Das Gloria bietet in anderer Beziehung großes Interesse. Bekanntlich enthält der Text dieser Nummer in abgerissenen Sätzen bald lobpreisende Verherrlichung Gottes, bald zernüchterte Reue, bald triumphirenden Jubel, bald kindliche Bitten und somit fast unübersteigliche Hindernisse einer einheitlichen Auffassung. Jos. Haydn und Andere behielten sich in ihren soltenen Messen indem sie nach dem Vorgang der alten Italiener das Gloria in mehrere selbständige Stücke, jeden den ihm zukommenden Charakter gebend, zerstückeln. Mozart macht hier den schwierigen Versuch, die musikalische Einheit des Ganzen mit der, jedem einzelnen Texte zukommenden speziellen Betonung zu vereinen. Demgemäß mußte er solche Ideen wählen, die in Bezug auf den Ausdruck der Empfindung höchst ungleichartiger Natur, dennoch aber com-

binationsfähig und die obendrein so planmäßig untereinander zu verschlingen waren, daß sie jedesmal bei ihrer, durch die musikalischen Geleise bedingten, periodischen Wiederkehr, zugleich genau auf einen ihrem Charakter entsprechenden Text fallen mußten. Auf diese Weise wird man sich den innern Bau dieses Tonstückes erklären — aber trotzdem nicht ganz begreifen können, wie bei der Ausführung dies so musikalische Gloria dem Ohr und dem Geiste dennoch seinem Totalindruck nach als ein abgerundetes Ganzes erscheint.

Diese vorgezeichnete Kunst, die bereits weiß, was sie kann und will, wenn auch ihre Absichtlichkeit wie Zufälligkeit sich ausnimmt, offenbart sich auch im Credo. Ganz abweichend von dem Vorhergehenden, das verschiedene Nuancierung der Stäubigkeit ausdrückt, schreiten im Gegengewärtigen die Singstimmen, in festerer Ueberzeugung das Glaubensbekenntnis bald im Choral, bald in kraftvollen Imitationen absteigend, mit compacter Massenhaftigkeit einher und zu einem solchen Credo hat Mozart planmäßig die feurigste, figurirteste aller figurirten Begleitungen gewährt, die dennoch mit den Singstimmen wie aus einem Guße erscheint, da diese unaufjähigen Wirbel, sich unaufjählich hebend und senkend, wie durch Berechnung stets auf die ihnen entsprechenden Stellen des Textes fallen, welche sie mehr oder minder zu markiren bestimmt sind.

Diese gewaltige Tonfluth staut sich plötzlich wie durch das Zufallen einer Schwelge im Incarnatus und nur noch einzelne gebrochene Akkorde der Violinen rieseln in leisen Cascaden herab. Mozart gewann durch diese Feinesse zweierlei, erstlich ein treffliches Akkompagnement zum Incarnatus- und Crucifixus-Texte, sodann eine mildernde Vermittlung, um die Wiederaufnahme der Violinwirbel im Resurrexit minder grell erscheinen zu lassen.

Das Benedictus steht wieder ganz auf der Höhe des Kyrie. Wenn das Allegretto im alten Kirchentempo, wie zu Mozarts Zeiten eingehalten wird, bringen diese, wie in verstärkter Seligkeit langsam einherwallenden Töne des ersten Themas, die etwas bewegteren, eine leise Nuancierung eines feierlichen Marsches an sich tragenden des zweiten, das unerwartete Einfallen des so süßen, wetterleuchtenden Osanna, dem das hehre Benedictus aufs neue folgt, einen ganz außerordentlichen Eindruck hervor. Erklärlich ist übrigens, wie diesmal das Osanna mitten ins Benedictus geriet. Mozart hatte bei seinem in dieser Messe allenthalben bemerkbaren Streben nach Simplizität und Klarheit, sowie nach Einheit und Rundung aller Theile zum Benedictus nur zwei vortreffliche Themen gewährt; bereits hatte er sie zweimal dem Ohre vorgeführt; es dreimal hintereinander zu thun, hätte auf die ganze letztere Hälfte der Messe einen Schatten von Monotonie geworfen, zumal auch das Agnus und zwar absichtlich monoton gehalten war.

So zog er denn planmäßig das Osanna ins Benedictus hinein, gewann so durch die göttliche Ruhe des einen und das blühende Feuer des andern einen höchst wirksamen Gegensatz und zugleich durch die Verschmelzung anscheinend so disparater Theile eine harmonische Rundung und Einheit des ganzen Tonstückes.

Schon früher einmal bei dem Benedictus der Messe Nr. IX konnten wir wahrnehmen, wie Mozart mit Absicht ein recht eindringlich zum Herzen sprechendes Thema, feinerlei Ueberdruß aus dieser Monotonie befürchtend, mehrere Male wiederbringt, ohne es durch größere Zwischenfälle oder Coloraturen zu variiren. Auch im gegenwärtigen Agnus magt er es, das Hauptthema viermal hintereinander — einmal in der Violine präbührend, dreimal in der Sopranstimme vorzuführen, ohne es selbst das vierte Mal mehr als mit leicht absehbenden Verzerrungen auszustatten. Er baute mit Recht auf die unwiderstehliche Schönheit der so einfach und rührend klagenden Melodie, die stets als eine Hauptzierde dieses weit verbreiteten und beliebten Werkes angesehen ward. Aber trotz

solcher nicht zu verkennenden Vorzüge liegt in diesem, aus dem Rahmen der übrigen Nummern so stark heraus tretenden Solo ein leiser Zug von Ostentation und Coelestie, der auch in der folgenden Messe auf grellste Weise zum Vorschein kommt.

Nachdem Mozart das Kyrie vom 7. Takte angefangen, zum Thema für das Dona genommen, gewinnt es anfangs fast den Schein, als wollte er es ganz in erteres zurückführen; und hätte er es nur immerhin gethan, ja hätte er bloß „Da capo ut Kyrie“ geschrieben, das treffliche Werk hätte einen feiner würdigen Schluß, jedenfalls einen besseren, als es ihm demselben zu geben beliebt, gefunden.

Wir haben bei dieser Messe, die des längeren Verweilens werth schien, gesehen, daß bei großer geistiger Begabung, wenn — wie offenbar bei diesem Werke — eine gehobener, weiche Stimme hinzutritt, es allerdings a u s n a h m e w e i s e möglich ist, auch ohne alle traditionelle, kirchliche Formen dennoch den Eindruck würdevoller Solemnität herozubringen \*). Aber bereits die nachfolgende

Messa Nr. XII.



(Comp. 1780).

zeigt, wie schwer sich, solcher Stücken beraubt, selbst das Genie auf dieser schmälern Schneide zu erhalten vermag, ohne fort und fort ins weltliche Gebiet hinüberzufrühen.

Geistreich, feurig und genial wie Nr. X enthält diese höchst ungleichartige Composition nebst wahrhaft weichen Anklängen, z. B. Kyrie im Eingange und sonstigen Schönheiten — unter andern das so eigenthümlich angelegte, auch durch den Harmoniegang interessante „Qui tollis“ — häufig wieder Stellen ganz weltlicher, ja frivoler Art, so, wenn in dem ganz im Geiste einer Operarie gehaltenen Osanna eine Art musikalischer Mausefalle dadurch angebracht ist, daß der Fluß der Melodie bei Wiederholung derselben durch eine unerwartete, daher von den Sängern leicht zu überschende, halbe Pause plötzlich unterbrochen wird.

Nach einem solchen Osanna wird man wohl nicht wenig überrascht sein, gerade in dieser Messe auf eine strenge, meisterlich durchgeführte Fuge im Benedictus zu stoßen, gegen deren herbe Höhe das nun folgende Agnus hinwieder desto

greller, ja widerlicher absteigt. Geradezu als Brauorarie behandelt und obendrein von galant concertirenden Instrumenten begleitet, gleicht dies Agnus Dei miserere! auf ein Paar den Magabalenabildern der bolognesischen Schule, diesen schönen Sinnenrinnen, die in ihrer Zerkürzung noch verführen, indem sie reumüthig an den entblößten recht con amore gemalten Busen schlagen.

Zu sehr stehen übrigens selbst in einer solchen Messe diese zwei dicht aufeinander folgenden Nummern Benedictus und Agnus gegeneinander ab, um nicht eben in ihrer unermittelten grellen Gegenüberstellung, wie bei der Messe Nr. V irgend eine geheime Absichtlichkeit zu vermuten. War die ganze Messe vielleicht in unfreiwilliger Connivenz gegen den Geschmack irgend einer einflußreichen Persönlichkeit, und das Agnus obendrein für eine jener fahrenden Sängerrinnen, die ihre „geläufige Gurgel“ auch in der Kirche produciren wollte, geschrieben, und sollte durch das so überaus streng gehaltene Benedictus ein in Noten abgefaßter Protest gegen derlei Profanationen eingeleitet werden? Jedenfalls hat diese Annahme mehr für sich, als jene einer Ausrattung des Mozart'scher Geschmacks, der sich gerade in der dieser Messe unmittelbar vorhergehenden, von der vorthellhaftesten Seite gezeigt.

Rekapitulirt man nun im Geiste diese wertwürdigen Gebilde noch einmal in ihrer Gesamtheit, so muß man über die Größe des in so kurzem Zeitraum zurückgelegten Weges wie über die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die sich darbieten, erstaunen und die Ueberzeugung gewinnen, daß Mozart in Jahren, wo in der Oper kaum die ersten Versuche hinter ihm, und selbst „Admoneo“ und „Entführung“ noch als Embryonen in seinem Kopfe lagen, bereits einen ganzen Cyclus durchlaufen, der einen steten Kampf altrationeller Formen mit angeborenem Sinn für schöne Gestaltung und dramatisches Leben — und durch die daraus entstandene Vermischung des kirchlichen und weltlichen Gebiets eine wahre Uebergangs- und Klärungsperiode darstellt, aus welcher Mozart's gesundes, glückliches Naturell gewiß siegreich und ein anderer weit höherer Cyclus hervorgegangen sein, in denen die auf's neue aufgesuchten, strengen typischen Formen zu hohen Idealen kirchlicher Schönheit sich verklärt haben könnten.

Dieser Cyclus liegt nun, wie großartige Tempeltrümmer, in seinem Anfange, dem Misericordias und seinem Ende dem Ave verum und Requiem vor uns; der ganze Raum dazwischen, die eigentliche Blüthezeit dieses Genius, ist mit zahllosen Werken jeder Gattung nur nicht mit kirchlichen ausgefüllt.

Wer es weiß, wie zu allen Zeiten nur auf dem Gebiet der Religion das höchste in der Kunst geleistet worden und der Natur der Sache nach auch nur hier geleistet werden konnte, der möge den Verlust empfinden, den die Welt dadurch erlitten, daß Mozart, minder glücklich als Raphael, \*) sein Julius und Leo, seinen ermunternden Impuls hodggebildeter Kirchenfürsten gefunden, um den Tempel Gottes, gleich wie jener den Vatikan, mit unsterblichen Werken zu zieren, und welche zu schaffen er mehr wie jeder Andere durch den glücklichsten Verein von Wissen, Genie, Geschmack und religiösem Gesühle prädestinirt schien \*\*).

Sie sind auf immer dahin, Mozart hat sie ins große

\*) Es dürfte von Interesse sein, dieses Mozart'sche Kirchenwerk, das beinahe ganz im freien Styl geschrieben ist, mit seinem Requiem, das hinwieder, wie in dieser Zeitschrift nachgewiesen worden, fast lediglich aus den strengsten Formen des Chorals der Imitation und Fuge sich aufbaut, jedoch mit den solemnsten Messen der beiden Papsten, Beethoven's u. c. zu vergleichen, die durch gemißte Schreibart, abwechselnd bald die freie, bald die gebundene anwendend, die reichsten Mittel einer vorgeführten Zeit und Kunst und die Anrechte ihrer eigenen originalen Individualität mit den Anforderungen ritueler Tradition zu verschmelzen und zu verschärfen suchten.

Ein Unbefangener mag wohl daraus die Ueberzeugung gewinnen, daß auch auf diesem Gebiete mehr als ein Weg zur Höhe führt, wenn nur die zwei Grundbedingungen, Genie und Begierstung nicht fehlen.

Das Stummlaufen, das gegen diese Meisterwerke der süd-deutschen, wie gegen andere der norddeutschen Schule, z. B. Bach's H-moll-Messe, in neuerer Zeit von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Motiven unternommen ward, hat übrigens nicht einmal den Reiz der Neudist für sich. Es sind kaum einige Decennien her, als die sogenannte Magariner-Schule, ein wenn nicht richtiges, doch achtenswerthes Princip durch harte Consequenz bis zum Abwenden des Fächerchens verfolgend, dem Verluß machte, die altbewährten Sangesheulen bis auf Dürer, und die „Heilichen Gemälden zu stemplen, und alle übrigen Mater, die es wagten, auf diesem Gebiete selbständige Lebensenergie zu äußern, bis sie auch Raphael, Michel Angelo, da Vinci, Dürer, Polbein u. c. aus dem Tempel zu werfen. Dem Vernehmen nach sind sie noch darin.

\*) Die himmlischen Rite Mozarts mögen sich auf ungefähr 630—640 belaufen, worunter höchstens 40 dem kirchlichen angehörig sein finden. Raphael's Werke, die Sandreimannen und Sitten mit unergreifen, schätzte Passavant auf 1000—1100 an; darunter haben hieher höchstens 800 religiöse Gegenstände zum Vorkom.

\*\*) Diejenigen, die Mozart nur in der Oper kennen lassen und ihn auf diesem Gebiete, wie um ihn ungeschicklich zu machen, gleichsam einmorden möchten, werden leicht über solche Behauptungen den Kopf schütteln. Aber abgesehen vom „Misericordias“ „Ave“ und „Requiem“ weiß so vielen Herrlichen, was gestreut in seinen Messen, Kantaten und Selpen sich findet (und deren Beweiskraft



Denksitz mit hinüber genommen. Es wäre ein zweck, wenigstens nicht ganz interesseloses Beginnen sich selbe wenigstens — erträumen zu wollen. Eines ist wohl sicher; auch frei von allen unwürdigen Hemmnissen würde er sie doch nie ins Coseloffe getrieben haben, denn Niemanden mehr als diesen Genius, der sich in der Kunst stets zu beschränken wußte, wie im Leben nie, widerstrebte ein nebensächliches Zerstreuen ins grenzenlos Unbestimmte; er gleich nicht jenen Musikalien, denen man, gerathen sie einmal ins Schlagen, den Hals umdrehen muß, wenn sie wieder aufhören sollten, wie Göthe sagt. Selbst das „Requiem“ ist ein großartiger, aber keineswegs weitläufiger Bau.

Andererseits aber ist wohl auch nicht zu zweifeln, daß er in unabhängiger Lage mit Freunden den ihm von seinem Erzbischof aufgedungenen Miniaturpinsel weit von sich geschleudert haben würde; denn allzusehr war er in das Wesen aller Kunst eingeweiht, um nicht klar zu erkennen, daß, abgesehen von der Tiefe, auch eine gewisse Breite zur Hervorbringung bedeutender Werke sowohl wie zum Verständniß und Genuß derselben erforderlich, und also kleine Maßstäbe der freien Kräfteentfaltung des Künstlers nicht minder wie dem Erfolge bei den Kunstfreunden abträglich seien \*).

Doch wenden wir uns von diesem schmerzlich unfruchtbaren Thema zu den besprochenen Messen, besonders den kleineren zurück, um noch einmal ihren Bau und innere Einrichtung zu betrachten. Sie sind merkwürdig genug und dürften auf dem ganzen Gebiet der Tonkunst nicht ihres Gleichen — wohl aber ihre Erklärung und Rechtfertigung in einem Briefe finden, den der junge Meister an den berühmten Vater Martin geschrieben. Er klagt darin bitter, daß die für den Erzbischof bestimmten Messen sammt allem Zubehör, Graduale, Offertorium u. selbst an Hofstellen höchstens den Raum von dreiviertel Stunden ausfüllen durften, und sehr dann merkwürdigerweise hinzü: „Diese Art von Composition erfordert daher ein ganz eigenes Studium.“ Was besagen diese wenigen Worte anders als: „Ich muß mir, soll ich mit Ehren vor mir selbst bestehen, zu dieser Art musikalischer Miniaturmalerei Alles erst selbst erfinden und zubereiten; einen feineren Pinsel, zartere Farben, präcisiere Uebern, gebräugter, oft nur skizzierte Gruppirung derselben. Wehält man dies jetzt im Auge, so wird man viele der ansehnlichen willkürlichen Bizzarrien der Mozart'schen Messen besser und gerechter würdigen. Dieses unausführliche Decliniren der Singstimmen zwischen Viertel-, Sechzehntel-, Halben- und Achtelnoten, wodurch ein eigenes rasches recitativartiges Par-

lando entstand (Mozart mußte schnell sprechen, denn er hatte viel zu sprechen und in kurzer vorzueichnender Zeit), diese so kleinen, aber innerhalb ihres kleinen Raumes mit Haarschärfe umschriebenen Solo's; diese kreuz und quer geführten Schraffirungen der Streichinstrumente, gleich den Druckern in der Malerei bestimmt, die lichten Stellen mehr hervortreten zu lassen, kurz die ganze kunstvolle Mannigfaltigkeit dieser Werke, an denen nur räthselhaft bleibt, wie sie zu gleicher Zeit, wenn man sie bloß liest, wohl künstlich, aber nicht schön — wenn man sie bloß hört, wohl schön aber nicht schwierig erscheinen. (Von Letzteren wissen die Chorregenten zu erzählen, die mit ihren Sängern lieber die größte, stolzenste Messe Jos. Haydn's als eine Mozart'sche einführen. Auch hört man sie in der That selten nur halbwegs erträglich, geschweige in dem Geiste, mit welchem sie conceipirt worden, ausführen.)

Wenn sie dennoch, nun schon beinahe hundertjährig, in ununterbrochener Jugendfrische sich erhielten, so gilt dies wohl nur als ein Beweis mehr für ihren inneren Gehalt, und daß sie in der That zu jenen Compositionen gehören, die, wie Zelter sagt, weder durch schlechte Kritiken, noch durch schlechte Aufführungen umzubringen sind.

Freunde der Tonkunst, denen diese Werke unbekannt geblieben, könnten sich daher großen und mannigfachen Genuß durch die Production derselben bereiten, wozu es (außer einiger hier wohl unerlässlichen Kenntniß des Generalbasses) keines weiteren Apparates bedürfte, als eines tüchtigen Organisten für den Orgelpart am Clavier, vier sehr satteffester Sänger und zweier mittelmäßiger Geiger, da, wie Eingangs erwähnt, alles Uebrig unwesentlich ist.

Außer dem Reiz, den es ihnen gewähren müßte, hier bei dem jungen Meister die verschiedenen Phasen einer leider unterbrochenen Umwandlungs- und Entpuppungsperiode — einer Anekle der eigenthümlichsten und frappantesten Erscheinungen — zu belauschen, würden sie nebst manchen und wesentlichen Mängeln, die er mit aller Reue der Jugend und des Genies unbefangen zur Schau trägt, auch bereits jene außerordentlichen Vorzüge finden, die sich an seinen Namen knüpfen: Höchste Originalität und Reichthum der Ideen, kunst- wie geistvoll ausgeprägt in präciser schöner Form; tief menschliches Empfinden nebst jenen unfaßlichen Wohlklang der musikalischen Sprache, wie er nur dem Wanne eigen sein konnte, der unter allen Sterblichen das am feinsten organisierte Ohr besaßen.

## Kritische Revü.

Georges Pfeiffer, Trio (G. mineur) p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 14. (Partitur und Stimmen.) Mayence chez les fils de B. Schott.

S. B. Waley, 2 da. Trio (G. minor) for Pianof., Violin and Vcello. Op. 20. (Partitur und Stimmen.) London, Schott u. Comp.

C-x. „Kindelein liebt euch“ — schreibt Göthe an Zelter (Brief 269) — „und wenn das nicht gehen will, laßt wenigstens einander gelten.“ Und weiterhin dabeist: „Wollt aber Jeder mitreden, mitschreiben und karikiren will, so vernichten sie einander wenigstens in Worten, und Niemand bedenkt, wie schwer es sei, etwas Kunstreiches unter den tausend und aber tausend Bedingungen einigermaßen darzustellen.“

Das ist nun wohl recht schön (obwohl wir wissen, daß auch Göthe wohl einmal unter andern Umständen anders gedacht und auch gehandelt hat). Aber eben weil wir's schön finden, und einsehen, wie schwer es ist, etwas Kunstreiches . . . nur einigermaßen darzustellen, so halten wir's für unsere Pflicht, mit allem Eifer dagegen zu protestiren, daß das Publikum wieder und

zu läugnen doch nur bei völliger Taubheit verstatet sein dürfte), gibt es noch andere Fingerzeige genug, wie Mozart in reiferen Jahren über Kirchenmusik sänfte und dachte. Merkwürdigerweise nennt er sie einmal sein Lieblingssach; ein andermal äußert er: Wer die Fuge nicht liebt und cultivirt, möge sich nicht täuschen, von Musik etwas zu verstehen; er selbst unprovisirt, wenn er allein in seinem Zimmer sich selbst überlassen, meist Fugen und verwandte Formen, so daß seine Frau verwundert fragt, warum er dertei Dinge, die er so sehr zu lieben scheint, nicht häufiger zu Papier bringe? In Leipzig spielt er die Orgel so ganz im Geiste Seb. Bach's, daß der alte Dofos, Bach's Schüler und Nachfolger voll Entzünden wähnt, der große Meister selbst sei wieder von den Tönen erkannt, und als er in der katholischen Kirche zu Dresden in der Kapellmeister gewahrt, wie er an der Spitze einer vortrefflichen Kapelle eine Kirchencomposition meisterhaft auführt, ruft er, bis ins Innerste erschüttert über größtentheils verachteten Lebensweid, aus: „O Gott, wenn du mich vor ein solches Dräpser und Soli in die Kirche gesetzt hättest!“

\*) Der unausführliche Nachseil aller seiner Maßstäbe läßt sich auch auf andern Kunstgebieten nachweisen. Wäre Adrehts Dürer's „Anleitung der Dreifaltigkeit“, die jetzt nur 3-4" hoch und breit, unbekannt von Launen, den in der Gemäldegalerie des k. k. Belvedere hängt, den ihm an einer Kirchenwand in großen Formen al fresco angefügt worden, die Welt würde zu dem Meisterwerke pilgern wie zu Michel Angelo's Sistine und Raphael's Stangen im Vatikan.

immer wieder durch, die Schuld der Verleger (denn die Compositoren sind in ihrer Unschuld unschuldig dran) damit befehligt werde, entwerber den Schulstudien und Schreibversuchen derer, die zu jenem Ziele gelangen möchten, durch alle Stadien hindurch beizumöhen, oder den Bestrebungen anderer Zurückgebliebener, die da nachhaken suchen, was sie in früheren Jahren etwa veräumt haben.

Von Weidem haben wir in obigen zwei Werken je eine Probe, und wenn's auch nach dem Befagten keinesweges unsere Aufgabe sein darf, daselbe Publitum außer jenen „Ausdringlichkeiten“ noch mit einem ausführlichen Commentar zu denselben zu beschenken, so dürfen wir doch auch nicht unterlassen, zur Befreiung unserer Wahrhaftigkeit ein paar kleine Probchen zu geben, ohne welche sich ja leicht Alles aus bloßer Voreingenommenheit deuten ließe.

Wenn wir z. B. in Herrn Pfeiffer's Studie (anders können wir obigen Versuch zu einem Trio nicht wohl nennen) folgende harmonische Cadenzen finden, wie im 1. Satz, S. 11 der Partitur:

oder gleich zu Anfang (S. 1) nach bescheiden harmonisitem Thema diese Fiftlei:

ferner folgende wirklich mehr als naive Sequenzen (1. Satz S. 9):

ohne weitere Zuthat; oder im Finale (S. 34):

endlich im Scherzo (S. 27) Geige und Violoncell mit und neben einander so einherwandeln hören:

Vc. pizz.

noch besser gleich darauf (das Pianoforte thut hier nichts zur Sache):

pizz.

— vieler anderer Trönen-Einfälle nicht zu gedenken — so kann uns weder das ziemlich gelungene Scherzo nebst Trio dafür entschädigen, noch alle sonst sammt und sonder's so zahmen und unschuldigen Themata des (Gottlob! kurzen) Allegro, des mit vielen Sechszehnthellen stark geschwärtzten Andante und des nach Verhältniß einigermaßen einherstürmenden (All. con impeto) Finale, deren weitere Einsicht wir mit Freunden etwaigen Spielern selbst überlassen.

Für's zweite Trio genüge zu wissen, daß wir das, was uns über das Kunsttreiben und Kunststillschneiderei der eigentlichen normanno-angelsächsischen Insulaner (nicht der vielen eingewanderten Deutschen, Franzosen und Italiener) bislang immer wie eine spudende Fabel zu Ohren gekommen, in jenem 20. Opus Waley's leider zu sehr bewahrt gefunden haben. Correctheit der Masche (der Engländer macht alles correct vom einfachen Messer bis zur verwickeltesten Maschine) neben gänzlicher Bewusstheit an musikalischen Ideen. Sein Standpunkt, zu dem er nachsinken, jetzt erst gekommen, ist etwa der des deutschen Moskowitzers Fiedl in seinen frühesten Stadien.

E. Biedemann, Te Deum für 4 Solostimmen und gemischten Chor mit Orchester oder Clavierbegleitung. Op. 12. Berlin, Trautwein. Clavierauszug.

Eine Schulmeisterarbeit für solche, die nichts anders singen können, oder just nichts anderes zur Hand haben. Aus der Rolle fällt der Schulmeister freilich, wenn er — bei so einfacher Arbeit, wo keine Genialität nöthigen weber dicirt, noch entschuldigt, — für den Führer seiner Jünger im letzten Alla breve

nicht einmal die richtige Antwort weiß.

Heinrich Stiehl, „Selig sind die Todten.“ Motette für Orgel, Chor und Sopran-Solo mit Begleitung der Orgel. Op. 34. Leipzig, Kistner, Part. und Singst.

„Gott sei Dank“, läßt der Componist im letzten Abschnitt seiner Motette die vier Stimmen singen; und „Gott sei Dank!“ rufen wir mit ihnen, daß uns endlich etwas vorliegt, wozu wir sagen können: Gott sei Dank! Nach so vielen Worten des Tadelns endlich einmal loben können; nach so vielen tappenden Verändern oder bloßem „Nachweh“ endlich etwas lesen, das uns fromm-religiös annuht und rein empfinden und wirklich-ausdrucksfähig, ist herzlich wohlthuend. Herrn würden wir ein Wehres darüber schreiben und eigentlich recensirend. Aber die Motette ist kürzer als wir wünschten und gibt dazu zu wenig Spielraum. Schmerzt das Ganze (saß immer rein harmonisch gehalten) auch ein wenig stark nach „Epoche“ (insbesonders nach den „Letzten Dingen“)? So fühlen wir eben dadurch wie sehr es erquickt, einmal wieder einen „ordentlichen Kern“ herauszuhören, sei er selbst einleitungs-grammatikalisch und „enharmonisch wie unser Epoche“. — Ein nur kurzes Adagio (As-dur  $\frac{3}{4}$ ): „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben“ u. s. w. führt zu einem noch kürzeren Sopran-Solo (Es-dur  $\frac{3}{4}$ ): „Sie wird nicht hungern noch dürsten“ u. s. w., wo wir nur das Subject der Worte nicht verstehen, das ohne vermittelten Zusammenhang plötzlich hier erscheint. Nach Ritornell und statigem Chor (Andante) zu den Worten: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ folgt das letzte: „Gott sei Dank!“ (Maestoso), das sich in einer (freilich auch nur kurzen) fröhe Lust mößt, um mit den Worten: „Durch unsern Herrn Jesum Christum“ und einem „Amen“ rein harmonisch wieder abzuschließen.“ — Nicht bedenkend ist das Ganze, aber, wie gesagt, fromm, musikalisch und — natürlich, christlich. Besonders kleineren Sing-Chören sei das Werk, da es leicht herzustellen, des Angelegentlichsten empfohlen. — Die Ausstattung ist, wie Kistner's stets, correct und sauber.

## Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Mattheson erwähnt in seiner „Critica musica“ (2. Band, S. 358, Hamburg 1725) beispielsweise einer Composition, welche keine andere sein kann, als die Cantate von J. S. Bach: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ (Cantate Nr. 21 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft). Mattheson nennt den Componisten nicht ausdrücklich mit Namen, er sagt nur von ihm, er sei „ein sonst braver Practicus hodiernus“, — eine Bezeichnung, die sich recht sonderbar in einem Werke annimmt, in welchem der Name J. S. Bach gar nicht vorkommt, hingegen die Compositionen Mattheson's geselbst und mit Werken von Händel in eine Reihe gestellt werden. Andererseits mag die Stelle, welche wir gleich wörtlich anführen werden, als Beleg dienen, daß die gemeinte Cantate, welche Bach im Jahr 1714 componirte, frühzeitig über die Grenzen Weimar's hinausgedrungen war. Die Veranlassung, welche J. S. Bach das Prädicat eines „braven Practices“ verschaffte, war eine Abhandlung von Heinrich Bode Meyer, Cantor in Wolfenbüttel, welche Mattheson seiner Kritik unterzog. Bode Meyer stellt darin Regeln über Text-Verhandlung auf und sagt in Bezug auf Text-Wiederholung u. a. folgendes: „Reine propositio, welche sich mit einer conjunction anfängt, wodurch sie an die vorhergehende verknüpft ist, muß repetirt werden. — Am allerzärtlichsten wird die repetitio, wenn noch dazu Pausen zwischen eingeschaltet werden. E. g: der sonst berühmte Z. a. g. a. repetirt also: Das, das, das, das ist das ewige Leben, (daß sie dich) daß du allein wahrer Gott bist (3 Takt Pausen) iam sequitur Fuga: und den du gesandt hast, Jesum Christum erkennen“ u. s. w. Mattheson approposiphirt nun diesen Ausspruch Bode Meyer's u. folgt: „Damit der christliche Z. a. g. a. (Händel's Lehmschrift) Gesellschaft habe, und nicht so gar allein baste, soll ihm ein sonst braver Practicus hodiernus zur Seite gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Herzen in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniß“ in mei-

nem Herzen : : Ich hatte viel Bekümmerniß : : in meinem Herzen : : Ich hatte viel Bekümmerniß : : in meinem Herzen : : : : : Ich hatte viel Bekümmerniß : : in meinem Herzen : : u. s. w. Orchestral: So: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstliches Schreien, Furcht und Tod (Pause) nagen mein bekümmertes Herz u. s. w. Item: Komm, mein Jesu, und erquide (Pause) und erquide mit deinem Weide (Pause) komm, mein Jesu, (Pause) komm, mein Jesu, und erquide, und erquide . . . . . mit deinem Weide diese Seele u. s. w.“

Der „kritische Musikus“, eine periodische Zeitschrift, schrieb u. a. über J. S. Bach: „Die Bach'schen Kirchenstücke sind allemal künstlicher und mühsamer, keineswegs aber von solchem Nachdruck, Ueberzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die Telemann'schen und Graun'schen Werke.“ Lorenz Richter entgegnet gegen Ende des Jahres 1738 hierauf: Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelsstimmen vorzüglicher setzt als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehört, so er in der Ohermesse zu Leipzig vergangnen Jahres bei der allerschönsten Gegenwart Ihrer Königl. Majestät in Polen, von der sublimen Jugend angeführt, vom Herrn Kapellmeister Bach aber componirt worden, der wird gefehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von Jedermann gebilligt worden. So wohl weiß der Herr Kapellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“

Einer der musikalischen Schriftsteller, gegen welche Mattheson in seinen kritischen Schriften (1725) zu Seite 309, war der Wolfenbüttler'sche, Cantor H. Bode Meyer. Bode Meyer sagt u. a. folgendes Unfluth: „Eine bloße Melodie mit Instrumenten, ohne Text, hat allbereit große Gewalt über das menschliche Gemüth; allein so sehr sie auch afficiret, so wenig wird sie verstanden, wo nicht ein Text hinzu kommt. — Eine Instrumental-Musik ohne Text, diene bloß zum Diverisement; aber eine mit Text ist erbaulich.“ — Was Mattheson dazu sagte, wollen wir übergeben, und mag die angezogene Stelle bloß zeigen, daß das Geschlecht der Bode Meyer, wie wir uns aus ganz kürzlich erst gelesemem Aufsatz überzeugen, trotz Mattheson, noch nicht ausgehoren ist.

Dagegen sagt derselbe Mattheson an anderer Stelle (Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg, 1737): Melodia instrumentalis gehe zwar der Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen mißlich. Wie unsere heutigen Concert-Schmiede und Noten-Kleber auf diesen Punkt antworten wollen, das weiß ich nicht; sie müssen denn die Grundregeln verläugnen, und den Zweck aller Musik verrichten, welches sie zwar practico, doch nicht theoretico thun können.

In Bezug auf die Vocalmusik sagt Mattheson (Crit. mus. II, 295): „Die Musik muß mehr auf die Betrachung und Belebung der Gedanken als auf die Schmückung der Worte gehen.“

Gottsched schreibt in seiner kritischen Dichtkunst über die falsche musikalische Malerei in Cantaten u. a.: „Sind die Cantaten verliedt, so wird der Sänger gewiß für Liebe sterben wollen und der Componist das liebe morie zerlegen, vierzig Takte durch so gemartert und zerstückeln, daß einem übel davon werden möchte. Ja, sagt man, das ist schön; der Musikus drückt dadurch aus, wie sehr sich das arme Herz quiden muß, che es stirbt. — Zu einer gewissen Cantate vom Frühling, wo von dem Fliegen der Vögel durch die Luft eine Wrie vorkommt, da sind allerlei Wörter so künstlich mit steigenden und fallenden Tönen gesetzt, daß der Sänger zum wenigsten sechsmaal Altem holen muß, che er ein einziges Wort abgeben kann. Das soll aber den Flieg der Vögel vorstellen, der nämlich auch bald fliehet, bald fällt.“

Nichts Neues unter der Sonne. In einer musikalischen Zeitschrift v. J. 1783 findet sich folgende Anekdote. Ein Conkünstler, welcher in einem Concert eine Sonate von Sulzer, les dispartes amoureuues betitelt, gehört hatte, wurde gefragt, wie ihm die Sonate gefallen habe. Seine Antwort war: „Haben halt und sagt's nicht, Sulzer sagt's und halt nicht.“

Unter den gedruckten Clavierstücken von Ph. C. Bach befindet sich eine Phantasie, welche er, wie unser Verdickefalter sagt, „zu seinem Vergnügen an einem Tag verfertigte, wo ihn ein verdrüßlicher Rheumatismus plagte.“ Bach pflegte sie daher scherzend die *Phantasia in tormentis* zu nennen, nach der Analogie der Gemäthe, welche der König von Preußen (Friedrich I.) gewöhnlich mit blauer Farbe zu verfertigen pflegte, wenn ihn das Podagra plagte, und auf welche er dann schrieb: „In doloribus pinxit Fridericus.“ Dieser König machte sich zuweilen den Spott, die Schmeißel seiner Hofleute blüßzupfehlen, indem er sie fragte, was die Gemäthe wohl werth wären? und wenn sie dann unter diesen Bülldingen einen hohen Preis nannten, gab er zur Antwort: „Er soll's dafür haben.“

Als der englische Geschichtschreiber Burney i. J. 1771 J. A. Gasse in Wien besuchte, rieth ihm dieser vor allen Dingen, wenn er nach Hamburg käme, sich von K. Ph. C. Bach auf dem Clavichord vorspielen zu lassen, und dann sich um eine Symphonie in E-moll von K. Ph. C. Bach zu bemühen. Gasse hielt diese Symphonie für die beste, die er in seinem Leben gehört.

Die Erfurter Stadtmusikanten-Gesellschaft, welche i. J. 1784 aus sechs Personen, Namens Reibung, Orlich, Rode u. s. w. bestand, nannte man zu dieser Zeit nicht Stadtmusikanten, sondern die *Bach'en*, weil, wie in Tromer's Magazin der Musik (1784, Seite 410) zu lesen, „weil sie ehedem alle gleichen Namen geführt, die sämmtlich von der Familie unterer großen Bach'e aus Drubst abstammen.“

Der erste Orgelspieler, welcher es verstand, auf dem Pedal vierstimmige Septimen-Akkorde zu spielen, mag wohl Rössler, s. J. Stadtorganist zu Plauen im Vogtlande, gewesen sein. Er spielte 1784 in Weimar und machte nicht nur durch seine Befähigkeit überhaupt Aufsehen, sondern auch durch sein vierstimmiges Pedalspiel, welches in Weimar etwas Neues war. Mittelfst der Absätze an seinen Schuhen und mit den Spizen der Füße, so wird berichtet, vermochte er mit jedem Fusse zwei, also mit beiden Füßen zusammen vier Töne auf einmal anzuschlagen und auszuhalten; so war er im Stande, Septimenakkorde wie  $\begin{matrix} b & g & h \\ f & e & d \end{matrix}$  und andere, nach einander einige Takte auf dem Pedale auszuspielen, indem er mit beiden Händen dieser Harmonie entsprechende Passagen dazu spielte. (Wird fortgesetzt.)

## Nachrichten.

Ueber 2 neue Oratorien wird in der Berliner Musikzeitung „Echo“ Nr. 29 ungemein Günstiges gesagt. Das eine, die *Boh'ide*, „Anfänger der Lazarus“ (in d. Bl. — Nr. 31 — schon von pr. Schülern aus betrachtet, aber wohl noch einer gründlichen Recension zu unterliegen), wird von D. Lindner, das andere, „*Petrus*“ von Th. Verhölz in Petersburg, wird von J. Fromberger mit sehr warmen Worten kurz angeeignet.

Felicien David's komische Oper *La la Rookh* ist, in Partitur, Dreigestimmten, Clavierauszug u. s. w. geschlossen, bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

Von C. Reincke's beliebten „Kinderliedern“ op. 75, ist das 3. Heft bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Eine neue dreiaktige Oper von Richard Wurst „*Vineta*“ kommt mit Beginn der Winteraison an der *Frei-Saue* Bühne zur Aufführung. Auch das *Verretto* derselben rühmt dem Vernehmen nach vom Componisten her.

In der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung zu Magdeburg ist so eben erschienen: „Aus des Liebercomponisten Andreas Köllner's Leben und Streben. Eine Skizze“ von A. W. Müller.

## Wien.

Das vom „*Niederfinn*“ am 9. August veranstaltete Sängeresch hat den namhaftesten Reinertrag von mehr als 4200 fl. für den Fond zur Errichtung eines *Schubert-Denkmal's* abgeworfen. Die Summe ist bereits dem Männergesang-Verein, als dem Gründer des Fonds, übergeben worden, dessen Vereinstilgung die Verwaltung der eingelaufenen Gelder übernommen hat, und periodisch den Ausweis über dieselben, wie über ihre Fructificirung veröffentlichen wird. („*Presse*“.)

Einem Artikel: „Ueber den Choralgesang der Wiener Gemeinde und ein neues evangelisches Melodienbuch,“ der in Nr. 30 und 31 des in Wien erscheinenden „*Evangelischen Sonntagsboten*“ enthalten war, entnehmen wir, daß in den hiesigen Kirchen ungeachtet der Einführung des *Wärtembergrischen* Gesangsbuches immer noch das alte auf ein von A. Streicher (Vater des gegenwärtigen Inhabers der Pianoforte-Fabrik J. B. Streicher) herausgegebenes Melodienbuch diente Choralbuch in Gebrauch ist. Aber auch dieses Streicher'sche Melodienbuch, welches 102 Melodien enthält ist nur zum kleinsten Theil wirklich in die Gemeinde übergegangen, denn nach einer gemaueten Angabe des Verfassers obigen Artikels werden nur 23 Melodien wiederholt gesungen, 9 andere sehr selten, die übrigen gar nicht. Dem *Wärtembergrischen* Gesangsbuch würde aber nur ein Choralbuch vollkommen entsprechen, welches 218 Melodien enthielte. Der Verfasser sagt überdies, daß das von Streicher hergestellte Melodien- und Choralbuch, da es auf das alte *Hiller'sche* gegründet sei, vielfache Entstellungen der Melodien und able Harmonien enthalte, daß ferner die durch die *Giesenhart'schen* Conferenz angeregte Bewegung nach dieser Richtung hin für Wien noch gar keine Früchte getragen habe. Er empfiehlt endlich die Einführung eines solchen erscheinenden von *Heinrich Gottfried Bach*, Cantor und Organist in *Vienna*, redigirten Melodienbuches, welches 175 Hefen in gereinigter aber nicht rhytmischer Form enthält, und dem bald ein ihm entsprechendes vierstimmiges Choralbuch folgen soll.

Im *Hofoperntheater* werden jetzt mit *Fr. Schubert's* „*Verführerinnen*“ *Gioraodanti's* „*Verführerinnen*“ gegeben. Das Publikum nahm die Novität sehr kühl an. Dr. Hanslik schreibt in der „*Presse*“: „Diese komische Oper, die einige noch manamal genannte des fruchtbareren römischen Componisten, bairisch bismantisch aus den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, und war zu Anfang des gegenwärtigen ein besteses Repertoirstück aller deutschen Bühnen. Diese Erinnerung, die sich auch noch die speciellere an die *Trinnythe* der *Ordnung* als *Rosa*, machten die Direction veranlaßt haben, die „*Canzari's villa*“ wieder hervorzuholen. Die ursprünglich zweiaktige Oper ist hier in einem Akt zusammengezogen und gehörig zusammengedrückt. Die *Winnen* es nicht den besagen, daß dadurch die sentimentalen Nummern, wie das *Quett Carlino's* mit *Rosa*, die *Polonaise Carlino's* u. dgl. wegfiele, wie denn überhaupt die (hier dem *Varion* zugetheilte) *Tenorpartie Carlino* gänzlich in den Hintergrund gedrängt ist. Die Handlung, aus mehren verdrängten Charakteren und *Spaffen* bestehend, erscheint allerdings durch die Kürzung bis zur Unverständlichkeit überhäuft. Die Musik trägt die unruhigen, aber schnell überlebten Reize ihrer Zeit und Nation. *Gioraodanti* gehörte zu der quantitativ fruchtbareren, aber schöpferisch unbedeutenden Uebergangs-Periode, welche nach der *Blüthezeit Cimara's* und *Pastello's* auf *Rossini's* vorbereitet. *Gioraodanti's* Musik ist reich, wohlklingend, aber unbedeutend, durch *Ammut* und *heitere Laune* gewinnend, dabei aber äußerst formalistisch und oberflächlich, um die *Sache* beim rechten Namen zu nennen: geistlos.“

## Zur Entschuldigung.

In der vorigen Nummer ist gegen die Absicht der Redaktion ein früher in der „*Presse*“ abgedruckter Bericht über die Oper in London von Dr. C. Hanslik statt unter die Rubrik „*Zeitungsroman*“ unter „*Correspondenzen*“ gestellt, und überdies die Angabe: „*Presse*“, weggelassen worden. Indem wir das Unabsichtliche dieses Verfahrens hiermit constatiren, bitten wir die Redaktion der „*Presse*“ um Entschuldigung.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 603. — Ausgabe: Rohrnarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. F. Höber's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (24 Nummern) 8 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (12 Nummern) 5 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (6 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1 Jahr (12 Nummern) 14 fl. oder 1 Thlr. 10 Sgr. mit Vorberedung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 6 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 5 fl. oder 4 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 3 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr.  
 Klavier-Blätter 15 Nfr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden prompt erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Beethoven's letzte Quartette. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. — Die erste Violoncello in der Kreuzerthe zu Arnstadt und deren Wiederherstellung. — In Betreff der 3. Symphonie von A. Rubinstein. — Zeitungskritik. — Nachrichten.

## Beethoven's letzte Quartette.

S. B. Im Umgang mit Musikfreunden und Dilettanten, wie auch in der musikalischen Kritik begegnet man noch immer so seltsamen Ansichten über Beethoven's letzte Produktionen, und zugleich werden durch die Auseinandersetzungen Jener, die den Meister bemühen um ihrer eigenen Confusion Stützen zu verleihen, diese Ansichten noch immer so oft theils erhärtet theils noch verworren gemacht, daß ein Versuch unserer Leser den wirklichen musikalischen Inhalt einiger derselben darzulegen, zeitgemäß erscheinen dürfte. Daß wir gerade die letzten Quartette wählen, rechtfertigt sich dadurch, daß eben über diese noch am wenigsten Eingehendes gesagt worden ist \*) und wir es hier mit einer Kunstgattung zu thun haben, die als reine Musik und zwar als reine Instrumentalmusik gelten muß, oder mit andern Worten, daß hier keine Bedingungen eingreifen können, die auf die rein musikalischen Gehege altertümlich wirken müßten.

Die ganze Confusion über Beethoven rührt von der beliebten aber zu großen Mißverständnissen und Irrthümern führenden Streitigkeit seines gesammten Schaffens her. Die mit der „Zukunft“ coquetirenden Musiker und Schriftsteller unserer Tage legen sich Beethoven nach ihrem Geschmack zurecht. Nicht seine innere künstlerische Entwicklung an sich, als notwendige Consequenz seiner Persönlichkeit und seiner Schicksale beschäftigt sie, — nein, Beethoven wird gedrehtelt um nach Bedarf Kunstgeschichte zu machen. Das erste Drittel wird zum alten Eisen geworfen: Musikmacherei, wüster Nöth. Die ersten Sonaten und Symphonien, diese „entwerthenden jahtmen“ Produkte, mit denen man das heutige Publicum „verschönern“ sollte (wörtlich!), ja Fidelio und die erste Messe sind bloße Formmusik; der Mozart-Haydn'sche Standpunkt des absohlten Musicirens (?) ist noch nicht verlassen. Das zweite Drittel stellt ungefähr ein Dämmern des eigentlichen Beethoven'schen Geistes und seiner „Mission“ dar; das dritte erst ist für die „Entwicklung“ der Kunst von bleibendem Werth und eigentlich verlohnen sich nur mehr die allerletzten Compositionen heute noch einer aufmerksamen Betrachtung, nämlich die 9. Symphonie (die achte soll ein eclatanter Rückfall in die alte Musikmacherei sein — die Leser werden aber bald

erfahren, wie viele solche „Rückfälle“ Beethoven noch in seinen letzten Jahren vollbracht!), die Missa solennis, die vier letzten Clavier-Sonaten und die fünf letzten Quartette nebst der großen Fuge in B.

Ebenso auffallend aber ist auf der andern Seite die geistige Schwerfälligkeit, die in den letzten Quartetten nur etwas ganz Unerstänliches, Beschrobnes und Unerquickliches erkennen will. Auch diese Leute drithelten den armen Beethoven, werfen aber das dritte Drittel — nicht zum alten Eisen, sondern — in die Hölle zur Zukunftsmusik. Es sind das in der Regel Solche, die bei der Musik nichts denken und empfinden, sondern bloß Töne hören, bei welchen also der Weg vom Ohr in Kopf und Herz verlegt ist; oder Solche, die vorwiegend „gemüthlich“ angelegt sind, nur das sofort Ansprechende, nicht erst der Vermittlung des denkenden Geistes Bedürftige aufzufassen vermögen; oder Solche, die sich ein enges ästhetisches Gebiet theoretisirend abgegrenzt haben und jede Ueberschreitung dieses Gebiets für eine Verletzung der Kunstgrenzen überhaupt erklären; oder Solche, die den Geist Beethoven's, sowie die innersten Hebel und Beweggründe seines Lebens nicht in Betracht ziehen oder mißverstehen; oder Solche, die überhaupt nicht im Stande sind, sich in das Leben und die Empfindungsweise eines bedeutenden, vom Gewöhnlichen abweichenden Mannes hineinzudenken und hinein-zuleben. Vielen fehlt es auch an dem Grade musikalischer Begabung, der zur Auffassung gerade der tiefsten und stärksten Evolutionen des Genies notwendig ist.

Für alle Diese hatten wir allgemeine Bemerkungen bei der Hand, wollen uns aber damit nicht länger aufhalten. Das Wichtigste bleibt uns immer das richtige Verständnis des Beethoven'schen Kunstschaffens wie es mit seinem Leben im Einklang steht. Soviel scheint nämlich bereits klar, daß wir es nicht mit einem Künstler zu thun haben, der durch seine Taubheit und einen angeblich urfrüglischen Charakterfehler mürrisch, grob und anstößig, sondern der durch inneres Leiden, Unthun, Schicksaligkeit, Mangel an christlicher Eröffnung seiner Umgebung hart herabgedrückt wird, durch die Großtheit seines Charakters aber, durch philosophische Weltanschauung und echte Religiosität, dann durch jenen Humor, der dem Wesen eigen, sich wieder erhebt und diesem Proceß seines Innern in den Kunstwerken, die er schafft, Ausdruck gibt.

Denken wir uns Beethoven so, so muß sich seine letzte Schaffensperiode in einer Weise erklären, die eben so natürlich und ehrenvoll für seine Person, wie hoch ehrenlich für die Kunst erscheinen wird. Auch in den letzten Werken wird man dann — was ohnehin von Jenen nicht mehr geschieht, die Gelegenheit haben sie oft und mind.stens correct zu hören) nicht mehr wunderliches Zeug, sondern, unverständliche Gestaltungen, ein absichtliches Mitteln und Neigen an wohlbedrängten Kunstgeboten, sondern nur das Höchste finden, was die Instrumentalmusik leisten kann: die Befreiung von irdischen

\*) Den Versuch, welchen der vorstehende 3. F. Weber in seinem die letzten Quartette betreffenden Aufsätze verifizirt hat in den „Anzeigern für Kunst und Wissn.“ v. 1861, S. 6. und 9. Sehr gerührt hat, diese Art zu Gunsten eines weitern Entwidlung der Kunst auf Grund ihrer bis zu bestimmten Zeit des Werthe vertheidigten Ansicht, die zu beantworten, können wir hier vorläufig nicht erwidern, ohne uns auf eine sehr-müthige Widerlegung einzulassen. 3. F. Weber war offenbar viel zu wenig Musiker und viel zu sehr genügt hinter den Pöbel zu stehen, was h. quem va. Augen liest, als daß ihm eine bescheidende Analyse gelingen konnte. Es wird sich in B. stuf obiger Albert m. h. mal's Gelegenheit ergeben auf ihn zurückzukommen.

Banden, die Erhebung über das Erdenleid, das Abbild eines Mannes, der allerdings auch für die Rosen des Lebens, deren Dornen er reichlich kostete, wenig Sinn mehr hat, dafür aber jene höhere Freude hegt, die erst durch den Verlust der niederen erkämpft werden kann. Alles dies aber mit (erschwindend geringen Ausnahmen) durch rein musikalische Mittel bewirkt, ohne Verleugung wesentlicher Kunstfertigkeit.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Quartette wird Veranlassung geben uns darüber näher auszusprechen. Wir beginnen mit dem

### Es-dur-Quartett Nr. 12, op. 127\*.)

Der erste Satz dieses Quartetts (das wir absichtlich etwas weitläufig analysiren um wenigstens an einem zu zeigen, daß Beethoven auch in dieser Periode sich nicht den Bedingungen des normalen Satzbaues entschlügt), mit einem nur sechs Takte umfassenden, im Verlauf mehrmals (etwa wie in der Sonate pathétique) wiederkehrenden Maestoso beginnend, hat einen ungarischen Charakter. Unmittelbar nebeneinander stehen dieses breite pompöse, aber nur ange-deutete, — dann ein zartes, scharfhaft liebliches und ausgeführtes Allegro-Motiv :

In vollen Akkorden, rhythmisch parallel u. f. w. Allegro ten-

Bass: Es F Es As G p. dol. As A

ramente.

G A F G As G

B C D Es

Musikalisch merkwürdig ist schon in diesem Satz die einache Bach'sche Freiheit und Kühnheit der Polyphonie, die das Thema überall hinstellt, immer und überall dabei Neues in der Modulation und Stimmführung bietet; dann die knappe Form. Alle Weitläufigkeit der Anlage vermeidend erscheinen die üblichen Haupt- und Nebensätze auf den engsten Raum zusammen gedrängt: Im 26. Takt Schluß des Themas mit seinem Nachsatz in Es, 8 Takte Ueberleitung zu einer Art von Seitensatz in G-moll, der sich in geringer Ausbiegung vom Hauptcharakter in 8 Takten ausdrückt und dann variiert wiederholt wird; weitere 8 Takte Nachsatz aus dem Hauptthema gebildet und dann 2 Takte Schluß in G-moll, der eine Verlängerung von 8 Takten erfährt um nach G-dur zu führen, wo das Maestoso wieder eintritt; dann das Allegrothema ebenfalls in G-dur, welches nun einer Durchführung zu Grunde liegt, die 46 Takte in Anspruch nimmt und wohl eine große Steigerung enthält, eigentlich aber zu keinem überraschenden Ansgang führt. Abermals das Maestoso in C-dur, worauf der 2. und 3. Takt des Themas als neue rhythmische Gestaltung wie 1 : 2 in den drei Oberstimmen sich folgend auftritt; dann eine Combination der beiden Motive dieser Takte zu gleicher Zeit, 20 Takte, worauf das Thema wieder vollständig in Es, wie Anfangs, nur neu harmonisirt und später variiert auftritt. Der Forts-Nachsatz erhält eine Fort-führung mit Modulation über As und Des zum Schluß in As.

Dann die Ueberleitung und der Seitensatz in Es-moll-dur, der Nachsatz aus dem Thema und Schluß in Es. An die wie im ersten Theil angeknüpfte Fortführung desselben fügt sich das Hauptthema, und mit daraus gebildeten neuen Gestaltungen geht der Satz rasch zu Ende.

Man sieht die Grundlage eines ersten Sonatensatzes somit deutlich heraus, nur ist Alles so knapp gehalten, die Sätze reihen sich so ohne Umstände aneinander, es werden so wenig Vorbereitungen getroffen, es sind so wenig Gegenätze vorhanden, daß Derjenige, der an eine breite Form gewöhnt ist, sich nicht leicht zurecht findet und wohl meint, das Stück habe gar keine Form und schließe nach Laune, ohne sich völlig ausgebildet zu haben. Allerdings rechnen wir diesen ersten Satz nicht zu dem Bedeutendsten, das die Muße des Meisters hervorgebracht, nicht etwa wegen Unverständlichkeit, die nicht vorhanden, sondern wegen des Mangels an freier und hoher Erfindung. Es ist Alles logisch, aber nicht hinreißend.

Den zweiten Satz bildet ein wunderherrliches Adagio-Thema in As mit Variationen. Das Thema selbst besteht aus zwei Theilen; in jedem Theil bringt das Cello die Wiederholung der zuerst in der ersten Violine gelegenen Hauptmelodie, und auch in der ersten Variation ist ihm das jetzt rhythmisch und melodisch verzierte Thema übertragen. Für den Laien mag es nicht leicht sein aus dem contrapunctisch ungemein freien Satz den Ariadnefaden des Themas überall herauszufinden; hat er ihn aber (und er ist vorhanden), so wird ihm Alles selbstverständlich erscheinen. In der zweiten Variation (Andante) tritt ein scharfes Element ein; die zweite Violine, gefolgt von der ersten, gestaltet das Thema durch spikirtre Figuren um und die beiden andern Stimmen geben zuerst eine bloße einfache Begleitung in kurzen Akkorden dazu, gestalten sich aber später, während die Oberstimmen ihr spikirtres Wesen in 32stel Noten auflösen, ebenfalls lebhafter und es bildet sich eine Polyphonie von großer Beweglichkeit sämtlicher Stimmen, die bei aller Künstlichkeit doch stets modulatarisch klar und dem Thema getreu bleibt, zuletzt aber einen ganz übermüthigen Charakter annimmt und, im letzten Takt mit kühnem Sprung nach B-dur (scheinbar weit entfernt von As, aber enharmonisch durch Gis nahe verwandt) umsehend, in die dritte Variation (Adagio molto) überführt. Nach der ungemainen Beweglichkeit der zweiten gibt sich diese Variation sehr breit und tief. Das Thema erscheint, wie früher anatomisch zerlegt, so jetzt auf die Hauptpunkte der melodischen Wendung zusammengezogen. Es wird nicht unpassend erscheinen, wenn wir hier die ersten Takte des Themas und seine bisherigen Umgestaltungen hersehen.

### Thema. Viol. I.

u. f. w.

1. Var. Cello

2. Var. Viol. 2.

Viol. I.

Viol. 2.

3. Var.

\*) Eine Vergleichung des Folgenden mit der Partitur ist unerschließlich und wir machen daher auf die bequemen Taschenformat-Ausgaben von Fiedel in Mannheim, Ever und Comp. in London, dann auf die überaus schöne Breitkopf und Härtel'sche im großen Format aufmerksam, welche demnach vollständig sein wird.

Diese 3. Variation gestattet sich übrigens dem Thema ähnlich: 1. Violine und Cello theilen sich in den Vortrag. Im 11. Takt gleitet der Componist vom unisono-E in Es und das Thema setzt sich in As fort, allmählich wieder mit lebhafteren Begleitungsfiguren; dieselben und das auch wieder in die ursprüngliche Bewegung fallende Thema wechseln zwischen 1. Violine und Cello fort, während die beiden andern Stimmen das Gleichgewicht herstellen. Nach dem Schluß in As folgt eine Coda, die sich nach Des-dur, Cis-moll und wieder As bewegt, wo das Thema nochmals in der ersten Violine in Sechszehntel aufgelöst auftritt; im 5. Takt bringt das Cello den zweiten Theil ebenso; mit dem letzten Sechszehntel des 5. Taktes, verstummt plötzlich Alles, und in einer neuen Coda nach Des übergreifend geht der Meisterhaft consequent und streng musikalisch ausgeführte Satz ruhig und innig zu Ende.

Das Scherzo ist in großen Verhältnissen angelegt und von der Knappheit des ersten Satzes weit entfernt. Vor- und eingeschobene Sätze, Anhänge, consequent durchgeführte contrapunktliche Umkehrungen, Erweiterungen, Wiederholungen, alles, was dem Meister auch sonst als Stoff dient, findet hier reichlichste Anwendung. Es lohnt sicherlich der Mühe die Ökonomie und den Bau des Stückes gründlich kennen zu lernen.

Das eigentliche Thema tritt erst im 16. Takt in der 2. Violine tonisch auf, und wird von der 1. Violine in der Gegenbewegung beantwortet:

Voraus geht derselbe Canon, aber mehr spielend, als ob's noch kein Ernst wäre, und in der Dominanttonart, also noch ohne eigentlichen thematischen Eindruck; diesem gehen wieder 4 Phrasen voran, welche die Tonart feststellen. Der Schluß des Themas erhält eine Erweiterung von zwei Takten durch Wiederholung der beiden letzten; daran schließt sich einer jener dreitaktigen Rhythmen, die Beethoven in seinen späteren Werken zuweilen anbringt (jedesmal gewissenhaft mit „Ritmo di tre battute“ bezeichnet) und mit denen er den Zuhörer oft elektrisirte. Zwei solche dreitaktige und ein viertaktiger Rhythmus schließen den ersten Theil, der repetirt wird, woran sich der zweite ebenfalls repetirt knüpft. Diese Theilwiederholungen, hier wie in andern Scherzo's, dann in ersten Sätzen (allerdings seltener) wie im A-moll-Quartett op. 132, selbst in Finales, wie im B-Quartett op. 130 und im allerletzten Quartett in F. op. 135, sind Neuen entgegen zu halten, welche es in der Kammermusik für Aemern erklären, daß man zweimal daselbe hören müsse, angeblich weil eine wahre Entwicklung das nicht gestatte. Sogar der „letzte“ Beethoven ist also diesen Herren schon veraltet und in seinen Grundfragen nicht mehr mustergeräthig! — Den zweiten Theil unser's Scherzo's beginnt eine Zusammendrängung der thematischen Figur im Unisono oder in Oktaven, 4 Takte:

Daran knüpft sich eine Umbildung des Themas, die späterhin noch merkwürdiger wird. Auf Grund eines Wechsels von Tonika und Dominante von zwei zu zwei Takten nämlich gestattet sich das Thema in der 1. Violine so:

Später wird auch diese Gestaltung in der Gegenbewegung von der 2. Violine gebracht. Als Begleitung legt Beethoven aber eine beinahe concertante Arpeggio Figur des Cello

unter, an welcher an sich nichts besonders Merkwürdiges wäre, wenn sie nicht später in der 1. Violine, also als doppelter Contrapunkt aufträte. Die Modulation hat sich hierbei von C-moll nach F-moll und Des-dur gewendet. Indem nun beide Formen des Themas, die aufsteigende und die absteigende, gleichzeitig auftreten, und die Modulation sich über Es-moll nach Ges-dur schiebt, tritt noch eine weitere Verengung des Themas ein, indem bloß die Figur

durch beständige Wiederholung

zur Bildung eines viertaktigen Forte-Satzes in Ges verwendet wird, der dann pp. in (enharmonisch:) Fis-moll sich wiederholen zu wollen scheint, nach dem 2. Takt aber der Wiederholung jenes Unisonosatzes in D-dur Platz macht; dieses D-dur wird zur Dominante von G-moll und nach 4 Takten jenes Unisono's tritt ein seltsam rhapsodisches Allegro  $\frac{3}{4}$  von 5 Takten (der erste ist wohl als Auftakt anzusehen?) ein, welches sogleich wieder im  $\frac{3}{4}$  Takt einem Themasatz auf dem verminderten Septimenakkord zweiter Umkehrung weicht und nochmals wiederkehrt, um abermals noch schneller zu weichen und weiter nicht mehr berücksichtigt zu werden, bis es im Da capo in gleicher Weise wiederkehrt. Hier stehen wir vor einer jener Seltsamkeiten, über die sich weiter nicht sagen läßt, als: der Meister hat sie hingestellt wie Hieroglyphen; deutet sie, wer kann! — Nach dieser Unterbrechung geht Alles seinen fließenden Gang wieder fort: durch die Themafigur wird über F-moll zur Dominante von Es und zum Hauptthema fortgeschritten, das jetzt im Cello forte anhebt, von der 2. Violine beantwortet, von den andern Stimmen theils umspielt theils auf andern Takttheilen imitirt wird; der Canon geht dann in die erste Violine und Cello mit ähnlicher Begleitung über und dieser Theil schließt so wie der erste, aber in Es. Bevor das Trio oder der Mittelsatz Es-moll, Presto anhebt, wird noch ein Nachsatz gebracht, der zuerst die beiden Ober- und die beiden Unterstimmen, je in Octaven vereinigt, einander gegenüber führt, melodisch in der Gegenbewegung, rhytmisch in verkehrter Weise; darauf ein Orgelpunkt, der die Es-moll-dur-Tonart berührt, dann wieder einen rhytmischen eine Viertelbewegung andeutenden Anhang erhält, dieselbe wieder stöckend macht, und dann im Presto mit Umsatz nach Moll ihr freien Lauf läßt. Das neue Thema, welches der ersten Violine übergeben ist und wie die drei andern Stimmen in jener Viertelbewegung forteit, spricht sich in 5mal 4 Takten aus; von 4 zu 4 Takten wechselt die Harmonie zwischen Tonika und Dominante und geht dann von Es, als 2. Stufe, durch die Dominante nach Des. Originell und auffallend genug ist der Rührung bei der Wiederholung von Des-dur nach Es-moll, denn wohl steht Es in Beziehung zu Des, nicht aber

Des zu Es\*<sup>\*)</sup>. Das ganze höchst geniale und originelle Trio ist vollkommen normal in periodischer und modulatorischer Beziehung; mit Ausnahme einer Erweiterung um 2 Takte geht Alles seinen 4 und 8 taktigen periodischen Weg. Die Modulation des zweiten Theils bewegt sich von Des über B-moll, Ges-dur nach Es-moll; später von da nach B-dur, wo der Satz auf dem Dominant-Akkord mit Orgelpunkt plötzlich verstummt und wo mit beinahe lauten erregender Komit und Verwärt das nach solcher phantastischen Ausdehnung dumpflich erscheinende Hauptthema des Scherzo wieder auftritt oder sich ankündigt, da erst nach einigen Umwegen und Vorbereitungen der Satz wieder in den natürlichen Fluß kommt. Nach vollständigem Da Capo folgt noch einmal in der von Beethoven häufig angewendeten Weise der Anfang des Trios; dann nochmaliges Verstummen, und mit einem graziosen Kniz nimmt das Hauptthema Abschied. Op. 127!

Das durch 4 Takte unisono eingeleitete Thema des Finales hat reine Vielform; eine 8 taktige Periode, welche wiederholt wird; dann folgt eine 4 taktige zweite Melodie, welche 4 mal wiederholt wird mit abwechselnden Halb- und Ganzakcenten; darauf 4 Takte des Themas im Cello, 4 Takte in der Viola, 4 in der 2. Violine und wieder 4 in der 1. Violine mit 2 Taktigen Erweiterung; dann eine neue dritte Melodie von 4 Takten, wiederholt, und nach einer Fortsicherung aus dem 3. Takt derselben einige Fortsätze und Rückkehr jener 4 Einleitungsakte, denen aber das Hauptthema nicht folgt, vielmehr kommt nach einer modulirenden Erweiterung derselben die dritte 4 taktige Melodie wieder, diesmal in C-dur pp., dann in C-moll forte; kurze Durchführung ihrer Motive, dann 2 Takte des Hauptthemas zu weiterer Durchführung bemerkt; später in As das ganze Thema in der Viola, gefolgt wie von Anfang vom 2. Thema, nur die Stimmenfolge verstellt und daher auch contrapunktlich anders behandelt. Aus dem Schlußmotiv dieses Satzes entwickeln sich weitere 10 Takte, worauf das Thema in Es in der 1. Violine, dann in der 2., gefolgt abermals von der zweiten Melodie, die jetzt mit laufenden Akten begleitet wird. Es reicht sich daran die dritte Hauptmelodie und in der Tonika folgt Alles wie im 1. Theil in der Dominante (op. 127!). Pököchlich verläßt Beethoven die bisherige Taktart von C-moll nach C-dur gehend, und springt in  $\frac{3}{4}$  und mäßigeres Tempo um, worin er bis an's Ende verharrt. Das Thema des Finales erleidet eine Umgestaltung in die neue Taktart und wird von einer in Terzen rasch auf- und ablaufenden Viöl.-Triolenfigur begleitet. Diese Combination wird in verschiedenen Tonarten und in allen Umkehrungen der Stimmen mit Zwischenfugen durchgeführt und der Satz schließt in brillantem Forte.

Für den Leser, dem noch die Partitur oder die Ausführung zu Hilfe kommt, dürfte aus dem Gesagten hinreichend hervorgehen, daß mit Ausnahme jener kleinen Stelle im Scherzo Alles vollkommen logisch und symmetrisch ist, ja eine selbstverständliche Entwicklung erhält. Schwer verständlich kann höchstens das Adagio, und in Betreff des Voles etwas verkommen der erste Satz genannt werden; die reiche Polyphonie und verbrämte Umgestaltung der Hauptmelodie in jenem erschwert das Verfolgen derselben einigermaßen. Alles Uebrige ist klar wie Gebirgswasser. Als Ganzes und in seinen Hauptsätzen betrachtet, erscheint uns dieses Quartett jedoch als ein verhältnißmäßig schwächeres Produkt des

Meisters. Es bewegt sich nicht in hohen und tiefen Stimmungen, scheint nicht aus inspirirter Stunde hervorgegangen, sondern mit leichter Hand schnell entworfen und ausgeführt zu sein. Weder ist die Erfindung sonderlich genial im Beethoven'schen Sinne, noch der Bau entschieden plastisch; weder ist große Mannigfaltigkeit der Themen vorhanden, noch die dramatische Ausgestaltung, die des Meisters früherer und auch den folgenden unstreitig bedeutenderen Werken eigen ist.

Was gewisse Freiheiten der Stimmführung betrifft, an welchen Manche Aergerniß nehmen, die wir zwar auch nicht gerade für Schönheiten halten, die aber einmal Beethoven'sch sind, so finden sie sich in diesem Quartett häufig. Sie bestehen zumeist darin, daß Beethoven dort, wo sein formlicher Schluß sein soll und doch eine Cadenz ist, die Bassklavier in irgend einer Weise rhythmisch verschiebt oder variirt. Das Vorausnehmen erscheint in dieser Beziehung ebenso oft als Beethoven'schen Steckensperd, wie das Verzögern. Um einige Beispiele davon anzuführen, so sei erstens auf die Stelle des ersten Satzes, Durchführung, im fünftletzten Takt der C-dur-Vorzählung hingewiesen, wo Beethoven in der Dominantharmonie schon den tonischen Grundton gegen den Rhythmus anticipirt um dem gemüthlichen Schlußfall auszuweichen und den folgenden Themasentritt vorzubereiten. Zweitens läßt er im 3. Takt des Adagio den Bass noch auf Es liegen, wo schon As hingehört, ob bloß um den ihm zu gewöhnlich erscheinenden Eintritt des vollkommenen As-Akkords zu vermeiden oder aus weh anderem Grund, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Solche und ähnliche Dinge hat nach Beethoven besonders Schumann ausgegriffen und angewendet, ohne aber glücklicherweise im Innern der Sache vom Musikalischen abzuweichen.

(Fortsetzung folgt.)

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

Ed. H. Das offizielle Verzeichniß sämmtlicher von den „Commissären Ihrer Majestät“ den Ausstellern zuerkannten Preismedaillen und „ehrenvollen Erwähnungen“ liegt in einem starken Octavband vor uns. Ein Blick auf die 16. Classe („Musikalische Instrumente“) dürfte für die Leser dieser Blätter mannigfachen Intereſſe bieten. Man kann von einer Ueberschau der einzelnen Ausstellungsmedaillen sehr weit entfernt sein und dennoch zugehen, daß das Resultat der Beratungen einer aus Sachmännern aller Nationalitäten zusammengeſetzten Jury im Großen und Ganzen nicht ohne Wichtigkeit sei. Welche Leistungen aus dieser fast unaufzählbaren, aus allen Theilen der civilisirten Welt zusammengetragenen Masse von Ausstellungsgegenständen als die vorzüglichsten erkannt wurden, ist für die Geschichte und Statistik des betreffenden Fachs nicht unerheblich. Die in einer enormen Concurrenz erhaltene Medaille wird, um einen juristischen Ausdruck zu gebrauchen, immerhin einen „halben Beweis“ für die Tüchtigkeit des Gegenstandes herstellen. Daß wir nicht so abergläubig werden, sie für einen „ganzen“ hinzunehmen, dafür war durch ein faßliches Gegenwärtig vor bedenklichen Umständen geſorgt. Die Unbefangenheit der Richter setzen wir vollständig voraus, wenigstens Niemandem unbekannt ist, wie jeder Jurore vor allem seiner eigenen Nation die größt-mögliche Zahl von Medaillen durchzusetzen trachtet und dadurch ein System gegenseitiger Necht der Herkunft als die Güte betonenden Concessionen in's Leben ruft.

Was zuerst das gottesgerichtliche Asehen der diesjährigen Preisvertheilung faßk absehend, ist der Umstand, daß nur eine Classe von Medaillen vertheilt werden durfte. Jede genauere Abstufung des Verdienstes ſel dadurch hinweg, — eine große Erleichterung für die Preisrichter, eine bedenkliche Gleichgültigkeit für die Aussteller. Die Anzahl der zur Vertheilung bestimmten Medaillen ist hier maßgebend. In der 16. Classe sind 112 Medaillen

\*) Aus solchen lähnen Orissen könnten falsche Theorien gezogen werden und sind wirklich gezogen worden, es verlohnt sich daher wohl einmal, genauer zuzusehen, was es damit hier für eine Bewandniß hat. Da ist denn gleich zu bemerken, daß sich auf fallende Modulation bei einer Repetition vor sich geht. Der Hörer erkennt sofort in dem eintretenden Es-moll schon Gehörtes und ahnt wohl auch den gleichen oder ähnlichen Ausgang, d. h. er legt gleiches das Es wieder in Beziehung auf das Des und so entsteht in ihm kein Riß, sondern das Getrennte verbindet sich in seinem Ohr augenblicklich zu einer höheren Einheit.



len zuerkannt (wozu 69 „Ehrenerwähnungen“), eine verhältnißmäßig sehr große Zahl. Nach den Grundzügen einer guten Strafprozessordnung, welche lieber zehn Schuldige entkommen läßt, als einen Schuldlosen gefährdet, hat es die Commission vorgezogen, im Zweifel lieber auch das Halbgute zu belohnen als etwas ganz Gutes unbelohnt zu lassen. Vortreffliches muß dabei ununter seinem Verdienst, anständiges Mittelgut aber demselben hinweggenommen. Vielleicht hat die Besorgniß, mit artistischen „bourgeois“ in Eine Medaille zusammenzufassen, zu werden, Aristokraten wie Erard, Broadwood, Williams, Cavalié-Cot u. A. bewegen, entweder gar nicht, oder nur unter ausdrücklicher Ablehnung jeder Concurrenz den Industriealltag in Brampton zu beschiden. Die Gewähr absoluter Vortrefflichkeit kann somit die „Medaille von 1862“ einem Artikel ebensowenig geben als sie relativ das Zeugniß anstellt, der theilte Fabrikant sehe, ebenbürtig den ersten Größen seines Faches, in der vorersten Reihe europäischer Fabrikanten. Man müßte sonst, nach dem vorliegenden Medailenverzeichnis, gläubig annehmen, daß J. B. England außer Broadwood noch 11 Clavierfabrikanten ersten Ranges besitze, oder daß Wien allein fünf Instrumentenmacher zähle, welche auf einer Linie mit den ersten europäischen Firmen stehen. Unzuverlässiger noch als die Belohnung war die Beurtheilung der ausgestellten Instrumente.

Für den Kenner bedarf es kaum der Auseinandersetzung, wie überaus schwierig es sei, Musikinstrumente auf einer großen Weltausstellung eingehend zu prüfen und zu beurtheilen. Diese Erzeugnisse, welche schon beträchtlich von dem fetten Boden der Industrie gegen die dünnere und luftigere Region der Kunst hinüber gravitieren, stehen gegen andere Ausstellungsgegenstände in großem und eigenthümlichem Nachtheil. Die Musikinstrumente wollen nicht allein betrachtet, besüßt, gemessen werden, sie wollen in ihrer eignen Wissenschaft belauscht, sie wollen gehört sein. Reibt allen technischen Qualitäten eines Instruments auch dessen Ton, also ganz eigentlich seine Seele zu erschöpfen, ist auf einer Weltausstellung überaus schwierig, oft geradezu unmöglich. Vorerst die Ungunst der Räumlichkeit. Müßten es nicht laute Rieseninstrumente sein, die in einem Riesengebäude wie dieser Industriealltag noch voll und kräftig klingen? So dann der fortwährende Lärm, den das Gewoge vieler Tausend Besucher und das barbarisch gleichzeitige Probiren der verschiedenartigsten nicht beifammensenden Instrumente hervorbringt. Viele Instrumente blieben stets unter geheimnißvollem Verschluß, andere entzogen sich jeder Prüfung durch unheilbar schwere Verstimmung, noch andere endlich harrten länger und unglücklicher als Dornröschen — auf einen Prinzen, der sie aus dem Schlaf zu erwecken, d. h. zu spielen vermochte. Die Jurors haben die müßelge Prüfung müthig unternommen und mer ein Verdächtniß für die Schwierigkeit dieser Aufgabe hat, wird ihnen gern zugestehen, daß sie dieselbe im Großen und Ganzen treffend und gerecht gelöst.

Da wir mit der musikalischen Ausstellung im Industriealltag durch mehrwöchentlichen fleißigen Umgang ziemlich vertraut worden sind, können wir dem geeigneten Leser und wohl als Cicero-ner durch die interessantesten Partien beselben anbieten. Inbem wir ihn einladen, mit uns den Preisvertheilungs-Catalog zu durchblättern, sind wir weit entfernt eine erschöpfende Kritik dieser taufendarmigen Produktion in Aussicht stellen zu können. Wir haben kurz die Schwierigkeiten angedeutet, mit welcher die Jury zu kämpfen hatte. Für einen Berichtsteller, der nicht zur Jury gehörte, waren diese Hindernisse noch ungleich größer und zahlreicher; ihm war eine allseitige, vollständige Information nicht möglich gemacht.

Zum Glück wird auch wieder ein vollständiges Erschöpfen des Gegenstandes diesmal leichter entbehrlich gemacht. Namhafte Musikgeschickler, Félix und Schaffhäuvel obenan, haben in ihren Berichten über die vorhergegangenen Industrieausstellungen zu London (1851), Paris (1855) und München (1854), so lehrreich und erschöpfende Untersuchungen auf dem Gebiete der Geschichte und der Technologie des Instrumentenbaues vorgenommen,

daß sich über die Entstehung und Fortbildung der einzelnen Instrumente, über das Wesen und die Bedeutung irgend einer Reform im Instrumentenbau u. s. w. kaum etwas Neues hinzufügen ließe. Die meisten hervorragenden Aussteller waren überdies bereits bei den früheren Weltausstellungen theilhaftig und haben bei diesem Anlaß wiederholte kritische Würdigung gefunden. Nur sind diesmal deutsche und österreichische Aussteller in erfreulicher Anzahl und mit namhaften Leistungen hinzugekommen. Die officiellen Berichte über die 1. Londoner und die Pacific Weltausstellung konnten bei der musikal. Abtheilung ihr Bedauern über die äußerst geringe Theilnehmung österreichischer und deutscher Instrumentenmacher nicht unterdrücken. Dies hat sich im Jahre 1862 sehr zum Vessern gewendet und wir sind wir nicht mehr in der traurigen Lage, bloß von den Erfolgen englischer und spanischer Instrumente erzählen zu müssen. Folgende Länder hatten diesmal musikalische Instrumente zur Ausstellung gesandt:

Belgien, Dänemark, England, Frankreich, Oesterreich; vom deutschen Zollverein: Baden, Baiern, Braunschweig, Frankfurt a. M., Hannover, Großh. Hessen, Preußen, Königreich Sachsen, Sachsen-Altenburg, Schwarzburg-Rudolstadt, Mecklenburg, Württemberg, Hamburg; ferner: Italien, Niederlande, Norwegen, Portugal, Rußland, Spanien, Schweden, Schweiz, Vereinigte Staaten von Nordamerika, Türkei, Neu-Schottland.

Folgende an der Ausstellung theilhaftige Länder hatten keine Musikinstrumente ausgestellt:

Central- und Westafrika, Brasilien, China, Costa Rica, Griechenland, Ionien, Haiti, Japan, Madagascar, Peru, Rom, Siam, Uruguay, Egypten. — Von deutschen Zollvereinsstaaten: Anhalt-Bernburg, Anhalt-Desau, Koblen, Hessen-Cassel, Lippe, Lüneburg, Oldenburg, Sachsen-Weimar, Sachsen-Coburg, Sachsen-Gotha, Meiningen, Schwarzburg-Sonderhausen, Waldeck, Bremen, Lübeck. —

Die musikalischen Instrumente waren beinahe nicht nach Gattungen zusammengestellt, sondern der allgemeinen Einteilung nach Nationen untergeordnet. Für den Zweck unserer Betrachtungen ist die Gruppierung nach Gattungen ungleich wesentlicher. Wir wollen mit den Tasteninstrumenten beginnen, hierauf die Streichinstrumente, die Blasinstrumente, die klanglosen- und Lärminstrumente folgen lassen. Was von Bestandtheilen einzelner Instrumente, vor automatischen Spielwerken, von asiatischen Apparaten u. dgl. bemerkenswerth war, wird anhangsweise leicht nachzutragen sein.

## I. Tasteninstrumente.

### A. Orgeln.

Orgeln waren nur von zwei Nationen ausgestellt, von Engländern und Franzosen. Die Kostspieligkeit, Schwierigkeit und große Mühsal, womit die Aufstellung von einigermaßen bedeutenden Orgeln verbunden ist, erklärt es, warum namentlich Deutschland gar nicht vertreten war. Deutsche Orgelbauer von dem Range Walker's (in Ludwigsburg) und Badow's (in Hirschberg) wären hinter den besten englischen Meister nicht zurückgeblieben. Im Allgemeinen muß man die Vorzüglichkeit dieses fabricationszweiges in England anerkennen, der denn auch durch die Vorliebe der Engländer für die Orgel (— sie darf in keinem großen Concertsaal fehlen —) durch den Reichtum der Hofkirche und die zahlreichen Bestellungen selbst von Seiten kleiner Gemeinden, äußerst lebhaft florirt. Seit 1810, wo in England die ersten Reformen im Orgelmechanismus an's Licht traten, hat letzterer sehr erhebliche Fortschritte gemacht. Es ist bekannt wie durch Verbindung Sebastian Erard's mit John Abbey der englische Orgelmechanismus im Wesentlichen nach Frankreich verpflanzt wurde, wo auch die Erfindung des Engländers Barker, das „pneumatische System“ als vermittelndes Princip zwischen den Sentiten der gesammten Orgel und den Tastaturwerke derselben zuerst in der berühmten Orgel zu St. Denis (von Cavalié-Cot) großartige Anwendung fand. Den Deutschen waren die Engländer in der technischen Ausführung der einzelnen

Stimmen und Anwendung eines rationellen Mechanismus jederzeit weit voran \*).

Die Engländer hatten fünf größere Orgeln ausgestellt, unter denen jene von Willis (dem Erbauer der mit Dampf getriebenen großen Orgel in Liverpool) von Walker und von Bevington durch Fülle des Tons, Reichthum und Wirkfamkeit der Register und vortreffliche Arbeit hervorragten. Diese drei englischen Orgelbauer erhielten die Medaille, ihre Landsteute und Fachgenossen Hedgeland und Jones die „ehrenvolle Erwähnung.“ Walker's Orgel ohne pneumatischen Heber excellierte dennoch durch leichte Spielart, jene von Willis (mit 4 Manualen, Pedal und 60 Register) durch mannigfache Verbesserungen im Mechanismus. Ungünstig fiel uns der schreiende Ton der Trompetenregister bei den meisten englischen Orgeln auf, ferner die nicht immer seine Untercheidung der einzelnen sanfteren Register, endlich äußerlich die in England beliebte, geschmacklos bunte Bemalung der Orgelröhren. Die Disposition der Orgelregister ist meist nach deutschem Muster, wenige Stimmen sind originell englische Erfindung, wie z. B. Hill's berühmte „tuba mirabilis“ oder das „Keraulophon“ von Gray und Davison, den Erbauern der vortrefflichen Orgel im Kristspalaste. Die meisten Register waren äußerst sorgfältig verfertigt, im Hauptwerk und Pedal von den weitesten Mensuren. Für einen Nachtheil muß man die bei den englischen Orgeln herrschende Eigenheit halten, daß das Positiv (choix-organ) in gar keiner Verbindung mit dem Hauptwerk steht. Wenn wir irgendwo die Erfindung eines neuen Registers oder den Tonfarbenreichtum der modernen Orgel überhaupt anerkennen müssen, möchten wir stets die bringende Mahnung beifügen, in diesen Details des musikalischen Colorits nicht noch weiter zu gehen. Die Orgel muß ein erhabenes Instrument bleiben, und sich alles Kleinliche, wäre es noch so reizend, fern halten. Man beginnt, namentlich in Frankreich bereits mit den Registern in eine der Kunst und der Kirche gefährliche Leichtigkeit zu gerathen und aus der Orgel ein Orchester zu machen. Wer: „comme orchestre l'orgue n'est qu'une mauvaise copie d'une bonne chose“ wie Hëtis einmal treffend bemerkte.

Eine recht praktische Erfindung, ein wahrer Helfer in der Noth ist eine von Bates et Son in London ausgestellte Dorfkirchen-Organ „with ad libitum automat organist“, d. h. mit Spielwalzen, welche die einfassen, gebräuchlichsten Kirchenlieder enthalten. Wenn — wie auf dem Lande so häufig geschieht — durch Erkrankung oder Verhinderung des Organisten die Orgel ungespielt bleiben müßte, legt man in Bates Orgel die Spielwalzen ein, und nun kann jeder Bauernjunge, indem er die Kurbel dreht, eine Anzahl der gebräuchlichsten Kirchenmelodien der Orgel entlocken. Auch Bevington hat beide Dorfkirchen-Organen ausgestellt \*\*). Ein „Barrel attachment“ mit 8 Kirchenmelodien, welches jeder dieser kleinen Orgeln angefügt werden kann, kostet bei Bevington 8 Guineen. Die Orgeln selbst steigen 35, 50, 75 bis 100 Guineen. Caraille's Col in Paris, gegenwärtig die erste Notabilität im Orgelbau, hatte ein Modell (lamm Zeichnungen und Rissen) seiner berühmten für die Kirche St. Sulpice gebauten Orgel ausgestellt. Nachdem die Originalorgel längst vielfach beschrieben und gewürdigt ist, brauchen wir bei dem Modell nicht länger zu verweilen \*\*\*).

### B. Harmonium, Pyschharmonica u. dg.

An die Orgeln reihen sich (mitunter durch dieselben Firmen vertreten) jene principverwandten kleineren Tasteninstrumente, bei welchen frei schwingende, metallene Zungen durch den Wind in

Bewegung gesetzt werden. In der Benennung dieser Instrumente (deren Ursprung eigentlich die „Mundharmonika“ unserer Schuljugend ist) herrscht eine confuse Mannigfaltigkeit. In Deutschland hat sich der Name Pyschharmonica durch den Wiener Anton Fädel (seit 1826) eingebürgert. Die Engländer nennen sie Harmonium, Aelophon, Seraphine etc. Die Franzosen Orgue expressive, Panorgue etc. Ursprünglich deutsche Erfindung (unter dem Namen Aolicon 1820) hat dies Instrument doch alsbald in England und Frankreich eine ungleich größere Beliebtheit und Verbreitung erlangt. Wir können hier das Zurückbleiben Deutschlands kaum bedauern, möchten es vielmehr für ein Zeichen feineren und solideren Musiksinns halten, daß die Deutschen dies künstlerisch äußerst beschränkte, vorzugsweise nervös wirkende Organ sinnlicher Ueberschwänglichkeit minder kultiviren. Im Ausstellungsallfah war das Geschlecht der Harmoniums durch zahlreiche und verschiedenartige Sprößlinge vertreten, vormiegend französischer und englischer Abkunft. Die Bedeutung der (auch diesmal mit der Medaille ausgezeichneten) Firma Alexandre et fils in Paris ist zu besaunt, und die Details ihres großartigen Fabrikbetriebes sind zu oft beschrieben, als wir dabei verweilen dürften \*). Etwas Neues, von ihren bisherigen Leistungen wesentlich Verschiedenes haben Alexandre und Sohn überdies nicht ausgestellt. Das Princip der „orgues à percussion“, nämlich die Verbindung mit einem Hammermechanismus ist wesentlich seine Erfindung von Alexandre, sondern von Martin. Eine Verbesserung ist die „percussion“ nur, wenn der Wind stark genug ist, das Klappen der Hämmer gänzlich zu ersticken. Der Vortheil des schnelleren Ansprechens dürfte überdies durch den complicirten Mechanismus etwas theuer bezahlt sein. — Von Franzosen wurden in diesem Fach außer Alexandre noch die Firmen Muffel, Rodolphe, Beaucourt und Debain sämmtlich mit der Medaille ausgezeichnet.

Debain's Instrument kostet nicht weniger als 2000 l. St. Dasselbe ist mit 2 kleineren Instrumenten verbunden, einem Nasenbord und einem dreifaltigen Pedal, hat ein selbständiges Pedal und 20 Register, ein bisher einzig dastehendes großes Werk. Beaucourt (Lyon) bringt eine (früher schon von dem Engländer Barker für die Orgel angewendete) Vorrichtung, mittelst welcher 3 Register durch den stärkeren Druck der Finger auf die Taste aufammen benützt werden. Außerdem hat er den Mechanismus der Register etwas vereinfacht. An der Spitze der englischen Harmonium-Fabrikanten steht Evans, dessen ausgestelltes Instrument fast einer kleinen Orgel gleichkommt; mittelst eines Uhrwerks werden die Blasbälge durch eine Maschine getrieben. An einem schönen Harmonium mit 2 Manualen und Pedal hatte Chappel eine sinnreiche Vorrichtung zur Koppelung angebracht, welche übrigens schon von Deutschmann in Wien (1845) angewendet war. Evans und sein Landsmann Boosey erhielten für ihre Harmoniums die Medaille.

An Egalität, Weichheit und Reinheit des Tons haben die deutschen Pyschharmonikas von Schiedmayer in Stuttgart, die (allerdings billigeren) der genannten englischen und französischen Firmen übertrouffen. Nicht Schiedmayer wurden von deutschen Fabrikanten noch die Württemberger Froß und Traugler (schnelle Ansprache seiner Harmoniums ohne Perkussion) dann der Preuße Wagner für ihre vorzüglichsten Pyschharmonikas mit der Medaille theilhaft. In der Billigkeit der Preise haben die Engländer das Äußerste geleistet. Evans macht „Patent-Harmoniums“ für 6 Guineen! Für ein gutes Instrument dürfte unseres Erachtens der Preis von 15 Guineen (wie ihn z. B. die renomirte Firma Boosey und Ching ansetzt) schon die äußerste Grenze der Billigkeit bezeichnen.

Die Zugharmonika (Akkordeon) in den verschiedensten Formen und Größen, meist sehr niedrig und unter der vornehmen Bezeichnung „Concertina“ war reich vertreten. Die Engländer

\*) Alexandre verkauft jährlich im Durchschnitt Harmoniums für 1,600,000 Francs.

\*) Vergl. den ömtlichen Zollvereinsbericht über die Weltausstellung von 1851 (S. 846 ff.).

\*\*) Wie daselbe Princip, nämlich dem Spieler ein Automat ad Reserue zu geben, in frivolere Art auch auf das Pianoforte angewendet erscheint (von Debain) wird in dem Bericht über die Gewerbe mitgetheilt werden.

\*\*\*) Vergl. den offiziellen österr. Bericht über die Pariser Weltausstellung (1855) 26. Heft S. 7.

leben das Bescheidene, doch auch laute, compendiose und billige Instrument. Es gibt keinen Favoritmarfch und keine Operaerie, die nicht in London sofort für die Concertina arrangirt zu haben ist. Doch im Preise, aber von größter Vollkommenheit sind die eigentlichen „Concertina's“ nach Wheatstone, der die ganze chromatische Scala von  $g$  bis  $a$  gleichmäßig auf beide Balgseiten vertheilt. Der Mechanismus darin (aus Messing) ist Uhmachearbeit, während jener der deutschen Affordens Orgelbauarbeit ist.

In der Quantität der Erzeugung von Zugharmonikas steht Sachsen (mit dem Hauptort Klingenthal) obenan, Wien liefert bessere, aber theuerere Waare. Schöne Arbeiten hat Kuzoff Pisk aus Wien ausgestellt, dem die „lobende Erwähnung“ zu Theil wurde; ihm reihten sich Wagner in Gera und Bauer in Prag an. Von englischen Fabrikanten stehen Pachanal und Egidich mit ihren „Sopran-, Tenor- und Bass-Concertinas“ obenan. Eine recht praktische Anwendung hat die „Harmoniflut“ (Harmonieflöte oder Orgel-Affordon) von Buffon in Paris. Dies herrliche, tragbare Instrument, mit Elfenbein- und Ebenholzteilen, kann entweder auf den Knien gespielt werden oder noch besser und bequemer auf ein Pedal gestellt, das gleichfalls sehr compendios und zusammenlegbar ist. Der Umfang der gebräuchlichsten Sorte beträgt 3 Oktaven. Mundharmonikas zu selbstbilligen Preisen hatte Wilhelm Phie aus Wien ausgestellt.

Hier sei auch der Glasharmonika von E. F. Pohl in Wien erwähnt, obgleich sie keine Medaille erobert hat. Außerlich der Pphharmonika oder einem kleinen Tafellavier nicht unähnlich, bietet dies seltene Instrument einer Einreihung unter irgend eine Kategorie fast unübersteigliche Schwierigkeiten. Es ist kein Streich-, kein Blase- und kein Tasteninstrument. Das tonerzeugende Element in dem höheren schmalen Rasten bilden gläserne Schalen oder Trichter, von stufenweis zunehmender Größe, nach unserem heutigen Tonsystem gestimmt. Sie sind an einer horizontal liegenden, eisernen Spindel befestigt und werden so mittelst eines einfachen Mechanismus (durch einen Dind mit dem Fuß) zum Umdrehen gebracht: Die Töne, welche durch mehr oder minder starkes Aufdrücken der mit Wasser benetzten Finger unmittelbar aus den Glaschalen hervorgerbracht, gleichsam herausgerieben werden, sind von eigenthümlich durchdringender Schärfe und Reinheit. Das Instrument, welches von dem Kunstler Herrn E. F. Pohl meisterhaft gespielt wurde, gestattete nach seiner Mechanik und seinem Toncharakter begriffsriehweise einen nur sehr beschränkten musikalischen Spielraum. Da die Verfertigung solcher Instrumente und die Kunst sie zu spielen so gut wie ausgestorben sind, erschien Pohl's Glasharmonika mehr als ein interessantes, historisches Curiosum, denn als Produkt einer lebendigen Industrie. Wer sich genauer darüber unterrichten will, den verweisen wir auf Pohl's interessante Broschüre „Zur Geschichte der Glasharmonika“ (Wien, bei Gerold 1862).

(Fortsetzung folgt.)

## Die erste Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt und deren Wiederherstellung, als ein Denkmal innigster Verehrung des unsterblichen Meisters J. S. Bach.

Es ist ein edler Charakterzug aller wahrhaften Meister der heiligen Kunst, daß sie Großem und Erhabenen im Reiche der Töne die gewöhnliche Würdigung niemals verlagten, und als gereichte Priester dieser erhabenen Kunst bei Betrachtung himmelansehender Schöpfungen derhöchster Weisheit, weil selig im Genuß der Frucht geblühenden Büdels, gern in den Staub niederstinken und ihrer erhabenen Vorfäuser Größe preisen.

Wie aber solche Würdigung von den Kunstverretern der Gegenwart nach einzelnen Seiten hin, bald in minderen, bald in härterem Grade sich offenbart, so ist dieselbe den Hochgehirnen am Himmel geblüheter

Kunst Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, schon oftmals mit solcher Glut der Begeisterung dargebracht worden, wie sie nie einem Feber kaum zu zeichnen vermag. Edle Stellungen zum Zweck der Ausbildung talentvoller Musiker, zahlreiche Kunstvereine bedarfs möglichster Einföhrung der das Menschengehörichthit bildenden und veredelnden Werke jener anerwählten Meister in alle Schichten des Volks, geweihte Plätze und Statuen, in Verehrung, Liebe und Dankbarkeit dem Andenken dieser längst Dahingegangenen gewidmet, und als eine Wöhnung der Nachemisierung für das wirkende Kunstgehehrichthit errichtet, sie alle sind der Ausdruck jener ungemessenen Verehrung, welche die lebende Künstlersehle und die Geblühenden des Volks diesen unsterblichen Priestern göttlicher Kunst zollen.

Hi nun der erlgemannte Kunstföher, Johann Sebastian Bach, jener von allen wahrhaften Jüngern der Kunst in Demuth verehrte Meister, nicht nur der größte Verehrer der Töne, sondern zugleich auch der unerreichten Organist, so wenden sich die Bilde aller Musiker und Musikverreterer mit Recht auf ein Vorbild, das, im vorigen Jahre angeregt, halb als vollständig erreicht angesehen werden darf.

Es ist dieses Vorbild aber kein anderes, als: Die Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt, dasjenige Instrument, welches der große Meister weichte, und von seinem achtzehnten Jahre ab 4 Jahre lang amtlisch spielte, die aus seiner amtlichen Thätigkeit einzig übrig gebliebene Orgel, durch eine ausgezeichnete Wiederherstellung als ein Denkmal tiefer Verehrung gegen ihn, den größten Tonkünstler der Welt für alle Zeiten zu erhalten.“ Durch den Verkauf einer Lithographie von der Bach-Ordel nebst untergeordnetem Facsimile von Bach's Handschrift aus jener Zeit werden die Mittel zur vorhabenden Restauration der Bachorgel angebracht, und ist der in diesen Blättern im vorigen Jahre erlassene Anruf: „Johann Sebastian Bach zu Arnstadt ein Denkmal zu errichten,“ nicht überhört worden.

Ein großer Theil der Mitglieder des Bachvereins, viele lebendige Kunstinstitute und Gelangvereine in und außer Deutschland, hochgeehrte Freunde der Kunst und Wissenschaft haben unter großen Bewöhlungsverfährungen ihre Gaben bereitem Denkmale zugewandt und erreichten dieselben, im Anschluß an die aufsehnliche Gesehichte des quabigst regierenden Fürsten von Schwarzburg-Sonderhausen und an diejenigen anderer hochherzigen und kunstsinnigen Fürsten, sowie mit Zurechnung eines angemessenen Beitrage der Stadt Arnstadt bereits die Höhe von über  $\frac{1}{2}$  der erforderlichen Gesehmittelt, so daß mit fernerer Zunahme des Interesses für diesen edlen Zweck unter den Kunstverretern der Gegenwart das Bachdenkmal bald erreichen dürfte.

Wöchten darum Alle, welche sich der Kunst rühmen, eingebend sein, daß Johann Sebastian Bach, der Meister aller Meister, auch ihr Meister und der Grund ist, auf welchen sie bauen und darum gern und bald ihre Gaben als Zuschuß zu dem fehlenden  $\frac{1}{2}$  und als ein Opfer des Dankes gegen den unsterblichen Kunstföheroen gütigst anherfenden.

Als unwerthliche Blumen, gewonnen zum Ehrentranke für die Namen Bach's werden die Namen der sich gütigst Theilnehmenden auf einer Gedentafel prangend den künftigen Gesehichtskrätern lebendes Zeugniß geben von der hohen Theilnahme, welche sie dem Würdigsten unter den hochbegehrten Trägern himmlischer Kunst zugewendet haben, und damit das Bachdenkmal ein für die fernsten Zeiten lebendes werde, so wird zugleich die Herausgabe eines Musikwerkes — Bach-Album — beabsichtigt, um aus dessen Erlös ein festes Kapital, und durch dessen Zins die Mittel zu geminnen, welche zur künftigen Instandhaltung der Bach-Ordel nöthig sein werden.

Gelbbeiträge unter Begleitung von Originalcompositionen werden daher doppelt dankbar entgegen genommen, und indem ich hiermit noch allen hochherzigen Jüngern und Verehrern der Kunst, welche bereits so gütig waren, dem Bachdenkmal ihre Unterstützung zugewenden, den unwürdigen und verbindlichen Dank abzuwe, theile ich mit der Hoffnung alle meine übrigen, dem Großmeister der Töne, Johann Sebastian Bach, in

Berechnung ergebene Kunstgenossen dem in Dienste der Kunst unbefangenen Werke ihre hülfreiche Hand bald bieten zu sehen.

K r a s n a d t, am 1. September 1862.

Heinrich Bernhard Stäbe,  
Stadtcantor und Organist.

### In Betreff der 3. Symphonie von A. Rubinstein.

Unserem § Referenten ist leider in Nr. 33 der Besprechung der 3. Symphonie von Rubinstein ein betagenerwerthes Unglück begegnet, indem derselbe dort eine Behauptung aufstellte, die faktisch unwaahr ist und daher einer Berichtigung bedarf. Er sagt nämlich vom Finale der obigen Symphonie, daß dessen Thema „innerlich werth- und charakterlos, höchstens durch sehr geschickte und geistvolle, polypbone oder fugate Behandlung interessant werden“ könnte. Davon sei keine Spur vorhanden, nicht einmal im Durchführungssatze sei dazu ein Versuch gemacht worden. „Der Componist begnügt sich (heißt es weiter), es melodisch weiter zu führen, ihm eilige Motive und Sentenzen gegenüber zu stellen, mit denen es nirgend combinirt wird oder in Collision kommt.“ Die letztere Behauptung ist, wie wir uns persönlich überzeugt haben, unrichtig und bleibt um so unbegründeter als unser Referent die drei ersten Sätze offenbar sich genau angesehen hat. (Er entschuldigt sich uns gegenüber damit, daß ihm die Partitur zur Zeit als er die Recension niederschrieb nicht mehr zur Hand war, er dieselbe vielmehr auf Grund gemachter Excerpts verfaßte, die durch irgend einen bösen Zufall unvollständig geblieben sein müssen.) Wir dürfen der Wahrheit zur Ehre nicht unterlassen, seiner Recension hiemit entgegenzutreten und näher eingehend zu bemerken, daß gegen den Schluß des letzten Satzes die drei Hauptmotive (abgesehen von einigen zweifelhafte Verbindungen des 2. und 3. Motives) in folgender Weise combinirt sind (ohne jedoch eine Umkehrung in der Weise des dreifachen Contrapunktes zu erfahren):

Viol. I<sup>mo</sup> & 2<sup>da</sup>  
u. Viola I. 8ven

Flöten u. I. Clarinette I. 8ven

B a s s e

u. s. v.

Die Redaction.

### Beitragsschau.

3 t a t i e n — auf bestem Wege! „Beethoven und Mendelssohn“ — heißt es in der „Revue et Gazette musicale de Paris“ — „deren Musik erst später in Italien ihre Würdigung gefunden — sind jetzt auf bestem Wege, dort heimlich (populaire?) zu werden. Man hört sie dort erst, und erst kürzlich haben an einem Uebungsabend des Mailänder Conservatoriums eine Beethoven'sche Symphonie (welche?) sowie Mendelssohn's

Musik zum Sommeranzug (doch wohl die bloße Duetten?) „in guter Vorführung enthusiastischen Beifall hervorgerufen.“

### Nachrichten.

Einen merkwürdigen Fund hat man bei Durchsicht alter Registaturen im Werke der groß. Babilöner Hofverwaltung gemacht. Es fanden sich nämlich die wohlgehaltenen und schön ausgefalteten Partituren von etwa 20 Opern und Balletten zu 11<sup>ten</sup>, darunter dessen *Alceste* und seine erste Oper *Camillus*, auch Opern von seinem Schüler *Colasse* vor. Dieser historisch und musikalisch interessante Fund ist bereits der großherzogl. Hofbibliothek zu Karlsruhe einverleibt und wird nun Gelegenheit geben, bei besserer Muße später einmal ausführlich darauf zurückzukommen.

Die jüngste Sendung der Beethoven-Ansgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig enthält: die zweite Symphonie op. 36 in D in Stimmen (2 Rthlr. 21 Ngr.); das 10. Quartett für Streichinstrumente op. 74 in Es, Part. (21 Ngr.) und Stimmen (1 Rthlr.); die 3 Trios für Violine, Bratsche und Violoncell, op. 9, 1—3 nebst der Serenade für beegl. op. 8 in D, in Part. (1 Rthlr. 21 Ngr.) und Stimmen (2 Rthlr. 9 Ngr.)

In G. F. Peters's Bureau de Musique zu Leipzig und Berlin erschien soeben: Requiem von Fricke. Kiel für Solo, Chor und Orchester op. 20. (Partitur 7 Rth., Singstimmen 2 $\frac{1}{2}$  Rth., Orchesterstimmen 7 Rth., Clavierauszug 4 $\frac{1}{2}$  Rth.) Dies Werk, welches zum ersten Mal im verflochtenen Winter vom Stern'schen Gesangverein in Berlin aufgeführt wurde, hatte sich eines fast beispiellosen Erfolges bei der gesammten Berliner Kritik zu erheben. Die letztere stellt es den unsterblichen Schöpfungen Mozart's und Cherubini's an die Seite.

Man schreibt aus St. Petersburg: „Das neue Oratorium „Petrus“ vom hiesigen Musikdirector und Organisten F. Th. Berthold, dessen Ausführung vor einiger Zeit im „Edeligen“ Saale allgemeine Bewunderung erregte, steht im Begriffe seinen Weg nach Deutschland, seiner eigentlichen Geburtsstätte, einzuschlagen. Gewiß wird dort sein Werth noch mehr erkannt und gewürdigt werden als hier, wo Verdi vorzugsweise im Reich der Töne herrscht. Das Oratorium zählt über 20 Nummern, davon die Hälfte Chöre: und diese sind es vornehmlich, in denen der Componist die ganze Macht und Schönheit der contrapunktischen Künste zur Geltung bringt, wie unter andern in der Doppelstige „Christ ist erschienen, selig zu machen.“ — Ein religiöser Geist, demuthsvolle Empfindung, Kraft und Würde durchdringen dieses Werk und adeln es zu einer edlen Kirchenmusik. Berthold macht der Bach'schen Schule, zu der sich seine Arbeit zweifelsohne befehmet, und der ehemaligen Leitung seines Lehrers, Joh. Schneider, alle Ehre. — Der Text behandelt: die Berufung Petri zum Apostel, den Fischzug, die Erscheinung des Herrn auf den Wellen, Theile aus der Passionsgeschichte, worunter die Verläugnung Petri, seine Reue hierüber (in einer meisterhaften Arie geschildert), die Kreuzigung Christi, die Klage an seinem Grabe.“

### Wien.

Der I. L. erste Hofkapellmeister Ignaz Abmayr ist am 31. August nach längerer Krankheit an der Gehirnlähmung verschieden.

### Berichtigung.

In dem Artikel über Mozart's Messen sind einige sinnstörende Druckfehler zu berichtigen. Es muß heißen: in Nr. 34, Seite 266, Spalte 2, Zeile 34 in mennen statt innenhen; — Seite 267, Spalte 1, Zeile 13 e r n s l i c h statt herzlich; — in Nr. 35, Seite 275, Spalte 2, Zeile 7 m u s i c a l e statt musikalisch; — Seite 276, Spalte 1, Anmerkung Zeile 6 und 7 v. u. s e i f e i n e n statt selbstneinen; — ebendasselbst Spalte 2, Zeile 37 h e r v o r g e g a n g e n sein würde, in d e m — statt hervorgegangen sein, in denen; — ebendasselbst, zweite Anmerkung, Zeile 4 v. u. e i n m a u e r n statt einmütern.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Absetzung: Wohlfeil Nr. 563. — Ausgabe: Rothwell Nr. 1147. Aush- und Musikalienhandlung: **Wolff & Böding**, vormals **G. S. Wagner's Witwe**.  
Annoncen: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr.  
Mit Postbefreiung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
Musikalische Blätter 15 Rth. oder 3 Silbergg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanhalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Beethoven's letzte Quartette. (Fortsetzung.) — Recensionen. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung.) — Nachrichten. — Aphorismen. — Briefkasten.

## Beethoven's letzte Quartette.

(Fortsetzung)

### Großes Quartett in B in 6 Sätzen op. 130.

Ungleich bedeutender und reichhaltiger als das vorige gehört dieses Quartett mit seinen sechs Sätzen \*) zu den wunderwollsten Compositionen des Meisters überhaupt.

Auch hier wie im vorigen und sonst noch oft stellt Beethoven im ersten Satz eine langsame Einleitung mit dem Allegro in fester Beziehung. Es macht dies den Eindruck als ob in seinem Innern zwei Gewalten sich bekämpften deren er sich musikalisch entledigen wollte, um sie im Verlauf seines Schaffens zu versöhnen. Ein tiefstimmiges chromatisches Motiv tritt unisonisch auf, um sich nach den ersten vier Noten in vierstimmig, erhaben klingende Harmonien aufzulösen, die sich, kurzgefaßt war, aber mit strenger Consequenz des Gedankenganges zum Satz entwickeln; darauf ein sehnsüchtesvolles zweites Motiv aus dem Cello in die andern Stimmen übergehend und zu einem Halt auf dem Dominantseptimenakkord gelangend. Sofort das Allegrothema, bestehend aus einem kräftig ungemüth rhythmisirten Motiv, begleitet von einem furiosen Sechszehntelgang.

Viol. 2.



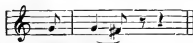
Viol. 1.



n. f. m.

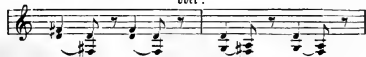
Im 6. Takt bricht es ab, und wieder steigt das langsame, düstere Motiv wie der Geist im Jamlet auf, und läßt die erste Klage vernehmen. Und wieder das Allegromotiv, jetzt nicht mehr unterbrochen, in F-dur einherstürmend, sogleich weiter ausgeführt und zur Tonart zurückkehrend, wo im Forte die Gestalten des zweiten Motivs der Einleitung jetzt wie vom Orkan gepeitschte Wellen daberstürzen. So tobt es dann weiter, in ein neues Sechszehntelmotiv und dann eine großartige Unisonostelle auslaufend, bis nach einer Halbcaesura (Takt 27 des 2. Allegro) ein chromatischer Gang von c nach Des unisonisch hinauf führt, wo sich nun eine der tiefstimmigsten Stellen, die wir in Beethoven kennen, aufthut. Das Be-

gleitungsmotiv des Themas zieht sich im Cello legato und durch lange Noten unterbrochen von Des nach Ges hinab, wo sich eine tiefempfundene und vierstimmig ausgebaute Melodie dagegen stellt. Wie ein leiser Hoffnungsstimmer spinnt sich daran ein folgendes Motiv, aber im Fieberstauer wird er in den folgenden der Begleitungsfigur des Themas entnommen Sechszehntel-Unisono's abgeschüttelt; energischer werden diese im Verlauf, aber bei Ges angekommen und in Fluß gerathend, führen sie aus einem unheimlichen Pianissimo zu entschlossenen Gebilden hinan. In großartigem Aufschwung endigt der Theil in Ges (durch dessen Terz mit der Haupttonart verwandt). Eine höchst eigenthümliche Unisonostelle führt zurück zur Wiederholung des ganzen ersten Theils. — Die beiden Gegensätze treten zum Beginn des zweiten Theils noch enger zusammen, ein, zwei Takte von jedem, das Allegrothema nur pp. hingehaucht. Aber aus einem Motiv der Einleitung



entwickelt sich nun ein Satz, der sich der Beschreibung und Deutung fast ganz entzieht; wir wissen kaum Etwas, das der Originalität dieser Stelle an die Seite zu setzen wäre. Die vier Stimmen theilen sich in 3 Gruppen; die beiden Mittelstimmen führen jenes Motiv mit einander fort.

oder:

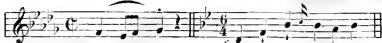


Das Cello spielt dazu eine aphoristische Melodie, die 1. Violine wirft das Allegro-Hauptthema zwischen hinein, — und so geht es 28 Takte — von D-dur über G-dur, C-moll nach B-dur modulirend — fort, bis das Thema in voller Macht dabeisth eintritt. Das Weitere ist im Wesentlichen der transponirte erste Theil. Am Schluß noch einmal die beiden Gegensätze, und mit entschlossener Kraft endigt das Ganze mit dem Hauptmotiv des Allegro.

Was man „rhapsodisch“ zu nennen pflegt ist hier voll auf vorhanden, aber eben nur um durch zeitweilige Stodung die Wirkung fliegender und fortwährender Sätze zu verstärken und einer Idee zum Ausdruck zu dienen, die, so undeutlich sie dem Alles klar erfassen wollenden Verstande erscheinen mag, doch die Phantasie in sehr bestimmter Weise anregt, und jedem Hörer gestattet, das Bild, das sich in seinem Innern etwa gestaltet, in seiner Weise auszuführen. Die Hauptfäde, das Musikalische, ist, da Alles aus wenigen Hauptmotiven abgeleitet wird, höchst einheitlich und die Strenge des Baues, die Consequenz der Modulation bei aller Freiheit zeigt hier deutlich genug den Unterschied an, der zwischen den höchsten Gebilden des Genies und deren verkörperter Nachahmung besteht. Es folgt jetzt ein scherzartiges Presto in B-moll, über

\*) Ueber diese Anzahl von Sätzen wird sich doch Niemand wundern, der davon Kenntniß hat, wie in früherer Zeit bei Sätzen, Serenaden u. dgl. auch sechs und mehr Sätze angewendet wurden. Beethoven selbst hat sie schon in seinem Septuor und großen Streichtrio.

welches ein Wort zu sagen sich unter Jeder raubt. Vehr hin und verschüt in einem Stück, dessen drei erste Theile jeder acht Takte zählt, etwas von ähnlicher Genialität und unerwählter Dauer zu schaffen! Und was ist's aus dem Alles herausgemachten, in vollkommenster Logik entwickelt wird? Diese paar kleinwüchsigen Motive sind's:



Ein Andante in Des, „poco Scherzoso,“ von zwei Taktten eingeleitet, folgt. Humoristisch in hohem Grad bietet auch dieser Satz nicht das Mindeste, was „unverständlich“ erscheinen könnte. Freilich muß man gewohnt sein Alles zu hören, nicht bloß die obenaufsteigende Melodie; und freilich müssen auch die Spieler so geschult sein, daß sie genau, den Intentionen des Componisten entsprechend, hervorheben und zurücktreten lassen, was hervor- oder zurücktreten muß; denn beispielsweise liegt hier gleich zum Beginn das Thema in der Viola und wird vom Cello grazios und doch gewichtig begleitet, während die Oberstimmen sich als bloße Füllstimmen verhalten, bis die Reihe selbständigen Auftretens an sie kommt. Der Bau dieses Satzes ist sehr einfach. Zuerst ein bald abgeschlossenes Thema, dann ein Seitensatz in As. Statt eines Schlußes dafelbst, Rückwendung nach Des zum Thema, welches übrigens schon vorher zwischen durch in canonischer Weise sich hat vernehmen lassen, dann auch der Seitensatz dafelbst. Gegen den Schluß zu weitere Ausdehnung. Der Charakter dieses Stückes ist vom Anfang bis zum Ende streng gefeilt, Alles paßt genau in den Rahmen des Ganzen. Die Contrapuntik oder Polyphonie ist fast überreich. Nie hat eine Stimme, selbst wenn sie eine bloße Füllstimme ist, etwas Unbedeutendes zu fagen.

„Alla Danza Tedesca“ ist der 4. Satz überschrieben. Also ein Vändler oder Dreher. Freilich ein anderer als die von heutigen Hospitanten geschriebenen, höchst einfach und schlicht aber doch genial. 8 Takte erster, 16 Takte zweiter Theil, jeder wiederholt, alle Theile in G-dur stehend (über das Verhältniß dieses G zum vorhergegangenen Des siehe Jahrgang II, Seite 185), nur im zweiten des Trio sehr scharfe Modulationen. Ein reizendes Stück!

„Cavatina Adagio molto espressivo“ Es-dur. Ein ganz kurzes aber herrlich inniges und tief empfundenes Stück von 39 Taktten Hauptatz, 10 Taktten Mittelsatz in Ces-dur und 17 Wiederholung des Hauptthemas. Dieser kleinen Form entsprechend ist die erste Violine vorwiegend, und die Aufschrift Cavatina ganz entsprechend gewählt. Die begleitenden Stimmen machen sich aber dadurch wichtig und wirksam, daß ihnen die trennenden und verbindenden Mittelglieder des Satzes zwischen den End- und Anfangspunkten der Hauptstimme übertragen sind, welche denn auch mit großer Liebe behandelt erscheinen.

Finale Allegro B-dur  $\frac{3}{4}$ . Man hat alle Ursache Jenen zu danken, welche Beethoven riefen statt der großen selbständig gedruckten B-Zuge ein anderes Finale zu seinem Quartett op. 130 zu schreiben, denn sonst wären wir am Ende um eins der eigentümlichsten Bewilde gekommen, die der Meister niedergeschrieben hat. Thematische Erfindung und Reichthum der Ausführung sind hier geradezu uncomparabel. Wir müßten nur ein Stück zu nennen, das mit ihm in Parallele zu stellen wäre: das Finale der 8. Symphonie, an welches schon die Otaensprünge der Begleitung ein wenig erinnern. Das Thema ist merkwürdig genug. Mit G als Dominante von C-moll beginnend, bringt erst der Nachsatz die Haupttonart. Jenen unserer Leser zu Liebe, die durch Verhältnisse nie in der Lage sind, diese Werke zu genießen, möge das Thema hier abgedruckt stehen und ihren Durst nach dem Ganzen reizen:



Was nun der Meister mit diesem höchst geistreichen Thema,

dessen Charakter sich durch kein „Wort“ erschöpfend bezeichnen läßt, beginnt, was für Wirkungen er durch ebenso natürliche als frapante Modulationen bei den Eintrittten desselben hervorbringt, das ist der eindringendsten Analyse werth. Gleich im zweiten der beiden ersten kleinen und wiederholenden Theile, der sich hauptsächlich auf der Plagaharmonie von F bewegt, tritt statt des erwarteten Schlußdreiklangs B-dur der Dominantseptimenakkord von Es, also b, d, f, as mit dem Thema pp. ein, und mit einer lebhaften Steigerung geht der Satz erst am Ende nach B-dur, ein Effect so rein musikalischer Art und so schlagend, daß man davon wie elektrisirt ist. Nun wird das Motiv des Themas zu einer kurzen Ueberleitung zum Seitensatz verwendet, der sich im Ganzen mit seinem Gefolge in F bewegt; am Schluß des ersten (größeren) Theils nach wüthiger Ausbreitung des tonischen F schiebt sich der Componist chromatisch durch fs nach g und das Thema wirkt wieder neu genug. Im (größeren) zweiten Theil wird durch das Thema zuerst in einen Mittelsatz As-dur geleitet, in welchem sich im Gegensatz zum Vorausgegangenen ein earlieres Element geltend macht. Dasselbe wird in 50 Taktten erschöpfend ausgesprochen, und dann leitet die Otaensprünge in burlesker Weise durch Viola und Cello springend zum Thema über, welches jetzt in F-moll beginnt. Es soll aber noch nicht aufkommen. Der Componist hält erst noch das Motiv c fest und führt es mit dem Motiv b gleichzeitig in contrapunctistisch fugirter Weise durch. Dieser Satz läuft in ein großes Unifono aus und zwischen den letzten, mit großem Gewicht betonten Noten desselben: es, c und e cis, setzt sich allmählig d fest, auf welchem jetzt das Thema wiederum pp. eintritt, um sich hernach, statt nach dem erwarteten F, mit ebensoviel Kühnheit wie Grazie nach Es zu wenden; später folgt B und die Reprise des Anfangs mit verschiedenen Veränderungen. Analog mit dem ersten Theil setzt sich die Sache fort. Selbst der obige As-dur-Mittelsatz erscheint noch einmal im Cello in Es, später wieder in der 1. Violine in B. Fast konnte man bestimmt erwarten, daß sich Beethoven jene Otaensprünge nicht werde entgehen lassen um noch ein gehöriges Stück Scherz damit zu treiben, was denn auch vor dem Rückgang zum Thema reichlich und belustigend genug geschieht. Zuletzt verwickeln sich nach und nach alle Stimmen in das Motiv a, aus dem mit großartigem Schwung wieder in Es das ganze Thema  $\frac{3}{4}$  herausgeht. Nun meint man wohl es werde mit dem Spiel aus sein. Aber noch muß das Motiv e Stoff zu einem fugenartigen Satz geben, dann vereinigen sich alle Stimmen in kraftvollen Parallelgängen und Gegenbewegungen, auch die Basssprünge des Themas müssen nochmals eine Rolle spielen, und nach einem verhaltenen aber lebhaft bewegten Pianissimo schließen 3 starke Akkorde das Ganze ab.

In den 6 Sätzen dieses Quartetts ist fast Alles ent-

halten, was die Musik zu leisten vermag; fast jede Stimmung und jeder Charakter ist vertreten: sie ist Schwermuth und kraftvoller Aufschwingung, süßes und beschlagliches Wiegen in Höhen und Tiefen, scharfes launiges Geplauder, Gemüthliches, ernsthafte herliche Empfindung, schwinghaft Humoristisches. Schwieriger ist die Frage über den Zusammenhang der Sätze, der hier etwas loder erscheint. In den Kammerobersächsischen Quartetten (op. 59) haben wir das Gefühl, als ob jeder Satz notwendig gerade so sein und gerade an dieser Stelle stehen müßte. Dieses Gefühl verläßt uns hier, wir sehen in diesem Punkte mehr Willkür und Eigenwillen als Nothwendigkeit. Inwiefern hier, wo im Ganzen geistliche Freiheit herrscht, übertragen wir geistliche Sprünge leicht, während und eine bis in's Einzelne gehende Unordnung und Anarchie verstimmt und zurückschreckt, selbst wenn ein scheinbarer Zusammenhang durch eine aufmerksamsittliche Idee aufgestellt ist.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

### Religiöse Musik.

Eduard Guth. Der erste Psalm; für gemischten Chor mit Begleitung der Orgel (ad lib.). op. 4. Mannheim, C. F. Beckl.

S. B. In dem Verfasser dieses Psalm's glauben wir ein sehr schätzenswerthes Talent für religiöse Vocalmusik zu erkennen und bemerken von vorn herein, daß uns das wiederholte Durchspielen deselben, wenn auch nicht gerade einen vorwiegend musikalischen, doch jenen Antheil abgerungen hat, den das genaue Zusammenreffen von Wort und Ton, von textlichem Sinn und musikalischem Ausdruck jedesmal erweisen muß. Denn darauf kommt es bei aller Vocalmusik, sei ihr Inhalt nun weltlich oder religiös, vor Allem an. Etwas von selbstständig wirkender Musik opfert man gern, wenn dieses erreicht ist, nur darf die Sache eben nicht un-musikalisch werden.

Der Verfasser hat den ganzen Psalm ohne Auslassungen, nur mit geringen Wortveränderungen der Lutherischen Uebersetzung nach bearbeitet, und zwar in folgender Weise:

Das Ganze besteht aus 4 zusammenhängenden Hauptsätzen. Der erste (Andante sostenuto, G-dur  $\frac{3}{4}$ ) enthält den Text bis zu den Worten: „und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht.“ Die Anfangsworte: „Heil dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, noch tritt auf den Weg der Sünder, noch sitzt da, wo die Spötter sitzen“ sind in einem ruhig betrachtenden Ton gehalten; die Worte: „Weg der Sünder“ und „Spötter“ dabei nicht ohne Feinheit angedeutet. Mit dem Schluß dieses Absatzes in E-moll tritt zu den Worten „Sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn“ ein kräftiges und imitatorisch ausgeführtes Motiv ein, welches in schwinghafter Weise sich fortsetzt, zuletzt jedoch wieder milderem Tonen weicht, namentlich zu den Worten: „und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht.“ Dieser Satz endigt in G-dur pp.

Die ferneren Worte: „der ist wie ein Baum“ bis: „das gerüth wohl“ sind für vierstimmigen Sologefang bearbeitet (Moderato, Es-dur  $\frac{3}{4}$ ). Dieses Stück hat eine zweiteilige Form, indem es im ersten Theil, der zur Dominante lenkt, den ganzen Inhalt aussprechen läßt, woraus das Hauptthema und der leise angedeutete Seitensatz sich in der Tonika wiederholen. Hier erhebt sich der musikalische Ausdruck zum poetischen, indem bei den Worten: „der seine Frucht bringet“ durch eine kleine melodiamatische Verzierung und gleichzeitigen wiegenden Wechsel von Tonika und Dominante die Süßigkeit und Güte dieser Frucht angedeutet scheint. Nach Beendigung dieses Satzes in Es tritt

der dritte Satz mit durchschneidenden Klängen und Rhythmen (Allegro agitato e molto deciso, G-moll  $\frac{3}{4}$ ) zu den Worten: „Aber so nicht die Gottlosen nicht“ ein, Die Form

dieses Satzes ist die des wiederholten Hauptatzes mit nicht wiederholtem Seitensatz; in den letzteren bilden ungefähre die Worte: „Darum bleiben die Gottlosen nicht im Gericht“ (D-moll). Uebrigens hat diese Behandlung der Form hier nichts schablonenhaftes, sondern gibt sich natürlich und wie von selbst. Wir bemerken sogleich, daß uns nur der vielmalige Eintritt des Hauptatzes in der Haupttonart G-moll etwas monoton erscheint. Dieses Stück schließt mit einer Halbcaesur auf der Dominante von G.

Der vierte Satz zu den Worten: „Denn der Herr schauet die Bahn der Gerechten“ bis zum Schluß (G-dur, alla breve) ist als Fuge mit zwei Subjekten behandelt und zwar spricht das erste Thema die oben angeführten Worte aus; nach dessen Durchführung erscheint ein Gegen Thema in E-moll zu den Worten: „Aber der Gottlosen Weg vergehet.“ Nachdem auch diese zweite Fuge einigermaßen ausgeführt und der Satz zur Dominante der Haupttonart zurückgeführt ist, erscheinen beide Themen gleichzeitig, das zweite nunmehr nach G-dur transponirt. Hierauf noch ein Più mosso und ein Anhang, der p. anhebt und sich zum Ende zu einem breiten Kirchenschluß erhebt.

Man wird gegen diese Disposition nicht nur nichts einwenden können, sondern sie sogar sehr loben dürfen, denn sie entspricht in hohem Grade dem Inhalt der biblischen Worte, ist zugleich durchaus musikalisch und erfüllt sogar die wesentlichen Bedingungen der Kirchenmusik insofern, als sie die Hauptmomente kirchlichen Bewußtseins enthält (siehe 50 Thesen über Kirchenmusik, Jahrgang I, Nr. 27; 26. These).

Daß hier die Mittel des 4 stimmigen Chors und Sologefangs ausschließlich angewendet sind (die Orgel ist offenbar nur als Unterstützung für unsichere Chöre beigegeben), drückt dem Ganzen ebenfalls den Charakter echter und angemessener Kirchlichkeit auf und wird allgemein gebilligt werden müssen.

Es erübrigt noch die Beantwortung der Frage nach der Erfindung, dem Styl und der musikalischen Ausdrucksweise überhaupt.

Wenn wir Recht haben von jeder Vocalcomposition zu verlangen, die Musik solle soweit im Text aufgehen, daß sie nur um feintwillen da zu sein scheint und doch an und für sich Musik, d. h. den Gesetzen dieser Kunst entsprechend bleibt, so dürfen wir auch der Erfindung und dem Styl unseres Componisten alles Gute nachsagen. Die Musik will nirgend etwas für sich sein und ist's doch. Man erkennt das an der durchaus ungewollenen Weise, in welcher sie sich dem Text, und der Text der Musik anschließt, so daß das Eine das Andere in seinen innersten Bedingungen nicht stört. Wir behaupten aber, daß die hierzu erforderliche Geschmeidigkeit der musikalischen Erfindung mehr Talent voraussetzt als man gewöhnlich zu glauben geneigt ist; je mehr Bedingungen und zwar gleichzeitige oder sich widersprechende der Componist zu erfüllen hat und zu erfüllen vermag, desto größer muß sein Talent und sein Verdienst erscheinen. Wir versuchen nicht das Vorhandensein dieser Erfüllung in dem vorliegenden Psalm durch Beispiele zu beweisen. Einige Beispiele beweisen Nichts für das Ganze und das Ganze können wir nicht herzeigen.

Unser Psalm erscheint durchaus nicht als Nachahmung irgend eines andern Componisten. Es ist auch keine ältere Ausdrucksform nachgehahmt, sondern der Componist spricht ganz im Idiom unserer Zeit. Allerdings finden sich auch keine Züge, die als einer bestimmten Persönlichkeit angehörend auffallen müßten. Ein sehr gesunder und durchaus achtungswerther Ecliticismus scheint uns daher dem Componisten vindicirt werden zu müssen, und daß wir hiermit seinen Tadel, sondern in diesem Falle sogar ein warmes Lob gemeint haben wollen, können wir versichern. Es ist mit der Originalität besonders bei kirchlicher oder religiöser Vocalmusik eine eigene Sache. Meint ein Componist es ernst mit seiner Aufgabe und mit dem Aufgehen seiner Musik im Text, so wird er sich sogar möglichst jeder allzu individuellen Ausdrucksweise enthalten; er muß in der der allgemeinen

Sprache den Gedanken des das Einzelne in sich auflösenden höchsten Wesens ausprechen, und hiermit vereinigt sich eben keine individuelle Absonderlichkeit des Ausdrucks. Das ist es, was uns bei vielen sonst werthvollen religiösen Musikwerken stört, daß der Componist nicht über sich selbst hinaus zum Allgemeinen und Höheren gelangt.

Wir haben eben die Ueberschrift „Religiöse Musik“ gegeben und doch im Verlauf der Recension die „Kirchlichkeit“ des Stücks betont. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich dadurch, daß ein Psalm keine direkte Beziehung zum Gottesdienste hat, da er weder speciell christlich, noch (eben darum) kirchliche Bedeutung hat. Gleichwohl kann er nicht ausgeschlossen werden, so wenig der Psalter selbst dem christlichen Gottesdienste fremd ist. In wiefern nun immer dieser „erste Psalm“ als „Kirchenmusik“ Anwendung finden möchte, jedenfalls sei er den Gesangsvereinen als eine erfreuliche Novität bestens empfohlen.

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

### C. Pianoforte.

Die Pianoforte-Fabrikation war sehr zahlreich und durch die besten Firmen vertreten. Bis Mitte Juni (später dürfte es noch einige Nachzügler gegeben haben) hatten 130 Aussteller 228 Pianos ausgestellt. Die Theilnahme war also größer als bei der ersten Londoner Weltausstellung (1851), wo 106 Aussteller mit 191 Pianos figurirten \*).

Ueber ein Drittel aller ausgestellten Claviere war englisches Fabrikat. Die englische Fabrikation war durch 46 Firmen vertreten, welche zusammen 94 Claviere ausgestellt hatten. England zunächst stand in der Quantität der Vertretung der deutsche Zollverein mit 31 Firmen und 42 Claviern, dann Frankreich mit 18 Ausstellern und 33 Claviern. Aus Oesterreich hatten acht Clavierfabrikanten zwölf Pianos zur Ausstellung gesandt \*\*).

Ein genaues und allseitig gerechtes Urtheil über den absoluten und vergleichsweise Werth der ausgestellten Claviere war ungemein schwer zu fällen. Der Raum war zu groß und durch tägliches Aufspringen des Bodens in fortwährender Feuchtigkeit erhalten. Die Claviere wurden an Ort und Stelle, also unter sehr unangünstigen und überdies sehr ungleichen Bedingungen geprüft \*\*\*). Ein neuer Abschnitt der Geschichte des Clavierbaues wird sich von der diesjährigen Londoner Ausstellung nicht datiren, da sie zwar manche kleine Verbesserungen, aber keine durchgreifende neue Reform aufwies.

Unter den englischen Clavierfabrikanten steht bekanntlich Broadwood obenan. Es hat ihn auch diesmal keiner seiner

Nebenbuhler das Scepter entwunden. Die Vorzüge seiner Mechanik sind bekannt, nicht minder die riesigen Dimensionen seines Fabrikbetriebs. (Nach den neuesten authentischen Angaben beträgt die Summe, welche Hr. jährlich verausgabt, nach dem Durchschnitt der letzten fünf Jahre, für Entlohnung der Arbeiter (mit Ausschluß der Commis und Factoren) 46.306 £. St., für Holzankauf 17.434 £. St., für Metall 11.405 £. St., für Eisen 935 £. St. Die Zahl der in Hr.'s eigenen Fabrik beschäftigten Arbeiter ist 560, die der jährlich verfertigten Pianos 2120.)

Die von Broadwood ausgestellten vier Concertflügel (das erste in Coromandel — die 3 andern in Palisanderholz, alle vier ohne die mindeste Last — ohne Verzierung) leisteten an Kraft und Fülle des Tons, angenehmem Spielart, schöner und dauerhafter Arbeit, was von den besten Claviern einer weltberühmten Firma nur immer erwartet werden konnte. Daß Broadwood auf der Ausstellung keineswegs bloß zu glänzen beabsichtigte, bewies seine Ausstellung von einzelnen Clavierbestandtheilen und Modellen, welche den lehrreichsten Einblick in das Detail seiner Fabrication gewährte, und von zahlreichen jenseits Sachgenossen mit Nutzen und Interesse betrachtet worden ist \*). Broadwood zunächst sind von englischen Fabrikanten Collard & Collard zu nennen, von welchen 6 Instrumente ausgestellt waren, worunter: zwei schön ausgestattete Concertflügel zu dem Preis von £. 400. Interessant war das Modell eines Pianinos (Cottage) für Südamerika, in zwei Hälften der Länge nach zerlegbar. Ein Maultschel wird rechts und links mit je einer Hälfte bepackt und trägt so das ganze Instrument über das Andes-Gebirge (Preis 70 £.). Alle Collard'schen Claviere haben solide einfache Mechanik und sehr festen Corpus; im Ton lassen namentlich die Cottages manches zu wünschen übrig.

Neben Collard und wie dieser mit der Medaille theilhaft, stehen die beiden Londoner Firmen Hopkinson und Kirkmann. Hopkinson hatte 3 Concertflügel von größtem Tonvolumen, einen Stückflügel und 3 Cottages ausgestellt. Eines der letzteren fiel durch den billigen Preis von 38 Guineen auf. Hopkinson's Pianos haben eine treffliche neue Repeatingmechanik, welche weder durch „doppeltes“ noch durch „einfaches Schappement“ bewirkt wird. Zuviel verpricht aber dieser Fabrikant wenn er von seiner „Tremolo Check-Action“ rühmt, daß sie den Spieler in den Stand setze, „mit bereits niedergebücktem Finger ein Tremolo, wie auf der Geige oder wie ein Sänger mit der Stimme, hervorzubringen.“ Eines seiner Pianos („Boudoir“) war mit einem „Harmonik-Pedal“ (Octabenzug durch Druck auf die halbe Saitenlänge) ausgestattet, eine Erfindung, von der wir keinen musikalischen Nutzen absehen. Whiffelot hatte in Paris 1855 schon dergleichen „Pianos octavians“ ohne großen Ruhm ausgestellt. Kirkmann und Sont hatten (auf der indischen Abtheilung) einen Concertflügel von indischem Rosenholz, mit prachtvoll eingeleiteter Arbeit um den Preis von 1200 £. St. Die Me-

\*) Angemeldet waren für die diesjährige Ausstellung laut Catalog 158, ausgestellt waren davon 28; Zahl der wirklichen Aussteller von Pianos 130. Von den ausgestellten 228 Pianos waren: in Stückform 67, aufrecht stehende 149, tafelförmige 12. Nach Holzgattungen: in Palisander 128, in Nuß 72, in diversen Holzarten 28, in Mahagoni 6. Man ersieht aus diesen Angaben, wie sehr die täglich dringender auftretende Mängel auf Raumersparniß die Fabrication der Pianinos (cottages) befördert, während die Tafelform als unentbehrliches Mittelglied zwischen jenen und den eigentlichen Pianofortes immer feltener wird. Auch die einst hochbetriebene Anwendung des Mahagoniholzes scheint im Absterben.

\*\*) Aus folgenden im Ausstellungscatalog repräsentirten Ländern, welche musikalische Instrumente zur Ausstellung geschickt hatten, waren keine Claviere erschienen: Türkei, Baden, Böhmen, Hannover, Sachsen-Altenburg und Würtemberg, Nassau, Portugal.

\*\*\*) Ueber die eigenthümliche Natur des Claviers als Ausstellungsgegenstand hat Herr S. B. Stricker eine Reihe trefflicher Bemerkungen in den Publicationen des k. k. Gewerbevereins niedergelegt.

\*) Wir fanden das vor 10 Jahren von Prof. Schaffstädt ausgesprochene Urtheil über Broadwood so vollkommen bestätigt, daß wir uns nicht verlagern können, es hier noch Schaffstädt's Bemerkungen über Erard zu wiederholen: „Der Ton der Broadwood'schen Instrumente ist namentlich in den Mitteloctaven und den höheren unüberbrosen an Klangfülle und Gesang. Er ist zugleich weittragend und scheint sich wegen seiner innern Fülle in einer gewissen Entfernung noch besser zu entwickeln. Der Anschlag ist ziemlich leicht und läßt sich ebenselbstig vom Pianissimo zum höchsten Forte steigern, ohne je zu verlangen, ja er scheint sich wegen der großen und ungehinderten Schwingung der Saiten wirklich unter den Fingern immer mehr und mehr zu entwickeln. Die Erard'schen Instrumente sind im Decant etwas scharf, dagegen steht der Bass in außerordentlicher Kraft und Rundung da. Der Anschlag ist etwas leichter als bei den Broadwood'schen und man hat den Ton in Bezug auf piano und forte bei jedem Stand der Taste vollkommen und nie verlagert in seiner Gewalt. — Daß mit solchen Instrumenten (wie Broadwood's und Erard's) alles was von Pianofortemachern des Continents geliefert worden ist und werden kann, bei der Beurtheilung nicht in Vergleich gezogen werden konnte, versteht sich wohl von selbst, so ungern sich die Hände gefehen mögen.“



chanit ist von Kirkmann in London verfertigt, der Kästen in Madras (Westindien) nach Zeichnungen Kirkmann's von Eingeborenen geschloßen. Zwei Arbeiter waren ein Jahr lang an den Formen dieses Instruments beschäftigt, das ohne Zweifel das prächtigste musikalische Schanzrad der Anstellung bildete. Die Spielart der Kirkmann'schen Flügel ist sehr angenehm, ihre Mechanik (complicirter als Broadwood's) schön, der Gesang etwas laut und trocken\*. Der Kirkmann'schen Erfindung des „schwingenden Resonanzbodens ohne Niederdruck“ (pressure) können wir keine erhebliche Wirkung auf den Ton nachräumen.

Die übrigen mit der Preimeidaille theilten englischen Pianoformtuner sind Caddy, Hallen, Greiner, Harrison, Küst, Warrum und Pohlmann.

Solid gearbeitete aber nicht durchaus egal, auch etwas schreieud im Ton sind die Claviere von C. Caddy. An den Instrumenten von Hallen & Comp. excollirt gleichfalls mehr die gute Arbeit als der Ton, der namentlich im Bass nicht hinreichend distinct und lose ist. Greiner in London hatte an einem Clavier eine neuerfundene Stimvorrichtung, mittels welcher alle 3 Saiten auf einmal zu stimmen sind. Die Aufmerksamkeit erfindlicher Clavierbauer hat sich wohl noch immer nicht gehörend den Lebensständen zugewandt, welche mit dem Stimmen eines Pianos verbunden sind. Hier muß man auch den Anfang einer Reform freudig begrüßen, und dies ist die Greiner'sche Vorrichtung. Leider vertheuert sie jedes Instrument um mindestens 10 £. St., muß also auch in dieser Hinsicht noch praktischer werden. Hampton in London, von dem zwei Pianos ausgestellt waren, nennt sich „Inventor of the double Tension or compressed Principle.“ Dies Improvement besteht hauptsächlich in einer geraden Röhrenstrette unter dem Resonanzboden und scheint weniger den Klang als die Dauerhaftigkeit der Instrumente für den Export, namentlich in heiße Länder zu befördern. Pohlmann und Söhne in London hatten einen guten Flügel und daneben ein historisches Curioso, zugleich als eine Art Adelsdiplom ihrer alten Firma, nämlich ein altes Clavier vom J. 1772, ausgestellt, an welchem nachweislich Gluck seine „Armidia“ componirt hatte. Gute Arbeiten lieferten ferner die englischen Firmen Harrison (sehr einfache Mechanik), Warrum (Cottages-Flügel mit Hammer Schlag von oben) und Küst (Piano von etwas schwachem aber edlen Ton; neue Art von Tubula-Holzstäben).

Als Curiosa in dieser Abtheilung erwähnen wir ein kleines Octaviges Clavier für 10 Stimmen („Ten Guinea-Pianoforte“) in ganz einfachem Holz von Chappel. Es ist in einer Gartenlaube oder einem Dachstübchen bequem unterzubringen, daher für Schüler oder Componisten ganz praktisch. Unter den Pianos stand ein wie ein Clavier zu spielendes kleines Instrument von Lotke in Mandsefer, benannt The Peri Campanula, or Fairy Bells.“ Dies poetisch getaufte Ding ist bequem auf einen Tisch zu stellen und erhält seine Töne nicht aus Saiten, sondern aus gestimmten (eigentlich verstimmt) Stöcken. Somit nicht viel mehr als ein Spielzeug. Eine eigenthümliche Idee von wenigstens instructivem Werth war das ganz in Glas gefasste Pianino von Charles Hampton. Die ganze Mechanik eines Claviers in den verschiedenen Stadien seiner Fertigung ist da vor Augen gelegt, nicht als historische Illustration, sondern als praktische Erläuterung des heutigen Clavierbaues. Hampton wurde „ehrenvoll erwähnt.“ Die Franzosen haben im Vergleich zu den letzten Anstellungen noch immer mehr Fortschritte im Clavierbau gezeigt, als die Engländer, obgleich sie diesmal ebenfalls etwas principiell Neues, Reformatorisches aufweisen konnten. Die Claviere der Franzosen waren, wie deren Blasinstrumente vortrefflich placirt und gut gestimmt, überdies auch in ihren geringeren Exemplaren wenigstens von sehr anständiger Qualität.

Der größte und berühmteste Name der französischen Clavierfabrikation Erard hatte sich an der Anstellung nicht betheiligt.

Unschätzbare herrschte sein Geist aber gar sehr in diesen Räumen, denn der Einfluß, den seine Erfindung des double échappement auf die moderne Fabrication geübt, war an zahlreichen Arbeiten direkter und indirecter Nachahmer wahrzunehmen. Was sich im Laufe der Zeit auch für Bedenken gegen die Erard'sche Repeatingmechanik erhoben haben, namentlich gegen deren allzugroße Complication und vielen Reibungspunkte, welche die Dauerhaftigkeit beeinträchtigen: in ihrem Princip bleibt sie doch etwas Ideal\*. Wie die Großes die Mechanik in ihrem Einfluß auf die Schönheit des Tons leisten konnte, hat Erard glänzend dargezogen. Gegenwärtige und künftige Aufgabe der Clavierfabrikanten muß es sein, Erard's Resultate mit einfacheren Mitteln, namentlich das double échappement, wo es überhaupt als Princip festgehalten wird, in minder complicirter Form herzustellen. (Die Claviere der Schweizer Hüni und Häber, des Petersburger's Becker, des Belgiers Sternberg, der Firma Herz in Paris u. A. befanden diese Tendenz mehr oder minder.) Die Preimeidaille erhielten von französischen Clavierfabrikanten: Herz, Pleyel, Wässel, Blanchet, Bore, Boisselot, Rangoot, Martin, Montal, Krieglstein. Herz hatte ein Piano und einen Stußflügel von weittragendem, glänzendem Ton ausgestellt. Der Mechanismus ist wesentlich Copie Erard's, nur ist das double échappement um drei Bestandtheile vereinfacht. Die Spielart fanden wir weniger vorzüglich, als bei Broadwood, der Anschlag läßt einen eigenthümlichen doppelten Fall der Tasten empfinden, er zuckt. Das prachtvoll ausgestattete Piano von Herz war seinen Pianos nicht ebenbürtig. Sehr anerkennenswerth ist das (schon 1855 in Paris) bewiesene Streben von Herz (auch von Montal u. A.) beim überhandnehmenden Mißbrauch des Eisens im Pianoformtoben entgegen zu wirken und an dessen Stelle größere Solidität und zweckmäßiger Disposition des Holzwerks zu setzen. Der starke Saitenbogen und die jährlich gesteigerten Anforderungen an die Größe des Tons haben allerdings zu einer vermehrten Anwendung des Eisens führen müssen, allein man ging damit und geht jetzt noch in Frankreich und England oft so weit, daß der Ton unsäßen metallisch wird, die Schönheit des edlen Claviertons einbüßt. Man sah auch diesmal noch Claviere, deren Körper beinahe ganz aus unverrückbar miteinander verbundenen Eisenstangen u. dgl. bestand. Eine wohlthätige Reaction scheint indeß im Anzug. Ein Pianino (1800 Fr.) und zwei treffliche Flügel (zu 1800 und 3500 Francs) hatte Pleyel aus Paris gesandt. Seine Mechanik, mit einfachem Echappement fällt wesentlich mit der Broadwood'schen zusammen. Eine treffliche Dämpfung, von oben, erweist sich namentlich im Bass als vorzüglich. Die Mechanik des von Wässel (aus Paris) ausgestellten Pianos erschien als ein mit seltenem Fleiß gearbeitetes Kunstwerk. Ein vollendetes Echappement und seltene Ansgleichheit der Spielart machten dieses Instrument den höchsten Anforderungen eines Concertspielers gewachsen. Diesen Firmen zunächst standen: Blanchet, an besser: Flügel die Basssaiten „nach und nach“ überspannen waren, um den scharfen Uebergang zu vermeiden. Ein Pianino in sehr verkleinertem Maßstab von Blanchet erregte Aufmerksamkeit. Boisselot (in Marseille) sandte Claviere mit einfacher Mechanik, von guter Arbeit, voll und weich im Ton. Montal (seit dem fünften Jahre erblindet) erzielt einen schönen Effect durch ein stänzlich existierendes, tönswundliches Pedal. Mit Rücksicht auf heiße Climate beschriftet er den Resonanzboden durch eiserne Stangen, ohne Leim. Montal, ebenso Blanchet hatten Claviere zum Transportieren eingerichtet. An den Pianos aus der großen Fabrik von Aucher Frères in Paris befand sich eine patentirte neue Art von Agraffen, welche „ehrenvolle Erwähnung“ fanden. Die an dem Stieg festgemachten transversalen Agraffen haben Böcker, durch welche die Saiten hindurchgezogen sind. Dadurch gewinnen die Saiten

\* Kirkmann fabricirt wöchentlich 23 Stück Pianos und 2 Concertflügel.

\* Statt der zwei Kästen, welche sich bei der gewöhnlichen englischen Mechanik finden, hat die Erard'sche bekanntlich deren fünf und jede Taste mit ihrem Hammer besteht aus nicht weniger als 64 Theilen.

eine genaue und festere Position, welche von den Schwingungen des Resonanzbodens unbeirrt bleibt.

An Bord's Clavieren wurde wahrcheinlich die verhältnißmäßige Billigkeit durch die Medaille anerkannt, im Ton sind sie nichts weniger als edel. Kriegerstein in Paris erhielt die Medaille vorzüglich für einen Bonbois-Stückflügel mit sehr einfacher, aber präciser Mechanik, ungemein sauber gearbeitet, angenehmer aber schwach im Ton.

Debain in Paris, von dessen trefflichen Harmoniums bereits die Rede war, hat ein merkwürdiges ausreißendes Piano ausgestellt, das auf zweierlei Art behandelt werden kann, von Leuten, die Clavier spielen können, und von solchen, die es nicht können. Für die Ersteren ist Debain's Instrument ein gutes Piano, wie irgend ein anderes, für Letztere ist es — ein Leierkasten. Dies „Piano mécanique“ von der Form eines hohen Pianos, gestattet nämlich das Einlegen von Spielwalzen, hier eigentlich flache, mit Stiften besetzte Bretchen, deren sechs bis acht nacheinander eingehoben gewöhnlich ein längeres Tonstück ausmachen \*) . Der musikalische Amateur, der niemals Clavierspielen gelernt, dreht ruhig an einer Kurbel und kann sich in der That sofort mit manchen unserer modernen Virtuosen messen. Das „Piano mécanique“ ist entweder eine tödtliche Verleumdung des Clavier-Virtuosenhums oder eine bedeutungsvolle Warnungssstimme, im Clavierspiel nicht demjenigen nachzugehen, was eine Maschine besser trifft. Der Preis eines Debain'schen „Piano mécanique“ steigt von 50 bis auf 200 L. St. Auch Henry und Martin aus Paris haben solche Pianos à double système de Clavier et cylindre\* ausgestellt. Die Erfindung hat natürlich nur kaufmännische Wichtigkeit.

In der Abtheilung des deutschen Zollvereins standen die Claviere von Bockstein in Berlin obenan, deren einfache, englische Mechanik, kräftiger Ton und angenehme Spielart rühmliches Lob verdienen. In Deutschland hat Bockstein zuerst den (von einer älteren New-Yorker Firma, Chitzing, datirenden) Versuch gemacht, auch die Flügel-Fortpianos die gesonnenen Saiten im Maß über die Stahlsaiten zu legen. Die Preise stellte D. durchschnittlich höher, als die besten Wiener Firmen. Neben Bockstein erhielten aus dem Zollverein die Medaille: Adam, Knader, Hardt, Breitkopf, Hundt, Spangenberg, Schiedmayer. Schiedmayer, die erste Firma in Stuttgart, hat gut gearbeitete Claviere ausgestellt, desgleichen J. M. Breitkopf's Instrumente (Leipzig) sind etwas kurz im Ton; die doppelte Dämpfung versucht mit Glück, was bei Pleyel freilich weit vollkommener erreicht ist. Das an Andre's „Mozartflügel“ angebrachte Bildniß des großen Tonichters vermochte uns für den kleinen, düstigen Ton dieser Instrumente nicht zu entschädigen. Die „ehrenvolle Erwähnung“ galt wohl der klassischen Gestattung und der Billigkeit. Ähnlichen Spielereien sind wir an den Zollvereins-Clavieren nicht ohne Verwundern begegnet. Dahin gehört die abschreckend überladene Ausstattung (Apollo als Sonnenlenker, gemalt, inmitten geschnittenem Schnitzwerk) an dem gelben Piano von Döll und Kamprath in Hamburg, das lombische Glodenpiel nebst Octavenschlag an dem Piano von Malitz in Berlin u. dgl. Aus den Hansestädten erhielt R. G. Falß (in Hamburg) die Medaille für ein in gothischem Geschmack schön ausgestattetes Piano von solidester Arbeit (mit 5 eisernen Spreizen) aber etwas dünnem Ton.

Von belgischen Ausstellern erhielt Sternberg aus Brüssel die Medaille. Seine Instrumente (1 Flügel zu 2500 Fr. und 4 Pianos zu 800 bis 1200 Fr.) in der Mechanik getreue

Copie nach Crad, waren gut gearbeitet, klangen ausgiebig im Maß, in der Höhe etwas trocken und kurz.

Von Schweizer Clavieren stehen jene von Hüni und Hübert auf der Höhe der besseren deutschen Fabrikate; sie sind solid gemacht (Mechanik nach Crad) und hübsch ausgestattet. Neben Hüni und Hübert erhielt Sprecher in Zürich die Medaille, für ein schön ausgestattetes aber zitherartig klingendes Piano. Auch zwei spanische Firmen hatten sich mit schlechten Pianos beheligt. M. Navarro (in Barcelona) und Mortano (in Madrid). An dem Flügel Mortano's gefiel uns die hübsche, neue Einrichtung, daß 2 kleine Falte, rechts und links von der Claviatur, zum Schutz von Trioxaufhängungen angebracht waren \*).

Aus hohem Norden war ein Petersburger Flügel von Becker (kräftiger Ton, etwas schwere Spielart) eingefendet; Pianos aus Norwegen von Hals-Brothers in Christiania) mit englischer Mechanik und dumpfen Ton; — Pianos von Carlson und Comp., dann Hornums aus Dänemark (Kopenhagen), endlich Pianos von Nutmsjö und von Sälkheberg aus Schweden erhielten Medaillen. Die scandinavische Clavier-Fabrikation wird trotzdem noch große Fortschritte zu machen haben, will sie die Concurrenz des Auslandes aushalten.

In dem amerikanischen Hof-hersche die Firma Steinway und Söhne in New-York nicht nur unbedingt über ihre wenigen Rivalen, es gehörten ihre Leistungen ohne Zweifel zu den hervorragenden der Ausstellung überhaupt. Steinway (die Familie stammt aus Braunschweig und hat sich in America binnen wenigen Jahren zu großem Ruhm und einem immensen Fabriksbetrieb emporgeschwungen) hat für mehrere Verbesserungen Patente erhalten. Vorerst wendet Steinway den übersträngigen Saitenbezug, bisher nur bei Tafelclavieren mit Erfolg benützt, auch in flügelartigen Clavieren an, ein Versuch, der noch in seiner Jugend ist, aber, nach bisherigen Erfolgen zu schließen, eine bedeutende Zukunft haben kann. Steinway hatte 2 Flügel und 2 Tafelclaviere ausgestellt. In Tafelclavieren excellirten die Amerikaner schon bei der ersten Londoner Ausstellung; sie verwendeten dabei zuerst die von Pape in Aufnahme gebrachten eisernen Saitenhalter und Stimmnagelplatten. Steinway's Tafelclaviere hatten jedenfalls den schönsten und kraftvollsten Ton, den man bisher in dieser unangünstigeren Form von Instrumenten hervorgebracht. Der Fabricant erklärt dieses Resultat damit, daß er mittelst eines neuen physikalischen Apparates in den Stand gesetzt sei, die Vibrationen des Resonanzbodens genau zu ermitteln, und die Stöße, seien es 2, 3 oder mehrere, je nachdem es die Schwingungsverhältnisse des Bodens verlangen, genau auf die verwandten Punkte desselben zu legen. Dasselbe Princip und die Methode des Ueberstimmens der Saiten hat Steinway auch auf seine Flügel und Pianos angewendet und dadurch, daß jede einzelne Saite mehr Tonfläche des Resonanzbodens und zwar in genauester Correspondenz mit den Schwingungen desselben erhält, wird der Ton mächtig und brillant.

Eine andere Neuerung bei Steinway's Clavieren ist, daß der Metallrahmen aus einem einzigen Stück Eisen gegossen ist. Trotz dieses eisernen Rahmwerks (das das Instrument allerdings alzu schwer macht) war der Ton sehr gut.

Die Repetitionsmechanik bei Steinway hat den Vorzug, daß sie ganz unabhängig von Stößern und Ruß ist, somit eine ganz freie Bewegung der Letzteren zuläßt, und das Klappen verbindet, welches in Folge alter Art von Anhängeln an Stößern, Ruß oder Hammerpiel in der Länge der Zeit leicht entsteht. Steinway's Preise sind durchschnittlich 130 bis 200

\*) Die sehr einfache Vorrichtung ist oben auf der Decke des aufrechten Pianos angebracht. Unerreicht, also rechtwinklig auf der Hammerreihe liegen da oben so viele Stiften neben einander als Tassen im Clavier sind, und jedes dieser Stiften legt einen Hammer der Mechanik in Bewegung, welcher zum mechanischen Ziel bestimmt ist.

\*) An den meisten (namentlich österreichischen) Clavieren vermiffen wir schmerzlich die in England allgemeine Vorrichtung, daß 2 kleine Metallspanner rechts und links am Rahmen die aufgelegten Musikstücke festhalten. Voluminöse Bände, z. B. Partituren kann man ohne dies keine präcise Händeländer, z. B. Partituren am Clavier spielen, da die Plätter auf den gewöhnlichen Palten regelmäßig unzufolge, den Spieler zur Verzerrung bringend.

2. St. für einen Flügel, 70 bis 130 für ein Square, loco New-York. — Steinyaw erhielt die Medaille, desgleichen ein zweiter Fabrikant aus New-York, Mr. Gentry Hulsekamp. Dieser sucht die Qualität des Tons durch eine eigenthümliche Spannung des Resonanzbodens zu verbessern, welche durch Schrauben regulirt und mit der Spannung der Saiten in eine Art Proportion gebracht ist. Hulsekamp geht von der Ansicht aus, daß bei der gewöhnlichen Construction unserer Claviere der Bezug der Saiten an dem Rahmen eine Zusammenpressung des Resonanzbodens und damit eine Störung seiner Schwingungen bewirkt. Er verbindet deshalb den Rahmen des Instruments mit dem Stimmloch durch eiserne Platten und Bolzen. Die Saiten liegen 10 Zoll vom Resonanzboden entfernt, der Steg des letzteren mehr nach der Mitte des Bodens; schräge Stützen verbinden den oberen und untern Steg, wodurch mehr Resonanzbodenfläche und eine weitere Saitenlage erlangt wird. Der Mechanismus ist mit doppelter Repetition. — Die Clavierfabrikation in America schreitet mit Riesenschritten vorwärts und dürfte bald an Umfang die englische erreichen.

Die österreichische Clavierfabrikation war durch 8 Aussteller in erfreulicher Weise vertreten. Obenan standen die Leistungen der bereits mit mehreren Medaillen geschmückten Hofclaviermacher J. B. Streicher und Friedrich Ehrbar. J. B. Streicher (der auch durch die Ausstellung seiner später zu erwähnenden Saitenwaage seinen Ruf als wissenschaftlich gebildeter und erfundungsreicher Kopf neuerdings bewährte), hatte zwei Bassflügel von edlem weichen, besonders im Discant gefaßtem Ton und äußerst angenehmer Spielart ausgestellt. Das eine, besonders leicht und egal, mit Streicher's halb-engl. Patent-Mechanismus, das andere ganz englischer Construction. Bei letzterem ist der Hammerstuhl zum Aufschlagen; er kann auch von der Claviatur getrennt und ganz bei Seite gelegt werden, was das Aufeinanderberühren des Mechanismus sehr erleichtert. Mit besonderer Genüßnahme muß diese vielerleiartige Firma die Wahrnehmung erlauben, daß die trefflichen, von Streicher zuerst eingeführten „liegenden Dämpfungen“ sich in London an allen Clavieren deutschen Kastenbaues angewendet fanden. Neben dieser ältesten war es die jüngere Firma Friedrich Ehrbar \*), welche in London den guten Ruf der Wiener Clavier-Fabrikation rechtfertigte. Das Ehrbar'sche Pianino (im Fach der Pianinos ist diese Firma bekanntlich die erste Spezialität in Oesterreich) wett-eiferte an Fülle und Kraft des Tons so siegreich mit den allerbesten und theuersten der Ausstellung, daß es schwierig wäre, ein vorzüglicheres namhaft zu machen. Das ausgestellte Instrument bewährte die Trefflichkeit von Ehrbar's neuer Resonanzboden-Construction (für Pianinos), welche hauptsächlich darin besteht, daß der ganze hintere Raum des Instruments zum Boden verwendet und dieser im Quadrat gebaut ist. Bis hier waren die verhältnißmäßig zu kurzen Basssaiten durch den Resonanzboden zu wenig unterstützt. Um die Schwingungen derselben zu verstärken, mußte der, bisher von dem sogen. „Anhängelod“ eingenommene Raum gewonnen werden. Ehrbar ersetzte deshalb den Anhängelod durch eine eiserne Platte, in welcher die Anhängelöcher feststehen und welche Platte vom Resonanzboden gänzlich getrennt, denselben frei vibriren läßt. Der ausgezeichnete Ehrbar'sche Flügel (engl. Mechanik) zeichnete sich durch Tonfülle, edlen Gesang und treffliche, dem Spieler entgegenkommende Mechanik aus. Zwei von Ludwig Bösendorfer ausgestellte Pianos (mit Wiener Mechanismus) fanden zwar nicht auf der Höhe der berühmten Leistungen seines verstorbenen Vaters Jgnaz Bösendorfer, doch jener seiner Nachbarn Streicher und Ehrbar, dennoch fand ihr brillanter Ton und ihre solide Arbeit verdiente Anerkennung.

Unter den übrigen österreichischen Clavieren zeichnete sich das von Franz Schneider verfertigte mit Streicher'schem Patent-Stoßzungenmechanismus vortheilhaft aus. Die Pianofortes von Cramer, Blümel und Potjze in Wien (sämtlich mit Wiener Mechanik) vereinigten Sauberkeit und Solidität der Arbeit mit bemerkenswerther Billigkeit der Preise. Von Wiener Pianofortemachern erzielten Streicher, Bösendorfer, Ehrbar und Blümel die Medaille, Cramer und Schneider die ehrenvolle Erwähnung.

Außer Wien hat nur noch Pest sich an der Preisbewerhung der öfter. Clavierfabrikation beteiligt, und zwar durch Herrn Bergszhaji, welcher 2 Flügel mit Wiener Mechanismus ausgestellt hatte. Dieser Fabrikant hat eine Aenderung am Resonanzboden angebracht, von der Ansicht ausgehend, daß nur ein breiterer Steg (als bei den gewöhnlichen Clavieren) im Stande sei, die Vibration der Saiten ungeschwächt und in gleicher Stärke dem Resonanzboden mitzutheilen und so der entsprechenden Schwingungsfähigkeit zu eignen. Er will „die allzugroße Spannung der engl.-franz. Resonanzböden ausgleichen,“ mit anderen Worten „die Schwingung des Resonanzbodens je nach dem Bedürfniß der einzelnen Octaven reguliren.“ Es ist nicht zu leugnen, daß Herr B. durch seine Methode, welche ihm die Preismedaille erlang, vieles für die Gleichförmigkeit des Tons gewonnen hat, wenn dieser auch an Kraft und Schönheit noch keineswegs Ueberspitzliches leistet.

Im Allgemeinen läßt sich den öfter. Clavieren nachrühmen, daß sie seit 10 Jahren in Hinsicht auf Ton, also auch auf Bau an Stärke zugenommen haben. Daß sie den „großen Ton“ der englischen Instrumente nicht als höchstes Ziel, dem selbst bei der Gesang zu opfern wäre, erstreben und nachahmen, ist zu rechtfertigen, — wir haben nun einmal eine andere Art zu hören, zu fühlen, zu wohnen und was noch sonst die musikalische Anschauungsweise einer Nation mit bedingen mag. Eben so sehr war aber das Herausgehen aus dem Extrem einer veralteten, allzuschwächlichen Lieblichkeit des Claviers eine Nothwendigkeit, welche in Oesterreich nun auch auf das Einfachste vollste erkannt und gewürdigt ist. Der übermäßig ind stark, aber etwas pochende Ton der französischen und englischen Pianos ist dem musikalischen Naturell unserer Landesleute nicht sympathisch. Ein gutes Wiener Clavier bringt, wenn auch mit kleiner Stimme, einen so reinen süßen Gesang, daß es in dieser Eigenschaft nirgend übertroffen wird. Auch Tragfähigkeit hat der Ton und, — was man von manchem gefeierten englischen Piano nicht sagen kann — er „ist gleich da.“ Dazu kommt der große Vorzug einer verhältnißmäßig großen Billigkeit. Nur würden wir im Interesse des Exports die Wiener Pianos gern im Kaufen stärker gebaut sehen. Sie müßten dann noch manches Land erobern.

## Nachrichten.

Von Mendelssohn's Reiseberichten ist dem Vernehmen nach bereits der 4. Abdruck unter der Presse.

In Dresden sollen demnächst wieder einige Opern mit der tiefen Orchesterstimme aufgeführt und die Vorstände und Capellmeister der bedeutendsten deutschen Opernbühnen zu diesen Vorstellungen eingeladen werden.

Unter der Direction der königl. Capellmeister J. Rieg und F. Pudor soll in Dresden eine Theaterakademie ins Leben gerufen und im October eröffnet werden.

Bei Ritter-Biedermann in Leipzig und Wintertur hat nächstens Robert Schumann's nachgelassene Missa sacra für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters, op. 147 in Partitur, Orchesterstimmen, Chorstimmen und Clavierauszug erschienen.

Hr. Paul David in Leipzig, Sohn des vorigen Concertmeisters ist als Mitglied in die Hofcapelle zu Carlsruhe eingetreten.

\*) Unter dem Namen Sauerfert, dessen Nachfolger Ehrbar ist, kennt man freilich viele Fabriken fast aller. Das Sauerfert'sche Geschäft wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wien etabliert und im Reich ist dessen musikalischer Stammbaum bekanntlich noch viel älter.

A. Dreyschod ist von Prag nach Petersburg abgereist, um dort seine Stellung als Professor des Clavier-spiels am Conservatorium anzutreten.

Der Pianist N. B. Gottschall in New-York hat, wie amerikanische Briefe erzählen, auf seiner letzten Rundreise in 120 Tagen, 15,000 engl. Meilen zurückgelegt und in dieser Zeit 109 Concerte gegeben. Time is money!

Die seltsame „Apfignie in Aulis“ von Gluck erscheint demnächst auf der Dresdener Hofbühne mit Benutzung der Wagner'schen Instrumentation. (Franz Jannet-Krall wird sich in der Titelrolle als tragische Sängerin versuchen.)

Bei Falter und Sohn in München ist soeben erschienen: „Die Hochzeit auf der Alm“, Operette von Michael Haydn, dem als Kirchen-componist bekannten Bruder Joseph's, im Jahre 1768 zu Salzburg geschrieben.

## Wien.

Se. Majestät der Kaiser hat Herrn Johann Herbst, Chormeister des Wiener Männer-Gesangsvereins und artistischem Director der Gesellschaft der Musikfreunde, in Anerkennung seines bei verschiedenen militärischen Anlässen mit patriotischer Gesinnung bewährten verdienstlichen Wirkens, das goldene Verdienstkreuz mit der Krone zu verleihen geruht.

Eine mit dem hiesigen Hofoperntheater organisch verbundene Gesangs-schule soll geschmeiht und die dazu erforderlichen Geldmittel sollen — freilich mit Benutzung der früher dem Conservatorium zugefallenen Fonds — in Aussicht gestellt worden sein.

Ueber den verstorbenen Hofcapellmeister J. A. Haydn bringen die „Neuen-Journalen“ folgende biographische Notiz: Er war am 11. Februar 1790 in Salzburg geboren. Seine Lehrer waren: im Gesang der erzbischöfliche Sänger Theobaldus Gerl, im Clavier- und Orgelspiel und im Generalbass zuerst Andreas Brunmayr (Schüler L. H. C. Scherzer's), dann Michael Haydn. Im Jahr 1808 ward er Organist im Stifte St. Peter. 1815 kam er nach Wien, gab Clavierunterricht und verwohlwollte sich in der Theorie des Contrapunctes bei dem damaligen Hofcapellmeister Seydler. Im Jahr 1824 ward Haydn Regenschori bei den Schotten, im nächstfolgenden Jahre Organist in der Hofcapelle, wo er nach Seydler's Tod bis zum Hofcapellmeister avancirte. Auch war er Präses und lange Zeit hindurch Dirigent der „Witwen- und Waisen-Conkünstler-Gesellschaft.“

Johannes Brahms ist hier eingetroffen.

## Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Fortsetzung.)

Foerster Nizler spricht in seiner „Musikalischen Bibliothek“ (Leipzig, 1738) über J. S. Bach's Generalbassspielen in folgender Weise aus: „Wer einen guten Generalbass spielen lernen will, soll die Hand-sachen fleißig vornehmen. Das ist das einzige Mittel, wodurch ein richtiges Generalbass zubereitet wird. Man wird es auch gleich aus dem Accompaniren hören, ob man sich in Hand-sachen geübet oder nicht, nachdem nämlich viel, wenig oder gar kein Gesang darinnen ist. Wer das delicate im Generalbass und was sehr wohl accompaniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach alldhier zu hören, welcher einen jeden Generalbass zu einem Solo so accompanirt, daß man denken, es sei ein Concert, und wäre die Melodie, so er mit der rechten Hand macht, schon vorher also gesetzt worden. Ich kann einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbst gehört.“

Johann Friedrich Daube, hochfürstl. württembergischer Kammer-musikus, sagt in seinem „Generalbass in 3 Accorden“ (Leipzig, 1756: „Bei der Ausübung des Generalbasses hat man dreierlei Arten zu wissen nöthig: 1. die simple oder gemeine; 2. die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stüdes am nächsten kommt; 3. die

künstliche oder zusammengesetzte. Die erste von diesen Arten ist die leichteste. Sie wird bei Solo, Trio, Concerto, Ariën u. s. w. gebraucht. Man erlangt sie, wenn man sich bemüht, den musikalischen Dreiklang jederzeit hören zu lassen. Zur Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge bietet die rechte Hand in dem Raum einer Octave durchaus sitzen zu lassen. Man soll jederzeit ein bis zwei Intervalle von einem Accord auf den andern ziehen. Es ist eine besondere Schönheit des Accompanirens, wenn man die Accorde ganz deutlich, ohne Zerrathen oder Brechung derselben hören läßt. Zur Verstärkung der Bassstimme kann man den Bass in Octaven hören lassen. Doch läßt sich dieses nicht überall anbringen, insonderheit bei Sprüngen und Laufwerk. Die starke Vollstimmigkeit, wenn nämlich beide Hände den ganzen Accord greifen, kommt hier selten vor. Das Nachschlagen der Accord, das vermeintliche Nach-schlagen der Oberstimme, die unnöthigen Triller, Mordanten und andere Zerrathen sind zu meiden. Ein reines deutliches Nachschlagen der Accord, geschwindes Absetzen derselben, eine nicht gar zu hitzige Arrangirung oder Verstärkung der rechten Hand, und endlich eine genaue Uebereinkunft auf das Forte und Piano, — dies sind die wesentlichen Haupttheile dieser ersten Art des Accompanirens.

Der andern Art bedient man sich bei Recitativen, dergleichen wenn die Oberstimme lange Noten mit wenig Gesang führt. Sie erfordert eine solche Vollstimmigkeit, als beide Hände zu lassen vermögend sind. Zuweilen kann man auch die Intervalle von unten bis oben nacheinander anschlagen, (brechen,) doch muß dieses geschwind und deutlich geschehen — diese Art kommt mit dem Accompanement der Theorbe oder Laute überein.

Die dritte Art bleibt nur einem geschickten Meister und Componisten eigen. Sie besteht darin, dem obren Gesang entweder durch Nachschlagen, oder durch die zweite Stimmführung aufzuhelfen. Sie ist bei allen schwach besetzten, oder aus wenig Stimmen bestehenden Sachen zu gebrauchen. Eine gute Bepielung und Nachahmung der Melodie, nebst den gehörigen Zerrathen trägt ihr sehr vieles bei, um die Vollstimmigkeit zu erhalten und den bei ein oder der andern Stimme entstehenden Fehler auszugleichen. Ueberhaupt ist diese Art geschickt, das Gleichgewicht zu halten. Sie ist aber selten gut anzutreffen. Der vortreffliche Bach beläßt diese dritte Art im höchsten Grad. Durch ihn mußte die Oberstimme brilliren. Er gab ihr durch sein grumelgeschicktes Accompaniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenstück anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabei wurde das ordentliche Accompanement sehr wenig ver-führt. Ueberhaupt war sein Accompaniren allezeit wie eine mit dem größten Fleiß ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde jedoch wann auch die Melodie der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehört, hat sehr vieles nicht gehört.“

## Briefkasten der Redaktion.

An alle unsere Herren Mitarbeiter, Freunde u. s. w.

Wir bitten von nun an alle Beiträge, Briefe u. s. w. wieder an unsere Stadt-Adresse (Wollzeile 863) zu richten.

St. in A. Nächstens auch von uns das Erwartete. — 3. in B. Jedemfalls willkommen. — S. in L. Der erwarbete Brief von R. ist endlich gekommen und wir haben sofort an 3. geschrieben. — W. in B. Viel Dank für die Vermittlung. — Dr. P. in R. Erhalten und nächsten die Entscheidung. — O. in R. Wir können Ihren Beitrag als zu umfangreich und verpätet nur bruchstückweise unterbringen. — B. in W. Wird nächsten benützt. — L. P. in F. Wir lassen es wohl lieber bei den Fragen bewenden. — M. in R. Besten Dank. Ueberlassen Sie sich nicht; wir wollen zu besserem Verständnis der Leser erst den Artikel von G. abdrucken.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Veröffentlichung: No. 363. — Ausgabe: Sonntag Nr. 1147. Rum- und Musikalienhandlung: Weffels & Böhm, vormals G. F. Wäcker's Witwe. Abonnements: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 2 Zblr. — für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Zblr. — für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Zblr. Mit Vorberingung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Zblr. 10 Sgr. — für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Zblr. 30 Sgr. — für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Zblr. 10 Sgr. Einzelne Hefen 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Hofanstellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Beethoven's letzte Quartette. (Fortsetzung). — Rezensionen. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung). — Die neue Pariser Stimmung. — Correspondenzen aus Coburg und Rürnberg. — Zeitungschau. Nachrichten. — Briefe von der Redaktion.

## Beethoven's letzte Quartette.

(Fortsetzung)

### Quartett in Cis-moll. op. 131.

Bestand das vorige B-Quartett aus sechs selbständigen Sätzen, so enthält das Cis-moll-Quartett 7 Nummern, welche Beethoven wie es scheint im Zusammenhang, d. i. ohne Unterbrechung, geübt haben wollte; doch ist nicht überall die entschiedene Absicht, noch die musikalische Nothwendigkeit vorhanden. Die Erfahrung, daß das Ganze auf einmal gegeben ermüdet, hat daher, soviel wir wissen, überall, wo das Quartett gespielt wird, dahin geführt, daß man in der Ausführung trennt, was keinen innern notwendigen Zusammenhang hat. Hiermit verhält es sich nun wie folgt: Nr. 1 und 2 gehören zusammen, denn das Anfangsmotiv des 2. Stück geht aus dem Schluß des ersten hervor und es liegt offenbar die Absicht auf, durch den Eintritt von D-dur nach dem gehaltenen Cis eine besondere Wirkung hervorzubringen. Nr. 2 aber schließt vollkommen ab. Nr. 3 (in Recitativform) ist nur eine Einleitung zu Nr. 4 (Thema mit Variationen), welches ebenfalls vollständig schließt. Nr. 5 (Presto in Scherzform) ist ein vollkommen selbständiges Stück, doch hat Beethoven einen Uebergang zum folgenden hinzugesetzt und *atacca* dazu geschrieben. Dieser Uebergang ist jedoch nicht absolut nothwendig; er kann wegleiben, ohne daß sonst irgend eine Veränderung nothwendig würde. Nr. 6, ein kurzes Adagio, bildet die Einleitung zum folgenden Nr. 7 (Finale (Allegro)). Aus alledem geht aber hervor, daß trotz dieser sieben Nummern doch eigentlich 4 Gruppen vorhanden sind, und daß diese ganz genau der eigentlichen Quartettform entsprechen: Erster Satz, Adagio (hier Andante mit Variationen), Scherzo und Finale. Damit fällt aber Alles zusammen, was aus der Siebensichtigkeit (S. 7.) Weber gefolgert hat.

Im Ganzen bewegt sich dieses Quartett noch mehr wie das vorige in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der Leidenschaft und des Aufschwungs; da zugleich die Beziehung der einzelnen Sätze auf einander enger ist, insofern nämlich die Gegensätze darin mehr motivirt erscheinen als im B-Quartett, ist dieses Werk eigentlich die Krone aller Beethoven'schen Quartette.

Bekremlich wird es wohl Jedem zuerst erscheinen, daß Beethoven mit einem langsamem sehr ausgedehnten flüchtigen Satz beginnt (121 Takte Adagio H.). Die Form der Fuge ist sonst mehr zum Schluß als zum Anfang eines größeren Werks verwendet worden; allein dann war eben große Beweglichkeit, Kraft, lebhafter Aufschwung damit verbunden. Hier aber ist der Natur des Themas zufolge:

Adagio ma non troppo e molto espressivo.

Erste Violine allein.



Viol. 2. u. f. w.

tiefe Beschaulichkeit vorhanden, es handelt sich um musikalische Darstellung großen inneren Leidens, und somit konnte die Form der Fuge, insofern sie dazu dient diesen Toncharakter in allen Stimmen gleichmäßig zum Ausdruck zu bringen, ganz wohl an den Anfang gestellt werden. Es ist auch Alles vermieden, was im Laufe dieses Satzes etwa zu größerer Beweglichkeit führen könnte. Weber die Gegenstimmen noch die Zwischensätze gehen über ein gewisses Maß äußerer und innerer Beweglichkeit hinaus, der Zeiger zeigt durchaus mehr in die Tiefe als in die Höhe. Dadurch wird freilich das natürliche Verlangen des Hörers nach Bewegung und Ausschweifung auf's äufferste gespannt und das folgende Allegro befriedigt um so mehr, als es wie ein freundlicher Morgen nach langer dunkler Nacht erscheint. Auf eine eingehende Analyse des Anfangs Satzes müssen wir, da es uns hier zu weit führen würde, verzichten. Es wird genügen zu bemerken, daß wir eine freie Fuge vor uns haben, daß daher, obwohl sonst alle Mittel dieser Form, wie z. B. Engführung, Vergrößerung und Verkleinerung, Anwendung finden, doch ein gewisses phantastisches Element darin enthalten ist, welches freilich dieser angewendeten Form nur erhöhten Reiz verleiht. Wunderbar sind darin namentlich die Modulationen (so die enharmonische nach Es-moll) und die weitgespannten Klänge des Schlußes, wo bei der Engführung zwischen Cello und erster Violine der Accord *his as a d* zu so prachtvoller Klangwirkung kommt. Allerdings können wir auch nicht verhehlen, daß nicht Alles im gewöhnlichen Sinne „wohllingend“ ist, vielmehr Manches an Härte streift. Man wird kaum behaupten können, daß beispielsweise im 11. und 12. Takt nicht auch andere Noten stehen könnten, ohne daß der Satz milder tief und bedeutung würde, umso mehr als das *as* der Viola nicht einmal thematisch consequent ist:



Solche Härten finden sich in diesem Adagio noch einige, doch verschwinden sie in dem Reichtum an Wunderklängen, der sich hier aufthut.

Wir gehen nun zu dem dieser Fuge folgenden Allegro über. Der Eintritt von D nach Cis ist als Modulation stark und gemagt. Allein einmal geht die Sache im p. vor sich, dann läßt das langgehaltene unisono-cis des vorhergehenden Schlußes Zeit genug diesem Ton auch andere Beziehungen zu geben, und bei näherer Bekanntheit erscheint es als Leitton, als Terz des verschwiegenen Dominantalfords von D. Der Uebergang vermehrt daher den Eindruck himmlischer, hoffnungsvoller Feiterkeit, der schon aus dem Thema dieses Allegro:

\*) In Nr. 36 fälschlich S. 7.



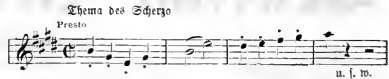
hervorquilt, wenn auch im Verlauf zeitweise schmerzliche Erinnerungen leise wieder anfliegen. — Der Bau dieses Stücks weicht von dem gewöhnlichen eines ersten Allegros fast weit ab, wie denn das nach einer so langen Einleitung nicht anders sein durfte, wenn der Hörer nicht zu sehr ermüdet werden sollte. Dennoch lassen sich in den nahezu 200 Takten desselben Theile erkennen, wenn auch die Umrisse verschwommen erscheinen: Thema und Nachsatz (der Seitensatz fehlt); auf dem Cisdur-Halt Schluß des ersten Theils. Dann das Thema in E-dur mit einer kleinen Durchführung; darauf das Thema in der Viola wieder in D-dur, Fortsetzung und Halt auf Fis-dur; dann noch eine kurze Durchführung, endlich das Thema in G-dur, Nachsatz und baldiger Schluß.

Es genigte dem Componisten also diesmal, zwei Grundstimmungen einander gegenüber zu stellen; er wollte keine dramatische Ver- und Entwicklung, sondern einen lyrischen Ausbau, und warum sollte er, der vorher so Großes in jener Weise geschrieben hatte, es nicht auch einmal in dieser versuchen?

Nr. 3 bildet wie gesagt die Einleitung zu Nr. 4, einem höchst ausdrucksvollen Thema mit Variationen in A-dur \*). Das Thema enthält zwei Theile zu acht Tacten, jeder zuerst von der ersten, dann eine Oktave tiefer von der zweiten Violine gebracht. Jörmlicher, dem Thema genau entsprechender Variationen sind 6, dann folgen cadenzartige und verschiedene das Thema aphoristisch und frei behandelnde Anhänge. Wie Beethoven in der Variationenform überhaupt größter Meister ist, so entstehen denn auch hier Gebilde reichster und bedeutsamer Art, zusammengehalten durch das überall erkennbare Thema und eine Form, durch welche die Idee des Themas eine große Steigerung erhält und zum Ende wieder zur einfachen Gestalt zurückgeführt wird. Was die einzelnen Variationen betrifft, so dürften die dritte und fünfte allerdings mehrmaligen Hörens oder noch besser eigenen Spiels oder Studiums bedürfen, wenn sie verstanden werden sollen. Dort ist melodisch-contrapunktisch und harmonisch Manches gewagt, was dem Ohr nicht sogleich eingeht, hier ist der Rhythmus verschoben. Schmälet das den Werth des Kunstwerks? Wir glauben ebenso wenig, als der tiefste philosophische Gedanke dadurch an freudiger Wahrheit einbüßt, daß er von Tausenden nicht verstanden wird. Es gibt allerdings einen Standpunkt, von welchem aus das populär faßliche gefordert werden kann, es ist aber nicht der Standpunkt der Kunst, von dem hier allein die Rede sein kann. — Die herrlichste unter den 6 Variationen ist vielleicht die sechste; sie greift im Klangwesen in das Symphonische hinüber und öffnet ungeheure Welten.

Das Scherzo (Nr. 5, Presto E-dur) ist ein vollkommen verständliches und zugleich eins der bedeutendsten Stücke, die Beethoven geschrieben hat. Es enthält einen 3mal wiederholten Hauptsatz, ein Trio, welches ausdrücklich zweimal gespielt wird, und einen Anhang. So hinreißend es durch seinen Humor ist, der hier seine höchsten Triumphe feiert, so lehrreich ist auch das genaueste Studium desselben für jeden Musiker und Musikfreund. Es ist nicht das Müßige darin, das von irgend einer Seite angefochten werden könnte. Die höchste Ordnung herrscht durchaus zugleich mit der höchsten Freiheit.

Zugleich entwickelt sich alles aus einem Keime, sogar das Trio geht seiner rhythmischen Befruchtung nach aus dem Thema hervor:



Alle weiteren Worte darüber wären beinahe Profanation. Man sehe selbst und bewundere was so leicht erscheint und so schwer zu machen, was so genial und herrlich und doch so einfach und klar ist.

Das folgende ganz kurze Adagio in Gis-moll Nr. 6 ist zwar nur eine Einleitung zum Finale, aber doch ein vollkommen ausgebildeter Nachsatz von 2 Theilen und einem Anhang. Der tiefsten Empfindung voll ist seine zuerst der Viola übertragene Melodie. Unfäglichster Ausdruck liegt in dem Refrain mit seinem übergreifenden a. Im zweiten Theil ist eine Anticipation des Basses auffallend, die man gemöhen muß. Der Anfangsakkord erinnert an die zwei Viertel, welche Beethoven seiner B-dur-Sonate nach Vondon nachschickte, wie es der Meister zuletzt überhaupt liebte mit einem Thema nicht gleich trocken zu beginnen. — Das eigentliche Finale Nr. 7 ist ein Satz voll süßen trogigen Pathos, dann wieder weich und innig wenn auch entschieden. Das Thema:



zerfällt nämlich in zwei Motive, die diesen beiden Grundstimmungen Ausdruck geben, und nebst einem dritten später auftretenden klagenden Motiv:



den Satz beherrschen. Ein Seitensatz in E-dur bildet, kurzgefaßt, einen Ruhepunkt. Zur Durchführung dient namentlich das zweite Motiv des Themas, welches auf und ab das Ganze durchwagt. Vollständiger Ausbau, klare und energische Disposition zeichnen den Satz aus und lassen nirgend Unverständliches aufkommen, daher denn auch bei schönem Publikum Vortrag der vollstündigste Erfolg bei jedem fähigen Publikum ihn und das ganze Quartett frönt. Jene aber, die es wagen Angesichts solcher Werke kurzweg von Beethovens letzter Zeit als einer seine Kunstthätigkeit beirendem zu sprechen, beweisen sich, daß sie — nicht Partitur lesen können oder zu bequem sind das zu studiren was ihnen nicht von tüchtigen Künstlern munde-recht zubereitet wird.

(Fortsetzung folgt.)

\*) Was soll man dazu sagen, daß F. F. Weber von der Eigenschaft dieses Stücks als „Variationen“ kein Wort sagt? Es scheint daß er dieselbe nicht erkannt hat.

## Recensionen.

Hilarius (Freiherr) von Siegroth, Brautentzück und Leben von Chamisso op. 15. Schubert's und Comp. in Leipzig und New-York (2/3, Klcht.).

C. — x. Es ist immer ein müßlich Ding, ein ganzes Werk, das schon zwei musikalische Interpreten berühmten Namens gefunden, noch einmal zu componiren. Wir sprechen nicht von einem einzelnen Liede, zu dem ja unmöglich ein Componist die einzig richtige Auslegung gefunden zu haben vermeinen kann; obwohl auch hier — ist einmal eines Liedes Melodie in Herz und Blut des Publikums gedrungen — eine andere neue, und sei sie schöner und bedeutender, schwer hat sich einen Weg zu bahnen. Wir sprechen vielmehr von einem ganzen Liedercyclus, wie dem obigen, den einmal schon der geniale Carl Fove mit allen seinen Vorzügen und Mängeln, das andere Mal Rob. Schumann musikalisch so wieder geboren hat, daß wir ihn dreißig zu dessen schönsten Werken nicht allein, nein geradezu zum Schönsten zählen, was die lyrische Muse der Tonkunst überhaupt hervorgebracht hat.

Aber Vergleiche ziehen zu wollen zwischen Compositionen verschiedener Autoren, und seien sie auch denselben Text entsprungen, möchte, wie überhaupt gefährlich, so hier besonders unpassend erscheinen. Denn unser obiger Verfasser hat offenbar ganz Anderes im Sinne, will durchaus poetisch wie musikalisch etwas Anderes, ja ist durchweg von andern Stoff — dem Talente und der Bildung nach — wie beide Vorgenannten. Wir wollen nicht rechten über orthographische Kleinigkeiten, die er wahrscheinlich in den Bereich der Kindereien verweisen wird, da er ebenso wahrscheinlich zu der Weiland von R. B. Schumann vorgeschlagenen, in Wahrheit „enharmonischen“ musikalischen Nomenclatur schwärmt. Wir wollen ihn also nicht fragen, warum er in 2. Liede (S. 6. u.) den vom verminderten 7 = Afford auf E herkommenden  $\frac{6}{7}$  Afford als  $\frac{6}{7}$  Afford schreibt, ja sogar mit Benützung dieser Figur im Baß



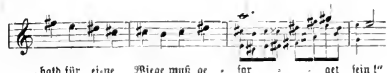
NB.

während er doch bei denselben Afforde, nur in ursprünglicher Lage, im 6. Liede (S. 17. u.) richtig  $\frac{6}{7}$  schreibt, auch beide Fälle der erstgenannten Umkehrung analog auflöst. Nicht fragen, wie er gleichweise im 7. Liede (S. 21, 2. Takt der 2. Zeile) zu dem erwiesenen  $\frac{7}{7}$  (statt aisis his) kommt u. dgl. mehr. Während er pedantisch-treu, fast sollte man meinen durch überstrenge Zucht gewöhnt, nicht erwanget, allen einfach gedrohenen Afforden, wie in Nr. 2 (S. 4), in Nr. 6 (S. 16 und 19) u. a. alle durchgehen und vorhaltenden und Hülf's-Noten der obligaten Singstimme einzuverleihen, und dadurch die Physiognomie jeder Brechungen oft bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren. — Habeat sibi. Wir gehen zu weit wichtigeren Dingen, zur Physiognomie der ganzen Lieder in Summa und der Wiederholung der gebotenen Texte im Detail. Und fragen da zunächst: ist denn der Liedercyclus nicht ein Ganzes, und gemacht, der Reihe nach gesungen zu werden? Und wenn dies, ist's denn einerlei, welche Tonarten einander folgen, und wie sie einander folgen? Ob ich vom C-dur-Dreiklang direkt in den von Es-dur springe (Lied 5 und 6) von diesem in den  $\frac{6}{7}$  Afford auf E (A-dur, Nr. 7), vom A-dur-Dreiklang wieder in den auf Es u. f. w.? Oder ob ich's anache, wie Rob. Schumann in demselben Cyclus: B, Es, Cm, Es, B, Gm, D (durch den  $\frac{6}{7}$  Afford auf Es vermittelt) Dm und endlich B? Doch wir wollten nicht vergleichen. Auch fragt sich's, ob nicht unser Autor auch diese „Kleinigkeit“ zur Pedanterie der alten „überwundenen“ Schule rechnen möchte, wie wir keine schwulstigen Afford-Brechungen

oben. — Wie aber, wenn wir nun zur Hauptsache, zum Ausdruck der Worte selber kommen, und Stellen entdecken, wie folgende:



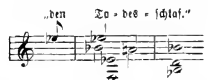
(„Hab ob mancher Zeichen Mutter schon gefragt, hat die gute Mutter Alles mit gesagt, hat mich unterwiesen, wie nach allem Schein“)



Wenn so durch hellen Aufschrei der Componist das Klästern der Tochter und Mutter (denn auch diese wird nicht geschrien haben) ausdrückt, wie wird's uns gehen, wenn jene anfängt zu jubeln, oder gar der bitter Tod seine Sichel unbarmherzig in das Glück ihrer Ehe schlägt? Aber ohne Zucht. Wenn auch der letztere in noch so grübelnden Afforden (Nr. 9) daherzuschleichen scheint, gerade die Hauptworte („Nun hast du mit den ersten Schmerz gethan“)



(„Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann“)



sind so entseßlich zahn, daß wir erstaunen, wie so wirkungslos die Titel beibt.

Und was den Jubel angeht und übrige Situationen, so lassen sich Armuth der Erfindung und Trivialitäten, wie wir ihnen auf allen Seiten fast begegnen, durch feinerlei Schwulst der Harmonie oder Modulation oder Figuration verulken oder auch nur verbeden. Melodien wie folgende (in Nr. 5):

Andantino.



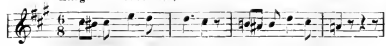
oder (in Nr. 6):

Allegro molto.



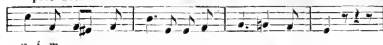
setzer (Nr. 7):

Allegro tenerozza \* 1)



„Wie so bang mein Du-ßen, wie so won-ne - voll“

poco accel.



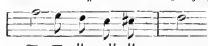
u. f. w.

dem sich — nach Wiederholung der ersten 4 Takte — das obige „will ins Ohr dir flüstern“ u. f. w. als Schlüsselwort anfügt; endlich die ganze Nr. 8 mit ihrem banalen Anfang:

Vivace, con passione.



„An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust, du meine



Won-ne, du mei-ne Lust!“

dem inhaltreichen Fortgang (S. 25):



„hab'“ ü - ber - glücklich mich ge-schätzt u. f. w.



und den vielen, von den Italienern schon zum Ueberdruß verbrauchten Zopfadenzen — solche und ähnliche Melodien, sagen wir, können es trotz aller modulatorischen Schminke, aller harmonischen Schönplästerchen, aller christlichen Trübsalgedichten mit Allem ausmachen, was schon in den Dugend-Fabrikten eines Abt und Gumbert und Krebs und Conforten ausgeheckt und geschmiedet worden. Und das zu den schönen, dem Anfang nach wenigstens untergelegten Textesworten! O wenn doch endlich dem „deutschen Liede“ sein Recht würde! Dem deutschen Liede, angebaut von Tonsetzern wie C. W. v. Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Franz, und vertreten durch Viedersänger wie die Schröder-Devrient, Jenny Lind, Staudigl, Cieschhausen. Wenn doch diesem Heiligthume nur sich nahte, wer wenigstens feuchtem Sinnes, und deutschen Gemüths. Habt ihr denn nicht Spielraum genug in Operetten, Baudewilles und Piederossen, in welschen und französischen Romanzen einerseits, um Cure Tiraden und Floskeln und bloßen Redensarten nicht auch noch in das Lied hinüber zu spielen, in das „Lied“ für das weder Weltsche noch Franzosen noch Engländer ein eignes Wort in ihrer Sprache besitzen? Nicht Spielraum andererseits genug, um Euer hohles Pathos, Euer abgezogenen Rothpuz, Euer „viel Geschrei und wenig Wille“ anderswo als im „deutschen Liede“ niederzulegen? Procul profani! sollten Alle rufen, die es ernst mit der Kunst meinen; und Viele würden's rufen, wenn nicht eine Menge derselben mehr Einsicht, als — Charakter besäßen.

Daß das letzte der obigen Pieder Chamisso's, soll es überhaupt componirt werden, laum anders als matt ausfallen kann, liegt in der Dichtung. Eine Nuzanwendung im poetischen Gewande kann dem Begriff noch immer genug als Ersatz des fehlenden poetischen Gehalts geben. Mußt kann sie nimmer erzeugen. Mit seinem Takte wich hier Schumann (nicht immer ist ihm's bei seinen Liedern gelungen) der Klippe aus, unterdrückte den Text und ließ das Kitornell in schmerzlicher Reminiscenz sich in den „Traum der eigenen Tage“ versenken.

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

### II. Streichinstrumente und besaitete Schlaginstrumente.

Der ausgestellten Streichinstrumente waren nicht allzuvieler, doch gab es sehr gute darunter. Die gefeierte Notabilität im Geigenbau, Vuillaume aus Paris, muß wohl zuerst genannt sein, obgleich sie sich ausdrücklich von der Concurrenz ausgeschlossen, somit einer eigentlichen Prüfung durch die Jury entzogen hatte. Jean Baptiste Vuillaume hatte nur zwei Geigen eigener Faktur aufgestellt, zwei meisterhafte Straduarimitationen. In der Mitte zwischen beiden befand sich jene echte Geige von dem großen Cremoneser Geigenbauer Antonio Straduari, auf deren Besitz Vuillaume lange warten mußte, bis er sie endlich nach dem Tode des früheren Eigentümers erwarb, zu welchem Behuf er weder Kosten, noch die Mühsal einer weiten, beschwerlichen Reise scheute. Es ist aber auch ein herrliches Exemplar und so wohlgehalten, daß man glauben könnte, es sei erst kürzlich aus den Händen des Meisters hervorgegangen, verrieht nicht einige leichte Krüge am Boden, daß es doch schon, wenn auch vielleicht vor langer Zeit, — denn der letzte Besitzer soll es wie eine Reliquie eingeschlossen gehalten haben — im Gebrauch gewesen. Selbst der Hals und die Schnecke befinden sich in vollkommen intaktem Zustande, nur der Saitenhalter und die Wirbel hat Vuillaume hinzugefügt. Sie sind aus einem lichtbraunen Holze, mit Leisten, geschmackvollen Schnitzereien versehen. Der Lack der Geige ist tiefroth und über den ganzen Kasten gleichmäßig dick aufgetragen. Zu dem aus zwei Stücken zusammengefügten Boden, sowie zu den Zargen ist ein schöner ziemlich breit geflammtter Ahorn verwendet. Der Zettel trägt die Jahreszahl 1716; die Geige fällt somit in die beste Zeit des Meisters, welcher in den Vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als achtzigjähriger Greis starb, der einzige, der den Namen Straduari's zur Vererbung brachte, während sich der Ruhm der Guarneri, Amati, Ruggeri durch Generationen fortpflanzte. Der Preis von 600 Liv. st. erscheint kaum zu hoch, wenn man die hohen Summen bedenkt, welche für andere Geigen von ungleich minderer Conservirung gezahlt wurden, und wenn man die ungeheure Seltenheit so wohlbehaltener Instrumente in Anschlag bringt.

Die Umgebung dieser authentischen Straduari bilden zwei Geigen, welche Vuillaume nach dem Modelle Straduari's angefertigt hat, und zwar ist die eine derselben eine getreue Copie der eben beschriebenen aus dem Jahre 1716, von der sie dem Ansehen nach kaum zu unterscheiden wäre, wenn nicht die Zeichnung des Holzes in den Fladern den Unterschied verriet.

Die zweite Geige ist ganz nach der früheren Wiener Vuillaume's imitirt, in welcher das Aastragen des Lacks und die Schattirung der Farbe eine so große Rolle spielt. Würde Vuillaume nicht besser gethan haben, die au der ausgestellten echten Straduari so deutlich sichtbare Methode dieses unübertroffenen Meisters zu befolgen, d. h. seine Instrumente so anzufertigen, wie es Straduari that und nicht so wie das Alter, die Abnutzung und schädlichen Zufälle Straduari's Instrumente heute, nach 150 Jahren erscheinen lassen? Der Geigenbau würde dann von mancher verderblichen Ausartung, wozu Vuillaume — wir wollen gerne glauben unbewußt — durch sein glänzendes Beispiel den Impuls gab, verschont geblieben und einige Täuschungen beim Ankauf von Violinen weniger vorgekommen sein \*). Vuillaume scheint übrigens selbst schon zu besserer Einsicht gelangt, wenigstens tragen die ausgestellten Copien nicht mehr den Namen des Originals, wie bei früheren Imitationen, sondern

\*) Vergleiche die trefflichen Bemerkungen Dr. Schred's in dessen offiziellem Bericht über die Pariser Weltausstellung vom 3. 1855.



Vuillaume's eigene Firma. — Ob aus diesen beiden Stücken das Holz künstlich präparirt und die Decken schwächer, als es sein soll, gearbeitet sind, — was Vuillaume sonst auch zu thun gewohnt war, um seinen Erzeugnissen den weichen, leicht ansprechenden Klang alter Instrumente zu verleihen, — darüber konnten wir natürlich durch das bloße Ansehen keinen Aufschluß erhalten. Wir können nur bestätigen, daß die äußere Fackur abermals die große Geschicklichkeit dieses Meisters bezeugt. Der Preis jeder der beiden Geigen ist mit L. 16 notirt. Eine dritte Geige, die wir früher in Vuillaume's nettem Glasfassen sahen, eine Imitation nach Josef Guarneri del Gesù, mußte bald den Platz der Original-Straduari räumen, wir sind daher nicht in der Lage, sie beschreiben zu können. Mit großer Befriedigung können wir zwei deutsche Geigenbauer als diejenigen unter den concurrenrenden Ausstellern bezeichnen, die in London die größte und allgemeinste Anerkennung ernteten. Es sind dies Lemböck in Wien und Grimm in Berlin. Das von Lemböck nach Guarneri gebaute Streichquartett (Preis 700 Gulden Silber) ist eine treffliche Arbeit und zeugt von namhaften Fortschritten, welche dieser Meister seit den Ausstellungen in München und Paris gemacht hat. Die äußere Fackur ist eine viel sorgfältigere, auch in der Wahl des Holzes mehr Geschmack an den Tag gelegt. Das Holz zu den Böden ist ein sehr schön gezeichnetes Ahorn. An der Violine besteht der Boden nur aus einem Stück, jener des Cello ist aus zwei Stücken zusammengesetzt. Unter den Mitgliedern dieser Quartettfamilie möchten wir dem Cello den Vorrang geben, es hat ein sehr schönes Format und die Wölbung verleiht sich allmählich bis unmittelbar an den Rand, während einigen Violinspielern an der Geige die Hohlkehle etwas zu tief vorlamente. Der Lack ist rotgelb und glänzend, während er bei Vuillaume mehr ein mattes Aussehen hat. Von der Fülle und Weichheit des Tons dieser Instrumente hatte das Wiener Publikum die beste Gelegenheit sich zu überzeugen, indem die Hellmeisberger'sche Quartettgesellschaft sich derselben bei einer ihrer erfolgreichsten Vorstellungen öffentlich bediente. Neben Lemböck ist Grimm aus Berlin zu stellen, dessen Geigen schön im Bau und Ton, dabei durchweg stark im Boden und von gesundem Holz sind, somit die besten Garantien auch für die Zukunft geben. Einen ehrenvollen Rang behaupteten auch Bittner und Pagelt aus Wien, von letzterem sahen wir namentlich eine ausgezeichnete Bratsche, welche die Grimm'sche noch übertrifft dürfte. Auch 2 Violinen (nach Formen des Straduari und Guarneri von Brandl in Pest fanden verdienten Beifall. Lemböck und Bittner in Wien erhielten die Medaille; Brandl und Pagelt die ehrenvoll. Erwähnung. Aus dem Zollverein wurden für die Fabrication von Streichinstrumenten mit der Medaille beehrt: Grimm in Berlin, Gebrüder Schuster in Martneutrich, Hsaelwauder in Carlsruhe (zugleich für Sitaru).

Vabawet aus Carlsruhe sandte sehr preiswürdige Violinen, hingegen hatte Pausch in Berlin diesmal leider nichts angestellt. Mit Auszeichnung sind noch die Bogen-Instrumente zweier Brüsseler Meister zu nennen: N. J. Vuillaume's (Bruder des Pariser) und Darce, beide durch die Medaille ausgezeichnet. Letzterer hatte unter andern ein Cello „Basse d'Amati“ vom Jahre 1547 angestellt. Dieses kostbare, von Darce reparirte Instrument war im Besitz König Carl IX. von Frankreich, wie denn der reich gemalte und vergoldete Kasten sogleich auf einen erlauchtem Spieler schließen läßt.

Am Fache des Geigenbauers wird kaum Jemand nach neuen Erfindungen fragen. Die Geige ist das einzige Instrument, an dem seit dreihalb Jahrhunderten nichts geändert oder hinzugefügt wurde. Die modernen Instrumentenmacher sind einseitig voll genug, ihren Geigen nicht durch gewagte Neuerungen, sondern im Oegentheil durch Studien und Nachahmung der alten Meister den höchsten künstlerischen Werth zu verleihen. Veränderungen im Geigenbau werden daher, wo sie versucht werden, meist eine billigere fabrikmäßige Herstellung der Violinen beabsichtigen,

was innoethen im Interesse größeter Orchester, Tanzmusiken und minder bemittelter Dilettanten alle Beachtung verdient. In diesem Sinne erregte eine von dem Amerikaner Henry Hulscaamp angestellte Violine die Aufmerksamkeit des Meisters. Ihre Form ist eigenthümlich, ein gitarreähnlicher flacher Kasten. Hulscaamp muß durch eine Spannung in dem oberen und unteren Resonanzboden der Violine einen besonders kräftigen Ton erzielt haben. Die Spannung wird durch eine sehr einfache Einrichtung im innern Corpus der Geige bewirkt und mittelst eines Schließels im richtigen Verhältniß zu den Saiten regulirt. Deckel und Boden sind ganz gerade und flach, können daher leichter und billiger als die gewöhnlichen Geigenformen in großer Masse fabrikmäßig hergestellt werden. Anstatt der 88 Löcher ist nur eine runde Oeffnung in der Mitte der Violine, unter der Stelle, wo der Bogen die Saiten in Bewegung setzt. Der Steg steht mit einem Fuße auf dem oberen Deckel, mit dem andern auf einem Hüpfen, der am unteren Deckel befestigt ist. Der Ton dieser Geige ist gut in den 2 oberen Saiten, minder in der dritten, die Tiefe hat einen hohlen, schnarrenden von der Klangfarbe der oberen Saiten verschiedenen Charakter. Bei Befestigung dieses Uebelstandes darfte die Hulscaamp'sche Violine für den musikalischen Markt- und Hausgebrauch eine Zulunft haben.

Aus Deutschland und Frankreich sah man übrigens Geigen zu Spottpreisen. Mirecourt in den Vogezen (bekanntlich das französische Wittenwald) waren durch Streichinstrumente von Derazex, Köm, Peitrot und Grandjou vertreten. Insbesondere waren es die Geigen des Letzgenannten, die sich als solide Marktwaare empfohlen.

Als Curiosität ist eine Geige von Trélon („d'après Bernard“) zu erwähnen, welche zu instructiven Zwecken folgendermaßen eingerichtet ist. Ueber dem Steg ist ein sogenannter „Grande Archet“ aus Messing angebracht, nämlich zwei kleine Böden, zwischen welchen der Bogen zu führen ist, so daß der Schüler für den Auftrag seines Bogens die richtige Stelle nicht verfehlen kann. Desgleichen ist durch metallene Knöpfchen die Stelle angezeigt, wohin der Daumen und der Zeigefinger der linken Hand zu legen sind, sowie 4 bewegliche Metall-Keilten dem Schüler die Eintheilung des Griffbretts und die verschiedenen Lagen erklären, endlich den Fingersatz erleichtern sollen. Es versteht sich, daß eine solche Violine nur als Hilfsmittel für das allererste Stadium des Unterrichts, also nur für sehr kurze Zeit zulässig erscheint, weil die Gewöhnung daran dem Schüler alsbald alle Freiheit und Sicherheit rauben müßte.

Im Allgemeinen konnte man an der großen Mehrzahl der ausgestellten Violinen die erfreuliche Wahrnehmung machen, daß die Geigenbauer das richtige Princip, den alten Italienern nachzufolgen, allmählig in einem vernünftigeren Sinne auffassen. Wir haben früher schon auf die bedenkliche Sucht mancher Geigenbauer hingewiesen, durch künstliche Austrocknung des Holzes, Abschaben des Lacks u. dgl. Kunstgriffe ihren neuen Geigen den „blen Koff“ hundertjährigen Brauchaus anzuftücken. Wer seine Geigen — und sei es noch so geschäft — gleich als Geisse in die Welt setzt, der schneidet ihnen einseitig die Lebensdauer ab. Wie gesagt sind die besten Streich-Instrumente der diesjährigen Ausstellung frei von dieserart Humbuz und lassen an Schönheit des Baues und des Tons einen Fortschritt seit den letzten Weltausstellungen nicht verkenneu.

Die Medaille erhielten folgende Verfertiger von Streich-Instrumenten: Aus Belgien: Darce und N. J. Vuillaume. Aus Frankreich: Derazex, Grandjou, Jacquot, Miremont, Hussen. Aus dem deutschen Zollverein: Grimm aus Berlin, Gebrüder Schuster aus Martneutrich, (für Blase- und Streich-Instrumente). Aus Oesterreich: Lemböck Wien, D. Bittner Wien (Pagelt in Wien die ehrenvolle Erwähnung). Bemerkenswert ist, daß kein einziger englischer Instrumentenmacher eine Medaille für Streich-Instrumente erhalten hat!

### Anhang.

Von detaillirten Schlaginstrumenten war wenig zur Ausstellung gefendet. Harfen fehlten ganz, Guitarron sahen wir höchstens zwei oder drei. Eingehen war die (den Engländern äußerst fremdartige) Spezialität der Zithern vorzüglich durch Paqelt und Kindl in Wien, dann lobenswerth durch Haselwandler in München und Strazinger in Linz repräsentirt. Lauten- und zitherartige Instrumente aus dem Orient hatte Toplee aus Constantinopel ausgefellt. Diese zum Theil schön ausgestatteten Curiosa, welche allerdings zunächst ein ethnographisches Interesse bieten und die nur industriell von etwas größerer Erheblichkeit sind, als musikalisch, blieben leider unter Glas und Rahmen und einer näheren Beschichtigung nicht zugänglich. — Von den hiergenannten Ausstellern erhielt Kindl in Wien die Medaille, Paqelt in Wien und Toplee die lobende Erwähnung.

(Schluß folgt.)

## Die neue Pariser Stimmung.

— Lassen Sie mich Ihnen die erfreuliche Mittheilung machen, daß das großherzogl. Hoftheater in Carlruhe auf Befehl des Großherzogs, der vom k. ö. österreichischen Ministerium des Auswärtigen in Wien gegebenen Anregung folgend, die in Frankreich 1858 festgesetzte und seit 1859 an allen Theatern, Conservatorien der Musik und sonstigen musikalischen Anstalten des Reiches durch gestempelte Stimmgabeln gleichmäßig eingeführte niedere Stimmung, deren Einführung in Köln bereits definitiv und in Dresden versuchsweise besteht, in Wien und Berlin aber sowie in Petersburg nahe bevorsteht, angenommen hat und wahrscheinlich schon vom 1. Januar l. Z. an praktisch einführen wird. Da auch das Hoftheater zu Mannheim das Gleiche beabsichtigt, so ist damit die neue Stimmung für das Großherzogthum Baden so ziemlich zur Nichtsahnur erhoben, insofern die großherzoglichen Militärkapellen, wenn man ihnen eine gehörige Zeit zur Ueberwindung und neuen Anschaffung von Instrumenten gönnt, sowie die im Lande verbreiteten verschiedenen Musik-Institute und Vereine sammt Orgeln und Instrumentenmachern der fraglichen Einrichtung auf die Dauer sich nicht werden entziehen können. Die Währungsregel wird von weitgreifenden Folgen begleitet sein, ist übrigens für Theater und sonstige Kapellen mit bedeutenden Kosten verknüpft, ein Umstand, der diese rein musikalische Frage bisher mehr zu einer Geldfrage gemacht und ihre Erledigung auch allein verzögert hat. Für das hiesige Hoftheater z. B. dürfte die Herabsetzung der Stimmung wegen Ueberwindung und Neuananschaffungen, namentlich der Rohrinstrumente, kaum unter 1500 fl. zu bewertfellen sein.

Da ich vor einiger Zeit schon mich mit diesem wichtigen Gegenstand beschäftigt, so wird wohl eine Zusammenstellung meiner Notizen und Berechnungen als Uebersicht über den historischen Verlauf und den gegenwärtigen Stand der Stimmungsangelegenheit auch für den Leser Ihrer Zeitung von Interesse sein. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei zunächst bemerkt, daß die Angaben der folgenden Schwingungszahlen des eingesetzten a (später mit a bezeichnet) stets ganz, d. h. doppelte Schwingungen per Secunde voraussetzen, also für alle diejenigen, welche gleich vielen Physikern nach einfachen zu zählen pflegen, mit 2 multiplicirt werden müssen.

Bald nach Glad, im Jahre 1788, betrug die Zahl der Schwingungen für das erwähnte a zu Paris in der königlichen Kapelle 409; in der großen Oper 1821 schon 431, 1833 — 434, und 1855 bis 1858 — 448 oder 449; in der italienischen Oper 1821 — 424, 1833 — 439 bis 441; in der römischen Oper 1821 — 428, im Conservatorium 1833 — 435. In Deutschland, und zwar in Wien 1833 an verschiedenen Theatern 434 — 445, in Dresden 1852 — 439, in Berlin 1821 — 437, 1833 — 442. In Petersburg

1771 — 417, 1796 — 437, welche im Laufe dieses Jahrhunderts bis zu 453 und 460 hinaufgegangen sein sollen. Da jedoch nach den neuesten Messungen die Stimmung am Kärntnerthor-Theater mit 466, d. h.  $2 \times 232 \times 2$  bezeichnet, und dieses an und für sich schon sehr hohe Maß von jener zu Petersburg als der anerkannt höchsten Stimmung in Europa noch übertroffen wird, so muß letztere die vorhin angegebene Zahl von 460 gegenwärtig um ein Beträchtliches übersteigen.

Nimmt man nach Scheibler's, von der Naturforscherversammlung zu Stuttgart im Jahre 1834 unterstützten Vorschlag das a zu 440 Schwingungen an, so geben 466 Schwingungen schon aus oder b, so daß hiernach dieselbe Composition in Wien jetzt noch in B-dur, in Petersburg sogar merkllich höher gespielt wird, welche anderwärts A-dur ist, in Paris 1821 aber beinahe As-dur und zu den Zeiten Glad's wenn wir die in obiger Tabelle mitgetheilte neueste Stimmung von 1788 in Paris, unter Anwendung der seit 1788 bis 1821 und heute sich ergebenden Progressionsverhältnisse der Steigerung und das Jahr 1762 als Ausgangspunkt annehmend, mit den Jahren um 17 Schwingungen, d. h. bis auf 392 zurückgehen lassen, geradezu G-dur war.

Es läßt sich daher unbedenklich behaupten, daß die musikalische Stimmung von 1762—1862, also in 100 Jahren nach und nach um  $1\frac{1}{2}$  Töne hinaufgeschraubt worden ist, was die bei der Wiederauführung Gluck'scher Opern in der Gegenwart — auch Bach's und Händel's Werke nicht zu vergessen — zu Tage getretenen großen Schwierigkeiten für die Singstimmen, insbesondere Baß und Tenor, auf eine natürliche Art, und eindringlicher, als obige trodene Zahlen anzugeben es vermögen, durch die That beweisen. Das Mittel des Ablandes der Schwingungszahlen von einem halben Ton zum andern in der eingesetzten Oktave beträgt überhaupt  $21\frac{1}{2}\%$ , indem die größte Progression 30 Schwingungen, die kleinste 16 umfaßt. Die von Paris festgesetzte Schwingungszahl für das neue a (diapason normal) ist nun 435, wobei offenbar das 1833 noch für das dortige Conservatorium gültige Stimmungsverhältniß (s. oben) den Ausschlag gab, demnach nur um 5 Schwingungen geringer, als sie l. Z. der um die musikalische Kunst so verdiente und durch mehrere interessante Schriften über Stimmung und Berechnung der Schallwellen rühmlichst bekannte Scheibler, ein einfacher Substant in Grefeld, vorgeschlagen hat. Für Paris und Berlin ergibt sich daher die Nothwendigkeit, um mehr als einen Viertelton (449 weniger 14) herunterzustimmen, während Petersburg und Wien mehr als einen halben Ton (466 und darüber minus 31) nachlassen müssen.

Indem man in Paris durch die von der Regierung eingesetzte Commission (Fould, Rossini, Auber, Meyerbeer, Berlioz, Halévy u. A.) 435 als ein „juste milieu“ wählte, hatte man die große Nähe, aus 25 verschiedenen Hauptstimmungen — denn die Zahl der einzelnen Stimmungen ist ja Legion und nicht wohl zu zählen, — wie sie sich in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, England und selbst in Nordamerika als für einen größeren Kreis geltende vorfinden, eine passende heraus zu suchen, und ging bei der Verfolgung der wichtigen und umständlichen Aufgabe von dem gewiß richtigen Grundsätze aus, daß die höchsten Stimmungen etwas herunter, die niedrigeren etwas hinaufzugehen hätten. Wo gab es denn aber irgendwo noch eine officielle musikalische Stimmung, die in ihrer Beschaffenheit niedriger als 435 war? Scherzweise sei auch auf das „anerkannterwerthe“ Opfer hingewiesen, das der berühmte Finanzmann Fould als Präsident der erwähnten Commission seinen Principien dadurch anferlegte, daß er, der handhafte Beförderer und Freund der „Haussse“ an der Börse, im Interesse des „musikalischen Metalls“ auch einmal die „Baissse“ befürwortete.

Wie erklärt sich nun aber dieses fastwunderbare räthselhafte Hinauftreiben der Stimmung, während sich doch denken läßt, daß die Sänger von ihrem Standpunkt aus mit aller Kraft ihres Einflusses sich beharrlich dieser steigenden Ermörmung ihrer

gelauglichen Leistungen widersteht haben werden? Sicherlich durch die Freude der Instrumentalisten an einem hellen, frischen Ton im Allgemeinen und die übrigens unbemühte Schuld der Instrumentenmacher, welche sich selbst überlassen, ganz nach oberflächlichem Gutdünken das a festsetzen; ebenso sehr jedoch speciell durch das den heutigen Musikern anklebende krankhafte Wohlgefallen an größeren Tonfarben, welches die in den neuen Opernwerken systematisch und bis zum Uebermaß besriedigende Sucht nach großen Effekten als unausbleibliche fatale Frucht ihrer eifrigen Bemühungen in den verdorbenen Ohren zurückließ. Vergessen wir dabei nicht, daß es Jahrhunderte lang ebenselbst wohl an guten Instrumenten zur Bereicherung der Schallwellen und Tonschwingungen, dem einzigen Mittel zur Durchführung und Behauptung einer allgemein herrschenden Form, als an der Gelegenheit fehlte, sich durch gemeinsame Besprechungen zu verständigen, wie es heutzutage so leicht möglich ist, und daß die jetzige Sicherheit in dem Gebiete der Musik und der positiven Resultate ihrer Wissenschaft ausschließlich eine Errungenschaft der Neuzeit bilden.

Wollte man jedoch den eben besagten unbewinglichen Drang nach Erhebung der musikalischen Stimmung, in welcher sich, nebenbei gesagt, nur das allgemeine, so echt menschliche Streben sich zu höherer Stellung empor zu schwingen, abspiegelt, als ein Gebrechen unserer Zeit hinstellen, so würde man sich irren. Denn wie man zu allen Zeiten es vorgezogen hat, das Vergangene zu prüfen und über die Neuerungen seiner eigenen Gegenwart wenn nicht den Stab zu brechen, so doch wenigstens streng zu Gericht zu sitzen, so ist auch in Angelegenheiten der musikalischen Stimmung das Gerede über deren Ungleichheit und „nicht mehr anzuhaltendes“ Hinaufschrauben nur eine verstärkte Wiederholung alter Vorwürfe und auf dasselbe das treffende Wort des Dichters:

Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage  
Des Lebens labrynthisch irren Lauf,  
vollkommen verwendbar.

Klagt ja schon Prätorius in seinem so selten gewordenen berühmten Werke „Syntagma musicæ“ zu Anfang des 17. Jahrhunderts über die damals bereits überhand nehmenden ungleichen Stimmungen und das „fortwährende“ Hinaufgehen des Kamerton, dergestalt, daß dieser zu jener Zeit den Chorton um einen Ton in der Höhe überhöht hatte, während früher der letztere um soviel höher war als der erstere. Da die erwähnten Bemerkungen eines theoretisch und praktisch so hoch stehenden Meisters der edlen Kunst ihres interessanten Inhalts wegen angeführt zu werden verdienen, durch eine Uebersetzung in das heutige geschlechte Deutsches inder wesentlich an Eindruck verlieren würden, so lassen wir, indem wir die bezeichnendsten Stellen mit gesperrter Schrift hervorheben, ihn lieber selbst sprechen in seiner naiven und derben Ausdrucksweise, wie sie Seite 14 und folgende des 2. Theils obigen Werkes des Näheren zu ersehen ist. (Schluß folgt.)

## Correspondenzen.

### Aus Coburg.

Auch diesmal kann ich Ihnen von hier eigentlich nur melden, daß Nichts zu melden ist. Gleichwohl ist es mir gar so unerträglich, daß die zum Theil rühmigen Kräfte, über welche in unserer Residenz zu verfügen wäre, immer und immer entweder brach liegen oder unwürdige Verwendung finden sollen. Es scheint mir unerklärlich, gerade von diesem Coburg aus, das in der Welt so viel von sich reden macht und in unerschütterlicher Begründung auf den Höhen der Zeit und der Zeitbildung stehen will, Ihnen fortan wenigstens den Bericht zu geben, wenn man von der ertümmten Höhe einmal einen gelegentlichen Fall gethan. Neulich hat der Coburgische Landesverein der Ges.-Adelsphylax in der

Reizung seinen Jauchezug geant. Man glaube das mit einem kirchlichen Gottesdienste eröffnete Fest auch durch kirchliche Musik vorbereiten zu müssen und führte eine Cantate des Concertmeisters Szath nicht über an. Man konnte bei der Anhörung dieses Musikstücks freilich seine „sonderbaren“ Gedanken nicht unterdrücken. Wenn ich innerlich den festlichen, aus den Tiefen heiliger Empfindung gekloffenen, ich darf sagen tief beschaulichen 23. Psalm mit zum Vorwurf einer musikalischen Darstellung gewählt hätte, so würde ich bei jeder nicht Trompeten, Pauken und andre Verräthel, schwerlich volle Orchesterbegleitung, wahrscheinlich höchstens Violoncellfrumcote oder Orgelpiel mit Begleitung gewählt und mich am Ende wohl auf bloßen Chorgesang beschränkt haben. Ich möchte in der Sache mit dem thätigen Componisten freilich um so weniger rechten, als derselbe eben der Mann ist, von dem für Coburg in kirchlichmusikalischer Beziehung noch etwas zu erwarten wäre, und dem man ganz bereitwillig folgen würde, wollte er sich nur das Herz fassen, etwas Größeres und Tüchtigeres anzugreifen. Gleichwohl aber muß es ate aberaus verüht bezeichnet werden, wenn bei solch öffentlicher Gelegenheit die Ohren von Leuten, welche kirchlich erbaunt sein wollen, mit — Perennium vom reinen Wasser, welche als Illustration kirchlicher Terte verwendet worden ist, unterhalten werden. Die Szath'sche Cantate legt vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet eine ganz artige, verzeihliche Arbeit und sogar von Interesse sein, als Kirchenmusik ist sie gelind gelagt eine Inconvenienz. Ich bemerke Ihnen, daß die Aufklärung an derselben Stätte (zu St. Moriz) statthalt, an welcher wenige Wochen vorher der — Salzburger Kirchenchor so vornehmlich gerühmt hatte, was Gesang, was kirchlicher Kunstgesang sei, und wie unendlich hoch derselbe in seiner großartigen Einfachheit aber immer moderne, weltförmige, bewegungslos, klangreiche, sogenannte Kirchenmusik hinaussteht. Hält es denn gar so schwer, Goldkörner und Sand von einander zu unterscheiden? Ja. Eins scheint aberaus schwer zu halten. Den Streiten Chorregenten in Reußen und Preußen kommt die Erkenntniß gar so sauer an, daß die Mühe, welche sie auf die Einübung von Musikstücken verwenden, so viel reichere Zinsen trägt, wenn sie sich dem allwärtigen Klaffischen zumendet, als wenn sie als Mittel dienen muß, für eigenes Fabritat Abloquenzen zu eröffnen Erlauben Sie, daß ich Ihnen bei dieser Gelegenheit lediglich

### „aus Nürnberg“

einen musikalischen Bericht sende. Sie werden die Lückenhaftigkeit deselben gerne entschuldigen, da ich von dort jedoch nur als Gaf zurückgekehrt bin, ihn aber vielleicht um so willkommener heißen, als wenn ich nicht ganz irre, aus der altbewährigen Reichstadt Ihnen etwas Musikalisches noch gar nicht gemeldet worden ist. Ich war dort während der Festtage vom 26. bis 28. August, welche für ihr protestantisches Veste reich von so besonderer Bedeutung geworden sind. Es hatte vorher verlautet, der Salzburger Kirchenchor werde in den Festgottesdiensten singen. Aber bei es, daß nur Vermuthung gewesen war, oder daß der Plan sich mit der zeitraubenden Fesparbeit nicht vereinigen lassen wollte, oder daß der Rechenpunkt Schwierigkeiten machte, kurz, dieser Schritt sollte dem Fest. Doch die gottliche Stabt sorgte selbst nach besten Kräften für Erfas. Den Schluß des Gottesdienstes vor der „bestfleischenden“, für Ihre evangelischen Salzburger so ertheulichen Versammlung bildete ein in richtigem Kirchenstil trefflich gespielte, sehr wacker ausgeführter Chorgesang mit — hier sehr entsprechender — Begleitung von Blechinstrumenten. Es war das alte herrliche Lied: Verträge nicht, du Hüßlein klein, nach dem alten Choral: Kommt her zu mir, drißt Gottes Sohn. Den Schluß aber der ganzen Fesfeier bildete am Abend des 28. ein geistliches Concert in dem mächtigen, nennlich einfach construirten, in atufischer Hinsicht wohl unübererflößen herrlichen alten Rathhausaal. Die Wohl der Musikstücke war durchaus zweedmäßig: Mendelssohn-Bartholdy's Craterium „Fokus“, leider nur im ersten Theil (das ganze wäre freilich nach der anstrengenden Fesparbeit zu viel gewesen), darnach Bertholon's C-moll-Symphonie, endlich das große Sallesnah von Hindel. Die Ausführung ließ wohl zu wünschen übrig. Die Contrabasse namentlich waren zu schwach, oft auch unsicher, die Stimmen im Ganzen viel zu laut, das forte häufig ein fast überwältigendes fortissimo. Indes fiel die Frische und Reinheit des Gesangs, sowohl des Chors als des Sologangs angenehm auf, und das Ganze lag sich reiziger, reinerlicher

Arbeit aus. — Vielleicht gibt dieser kurze Reisebericht einem einheimischen Nürnberger Veranlassung, über die musikalischen Verhältnisse der sieben alten Reichsstädte eingehender an Sie zu berichten. Was ich gehört, läßt mich hoffen, daß Nürnberg zu seiner Zeit mit anderen Städten Deutschlands auch in musikalischer Beziehung weitestehen und den Beweis für die in der D. M.-Z. einmal ausgesprochene Behauptung geben wird, es sei ein beneidenswerther Vortheil für eine Stadt, wenn sie nicht durch sogenannte „Kunstinstitute“, dergleichen fürstliche Capellen und Opernhäuser zu sein pflegen\*, in ihrer musikalischen Entwicklung — gehindert würden. Frisch vorwärts, da siebes alte, kunstreiches und kunstsinnes Nürnberg!

## Zeitungsschau.

Die „Süddeutsche Zeitung“ vom 4. September schreibt aus Frankfurt a. M.: Unsere hiesigen 31 Musik- und Gesangvereine rücken sich bereits, durch verschiedene Concerte und die langen Winterabende zu verzinsen. Es dürfte daher nicht uninteressant sein, sowohl die Namen der Vereine als die Zahl ihrer Mitglieder zu erfahren: Anaktoren hat 12, Arion 90, Concordia 22, Großmann'scher Verein 36, Gemüthsheit 15, Hermannsverein 60, Kuntel's Verein 36, Nebertafel 85, Piederverein 65, Piederzweig 48, Nebel's Quartett 25, Sängerkreis 24, Teutonia 45, Wolff'scher Verein 20, (vorstehende 15 Vereine bilden die hiesigen verbündeten Männergesangsvereine); Piederkreis 210, Gesangverein der Lurgemeinde 50, Gesangverein des Arbeiterbildungsvereins 56, Philadelphja 56, Cäcilienvereine 234, Nihil'scher Verein 180, Lperngesangsverein 40, Seibt'scher Verein 52, Philharmonischer Verein 60 Mitglieder. Siezu kommen noch drei Vereine, welche ausschließlich sich mit Kirchenmusik beschäftigen, nämlich der katholische Kirchenmusikverein mit 60, der Synagogengesangsverein mit 80, und der Verein zur Pflege religiösen Gesanges mit 32 Mitgliedern. Im Ganzen befinden sich 1737 Personen in genannten 31 Vereinen, d. h. von 44 hiesigen Kirchenmusikern ist je Einer in einem Gesang- oder Musikverein. Diese mit den modernen Einigungsbestrebungen nicht im Einklang stehende Separation des gesanglichen Dilettantismus Frankfurts, der Stadt nämlich, in welcher das Hauptorgan des deutschen National-Vereins („Süddeutsche Zeitung“) erscheint, in welcher ferner seit Jahren schon in Sachen der politischen Einigung so viel „gemacht“ worden und noch fortan gemacht wird, wirkt auch auf die sozialen Zustände dieser freien Stadt kein sonderlich vorthelhaftes Licht; denn die Verbindung der 15 Männergesangsvereine, vielleicht zu einer gemeinschaftlichen Produktion im Jahre, will doch so viel als nichts bedeuten. Auch wird man zugeben müssen, daß Zersplitterung der musikalischen Kräfte in so viele kleine Kreise nicht eben Zeugniß abgibt, daß es sich um Förderung reeller Kunstinteressen handeln soll; nicht minder scheint daraus hervorzugehen, daß man sich einem größeren Ganzen nicht unterordnen wolle, vielmehr besangen in einem gewissen Subjektivitäts- und Autoritäts-Dünkel nur Privatworte zu verfolgen bestrebt sei. Indeß resultirt doch andrerseits aus diesem Absonderungssystem etwas der Tonkunst unbegreiflich Vortheil Bringendes, und zwar zunächst für Frankfurt, dann aber auch für unser musikalisches Deutschland. In ersterer Beziehung erfreut sich diese tonreiche Stadt einer so großen Anzahl von geschickten und mit musikalischer Intelligenz auftretenden Musikdirectoren, (darunter auch eine Musikdirectorin, Fräulein Z. in die öffentlichen Concerten ihrer gemischten Gesangverein sammt Orchester mit dem Taktirod dirigirt) wie deren die Kaiserstadt an der Donau schwerlich auszuweisen haben dürfte. In der anderen Beziehung ist diese alte Handelsstadt nunmehr auch eine Pflanzschule für Musikdirectoren geworden, und wird man sich nur dahin zu wenden haben, wenn irgendwo ein dirigirendes Individuum benötigt werden sollte.

Rangliste eines Frankfurters.

## Nachrichten.

Die sechste Sendung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig enthält: Die 4. Symphonie op. 60 in B-dur in Partitur (2 Nrh. 3 Sgr.). Die Musik zu Götze's Trauerpiel Egmont op. 84 in Partitur (2 Nrh. 3 Sgr.). Das 3. Concert für Pianoforte und Orchester op. 37 in C-moll in Partitur (1 Nrh. 24 Sgr.). Zwei Trios für Pianoforte, Violino und Violoncelle op. 70 Nr. 1 2 in D und Es Partitur und Stimmen (2 Nrh. 9 Sgr.). Drei Sonaten für Pianoforte und Violone op. 12 in D A Es, Partitur und Stimmen (2 Nrh. 3 Sgr.). Sonate pathétique op. 13 in C-moll, Zwei Sonaten op. 14 Nr. 1 2, G E für Pianoforte (1 Nrh. 3 Sgr.).

Fergolese's Lper „La servante Maitresse“ ist in Paris mit Erfolg gegeben worden.

Von Palestrina's Motetten (red. von Th. von Witt, herausgegeben von Br. und Härtel) ist der 2. Band erschienen.

Bei Bote und Bod ist von dem in Berlin vielberühmten Componisten Fr. Kiel ein Claviertrio erschienen. Ein anderes neues Trio von W. S. Beitz ist bei Siegel in Leipzig herausgekommen.

Arrey von Dommer hat bei L. O. Weigel in Leipzig erscheinen lassen: „Elemente der Musik, mit 152 musikalischen Beispielen.“

Auch in Leipzig hat man die ästhetische Ungeheuerlichkeit begangen (merkwürdig genug ist ein „Dramaturg“ der Urheber derselben, Mendelssohn's „Walgurgisnacht“ als Theaterstück in Scene zu setzen.

Eine neue „Geschichte der Musik“ soll in Aussicht stehen und zwar von August Reisinger, dem Verfasser der Schriften „Von Bach bis Wagner“ und „das deutsche Lied.“

Zur musikalischen Verherrlichung des Geburtsfestes des Kaisers von Oesterreich hat Capellmeister F. Lur als Dirigent des „Cäcilienvereins“ in Mainz, eine „große Instrumentalmesse“ seiner Composition zur Ausführung gebracht. Dasselbe wie auch in Eöln soll die Instrumentalmusik in der Regel schon aus den Kirchen verbannt sein.

H. Berlioz hat in Baden-Baden seine neue Lper „Beatriz und Benedict“ (nach Shakespeare's „Biel Körn um Nichts“) aufgeführt.

## Wien.

Das in unserem letzten Blatte mitgetheilte Gerücht, man gehe höheren Orts damit um, eine Dierngelandschaft zu subventioniren auf Kosten des hiesigen Conservatoriums, wird nicht verfehlt haben in den hiesigen wie auch in weiteren Musik-Kreisen eine ziemlich deprimirende Wirkung hervorbringen. Man fragt sich unwillkürlich ob denn das hohe Finanzministerium, welches darüber entscheidet, irgend künstlich ge simnte Persönlichkeiten hierbei zu Rath zieht, und wenn, wen. Soviel wir gegen die Organisation des hiesigen Conservatoriums einzuwenden haben, der Uebergang desselben in die Hände reiner „Theaterleute“ und unter die Leitung etwa des Herrn Salvi würden wir für das größte Unglück halten, doch dieser Anhalt positiver könnte. Uebrigens erscheinen aus die inneren Musikzustände unserer guten Stadt ungeachtet alles neu gewonnenen äußeren Glanzes, bedenklich und trübsam genug.

Die „Haydn-Gesellschaft“ (früher Witwen- und Waisen-Societät) soll beschließen, im nächsten Winter unter der Leitung des Herr Esser Haydn's Tobias aufzuführen. Man will auch die Aufführungen aus dem Burgtheater in das Hofoperentheater verpflanzen, womit jedoch wenig für die atupische Wirkung gewonnen sein dürfte. (Man erinnere sich der Ausführung von Händel's Israel dafelbst!)

## Briefkasten der Redaction.

H. S. in L. Es ist unumgänglich eine Richtung noch ferner zu vertreten, die schon so viel Bewunderung und Unheil angerichtet hat. Worten wird mit solchen „Anregungen“ bis die eigentliche musikalische Frage vollkommen gelöst ist.

\*) Mit Ausnahme natürlich! D. Red.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Textseiten.

Vertheilung: Wochenschrift Nr. 363. — **Wanngebirg's** Schmelz Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung; **Wolff's** & **Böhms**, vormals **G. F. Wäcker's** Musik-Verlagsanstalt; für 1 Jahr (36 Nummern) 6 R. oder 4 Tdr. — für ½ Jahr (18 Nummern) 3 R. oder 2 Tdr. — für ¼ Jahr (9 Nummern) 1 ½ R. oder 1 Tdr. Mit Vorbestellung: für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tdr. 10 Sgr. — für ½ Jahr 4 R. 50 Kr. oder 2 Tdr. 80 Sgr. — für ¼ Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Tdr. 10 Sgr. **Angene** Blätter 16 Kr. oder 2 Silberg. — Briefe und Oeuvren werden franco erbeten. — Alle Verhältnisse, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Beethoven's letzte Quartette. (Fortsetzung). — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung). — Ueber die Sacred Harmonic Society in London. — Die neue Pariser Stimmung. (Schluß). — Nachrichten. — Briefkasten der Redaktion.

## An unsere geehrten Abonnenten.

Vom Oktober an erscheint die Deutsche Musikzeitung wieder, wie früher, am Sonnabend. Die nächste Nummer wird daher am 4. Oktober ausgegeben.

Die Redaktion.

## Beethoven's letzte Quartette.

(Fortsetzung)

Quartett in A-moll, op. 132 \*).

Mit mehr Recht wie dem vorigen kann man diesem Quartett nachsagen, daß es zwar herrliche großartige Gedanken enthalte, aber als Ganzes schwerer verständlich, weniger durchsichtig in der Form sei. Wir erkennen, daß wir selbst, zur Zeit da wir es kennen lernten und wo wir mit Beethoven sonst doch schon ziemlich vertraut zu sein wählten, es nicht sofort und aneignen konnten. Jetzt begreifen wir kaum, was hieran hinderlich war, mit Ausnahme der beiden Mittelsätze, auf die wir an ihrem Ort genauer eingehen werden.

Im ersten Satz spricht sich Beethoven's Bestreben Alles zu umhüllen, einzuleiten, Gegensätze gleich im Beginn aufzustellen, noch entschiedener aus, als in früheren Quartetten. Denn nicht allein, daß er dem Allegrothema ein langsamees Motiv gegenüberstellt oder vorausgehen läßt, auch im Allegro selbst wird das klagende Hauptmotiv erst durch zwei Takte einer lebhaften ja wilden Sechszehntelfigur eingeleitet. Dem Hörer ist somit zugemuthet binnen wenigen Takten drei Hauptcharaktere aufzufassen und zu unterscheiden. Man war gewohnt ein ein solches erst vielfach ausgeprochen zu hören. Kein Wunder wenn man den Faden nicht sogleich findet, der durch den Satz sicher leitet. Wir sagen aber: Nach der Natur des Themas mußte Beethoven schon aus technischen Gründen so verfahren. Man spiele es sich einmal ohne aller Vorbereitung vor :



\*) Wir bemerken im Nachtrug zu einer Anmerkung in Nr. 36 d. Bl. für Solche, welchen Billigkeit besonders wichtig, daß Beethoven's sämtliche Quartette auch bei Solle in Wolkenbüttel erschienen sind. In dieser Ausgabe kostet z. B. das obige A-moll-Quartett 7/8 Sgr. Freilich ist Druck und Papier, obwohl anständig, doch „preiswürdig.“

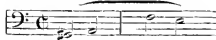


So konnte Beethoven offenbar nicht beginnen. Nun stelle man aber die beiden Anfangstakte vor:



Gewinnt das Thema nicht ungemein an musikalischer Eindringlichkeit und Bedeutung durch diesen Vorbergt? Allein auch dieser Sechszehntelgang auf einem verminderten Septimalakkord konnte nicht als Anfang des Quartett's passen, dessen Hauptcharakter dem Thema zufolge kein leidenschaftlich anbrausender sondern ein demüthig klagender werden sollte (vielleicht wollte Beethoven wirklich die Leiden einer Krankheit oder das mit ihr verbundene geistige Leiden ausdrücken; das spätere „Gebot eines Genesenden“ würde sich dann von selbst erklären). Beethoven stellte also noch ein langsamees Motiv von 2 Takten

Assai sostenuto.



voraus und bildete durch imitatorische Beantwortung desselben und Umkehrung in die Gegenbewegung eine Einleitung von 8 Takten. Er konnte sich aber nicht genügen lassen, diese Gegensätze einmal ausgeprochen zu haben, sie mußten sich wiederholt gegenüber treten um als Ausdruck einer ersten inneren Idee zu erscheinen. Daher nach 12 Takten Allegro nochmals 1 Takt Adagio, 1 Takt der Sechszehntelfigur und wieder das Hauptthema, auch dieses mehr zusammengeknüpft. Von da ab geht die Sache nun ganz fließend weiter und es enthüllt sich ein immer reicheres Bild. Tiefinnig und großartig ist, was auf dem Des, C des Cello aus dem Thema erwächst, und ebenso mild und hoffnungreich, was 4 Takte später abermals aus dem Thema hervorgeht. Späterhin erscheint als Seitenfah in F-dur ein Gefang von so himmlischer Schönheit und so wirksamer Modulation (siehe 4. u. 5. Takt), daß wir nichts ebenso Kostbares daneben zu stellen wüßten. — Der erste Theil wiederholt nicht,

auch findet ein Trugschluß statt, da statt dem ionischen Dreiklang F-dur der Septimen-Akkord (F-dur mit es) nach einer Pause eintritt und das Folgende mit dem Vorhergehenden verknüpft. Sofort vereinigt sich das langsame Einleitungsmotiv mit dem Hauptthema zu einer bloß angedeuteten Durchführung; eine eigentliche, breit angelegte und ausgeführte, ist nicht vorhanden; der Meister begnügt sich die beiden Motive nach einer recitativartigen Stelle noch einmal einander schroff gegenüberzustellen. Das Weitere ist im Wesentlichen die Transposition des ersten Theils (Op. 132), der Seitensatz erlöset in C-dur, später nochmals in A-dur \*); dann verändert sich wieder Dur in Moll und das Hauptthema erscheint nochmals, in Gesellschaft einer schwirrenden Sechszehntelfigur, die von da ab mit geringer Unterbrechung bis zu Ende fortgesetzt wird und diesem Coda einen sicherhaften unheimlichen Charakter gibt. Der Satz schließt übrigens in trägen Rhythmen und mit einer Andeutung des Hauptthemas.

Betrachtet man die anfängliche Aufstellung von drei scharf geschilderten Charakteren und vergleicht damit die Ausführung, so fällt auf, daß das Hauptthema zu größter Eindringlichkeit gelangt; die aphoristische Beschaffenheit desselben konnte übrigens keine andere Art der Ausführung zulassen, als die hier vorhandene.

So sehr uns dieser erste Satz an's Herz gewachsen ist, so wenig wollen wir verhehlen, daß uns der zweite (Allegro ma non tanto, A-dur %) etwas monoton erscheint. Die beiden im doppelten Contrapunkt vereinigten Hauptmotive des Stücks



werden so vielfach wiederholt, daß uns die Grenze des hierin ohne Nachtheil für die Wirkung Erlaubten schier überschritten scheint. Ueber 200 Takte lang vernimmt man nichts Anderes als jene Motive und was aus ihnen ohne Veränderung des allgemeinen Charakters entspringt; es fehlt an merkwürdigen Gegenständen. Das Folgende in der Ausführung durch seine eigenthümliche Klangwirkung hinreichende Trio scheint der Meister nach einer Dudelsackmelodie gebildet zu haben, die er irgendwo beim Spazierengehen gehört hatte. Ihre, und obendrein so gemeine Anwendung in einem Sertzo, welches, von seiner Länge abgesehen, wie das Gefühl der wieder in Ordnung kommenden körperlichen Kräfte wirkt, kann nur glücklich genannt werden, und nur eine verhöhrte Bedanterie vermöchte darin im Ton eines Vorwurfs „absichtliche Trivialität“ zu finden. In diesem Trio ist übrigens noch eine rhythmische Verschiebung merkwürdig, die darin besteht, daß der Akkordwechsel jedesmal auf dem 3. Viertel statt auf dem ersten erfolgt. Die Stelle beginnt so:

Viola. Viol. I.

u. f. w. und später Viola

u. f. w.

\*) Das Fehlen der drei Viertel Auftakt in der Viola (Lebener Partitur-Ausgabe) ist wohl nur ein Druckfehler.

und dauert ziemlich lange, so daß man zuletzt wirklich Mühe hat nicht aus dem Takt geworfen zu werden. Es ist aber auch hier nicht etwa bloße Lust am Akkordwechsel, die Beethoven antrieb so zu schreiben, sondern es war sogar un möglich die Sache anders zu machen, nachdem der Meister die fortlaufende erste Achtelfigur einmal von drei zu drei Viertel von verschiedenen Instrumenten abwechselnd spielen ließ. Man versuche den Akkordwechsel auf's erste Viertel zu legen und höre wie trivial der Eintritt jedesmal klingt. Höchstens hätte man statt 3 Vierteln bloß 2 angeben und das 3. pausieren lassen können, — dann wäre aber der fließende Gang des Ganzen merklich gestört worden.

Wir gelangen zu dem höchst merkwürdigen 3. Satz: „Cantata di ringraziamento in modo lido offerta alla divinita da un guarito“ (Dantlied in lydischer Tonart \*), dargebracht der Gottheit von einem Geheilten, Molto Adagio, ein Choral, von dem wir nicht wissen, ob Beethoven ihn bloß benützte, oder ob er von ihm selbst erkunden ist (beides ist möglich), mit Vor- und Zwischenspielen gleichsam organmäßig behandelt, steht einem heiteren fast lustigen Satz in natürlicher Dur-Tonart % Takt in der Weise gegenüber, daß sich der Choral als dreimal auftretender (immer reicher behandelter) Hauptsatz, das Andante % als zweimal auftretender Mittelsatz ergibt.

Die in dem Choral angewendete lydische Tonart verleiht dem Ganzen einen mystischen, mitunter aber auch etwas barocken Anstrich. Immerhin fremdartig für den Vain, der nun einmal im modernen Tonssystem zu Hause ist, bleibt in diesem Stück auch für den Musiker der sich bewußt ist wie Einzelnes aus der gewählten Tonart hervorgeht, Manches hart, so namentlich die Schlüsse des ersten und vierten Absäzes:

NB! Ionischer Schluß.



Hiervon abgesehen klingt der Choral ganz wunderbar und um so eigener, als ein solcher Styl auf vier Streichinstrumente angewendet, etwas Ungewohntes ist, und der vierstimmige Satz mitunter durch vollere Harmonien aufgeschwellt wird. — Das Andante D-dur % hat seine Bedeutung durch Beethovens ausdrücklichen Befehl: „Sentendo nuova forza“ (neue Kraft fühlen) erhalten, indessen würde dieser Seitensatz auch ohne diese erklärenden Worte leicht als solcher aufgefäßt werden, wie es ja bei Beethoven nichts fremdes ist, daß der Seitensatz in Ton- und Taktart etwas weiter abweicht als eigentlich der strengen Einheitlichkeit gemäß ist (z. B. im Adagio der 9. Symphonie). Nur ist der Uebergang etwas grell geworden, da das As der neuen Tonart gegen den früheren Grundton f stark auffällt, besonders für den, welcher an Mozart'sche Modulationsweichheit gewöhnt ist.

An sich ist dieser Seitensatz höchst normal gebildet in Bezug auf periodische Anordnung: 1. Theil — 8 Takte — wiederholt, dann ein zweiter Theil, ebenfalls wiederholt, aber zugleich variiert. In Bezug auf die harmonische Behandlung ist auffallend, daß Beethoven an den Schlüssen nach den 8 taktigen Perioden consequent die vollkommene Cadenz vermeidet und jedesmal statt des Stammakkords der Dominant-harmonie den % Akkord setzt, wir glauben um das Lustige dieses Satzes zu mildern, es nicht ins Vulgäre übergehen zu lassen. Ganz reizend ist die viertaktige Stelle in 32. tel Noten, das

\*) In F aber mit h statt b.

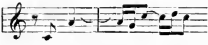
h b der 1. Violine darin ein auffallender Zug. Gegen das Ende vermittelt ein Coda von inniger Melodie sehr schön und fein die Verschiedenheit der Hauptstimmungen und führt zum Choral zurück, der jetzt in figurierter Behandlung auftritt, sowohl in den Hauptsätzen wie in den Zwischenspielen. Nicht zu übersehen ist, wie Beethoven den Stoff dieser Figuration aus dem einfachen Vorspiel-Motivo



durch die kleine Veränderung in



gewinnt. Die melodieführende 1. Violine bringt hier den Choral in einer höheren Oktave, was ebenfalls ungemein viel zu einer neuen Wirkung beiträgt. — Der Seitensatz ist bei seiner Wiederholung durch verschiedene sehr bemerkenswerte Varianten und Figurationen bereichert, sonst aber bis auf die Taktanzahl buchstäblich derselbe. Den letzten Teil bildet eine canonische Bearbeitung der ersten Choralstrophe, wobei eine abermalige Umschreibung des Vorspiel-Motivos in



den Stoff zu neuer Figuration hergibt. Die rhythmische Verschiebung durch Bindungen und Synkopen, welche hier auf's äußerste ausgedehnt ist, verbunden mit der canonischen Behandlung des Choralmotivos erschwert das Verständnis allerdings (der Künstler hat auch nicht nötig für Jeden sofort verständlich zu schreiben), aber letzteres gibt den Anhaltspunkt für das Gehör indem es zugleich die Einheit des Rhythmus herstellt. In den letzten 10 Tacten vermeidet der Meister das h gänzlich um den Schluss in F ohne b herfallen zu können. Wir vermögen freilich Niemandem widersprechen, wenn er sagt, das Stück gehe eigentlich am Schluss aus C und es sei nur ein F-Akkord angehängt, den als Tonika zu begreifen ihm schwer falle.

Dem Finale (Allegro appassionato, A-moll  $\frac{3}{4}$ ) geht eine ziemlich vielgestaltige Einleitung voraus, die einen ganz dramatischen Anstrich hat. Zuerst ein Marsch in A-dur mit zwei repetirenden Theilen, dann ein Recitativ von mannigfach wechselnder Stimmung. — Das hier einzigen dramatischer Gestaltungen in die Kammermusik erscheint uns nur dann bedenklich wenn es zur Regel wird und zur Auflösung der normalen Form führt. Bei Beethoven ist es nur eine Vereinerung der alten, sein Uebergang in neue Formen. Er biegt die Form, aber bricht sie nicht. Denn es folgt nach all d. n. seltsamen Vorbereitungen ein ganz förmliches Allegro-Finale in Rondoform: Zuerst das überaus herrliche Thema in A-moll, dann Seitensatz (Tact 50) in G-dur und nach E-moll (leuchtend, Rückgang nach A-moll zum Thema, Durchführung (aus dem letzten Tact des Themas gebildet), abermals Thema, Seitensatz in C-dur nach A-moll leuchtend, dann ein canonisches Coda (aus der letzten Phrase des Seitensatzes gebildet). Anspielungen auf das Thema dazwischen, nochmals das vollständige Thema, zuletzt in helles Dur auflösend, und nun noch ein Strom begeisterter Coda's, die die neue Stimmung in beinahe unabsehbarer Tacten befestigen. Es fallen Einem bei diesem Schluss die endlosen Reichen von Engeln ein, die sich auf Gemälden drängen um den Vorgesang zu singen und den Menschen mit Psalmen über die Herrlichkeiten der Himmel Kunde zu bringen.

Betrachtet man noch einmal das Ganze von den klaren, ja stöhnenden Klängen des ersten Satzes bis zu dem

milden, entsagenden Finaleschema und dem Jubel des gänzlichen Schlusses, so sieht man wohl, daß dem Componisten eine bestimmte Idee vorgezeichnet haben muß, der er in Tönen Ausdruck geben wollte. Wir haben aber gesehen, daß dies geschehen ist in der im Wesentlichen festgehaltenen Quartettform von 4 Sätzen und deren herbegehenden nur erweiterten und durch Zusätze vermehrten Gestaltungsweise.

Das war das vorletzte Quartett, welches Beethoven geschrieben hat. Wir übergehen die große Fuge in B als ein wenn auch noch so weit angeführtes Fragment, welches einer selbständigen Analyse würdig und vorbehalten bleibt, und wenden uns zum allerletzten

#### Quartett in F op. 135.

Obwohl der Opuszahl nach nur in geringer Entfernung von dem vorigen stehend ist der Styl doch ein himmelweit verschiedener; wir könnten jedoch einen „Fortschritt“ hier um so weniger erblicken, als die Motive fast durchweg aphoristisch, die Haupt-Sätze in ihrem Bau minder pyramidal sind, als in den vorhergehenden Quartetten. Ja, es will uns scheinen als fände hier nur eine Seite des Beethoven'schen Geistes ihren Ausdruck, nicht der ganze Mensch, wie er im Cis-moll und A-moll-Quartett unverkennbar walte. Der Meister hält es kaum mehr der Mühe werth in zusammenhängenden, vollständigen Sätzen zu sprechen; er wirft witzige Einfälle hin, kurze geistvolle Sätze, scherzt darüber und bricht ab, bevor die Sache kernhaft geworden ist. Hier und wie er begegnen uns sehr seltsame Motive, wie sie noch nie gehört wurden. Der Umstand, daß im Finale eine ganz äußerliche Veranlassung die Motive diktiert, oder daß, wenn man will die dem Meister zufällig eingefallenen Motive ihm bedeutend genug scheinen um ein Finale daraus zu bilden, zeigt genügend, daß es ihm gar nicht darum zu thun war, in diesem Quartett ein hohes und bedauerliches Meisterwerk zu schaffen. Beethoven war ein zu philosophischer Kopf, als daß er nicht selbst eingesehen hätte, ein solches könne nur unter Mitwirkung des ganzen Volkes, namentlich Gemüths-Menschen zu Stande kommen. Wenn gleichwohl Einzelnes darin, wie das unergleichliche Scherzo, so außerordentlich gelang, so zeigt dies nur, daß ein Meister eben auch dort wo er urprünglich von keinem sehr großen Gedanken erfüllt war, sich allmählich in Töne und Stimmungen hineinarbeitet.

Doch betrachten wir lieber die einzelnen Sätze, um nicht Gefahr zu laufen Allgemeines auszusprechen, was auf Befonderes nicht paßt.

Der erste Satz (Allegretto F-dur  $\frac{3}{4}$ ) beginnt ohne irgend eine Einleitung mit einem Thema, welches wie eine Frage klingt, worauf eine Antwort folgt.



Nach dem Abichluß dieses Themas tritt im 10. Tact ein seltsam klingendes Unisono-Motivo auf



ohne vorläufig weiter ausgeführt zu werden. Auf der Dominante (Tact 17) beginnt dann ein canonisches 3. Motivo, in welches das zweite (Tact 21 und 22, Viola) ein wenig hin-

einspielt, und im 25. Takt abermals ein neues (4.) Motiv in der Tonika, allmählich nach C-dur übergehend, wo sich eine Art von Seitenfag entwickelt ohne jedoch zu vorwiegend melodischer Ausgestaltung zu gelangen; erst im 54. Takt scheint sich ein melodischer Nachfag entwickeln zu wollen, wird aber kurz abgerissen und ein Stüchden Thema-Nachfag führt zum Schluß in C, der jedoch unvollkommen bleibt; das Thema verschwindet wieder wie im Nebel und einsam tritt das Violoncell mit dem zweiten Motiv hervor, woran sich dann nicht nur das Thema- (Frage-) Motiv, sondern auch eine Triolenfigur aus dem Seitenfage doppelt-contrapunktlich antknpft. Die Klangwirkung dieser Stelle ist in Folge auffallender Kühnheit der harmonischen Verbindung und einer ziemlich mageren Harmonik eine mitunter etwas widerhaarige.

Sehr bald darauf löst sich die Antwort des Themas in B vernehmen, lenkt aber sogleich wieder nach F. Hierauf folgt eine Triolenfigur, welche durch die drei oberen Stimmen und mehrere Tonarten geführt wird, woran sich noch im Lauf des bewegten Fortsatzes das volle Thema knüpft. Das zweite (Unisono-) Motiv erleidet bei seiner Wiederkehr eine Umbildung durch Vorschlagsnoten in:



und wird sofort mit dem ersten Thema combinirt. Auch diese Stelle klingt in Folge mangelnder harmonischer Ausfüllung etwas hart und dürr. Das Weitere ist Transposition des ersten Theils. Zum Coda ertönt nochmals obige Combination der Durchführung mit dem umschriebenen 2. Thema, wodurch die Sache hart an die Grenze des Wohlklingenden gebracht wird. Nach einem crescendo und forte (in welchem die Figur



auch zu ihrem Recht gelangt) dann dem Anhang folgt nochmals das Thema in G-moll ansetzend, worauf die Antwort nach F und ohne weiteren Aufschwung rasch zum Ende führt.

Man sieht, selbst in diesem höchst apophoristisch gehaltenen Satz hat Beethoven noch immer das Knochengesetzte eines ersten Allegrofazes beibehalten. Wenn übrigens derselbe Manchem „ungenießbar“ erscheinen sollte, so wundern wir uns darob nicht so sehr, denn allgemein, namentlich melodisch Ansprechendes enthält er wenig, und das geistreiche Spiel der Ton-Gebanten zu verstehen ist nicht Jedermanns Sache, kann's auch nicht sein. (Schluß folgt.)

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung statt Schluß.)

### III. Blasinstrumente.

Es mögen in runder Zahl etwa tausend Stück Blechinstrumente und sechshundert Holzblase-Instrumente aufgestellt gewesen sein. Frankreich und Oesterreich waren in diesem Artickel den übrigen Ländern weitaus überlegen. Unser Klagegeli über die Schwierigkeit der Prüfung ausgestellter Instrumente müssen wir an der Spitze dieser Abtheilung in etwas veränderter Tonart, aber keineswegs diminuendo wiederholen. Man bedauere dort die außerordentliche Menge von Blasinstrumenten, die in dieser Ausstellung zusammenkamen. Welch' zahlreiche Gesellschaft von Flöten, Clarinetten, Oboen, Fingelhörnern, Trompeten u. s. w. nicht da in einem Glaslofen, wie der Gaultot's, Sax', Chappell's war! Es war für die Jury geradezu eine Unmöglichkeit, sie alle zu prüfen. Bei der Prüfung der Claviere und Geigen konnte wenigstens kein einziges Indi-

viduum dieser Instrumentengattung der Prüfung der Jury entgehen. Sobald die Schwierigkeit, diese Instrumente, die monatelang ungebraucht, vor Staub und Feuchtigkeit ungeschützt im Inbustriegebäude hingen, in erträglicher Stimmung zu erhalten. Endlich der Mangel an tüchtigen Bläsern, deren man, um die Instrumente zu hören, gar sehr bedurfte \*).

Rutz das Urtheil über diesen Theil der musikalischen Ausstellung kann bei dem rühmlichen Streben eines Jurors des Reporters in manchen Punkten den Charakter einer Wahrscheinlichkeitsrechnung nicht verläugnen. Es lag eine große Zahl vortheilhafter Arbeiten vor. Im Gegenfag zu den Violinen, die vor Allem ihren alten Adel rein zu erhalten suchen, sind die Blasinstrumente Gegenstand fortwährender Verbesserungen und Veränderungen. Im Laufe der letzten 40 Jahre ist in der Fabrication der Blechinstrumente eine vollständige Umwandlung eingetreten. Der Grund dieser Erfindung liegt zuerst in der rasch angewachsenen und noch immer steigenden Bedeutung der Blasinstrumente im modernen Orchester, ferner in der ersaunlichen Ausbildung der Militärarmeen. Diese Ausbildung mußte die Unvollkommenheiten der alten Blechinstrumente, welche keine chromatische Scala, ja nicht immer eine vollständige diatonische besaßen, immer lebhafter empfinden und eifriger auf deren Abstellung studiren lassen. Die Inconvenienz der meisten Blasinstrumente in gewissen Tonarten gar nicht oder doch sehr schwer verwendet werden zu können ist seit Jahren eine reichliche Quelle neuer Erfindungen und Verbesserungen, welche unter verschiedenen Namen als Heilmittel gegen jenes Uebel erscheinen. Da auf natürlichste Weise meist mehrere der intelligenteren Instrumentenmacher zugleich und ohne von einander zu wissen, solche Verbesserungen anstreben und ausführen, so finden wir dieselben Erfindungen mit größeren oder kleineren Änderungen unter verschiedenen Firmen, mit der gleichen Pretension der Neuheit immer wieder. Auf keinem Felde der praktischen Kunst gibt es so zahlreiche Prioritäts-Streitigkeiten und Erfindungskämpfe, als auf dem der Fabrication von Blechinstrumenten. Die Annoncen und Programme fast aller namhaften Ausstellung dieses Artickels wimmeln von Klagen über diesen und jenen Rival, der ihnen, den „ersten“ Erfindern, irgend eine Erfindung nachgemacht, sie umgestoß, ein Patent darauf genommen habe u. s. w. Von Seite des also Angeklagten werden diese Vorwürfe meist unverändert auf das Haupt des Klägers zurückgeschleudert. Einzelne, vielleicht zahlreiche Fälle von Unredlichkeit mögen in dieser Hinsicht unterlaufen sein, wie es denn namentlich nicht zu leugnen ist, daß Franzosen und Engländer sich manche deutsche Erfindung anzu eignen und dann mit zehnfachem Lärm und zehnfachem Erfolg in Szene zu setzen verstanden, — die Mehrzahl dieser Zusammenstreffen in der genannten Specialität dürfte aber doch wohl unbeanfichtigt entstehen, das gleiche Bedürfnis führt in Ländern von gleicher Bildungsstufe auf die gleichen Erfindungen.

Wenn wir einen umfassenden, gleichsam summirenden Blick auf die Blasinstrumente der diesjährigen Weltausstellung werfen, so haben wir den erfreulichen Eindruck von unauflösbaren Fortschritten in der Solidität und Schönheit der Arbeit. Auch das Verdienst einzelner trefflicher Verbesserungen müssen wir anerkennen, ohne jedoch diesmal von irgend einer durchgreifenden prinzipiellen Reform, wie sie z. B. zuletzt Böh in dem Bau der Flöten bewirkt hat, berichten zu können. Die diesjährige Weltausstellung folgte zu rasch auf ihre Vorgängerinnen zu London, München und Paris, als daß sich bereits wieder große, reformatorische Entdeckungen in demselben Fach zeigen könnten.

Daß auch diesmal die meisten Neuigkeiten in das Bereich der Militärmusik schlagen, braucht kaum erst gesagt zu werden.

\*) Es muß hier ausdrücklich der freundlichen Hülfsleistung des Herrn Kammerpräsidenten, Franz Wertheim aus Wien und des Fabricanten Herrn W. K. Cerveny aus Königsgrätz erwähnt werden, welche der Jury zu Statten kam. Herr Wertheim hatte die Gefälligkeit, die österreichischen Flöten vorzublasen, während Herr Cerveny die Blechinstrumente producirte.



Faßt jeder Blechinstrumenten-Fabrikant prunkt in diesem Fach mit „Erfindungen“, jeder hat die Militärkapelle gewiß mit einem oder mehreren „neuen“ Instrumenten bereichert. Das würde sehr schön, wenn nicht zugleich Eitelkeit und Originalitäts-sucht die Herren zu einer eigenthümlichen Barbarei verleiten würde. Wir meinen die Tausche der neuen Kindlein. Jeder glückliche Vater eines jungen Blechinstrumenten ist vor Allem besorgt, demselben einen neuen, unerhörten Namen anzuhängen. Wenn zehn neue Verbesserungen eines gewöhnlichen Flügelhorns oder einer Ophicleide erfunden werden, so werden sie gewiß als zehn neue Instrumente, oft unter den willkürlichsten, unverständlichsten und unerschöpflichsten Namen in die musikalische Welt eingeführt. Wir finden in den Verzeichnissen der ausgestellten Blechinstrumente unter andern folgende: Schwänenhorn, Glyceide, Cuphonion, Tritonifon, Phonicon, Trompettin, Zukorhorn, Baroxion, Sarrufophon, Velliticon, Königshorn, Helicon, nebst einem Halbbugend von Zusammensetzungen mit dem Namen „Sax“ u. c. Alle diese fabelhaften Wesen lassen sich recht gut unter zwei bis drei bekannte Benennungen bringen.

Wenn man fortsährt, jedes irgendwie verbesserte oder erweiterte Instrument mit einem neuen unerhörten Namen zu belegen, so muß bald eine gränzenlose Confusion hereinbrechen. Vermag jetzt schon kaum ein Militärkapellmeister bei jedem dieser Namen sich etwas Bestimmtes gleich vorzustellen, so kann man einem Componisten von allgemein musikalischer Bildung diese Weisheit noch viel weniger zumuthen. Sieht sich doch schon Besson in seinem Verzeichniß genöthigt, eine Reihe verschiedener Baritoninstrumente mit der Bemerkung aufzuführen: „These instruments have several names, the correct one is Baritone“. Wollte jeder Claviermacher, der auf eine neue oder verbesserte Mechanik ein Patent nimmt, sein Piano mit einem ganz neuen Namen bezeichnen, oder sollte eine veränderte geformte Geige nicht mehr „Geige“ heißen, so würde es in der Musik bald wie in einem Lollhaufe aussehen.

Bei der vorausichtlich noch immer zunehmenden Nüchternheit und dem Vervollkommnungsgeist im Fach der Blasinstrumente glauben wir keinen unpraktischen Vorschlag zu thun, wenn wir den Fabrikanten dieses Fachs vorschlagen, sich endlich, mit Hinzufügung kleinlicher Originalitätsausflüchte, über eine vernünftige Nomenclatur zu einigen. —

Wir beginnen unsere Rundschau mit England.

H. Dixon, die größte engl. Firma dieses Faches, hatte über 50 Etüd Metallinstrumente aller Gattungen ausgeführt. Darunter prangten die meisten durch so glänzende Ver Silberung, daß der Beschauer auf den Einfall gerathen konnte, es sei hier etwa ein Silberarbeiter unter die Instrumentenmacher gerathen oder umgekehrt. Besonders bemerkenswerth waren 2 Etüd Bassinstrumente in runder Form (um den Leib zu tragen), dann Bassinstrumente kleinerer Gattung gleichfalls in ganz runder Form und ver silbert, welche beim Blasen, — das Schallstück nach der rechten Seite — über der Brust gehalten werden. Ferner sehr gute Saxophons (aus Metall und ver silbert) und eine Auswahl von Flöten und Clarinetten aus Ebenholz und Cocos. Die Klappen meist von Messing und ver silbert, oder Passagen oder auch ganz von Silber. Der Ton der Dixon'schen Instrumente — sie wurden mehrmals im Quartett, dann mit Pianofortebegleitung, mitunter von Dixon selbst geblasen — ist schön und kräftig, aber etwas kurz.

An diese Firma reiht sich jene von H. Besson in London. Besson, früher in Paris ansässig, war damals Hauptlieferant für die franz. Armee und ist bereits durch viele Medaillen ausgezeichnet. Er hatte zahlreiche Metallinstrumente ausgeführt, meist in der Form der Dixon'schen, die er hin und wieder übertrifft. Besson stellte unter anderem ein B-Flügelhorn (Preis 14 Guineen) mit einer Maschine aus, welche — in

Pistonform — die Erzeugung eines ganzen oder halben Tonbogens bezwecken soll, und durch einen Fingerdruck der linken Hand, ohne die mindeste Unterbrechung, den Uebergang in fremde Töne anbewirkt. Besson beanprucht die Erfindung dieses „Piston à registre de transposition“, welches ein so schnelles und leichtes Uebergehen aus  $\sharp$  in  $\flat$  Tönen ermöglicht, daß der Fabrikant, dieser leichten Behandelbarkeit wegen, das Instrument als „die Violine unter den Blechinstrumenten“ anfandigt. Es ist dies gleich eine jener Erfindungen, welche unter verschiedener Form und Benennung gleichzeitig an mehreren Orten auftreten und Prioritätsstreite veranlassen. In Oesterreich können wir H. Besson's Erfindung nicht als solche gelten lassen, da schon im 3. 1842 J. Stowager in Wien bei seinen „Schwänenhörnern“ eine ähnliche Vorrichtung in Cylindrerform angebracht hat. Im Prinzip identisch, nur in der Form verschieden, ist Besson's Maschine überdies nicht so vollkommen, als jene Stowager's, welche überdies wieder seither durch Cerevy's 1846 in Königgrätz erfundene Tonwechselmaschine große Verbesserungen erlitten hat. Für uns ist demnach Besson's Erfindung als unpraktisch und antiquirt anzusehen. Besson suchte mittels einer quer durchschnittenen Pistonnmaschine nachzuweisen, wie richtig die Bindungen der Maschine und der Röhre angebracht sind, indem er eine, an einem Seitenfladen befestigte Metallgugel durch die Röhren der Maschine laufen ließ. Dies Experiment liefert aber keineswegs einen vollen Beweis, indem durch eine halbe Röhre die Gugel allerdings leichter durchfließen kann, als durch das ganze fertige Instrument.

Durch Neuheit am hervorragendsten ersehen uns unter Besson's Instrumenten ein Cornet à pistons von Aluminium. Die Genußnahme dieses Metalls ist deutsche Erfindung, die erste Verwendung desselben zu Blasinstrumenten ist das Verdienst des Franzosen Besson. Wegen seines matten Glanzes macht ein Aluminiumhorn äußerlich keinen blendenden Effect, dafür aber ist es so leicht wie Pappdeckel. Im Preise stellt sich das Aluminium dem Silber gleich und die weiche Koffspringigkeit bildet natürlich das größte Hinderniß für die Verbreitung jenes Versuches. Ein Flügelhorn aus diesem Metall kostet ungefähr 35 Pfd. Sterl. Sollte man aber dereinst dahin gelangen, Aluminium billiger zu erzeugen, so wird dessen Verwendung für Blasinstrumente als wohlthätigste Erleichterung für die bläsende Menschheit große Ausdehnung gewinnen. Ein Blasinstrument, das gewöhnlich 12 Pf. wiegt, würde von Aluminium kaum 3 Pf. wiegen. — Nach dem Vorgang Besson's hatten auch andere englische und französische Firmen einzelne Blasinstrumente von Aluminium ausgeführt. Im Ton waren sie von den gewöhnlichen nicht zu unterscheiden. Gantrot aus Paris zeigte eine Clarinette, eine Flöte und ein Piccolo von Aluminium. Er erklärt die Anwendung des Aluminiums auf diese Gattung Instrumente für vorzüglich, während sie für Piston-Instrumente Schwierigkeiten biete \*). (Fortsetzung folgt.)

## Ueber die Sacred harmonic society in London

theilt Dr. Ed. Hanslick in der „Presse“ Folgendes mit, welches auch unser Leser interessiren wird: Wie die Oper der äußerliche

\*) Der größere oder geringere Einfluß des Materials bei Instrumenten, deren Ton doch nur durch die im Rohr schwingende Luftsäule erzeugt wird, ist noch vielfach ächtig. Viele der ersten französischen Baritonisten erklärten das Material für ganz gleichgültig in Bezug auf den Ton. Böhm scheint der entgegengelegten Ansicht, indem er seine Flöte nicht mehr aus Holz, sondern aus Metall baut. Feltis verachtet sogar, daß nur in den silbernen und blechernen Flöten Böhm's der Ton ganz vollendet klang. Bei Gelegenheit der Aluminium-Instrumente, Eisenflöten u. c. wurde in London viel über diese Frage gesprochen.

Bestandtheil des Musiklebens in England, so ist dessen ehmester und vollständigster das *Dratorium*. Diese seltsame Seitenbildung der Oper hat sich in England zum glänzenden Gegenpol derselben ausgebildet und eine Stellung errungen, wie sie in gar keinem andern Lande einnimmt. Während in England die Oper als künstlich gegognenes Gemäch als zeitweiliges Scheinleben führt, der Nation fremd und gleichgültig, ein Geiztreiber den Reichen und den Fremden, blüht dort das *Dratorium* seit *Händel's* Zeiten in gefunder, zweigleitender Kraft. Von allen größeren Kunstformen in der Musik ist das *Dratorium* die einzig populäre in England, die einzige, welche, mit den Anschauungen und Gefühlen des Volkes tief verwachsen, eine ethische Macht über dasselbe ausübt. In England selbst wurde es uns erst recht klar, wie *Händel* gerade in diesem Land und für dieses Volk ein Kunstgenie schuf, das man die biblische Concert-Oper nennen könnte \*). Dem Geschmack des Engländers entspricht darin ebenso sehr die Verkörperung biblischer Gestalten, als musikalischerweise das ruhige, kräftige Pathos, der gleichmäßige, große Euth. Es ist gewiß nicht lediglich das musikalische Moment, was den Engländer in *Händel's* *Dratorien* die Vollendung aller Kunst in *Spohr's* und *Mendelssohn's* *Dratorien* die Spigen der modernen Musik preisen läßt, der religiöse Inhalt spielt in diese Vorliebe mit hinein; doch nur scharfe Ungerechtigkeit vermochte das größte und beste Theil der *Händel*-Verehrung in England auf das geistliche Fundament derselben zurückzuführen zu wollen.

*Händel* ist in seinem Vaterland bisweilen nicht so populär, als in England. Dabei ist kein Humberg. Das englische Volk, soweit es überhaupt der Musik zugänglich ist, kennt den „*Messias*“ so genau, als etwa ein deutsches Publicum den „*Freischiß*“ oder die „*Zauberflöte*“. Wie wäre es auch sonst möglich, daß die Taktende von Sängern (Dilettanten), welche aus ganz England zu dem *Händel*-fest zusammenströmen, den „*Messias*“, „*Israël*“ u. dgl. mit einer Gesamtprobe singen! *Lichtenberg* schrieb einmal aus London an *Boye*, *Schatepeare* werde in England nicht wie ein großer Schriftsteller verehrt, sondern wie ein Heiliger. Dies gilt weit unbedingter von *Händel*. Der *Händel*-kultus ist die eigentliche musikalische Religion in England \*\*). Als oberstes Consistorium dieses Kultus fungirt die *Sacred harmonic society* (Gesellschaft für geistliche Musik) in London. Dieses berühmte Institut — man darf es wol die erste musikalische Gesellschaft der Welt nennen — verdient etwas näher betrachtet zu werden.

Es war in den letzten Tagen des Jahres 1832, daß in London ein Kreis musizirender Dilettanten die Gründung einer Gesellschaft beschloß, welche ausschließlich der Pflege geistlicher Musik gewidmet sein sollte. Die ausübenden Musikfreunde („*Amateurs practitioners of music*“), welche diese Gesellschaft bildeten, hatten anfangs weniger die Veranstaltung großer Concerte, als die eigene Leitung und Erbauung im Auge. Sie versammelten sich wöchentlich einmal des Abends, und zwar Anfangs in einer Kapelle in *Lincoln's Inn's* Field (*Gate Street*). Da hatten sie die Benützung der Vocalität und der Orgel unentgeltlich. Als ihr aber diese Erlaubniß bald wieder entzogen wurde, war die junge „*Sacred harmonic society*“ in

großer Lebensgefahr, denn es fehlte ihr an Geld. Dennoch standen die 31 Mitglieder, aus welchen damals die Gesellschaft bestand, unergründeten zusammen, ertrangen sich zunächst die Benützung einer Kapelle in der *Henriettenstraße*, und mieteten endlich für ein halbes Jahr einen Saal in *Exeter Hall*.

Nachdem sie im Jahre 1833 zwei Concerte gegeben, hatten sie Ende December — ein Deficit von 20 Pfund Sterling. Dies betrübende Endresultat wiederholte sich noch bis ins Jahr 1836, ein Beweis, daß die Gesellschaft redlich zu kämpfen hatte. Sie verlor aber nicht den Muth, vermehrte 1836 die Zahl ihrer Concerte auf acht und 1838 auf elf. Ihr eifriges Aufstreben darrt von dem Zeitpunkt, wo die berühmten geistlichen Concerte in der *Bestminster*-abtei seltener wurden und endlich (1840) ganz eingingen. — Ihre Erbschaft ward gleichsam von der *Sacred harmonic society* angetreten und zwar mit ungleich ausgebeuteteren Kunstmitteln. Ruf und Wirklichkeith des Vereins steigerten sich von Jahr zu Jahr, Geschenke an Büchern und Musikalien floßen reichlich zu, der Rechnungsabluß von 1838 wies bereits eine Einnahme von 300 Pfund Sterling auf. So im steten Wachsthum entwickelte sich die Gesellschaft, bis sie durch die Veranstaltung des großen „*Händel*-festes“ im Jahre 1859 den Gipfel ihres Aufstieges erklieg. Die Feier des hundertsten Jahrestages von *Händel's* Geburt, in Deutschland beinahe ignorirt, wurde damals belanmtlich in London durch ein dreitägiges impopantes Musikfest gefeiert. Der immense Erfolg desselben veranlaßte den Entschluß der Gesellschaft, alle drei Jahre ein solches „*Händel*-fest“ im *Krystalpalast* zu *Exenham* unter Mitwirkung aller musikalischen Kräfte des ganzen Reiches abzuhalten. Von dem Reinertrag des *Händel*-festes 1859 hat die *Sacred harmonic society* nicht weniger als tausend Pfund Sterling in ihren *Unterstützungsfonds* eingelegt.

Dieser *Wohltätigkeitsfonds* ist eine treffliche Einrichtung. Durch freiwillige Beiträge, dann durch die Ueberschüsse der Subscriptionsgelder gegründet, genährt dieser, gegenwärtig schon sehr ansehnliche Fonds jedem Künstler oder Dilettanten, der irgend einmal mit der Gesellschaft in Verbindung stand, den Anspruch auf eine ungenüßliche oder periodische Unterstützung für den Fall der Hilflosigkeit. Dieser Fonds, welcher gegenwärtig bereits ein gesichertes jährliches Einkommen von 100 Pfund Sterling ausweist, unterstützt manchen verarmten oder erkrankten Musiker, der vielleicht dreier viermal in den Concerten der Gesellschaft mitgewirkt hatte; ja die *Rechnschaftsberichte* erzählen von regelmäßig wochentlichen Ausfällen, welche an arme Witwen verorbener Mitglieder verabsolgt werden. Wie schön bewährt sich hier die mild und wohlthätig stimmende Macht der Musik, und wie tüchtig hat der englische *Associationsgeist* es verstanden, die edle Regung gleich practisch zu organisiren!

Gleich dem *Unterstützungsfonds* der Gesellschaft ist auch deren werthvolle *Bibliothek* vorzüglich durch freiwillige Beiträge und größere Schenkungen entstanden. Diese in *Exeter Hall* trefflich aufgestellte Sammlung kann von den Mitgliedern an Ort und Stelle oder durch Entlehnung von Werken benützt werden. Sie enthält 2324 Nummern, von höchst werthvollen Antiquitäten bis zu den neuesten musikalischen Büchern und Compositionen heauf, und der Spitze natürlich alle existirenden *Händel*-Ausgaben, Sammlungen und Arrangements.

Diese *Bibliothek* kann sich freilich mit der sehrschärferen unserer „*Gesellschaft der Musikfreunde*“ nicht messen, noch weniger mit den musikalischen Schätzen der *Wiener Hofbibliothek*. Allein ein Buch besitzt die englische Gesellschaft, um das die *Wiener Bibliotheken* sie beneiden können: einen gedruckten vollständigen Katalog ihrer Werke.

Die Mitglieder der *Sacred harmonic society* (gegenwärtig über 800) sind meistens Dilettanten aus den arbeitenden Mittelclassen Londons, Kaufleute, Beamte, Handwerker mit ihren Frauen und Töchtern. Die zu den Concerten beigezogenen Fachmusiker bilden einen verschwindend kleinen Theil. Aus der eigenthümlichen Zusammenfügung der Gesellschaft und ihrer Direction läßt sich

\*) Für den Schöpfer der modernen *Dratorien*-form müssen wir *Händel* bei vielen älteren „*Dratorien*“ halten. Den ersten äußeren Anstoß zu seinen *Dratorien* gab bekanntlich das von der englischen Geistlichkeit erlassene Verbot, eine biblische Oper „*Edher*“ auf dem Theater aufzuführen, worauf sie den *Händel* in der noch heute üblichen Concertform (in still life) vorlieferte.

\*\*) Ganz ähnlich, dessen sich wir überzeugt, wird einst in *Deutschland* die Stellung *S. Bach's* sein, wenn einmal der *Kiedersteiner Männerchor*-Rummel sich überlebt haben und die heutzutage Einseitigkeit oder auch ohne ihn erreicht sein wird. Es ist nämlich noch sehr die Frage, ob eine Einheit Deutschlands auf Grundlage der in den Männer-Gesangvereinen vertretenen Tendenzen allen Deutschen erwünscht sein wird. Sollte es keine tieferen Momente der Einheitsbestrebungen geben, als das burleske singende Summletzen unserer *Männervereine*? —

schon herauszulesen, daß das Institut vollständig im Volke und von wahrer Liebe zur Sache gehalten ist \*). Das sind andere Namen als in „Der Majesty's Theatre“. Die Oper in London ist aristokratisch, ihr Besuch Modesache; die Oratorien-Musik ist demokratisch, und der Antheil daran Herrensache.

Ihre regelmäßigsten Concerte gibt die Gesellschaft in der imposanten Ersterhalle in der City. Im Jahre 1860 fanden vierzehn solche Concerte statt; neun Abende entfielen auf Händel'sche Oratorien, worunter dreimal der „Messias“, Haydn's „Schöpfung“, Mendelssohn's „Elias“ und „Vogelzug“ theilten sich in den Rest. Das Verhältniß gestaltet sich fast jedes Jahr in ähnlicher Weise, nur daß sonst Sopor wenigstens mit Einem Oratorium vertreten ist, und Mozart's Requiem, Beethoven's C-Messe und „Christus“ häufig wiederkehren. Da die „Gesellschaft“ statutenmäßig nur geistliche Musik pflegen darf, ist ihr Repertoire ein ziemlich monotonies. Die älteren und alten Italiener, Sebastian Bach und seine Vorgänger, liegen der Sacred society fremd bei Seite. Daß sie auch Oratorien lebender Componisten aufführt, kann man principiell nur gut heißen; practisch erwachsen aus dieser Liberalität die schwersten Vorwürfe gegen die Gesellschaft, da die Oratorien der modernen englischen Componisten doch allzu kläglich von dem gewohnten Repertoire abliegen. ....

## Die neue Pariser Stimmung.

(Schluß.)

Die erwähnte Stelle von Prätorius in dessen Syntagma musicum<sup>1)</sup> lautet:

„Und ist anfangs zu wissen, daß der Thon sowohl in Organen, als andern Instrumentis Musicis oft sehr variiret, dann weil bei den Alten das concertiren und mit allerhand Instrumenten zugleich in einander zu musiciren nicht gebräuchlich gewesen, sind die blasende Instrumenta von den Instrument-Wachern sehr unterschiedlich, eins hoch, das ander niedrig intonirt und gemacht worden. Dann je höher ein Instrumentum in suo modo et genere, als Zinken, Schalmeien und Diccant Geigen intonirt seyn, je frischer sie lauten und resoniren: Begergen, je tiefer die Posaunen, Fagotten, Bassanaldi, Bombardoni und Waszgeigen gestimmt seyn, je gravitatischer und prächtiger sie einherprangen. . .

Es seynd aber etliche gemeinen, welche diesen jetzigen unfern Thon noch um ein Semitonium zu erhöhen sich unterstehen wollen: Welches, obs mir zu corrigiren zwar nicht gebürt, so ist doch meines ermessens solche Höhe den Cantoribus vocalis Musicae, sonderlich den Altisten und Tenoristen sehr unbecquem, und oftmalß fast unermöglich zu erreichen. Darumb man es billich bei dem vorgelegten Tono bleiben lassen möchte, weil derselbige ohne das nicht allein vor die Vocalisten, sondern auch vor die Instrumentisten bei den besaitzten Instrumenten, als Violini de Braccio und Violon de Gamba, auch Lauten, Pandoren und dergleichen, zum offtern zu hoch besunden wird: denn es außbümbige Saaiten seyn müssen, die solche Höhe erleiden können. Daher kämpft dann, wenn man mitten im Gesang ist, da schnappen die Quinten dahin, und liegt in Dr. Damit nun die Saaiten desto besser bestimbt bleiben können, so müssen solche und dergleichen besaitzte Instru-

menta gemeinlich umb ein Thon tieffer gestimmnet, und offtdann notwendig mit den andern Instrumenten auch umb ein Secund tieffer musicirt werden. Welches zwar den unersfahrnen Musicis Instrumentalibus schwer vorzukommt; den Vocalibus und Sengern aber an ihrer Stimme, umb einen Thon niedriger zu musiciren, sehr viel hilfft. Darumb laß ich mich in den Unterscheid, da man zu Prag und etlichen andern catholischen Capellen den Thon in Chor Thon und Cammer Thon abtheilet, auß dermaßen sehr wol gefallen. Denn daseibsten wird der jetzige gewöhnlicher Thon, nach welchem nunmehr fast alle unfer Orgeln gestimmnet werden, Cammer Thon genennet, und allein vor der Taffel und in Conviviis zur Festigkeit gebracht, welches dann vor Instrumentisten, wegen der Blasenden, sowohl auch Besaitzten Instrumenten, am bequemsten.

Der Chor Thon aber, welcher umb einen ganzen Thon tieffer ist, wird allein in der Kirchen gebracht. Und dasselbe erstlich umb der Vocalisten willen, damit dieselbigen, weil auff ihnen die größte und meiste Maß in der Kirchen (sonderlich in Catholischen Capellen, da das Singen wegen der vielen Psalmen und Psalmen lang wärdt) beruhet, mit ihrer Stimme desto besser fortkommen, und nicht so bald wegen der Höhe heißer werden mögen. Zum andern, daß auch die Menschen Stimme, wenn sie im Mittel und etwas tieff hereingehen viel anmäßiger und lieblicher anzuhören, als wenn sie in der Höhe über vermögen oben hinaus ruffen und schreien muß. Darumb dann nicht übel gethan were, daß alle Orgeln umb einen Thon oder Secund tieffer gestimmnet und gesetzt sein möchten: Welches aber nunmehr in unfern Deutschen Landen zu endern ganz unmöglich, und demnach bey dem gewöhnlichen Cammer Thon (welcher jetziger Zeit an den meisten Dertern Chor Thon genennet und dafür gehalten wird), wol verbleiben muß.

In Engellandt haben sie vorgeiten, und in den Niederlanden noch anjeto ihre meiste blasende Instrumenta umb eine tertiam minore tieffer, als jetzt unser Cammer Thon intonirt und gestimbt, also daß ihr F ist im Cammer Thon unser D und ihr G unser E . . .

Auch in Italia und andern Catholischen Capellen deutsches Landes, ist jetzt gedachter niedriger Thon in tertiam inferiore gar sehr im Gebrauch: Sintemal etliche Itali an dem hohen Singen, wie nicht unbillig, kein gefallen, vermeynen es habe feine art, könne auch der Text nicht recht wol vernommen werden, man krethete, schreye und singe in der Höhe gleich wie die Grafenwäuden". . . .

Somit Prätorius, dessen Klagen und Aussprüche heute wahrlich noch einmal soviel Verherzigung verdienen, als damals, so wahrheitsgetreu schildern sie wie in prophetischer Sehergabe auch die durch ungleiche und zu hohe Stimmung eingetretene Verwirrung und veranlaßten Schwierigkeiten der Gegenwart. Was würde er z. B. sagen, wenn er die heutige Wiener oder gar die Petersburger Stimmung kennen lernte und hören müßte, mit welcher Anstrengung unsere armen Tenore in Oper und Männerchören bis zum e, sich hinaufschwülen; er, der in seinem oben angeführten Syntagma nicht nur die Verluste, die damalige Stimmung um ein „Semitonium“ zu erhöhen, eine „Verwegenheit“ nennt, sondern sogar für den Gesang eine Herabsetzung derselben um einen Ton durch Aenderung der Orgeln alles Entsetzliches schlägt. Und seit jener Zeit bis auf heute ist die Stimmungsbabel statt dessen sichtlich um mehr als zwei Töne hinaus gedrückt worden.

Dank daher der französischen Regierung, welche diesem immer mehr in absurdum führenden Zustand musikalischer Unnatur, wodurch schon viele treffliche Stimmen vor der Zeit der Kunst entzogen worden sind, durch die Einführung einer „gleichförmigen und unveränderlichen“ Stimmung endlich ein Ziel setzte und ebenso der österreichischen Regierung, die das neue System eines diapason normal aus Liebe zur Gleichförmigkeit genehmigt adoptierte und nun ihren Einfluß dazu benützte, denselben bei den anderen

\*) Die von der Gesellschaft gewählte, unentgeltlich fungierende Direction besteht gegenwärtig aus folgenden Herren: Carmichael (Baumeister), Ford (Commis), Hanbart (Buchdrucker), Hill (Commis), Kitcat (Kaufmann), Williar (Kaufmann), Peacock (Buchhändler), Puttick Auctionar, Scherack (Schneider), Sims (Buchhändler), Stewart (Schneider), Whitehorn (Commis), Willcocks (Commis), Withall (Advocat), Dux (Advocat), Taylor (Zingischer), Brewer (Schullehrer), Watley (Schüler). Letzterem gebührt das große Verdienst, die Händel'sche im Krystallpalast organirt zu haben! Präsident der Gesellschaft ist der Tobachhändler BARRISON.

deutschen Regierungen die gleiche unveränderte Annahme zu verschaffen. Ist es auch nur der französischen möglich, vermöge des im Lande herrschenden Systems der Centralisation und polizeilichen Bevormundung mit wenigen Federstrichen eine für ein großes Reich von 36 Millionen bestimmte Aenderung zu decretiren, einzuführen und zu überwachen, so kann in den andern Ländern, wo man solche nicht selten gewaltthätigen Mittel weder gebrauchen kann noch will, durch guten Willen und ein ernstes Beispiel ebenfalls viel geschehen, um mit der Zeit dem Ziele einer einheitlichen musikalischen Stimmung für ganz Europa und die civilisirte Welt überhaupt immer näher zu rücken. Wenn nur für's Erste alle großen Kunstsalons und Instrumentenfabriken, sowie die Militärmusiken den Anfang machen; alles andere wird dann nachgehenden nachfolgen. Was die Militärmusiken anbelangt, so erscheint mir die Maßregel der österreichischen Regierung zweckmäßig und deshalb sehr empfehlenswerth, die ihren Regimentsmusiken 10 Jahre Zeit zur Einführung läßt, damit sie während dieser Frist die Geldmittel zur Anschaffung der nöthigen Instrumente, offenbar aus dem gewöhnlichen Fonds, sammeln können.

Steht die Sache einmal fest, so können auch die Orgeln, welche in der Regel weit über einen halben Ton tiefer stehen, das neue a annehmen, was viel leichter ist, als wenn eine Herunterstimmung zu bemerken wäre; beim Bau neuer Orgeln wäre sogar die Annahme der neuen Stimmung noch mit einer Kostenersparnis verbunden in Folge des geringeren Materialverbrauchs, wenn nämlich die tiefsten Pfeifen kürzer werden dürfen.

Die Sänger aber mögen sich freuen, daß sie die vielbellscherten hohen Töne in Zukunft überall mit gleicher Beuglichkeit erfassen können, und namentlich unsre durch ihren Ehrgeiz bekannnten Tenore haben alle Veranlassung, ein Triumphgeschrei darüber anzustimmen, daß es ihnen künftig vergönnt sein wird, das bewunderte c<sub>2</sub> in Rossini's „Zell“, Meyerbeer's „Hugenotten“ und wie die Opern alle heißen, ohne das Risiko eines Gangeschreies und mit der Sicherheit eines Taschenspielers der staunenden Zuhörerschaft vorzuspielen. Auch die geschätzte Königin der Nacht mit ihren gleichfalls verächtlichen Schiffsalbschwärzern in Mozart's Einführung darf nach so vielen Tagen der Leiden und der Trübsal getrost wieder freundigeren Zeiten entgegensehen. Weil es aber keine Rosen ohne Dornen gibt, so geht Freund Sarastro, der König der Theaterbänke, bei diesen unvorhofften Gnabengedanken an die Sägereitheile leider leer aus, indem sich jene tiefes e, bisher schon Manchem ein gewagter Gang in ungewissen Vergewaltigung, plötzlich in ein es oder halbes d verwandelt sieht, und er allein wird die bisher mit Vorliebe gepflegte Kunst des Transponirens beim Theater ansrecht zu erhalten haben, damit sie unter dem Regime des diatonen normal wenigstens nicht aussterbe. Werden daher die „heiligen Hallen“ inskünftig sich eine Wanderung nach F-dur gefallen lassen müssen, so bedarf es nur einer einmüthigen Bewusstseinsheit der Orchestermusiker, und der zu ihren Ehren gelangende Kunstgriff wird nicht verächtlich weiter bringen zu dem arglosen Publikum. So kann dann auch die wohlbekannte Würde des großen e unangefast bleiben und Sarastro's Vorkraut selbst unter dem neuen Tonregime frische Blätter und Blüten treiben. Im äußersten Nothfall wäre ja dem Uebelstande durch eine geschickte Nechloppoperation (!) abzuhelfen, um die Nechloppstimmung ebenfalls am einen halben Ton herabzulassen und so das innere diatonen mit dem äußern in Einklang zu bringen. Diejenigen Sänger und Sängerinnen in dessen, welche weder Höhe noch Tiefe besitzen, werden ihre Heropyton Klagen über die zu große Höhe nun in solche über das Gegentheil annehmen genöthigt sein.

Doch genug des Scherzes.

Vom kulturhistorischen Standpunkt ist es jedenfalls interessant, daß zwei vor nicht langer Zeit noch so absolut regierte Staaten, in welchen sonst eine so gedrückte politische Stimmung herrschte, in Bezug auf die musikalische dem tabulischen Fortschritt

huldigen, und bezeichnend ist ferner, daß auch in Sachen der Musik Napoleon's Stimmgabel so tonangebend auftritt, wie in politischen Dingen. Besitzt nur Deutschland in letzteren stets seine eigene und zwar hofentlich immer höher und höher gehende Stimmung, was wenigstens mein innigster Wunsch ist, dann hat die Annahme des französischen diatonen normal nur den Werth einer deutschen Galanterie und das Sprichwort: Namen est omen für dießmal seine Unheil verkündende Bedeutung gottlob von unserm Dappte abgewendet.

Wann werden wir einmal so glücklich sein, ein deutsches politisches diatonen normal, so eine das heilige a hinausstrahlende Bundesstimmgabel zu erhalten, und die bis jetzt noch so weit auseinandergehenden groß- und kleinsten Stimmungen in ein e klaffschreine Stimmung zusammenklängen zu sehen, so daß auch nicht die leiseste Differenz, nicht der geringste Rippen mehr übrig bleibt? Daß Dieses bald geschehe, das wolle Gott!

## Nachrichten.

Am 5. Oktober eröffnet das Leipziger Gewandhaus seine diesjährige Concertation. — Am 13. September wurde in der Thomastische Bach's Retette „Komm Jesu, komm“ und Durante's Misericordias gesungen.

R. Wagner's „Vohengrin“ wurde am 12. Sept. in Frankfurt a. M. unter persönlicher Leitung des Componisten „mit großartigem Erfolg“ aufgeführt.

Von den R. Französischen Bearbeitungen S. Bach'scher Cantaten (Vocalen bei Leudar) in Nr. 4 „Wer sich selbst erhebet“ so eben erschienen. Demnächst folgen: Nr. 5 „D ewiges Feuer“, Nr. 6 „Lobet Gott in seinen Reichen“, Nr. 7 „Wer da glaubet und getauft wird“, Nr. 8 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“, Nr. 9 „Irene dich, e laße Schaar“. Die Chorstimmen zu diesen Cantaten erscheinen in denselben Verlage.

In Dresden wurde Oud's „Phiggenia in Aulis“ mit neuer Besetzung der Violoncelle durch Fr. Zauer Krall wieder aufgenommen.

In einer kleineren Hauptstadt der Schweiz ist für einen durchgebildeten Musiker (hauptächlich im Clavierpiel und Gesang) als Privatlehrer vorgeschrieben ein rentable Stelle offen. Derselbe hätte auch Ausschick einen Verein zu leiten. Frankrite Anmeldungen sind mit A. Z. bezüglichen poste rest. A. a. n. zu befördern.

Für ein musikalisches Lehrinstitut in einer der bedeutendsten Städte Deutschlands wird ein Lehrer für Harmonie, Contrapunkt u. geschwehen kann. Adressen werden Dresden H. C. L. poste rest. erbeten.

Von Johannes Brahms sind bei Br. und Härtel in Leipzig erschienen: Variationen und Fuge über ein Thema von Handel für das Pianoforte, op. 24.

Bei Richter in Leipzig erscheint nächstens: „Beflagung“, Dichtung von Fr. Höber, für Soli, Chor und Orchester von Carl Reinecke, op. 73. Verschiedene in- und ausländische Blätter haben die Nachricht gebracht, Max Bruch's Oper „Cortez“ sei eine Ausführung des Mendelssohn'schen Bruchstückes. Das ist irrig, sie ist ganz selbständig.

## Briefkasten der Redaktion.

D. R. in D. Mit großem Dank angenommen und wie bitten um Fortsetzung solcher Beiträge. Uebrigens nächstens brieflich mehr. — W. von Z. in R. Erhalten; aber schwerlich zu heiligen. — A. S. in B. Wenn wir noch einmal auf den bezüglichen Gegenstand zurückkommen: so muß es geschehen um unsere eigene Meinung auszusprechen. — A. B. in G. D. U. Schreiben Sie uns gef. nachmals unfrankirt ob Sie unseren Brief richtig erhalten haben; wir waren mit der Adresse nicht ganz sicher. — S. in R. Von S. noch keine Antwort, erwarten auch von D. über kein. Ihre Bemerkungen in Betreff des B. A. kommen natürlich zu spät, doch glauben wir daß sie tiob den Anfang treffen, dort ist aber unbedeutend der Zweck angeben. Unglaublich genug daß die Sachen „unbekannt“ sind. Uebersetzen sie die heutige Anmerkung nicht! Brieflich mehr.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Celmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Verkaufspreis: Halbjährl. Nr. 868. — Ausgabe: Schmalz Nr. 1147. Russ- und Polka-Sammlung: Weiss & Götting, normal 4. S. Krüger & Wittm. — Abonnements: Für 1 Jahr (68 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (36 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (18 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Kr. oder 2 Thlr. 30 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Druckfehler- und Nachdrucken nehmen Befolgung an.

**Inhalt.** Beethoven's letzte Quartette. (Schluß.) — Kritische Revue. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862. (Fortsetzung.) — Nachrichten. — Briefkasten der Redaktion.

## Beethoven's letzte Quartette.

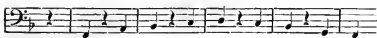
(Schluß.)

Im zweiten scherzartigen Satz (Vivace F-dur  $\frac{3}{4}$ ) ist es dem Meister gelungen mit nur 3 Tönen (f, g, a) ein Thema hinzustellen, das nicht humoristischer und wirksamer sein könnte, und es offenbar werth ist, genauer betrachtet zu werden. Die genannten drei Töne bilden in folgendermaßen rhythmisirter Weise eine Staltige Periode:

Vivace



Dazu kommt erstens eine Gegenstimme im doppelten Contrapunkt:



u. f. w.

während die beiden Mittelstimmen sich ausfüllend verhalten, die 2. Violine als Orgelpunkt auf c. Diese 8 Takte wiederholen sich, indem die 2. Violine das Thema, die erste Violine den Orgelpunkt übernimmt und das Ganze sich um eine Oktave höher legt. Das nach dem Schluß wie unwillig dazwischenfahrende Unisono es, das sich nach und nach so eigen ins Piano verliert, dann in's e übergeht und so zum Thema zurückfährt, ist einer jener Beethoven'schen Genieblitze, die von schlagender Wirkung sind, aber nicht nachgeahmt werden können. Später tritt das Thema in die Unten, der Contrapunkt in die Oberstimmen, woran sich ein reizendes Coda schließt. Das Trio geht ganz unmerklich aus Umschreibung und Weiterbildung der Schlusswotie des 2. Theils hervor, sich nur abgehend durch ein forzato, welches auf die erste Note von je acht Takten fällt. Aber nicht umsonst ist die Figur

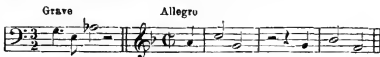


einmal da. Sie wird zu imitatorischen Gängen und Ueberleitungen in andere Tonarten gehörig ausgebeutet, zuletzt aber in A-dur folgt wieder so ein dußeladartiges Stück wie im Trio des A-moll-Quartetts, wozu die obige Figur sich in Oktaven der drei unteren Stimmen 6mal wiederholt, zuerst forte, dann schwächer werdend und in's pianissimo verlaufend, in den letzten vier Takten aber durch Veränderung des gis in g und dann des as in f nach F-dur und zum Thema zurückführend, welches hier in der That wie ein Deus ex machina auftritt und sieht lautes Gelächter von Seite der Zuhörer zur Folge hat. Jene 60 Takte nun, was sind sie Anderes als ein etwas langer verzerrter Orgelpunkt auf A? Mancher mag die Nase

rümpfen und über Narrenheit raisonniren; vergessen wir aber nicht, daß wir ein Scherzo vor uns haben, und daß dem Humor in der Kunst denn doch auch ein Platz gebührt, Grenzen deselben aber nicht wohl zu stecken sind. Uebersehen darf auch nicht werden, daß die Melodie der ersten Violine dabei förmlich in Perioden und Theile gegliedert ist, wodurch in die scheinbare Unordnung Ordnung kommt. Viel von solcher Sorte Musik möchten allerdings auch wir nicht hören, — eine versuchte Ueberbietung in dieser und ähnlichen Richtungen ist ja bereits allseitigem Widerwillen begegnet — allein es steht fest, daß dieses Scherzo von fabelhafter Wirkung ist.

Der nun folgende dritte Satz (Lento assai e cantante tranquillo, Des-dur  $\frac{3}{4}$ ) ist wieder einmal ein schlagender Beweis für verschiedene unter den guten Musikern längst feststehende aber von den Umsturzmannern angegriffene Grundätze, sowie für unsere Behauptung über Beethoven's Schaffen, auch in seiner letzten Periode. Er beweist namentlich ad oculos daß mit den einfachsten Mitteln die tiefsten Wirkungen zu erzielen sind, wenn sie sich in den Händen des wirklichen gottbegnadeten Genies befinden, dessen Geist selbst durch die Feuer- und Wasserproben, die er in diesem irdischen Leben bestehen muß, die innere Harmonie nicht eingebüßt hat. Man höre doch diese 8 Takte Thema (die ersten zwei sind Einleitung) die nach einer kleinen Erweiterung als Variante wiederkehren, dann in Cis-moll „Piü lento“ einen scheinbaren Mittelsatz erhalten, der aber wieder nichts anderes ist als eine Variation des Hauptsatzes \*), worauf, wieder in Des-dur, das Cello die Melodie übernimmt und consequent durchführt, und endlich eine in Figuren aufgelöste Variation das Ganze beschließt. Welche Fülle der Empfindung, welche Logik, welche Einfachheit, welcher Adel des Ausdrucks! — Dieses Adagio ist aber auch ein Beleg dafür, daß es keinen Sinn hat, über Beethoven's letzte Produktionen in Pausch und Bogen das Verdict der Unverständlichkeit, des Schwulstes, der Krankhaftigkeit auszusprechen.

Wenn es wahr ist was uns des Meisters Biographen erzählen, daß das dem Finale zu Grunde liegende und in der Partitur ausdrücklich vorgedruckte Motiv, mit der Ueberschrift „der schwer gefaßte Entschluß“:



Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!

durch Beethoven's Röchi'n veranlaßt wurde, die mit einer langen Rechnung sam und Geld verlangte, so haben die Verfechter des „im Ton verkörperten Wortes“ und des Fortschritts der Musik nach dieser Richtung wenig Ursache über diesen Beet-

\*) Ueber dieses Lento mußte F. F. Weber nichts zu bemerken, als daß es auf ihn „den Eindruck einer abweichenden Richtung in der Empfindung“ mache. Daß hier obermals die Variationsform vorliegt, scheint er wieder nicht bemerkt zu haben.

in früheren Quartetten die Anwendung der Fuge und des Canons als Contrapunktischem Moment vorwiegend vom homophonem Styl ab strechend stattfindet, so durchbringen sich in den späteren beide Formen mehr zu einer beständig polypophon. Der größere Reichtum nach dieser Richtung, von dem wir schon bei den ersten Allegros kurz sprachen, ist besonders in den Adagio'sagen der letzten Quartette auffallend, seien es nun Variationen (namentlich die des Es-Quartetts op. 127, — weniger die des Cis-moll- und F-dur Quartetts), oder wirkliche Sätze in der Sonatenform wie das Des-Andante des B-dur-Quartetts, wo der melodische und charakteristische Faden der Stimmen fast nirgend abreißt, jede ihr volles Gewicht in's Ganze wirft. — Wenn wir uns nun den

### Scherzo's

zuzuwenden, so ist es sehr auffallend wie sich Beethoven allmählich dem Menuett oder Scherzo in seiner früheren kleinen Form entfremdet und ganz eigenartige große Gebilde schafft. In den 6 ersten Quartetten finden wir diese Sätze noch auf den knappsten Raum beschränkt. Ein unterhaltendes, kurzes, munteres Stück zu bieten zwischen ersteren längeren Sätzen scheint nach dem Vorgang Mozarts und Haydn noch immer der Hauptzweck. Aber schon in op. 59 bietet der Meister in seinem F-Quartett eine förmliche höchst romantische Phantastie an der Stelle des Scherzo (als 2. Satz); im E-moll-Quartett behält er wohl die Form des Menuetts (Hauptsatz mit Trio) bei, bietet aber einen Inhalt von hoher Bedeutsamkeit, und stellt dagegen in das Trio eine Doppelfuge mit zwei verschiedenen Gegenfäden und vor phantastisch humoristischem Charakter. Im dritten (C-dur) haben wir wieder Menuettform, aber der Inhalt ist auch hier von sehr erstem Gepräge, während im Es-Quartett op. 74 sogar hochdramatisches Leben malt und ein heroischer Charakter ausgeprochen ist, im F-Quartett op. 95 aber ein verweisungsvoller Zug durch das Ganze geht, nur durch das Trio gemäßig.

In den letzten Quartetten nun ist wieder der geistreichste Humor vorwaltend, und die Mittel sind: Kunst des Contrapunkts und Originalität der Rhythmen. Beides findet sich in auffallendem Maße in dem Scherzo des Es-Quartetts op. 127, mit welchem übrigens der  $\frac{3}{4}$ -Takt in den Beethoven'schen Scherzo's auf einige Zeit seinen Abschied nimmt; denn im folgenden B-Quartett haben wir das unbeschreibliche Presto im Alla-breve-Takt, dagegen auch, weil dieses Opus 6 Sätze hat, ein Danza tedesca in  $\frac{3}{4}$ -Takt; ebenso steht das große Scherzo (Nr. 5) im Cis-moll-Quartett im Alla-breve Takt. Erst im A-moll-Quartett finden wir wieder einen Menuettartigen Satz im  $\frac{3}{4}$ -Takt, im letzten F-Quartett dagegen wieder ein Scherzo im  $\frac{3}{4}$ , aber Welch' phantastischen ausgreifenden Inhalts! Mit einem Worte: ob  $\frac{3}{4}$ , oder nicht, dieses Stück hat eine solche Bedeutung innerhalb des Ganzen erlangt, daß nur die gedungene Kraft und der hohe Aufschwung Beethoven'scher erster und Finalsätze das nötige Gleichgewicht herstellen konnte \*).

### Die Finals's.

Dieselben stehen bei Beethoven durchgehends im richtigsten Verhältnis zu dem ersten Satz, daher alle Veränderungen des Stils und Inhalts auf diesen Umfang zurückzuführen sind. Ist der erste Satz pathetisch, so atmet das Finale entweder weiche Resignation, oder es ist groß-

artig, aufgeregt, erhaben. Ist er heiter, gemüthlich, gemessen, so kommt im Finale das lächelnde oder humoristische Element zu voller Aussprache. In Nr. 1, 2, 3 und 5 der Serie op. 18 ist dem ersten Satz gemäß die leichte Nonadform mit scherzhaftem nicht zu sehr in die Höhe und Tiefe gehenden Inhalt im Finale vorwiegend. Nr. 4 hat einen pathetischen ersten Satz, — das Finale ist aufgeregt, leidenschaftlich und entschlossen, Nr. 6 hat einen ersten Satz voll ritterlichen Aufwandes und ausdrucksvoller Würde, — im Finale finden wir ein Allegro, welches ebenfalls von gemessener Würde ist. In op. 59, Nr. 1 F-dur, wo der erste Satz mythisch, großartig und tief, findet sich ein mit dem Adagio durch eine Cadenz verbundenes Finale von edlem Stolz und hohem aber ruhigen Aufschwung. In Nr. 2 (E-moll) zu einem Anfangssatz voll schmerzlicher Klänge ein Finale von großartigem stolzem Schwung. In Nr. 3 (C-dur) zu einem ersten Allegro dessen Charakter vielleicht mit mythischer Schwärmerie und felsensteher Ueberzeugung zu bezeichnen wäre, im Finale eine Fuge von unerhörtem Feuer und rafflos aufstrebender Beweglichkeit. — Im Quartett in Es op. 74 zu einem ersten Satz voll beinahe unheimlich glühender Sehnsucht ein resignirtes Finale (Thema mit Variationen, — der einzige Fall in allen Quartetten) voll von Seufzern die sich mühsam und immer tiefer der gepreßten Brust entringen. Ganz ähnlich im F-moll-Quartett op. 95 zu einem höchst trostigen ersten Satz ein Finale, das in seinem Thema und somit als Hauptcharakter schmerzliche Resignation ausdrückt und erst im Codasatz in F-dur sich zu lebhaftem Aufschwung aufruft. — Dem gemüthlichen I. Allegro des Es-Quartetts op. 127 entspricht ein leicht geschütztes sich heiter und bequemer ergebendes Finale. Im B-Quartett op. 180 entspricht das nachkomponirte: Finale mit seinem phantastischen durch Worte nicht näher zu bezeichnenden Wesen dem ganzen Quartett (das in seiner Schöpfbarkeit eine Masse von Gegenfäden und verschiedenen Bildern enthält) vielleicht mehr als dem holligen ersten Satz an und für sich. Doch ist es schwer hierüber zu sprechen, wie denn überhaupt genaue Regeln über das Verhältnis der an sich selbständigen einzelnen Sätze nicht wohl aufzustellen sind. — Ein großartiges und in's Erhabene aufsteigendes Finale haben wir wieder im Cis-moll-Quartett zu einem ersten Satz, der die Gegenfäden des tiefinnigsten Schmerzes und himmlischer Freude nebeneinander aufstellt. Herrlich muß das hoffnungsreiche, zuerst wie dann am Schluß in Vobgegang übergehende Finale des A-moll-Quartetts op. 132 in seiner Beziehung zu dem so kläglichen und trostlosen 1. Satz erscheinen. Ebenso passend das wige Finale des F-Quartetts op. 135 zu dem aphoristischen, nirgend Ernst machen wollenden Anfangssatz.

Ueberblickt man mit einem Male das ganze Leben und die Schicksale des Meisters, und zugleich die 16 Quartette, so kann man nicht umhin zu finden, daß der Mensch und die Werke in einem sich völlig denkenden Verhältnis zu einander stehen; das Eine erklärt das Andere und Eines spricht günstig für das Andere, denn es ist überall Wahrheit vorhanden, nirgend gemachte, gehenehete Empfindung. Unzweifelhaft ist auch die Zunahme an Kraft und Tiefe der Gefühnung, denn wollte man auch das letzte F-dur-Quartett als schwächer denn das in A-moll oder Cis-moll bezeichnen, wie groß ist denn der Abstand der Opuszahl und der Zeit der Entstehung? Und wer steht dafür, wenn Beethoven noch einige leidliche Jahre mehr erlebt hätte, wenn Beethoven nicht einen würdigeren Nachfolger und die ganze Reihe einen bedeutenderen Abschluß gefunden hätte?

Die letzten Quartette sind „schwer“ auszuführen. Aber in welcher Beziehung? Virtuosenhaftes ist hier nirgend vor-

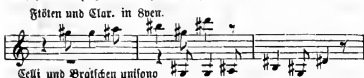
\*) Im Es-Quartett op. 127 und im F-Quartett op. 185 scheint uns dieses Gleichgewicht ausnahmsweise nicht vollkommen vorhanden; die beiden mittleren Sätze sind bedeutender als die Hauptsätze. Wertwürdig ist die bekannte Thatfache, daß von Beethoven ab dieses bedeutliche Mißverhältnis immer mehr eingetrisen ist, und in den neueren Quartetten und andern Sonatenformen die Hauptsätze meistens an Werth gegen die mittleren zurücktreten.

handen, weniger noch als früher, — Spielerei mit künstlicher und ausgetragener Technik war principiell nie Beethovens Sache und ist's auch hier nicht. Aber er fordert von dem, der seine Werke zum Verständnis Anderer bringen will allerdings vollkommene Künstlerkraft, völlige Beherrschung des Instruments, Gewandtheit im Rhythmischen, dann aber vor Allem geistige Bildung, Tiefe, Reinheit und Kraft des Gefühls. Wo eine dieser Eigenschaften fehlt, da wird die Produktion niemals vollkommen erscheinen, ja es kann sogar etwas Caricirtes in die Darstellung kommen, das den ersten Hörer peinlich berühren muß. Dadurch erklärt es sich aber von selbst, daß es nur Wenigen vergönnt ist, sich in die Mysterien der letzten Quartette durch das bloße Hören mit gutem Erfolg hineinzuarbeiten. —

## Kritische Revue.

Heinrich Stieckl op. 41: Die Eisenkönigin. Gedicht von Fr. v. Matthison. Für Frauenchor und Solo mit Begleitung des Orchesters. Partitur. Leipzig, Kitzner.

C. x. Frisch, gesund und ungelünstelt; dabei lebendig, charakteristisch, in so weit es das Gedicht zuläßt, und mit durchsichtiger, wirkungsvoller, durchweg hübsch klingender Instrumentation (Quartett, Flöten, Clarinetten, Fagotten, Hörner, Pauken und Harfe) — lauter Vorzüge, die nicht jedem Werke dieser Gattung eigen. Höhe und Tiefe entsprechend vertheilt; die Modulation einfach, wie es die Kürze des Werkes (42 Seiten Partitur im schnellsten  $\frac{3}{4}$  Tempo) erheißt; das kleine Motiv:



sehr reizend benutzt. In Summa ein wenig Mendelssohn'sch, wie es Text und Situation mit sich bringen. Allen Akademikern, besonders als kleineres Intermezzo in Concertaufführungen des Verfassers empfohlen.

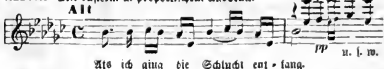
Hermann Linde. Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kahnt.

Ist's überhaupt schon schwer, nach dem Erstlingswerth eines musikalischen Autors ein Urtheil über ihn als solchen zu fällen, besonders aber seiner Zukunft das Horoskop zu stellen: so besonders bei diesem. Lauter Strophenlieder im einfachsten Gewande und (mit Ausnahme etwa von Nr. 3 und 6) mehr im, wie uns scheint, gewollten Volkston gedacht und geschrieben, als im (seit Franz Schubert) moderneren Liedertyp. Was sich dabei bewahren und bewähren ließ, ist gesehen. Anständige Haltung, natürlicher Fluß der Melodie, gut klingende, wenn auch nicht eben reiche oder überraschende Harmonisation. Daher wohlthuend im Gehörhaft so manchen Ausgebirgen moderner Extravaganz. — Eine reichere Fantasie jedoch ließ sich bei dieser Tendenz des Autors, bei dieser Art von — wir können's uns nicht verhehlen — vorläufig fast schablonenhaften Arbeiten in einem Erstlingswerke kaum entfalten. Ob sie der Verf. überhaupt beßte? wir wagen's erst nach späteren Werken zu entscheiden. Das Opus ist Robert Franz gegenüber.

Th. Leschetizky. Op. 29. Des Weimoden Tochter, Ballade von Em. Geibel. Für Chor, Solostimmen und Orchester. Clavierauszug. London, J. J. Ewer u. Comp.

Herrn General-Musik-Director Meyerbeer zugeeignet. Und mit Fug. Dasselbe Streben nach Effekt im Allgemeinen, daselbst präntliche Wesen, das jedes Körnchen von etwaiger Erfindung Einem auf der Goldwaage zumißt, mit der steten Interjektion: Hört, hört! Affektirte im höchsten Grad. Filant sein sollende Melodien der ungelindesten Art,

Andante. Mit flüstem u. prophetischem Ausdruck.



Harmoniefolgen der gezwungensten oder gelecktesten Raffinirtheit. Die Erzählungen, dem ganzen oder getheilten (Männerstimmen-) Chor, jedes Einzelwort einer individuellen Stimme ungeheilt, das Ganze (nur 14 Seiten Clavierauszug) von der vollen Wucht, so scheint's uns nach dem Vorliegenden, des Gesamst-Orchesters begleitet. Uebsalft dabei — doch freier's uns nimmer; voll Gluth, doch wird's uns nimmer warm; grauenvoll, aber niemals grauer's Einem. — Die ganze Gattung ist, und selbst in dieser Weise, schon so reich vertreten, daß es kaum frommt, dabei noch länger zu verweilen.

## Musikwissenschaftliches.

Motiv F r ü s t e n a u: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil.

G. N. Dem vor etwa einem Jahre erschienenen ersten Theil ist vor einiger Zeit der zweite gefolgt. Er behandelt die musikalischen und überhaupt theatralischen Zustände unter Friedrich August I. (1694—1733), und Friedrich August I. (1733—1763). In diese Zeit fällt das Aufblühen der sächsischen Hofcapelle und das Operawesen unter Haffs, — gewiß zwei für eine allgemeine oder deutsche Musikgeschichte denkwürdige Ereignisse. Die Dresdner Capelle war damals neben oder nach der Wiener die bedeutendste in Deutschland. Wir nennen hier u. a. die Violinpieler Pfendel und Veracini, die Flötenpieler Buffardin (Franzose) und J. Quanz, den Pantaleon-Erfinder und Spieler Hebenstreit, den Oboisten Besozzi. Andere hervorragende Persönlichkeiten, welche in dem Werke vorkommen, sind außer Haffs: Zelenta (dessen Kirchencompositionen besonders hervorgehoben und, wenn auch vergessen, doch der Verbreitung werth, empfohlen werden — S. 78 ff.), Antonio Votti, welcher 1717 von Benedict nach Dresden kam und Opern für Dresden schrieb, (S. 108), David Heinichen (Verfasser einer vortrefflichen Generalbassschule, welche 1711 und unnderändert 1728 erschien), Faustina Haffs (die berühmte Sängerin) u. s. w. Auch J. S. Bach kam einmal nach Dresden, nicht nur, um seinen Sohn Friedemann (1733—1747 Organist in Dresden) zu besuchen, sondern um sich hören zu lassen und gewiß auch, um selbst zu hören (S. 121, 219 ff.). Diese Andeutungen mögen genügen, um dem Leser den Inhalt des Buches vorzuführen. Will er näher eingehen, so können wir nichts Besseres thun, als ihm das Buch selbst empfehlen. Es ist klar und anschaulich geschrieben; der Verfasser bleibt immer bei der Sache, so daß der Leser überall den historischen Faden in der Hand behält; die Darstellung ist objectiv gehalten, mit Vermeidung alles Bombastischen und falscher ästhetischer Krämerei, gewiß ein gutes Zeichen eines geschichtlichen Wertes. Wir kennen, das Buch, dank der rein historischen Abfassung und der sächlichen Schreibweise, mit Vergnügen gelesen zu haben und wünschen nur noch die Vollendung des unternommenen Werkes in dem Erzielen der noch fehlenden Theile. Letztere werden auch über den Aufenthalt und den Wirkungskreis Karl Maria v. Weber's in Dresden berichten und, wie zu erwarten, neue, bis jetzt noch unbefannte Mittheilungen bringen.

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

H. Meyer & Comp. in London hatten viele Holz- und Blech-Instrumente ausgestellt, letztere von den größten Bombardons bis zu den kleinsten Cornets in runder Form, die immer hübsch und elegant aussieht, ohne gerade überall für den Gebrauch

gleich bequem zu sein. Sehr hübsch waren mehrere mit einem Schallstück nach vorn geschweifte Instrumente, ähnlich dem von Rott in Prag erfundenen, aber nicht so gefällig geformten Bariton-Instrument „Clagol“. Die schön gegogene Form dieser Instrumente verdient Nachahmung. Wegler erhielt die Preismedaille mit ausdrücklicher Hinweisung auf die „neue Form der Blechinstrumente für die Kavallerie.“ — Es waren zwar manche ähnliche aus Oesterreich ausgestellt, bei denen aber die Biegung des Schallstücks nicht so gefällig erschien. J. Köhler in London lieferte eine große Zahl von Militär-Blechinstrumenten, meist verfilbert und von eleganter Form. Ein von ihm erfundenes neues (flügelhornartiges) Instrument, genannt „Harmonic cornopean“ gestaltet dem Bläser ohne Bedacht des Fingerspases, bloß durch Niederdrücken eines (vierten) Pistons, welcher die Luft in einen angefügten zweiten Schallbecher (bell) leitet, ein effectvolles Echo hervorbringen. In dem Echoton mahnt das Instrument an die Choe, und setzt den Anfänger überdies in den Stand, ohne Belästigung seiner Nachbarschaft zu üben. (Preis L. 10, 10 sh.) Die Firma Boosey & Sons in London hat unter andern ein neues Blasinstrument ausgestellt, genannt „The Basso profundo“ oder „Double slide contrabasso Trombone in B flat“ (Preis 14 Guineen). Dies Instrument, welches zuerst bei den Militär-Konzerten im Crisfallpalast (Juli 1861) mit großem Beifall gebraucht wurde, hat ein geringeres Gewicht (wenig über 8 Pf.) und leichtere Spielart, als die gewöhnlichen Basspfaunen. In der Mensur der Röhre gleicht es den österr. Bombardins. Das Instrument ist in 2 Theile getheilt wie die Zugsopfaunen. Das Schallstück läuft in der Mensur stark konisch zu der zweiten längeren Hälfte zu, welche gleich weit und zweimal gehogen den Zug vorstellt, während das Schallstück selbst die kürzere Hälfte elliptisch gehogen auf den Zug aufgesteckt und über der linken Schulter gehalten wird. Der „Basso profundo“ ist mit einem Worte eine große Vog-Zugsopfaune, wie sie in den österr. Militär-musiken längst als unpraktisch erkannt und beseitigt ist. Wie die meisten derart konstruirten Instrumente ist der „Basso profundo“ schwer rein zu stimmen, wird in der Höhe der Scala leicht zu tief, in der Tiefe zu hoch. Dies Instrument hätte noch in den Jahren 1830 — 35, wo die Bassinstrumente in Oesterreich sich auf Zug-Basspfaunen beschränkten, Aufsehen erregt, gegenwärtig ist diese Form bekanntlich durch gleich ausgiebige Instrumente praktischer Form entbehrlich gemacht und in den Militärkapellen fastlich verdrängt. Bei diesem Anlaß können wir einiges Bestreben darüber nicht verhehlen, daß diese alte Form von Zugsopfaunen nicht auch in den Theatern und Konzerten, allmählig den praktischeren Bassinstrumenten weicht, die in den Militärkapellen vollständig und mit Erfolg recipirt sind \*). Auf der Londoner Ausstellung war die alte Form der Zugsopfaunen nur noch sehr spärlich repräsentirt.

Den genannten Firmen zunächst wären von engl. Ausstellern hervorzuheben: A. Chappell in London (Flöten und Clarinete von Holz und Metall), Clinton & Comp. in London (vortüchtige Flöten nach Böhm's System mit einer neuen Modifikation versehen), J. Higman in Manchester (Blechinstrumente, darunter Cornets mit neuen Verbesserungen) und Rubak, Kose, Carte & Comp. in London (Holz und Blechinstrumente, darunter Clarinete mit verbessertem Klappenmechanismus zur Erleichterung des Fingerspases. Clinton hatte in einem eigenen Glaskasten überdies eine sehr belehrende historische Ausstellung, nämlich eine chronologisch geordnete Reihe Flöten, von dem ersten rohen Anfang dieses Instruments, bis zu dessen neuester Vervollkommnung.

Frankreich. Die franz. Aussteller hatten ihre Instrumente in schmalen Glasfäßen sehr zweckmäßig und stielich ausgestellt und nicht verstaumt, für Spieler zu sorgen, welche die Instrumente der Jury und dem Publicum vorzublafen verstanden. Das echt franz. Talent, etwas gut „in Scene zu setzen“ hat sich auch in Brontion bewährt, und wird hoffentlich auf die österreichischen und deutschen Aussteller dieses Fachs nicht ohne wirksamen Eindruck geblieben sein.

Zuerst seien die nachbarlich aneinander grenzenden Ausstellungen der beiden ersten Pariser Firmen auf: Adolfs Sax (senior) und Gautrot. Ihre Instrumente waren in einem großen stattlichen schwebigen Glasbehälter untergebracht, das bequeme 200 Stück Metallinstrumente faßte, umfomche da die einfacheren Gattungen — deren hartes Messing keine Beschädigung fürchten ließ — unten wie Pelzstücke aufgeschichtet lagen. Die Trefflichkeit der Sax'schen Instrumente, die Rühnheit in Erfindung neuer Formen, die Großartigkeit des Fabrikbetriebes haben diese Firma längst zur berühmtesten ihres Faches gestempelt; ein näheres Eingehen ist deshalb auch so weniger nöthig, als das Weiste und Beste derselben (mit Ausnahme der später zu erwähnenden Pauken) bereits von der Pariser Ausstellung her bekannt war. Daß Sax in der Erfindung neuer Blasinstrumente mitunter etwas äußerlich vorgeht, zuerst die neue Form und dann den Zweck des Instruments ins Auge fassend, laan man sich nicht verhehlen. Dies kann jedoch die anerkannt Trefflichkeit, insbesondere der „Saxophons“ nicht beeinträchtigen, die in Ton und Form wirklich original, noch von Niemand erreicht worden sind. Es waren deren eine große Zahl, für Discant, Alt, Tenor, Baß und Contrabaß, sämmtlich ganz aus Metall verfertigt, ausgestellt. Bekanntlich ist Herr A. Sax nicht bloß der erste Verfertiger, sondern zugleich der größte Virtuose auf diesem Instrument. — Gautrot's großartige Blasinstrumentenfabrik glänzte durch eine reiche Ausstellung aller Gattungen und Formen. Dies Pariser Haus (schon im J. 1855 an 300 Arbeiter beschäftigte) nimmt jedoch nicht sowohl durch höchste künstlerische Vollendung, als durch die ersaunliche Quantität und Verschiedenheit ihrer Erzeugnisse und deren mäßige Preise eine so inopsante Stellung ein. Unter Gautrot's Erfindungen befindet sich ein „nouveau duplex“ (wahrscheinlich nach Bellitti, der ein ähnliches Instrument ausstellte) mit 2 Schallbechern (pavillons) verschiedener Größe und einem Mundstück. Der Spieler kann die „beiden Stimmen“ abwechseln lassen oder vereinigen, und so ganz „neue Effete“ hervorbringen. Der „Duplex“ vereinigt entweder Contraalto mit einem B-Cornett (100 Francs) oder Contrabaß mit einer E-Trompete (240 Francs) u. s. w.

In einem andern Theil des Gebäudes, auf der Gallerie, hatte A. L'phons Sax (der jüngere Bruder Adolfs) 38 Metallinstrumente ausgestellt. Damit es auch an „neuer Erfindung“ nicht fehle, gab es darunter 5 Stück Waldhörner, die bei sonst gleicher Haltung mit den gewöhnlichen Waldhörnern die Röhren auf dem Schallstücke dergestalt zusammengebracht haben, daß sie eher einer Brette als einem Horn ähnlich sehen. So in einem Klumpen zusammengezogen, können die Röhren kaum frei genug vibriren, um einen guten Ton zu erzeugen. Die Instrumente von Sax junior waren im Allgemeinen von schöner, vorzüglicher Arbeit. Ein neues Erfindungspatent erlangte Sax jun. auf die Fabrication verschiedener „instruments saxomatoniques“. Das neue Prinzip derselben (auf alle Blechinstrumente anwendbar) besteht in der Vereinigung aufsteigender Pistons (für die aufsteigende chromatische Tonleiter) mit herabgehenden Pistons, welche die abwärts steigenden chromatischen Tonleitern hervorbringen. Durch diese neue Theilung in Halböne will Sax die größtmögliche Reichtigkeit (z. B. in Hervorbringung bisher unausführbarer Triller), Egalität und Tonfülle erzielen.

Triebert & Comp. als eine der ersten Pariser Firmen längst anerkannt, erwies sich unübertroffen in der Anfertigung von Oboen und Bagotten. Man kann nichts Eleganteres sehen,

\*) „L'application de pistons à cet instrument lui a donné les moyens de chanter et de lier le sons, qui n'existent pas dans le trombone à coulisses, à cause des changements incessants de positions pour l'allongement et le raccourcissement du tube.“

(Kettler's Bericht über die Pariser Weltausstellung S. 1336.)



als die Triebert'schen Holzblasinstrumente aus schwarzem Holz mit Silberklappen. Das System Böhm's hat Triebert zuerst auch auf Oboe, Clarinett und Fagott übertragen, ein Verdienst, das bei der Medaillen-Zuerkennung an diese Firma ausdrücklich hervorgehoben wurde. Namentlich die ausgefesselten Oboen mit 14 Klappen leisteten an Leichtigkeit des Fingerlages und Schönheit des Tons Ungewöhnliches, Triebert's kleine Oboen in Es sind eine empfehlenswerthe Novität für Militärmusikanten.

Unter den Instrumenten von Breton aus Paris fielen prachtvolle Flöten aus weißem und grünem Crystallglas mit silbernen und vergoldeten Klappen auf, ferner Mundstücke von Crystallglas für Clarinetten und Metallinstrumente. Gegen die ganz aus Crystallglas verfertigten Flöten und Clarinetten büßte deren Wechsellichkeit und der hohe Preis sprechen. (Preis einer Clarinette von Crystall durchschnittlich 250 Francs) Mehr Aufnahme dürften die gläsernen Mundstücke (5 Francs das Stück) finden, falls sie für die Zähne des Bläfers sich nicht allzu unangenehm oder nachtheilig erweisen. Jedenfalls sind sie ungemein reinlich und von Fechtigkeits- und vom Temperaturwechsel nicht afficirbar. Im Fach der Holz- und Holzinstrumente vor sonst keinerlei erhebliche Neugierde vorhanden. Zu erwähnen ist allenfalls noch, daß das „Englisch-Horn“ von den vorzüglichsten franz. und engl. Fabrikanten (namentlich von Gautrot) nicht mehr mit der besondern Krümmung, sondern ganz gerade gebaut wird. Hervorzuheben sind ferner: Pot in Paris mit Flöten von besonderer Weichheit des Tons; Buffet-Crampon (Paris) nach Triebert der Erste in Verfertigung trefflicher Clarinetten, (namentlich Bassclarinetten) und Oboen, Godefroy (Paris) mit vorzüglichsten Flöten \*); Hesson, Wuthaus & Thibouville (Paris) mit beläufig 100 Stück Holz- und Blasinstrumenten (dann guten und billigen Violinen); Courtois (Paris) mit trefflichen Natur- und Pistonhörnern; Henry & Martin (Paris) mit gut gearbeiteten Blechinstrumenten, \*\*) Labbaze (Paris) mit trefflichen Instrumenten von zierlicher, wenngleich nicht runder Form. Diese Firma liefert noch viele Zupfsaunen, die zwar von gutem Ton, aber in ihrer unbedolischen Form so gut wie antiquirt sind.

Die engl. und franz. Blasinstrumente imponirten durch schöne Anordnung und Eleganz der Formen. Mit Ausnahme von Labbaze in Paris hatten fast alle die runde Form (wenn auch in sehr mannigfaltigen Abiegungen) angenommen, welche vor zehn Jahren noch selten bei ihnen zu finden war. Das Vorbild öfter. Fabrication hat hierin offenbar einen Einfluß geübt. Leider entziehen Engländer und Franzosen sich noch nicht zur Nachahmung der öfter. Flügelhörner in allen Tönen. An ausdrucksvoller Schönheit und Mannigfaltigkeit der Tonfärbung stehen die engl. und franz. Militärmusikanten auch aus diesem Grunde (abgesehen von anderen) hinter den öfter. zurück.

Franz. und engl. Instrumentenmacher pflegen in ihren kleinen Blechinstrumenten (Cornets etc.) die Maschine in der Mensur zu weit, in den Bassinstrumenten zu eng zu machen, weshalb die hohen Instrumente in der Höhe schwer zu blasen sind, die Bässe in der Tiefe nicht ausgeben. Im Ton fanden wie die franz. und engl. Instrumente stark und glänzend aber etwas kurz. Dies rührt unter anderem wohl daher, daß die Maschine in die Mitte der Röhre des Instruments, also zu hoch gestellt ist, wodurch die Vibration gleichsam gesperrt oder unterbrochen wird; der Ton, der erst unterhalb der Maschine sich bildet, findet nun eine zu kurze Röhre vor, die nicht so viel Vibration geben kann, als eine noch einmal so lange. Dies ist

wenigstens die Ansicht der besten öfter. Instrumentenmacher, während die Franz. und Engl. die Stellung der Maschine für unerheblich halten. Auch darin zeigt sich noch eine durchgreifende Bescheidenheit, daß die öfter. Instrumentenmacher die Cylindermaschinen vorziehen, während die Engl. und Franz. überwiegend bei den Pistons verbleiben \*). Allerdings erhebt das „Cylinder à rotation“ (in franz. Catalogen auch mit „genre allemand“ bezeichnet) den Preis eines Instruments, allein das Spiel wird dadurch leichter und sicher.

Was die deutschen Fabrikanten mit Nutzen von den franz. annehmen könnten, ist die Verwendung eines nicht allzu schweren, sondern dünneren und wohl gehämmerten Metalls, namentlich für Trompeten und Hörner. Die Deutschen nehmen zu schweres, dickes Metall, der Ton wird zwar stark und sicher, aber nicht so mitternd wie er soll \*\*). Eine gute französische Trompete vidirt förmlich, wenn sie gelassen wird, in unsern Orchestern nimmt hingegen seit 30 Jahren das Blech einen bedauerlichen Signalton an, der an Feuerfall mahnt.

Von belgischen Ausstellern stand Karl Mahillon (Brüssel) obenan, mit excellenten Blechinstrumenten, worunter 2 Helions nach Sowaßer gebaut. Neßli Mahillon zeichnete sich unter dessen Landesleuten Albert durch gute Holzblasinstrumente aus.

Aus dem Zollverein nennen wir obenan J. A. Schmidt in Köln mit recht hübschen, mit einer eigenen Art Cylindermaschine versehenen Blechinstrumenten. W. Schuster aus Markneukirchen hatte 20 Blechinstrumente aus weißem und gelbem Metall ausgestellt. Weniger lebenswerth waren die Blasinstrumente der namensverwandten Firma Gebrüder Schuster aus Markneukirchen, welche offenbar die Preismedaille in Würdigung ihrer brauchbaren und billigen Streichinstrumente erhalten hat. M. K. Fass aus Kaiserslautern (Baiern) brachte 6 Stück Metallinstrumente, worunter ein ganz vorzügliches Waldhorn ausgestellt, G. Messenhardt in Stuttgart 14 Stück gut gearbeiteter Blasinstrumente, Stegmaier aus Ingolstadt preiswürdige Metallinstrumente mit Cylindermaschinen.

Aus Holland hatte nur eine Firma, D. E. van Dijk in Rastricht Metallinstrumente und zwar recht mittelmäßige ausgestellt.

Italien war in diesem Fache durch die bekannte Firma Pellitti in Mailand repräsentirt. Sie hatte circa 17 Instrumente in Holz und Metall nach London gefandt, worunter eine neue, wie wir glauben, unpraktische Erfindung, darin bestehend, daß Instrumente in C oder B, hier namentlich eine Posaune und ein Tenorhorn durch einen Tonwechsel und eine Cylindermaschine verbunden sind. Wunsch nun der Bläser weichen Ton, so stellt er den Tonwechsel auf die Röhre des Tenorhorns, mündigt er schmerden, auf die Posaune. Ungefähr dasselbe ist der erwähnte „nouveau duplex“ von Gautrot.

Der alte Ruf der öfter. Blasinstrumente war durch mehr als eine Firma auf das Günstigste aufgeführt. Wir nennen zuerst Hen. B. J. Cereveny in Königgrätz (Böhmen), dessen Instrumente sowohl durch Vorzüglichkeit der Arbeit als durch Reinheit und Zweckmäßigkeit der daran angebrachten Erfindungen bereits bei mehr als einer Ausstellung Aufsehen erregt haben. Cereveny hatte 32 Stück Metallblasinstrumente ausgestellt, alle mit der von ihm neu verbesserten und patentirten Cylindermaschine. Dar-

\*) Im Allgemeinen hatte der Ton der franz. Oboen nicht jenen Säumer-Gharakter, den wir an dem Instrumente lieben und in Deutschland finden. Durch die Böhmische Reform ist leider der eigenthümliche Oberton etwas Clarinetartig geworden.

\*\*\*) Diese Firma macht besonders aufmerksam auf das von ihr verwendete neue Metall, Namens Ospreite, welches den Preis nur wenig übersteigt (im Durchschnitt um 10 Francs für das Instrument), schöner und dauerhafter als das gelbe Kupfer ist.

\*) Nach dem Preistarif J. Besou's z. B. erhöhen Rotationsmaschinen den Preis eines Instrumentes um 4 bis 6 Guinenen. Dieser Kostant läßt sich an, daß er nach Belieben jedes Blechinstrument auch mit Cylindermaschinen versehen, die aber nicht empfehlend könne. „Cylinders although more expensive than Pistons, are far from being so valuable as regards solidity and correctness.“

\*\*\*) Der Bau der Röhre bei französischen Trompeten und Signalhörnern ist weniger konisch und die Formentheilung des Schallbeckens eine düstere, wodurch der Ton heller und schmetternder klingt als bei deutschen Instrumenten. (S. Hertzemberger's Bericht über die Pariser Ausstellung 1855 an den Deutschen Zollverein S. 687.)

unter sind besonders bemerkenswerth, die von Cervený erfundenen Cornons, welche bei Blagmuskeln im Freien sehr vortheilhaft die Stelle der Waldhörner vertreten, einen stärkeren, volleren und doch leichter ansprechenden Ton haben. Ferner ein trefflicher Contrabaß, ein Bariton-Soloinstrument für geschlossene Räume, Namens „Phoniton“, von welchem, der menschlichen Stimme verwandten Klang. Ein „Baroxyton“ für starke Bariton-Solopartien im Freien, weniger mühsam und schwer, als die großen „Contrabaß“ oder „Heliton“. Ferner treffliche Obligat-Althörner (meist in F oder Es), welche die Bestimmung haben, die Melodie, wo sie für die Baritonhörner zu hoch wird, oder doch schon „aus dem Herzen des Instruments tritt“ zu übernehmen. Ein kleines Metallflageolet, nach den Principien Böhm's (mit 21 Klappen), das in der That einem längst gefühlten Bedürfnisse newartige Metallflageolet von Ad. Sax dürfte die Anregung dazu gegeben haben.)

Diese Instrumente sind durchaus Erfindungen Cervený's. An verschiedenen andern waren sinnreiche Verbesserungen bemerkbar, welche man dem Erfindungsgeist dieses Fabricanten verdankt. So hatte Cervený u. A. Waldhörner ausge stellt, welche, in der Natur nach seinen „Cornons“ konstruirt, die üblichen engen Waldhörner an Fülle des Tons und an sicherer, leichter Ansprache übertreffen. Das Tritonikon, welches trotz seiner Vorzüge bisher der unbilligen Länge wegen, nur seltene Verwendung fand, baut Cervený 20 Zoll kürzer. Die größten Verdienste erwarb sich Cervený durch die von ihm erfundene treffliche und äußerst bequeme „Tonwechselmaschine“, anstatt der Auffahrbogen. Diese Vorrichtung, so wie die meisten andern Erfindungen und Verbesserungen Hrn. Cervený's fanden bei Gelegenheit der Münchener Ausstellung eine so gründliche und detaillierte Besprechung in Prof. Schafhäutel's offiziellem Bericht, daß eine ausführlichere Beschreibung hier überflüssig wäre. Außer S. Cervený excellirten von österr. Blas-Instrumentenmachern Ignaz Stowasser in Wien mit vortrefflich gearbeiteten Blechinstrumenten, unter welchen namentlich ein vorzügliches Signalthorn in Anerkennung fand und Franz Bod in Wien, dessen Metallinstrumente (etwa 30 Stück) vom „Heliton“ bis zum „Cornet“ hinaus durch Schönheit des Tons und der Ausstattung glänzten. Die rühmlich bekannte Firma Ziegler & Sohn in Wien war durch in Ton, Stimmung und Ausstattung vorzügliche Flöten repräsentirt. Daß die sogenannten „alte Flöte“, wie sie Ziegler so vortrefflich verfertigt, sich im Lombard Industrie-palaste ziemlich einsam befand, und in den Orchestern Englands, Frankreichs und Belgiens von der neuen „Böhm'schen Flöte“ nahezu verdrängt ist, müssen wir als bemerkenswerthe Thatsache anführen. Schon der officielle französische Bericht über die Weltausstellung von 1855 constatirt, daß die namhaftesten Instrumentenmacher, wie Gautrot, Pot etc. „alte Flöten“ nur noch, durch commercielle Gründe gezwungen, neben den Böhm'schen weiter erzeugen. Wir lämen viel zu spät, wollten wir hier das Princip der Böhm'schen Flötenconstruction expliciren oder die großen Vorzüge dieser Erfindung preisen. Kräftig im Ton, in der höchsten Lage leicht ansprechend, voll und ausgiebig in der Tiefe, muß die Böhm'sche Flöte überdies durch den Einen großen Vorzug den Weg durch die Welt machen: sie schont die Lungen des Spielers. Die Nachtheile der Böhm'schen Flöte sollen nicht verschwiegen sein, sie sind meist nicht streng musikalischer Natur. Vorerst ihr weit höherer Preis (bei Gautrot kostet die Böhm'sche Flöte 260 Francs, mit Silberklappen 360, die gewöhnliche 60 Francs, mit Silberklappen 100), soann die Schwierigkeit der Reparatur, da bisher die Mehrzahl der europäischen Instrumentenmacher sich nicht darauf versteht. Diese beiden Nachtheile dürften sich mit der Zeit vermindern. Immer wird die Böhm'sche Flötenconstruction die einzige bleiben, welcher wissenschaftliche Principien zu Grunde liegen.

B. J. Lausmann in Linz hatte bloß ein B-Clarinett (Eben-

holz und Silberklappen) ausge stellt, das jedoch durch starken guten Ton und reine Stimmung dieser jungen Firma die „ehrendolle Erwähnung“ zuwendete. Wir nennen ferner aus Oesterreich Josef Srpel in Wien, eine junge vielversprechende Firma (Blechinstrumente), Gustav Bohland in Graz (Böhmen) mit recht guten und sehr billigen Instrumenten, endlich Josef Stähr aus Prag, eine alte altbekannte Firma, die jedoch unseres Wissens noch Besseres, als das hier Ausgestellte zu liefern im Stande ist. Für künftige Ausstellungen möchten wir den österr. Instrumentenmachern raten, sich zu Collectivausstellungen zu entschließen, wie die Engländer und Franzosen ihre Instrumente in langen netten Gestäften oder Rondells (ohne Zwischwände) nebeneinander zu reihen, und die einzelnen Firmen durch oben angebrachte Täfelchen zu bezeichnen. Auch für Instandhaltung der Instrumente und für die Anwesenheit geschickter Bläser müßte — was in Drompton leider fast gar nicht der Fall war — gesorgt werden. — Die Medaille erhielten nachstehende Fabricanten von Blasinstrumenten:

In England: Lesson, Chappel (gleichlich für Harmonium und „silont drum“), Clinton, Distin, Higgin, Köhler, Wepler, Kuball. Frankreich: Breton, Buffet & Comp., L. A. Buffet jun., Courtois, Gautrot, Godofroy, Henry & Martin, Labbague, Pot, Adolf Sar, Alphons Sar, Trieber. Belgien: Albert, Washillon. Oesterreich: Bod, Stowasser, Ziegler (Wien), J. Cervený (in Königgrätz). Die ehrendolle Erwähnung: Bohland in Graz, Lausmann in Linz, Srpel in Wien und Stöhr in Prag. Im deutschen Zollverein: Pfaff (Wien), Schmidt (Köln), W. Deuster jun. (Markneukirchen), Wessner (Stuttgart). Italien: Pelitti in Mailand. (Schluß folgt.)

## Nachrichten.

### Wien.

F. A. Doppler's romantische Oper „Wanda“ (Text aus dem Ungarischen des Dr. Th. Balogh von D. Prechtler) ist Samstag den 27. Septemb. mit vielem Beifall über die Bretter des Hofopertheaters gegangen. Wir können heute nur so viel bemerken, daß an diesem Erfolg das wohl sehr einladende und ansprechende Textbuch und die letzte sich vorwiegend in nationalen Motiven und Requisiten ergehende Musik gleichmäßig Antheil haben. Herr Doppler, trefflicher erster Flötist im Orchester dieses Theaters, scheint durch die vielfältige Beschäftigung jene Routine und Präzision erlangt zu haben, in Folge welcher er auch einem minder Begabten und zu einem minder hohen Ziel Aufstreben gelingen mag, für die Gegenwart in einem gewissen Ausnahmefall das unmittelbare Ansprechende zu treffen. Musikalisches Interesse enthält die Oper sehr wenig, obwohl der Mangel an originaler Erfindung geschickt genug durch gewandte und selten akkuratische Formonit, dann durch sehr wirksame Instrumentierung verdeckt ist. Diejenigen, welche nach dramatischem Verth in höherem Sinne fragen, werden ihre Rechnung am wenigsten finden. Vielbeiligt kommen diese Blätter doch genauer auf das Werk zu sprechen. Für heute bemerken wir nur noch, daß die Darsteller der Hauptpartien: Hrn. Wildbauer, dann die Herren Mayerhofer, Walter und Drabant, ferner Chor und Orchester unter der Leitung des Herrn Dessoff alle Anerkennung verdienen.

Kirchenmusikausführungen des Altkirchenfelder Kirchenmusik-Bereins. Am 5. October Messe in C. (Mariager) von J. Sogdn. Am 12. Messe von Fr. Schubert in B. op. 141. Am 19. Messe in C von Mozart. Am 26. Messe in B. von G. F. Händel (das Programm schreibt Händel).

Das hundertjährige Jubiläum der ersten Aufführung des „Ludwig-Orpheus“ am dem Wiener Hof-Opertheater wird am 5. October in feierlicher Weise auf der . . . Berliner königl. Bühne begangen werden. Bei dieser Gelegenheit kommt auf der heiligen Bühne Ross's neues Ballet „Monte Christo“ in einer glänzenden, mehr als fünfzehn Tausend Kostenen Ausstattung zur Aufführung. So wird die Kunst an unserem Opertheater geübt und ihr Ansehen gewahrt.

## Briefkasten der Redaktion.

N. in B. Wenn Ihnen die Erledigung der Referenda in nächster Zeit unmöglich, so ersuchen wir Sie an D. abzugeben, welchen wir hiermit gebeten haben wollen bald von sich hören zu lassen. Hoffentlich haben Sie sich wieder erholt. — M. in R. Wir wollen nicht weiter in Sie dringen. Bleiben Sie bei Ihrem früheren Vorhaben.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohrmack Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesffels & Böhmig**, vormals **G. F. Müller's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Sgr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Sgr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silberggr. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Johannisheften, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Ueber Liedertafeln. (Ein Gepräch von Ohnegesähr.) — Rezensionen. — Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862 (Schluß). — Correspondenz aus Dresden. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Ueber Liedertafeln.

(Ein Gepräch von Ohnegesähr.)

Von C-z.

Und Sie haben, wie ich höre, dem Sängerkreis in — nicht beigewohnt?

„Dem Sängerkreis? Was denken Sie? Ich — ein abgejagter Feind des ganzen Liedertafelwesens?“  
 Sie scherzen!

„Mein voller Ernst. Wenn ich ein Sängerkreis am Main mittlere, so lauf ich grades Weges an die Oder, jenem auszuweichen.“

Und welchem neidischen Griesgram verdanken es diese herrlichen Inskripte — jene Liedertafeln mein' ich, oder diese Sängerkreise — in solchem Maße Ihren Zorn erregt zu haben?

Ihrer eigenen Art und Weise! jene, diese ihrer ganzen Tendenz und Richtung.“

Da wär' ich in der That begierig, Ihre Gründe zu vernehmen, mit denen Sie dem Gufte der ganzen musikalischen Welt . . .

„s giebt Ausnahmen, Freund!“

. . . der ganzen musikalischen Welt, behaupt' ich, Hohn sprechen und in's Antlitz schlagen. Entweder Sie sind ein Sonderling, der sich bemüht, Alles mit anders gefärbtem Glase zu betrachten, wie andere gute Leute — das wäre mir neu; oder ein Misantrop — als solchen hab' ich Sie noch nicht erkannt; oder erndlich geradezu —

„Warum stoden Sie?“

— ein Musikfeind —

„Doch im Hoffmann'schen Style?“

— in guter deutscher Prosa, und ich habe Sie stets für das Gegentheil gehalten.

„Und wenn ich nun zu diesem Gegentheil mich wirklich bekenn'?“

Dann begreiß' ich Ihre Abneigung nicht.

„Haben Sie Zeit, ein Viertelstündchen — kann sein auch nicht so lange — mir zuzuhören, so wird vielleicht Ihre Bewunderung sich etwas mindern.“

Oder — denn Sie erlauben mir doch Einwürfe — Ihre Halsstarrigkeit. Aber beginnen Sie, denn schon brenne ich vor Wiß- und Neubegierde.

„Ihr Zorn wird stärker brennen, als Sie selbst, wenn ich beginne. Denn — um gleich in medias res zu schreiten — die Liedertafeln sind in meinen gefärbten Augen nichts weniger als: Mörder der Männerkehlen, Verderber des guten Geschmacks, Beförderer der Eitelkeit und des einseitigen Virtuositentums, dadurch Hemmschuhe des gemischten Gesanges.“

Keine Gaster mehr?

„Keine. Ich beginne mit dem ersten. Sie werden mir zugestehen, daß bei dem Raum von 2 bis 2 ½, Oktaven — oder wollen Sie den Bass noch tiefer als bis F, höchstens E hinunterdrücken, den Tenor noch höher als bis h, höchstens e

hinausschrauben? — daß bei jenem kleinen Raum, in dem vier Stimmen sich bewegen sollen, die Außenstimmen, wollen sie nicht fortwährend mit den übrigen sich kreuzen, in ihre äußerste Region zu flüchten sich gezwungen sehn (der 2. Bass von F bis f, der Primtenor von a bis a).“  
 Warum nicht kreuzen? frag' ich.

„Weil dadurch der Männergesang gerade das einbüßen würde, was ihn allein populär macht, populär erhält: die Klarheit nämlich, oder eben — Popularität (in anderm Sinn). Nun aber ist für eine jede Stimme, sie sei männlich oder weiblich, nicht die Höhe an sich anstrengend oder die Tiefe — vorausgesetzt, daß beides die Natur des Individuums nicht überschreite — sondern vielmehr das Verweilen derselben in einem jener beiden Extreme. Das Verweilen in der Höhe, weil es durch die anhaltende Spannung der dabei verwandten Muskeln (auch zum Theil Stimmbänder) diese abspannt, schwächt und endlich sich macht; das Verweilen in der Tiefe, weil durch die Nichtübung jener Muskelthätigkeit das Organ seine Spannkraft überhaupt verliert und oben einbüßt, was es unten — aber noch mit einem Fragezeichen — gewann. Daher ein großer Theil der ersten Tenore nach geraumer Zeit Liedertafelfesseln entweder forcierte Schreitentore abgibt oder dünne Strohtenore, ein nicht minder großer Theil der zweiten Bässe wieder entweder Stroß- oder fogen. Vierbässe.“

Und also, weil ein Ding möglicher Weise Dem oder Jemem schaden könne, wollen Sie ihm überhaupt die Berechtigung zur Erlernung bestreiten? Weil das Pferd zuweilen einen schlechten Reiter abwirft, darum soll das Reiten überhaupt untersagt werden? — Noch dazu ein Kunstkind, ein Kunstinstitut! Sind denn die Liedertafeln der Gesundheit der Menschen zu Lieb' erstanden, oder stehen unter sanitätspolizeilicher Aufsicht? Der Kunst zu pfelegen, gelten sie; nichts weiter.

„O der idealen Schwärmer, die zuletzt zu einer abstrakten Kunst gelangen, wie politisch zum abstrakten Staat! Euch — ich weiß es wohl — Euch sind die Menschen alle des Staates halber da, nicht der Staat der Menschen halber. Mögen die Letztern sämmtlich ausgerottet werden, wenn nur der Staat selbst oder, was daselbe, die Idee desselben ihr ideales Leben fristen. Laß die Sänger rechts und links verwirren wie verengtes Gras, oder ausmaden wie das Korn bei stetem Regen — die Liedertafel bleibt und ja, der herrliche Gedanke. Im Ernst geredet: unter sanitätspolizeilicher Aufsicht stehen sie nicht, Eure Liedertafeln, aber wollte Gott, daß sie einer solchen unterstellt würden! — Nicht weil durch Zufall einmal dieser oder jener Stimme möglicher Weise geschadet werden könne, sondern weil vermöge der Vertheilung der Kräfte in unsern Liedertafeln der notwendige Gang der Natur es so mit sich bringt, weil dies die Regel, von der nur herkulische Naturen die Ausnahmen bilden — darum halt' ich sie für Stimmgefährlich. Um bei Ihrem Gleichniß zu bleiben: das natürliche Reiten soll nicht abgeheißt werden, weil einmal ein Reiter, und ein schlechter, stirzt; aber weil auch der beste Reiter dann

fast immer stürzen wird, soll das Reiten auf Kopf und Schwanz des Pferdes im Allgemeinen nicht gebildet werden. Das Exercitium werden Sie nur zwar beim Pferde (außer ausnahmsweise bei der Kunstreiterei) von selber unterlassen; dennoch treiben sie's tagtäglich — in Euren Viedertafeln."

Aber wer zwingt uns denn, durchaus zu diesen Extremen unsern Refus zu nehmen? Dem deutschen Viede überhaupt werden Sie gewiß mit mir die Anerkennung nicht verweigern, es mag von einer Stimme gesungen werden oder vom ganzen Chor, von Frauen- oder Männerstimmen? Wie, wenn wir nur dreistimmig sängen in den Viedertafeln, oder zweistimmig, oder umson? Da siele ja hinweg, was Sie als Stimm-schädlich auslegen.

„Es siele weg. Ich bin's zufrieden. Aber auch Ihr ganzes Institut der Viedertafel. Will sich ein Corps von Männern, seien es Studenten oder andere gute Leute, ein oder's andere Mal vereinen, so recht nach Herzenslust ein paar, wohl auch recht viele deutsche Viederweisen zu singen — wir verwehren's ihnen nicht. Sogar: so recht nach Herzenslust — wir singen's mit. Und wenn's dann diesen musikalischen Naturen einfällt oder jenen, eine zweite Stimme improvisirend hinzu zufügen, oben oder unten — wie man's in Bergen täglich hört — 's klingt herrlich, wenn es musikalisch geschieht, und keiner wehrt es ihnen. Aber eigends eine zweite Stimme hinzu zu componiren, möchte doch nur theilweise wichtig genug sein; und eigene Uebungen dazu anzusetzen, ja ein ganzes Institut zu organisiren, wo derlei vorgekommen und eingeübt werde, dazu ist's für musikalische Leute (und die nicht musikalischen bleiben besser überall außen vor) doch wiederum nicht wichtig und nicht schwer genug. Nun aber gar ganze Concerte von dergleichen Zweistimmigkeiten nicht vor zufälligen Gästen sondern vor geladenen, ja zahlenden: das möchte denn doch Ihnen selbst als ein Uebersich erscheinen."

Ganze Concerte! Sie reden immer von den Ausschreitungen, die man an der Sache begeht, und schieben diese der Sache selbst in die Schuhe. Ist darum das ganze Institut der Viedertafeln schlecht, weil Ihnen ein Concert zu lang währt, oder gar uns allen? Lassen Sie uns endlich von der Sache reden!

„Sie werden eifrig, lieber Freund, und vergessen, daß ich nicht vom deutschen Viede spreche, dem ich allenthalben, wo es austritt — ich brauch's Ihnen nicht zu sagen — volle Anerkennung jolle. Sondern von den Viedertafeln, wie sie heut zu Tage sich hier wie überall constituirt und organisirt haben, hier wie überall ihr Wesen treiben. Von einem Sängerefest, vergessen Sie nicht, gingen wir aus, und ich hielt mich schlechweg an der Stange. Indessen gut, wenn Sie wollen, schweifen wir ein wenig ab und kommen auf die Sache selbst und deren Bedeutung für die Kunst. Auch da glaub' ich in der Lage zu sein, dem vierstimmigen Männergesang nur einen ganz bescheidenen Standpunkt anzuweisen zu dürfen."

Vorher noch, wenn Sie mögen, setzen wir Ihr Sündenregister in's Reine, die Rechen — etwa? — Ihnen preisgegeben! Sie sprachen, glaub' ich, weiter von Verderbniß des Geschmacks.

„Des Geschmacks — allerdings. Und das Kapitel hängt mit dem vorigen, so paradox es klingen mag, ganz nah zusammen. Doch muß ich hier ein wenig weiter ausholen und bitten, mir genau zu folgen. Der Umfang unser Stimmen war, wie wir sahen, klein, sehr klein — nur 2 1/2 Otaven. In diesem soll melodisch, ja harmonisch (denn letzteres vindicirt sich die Viedertafel als Berechtigung) geleistet werden, was sonst vom ganzen Vokale in 3 1/2, oder nur vom gewöhnlichen Instrumentale begleitet, in beiläufig 6 Otaven geschieht. Alles das auf mindestens 3, möglichst 4 Stimmen vertheilt, und dennoch soll's nicht kraus, nicht bunt, gelehrt, nicht unklar werden. Wie hier die Stimmen führen, daß sie frei harmonisch sich ergehen und ihres natürlichen Spielraumes

sich erfreuen können, ohne einander immer auf den **Haften** zu sitzen, einander zu treten und zu stören? wie gar, wenn man einmal contrapunktisch werden wollte (und wer kann auf die Länge, si er Schaffender oder Hörer, nur rein-harmonische Fesseln sich anzulegen ertragen?), ohne daß jene fortwährend einander krenzen und in die Quere kommen? Dies das Eine: Beschränktheit des Raumes, Beschränktheit der Stimmbewegung. Ein Zweites . . ."

Eine Zwischenfrage: Und warum laßt Ihr denn (ich interpellirte schon oben des Kreuzens wegen) warum laßt Ihr im gemischten Chore ohne Weilers' Eure Stimmen sich vielfach kreuzen, den Tenor (Wach thut's so häufig) über den Alt hinauf, und diesen unter jenen treten?

„Weil die verschiedene Klangfarbe — doch die war's eben, von der ich weiter sprechen wollte — der 4 Stimmen, dazu Ihr weitere Spielraum Alles dennoch klar und deutlich dem Hörer aneinander hält; weil mein Tenor in seiner Höhe ein ganz Anderes ist, als in derselben Tonlage mein Alt in der Tiefe, und keins das andere deckt, und nichts dadurch verschwindet."

Das wäre anders bei den Männerstimmen?

„Ohne Frage. Der Klang der Männerstimmen ist nicht reich, nicht mannigfaltig gemischt, wie beim gesammten Vokale. Dieses theils hell theils dunkel; in der hohen Sphäre wieder relativ das Helle dem Dunkeln, in der Tiefe dieses jenen entgegenstehend. Bei jenen nur die eine Sphäre, die der Tiefe, hell und dunkel zwar schattirt, doch höchstens so schattirt wie das Violoncell auf seinem a (Tenor) gegen die übrigen Chorden, oder das Fagott — höhere, schneidendere Klänge und tiefere — oder endlich die Clarinette — Chalumneau und eigentlicher Klängepräge. Wie gesagt, zwei Stimmen laß ich gelten; da ist Berichtigung genug. Aber nun denken Sie sich eine Serie von Stücken, von 4 Violoncellen, 4 Fagotten, 4 tiefen Clarinetten vorgetragen. Würden Sie's lange aushalten? Nein! Sie würden schreien über unerträgliche Monotonie. Viel lieber noch 4 Geigen, welche weniger concreten Klang besitzen und so mehr das allgemeine Musikalische repräsentiren. (Ja fast besser noch 2 Alte und 2 Soprane, da diese wenigstens uns aus der ewig dunkeln Lage hinweg der strebenderen, leidenschaftlicheren Stelle, dem Glanz, dem Lichte zuführen. Aber wer gründet Frauenchorangereime?) Das also das Andere: Monotonie des Klanges präge. — Alles dies — oder was sonst noch? genug als Faktum liegt es vor — mag unsere größten Tonkünstler verhindert haben, sich mit Vorliebe dem Männergesang als eigener Haltung zuzuwenden, und während z. B. Mendelssohn der Viederhese 3 und mit dem Nachlaß 5 schrieb für gemischten Chor, während Schumann deren mehrere sogar für Frauenstimmen jezt, erstirt von Weiden verhältnißmäßig nur gar Ausnahmeweises (Mendelssohn: Erlaß für Unbestand nebst einem Hirt Original) für Männerstimmen ohne Begleitung. Auch Schubert'sches ist sparsam nur gefaßt und meist sogar mit Piano- oder Instrumentalbegleitung. Von Haydn, Mozart, Beethoven ganz zu schweigen; denn Sie dürften mir einwenden: „Das war no nicht die Zeit der Viedertafeln.“ Ze weniger aber von den Gemanneten existirt (und dieser Vorrath reicht doch nicht für's ganze Jahr und u Concerte): mit um so größerem Feuerer hat sich auf dieses so willkommene Terrain — wie auf Photographie das Hier der Photographen — der ganze Mittelschlag deutscher Compositours geworfen Einmal: es war, so wie man's haben wollte, unschwer zu befragen. Und dann: der Aufstimmungen wurden bald Legion gebraucht, es gab Geld zu verdienen. So wurde das Ding bald zur Fabrikarbeit, so daß nicht nur der Markt in Kurzem überflammt war von den leichtesten, süßlichsten und alleradest n Eintagsfliegen, sondern diese auch — denn man brauchte Neues und immer Neues — reizendsten Abfaß fanden. Was Wunder, wenn die Seichtigkeit einmal auf das große Publikum, das seinen Geschmack

von vornherein nie mitbringt, vielmehr ihn bildet und verhilft durch das, was es hört, dann aber und hauptsächlich auf die Ausführenden, die sich stets damit beschäftigen, seine rücksichtlose Kraft nimmer verschleht!"

Und Schneider, Morzhorn, Spöhr, Maria von Weber, Sülzer und andere Vessere?

„Konnten immer nur theilweise ihre Tropfen in's Meer schütten, ihre Taten in den weissen Sand der Wüste betten; so daß sie gegen den Ocean des Schlichten kaum in Frage kommen. Zum Theil auch gehören ihre Leistungen — und dazu paßt nicht allein der Männergesang überhaupt, sondern selbst männergesangliche Contrapunkt — zum komischen oder humoristischsten Genre; und späteres können wir in der Musik doch auch nur sehr begrenzt und ausnahmsweise ertragen.“

Und z. B. Zöllner's schöne Müllerin?

„Da kommen wir auf ein richtiges Männergesangs-Kapitel, auf ein Beispiel wo derselbe eben ganz über seine eigentliche Sphäre hinausgreift. Und wenn wir auch ein wenig aus der Linie fahren, so drängt's mich doch, das gleich hier abzutun, da mir es sonst vielleicht verloren ginge.“

Schelten Sie mir Zöllner, und Sie werden bald auf Alles schelten. Carl Zöllner ist nach meiner Meinung gerade der Glückseligsten einer, die für Männerchor geschrieben haben. Nach meiner Meinung, sag' ich, die freilich nicht maßgebend sein soll.

„Wen leitet nicht, bewußt oder unbewußt, dies kleine Vorurtheil, jene subjective Stimmung u. s. w.? Maßgebend sein wollen heißt vermögen sein oder anmaßen. Zufällig nun ist Ihre Meinung — maßgebend oder nicht — auch meine Meinung. Carl Zöllner hat des Trefflichsten für Männerchor geschrieben. Und dennoch muß ich gerade seiner „schönen Müllerin“ halber mit Zügen (lebt er doch jetzt nicht mehr!) eine Lanze brechen. Liebeslieder, insonders Liebeslieder wie sie Wihl, Müller hier geschrieben, sind wie alles rein-lyrisch-subjectiv Empfangene durchaus individuell, und müssen entweder geradezu von einem Individuum vorgetragen, oder doch demgemäß gedacht und behandelt werden. Soll ein Chor ein solches Individuum darstellen, so kann es nur entweder unison (dann von beliebiger Stimmungsgattung) oder durch das gesammte Vokal geföhren, weil ja in diesem sämtlichen Klangindividualitäten vertreten sind, also verschmolzen, mithin auch als wieder aufgehoben gedacht werden können; somit der gemischte Chor im Stande ist, gewissermaßen das allgemeine Menschliche zu repräsentiren. Selbst aber in diesem Falle nur rein-harmonisch, möglichst gar zugleich dieselben Worte singend, nicht losgelöst zu selbstständigen Stimmen. Einen Theil dagegen des Vokalen von entschiedenem Klangcharakter in 3 oder 4 selbständige Stimmen auseinanderlegen, die alternirend einander folgen, antworten u. s. w. heißt verschiedene Individualitäten schaffen, und wie solche statt eines einzelnen Subjects auftreten dürfen, ist mir unklar. In dieser Weise Liebeslieder componiren heißt deren ganzen Charakter wenn nicht mißverstehen, so doch verzerren. — Doch das bei Seite. Lassen Sie uns vielmehr umlenken in die gerade Straße und unsern Wettkampf auf der abgesteckten Bahn des Weiteren verfolgen. — Ich wollte weiter von der Eitelkeit und dem Virtuosen-Gebahren der Sangesbrüder sprechen.“

Von ihrer Eitelkeit ... Glück auf! Wohl weiß ich, daß sich in jeder Corporation der Eitelkeit welche finden, die nicht die Sache, sondern bloß sich selbst im Auge haben. Wie diese einen Schatten werfen können auf das Ganze, vermag ich meinerseits nicht einzusehen.

„Und doch hängt's mit dem Vorigen, wie jenes mit dem Ersten, wieder eng zusammen. Wenn unsre Männergesangs-Literatur, wie ich behauptete, des Schlichten mehr enthält denn des Guten, ja von diesem im Gegentheil zu jenem nur ein Minimum — eine Behauptung, von deren Wahrheit Sie sich, lieber Freund, durch eine Durchsicht des bereits Erschienenen und täglich noch Erscheinenden selbst überzeugen können“ —

Dessen bin ich überzeugt.

„— so mußte die natürliche Folge sein, daß, da das „Was“ nicht mehr die Quintessenz des Singens bilde, man schließlich das bloße „Wie“ zum Ein- und Ausgangspunkte seines Strebens machen mußte. Und dieses bloße „Wie“, die Art also, die Vortrefflichkeit der Ausföhrung nicht zum Mittel der Darstellung, sondern zum höchsten Zweck erheben, das ist's, was gerade das „Virtuositenthum“ abscheidet von dem nothigen „Künflerthum“. Da sam nun und dadurch alle die Tisletei hinein in unsern Männergesang, jenes Nennomiren mit dem Tempowechsel, jene unwürdigen Kraller von sforzatos und portamentos, jene piano-pianissimos und forte-fortissimos, jene smorzandos und noandos und flustrandos. Da entstand der selbsttänzerische Wettkampf, wor am meisten in diesen Dingen leiste, da die Eitelkeit der Dirigenten erstlich, dann des ganzen Chores, endlich Einzeler, die sich — sei's innerhalb des Chores, sei's als Solisten mit vielleicht (Wort sei bei uns!) Brummstimmen besonders hervorhoben. Da entstanden jene Wettkämpfe eben und nur um das „Wie“ (denn das „Was“ ward nur salicidospartig und wie es sam zusammengezwängt, Schönes und Ekles neben den miserabelsten Miserabilitäten — nomina sunt odiosa —) jene Wettkämpfe nicht allein intra muros, nein über's eigene Reichthum hinaus in fremder Stadt, in fremdem Staat, in fremdem Lande — da sogar Kunstfreien ganzer Liedertafel-Corporationen, zu denen denn freilich auch der Wunsch, bei solcher Gelegenheit und ohne große Kosten ein fremdes Land, eine fremde Stadt zu sehen, oft nicht den geringsten Antheil haben mag.“

Wodurch uns Gott bewahren wolle!

„Der einzige wirklich praktische und zureichende Grund, den ich für solche Kunstfreien ganzer Anstalten, denen doch wahrhaftig kein wirklich künstlerischer Zweck, zum mindesten keine künflerische Wirksamkeit bezuzumessen ist, begreife und allenfalls genehmige. Haben sie je von „reißendem gemischtem Chor“ gehört? (— ich nehme den Berliner Domchor aus \*), und bei dem hat's freilich mit der Tisletei ganz ähnliche Bewandniß —) je von Veltaufstürzungen klassischer Tonwerke für's Gemammt-Vokal? Aber freilich: bei ächten Streben für die Kunst, beim Vorköhren klassischer Tonwerke hat man in der That genug zu thun, jener, diesen gerecht zu werden, um noch nach Außen schauen zu können, nicht wie's Andre machen (denn daraus läßt sich lernen) nein! ob nam's Andre nicht in dieser Kleinigkeit zuworthun könne, oder jener, genug: nach äußerlichem Erfolg, nach Effect beim Publikum zu haßen.“

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Johnannes Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Pianoforte, op. 24. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. So wenig Geschmad wir zwei vor einigen Monaten als op. 21 (Nr. 1 über ein eigenes, Nr. 2 über ein ungarisches Thema) bei Simrod in Bonn erschienenen Variationen - Heften desselben Compositoren abgewinnen konnten (begreifen wir doch in der That nicht, wie ein guter Musiker wie Brahms es fertig bringen konnte so unmusikalisches Themas zu variiren, deren erstes in jedem Theil statt 8 Takten 9 enthält, deren zweites von Takt zu Takt zwischen  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  wechselt), so sehr hat uns dieses Op. 24 eingenommen. Ja wir sollten eigentlich darüber gar nicht recensiren, weil wir uns völlig darin vertieft haben, Verliebte aber gemüthlich den betreffenden Gegenstand in all zu rosenrothem Licht erblicken. Da wir jedoch dieses Geständniß vorausschiden so wird der geneigte Leser wohl Nachsicht mit uns haben, zugleich aber schärfer auf den Grund unseres Wohlgefallens sehen, was der Sache nur vorthelhaft sein kann.

Also warum gefallen uns diese Variationen so sehr? —

\*) Und den Sätzunger Kirchengesang!

Weil sie erstens dem prächtigen ebenso lieblichen als kernigen und naive-geunden Thema gemäß eine Fülle von Musik, eine Anmuth, Frische und Gesundheit entholten, wie sie in der gedankenarmen und verwiderten oder oberflächlichen und phrasenhaften Produktion der Gegenwart nur sehr selten zu finden sein dürfte. Zweitens weil die Lehren, welche uns Beethoven in seinen zahlreichen Variationen hinterlassen hat, darin besetzt erscheinen. Drittens weil dies nicht mit Beethoven's Mitteln (also in unselbständiger Nachahmung), sondern durchaus mit den Mitteln der Gegenwart geschieht und zwar sowohl nach Seite der Harmonik, als der neueren Claviertechnik. Viertens weil diese Harmonik und Claviertechnik nicht etwa die salonmässig äußerliche auf Klingklang ausgehende ist, sondern die an Sach und allen Meistern gekümmerte und hinaufgerante.

„Hierfür bitten wir um Beweise.“ Gut! Obwohl das Beweisen in der Musik schwieriger ist als Manche meinen, obwohl es leichter ist eine Methode der Kritik aufzustellen als sie der wirklichen Musik gegenüber zu handhaben, so wollen wir doch an Belegen beibringen soviel uns möglich und dienlich scheint.

„Fülle, Anmuth, Frische und Gesundheit“ offenbaren sich natürlich zunächst in Quantität und Qualität des Geschaffenen. Wenn wir nun sagen, daß der Componist zu seinem Thema 25 Variationen und eine 6 Seiten lange Fuge geschrieben hat, so ist, glauben wir für das Zeugniß der Quantität Einiges beigebracht. Und wenn wir weiter zuführen, daß jede dieser 25 Variationen obwohl streng auf das Thema basirt, doch ein selbständiges Stück bildet, indem nämlich darin ein neuer Gedanke, oder eine rhythmisch melodische Bildung in neuer Weise durchgeführt ist, so dürfte die „Fülle“ kaum mehr einem Zweifel unterliegen. „Frische und Gesundheit“ müssen sich bewähren in dem Vorhandensein eines lebendig pulsirenden Rhythmus und in dem Abhandeln irgend krankhafter Erscheinungen in Periodenbau oder in der Harmonik. Wir müssen den Leser schon bitten das Heft selbst in die Hand zu nehmen, die Variationen unter einander zu vergleichen und zu bemerken, wie jede einzelne einen andern sehr deutlich ausgeprägten springenden Punkt aufzuweisen hat, aus dem sie hervorgeht und als dessen vollständige Ausbildung sie zu betrachten ist. Was etwaige krankhafte Erscheinungen in Periodenbau und Harmonik betrifft, so sind diese in ersterer Beziehung von vornherein dadurch ausgeschlossen, daß das Thema selbst sehr einfache Gliederung hat (zwei wiederholte Theile zu 4 Tacten), und daß die Variationen streng dabei bleiben. Was aber die Harmonik betrifft, so folgt weiter unten das Nähere. — „Anmuth“ spricht sich in der Musik nicht allein in der Gesälligkeit des Inhalts sondern auch in der Uebersichtlichkeit oder Durchsichtigkeit der Formen aus, sowohl im Großen wie im Kleinen. Das letztere ist nun freilich abermals durch die periodische Form des Themas von selbst gegeben, der Inhalt oder gemüthlich-geistige Gehalt jedoch ist Verdienst des Componisten. Nun finden wir daß sich in der 1. 2. 3. 5. 11. 12. 17. 19. 21. und 22. Variation ein durchaus sinniges, edel deutsch populäres Element geltend macht, das von jedem nur einigermaßen Empfänglichen sofort aufgefaßt werden muß. Kräftiges, frisches, rhythmisch festes enthalten die 4. 7. 8. 10. 14. 15. 16. und 25. Var. Schwermüthig erst gibt sich die 13. Var., durch die Molltonart wenigstens gedämpft die sonst mehr gemüthliche 5. — Etwas mystisch angelehnen sind die künstlich canonische 6., dann die durchaus chromatische 20. 23. und 24. Variation. Erst und heroisch klingt die ganz orchestral gedachte 9. Variation. Man sieht aus dieser Zusammenstellung daß das Gemüthliche, Herzliche, Innige, daher Anmüthige am stärksten vertreten ist.

Was den zweiten Hauptpunkt, das Anlehnen an das Beethoven'sche Variationsprincip, betrifft, so besteht das letztere bekanntlich in dem Herauswaschen durchweg bedeutamer Motive und ganzer Tenbilder aus dem Thema, oder in dem Entziehen einzelner Variationen aus ihren Vorgängern mit Unterordnung jeder virtuosenhaften Absicht. Man ist es in der That interessant

genau zu verfolgen, wie Brahms das Thema, dessen ersten Theil wir hier besäßen,

Aria *tr* *tr*

*tr* *tr* *tr*

allmählig melodisch rhythmisch oder harmonisch umgestaltet. Ein rascher Ueberblick möge dies darlegen. In der 1. Variation wird die einfache Melodie des Thema durch eine rhythmische Figur

unspielt, zu welcher der Bass gleichsam das Gegentheil

durchführt. In Nr. 2 verwandelt sich obige Figur in Achteltriolen legato

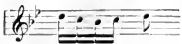
der Sop. wird vierstimmig und es stellen sich in einfachen Achtel chromatische Gänge dagegen. Nr. 3 bringt das Thema mit langen Vorschlägen von oben,

und die linke Hand imitirt diese Figur. In Nr. 4 bricht ein kräftiges Motiv von 4 Sechzehnteln herein,

In sich die drei ersten aufsteigenden Noten des Themas enthalten. In Nr. 5 B-moll nimmt bei leicht erkennlicher melodischen Zusammenhang mit dem Thema die Modulation, welche schon in Nr. 4 etwas auszugreifen begann, jetzt ihre Rechte in Anspruch. Des-dur und F-moll touchen auf. In der 6. Var. wird ebenfalls in Moll das Motiv der 5. zu einem Canon verwendet. In der 7. gestaltet sich das Thema in folgende rhythmische Figur um:

die Modulation bringt die Tonarten D-moll, F-dur und, Es-Dur. In Nr. 8. gesellen sich zu dem Rhythmus der vorigen zwei selbständig doppelcontrapunktische Stimmen. In Nr. 9 stehen die 2 ersten Tacte des Themas deutlich im Tenor; dieselben werden aber herrschend, und von B nach D, dann F, B, Fis und wieder B übertragen. In Nr. 10 geht das deutliche und in hämmernde Triolen gekleidete Thema mit sehr eigenthümlicher Wirkung aus Dur in Moll über. Im zweiten Theil wird

Ges - dur berührt. In der 11. Var. erscheint wieder D - moll nebst einigen chromatischen Modulationen. Nr. 12 gibt das Thema abwechselnd einladig im Tenor und figurirt in der Oberstimme. Nr. 13 gestaltet sich modalitisch ungefähr wie Nr. 5; ungedachtet der ganz abweichenden Färbung wird es Niemand schwer fallen das Thema herauszufinden. Nr. 14, 15 und 16 bringen besonders die Schöpfung des Themas



zur Geltung. Die letzte dieser drei Variationen bildet Canons aus den Motiven der vorletzten und es wird wie in einem Streichquartett noch eine andere kurze Figur, die wieder in Nr. 17 hineinzieht, von zwei andern Stimmen mit durchgeführt. Die dem Thema entnommenen Viertel dieser 17. Variation werden in der 18. symphonisch. Nr. 19 bringt einen ganz neuen Charakter (Siciliano<sup>12</sup>). Das Thema ist hier nur mehr ganz leise angedeutet; deutlicher trotz aller Chromatik ist es wieder in Nr. 20 zu erkennen. Die 21. Variation geht aus G - moll mit Andeutung von C - moll, Es - dur und B - dur. In der folgenden 22. Var. findet sich ein höchst liegende eigenthümlich quintsirende Melodie mit Ausgangspunkt. Das Thema ganz deutlich.

Die vorletzten zwei Variationen sahen ziemlich frei aus und werden später unter der Ueberschrift „Harmonik“ etwas genauer betrachtet werden. Zu bemerken ist nur noch daß die 24. Var. aus der 23. durch Auflösung der Achtelnoten in Schöpfungstolen hervorgeht.

Ohne irgend pedantisch zu verfahren, läßt also der Componist Eins aus dem Andern in stischer Folge herauswachsend und wenigstens bei Alles Bezug auf das Thema.

Daß in Brahms's Compositionen so zu sagen modernes Platz steht, dürfen wir wohl als allgemein zugegeben betrachten. Seine Mittel sind die der Gegenwart, nämlich der vornehmlichsten Gegenwart, nicht ihrer verlorenen Schwester, der hyperexaltirten, unordentlichen, coquetten und die Zustimmung der Recken verachtenden. Man braucht, um sich davon zu überzeugen, nur einen Blick auf irgend eine der 25 Variationen zu werfen, man wird überall, besonders in der Harmonik modernes Gepräge finden, aber auch vollkommenen Wohlklang und strenge Logik. Nur ein paar ganz kleine Stellen könnten wir anführen, die unserm Ohr wenigstens nicht ganz conveniren:

In einigen Variationen (i. B. 2 und 3) wäre am Schluß des ersten Theils vielleicht ein *ma* und *da* volta am Platz gewesen. Die Sept nicht aus ungebührig, wenn nicht die Tonika folgt. In Nr. 20 mißfällt uns der erste Takt des 2. Theils. Der Maß sollte statt *t b f b: f b c d* heißen und die Mittelstimmen demnach anders geführt werden, oder es sollte statt des zweiten *f* eine *B*-Pause stehen. Ein ähnlich selbstamer, streng genommen unlogischer Maß findet sich in der 23. und 24. Variation in den zwei letzten Takt. Doch könnte dafür vielleicht in einer orchestralen Auslegung auch in der etwas eckentischen Färbung dieser beiden Variationen eine Rechtfertigung gefunden werden.

Zur Erläuterung des vierten Punktes wird die Hinweisung auf den durchweg contrapunktisch - polyphonen Styl der Variationen genügt. Die flache Moderrität begnügt sich belustigt mit figurierter Aufschmückung, rapiden gebrochenen Akkordpausen, wobei von eigentlicher Stimmführung keine Rede. Wenn wir nun sagen, daß in diesen Variationen fast durchweg ein strenger 3 - oder 4 - stimmiger, 1 - oder 2 - stimmiger Maß herrscht, so zwar daß der Maß entschieden selbständig ist, weiß aber auch (soweit es der Clavierstyl zuläßt) die Mittelstimmen, — ja daß nicht wenige Variationen einen arrangirten Streichquartett gleichen, so dürfte das genügt genug für den musikalischen Gehalt sprechen. In Folge dessen sind freilich die Variationen sowohl wie die Fuge, über welche sogleich noch einige Worte folgen werden, ziemlich schwer zu spielen. Wessen Finger etwa nur Mozart - oder Haydn'sche Claviermusik herausbringen,

der wird wohl von Brahms von selbst lassen, er wird sich aber auch beispielweise von Beethoven's 32 Variationen in C - moll fern zu halten haben. Wer jedoch Bach, Beethoven, Chopin, Schumann spielen kann, der wird auch bei Brahms nichts Unmögliches entdecken. Hausmusik ist's freilich nicht und wir wünschen daß der Componist nicht allzu viel Gewicht legen möchte auf die Anwendung aller Mittel der Technik. Auch Schumann und Chopin haben leichte und zugleich sehr schöne Sachen geschrieben. Zur Popularität führt nur eine Behandlung des Pianoforte, die auch dem Dilettanten zugänglich! —

Was nun die Fuge betrifft, so ist ihr Thema eine dieser Form entsprechende Umgestaltung der ersten Takte des Variations - themas, nämlich diese:



Sie ist streng vierstimmig gehalten, hat tüchtigen Zug, ist klar in Disposition, harmonischem Bau und Modulation, und es ist noch besonders hervorzuheben, daß Alles, selbst die Zwischensätze aus den Motiven des Themas hervorgehen. Sehr schön aber freilich schwer genug anzuführen ist der Orgelpunkt auf F, welcher Ton erst oben dann unten in Oktavenstufen fortgeht, während die andern Stimmen das erste Themamotiv und noch einen Contrapunkt in Schöpfungstolen diesen bald in Terzen, bald in Oktavenverdopplung ausführen. Daß auch Vergrößerungen u. dgl. vorkommen, sei beiläufig erwähnt. Etwas wunderbarlich macht sich der Schluß. Ob es nicht besser gewesen wäre bei einem so langen Stück die Tonika fester zu stellen, möge hier unentschieden bleiben.

Wir wünschen schließlich, daß die Clavierpieler dieses Opus fleißig studiren möchten am sich zu überzeugen was für ein Unterschied auch in modernen Compositionen zwischen musikalischer und unmusikalischer Behandlung besteht.

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Schluß.)

### IV. Englische und französische Instrumente.

Fast alle englischen und französischen Fabrikanten von Blechinstrumenten, namentlich für Militärmusik, hatten auch Trommeln, Pauken, Beden, Triangel, kurz die ganze Garnitur rhythmischer Instrumente ausgestellt, welche die Franzosen unter dem technischen Ausdruck: „Batterie“ zusammenfaßten.

1. Pauken sehen wir in ziemlich zahl und mitunter glänzender Ausstattung. Der Kramer'sche Mechanismus (1812), der es zuerst möglich machte, die Pauken durch Bewegung eines Hebels oder Trittes augenblicklich anzustimmen, wodurch die neuen Pauken zu den alten sich verhalten wie die Pedalbassen zu gewöhnlichen — fand sich in verschiedenen Verbesserungen und Modificationen weitergeführt vor. — Eine neue Erfindung waren die von Ad. Sax in Paris ausgestellten „nouvelles Timbales“, deren Fell nicht, wie gewöhnlich über einen hohlen Kessel gespannt ist, sondern über einige dünne Eisenbleche. Das feine natürliche Körpers beraubte Instrument ermangelt dadurch der nöthigen Resonanz; der Ton ist zwar dentlich und bestimmt, aber nicht voll und rund genug; er hat an dem eigenthümlichen Pausencharakter eingebüßt. Gaultrot hatte mechanische Pauken ausgestellt, die mittels eines einzigen Schließers umgestimmt werden können. Ein Paar Pauken von Distin blendeten durch ihre reich Ausstattung, Schrauben, Füße, alles war verfertigt und in Mitten glänzte das englische Wappen in getriebener Silber. Von Henry & Martin in Paris, von Desobles in Berlin gab es gleichfalls gute Pauken. Schade, daß der Mechanikus A. Knode in München seinen neuen, sinnreichen

Faunenmechanismus nicht ausgestellt hatte, welcher bei der Mündlicher Ausfertigung den Sieg über alle Concurrenten davontrug.

Trommeln aller Art hatten die Franzosen und Engländer ausgestellt. Die dreizehngedrungene flache Form war vorherrschend; leider, möchten wir beifügen, denn sie nimmt dem Ton die Tiefe und Fülle, macht ihn schmerzhaft, heftig poltern. Im Feld und auf der Wachtparade empfindet sich die leichtere, compenbiöse Form, in Theaterorchestern haben wir sie (sowohl für Tambour, als für die große Trommel) von nachtheiliger Wirkung gefunden. Unter dem Titel „Azémars silent practice drum“ hat Chappel in London eine neuerfundene Trommel ausgestellt, welche in der Prozeß alle Eigenschaften einer gewöhnlichen Trommel hat, außerdem aber den Trommelschläger in die Lage versetzt, seine Kunst ohne Belästigung der Nachbarschaft zu üben. Das Fell kann nämlich nach Belieben so weit nachgelassen werden, daß der Ton ganz leise kistend wird. Der Vortheil, daß mittels dieses, überdies sehr leicht tragbaren Instruments eine ganze Trommlercompagnie in Einem Saal ohne erheblichen Lärm sich üben kann, daß ferner durch die lockere Spannung das häufige Zerbrechen der Schlägel vermieden wird, bewog die Jury, dem Aussteller der „stillen Übungstrommel“ die Medaille zu verleihen. Ein Italiener, A. Vaccacini (in Pistoja) hatte einen „tamburo a meccanismo interno“ ausgestellt, der ebenfalls das gleichzeitige Stimmen mittels eines Schlüssels ermöglicht. Der zweckmäßigste Einfall dabei ist, daß mittels der umgedrehten Schlägel selbst (welche gleichsam hohle Schlüssel darstellen) das Stimmen, sowohl an Pauken, als an Trommeln schnell vollzogen wird.

Das Vaterland der „türkischen Musik“ hatte nicht versäumt, sich wenigstens durch ein Paar prächtig schallende Becken (Piatti) von Avedis in Konstantinopel an der musikalischen Ausstellung zu betheiligen.

Als ethnographische Curiosität erwähnen wir der im Indischen Departement von Bagly in Northampton und von Halliday & Fox in London angefertigten „Burmese bells and Gongs“, dann einer kleinen Sammlung musikalischer Instrumente „für Tibet.“

In der erwähnten Instrumentengattung erhielten die Medaille A. Sag für seine neu konstruirten Pauken und Chappel für die „silent drum.“ Decksel's Pauken und Avedis's Becken wurden „ehrenvoll“ erwähnt.\*

#### V. Bestandtheile von Instrumenten. Violinbogen. Darm- und Stahlsaiten etc.

Vortreffliche Claviersaiten hatte die rühmlichst bekannte Fabrik von Miller in Wien (von welcher bekanntlich Broadwood den größten Theil seines Bedarfs bezieht) ausgestellt. In Saiten aller Art, namentlich von Stahl- und überspannene erzielten auch H. Savareffe aus Paris, der übrigens viele der feineren Sorten aus Martenkirchen in Sachsen bezieht; dergleichen seine Landolente Vaudasse in Montpelier und Tillancourt in Paris, dessen „Acribelles“ sich eines günstigen Rufes erfreuen.

Dodd in London und der Spanier Albat brachten überspannene Saiten, Riendl in Wien vorzügliche Zithersaiten. Den alten Ruhm der italienischen Darmsaiten-Fabrikation suchten Miello in Neapel und Eberle in Verona aufrecht zu erhalten.

Gut gearbeitete Geigenbogen hatten Dodd und Hill in London und Otto in Martenkirchen (Sachsen) ausgestellt.

Von Pianoforte = Bestandtheilen waren (nebst den genannten Stahlsaiten) folgende Artikel in vorzüglicher Weise vertreten: Bestandtheile der Claviermechanik von de Rodden in Paris, einer Firma, deren vortreffliche Arbeit über die halbe clavierpielende Welt verbreitet, und zu allgemein bekannt sind, um hier näherer Erläuterung zu bedürfen. Treffliches Holz für Resonanzböden hatte Gentsch aus Baden, Pedaltritte Holzschuh aus Wien; Hüls, Leder und anderweitige „Fournitures

de Pianos“ Barbier in Paris ausgestellt. Von französischen Fabricanten sind ferner die Claviermechanik = Bestandtheile von Gerling und die Physygammona = Zungen von Cottian anzuerkennen. Von den in diesem Abschnitt erwähnten Ausstellern erhielten die Preismedaille:

M. Miller in Wien, Dodd und Hill in London, Gentsch in Lindberg (Wien), de Rodden in Paris \*).

#### VI. Automatische Musik.

Die Fabrication von Musikspielwerken ist zwar von sehr geringer musikalischer Bedeutung, hingegen ihrer Verbreitung wegen von nationalökonomischer Wichtigkeit. Es war dieser Zweig von großen Dimensionen bis zu den kleinsten Spieldesen herab, nicht unerheblich vertreten.

\*) Bei diesem Anlaß möchten wir die Instrumentenmacher auf das Billigere und besserere Material aufmerksam machen, welches Hr. Dr. Franz Hiller in Wien für überspannene Saiten nach zahlreichen gelungenen Experimenten empfahl.

Zur Verbesserung der tiefen Töne der Seiteninstrumente bedient man sich bekanntlich „überspannener“ Saiten, das ist solcher, deren Kern aus Seide, Darmseide oder Metallseide besteht, und dicht mit einem dünnen oder dicken Metalldraht umwickelt ist. Dieser Umwicklungsdraht soll 1. einen gewissen Grad von Festigkeit besitzen, um die Manipulation des Umpspannens ohne zu reizen auszuhalten, daher Draht von Blei, Zinn und Compositum dieser Metalle nicht taugen, ihrer geringen Festigkeit wegen. 2. Die Festigkeit darf aber einen gewissen Grad nicht übersteigen; in der Regel darf das Umpspannsmetall nicht härter sein als die umpspanne Metallseide, weil selbe sonst während des Umpspannens eine Torsion der Metallseide bewirkt, wodurch diese Seite einen solchen Ton annimmt, daher ist Eisendraht ein schlechtes Umpspannsmetall weil es bestenweise zu hart ist und obigen Uebelstand hervorbringt; ferner ist Eisenbraut oft „ungau“ und zerdrückt sich während des Umpspannens in mehrere Stränge oder schiefer sich ab, wodurch Verlust an Metall entsteht. 3. Soll das Umpspannsmetall der Seite einen angenehmen Ton geben; und in dieser Beziehung hat man beobachtet, daß härtere Metalle einen helleren aber mehr freischalenden, weichere hingegen einen weicher hellen aber angenehmeren Ton geben; Messingdraht und Kupferdraht geben einen angenehmeren Ton als der härtere Eisenbraut. 4. Unter mehreren Umpspannsmetallen, welche obige Eigenschaften in gleichem Grade besitzen würden, verdient das billigste den Vorzug. 5. Umpspannsmetalle welche sich durch die Kohlenäure und Feuchtigkeit der atmosphärischen Luft, oder durch andere in derselben schwebende organische Substanzen nicht oder nur oberflächlich schaden, verdienen den Vorzug vor solchen, deren Exposition tief greift und sich fortsetzt. Die bisher zur Umpspannung angewandten Metalle sind: 1. reines Silber, 2. legirtes Silber (mit Kupfer), 3. Kupfer, 4. Kupfer mit Silber überzogen (plattirt), 5. Messing, 6. Eisen. Kritik dieser Metalle: Silber, dessen Legirungen, Kupfer sowohl rein als plattirt haben einen hohen, und immer sehr schwankenden Preis (agio) = Messing und Eisen oxidiren sehr leicht, das Zinn frisst in die Tiefe und ist schwer zu entfernen. Eisen ist überdies leicht zu viel Torsion aus und macht flache Saiten, auch ist sein Ton freischalend. Man ist daher bemüht gewesen eine Metalllegirung oder ein Metall zu finden, welches von obigen Uebeln frei wäre, und nach Kähler's Versuchen findet sich ein solches in einem 4 Lin: Zinndraht ist billig; er steht mit dem Eisenbraut in gleichem Preise, kostet nur die Hälfte vom Messing, kaum  $\frac{1}{2}$  vom Kupferdraht. Zinndraht ist weicher als alle andern genannten Metalle, ist daher leichter schädliche Torsion auf die Stahlsaiten aus, gibt einen weniger freischalenden Ton, und ist hinreichend fest um die Manipulation des Umpspannens ohne Reizen zu vertragen. Zinndraht roset auch nicht in die Tiefe sondern läuft nur oberflächlich an, und da er electropositiver ist als Stahl, so dient er auch als Präservativ gegen das Rosten der mit ihm in Contact stehenden Stahlsaiten. Der einzige Uebelstand beim Zinndraht, welcher eben nicht in seiner Natur sondern in den Zubereitungen liegt ist, daß Zinndraht erst seit sehr kurzer Zeit von genügender Reinheit in den Handel kommt, überhaupt wenig gekannt und verwendet wird, daher ihn wenig Zinmetalle vorzüglich halten oder nur wenig Nummern besitzen; man ist daher jetzt immer mehr oder weniger auf die Gefälligkeit dieser Zinmetalle angewiesen, denn die zu den Versuchen erforderlichen geringen Quantitäten Draht in circa 8 Nummern waren für ein im Großen arbeitendes Werk nicht hinreichend Gewinn; dieser Uebelstand wäre aber von dem Augenblick behoben, wo die Leistung und Vorzüge des Zinndrahts gewürdigt, und der selbe in Quantitäten verlangt werden würde, welche es lohnend erscheinen lassen denselben in den vielen Nummern zu erzeugen, welche die Instrumentenmacher benötigen.



Weitans hervorragend war das große „Orchestrion“ von Wette aus Rohrbach (Großherzogthum Baden), welches gleichsam die höchste Stufe der berühmten Schwarzwalder=Spieldrehenfabrikation repräsentirte. Dieses Spielwerk, dessen Preis mit 2000 Gulden angegeben ist, zeichnet sich durch große Präzision der Arbeit, Vollständigkeit und wirksame Schattirung der Klangfarben und überdies durch ein ziemlich gediegenes Repertoire aus. Man konnte seinen Aufführungen Weber'scher, und Beethoven'scher Ouverturen und Symphonienstücke in der That mit so viel Vergnügen zuhören, als es überhaupt bei automatischer Musik möglich ist. Die Verfertiger wurden für ihr mühsames und kunstreiches Werk durch Zuerkennung der Medaille ausgezeichnet. Ein ähnlich konstruirtes, aber kleineres und unvollkommenes „Orchestrion“ von Imhof and Mülle in London wird von der Jury „ehrenvoll erwähnt.“ Diese Firma betreibt eine ziemlich lebhaft betriebene Fabrikation von Spieldrehen, Spieldosen und dgl. Diese künstlerisch alzu untergeordneten Suttungen wurden in die Prüfung der Jury nicht einbezogen, oder waren doch von vorneherein von Preisrichterlungen ausgeschlossen.

Bekanntlich erzeugt die Schweiz beieil in großen Quantitäten, fabrikmäßig, als billige Marktwaren. Die sehr vortheilhaft bekannten Wiener und Prager Spielwerke sind theurer, aber besser. Sie verhalten sich zu den Schweizer Erzeugnissen, wie eine englische Uhr zu einer Oeiser. — Von englischen Firmen waren es Albert & Linton, welche die niedrigsten Spieldosen ausgestellt hatten, den Pariser Bontemps „inventeur et fabricant d'oiseaux mouvants et chantants“ nicht zu vergessen.

Ein Instrument, das zwar nicht zu den Automaten gehört, aber dennoch keines Spielers bedarf, ist die Aeolsharfe. Ein starker Zugwind ist bekanntlich der einzige Virtuose, der dieses kunstlose Werkzeug zu behandeln versteht. Mehr als sonst irgendwo ist die Aeolsharfe, diese elegische Stimme alter Ritterburgen in England beliebt, dessen praktische Richtung oft so felsam sich in romantischer Sentimentalität gleichsam entschädigt. Die „neue Patent-Aeolsharfe“ von L. Eroger ist daher ein ganz gut abgelegter Artikel. Der Preis für eine 20saitige Aeolsharfe varirt (je nach der Holzgattung) zwischen 14 und 28 Schillings, für eine 24saitige zwischen 18 und 36 Schillings.

## VII. Anhang.

### 1. Musikische Apparate und Stimmgabeln. 2. Seitenwage. 3. Melographischer Apparat.

Die hier anhangsweise erwähnten Gegenstände gehören zum Theil nicht mehr in die 16. Klasse („Musik-Instrumente“), welche das eigentlich Object dieses Berichtes bildet. Dennoch sehen sie in so nahe praktischer Beziehung zur Musik, daß sie vollständigtheilhaber auch in diesem Zusammenhang erwähnt sein wollen.

1. Die autischen Apparate von Rudolf König in Paris (einem Deutschen von Geburt nach Erziehung) gehören zu dem Besten, was in diesem Fach geleistet wird. Sinnreich in der Erfindung, äußerst genau und nett in der Ausführung können die König'schen Apparate als unentbehrliche Hilfsmittel für physikalische Vorträge und praktische Studien in der Musik nicht genug empfohlen werden. Wir erwähnen nachstehend nur die hervorragendsten Stücke seiner Ausstellung mit dem Bemerken, daß in einem eigenen von B. König veröffentlichten „Catalogue raisonné“ (in Paris bei Bailly & Comp.) sich die nähere Beschreibung nebst Angabe der Preise vorfindet. Für den praktischen Musiker sind namentlich von Wichtigkeit: a) Das Phonometer (nach Mr. Plagiard) als Hilfsmittel für das rasche und unfehlbar genaue Stimmen und Spannen der Violinlauten; b) die Reihe von Hilsstimmgabeln („Games temperées“ et „Diapasons auxiliaires“) zur genauen Stimmung der 3 verschiedenen temperirten Diapasons. Als Grundlage wird das a in England mit 888 Schwingungen, in Deutschland mit 880, in Frankreich mit 870 angenommen.

Für das wissenschaftliche Interesse steht oben der Apparat für die graphische Darstellung der verschiedenen Tonhöhen-

ungen in allen erdenklichen Combinationen. Zu Grunde gelegt sind die Forschungen von Lissajous, welcher die optische Methode und von Desains, welcher mit Lissajous gemeinschaftlich die graphische Methode erfand. Ein kleiner Metallstift ist auf der schwingenden Gabel befestigt, indem nun damit über angerauchtes Glas oder Papier gefahren wird, zeichnen sich die Schallschwingungen selbst auf. Es sind also ganz eigentlich „schreibende Stimmgabeln.“ König hat in einem großen, methodisch geordneten Album alle Kategorien solcher Schwingungsfiguren photographisch dargestellt.

Wir erwähnen noch als besonders schöne Arbeiten einen Apparat für Hervorbringung und Erklärung der „singenden Flammen“, eine Reihe von Metallstäben (Verges), welche die Schwingungen bestimmter Töne darstellen, endlich die „Resonatoren“ (Globes) nach Helmholtz, welche durch Auseinanderziehen gestimmt und mit einem beliebigen Ton verglichen, die genau reine Stimmung des gesuchten Tones deutlich erkennen lassen. — Es versteht sich, daß König auch in der Verfertigung von Stimmgabeln aller Art für den praktischen Gebrauch excellirt. Engel in Danzig hatte eine „neueonstruirte Stimm-Maschine“ ausgestellt zu dem billigen Preise von 1½ Thaler, mittels welcher Jedermann sein Instrument selbst stimmen kann. Diese Stimmmaschine besteht, wie die ihres hohen Preises wegen (23 Thaler) seltener vorkommende Scheibler'sche aus 12 Stimmgabeln, hat eine transportable Größe (Taschenformat) und ist bequem zu handhaben. Da sie ein untrügliches Merkmal für zwei total gleichliegende Töne giebt, so gehört allerdings kein sogenanntes „feines Gehör“ dazu, ein Clavier in vollkommen gleichschwebender Temperatur nach dieser Maschine zu stimmen.

Die Sichtigkeit der Hand beim Drehen der Stimmnadel muß natürlich hinzugebracht werden; sie bildet (neben der nöthigen Feinheit des Gehörs) das 2. Erforderniß für das Clavierstimmen, eine Operation, deren Mäßigkeit und Unsicherheit noch immer im Vergleich zu andern Instrumenten sehr groß ist und der Abhilfe durch einen erfindereichen Geist entgegensteht. — Stimmgabeln à 2½ Sgr. (das Duzend zu 27½ Sgr.) waren gleichfalls von Engel in Danzig ausgestellt. —

Eine sinnreiche Erfindung von großem praktischen Nutzen ist die vom Hoflaviermacher J. B. Streicher in Wien ausgestellte „Saitenwage.“ Dieser Apparat vereinfacht nämlich die langwierige Manipulation, womit die Pianofortefabrikanten bisher die Spann- und Tragkraft ihrer Saiten (meist sehr empirisch durch Anhängen oder Auflegen von Gewichten) zu prüfen pfliegen. Da von der richtigen Bemessung der Wenzur der Saiten die Reinheit des Klanges und die Haltbarkeit der Stimmung wesentlich abhängt, kann man einen so verlässlichen und bequem zu handhabenden Apparat, wie Streicher's Saitenwage nur freudig begrüßen.

Ein sehr unbankbares, vielleicht hoffnungsloses Problem, das schon mehr als einen erfindereichen Kopf beschäftigt hat, will der Italiener Mazzolo mit seinem „Melographischen Apparat“ gelöst haben. Dieser höchst complizirte Apparat soll angeblich Alles, was der Spieler auf der (nur 2 Octaven umfassenden) Claviatur vorträgt, gleichzeitig in Notenschrift fixiren. So viel wir diesem schlecht ausgestellten und offenbar schon beschädigten Apparate absehen konnten (es war Niemand da, welcher ihn zu behandeln und zu erklären mußte), ersahen er uns als ein gutgemeinter, aber ganz unpraktischer ideologischer Humbug. Die von der Jury ausgesprochene „ehrenvolle Erwähnung“ galt wohl zunächst der angenehmen Mühe, die der Erfinder sich damit gegeben.

## Correspondenzen.

Dresden.

6. October 1862.

In der vergangenen Woche sah Dresden eine Art Künstlercongress in seinen Mauern. Die Generaldirection der k. Capelle und des Hoftheaters hatte nämlich Einladungen an sämtliche größere Theater Deutsch-

lands ergehen lassen, mit der Aufforderung Abgeordnete hierher zu senden, um einige Sperm in der sogen. Mozart- und in der jetzt gebräuchlichen Dresdner Stimmung zu hören, sowie einzeln sich daran teilnehmenden Vereinigungen über die Stimmungserfrage beizuwirken. Der Einladung waren zunächst Herr Generalmusikdirektor Franz Kadner aus München, sowie die Herren Capellmeister Abt aus Braunshweig, Weiß aus Kassel, Scholz aus Hannover, Thiele aus Dessau, Riccius aus Leipzig gefolgt, denen sich im höhern Auftrage auch Herr Armeelcapellmeister Gerold aus Hannover angeschlossen hatte. Später erschienen noch die Herren Capellmeister Tauter aus Berlin und Kemper aus Coburg. Zur Ausführung in der tiefen Stimmung (850 Schwingungen) kam am 28. September Iphigenia in Aulis von Gluck, am 3. October Idomeneus von Mozart; am 30. September hörten die Herren die Oper „Wilhelm Tell“ von Rossini in der gewöhnlichen Dresdner Stimmung (892 Schwingungen). Außerdem fand noch eine eingehende Probe mit Instrumentalmusik und Gesangsstücken in der Dresdner, Pariser und Mozartiungstimmung statt. Das Resultat der darauf folgenden Beratungen war die Ansicht, daß ein Deruntergehen der Stimmung als notwendig anerkannt wurde, jedoch nur bis zum Pariser Diapason (874 Schwingungen), um so die Schwierigkeiten namentlich für die Instrumentisten nicht allzulehr zu erhöhen und mit andern Städten, wie Köln, Wien, Petersburg, welche bereits die Pariser Stimmung angenommen, auf gleicher Höhe zu bleiben. Diefem Entschlusse ist sicher voller Beifall zu schenken, da nur so durch Einschlagen eines Mittelweges Einigung zu erzielen war. Der Zeitpunkt der Ausführung dieser Maßregeln muß natürlich den einzelnen Instituten je nach Ermessen der bestehenden Verhältnisse überlassen bleiben, da ja auch nicht unbedeutende Gekstöfen damit verbunden sind.

Die I. Kapelle hat bereits das interessante Programm ihrer 6 Abonnementconcerte veröffentlicht. Von noch nicht gehörten Werken bemerken wir eine Concertouvertüre von Rubinstein, eine Ouvertüre von Weber, die Violinconcerte von Rietz, Symphonie Nr. 1 von Beethoven, die Fagottconcerte (componirt 1716) von Händel, Symphonie Es-dur von Schumann u. s. w. Auch die Fiedesecke und ihre Modus von Berlioz dramatischer Symphonie „Romeo und Julie“ sind längere Zeit nicht gehört worden. — Anger diesen Abonnementconcerten hat ein Verein junger Tonkünstler in Verbindung mit dem Wittling'schen Musikchor 3 Concerte veranstaltet, in welchen auch Gesang- und Instrumental-Solovorträge aufgenommen worden sind. Das erste Concert findet bereits am 8. October statt. Fräulein M. Wied wird darin das F-moll Concert von Chopin vortragen und Fräulein Drowil (auch für die Orchestersoliste in Leipzig gewonnen) 2 Arien, aus Figaro's Hochzeit und Bellini's Nachwandlerin, singen. Außerdem kommt eine Symphonie von Rietz zu Gehör. — Auch der Tonkünstlerverein hat seine Winterveranstaltungen eröffnet. Am 17. September brachte derselbe in Anwesenheit des gelehrten Mozartbiographen, Herrn Professor Otto John aus Bonn, und unter der herrlichen 13stimmigen Serenade von Mozart zu Gehör. Am 27. September veranstaltete der Verein in seinem Mitgliede Herrn Pianist Adolf Blasemann, welcher als Director der Enterpre-Concerte nach Leipzig geht, ein Abschiedsfecht. Der Verlust des genannten Herrn ist für Dresden groß, da derselbe ein ausgezeichnete Künstler und liebenswürdiger Mensch war.

## Nachrichten.

Der Organist an der Nikolaikirche in Leipzig, Christian Hermann Schellenberg ist 46 Jahr alt gestorben. Als sein Nachfolger wird E. F. Richter genannt.

Bei Gelegenheit der taufmännlichen Jubelfeier in Petersburg wurde am 18. September das kaiserliche Conservatorium für Musik unter Direction von A. Rubinstein eröffnet.

Das neue Stadttheater in Köln wurde am 1. October mit Göthe's „Egmont“ eröffnet, worauf am zweiten Tag Mozart's „Don Juan“ folgte.

Vor einigen Monaten wurde in Würzburg durch das dortige kgl. Musikinstitut ein Oratorium von S. Vierion „Jerusalem“ zur Aufführung gebracht, über welches die Wärrer Vortheilhaft berichteten. Die Aufführung, die theils darüber u. s. folgenden mit: Eine großartige Ouverture leitet das Ganze ein. Die Musik ist durchaus im strengen Oratorienstil gehalten, nichts erinnert an die Oper. — Als die ausgezeichneten Nummern dieses Werkes verdienen erwähnt zu werden:

die Ouverture, die Kreuzigungs-Scene, die beiden Tetzete der ersten Abtheilung, der Sturm-Gebirg, die Paß-Arie der zweiten Abtheilung, das Duett mit der Schluß-Gebirg des dritten Theils. — Die Ausführung dieses solistischen Werkes war trotz der ungeheuren Schwierigkeiten bestellen und der sehr beschrankten Zeit zum Einschubieren eine durchaus vorzügliche. Solt, Göbe und Richter leisteten im höchsten Einklang Vortreffliches. Die Solo-Parteien waren in den besten Händen; die Hauptrolle und besonders die Aufführung waren überaus schön und bewundernswürdig. Durch die Aufführung dieses großartigen Dramaturgs hat sich Hr. Director Strauß von Dank des kaiserlichen Publicums erworben. Das Strauß'sche Quartett in Frankfurt a. M. hat eine Ungelungung erlitten, indem 2. Violine, Viola und Cello durch die Herren Dietz, Mohr, und Siedentopf besetzt wurden.

W i e n.

Die hiesigen Concertintimitäten veröffentlichten bereits ihre Programme für die nächsten Saisonen und laden zum Abonnement ein. Die Gesellschaft der Musikfreunde gebührt in ihren vier Concertserien auszuführen: Beethoven's „Missa“ (am 9. November zur Gedächtnisfeier des 50 jährigen Beethoven der Gesellschaft), ferner ein „neues“ Violinconcert von Mozart, die Ericson von Beethoven, desgleichen „Mercedis'sche und glückliche Fahrt“, Mendelssohn's „Vogelzug“, Schumann's „Rachini's, Brahms' Serenade (A-dur), Raffall's „Domesthen“. In Concerten außer dem Abonnement sollen außerdem zur Ausführung kommen: S. Bach's Kantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“, Schubert's „Scherzante „Kazanz“, Cherubini's Requiem (C-moll) und „Zwei „Freiwilligphantasien“. — Die philharmonische Gesellschaft kündigt acht Concerte in zwei Cyklen an mit folgendem Programm: S. Bach's Passacaglia instrumentirt von H. Eber, Bardioli's Weber-Ouvertüre, Beethoven's Leonore-Ouvertüre Nr. 3. Musik zu Egmont, dann die 2., 4. und 9. Symphonie; Gluck's Iphigenie-Ouvertüre; Haydn's D-dur Symphonie; Franz Kadner's neue „Zweite“ Mendelssohn's Melancholie-Ouvertüre, A-moll, Symphonie, Sommerabendtraum-Musik und Walpurgisnacht; Beethoven's Es-Symphonie; Schubert's C-Symphonie; Schumann's Es-Symphonie und Ouvertüre zu „Genoveva“, Spohr's Ouvertüre „im ersten Stil.“

Die Singakademie hat ihre Uebungen wieder aufgenommen und beabsichtigt diesen Winter nicht Händel's „Dettinger Te Deum“ sondern das Oratorium „Belshazzar“ aufzuführen. Bedauerlich ist nur zweierlei: 1., daß ungeachtet alles Protestirens in den Zeitungen seit einer Reihe von Jahren gegen die M o s e l'schen „Bearbeitungen“ dennoch auch diesmal wieder eine solche der Aufführung zu Grunde liegen wird; warum? weil Fortschritt und Chorstimmen in denselben vorhanden, im Original nicht vorhanden sind, die Kosten einer neuen Aufarbeitung oder Gehalt werthlos (Wird nicht bald ein deutscher Bearbeiter sich dieser Sache annehmen und die Auflosungen nach den Originaltexten drucken?) Das zweite was zu bedauern ist, daß der Gesundheitszustand des Directors der Singakademie, Hrn. Stegmojer's, ein solcher ist (er hat so eben eine schwere Krankheit fast überstanden), daß an eine Verhütung desselben am ersten Concert schwerlich zu denken sein wird. Die Leitung sollte sich bei Zeiten für diesen Fall um einen geeigneten Ersatzmann umsehen, oder das Concert auf eine spätere Zeit verschieben.

In Folge großen Andrangs an den Clavier'schulen am Conservatorium hat die Direction einen dritten Clavierlehrer in Person des Herrn Ganns Schmitt angestellt.

## Bitte um Aufführung.

A. W. T. Wegen einiger Wochen Abwesenheit habe ich jetzt erst die Nummer 34 Ihrer Mittheilung gesehen. Darin finde ich wieder eine Notiz über Beethoven's vier Zehninstrumente, welche jetzt im Besitz der kgl. Bibliothek in Berlin sein sollen. Mops fuch's beehrte mich in Schmidt's Wiener Musikzeitung, Nr. 146, Jahrgang 1846 die vier Instrumente und legt von der ersten Violine folgendes: „1. Eine Violine von Jos. Guarnerius zu Cremona im J. 1718 verfertigt, ist gegenwärtig im Besitz des Hrn. Carl Holz, Directors der „Concerts Spirituels“ in Wien.“ Ferner sagt fuch's: „An sämtlichen Instrumenten ist unter dem Halse das Siegel Beethoven's angebracht, und auf dem sogenannten Boden derselben ein großes W von Beethoven's eigener Hand hineingezeichnet.“ Diese erste Violine habe ich in den letzten Jahren wiederholt, und zwar zum letztmalen den 23. Sept. 1862, mit dem großen, eingetragten W und Spuren eines ehemals vorhandenen Siegels, bei der Witwe Frau Holz gesehen. Ich dielte deshalb um Auskunft, wie daselbe Instrument sich zu gleicher Zeit hier und auf der sonst. Wärrer zu Berlin befinden kann? (Die gewünschte Aufführung wird vielleicht die süddeutsche Mittheilung geben können, der wir die Notiz nachgedruckt haben. v. Res.)

## Briefkasten der Redaktion.

M. in N. Unsere Angelegenheiten in L. sind bereits geordnet. — S. in C. Derartige pöbelhafte und zugleich von ganz unrichtigen Voraussetzungen ausgehende Zuschriften würdigen wir keiner weiteren Antwort. —

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Abonnenten: Die Zeitschrift Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmann Nr. 1147. Ruß- und Distriktsabonnenten: **Weseler & Wülfing**, vormals **G. F. Wülfing's Witwe**. — Bezugsverhältnisse: Für 1 Jahr (56 Nummern) 6 R. oder 4 Tblr. — Für 1/2 Jahr (28 Nummern) 3 R. oder 2 Tblr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1/2 R. oder 1 Tblr. Mit Postzuschlag: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tblr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Tblr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 25 Sgr. oder 1 Tblr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Sgr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchbestellungen nehmen Beschlüssen an.

**Inhalt.** Ueber Liedertafeln. (Ein Gespräch von Dingsdäher.) (Schluß) — Rezensionen. — Pöndener Briefe. — Ueber Häufel's Werke. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Ueber Liedertafeln.

(Ein Gespräch von Dingsdäher.)

(Schluß.)

Nun bin ich allerdings begierig zu erfahren, wie Sie mir Ihren letzten Vorwurf gegen Liedertafeln begründen werden. Haben Sie mich auch durchaus noch nicht von Allem überzeugt, was Sie gesprochen. . .

„Wenn dies und jenes sitzen blieb, bin ich's zufrieden.“ . . . so besinn' ich doch, daß Sie sehr diplomatisch gegen mich zu Werke geh'n. Meinethalben lassen Sie also die Liedertafeln Achten würdigen, den guten Geschmack von Grund aus untergraben, der Eitelkeit fröhnen und dem schlechten Virtuositenthum — wie kann das Alles, frag' ich, dem gemischten Chöre schaden? Tritt Einer darum weniger ein in diesen, wenn's ihm sonst behagt, darf er schlechter singen oder schlechtere Sachen in diesen bringen, oder etwa sein Spiel der Eitelkeit in diesen hinübertragen?

„Sie sagen, daß ich diplomatisch rede. Sagen Sie statt dessen: systematisch. Ich folgere stets das Spätere aus dem Früheren, so auch hier. — Hat einmal Eitelkeit sich in den Vordergrund gedrängt und ist zur Hauptfach worden, da unterwürft sie alle edleren Bestrebungen und löst sie auf in Sucht nach bloßem leeren Schimmer. Wie soll Der Lust behalten, sich bei Kleinem und mit vieler Mühe den echten Gönner aus den Blumen zu saugen, den ihm zwar nachgemacht, indeß nicht minder süß das Publikum in voller prunfender Schale entgegenbringt? Ein ächter Liedertäfer (er müß's denn ex professo sein) ist nimmer — und da sprech' ich aus Erfahrung, Freundchen! auch zugleich ein ächter Vocal-Chorist. Der Geschmack ist ihm daran verborgen. Wie viele kannt' ich und von Hans aus musikalische Naturen, die sich rühten für Musik zu schwärmen, ihrer Liedertafel nie ein Stündchen (und so war es) zu entziehen; und kam ihnen eine Bitte im gemischten Chöre mitzuwirken, da zogen sie entweder gleich oder doch nach einigen langwierigen Verjüden mit gähnendem Munde sich gestürzt zurück. Ja war es nicht norddeutscher Liedertäfer Einer (so etwas dürfte in unserm deutschen Süden nun wohl kaum vorkommen), der — ein prächtiger Tenor, vom reinsten Ohr, Alles à vista treffend — durchaus nicht bekante: Einiges sei ihm bekant von Verdi, das Quintett aus Lucia habe er gesungen, im Takt den Arnold und Verchiedenes von Meyerbeer; von Mozart's Opern sei noch keine Note ihm — Sie sch'n mich fragend an? es ist ein Faktum! — noch keine Note ihm vor's Antlitz oder in den Mund gekommen; den Primtenor-Part aber aus dem Liedertafel-Orpheus, all dessen wenigstens, was er gesungen, wisse er verhaliter und aus dem Kopfe.“

Monströsitäten, Bester, und zwar pyramidale; reine Jagdgeschichten! Wie können Sie ein solches anomales Beispiel als Beweis anführen wollen?

„Nicht als Beweis; als Beispiel nur. Als Beispiel näm-

lich, daß Einer sein halbes Leben lang Liedertäfer sein kann, und guter Liedertäfer, zugleich Barbar in aller übrigen Musik. Stellen Sie mir ein ähnliches Beispiel zur Seite eines Choristen aus gemischtem Chöre, NB. eines von Natur musikalischen (denn das war jener, wie gesagt) und der schon seit Jahren mitgewirkt, und — ich will die Segel streichen.“

Nun Lehteres wird — so weit ich Sie kenne — gute Wege haben. Ich werde mir's indessen mit nach Hause tragen, und darüber denken. Mittlerweile blieben Sie mir heut noch Eines schuldig.

„Das wäre . . .?“

Die Stellung des Männergefanges (ich unterbrach Sie früher, da Sie davon reden wollten), sein Verhältnis zur Tonkunst überhaupt.

„Gut. Wenn nur das rechte Wort im Augenblick zu treffen mir gelänge. Damit mir's leichter werde, vorher ein Wort von Wischer, dem Aesthetiker, das mir noch dem Wortlaut nach gefällig, da ich's gestern einem Freunde in die Feder diktirte. „Eine Beschränkung der Musik“ (sagt Wischer) „auf die eine oder andere“ (heißt nämlich oder hohe) „Region, eine Ausschließung, z. B. der höhern Stimmen vom Gesange . . . bringt in das Tonmaterial eine Einseitigkeit, welche die freie Bewegung der Musik nur hindern kann. So wenig das andere der neuesten Zeit angehörige Extrem, die gewaltsame und unnatürliche Hinausschraubung des Gesangs zu schrillen und zirpenden Hochtönen irgend zu entschuldigen ist, da der Umfang des Tonsystems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der That einer Musik von Geist und Inhalt kaum genug verstatetet, um die mannigfachen Differenzen und Gegenätze der Tonhöhe anzuwenden: so wenig ist es zu billigen, wenn dieser Raum nicht wirklich bebaut wird; erst hiemit bekommt die Musik Farbe und Contrast, Leben und Mannigfaltigkeit.“ — Dem widerspricht durchaus nicht, wenn derselbe Verfasser an einer anderen Stelle ad vocem Halbchor gerade den Männerchor hervorhebt als besonders geeignet, das Kräftig-Große zur speciifischen Anschauung zu bringen, und neben diesem Vollkräftigen“ auch „das Sprechendere Hervortreten der Einheit einer Gesamtstimmung“ an ihm preist. Denn er sagt oben, wenn mir Recht ist, weiter: „Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke diese Verschiedenheit der Tonalen und Tonregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Musikformen selbst wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engeren Grenzen, ja nur in ganz wenigen Tönen sich bewegen, zum damit Ruhe, Anstaltalten oder Aehnliches auszubrüden; aber“ — und nun kommt die Hauptsach' — „solche Stücke können nur eine einzelne und zwar untergeordnete Art der Musik bilden, die vielmehr in der Gegenüberstellung, dem Wechsel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zusammenwirken der verschiedenen Stimmungsbereiche ihre eigenthümliche Belebtheit, Kraft und Fülle gewinnt.“

Ihr Gedächtniß ist unübertrefflich, und ich wollte, das meine verstatete mir, Ihnen mit ähnlichen Autoritäten und



des Geschichtsforschers Friedr. V., ist sich seines Zieles klar bewußt und löst seine Aufgabe, soweit sie Kontrapunkt und Fuge betrifft, recht gründlich. Er geht von dem Gesichtspunkte aus, daß das Höchste, was bis jetzt in gebiegender Stimmauführung geleistet worden, bei Orlando Lasso, Palestrina und deren Zeitgenossen zu suchen ist, und daß deshalb das Studium des Kontrapunktes an die Werke dieser Meister anzuschließen sei. Er stellt somit gar manche Regeln wieder her, die man seit Bach für antiquirt hielt; schließt sich im Gange der Lehre möglichst an Josef Fux, den Verfasser des einst berühmten Gradus ad Parnassum, an und nimmt die meisten seiner Beispiele aus diesem Werke. Der Hauptlehrer selbst geht eine über 60 Seiten starke Einleitung voraus, welche über manches geschichtlich Merkwürdige (Tonnamen, Tabulaturen und sonstige Notationen, Tonarten etc.) Aufschlüsse gibt, die man selten in dieser Klarheit und Vollständigkeit besaunen findet. — Auf die Lehre von einfachen Kontrapunkt läßt V. erst diejenige von der Nachahmung und von der einfachen Fuge folgen. Hieran schließt sich der doppelte K. mit der Doppelfuge. Es ist allerdings richtig, daß der doppelte K. in der einfachen Fuge nicht angewendet zu werden braucht, aber doch wohl nicht, daß er nicht darin benutzt werden könne, und zwar sehr zum Vortheile derselben: deshalb scheint mir die hierher bezogene Methode, den doppelten K. noch vor der einfachen Fuge zu behandeln, keineswegs so verkehrt, wie V. sie findet. — Bei der Fuge ist die stete Gegenüberstellung der älteren (Palestrina'schen) und neueren (Bach'schen) Weise sehr interessant. Den Canon nennt V., den unbrquemsten und reizlosesten aller Formen\* und behandelt ihn demgemäß auf wenigen Seiten. Hierin dürften ihm nicht Viele beistimmen, und seine Ansicht befremdet um so mehr, als sich in den Werken der von ihm so hoch geachteten Alten doch canonische Sätze genug finden. — Zum Schluß findet sich noch ein Kapitel über das Unterrichten des Textes, welches gleichfalls manches Eigentümliche enthält. Der Anhang bringt zehn werthvolle Psalmen v. von Lasso, Gallus, Goudimel, Cracod und Palestrina, und zwei nach diesen Mustern gearbeitete Motetten des Verfassers. — V. ignorirt gänzlich Alles, was seit Marx auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik geschehen ist. Nimmt man aber diesen Standpunkt einmal als berechtigt an, so wird man das Werk als ein interessantes und gediegenes bezeichnen müssen. Die Prinzipienfrage, um die es sich hierbei noch handelt, nämlich: ob es zweckmäßig sei, die Harmonie, den Kontrapunkt, die Formenlehre etc. in der von Marx und Lobe angebotenen Weise zu vereinigen oder ob man nach älterer Weise die Disziplinen vollständig getrennt zu behandeln habe, — diese Frage ist zur Zeit noch nicht erledigt, und verdient wohl auch in diesen Blättern einmal eine eingehende Erörterung. —

J. D. Mönzer. Kirchenmusiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehr-Anstalten etc. Erster Theil: Elementar-Musiklehre. Zweiter Theil: Harmonielehre. Prag.

Der Verfasser sagt in dem kurzen Vorwort, er habe seit Jahren den Mangel eines Buches empfunden, worin die Theorie besonders mit Rücksicht auf katholisch-kirchliche Zwecke vorgetragen wird. Im ersten Theile, der Elementar-Musiklehre, finde ich jedoch, außer zahlreichen Übungsaufgaben, die freilich jeder Lehrer sollte bilden können, durchaus Nichts, was nicht in jeder ähnlichen Elementarlehre stünde. Der zweite Theil enthält außer der Harmonielehre auch Kontrapunkt, Canon und Fuge; letztere Disciplinen zwar kurz, aber klar und nach mehreren Vorschriften genügend. Eine ganz besondere Berücksichtigung haben, dem Zwecke des Buches gemäß, die Kirchentöne und die katholische Liturgie gefunden; Gegenstände, die vor M. meines Wissens nur D. Berghoffer mit einiger Ausführlichkeit behandelt hat. In diesem zweiten Theile sind auch die Übungsaufgaben von größerer Wichtigkeit. Die Anordnung des Stoffes könnte jezuweilen etwas folgerichtiger und übersichtlicher sein. So ist z. B. nicht abzusehen, warum der Vf. auf S. 23 ff.,

wo er schon ausführlich von den abgeleiteten Akkorden, u. s. w. spricht, diese Materie nicht sogleich vollständig behandelt, sondern auf S. 31 ff. nochmals darauf zurück kommt und dabei fast alles bereits Gesagte noch einmal sagt. Daß sich der Verf. in vielen Dingen an die Marx'sche Anschauung anlehnt, ist ganz gut; Absonderlichkeiten wie die, es eine große Quart zu nennen, hätte er jedoch nicht nachahmen sollen. —

Carl Wefstle, Theorie der Musik. Zweite Auflage. Vngel-falsa, Schulbuchhandlung. (A. Reichel). Harmonielehre, mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart. Dresden, Knaue 1862.

Beide Werke gehören zu der großen Zahl derjenigen, seit Gottfried Weber erschienenen, welche den dem Bewußtsein ausgehen, daß unser Musikstille, und namentlich die Harmonielehre, zu ihrer festen Begründung noch Etwas fehlt, welche diese Lücke auszufüllen suchen und — sie eben doch nicht ausfüllen können. Herr Wefstle gibt eine „natürliche“ und eine „künstliche“ (d. h. temperirte) Tonleiter, ergeht sich in Erörterungen über verschiedene Arten der Temperatur, stellt gelegentlich auch eine achtschönigige Tonleiter (mit Berechnung der resp. Schwingungszahlen) auf, natürlich ohne aus allem diesem schließlich irgend einen Nutzen zu ziehen, denn die „natürliche Musik“, von der er so gern spricht, existirt nun doch einmal faktisch nicht in unserer Kunst. Es ist dies augenscheinlich das Lieblings-thema des Verf., denn der ganze eigentlich praktische Theil des Buches ist mit ausfallender Kürze behandelt. Auf Seite 40 beginnt die Harmonielehre und die nun folgenden 200 Seiten enthalten die ganze Harmonie, Melodie, Rhythmus, Kontrapunkt, Canon und Fuge nebst Schlussbemerkungen über den Styl, die Komponisten u. s. w. Von der mitunter etwas sonderbaren Logik des Verfassers möge uns folgendes Beispiel überzeugen. Wo die Auflösung eines gewöhnlichen Dominantseptimenakkordes in seinen Grundakkord besprochen wird, heißt es: „der Grundbaß (des V7) kann auch liegen bleiben, wenn die dadurch entstehende Form des Dreiklangs (der  $\frac{7}{4}$  Akk.) anderweitig entschuldigt werden kann.“ Um nun diese anderweitige Entschuldigung klar zu machen, wird das Beispiel gegeben:  $\frac{b}{c} \frac{f}{c}$  und gesagt: „Hier kommt der  $\frac{7}{4}$  Akk. in dieser Art vor, daß der Baß liegen bleibt, und bei solcher Stimmauführung ist er wohl zu gestatten.“ Also: der Baß darf liegen bleiben, wenn der  $\frac{7}{4}$  Akk. folgen kann, und der  $\frac{7}{4}$  Akk. kann folgen, wenn der Baß liegen bleibt. Wehnliche dröselige Logik findet sich auch sonst. Uebungsstoff für den Lernenden ist gar nicht vorhanden. —

Im Gegentheil zu diesem Buche tritt die Harmonielehre des Herr Reichel sehr bescheiden auf; der Verfasser nennt sich nicht einmal auf dem Titel, sondern erst am Schluß des Vorwortes. Das Eigentümliche in dem Werk ist das: statt, wie bisher immer gesehen, die Konsonanzen und Dissonanzen auf einen Akkord, resp. einen Grundbaß zu beziehen, bezieht sie R. auf die Tonart und nennt die erste, dritte und fünfte Stufe die Konsonanzen und die übrigen Stufen die Dissonanzen der Tonart, indem er behauptet, daß dieselben ihre konsonierende resp. dissonierende Natur stets behaupten, welches auch die sonstigen Verhältnisse sein mögen, unter denen sie erscheinen. Seine Beweisführung ist nicht schlecht und die ganze Aufschauung (schon von V. Klein ausgehelt, und wenn ich nicht irre auch in dem unverständlich geschriebenen Buche des Herrn Vincart herrschend\*) wohl der Beachtung werth. Leider ist zur Zeit die Sache noch zu unferlig, was der Verf. auch selber zugest. Er sagt, sein Buch, für den Unterricht am Dresdener Konservatorium bestimmt, würde sicher nicht erschienen sein, wenn nicht Hr. Dir. Rietz, sein Vorgesetzter, das Erscheinen gewünscht hätte. So wollen wir denn mit dem Verf.

\* Allerdings! sowohl wir keinwegs einverstanden. D. Red.

wünschen daß sich bald einmal ein gewiegter Theoretiker an diesen Stoff macht und seine Resultate in einer Monographie (es braucht nicht immer gleich eine ganze Theorie der Musik zu sein) veröffentlichte. —

H. Hugo. Der musikalische Accent und im Gesang die Aussprache. Leipzig, Bengler 1862.

Ein gut gemeintes, aber nicht gut gemachtes Werkchen, das auch gar nichts Neues enthält, außer einigen Sonderbarkeiten. Die theoretische Auseinandersetzung über die Betonung findet man in jeder guten Musiklehre ausführlicher als hier und die praktische Anwendung wird und darf nie in dem Grade Platz greifen, wie der Vf. es wünscht. Er will nämlich in allem Ernste, daß im  $\frac{3}{4}$  Takte nicht nur das erste Viertel stets stärker als das dritte und dieses stärker als das 2. und 4. klinge, sondern daß auch der ganze erste Takt des zweitheiligen Vorderfußes stärker als der zweite und der ganze Vorderfuß stärker als der Nachfuß klinge. Und dies ist dem Verfasser ein Gesetz, „welches nur in den ausnahmsweisesten Fällen Ausnahmen erleidet.“

Ich füge diesem Citate, um die Diction des Vf. zu charakterisiren, noch zwei weitere bei: „Im Viersach, Musik mit Geschmack vorzutragen, die richtige Nuancirung und Mäßigung des Tones hier und da vorzunehmen (!), nicht sowohl zu betonen und dadurch Schattigung, Abwechslung des Reizes zu erzielen, scheint es dem Verfasser, gibt es bis heutigen Tages eine Lücke auszufüllen.“ Und weiterhin: „Nachdem die Musik sich so gestaltet hat, daß sie alle Gefühle mit der reichendsten Schnelligkeit schildern kann.“! Um auch einige sachliche Sonderbarkeiten anzuführen, sei erwähnt, daß der Vf. der Meinung ist 1. der dreitheilige Takt werde hauptsächlich zu raschen Tempi verwendet; 2. der Zeitraum des  $\frac{3}{4}$  Taktes sei nicht größer als der des  $\frac{1}{2}$  T. und der  $\frac{3}{4}$  T. überhaupt so entstanden, daß man den beiden Theilen des  $\frac{3}{4}$  Taktes etwas von ihrer Länge nahm und damit den dritten Theil „schuf.“! In dem Abschnitte über die Aussprache findet sich viel Gutes, das aber in Gesangslehren ausführlicher zu finden ist. —

#### Pädagogisches.

G. Wiseneder. Musikalische Elementarlehre für Schule und Haus. Braunschweig, Wagner.

D. L. Das Büchlein behandelt die Anfangsgründe der Musik und des Klavierspiels in Gesprächen, die eine Musikfamilie mit ihren Lieblingskhalären führt. Es soll einem häßlichen, gleichsam zufälligen Unterrichte zur Grundlage dienen und ist in höchst gemüthlichem, mitunter fast kindlichem Tone geschrieben. Ich kann den Nutzen desselben, trotz des empfehlenden Vorwortes von P. Köhler, doch nicht recht absehen, indem ich bezweifle, daß auf diesem Wege je etwas Gründliches gelernt wird, wenn nicht besonders günstige Verhältnisse zu Hilfe kommen. —

D. W. Schletterer, Chorgesangschule für Männerstimmen. Kaiserslautern, Tascher.

Wir befinden uns hier auf einem Gebiete, auf welchem bis jetzt noch sehr wenig geteilt worden. Da uns deshalb keine Vergleichung mit Besserm oder Schlechterem zu Gebote steht, so soll dem Vf. für die sichtlich hingebende und sorgsame Ausführung die Anerkennung nicht verlagert sein. Das Werkchen enthält Stimmübungen, Treffübungen, die Elementarkenntnisse der Musik, eine reiche Anzahl von Übungsstücken und eine ausführliche Literatur des Männergesangs; nicht wissenschaftlich eint nach dem andern, sondern von Allem das Nöthigste oder Einfachste zuerst und dann in Verbindung mit dem bisherigen zu möglichster Uebung gebracht. Bei den Übungsstücken ist dem Verfasser dadurch, daß er den speziellen Zweck (z. B. Treffen eines schwierigen Intervalles) gar zu streng im Auge behielt, viel Unschönes mit untergelaufen. Auch finden sich einzelne Selt-

samkeiten. So läßt er z. B. gerne Stimmübungen auf die Silbe bo machen; man stelle sich nun den Männerchor vor, der gravitätisch bobobobobo singt! — Solche Kleinigkeiten sollen aber der Empfehlung, die das Werkchen nach des Ref. Meinung im Allgemeinen verdient, keinen Eintrag thun. —

F. B. Sering. Der theoretisch-praktische Organist. Heft 1. Erfurt und Leipzig, Körner.

Das vorliegende Heft enthält eine kurzgefaßte Harmonielehre und die Anwendung derselben auf die Bildung der aller-einfachsten Orgelprälabdien, soweit sich solche ohne Ausweichung machen lassen. Es ist für Seminarianen bestimmt und im Allgemeinen zweckentsprechend, ohne sich eigentlich durch irgend etwas auszuzeichnen, es sei denn die große Menge der als Beispiele gegebenen Prälabdien, die zwar fast alle höchst unbedeutend sind, aber auch, da alle reichere Harmonie und alle thematische Arbeit noch vermieden wird, kaum anders sein können.

J. G. Herzog, Das kirchliche Orgelspiel. Eine Sammlung verschiedener, meist leicht ausführbarer Orgelstücke. op. 35. Erfurt und Leipzig, Körner.

Erster Theil: Vorspiele.

Zweiter Theil: Choräle und Choraltvorspiele.

Dritter Theil: Nachspiele und Fugen.

Nur der dritte Theil des Werkes liegt mir vor. Er besteht aus 31 Nummern und es läßt sich über ihn sagen, was man über die meisten dergleichen Sammlungen sagen kann: Es ist recht Gutes, recht Schwaches und Mittelmäßiges darin. Doch überwiegt das Gute. Der Beisatz „leicht“ auf dem Titel kann sich jedoch auf diesen dritten Theil nicht beziehen, dessen Nummern meist schwer, zum Theil sehr schwer sind. Es finden sich auch einige arrangirte Stücke darunter, wovon sich der Chor aus Meßias „Durch seine Wunden sind wir geheilet“ sehr gut macht, die übrigen aber weniger geeignet sind. — Ich kann mich der Frage nicht erwehren, zu welchem Zwecke denn immer noch solche Sammelwerke erscheinen? Haben wir denn an den von Hrn. Körner sich jetzt verlegten — als da sind: Prälabdienbuch, Orgelfreund, der wohltersehene Domorganist, Postlabdienbuch u. s. w. — nicht überreichlich genug? — Nicht zu gedenken dessen, was andere Verleger herausgegeben! — Ich meinerseits werde keine dergleichen Erscheinung mehr willkommen heißen, wenn sie nicht entweder einen ganz speziellen, bisher noch nicht verfolgten Zweck consequent im Auge hat, oder lanter bisher Unbefanntes bringt. —

#### Londoner Briefe \*).

26. August.

H. Ch. Dem Himmel Dank! Vorüber ist unsere Musik-Saison von 1861—62. Begonnen schon hat die von 1862—63, da die Leiter sich die goldenen Ausichten nicht entschließen lassen können, die durch die tausend zur großen Weltausstellung herbeigeströmten Fremden ihnen winkten. Indessen, — da nichts wirklich Neues für den Augenblick erscheinen, ja nicht einmal erwünscht sein wird — so dürste der müde Tags-Erzähler sich mit gutem Gewissen gern Erholung gönnen; er möchte denn — wie meine Wenigkeit — eine Bersäumnig auf dem Herzen haben, und so

\*) Ann. der Redaktion. Indem wir unsern Lesern heute die Fortsetzung der zeitweilig unterbrochenen Londoner Briefe bieten, bemerken wir, daß, wenn dieselben auch in Folge der so mannigfachen und sehr natürlichen Meinungsverschiedenheiten zwischen einem englischen Reporter und dem Redakteur einer deutschen Musikzeitung nicht immer ganz in den Rahmen unseres Blattes passen, wir doch unsere Leser mit den in England herrschenden Ansichten in Bezug auf das Orgelspiel erhalten zu müssen glauben. Aus diesem Gesichtspunkte bitten wir denn den geneigten Leser obige „Briefe“ beizubehalten zu wollen.

nachholend seinen fernern Freunden ein „Resumé“ der Erscheinungen geben wollen, die er besonders werth für sie erachtet.

Womit beginnen? Mit den drei neuen Opern englischer Fabric, welche die „Englische Dyrngelasschaft“ im Covent-Garden-Theater aufgeführt? — Die erste „Roy Blas“ von Howard Glover, einem Journalisten, fiel in jeder Hinsicht unglücklich aus. Schon unglücklich war's, zu einer Neuigkeit im Opernfach einen Charakter zu wählen, den eben erst im Drama einer der vollendetsten Repräsentanten des Schauspielers und vorgeführt hatte, Herr Frecher, bereits eingebürgert in England und vollständig eingebürgert, da er, ein Fremder, Shakespeare's „Hamlet“ — und zwar englisch — besser gibt, als Einer unfres Jahrhunderts gesch zu haben sich erinnert). — Der Held der Oper war vor etlichen und zuanzig Jahren ein Mann von einigermaßen hübscher, aber plumper Erscheinung, jetzt aber — obwohl nicht eben schöner geworden — sich seiner Schönheit mehr bewußt denn je. Singen kann er nicht, man möchte denn seine „kleine Stimme“ überhaupt für songesfähig halten. — Dazu kommt, daß — zu weitem Unglück — das Journalistenfach nicht auch zugleich Compositions-talent bedingt; wovon — obwohl zur Kameradschaft gehörig, muß ich dennoch der Wahrheit die Ehre geben — Herr Howard Glover ein schlagendes Beispiel liefert. Schon eine neue Duetterei zu Roy Blas zu schreiben ist kein Spaß in England, wo Mendelssohn's Duetterei zu demselben Stoffe so beliebt ist. Die Oper machte Fiasco trotz aller journalistischen Reclame, deren Weibrauch selbst ein „Beethoven“ den Kopf hätte umnebeln können. — „Des Furiant's Tochter“ von Wasse war in Pausch und Bogen „Wasse-Waare“ mit einigen artigen Melodien und einigen hübschen Orchesterklängen; das Libretto, wenn nicht eben neu, wenigstens nicht durchaus unsinnig, für ein Opern-Libretto durch den Markt der ganzen Welt) genug gesagt. — Numero 3 war Benedict's „Lily of Kilarney“, dem ein Irlandsches Melodram „The Colleen Bawn“ (wieder einer irischen Novelle entnommen) zu Grunde liegt, das die Theater-Menge über alle Massen entzückt hat. Auch hier aber scheint mir die Wahl des Stoffes höchst unglücklich. Ein „Patois“ läßt sich nimmer singen; die einzige wirkliche Handlung des Stücks, wo ein Bauer die Helbin vom Teufel rettet, hat mehr gymnastisches als künstlerisches Interesse, und, obwohl auch von Meyerbeer in seinem „Pardon de Plouermel“ gemißbraucht, kann sie doch durch keinen noch so gewandten Taktenspieler für Musik zurecht gestuft werden. Herr Benedict's Anteil an dem Werke ist nicht ohne Vorzüge; hat er auch nicht immer Wichtiges zu sagen (vielleicht schreibt er zu überflüssig), so weiß er doch grammatisch richtig zu reden, ja in einigen Nummern n ist sogar der national-irlandische Ton glücklich getroffen. Und so gefiel denn diese Oper von den dreien am meisten.

Können Sie mich weiter von dem — meiner Erinnerung nach — bemerkenswerthsten musikalischen Erstlings-Erzeugniß eines inländischen Componisten reden: dem „Sturm“ (the Tempest) von Arthur Sullivan. Dieser Jüngling (nach englischen Begriffen mit kaum 20 Jahren noch ein halber Knabe) begann seine musikalischen Studien als Chorist in der königl. Capelle, wo die Schönheit seiner Knaben-Stimme sich hervorthat, und vollendete dieselben nach vollener voller Elementarbildung an dem Leipziger Conservatorium; er war auch die in Rede stehende Composition zum großen Theile schrieb. Derselbe hat im hiesigen Lande unter allen, die nicht etwa selbst zu „englischen Componisten“ zählen, das höchste Interesse hervorgerufen. In einer Nummer freilich (einem schönen und wirkungsvollen Tanz) ist der Einfluß des bekannten Scherzo's Styls Mendelssohn's recht sichtbar; aber nur in dieser einen. Dagegen der herantretende Sturm bewundernswürdig; keine Ähnlichkeit mit dem Beethoven'schen oder der wundervollen Introduction zum letzten Act der Scherubinischen „Medea“ oder mit irgend einem andern mir bekannten „Sturm.“ — Nicht minder bewundernswürdig durch ihre Eleganz und Frische ist Ariel's Melodie sowie die beiden Stellen der „Juno“ und „Ceres“ in der Maserade. Wir finden ferner einen reizenden phan-

tasitischen Tanz, eine glänzende, sprühende Einleitung zum „Waschen-Alt“ und ein prächtiges reiches Präludium zu der Scene, in welcher Prospero den Zauberstab zerbricht. Keinem Meister der Kunst möchte alles dies zu schlecht erscheinen. Anfallen dürfte noch das freie Wechselspiel, dabei die maßvolle Behandlung des Orchesters; nichts bizarre, nichts abgeschmackt; die verwandten Mittel einfach, aber verwendet von der Hand eines schon „reisen“ Mannes, nicht eines Anfängers. — Herr Sullivan ist mit der Composition einer Oper beschäftigt. —

Hinsichtlich „freuender Opern“ habe ich nicht eben viel zu melden. Die Saison sowohl des unter neuer Direction wiedereröffneten „Her Majesty's“ Theater, als der „Loyal Italian Opera“ soll in jedem Betreff ergiebig ausgefallen sein; indessen keine Neuigkeit an einem der beiden Theater. Die Wiener Freunde des Francin Lietzins (in London spielt sie „Fräulein Lietzins“) wird es interessieren zu hören, daß sie in England Boden gewonnen; Viele sogar — ich nicht — reden von ihr als der — und zwar ebenbürtigen — Nachfolgerin der Frau Grisi. Ihre Stimme ist prächtig, aber nicht gebildet; noch ist sie selbst nach meiner Ansicht im Spiele fortgeschritten. Im Oratorien-Gebiet jedoch hat sie die Ansprache des Englischen besser bewältigt, als manche — einheimische Lady. — Weniger glücklich ist's ihrer andern Wiener „Prima donna“, Frau Gillig, gegangen. Die ihr zu Theil gewordene Gunst (dieselbe war verhältnißmäßig nie sehr bedeutend) hat sie in Stich gelassen. — Fräulein Patti hält ihre Publikum, und hat sich — darf man sagen — verbessert; sie ist möglicher Weise die beste italienische Sängerin, die heut zu Tage aufzutreten. — Noch hörten wir die Schwefelstern Marzifio in der „Semiramide“ — ihrer einzigen Oper, und das, weil sie Rossini's Duett-Passagen nichtlich singen. — Eine gewisse Präferenz vertritt die Stelle der Kunstwahrheit, ohne daß das Streben wenigstens nach der Größe altitalienischer Gesangsmethode geradezu vernichtet wird. Aber keine von beiden kann spielen, und unbedeutende Semiraden oder Arfacen werden Niemanden befriedigen können, der sich der Leistungen einer Pasta, Grisi, Malibran und Bardot erinnert, wie wir Londoner es unglücklicher Weise thun. — Fräulein Trebelli dagegen, ein angenehmer und ausgebildeter Mezzo-Sopran, hat durchaus befriedigt. — Zum Schluß dieses Paragraphen über Opern-Nichtigkeiten muß ich bemerken, daß nichts den Glanz übertrafen kann, mit welchem auf der königlich-italienischen Bühne der „Robert“ und „Mafanella“ neu in Scene gingen.

Die einzige wirkliche Gestalt der Concert-Saison war ohne Zweifel, ob das Händel'stück im Zeydenham = Kristallpalast. Es fragt sich, ob überhaupt ein durch Pracht und Grobheitigkeit glanzberes Musikfest je Statt gefunden. Veränderungen der Tonhöhe seit dem letzten Gebrauche derselben äußerten auf Stärke und Centricirung des Klanges erheblichen Einfluß; und dieser Klang, als Zusammenschlag von Chor- und Orchesterkräften erschien mir in Wahrheit in einer Vollkommenheit, wie sie überhandt Dingen unter dem Monde eignet. Und doch ist die Kraft weniger überwältigend, als die Zartheit überausend und wohlthuend. Ein solches piano von 2500 ausbreitenden Stimmen bleibt mir ein unvergeßlicher Eindruck. Selbstverständlich gingen die großen Chöre des „Messias“ und „Israel“ tadellos; ihr Schauplatz war ja England, wo die Musik beider Oratorien in Beermanns Gedächtniß lebt. Wogegen jene Chöre, mit denen man weniger vertraut ist, wie der „Nachtigallens“ und der „Passions-Chor“ aus „Salomon“, so wie der für eine Stimmennische so angezucht vermittelte Chor „wretched covers“ aus „Aeis und Galatea“ — in solcher Vollendung, wie am zweiten Tag des Festes und mit solchen Mitteln ausgeführt — als Beispiele seltener Wirkung hingestellt werden können. Orchester und Chor bestanden aus mehr denn 4000 Mitwirkenden. Die Soli, in so weiten Räumen, und im Gegenatz zu so gigantischer Massenhaftigkeit, klingen notwendig etwas verbläßt erschienen. Besondere Aufmerksamkeit waren sie's hier weniger, als mir's bei ähnlichen Gelegenheiten sonst in Erinnerung ist.

Wir kommen nun auf die (wie Ihren Lesern im vorigen Jahr bereits mitgetheilt) für die große Ausstellung bestellten Musikern. Ich zweifle nicht, daß das Gericht von all dem Gerede für und wider, den Intinguen und Kavalen u. s. w. die hier zu Tage traten, selbst bis nach Wien gedungen. So Viele haben's außer Acht gelassen, daß die Musik hier nur eine Nebenrolle spielt, nicht ein Haupt- und nothwendiger Bestandtheil war. Im Ganzen — obwohl es, Dank sei's den manchen Mißgriffen des Dr. Bennett und seiner bei Leitung großer Executiv-Massen tödlichen Gewohnheit zu schleppen, Dank auch der wahrhaft lächerlichen Auffassung Sign. Verdi's in seiner *Cantica*, die nicht nur musikalisch-täppisch, sondern auch außerordentlich-politisch war, manchen Aerger und Verdruß gab — im Ganzen also war das Resultat ergiebig genug um Interesse zu gewähren und den Concerten eine Stellung in der Saison zu verschaffen. Meyerbeer's Hesi-Musik in drei Taktarten, nicht Warsch, nicht Duvertüre, enthält einige seiner prunkvollsten Parade-Effekte, wieder einige Züge seiner bekannten Schwäche, die Themen zu fragmentarisch zu behandeln; Dr. Bennett's „Choral-Voe“ zu schönen oder weniger musikalischen Worten von Tenipson (getrockneten Dichter) war feierlich und als solche sehr willkommen als Gegenstück zu den lebhafteren und geräuschvolleren Instrumentalstücken. Das Hauptwunder blieb der Beitrag, den aus Frankreich's Gauen Auber lieferte: so fröhlich, so leicht, so frisch, als ob sein Schöpfer 18 und nicht 85 jähre, mit einer Melodie, die, weil dem Auber wohlgefällig, die Gegner französischer Musik „trivial“ nennen würden. Ich bin dafür, zwei Dinge zu thun und das dritte nicht zu lassen, und habe außer *Shakespeare* und Schiller noch Raum für *Moliere* in meinem Herzen. Maestro Verdi's *Cantica* bezeichnete ich schon oben als unangemessen. Gebeten eine Gelegenheitsmusik zu schreiben ohne Solostimmen, folgte er lieber seinem eigenen Hirn und stellte in's Vordergrund seines Hymnus einen Tenor. In sich selbst und nach der Herabwürdigung italienischer Musik bemessen, ist die „*Cantica*“ eine nur schwächliche Composition — selbst für Verdi.

Die „philharmonische Gesellschaft“ — nachdem sie in einer kläglichen Saison denn je seit meinem Bedenken die besten Symphonien, Duvertüren und Concerte tall und roh abgelieert — fand es passend, das 50. Jahr ihres Bestehens durch ein Extra-Subiläum-Gratis-Concert zu begehen. Ein seltsam Unternehmen. Zwar spielte *Goachim* — er scheint uns in der besten Blüthe — herrlich; zwar gaben Fräulein *Tietjens*, Frau *Vind*-Goldschmidt und unser trefflicher *Bariton*, Herr *Santley*, uns ihr Bestes im Gesange. Aber, aber — das *Pianoforte-Solo*? *Beethoven's* Phantastie mit Chor: vorstreffliche Wahl. — Doch wie sah's mit dem Spieler aus? — Frau *Auderson*, welche besser schon vor 25 Jahren sich in den Ruhestand begeben hätte, da ihre Kräfte niemals sehr bedeutend, schon damals im Abnehmen waren. Aber wie ist ja die *Gattin* des *Louis Napoleon* der philharmonischen Gesellschaft, eines Orchesterpielers (und nicht einmal des besten), welcher schon seit etwa 20 Jahren seine Geige wüthlich niederlegte. Wäre sind im königlichen Haushalte angestellt: sie war so glücklich, unsere gnädige Monarchen zu unterweisen, er Ihrer Majestät Privatorchester zu „mit“ leiten, daher sich denn sich, fürcht' ich, ihr ganzer Einfluß schreibt. Was dies zum Heil der wahren Kunst *Europa's*, wo anders die „*Philharmonic Society*“ bekannt ist, gelangt sein. Wie nicht minder, daß die erträumte Gesellschaft jetzt ganz in den Händen dieses alternden Paars und ihrer Söhlinge; einer erster eingehenden Aufmerksamkeit, sie wurde sich wohin sie wolle, daher nimmer werth. — Eine neue Gelegenheits-Composition lieferte auf Bestellung der musikalische Leiter der Gesellschaft, Dr. *Bennett*. Welche Beziehung freilich eine phantastische Duvertüre zu „*Paradies und Peri*“ zu einem philharmonischen Subiläum-Concert haben kann, möchte schwer zu enträthseln sein. Doch dürfte diese tolle Wahl vergeblich werden, hätte das Werk an sich einen Werth. Aber man hörte weder eine jener das Gedicht unterstützenden Musikten, oder eine Reihe musikalischer Illustrationen zu demselben; noch ließ das Werk einen Inhalt oder eine selbstän-

dige Bedeutung ahnen, wenn man es von dem Text, dem es ja freilich folgen wollte, entblötte. Geschlossene, auf Kenntniß des Sanges begründete Construction ist nicht vorhanden, ja selbst die Themen an und für sich selbst sind arm und sehr gemüthlich. Wahrscheinlich, daß lange Enghalsigkeit im Componiren hier zu diesem traurigen Ende geführt hat, zu dem sie, meines Glaubens, stets süßen wird, wo Kraft und Phantastie im Abnehmen. Jedenfalls ist's ein Unstern zu nennen, daß der Leiter der philharmonischen Gesellschaft bei Gelegenheit einer solchen Epoche nichts passenderes und schöneres uns vorzuführen wußte.

Haben Sie genug? Oder soll ich Ihnen noch erzählen, daß Thalberg uns — nach langer Abwesenheit — in diesem Jahre einmal wieder sein wunderbarl Hände-Paar zur Schau gab, und zwar mit der nämlichen Kraft des Anschlags und Beherrschung des schönen Tones denn jemals? Soll ich hinzufügen, daß die neuen, durch ihn vorgeschafften *Pianoforte-Compositionen* *Rossini's* — obwohl ohne Frage durchaus interessant — dem altbewährten Ruf des Veteranen keinen neuen Stein hinzufügen werden? — Alle die übrigen Kammerconcerte, die ich durchgemacht, aufzuführen, sei ferne; denn jetzt erhebt es die Webe stets einen Cyclus von Unterhaltungen statt einer einzelnen zu geben. Das Publikum mag hierbei gewinnen; indeß der arme Kritiker bei dieser Art sich zu gebären gänzlich auf den Hund kommt. Ein historischer Cyclus von Herrn *Fauer* war wirklich interessant; nicht minder die von Herrn. *Halle* vollständig wiederholten 36 Sonaten von *Beethoven*. Aus den Concerten anderer *Physiognomie* mögen Herrn. *Henry Leslie's* gut executirte *Vocalgefänge* für Chor ohne Begleitung Erwähnung finden. *Mendelssohn's* achtstimmige *Psalmen* hätten laum durch den Domchor in *Berlin*, für den sie geschrieben wurden, eine feiner, geschmackvollere und präciser Vertretung finden können als ihnen hier ward. Derselbe gute Anschlag wurde einem *Gounod'schen* zwar langen aber lieblichen *Motett* zu Theil (zu Worten der *Racine'schen* „*Alphise*“), sowie endlich einer *Meistercomposition* des älteren *Samuel Wesley*, dessen Name, so viel ich weiß, in Deutschland noch wenig bekannt ist. Freilich war derselbe nicht einmal in seinem eigenen Vaterlande, da sein Inhaber ein Mann mürrischen Charakters, zurückgezogenen Lebens, und sonderbarer Eigenheiten. Dennoch wußt' ich keinen fremden weder deutscher noch italienischen Autor, mit deren Werken sein stimmiges *Motett* „In exitu Israel“ den Vergleich zu scheuen brauchte.

Zum Schluß heb' ich noch aus den *Curiositäten* der verfloffenen „*schredensvollen*“ Saison heraus: ein Concert ausschließlich wälscher Nationalgesänge ohne oder mit untergelegter Harmonie, begleitet ausschließlich von einem *Harfenorchester*. Es sind dies *Scottische* und *rhythmischere* Weisen als die *Scottischen* und *irischen*, obwohl weniger bekannt — eine Folge der wälschen Eigenpünktlichkeit sich zu isoliren und einer veralteten Sprache anzukleben. Die Wirkung dieses Concerts war eine überraschende und erquickende, als Gegensatz zu *Sonaten*, *Symphonien* und *Trios*, die ein großer Theil von uns auswendig weiß, oder zu *Operngesängen*, die Viele von uns wünschen dürften nie gekannt zu haben.

## Ueber Händel's Werke.

Der „*Solner Zeitung*“ schreibt *G. O. Servinus* in Beziehung auf „*Händel's Werke*“ (4. Jahrelieferung der *Händel-Gesellschaft*) Folgendes:

Ich habe in meinen letzten Mittheilungen bei Gelegenheit der *Mattbesonischen* Recension von *Händel's* erster *Passion* der zwei Ausstellungen gedacht, die diesem Kritiker seitdem von allen Antheilern nachgeplaudert wurden, in Bezug auf den *Coloraturen-Reichthum* unseres Künstlers. Ich verweilte damals bei dem ersten Punkte und wies nach, in welcher genialen Weise *Händel* von seinen Figuren Gebrauch zu machen wußte zu den höchsten Aufgaben der *dramatischen* *Charakteristik*, und ich stellte einige Bemerkungen über den zweiten *Punct* in *Ausicht*, den



ich die unersäglichste Gabe und, wenn richtig ausgebildet, die auszeichnendste Eigenschaft in der Darstellungskunst jedes Künstlers nannte.

Man konnte voraussehen, daß jene Ausführung für Viele nur ein eitles Phantasiestück sein werde; man darf glauben, daß auch diese Behauptung nicht Wenigen als ein reines Paradoxon erscheinen wird. Bei dem handwerkermäßigen Gemeinmachten, Verschlagen und Ausbreiten aller Künste, das man wohl als das charakteristischste Merkmal, den demokratischen Stempel der Kunstgeschichte unserer Tage bezeichnen darf, kann es Niemanden Wunder nehmen, wenn die ältesten und weisesten Sagenungen über Kunst und Nützkunde verloren gehen, in Mißachtung fallen, und schlimmer als das, wenn ihnen grundföhllich von den ausübenden Künftlern selber widerprochen wird, die den strengen, tiefen, ursprünglichen Forderungen nicht mehr gewachsen sind, gleichwohl aber die glänzendsten Tageserfolge anzuweisen haben, und dies vielleicht gerade nur darum, weil sie die alten Formen und Regeln verlässigen. So wäre es z. B. in den guten Zeiten des klassischen Alterthums keinen Menschen eingefallen, an dem Sage der aristotelischen Poetik zu mißfallen, daß das Metaphorische in dem poetischen Vortrage das eigentliche Unterscheidende und daher der wesentlichste Theil des dichterischen Genies sei. Alle Hauptgattungen der alten Dichtung suchten ihren Ruhm in der Beachtung dieses großen poetischen Grundgesetzes. Wenn das Epos vor der reizenden Volksgeschichte der Geographen eine auszeichnende Eigenschaft vorzuschalten wollte, wenn sich der dramatische Chor abheben sollte von der planeren Unterlage des Dialogs, wenn Hymne und Ode ihren höheren Schwung behaupten wollten gegen die niederen Gattungen der epigrammatischen, satyrischen, dialektischen Poesie, so waren sie gleichmäßig auf jenes eine große Mittel und Werkzeug der echt dichterischen Kunst gewiesen, das in der Fülle der lebendigen Epitheta, in dem Reichtum an ausgewählten Vergleichen, in der gewandten Uebersetzung des Sinnlichen auf das Unsinnsliche fortwährend die Blässe des Gedankens in der poetischen Rede zu farbenvoller Vorstellung und Anschauung steigert, die abstracten Begriffe in greifliche Bilder verwandelt und so die Phantasie in Bewegung setzt, als den Hebel, durch den der Poet seine Wirkung auf das Gemüth des Menschen üben will. In der Folge der Zeiten aber, als unter den steigenden Ansprüchen der Kunst zuerst die curvidieische Sophistik den tragischen Chor bis auf einen armeligen Bodenstap verdunkelte, dann die Komödie den dramatischen Stoff aus der Trivialität des Alltagslebens schöpfte, als der prosaische Roman des Alterthums aus den poetischen Formen herausstrat und der versifferte des ritterlichen Mittelalters Reim und Rhythmus für eine genügende Legitimation der Poesie nahm, als das französische Drama auf diesem Wege der versifferten Plaktheit und Prosa fortging und das deutsche nur allmählich nach sich rief, da war es kein Wunder daß man in dem poetischen Reiche jene Wünschelrute mit allen den Schätzen verlor, die sie heraus zu zaubern vermag, ja daß sich die Weisten und die zumal, die selber diesen Zauberstab besitzen sollten, jetzt als Verächter jener Schätze anstellten, die sie zu heben nicht mehr verstanden. So haben an dem einen Shakespeare, der in nichts antiker ist als in seinem Verkenntnis zu jenem antiken Dichtungs-Gesetze und in der meisterhaften Vollführung seiner Gebote, die kritischen Stümper hochmüthig diese Tugend gemästert, welche die poetischen Stümper nicht mehr zu üben wußten.

Genau so ist es nun mit Händel (der vielleicht in keinem Punkt so eng mit Shakespeare verglichen werden kann) in Bezug auf seine musikalische Malerei. Wenige Anbentungen über diesen Gegenstand, über den eingänglich nur mit fortwährenden Notenbelegen und Beispielen zu reden wäre, müssen an dieser Stelle genügen. Die musikalische Malerei ist nicht an sich dasselbe, aber sie ist für den Tonkünstler dasselbe, was der metaphorische Vortrag für den Dichter ist, in so fern sie das einzige und wesentliche Mittel bietet, durch das die Musik wie die an-

deren Ränfte unmittelbar auf die Vorstellung- und Einbildungskraft zu wirken vermag. Die Tonkunst hat keine Vergleichen, keine Bilder zu Gebote stehen, wie die Sprache, in der der Poet die Phantasie erregt; sie hat nur die Mittel, an Töne, die uns aus Natur und Lebenserfahrung bekannt sind, zu erinnern, um bei passender Gelegenheit durch diese Erinnerung die Saiten des Gemüthes anzuschlagen, die durch jene Töne berührt zu werden gewohnt sind und auf diese Weise die Tümpfheit des Gefühles mit den einbildbaren Kräften der Kunst zu beleben, wie die Dichtung mit einer sprechenden Metapher den todtten abgelegenen Gedanken belebt durch Zurückbeziehung auf einen sinnlich erfahrbaren Gegenstand der Anschauung. Wenn man sich selber ganz im Großen den Beweis führen will, wie die Malerei des Tonkünstlers durchaus die Metapher des Dichters deckt und ihr genau entspricht, so muß man Händel's Allegro studiren: in denselben Maße, wie der lyrische Text von Milton die poetische Färbung von seinem Bilder-Reichtum empfangt, so ist auch die musikalische Schilderung Händel's nur eine malerische Veranschaulichung der bestimmten Gegenstände, an welchen Milton den Wechsel der beiden Grundstimmungen des Gemüthes, der Melancholie und der Freudigkeit dargelegt hat. Kein Künstler der Welt nun hat von diesem plastischen Mittel seiner Kunst einen so wirkungsvollen, zugleich ja reichen und feinen, zugleich so lähnen und lastvollen Gebrauch gemacht, wie Händel; bei keinem ist es so auffällig, wie natürlich auch Tonkunst die Verwendung dieses naturgemähesten aller ihrer geistigen Weidmittel ansetzt. Selbst die gesprochene Sprache hat überall in der Onometopie den Drang bewiesen, alle hörbaren Gegenstände der Natur in ähnlich tönenden Bezeichnungen zu benennen, ja, selbst den sich tharen eine Seite zur lautbaren Nachahmung oder Abbildung abzugewinnen, wie sollte der musikalischen Sprache diese Tonmalerei nicht die natürlichste aller Aufgaben sein? Kein Tonkünstler hat sich daher auch je völlig entschlagen können, so wenig, wie der plastische Dichter je ganz der gebildeten Sprache entlag; vielleicht haben nicht wenige Componisten über Händel's Malerkinie gelächelt oder gellächelt, ohne Arg, daß sie alle dieselben Farben auf der Palette haben und fortwährend verbrauchen. Ich spreche nicht von den Schilderern der Instrumentalfisten, die uns Sirenen und Schlittensfahrten, Schlächten und Seestürme mit allen Einzelheiten darstellen, so ganze Novellen in einer Art musikalischer Pantomim abzumalieren wollen, Kindereien, deren Ueberheit nur in den erklärenden Programmen dieser Tonstücke ihres Gleichen hat. Ich spreche von jedem natürlichen Vocale alle und jeder planen und einfachen Composiren. Reiner von ihnen wird, wenn er in seinem Texte einen in Tönen andeutbaren Gegenstand vor sich findet, sei es ein räumlicher, ein akustischer, ein optischer Gegenstand, der Höhe oder Tiefe, der Fülle oder Leere, der Dunkelheit oder Helle, des Lauten oder Leisen, feiner, er müßte sich denn gerade in der barroden Rolle eines Sonderlings gefallen, wird in der Wahl seiner Töne dem unwillkürlichen Verfuße der abbildenden Nachahmung solcher Gegenstände ausgeben wollen oder können. Nicht die Sache an sich also, nicht die musikalische Malerei als solche, kann bei Händel das Auffallende, das Beunstandete sein, sondern ihre Art und Weise ist es, ihre Energie und Fülle, die oft überstrebende Kraft dieses Vermögens in dem erreglichen Manne, der in einer Künstler-Nüchtheit seine innere Lust und Freude an allem Tonwerke und Wesen in der weiten Natur bei jeder Gelegenheit laut und breit auszubeln muß. Dies ist gleich auf der ersten und untersten Stufe seiner Verwendung dieses Kaufmittels am attembarsten. Händel kann in seinen Texten keinen musikalischen Begriffe, seinem todtten oder lebenden musikalischen Werkzeuge begegnen, er kann, gleichviel in welcher Verbindung sie stehen, die Worte Hall und Schall oder Klang und Sang, oder Reiz und Harje, Orgel und Glocke, Verche und Nachtigall kaum jemals nennen hören, ohne sie in sprudelnden Figuren nachahmend lebendig zu machen; es sind gleichsam seine stehenden langatmigen Epitheta zu diesen ewig wiederkehrenden Themen musikalischer Texte, die

wohl auch bei wenig geschickten Gelegenheiten angebracht sind. Man hat in der Dichtung mit Recht die Ueberbürdung der Rede mit Metaphern verpönt, die den Weg des Gemüthes lässig versperren; und so muß man auch in der Musik und kann auch in Händel's Musik eine Ueberfülle der Malerei beanstanden: wenn man dies aber mit Verstand, mit Verständnis und Kenntniß der Sache thun wollte, so mußte man den Tadel gerade auf die erste Stufe seiner Malerei, auf diesen einzelnen, erwähnten Punkt (des Ausmalens musikalischer Begriffe) heben, beinahe aber, glaube ich, auch beschranken auf diesen Punkt, wo die Ausstellung zugleich die Häufung der Figuren und Coloraturen an unrichtiger Stelle mitreife würde.

Noch muß man auch hier die Stücke sehr wohl unterscheiden, in denen die malerische Nachahmung dieser Art Zweck an sich selbst, daher in sich selber notwendig und berechtigt ist; Reizenberes als die Gegenätze der Nachlässig- und Verhöhn-Arien im Allegro und dergleichen kann ein Tonkünstler kaum zur Aufgabe haben, denn die subtilsten Eigenschaften des seinen Geschickens, der ihn auszeichnen muß, haben sich dort zu offenbaren. Davon abzusehen aber ist die breite Ausmalung jedes musikalischen Wortes oder Begriffes, wo und wenn es sich trifft, zu sehr Gewohnheit und Manier bei Händel geworden, als daß sie nicht unterweilen durch Wiederholung lässig fallen, nicht hier und da die Bestimmung zur virtuosen Zwecke verfallen und, was mehr ist, nicht durch unpassende Verwendung an unpassendem Orte der Natur und Wahrheit oder den Zwecken der Charakteristik zuwider sein sollte. Zimmer aber ist Händel schon auf diesem ersten Stadium der Reproduction oder Nachahmung bekannter Naturlaute bewundernswürdig durch die seine Schönheitslinie, die er in der Faßl des Nachzuachmenden eingehalten hat. Ihm hätte nie einfallen können, das Pächersche, das Unschöne, das Unmelodische in platter Abbildung nachzuweisen; er hätte nie unternommen, das Knattern des Gewehrfeuers einer Schlacht, das Knallen und Schellen einer Schlittenfahrt zu schildern, auch nicht das Brüllen eines Löwen, auch nicht das Hüpfen der Fische, das armelige Kratzen in der begleitenden Figur einer Arie im Orchester zu belächeln pflegen, einer Figur, die Händel gemeinhin nur bei den erhebsten Gelegenheiten anzuwenden pflegt, oder wenn er (wie eben in jener Arie) den Eindrud eines unheimlichen Schauders hervorzurufen will. (Schluß folgt.)

## Nachrichten.

In Dresden, wo zur Regulirung des Diapason bekanntlich ein freilich nur sehr schwach betheuerter „Kapellmeister-Congreß“ statt fand — die Herren Alt aus Braunshweig, Kreis aus Cassel, Scholz und Gerold aus Hannover, Thiele aus Dessau, Niccius aus Leipzig, und Franz Kadner aus München wohnten u. A. Vorsehungen der „Spingiana in Antis“ und des „Toll“ bei — ward auf Grund der Eintheiligkeit der Stimmung und da bereits eine Anzahl der ersten Orchester die Pariser Normalschätzung angenommen haben, beschlossen, die letztere als allgemeine Norm den beizuliegenden Intentionen in Vorschlag zu bringen.

Zur zweifelhäufigsten Vorkellung der Oper „Hans“, welche bei frisch geschmiedeten und erlesenen Hufe am 7. October im Hamburger Stadttheater statt fand, erschien auf Einladung der Direction der Componist derselben, Herr Gounod, und ward mit großen Deutungen empfangen.

In Leipzig veranfaltete am 13. October das Conservatorium zur Feyer des 70. Geburtsages des würdigen Musikdirectors Dr. R. Hauptmann eine „musikalische Aufführung“, in welcher von den Zöglingen der Anstalt verschiedene Chöre des Geseltes gesungen wurden. Außerdem spielte ein Jüngling der Violinschule Sachs's Chaconne und sang eine Scene der Singschule Lieber von Spohr. Ferner spielte Herr Kapellmeister C. Reinde Mendelssohn's Präludium und Fuge in E-moll, dann die Herren Professoren Reichels und David Hauptmann's G-moll-Sonate für Clavier und Violine. — Die Gebrüder Müller geben

ebendaseibi „Quartett-Unterhaltungen.“ Die erste fand am 14. October statt und brachte Haydn's C-Quartett mit den Variationen, Schumann's A-dur- und Beethoven's E-moll-Quartett. Das Spiel der Herren ist ausgezeichnet präcis und schönwoll, doch nicht frei von Eigenmächtigkeiten. Dem Primarius gebrach es einigermaßen an Kraft, er wird mitunter im Forte erodirt. Auch der frische nur feste Humor der zu Haydn und Beethoven möglich ist, scheint nicht vorhanden. Der Celist ist sehr tüchtig, nur spielt er im Forte zu sehr ponticello. — Zwischen den einzelnen Quartetten sang Frau Reclam eine Arie von Gluck, dann „Lieder“ des Herrn Karl Müller (des Primarius), die aber von der Richtung des Componisten nicht das beste Zeugniß abgeben. Gesuchte ja sogar schlechte Harmonik, dann Aufgeschobenes des Ausdrucks und fleinliche Malerei bilden den Grundzug dieser Compositionen, welche nur mit Unrecht „Lieder“ genannt werden.

In Salzburg soll es neben den zahlreichen Freunden auch einen Feind Mozarts geben, der mit letzterer Consequenz jede Theilnahme bei Besetzungen u. dgl. verweigert.

Frau Anna E. Löffl, Tochter Schiltaneder's, für welche Mozart die Partie des ersten Genius in der Zauberflöte schrieb, ist in Regensburg gestorben.

In Luzern ist eine neue Orgel von Haas mit 70 Registern in der St. Leodegar-Kirche ange stellt worden. Bei der Einweihung fand ein großes Concert statt, in dem die Herren Jucker und Kirchner mitwirkten.

Herr Karl Doppler, welcher demnach neben seinem Bruder Franz Doppler das Orchester des Hofopertheater in Wien zieren wird, gab vor einigen Tagen im Fester Nationaltheater, wofür er seit vielen Jahren als Capellmeister angehört, sein Abschiedsconcert, bei welcher Gelegenheit ihm vom Capellmeister Grel im Namen sämmtlicher Collegen, von einer possenden Axtre begleitet, ein silberner Taktstock und ein Lorbeerkranz zum Andenken überreicht wurde.

## Wien.

Mittels Erlass des Staatsministeriums vom 21. v. M. wurde Herr Rudolf Weinmann zum Universitäts-Gesangslehrer ernannt.

Von der Direction des Hofopertheater ist ein Concurz zur Besetzung folgender Lehrstellen an der k. k. Hofopernschule in Wien ausgeschrieben: Zwei Lehrstellen für Gesang, zwei für den Unterricht im Clavier spielen und in den Anfangsgründen des Generalbasses, eine Lehrstelle für Mimik und eine für Declamation.

(Eingef.) Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde hat am 6. October, nach den zweimonatlichen Ferien, alle seine Classen wieder eröffnet. Die Anzahl der sich zur Aufnahme Meldenden war diesmal eine so bedeutende, und zwar insbesondere der im Clavierunterricht, daß sich die Direction veranlaßt sah, eine neue Clavierklasse zu eröffnen, für welche geringere Vorkenntnisse gefordert werden als für jene des Professors Rameisch. Diese neue Classe ist, im Einvernehmen mit den H. H. Professoren Rameisch und Dachs dem Herrn Hans Schmitt, ehemaligen Jüngling des Conservatoriums, anvertraut worden, und wird in derselben der Unterricht am 4. November beginnen. In sämmtlichen Classen wird bereits der Unterricht in der tiefsten Normalschätzung erteilt, und schon in der ersten Orchesterübung der Jünglinge am 7. October wurde unter der Leitung des artistischen Directors, Herrn Josef Helmesberger eine Haydn'sche Symphonie in der tiefsten Normalschätzung vorgenommen. Somit ist das Wiener Conservatorium das erste öffentliche Institut, welches in Oesterreich dem Wunsche eines hohen Staatsministeriums zu Folge, ungeachtet aller durch die so geringen Gehaltsmittel der Anstalt erwachsenden Schwierigkeiten, die tiefere Normalschätzung in Anwendung gebracht hat.

## Briefkasten der Redaction.

E. in E. Ueber denselben Gegenstand hat dieselbe Feder unter demselben Titel und in d. Bl. Jahrg. I Nr. 26 bereits einen Artikel gebracht, der jetzt denüthig wurde. Was Ihre Anfrage betrifft, so verhofft sich die Bejahung von selbst.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Veranstalt: Deutsche Nr. 403. — Ausgabe: Rohrnort Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesfale & Böhm**, cornold 4. S. **Wüder's Witwe.**  
 Pränumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorberendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Preise und Gelder werden franco erheben. — Alle Postkosten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst. — Rezensionen. — Ueber Händel's Werke. (Schluß.) — Nachrichten.

## Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst.

1.

D. K. Man hört häufig behaupten, daß das Schöne keinem Gesetz unterworfen sei. Die Meisten nehmen das in dem schlechten Sinne, daß ein Jeder seinen Geschmack und somit sein Urtheil über Schön und Nichtschön für sich hat und sich durch logische Gründe nicht abdisputiren zu lassen braucht. De gustibus non est disputandum ist der gewöhnliche Anspruch, mit dem der ungebildete Kunstverstand die Kritik von sich abwehrt und wohl alle Kritik todteschlagen wähnt. Aber freilich ist dabei der Irrthum übersehen, daß Geschmack und Urtheil über Schön und Nichtschön nicht dasselbe ist: der Geschmack ist bei allen Menschen verschieden, und was dem Einen oder Andern zu sagt, darüber läßt sich allerdings nicht disputiren; das Schöne aber ist etwas Ewiges und das Urtheil darüber hängt nicht ab von dem Belieben des Einzelnen, sondern von dem ewigen Gesetze der menschlichen Natur: das Schöne bleibt schön, ob auch Niemand es nicht zu würdigen versteht, und das Unschöne bleibt unschön, das Mittelmäßige bleibt mittelmäßig, ob es auch Kunzler's Seele mit dem tiefsten Behagen erfüllt.

Aber der Satz ist allerdings auch in einem höhern Sinn richtig. Das Schöne ist das wahrhaft und absolut Freie und insofern keinem äußern Gesetz unterworfen; nur was sich von innen heraus, aus dem innersten eigenen Kern seines Wesens mit völliger Freiheit zur vollkommenen Harmonie ausgestaltet, ist wahrhaft schön. So wenig sich die Natur machen läßt, so wenig die Begeisterung, aus der das Schöne entspringt und das Schöne selbst. Sehn wir durch ein Kunstwerk die Gesetze und Schemata, nach denen es gemacht ist, hindurchschleichen, sehn wir die mühsame Arbeit des Künstlers daran auf den ersten unbefangenen Blick, so nennen wir's gemein und haben das deutliche Bewußtsein, daß es eben darum nicht schön ist. Merken wir, daß der Künstler in die Gluth der Begeisterung, in die Tiefe der Empfindung, hin- und darstellen und durch die Sympathie des betrachtenden Gemüthes in uns erwecken will, sich erst selber mühsam versteht hat, daß er, je mehr ihm der Auffassung fehlt, desto mehr ihn durch künstliche Mittel zu erzeugen strebt, so sprechen wir von falschem Pathos und Geschräubtheit, und werden nicht leidenschaftlich, nicht mißempfindend, sondern zum Mitleide oder zum Vächeln gestimmt. Solche Empfindung haben wir z. B. bei den meisten Adagio's von Hummel; wohl auch unterweilen, wenn wir in ästhetischen Zirkeln von empfindsamen Gemüthern triviale Dinge, die ja auch im Kunstwerk hie und da ihre Stelle haben, mit einer Bewegung vortragen hören, über deren Ursprung und Zweck wir vergebens nachdenken. Eine ästhetische Empfindung ist's, wenn eine pedantische, scharzlose, gravitätische Natur sich zum Scherz herbei lassen will und dabei ihrer Unbehilflichkeit nicht loswerden kann. (Sporr'sche Scherz). Nur was der Mensch mit

seinem innersten Wesen ergreift, oder vielmehr was ihn ergreift — denn alles Schöne ist göttlicher Natur und kommt aus Inspiration \*) — das wird er auch schön darstellen.

Aber hat nicht das Schöne sein Maß in dem Sinn, durch den es wahrgenommen wird? Das schöne Bild im Auge, das schöne Bild im Ohr? Haben nicht unsere Physiker auf's bindigste bewiesen, was schon Pythagoras wußte, daß die musikalische Harmonie auf einer angeborenen arithmetischen Anlage unseres Ohrs beruht? daß alle Consonanzen und Dissonanzen auf der Verwandtschaft oder Mißverwandtschaft gewisser Zahlenverhältnisse beruhen, die im letzten Grunde dargestellt werden durch die Schwingungszahlen der tönenden Saiten, der tönenden Luftwellen? Und muß nicht darum für alle Kunst, in specie für die Tonkunst die Zweckmäßigkeit entscheidend sein, d. h. die Anwendung der Töne nach den Zahlenverhältnissen, die dem Ohr am meisten zufallen? Und müßte sich so nach nicht eine Theorie des musikalisch Schönen in festen Gesetzen und Paragraphen aufstellen lassen, nach der ein Jeder auch ohne innern Aufschwung, auch ohne inspirirte Ideen die Tonkunst wie ein Handwerk betreiben könnte; so daß die einfache Aufgabe der Kritik in Aufzählung der Rechenfehler bestünde? Gewiß, wir wollen den Physikern nichts abbrechen. Aber mögen sie auch den schönsten Wohlklang in eine arithmetische Reihe auflösen: wir haben ganz deutlich das Bewußtsein, daß es etwas Anderes ist, was durch's Ohr unsere Seele ergreift, als die Zahlenreihe; daß es etwas Geistiges, etwas Lebendiges ist. Was uns der Anatom alle Nerven und Nerven und die ganze innere Constitution eines Leichnams aufweisen, ja gelänge es ihm selbst nachzuweisen, daß gerade an dieser Nervenbildung, an dieser Gehirn- und Kopfbildung des Verstorbenen es gelegen, daß er durch seinen Frohsinn und Entzückt, durch seinen hellen Blick uns erfreut und belehrt, durch seine schwingungsvolle Phantasie uns fortgerissen habe: das Leben selber, den Frohsinn, die sprühende Phantasie kann er uns nicht zeigen. So gibt auch die Kenntniß der Zahlenverhältnisse nicht das musikalisch Schöne und Ergreifende. Ich glaube, daß es nicht bloß an meiner schlechten Rechnung gelegen hat, wenn ich Zahlenfolgen ausgerechnet habe, die für sich angesehen befriedigen mußten, in Noten umgesetzt aber traurige und öde Harmonien zu Wege brachten. Die Zahl der Combinationen zwischen den verschiedenen Buchstaben des Alphabets ist ungeheuer: aber das wohlklingende Wort setzt sich nur aus gewissen Buchstaben zusammen, und es lohnt nicht sehr nachzusinnen, warum gerade diese und jene Buchstaben von dem Genius

\*) Plato, edd. Steph. p. 534: „Denn alle Lichter, die wahrhafte Diatone sind, reden ihre schönen Gesänge nicht aus natürlicher Kunst, sondern in Gott versteht und göttlich durchweht. Und so machen auch die Musiker ihre schönen Lieder nicht aus ihrem Alltagsverstande, sondern innerlich gehoben in Harmonie und Rhythmus. — Denn nicht aus natürlicher Geschicklichkeit thun sie's, sondern aus Gotteskraft. — Gott erbeut sie über ihre gewöhnliche Sinnen und braucht sie als Diener; damit wir, die wir's hören, wissen: nicht sie sind's, die es thun, sondern Gott redet.“

der Sprache gewählt sind ein Wort zu bilden, und gar erst, wie gerade diese Folge von Buchstaben den tiefen, reichen, wichtigen Klang eines Heine'schen Gedichtes bewirkt. So ist auch die Zahl der Toncombinationen unermeßlich, aber nicht alle wollen klingen und noch weniger sind es, die in ihrer Zusammenstellung eine schöne Tongruppe geben. Das Gothe'sche Wort: „Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben; dann, hat er die Theile in seiner Hand, fehlt leider nur das geistige Band“ trifft die Zweckmäßigkeit-jäger und Atomisten aller Orten, auch in der Tonkunst. Nicht in dem Einzelnen, aus dem es zusammengesetzt ist, liegt das Schöne, das auf die Seele wirkt, sondern in dem Geist, der es zusammensetzt, in dem Ganzen, das durch den Geist zusammengestellt ist.

Und daher kann unser Satz von der Freiheit des Schönen auch nicht von der Erfahrung umgestoßen werden, die so oft dagegen geltend gemacht wird, daß es auch unter den größten Künstlern sehr mühsame Arbeiter gegeben hat. Das Ideal des Kunstwerks steht, geistig empfangen, vor der Seele des Künstlers, voll, fertig, aus einem Guß, und was in der Ausführung, in dem Kunstwerk selbst die beschauende, genießende Seele entzückt und fortreißt, sind die Züge dieses Ideals, die hinberücksichtigen: das Material freilich bedarf der Arbeit und kann mannigfach geformt und gefügt werden, um sich diesem Ideal einzupassen: diese Formung, Dichtung, Verarbeitung des Materials, die auch einem großen Künstler viel Mühe machen kann, die in Beethoven's Manuscripten so viel durchstrichene Seiten zu Wege gebracht hat, ist's, die das künstlerisch gebildete Ohr erfremt. Ganz ebenso beim gothischen Dom das Auge, das, je mehr es architektonisch gebildet ist, desto mehr irrt und an der Durchführung des Einzelnen hat, während der allgemeine Eindruck, die Idee, auf jede Seele einwirkt, die nur menschlich fühlt, die nur überhaupt fähig geworden ist geistig erst zu werden. Die Arbeit ist mit ihrer Einwirkung beschränkt durch die Zeitbildung, die Geschmacksbildung, und die eigene Erfahrung davon, die in der künstlerischen Auffassung geübt sind: daher das heutige Urtheil der Sachverständigen ein Stück jeder schon gearbeitet finden kann, dessen Weize in wenigen Jahrzehnten veraltet sein wird; die Idee, der geistige Gehalt, ist unbeschränkt in ihrer Einwirkung; je mehr die Arbeit in die Idee eingeseht, verschmolzen, von ihr durchgeistet ist, desto gewisser ist ihr die Bichtigkeit der Dauer: die Idee ist also, die den Meister macht, und das größere oder geringere Maß seiner Arbeit kommt für die absolute Schätzung sein's Wertes nicht in Betracht.

Und übrigens ist auch die Zahl derer, die in der Arbeit selbst so gar mühselig verfahren sind, unter den großen Meistern nicht bedeutend. Was man auch die ungenessenen und wackeren schweren Vorarbeiten Bach's und Mozart's wohl würdigen und anerkennen; das waren eben nur Vorarbeiten; die Arbeit selbst floß ihnen aus der Seele und von der Feder. Vorarbeiten sind ja freilich auch für das größte Genie unerlässlich. Das beruht darauf, daß zu der Darstellung des Ewigen, Unendlichen, Idealen nur sinnliche endliche an sich harmlose Mittel vorhanden sind. Das Sinnliche fügt sich schwer dem Geist, und wie Jahrhunderte dazu gehört haben, die rechte Verarbeitung des Steines zu lehren und das rohe Material einer ungefügen Sprache dem Verstand gefügig zu machen, so gehört eifriges Studium und die Bemühung vieler Vorgänger dazu, um sich der mystischen Mittel vollkommen zu bemächtigen. Aber das ist dabei der Unterschied zwischen dem Talent und Beruf zur Kunst, und den Nichtberufenen; wer den Beruf hat, dem gehen die Befehle dieser Verarbeitung, die Eigenthümlichkeiten des Materials und die manigfachen Wege, sie nicht nur ihrer Anfügigkeit zu berauben, sondern sogar sich dienbar zu machen, in Fleisch und Blut und stehen ihm, einmal erst zu, Gebot, wenn und wo er sie braucht; der Nichtberufenen beschützt, desfaßt, lernt Alles, und weiß es doch nimmer zu gebrauchen.

Grade wie der zum Arzt Berufene mit wenigerem Wissen glücklich curirt, und je mehr er lernt, desto glücklicher, aber der Nichtberufene mit allem Wissen doch seine Patienten sämmtlich dem Todengräber überliefert.

Ist also das, was die Kunst zur Kunst, das Kunstwerk zum Kunstwerk macht der geistige Inhalt, die Idee; und kann durch keine Theorie der Zweckmäßigkeit, der arithmetischen Verhältnisse und anderer Dinge von vornherein bestimmt werden, was schön sein werde, und was nicht — woher nimmt die Kritik das Recht, über das Ganze eines Tonwerkes zu Gericht zu sitzen? denn wo ein Gericht ist, muß es auch ein Gesetz geben. Woher nimmt sie die Gesetze, nach denen sie richtet?

Die Antwort ergibt sich von selbst. Sind die Gesetze nicht von vornherein, nicht vor dem Schönen vorhanden, so müssen sie in dem Schönen selbst liegen. Ist das Schöne in seiner Entwicklung und Ausgestaltung nicht an ein äußeres Gesetz gebunden, so ist die Art dieser Ausgestaltung selbst das Gesetz des Schönen. Die Kritik muß also ihre Gesetze aus dem, was wirklich schon ist, abstrahiren und herausnehmen und darnach das beurtheilen, was den Anspruch erhebt, schon zu sein.

Und so stehen wir vor der letzten und Hauptfrage, wo denn das wirklich Schöne zu finden sei. Das Schöne ist eine Offenbarung des Genies, die ihre Beglaubigung in sich selbst hat, die sich unübersteiglich einem ganzen Geschlecht und ganzen Geschlechterreihen einprägt, die nicht die Vertheidigung sondern nur des Verständnisses bedarf. Hier ist's, wo der tiefe Zusammenhang der Kunst mit der Religion ins Licht tritt. Wie die religiöse Offenbarung Macht und Beweis in sich selbst hat, und durch diese selbst-eigene Macht unübersteiglich ihre Wahrheit bezeugt in den Herzen der Menschen, wie diese inwendige Zeugniß des Geistes vorhält, auch wo alle andern Zeugnisse, das der Geschichte, das der Wunder und Weissagungen u. s. sich als moralische Stützen erweisen, und zusammenbrechen wollen: so die Offenbarung der künstlerischen Schönheit. Auch zur Kritik gehört ein besonderer Beruf, und wer ihn hat, dem geht allerdings mancher harmlose Genuß des großen Hauses verloren, weil er das Meiste, was dieser mit Behagen genießt, nur mit fortwährendem inneren Widerspruch aufnehmen kann; aber er gibt das gerne dahin um den Trost und die Freude des Bewußtseins, daß es Werke gibt, bei denen aller Widerspruch alle Kritik aufhört, und es nur heißt: genießen, empfangen und lernen. Bei Bach's Passionsmusik, bei Händel's Amen, bei Palestrina und Caldara, beim Setzett und Finale im Don Juan, beim Adagio der Sonate op. 106 von Beethoven, hie und da auch bei Schubert und Schumann — möge jeder sich seine Feindenden dazudenken — verstimmt die Kritik von selbst und weicht der Andacht.

Nicht die Verstandesschärfe, die nicht ruht bis sie auch dem Mackellosen einen Mackel aufgesetzt hat, sondern der Sinn, der sich dem Höchsten willig hingibt und von da Kraft und Geist holt, ist das Fundament aller wahrer Kritik.

## II.

Aus dem im vorigen Abschnitt Gesagten ergeben sich verschiedene Folgerungen.

Zunächst ist, daß sich jede Kritik an die großen Meister anlehnen muß. Von der dichtenden Offenbarung des germanischen Geistes in Shakespeare aus hat Lessing die deutsche Tonne rein gefegt von dem kritischen Wust, der mit der halbverdorbenen ausgelebten Theorie von den drei Einheiten des Aristoteles aus Frankreich herübergekommen war, und pflanzte eine neue kritische Schule, die bedeutendste der Welt. So wird sich auch die musikalische Kritik nicht von apriorischen Wahrheiten, denen, wie gesagt, das Schöne nicht unterworfen ist, sondern von dem lebendigen Geist der Meister

leiten lassen. Und gewiß, Jeder, der einmal das Kritiziren versucht hat, hat zwar das sichere Bewußtsein, daß die Grundzüge der Kritik in der eignen Seele schlummern, und von dort durch eigene Reflexion gefördert und geklärt werden: wenn er aber einmal darauf, diese Züge zu sammeln, so wird das entstehende Bild ziemlich genau seinem Vorstellungsmaße gleichen, und je nach dem Fortschritt seines Verständnisses immer schärfer und klarer werden.

Und daraus folgt von selbst, daß eine jede Kritik von vorne herein mit den höchsten Maßstäben messen muß. Ist das Gute da, wozu die Welt mit Schicksalern erfüllen? wozu den musikalischen Geschmack verderben lassen, bloß weil es mittelmäßigen Tönen nicht behagt, ihre Geburten im Pulse zu behalten, und weil sich auch für unedeln Caviar Liebhaber finden, die vom echten nichts verstehen? Was doch der oder jener kleine Kreis in der Schöpfung seines musikalischen Mittelpunktes sein Gefallen finden, und darin die allerletzten Geheimnisse wittern: Die Kunst und die Kritik gehört der Welt an, sie läßt jenen ihre Liebhaber, aber auch sie will mit Ausdrucksfähigkeit versehen bleiben. Wogegen die Dellampen in den kleinen Städten, die für ihren Standort gerade gut genug leuchten, schmälen, daß man ihnen nicht vergönnt, sich unter die Sterne am Himmel zu setzen: die erste Pflicht der Kritik ist die Wahrheit, und Dellampen sind einmal keine Sterne: je mehr sie leuchten wollen, desto mehr dunsten sie. Mag geklagt werden, daß nur Bach und immer wieder Bach und die andern Herren entgegengehalten werden: das Klagen macht es nicht, sondern geht hin, und zieht selber die Vergleiche. Mag man den guten Willen anerkennen, und das Talent fördern wollen: das ist Sache der Mäcene, aber nicht der Kunstkritiker. Und wenn auch der blasierte Operntiger, lästern nur nach neuem Nervenreiz, über den steifen Bedanten lacht, der bei Gounod's Margarethe und Offenbach's Orpheus an Beethoven's Fidelio und Mozart's Figaro denkt, und den Kopf schüttelt: — es bleibt doch eine Schande, daß man solch Zeug in immer größeren Massen importirt, und die guten, alten, einheimischen Vorräthe darüber verschimmeln läßt.

Doch muß natürlich auch bei der Anlehnung an die Großmeister von der Kritik alle Einseitigkeit vermieden werden. Die Kritik muß vielseitig sein, und, folgend der mannigfachen Herrlichkeit der Kunst, die verschiedenen Meister, jeden in seinem Genre, auf ihr Banner schreiben \*). Ein Lied nach Bach, eine Cantate nach Beethoven, ein Streichquartett nach Händel messen zu wollen, wäre eine Thorheit; aber wo ein Werk sich den Titel Dratorium gibt, muß es nach Händel und nach Bach gemessen werden: natürlich nicht nach dem todtten Buchstaben, sondern nach dem Geist, der dem Fortschritt, der Weiterentwicklung nicht feind ist, sondern sie in sich schließt. Und hieher, zur Vielseitigkeit der Kritik gehört auch die billige Rücksicht auf die Individualität des Componisten, der wir aber, weil sie mit neuen, wichtigen, ästhetischen und psychologischen Fragen verbunden ist, besser eine besondere Untersuchung vorbehalten. —

Eine andere Folgerung aus den Ausführungen des ersten Abschnittes ist die, daß die Kritik eine doppelte sein muß: sie muß sich auf den geistigen Inhalt, aber auch auf die Kunst in Verarbeitung des Materials richten. Nicht als ob das so streng zu scheiden wäre, da ja vielmehr wie gesagt, die Kunst der Arbeit um so höher anzuschlagen ist, je mehr sie von dem geistigen Gehalt getragen, erfüllt, durchdrungen ist. Aber die Kritik hat aufzuweisen, und anzuerkennen, wo — wie es ja häufig der Fall zu sein pflegt — beides im Mißverhältnis, ungleich zur Entwicklung gekommen ist: wo entweder die Ausarbeitung hinter der Intention zurückbleibt, oder der geistige Inhalt hinter der Mäßigkeit der „Mache“ verschwindet. So ist bei Schubert oft die Intention herrlich, und

der Gehalt überhäumend reich, während die Arbeit viel zu wünschen übrig läßt, während bei Franz die Kritik, je mehr sie sich auf die Arbeit einläßt, desto mehr Feinheiten entdeckt. —

Endlich erklärt sich aus dem oben Gesagten auch die merkwürdige Erscheinung, daß die Kritik in der Regel neuen und durchaus eigenartigen Schöpfungen gegenüber sich ganz negativ verhält. Das ist das bekannte Phänomen, welches das Auftreten Gluck's, Mozart's, Beethoven's begleitete: die Kritiker rissen den Mund auf, und wollten die Neuerer aus dem Tempel der Kunst hinausjagen: einfach abweisen, weil mit diesen eine neue Offenbarung der Kunst anhebt, die sich unter die bereits erkannten Gesetze nicht fügen wollte. Daraus ergibt sich der für die Kritik sehr heilsame Grundsatz, sich gegenüber neuen Bahnen, die die Zukunft einschlägt, erst passiv zu verhalten und das Zeugniß des Geistes und der Kraft abzuwarten. Anders steht der Fall, wo diese neuen Schöpfungen von ihren Erzeugern gleich mit theoretischen Auseinandersetzungen in die Welt geschickt werden, wie z. B. dies bei der sogenannten Zukunftsmusik geschehen ist. Da erwächst sofort der Verdacht, daß es mit der innern Macht der Offenbarung nicht weit her sein könne, da ihre eignen Träger so wenig davon durchdrungen sind, daß sie meinen, sich gleichsam vor sich selber und vor der Welt rechtfertigen zu müssen, denn wären sie recht davon durchdrungen, so würden sie nicht philosophiren und salbadern, sondern componiren und musizieren. Und für die Kritik erwächst solcher Erscheinung gegenüber sofort eine doppelte Aufgabe. Einmal die neuen Theorien selbst in Anspruch zu nehmen, und mit dem Wesen aller Kunst zusammenzuhalten: zu fragen, ob sie die Kunst überhaupt noch als Kunst, als Selbstzweck ansehen, oder zur dienstbaren Maag anderer Dinge, etwa des Begriffs, machen wollen; ob sie darauf ausgehen, das Schöne, das allein Gegenstand der Kunst ist, darzustellen oder ob sie ihr Augmenter allein auf das Verständliche, Logische, Interessante, Großartige, Malerische, Philosophische gesetzt haben, was alles nur soweit Gegenstand der Kunst sein kann, als es sich dem Wesen des Schönen willig unter- und einordnet. Zum Andern die Aufgabe, die Theorie mit den neuen Productionen selbst zusammenzuhalten und zuzusehen, wie weit das theoretisch auseinander Gesetzte praktisch durchgeführt, ob es überhaupt durchgeführt wird; ob nicht vielleicht die neue Theorie nur erfunden sei, um die sichtbaren Mängel und Abstände des Neuen vom Alten zu verdecken, und gerne aufgegeben werde, wo es dem Künstler gelingt, in der alten Manier einen guten Wurf zu thun: ob überhaupt die neuen Productionen die Aufstellung einer neuen Theorie lohnen, und nicht etwa mit Berücksichtigung dieser letzten Nebenumstände ganz gut und ausreichend auf alte Weise sich erklären und beurtheilen lassen. — In diesem Fall ist aber, wie erhellt, die Kritik nicht absolut verhält sich vorerst dem Werth, den das neue Kunstwerk an und für sich hat im Ganzen der Kunst, gegenüber noch passiv), sondern sie ist relativ, und überläßt der Zeit die endgültige Entscheidung, ob wirklich eine neue Phase der Kunst eingetreten sei, oder nur ein müßiges Epigonentwerk sich mit diesem Anspruch brüste.

## Recensionen.

Adolf Müller Sohn. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass op. 5. Partitur und Stimmen. Wien, Wessely & Dasing.

Nr. 1. Verliht (Eichenhoff).

Nr. 2. Morgenlied (Sofmann v. Fallersleben).

Nr. 3. Hollunderbaum (D. v. Roquette).

C-x. Es ist ein Anderes öffentlich eine Rede halten oder eine Composition für momentanen Aufführung bringen, ein Andern, dieselben dem Druck übergeben und dadurch zum irrevoc-

\*) Bgl. darüber das noch immer nicht veraltete, schöne Schriftchen *Tribüne von Reinheit der Tonkunst*. Heft 6. 1825 2. Aufl. 1888

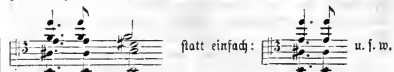
cablen Eigenthum des Publicums machen. Wir wollen keineswegs dem „*nonum prematur in annum*“ des Horaz, als sei's die Quintessenz aller Weisheit, das Wort reden — was allzulange liegen blieb, recht leicht, und sei's selbst bessern Kooses werth, für immer —; aber eben so wenig möcht wir, besonders bei angehenden Tonsetzern, das Gegentheil befürworten und ihnen rathen, ihre Erzeugnisse zu schnell und ohne hinreichende Prüfung an die Öffentlichkeit treten zu lassen. (Eine Mahnung, die natürlich auf den bereits gereiften und gewiegten Künstler einzelner Anwendung finden kann, der dergleichen mit sich selber abzumachen hat.) Ist gegen die momentane Produktion eines neuen Manuscripts volle Rücksicht wohl an Orte, ja sogar Rücksichtnahme auf etwaige Jugend, Persönlichkeit, individuelle Besonderheit des Verfassers, mit einem Worte: auf Subjectivität — so schwindet diese einem gestochenen Worte gegenüber, und es tritt der objective Maßstab ein. Was kümmert den Berliner z. B. Name, Alter, Stellung eines Componisten, der in Wien lebt und so umgekehrt? Wie sein Werk beschaffen, darum handelt sich's; höchstens, daß ein opus 1, ein opus 6 ein wenig in Betracht kommt.

Wenn wir reifungsgeachtet das vorliegende Werk in d. H. einer eingehenderen Besprechung unterziehen, als wir unter allgemeinen Umständen dem eben Gesagten zufolge thun würden: so geschieht das, weil wir eben Bienen sind, den Herrn Wolff Müller kennen, sein Talent schätzen und wünschen, daß er dieses — sein Talent — nicht nach den augenblicklichen Erfolgen bemesse, sondern nach den Forderungen, die die Kunst an jeden ihrer Jünger und deren Leistungen stellt.

Wir sind keineswegs so präventiv, in jedem fünfstimmig angelegten Sage durchweg nur strenge Fünfstimmigkeit zu verlangen, jede *viens* oder *viens*, *sechs*- oder *siebenstimmigkeit* dagegen zu verwerfen — wie ja öfter ein Doppelflor oder ein vierachtfimmiger durch unisono Föhrung der beiden Basses zeitweilig zum sechsstimmigen wird. — Aber noch weniger hübdigen wir besonders in Rücksicht auf kürzer gehaltene Tonsätze dem einmal igrndwos (neue Zeitschrift für Musik?) ausgesprochenen Princip jenes Kritikers, welcher die Steifheit, den Astimmigen Satz durchweg nur Astimmig zu behandeln, tabeln, vielmehr vorschlug, es zu machen, wie es der Moment, die poetische Intention, die Lust am Klingen jaßt so mit sich bringe, hier dreistimmig zu schreiben (in einem Sage NB.), dort vier-, fünf- und sechsstimmig je nach der beabsichtigten Klangwirkung. Das heißt die Farbe über die Zeichnung legen, die Sinnlichkeit des Hörens über den scharfscheidenden künstlerischen Gesichts- und Gehörssinn. Die Farben mögen in einander schwimmend sich verlieren (Instrumentation); eine Linie kann nicht irgendwoher kommen und in Nichts sich verlaufen; ich muß sehen, hören, wo sie anfängt, wohinwärts sie will, wo sie mit einer andern etwa sich vereinigt. Auch die Stimmigkeit also darf nicht auf Zufall, Willkür beruhen; sie muß stets als ein Akt der Nothwendigkeit, wie alles in der Kunst erscheinen. Unsere alten und neuen Meister wußten gar wohl was sie thaten, wenn sie fünfstimmig schrieben und gerade fünfstimmig, vier- und gerade vierstimmig. Sie lassen Keinen am Chöre theilnehmen, der nicht allenthalben nothwendig ist, Keinen in's Orchester founnen, der nicht rechtschaffen mitzumischen hat; sie kennen keine russischen Jagdhorn-Musiken. Wohl hat Cherubini in seinem C-moll-Requiem nur ein einzig Mal den Tantom mischen lassen; aber es ist ein Tantom, kein Factor des realen Sages, kein Streichinstrument oder gar eines Menschen Stimme. Und dann: wozu eine Wirkung! „*Quod licet Jovi non licet mihi, tibi, omnibus.*“ Hast du mit einem Mittel, gleichviel welchem, eine große, wirkliche künstlerische Wirkung herbeizubringen, da wird's Keinem einfallen zu fragen: warum das Mittel? wozu? Die Kritik wird stumm, sobald der Vergott redet.

Dies alles in Bezug vornehmlich auf das erste obiger drei Lieder: „*Jretlich!*“ betitelt (Eichenborn — Voigt & Günther 1856 — nennt es: „*Waldmäddchen*“). In diesem ist's, als wenn dem Autor das oben von und getabelte Princip der Stimmzahl-Willkür zur absoluten Norm geworden. Aus der Fünfstimmigkeit (mit

der das sechsstimmig sein sollende Lied anhebt) in die *sechs*-, bald darauf in die *siebenstimmigkeit* geworfen, die nach einer Reihe scheinbarer Schöpfung in der dritten Strophe (erster Alt und Tenor in *Altaven*) plötzlich vierstimmig wird, wird das Ohr unruhig hin- und hergeschüttelt, nicht wissend, wie vielen Parten es folgen soll. Die Hauptsache ist, wir wissen nicht warum? und sind überzeugt, daß sich mit weniger zersetzten Mitteln eben so Vollkommenes, wenn nicht Größeres hätte erziehen lassen, als hier, wo sich die Stimmen allzufehr beengen und häufig auf den Höhen sitzen, wirklich erreicht worden. Wie denn so manche ungehörige (an Stellen fehlerhafte) Föhrung zweifellos nur darn und eben darin ihren Grund hat. Haben wir auch gegen eine fortlaufende *Altaven*föhrung des Tenor mit dem *Prim-Alt* („*Vin ein Vöglein*“) durchaus nichts einzuwenden; so lag dagegen das Unison derselben beiden Stimmen bei „*fliegt kein Feil!*“ gewiß nicht in der eigentlichen Absicht des Componisten, so wenig wie die *Octav-Parallele* zwischen Alt II und Bass, wie der zwischen Sopran I und Tenor, die *Quint*-gleichen zwischen Sopran II und Alt II im 8. und 9. Takte von Anfang; ja wir sind der Meinung, daß die ganze schon genannte Stelle „*Vin ein Vöglein!*“ nur gewonnen haben dürfte, wenn die unaussprechliche reine 5. (*ba*) nach der übermäßigen (*ca*), hier sogar doppelt auftretend, vermieden wäre. Vermögen wir doch auch nicht einzufragen, warum zum Schluß des *Astimmigen* „*Morgentliedes*“ (8. Takte vom Ende) die Harmonie plötzlich fünfstimmig wird? — etwa damit der Tenor den Bass ganz wirkungslos in der *Octav* verstärkte? — oder warum die Basses zwei Takte früher sich in matte *Octaven* einander legen? während bei einfach geföhrtem höhern Bass das folgende tiefe a unfreilich bessere Wirkung thäte. Wie denn auch hier (in diesem Liede) die momentane Lust oder das Streben nach größter (oft nur scheinbarer) Tonfülle, z. B.



den Comp. oft zu ganz unnötigem Ballast führt.

Doch dies das weniger Wichtige, was wir zu sagen haben. Weit bedenklicher steht's mit der Deklamation der Texte. Auch da könnte man sich — der ausgezeichneten Recitation Bach's zum Trost — auf manches Widerhaarige in diesem Bezuge in seinen wie in Handel's und anderer Aelterer Werke berufen wollen. Allein theils gilt, was wir oben schon vom Genius gesagt. Wo die — oft unergründliche — Tiefe des musikalischen Gedankens so alle anderen Bedenken todtschlägt, wie bei Jenen, da nehmen wir den Hut ab, selbst wenn sie uns auf den Fuß getreten, daß es schmerzte. Theils aber muß die Zeit in's Auge gefaßt werden, in der sie componierten. Das sprachliche Element, dessen Inhalt und Charakter allerdings schon treu und treuer oft als heut in Frage kam, trat noch hinsichtlich seiner Scansion und poetischen Rhythmi nicht so in den Vordergrund. Nach Mendelssohn aber und Spohr und Weber und manchen Andern, die trefflich deklamieren, am heutigen Tage aus 4 Trochäen 2 Bönsen machen oder *Pentachoren*, und den Tenor z. B. singen lassen:

„*Vin ein Feuer hell, das lobert*“ und  
 „*Seewind ist mein Buß! und sobert!*“

( $\frac{3}{4}$ ) || ||

oder den ganzen Chör:

„*Wo die wilden Bäche rauschen und die hohen Palmen stehn*“  
 statt:

das heißt doch den Versuch für Nichts mehr achten und den Silbenfall des Dichterworts seiner Melodie zum Opfer bringen. Noch schlimmer ist's, wenn der Comp. in den Versen

„Durch die Wolken von den Klüften  
steigt kein Pfeil mehr bis hierher,  
über die Au'n und Felsenbogen“ u. s. w.

den Tenor jene beiden Parallel-Strophen so ineinander verweben läßt, daß sie wie ein Satz erscheinen:

„steigt kein Pfeil mehr bis hierher, die Au'n“ 1c.

wenn er umgekehrt die beiden durchaus zusammengehörigen Strophen  
„über die Höb', wo im Schnee  
süß die letzten Gipfel schäumen“

— abgesehen von der schlimm abbrechenden Wiederholung  
„über die Höb', wo im Schnee —  
über die Höb', wo im Schnee —

in zwei durch Rhythmus und Accentuation durchaus geschiedene  
Gegensätze (Vorder- und Nachsatz) zerlegt, statt sie erst dem folgen-  
den:

„soll mir nicht, verjagt mich nimmer“

entgegenzustellen; wenn er endlich des Dichters kleinen Fehler —  
denn ein jeder Deklamator kann und wird ihn stets durch richtige  
Betonung vermitteln — in einen großen verwandelt, indem er  
musikalisch vorschreibt:

„Kommt nicht nach mir, ich ver = brenn' dich“

was vielleicht (wie können's nicht umhin zu glauben) nur ein  
Druckfehler statt:

„Komm nicht nah mit“ u. s. w.

Nicht viel besser ergreift es den beiden folgenden Liedern in  
genannter Beziehung. Denn wie man z. B. in dem „Hollunder-  
baum“ bei den Worten:

„ge = wieget zur Er = den“

und:  
„sie sahen sich niemals wie = der“

entlich: drauf spielen die Lüfte des Maie'n

den Schwerpunkt auf jene schlechten Silben, oder musikalisch aus-  
gedrückt: obige schlechten Silben auf den letzten Takttheil legen kann  
— während doch das „scheiden“ und die „Berge“ rhythmisch-rich-  
tige Cadenzen erhielten — ist uns unbegreiflich. Ja wir protestiren  
selbst dagegen, wenn eine selbständig geführte Stimme einen Theil  
des Textes unterdrückt und ihre Rede dadurch sinnlos wird, wie in  
demselben Lied zu Anfang, wo der Bass singt:

„Da drohen auf jenem Berge

— ein Hollunderbaum, vom Wind umweht.“

Kommen wir schließlich zur poetisch-musikalischen Wiedergabe  
der Texte, so haben wir gegen die beiden letzten Lieder, die über-  
haupt nach gewöhnlicherem, allgemeinerem Typus sich bewegen, nicht  
eben viel auszusagen. Das erste dagegen, in seiner musikalischen In-  
terpretation mit den Worten Eichenborst's verglichen, erscheint uns  
viel zu ernst und schwärmerisch und schwülstig, nicht leicht, nicht lustig,  
nicht beschwingt genug. So klingt namentlich dem „Bin ein  
Vöglein in den Lüften, schwing' mich über's blaue Meer“ statt des  
„Ausflüherausgehens“ ein in sich gefehrter, fast träumerischer Ton  
an, welcher gerade mit den Worten „sind versunken in den Wogen“  
die mehr kräftige Farbe des „soll mir nicht nach mir, ich verbrenn'  
dich“ wieder aufnimmt.

Die Vernachlässigung also sowohl der eben berührten Composi-  
tions-Faktoren (Stimmigkeit, Deklamation), als des letzten nicht  
minder zur richtigen Deklamation (in höherer Potenz) gehörigen Et-  
was (musikalische Auffassung) war es besonders, warum wir unfern  
Kunstjünger oben mahnten und hier nochmals mahnen möchten, wobei  
zu nachsichtig mit sich selbst und seinen künstlerischen Entäußerun-  
gen, noch zu voreilig mit deren Wirkung zu sein. Das naive Zeit-

alter hat — im Allgemeinen — ausgelebt. Nur für Der oder Die  
Wenigen existirt es noch, die selbst auf jener Zinne unantastbarer,  
göttlicher Nothwehr stehen, und all'er Reflexion, also auch der unfern  
— Schweigen auferlegen.

## Ueber Händel's Werke \*).

(Schluß.)

Wie viele Fehlgriiffe man übrigens auf jener ersten Linie  
der Händel'schen Malekanti nachweisen möchte, schon auf der  
nächst höheren Stufe scheinen sie ganz zu verschwinden. Wenn  
Händel das Gemälde einer äußeren Bewegung zu entwerfen hat,  
das Rollen des Donners, das Beben der Erde, das Tosen des  
Nordwindes, das Säuseln des Zephyrus, das Wiegen der Welle,  
das Flackern der Flamme, den Weg, den Flug, den Gang von  
lebenden Wesen, so dient Musik wie Text gewöhnlich meist selbst  
zur artlichen Färbung der Scenen, und in der Behandlung sol-  
cher Stellen ist Händel ein unerreichter Meister, und dies wes-  
entlich durch die richtige sinnvolle Berechnung und Beziehung  
seiner Malekei auf den jeweiligen Anlaß. Diese Meisterhaft  
steigt durchweg (und dies ist das Vorrecht des Genies) mit der  
Vertiefung der Aufgabe, Nichts ist zaubervoller, als wenn Hän-  
del, innere Gefühle aus der ganzen Tiefe der Mitempfindung  
dargestellend, zugleich in der Instrumentation an äußere Wahr-  
nehmungen erinnert, welche die Lage plastischer zu veranschau-  
lichen dienen; wenn er in der Begleitung eines Klagechores wie  
absichtslos die Töne eines Trauergekläutes anschlägt; wenn er in  
der Heldenklage eines Jephtha die Jammertöne des gedrohenen  
Hergens, die der Kraftmann nicht laut ausstoßen kann, in die  
sanfte Begleitung der Instrumente legt; wenn man aus der Be-  
gleitung der Sangfiguren anderer Klagen den bald das Schluch-  
zen des heftigen Schmerzes, bald das stille Rinnen der Thränen  
eines weichen, sanften Kummeres heraus hört, ja, die Körper-  
bewegungen heraus sieht, die ihre Klage begleiten, als ob die  
Kunst des wirklichen Malers auf uns wirkte. Aber dies eben  
sind von den Dingen, die die beredtesten Worte kaum andeuten  
können, die Noten-Beispiele sogar für Viele unerklärt lassen  
würden, ohne die Ausführung mit Sang und Klang. Ist doch  
diese lebendige Belebung nicht selten noch jenen, an sich zwar  
höchst klaren Stellen nöthig, wo Händel's Malekei das Bild  
einer äußeren Bewegung auf die Regungen der Seele übertrug,  
wo sie das Grollen des Jornes, das Toben der Wuth, das  
Flüstern der Schmeichelei, das Lodern einer inneren Gut, das  
Bittern der Ahnung und Erwartung, das Jauchzen des Dankes  
und Preises schildern, wo sie die sprechenden Mittel der Cha-  
rakteristik sind und sich in der subtilsten Weise nach der Natur,  
dem Geschlechte, der psychischen Lage, nach den gefälligen, ge-  
schichtlichen und zeitlichen Stellungen des vorgeführten Charak-  
ters oder Verhältnisses modificiren. Denn auch in Fällen solcher  
stärksten Anwendung sind Händel's Tongemälde Gegenstand des  
Zweifels und des Tadel's gewesen; oft nur darum, weil man  
das Klare selber trübt, weil man nicht wagen will, diese Schil-  
dereien, die so oft in einer gewissen Schen und Dämpfung vor-  
getragen werden, mit der ganzen Kraft und dramatischen Leber-  
digkeit anzuführen, wie sie gemeint sind. Es jauchze nur Achja  
ihr Siegs- und Freudentheil in der That und Wahrheit, es ge-  
traue sich nur der Päch-Chor im Allegro die Schluß-Figuren  
mit der Betonung wirklichen Gelächters zu singen, im Singson  
denke sich Parapha agierend auf der Bühne und trage die Figur  
im Anfange seiner Prahl-Arie in den abgehoßenen Reklören  
der höhnischen Verachtung aus, und man wird inne werden,

\* In der vorigen Nummer ist durch ein Versehen die Bemerkung  
weggelassen, daß der obige Aufsatz von Germainus derselbe ist,  
von dem schon in Nr. 25 dieses Jahrgs. gelegentlich des Bericht's  
über das 39. Niederr. Musikfest die Rede war. Wir danken  
ihm hier hier ab, um den Lesern die betreffende Potent, die  
demnach noch eine Fortsetzung in d. Bl. finden dürfte, wech-  
seltändiger zu machen.

wie das, was man geneigt ist, für eine altmodische Coloratur, für eine müßige Ausschmückung zu halten, zu der Sache selber wird, zur ungefühltesten und ganz unmitttelbaren Wahrheit der Natur. Auf eben dieser Stelle mag man daher auch, ohne eine weitere Fortspielung dieser unserer Entwürfungen, schon jetzt begreifen, wie diese merkwürdige Auffassungs- und Nachahmungs-gabe Händel's die letzten Geheimnisse seiner Kunstmeisterschaft in sich schließt. Dasselbe Ohr, das den größeren Lauten der äußeren Natur kunstbildend die schöne Seite abzulauschen wußte, dasselbe Ohr ist es, das die feinsten, zartesten, leisesten, dem gemeinen Gehör unvernehmbareren Kränkungen der geheimsten verborgensten Seelenregungen abzuhören verstand; dasselbe Ohr ist es, das der gesprochenen Sprache mit dem gedunsenen Feinsinn den Ton, den Accent (den Keim aller Tonkunst) abzupflücken wußte und durch dessen wundervolle Pflege auf dem eigenen Gebiete der Musik wieder auf die Redensprache zurückzuwirken vermochte: die in Deutschland erst durch Händel's großartige Anregungen unter Klopstock's Händen den rhytmischen, musikalischen, gefühligen Schmelz erlangte, der sie zu höheren poetischen Schöpfungen befähigte; dasselbe Ohr ist es, das aus den Uebersetzungen untergegangener Jahrhunderte und Jahrtausende den Ton der Zeiten herauszuhören verstand, dem das längst Verschlundene und stumm Gewordene noch lebendig klang, um es, ein Ausleger der Gefühlssprache der Vergangenheit, in den Zungen seiner Umgebung wieder zu neuem Laute zu beleben; dasselbe Ohr ist es, das Händel auf diese Weise befähigte, der offenbare Genieus deutscher Objectivität, Empfänglichkeit und weltbürgerlicher Nachbildungsfähigkeit zu werden, der Gabe, die in einer Kette auf ihn folgend die Klopstock, Herder, Voß, Goethe, Schlegel zu der höchsten Vollkommenheit unter uns ausgebildet haben.

Die Vorträge des Jahres 1860, drei Werke, die drei Gegenstände aus Händel's Gegenwart, aus dem griechischen und hebräischen Alterthum behandeln, sind recht wie gewohnt, um an diese letzte Eigenschaft des Künstlers das lebhafteste Gegenstände zu erinnern. Wir dürfen uns dieses Mal länger darüber sagen, weil zwei dieser Werke von Grynander im Leben Händel's bereits vortrefflich analysirt wurden, alle drei auch nicht unbekannt sind, auch nicht mißkannt wurden, obwohl zwei davon so zu sagen mißbekannt sind. Das eine ist die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline von England, die Burney an Ausdruck, Harmonie und gefälliger Wirkung" an der Spitze aller Händel'schen Werke stehen sah. Es ist das für eine wohlverdiente Bewunderung ein vager, nichtsagender Ausdruck; die Hymne kann es der Natur der Sache nach mit vielen andern Werken Händel's schon wegen der Enge des Stoffes nicht füglich aufnehmen, an inniger, liebevoller Vereinerung des Künstlers in den gegebenen Gegenstand weitest sie dagegen allerdings mit jedem. In dem bloß aus Chören und Quartetten zusammengesetzten Werke drückt der Eingangs-Chor die allgemeine Pandämonium und die geschiedene Fürstin aus; die folgenden Stücke entwerfen das musikalische Portrait der Königin in der Zeichnung ihrer einzelnen Eigenschaften, in lieblich-zarten und nachdrücklich-rühmenden Zügen; die Schlußstücke preisen die Seligkeit der Frommen und Weisen, in deren Zahl sie eingegangen ist. Die geschickte Mischung des Traulichen und Heroischen in jener Schilderung, die dem irdischen Wesen der Fürstin gewidmet ist, mit dem Feierlichen und Erhabenen in den Stücken, die dem ewigen Theile des Menschen zugeteilt sind, des Christlich-Kirchlichen, das sich an den Anlaß schließt, mit dem Menschlich-Weltlichen, das den Gegenstand ausmacht, ist der eigentliche Preis dieses in der mannigfaltigsten Ausbreitung doch so gleichartig in Einem Gusse geformten Werkes. Das hat man nun in Deutschland in "Empfindungen an Grabe Jesu" travestirt, zu einer Art Passion verwandelt, aus der gemeinen Gegenwart in die heilige Mythologie des Christenthums zurückgelegt, vom einem weltlichen Wesen, dem sich der Lieddichter in einer zutunlichen, anknüpfenden Traulichkeit

nahe stellt, auf den Stifter der christlichen Religion übertragen! Da ist ein Quartett ("Wessen Ohr sie hörte, der prius selig sie"), das mit seinem weichen Gewebe einer sanftern Frauennatur recht wie auf den Körper angepaßt ist; da ist ein Chor ("Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh, doch ihr Ruhm lebet ewiglich"), wo im Gegensatz zu dem himmlischen Ruhme und Kranze, welcher der Frommen und Weisen droben harret, ihr irdisches Fortleben in einem recht frischen Loufage gepriesen wird, der das Motiv zu der Melodie. Es jagen drei Burichen wohl über den Rhein" abgegeben hat, einem Sage, den der Künstler seinem Namensvetter Gallus Händel abnahm, fast als hätte ihn der Muthwille angewandelt, seines eigenen Namens Unsterblichkeit darin zu proclamiren: und das alles ist nun mit plumper Faust unmittelbar, in ganz argloser Blasphemie auf den Heiland und Weltelöser übertragen und vor weit wie oft zu seinem Preise in der Kirche gesungen worden! Die wenigen Händel-Renner in Deutschland werden noch täglich brav durchgeschickt über ihr geringfügiges Herabsehen auf die Verleumder dieses Heros: wenn sie aber an Einem solchen Beispiele ganz im Groben und Großen belegen können, wie der Begriff einer geistigen Auffassung der Musik so völlig aus der Welt verschwunden, sogar unter den Freunden ersterer richtiger Tonkunst, unter den Passions-schwärmer sogar verschwunden ist, wahrhaftig, so soll man es ihnen nicht verargen, wenn sie dieses Unmaß der handwerksmäßigen Gedanktlosigkeit unter aller Verachtung hindern.

Das bestgelante unter den drei Werken der diesjährigen Vorträge ist das Alexander-Fest, die berühmtere der beiden Cäcilien-Oden von Dryden. Es ist, seiner glücklichen Kürze wegen, neben dem Messias und Israel wohl am meisten unverstümmelt bei uns zur Aufführung gekommen und gehört zu dem besten Repertoire aller Oratorien-Vereine. Um so auffallender ist es, daß auch bei diesem Werke in Verbindung und Empängnis nicht gerade oft ein innerliches Verhältniß zu Tage tritt. Selten ist das Alexander-Fest gegeben worden, ohne daß nicht wenigstens doch eines oder das andere der Soli ausfallen mußte; wiew aber auch nur Einem der unerlässlichen Glieder des in festen Gegenätzen wechselnden Tonstückes herangebrochen, so hebt dies notwendig die Continuität des Werkes auf und stört die Meinung der Composition des Poeten und des Melopeten. Wir haben Aufführungen beigegeben, wo wir in der Leitung meisterhafter Directoren, in der Begleitung glänzender Orchester, in dem Vortrage virtuoser Chöre die geistige Betonung jener Gegenätze des Kunstwerkes, das bezeichnende Eingehen in seine Meinung gänzlich vermisst haben, wo wir in den empfangenden Auditorien geistvolle Kunstlichter von dem Texte haben sprechen hören wie von etwas festam Räthselhaftem oder Wunderlichem, wo man doch im plattesten Wortverstande behaupten kann, daß kaum irgend ein musikalischer Text und Satz zu denken wäre, der in klarer Absicht und durchsichtiger Anlage dieses Werk übertriffen könnte\*). Aber wir sind eben durch das Vorkommen der Instrumental-Musik in unserm Zeitalter so sehr zu einer gedankenlosen Hinnahme aller Musik verwöhnt worden, daß Niemand mehr beim Genusse eines Tonwerkes etwas denken mag, daß keiner, der zum Concerte wandelt, an seinen Kopf einen Anspruch will erheben haben. Die in Theorie und Praxis musikalisch nicht gebildet sind, gefallen sich in den dunkeln, unbestimmten Genüssen behaglicher Nervenreize, wie sie die instrumentale Musik dem Ohre, wie sie andere physiologische Ränke den anderen Seiten unseres sinnlichen Ichs bereiten; die Eingeweihten, die Kenner und Künstler begünstigen diese Apothose der Gedankenlosigkeit, süßen sich dabei auf die höchsten Autoritäten von Pythagoras bis Leibniz und Hegel (die, den tech-

\*) Der geachtete Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung, welcher noch neulich seine alte, unveränderte Meinung über Dryden's Alexander-Fest wiederholte, wird schon wissen, weshalb wir hier eine Aermertung machen. Unter denjenigen, welche neuerdings versucht haben, Dryden's Meisterwerk zu verdeutschen, ist noch Kulse v. Blonnie zu nennen.



nischen, wissenschaftlichen Theil der Musik mit ihrem Kunstbewußtsein verwechselnd, nicht in ihr sahen, als ein unbewußtes Erkennen arithmetischer Verhältnisse, und brachten neuerdings die wiederflühende Theorie auf, daß die Musik (unter der sie nichts als die instrumentale Kunst des Tages begriffen) sein Object der Nachahmung in der Natur habe, daß diese Eigenheit sie von allen anderen Künsten unterscheide, daß die Vocal-Musik, die ein solches Object gleichwohl aufweise, eben darum ein bloßer Client der Poesie und nur die Instrumental-Musik die wahre, reine Musik sei! Ein genialer Denker und Empfindner dagegen, wie Rousseau, glaubte die musikalische Welt erst entdeckt zu haben, als er gewahrte, daß die energischen Seelengemälde in der gesungenen Musik den Reiz und die Größe dieser Kunst ausmachen; und er fand dann umgekehrt, daß Instrumentalkunst und Harmonie, in der es wirklich kein Princip der Nachahmung gebe, eben darum nur ein entfernertes Accessorium der nachahmenden Gesang-Musik und diese allein die eigentliche Musik sei. Ein Künstler wie Goethe forderte, daß das Instrument eigentlich nur die Stimmen begleiten solle, denn Melodien ohne Wort und Sinn schienen ihm wie flatternde Schmetterlinge, „daß sich der Gesang dagegen wie ein Genius zum Himmel hebe und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreize“. Und ein tenebrischer Zeitalter wie das der Rinnelänger, bei denen Wort und Weise noch Eine ungetrennte Kunst bildeten, legte diese Ansicht in dem ausdrucksvollen Sage nieder: „gedoeno ana wort, das ist ein toter galm.“<sup>14</sup> Der Instrumental-Componeur, dessen ganze Kunst lediglich aus der platten Nachahmung der gesungenen Musik entspringt, ist, vermag ja auch nicht, ihr in der Abtrennung von diesem Grundstoff ein wahrhaft geistiges Leben zu verleihen, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfangt, wenn er sich noch so streng in einer bestimmten realen Gefühlstimmung erhalten will, ist er immer verstaubt, seinen Tönen wie im dem Raume einen wilden Lauf zu lassen; leer vielleicht an aller Absicht kann er sich, gänzlich uncontrolierbar außer in technischer Hinsicht, hinter lautere verborgenen Absichten verstecken, während der bloße Text des Vocal-Componisten eine geistige Aufgabe in sich bebingt und ein stetes geistiges Kriterium seiner musikalischen Leistung in sich schließt. Das nun macht, um auf unsern Satz zurückzukommen, ein Werk wie das Alexander-Fest so fesselnd und interessant, macht es vor Allem so klar in seiner Absicht, daß hier diese geistige Controlle in Anlage und Inhalt des Textes ausdrücklich herausgefordert und dadurch noch gehärtet und gesteigert ist. Dieses Dratorium steht in einer gedanklichen, ganz eigenthümlichen Gruppe unter Händel's Werken, jener Reihe von Sangweckreihen, in die noch die kleine Cecilia-Obc, das Allegro, Zeit und Wahrheit, das Concert des Salomo u. a. gehören, Stücke, in denen allen unter dem steten Wechsel der bedeutendsten Gegenstände die jeweiligen Gegenstände, Zwecke und Absichten der Gesänge scharf angegeben und umgrenzt, die Wirkungen, welche der Dichters machen will, bestimmt voraus verkündigt werden, in denen der Künstler selbst die Kritik der Hörer aufruft und anreizt und so an sein eigenes Vermögen vertrauensvoll die höchsten Forderungen stellt. Wie ist in dieser Weise, so nachdrücklich und ausdrücklich, die Musik, gemeinhin mehr ein Werk der dunkeln Inspiration, zum Bewußtsein ihrer selbst gerufen worden, wie in diesen Händel'schen Arbeiten; in keiner Aufgabe gefiel sich der selbstgezügliche Künstler so wohl, wie in dieser gefährlichsten; aus seiner ist er so stetig mit dem Kranze des Sieges, mit dem Preise der klassischen Vollendung hervorgegangen.

In dem dritten der ausgegebenen Bände liegt nun dem deutschen Publikum der „Samson“ in seiner echten Gestalt vor, das Dratorium, das in der laubäufigen deutschen Bearbeitung äger als die meisten anderen der zugerichteten Händel'schen Werke verunstaltet und abgeschwächt ist. Wären nicht die Ehre glücklicher Weise unangefast geblieben, so wäre der Moses'sche Auszug ohne jede Uebertreibung eine ausgearbeitete Hälfte zu nennen. Hat man das Werk erst kennen gelernt, wie es nun vorliegt, so wird kaum

eine Meinungsverschiedenheit statt finden: man wird es einer ganzen Perlenkette von Ariën beraubt finden in einer Methode des Verschleiens, die einen ungläubigen Grad von Stumpfheit, von Urtheils- und Geschmacklosigkeit verräth, es sei denn, daß sie den hochhathen Zweck verberg, den Weitzer absichtlich an seinen Ehren zu verkürzen. Würdte es bei allen Singvereinen als Ehrenfache angesehen werden, daß dieses Werk fortan in einer verborgeneren Bearbeitung ershine! Es ist zu lang, um es an Einem Abend ganz aufzuführen; aber ein jeder Verein würde dem Geschmade einen guten Dienst und seinem Interesse schließlich einen Schaden thun, wenn er das Ganze einführt, in drei Hauptproben gegen ein mäßiges Entree die drei Acte vollständig vorführt und dann zu allgemeiner Aufführung eine Allen verköndliche, nicht zu dürftige Bearbeitung des Ganzen brächte. In dieser Verkürzung dürfte nichts fehlen, was wesentlich zu der Verschlingung und Entwirrung der inneren Handlung gehörte, die dem Zuhörer den notwendigen Anhalt für sein geistiges Interesse geben muß; in dem unter uns üblichen Texte irgen einen nur ungefähren Sinn oder Zusammenhang herauszugraben, dazu würde ein größerer Rathselbeuter als Samson erforderlich sein, wenn wir nicht glücklicher Weise aus der Bibel einige Erinnerung an die Geschichte des Hülftersbestegers mit und brächten. An die Stelle dieser lustigen Texte des bisherigen Ausdruck tritt aus der wahren Gestalt des Werkes eine sinnvolle Handlung, würdig der Conception des großen Dichters, dem der Text entlehnt ist; an die Stelle der musikalischen Dürftigkeit tritt ein Reichthum von Rollen und Gesangstücken der äppigsten Fülle: die ganze Gestalt des Herappa; Desia und Manaoch mit vier und drei statt mit je einer Arie, Samson und Widia je mit sechs statt mit zwei Solohänden. Unter diesen Rollen ist die des Mitha, scheint es, für einen Lieblings-Act mit besonderer Liebe ausgeschaltet, und unter seinen Ariën ist ein Bravourstück, an dem der Scharfsichtige den Unterschied herausgehören mag, der bei Händel zwischen Figuren und Figuren, je nach den Zwecken, denen sie dienen, zu bemerken ist. Zu den drei Theilen des Werkes sind sechs große Gruppen in lebhafteste Gegenstände geordnet, von denen keine vermischt werden darf. Im ersten Acte steht der um drei Ariën geschlungene Chor, der uns in die übermüthige Hülfterswelt einführt, der zweiten Hälfte gegenüber, in der wir mit dem gedrückten Hebräerleben und seiner Freundschaftscharf bekannt gemacht werden: nichts des Wesentlichen darf hier ausfallen, das den lebendeten Samson in seiner reutigen Zerknirschung zeigt, das uns auf seine einstige Größe zurückbildet und in Einem Gesänge („Warum liegt Juda's Gott im Schlaf?“) die alte Kraft noch nicht ganz erstorben erkennen läßt. Im zweiten Act vergegenwärtigt sich uns in dem glänzenden Seelengemälde, das Wort- und Tonbilder in der Begegnung Delia's mit Samson entworfen, Schuld und Buße des Helden, und in der gegensätzlichen Herappa-Szene sieht man gleichsam die Kraft des gebeugten Helden dem Uebermuth des feigen Siegers gegenüber mit dem nachwachsenden Haar wieder aufstehen (in der ritzeilichen Arie: „Mir kam von dem lebendigen Gott u. s. m.“): gewiß zwei der effectvollsten Gruppen, die man zu Concertstücken ausbeuten könnte, von denen jede einzelne ein kleines geschlossenes Ganzes für sich bildet.

Im dritten Act steht so die erste Scene, die zu der Catastrophe hinzufügt, der Trauerfeier nach der Catastrophe gegenüber: beide in der eigenthümlichen Dämpfung gehalten, die dem Schmerzvoll gedrückten Charakter des Helden gemäß ist, dessen Einzelgesänge überwiegen in Moll-Tonarten lausen, dessen weiche Schluß-Arie ein Fehler sein würde, wenn sie nicht aus dem Wunde des Schuldbewußten käme, der seine rührende und selbstvermeidende That mit dem Act einer demüthigen Selbstüberwindung einleitet: so daß die Stimmung am Ende des Stückes wieder ganz in die des Schlüßtheiles des ersten Actes zurückläuft. Diese feine und tiefe Berechnung der Theile eines so solesalen Werkes auf einander, diese Kunst des Baues und der Composition in ihren größten Verhältnissen, wie konnte sie je auch nur geahnt werden aus den stückhaften Verkümmelungen; die

man uns zu hören gibt? Der eigentliche Umfang des Händel'schen Geistes wird erst durch die Beobachtung der Thätigkeit dieser seiner ordnenden Kräfte erfaßt. Das hat sinnige englische Beurtheiler bewogen, ihn in seinen Wirkungen mit den größten britischen Rednern zusammenzustellen. Einer der geistreichsten englischen Staatsmänner dieses Jahrhunderts, der jung verstorbene Franz Horner, sagte dies von sich aus, daß er die Compositionen Händel's mit derselben Art Interesse hörte, wie die glänzenden Reden Pitt's, die ihre meiste Wirkung auf ihn durch die geschickte Berechnung und Anordnung ihrer Theile gemacht: „und dies sei ein Verdienst, das er sich einbilde, auch in Händel's Werken nachweisen zu können.“

Aber das war ein Laie, vielleicht kaum ein Dilettant in der Musik, der Franz Horner, der sich so unwissend bekannte, wie der Telsphig, den Arion bezauberte. Wenn (wie der Begründer der technischen Theorie der Musik behauptete) über ein musikalisches Werk nur ein Mann richtig urtheilen könnte, der den unbewußten Gemüth der „tönenden Rechnung“ in bewußtes Wissen zu verwandeln versteht, ein mathematisches Genie, das in einem Tonwerke, die Exponenten aller einzelnen Consonanzen und der Auseinanderfolge je zweier Consonanzen, der Perioden und der Folge je zweier Perioden und endlich den Exponenten des Ganzen wahrgenommen hätte“, dann hätte Franz Horner auf das Beständniß aller Musik, geschweige auf ihre Beurtheilung verzichten müssen. Er gleichwohl ließ sich nicht abhalten durch seine Laienschaft, sich „an den göttlichen Werken Händel's zu entzünden“, auch nicht, wie man sieht, darüber zu denken und zu urtheilen, so pflegte es auch der gegenwärtige Berichterstatter zu halten. Der Leser wird bemerken, daß er sich auch heute wie immer auf dem einmal eingenommenen Boden bewegt, die Händel'schen Werke auf ihren psychischen und geistigen Gehalt, d. h. auf ihren eigentlichen Kunstwerth anzusehen, über ihre technische Seite aber hinwegzugehen, als über einen Gegenstand, von dem er nichts versteht. Auf jenem Terrain aber hat er sich von Miturtheilern über wohl durchforschte Materien wie abhalten und an der Zuversicht über seine wohlbedachten Urtheile niemals betören lassen durch die kindische Ansicht beschränkter Nachahmer, die den Dilettanten gern „alles Mißprechen unterlagen wüßten“. Denn die breite Geschichte aller Kunst hat ihn in zahllosen Zeugnissen längst belehrt, daß gerade die Männer vom Fache, die Künstler selber, wo sie zum Urtheilen über Kunstschaffen vielleicht am geeignetsten wären, immer am ungeneigsten dazu sind, und wo sie sich am geneigsten zeigen, sich immer am ungeneigsten dazu erweisen. Dies ist in der Musik noch augensälliger, als in anderen Künsten, und es hat seine guten, nachweisbaren Gründe, warum es so ist. In der Musik hat die technische Unterlage eine so große und stark wachsende Bedeutung, wie in keiner anderen Kunst; sie bildet eine exacte Wissenschaft, die in sich eine vollkommene Befriedigung gewährt und mit dem Selbstgefühl einer unumstößlichen Erkenntnis erfüllt. Die Meisterhaftigkeit in dieser Technik führt fast nothwendig dazu, in der Beurtheilung von Musikwerken die technische Theorie mit der ästhetischen, die Wissenschaft mit der Kunst, das Handwerkzeug mit dem Kunstmittel zu verwechseln und zu vermischen, in der Bestimmung des Meisters aber Alles mit der Ausbildung in seiner Wissenschaft erreicht zu glauben. So gewiß aber der Metriker noch kein Poet und der Vogler noch kein Redner ist, so gewiß ist der vollendete Meister in der musikalischen Technik noch kein Tonkünstler, so lange er nicht den wissenschaftlich construirbaren Theil seiner Kunst überwinden und aus Erkenntnis und Verstand in den Instinct zurückdrängen kann, um dann erst in dem freien Fluge des Dichters, ja in viel unmittelbarer Inspiration die echten Kunstwerke zu erzeugen, die nicht für die Schule, sondern für die Welt für uns Laien geschaffen werden. Solche Kunstwerke haben ihr bestes Theil und ihren höchsten Werth in Eigenschaften, die von Contrapunct und Harmonielehre gerade so wenig abhängen, wie der Kunstwerth eines großen Gedichtes von seinen metrischen Verdiensten; und so

kommt auch der eigentlich berufene Kunstrichter dieses Werthes gemeinlich aus einer ganz andern Schule, als der Prätitler und der schulmäßige Beurtheiler tonkünstlerischer Werke. Jedem von Beiden wird man mit Jüng das von uns beobachtete Verfahren anempfehlen, sich auf seinem eigenen Boden zu halten; man wird ihm, wenn er vorwiegend auf das Gebiet des Andern übergreift, mit Recht zurufen, bei seinem Leisten zu bleiben.

## Nachrichten.

Einer uns von guter Hand zugehenden Mittheilung zufolge soll die Stelle im letzten Quartet op. 135 von Beethoven, welche in dem Aufsatz darüber (Nr. 40, Seite 314, 3. Notenbeispiel) beanstandet worden war, auf einem bedeutenden Druckfehler beruhen. Wir werden das Nähere hierüber mittheilen, sobald die Br. und Härtel'sche correcte Ausgabe vorliegen wird.

In Betreff der neulich von d. Bl. gebrachten „Bitte um Aufklärung“ wegen der aus Beethoven's Nachlaß verkauften Streichinstrumente ist uns ein Brief aus Berlin zugegangen, auf Grund dessen weitere genaue Nachforschungen möglich sein werden. Der Red. der Südb. M. Z. bemerkt hier bei dieser Gelegenheit, daß wir mit der Berliner Musikzeitung keinen Tausch pflegen, daß wir also die betreffende Notiz nur ihr entnehmen konnten, und, da dieselbe ohne Quellenangabe gedruckt war, sie für eine Originalnotiz gehalten hatten.

Die beiden ersten Gemandhansconcerte in Leipzig brachten Cherubini's Anatcon-Quartette, Beethoven's A-dur-Symphonie, desselben Luverrière op. 124 und Schumann's Symphonie in B. Alle Zuhörer ließen sich hören: die Sänginnen Fr. Antjeane Druvi aus Paris, und Fr. Buschke aus Dresden, dann Herr Bierzempke, die Pianistin Fr. Sara Wagner aus Berlin, und die Violinistin Fr. Fr. Fricke aus Elbing.

Bei der Stadtgemeinde Reichenberg in Böhmen ist die Stelle eines Musikmeisters mit einem jährlichen Gehalt von 500 fl. 8 W. zu besetzen. Die Concursfrist ist bis zum 30. Nov. bestimmt und man hat sich an den vorigen Magistrat zu wenden.

Bei Dössel in Leipzig ist erschienen: Motiv Hauptmann. Eine Denkschrift zur Feier seines 70 jährigen Geburtsfestes von Oskar Paul. Mit einem Vorworte von F. H. Schneider und einem Verzeichnisse der im Druck erschienenen Werke Hauptmann's. Diese Schrift enthält ferner außer der Charakteristik S.'s als Tonsetzer, Schriftsteller und Lehrer die ausführliche Biographie desselben.

Die dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ von Mitgliedern dieses Vereins zum Zweck künftiger Aufführungen oder zur Durchsicht einzuliefernden Werke müssen direkt an Hrn. Weigmann in Berlin adressirt werden. Die Herrn Einsender werden sich demnach Weigmann'scher Harmonik zu befleißigen haben! —

Von Hector Berlioz ist ein Buch erschienen: „A travers chants.“ Von Stuttgart wurde am 27. Sept. am Geburtstage des Königs, Eduard Dier „Wilhelm von Oranien“ zum ersten Male ohne besondern Erfolg aufgeführt.

Grönländer's „Jahrbücher für Musik“ treten nunmehr bald in's Leben. Der achte Band ist bereits unter der Presse. Franz Joseph Frlis gibt im 3. Theil seiner Biographie universelle des Musiciens einen biographischen Artikel über sich selbst, der so eben in der Reichers. M. Zig. Nr. 41 f. veröffentlicht abgedruckt wird.

## Wie e.

In der am 20. d. M. stattgefundenen Generalversammlung der Singsakademie legte Herr Georg Czortzowski sein Mandat als Vorstand dieses Instituts nieder. — Es wurden nun Herr Graf Kasimir zum Borckane, ferner Herr Wieselberger zum Schriftführer, Herr Eduard zum Cassier, und die Herren Dietz, Egger, Koschdy, Krenn und A. Schmidt zu Ausschüssen gewählt. Man vertritt sich von diesen Persönlichkeiten, „welche seit dem Beginne der Akademie getrennt und rechtlos für dieselbe gewirkt“, eine einheitliche würdige und thätige Repräsentation.“ Chormeister bleibt Herr Stigmayr, welcher sich wieder erholt haben soll. Die Rechnungslegung wies ein günstiges Resultat auf, da man einen Cassalüberschuß von 819 fl. 60 fr. zu vermelden hatte! Eine so glückliche Lage verdammt man gewiß zum großen Theil der „Reichsigen Passion, welche im letzten Concert alle Räume gefüllt hatte.“

Von hiesigen Kunstkreisen (?) sollen bedeutende Auftritte gemacht werden und die Gelonglerkreuzin Frau Mardefski, die sich in Paris nicht sonderlich wohl zu fühlen scheint, wieder nach Wien zu ziehn!

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Wochens: Wochens Nr. 363. — Wochens: Rothmatt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Böding, vormals G. F. Wäber & Witwe. Wochens: für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Vorbestellung: für 1 Jahr 7 fl. oder 3 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 30 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bekanntschaften, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Recensionen. (Requiem von Kiel, Fieder von Esfer und Anderes). — Eine Jugendarbeit Beethoven's. — Correspondenz aus Berlin. — Zeitungsfchau. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Recensionen.

### Requiem von Friedr. Kiel.

(Für Solo, Chor und Orchester op. 20. Leipzig und Berlin. Fortitur, Clavierauszug, Sing- und Orchesterstimmen.)

S. R. Die Berliner Kritik hat bekanntlich das vorliegende Requiem Kiel's nach dessen Aufführung im vorigen Winter durch den Stern'schen Verein den gleichnamigen Meisterwerken Mozart's und Cherubini's wenn nicht gleich, doch zur Seite gestellt und somit demselben den Ruhm einer in ihrer Art vollkommenen Schöpfung vindicirt. Ein so hochpreisendes Lob hat für ein neues Werk immer etwas sehr Bedenkliches und fordert von selbst zur schärfsten Untersuchung heraus, insbesondere diese Bl., welche über andere Werke desselben Autors kein gleich schmeichelhaftes Urtheil gefällt hatten.

Ob Mozart's Requiem, wie nicht minder die Cherubini'schen, bereits außer dem eigentlich kirchlichen Boden stehen oder nicht, jedenfalls muß ihnen die Bedeutung großer Meisterwerke der Tonkunst gewahrt werden. Denn wie man sich auch zu jener schwierigen Frage stellen mag, man wird doch nicht umhin können anzuerkennen, daß diese Werke in ihrer Art (abgesehen von den in Betreff der Autorität noch fraglichen Sätzen des Mozart'schen Requiems) vollendete erhabene Gebilde sind, wie sie eben nur aus Meisterhänden hervorgehen konnten. Man kann darüber streiten, ob es der kirchlichen Tonkunst zuliebe sich in das Gebiet tonlicher Malerei zu verirren und einfache Glaubenssätze oder Gebete in der Weise zu behandeln, daß die einzelnen Worte und Gedanken derselben sogleich in eine bis an die Lebendigkeit wirkliche Darstellung oder dramatischer Schilderung gehende Tonsprache gekleidet werden. Man ist zwar immer im Irrthum wenn man die Mozart'sche Zeit und etwa ihre unmittelbare Vorgängerin als einzig nach dieser Richtung vorgehend bezeichnet; denn wir kennen selbst von Palestrina Kirchenfätze, welche von der „Kreuzigung Christi“ handeln und dabei von so lebendiger Phantasie durchweht sind, daß sich dem Hörer sofort die Nacht an Golgatha in ihrer ganzen Dürstlichkeit aufthut; von Votti's bekannten Messen, Allegri's Messeren und andern Stücken ganz zu schweigen. Aber es ist doch ein großer Unterschied zwischen den malenden Stücken dieser Zeit und den späteren. Erstens sind jene durch ihre rein vokale Anlage weit transcendentaler und geistiger als diese mit ihrem instrumentalen Farbenschmuck; dann aber geht dort Alles vorerst in die Tiefe der Empfindung und die Malerei scheint nur diesem Zweck zu dienen; hier wendet sich die Musik vor Allem an die Phantasie, Bilder und Vorstellungen erzeugend, dadurch aber die Sinne weit mehr in Anspruch nehmend. Es hängt aber diese Erscheinung auf tonkünstlerischem Gebiet durchaus mit der historischen Entwicklung des kath. Cultus selbst zusammen. Derselbe ist von einer

wohl sinnigen aber dabei einfachen Form aus denselben Weg zur Pracht- und Farbentfaltung gegangen, den wir bei der Musik wahrnehmen. Es ist daher den Künstlern kein Vorwurf daraus abzuleiten, wenn sie sich der Bewegung angeschlossen, besonders so lange die Gegenströmung jener Entwicklung noch nicht aufgekommen war, welche in dem überhand genommenen Luxus und der Einwirkung auf die Sinne eine lebendige Erscheinung und ein Wirken von dem ursprünglichen Gesetzmäßigen und Entsprechenden erkannte. — Ueber alle diese Dinge läßt sich, wie gesagt, reden und streiten. Ueber allem Streit sieht aber der in sich selbst vollendete Styl eines Mozart'schen Requiems, die Erhabenheit seines Inhalts, die Fülle und Gebiegenheit der Gedanken, die Nothwendigkeit der künstlerisch strengen Ausgestaltung derselben.

Es fragt sich nun im Allgemeinen zweierlei Erstens: Wie hat sich dem oben auseinandergesetzten Thatbestande und dem unläugbaren Faktum einer entgegengesetzten Strömung gegenüber der heutige Künstler zu verhalten? Muß er, Zeitmächten gehörend die vor hundert oder auch fünfzig Jahren domirten, die schiefe geordnete Richtung durch weiteren Zubau noch schiefer machen? Oder soll er, eine spätere offenbar geläutertere Zeit im Auge haltend, für diese arbeiten? Oder soll, wenn ihm zum letzteren die Kraft mangelt, er lieber von Gebieten seine Hand lassen, wo sich (wenigstens momentan) unvereinbare Ansprüche begegnen und ihm große Schwierigkeiten in den Weg legen? Wir betonen offen, daß wir diese Frage nach den beiden letzten Fassungen bejahend, nach der ersten verneinend beantworten müßten; daß aber bei Kiel sich das Entgegengesetzte ergibt.

Die zweite Frage ist die, ob vielleicht das neue Werk in seiner Art, als modernes Produkt, eben so vollendet sei wie die älteren, so daß man mit Recht es ihnen an die Seite stellen könnte. Diese erfordert näheres Eingehen in das Werk selbst.

Jedes Kunstwerk, rein als solches betrachtet, unterliegt von vorn herein gewissen technischen Forderungen. Dieselben machen sich, je um so strenger geltend, je höher die Gattung steht, der es angehört. Bei einem Kirchenwerke, als der höchsten Gattung der Kunst, müssen durchaus, gleichviel ob es einer älteren oder späteren Zeit angehört, eiserne Consequenz in Anlage und Durchführung der Thematik, strenge Logik der Harmonie und Modulation, ebenso die untadelhaftesten Verhältnisse des Periodenbaues herrschen und dem Hörer als Zwiegebild des im Wechsel Beharrenden, des Ewigen, Erhabenen und der über allem irdischen Wirrwal stehenden „Harmonie der Welten“ gegenüber treten, ihm dadurch zuerst imponiren und ihn gefangen nehmen, dann mittelst jener Kraft, die der Ueberlegenheit eigen, ihn zu sich empor ziehen und ihm das wiedergeben, was ihm im Gebiete des Lebens verloren gegangen. Alles Unbedeutende, Begaume, Nichtsagende in Gedanken und deren harmonisch contrapunktischen Behandlung, alles sinnlich leppige und Gluthvolle, alle scharfe und unge-

löste Dissonanz schließt sich dadurch von selbst aus. Selbst Mozart huldigt in seinem Requiem noch diesen Grundsätzen wenigstens im Ganzen, wenn auch Einzelnes schon zu weich und subjektiv geriet (schrie er es doch mit dem Bewußtsein, daß es sein Schwanengesang!).

Kiel scheint es in diesem Punkte etwas leichter zu nehmen, als angemessen sein dürfte. Er huldigt allenthalben dem freien Styl so sehr, als daß seine Musik den Eindruck der inneren Nothwendigkeit machen könnte. Wir verstehen hier unter strengem Styl gegenüber dem freien nicht etwa das Vermeiden von Dissonanzen (wer wäre darin reicher als Bach?), oder das was man gewöhnlich „gebundene Schreibart“ (Vorbereitung der Dissonanzen) nennt, sondern die Consequenz der Stimmführung, die Consequenz in der Behandlung der Themas. Betrachtet man nach dieser Seite z. B. gleich den Anfang des Requiems, so sehen wir ein Motivo aus der Tiefe in einer fünfstimmigen Anlage canonisch aufsteigen.

Stimme der canonischen Anlage. 3.

Aber die Anlage kommt nicht zur Durchführung, da der Satz dort, wo er nun 4- und fünfstimmig werden sollte, dreistimmig bleibt, nicht etwa in Folge Pausirens der zuerst beginnenden Stimmen, sondern weil es dem Autor nicht gelingen wollte oder weil er keinen Werth darauf legte 4 oder 5 Stimmen zu schreiben. Daß mindestens die 4-stimmige Führung keiner sonderlichen Schwierigkeit unterlag, kann man aus folgender Fassung erkennen:

5. Takt. Mit Beibehaltung der Kiel'schen 3 Stimmen.

u. f. v.

ja wir zweifeln nicht daß auch der 5-stimmige Satz bei anderer Führung des Basses möglich wäre. Im darauf folgenden Kyrie scheint es uns ebenso wenig consequent, wenn die zuerst das Thema intonirende Stimme von der folgenden so beantwortet wird:

Ky-ri-e e - lo - i - son.

Daß auch hier trotz der etwas ungünstigen Bewegung der

Melodie zwischen dem 8. und 6. Ton der Leiter eine größere Consequenz möglich war, dürfte folgendes flüchtig entworfenes Beispiel zeigen:

3. Takt.

Zur Consequenz gehört ferner die ihrem Charakter entsprechende Behandlung der Stimmen. Wenn nun der Alt im 16. und 18. Takt eben dieses Kyrie's auf einmal mit dem Bass in Octaven geht, so ist das nicht nur arm, sondern es klingt einem feineren Ohre auch trivial und frech. — Daß wir ferner Quinten nicht als „strengen Satz“ hinnehmen können, dürften unsere Leser voraussehen; wir müssen deßhalb aus diesem Kyrie einige Takte hervorheben, die dem Componisten eines Requiems von Rechts wegen nicht passieren sollten. Seite 17 der Partitur steht nämlich in einer Stelle, die überhaupt sehr gewaltiam modulirt, folgendes:

und Seite 19 gleicherweise sogar in Augensimmen:

Um noch weitere Beispiele für Uebelt klingendes aufzustellen so folge hier eine Stelle aus dem Lacrymosa, wo Seite 78 die verminderte Quint in den Chorstimmen in folgender Weise (allerdings durch Akkorde der Posauten etwas gemildert) auftritt:

Posauten:  $\begin{matrix} d & es & c & des \\ a^{\flat} & g & g^{\flat} & f \\ e & es & d & des \end{matrix}$

Unmittelbar darauf findet sich eine Modulation, die wir nicht anders als gequält nennen können:

NB.



NB.

Auch der, Seite 84 und 85 vorkommenden Führung von Violine 2. und Viola (später Cello) können wir beläufig bemerken keinen Geschmack abgewinnen, obwohl eine defekte Harmonie vorhanden:

NB. Tempo grave!



Ob ferner Stellen wie die im Quam olim Seite 97, besonders aber Seite 104

NB.



mit dem Prädikat: „geniale“, oder etwa mit dem: „uneinliche“ Stimmführung zu bezeichnen wären, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Arm und zugleich unschön finden wir ferner die figurirte Gegenstimme im Osanna, statt welcher doch leicht ein wirklicher Contrapunkt stehen konnte:



u. f. w.

Dieses kleine Verzeichniß „freier“, aber unschöner, gezungener oder arm klingender Stellen könnten wir leicht noch vermehren, doch möge es vorläufig mit den Angeführten genug sein.

Der Bach'sche und Mozart'sche Stimmführung zu würdigen weiß, der dürfte nach obigen Beispielen wohl fürden, daß es mit der „Ebenbürtigkeit“ Kiel's noch seine guten Wege hat. Doch wollen wir auch nicht unterlassen zu erwähnen, daß solche Nachlässigkeiten (oder was sonst?) in dem weitläufigen Werk immer noch ziemlich vereinzelt vorkommen, obgleich wir eben hier ihr gänzliches Abhandensein zu verlangen das Recht hätten. Jedenfalls wird der Leser zugeben, daß wir nicht nach allem Obigen auf den höchsten Standpunkt der Kritik nicht stellen dürfen um Kiel gerecht zu werden. Versuchen wir es daher mit einem niedrigeren.

Eigentlich scheint der Autor das Werk nicht für die Kirche, sondern für den Concertsaal geschrieben zu haben. Es spricht dafür außer manchen Umständen, auf die wir hier nicht näher eingehen, die erste Aufführung des Werks in einem Berliner Concertsaal und auch die auf einigen „Effekt“ abzielende Einrichtung des Werks, so z. B. die, daß das Dies irae von dem voraus gehenden Kyrie nicht getrennt sondern mit ihm durch einen Solo-Paukenwirbel (2 Takte crescendo) verbunden ist. Auch die große Instrumentirung (Streichquartett, alle gewöhnlichen Holzbläser, dann 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Po-

saunen und Pauken) dürfte das Werk von selbst in den Concertsaal verweisen. Nehmen wir nun diesen zur Basis unserer Beurtheilung, nehmen wir dieses Requiem als ein „Musikwerk religiösen Inhalts“, so werden wir ihm weit gerechter werden können. Wohl müssen wir auch hier noch beschränkt bemerken, daß aus ihm zwar der christlich religiöse Text uns verwandl anpricht, daß die Musik aber noch immer weit davon entfernt ist dem christlichen Bewußtsein zu entsprechen, da der beinahe orientalisirte, mitunter auch welt-schmerzende Ton darin dem geläuterten und geheiligten Wesen dieser Religion im Ganzen nicht ganz analog ist, im einzelnen aber auch der Charakter des Requiem-Textes, in seiner Eigenschaft als einfaches Gebet, zu solcher detaillirten Materie (wie im Dies irae u. f. w.) mindestens keine nothwendige Veranlassung bietet.

Im Concertsaal kann solche dramatische, daher nur eigentlich entsprechende Behandlung jedoch weit eher gewürdigt werden, ja das phantastische Wesen solch religiöser Musik wird die Hörer hier in höhere Regionen führen als es dieser Ort sonst mit sich bringt, daher denn auch sogar etwas künstlicher Verdienstliches in solcher Behandlung der Kunst liegen kann.

Das Kiel'sche Werk vermag hier in der That eine gute Wirkung hervorzubringen, nämlich durch die poetische Wärme seines Colorits, durch den Sensualismus seines Gehalts. Ein rascher Uebertritt über den Charakter der einzelnen Nummern wird dies wenigstens theilweise bestätigen.

Eine in der Tiefe mysteriös und in langgezogenen Tönen (F-moll Largo) beginnende Instrumental-Einleitung verfehlt uns sofort in schauerliche Orabgewölbe; der einfallende Chor stimmt einen Trauergesang an, zuerst in einfach paralleler Declamation das Requiem intonirend, dann in schöner Erhebung (Es-moll, B-moll, Des-dur, As-dur) das Lux perpetua ansprechend, und im luceat eis in contrapunktischen (imitirenden) Formeln Glanz und Fülle verbreitend. Darauf in As eine recht schön empfundene Soloflüte „de teo hymnus“, die sich durch alle vier Stimmen zieht, und deren Begleitung sich in der Höhe wie leise Orgelklänge aufbaut; diese Stelle, aus der der vollere Chorklang wieder zum Requiem zurückführt, gehört zu den schönsten des Werks. — Das Kyrie für Doppelpchor, dessen Begleitungsform (porschlagende Bässe, nachschlagende Afforde) an sich unbedeutend, besonders aber in einem Werke dieser Art etwas commun erscheint, leidet sehr unter den schon weiter oben angegebenen Unvollkommenheiten. Ueberhaupt bringen die vielen chromatischen Gänge darin, die geschraubten Modulationen, die gewaltthätigen wiederholten Aufschreie auf der frei eintretenden Dominant-Septime (mit kleiner Note) den Eindruck des Uebertriebene hervor. — Im Dies irae ist natürlich die ganze Hölle los. Unisono's aller Bläser und aller Singstimmen, schwirrende Sechszehntel der Geigen, fortrückende Septalforde in wüthigen Vierteln erwecken Schauer und Furcht. Im quantus tremor scisspilttern sich die Stimmen wie hin und herfahrende Hüllengeister; im tuba mirum finden die Posaunen imitatorische Beschäftigung, und das spargens sonum wird in gehörig grellen Farben gemalt. Das mors stopebit et natura ist durch ängstlich an einander geschlossene Afforde des Chores dargestellt und die Flöte, dann die Clarinette und noch andere Instrumente winkeln dazwischen ein oft wiederholtes halbtrübes Motiv. Von gar nicht ablen Effert ist ferner die ebenfalls wiederholt vorkommende harmonische Nüding, welche zum ersten Mal das com resurgit creatura in Tone heidet. Ebenso die in schwebenden Halbnoten wie ein Zug von Nonnen einerschreitende Stelle quid sum miser. Bei rex tremenda wiederholt sich das Hauptthema. — Das Recordare wird durch einen neuen Satz gebildet (B-dur  $\frac{3}{4}$ , Andante com moto). In diesem Stück, das Solostimmen übertragen ist und dessen Melodie von einer nur wenig aber charakteristisch ausgeschmückten vierstimmigen Begleitung getragen wird, ist ein merkwür-

dig schmerzlicher Ton herrschend, dem sich wohl Niemand so leicht wird ganz entziehen können; empfindliche Gemüther werden sogar bis auf's tiefste gerührt sein; man schweigt darin, wie man eben zu Zeiten in seinen Schmerzen schweigen kann; aber wir wenigstens finden diese Art von Schwelgerei, der wir uns selbst hinzugeben nicht umhin konnten, schwächlich, krankhaft. Immerhin liegt in dieser Affecten, in dieser zweiten Harmonisirung des Themas

Andante con moto.

Sopr.: Re - cor - da - re Je - su

(ungesähr)

pi e!

ein gewisses bestechendes Etwas, das, wenn es auch weit nicht hierher gehörig versteht, doch ein gewisses Talent des Auctors für solche Stimmungen und ihren Ausdruck befundet. Bei dem qui Mariam stellt sich eine ungemein fromme, ja rührende Melodie ein, später kehrt das Thema wieder und das Stück gestaltet sich somit selbständig und abgerundet. — Im Confortatis C-moll  $\frac{3}{4}$  Moderato, treten die drei Poëtanen unisono mit einem von der übrigen Blasharmonie imitirten Motiv auf und man merkt sofort, daß es sich um die Verdammten und um höllische Klammern handelt. Die Farben sind so brennend, daß das folgende ruhige Voëa me einen ganz enormen Gegensatz dazu bildet. — Der Componist zeigt sich hier in einem Lichte, das ihn beinahe als einen Geistesverwandten Dante's erscheinen läßt, ein Vergleich der ihn gewiß nur ehrt, der aber auch zugleich seine Stellung zum Ganzen der Kunst bezeichnet. — Im Lacrymosa schlagen Mozart'sche Klänge etwas mehr als billig an unser Ohr, doch hat der Componist durch Imitation seiner Begleitungsfigur das Mozart'sche ein bißchen in Schumann'sches verwandelt.

Grave

Der Ausdruck dieser Nummer ist wieder ein überaus schmerzlicher, um nicht abermals zu sagen: weltlich-schmerzlicher. Man denkt dabei unwillkürlich an H. Heine. Was das in einem Requiem sagen will, möge der Leser selbst beurtheilen.

Das Domine, welches nach dem vorhergegangenen in F-moll stehenden Satz (Schluß in Dur) etwas grell in Es-dur hereinbricht, ist von nicht geringer Prachtentfaltung in seinem Thema, und nicht von geringerer Wortmalerei als die vorigen Sätze. Es ist fast kein Wort darin, das nicht seinen besonderen Ausdruck erhielt. Bei dem „poenis interni“ wird sogar der Zuhörer gereizt und ihm eine Kette von Modulationen vorgeführt, die jedesmal nach Will statt nach Dur auflösen; ein verwünschter Einfall! — Bei dem „Ore loonis“ gähnt einem ordentlich ein fürchterlicher Rachen in Gestalt eines

Alles verschlingenden verminderten Septimenakkords mit größtlich tremolirenden Geigen entgegen! — Wie Mozart vertieft sich auch Kiel bei dem Texte „quam olim Abraham“ in eine ganz gewaltig lange Fuge, die übrigens, mit Ausnahme einiger Einzelheiten, gewiß recht wirksam ist. Nach dem in B-dur  $\frac{12}{8}$  Allegretto von sich folgenden Solostimmen gebrachten Hostias, in welchem die einzelnen Chorstimmen in nicht uninteressanter Weise allmählich wieder mit dem quam olim-Thema pianissimo einsetzen, folgt mit dem ersten Thema des Domine ein Schluß, der im modernen Sinn „prächtig“ genannt werden kann, und gewiß überall einen Beifallssturm hervorrufen wird. Wir hörten einst einen Prediger, der sichtig auf der Kanzel so luriöse Anekdoten auf, daß man jeden Augenblick das peinliche Gefühl hatte, jetzt werde das andächtige Publikum in schallendes Gelächter ausbrechen. Ebenso würden wir bei diesem Schluß, so prächtig und passend er sonst ist, in der Kirche das peinliche Gefühl haben, daß etwas Unangemessenes darauf folgen werde.

Vom Sanctus, Benedictus und Agnus können wir im Allgemeinen bemerken, daß der Componist da er hier absolut Nichts zu „malen“ vorfand, sich auch beschränkt hat, die Grundstimmung dieser Sätze zum Ausdruck zu bringen. Das Sanctus (C-dur  $\frac{3}{4}$ , Adagio) führt ein Motiv zuerst in den Blasinstrumenten, dann in den Singstimmen durch, das den Anfangsworten des Textes entspricht und von den Streichinstrumenten in einer sich gleichbleibenden Figur begleitet wird. Zu tabeln ist die Deklamation des Pleni sunt:

Pleni sunt

Das Osanna (dieselbe Ton- und Taktart, aber Allegro) können wir nicht anders als trivial nennen, nicht allein wegen der schon oben getadelten Gegenstimme, sondern auch wegen seines Themas selbst, welches innerlich (harmonisch) arm, auch in der weiteren Ausführung arm bleiben muß. Contrapunktische Kunst scheint nach diesem und beinahe allen ähnlich angelegten Sätzen unseres Requiems dem Autor nicht in genügender Maße eigen zu sein und wir müßten ihm rathe, noch fleißig bei S. Bach in die Schule zu gehen. Es wird ihm dann nicht mehr passieren, daß er die Stimmen, statt sie selbstständig weiter zu führen, nicht selten in ein bequemes unsono übergehen läßt wie z. B. Seite 128, oder daß er so steife Gegenstimmen schreibt wie den Sopran und Alt Seite 125. — Das Benedictus (As-dur  $\frac{3}{4}$  Andante) ist für 4 Solostimmen mit alternirendem Chor geschrieben, entschieden polyphon gehalten, und geht dann im  $\frac{3}{4}$  Takt in das Motiv des früheren Osanna über, das jetzt piano und von einer lausenden Sechzehntelfigur begleitet auftritt. Beiläufig bemerkt können wir den hohen Eintritt und die weitere Führung des Sopran auf der Sylbe „in (excoelsis)“ Seite 139 nicht billigen. — Das Agnus in die Haupttonart F-moll zurück, und bringt ( $\frac{3}{4}$ , moderato) durchweg aphoristische Sätze die sich zu keinem organischen Ganzen zusammenschließen und daher kaum einen günstigen Total- und Schlusseindruck aufkommen lassen. Der von einer Instrumentalfigur eingeleitete und vielfach unterbrochene Gesang der Hauptworte:

Ag - nus De - i

C.B.

hat etwas Uebertriebenes in sich, was allerdings der ganzen

Behandlungsweise unseres Requiem entspricht, aber eben auch nicht sonderlich zu loben ist.

Die Instrumentierung des Werkes ist, wie schon oben gesagt, eine sehr reiche. Es ist dem Componisten offenbar sehr um Tonfarben zu thun. Manchmal scheint es uns als hätte er besser gethan mehr Rücksicht auf Fülle des Satzes zu nehmen; doch würde uns das Eingehen in Details hier zu weit führen; auch getrauen wir uns nicht hierüber Entscheidendes auszusprechen, bevor wir das Werk gehört haben, denn die Instrumentierung ist eine Welt voller Täuschungen. — Auch über gewisse sonderbare Schreibweisen wollen wir kein Aufhebens machen. Wenn man einmal, wie unser Componist, sich so tief in chromatisches und enharmonisches Material eingelassen hat, dann ist die Rechtschreibung immer eine sehr verwickelte und praktischen Rücksichten überlieferte.

Alles in Allem erwoogen, können wir dem vorliegenden Werke nur wünschen, daß es an verschiedenen Orten, wo man Chor und Orchesterkräfte für neuere Werke in Bereitschaft hat, in Concerten aufgeführt werde. Man wird sich gewiß durch zeitlichen Erfolg belohnt finden und, mag das Urtheil der Kenner auch minder überschändig ausfallen als in Berlin, doch dem Componisten jene Achtung nicht versagen können, die dem strebenden Talent und einem Werk gebührt, das unstreitig viel Schönheiten aufzuweisen hat, enthalte es daneben auch manches Unschöne und Verwickelte, oder sei es selbst als Ganzes, historisch betrachtet, die Fortsetzung eines — Irrthums.

Die Ausstattung durch die Verlags-handlung ist eine äußerst splendide und schöne, auch ist im Ganzen, im Verhältnis zur Wasse der Noten, große Correctheit zu rühmen. Nur ein paar Druckfehler sind uns in der Partitur aufgefallen: Seite 17 muß die erste Note im letzten Takt des Solisten wohl ein halbe sein. Seite 18 fehlt im Cello im 5. Takt vor g das h. Seite 33 muß im 2. Takt des Singbass ein b statt z stehen. Im Hostias fehlen die Bezeichnungen „Solo“ bei zwei Stimmen, später im Bass: „Chor“. Seite 115 muß die letzte Note des Alt es heißen statt g: Seite 126 die erste Note des Tenor e statt d. Im Agnus Seite 148 Takt 2 wird der Alt ungewißhaft f g und der Tenor as b heißen müssen.

Heinrich Effer, 3 Lieder mit Begl. des Pianoforte, Op. 51. Mainz, Schott's Söhne.

- — 3 Lieder Op. 52. Wien, Lemy.
- — (3 Lieder) Op. 53. Wien, Lemy.
- — 6 Lieder Op. 56. Mainz, Schott's Söhne.
- — 6 Lieder Op. 61. Verfahe Verlag.
- — Liederalbum, Op. 65. Verfahe Verlag.

D. Eine stattliche Reihe neuer Geistesprodukte dieses uner-mülichen Sängers. Die Beurtheilung derselben wurde uns freilich dadurch etwas erschwert, daß wir früher, um es nur offen zu gestehen, die so fruchtbare Muse Effer's nur aus der Ferne kannten; denn nach Compositionen in der süßlichen gehaltenen Weise Rüden's und Proch's, denen uns E. nachzu-streben schien\*), konnten wir, an gesündere Kost gewöhnt, un-möglich großes Verlangen tragen. Indem wir genöthigt waren, obige Lieder genauer zu prüfen, mußten wir dem Componisten das Streben zugehen, seinen Melodien mehr Kraft und Gehalt zu geben, und wirklich klassischen Mustern, zumeist Schubert, zu folgen. Einfach, anspruchslos und ohne Sorgen nach äußer-lichen unästhetischen Effekten, in fester, geschickt gehandhabter Form, und glänzlich erreicher Klangwirkung, traten uns die meisten der Lieder entgegen. Doch ist der Componist damit den Anforderungen, die wir nun einmal zu stellen gewohnt sind, nur wenig näher gekommen. Eine Zeit, welche die unerschöpfliche Ge-

nialität Schubert's, die geistvolle Feinheit Mendelssohn's, die poetische Gewalt Schumann's gesehen hat, verzeiht den Mangel dieser Eigenschaften auch dem redlichsten Streben, und dem besten Willen nicht, und muß Ereignnisse letzterer Art einer niederen Sphäre zuweisen. Die Melodien Effer's, sobald wir deren einmal mehrere hintereinander kennen lernen, machen sehr bald den Eindruck von Monotonie, und schablonenmäßiger Arbeit; Umfang, Theile sind fast immer gleich, dieselben Rhythmen kehren immer wieder, gewisse hergebrachte, auch wohl entlehnte Phrasen, finden sich auf jeder Seite, besonders bei den Schläfen und in der Modulation. Weist gibt der Rhythmus der Gedächte unmittelbar den der Melodie, was wir beim Genie, welches originelle, kraftvolle, vollkommene Melodien zu schaffen weiß, loben, was aber, wo diese fehlen, ein sicheres Zeichen schwachen Talentes ist. Noch weniger aber können wir dem Componisten eine tiefere poetische Auffassung nachrühmen.

Die Lieder sind eben einfach „in Musik gesetzt“, mit Noten und Begleitung versehen, aber wir müßten kein einziges zu nennen, welches den tieferen, psychischen Gehalt seiner Worte erfaßte, und zum Ausdruck brächte; und doch sind die meisten Texte in der Beziehung glücklich gewählt. Freilich meinen wir hier nicht die ganz gewöhnlichen Mittel, die Empfindung verschieden auszu-drücken. Das weiß ein Musiker, wie Effer, wohl, daß ein trauriger Text langsame Tempo, entsprechende Tonart und Rhythmen verlangt und derartige schwerere Fehlgriße wollten wir ihm nicht vormerken. Aber was hilft es dem Maler die richtige Farbe zu wählen, wenn sie nicht unter seiner Hand Leben gewinn und in seiner Seele mit dem Darzustellenden zu einem poetischen Ganzen erwächst, statt ihm äußerlich anzuhafte? Als schlagende Beispiele dieses Mangels betrachte man das Lied vom tauben Mütterlein, Op. 56. Nr. 2; eine wie gewöhnliche flache Melodie muß diese ergreifende Situation sich gefallen lassen! Wie platt ist der Ausdruck in Op. 56. 3. („Ich wohn' in meiner Liebsten Brust“ von Rüden), oder in Op. 65. 4. (Sängers Trost von Karner), vieler anderer zu geschweigen. Wir würden die Lieder Op. 62 (alle auf Burns'sche Texte), als in Gehalt und Eins-fachheit die übrigen überragend bezeichnen; aber auch unter ihnen hat folgende Melodie Flag gefunden:

Allegro moderato.

Dein bin ich, mein treu - es Lieb, dein und ob-ne

Wanten dein mit je-dem Her - zens-schlag, jeg - li - chem Ge-  
dan - ten!

1c.

Nach trivialer und dabei steifer ist das Lied Bakody's: „Ich saß es laun“ behandelt (Op. 52. 1.), und so ließen sich leicht Beispiele häufen, um zu zeigen, wie äußerlich, beinahe fabrikmäßig diese Lieder zu Stande gekommen. Mit diesem Mangel poetischer Auffassung verbindet sich vielfach ein ziemliches Ungeschick in der Deklamation. Wir sehen gewiß darin nicht die Hauptaufgabe der Gesangs-kunst; wir überlassen das den Zünftlern, die nur deklamieren, aber keine Musik machen können, wir wissen, daß musikalische Gestaltung überall obenan stehen muß. Aber der wahre Tondichter muß es verstehen, innerhalb derselben auch dem einzelnen Worte, wo es bedeutsam ist, gerecht zu werden, und überhaupt beliebige Fehler zu vermeiden. Da Effer's Lieder meist Strophenweise behandelt sind, so muß sich oft in einer späteren Strophe das Wort der Melodie gegen den

\*) Der Herr Ref. hat wohl das unglückliche, vom Componisten spä-ter gewiß selbst verwerfliche, „Mein Engel“ im Auge. D. R.

wahnen Ausdruck anbequemen, und bei so manchen trockenen und wenig sagenben Melodien wirkt das doppelte Verlegen. Zum Schluß können wir dem Componisten leider auch nicht das Zeugniß geben, daß er sich im Einzelnen überall von dem salonmäßigen zurückgehalten habe, und daß j. B. mancher in der Höhe angehaltene Ton am Schluß nicht gerade aus künstlerischer Intention hervorgegangen ist. —

Justus Amadeus Lecker, 6 Lieder für eine Singstimme mit Piano, Op. 28. Dresden, Friedel.

— — Musikalische Gedankblätter für eine Singstimme. Mit Vgl. des Ffte. (Nr. 1 — 15). Leipzig, Hübbling.

— — Lied für Chor und Solo, „des Lebens Tag“ u. Dresden, Schönsfeld.

Der Componist dieser Fieder schreibt schon Op. 28; doch begegnen wir dem Namen zum erstenmale. Das Verlangen in denselben, den Gang seiner Entwicklung aus seinen früheren Werken kennen zu lernen, haben vorliegende Lieder nicht in uns erregt. Alle an Eifer gerigten Mängel fehlen hier in erhöhtem Grade wieder, und dabei wirkt hier und da eine gewisse Absichtlichkeit auch einmal eine höheren poetischen Flug zu nehmen, selbst aus überrauschend. So j. B. macht er aus dem Schiller'schen Alpenjäger ein größeres, dramatisches Ganzes, dessen Eindruck auf uns ein fast humoristischer war, da Wollen und Können auch so gar nicht harmonirte. Sonst sind die Melodien meist steif und gewöhnlich, und tiefere, poetische Darstellung nirgends gelückt; die Begleitung tritt mitunter in Ver- und Zwischenspielen anspruchsvoll hervor. Neues und Selbständiges haben wir auch nicht in einem Takte finden können, höchstens mitunter Absonderliches und Affektirtes; dergleichen verbirgt sich zumeilen hinter scheinbar ganz Schlichtem und Einfachem, wie j. B. in dem Liede „die Nonne“ Op. 28, Nr. 5, wo uns der naiv sein sollende Ton einschließen verleiht, und überdies dem Charakter des Gedichts zu widersprechen scheint; während die Begleitung mit der Nachahmung des Klostersglockens in einformiger Weise das Ganze beherrscht. Das Stüd für gemischten Chor mag, fein und zart gefungen, nicht übel klingen, Stimmunglich und Modulation ist im Ganzen schlechter. Aber wenn doch nur irgendwo eine durchschlagende Melodie, oder nur ein wirksames ausgeprägtes Motiv sich fände, welches dem Ganzen einen bestimmten Charakter gäbe, und eine Art künstlerischer Befriedigung gewährte! Aber dieses ewige Declamiren, diese ewig sich wiederholenden tausendmal gehörten Affordfolgen und melodischen Phrasen — sie können nur von Neuem den völligen Mangel selbständigen Talents documentiren.

Fr. Petreus, Liturgie für Männerstimmen. Potsdam, Stein, Partitur.

Die meist kurzen Sätze dieses Festes lassen kaum eine Beurteilung nach allgemeinen Gesichtspunkten zu; sie sind lediglich für den Gebrauch beim Gottesdienste bestimmt, und jeder andere musikalische Zweck liegt ihnen fern. Daher können sie an diesem Orte nur eben erwähnt werden, da der Maßstab des Kunstwerks wegfällt. Leider können wir doch dabei nicht unklar zu bemerken, daß derselben Mangel jeder freien Bewegung in Harmonie und Rhythmus, dieselbe Steifheit und Armuth, ja Abwesenheit jedes wirklich das Gemüth erregenden, oder auch nur Interesse erweckenden Gedankens hier wiederfinden, wie wir sie früher einmal bei Männerchören desselben Verfassers erwähnen mußten. Wir meinen, derselbe sollte lieber keine Noten schreiben.

## Eine Jugendarbeit Beethoven's.

E. N. Wir haben von Beethoven nur drei nicht sehr bekannte Original-Clavierquartette (das am häufigsten gespielte Quartett in Es ist Arrangement des Quintetts op. 16), welche als oeuvre posthume erschienen sind, aber offenbar der frühesten Periode seines Schaffens angehören.

Demnach in dem Trio op. 1 ist der Componist weit über die Schreibweise in diesen Quartetten hinaus; er zeigt da eine ungleich größere Gewandtheit und Sicherheit in dem Bau der Sätze, in der Modulation und Stimmführung, sowie besonders auch in der Behandlung der Streichinstrumente, kurz — er ist da schon der jugendliche Meister. Nicht so in den drei Clavierquartetten, welche jedoch trotzdem einiger Beachtung wohl werth sind, nicht nur, weil sie schon manches wirklich Schöne enthalten, sondern auch weil es von besonderem Interesse ist, mehrere wohlbekannte Stellen aus den Clavierfonaten op. 2 (theilweise in noch etwas unvollkommener Gestalt) darin zu finden, welche Vorbeuten für wüthig erachtete, der Gegenwart, oder er wohl die drei offenbar zurückgelegten Quartette preisgeben wollte, entrisfen zu werden. —

Das 1. Quartett (Es-dur) beginnt mit einem ziemlich langen Adagio, dessen Anfang etwas an den der schönen Sonate mit Violine von Mozart in G (Nr. 7 in Andre's Ausgabe) erinnert; an denselben schließt sich unmittelbar ein feuriges Allegro con spirito, wohl der bedeutendste Satz in allen drei Quartetten. Am Schluß seines 1. Theils gleichen 4 (hier wiederholte) Takte einer Stelle im 1. Satz des C-moll-Trios op. 1; dort folgt ihnen aber statt bloßer Reiteration ein ausdrucksvoller Nachsatz. Im 2. Theil kommt es zu seiner ordentlichen Durchführung, sondern man ist sehr bald bei der Wiederholung des 1. Theils wieder gelangt, dessen Schluß jedoch durch eine längere Coda ersetzt ist. Der letzte Satz, ein einfaches Thema mit Variationen, erscheint im Wesentlichen als eine Nachahmung ähnlicher Sätze Mozart's; doch fehlt noch hier und da der rechte Fluß in der Figuraton. Jedes der Streichinstrumente ist mit einer Variation bedacht; in den übrigen verhalten sie sich rein begleitend und das Clavier dominiert zum Theil in ziemlich brillanter Weise. (Bar. 5.) —

Das 2. Quartett (in D) steht dem vorigen an Gehalt etwas nach. Das 1. Allegro folgt wohl ziemlich schwungvoll an, bleibt aber nicht so auf gleicher Höhe, wie das des Quartetts in Es. Eine gegen den Schluß des 1. Theils Am-dur wiederkehrende Figur hat, etwas verändert, im ersten Satz der 4er-Sonate op. 2 wieder Platz gefunden:

Am wirklich durchführung fehlt es auch hier noch ganz; es ist nur eine zuletzt ziemlich seltene Modulation von A über h G e C F B zurück nach A, zu welcher Violine und Viola Afordlungen in gebundenen Akorden ausführen, die zu den Motiven des 1. Theils in keiner Beziehung stehen. Im Anbante (bis-moll) wäre Nichts besonders hervorzuheben, als etwa die ausdrucksvolle Stelle, Takt 17—20 des 2. Theils; der letzte Satz ist ein heiteres Mando im  $\frac{3}{4}$  Takt, dessen Hauptgedanke an ein Triofinale von Haydn erinnert; in den Partien der Streichinstrumente zeigt sich hier schon mehr Leben als bisher, und der Schluß, den dieselben dem Clavier 2 Takte später nachspielen, also allein damit abschließen, ist eigenthümlich kammig:

Das 3. Quartett (in C) endlich ist dasjenige, in welchem wir mehreren später in die Sonaten op. 2 übergangenen Motiven und Figuren begegnen. Im 1. Allegro entsprechen zunächst die Takte 18—20 fast genau den Takten 21—25, des 1. Satzes der C-dur-Sonate (op. 2 Nr. 3); ferner findet sich hier Takt 37—42 das zweite Thema dieses Satzes; nur wiederholt es sich nicht in d-moll wie dort, sondern es folgt gleich dieselbe Figur in Schöpfungstücken, die in der Sonate nachher ebenfalls (nur in a statt d) auftritt. Die Hauptmelodie des Adagio begründen wir



Isfort als wohlbekannt aus der Sonate op. 2 Nr. 1 in c-moll; sie ist in den ersten 5 Tacten ganz die nämliche, weicht aber nachher nicht unmerklich ab, und es ist dabei interessant zu sehen, wie Beethoven einen früheren Gedanken in einer späteren Composition wohl wieder benützt, aber ihn so viel schöner und vollendeter fortzuführen weiß. Auch weiterhin fällt er in der Sonate die Stimmung wohl besser sich, während im Quartett Soloflicker der Violine und Viola folgen, ein reichlich verzieretes, etwas steifes Figurenwerk, welches gegen die einfache Unmüdigkeit jener vorhergegangenen Hauptmelodie merkwürdig abfällt. Den Schluß macht ein hübsches, munteres Rondo, aus welchem jedoch nichts in die Sonaten op. 2 übergegangen ist. —

## Correspondenzen.

### Wien.

— Die ältesten Concert-Institute haben in diesem Winter den Reigen begonnen, und zwar, wie ein eigenthümlicher Zufall es wollte, nicht nur an demselben Tage und zu derselben Stunde, kaum 500 Schritte von einander getrennt, sondern beide mit einer Suite von Bach. Wir können über die, welche in der Symphonie-Toirade unter M. Taubert's Leitung, am 11. Nov. aufgeführt wurde, nicht berichten, denn wir waren in dem Concerte der Sing-Academie, wo die H-moll-Suite für Streich-Orchester mit oblig. Rôte unter der Direction des zweiten Dirigenten M. Blumner den ersten Theil des Programms bildete. Da sich nicht bestreiten läßt, daß unsere Kunst sich nicht gerade in einer Zeit reicher Productivität befindet, sondern die heutigen Compositionen im Gegenheil durchschnittlich an Tiefe und Reichthum des Geistes und Gemüths haarer zu werden scheinen, so ist ein Zurückgreifen auch zu den Orchester-Compositionen Bach's durchaus erwünscht, und entspricht um so mehr den beiden erwünschten Statten, als sie beide „im Allgemeinen“ auch dem Besten unter dem Namen nicht held sind. Wir sagen im Allgemeinen nicht hold: weil die stattgefundenen Ausnahmen nicht allein aus künstlerischen Motiven herzuweisen sind.

Die Ausführung der Bach'schen Suite durch das Viebig'sche Orchester bewies, daß man sich schon mehr in die Musik einzulernen beginnt. Untergeordnetes trat von selbst mehr zurück, die musikalischen Pointen wurden sicherer erfaßt. Immer noch blieb (wie das nicht anders zu erwarten, da höchstens wohl zwei Proben stattgefunden) Manches zu wünschen übrig. Zuerst ging das Ganze durchaus nicht sicher genug, dann stimmten die Verzerrungen (Triller) nicht durchgängig, und wurden in zögeriger Weise zu hart eingeleitet; ferner wurden die Syncope häufig nicht als solche gefühlt, d. h. nicht mit einem Accente sondern noch mit Angabe des folgenden Tacttheilstriches; endlich aber traten die zweiten Violinen und Bratschen in ihrem obligaten Antheil nicht genug hervor. Hier müßten wir an der Frage anlangt, wie es in dieser Hinsicht überhaupt heute zu halten. Wenn uns der Hauptartikel in Nr. 29 dieser Zeitung, die verdienstvollen Klavier-Angebungen Bach'scher Werke von H. Franz betreffend, in diesem Punkte zwar für incompetent erklärt, so zögen wir uns doch zu der „Waffe“ der gewissenhaftesten Musiker, die fort und fort in Bach's Werken studiren und leben, und denen darum das Wort nicht so rundweg abgeknipst werden darf. Wir sind vor allen Dingen nicht der Ansicht, daß Bach unserer Zeit das sein müßte, was er seiner Zeit war; denn trotz alles geistreichen Gehaltes als alle Nicht-Nachbeter haben nicht die Zeiten die Künstler gemacht, sondern die Künstler ihre Zeiten. Alles Vollendete schmeht hoch über allen Zeiten. Wir halten nichts von Corneilles Metaphrasen und Conf. zeitgemäßen Verbesserungen der griechischen und lateinischen Klassiker, sondern freuen uns, daß man von den Leistungen Shakespear's mehr und mehr abgesehen, dem wahren Shakespear auch auf der Bühne gerechter zu werden beginnt. Im Gegentheil freuen wir uns, daß man unsere blaßere, materiell genüßsüchtige und so geistlose Zeit heranzubildet, daß sie Bach werde, was seine Zeit ihm war. Hierzu gehört vor allen Dingen, daß wir, in der vor uns liegenden Productionen aneignen, uns auch bemühen, in der Reproduktion seinen Standpunkt zu gewinnen. Ist die Technik des Orchesterzusammenspiels, was die Auffassung von rhythmischen und anderen Special-Effekten anbelangt, heute eine höhere: würde ein Bach'sches Orchester, — vorausgesetzt die entsprechende Besetzung — eine Schumann'sche Symphonie kaum

so leicht bewältigen können, so kann dasselbe in umgekehrtem Sinne auch ausgesprochen werden; denn dafür geht unser Orchester die Uebung des Spiels im polyphonen Styl noch ab. Diese aber besteht darin, daß eine jede einzelne Stimme die strengere Inaechaltung des durchgehenden Tactes, sowohl den äußerlichen Schmelz als auch den inneren Gehalt der von einem „Enthausen“ gelegentlich „unendlich“ genannten Melodien Bach's forrext und tonvoll zu Gehör bringe. In diesem Stadium ist von der mato repetitio noch das Beste zu erwarten. Bei dem sonst so gut eingeprielteten Viebig'schen Orchester hatte M. Blumner's sächliche Mäße, dasselbe zusammenzuführen! —

Neben der lebenserfüllten, in den verschiedensten Theilen contrastreichen, überall interessanten und fast überreichen Suite stand Wilfinger's, eines Berliners, vor längerer Zeit schon herausgegebener Psalm de profundis, für 4 vierstimmige Chöre mit Solos. Der Verfasser bemüht sich, Bethovens Bahnen zu betreten, ohne daß ihm das göttliche Blut dieses Pantheismus karakozyn durch die Adren fließt. Seinen Intentionen auch ein Gott gebricht ihm das Können, und wird er mit vielen Werken schwierig den Himmel fürmen. Wenn nicht andere Chören aus eines Besten betreten, so fürchten wir, daß auch ihn das Loos der Titanen treffen, und die Jüdel der Wolke „Vergessenheit“ sich über ihn lagern wird. Wir vermöchten in den Ohren der Erlöse nur moderne Effekte zu erkennen, und vermüßten in den Themen durchgehends den musikalischen Gehalt, durch den die daran gewandte Arbeit ihren Werth erhält. Die Einheit des Ganzen war die der Rantonic, und von charakteristischer Färbung der so verschiedenen Theile des herrlichen Psalms wenig zu spüren. Bedenklich ist uns, daß der Compositor kein neueres Werk vorführte. Bei dem großen Streben, welches sich in dem obigen aber lungbig, steht zu hoffen, daß Herr Wilfinger in der dazwischenliegenden Zeit nicht fehlen gelassen ist.

Im Uebrigen haben wir nur zu berichten, daß R. Kadetz seinen Unternehmungen dadurch eine festere, materielle Basis zu geben gedankt, daß er einen Verein begründet. Bei der, in der gewaltigen Progression zunehmenden Bevölkerung Berlins steht es ohne Zweifel nicht an den Kräften zu einer solchen neuen Inscription, und ist noch viel zu thun, bis wir uns z. B. mit Frankfurt a. M. messen können. Einem so tüchtigen und thätigen Künstler, wie M. Kadetz ist gewiß zu wünschen, daß sich ein recht zahlreicher Chor um ihn schaare.

## Zeitungsschau.

In einem hiesigen Kunstblatte wurden kürzlich Berd's, „des Liebings“ zu vieler Publikum's, gute Zeiten um der ehlen Gerechtigkeit willen verteidigt, und dabei bemerkt, die „deutsche Musikkritik“ sei „in der Regel so exklusiv, so in abstrakte Theorie und nationale Parteilichkeit verfaßten, daß sie schließliche Alle die nicht so exklusiv denken und fähigen mit Gewalt in's oft entgegengesetzte Lager treibt.“

Die deutsche Musikkritik hat nicht nötig sich deshalb zu ängstigen oder solcher Ueberläufer wegen zu grämen. Ebenso gut könnte es vorkommen, daß der mehr die „Publikation“ als die Kunst und die geistige Bildung berücksichtigende Standpunkt der un-deutschen Musikritik Alle, die nicht so schlotterig denken und fähigen, ins entgegengesetzte Lager trieb. Die Frage ist, ob auch die Kritik compasslos in allen möglichen Sumpfen waden und sich darin recht behaglich fühlen, oder ob sie sich von der Philosophie der Kunst leiten lassen soll. Die „deutsche Musikritik“ ist nicht exklusiv gegen italienische und französische Musik, sofern sie die Eigentümlichkeit dieser Nationen zum reinen künstlerischen Ausdruck bringt; sie vermischt vielmehr nur jene absichtslos polyglotte, sogenannte cosmopolitische neuere Musik, die Allen gefallen will, sich aber überall nur das Ueferliche aneignet und dadurch zur Caricatur wird, seien die betreffenden Werke nun von einem Italiener oder Franzosen oder Deutschen.

In einem Berichte aus „Wie s b a d e n“ (süddeutsche Musikzeitung v. 12. d. vor. M.) hebt der Berichterstatter u. a. heraus, daß im 6. l. g. Administrations-Concerte der Clarinet-Virtuos, Herr Blacis aus Würfel, die Transcription einer l. g. Fantasié-Caprice spielend, bewies, „daß er sein Instrument wie eine Violine zu behandeln versteht — eine Stufe, die wohl als die möglichste erreichbare hiesig

bezeichnet werden darf;“ daß im 8. degl. Herr Misfa Häuser in einer Burleske „der Vogel auf dem Baume“ „auf eine allerliebste Art in reizenden Fagelottetten mit den besiederten Sängern des amerikanischen Urmaltes fokettierte;“ daß in demselben endlich „der stolische Birnsee auf dem Instrumenten-schloß, Dophilide;“ Herr Colofanti aus Rom, eine Fantasie über Traviata und sein Souvenir b' Italia „auf dem schwerfälligen Instrumente so vollendet spielte, daß man an dem Tone nach einem Horn- und der Technik nach einem Klötenbläser zu hören vermeinte. — Es wundert uns nur, daß nicht auch der Gesang der resp. Sänger und Sänginnen sich für des Berichterstatters Ohr in Acrostiche und Mantrommel verwandelte, und erinnert uns an einen weitand schwedischen Concertbericht der von Tyroler Sängern erzählt, daß nachdem dieselben Anfangs allerlei Thiere des Waldes mit Stim nachgeahmt (obwohl man derlei origineller und auch besser von den Thieren selber hören könnte) sie zum Schluß versuchten, auch Menschenstimmen nachzuahmen, was — total mißglückte.

(C.-z.) Welch einen Wagen Old-England außer für Vertheiltes und Vuddings und Focks auch für Musik-Flasche, gleich viel welcher Gattung, hat, erhebt aus folgender, der „Niederrheinischen Musikzeitung“ (Elsa, Wilsch) entnommenen Ueberschau des in dem 139. J. Musikfest zu Glocester b. J. Geleiteten.

Erster Tag: Morgens 10 $\frac{1}{2}$  Vollständiger Gottesdienst mit Vurgie, Predigt und Gesängen (To Deum Jubilae) Mittag 1 $\frac{1}{2}$ : Haydn's Schöpfung (Fr. Tietjens). Abends 8 bis 11 $\frac{1}{2}$ : Meyerber Anstellung's-Duettüre, Verdi Cantate, Beethovens Egmont-Lub, Violin-Phantastie über schottische Walzer, (Herr Sainon) Schatenwalzer aus Dinorah Miß Parepa; außerdem Soli und Duetti aller möglichen Gattungen.

Zweiter Tag: Mendelssohn's Elias. Abends: Mozart Stücke aus Idomeus, Einführung, Figaro, Zins, Finales aus der Zauberflöte; dann: Sternbale-Bennett's Inauguration Ode, mehrere Sologänge, Weber's Freischütz-Lub, Mendelssohn's Hochzeitsmarisch.

Dritter Tag: Mendelssohn's Lobkänge-Cantate nebst einer Anweisung an Chören und Soli aus Händel's Judas-Maccabäus. Abends: Bendier's Uadino.

Am. „Die Ausführung“ (sagt der Berichterstatter: „ist viel zu mühselig übrig, obwohl die Uadine den großen Vorzug gehabt hatte, am Montag probirt worden zu sein, eine Ehre, die außer ihr nur dem „Lobkänge“, dem „Judas Maccabäus“, der „Cantate von Verdi“, und der „Ode von Sternbale Bennett“ zu Theil geworden; alle übrigen Sachen: „die Schöpfung“, „Elias“, „Messias“, sämtliche Orchesterstücke wurden und werden gewöhnlich ohne Probe gemacht. Daher wurde denn auch selbst eine so bekannte Duettüre, wie Rossini's zu Wilhelm Tell vermaßen verbannt, daß es ein Scandal war.“ — Unter den übrigen 15 Nummern kamen ein Fletenlohn (von Proten), ein Brauwalzer (Fr. Tietjens), etwas Bellini, etwas Weber, etwas Walse und ein Pater noster a capella von Meyerber; zum Schluß God save the Queen.

Vierter Tag: Händel's Messias. (Freitag den 12.) glänzender Ball als Schluß des Festes.

## Nachrichten.

Aus dem Prospekt der Verlags-handlung J. D. Weigel in Leipzig zu A. v. Donner's „Elementen der Musik“ (einem den Dilettanten sehr empfehlenswerten Buche, auf das diese Bl. noch zurückkommen werden), erfahren wir, daß von demselben Verfasser auch eine „Geschichte der Musik“ zu gewärtigt ist.

Eine „Geschichte der Musik in Rußland“ von Fürst Jussupoff ist im Erscheinen begriffen und der erste Band bereits ausgegeben.

Laut einer im Briefkasten der N. Z. f. M. enthaltenen Mittheilung wäre also Wied nicht der Verfasser der in jener Zeitung abgedruckten und mit D. A. S. bezeichneten Artikel (Schumanniana u. s. w.) Wie

mag nun aber Jemand eine Ehre gebrauchen, die die ausgeprägten eines Andern ist? —

Die Gebrüder Müller haben sich außer in Leipzig auch in Rumburg, Götha, Weimar, Halle, Altenburg, Gera und Chemnitz hören lassen. In ihrer zweiten Abend-Unterhaltung in Leipzig spielte Herr C. Weinde Clavierstücke: „Conrante, Preludium und Fuge“ eigener Comp. Theodor Mühlbrecht, Chorbruder des Hoftheaters in Braunschweig, hat die Composition einer großen Oper „Onjao Waja“, Text von Ferd. Hollant, vollendet.

In Mainz fand am 15. Oct. zur Vorseier der Enthüllung des Schiller-Monuments im Stadttheater eine Aufführung des Händel'schen „Judas Maccabäus“ unter Leitung des Herrn Käßl statt.

Die Musemconcerte in Frankfurt a. M. sollen dieses Jahr nur zwei vermehrt werden (12 statt 10), und die Werke neuerer Componisten Berücksichtigung finden. So theilt die Niederrh. Bz. mit und gibt ihre Bestimmung zu erkennen.

Ebenfalls werden Herr Wälfinghoff über die Elemente des Generalbasses und der Harmonik, Herr Heutel über die Methodik des Clavierpiels, Theorie und Literatur der Musik (namentlich für Damen) öffentliche Vorträge halten.

Das erste Gesellschaftsconcert in Köln fand am 21. October statt und brachte die Troica von Beethoven; ferner wurden gegeben die Oberon-Duettüre von Weber, ein Violinconcert von Spohr, mehrere Vocalstücke von Gade, Mendelssohn und Hauptmann, und sang Herr Etobach ausen Recitativ und Arie aus Gram's Tod Jesu („Jerusalem soll Mordthau“), dann eine Arie von Sacchini nebst mehreren Liedern.

Am 3. Gewandhausconcert in Leipzig am 23. Oct. sollte die neue Concertduettüre von A. Rubinstein zur ersten Aufführung kommen.

Joseph Fischer, der seiner Zeit berühmte Bassist ist in Mannheim, wohin er sich seit längerer Zeit zurückgezogen hatte, gestorben.

In Aachen sollte am 23. October Bad's Cantate „Reichster Gott wann werd' ich sterben“ mit Stodhausen als Solosänger zur Aufführung kommen.

Frau C. Schumann concertirt im Elsaß.

Bei Riez-Biederermann in Leipzig und Wintertur ist so eben in Clavierorgel und Chorsimmen erschienen: Messe für 4 stimmigen Chor und Orchester von Rob. Schumann, op. 147, Nr. 10 der nachgel. Werke. Partitur und Orchesterstimmen erscheinen später.

Wie in.

Kirchenmusik-aufführungen des Alteschmelter Kirchen-Musikvereins im November: Am 1. (Allerheiligen) Messe und Eintagsfüße von Carl Seyler. Am 3. (Aller Seelen) Requiem von Tomášek. Am 6. Requiem von Mozart. Am 9. Messe von Weigl. Am 15. Messe von Einpionter. Am 23. Messe von Raumann.

Herr Hellmesberger bringt das Programm für 8 Quartettfeiern zur öffentlichen Kenntniss. Dasselbe verpricht an Robitaten und jeltener gehörten Werken: Brahms' Clavierquartett, (Rauvricer), Galsb-art, Quintett, G. Freyher, J. Raff, Quartett, A. Müller Schön, Claviertrio; Seb. Bach, Concert für ein und Concert für zwei Clavier.

Der kaufmännische Gesangsverein unter Leitung des Chormeisters J. P. Goldschmidt wird, nachdem seine Statuten die beherrschende Genehmigung erhalten haben, am 10. November die Generalversammlung, und nach derselben seine Stiftungsfestdiner abhalten. —

Im Hofopertheater sollen noch im Laufe dieses Jahres zur Ausführung kommen: Mozart's „Così fan tutte“ Wagner's „Tempter und Jüdin“, Wagner's „Tristan und Isolde“.

Programm des ersten philharmonischen Concerts (Sonntag den 2. Nov. Mittags halb 1 Uhr im Hofopertheater): „Lied, Duettüre zur Iphigenie in Aulis, Händel, Concert in G (Nr. 2 der jungen. Dode concerte), Mozart, Arie aus der „Entführung“ Gesang von Frz. Walter, Schumann Duettüre zu „Genoveva, Mendelssohn, Symphonie in A-moll.

Johannes Brahms wird am 29. November Abends im Musikvereinsaal ein Concert geben.

## Briefkasten der Redaktion.

A. in K. Wir hielten es nicht für so dringend.

Berichtigung. In Nr. 43, Seite 338, Spalte 2, Zeilen 7 von unten ist zu lesen Tenne statt Tonne.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Carl Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Verleger: Wollfart Nr. 863. — Ausgabe: Rohlfart Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Hüsing**, vormals **G. W. Müller's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Postverrechnung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 16 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt: **Josef Haydn und seine Mäcene.** — Rezensionen (Quintett von E. Naumann, Kof's „Zauberflöte“). — Lokales. — Historische Notizen. — Nachrichten — Briefkasten.

## Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

Von Dr. L.

Der Inhalt nachstehenden Aufsatzes ist das Ergebnis wiederholten, durch meine Verhältnisse leider nur nach Stunden nicht nach Tagen besseren Aufenthaltes in Eisenstadt. Wenn das Resultat trotz dieser unliebamen Kürze dennoch bedeutender ward, als ich gehofft, so möge man erweisen, welche Ausbeute Desjenigen barren müßte, dem Zeit und Mittel zu Gebote stünden — und wie vielen edlen Pfisterretoren der Residenz stünden sie zu Gebote — um während eines Aufenthaltes von Tagen oder Wochen an diesem, durch Haydn und seine merkwürdigen Mäcene berührt gewordenen Orte reichliches, biographisches Material zu sammeln und so an einem unserer großen Musik-Trias ein Eckschwert zu vollziehen, das gleicherweise als Pflichtgebot erhebt.

Wer etwa Lust dazu in sich verspürte, möge sich spüren. Zeitgenossen Haydn's, Mitglieber der einst hochberühmten Capelle z. c., aus deren Munde ich noch als aus erster Quelle schöpfen konnte, leben zwar daselbst noch, aber hochbetagt und der Eine und der Andere bereits auf einer Stufe des Alters und der Gebrechlichkeit angelangt, wo die Lebensdauer vielleicht nur mehr nach Monden, nicht mehr nach Jahren sich mißt \*).

Die mit einem so vorgedrängten Alter verknüpfte Geistes- und Gedächtnisschwäche dieser, mir sonst durchaus als Ehrenträger bezeichneten Zeugen mögen das vielleicht hier und da bemerkbare Schwanken ihrer Aussagen, so wie die Kürze der mir zu Gebote gestandenen Zeit das Lächerliche und Fragmentarische dieses Aufsatzes entschuldigen.

„Kein Held ist groß vor seinem Kammerdiener.“ Dies absehbende aber die Nation, der es angehört, so ganz charakteristische Sprichwort sollte verbessert eigentlich also lauten: „Kein Held ist groß, der es nicht auch vor seinem Kammerdiener.“ Freilich würde sich bei Anwendung dieses Präfixes die Zahl menschlicher Größen ungläublich reduciren, aber unter ihnen dann auch nur solche, die als ächt erprobt und in ihren Reihen auch Josef Haydn sich finden. Fürwahr: hätte sich von allen diesfalls bezeichneten Zügen nur jener erhalten, daß Haydn's langjähriger Diener und Copist Geleer — Vater der berühmten Tänzerin — wenn er morgens in Abwesenheit desselben das Zimmer durchräucherte und sich unbelaßt glaubte, vor dem Bildniß des Mannes, den er wie eine Gottheit verehrt, mit der Rauchspitze einige Zeit stehen blieb, wie vor einem Altar ein Opfer darbringend, so würde dies allein schon mehr als hinreichen, den eigentümlichen Zauber zu bezeichnen, den dieser lebenswürdige Genius auf alle,

die ihm näher traten, ausgeübt, und von dessen Nachwirkung trotzdem, daß nicht weniger als ein halbes Jahrhundert dazwischen liegt, ich mich selbst noch zu überzeugen vermochte, da einem meiner Erzähler bei der bloßen Erinnerung an ihn zuweisen die Stimme versagte und ich ihm Zeit gönnen mußte, sich wieder zu sammeln und sein Auge zu trocknen.

Von der körperlichen Erscheinung dieses vorzüglichen Mannes machten sich wohl Alle — darunter auch ich — eine ganz falsche Vorstellung, die ihn nur aus den oft bis zur Caricatur getriebenen Kupferstichen und Lithographien kannten, wo er in Gestalt eines hageren, zopfigen, grämlichen Schmelzsterges gemüth- und geistlos uns anblidte. Wie ganz anders erscheint er nach der Schilderung seiner noch lebenden Zeitgenossen und, dieser entsprechend, auch auf einem lebensgroßen Bildniß bei Fürst Esterházy in Wien, wo man auf den ersten Blick von der fremdartigen und trotz ihrer Unschönheit eben so interessant als anziehenden Gestalt frappirt wird.

Haydn sitzt hier in stattlicher Kleidung, von Statur eher klein als groß zu nennen, an einem Tisch, den Zeigefinger der einen Hand, wie von einem musikalischen Gedanken überrascht, sinnend an den Mund geklehrt; der Kopf ungewöhnlich groß, die Stirne, trotz der etwas zu tief in sie herabgekrüchten Perücke breit und bedeutungsvoll; der obere Äußer, von den Schläfen begrenzte Augenbrennrand zeigt jene, bei allen großen Tonsetzern bemerkte, charakteristische Knochen- und Spannung der Muskelpartien daselbst, die der ganzen Physiognomie derselben den so eigentümlichen Zug stillen inneren Forschens und Lauschens verleihen. Der seelenwollste Ausdruck dunkelgrauer Augen und ein leises, schallhaftes Lächeln um den Mund vollenden, was an diesem Kopfe schön und anziehend zu nennen, während die in ihren unteren Partien unförmlich aufgetriebene, zugleich von Pockennarben verunstaltete Nase, die der Maler in ihrer ganzen Häßlichkeit nicht einmal darzustellen gewagt hat, eine verbinsliche vorragende Unterlippe und ein massiv breiter Unterfiefer das Vortheilhafte des Gesammtindrucks wieder zerstören und Cavater somit nicht Unrecht haben mochte, wenn er Haydn's Kopf nach oben genial, nach unten trivial gefunden. Reduct man hiezu noch einen fast krankhaft ins Schwarzgelbe spielenden Gesichtsteint und eine Stimme, die sich näselnd \*) stets in hohen Tönen bewegte, und

\*) Sie rührte von einem Nasenpolypen her, der später in Wien durch eine Operation entfernt ward, sich aber unangenehm in kleinerer Gestalt wieder erzeugte. Die Art und Weise, wie ihn der berühmte englische Wunder- Hunter davon bereuen wollte, ist für den Engländer und Haydn zu charakteristisch, als daß sie nicht hier eine Stelle finden sollte. Er erer, dessen Bekanntheit, wie so vieler Celebritäten, Haydn in London gemacht, hatte ihm wiederholt eine Operation vorgeschlagen, die der von Natur schickter und lurchtlose Meister immer und immer verhol. Schon nahe die Zeit seiner Abreise von England heran, da wurde er unter irgend einem Vorwande zu Hunter geladen. Kaum war er eingetreten und die ersten Begrüßungsformalitäten vorüber, spran-

\*) Der Eine — Brincker — ist mittlerweile gestorben.

man wird gesehen müssen, daß dieser Mutag wenigstens in seinem Aeußern nichts von einem Apoll an sich hatte.

Wie Lord Byron seinen Hinfuß, empfiand auch Haydn das Unwohlthun seiner körperlichen Erscheinung schmerzlicher als billig und suchte selbst im Alter noch durch gewählteste Kleidertracht die Mißgriffe und Unbilden der Natur zu verbessern. „Er war immer wie aus einem Schachtel gezogen“ sagte Frau Uhl, Gattin des ehemaligen fürstlichen Capellmitgliedes, die Beide, jetzt hochbetagt, den unvergesslichen Tonsetzer noch gekannt hatten. Aus einem schriftlichen Berichte des letzteren lese ich eine hierauf bezügliche Stelle ihrem ganzen Inhalt nach hierher:

„Im Jahre 1808 wurde in Wien in der Kirche der Ursulinerinnen ein Fest gefeiert, wozu musikalische Vespere und Messe bestimmt war. Der Fürst ließ seine Capelle — damals 60 Köpfe stark — auf seine Kosten zur Executur dahin kommen. Hummel, Kreuzer, Preinold wurden aufgeführt, jeder eine Messe dazu zu schreiben, aus denen der Fürst wählen wollte. Die Wahl fiel auf die Hummel'sche. Bei dieser Gelegenheit machte die Capelle in Heinen Abtheilungen Haydn ihre Aufmerksamkeit, darunter auch Hummel mit den Sängernaben und ihrem Chormeister. Haydn saß an einem Tische, in seinem schwarzen Kleide, die Perücke sorgfältig kämmt, das Hemd mit Spitzenmanschetten geziert; auf dem Tische lagen neue Handschuhe, Stock mit goldenem Knopf und Hut. Als er Hummel ansichtig ward sagte er: Nun, lieber Hummel, ich höre schon, daß du eine so schöne Messe geschrieben und freute mich darüber. Ich hatte dir's ja öfter prophezeit, aus dir wird noch was Rechtes. Fahr nur so fort und denke: Alles Schöne und Gute kommt von Oben. Zu den Sängernaben gewendet, sagte er: Ich war auch einmal so ein Singsub; der Reutner hat mich von Hainburg nach Wien mitgenommen zu St. Stephan. Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavier unter den Arm und ging damit auf den Boden, um ungestört mich üben zu können.“ Seid nur recht brav und fleißig und vergeß nie auf Gott.“

Weit besser als durch die ertelente Kleidertracht wurden Haydn's körperliche Unvollkommenheiten durch einen seltenen Verein von all jenen liebenswürdigen Eigenschaften des Herzens verdeckt, die mehr als alles übrige geeignet sich zeigen, das dem überlegenen Genius von jeher mehr feindliche als freundliche Menschenvolk wieder mit ihm zu versöhnen. So wenig wie einem Kinde konnte man einem Manne gram werden, in dessen ganzen Wesen die harmloseste Kindlichkeit sich aussprach. Niemand hatte diesen Grundzug in Haydn's Charakter besser aufgefaßt, als die für verwandte Naturen so fei-

nen Inzucht zeigende Kinderwelt. Wenn Haydn in Eisenstadt über die Gasse ging, rannten die Kinder, die er so sehr liebte und deren erklärter Liebster er war, in hellen Scharen und mit dem Geschrei hinter ihm drein: Haydn Papa! Haydn Papa! Und dieser, ihm von den Kleinen, für die er wie sein Bruder in Salzburg stets süßes Futter in den Taschen trug, oktroyirte Name wurde auch stereotyp von den Erwachsenen gebraucht.

Wie zu den Kindern fühlte sich die in dem Grunde mehr weibliche als männliche Natur auch zu weiblichen Kreisen vorzüglich hingezogen, denen er sich immer gleiches so vieles Wesen, das gerne zu necken und genect zu werden liebte, und manch andere Unterhaltungstalent, namentlich einen unerschöpflichen Schatz lustiger und lächerlicher Anekdoten, die er mit vielem Humor vorzutragen wußte, gleich sehr empfahl. Noch in seinen alten Tagen kegelte er in dem benachbarten Höflein mit Sängertinnen der fürstlichen Capelle um die Wette, und Frau Uhl, die als kleines Mädchen die Regel zurecht setzte, erhielt manchen Großen dafür von dem heiteren Greis, in den man sich, wie sie sagte, verlieben mußte, sobald er nur den Mund aufthat. Haydn selbst legte großen Werth auf diese Erfolge bei der Damenwelt, die aber bei seiner abschredenden körperlichen Häßlichkeit wohl zumeist nur geistiger Natur gewesen sein mögen; doch wurde mir eine Frau V., Gattin eines fürstlichen Sängers, als diejenige bezeichnet, mit der er in intimere Verhältnisse getreten sein soll.

Dem mag nun wie immer und Haydn von dieser Seite nicht ganz fieden- und vorwurfslos sein, so werden diese Vorwürfe in den Augen billig Denker wenn nicht ausgehoben, doch gewiß gemildert, wenn man das eigenthümliche Gesicht bedacht, das diesen für häßliches und Familienglied so ganz gespassenen Mann in der Gestalt jener Negare getroffen, die er als Frau nach Hause geführt. Von widerlichen Aeußern, und dabei herlos und roh, zänktlich und eifersüchtig, bigott und verschwenkerisch, so ward sie mir mit selbster Uebereinstimmung geschildert.

Mit geduldigster Resignation schied Haydn sein Hauskreuz durch eine lange Reihe von Jahren getragen zu haben, bis er endlich erst in späten Tagen sich auftrafte, es abzuschütteln. Den Anstoß dazu gab, wie mir Hr. Prinsler, einer der beiden einst so berühmten Hornvirtuosen der fürstlichen Capelle erzählte, folgender Vorfall. Von den Londoner Conservatoren hatte sich Haydn in Gumpendorf, einer der Vorstädte Wiens ein Haus gekauft, das im ersten Stock einen Eintrittsalon, rechts davon ein Zimmer für ihn, links eines für seine Frau enthielt. — Zwei Fräulein aus einem der angesehensten Häuser waren eben wieder gekommen, dem Meister ihre Bewunderung und Ehrfurcht zu bezeugen und schritten durch den Salon auf dessen Zimmer los, da öffnete sie plötzlich die Thüre links, die Alte steckte den Kopf heraus und freilichte: „Was sind denn das wieder für zwei laubere Figuren?“ Der höchst ansößige Nebenbegriff, dem sich diesem Verlustausdruck in Wien verknüpft zu sein pflegt, zog Haydn Verdrießlichkeiten zu, reiste aber auch zugleich mit einmal den Entschluß, sich seines Weibes zu entledigen; er schickte sie nach Baden bei Wien zum Schallacher Stoll — demselben, für den Mozart sein Ave verum geschrieben — in's Exil, wo sie noch geraume Zeit lebte, dann im Jahre 1800 starb. So konnte der Greis wenigstens während des letzten Decenniums seines Lebens „sein Theil in Frieden essen.“

Eine schwierigere Stellung als bei dem Kinder- und Weibervolk, deren Herzen ihn wie von selbst anzulocken, hatte Haydn offenbar jenen fürstlichen Personen gegenüber, denen er unter, sowie dem Kämflerpersonal, dem er übergeordnet war. Gern wird dies Jeder zugeben, der sich an die schimpfliche Mozart erinnert, die der doch so lebenswürdige Mozart am Erbischöflichen- und die keineswegs glänzende, die er später am Kaiserhofe gespielt, oder der sich die fürchterlichen Explosionen in's Gedächtniß ruft, die auf dem Lebensgange Händel's

gen plötzlich drei baumharte Kete auf ihn los, radten ihn und wollten ihn mit aller Gewalt an einen Stuhl setzen. Zum Tode erschrak ichling Haydn mit Händen und Füßen als so fürchterliche Weise um sich, daß die drei Gemalten, unermüdet das kleine Männchen zu bändigen, ihn wieder führen lassen mußten. Lebend vor Schreck und Horn trar er vor Dunter und hin und schrie: Er wolle nicht operirt sein! Er verheißte mit allem Pölsigum: Er habe vermerkt, Patient werde sich zu Ehren erheben, durch so geschickte Hand besetzt zu werden, und verabschiedete ihn fort und vornehm.

\*) Dieser Heiß scheint übrigens den lebhaftesten Knaben nicht an der Ausübung gelegentlichen Mutwillens gehindert zu haben. Darin er sich ja sogar rühmen, daß ihm auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia ein „regenerer Schilling“, d. i. eine wichtige Tracht Kurfürstliche ad posteriora applicirt wurden, weil er vor ihren Augen trotz wiederholten Verbotes auf einem Bangerüst in der Luft Burg lebensgefährliche Gummistift getrieben. Noch hypergenioser mag sich Joseph's Bruder, Michael als Sängertnabe angefaßt haben, denn als dieser, schon ein Greis, von Salzburg wieder nach Wien gekommen, um eine dem Kaiser gewidmete Messe selbst zu dirigiren, ließ er, an dem Convicegebäude vorübergehend plötzlich stehen und sagte, von Erinnerungsschauern ergriffen, zu seinen Begleitern: „Dort oben habe ich ja sämmtlich meinen „Schilling“ bekommen.“

und Beethoven's von Zeit zu Zeit stattgefunden, wenn diese energischen Geister mit der zu Kabbalen und Intriguen leider nur zu geneigten Künstlerwelt in Collision gerieten.

Zwei glückliche Umstände mochten Haydn über alle Schwierigkeiten hinweggehoben und seine in dieser Hinsicht so heitere Lebensbahn gebetnet haben. Nach oben hin war der Tonmeister seinen fürstlichen Mäcenen, wie dem Fürsten Nicolaus Joseph, und seiner Kunst — oder, wie dem späteren Fürsten Nicolaus, um des Mäcen's willen, der sich bereits an seinen Namen knüpfte, fast eben so wichtig und unentbehrlich, wie sie um der Erbtönen willen ihm; andererseits mußte bei der ihm untergeordneten Künstlerwelt Kabbale und Neid sich entzweifeln sehen einem Manne gegenüber, der trotz seines bereits europäischen Rufes als Vorstand und Dirigent die Humanität und Bescheidenheit selbst war. Während Meyerbeer, als er mit dem trefflichen Orchesterpersonal des Wiener Opernhauses den Propheten einstudirte, dasselbe um der elendesten Koppaliten willen so insahndeln zu dürfen glaubte, daß die maßlos gesteigerte Erbitterung darüber nahe daran war, in eine Emeute auszubringen\*), war Haydn's Manier zu dirigiren die ruhigste und gelassenste von der Welt; selbst bei besonders heißen Stellen seiner Compositionen, wo für irgend ein Instrument ein Solo eintrat, lagte der Alte bloß über die ungeheure Brille, die er auf seine Nase gequetscht hatte, zu den betreffenden Solisten hin mit einem so freundlich anmundernden, zugleich so unmaßgeblich bittenden Blick, als wollte er sagen: Jetzt, lieber Herr, wäre halt wieder an Ihnen die Reihe, sich und mir Ehre zu machen. Prinstler versicherte mich, diese durchaus so noble und humane Weise, mit der Haydn, in dem Künstler die Kunst ehrend, seine Capelle leitete, sei für sie alle ein weit empfindlicherer Stachel weitersender Ehrgeizes gewesen, als wenn er mit allen „Salzamentern“ und „Donnerweitern“ unter sie gefahren wäre.

Andererseits hatte wohl auch der Meister alle Ursache mit einer solchen Capelle, wie sie Fürst Nicolaus aus allen Ländern zusammengelassen, zufrieden zu sein und was es aus stets, kleine Ausnahmen abgerechnet. So konnte z. B. wie Hr. Plaimschauer, ehemaliger Orchestermitglied und Vater des jetzigen verdienstvollen Chorregenten zu Wr. Neustadt erzählte, bei den zwei großen Messen, in deren einer beim Crucifixus sonderbare Orgelarrpeggien, in der andern beim Agnus ein Paukenfoto vorkommt, der Organist und Faustik es Haydn nie zu Danke machen; er lief daher, wenn diese Stellen kamen, zur geheimen Belustigung der Mitwirkenden, hurtig wie ein Wiesel zur Orgel und Pauke hin und producirte selbst. Ob unter seinen Händen diese Bizarrerien, deren Ungehörigkeit der Componist wohl selbst im Geheimen fühlen mochte, gewonnen hatten, steht dahin.

Sonst aber gab es nur ein Ding, was ihn am Dirigentenpulte ernstlich aus Laune und Fassung zu bringen vermochte, wenn eine Sängerin oder sonst ein Virtuose sich bestimmen ließ, seine Compositionen durch eigenmächtige Schönredl verschönern zu wollen. Doch auch da begnügte er sich, bloß mit seiner Periffloge die künstlerische Annahme in ihre Schranken zurückzuführen. Diese gutmüthige Ironie, die, weil mit so viel Bonhomie gepaart, ihren Zweck erreichte, ohne zu verletzen, war überhaupt die einzige Waffe, der er sich zur Abwehr Andern gegenüber gern und oft bediente. Als Johann Fuchs, Vice-Capellmeister und Haydn's Schüler die vermeintlichen Schönheiten einer Messe, die er componirt hatte, allzu selbstgefällig herausstrich, rief endlich Haydn, dem es zu toll ward, lachend aus: Fuchs, Fuchs! ich sehe schon, du beginnst dem alten Haydn über den Kopf zu wachsen; ich werde mich recht

zusammen nehmen, und auf's neue zu studiren anfangen müssen.“

Es war dieser Fuchs einer der Wenigen, die man mit als solche zu bezeichnen vermochte, mit denen der Tonsetzer in ein intimeres freundschaftliches Verhältnis getreten; eine, bei seiner genialen Aufgewecktheit und Socialität kaum erklärbare Bizarrerie, da Fuchs, zwar ein rechtlicher Charakter, aber sonst, gleich seinen Compositionen, ein zum Sterben langweiliger und trockener Patron gewesen. Begrüßter ist's, daß Haydn, die Hande des Altes abgerechnet, auch sonst gerne mit seinem lebenslichen Vender Johann (gest. 1805) verkehrte, der weber mit dem Genie noch den vorzüglichsten Stimmitteln seiner beiden Brüder begabt, wohl nur durch Josef's mächtige Fürsprache eine Stelle als Tenorsänger in der fürstlichen Capelle gefunden; ein heiterer anspruchloser Mensch, der Musikunterricht gab, nebenbei allen Mädchen, trotz des Schabernacks, den sie ihm fort und fort spielten, die Cour machte und gern bei einem Gläschen Wein lustige Lieber vortrug. Im gegenwärtigen Kapellenhause, dem einstigen Franziskanerkloster, das der Fürst Nikolaus angelauft und in das Gasthaus „zum Engel“ umgewandelt hatte, und wo auch Beethoven, Salieri, Kreutzer, Ghyrowe, Vogler u. c. bei ihrer jeweiligen Anwesenheit auf Kosten des Fürsten wohnten, zeigt man noch als Pendant zu dem bekannten Haydnstübchen in Salzburg, das Zimmer, wo Josef in Gesellschaft seines Bruders Johann und Fuchs zu weilen ein Gläschen Wein getrunken. Gleich Beethoven liebte er vorzüglich Rothen, trank aber nie mehr als ein Seidel davon; von Tabak schnupfte er ausschließlich die gelbe Sorte, und auch diese nur mäßig.

Ein weit entschiedeneres Bedürfnis als für diese materiellen Genüsse hatte er für Bewegung im Freien und den Anblick der Natur, die er leidenschaftlich liebte. Im Freien componiren zu können, war seine Luft und das lichtentfaltungsfähige Gärtenchen an östlichen Ende Eisenstadt's, das er von einem fürstlichen Beamten gemiethet, beharrt noch den hölzernen Pavillon, in welchem Haydn oft und viel geschrieben.

Die Art seines Componirens war, daß er die im Kopfe mehr oder minder ausgearbeiteten Entwürfe zuerst auf einzelne Notenblätter und dann erst, wenn im Kopfe und auf dem Papiere bereits alles klar und vollständig vor ihm stand, die Partituren, die daher so wenig Correcturen zeigten, zu schreiben pflegte. Jene Rapidität des Concipirens und Producirens, die bei Mozart, Schubert in Erstausmen setzt, fehlte übrigens Haydn, der, wie er selbst gestand, ein langamer Arbeiter und mit einer Symphonie meist einen — mit einer Werke drei Monate hindurch beschäftigt war. Eben so wenig besaß er jene wunderbare, fast an Clairvoyance streifende, begeisterte Improvisationsgabe Mozarts und Beethovens am Clavier. Prinstler hörte ihn nur ein einzigesmal, als der Fürst in einer Gesellschaft etwas gar zu lange auf sich warten ließ, aber auch diesmal nur meist in Reminiscenzen aus seinen und Anderer Werken frei phantasieren; doch mochte wohl auch der Umstand, daß seine Stärke als Virtuose mehr im Violin- als Clavierspiele gelegen, mit Ursache gewesen sein.

Als ein Curiosum, oder vielmehr als ein Beweis, daß Haydn in vorgedrungenen Jahren, wo selbst das Genie noch körperlicher und geistiger Ruhe sich zu hehnen beginnt, bereits mitunter besonderer Anregung zu seinen Leistungen bedurfte, verdient es bemerkt zu werden, daß als er, ein beinahe 70-jähriger Greis, auf stetes Andrängen Van Swieten's die Jahreszeiten schrieb, er, um sich in die rechte Stimmung zu versetzen, mit dem Vandoosle vom Eisenstadt, den Ackerbauern und Wintern häufig verkehrte, sie auf ihren Feldern und Weingärten aufsuchte, und zu ihrer Bewunderung weilsäufige Gespräche über den Betrieb ihrer Wirtschaften, die Ernteaussichten zc. mit ihnen anknüpfte.

Ich komme nun auf eine der wesentlichsten und zur richtigen Würdigung von einigen seiner Werke, wie ich glaube, sehr

\*) Davon ist uns nichts Zuverlässiges bekannt. Uebrigens ist es bei dem orchestralem Raffinement dieser Oper wohl möglich.

wichtigen Eigenschaft des in neuerer Zeit hier und da systematisch verlassenen Tonmeisters, seine Gottesfurcht, zu beschreiben, die ebenso intensiv wie aufrichtig und rein gewesen sein muß, da auch hierüber, wie über seine Liebenswürdigkeit alle schriftlichen und mündlichen Zeugnisse, die mir zugänglich waren, wie aus einem Munde lauten. Diese „Gottesminne“ war nicht etwa bloß deiflicher, sondern tief positiv gläubiger Natur; wie sein Bruder in Salzburg war er devoter Katholik, und ihm das Anhören der Messe, der Gebrauch der Sacramente geistiges Bedürfnis; geriet beim Componiren der Fuß musikalischer Ideen in's Stoden, dann nahm er den Rosenkranz und schritt betend im Zimmer auf und ab; da kamen die entflohenen Gedanken wieder; als er die Schöpfung schrieb, fiel er täglich auf die Kniee und bat Gott, ihm die Kraft zu geben, das Werk zu Stande zu bringen; nach Vollendung einer jeden seiner großen Messen, die er alle, mit Ausnahme einer einzigen als Kreis geschrieben, war er, wie mir Pfister erzählte, stets freudetrunken und oft bis zu Thränen gerührt darüber, daß er wieder ein Werk zu seines Schöpfers Preis und Ehre vollendet.

Es war diese Gottesfurcht gewiß nicht von jener gewöhnlichen Art, die den Menschen bei vorgerückten Jahren und abnehmender Sinnlichkeit, wo er vom Deifseits wenig mehr zu hoffen, vom Benseits viel zu fürchten hat, zu beschließen pflegt, sondern, abgesehen von jener Zeit, in der Haydn gelebt, und die, wie auch D. Jahr sehr schön bei Mozart nachgewiesen, bei mancher eingerissenen Frivolität noch großen Fond von Gläubigkeit besaß, war diese Eigenschaft sicher mit Haydn's ganzem Wesen aufs innigste verwebt und ihm von Jugend an eigen. Ein im Eisenstädter Musikarchiv aufbewahrtes Autograph vom Jahr 1769 trägt bereits im Eingange die Ueberschrift: „Tu nomine Domini“, mit der der fromme Mann alle seine größern Werke zu beginnen pflegte. Das übrigens bei ihm, dem in allen Dingen Maßhaltenden, diese Gläubigkeit nicht in überspannte Vigorierie ausartete, möge ein Umstand beweisen: Testamentarisch legte er auf Seelenmessen 30 — den Armen hingegen 1000 fl.

Wir haben absichtlich bei dieser, eben so reinen wie intensiven lobenden Gluth von Haydn's Frömmigkeit, die nach dem Vergleichenden wohl gegen alle Anzeihung gesichert erscheint\*, etwas länger verweilt, weil sie uns entscheidend dünnt in der Frage, ob wohl jene, die in seinen Messen nichts weiters erblicken als galante Kirchenconcerte, denen — wie es in diesen Blättern jüngsthin hieß — „ja noch immerhin ein ehrenvoller Rückzug in den Concertsaal übrig bleibt“ Recht haben mögen, oder jene, die in dem „Kyrie“, „Gloria“ dieser Werke wahrhaft Klopstock'schen Denkmahnung einer gottbegleiterten Seele, in den „Gratias“ den rührendsten Dank des Geschöpfes gegen seinen Schöpfer, in den „Miserere“ und „Agnus“ derselben den Ausdruck demüthigster reumüthigster Zerkürzung finden. Damit sollen aber kein-:wegs die offensbaren Mängel der 3. Haydn'schen Messen und der süddeutschen Kirchenmusik überhaupt befehligt werden und noch viel weniger die Ausartungen, in die diese große Schule, nicht mehr getragen vom religiösen Geiste ihrer Gründer, alsbald verfallen mußte.

Hier möge gelegentlich nur noch die Berichtigung von Irthümern stehen, in die Haydn's Biographen, Dies und Griesinger als Ausleger verfielen. Griesinger sagt: Bei der 9. Schöpfungsmesse (Nr. IV der Breitkopf'schen Ausgabe) habe Haydn in Ermüdung, daß die meisten Sünden der Menschen in Vergehungen gegen die Züchtigkeit bestehen, das Agnus in der leichtesten tändelnden Manier jener Art aus der Schöpfung: „Der thauende Morgen“ gesetzt, aber gleich darauf das

düftere Miserere in vollem Chöre einfallen lassen. Dies hingegen bringt wieder eine andere Version. Während der Composition des Agnus soll sich der Componist mit der Idee, daß Gott sich endlich des reumüthigen Geschöpfes sicher erbarmen werde, immer mehr vertraut gemacht und ihn zuletzt eine solche Freude über die Befallen haben, daß er getrost und wohl-gemuth das Miserere des Agnus mit dem Tempo „Allegro“ überschrieb. Das Schöne an der Sache ist aber, daß obige flüchtige Reminiscenz aus der Schöpfung gar nicht im Agnus sondern im Gloria dieser Messe vorkommt, und eben so stützt die Hypothese, die Dies aufgestellt, durch den winzigen Umstand zusammen, daß man in allen Agnus der Haydn'schen Messen und so auch im obbezeichneten, das in meisterlicher Fortschreibung vom Anfang bis zu Ende im „Andante“ geht, ein mit „Allegro“ überschriebenes Miserere vergebens suchen wird. Man sieht, trotz der Befolgung des Göthe'schen Rathes:

„In der Exese seid hübsch munter,  
Vegt ihr nichts aus, so legt was unter“

haben die Exegeten — die musikalischen wenigstens — entschieden Unglück; von jenen Auslegern Haydn's angefangen bis zu Marx herab, der in einem Beethoven'schen Andante (Clavier-sonate, op. 14 Nr. 2) das Arbeitszimmer eines Mädchens erblickt, welches, weil es ihr am Strickrahmen nicht nach Wunsch gerathen, die Stirne kraus in Falten zieht. Albernheiten und kein Ende!

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Ernst Raumann: Quintett für 2 Violinen, 2 Violoncelli und Violoncell. op. 6. Leipzig und Wintertthur, Rieter-Biedermann. Aufgabstimmen.

S. B. Aus diesem neuen Opus des den Lesern durch ein paar kleine Stücke für Clavier und ein Streichinstrument, dann ein Vielertheil bekannt gewordenen Autors erkennt man auf den ersten Blick, namentlich in den ersten Sätzen, den gebildeten edel strebenden Musiker, der bemüht ist den gerechten Forderungen der Zeit zu entsprechen und wenigstens zu vermeiden was einer früheren Schreibung angehört.

Freilich ist das Wollen nicht überall durch das Vermögen gedeckt, und es sind die Sätze nicht gleich werthvoll, auch die besten Sätze darin nicht zu vollkommener Wirkung ausgefallen.

Der erste Satz (C-dur,  $\frac{3}{4}$ ) ist unbedingte an Erfindung, Schwung, Mannigfaltigkeit und echt quintettmäßig polyphoner Führung der beste, er ist am „fleißigsten“ gearbeitet. Im folgenden Scherzo (C-dur  $\frac{3}{4}$ ) herrscht ein Rhythmus, den wir nicht einmal genug behandelt finden, — es würde nicht viel bedürfen (etwa die gewöhnliche Begleitungsform) um einen Walzer daraus zu bilden, was doch in einem Quintett nicht wohl zu loben ist. Statt der vorhandenen rhythmisch parallelen Stimmführung hätte nach unserer Ansicht sogleich ein contrapunktisches Cleuent dazu treten müssen, wenn das Thema nicht dürftig und etwas common meroen sollte. Das Trio ist recht schön in der Idee und Stimmführung, doch scheint uns die Hauptfigur allzu ausschließliche dominirend.

Das folgende Andante (A-moll  $\frac{3}{4}$ ), dessen Mittelsatz abermals mehr Interesse erregt als der Hauptsatz, hat Romantischen Charakter und das Thema ist recht hübsch erkunden; aber was unser Componist „daraus macht“, ist doch gar zu wenig. Auch hier wird ein Mangel an contrapunktischer Fülle bemerkt, die Stimmen laufen zu gleichartig mit einander. Ein anderer Uebelstand ist hier wie fast in allen andern Sätzen der, daß der Componist es mit den Schläffen ganz eigen leicht nimmt. Das alte „finis coronat opus“ gilt nicht allein von den finale's itgend größerer Werke, sondern auch ganz entschieden bei jedem einzelnen Stück. Raumann's Sätze hören auf, man weiß nicht

\* Wir wüßten nicht daß Jemand dieselbe in Rede gestellt hätte.  
D. Reb.

warum, daher ohne Wirkung. Beethoven, der nun einmal in der Sonatenform unübertrefflicher Meister und Meister für alle Neueren ist, hat auch hierin geirrt und geliebt, wie zu verfahren. Mit der naiven Weise die sich begnügt, einen Satz der bloßen Symmetrie wegen noch einmal hinzustellen, geht's nun einmal nicht mehr. — Im Finale, (C-dur Presto) dessen Thema recht frisch und humoristisch anhört, gefüllt uns gleich Anfangs der Modulationszug nicht recht. Zuerst verweilt der Componist allzulange in der Haupttonart, um dann auf einmal grell auszubiegen. Wir möchten hier den Grundfals ansprechen, daß ein auffallender diatonischer Schluß, wie er z. B. hier schon im 16. — 17. Takt und später im 32. — 33. Takt wiederholt vorkommt, entweder wirklich als Zeichen dienen muß, man sei jetzt in dieser Tonart fertig, oder daß man, wenn in der Tonart fortgefahren werden soll, eben seinen Schluß bringen darf. Hätte der Componist vom 10. Takt an frisch zur Dominante oder Obermediante gelenkt und wäre darin geblieben, dann sonnte er mit weit besserer Wirkung (in 17. Takt, 2. Hälfte) die Wiederholung des Themas bringen, dürfte aber beileibe nicht abermals bis zum 33. Takt in C bleiben, sondern mußte gleich wieder in neue, natürlich verwandte Tonarten lenken. Dergleichen Dinge sind von entscheidendster Wichtigkeit; der kunstvollste Satz, der gelungenste thematische Wurf wird abgeschwächt, wenn sich modulatorische Unfreiheit oder Monotonie bemerktlich macht. — Der Seitensatz in Es ist recht artig, scheint uns aber doch nicht bedeutend genug für diese Stelle. Bei Liebärgen müssen, wenn sie nicht als schnell vorübergehende Episoden benützt werden, Contrapunkt und Modulation zur Erhöhung der Wirkung eintreten. Daß sich hier 48 Takte ohne alle Gegenstimmigkeit (eine kleine Imitation abgerechnet) fortziehen, ist der Gattung entgegen, die durchaus Beweglichkeit, Eigenleben der einzelnen Stimmen fordert. Abermals müssen wir auf Beethoven verweisen, und auf — Raumanns ersten Satz, der wirklich in dieser Hinsicht wie von einer andern Hand geschrieben sich ausnimmt.

Im Ganzen des Quintetts vermissen wir einen deutlich ausgesprochenen Stimmungsverlauf, es bleibt Alles in einem gewissen mittleren Ton: weder entscheidene Lustigkeit noch Trauer, noch Leidenschaft, noch Aufschwung machen sich entschieden genug geltend. Wir sind aber der Meinung, daß ein Kammermusikwerk von geringer charakteristischer und symbolischer Bedeutsamkeit nach Beethovens keine Aussicht auf Erfolg mehr hat. Wiederrum findet das eben Gesagte am wenigsten auf den ersten Satz unseres Quintetts Anwendung, in welchem wenigstens ein unbestimmtes Drängen und Treiben herrscht, welches bewirkt, daß man sich für die Sache, interessiren kann, wenn auch in Folge des Umstandes, daß jene Eigenschaft keine prägnante und concrete Gestalt annimmt, eine vollere Wirkung nicht wohl Platz greifen kann. In den übrigen Sätzen, namentlich dem zweiten und dritten, mangelt die in neue Bewegung noch weit mehr und wir fürchten, daß diese Mängel unserm Quintett, ungeachtet seiner mitunter recht feinen Färbung, in seinem Laufe keinen Vorjubel leisten werden.

Es ist schließlich zu bemerken, daß wir das Quintett nicht gehört, sondern nur gelesen haben. Möglich, daß die lebendige Wirkung manches Bedenken minder fühlbar erscheinen lassen wird.

Dr. Ludw. Nohl. Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes. Frankfurt a. M. Sauerländer 1862. Dft. 317 Seiten.

M. Nach D. Jobn ein Buch über Mozart oder eines seiner Werke schreiben ist für den, der es unternimmt ebenso schwer, wie es schwer ist sich zu entschließen ein solches Buch zu lesen. Das 3-jährige Werk beleuchtet seinen Gegenstand im Ganzen und Einzelnen so gründlich und weiträufig wie möglich und sollte daher sichtlich den Abschluß der Mozartliteratur bilden. Die Menschheit hat noch mehr zu leisten, mehr zu begreifen als bloß den einen allerdings herrlichen Meister. Neue Bücher über Bekannte

werden endlich dem traurigen Schicksal unterliegen nicht oder nur von einigen Freunden gelesen zu werden. Damit ist aber natürlich weder der Kunst noch der Welt gedient.

Das Nohlsche Buch sucht mit einem großen Aufwand von Worten zu beweisen, daß „die Zauberflöte unter allen Schöpfungen der dramatischen Musik die vollendetste ist“ und daher auch „von allen der beste Ausgangspunkt“ sein muß, „wenn man sich vorsetzt, die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes nachzuweisen.“ (Zueignung S. VII.)

Gegen dieses Unternehmen haben wir natürlich von vornherein wenig einzuwenden. Weit entfernt mit jenen zu stimmen, die sich durch die „alternen Späße“ in der „Zauberflöte“ so sehr abschrecken lassen, daß ihnen der tiefere und höhere Gehalt dadurch verloren geht, haben auch wir allezeit die in diesem Sinne abgegebenen Meinungen und Urtheile für sehr oberflächlich gehalten, und nach wie vor sind wir jedesmal, wenn wir das Meisterwerk hören, innerlich erquidt und erjoben aus dem Theater gegangen. Es handelt sich also für uns nur darum, wie Nohl es anfängt für seine Behauptung den Beweis zu liefern.

Man sollte glauben, es würde zurecht genügt haben, wenn der Verfasser das Wesen und den letzten Zweck der dramatischen Musik möglichst scharf festgesetzt, dann an diesem Ideal den Entwicklungsengang und die verschiedenen Richtungen der vor- und nach-Mozart'schen Zeit geprüft, dann, Mozart's Opern unter einander verglichend, den Vorzug der „Zauberflöte“ an's Licht gebracht hätte.

Statt sich hierauf zu beschränken, holt der Verfasser vom Beginn der Musik überhaupt aus, gibt einen Auszug aus der Geschichte derselben, spricht ein Langes und Breites über Kirchenmusik, über Palestrina, später auch über Händel und Bach, und geräth dadurch in die schiefte Lage mit einem Maßstabe zu messen, was mit ihm gar nicht gemeffen werden kann. Es zeigt sich hier das Nohl rein Aesthetiker oder nicht Historiker ist. Denn der letzte darf sich nie von einer Persönlichkeit so einnehmen lassen, daß alle übrigen Kunstgößen darunter leiden müssen.

Es kann nicht fehlen, daß bei solchem Verfahren seltsame Dinge zu Tage kommen müssen.

Nohl's Deduktion zufolge wäre Palestrina's Formschönheit von Bach und Händel nicht erreicht worden (Seite 29). Später bei Mozart's Opern anfangend sagt er vom Don Juan, es sei hier „doch wieder der italienische Geist der mehr formalen Schönheit“ (nicht der charakteristischen?), „der das Ganze bestimmt“ (S. 173) und noch später heißt es: „Erst in der Zauberflöte erreicht Mozart das Reine, Idealste, vollkommenste Schöne“ (S. 187.) Durch das nicht genügende Auseinanderhalten der Kirdens, Oratorien- und dramatischen Musik paßst es dem Verfasser, daß er Bach, Händel und Mozart nach dem Maß formaler Schönheit nicht, wobei natürlich Mozart den Preis davon trägt. Ein solch nivellirender Standpunkt ist aber von Einsichtigen längst als unhaltbar erkannt.

Die dramatische Musik hat so ganz verschiedene Zwecke und Ziele von der Kirchen- und Oratorienmusik, daß z. B. der von Nohl verurtheilte Nachweis, erst in Mozart und erst in der Zauberflöte sei das reine helle und ungetrübte Dur zur Geltung gekommen, gar keinen Sinn hat. Der Oper kann es z. B. nicht einfallen jener „göttlichen Traurigkeit“ Ausdruck geben zu wollen, die in der Kirchenmusik ganz wohl an Place ist. Zugleich aber verläßt Nohl eine Unbekanntheit mit S. Bach und Händel, wenn er meint (S. 290): „sie tupsen kaum an das reine Dur an, da lassen sie es wieder fahren und kehren bescheiden trüb in die Moll zurück“. Kennt der Verf. nichts von der Bach'schen Instrumentalmusik, nichts von den vielen Suten u. s. w., die im reinsten hellsten Dur gehalten sind? Und daß auch Händel noch vorwiegend in diesen dunklen Gebieten umher wühlte, dafür möchten wir den Heidelberger Herrn Privatdozenten für Geschichte und Aesthetik der Kunstschön noch erst um Beweise bitten! Oder hätte Händel vielleicht seinen „Messias“ durchaus in Dur schreiben sollen? Oder „wählt“ Händel in seinem Halleluja etwa auch in

„dunklen Gebieten“ herum? Genug! dergleichen Behauptungen schlagen sich selbst, und die Folgerungen, die auf so feichtem Grunde erbaut werden, können natürlich nicht anders sein als — bauffällig.

Zum Andern ist es uns selbst genug erschienen, wie Nohl das alte Wien und Mozart's Charakter und Gemüthszustand beschreibt, um daraus das Entstehen der Zauberslöte abzuleiten, in welcher doch der „hervorstechende Charakter“ der, daß „Alles im Hinblick auf das Einzig“ gedacht und erfunden ist (S. 261). Es wird nämlich das alte Wien (nebst Salzburg), und die Sinnlichkeit seiner Menschen, namentlich des weiblichen Geschlechts, gegenüber den „lächerlichen Sittenrichtern“ mit reizenden Farben gemalt und ein Bild davon entworfen, welches wohl zur Erklärung vieler anderen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, aber beileibe nicht eines so „sittlich idealen“ Wertes wie die Zauberslöte dienen könnte; es müßte denn gerade inmitten dieses neumodischen Heidenthums Mozart ein vollkommener Heiliger geblieben sein, was aber Nohl in Abrede stellt, denn es ist die Rede von „Stubenmädlelein“, die seine Frau zu verzagen hatte, von einem gedrückten reinen Gemüthszustand (S. 149), von dem wegnüchlichen Leben unter Schikaneder, welches Mozart gerade jetzt (während der Composition der Zauberslöte), „nicht am wenigsten genoss“ (S. 206). „Seine Frau war wieder in Baden, ihre Kränklichkeit machte ihm viele schmerzliche Stunden und zehrte obendrein Alles auf, was er verdiente. Kein Wunder, wenn er jetzt, wo ihm eine fröhliche Gesellschaft die Stunden verfürzte, die eine angstreichste Arbeit übrig ließ, sich lieber dieser Heiterkeit (sic!) als den Sorgen hingab...“ Nohl deutet wiederholt an, daß Mozart dem Dienste der Venus sich nicht allzu streng entzogen habe (früher empfand er aber Reue darüber!), und doch heißt es S. 221 wieder, sein Gemüth sei rein und unschuldig gewesen.

Wozu, fragen wir, wird überhaupt aller dieser alte Nohl abermals aufgewärmt? Etwas um Heribert Nau entgegen zu treten? Das halten wir für unnöthig, denn dieser schrieb einen Roman, mit dem die Kritik nichts weiter zu thun hat. Oder um Mozart mit einem Heiligenschein zu umgeben? Dann hätte gerade bewiesen werden müssen, daß Mozart inmitten aller Verführung sich ganz rein erhalten habe. Das geschieht nicht, folglich ist das Ganze überflüssig und besser wäre statt aller Beschönigung der Scheier christlicher Liebe auf den Menschen geworden und das Kunstwerk aus dem Genie des Mannes und seinem besseren Ich erklärt worden.

Wir kommen hier auf einen Punkt zu sprechen, den Nohl bei weitem nicht genug hervorhebt. Schon bei der vergleichenden Zusammenstellung Mozart's mit Gluck wird der eigentliche Unterschied nicht ganz zutreffend aufgestellt und bloß die überwiegende musikalische Schönheit der Mozart'schen Gebilde hervorgehoben, nicht aber das weit wesentlichere Faktum betont, daß Mozart's dramatische Kunst hauptsächlich auf der eminenten Fähigkeit beruht, nicht bloß Situationen, sondern auch Charaktere in Musik aufzulösen, oder mit andern Worten, musikalische Formen zu erfinden, die ganz und gar auf die darzustellenden Charaktere passen. Wenn dieses nicht als Hauptsache aufgestellt wird, dann läuft man eben Gefahr (der auch Nohl unterliegt), Gluck als musikalisch unbedeutend hinzustellen, und sich ewig zwischen den gegenüberstehenden Forderungen: dramatische Musik, und schöne Musik, im Kreise zu drehen, ohne festen Anhalt zu gewinnen, deshalb aber auch die Weiterentwicklung der Oper falsch zu beurtheilen.

Wäre Nohl sich dieser speziellen genialen Begabung Mozart's fester bewußt gewesen, so hätte er die Figuren: Papageno und Papageno, Tamino und Pamina, Sarastro u. s. w. sich erklären können, ohne erst bedenkliche Unterführungen über Mozart's Sittenreinheit anzustellen, oder gar den allgemeinen Sittenzustand einer Zeit auszumalen, die, wie der Verf. (S. 219) meint, „die ethische Liebe einer Leonore nicht kannte“ (?), obgleich er an einer andern Stelle zugibt, daß in Wien denn doch auch bessere

Elemente vertreten waren, die allenfalls selbst für die Größe eines Sarastro und für die reine Liebe eines Tamino zum Model dienen konnten.

Nach diesen Richtungen hin halten wir Nohl's Werk für verkehrt; andererseits wollen wir nicht in Abrede stellen, daß einzelne Partien desselben recht anziehend geschrieben, ja viele treffende Wahrheiten darin enthalten sind. Ist doch der Nohl gerade für die „Zauberflöte“ zu plaudern, an sich schon in unserer Zeit anerkenntenswerth genug, — in unserer Zeit, der mit der Schikaneder'schen „Alberheit“ auch die Raubetät so gründlich verloren gegangen ist, und die sich nach der Epoche eines immerhin berechtigten Sensualismus einerseits in Materialismus, andererseits in trockensten und abstraktesten Doktrinarismus verirrt hat. Das Nohl'sche Buch hat uns, von den Fehlern der Beweisführung abgesehen, gezeigt, daß es denn doch noch auch in der „gebildeten Welt“ Leute gibt, die nicht „in die Strafen fallen“ wenn sie an Papageno denken.

Was schließlich die „Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes“ betrifft, deren Betrachtung nebst der „Zauberflöte“ den Inhalt des Buches ausmachen soll, so ist uns nicht recht klar geworden, was Nohl damit meint. Wolte er der dramatischen Musik und der Zauberslöte den höchsten Rang in der Tonkunst überhaupt anweisen? Sein Gang von der Kirchenmusik aus scheint dies anzudeuten. Doch fehlt eine darauf bezügliche Schlußbetrachtung; das Buch endigt mit einer Apotheose Mozart's. Beweisen finden wir den Satz nicht, es müßte denn in dem oben angeführten angebliden Sieg des Dür ein Beweis liegen sollen. Wie es damit steht, können wir dem Leser zu beurtheilen überlassen. Was uns betrifft, so glauben wir wohl an Spitzen in der Kunst, aber nicht an eine einzige Spitze. Das Nohl'sche Buch hat uns in unserem Glaubensbekenntniß nicht wankend zu machen vermocht.

## Locales.

(Erstes philharmonisches Concert. — Marjahn's „Templer und Sabin“.)

S. B. Die Beliebtheit unserer philharmonischen Concerte steigt sich mit jedem Jahre und auch insofern mit Recht, als die Aufführungen durchweg sehr fleißig vorbereitet, präcis, schwungvoll und lebendig sind. Der Dirigent, Herr Dessoff, dem hierin natürlich das meiste Verdienst zukommt, obwohl auch jedes Dorchstermitglied vollkommen seinen Mann stellt, hat den Vorzug, daß seine Hauptthätigkeit in die Proben fällt und er sich bei der Aufführung nicht mehr bemerklieh macht, als zur Erhaltung eines präcisen Ensembles nöthig ist. Alle diese Umstände vereinigen sich um die dauerhafte Beliebtheit herbeizuführen, die sich auch diesmal durch ein ausverkauftes Haus bewährte.

Zuerst ertönte Gluck's Duvertüre zur Phigie in Aulis \*). Statt dieser sehr bekannten, wohl höchst werthvollen und immer gerne gehörten Duvertüre hätte man wohl einmal eine andere desselben Meisters spielen können. Es wird ja nicht gerade eines Rich. Wagner bedürfen um auch die andern mit einem schönen aber hoffentlich nicht zu sehr in die Länge gezogenen Schluß zu versehen. Beiläufig können wir das allzu breite Andante am Anfang des Hauptactes ebensowenig billigen wie die vielen Durer in dem Motiv der Einleitung. — Händels Concert in B-dur (mit obligaten 2 Violinen und 2 Violoncellen, dann verschiedenen Blas-, namentlich Oboe-Solo's) interessiert und frappirt durch eigenthümlich schöne polyphone Fäbrung der Soloinstrumente und

\*) Gluck's Duvertüren im Hofoperntheater! Das heißt ungefähr so viel als einen Fremden nur bis in's Wohnzimmer herein lassen und dann eilig wieder hinaus complimentieren. In diesen unsern heiligen Operntheatern sind die Capellmeister dazu verdammt, von einem der größten Opern-Meister die Duvertüren zu dirigiren; die Opera selbst sind ausgelassen! Diese Thatsache und die Ausführbarkeit der Gluck'schen Duern (Orpheus, Aecle, Arctide) verdienen einmal gründlich in d. P. vorgenommen zu werden.



ungewöhnlich knappe Form. Es besteht aus einem Allegro, einem Adagio, Fugato, Menuett und Variationen. Am meisten schienen bei dieser ersten Vorführung Nr. 1, 2 und 5 ein. Das Fugato erschien für den anfänglich hingestellten thematischen Gehalt (Doppeltzige) zu kurz; im Menuett liegen wohl einige sehr interessante Züge, doch das Ganze derselben ließ keinen rechten Eindruck aufkommen. Der wertvollste Satz schien den der letzte zu sein. Jedenfalls muß Händel's Instrumentalmusik und so auch dieses Concert mit dem Maßstabe seiner Zeit gemessen werden. — Hierauf sang Herr Walter die bekannte Tenorarie aus der im Hofoperntheater seltsamer Weise ebenfalls unbekannt gewordenen „Entführung“, und überraschte durch eben so einfache als warm empfundene und seinen Vortrag. Schade daß diesem Sänger noch einige falsche Gewohnheiten im Tonanfang anhaften. — Schumann's Duettüre zu Genoveva gefiel diesmal mehr als bei ihrer ersten Aufführung an derselben Stelle, ohne jedoch gerade zündend zu wirken. — Zum Schluß wurde Mendelssohn's feinstinnige, erfindungs- und gemüthreiche, trefflich instrumentirte, aber in ihrem ersten Satz doch gar zu subjectiv und trüb gefärbte A-moll-Symphonie in meisterlicher Weise und unter lebhaftem Beifall gespielt. Das Scherzo wurde wiederholt.

Ebenfalls im Hofoperntheater wurde am 4. Nov. Marschner's „Templer und Jüdin“, neu in die Scene gesetzt, seit etwa 14 Jahren zum ersten Mal wieder gegeben. Die große Anziehungskraft, die dieses Werk damals auf besonders leidenschaftliche Opernfreunde äußerte, scheint ihm jedoch jezt nicht mehr eigen. Aus der Vogelperspektive betrachtet ergibt es sich nun als das minder geniale Produkt eines Weber-Epigonen, der wohl einige hübsche Musikstücke und einige dramatisch wirksame Scenen schreiben konnte, dem es aber an innerem geistigen Fonds und wirklich dramatischer Kraft gebrach. Sein Talent läßt ihn schein, meistens wenn es sich darum handelt es zu zeigen, namentlich in den tieferen Stellen des Buches, wo der innere Mensch zum Vorschein kommen muß, wie z. B. in den beiden Pregelieren der Rebekka, die musikalisch ganz leer und schal sind. Fast überall wo wir den Ausdruck wirklicher Empfindung erwarten, tritt uns die schale Opernphrase entgegen, und das Werk steht deshalb nicht viel höher als so manches italienische Produkt. Ausnahmen sind allerdings vorhanden, so z. B. die Scenen im 3. Akt vor dem Zweikampf; hier erhebt sich Marschner zu einfachen aber wirklich dramatischem Ausdruck. Als hübsch erfunden könnte man u. A.erner die Gesänge des Einsiedler und den Chor der Sackhen bezeichnen; allein als Ganzes betrachtet ist die Oper doch unwahrscheinlich charakteristisch und idealen Gebilden recht arm, ärmer vielleicht sogar als die Oper Wagner's. So z. B. sind die Figuren einer Elsa oder Elisabeth wohl wahrhaft ideale Gestalten gegenüber einer Rebekka. Noch weit schwächer als diese ist Richard Löwenherz; und der Comthur gezeichnet. Marschner gehört eben schon der Zeit an, wo man allen Werth auf die Situation und ihre äußerlich effektvolle Ausstattung legte, nicht aber auf charakteristische Haltung der Personen. Hierin wird fast vollständig tabula rasa gemacht, ober mit andern Worten: das Talent dafür blieb aus. — Das Textbuch des „Templer und Jüdin“, obwohl einem schönen und an ergreifenden Momenten vollen Romane nachgebildet, ist ziemlich ungeschickt angelegt. Wer den Roman nicht kennt oder sich desselben nicht mehr genau erinnert, wird schwerlich klug aus der Sache. Es hätte Alles mehr zusammengehoben und in schärferen Contouren hingestellt werden müssen — Von den Darstellern kann man Frau Dufmann (Rebekka) Herrn Bed (Guibert), Herrn Ander (Zuanho) dann etwa noch Hrl. Pichmann (Kovena) und Herrn Högel (Tud) Beifall sollen. Herr Effer dirigirte und hielt das Ganze fest zusammen. — Die Oper wurde in der neuen „Pariser Stimmung“ gegeben, und hiermit dieselbe definitiv eingeführt. Wir betonen, keinen merkwürdigen Unterschied wahrgenommen zu haben; derselbe muß sehr gering sein; denn D-dur, A-dur klang uns eben wie D-dur und A-dur und wir würden kaum etwas von der Veränderung bemerkt haben, wenn nicht manchmal eine Unsicherheit der Inton-

nation seitens einiger Sänger gezeigt hätte, daß etwas Besondere einwirken müßte.

## Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Daß J. S. Bach bei seinen stimmig gelegten Choralgesängen, abgesehen von den übrigen begleitenden Instrumentalstimmen auf die Begleitung eines sechzehnfüßigen Bassinstruments gerechnet hat, geht aus einer Stelle in H. C. Bach's Vorrede zu den 1765 erschienenen Choralgesängen seines Vaters hervor, wo es u. a. heißt: „Bei den Stellen, wo der Bass so tief gegen die übrigen Stimmen einhergeht, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere C-tas, und dieses tiefere Intervall (nämlich die tiefere C-tas) nimmt man altdann, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der selbige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument, welches diese Nieder allezeit mitgespielt hat, gesehen.“

J. S. Bach's „dritter Theil der Clavierübung, bestehend in verschiedenartigen Varietäten u. s. w.“ wurde nach seinem Erscheinen in Witzler's musikalischer Bibliothek (2. Band, 1. Theil, Leipzig 1749) mit folgenden Worten angezeigt: „Das Werk besteht aus 77 Kupfertafeln in Folio, die sehr sauber geschnitten und reinlich auf gutes hartes Papier abgedruckt sind. Der Preis ist 3 Reichsthaler. Der Herr Verfasser hat hier ein neues Beispiel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortrefflich gehet und glücklich sei. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine fruchtige Überlegung derrer, die sich unterstanden des Hrn. Hof-Compositoreus Composition zu kritisiren.“

In Mattheson's „Kein melodischer Wissenschaft“ (Hamburg, 1737) und zwar in dem Kapitel über die Fuge, kommt folgende, auf J. S. Bach sich beziehende Stelle vor: „Wie long etwa der Führer bei einer Fuge an Tacten sein möge, ist einigermassen willkürlich; doch hält man insgemein dafür, daß, je eheuder und geschwinder der Gefährte seinem Anführer folge, je besser die Fuge sich hören lasse. Man findet sich die vortrefflichsten Ausarbeitungen über die wichtigsten Noten. Wer sollte wohl denken, daß diese acht kurze Noten



so fruchtbar wären, einm Contrapunkt von mehr als einem ganzen Bogen, ohne sonderbare Ausdehnung ganz natürlich herbeizubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung beholders glückliche Bach in Leipzig Jedermann vor Augen gelegt, ja nach dazu den Satz hin und wieder rückwärts geführt.“

Der „musikalische Richter“, eine von M. Fuhrmann in Berlin verfasste Schrift musikalischen Inhalts (geb. 1706), handelt größtentheils über Gesang und zählt u. a. die Fehler, welche ein Sänger meiden müsse, mit Namen aus. Als Beispiele des Sings, in welchem der Richter geschrieben ist, mögen einige Stellen folgen. „Vitium permutations ipse, wenn ein Sänger eine Note nicht so stark als die andere singt, sondern in der Höhe stark schreit wie ein Stentor und Zahnbrecher, der sein Scorpion-Dei und Murrethier-Schmalz vom Teatro den Leuten anpreist, und in der Tiefe leise flüstert wie ein alter Mütterchen, der die Jagde ausgefallen; welches gemeinlich die jungen Bassisten thun, die schreien oft mit aller Kraft das eingestrichene c, als einer, der an der Folter hängt; wenn sie aber das F singen sollen, so tänet es diesmal so stark, daß wohl schwerlich ein schlafender Bass davon erwachen würde. — Vitium moderantis ipse, wenn der Sänger die Stimme nicht mäßigt, z. E. wenn der Dis-antist mit vollem Halbe wie ein Hertzen am Stief schreit, der Müßig wie ein entwöhntes Raß blädet, der Tenorist wie ein rauchstimmiger Distelfresser gigabet, und der Bassist wie ein indianischer Löw drückt. — Vitium mensurae ipse, wenn der Sänger wider den Tact singet. — dann wenn die Musikanten den Tact verdrücken, so wird in der Musik eine Anarmonia, auf deutsch, ein Ferkel; und wo sie nicht bald zusammen wieder in den Tact hinein kommen, so wird aus dem Ferkel eine S—.“

## Nachrichten.

R. Wagner wird in einem Concerte Mendelin Weiffheimer's im Gewandhaussaale zu Leipzig die Ouvertüre zu seiner neuen romantischen Oper: „Die Meisterfinger von Nürnberg“ ausführen und selbst dirigiren.

Der Lehrer des Violoncell am Prager Conservatorium, Heinrich Schmitz, ist gestorben. Ebenso der Cellist Ketz in Berlin.

Die Militärmusik in Preussen kostet dem Staate jährlich gegen 400,000 Thaler!

Zoochim soll beschließen die Engländern die letzten Quartette von Beethoven begreiflich zu machen. Dürfte etwas schwierig sein! In Hannover veranstaltet ein Herr Hermann Beyer geistliche Concerte in der Kirche.

Faß alle Musikgeitungen druden einen langen und überschwänglichen Bericht über die Gebrüder Müller ab, der im Leipziger „Adler“ stand. Auch uns ist ein solcher „Adler“ zugelschickt worden. Bevor wir ebenfalls abdruden, möchten wir gerne wissen, was sich denn eigentlich so sehr für diesen Artikel bemüht. (D. Red.)

Karl Klingemann, der Dichter so vieler schönen besonders durch Mendelssohn berühmte gewordenen Lieder, ist in London gestorben. Ferd. Hiller widmete ihm in der Kölner Btg. einen Nachruf.

Händel's Oratorium „Sesates“ kam am 3. Nov. durch die Breslauer Singakademie zur Aufführung.

A. Rubinstein's Concertouvertüre ist im 3. Leipziger Gewandhausconcert Ipurus vorüber gegangen. R. J. M. und Signale finden dieses Schicksal unbedeutend. Wir wundern uns weniger.

Stodhausen sang in einem Populär-Concert (zu billigen Preisen) in Göln den Schubert'schen Liederkreis „die schöne Müllerin“.

Der Musikverein in Znam (Mähren) unter der artistischen Leitung des Herrn Heinrich Fidy hat am 26. Juli sein 3. und am 24. Oktober sein 4. diesjähriges Concert gegeben. In jenem wurde u. A. Mozart's C- und in diesem Beethoven's 1. Symphonie gegeben.

Am 23. October eröffnete der Dresdner „Tonkünstlerverein“ seine Productionskende vor einem zahlreich versammelten Publikum; zur Aufführung gelangte außer einem Haydn'schen Quartette und einem Trio von Schumann ein in der Welt der Mozart'schen Serenaden gehaltenes Quartett für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Basshörner 2 Fagotten, 4 Waldhörner, Violoncell und Contrabaß von A. Reichel.

### Wien.

Die Witwe Marxner's geb. Janda befindet sich hier und soll beschließen, sich als Gesangslehrerin hier niederzulassen.

Der bekannte Sultan unter den Tschakanden hat wieder einmal gepudt, und zwar nicht glühende Steine und Asche, aber — die Gesangslehrerin Frau Andriessen ausgeworfen. Vor wenig Monaten noch herrschte in den betreffenden Kreisen ganz erpönllicher Entschluß. Jetzt, angeblich wegen eines Briefes an die Direction, hat man ihm mitten im Ewed gekündigt. — Als ihrer Nachfolgerin wird Frau Paffy-Gornet genannt.

Herr Professor Stadener wird am 20. Nov. im Saale des Herrn Feldendorfer eine musikalische Coiree geben, und darin verschiedene Kammermusikstücke seiner Composition vorführen.

Von der Direction der Hofopernschule in Wien ist folgende Bekanntmachung erschienen: Die Direction gibt bekannt, daß der erste Jahreskurs der neu gegründeten k. Hofopernschule mit Januar 1863 eröffnet wird. Der Unterricht ist in allen zur vollendeten Ausbildung des Sprerangese gehörigen Lehrfächern unentgeltlich. Als Aufnahmebedingung ist für Mädchen ein Alter von 15 bis 18 Jahren bestimmt, Männer aber sind nach vollendeter Mutirung bis zu einem Alter von 22 und bei besonderer Befähigung bis 25 Jahren zur Aufnahme geeignet. Im Allgemeinen wird von den Schülern die nöthige Vorbildung in den Elementen des Gesanges, sowie eine gewisse Sicherheit im Notenslesen und reine Intonation gefordert. Die angemeltenen Kompetenzen haben sich an später bekannt zu gebenden Tagen in Gegenwart einer von dem k. f. Lehrerkammeramte berufenen Commission einer Prüfung zu

unterziehen, nach deren Resultaten die Aufnahme der bestimmten Anzahl der Schüler erfolgt. Die betreffenden Gesuche sind vom heutigen Tage bis spätestens 15. December d. J. in der Kanzlei der Direction (Mungtiner-Bastei Nr. 1159, ersten Stock) ungesperrt zu überreichen, woselbst auch nähere Auskunft eingeholt werden kann.

(Eingel.) Die Wiener Singakademie bringt in ihrem 1. Concerte am 15. Nov. Abends im Redoutensaal den „Besaffer“ v. Händel zur Aufführung. Dirigiren wird Franz Krenn. Die Soli sind in den Händen der Damen: Frau Felene Nicolai, des Frä. Vertha Ghn (früher Schülerin des Herrn Prof. Graeber), der Herrn Dikshauer und Förchigott. Die Akademie besteht jetzt fast zur Hälfte aus neuen Mitgliedern, und es ist zu hoffen, daß dieses Unterrichten, so oft bestmüht und in sich entzweit, endlich sich von der Noth seines Zweckes, und nicht von Persönlichkeiten beherrschen läßt.

In Angelegenheit der Beethoven's Instrumente erhalten wir von dem Verfasser der „Bitte um Aufklärung“ in Nr. 41 folgendes Schreiben zur Bestätigung:

Geehrter Herr!

Jetzt bitten Sie mich um Aufklärung! Gerne und ohne Weiteres soll sie gegeben werden.

Im April und Mai 1860 stand ich in Correspondenz mit einem Herrn in London, der die betreffende Violine zu kaufen wünschte, vorgelegt, daß sie besonders vorzüglich sei. Da ich von Instrumenten nicht genug verstehe, so wurde die Violine auf meine Bitte von einigen Hiesigen Kennern untersucht. Keiner dieser Herren sprach bezüglich der Echtheit einen Zweifel aus, ebenso wenig aber auch eine sehr günstige Meinung über die Qualität derselben. Nicht lange vorher hatte sie überdies Herr Beuztemp probirt und nach einer Mittheilung eines Schülers desselben hätte er sie als „ein recht gutes Instrument, aber nicht von erhem Rang“ geschätzt. Ich theilte dies dem Londoner Herrn mit, der darauf vom Ankaufe abstand. Aus diesem Grund hatte ich auch keine Veranlassung weiter, Bemerkung für die Echtheit eines früher Beethoven's gehörenden Instruments zu begehen, sondern gab mich, wie die andern Herren, zufrieden bei dem vollen Glauben und der Ueberzeugung, welche Witwe und Sohn des letzten Besitzers in die Sache darlegten; außerdem sprach dafür das große V und was ich für Spuren eines ehemaligen Siegels gefastet hatte.

Als nun vor einigen Monaten die erste Notiz über die Schenkung der vier Instrumente Beethoven's an die Berliner Hofbibliothek erschien, war ich einer von denen, die Frau S. zum Verkauf der Violine gratulirten, erkaunte aber nicht wenig als ich hörte, daß das nicht der Fall sei. Bei der fürzlich wiederholten Meldung dieser Thatfache in Ihrem Blatte glaubte ich es sowohl Frau S., wie auch der Berliner Hofbibliothek, dem Publikum und mir selbst schuldig zu sein, zur Aufklärung dieser Räthsel einen Versuch zu machen.

Es ist recht fatal, daß bei der Verdeutschung meiner Bitte (da ich der deutschen Sprache nicht ganz mächtig bin) in dem letzten Satz („dies erste Violine“ u. s. w.) ein Wort wie „angeblich“ oder dgl. gebraucht wurde, denn nun scheint es, als hätte ich die Echtheit des hiesigen Instruments bestätigen wollen, was von einem Ausländer lächerlich erscheinen müßte. Doch das ist eine rein persönliche Angelegenheit von wenig Bedeutung. Aber die Wahrheit ist an sich nicht gekommen, denn die Documente, die Sie mir neulich vorlegten, scheinen zu beweisen, daß die Beethoven's gehörige Violine von ihrem Eigenthümer im Jahre 1852 verkauft wurde, und daß die hiesige eine Nachahmung derselben ist.

Ihr ergebener A. W. T.

### Concertankündigungen.

Sonntag den 9. Mittags im Redoutensaal: 1. Gesellschaftsconcert „Messias“ von Händel.

### Briefkasten der Redaction.

N. in B. Die Zeitung ist regelmäßig wie immer an Sie abgegangen. Es muß durchaus zwischen Wien und B. ein Kalb existiren. — N. in B. fürchten Sie doch nicht, daß wir auf einmal ganz unaktiv werden. Das ist ja ganz unmöglich und wenn sich alle V. gegen uns verschwören würden! Dank für das Hebrige.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollgasse Nr. 563. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesely & Böhm**, vormals **G. F. Wäcker's Witwe**.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.  
 Einzelverkauf: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Ggr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Ggr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Ggr.  
 Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Bestellungen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Dieses Sendeschreiben an den Redakteur der deutschen Musikzeitung. — Rezensionen. — Votales. — Kurze Mittheilungen über die Auf-  
 lösung des „Messias“ bei dem Händelstele im Krystallpalast in London. — Historische Notizen. — Zeitungsschau. — Nachrichten.

## Offenes Sendeschreiben an den Redakteur der deutschen Musikzeitung \*).

Sie haben, verehrter Herr Redakteur, in Nr. 42 und 43 Ihrer Zeitschrift einen Aufsatz des Herrn Professor Gervinus abgedruckt, welchen wir schon in der kölnischen Zeitung vom 3. und 4. Juni d. J. gelesen hatten, und welcher im Anschlusse an eine Ankündigung der neuesten Händel-Lieferung verschiedene Bemerkungen über Tonmalerei bei Händel, über Vokal- und Instrumentalmusik und über Verus zur Beurtheilung musikalischer Kunstwerke enthielt. Sie sagen selbst, der Abdruck habe den Zweck ein an diesen Aufsatz sich möglich Weise anschließende Polemik den Lesern verständlicher zu machen. Freilich würden gewiss in Ihrer Zeitschrift, die bisher immer mit Erfolg bestritten gewesen ist die Erkenntnis des Wahren und Schönen in unserer musikalischen Kunst zu fördern und zu verbreiten, nimmermehr Worte um ihrer selbst willen eine Stelle gefunden haben, in welchen der Stab gebrochen wird über ganze Zweige unserer Kunst, die den größten Meistern die liebevollste Pflege verdanken, und in welchen noch dazu den Kunstgenossen das Recht abgesprochen wird, sich dem Einbruch in ihr Gebiet nach Kräften zu widersetzen. Diese Zeiten bedürftigen nicht die Polemik zu eröffnen; gewiss wird es erbederlich und in Händel mehr bewanderten gelingen, manches durch Schein besprechende, den Kunstgelehrten aber widerstrebende in Gervinus' Bemerkungen zurückzuweisen. Eine Stelle aber in denselben, welche nicht speziell Händel betrifft, sondern allgemeinen Inhalts ist, schien uns nicht früh genug eine Würdigung und so möglich Abweisung vom musikalischen Standpunkte aus finden zu können; wir meinen die absprechenden Worte, die wir in Nr. 43 von der Instrumentalmusik lasen. Herr Professor Gervinus beklagt hier das heutige Vorkerrschen der Instrumentalmusik, deren Erzeugnis vom Concertpublikum gedankenlos hingenommen würden; und zwar sollen die Ungebildeten sich dabei nur in behaglichem Nervenreize gefallen, die Kenner und Künstler aber diese Gedankenlosigkeit sogar durch Theorien begünstigen, welche von Philosophen alter und neuer Zeit abgeleitet würden, und nach welchen Instrumentalmusik die wahre Musik sei, Vokalmusik nur ihr Client. Im Gegensatz dazu hätten Rousseau, Göthe, ja schon die mittelalterlichen Dichter in der Vokalmusik die echte, wahre Musik gesehen: „Der Instrumentalcomponist“, schließt Gervinus, „dessen ganze Kunst lediglich aus der platten Nachahmung der gesungenen Musik entstanden ist, vermag ja auch nicht, ihr in der Abtrennung von diesem Grundstoc ein wahrhaft geistiges Leben zu verleihen, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt; wenn er sich noch so streng in einer bestimmten realen Gefühlslimmung erbalten

will, ist er immer versucht, seinen Tönen wie im Iden Raume einen wilden Lauf zu lassen; leer vielleicht an aller Abicht kann er sich, gänzlich uncontrolirbar außer in technischer Hinsicht, hinter lauter verborgene Absichten verstecken, während der bloße Text des Vokalcomponisten eine geistige Aufgabe in sich bedingt und ein stetes geistiges Kriterium seiner Leistung in sich schiebt“.

Nach dieser dem Musiker überraschend neuen musikalischen Aesthetik hätten wir also in Mozart, Beethoven, Schumann (um viele andere zu übergehen) die Hauptbeförderer dieser Geist- und Gedankenlosigkeit zu betrachten, wobei nur der seltsame Dualismus undegreiflich bleibt, worin jene Meister verfallen, da sie doch auch die Vokalmusik nicht ohne Erfolg gepflegt haben. Dieselben Künstler, welche in einem Theile ihrer Werke das höchste geistige Bedürfnis befriedigen, sollen in dem anderen, mit bewusster Verläugnung ihres Vermögens, unter das Niveau des künstlerisch Berechtigten hinabsinken; im besten Falle dürfen vielleicht Beethovens Symphonien als technische Vorbildern zu seiner großen Messe betrachtet werden, wenn anders Herr Professor Gervinus dieser ein künstlerischen Werth zugesetzt.

Doch lassen Sie sich Gervinus' Worte von Anfang betrachten. Er behauptet zuvörderst, die Instrumentalmusik sei heutzutage vorherrschend und das begünstigte die gedankenlose Hinnahme der Musik. Damit kann er unsere gewöhnlichen städtischen Concerte so wenig wie die periodischen Musikfeste meinen; in ihnen pflegt die Vorführung großer Gesangswerke den symphonischen und virtuosen Leistungen an Zahl gleichzuziehen, wenn nicht sogar zu überwiegen. Auch wenn wir auf die in allen Städten zahlreichen Musikvereine blicken, so erscheint die Zahl der Instrumentalvereine weit geringer als die solcher, welche den Gesang pflegen. Spricht also die Betrachtung der Unternehmungen, die eigentlich künstlerische Zwecke verfolgen, gegen die Richtung obiger Behauptung, so bleibt nur das immer weiter verbreitete Musizieren der Dilettantenkreise übrig, welches Gervinus gemeint haben kann; wir wollen demselben gewiss nicht das Wort reden, schlagen aber seine Bedeutung gering an, wenn von eigentlicher Pflege der Kunst die Rede ist, und müssen aus unserer Erfahrung hinzufügen, daß nachgerade auch in Dilettantenkreisen nicht viel weniger geungen wie gespielt wird; woraus sich ja einzig auch das unendliche Anwachsen der oberflächlich saden Gesangsliteratur unserer Tage erklärt. Hat nun schon diese erste, die factischen Zustände betreffende Bemerkung eine so allgemeine Richtigkeit nicht, so kann noch weniger zugegeben werden, was Gervinus daraus folgern zu können glaubt, daß dadurch ein gedankenloses Hinnehmen der Musik begünstigt würde. In allen Künften gibt es eine Art des Genußes, die mehr den Sinn wie den Verstand beschäftigt; mancher verfolgt mit Spannung die bewegte Handlung eines guten Schauspiels, ohne daß er sich um Nachdenken über die künstlerische Form oder den Gedankeninhalt auf-

\*) Den Schluß des Artikels „Josef Haydn und seine k. k. Mäcene“ bringen wir in der folgenden Nummer. D. Red."

gefordert fühlt; in der Malerei ist diese doppelte Art des Genusses noch bestimmter nachzuweisen, und wenn Hunderte die Sinfonia eroica nur mit dem sinnlichen Gefallen an Klänge hören, so hat man noch nicht das Recht zu folgern, daß dieselbe nichts zu denken gebe. Und gerade hier widerspricht sogar dem Worte *Verbinus*: dem „in Theorie und Praxis nicht Gebildeten“ trete dabei nur der behagliche Nervenreiz entgegen, eine uns wenigstens sehr bekannte Erfahrung; der in solcher Weise nicht Gebildete empfindet bei klassischer Instrumentalmusik gar keinen Reiz, sondern langweilt sich. Allerdings kennen wir auch eine Gattung Musik, die auch dem Ungebildeten die Nerven reizt, während sie den Gebildeten abstoßt; dieselbe steht uns zu tief, um sie zur Betrachtung neben wirklichen Kunstwerken zuzulassen. — Weiter sagt *Verbinus*, und bricht damit den Stab über einen großen Theil des vermeintlich ehrlichen und wahren Strebens unserer Künstler: die Kenner und Künstler, gestützt auf alte und neue Autoritäten, sollen dies gedankenlose Hinneigen der Musik unterstützen. Höret denn nun endlich auf, all ihr producirenden und ausübenden Künstler Deutschlands, das leicht bewegliche Volk mit euren nützlichen Treiben zu berücken und „die Apotheose der Gedankenlosigkeit“ zu begünstigen! Vernehmet das mahnende Wort des berühmten Professors, laßt eure Geigen, eure Notenschreiberien bei Seite, laßt ab Schüler und Publikum zu verderben; wandert zu den Füßen des neuen Muskipropheten, und laßt euch von ihm oder wenigstens unter seinen Aupicien Händelsche Chöre einstudiren, damit ihr wenigstens eine Ahnung von dem, was in der Musik allein Werth hat, bekommt, eine Ahnung — ein Urtheil freilich kann euch, bei eurer rein technischen Bildung, nie befehlen sein! — Doch im Ernste, was für Kenner und Künstler meint wohl Herr Professor *Verbinus*, die nöthig haben sich auf Pythagoras und Leibniz zu stützen, um Verhoopen's künstlerische Verächtlung zu dürfen? der mit rechtem Gesfühle und sicherm Ohre begabte formell gehörig vorgebildete Musiker braucht solche Stützen nicht, um zu wissen, daß ein musikalisches Kunstwerk sich zunächst an Gefühl und Schönheitssinn, erst in zweiter Linie auch an's Denkövermögen wendet, daß es aber unter allen Umständen eingehendes Studium und liebevolle Hingabe verlangt, wenn der Bau desselben in seinen einzelnen Gliedern und der den Organismus belebende seelische Gehalt richtig geföhlt und verstanden werden soll. Die Kenntnis der Formen und des Inhalts der Musik in dieser Intention zu erweitem haben viele Fachmusiker, aber neben ihnen auch gelehrte Männer der Wissenschaft verucht, welche mit ihrem ausgebreiteteren Blicke und sicherer Methode gränbliche technische Bildung verbunden; und wenn wir Namen wie Hauptmann, Zahn, Schumann in seiner ersten kritischen Thätigkeit nennen, denen doch wohl *Verbinus* die Urtheilsfähigkeit nicht abprechen wird, so möchten wir doch wissen, welcher älteren Autoritäten dieselben nachsehen hätten, um zu beweisen, daß auch in der Musik die Erkenntniß von Form und Inhalt keine leichte Sache sei, aber zu einer Reinheit und Höhe des Genusses führe, die von bloßem Nervenreize sehr verschieden ist. — Diese räthselhaften Kenner und Künstler sollen nun sogar eine Theorie gebildet haben, nach welcher die Musik, im Unterschied von den übrigen Künsten, kein Object der Nachahmung in der Natur habe. Sollten sich jene Kenner und Künstler am Ende gar auf den einen Herrn *Edward Hanslick* reduciren? Dieser führt bekanntlich in seinem Büchlein „Vom Musikalisch-Schönen“ den Satz aus, daß die Musik, außer den schönen Tonformen keinen weiteren Inhalt habe. Ich habe hier nicht zu unteruchen, inwieweit diese Meinung logisch und ästhetisch gerechtfertigt werden könne, glaube aber behaupten zu dürfen, daß sie in musikalischen Kreisen wenig Eingang gefunden hat. Nun ist es gerade *Hanslick*, der unter andern auch *Pythagoras*, Leibniz und Hegel citirt. Seine Abhandlung also hat *Verbinus* gelesen und er muß ihm die musikalischen Kennr- und Künstler vertreten. Nur aus einer so trost-

losen Theorie wie die *Hanslick'sche* ist konnte auch die Vorstellung eines solchen Gegenfases hervorgehen, den auch *Verbinus* zwischen *Vokal-* und *Instrumentalmusik* annimmt. Wir leugnen die Richtigkeit eines solchen Gegenfases durchaus und haben den Unterschied zwischen diesen beiden Müßiggattungen weder im Stoffe (dem Kunstmittel) noch in einer Verschiedertheit dessen was sie ausdrücken oder wenn man will nachahmen, jemals finden können, sondern lediglich in dem Mittel, durch welches der Klang hervorgebracht wird. Wir können *Vokalmusik* nur die Gattung der Musik nennen, deren Instrument die menschliche Stimme ist; das Hingukommen des Wortes kann keinen wesentlichen Unterschied abgeben, da dasselbe nicht seinem Gedankeninhalt nach gilt, so paradox dies auf den ersten Blick manchem klirgen mag. Sehen wir von gewissen Mittelgattungen zwischen Musik und Poesie, dem recitativilichen Gesang u. s. w. ab, betrachten wir Schöpfungen in denen die Musik selbständig in ihren eigenen Formen auftritt, so werden wir zugeben müssen, daß das einzelne Wort für die Musik nie bedeutsam ist, sondern nur der Gesamtinhalte der Worte dem Gemüthe des Künstlers eine Richtung gibt, die ihm dann der Impuls zu seiner freien Schöpfung wird; innerhalb dieser kann er dann wieder der guten Declamation sein Augenmerk zuwenden; doch dies ist seine zweite Thätigkeit und ist von dem ersten Meistern als untergeordnet behandelt worden. Wesentlich ist, daß das Wort den Gedanken, der Ton das Gemüth beschäftigt und daher nie sich beide völlig harmonisch decken können; diese Ueberzeugung muß aller gesunden Betrachtung der *Vokalmusik* zu Grunde liegen. Beherrigendwerth sind hier die Bemerkungen *Jaoh's* (*Mozart* II S. 226), wo er den Irrthum *Gluck's* und anderer bepricht, als sei es höchste Aufgabe der gelungenen Musik, sich dem einzelnen Worte charakteristisch anzuschließen. Dies zugegeben, ist nun die Art des Schaffens beim *Instrumentalcomponisten* eine wesentlich andere? Ist es ein wesentlicher Unterschied, ob er ihm vorstehende Worte selbst mittelst oder sie sich als Impuls zum freien Schaffen wortloser Motive dienen läßt; ob schließlich es gar nicht Worte, sondern Handlungen oder irgend welche Eindrücke sind, die sein Gemüth in die Bewegung versetzen, die er nun künstlerisch wiedergibt? Wird das dargestellte dadurch zu einem andern? Daß die Musik nicht Worte ausdrücken, nicht Gedanken darstellen könne, haben die *Componisten* von der Zeit, wo wir Musik in unserem Sinne kennen (das Mittelalter gehört dazu bekanntlich noch nicht), eingelehrt. Die polyphone Behandlung der Gesangsmusik, von *Palestrina* bis auf *Bach* und *Händel* und *Mendelssohn*, gestattet die dem Nacheinander der Stimmeneintritte ein deutliches Vernehmen des einzelnen Wortes in den einzelnen Stimmen nicht, und wenn wir aufrichtig sind, so können wir den Eindruck solcher Chöre nur einen *instrumentalen*, d. h. vom Sinne des einzelnen Wortes unabhängigen, rein *musikalischen* nennen. Wenn *Bach*, *Händel*, *Mozart* der Stimme auf einzelnen *Vokalen* lange *Coloraturen* und ganze *melodische* Figuren auszuführen geben, so zeigen sie eben darin das Bedürfnis, sich stellenweise vom Worte frei zu maßen und die Stimme *instrumental* zu behandeln. — Ist nun in beiden Gattungen Form und Gehalt ganz derselbe, so wird doch kein Musiker von gesundem Ohr und gesundem Herzen die Vorzüge der *Vokalmusik* verkennen; dieselben bestehen nicht im Hingukommen des Wortes, welches als Ausdruck der Gedanken mit Musik nichts zu thun hat, sondern in der viel höheren Vollkommenheit des Materials. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der vollen schönen Menschenstimme kann kein Instrument nur annähernd erreichen, und auf kein *Contrafakt* ist die Einwirkung des *Gefühlslebendens* und seiner Regungen ein so unmittelbarer und ungehinderter. Abtmen wir nicht alle neues Leben, wenn nach längerem *Instrumentalfällen* plötzlich der volle Chor eintritt? Das kommt aber nicht von einem neu hinguommenden geistigen Principe, sondern es ist der Eindruck der *Lamittelbarkeit* und Fülle des

Gefühlsausdrucks, der beim Instrumente allerlei media durchmachen muß und überall von den Hindernissen der Materie, des Stoffes gehemmt wird. — Steht in dieser Hinsicht die Singmusik weit voran, so hat daneben die Instrumentalmusik ihre eigenen nicht minder bedeutenden Vorzüge. Die menschliche Stimme, in einer Hinsicht das vollkommenste aller Instrumente, ist doch sowohl in Höhe und Tiefe, als in Leichtigkeit der Bewegung vielfach beschränkt, und können die Regungen des Gemüths in beiden Beziehungen mehr erreichen als sie leisten kann; was *Verovinus*, der soviel in den Händelschen Begleitungsfiguren sieht, gewiß nicht bestreiten wird. Ferner muß die Gebundenheit des Wortes für den freien Ausdruck der Seelenstimmung in fester Kunstform zuletzt zur beengenden Fessel werden, da wir gesagt Worte und Stimmung sich nie ganz decken. Eine solche ungeliebte der reinen Aufgabe des Musikausdrucks am meisten entsprechende Bewegung ist aber in eminentem Sinne der wortlosen Instrumentalmusik möglich; dieselbe ist nicht wie *Verovinus* meint, eine platte Nachahmung der gesungenen Musik, was auch die Geschichte der Musik als falsch ausweist, sondern eine anfangs unbewusste Befreiung aus den Fesseln des Wortes; wobei die größere Vollkommenheit des Klanges angeheben, dagegen eine freiere Bewegung in Tonfolgen und Formen erreicht und einem ungeliebten Strome des Ausdrucks erst der Weg bereitet wurde. So kann man mit gleichem Recht auch in der Instrumentalmusik die vollkommene Form der Musik finden; daß der größte musikalische Genius aller Zeiten, Beethoven, in dieser Gattung am freiesten und ungeliebtesten schuf, wird kein Musiker für zufällig halten. Dieses Verhältnis verkennt *Verovinus* ganz, wenn er dem Instrumentalkomponisten die Möglichkeit wahrhaft geistiger Uebung abspricht. Es ist eben eine und dieselbe Kunst, die des Menschen Seelenleben ausdrückt, nachahmt; das einmal mit vollkommenem Klange und interpretirendem Worte wechselfähig her gerade weniger zu denken ist) das andere mal in ungehindeter und rein musikalischer Form. Daß der Instrumentalkomponist überall versucht sein soll, seine Absichten zu verdecken, seinen Tönen einen wilden Lauf zu lassen, dies als notwendige Gefahr darzustellen, kann nur auf mangelhafter Einsicht beruhen, die *Verovinus* von den Formen der Instrumentalmusik hat. Erzeugnisse ungeordneter und unregelmäßiger Phantasie sind in allen Künsten und Gattungen möglich und leider in der Musik neuerdings nicht selten; wer aber je den feinen symmetrischen Bau Mozartscher oder Beethovenscher Instrumentalstücke durchforscht hat, wer weiß, wie oft aus kleinem Keime in organischer Gliederung ein schönes Ganzes erwächst, in welchem Motive und Themen in geregelter Folge, das Ohr und Gemüth in gleichem Maße befriedigend, sich aufnehmen und wechseln, der wird von verborgenen Absichten nichts wissen wollen. Was kann deutlicher sein als das Anfangsmotiv der C-moll-Symphonie, über dessen psychische Bedeutung Beethovens eigenes wohlverbürgtes Wort uns belehrt; und aus diesem Motive baut sich der ganze Satz auf. Wer dabei nichts zu denken und zu empfinden weiß, der denkt gewiß auch bei Händel nicht das Richtige, sondern trägt etwas subjectives an ihn heran.

Freilich trennt *Verovinus* überall von der technischen Seite, worin allerdings auch der Instrumentalkomponist zu kontrolliren sei, die geistige, und vergleicht hier Metriker und Dichter, Logiker und Redner mit dem Musiker und musikalischen Kritiker. Diese Vergleiche lassen wir auf sich beruhen; obige Scheidung halten wir für ganz ungerathfertig. Die technische Betrachtung erforscht, was *Verovinus* uns gewiß zugeben wird, das Mittel oder das Zeichen der Kunst, um mich des Lessingschen Ausdrucks zu bedienen; in den Mitteln aber oder den Zeichen liegt das die einzelnen Künste scheidende und jeder ihre Selbstständigkeit gewährend, während sie in den Gegenständen der Darstellung sich oft berühren. Muß nun nach Lessing das Zeichen einer Kunst ein bequemes Verhältnis zu

dem bezeichneten haben, so folgt, daß nur eine klare Erkenntniß des Zeichens uns über das belehren kann, was eine Kunst darstellen und wie sie darstellen kann. Im Allgemeinen über Kunst philosophiren und ästhetisiren, kann jeder mit Geist begabte allgemein gebildete Mann; die Fähigkeit des Urtheilens in der einzelnen Kunst hängt von gründlicher Kenntniß ihres Mittels ab. Das Mittel oder Zeichen der Musik aber ist der Ton; Sinn für die Tonwelt und Kenntniß der sie beherrschenden Gesetze ist unerlässlich für den, der Musik beurtheilen und entscheiden will, welches Inhalts sie fähig sei und ob derselbe im einzelnen Falle zu angemessenem Ausdruck gelangt sei. Diese Kenntniß nennt *Verovinus* vornehm-herablassend die technische Seite, über die auch der Fachmann missprechen dürfte, als wenn diese von der sogenannten geistigen Seite getrennt werden dürfte, und als wenn weil es viele Handwerker in der Musik gibt, die den geistigen Gehalt nicht ahnen und sich am Klang und der Form genügen lassen, es überhaupt keinen höher begabten Musiker geben könnte, der beides in sich vereinigt. Gewiß kann der reine Contrapunktist für sich noch nicht den Musikästhetiker abgeben; daß aber der geistige Beurtheiler musikalischer Werke der Kenntniß des Contrapunkts entbehren könnte, kann so wenig zugegeben werden, wie daß dem Beurtheiler eines lyrischen Gedichts die Kenntniß der Grammatik und Metrik überflüssig sei.

Immerhin mag der geistvolle Mann von ausgebreiteter Gelehrsamkeit und weitem Blicke, auf welchen musikalische Kunstwerke lebhaft gewirkt haben, reichen Stoff zu anregenden Betrachtungen und interessanten Vergleichen daraus ziehen; grade Händel pflegt, bei der klaren Durchsichtigkeit seiner Formen und der Einfachheit seiner im Ganzen ziemlich stereotypen Mittel, durch die er seine großartigen Intentionen zum Ausdruck bringt, auch auf den nicht „technisch“ gebildeten die größte Wirkung auszuüben, während z. B. das ungleich reichere und tiefere Talent Bach's liebevolleres Eingehen und dabei geübteren Toninn und tieferer technischer Bildung verlangt. Immerhin, sagen wir, mag der geistreiche Mann seine Gedanken auch dem Musiker mittheilen, dieser wird sie, wenn sie mit dem Bewußtsein der dem Dilettanten gesetzten Grenzen anfstreuen, gerne hören und wohl würdigen. Mit der Anweisung alleiniger Berechtigung hingegen vorgebracht, wie es hier von *Verovinus* geschieht, werden sie im Uebermuth so lebhafter die Uebersetzung hervorgerufen, daß solche Betrachtungen eben nur den vorübergehenden Reiz des Geistreuen haben, aber wahres Verständniß und wissenschaftliches Erkennen nicht fördern, wenn sie nicht auf gründlicher, technischer Bildung ruhen. —

D.

## Kecensionen.

Für Gesang.

Alexander Winterberger. Zwanzig Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 10. Leipzig, Jr. Hofmeister.

v.Br. Wirft man einen Blick auf das Titelblatt dieses Liederheftes, auf welchem man die Ueberschriften der von Hrn. Winterberger componirten Gedichte verzeichnet findet, so zeigen uns die Klostenellen, die schlanken Wasserzeichen, die blauen Frühlingsstrahlen und die einsamen Rosen, welchen wir hier begegnen, sogleich die Richtung des Autors unverkennbar an. Seine Muse ist von der elegischen Art, leider auch, wie dies mit dem Vorwiegen dieser Richtung meist, obgleich nicht notwendig, verknüpft ist, kräftlich genug angehaucht. Die Kritik des Liedercomponisten muß, wie die des Operncomponisten, schon bei dem Gedichte beginnen, ein Satz, der, so einfach er ist, doch erst in neuerer Zeit genau erzwungen zu werden scheint, denn, indem ich erkenne, was den Componisten anzieht, erkenne ich auch einen guten Theil seiner eigenen

Natur. Und dies ist es doch immer zuerst, was man sich fragen muß: welche Natur, welcher Geist spricht aus diesem Werk? Der Kritiker aber, der nicht auf dem exklusiv ästhetischen Standpunkt steht, sondern auch philosophisch zu denken gewohnt ist (und ich achte diese Gabe für die annähernde Vollendung der Kritik als unerlässlich) hat wohl das Recht, unter Anderm auch zu erwägen, ob er wünschen möchte, daß die Empfindungsweise eines Autors auf seine Nation Einfluß gewinne. Es ist dies der Standpunkt, welchen nicht nur Julius Schmidt, sondern auch Herwinus in der literarischen Kritik einnimmt und zum Theil ist es auch eben diese Betrachtungsweise, welche Männer wie Zahn, und Chrystander zu ihren Werken über die alten Heroen: Mozart und Händel begeistert hat. Sie laun zur Ungerechtigkeit gegen den einzelnen Autor führen, sie kann die Empfindung und Erkenntnis für das rein Künstlerische, Poetische schwächen, aber sie ist, vollends in einer so tief aufgewühlten Zeit wie die unfrige, in ihrem strengen Ernst eine an sich durchaus berechtigte. Und da wollen wir denn nicht läugnen, daß wir die Componisten lieber sich für das menschliche, für das schöne und heroische im Menschenleben sich begeistern sehen, als für die Klosterzellen, Wäffentücher und Frühlingaugen. Soll denn die immer allgemeine Erkenntnis von der geheimen Lüge, dem tiefen, ja fürchterlichen verzehrenden Egoismus der sensuellen Romantik allein für die Künstler verloren sein, daß sie sich ihren Regem nicht zu entwinnen bestrebt sein müßten? Die beiden letzten Strophen des Gedichtes „die Klosterzelle“ von Vogl lauten:

In einem (Fenster) nur alleine  
Ein Kellensföckchen stand,  
Bestraht vom Abendheine  
Zu hellen Farbenbünd.

Und wie ich erst so munter,  
So wach nun schlief mein Herz,  
Mir war, als sah ich runter  
Ein blutig rother Schmerz.

Führt der Componist nicht, daß dies einfach abgeschmackt ist und daß er das Gedicht lachend hätte bei Seite legen müssen, statt es zu componiren? Man kennt das Gedicht von Heine:

Lehn' deine Wang' an meine Wang',  
Dann fließen die Thränen zusammen;  
Und an mein Herz drück' fest dein Herz,  
Dann schloßen zusammen die Flammen!  
Und wenn in die große Flamme fließt  
Der Strom von unsern Thränen,  
Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt,  
Sterb' ich vor Liebessehnen!

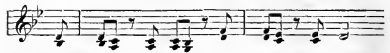
Ist diese Verhüllung von Thränen, die in die Flammen einer heißen Liebesumarmung fließen, nicht eben so abgeschmackt, wie die von den Klosterzellen, die als „blutiger Schmerz“ vom Fenster herabblinden? Daß es dem Dichter mit den Thränen und dem Stufen sehr wenig Ernst war, da er seine Briefe — halb im Juxta, halb in selbstbewußter Ironie schrieb — dafür stehen wir und so macht das ungeheuer (äußerliche) Pathos, mit welchem sie der Autor componirt hat — die Begleitung bewegt sich durchaus in hüftlich auf- und niederrollenden Akten, Sechszehntel- und Zweihunddreißigstelfiguren, einen durchaus komischen Effect. —

Wir bedauern diese krankhafte Sentimentalität des Componisten um so mehr, je weniger wir sonst sein Talent verkennen, wovon er auch früher schon (stetlich nie rein ansprechende) Proben gegeben. So sind z. B. das „Ständchen“ von Puffkin, das „Lied des Gärtner's“ von Uhlund und die „Gondelfahrt“ von Moore, ein Paar recht sein empfindener, anmuthiger Lieder, von welchem nur das letztere darum besser uncomponirt oder doch uneditirt geblieben wäre, weil es die unanständig reizende Composition desselben Gedichtes von Schumann doch bei weitem nicht

erreicht. Als eines der besten Stücke wollen wir ausdrücklich die Romanze „Alice Brand“ aus W. Scott's „Jungfrau vom See“ hervorheben. Ganz vortreflich ist namentlich die Einleitung mit ihren feinen harmonischen Wendungen und dem vorbereitenden:



Die Romanze selbst singt dann der Componist in ganz einfachem und doch ausdrucksvollem Ton, auch in der Begleitung ganz angemessen bis zu der Stelle, wo er nach B-dur übergeht, und wo uns die recht hölzern klingenden Akkordschläge im Bass gar nicht gefallen wollen. Zu loben ist auch, daß er sich, was ihm ebenfalls hätte begegnen können, nicht verleiten ließ, in dur zu schließen, sondern in moll blieb. Aufgefallen ist uns die folgende Stelle:



Sie erinnert unwillkürlich an jenes wunderbare, himmlische Preludium in F-moll im zweiten Theil von Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier, welches ganz auf diese Figur gebaut ist. Durch den Ton kräftiger wahrer Leidenschaft ausgezeichnet ist auch das letzte Stück „Lebwohl“ von Byron, obwohl es mit einer nicht zu rechtfertigenden, lediglich kataphorischen Härte beginnt:



Der Autor hätte, wenn er dieses f im Bass wollte, unseres Erachtens schreiben müssen:



Ein Druckfehler ist es nicht, da sich die Stelle mehrmal wiederholt. Wo der Autor von der Leidenschaft beherzigt wird, da weiß er gelegentlich, wie in diesem letzten Stück einen kräftigen Ton wohl zu finden; wir hätten gewünscht in dem ziemlich umfangreichen Heft auch einem begeisterungsentstimmten Gesang zu begegnen, in dem er sich von Leidenschaft frei oder doch über ihr stehend gezeigt hätte. Liebe ist der Inhalt aller Gesänge, Liebe in allen Gestalten.

#### Für Pianoforte.

Friedrich Kiel. Variationen und Fuge, op. 17. Berlin, T. Trautwein.

Die Variation, welche durch die Subelien der Saloncomponisten in gänzlichem Mißcredit gekommen war, scheint sich in neuerer Zeit die Achtung, welche sie einst unbestritten genoss, wieder gewinnen zu wollen; wenigstens haben sich ihr einige begabte jüngere Talente wieder mit Vorliebe zugewandt. Sie ist und bleibt auch zwar immer eine kleine, enge, aber doch anmuthige, ausdrucksvolle und, wenn sie darnach behandelt wird, auch reiche Form. Die vorliegenden Variationen, deren Autor jüngst durch eine größere Composition die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, werden die bessere Meinung, die man von dieser lange vernachlässig-

ten und verachteten Form wieder zu hegen beginnt, nur besiegeln können: Ueber folgendes hübsche, ausdrucksvolle Thema \*):



hat der Componist siebenzehn Variationen und ein Finale, in welchem er es noch zu einem fugierten Satz benötigt, geschrieben, in denen sich durchaus eine lebendige, frei und sicher gestaltende Phantasie, ein feiner Geschmack und eine tüchtige Bildung offenbaren. Durch energischen Ausdruck besonders ausgezeichnet ist die dritte dieser Variationen, durch sehr zarte, liebenswürdige Empfindung die 7. und 8., etwas mystisch angehaucht, aber keineswegs schwülstig erscheint die 5., durch sinnige Arbeit und interessante Harmoniebehandlung stehen besonders die 13. und 15. hervor. Die auf eine ziemlich veraltete Figur:



gebauete 4. und einige andere, wenig sagende Variationen, wie die 14., 17. würde man gerne vermissen. Das Fugato des Finales ist natürlich ein freies, durchaus mit Geschick behandeltes und schließt das ganze Werk kraftvoll würdig ab. Nur einen großen Vorwurf können wir dem Autor nicht erparen: er folgt dem Thema, statt es frei umzubilden und wenigstens zuweilen nur leise durchschimmern zu lassen, allzu slavisch durch fast alle Variationen nach. In 13 Variationen unter 17 hören wir fast immer die gleiche Harmonisfolge: F-moll, As-dur u. f. w. und im Finale dazu. Durch die hieraus notwendig entspringende Monotonie (der die Variationsform zu verfallen immer in Gefahr ist) schadet der Autor der sonst so freundlich, ja in manchen Partien bedeutsam ansprechenden Wirkung seiner verdienstvollen Arbeit. Je angenehmer indessen der Eindruck war, welchen wir, hiebei abgesehen, von beseligen im Ganzen empfangen, um so widerwärtiger mußten wir uns berührt fühlen von der jüngsten Production von

Joachim Raff. Suite, op. 91. Leipzig und Berlin, Peters.

Raff ist gewiß kein klassischer Autor, aber viele seiner Arbeiten, 1. B. zwei frühere Suiten (in E- und F-moll) glänzen durch geistreiche Erfindung und ein virtuos ausgebildetes Combinations-talent. Da es dem Componisten aber an Natur und Charakter gebricht, so verfallt er auch eben so leicht in einen wahren Abgrund von Raffinement und Plattheit. Dieß begegnet ihm wieder einmal in der vorliegenden Suite, welche aus vier Sätzen: einer Phantasie und Fuge, einer Gigue mit Variationen, einer Gavotte und einem Marsch besteht, deren einer leerer und ungenießbarer ist als der andere, etwa den ersten ausgenommen, der durch interessante, geschickte Arbeit für den geringen Inhalt

doch einigermaßen entschädigt. Wir haben die mit Passagenflitter überladenen Hefte, welche in ihrer ganzen Struktur, wie so vieles, was Raff schreibt, recht würdig an die hohle Virtuosenperiode erinnern, mit Inbignation zur Seite gelegt, mit Inbignation, weil das Talent des Componisten, wenn es auch, wie gefagt aus seinem Himmelsborn entquillt, doch weit über solchen Nachwerk steht. Mögen Diejenigen, an welche dieses Opus gelangt, unser Urtheil bestätigen oder verwerfen, wir fühlen uns nicht beuzen, uns en detail mit diesem Notenregeantat zu beschäftigen.

## F o c a l e s.

Händel's „Messias“, aufgeführt am 9. November durch die Gesellschaft der Musikfreunde.

S. B. Es war ein eben so sinniger als dankenswerther Beschluß der Direction, das 50jährige Bestehen dieser Gesellschaft durch eine möglichst würdige Ausführung des „Messias“ zu feiern \*). Dieses Oratorium ist seit dem Jahr 1815 von ihr nicht gegeben worden, und außerdem immer nur in der ledernen Weise der Wittven- und Waisen-Societät. Die diesmalige Aufführung fand nun unter festlichen Anordnungen und in einer Weise statt, die, zum Theil wenigstens, lebhaft befriedigen konnte. Der zahlreich besetzte Chor war sorgfältig einstudiert, ebenso konnte das Orchester nur durchaus genügen, und selbst die Orgel, welche diesmal aufgestellt war, machte wenigstens einen würdigeren Eindruck als bei früheren Gelegenheiten der Fall war. Die schwache Seite war, wie bei allen hiesigen Aufführungen, der Solosang. Frau Passy-Cornet (Sopran) singt nicht ohne Empfindung und hat die nötige Routine; aber einmal ist ihre Stimme für ein Händel'sches Oratorium zu dünn und klein, und dann läßt ihr Vortrag nur eine geschickte Dilettantin erkennen. Sie verfallt oft in liebmäßige oder affectirte Sentimentalität und in den im Oratorium doppelt ähneln Fehler des Hinauf- und Herunterstehens der Töne, sowie auch in den, höhere Töne durchaus stark einzulegen, in der Mittel- und Tiefe aber den Ton abfallen zu lassen. Frä. Wetzelheim (Alt) erfreut durch ihre volle und schön ausgeglichene Stimme und durchdachten Vortrag, aber doch kann sie sich noch nicht von theatralischen Manieren und Untugenden ganz frei halten. Herr Dischbauer (Tenor) singt von Jahr zu Jahr übler und sollte sich lieber von der Öffentlichkeit ganz zurückziehen oder doch nur solche Partien übernehmen, die weder große Ansprüche erheben, noch in Betreff der Lage seine Kräfte überschreiten. Das beständige zu tief Singen mit Gebuld anzuhören, kann denn doch einem Publikum wie das hiesige nicht zugemuthet werden. Herr Panzer (Bass) ist eine schätzenswerthe Kraft und bei ihm verhältnißmäßig am wenigsten auszusparen. Die Mißgriffe, die er beging, fallen ebenso gut wie ihm, wenn nicht stärker, dem Dirigenten zur Last.

Für Wien ist es Händel gegenüber eine große Fatalität, daß es gänzlich an aller direct vom Componisten abhänghenden Tradition in Bezug auf Auffassung fehlt. Da sind nun erstlich die Tempi. Herr Herbeck, der Dirigent der Gesellschafts-concerte, scheint nicht von dem Grundfay geleitet zu werden, daß es bei Händel keine sehr schnellen und keine sehr langsamen Tempi gibt, daß vielmehr das tempo ordinario, ein gewisses mittleres Maß, durchaus herrschen muß. Händel sorgt durch geringen oder starken Wechsel der Harmonie, durch mehr oder minder rasche Noten (Viocel, Kegel, Schlegel) für den Grad der Bewegung und das Tempo bestimmt sich darnach von selbst. Wenn nun Herr Herbeck die Stücke: „Er wird sie reinigen die Söhne Levi“, — „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“, dann die Arie in Es im zweiten Theil, überhaupt fast alle mit Adagio oder

\*) Der Bass geht im ersten Theil mit der Oberstimme unisono in der tiefsten Octave; erst im zweiten Theil wird die Melodie harmonisch begleitet.

\*) Im allerersten Concert der Ges. d. M. (November 1812) kam Händel's „Alexandersfest“ zur Aufführung.

Largo bezeichneten Nummern \*) so verschleppte, daß das Gefühl der Pongmilie ankommen konnte, wenn er dagegen die Basspartien: „So spricht der Herr“ — und „Warum entbrennen die Feinden“ dermaßen überfürte, daß die Maulaffen des Sängers in ein unverständliches Gepocher ansarteten, und jedenfalls die nöthige Würde verloren ging, — so zeigt das entweder den Mangel einer Tradition, oder die Befolgung einer falschen an. — Es sind uns aber noch mehr Dinge aufzufallen, die beweisen, daß sich Herr Herbed statt von der englischen \*\*) von der bedenkliden süddeutschen Tradition hat leiten lassen. Warum wurde z. B. das Anfangscitativo: „Tröstet Zion“, warum ferner die ganze Partie im zweiten Theil von: „die Schmach bricht ihm das Herz“ bis „word er geplaget“ statt vom Tenor von Sopran gefungen? Warum die Stücke „Er wird sie reinigen“, — „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“ und „Sein Joch ist sanft“ statt rein vom Chor vom Soloquartett und Chor? — Warum blieben wichtige, den Zusammenhang des Textes vermittelnde Nummern aus, wie der erste kurze Chor in G-moll des zweiten Theils und die Sopranarie ebenfalls vor dem Wechselchor „Hoch thut euch auf“? Wir geben zu, daß Alles nicht wohl gebracht werden kann \*\*), aber wichtige Stücke dürfen um keinen Preis weglassen, und auch ich es schade um Nummern wie die Sopran-Arie im ersten Theil nach dem Chor „Ehre sei Gott“, dann Recitativo und einige Chöre im zweiten Theil. Warum wurde die wichtige Trompette in der Bazarie „Sie schallt, die Posaune“ weggelassen und bloß Hörner verwendet, die doch der Intention gar nicht entsprechen? Warum wurde ferner in der deutschen Uebersetzung, wo dieselbe mangelhaft den ursprünglichen Sinn wiedergibt, nicht nachgeholfen und verbessert? So z. B. ist es von nicht geringer Wichtigkeit, daß das vermittelnde „denn“ in dem Chor: „Denn es ist uns (— statt: Uns ist zum Heil —) ein Kind geboren“ hervorgehoben wird. Hängel, der überhaupt in seinen Texten vielfache Beziehungen aufweist, betont in der Ursprache des Textes dieses „denn“ auffallend genug dadurch, daß er dem kleinen Wörtchen das erste Viertel des Tactes einräumt und die melodische Phrase also mit dem Niedertratt beginnt . . . u. s. w.

Das Thema „Händeltextüberlegung“, welches hofentlich auch im Meffias von Seite der deutschen Händelherausgeber Berücksichtigung finden wird, ist nicht minder von Belang wie das der Mozartschen Derntexte, und namentlich dürfte der „Meffias“ in d. Bl. nächstens einmal nach dieser Richtung genauer vorgenommen werden als hier der Raum gestattet; denn gerade dieses Oratorium kann nur dann in seinen Einzelheiten verstanden und gewürdigt werden, wenn die tieferen textlichen und daher auch musikalischen Andeutungen zu Tage treten, was bei unseren süddeutschen Aufführungen und Textbüchern in der That oft genug nicht der Fall ist. Bei dem Mangel einer eigentlichen Handlung in diesem Werke, kommt gerade darauf alles an und wir müßten unsere hiesigen Gesellschaften für den Fall einer Wiederholung nachdrücklich auf diesen Gegenstand aufmerksam machen. Daß Hr. Herbed, der sich doch so vieler andern Details lebhaft annahm, gerade in solchen Dingen fehle, könnte ungreiflich scheinen, wenn man nicht wüßte, wie dieser Mann durch Niedertratseln, Männer-

gesangsconcerete, Feste aller Art, militärische Anlässe u. s. w. in Anspruch genommen ist. Möchte er seinem eigentlichen höhern Beruf sich hinzugeben doch bald in die Lage gesetzt werden.

Zu bemerken ist noch, daß die Orgel von dem gewandten Herrn Bibl jun. entsprechend gehandhabt wurde. Schade, daß unsere hiesigen Concertorgeln noch lange nicht dem entsprechen, was eigentlich zweckmäßig genannt werden kann. Schlag früher immer das 4- und 8stimmige Tonlecoment vor, so diesmal das 16stimmige, einen reinen vollen 8stimmigen Orgelklang hat auch dieses Tische Werk mit 16 Stimmen nicht gehabt.

## Kurze Mittheilungen über die Anführung des „Meffias“ bei dem Händelfeste im Krystallpalast in London.

(Aus einem Artikel der Grenzboten Nr. 34 d. 3. Inhommesogenen.)

Die Wiederholung der langsamen Introduction wurde pianissimo gespielt. — Das erste Recitativo und die Arie sang Herr Sims Reeves (also Tenor!); das Andante sang derselbe ein wenig zu reich, was im obigen Artikel getadelt wird. — In England wird ein Theil des Chorals mit solsetirenden Männern besetzt (entsprechlich!) — Die Arie „Wer mag den Tag“, die gewöhnlich vom Bass gefungen wird, wurde von der Altistin vorgetragen. — Vom Chor: „Er wird sie reinigen“ sagt der Berichtserfasser: „Dieser schwierige Chor mit seinen vielen Schachteln wurde mit einer, für einen so massenhaften Chor (4000 Sängler!) nicht leicht zu erreichenden wunderbaren Präcision und Festigkeit gefungen.“ Also kein Soloquartett! — Ferner: der Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren“ war eine meisterhafte Leistung. „Eine sehr glückliche Auffassung des Herrn Costa gibt diesem Chore eine viel größere Bedeutsamkeit, als er früher hatte. Der ganze Chor besteht bekanntlich in der 5maligen Wiederholung der Worte (in der hier gebrauchlichen Uebersetzung): „Uns ist zum Heil ein Kind geboren, und ein Sohn ist uns gegeben, dessen Herrschaft ist auf seiner Schulter, und sein Name wird heißen: Wunderbar, Herrschaft, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friede-sücht.“ Die Worte selbst entgalten eine Steigerung, die sich gipfelt in den letzten Ausruhmungen anfangend mit: Wundervoll. Hängel beginnt den ersten Satz mit einem freudig erregten Motive, welches jede Stimme nach:inander aufnimmt; man hört immer nur zwei Stimmen zur selben Zeit bald mit dem ganzen Thema, bald wieder nur mit einzelnen Notiven daraus; bei den Worten: „„dessen Herrschaft““ steigert sich der Chor zu einem mehr gebrängten harmonischen Ganzen bis mit dem Worte: Wundervoll die ganze Masse im Fortissimo hereinbricht. Dieselbe Steigerung wiederholt sich 5mal, in sich wieder eine Steigerung bildend, indem das „Uns ist ein Kind“ immer erregter und vollstimmiger wird, und das Wundervoll mit jedem Male mächtiger und breiter hervortritt. Costa läßt nun den Chor (ober kein Soloquartett!) ganz plano und gehalten beginnen, und benutzt so jene Steigerungen, die Worte und Musik an die Hand geben, im Chor und Orchester zur lebendigen Gestaltung. . . .“

Die Arie „Er weidet seine Heerde“ wird in England so gefungen, daß eine Altstimme den ersten Vers in F, dann die Sopranstimme den zweiten in B ansüßet. Hierdurch, so behauptet man, werde die unläugbare Monotonie in Melodie und Rhythmus überwunden, und eine Steigerung in die Sode gebracht. Wir können indess nicht anerkennen, dies nachzuahmen. Es wird wohl von der Kunst des Vortrags abhängen, jene Monotonie unzuführbar zu machen. — Sim s R e e v e s „übertraf allen Sologefang in der kurzen, kleinen Arie „Schau hin und sieh“. Also kein Sopran! — Wagem ist freilich die folgende Arie nich: vom Sopran gefungen worden, was schon des Gegenfages wegen hätte gesehen sollen. Was das Halleluja betrifft, so ist bekannt, daß dieser Chor in England jedesmal s e h e n angehört wird. — Zwischen dem zweiten und dritten Theile wurde eine Pause von etwa einer Stunde gemacht! — Die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“, wurde von Fr. Littens „mit großer Innigkeit, so recht im Händel'schen Geiste gefungen“, (d. h. wohl mit freudiger Zuversicht, nicht mit sentimentaler Zimperflichkeit).

Rechtwürdig genug man den Satz „Wie durch einen der Tod“

\*) Die Tempo- und Vortragbezeichnungen in den gedruckten Ausgaben sind von Mozart.

\*\*) Es muß bemerkt werden, daß es Herrn Herbed durchaus nicht an Gelegenheiten fehlen konnte, sich über die englischen Traditionen zu unterrichten. Vergl. übrigens die folgenden „meinen Mittheilungen“ a. s. w.

\*\*\*) Es ist übrigens mit Dank hervorzuheben, daß diesmal 7 Nummern beibehalten wurden, die in Wien sonst immer gestrichen waren. Die letzte Mittagsstunde unserer Concerte ist die Hauptursache aller Kürzungen. Wir glauben aber, daß, wenn man das Ende des Concerts genau bekanntgeben würde, und wäre es selbst 3 oder halb 4 Uhr, und die Zwischenpausen verlängerte, damit der Zuhörer sich erholen und jener Theil des Publicums, der nun einmal nicht ausfahren will, sich entfernen kann, der eigentliche Musikfreund sich danach einrichten und mit mehr Genuß ein Werk hören würde, das durch die Unruhe im Saal stellenweise ganz verloren geht.



mit Soloquartett ohne Begleitung, wozan der volle Chor antwortet. (Das kann sich wohl recht gut machen, denn allerdings ist der Vordersatz hier für Solo nicht unpassend, und die Wirkung des Chors dadurch verstärkt für notwendig, und echt Händel'sch halten wir's aber nicht. D. Red.) Die bekannte Arie mit der obligaten Trompete war eine sehr gelungene Leistung der Herren Bellotti und Harper. Letzterer bläsel schon seit vielen Jahren das Trompetenloth. .... — „Die letzten Takte des Auen“, schreibt schließlich der Verfasser, „werden mir unwoergerlich sein, da ich so eine jener Stellen, die einen einlast überlaufen, und sich füllen, wie der unmittelbare Hauch eines Gottes, man möchte zusammenbrechen unter der Wucht so starker und inniger Empfindungen.“ Es ist freilich wohl anzunehmen, daß die Engländer dieses Auen ruhig zu Ende hören, nicht wie unsere tiefen Wiener Schreierweise davonlaufen!

## Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Wir lesen in einem Briefe, datirt vom 8. Aug. 1730 und geschrieben von Johann Christoph Noubenius, Musikdirektor zu Ludan in Nieder-Ostreich, eine feinsinnige lobende und ehrende Schilderung der damaligen Stadtmusikanten u. dgl.: „Ich kann ohnmöglich glauben“ schreibt Noubenius u. a. „daß in andern Professionen so viel elende Schöpfe, Sinder und Stämder, und die so lässlich, grob, stolz, hörrisch und unvernünftig sich aufführen, und die so ungetragen sind, als unter denen so genannten Musicis die ungelobte Organisten und deren zumstimmigen Collegen, die so genannte Kunst- oder Stadt-Pfeifer oder Haus-Leute, unter welchen selten einer sein wird, der das musikalische A B C, ich meine den Unterschied der Töne, ob er dur oder moll sei, geschweige denn sonst was, weiß, sich befinden sollten.“ (Crit. music. II. 262.) Biersich übereinstimmend hiermit spricht sich Johann Krieger († 1735 als Musikdirektor nach Organist in Zittau) aus (Crit. mus. II. 216): „Was die Musicos Instrumentales, oder sogenannten Haus-Leute, betrifft, so ist gewiß, daß gar selten welche darunter gefunden werden, die etwas Solides von der Music verstehen, worzu die allzu servilische Anlehnung die unsehlbare Ursache gibt. Im süßigen Kunst-Pfeifer Gesellen Costala (Musicus vexatus, ein Roman von Costala dem Kunstpfeifergeßellen Freyburger 1690.) sind diese Pfeifer gar aisement raillirt. Das schlechte Encouragement und Pension für die Musicos ist wohl eine der größten Ursachen zur Decadence der Music, es mag solche ex vitio seculi, oder einer andern Ursache herrühren.“

Die Vergänglichkeit musikalischer Werke und ihre Abhängigkeit vom Zeitgeschmack vor schon Matthieson bekannt. Er sagt in seiner Critica musica (II. Seite 11, Hamburg 1735): „Was die Zeit betrifft, so ist bekannt, daß musikalische Sachen ein redtes Mäden-Leben haben, und viel eher veralten und erkalten, als andere. Wenn eine Composition einige Monate, will nicht sagen Jahre auf sich hat, werden in denen viele Umstände eine fremde Gestalt gewonnen haben, welche dannhero eine metliche Aenderung in den Hieerathen ersichnen. Gründliche Lehrfäße dessen dennoch, wie ein gutes geprehtes Schiff, und wie ein Bructel voll Reisig; nur muß man immer dem Strom folgen. Dahero kommt niemand diese Aufschubung der Zeit zu fluchen, der eines berühmten Mannes Composition ändern will. — Berühmter und wohlbedienter Leute Arbeit: muß man in Ehren halten, obgleich bisweilen etwas in die Dancere kommt, das in die Länge solte sein.“ — Eine ähnliche Bemerkung lesen wir in Johann's Biographir Mozart's (I. 274): „In keiner Kunst schwindet das Geschick so das Lebendige in der individuellen Geschmacksrichtung einer Zeit so leicht und schnell als in der Musik: was die Gegenwart am lebhaftesten entzündet, spricht sehr oft nur ein sehr Vergänglichtes mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt, wenn der Hauch und Dunst der Unmittelbarkeit verschwunden ist, nur noch formell verständig, wie in einer Maske die Züge des Gesichts schweben, aber ohne das bewegliche Musikspiel, welches demselben erst Leben und Ausdruck gibt.“

Forenz Mizler stellte 1738 den Satz auf: „Die Töne werden im Ohr nach ihren Verhältnissen auf der nervösen Haut im kleinen und

zwar bester beschrieben, so wie in der Retina im Auge alle Dinge, von welchen Strahlen in das Auge fallen können, sich im Kleinen abmalen.“

## Zeitungszchau.

B. In einer norddeutschen Musikzeitung wurden kürzlich Privattheater eines Musiklehrers zu einer Art von Denunciation benützt. Wir finden ein solches Verfahren, unbeschadet der sonstigen Ehrenhaftigkeit des Einfenders, mindestens — taktlos. Selbst in dem Falle, daß die betreffenden Angaben richtig wären, bleibt es unbegreiflich, was die Privatstunden eines Musiklehrers mit der Öffentlichkeit zu thun haben.

## Nachrichten.

Franz Lachner's Ochsenerfuite ist in Berlin in der zweiten Symphonie-Soiree mit großem Beifall aufgeführt worden.

Rob. Schumann's Faust-Musik wurde nun auch in Eberfeld als Ganzes mit bestem Erfolg gegeben.

Die siebente Lieferung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf & Härtel bringt folgende Werke: Die fünfte Symphonie in C-moll für Orchester Op. 67. Partitur (2 Zhr. 18 Ngr.). Das Septett für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrabaß in Es Dp. 20. Partitur (1 Zhr. 3 Ngr.). Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in B Dp. 97. Partitur (mit beigelegten Stimmen) (1 Zhr. 21 Ngr.). Die Sonaten für Pianoforte in B und As Dp. 22 und 26 (1 Zhr.). Sieben Bagatellen Dp. 33. Drei Präludien Dp. 39 und die Rondos in C und G Dp. 55 Nr. 1, 2 für Pianoforte (1 Zhr. 6 Ngr.)

Ueber M. Hauptmann erhält man jetzt aus Anlaß seines 50jährigen Jubiläums folgende biographische Mittheilung: M. Hauptmann wurde zu Dresden am 13. Ekt. 1792 als der Sohn eines Oberlandbauweilers geboren. In früher Kindheit schon Anlage und Neigung zur Musik zeigend, erhielt er Unterricht im Violinspiel, und später im Generalbaß. Zum Baufache bestimmt, trieb er eifrig die dahin gehörigen Studien, und durfte erst mit 18 Jahren seiner Neigung folgen, sich gänzlich der Tonkunst widmen. 1811 ging er nach Götting, wo er ein Jahr lang bei Spöhr Unterricht im Violinspiel und in der Composition nahm. Im Jahre 1812 wurde er in Dresden als Geiger bei der I. Capelle angestellt, gab aber diese Stelle wieder auf, nachdem er 1813 sich längere Zeit in Prag und Wien aufgehalten hatte. 1815 trat Hauptmann die Stelle eines Musiklehrers bei der Familie des Fürsten Reppin an, mit welcher er fünf Jahre abwechselnd in Petersburg, Moskau, Pultava und Odessa zubrachte. Während des Jahres 1821 privatisirte er in Dresden, und nahm dann 1822, durch Spöhr veranlaßt, eine Stelle als Violinist im Casseler Orchester an, wo er bis zum Jahre 1842 verblieb, und in dieser Zeit auch viel Unterricht in der Composition gab. Er machte in dieser Zeit Reisen nach Italien und Paris, und kam 1842 an die Stelle des verstorbenen Weinlig als Cantor und Musikdirektor an die Thomaskirche in Leipzig, welche Stelle er nach heute bekleidet, sowie die eines Lehrers des Contrapunkts und der Fuge am Conservatorium der Musik, welche ihm 1843 bei Gründung dieser Anstalt übertragen wurde.

Im Pfeifer Lloyd finden wir höchst enthusiastisch gefärbte Mittheilungen über den jetzt 14-jährigen Pianisten Heinrich Kette. Derselbe war in Boja 1848 geboren und überlebte mit seinem Vater im ersten Lebensjahre nach Paris, wo er auch später unter Marmontel und Galeotti seine in Polen begonnenen Studien fortsetzte. Mehrere erklärte ihn als „musikalisches Phänomen“ und Fr. List nahm sich des Kindes liebend an. Ein zweiter Bericht des „Pfeifer Lloyd“ bringt nun das Referat über ein erstes Concert, welches Ketten im Nationaltheater gab. Wir erfahren daraus, daß Ketten außer Beethoven's Es-Dur Concert noch ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte in A-dur, ein Stück von Chopin Händel's Variationen, Alkan's Saltarello, ein Concert von Litta's, „ein gefälliges Soloquint“ eigener Composition, List's ungarische Rhapsodie und desselben Transcription des Ratsogimarsches spielte. Herr Ketten wurde nach jeder Piece (n. u. r.) 4 — 6 Mal gerufen! Der Re-

ferent getront sich nicht über die „unzweifelhafte Compositionsbegabung“ des Concertgebers noch einen Pies zu urtheilen.

Nach einem Bericht von Richard Voss über Weiffheimer's Concert in Leipzig hätte R. Wagner's Overtüre zu den „Meistersingern“ das Publikum in einen förmlichen Ausbruch des Entzückens versetzt, so daß das Werk wiederholt werden mußte. Es sei dies „das größte derartige Werk, das Wagner erschaffen hat.“ Ueberausende Originalität, bewundernswürdige Feinheit und Kunst der Durcharbeitung, wahrhaft colossale thematische und contrapunktische Arbeit, Frische der Erfindung, — das sind die Eigenschaften, aber die der Berichterstatter nicht Worte genug finden kann. — Dagegen schreibt man in den „Signalen“: Als Musikstück an sich, dem Vorbild nur in den minderen Geschmack abgenommen, sind wir nicht im Stande. Es ist reizlos, wüß, unüberschaulich, weil ohne gehörige, melodische und rhythmische Gliederung, die Erfindung ist eben so barock wie die Ausarbeitung unorganisch, verworren und unbeholfen. In dem ganzen Stücke ist Nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könnte, eben aus den oben ausgesprochenen Gründen. Oder wird man, nur vom Musiker zu reden, die vorkommende Verarbeitung mehrerer Themen zu gleicher Zeit uns als Muster musikalischer Combination entgegenhalten wollen? Dann erklären wir, daß es an sich gar keine so stupende Kunst ist, verschiedene Themas mit einander zu bringen, und daß es bei derlei Verbindungen als Hauptfache darauf ankommt, immer durchsichtig, klar und sichtlich zu erscheinen. Und ist dies der Fall bei den bezogen Stellen im Vorbild? Nein, und abermals nein! Ein Chaos, ein Lohu-Wabau ist vorhanden, weiter Nichts! Nun noch Eins. Die „Meistersinger“ sollen, wie wir vernehmen, eine komische Oper sein: dieses Vorbild aber mit seinem aller Feiertertel absolut baaren, rohen und lärmenden Wesen, mit seiner ungelunden Aufgebauenseit, läßt in der That keinen günstigen Schluß auf die Fähigkeit Wagner's zur komischen Oper ziehen. Aber wir sind schon darauf gefaßt, von den „Standpunktüberwindern“ eine neue Theorie der komischen Oper auszuhalten; sie werden schon eine neue Kategorie erfinden, in die sie das einschleusen werden, was Wagner uns als komische Musik gibt. Uebigens mußte das Vorbild, auf Verlangen verschiedener Entschlossen, da Capo gespielt werden, was nur dazu diente, unsre An- und Einsicht von der Sache noch mehr zu befestigen.“ Ueber die Compositionen von Weiffheimer heißt es dann weiter unten: „Einer detaillirteren Beurtheilung entziehen sich die Weiffheimer'schen Opera ganz entschieden: man findet in ihnen Nichts, woran man fusen könnte und kann nur, sie in Vausch und Vogen abserieren, von ihnen logen, daß sie die wunderbare Mischung von Unreifeit, Rügelosigkeit und Aufgebühtheit, von Wollen und Nicht-Können bieten, wie wir sie noch kaum erlebt haben. Das klingt freilich sehr hart; aber muß man nicht gegen die sich spreizende Talentlosigkeit mit Entschiedenheit auftreten, und hat man nicht die Verpflichtung die Annahme derselben in ihrer Schranken zurückzuweisen? Die Togenburg-Symphonie ist das Schredlichste, was uns seit Jahren von jütländischer Seite geboten worden ist; den übrigen Sachen gegenüber braucht man nur ein mittelbiges Achselzucken aufzuwenden. — Diese Symphonie aber ist gerade empörend!“

In München ist Schubert's „häuslicher Krieg“ nun ebenfalls aufgeführt worden und hat sehr gefallen. Das Unterhaltungsblatt der M. Neuesten Nachr. schreibt darüber u. A. „Wäre es nicht allein der Name Franz Schubert's und die an denselben geknüpften Erwartungen, so müßte schon das seltsame Schicksal, welches die einmältige Operette „die Beschworenen oder der häusliche Krieg“ in dem Vaterlande des großen Componisten zu erleben hatte, ein mehr als gewöhnliches Interesse in Anspruch nehmen. Man kann wirklich sagen: Hier wurde einmal Jankesismust in des Wortes buchstäblicher Bedeutung geschrieben. Nachdem das allerdings anspruchsvolle, aber in seinem Genre vollkommene Werk in Wien im Jahre 1822 komponiert war, wurde es dem Autor von einer dortigen Theater-Direction umgesehen zurückgeschickt und mußte also unbekannt bleiben, bis es im vorigen Jahre in derselben Stadt und zwar zuerst im Concertsaale zur Aufführung kam. Nach diesem Vorgange bestellte sich auch unsere Intendanz, die Operette vorzubereiten; doch es versich auch hier wieder mehr als ein halbes Jahr, bis man mit den 10 oder 11

Musiknummern fertig werden konnte. Der Erfolg der ersten Aufführung war glänzend. Nachdem wir so viel des Ungeheuerlichen, Herababspannenden gehört, nachdem es die Herren Meyerber, Gassini, Verdi und selbst Richard Wagner in der Kunst, das Blut mit raffinierten Mitteln zu erhitzen, so weit getrieben haben, daß sich eine Steigerung in dieser Richtung nicht denken läßt, wenn nicht die Theatermusik zur wüßigen Kokerei ansetzen soll, kann eine so liebliche, melodievolle Musik, in der denn doch zehnmal mehr dramatische Wahrheit liegt, als in allen Opera jener theatralischen Dramatiker, nur den wohlthunenden Eindruck machen. In der That erscheint nach all diesen süßstaubfälligen Stürmen dieser häusliche Krieg wie eine Frühlingsluft, wie ein Vorläufer einer nothwendig gewordenen, kräftigen Reaction, und ist darum gerade jetzt — zeitgemäß.“ Dasselbe Blatt berichtet über das erste diesjährige Concert der „musikalischen Akademie“, in welchem eine 9 stimmige Cantate von C. Et., Mozart's Ave verum, eine Scene aus Cherubini's Medea, der 98. Psalm von Mendelssohn, ein Fragment aus Gluck's „Orpheus und Eurydice“ und S. Bach's Chor „Es erhub sich ein Streit“ aufgeführt wurden. Ueber die Cantate von Et sagt der Berichterstatter, es sei eine Composition, welche weitere Verbreitung verdiene und allen Gesangsvereinen dringend zu empfehlen. „In diesem wahrhaft erhabenen Gesang feiert die katolische religiöse (nicht kirchliche) Musik ihrer glänzenden Triumphe. Daß der Componist auf sinnlichen Wohlklang und weiches Kolorit kein geringes Gewicht legt, bedingt eben den menschlich sentimentalen Zug, der von vornherein im Marienkultus liegt. Gleichwohl erhebt sich diese frommgläubige Weise zu einer fast transcendentalen Freiheit, und wenn auch hier von jener abstrakten Beherrschung des Göttlichen keine Rede sein kann, welche uns in den Messen Palestrina's und seiner Schule entgegentritt, so ist doch an Et nicht genug zu rühmen, daß er selbst in einem dem Dienst der Kirche unabhängigen Werk mit den seit jener Zeit so unendlich reich gewordenen Mitteln der Tonkunst Maß hält.“

Wien.

In der musikalischen Soiree, welche Herr Professor Gröden er am 20. November Abends 7 Uhr im Saale des Herrn Besendorfer veranstaltete, werden nicht verschiedene Gesangsstücken ein Streichquartett in A-moll und ein Claviertrio des Componisten zur Aufführung kommen. Diese Stücke werden von dem Hellmesberger'schen Quartett, dem Frn. Epstein ausgeführt.

Der Hofopernsänger Hr. Hölzel, dem es unterlag worden war, in Maribor's „Templer und Jüdin“ den ursprünglichen Text des bekannten Liedes mit dem Refrain „Ora pro nobis“ zu singen (er sollte stattdessen „ergo bibamus“ singen), der ihn aber dennoch lang, hat augenblicklich seinen Abschied erbeten. Man sieht, es gelten die uns, was das Theater betrifft immer noch dieselben Principien, welche es möglich machten, die Engenoten unter dem Titel „Waffen und Schellenen“ anzuführen.

#### Staatsminister und Conservatorium.

B. Bei der Hofsoiree mit Ball, welche die Gesellschaft der Musikfr. zur Nachfeier ihres 50jährigen Jubiläums veranstaltete, sprach der Staatsminister Herr von Schmerling, an einen Laß des Präsidenten Fürst Const. Gortoryski anschöpfend, wiederholte die Worte aus, die in den betreffenden Kreisen die geäußerte Hoffnung auf ein neues Gebäude für Conservatorium und Concerte, das überhaupt auf fünfzig, spätkünftiger Unterstützung der Gesellschafts-zwecke durch Staat und Hof entschieden gehoben haben. Möchte die weitere Entwidlung der staatlichen Verhältnisse des Reichs dem einschüßlichsten Staatsmanne gelassen, sein Wort einzulösen! Für Wien ist es höchst erfreulich, daß es ist das erste Mal ein Staatsminister den Gedanken aufgreift — den wir übrigens längst vertreten —, das Wiener Conservatorium sei nicht bloß vom höchsten Gesichtspunkte, sondern von dem der Monarchie zu betrachten und zu behandeln — mit andern Worten, es müsse eine höhere Bildungs-Schule, eine musikalische Universität sein. —

#### Concertankündigungen.

Sonabend den 15. Abends 7 Uhr im Redoutensale: 1. Concert der Singakademie. Besizer, Oratorium von Händel.

Erntel'sk Samabend Abends 7 Uhr im Hofoperntheater: Akademie zum Vortheil des Penkionsfonds für die Witwen und Waisen des Theater-Personals. Programm: Overtüre zu Medea von Cherubini. Arie von Desoul. Scene aus Orpheus von Gluck. Melodie von Beethoven. Solfagequartett von Mendelssohn. Ensemble aus Medea von Cherubini. Arie aus Domizeno von Mozart. Phantasie für Clavier, Chor und Orchester von Beethoven. Symphonie in D-moll von Schumann.

Sonntag den 16. Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 1. Quartierproduktion des Frn. Hellmesberger. Quartett in Es von Mendelssohn. Clavierquartett von Joh. Brahms. Cis-moll-Quartett von Beethoven.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Wagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

**Verkaufspreis:** Halbjährl. Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Weylert & Büling**, normal 6. 7. **Müller & Witte.**  
**Verkaufspreis:** Für 1 Jahr (58 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.  
 Mit Vorberendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 10 Gr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
 Inserate: Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt:** Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene. (Fortsetzung statt Schluß). — Kritische Revü. — Briefe aus Carlsruhe. — Votale Aufführung des Besäzer, Quartettproduction. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Haydn's Liebe zum Heimathlande und Regentenhause übergehe ich als allbekannt an und so mehr, da meine Gewährsmänner keine neuenzüge zu den bereits vorhandenen hinzuzufügen vermochten. Minder bekannt dürfte sein, daß auch sein Bruder Michael von gleicher Gesinnung befeßt gewesen. Als dieser, bereits ein Greis, wieder nach Oesterreich zog, um in Wien eine von ihm componirte Messe zu dirigiren, warf er, über die Gränze gekommen, sich auf den Boden und küßte unter Thränen die heimathliche Erde, die er nach so langer Abwesenheit wieder betreten sollte. Eines Umstandes sei bei dieser Gelegenheit noch erwähnt. Ich entsinne mich, gehört oder gelesen zu haben, daß Napoleon bei der Einnahme Wiens, um Jos. Haydn, zu dessen Bewunderern er zählte, vor möglichen Unfällen und sein Haus vor Plünderung zu schützen, einen starken Wachposten vor selbes zu stellen befohlen, worüber der sich seines Patriotismus nur zu sehr bewußte Greis, anfangs, biß sich die Sache klarte, nicht weniger erschrocken war. Ich finde diesen Zug, der ganz im Charakter des wenigstens hierin preiswürdigen Eroberers läge und in dem Schutze den er, in Mailand einziehend, dem Abendmale Da Vinci's gewährte, seinen Penbant fände, weder bei Griesinger und Dies erwähnt, noch konnte ich Bestimmtes hierüber bei meinen Eisenstädter Quellen erfahren.

Auf die Reliquien des großen Tonsetzers übergehend, die Stadt und Schloß daselbst noch von ihm bewahren, glaube ich daß der Vater mit mir das Gefühl der Enttäuschung, um den mildesten Ausdruck zu gebrauchen, theilen wird, wenn er erfährt, wie dort mit der Verlassenschaft dieses Meisters, namentlich mit den Autographen desselben gehart worden ist, dieser zur Herstellung authentischer Notentexte unschätzbaren Urkunden und von denen sich bei 3. Haydn im Vergleiche zur enormen Zahl seiner Werke überhaupt verhältnißmäßig wenige erhalten haben, während Köchel in seinem meisterhaften Kataloge von den 626 bis jetzt aufgefundenen Werken Mozarts nicht weniger als 440 als noch in der Originalhandschrift vorhanden aufzuführen so glücklich war.

Manche Umstände vereinigten sich ein so beklagenswerthes Resultat herbeizuführen. Eine der Hauptursachen lag in Haydn's Sorglosigkeit, der in übertriebener Bescheidenheit und Demuth auf das Sammeln und Zusammenhalten seiner Handschrift seinen solchen Werth gelegt wie Mozart, in dessen Verlassenschaft 270 seiner autographen, später in den Besitz André's in Offenbach übergegangen, Werke sich vorgefunden. Wie mir Prinster erzählte, war schon bei Haydn's Verzeiten, als er noch der Kapelle vorstand, ein und das andere seiner Manuscripte im Musikarchive mangelhaft geworden; in den, in seiner Wohnung sich vorfindenden Autographen ward besonders arg und vandalisch von seinem erzprovisorischen Weibe gehauf,

die, nach Plaimshauers von Prinster bestätigter Angabe, zu häuslichen namentlich culturartigen Zwecken sich mit Vorliebe dieser Gattung Papiere zu bedienen pflegte; manches mag nach Haydn's Tod vom Fürsten Nikolaus, der des Meisters Musik nicht liebte, an vornehme Verehrer desselben verschenkt, manches während der Sequestration, in die der Fürst später versiel, verstreut worden sein.

So ist es denn gekommen, daß das so reiche Musikarchiv von dem Mann, der die Zierde des fürstlichen Hauses gewesen, gegenwärtig an Autographen nichts besitzt als unbedeutendes, worunter das größte der oberwähnte 1. Akt der Operette: *Le pescatore* vom Jahre 1769. Spürlos sind aus dem fürstlichen Archive, wenn je in selbes gelangt, verschwunden die 50 Autographe größerer Compositionen die 3. Haydn noch bei seinen Lebzeiten, wie Griesinger bezeugt, dem Fürsten contrafactlich zugesichert, eben so der Mich. Haydnische Nachlaß, den dieser, seinem Biographen zufolge, aus Dankbarkeit für die ihm ausgesetzte Pension dem Fürsten testamentarisch legirte, und der in der That nach Eisenstadt abgegangen zu sein scheint, da in Salzburg, namentlich bei St. Peter, fast nichts sich findet \*).

Auch nach der Messe: „In tempore belli“, die noch H. Fuchs als im fürstlichen Besitze angab, sorgte ich vergebens. Noch vor wenigen Decennien sah Hl einen großen Theil der seitdem aus dem Archive verschwundenen Autographen schottischer Lieder, ebenso ging vor nicht gar langer Zeit das Autograph einer Litanei Cherubini's, die dieser eigens für den Fürsten Nikolaus componirt hatte, durch Ausleihen verloren.

Was ich selbst noch an Haydn'schen Reliquien in Eisenstadt aufzutreiben vermochte, waren zwei dem Anhalte nach unbedeutende Briefe 3. Haydn's vom Jahre 1763 und 1803; und beim jetzigen Musikdirektor Seit 36 von jenen 40 kunstvollen Ranoons unter Glas und Rahmen, mit denen einst 3. Haydn seine Wohnung geschmückt, um, wie er mit gerechtem Stolz sagte, eine Zimmerverzierung zu haben, wie kein Fürst. Abgesehen von ihrem musikalischen Werthe schienen mir diese Ranoons auch durch ihre Texte sehr interessant, da sie sicher nicht aus Gerathewohl, sondern mit Wahl und Plan zusammengestellt, durch ihren bald religiösen bald philosophischen, gemüthlichen aber humoristischen Inhalt offenbar dem Beschauer ein Bild von den Lebensansichten und dem Ideenkreise des Mannes geben sollten, der diese Gemäder bewohnte. Einige derselben spielen mit halberdeckter Satyre auf allerhand Zus-

\*) Von den so zahlreichen Kirchencompositionen Mich. Haydn's besitzt das Stift St. Peter in Salzburg, einer gütigen Mittheilung meines Freundes R. v. Köchel zufolge, biß eine Litanei de Venerabili sacramento und die zweite unvollendete Missa da Requiem in der Original Partitur, dann 5 Graduale I Sequenze und 1 Veni sancto spiritus im Clavierauszuge. In Eisenstadt fand ich nur ein kleines Fragment einer Kirchencomposition bei Pater Dominik, Professor daselbst.

stände des fürstlichen Hofes an, vor denen man vielleicht singen aber nicht jagen durfte.

Reicher als Hofstadt ist Wien an Haydn'schen Autographen, und die Hofbibliothek, das Musikvereins-Archiv, die Privatammlung Artaria sind die vorzüglichsten Fundgruben derselben. Von den kostbaren, auch an Haydn'schen Reliquien reichen Autographensammlungen Fürstbischof's und A. Fuchs's, ging erstere leider vor kurzem ins Ausland; die Fuchs'sche wurde zertheilt, die Hauptsammlung, wohl einzig in ihrer Art, ging in den Besitz Thalberg's, die kleinere in jene des Kunsthändlers Butsch in Augsburg über.

3. Haydn ruht in der Bergkirche Eisenstadt's \*) wohn seine Leiche im Jahre 1819 übertragen wurde. Beim Öffnen des Grabmal's fand man den Leichnam ohne Kopf. Man vermuthet daß ihn ein ergrittener Kranioskopf geraubt, und in der That großirte damals diese phantastische pietätlose Naturforschung (der auch betamlich Schillers Schädel zum Opfer fiel) selbst in Wien so sehr, daß der alte Dichter Denis sogar telepathematisch den Arm der Obrigkeit gegen diese Schändung seines Leichnames anrufen zu müssen glaubte. Möglicherweise könnten aber auch Engländer, bei denen damals der Haydn-cultus den Siedepunkt erreicht hatte, Urheber des Attentates gewesen sein.

Das Grabmal das der Fürst erst auf Antreiben englischer Prinzen dem großen Manne im Jahre 1820 errichtete, ist einfach, um nicht zu sagen ärmlich genug. Eine gewöhnliche Marmorplatte, eingefaßt mit einem ordinären Sandsteinquader, dem man schändlicher durch Besprenkeln mit Farbe den nöthigen Ansehen von Granit zu geben verfuhrte! Geradezu komisch wirkt es, daß die Inschrift nicht die Autorität der Schöpfung, der Jahreszeiten, der sieben Worte u. c. c., sondern das D'fordor Doktorat durch größere fettere Lettern besonders hervorhebt. Hatte sie einen Engländer zum Verfasser?

Man kann 3. Haydn und seine Kunst nicht besprechen, ohne sich immer und immer wieder auf das fürstliche Haus, dem er durch eine so lange Reihe von Jahren diente, hingewiesen zu sehen. In der That findet das, was dieser Tonsetzer war und wie er es ward, so wie manches räthselhafte: seine angebliche Spätreise, der Contract seiner in Eberhaz, und in Eisenstadt geschriebenen Werke, das immer ständliche Herculagen des Virtuositenthums selbst in die Kirchen-Compositionen seiner letzten Periode, größtentheils nur durch die Erwägung der Verhältnisse, innerhalb derer er sich fast durch ein halbes Jahrhundert bewegte, eine eben so natürliche wie genügende Erklärung.

Unter folgenden Fürsten aus dem Hause Eberhaz-Galantha diente Haydn als Kapellmeister:

Paul Anton	† 1761
Nikolaus Josef	† 1790
Anton	† 1794
Nikolaus	† 1833

Er war 28 Jahre alt als er 1760 in fürstliche Dienste trat, und 77 als er 1801 unter Nikolaus starb.

Ich hielt diesen kurzen Ueberblick für nöthig um Verhältnissen vorzutreten, in die Eberhaz, der Haydn bei Fürst Nikolaus eintreten läßt, und noch mehr Wurzbach versiel, wold letzterer gar in seiner Großküre: „Josef Haydn und sein Bruder Michael“ einmal — Seite 10 — den Fürsten Nikolaus Josef, ein andermal — Seite 22 — Anton als jenen bezeichnet, bei dem Haydn zuerst in fürstliche Dienste getreten, und auch Nikolaus Josef und Nikolaus im Verlaufe seiner Arbeit fort und fort durcheinander wirft.

Da Haydn unter Paul Anton, wie aus der Uebersicht zu ersehen, nur ein Jahr gedient und während der kurzen Regierung Antons theilweise in England abwesend war, so kommen hier stiglich nur Nikolaus Josef und Nikolaus als solche in Betracht, die auf des Meisters Lebensgang als Künstler und Mensch den meisten Einfluß genossen.

Ich bebaure wegen des großen Zeitraumes, der bereits dazwischen liegt, über ersteren, den weitaus wichtigsten, unter b-m der Meister nahe an 30 Jahre gebent, nur wenig neues und daher kaum mehr als eine Uebersicht des Entwicklungsganges bieten zu können, den Haydn unter diesem seinem Mäcene genossen.

Als der junge Künstler, bereits ein kenntnißreicher Autodidakt und der sich auch schon mit Glück in den verschiedensten Zweigen der Composition sogar der Oper verfuhrte, in Fürst Paul Antons Dienste trat, sollte da die Laufbahn seines Ruhmes so recht wie die griechische Tragödie, vom simplen Agnostos-tarren an beginnen, da gleich beim Eintritt sein musikalisches Talent für die Liebhaberei des Fürsten, ein Marionettentheater der allerprimitivsten Form, in Anspruch genommen ward. Wie Prinfier erzählte, saßen 4 Sänger, 2 Männer 2 Frauen, vor der Bühne und sangen, während die Drathpuppen oben auf den Brettern hin und her spazierten und gestikulierten, den von Haydn in Musik gesetzten Text der Handlung dazu.

Da der schon nach Jahresfrist auf Paul Anton gefolgte Fürst Nikolaus Josef die Anstellung des jungen Mannes zu diesem, wie zu allen übrigen Musikgenre's immer mehr zu gewöhnen begann, nahm seine, anfangs nur auf dies Marionettentheater und einige Liebblinginstrumente — Violon und Violine — beschränkte Musikliebhaberei immer größere Dimensionen an und bald sah sich der Künstler mit Aufträgen der verschiedensten Art überhäuft, die stets zu voller Zufriedenheit gelöst, zu neueren umfangreicheren musikalischen Experimenten und Unternehmungen verlockten und mit denen auch die nöthwendige Veremeuerung der materiellen Kräfte parallel ging. Dem gemäß ward denn auch das Orchester allmählich auf 30 Köpfe gebracht, das Marionettentheater nach und nach zur geistlichen und weltlichen Operette, an der selbst Kaiserin Maria Theresia bei einem Besuche Gefallen fand, umgewandelt, bis sich endlich der Fürst zum Bau eines kleinen Opernhauses entschloß, für das der Meister zahlreiche italienische Opern, 13, und nebstbei eine kaum glaubliche Menge Werke fast jeglicher Musikgattung, namentlich Symphonien und Quartette schrieb, deren Ruf sich bereits über Ungarns und Oesterreich's Grenzen hinaus zu verbreiten begann \*).

Alles dies das Resultat jenes Glückswurfes, der einem solchen Talente auch den passendsten Mann, es zu entwickeln, entgegengeführt; denn der Fürst, ein biederer Hangen — das selbne Commandeurkreuz des Theresienordens schmückte seine Brust — war gerade Musikkenner genug, um zu begreifen, welchen Schatz er an diesem Künstler gefunden, aber zu wenig, um ihn etwa bevormunden und leiten zu wollen. Er näherte ihn, munterte ihn auf und — ließ ihn gewähren. Mehr bedarf kein Genie zu seiner Entwicklung. Und so sehen wir denn, wie in schöner harmonischer Wechselwirkung das Vertrauen des fürstlichen Mäcens zu Haydn und dieses wieder zu sich selbst mit jeder gelungenen Leistung sich steigert, wie bei beiden immer mehr Muth und Lust wächst — bei dem Einen neue Aufgaben zu stellen, bei dem Andern sie immer mehr den Abo-

\*) Nur für größere Kirchencompositionen fehlte in Eberhaz, dessen Kirchen wenig klein war, Raum und Anstoß. So erklärt sich denn auch auf natürliche Weise, ohne daß man zur „Patrie“ seine Zukunft nehmen müßte, warum Haydn in dem Raum und Schilde hietenden Eisenstadt unter Nikolaus seine großen solennen Werke, hingegen in Eberhaz unter Nikolaus Josef nur Missos breves — eine für Marienfeld bestimmte ausgenommen — geschrieben. Eine derselben, nach Prinfier jenseit St. Nicolai, mit dem bewunderungswürdigen „Craesus“, schickte er an B r e u e r, dem damaligen Cooregenten zu Eisenstadt, einem grundgelehrten Con-

\*) Eisenstadt besteht aus 3 Complexen: Der Bergstadt, die fürstlich, der eigentlichen Eisenstadt, die eine königliche Freistadt, und dem fürstlichen Schloße sammt Appartements die wieder eine Gemeinde für sich bilden.

alen, die ihm vorschwebten, entsprechend zu erfüllen und diese 30jährige in ihren Erfolgen so glückliche Genossenschaft: Ertel- hays-Haund gemacht fast an eine berühmten Handelsfirmen des Mittelalters, die mit bescheidenen Anfängen beginnend erst den Vocalbedarf deckten, dann, bei gesteigertem Flor des Geschäfts auch zu exportieren begannen, bis sie endlich, zu Weintrug gelangt, auch den Weltmarkt lange Zeit mit ihren Artikeln beherrschten. (Schluß folgt.)

## Kritische Revue.

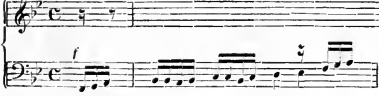
Für Clavier zu 4 Händen.

Ant. Rubinstein. Ouverture de Concert pour Orchestre. op. 60. Arrangement pour le Piano à quatre mains par A. Horn. Leipzig, Cenzf.

S. B. Wir kennen diese Ouvertüre vorläufig nur aus dem Arrangement; doch scheint uns das genügend um sich eine Meinung über Gehalt und Bau zu bilden. Was die Tonfarben dazu bringen, ist wohl für die äußere Wirkung viel, aber für den inneren Werth wenig.

Nachdem wir das Opus mehrmals durchgespielt hatten, glauben wir zu begreifen, warum es jüngst in Leipzig keinen Eindruck machte. Eine lange Einleitung (B-moll, Lento 49 Takte) erweckt das Bedürfnis nach fester, energischer Gestaltung eines Hauptthemas. Dieses scheint auch mit Beginn des Allegros aufzutreten. Schon in der Einleitung ließ es sich vernehmen und man erwartet, daß es nun Bestand und Charakter gewinnen werde. Allein schon nach 4 Takten springt der Componist auf ein Motiv von ganz entgegengezettem Charakter über.

Allegro con fuoco.



trumpfsten, der nachdem er von ihr Einsicht genommen. Haben einen „Modeston“ und seine Arbeit „eitel klingend“ schalt.

Wutzbach bringt in seiner Broschüre Seite 17 eine Art Catalog sämtlich er Werke des Meisters nach dessen eigenen im Eigenschaften Musikarchiv aufbewahrten Titeln, moon auch ich durch Uhl's Güte eine Copie besitze. Aber da es der bereits gedächtnis- schwache Greis nur aus der dunklen Erinnerung dicitir hat, ist es, obgleich von ihm selbst stammend, weder vollständig — 3. S. sind nur 15 Clavierstücken angegeben — noch auch sonst verläßlich. Ueberdies enthält aber dies Wutzbach'sche dem Vater Dies nur zu wortgetreu nachgeschriebene Verzeichniß, mo es von den Gaud'n- henden Kirchencompositionen handelt, so viel Unrichtiges, ja geradezu Unersöhnliches, daß es vielleicht manchem Leser willkommen sein dürfte, hier eine kurze summarische Angabe hierüber nach der thematischen Zusammenstellung des A. Fuchs, die ich besitze, zu finden. Dieser verläßlichen und anerkannten Autorität nach hat Haydn 22 Kirchenwerke, darunter 13 Messen — 9 solennes, 4 breves geschrieben. Von den letzteren sind 3 in C-dur, 4 in B-dur, eine in Es-dur, eine in D-moll; von den bekannteren kleinen geht eine aus G-dur, die andere treffliche aus B-dur. Nach der Sitte der damaligen Zeit haben einige dieser Messen eigene Beinamen, bald nach Wittgen, wie obige Nicola (das beste Autograph bei Tartini) oder St. Gabriel; bald nach den veranstaltenden Entstehungsmomenten, so eine Nelsons, zur Verherrlichung seines Sieges (comp. 1798, Autograph Wiener Hofbibliothek), eine in tempore belli (comp. 1796, Autograph bei Gherhart), eine Colonus (comp. 1782, Autograph früher bei Fuchs, nun im Stitte Göttingen); bald nach gewissen charakteristischen Eigenschaften derselben, der letzteren hat der Autor selbst den Titel: Sont bona mixta malis gegeben. Ferner enthält das Fuchs'sche Verzeichniß noch 2 Te Deum, 3 Salvo regina, darunter eines von S. 1771 (Autograph in der Berliner Hofbibliothek), 4 Offertorien: Non nobis Domine, Haec dies sacra, Eus aeternum, Ad aras convolate; endlich 4 übertrogene Chöre mit untergeleit kirchlichen Texten: 3 aus des Meisters Ritorno di Tobia, der 4. aus einer gelegentlich nach das Huit Stützwelt im Jahr 1768 comp. Cantate.



Dieser Wechsel wiederholt sich noch mehrmals, so daß man nicht recht weiß an was man sich halten soll: Es kommt weder das Energische noch das Liebliche zu entschiedener Geltung. Der modaltonisch ganz natürliche und wirksame Verlauf des folgenden läßt zwar kein geradezu unbeschädigtes Gefühl aufkommen, allein er kann auch nicht hindern, daß der von vorne herein veranlagte Mangel eines Eindrucks fortwirkt. Der Seitenlag erinnert stark an ein Schumann'sches Symphoniemotiv; doch darüber setzt man sich hinweg und der in F erfolgende Schluß des ersten Theils gibt eine angenehme und leichte Uebersichtigkeit der Form. Nun die Durchführung. Statt in Zug und Fluß zu kommen, statt Energie und Consistenz herbeizuführen, benützt der Componist sein Hauptmotiv zu abgerissenen Sätzen, die zu keinem Höhepunkt streben. Auch am Schluß des Ganzen findet sich kein „Begeisterung des Schaffens“ verrathender Aufschwung.

Wohlklang, gesunde Form machen noch kein wirksames Musikstück. Auch ein erhellendes Programm macht die Sache nicht besser, wenn der Inhalt gleichgiltig, wenn der Componist sich selber an seinem Stoffe nicht erwärmt hat. Freilich ist's schwer an einem Thema sich zu erwärmen, wie das unserer Ouvertüre. Aber das ist es eben, daß Rubinstein viel zu schnell an die Ausführung geht, ehe er noch geprüft hat, ob das Thema Gehalt genug in sich birgt.

Friedr. Kiel. Variationen über ein eigenes Thema. Op. 23. Berlin, Rob. Timm & Comp.

Eine ziemlich offensbare Nachahmung Schubert'scher Weise spricht sich schon im Thema (A-moll  $\frac{3}{4}$ ) aus. Die chromatische Modulation am Schluß klingt unbeschiedig, sonst aber ist das selbe recht nett gebildet. In der 1. Var. gesellt sich zum Thema das in der Mitte tritt, eine in Doppel-Sechzehnermetriolen sich ergehende Oberstimme, die bei der Wiederholung auch zum linken Spieler übergeht. Sie hat mehr Eleganz als Charakteristik. In der 2. Variat. (più animato) gewinnt eine rhythmische (punktirte) Figur das Uebergeordnete; die Harmonie ist vielfach gesucht, erzwungen, quersändig. Die 3. Var. (Poco Adagio) bringt das Thema zuerst im Bass; die Oberstimme dazu klingt ziemlich leer und wüthig; jeder Spieler gibt seine Melodie in Oktaven und es erscheinen in zweifimmigem Satz ohne alle Ausfüllung auf den betonten Akkord folgende Intervalle: verminderte Quint, Sept, Duart, Non!

Poco Adagio.



Wüthte Herr Kiel die Regel nicht außer Acht lassen: daß, je weniger Stimmen geschrieben werden, desto mehr auf Consonanzen Bedacht

zu nehmen ist; ferner: daß leer klingende Dissonanzen nicht noch überdies weit auseinander gelegt werden dürfen; und endlich daß man in die Tiefe hinab nicht so eng schreibt wie in diesem Falle:



Die 4. Variation (A-dur, Andante con moto) klingt weit besser, ist aber wieder auffallend Schubert'sch, namentlich gerade die canonische Führung zwischen der Oberstimme und einem tief gelegten Bass. Diese Variation ist schon die letzte; ein Coda führt über zum „Finale“ (Presto  $\frac{3}{4}$ ), dessen Thema eine Lauschriftung des zum „Finale“ unter den Zusätzern hervorrief, und es schließlich bedauern ließ, daß das angewandte, sorgfältige Studium nicht einem würdigeren Werke gewidmet wurde. Sie erlassen mir wohl das undankbare und langweilige Geschäft einer Analyse dieses Nachwerkes, in welchem die einzige schöne Melodie aus einem italienischen Volksliede entsteht ist.



Durch die darunter liegende Harmonie am Anfang des Presto ganz annehmbar, gibt sie jetzt Schürferlecke ersten Ranges. Die Umkehrung in die Gegenbewegung hilft nichts. Das Abgeschmackte ist in der Umkehrung eben auch abgeschmackt. Das Schlimmste kommt aber auf Seite 16 und 17, wo es dem Componisten einfallt, das ganze „Finale“ Thema mit antiscipirendem Bass zu bringen, ohne zu bemerken, daß das ganz und gar falsch klingt. Wir bebauern wenn Kiel das nicht selbst hört! Eine nachschlagende Behandlung des Basses wäre das rechte gewesen. Später kehrt der Componist zu seiner Fuge zurück, ihr ein kleines Gegen Thema beifügend, wodurch die Sache allerdings gewinnt.

Im Ganzen haben diese Variationen unsere Achtung vor Kiel's Talent, Bildung und Selbstkritik nicht geübert. Wir müssen ihm raten sich durch den Erfolg seines Requiem's nicht zu allzu freigebiger Edition seiner Werke hinreizen zu lassen, sondern im Gegentheil wenig aber recht lang geprüfetes herauszugeben.

## Briefe aus Karlsruhe.

(Wegen Mangel an Raum verspätet und mit Abkürzungen abgedruckt.)

mf. Der längst stattgefundene Schluß unserer Winterconcerte macht mit dringend daran, mit der Fortsetzung meiner musikalischen Briefe nicht länger zu zögern. Beginnen wir mit dem Bericht über unsre Orchesterconcerte.

Wie früher bereits mitgeteilt, wurde deren Zahl von 3 auf 6 erhöht, da man die Unmöglichkeit ein sah, an 3 Abenden das reiche Gebiet der symphonischen Thätigkeit selbst nur annähernd zu vertreten. Auch in diesem verdoppelten Abonnement erstreckte sich die neue Unternehmung eines zauberreichen, ja sogar wachsenden Besuchs, woraus eben sowohl die künstlerische Nothwendigkeit, als die Lebensfähigkeit derselben zur Genüge hervorgeht.

Von Duvertären wurden gedruckt: jene zur Oper Genovefa von Rob. Schumann, die Leonorenovertüre (C-dur Nr. 3) von L. van Beethoven, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Felix Mendelssohn-Bartholdy, „Im Hochlande“, saptische Du-

vertüre von Niels W. Gade, und Duvertüre aus der Suite in H-moll von Joh. Seb. Bach, die wir lieber vollständig gehört hätten, um so mehr, als das erwähnte Fragment die erste hier zum Vortrag gelangte Orchestercomposition dieses Altmeisters war, eine Wahrnehmung, welche gerade kein Lob für den Kunst-eifer unsrer Hofcapelle enthält.

Als ein Curiosum fand sich jedoch im 3. Concert „Tasso-Lamento e Trionfo“, symphonische Dichtung von Franz Listz, angereicht, welche sogenannte Composition „viel Lamento“ aber „sehr wenig Trionfo“ unter den Zusätzern hervorrief, und es schließlich bedauern ließ, daß das angewandte, sorgfältige Studium nicht einem würdigeren Werke gewidmet wurde. Sie erlassen mir wohl das undankbare und langweilige Geschäft einer Analyse dieses Nachwerkes, in welchem die einzige schöne Melodie aus einem italienischen Volksliede entsteht ist.

Ferner kamen zur Aufführung Mozart's G-moll-Symphonie, sodann zu unrer ersten Male Epoh's schöne C-moll-Symphonie, Beethovens A-dur- und C-moll-Symphonien, ebenfalls als Neuigkeit die schwungvolle B-dur-Symphonie Schumann's, wie natürlich mit besonderem Beifall aufgenommen, und die zweite Symphonie (D-dur) des Dirigenten, Hrn. Hofcapellmeister J. Strauß, ein sehr achtungswerthes, gründlich gearbeitetes Werk, das aus diesem Grunde schon, abgesehen von der persönlichen Stellung des Componisten, eine beifällige Aufnahme fand.

In den Gesangslosvorträgen waren Bach, Hädel, Mozart, Schubert neben Rossini und J. Strauß vertreten, und die Composition der Instrumentalsoli trugen die Namen von Viengtemp, J. W. Kalliwoda, Violique, (Violoncellconcert), Beethoven (Es-dur-Concert für Clavier), Goltzmann und J. Strauß, so daß sich die Programme, gewisse Conceptionen an die Solisten abzeichnet, im Allgemeinen in einer angemessenen musikalischen Sphäre bewegten. Die Soli waren sämmtlich in den Händen von Mitgliebrern der Hofcapelle und der Oper, und ihre Ausführungen recht befriedigend. Ebenso konnten wir jene der großherzoglichen Hofcapelle nur lobend hervorheben und sogar einen Fortschritt in Bezug auf Zusammenpiel und Vortrag im Vergleich zu den Leistungen des verflochtenen Jahres mit Vergnügen bezeugen.

Unter den Gesangslosvorträgen ragte eine vom Hofcapellmeister Strauß gewandt und dem Geiste des Originals entsprechend instrumentirte Altarie aus Händel's Oratorium „La resurrezione“ (die Auferstehung, Rom, 1708) in C-moll als eine gediegene Nummer hervor, deren Werth noch durch den künstlerischen Vortrag von Frau Hauser gegeben wurde. Auch Hiller's Instrumentation von Schubert's berühmter Composition „Gretchen am Spinnrad“ erwies sich als eine geschickte und wirksame Arbeit. Uebrigens konnte dem gewissenhaften Beobachter die bedeutsame Thatsache nicht entgehen, daß die Zuhörer stets der Symphonie das Hauptinteresse zugewendet hielten, in dem strengen Bau derselben inhihmlich die höchste Spitze aller Instrumentalmusik erkennend und die anderen Programmnummern nur als angenehme oder unvermeidliche Zugaben betrachtend, und daß zweitens die klassische Kunst beinahe ausschließlich die Herzen des Publicums sich erobert hat.

Auch die schon viele Jahre bestehenden musikalischen Abendunterhaltungen im Höyler des großherzoglichen Hoftheaters wurden von denselben Künstlern in der bisherigen Weise fortgesetzt. An 6 verschiedenen Abenden hörten wir Streichquartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini und Schubert zugleich mit Claviertrio's von Beethoven, Schubert und Schumann. Die Gesangslosvorträge brachten in bunter Reihe die Namen von Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Schubert, Taubert, Rossini, Gluck, Hügel und List, allerdings eine kuriose Classification. Das Letzteren Mignolo, für eine Altstimme componirt, wollte jedoch den klassischen Ohren der Karlsruher keineswegs munden und machte unabweidigen Fiasko.

Unter den wenigen Instrumentalsolovorträgen heben wir Tartini's trille au diable und Joh. Seb. Bach's 3. Sonate

für Clavier und Violine (E-dur), sowie Schumann's Nachschreiber für Clavier und Viola (op. 113) hervor.

Der Cäcilienverein gab in diesem Winter 5 Concerte, wovon 4 zum Vortheil der Zubörer und Mitwirkenden wieder wie vor Jahren in dem äußerst sehr günstigen Saale der Gesellschafts-Eintracht, dem besten Concertsaal der Residenz, abgehalten werden konnten, leider war dieser freudig begrüßte Lokalwechsel mit solchen Bedenken verknüpft, daß in Folge dessen ein 6. Concert unterbleiben und sonach die Quantität der Qualität weichen mußte.

Zu ersten Concerte befanden die Chorumruener aus Hiller's „D weint um sie“ nach Byron's hehräisigen Gesängen, einer der besseren Compositionen dieses manchnal allzu flüchtig schreibenden Componisten, welcher wegen einer gewissen dramatischen Wärme vielfache Anerkennung zu Theil wurde, ferner aus Mendelssohn's lieblichem, italienische Stimmung athmenden Ave Maria für Tenorsolo und 8stimmigen Chor und endlich aus Schubert's farbenreichem und innigen Gebet, „Du Urquell aller Güte“ (op. 134) dessen Dichtung von de la Motte-Fouquet ist und offenbar in die Zeit der Befreiungskriege gehört. Auch dieses Mal erstreckte durch ihre zarten Klänge diese zu den zuletzt veröffentlichten Werken des Meisters während Composition alle sinnigen Hörer.

Für den durch plötzliche Erkrankung verhinderten Hrn. Professor Prudner aus Stuttgart trat als angenehmer Ersatz eine talentvolle, noch sehr junge Schülerin der Stuttgarter Musikschule, Fräulein Mehlig aus Stuttgart, mit dem Vortrag eines Clavierstückes ein, worunter Präludium und Fuge von J. S. Bach und Etüde von Chopin, und erstreckte durch ihr wirklich schönes Spiel entzückendsten Beifall. Außerdem gelangten noch ein Streichquartett von Mozart, die Cavatine für Tenor aus Mendelssohn's Paulus und ein Duett aus Haydn's Jahreszeiten zum Vortrag.

Als zweites Concert fand die Wiederholung von Schumann's „Paradies und Peri“ statt. Die glänzende Aufnahme durch die zahlreich versammelten Zuhörer bewies, daß die zweite Ausführung zu Grunde gelegenen vielseitigen Wünsche nicht auf einer bloß vorübergehenden Liebe für das Werk beruhen.

Das dritte Concert brachte Schubert's eben so originelles als reizendes A-moll-Streichquartett, dessen romantisch schönfügtiger Duft — ein wahres Geniebild aus der Alpennatur mit steirischen Tanz- und Singweisen entkühlt sich aus hier in veredeltem Gewande — seinen eigenthümlichen, in die geschilderte Gebirgswelt phantastisch verlegenden Eindruck nicht verfehle. Dazu Beethoven's ewig schönes Clavierquintett mit Basinstrumenten und Clavierstücke von Händel und Bach, von Herrn Strauß mit künstlerischem Verständniß vorgetragen, nebst einer Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart. Führen wir außerdem noch Haydn's bekannte Neujahresmottete mit dem Gellert'schen Text: „Du bist's dem Künsten und Ehre geüht“, Gade's feingezichnete Wasserrose von Geibel, zwei Nummern aus Beethoven's 6 geistlichen Liebern von Gellert für eine Singstimme, in der neuen Bearbeitung für gemischten Chor von H. Viehne, und endlich Mendelssohn's Hymne für eine Altstimme und Chor (Nr. 25 der nachgelassenen Werke) als den Antheil des Chors an, so darf das Programm dieses Concerts ein reichhaltiges genannt werden.

Was Mendelssohn's Hymne betrifft, so mag nicht unerwähnt bleiben, daß diese zweite Veröffentlichung einer schon früher nur mit Orgelbegleitung erschienenen Ausgabe als Schluß eine offenbar später erst hinzugekomme sehr effektvolle Fuge enthält, deren Wirkung, wie nicht minder die des ganzen Werks durch die ebenfalls nachträglich beigelegte Instrumentation wesentlich gehoben wird.

Das vierte Concert bildete Mendelssohn's „Elias“, wozu die beste Aufführung in diesem Winter, so sehr wirkten Ehre und Soli nebst dem Director zu einem präcisen und begeisterten Ganzen zusammen. Die Altpartie war durch einen Gast, die königliche Hofopernsängerin, Fräul. Richter aus Stuttgart, würdig besetzt, die übrigen Soli hatten Frau Homig und die Herren Oberpöffer und Stolzenberg übernommen, sämmtlich bewährte Kräfte der hie-

sigen Hofbühne. So entschädigte denn ein weihenoller Abend für zahllose, der Aufführung entgegengetretene Schwierigkeiten, hier wie überall durch das allbekannte Schreckenswort „Repetitorverhältnisse“ bezeichnet, welche anfänglich unaberechtig schienen und zuletzt dennoch dem schwer geprüften Elias seine lang bestrittene Himmelfahrt ermöglichten.

Da das 5. Concert in den Beginn des Mai fiel, so war es erfreulich, ein gedrängtes Programm zu erblicken, in welches nur Weber's Oberon, Duetture, eine Titusarie von Mozart, Gade's Frühlingsbotschaft und Cherubini's großes C-moll- Requiem für gemischten Chor aufgenommen waren.“

Gehen wir nun zur Besprechung der übrigen Concerte über.

Den Reigen eröffnete im October v. J. ein ziemlich spärlich besuchtes Concert der schwedischen Sängerin, Fräul. Beate Jurtegius aus Stockholm, dem wir nicht dieohönen konnten; ein bald darauf von Frau Rudolph, Mitglied der großherzogl. Hofcapelle, veranstaltetes Concert erfreute sich eines zahlreicheren Besuchs. Die Concertgeberin, eine fertige Harfenspielerin, trug unter Andern mit Herrn Hofmusikus Beschäftigt eine Sonate für Harfe und Violine von L. Spohr vor und gewährte den Freunden begiebene Musik doppelten Genus, da man ein Kammermusikstück für obige zwei Instrumente selten zu hören bekommt und andererseits das Spohr'sche Werk, als der älteren Mozart'schen Periode angehörig, besonders musikalische Interesse darbot. Die übrigen Programmnummern waren Produkte des Zufalls.

Sollen wir jedoch hinsichtlich der Zusammenstellung von Harfe und Violine unser Urtheil abgeben, so halten wir, baselste an die erwähnte, im Allgemeinen recht liebliche und melodische Sonate annehmend, diese Compositionsgattung nicht für naturwüchsig, wie denn ja die dahin zählenden Werke Spohr's nur für ihn und seine harfenspielende Frau geschrieben wurden und ihre Gelegenheitnatur nie verlangen. Kann dies auch anders sein, da die Harfe mit ihren flüchtigen, hauptsächlich zu Akkordpassagen und raschen Läufen sich eigenenen Kneipen eben in allen den Stellen, wo sie nicht selbst Soloinstrument ist, eine zu dünne harmonische Grundlage bildet, als daß sie je mit dem Clavier concurren könnte? Und da auch die Violine ein harmonisch schwaches und begrenztes Instrument ist, so verbinden sich beide wie der Blinde und der Lahme in der Fabel.

Ein von den Gebrüdern Sauret, Clavier- und Violinspieler, angeblich 8 und 9 Jahre alt, mit Unterstützung hiesiger Künstler veranstaltetes Concert gehört in das Gebiet der Wunderkinderoperationen, deren Aufweisung auf die Zukunft schon so oft schiefgeschlagen, daß die Kunst alle Ursache hat, jeden frisch präsentirten Wechsel mit gerechtem Mißtrauen zu betrachten. So lange die Leistungen lediglich als das mühsame Ergebnis andauernder Dressur erscheinen und aus erstieren bei so jugendlichem Alter das eigentliche Talent in der Regel schwer herauszufinden ist, hat meines Erachtens die Kritik mit der einfachen Erwähnung solcher Erscheinungen ihre Rücksichten gegen musikalische Treibhanspflanzen vollständig erfüllt.

Die alljährlich wiederkehrenden sogenannten Stiftungconcerte der beiden Männerchöre „Liebeschalle“ und „Liebertanz“ bewegten sich wie ein von den verbündeten Männergesangsvereinen zum Besten der „preussisch deutschen“ Flotte gegebenes, zahlreich besuchtes Concert in den üblichen Schablonen, so daß das wichtige Kapitel der Brummimmen, die Walzer mit obligatem Niesen, Schmalzer und andere ähnliche Freistellen stets ihre gehörige Beachtung finden. In der nämlichen Weise spann sich das Concert des neu gegründeten, aus lauter Israelliten bestehenden Chorvereins ab, eines Männerchors, der seine Entstehung zum großen Theil einer hier geübten bedauerlichen Intoleranz verdankt, wozu nach

\*) Wir können nicht umhin obiges Repertoir für einen Gesangsverein etwas zu modern zu finden. In 5 Concerten kein Oratorium von Händel, keine Cantate oder Motete von S. Bach, nichts altitalienisches! D. R.

man zur Aufnahme in obige Liebertafeln sich meldende Israeliten ohne Grund zurückwies.

Auch uns hat Frau Clara Schumann wieder mit einem Besuche überhäuft und in einem der Kammermusik gewidmeten Concerte vor einem sehr zahlreichen Zuhörerkreise die bekannte Meisterlichkeit ihres Clavierpiels aufs Neue dargehan.

Diesem Besuche aus dem Norden folgte bald darauf ein anderer ebenfalls, indem Fräulein Genast aus Weimar zweimal öffentlich sich hören ließ, theils in einem Orchesterconcerte, theils in einer elegant veranfalteten musikalischen Abendunterhaltung. Der fremde Gast zeigte sich als kunstverständige, auf verschiedenen musikalischen Sätteln heimische, in Coloratur und Vortrag sorgsame Sängerin, welcher jedoch die Hauptsache, eine schöne und jugendliche Stimme, fehlt. Umfang und Metall derselben sind nämlich höchst mittelmäßig und weisen ihre Bestreben auf die bescheidene Thätigkeit des Concertsingers in kleinen Räumlichkeiten hin.

(Schluß folgt.)

## Locales.

Aufführung des „Messias“ von Händel durch die Wiener Singakademie.

S. B. Abermals haben wir über die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums zu berichten, was insofern erfreulich zu nennen, als Händel in der vorigen Saison mit keinem vollständigen Werke vertreten war. Trotz gleichzeitiger „Akademie“ im Kärntnertheater mit sehr interessantem Programm war dennoch der Saal stark besetzt und die Theilnahme an der Sache zeigte sich nicht nur durch vielen Beifall, der einzelnen Chören und Solovorträgen spendet wurde, sondern auch durch ruhiges Ausdauern bis zur letzten Nummer, die freilich wieder durch Geräusch gestört wurde.

Es ist ein Verdienst der Singakademie, das wir nicht schmälern wollen, das Publikum in Wien mit diesem von „Messias“ so sehr verschiedenen herrlichen Werke Händel's bekannt gemacht zu haben; auch wollen wir nicht über die Unvollkommenheiten und mancherlei Unglücksfälle, die in dieser Aufführung vorliefen, abzustreuen richten. Die Singakademie entbehrte ihres gewohnten Führers und dessen feinsinnig poetischer Auffassung beim Eindringen der Chöre. Herr Krenn, der als zweiter Chormeister der Singakademie das erste Anrecht auf die Leitung des Ganzen hatte, ist ein fähiger Musiker, der auch eine verhältnißmäßig um so bedeutendere Gewandtheit im Dirigiren eines so vielseitig gestalteten großen Werks darlegte, als er unseres Wissens bisher nur als Kirchenorgelmüller fungirte, und also mit der Direction von Recitativen und ihrem schnell wechselnden Tempo noch nicht zu thun gehabt hatte. Indem wir seine Leistung nach dieser Seite vollkommen anerkennen, müssen wir freilich auch gestehen, daß es uns scheint, als fehle ihm zur Leitung eines Gesangvereins die lebendige Mittheilbarkeit, das Feuer und die Kraft, die sich darin ausdrücken, daß eine poetisch feinfühlig, ideale Auffassung des betreffenden Werks nach ihrer Verwirklichung strebt. Es fehlte, wenn auch nicht an Nuancen rein musikalischer Art, an piano, crescendo, forte u. s. w., aber noch an jener den Regel auf den Kopf treffenden Charakterisirung des Einzelnen, die gerade im Velfazer so nöthig, wo Alles auf seinen Gegensätzen beruht. Doch wie gesagt, Herr Krenn ist im Oratorium ein Anfänger und wir wollen nicht zu viel von ihm fordern. — Die Solopartien waren zwei bisher unbekanntes Damen, — denn den Herren Dtschbauer und Förchtgott anvertraut. Es ist recht bedauerlich für unsere hiesigen Gesangsvereine, daß namentlich in Betreff der Damen sich keine stehenden Schichten entwideln, sondern ein ewiges Wechseln und immer neue Verluste stattfinden. Dadurch geht viel von jener ruhigen Sicherheit verloren, die anderswo herrscht, wo die vorhandenen Kräfte eine Entwicklung genießen und durch frühere Leistungen auch Vertrauen einflößen. Die beiden diesmal gewählten Damen hatten sehr schöne und ansehnliche Stimmen, schienen aber

nach zu unsicher und mit zu viel Gesangsnoten behaftet, als daß sie ihrer Aufgabe ganz gerecht werden konnten. Was die Herren betrifft, so haben wir vor acht Tagen über Hrn. Dtschbauer ein ziemlich scharfes Urtheil gefällt. Nochtzähligh erfuhr wir, daß derselbe eben indispont war, weil er die Nacht vorher eine Liebertafel oder dgl. mitgemacht hatte; hat man aber nicht ein Recht zu fragen, ob ein Solopänger von nicht gänzlich eiserne Natur, wenn er den nächsten Mittag in „Messias“ Solo zu singen hat, sich über die Vorsicht entschlagen darf? Daan erfuhr wir zweitens, daß derselbe seinen Part im Messias ungerne sang, weil er „nicht buntbar“ sei; darauf fragt es sich aber, ob man in diesem Fall nicht besser thäte, einen solchen Part nicht zu übernehmen. Diesmal nun schien es, daß unser Tenor weder eine Liebertafel vorher mitgemacht, noch ungenungen habe, denn seine Leistung, wenn auch nicht frei von Mängeln, war eine weit bessere. Der übermüthige schwelgereiche Velfazer fand sogar in ihm einen recht passenden Vertreter. Ueber Herrn Förchtgott ist in Kürze zu sagen, daß er den ihm übergebenen Part (Daniel) in seiner Art und Weise mit aller Sorgfalt ausführte. Leider ist diese Art und Weise nicht ganz die richtige. Wir wollen von den Fehlern in der Tonbildung und der Aussprache ganz absehen und bloß von der Behandlung des Recitativs bemerken, daß Herr Förchtgott (wie auch die Vertreterin des Chrus, Alt) in diese Form ein falsches Pathos hinein brachte. Das Recitativ will einfach bescheiden sein, nicht aufgeputzt mit lyrischen Vortragsmitteln, nicht in die Länge gezogen, sondern einfach singend gesprochen; wo das nicht beachtet wird, da muß eine höchst ermüdende Schwerfälligkeit entstehen, die dem Zweck des Recitativs widerspricht. — Die Chöre gingen recht sicher von staten, was bei den vielfachen Solosteggen sehr anerkennenswerth ist; auch das Orchester war im Ganzen gut, nur zu laut, was freilich vielfach — Mosel, dem heillosen Bearbeiter dieses Oratoriums zur Last fällt, woran wir hier noch ein Langes und Breites zu knäpfen haben.

Vorstell müssen wir aber an das Comitee unserer „Singakademie“ eine Anfrage richten.

Wird unser Comitee Musikzeitungen? Hat es je davon gehört, daß Mosel den „Velfazer“ und andere Oratorien Händel's grausam verstümmelt? Glaubt es keine Notiz nehmen zu sollen von dem Bestreben unserer Tage: die Werke unserer Meister zu restauriren, von fremden Zusätzen und Abänderungen zu reinigen, welches Bestreben sich in deutschen Landen überall auch durch neue Ausgaben der Originale kund gibt? Wenn das Comitee davon Kunde hatte, dann fragen wir weiter: Was veranlaßt die Chormeister der Akademie ein Händel'sches Oratorium abermals „v ex mo sell“ aufzuführen? Oder hielten dieselben die Mosel'schen Veränderungen für unwesentlich, geringfügig? Wir erlauben uns hier, obwohl es vor Jahren schon an anderer Stelle (in der Niederr. Nr. 3.) gesehen ist, den Leser nochmals einen kleinen Einblick in dieselben thun zu lassen. Vor uns liegt das Mosel'sche Textbuch und die englische Originalpartitur (London, Wright vormals Wolff). Vergleicht man die beiden, so findet sich, daß die nach Mosel geordneten Musikstücke in der Originalpartitur in ganz anderer Reihenfolge stehen. Und zwar:

Mosel.	Händel.
	Seite
Chor Nr. 1	13 — 21
Chor Nr. 2	138 — 141
Recitativ des Chrus (zusammengezogen)	35 — 40
Chor Nr. 3	41
Acte des Velfazer	74 — 77
(Zwischen diesem und dem vorigen liegt die Partie des Daniel, welche erst unten folgt.)	
Recitativ des Velfazer	86
Nr. 7 Daniel	55 — 59
Nr. 9 Chor	60 — 72
Nr. 10, Chor	142 — 146
Recitativ des Velfazer	97



Mosel.	Händel.
Nr. 11, Chor . . . . .	147 — 151
Recitativ des Nitocris . . . . .	97
Recitativ des Belfazer . . . . .	93
Nr. 12, Arie . . . . .	152 — 155
Nr. 14, Chor der Weifen . . . . .	161
Recitativ des Nitocris . . . . .	164 — 165
Nr. 15, Chor . . . . .	162 — 164
Recitativ des Belfazer . . . . .	165
In Nr. 16 Recitativ des Cyrus . . . . .	134
„ Nr. 17, Recitativ . . . . .	177
Nr. 18 . . . . .	178 — 194
Nr. 19 . . . . .	111 — 120
Recitativ des Daniel und der Nitocris . . . . .	201
Daniel . . . . .	200
Nr. 20, Chor . . . . .	202 — 205
Recitativ des Cyrus . . . . .	213
Nr. 21, Duett . . . . .	220 — 224
u. f. w. bis . . . . .	232

Daß hier alles untereinander geworfen ist, bedarf keines weitern Beweises. Daß aber dabei die Sache nicht etwa gewonnen hat, mag unter vielen ein Fall zeigen:

Im Original ruft Belfazer nach dem Erscheinen der schreibenden Hand seine Weifen auf und verlangt die Uebersetzung der fremden Schrift. Dieselben betheuern, daß sie die Schrift nicht lesen können. Darauf singt der Chor, „D Bangigkeit, o Schauder!“ u. f. w. Nun tröstet Nitocris Belfazer und verweist ihn auf Daniel, den der König sofort anspricht: „Bist du der Daniel?“ u. f. w. Was thut Mosel? Nach dem Chor der Weifen folgt Nitocris mit ihrer Hinnweisung auf Daniel, und hierauf folgt der Chor, „D Bangigkeit o Schauder.“ Ist das nicht purer Widerspruch? Und wie? Womodelang haben sich unsere Herren Chormeister mit diesem Werk beschäftigt und „nicht gefunden, daß Mosel viel verändert hat“?!

Daß nebenbei die Theilschlüsse auf ganz andere Punkte verlegt worden sind, daß Mosel einen Schlusschor aus irgend einem andern Händel'schen Werk angehängt hat, von dem die Partitur des „Belfazer“ nichts weiß, davon wollen wir gar nicht reden. Noch ein wesentlicher Punkt ist uns aufgefallen, der aber so schwierig ist, daß wir Geyrander's dritten Theil abwarten müssen, bevor wir definitives aussprechen können. In der uns vorliegenden Originalpartitur steht bei keinem Chor angegeben, ob es die Babylonier, oder die Perser oder die Juden sind, die ihn singen. In unserm Textbuch nach Mosel ist dies allemal angegeben, und wie wir hören, tragen auch englische Textbücher dieses Merkmal an sich. Nun kommt aber vollständiger Nonjens zu Tage, da die Babylonier (also die Belagerer!) im dritten Theil (d. h. bei Mosel) einen ganz lustigen Chor singen „Seht! wie so schnell Cuprabad's weicht!“ u. f. w. Daß das nicht richtig ist geht einfach aus der Composition, ferner aber auch aus dem Umstand hervor, daß dieser Chor nicht am richtigen Platz steht; er gehört nicht in's babylonische, sondern in's persische Lager! Es will uns aber scheinen, als enthalte dieses Dratorium Chöre und andere Partien, die nicht von bestimmten Personen oder Parteien gesungen werden, sondern als Betrachtungen außer dem eigentlichen dramatischen Verlauf stehen und ganz eigentlich dem Dratorium angehören, welches keine Oper ist. Doch wie gesagt, wir müssen hierüber die Forschungen Geyrander's abwarten.

Kommen wir nochmals auf unser Comité der Singakademie zurück. Wenn dasselbe von dem Wirrwir des Hrn. Mosel Kunde hatte, was wir doch annehmen müssen, da wir sonst die betreffenden Herren für unfähig halten müßten, ein Institut wie die Singakademie den Forderungen der Zeit und der Kunst gemäß zu leiten, so fragt es sich: was stand dem gegenüber, den Belfazer in seiner Urfassung, wenn auch mit Auslassung einzelner, unwesentlicher oder veralteter Partien zu bringen? Die Nothwendigkeit neuer Stimmen etwa? Konnte man, wenn es hier auf den Ko-

stetpunkt ankam, in Wien keine Mäcene finden, die hundert Gulden auszugeben sich nicht scheuen, wenn es sich um ein höheres Kunstinteresse handelt? — Wir wollen sogar absehen von der Nothwendigkeit den ganzen Belfazer neu schreiben zu lassen. Konnte man nicht wenigstens aus der Mosel'schen „Bearbeitung“ entfernen, was allzu grell von der Wahrheit abführt? Konnte man nicht einige Chöre einzeln abheben und an der rechten Stelle einfügen lassen? Konnte man nicht die bloß auf Klangeffekt ausgehende übermäßige Instrumentierung Mosel's, das viele Trompeten- und Posaunengetöse beseitigen, was bei dem ohnehin nicht allzufröhlichen Chor der Singakademie so drückend und obenrein unhändel'sch sich breit machte? Rein! Man hat den puren Mosel aufgeführt, man schien ordentlich mit Pietät an ihm zu hängen statt an dem unsterblichen Meister, dem man doch vor Allem Pietät schuldig gewesen wäre.

In Summa: die Singakademie hat hier noch weit größere Verpässe begangen, als nentlich die Gesellschaft d. Musikr. und wir können nur wünschen, daß sie dieselben bald wieder gutmache.

#### Erste Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger.

In der ersten stark besuchten Quartettproduktion dieser Saison sahen, außer Mendelssohn's Es-Quartett op. 12 und Beethoven's Cis-moll-Quartett, ein neues Manuscript von Johannes Brahms: Clarinetquartett in G-moll zur Aufführung. Herr Brahms fürzte sich damit zugleich persönlich als Pianist bei dem Wiener Publikum ein, und wurde mit jener Bonhomie empfangen und ausgezeichnet, welche dasselbe fremden, talentvollen Künstlern gegenüber immer an den Tag legt. Welche Wirkung das neue Werk und der neue Componist auf die Mehrzahl der Hörer ausübten, läßt sich nicht genau bestimmen. Wir waren darauf gefaßt, daß Brahms den Wienern vorerst als eine exotische Natur erscheinen werde, und wenn man die Schwierigkeit in Betracht zieht, die jedes neue, eigenartige Werk bei seiner erstmaligen Vorführung zu überwinden hat, so kann man die etwas kühle Aufnahme der einzelnen Sätze, mit Ausnahme des Finales, welches mehr Beifall hervorrief, ganz natürlich finden. Was uns betrifft, so hörten wir dieses Quartett ebenso wie das Publikum zum ersten Mal, und mußten den ersten Eindruck schildern, wie er wirklich war, unvorgezinkt dem, welchen wir vielleicht noch genanener Bekanntschaft, und wenn das Werk gedruckt sein wird, auszusprechen haben werden. Sollen wir aufrichtig sein — und Herr Brahms wird uns das nun so lieber gestatten, als diese Bl. sein Talent allseitig mit großer Achtung behandelt haben — so müssen wir gestehen, daß wir wünschten, er hätte zu seinem ersten Debut lieber ein andres Werk gewählt als gerade dieses. Es läßt den Autor wohl überall erkennen, aber nicht gerade von seiner glücklichsten Seite. Der erste Satz (G-moll  $\frac{3}{4}$ , Allegro) zieht sich in einem Altemzuge, fast ohne Gegenfäße fort, und reißt sich den späteren Compositionen Schumann's an. Die melodische Erfindung ist nicht bedeutend, die Haltung des Ganzen monoton. Die vier Instrumente sind fast fortwährend gleichzeitig beschäftigt, nicht dem Wesen der Kammermusik gemäß streng individualisirt, sondern nur der Klangwirkung dienend. Der zweite Satz („Intermezzo“) geht ebenfalls aus Moll (G-moll,  $\frac{3}{4}$ ). Sein Thema ist überaus reizend; nur scheint uns der Fortgang von Anfang herein gleich etwas zu grell modulirend, man glaubt sich schon in der Durchführung. Das Trio klingt zierlich, namentlich periodisch unklar. Da dieses Intermezzo in einem sehr mäßigen Allegretto-Tempo geht, so möchte man nun entweder ein wirkliches Adagio oder einen recht lebhaften Satz hören. Statt dem folgt ein Andante (Es-dur  $\frac{3}{4}$ ), das fast wie ein langsamer Menuett klingt, und daher abermals keinen rechten Gegenfäß bildet. Auch hier wieder spielen alle Instrumente fast durchwegs zugleich, und die Monotonie des Klanggeräges wird um so jähbarer, als wie gesagt, schon innerlich kein genügender Gegenfäß zum Vorausgegangenen vorhanden ist. Dazu kommt eine gewisse



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Rohlmühl Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wesels & Bösling**, vormals **G. W. Müller's Witwe**. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Zblr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Zblr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Zblr. Einzelhefte: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Zblr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Zblr. 30 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Zblr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene. (Schluß). — Rezensionen (Louis Anger). — Briefe aus Carlsruhe (Fortsetzung fast Schluß). — Fokales. — Nachrichten. — Briefkasten.

## Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

(Schluß.)

Weider sollte der biedere Fürst diese höchste Ruhmesblüthe seines Pfleglings nur zum Theile mehr erleben; Haydn's Hauptwerke, die ihn damals und für immer berühmt gemacht, sind fast alle nach Nikolaus Josefs Tod, unter dem nur 4 Jahre regierenden Fürst Anton, dem Haydn, in England abwesend, nur kurze Zeit zu Gesicht bekommen, und der daher sichtlich übergangen werden kann, sodann unter Fürst Nikolaus geschaffen worden, unter dem Haydn durch 15 Jahre, vom Jahre 1794 bis zu seinem Tode verlebte.

Es ist nicht meine Schuld, wenn in Folge genau eingezogener Erkundigungen das Bild dieses letzteren Mäcene gegen den früheren, so wie gegen die günstigen Schilderungen abstimmt, die über das Verhältnis desselben zu Haydn in den biographischen Notizen vorkommen pflegen.

Der bewandelte Charakter dieses merkwürdigen Cavaliers muß jedem ein psychologisches Räthsel bleiben, der nicht den Gang, den seine Erziehung genommen, ins Auge faßt. Er brachte seine Jugend bei einem Grafen Esterházy, Erzbischof von Erlau zu, einem der edelsten, tugendhaftesten Menschen, von denen man nur je vernommen, dessen ganzes Leben nur eine ununterbrochene Kette von Segen und Wohlthaten gewesen, und der zuletzt, nachdem er, unzählige Schul- und Armenhäuser, Kirchen und Spitäler gebaut, und in wahrhaft evangelischer Demuth nicht einmal seinen Namen auf diese Monumente seiner Wohlthätigkeit zu setzen erlaubte, so arm starb, daß das vorgefundene Geld nicht einmal zu einem anständigen Leichenbegängnis hingereichte.

Aus so vortrefflicher Schule trat der Fürst in jene der großen Welt, die er auf Reisen durch ganz Europa mit all ihrer Leppigkeit und Verschwendung, ihrem Prunten mit Kunstschätzen zc. zc. kennen gelernt, um schließlich nach dem Tode Anton's jenes unermeßliche Erbe anzutreten, das bekanntlich dies Fürstenthum zu einem der reichsten in der Welt macht.

So begreifen sich einigermaßen die scheinbar unvereinbaren Gegenätze, die sich im Charakter des Fürsten Nikolaus zusammenfinden. Während er seinem Cultus so ergeben war, daß er täglich zweimal, Vor- und Nachmittag, dem Gottesdienste anwohnte, und so bewundert im Ritus, das Gott er einst bei der Einweihung der Bottendorfer Schlosskirche dem Erzbischof Hohenwart Schniger, die dieser gegen das kirchliche Ceremoniel zu begehren nahe daran war nachzuweisen vermochte, vereinte er in großer Gesellschaft die Kleinwürdigkeit des Weltmannes mit der Würde des Grandseigneur; mäßig und nüchtern in Bezug auf Speise und Trank gab er sich andererseits jenen weltbekanntesten Schwächlingen hin, die ungeschworene Summen verschlangen; für seine Person lediglich ein Freund der Kirchenmusik, aus der sogar, wenn er nicht Gäste hatte, seine Kammer- und Tafelmusik fast allein bestand,

hielt er eine der glänzendsten Privatkapellen, die selbst einzelne Opern besser als das Hoftheater aufzuführen vermochte; so human, daß er zuweilen selbst die Speisen der Sängerknaben kostete, um von der Güte derselben sich zu überzeugen, und so ein ehler Wohlthäter, daß er unaufgefordert und im Geheim die Armuth in ihren verhäuteten Winkeln aufzusuchen pflegte, konnte er, wenn durch Umdant gereizt, zu kleinlichster Raueure herabstufen\*); ein so guter Wirth, daß er, die Rechnungen zu revidiren, tagelang saß und, wie er einst selbst scherzend sagte, kein Stiefelschier im Schloße war, von dem er nicht wußte, entsaltete er andererseits eine fast märchenhafte orientalische Pracht des Hofsaltes, der nach und nach sein ungeheures Vermögen verlor, und von welchem angezogen oft 40—50 Cavaliere aus den ersten Häusern Europas, besonders zur Zeit der berühmten Herbstjagden, in Uitenstadt sich zusammen fanden. Es mochte einen eigenthümlichen Anblick gewährt haben, wenn an einem Hofsfeste alle diese Cavaliere und der Fürst unter ihnen, dessen ungarisches, von Gold und Juwelen strotzendes, Gallatostüme auf eine Million geschätzt war, in unabsehbarer Reihe reichgezierter Bier- und Schenkwänner, phantastisch geschmückte Käufer voran, zur Bergseite fuhrten, während 200 Mann der prachtvollen fürstlichen Garde und 50 Chasseurs zu Pferde paradirten und von den denkbarten Höhen Zwölfs- und Bierundwanzigpfänder donnerten.

Nach dieser Schilderung mag wohl der Leser bereits ahnen, welche Bewandtniß es mit der Kunstliebe des Fürsten, namentlich in Bezug auf Musik und den Tenoreros, der sie an seinem Hofe vertrat, haben mochte. Mit beiden zu prunken, auch hiein der erste Cavalier Europas zu sein, darauf reducirt sich bei genauer Prüfung Alles. Seine Vorliebe für Mich. Haydn's, Reutter's, Hoffmann's Kirchencompositionen darf nicht verführen; sie war doch offenbar nur eine, vielleicht von Erlauer Augenbeindrücken datirende Marotte bei einem Manne, der

\* Die Sängerin Penkeiner und der Sänger Forti wußten hievon zu erzählen. Ersterer, ein Birtenmädchen aus Eisenstadt's Umgebung, auf deren herrliche Stimme der Sänger Beolaqua zufällig aufmerksam geworden und die dann auf Kosten des Fürsten herangezogen und erjogen worden war, nahm contractmäßig ein Engagement in einem Theater der Residenz. Dort ließ sie der Fürst durch die Polizei aufgreifen und nach Eisenstadt abführen, wo sie Abbitte leisten und wieder in die Kapelle einziehen mußte. Kaum war dies geschehen, kündete er ihr wie einer Rückennagel mit 14-tägiger Frist den Dienst und jagte sie nach dieser Zeit schimpflich davon. Auch der Sänger Forti, der gleichfalls dem Fürsten alles verdankte, hatte zwar nicht contractmäßig aber gegen den Willen desselben einer Sängerin zu Liebe den Dienst verlassen. Diefen erklärte der Fürst als Rekrutirungsschädling, er ward als gemeiner Soldat in ein Kürassierregiment gestellt, dann vom Fürsten, der eine weit reichere Hand hatte, für sich reklamiert, bei dem dann der arme Soldat im ordinären Soldatenstiel so lange Sängerdienste thun mußte, bis sich seine einige reizte Adelige erbarmten, die ihn, indem sie auf ihre Kosten einen Erbsmann zum Regiment stellten, frei machten.

weder für Palestrina, Bach, Händel noch für Jof. Haydn's, klar zum Herzen sprechende Sprache Empfänglichkeit und Sinn und überhaupt in Künften und Wissenschaften nur die oberflächliche Bildung des Weltmannes besaß.

Wohl auch weniger der Kunst- als der Prunkliebe, die ihn auch eine der kostbarsten Gemäldegalerien anlegen ließ, verbandte jene berühmte Capelle ihr Entstehen, wie sie wohl kein Privatmann je besessen, und die zur Zeit ihrer höchsten Blüthe nahezu aus 80 Köpfen und fast lauter Virtuosen bestand. Vorzüglich die Zierden derselben waren, um nur einige zu nennen: Henneberg, Vestalaga, die beiden Tomasini, die beiden Brinster, Hyril, Forti, Wild, die Bensteiner, Säß u. c. c.; auch muskliebende Cavalieri, wie Fürst Rasumowski, Graf Fuchs, Lamberg u. c. pflegten gelegentlich mitzuwirken. Von der Trefflichkeit dieser, in ihrer Art einzigen Capelle mag die Thatsache Zeugniß geben, daß, als sie im Jahre 1813, wo der Fürst unter Sequester kam, aufgelöst ward, sämtliche Mitglieder derselben alsogleich wieder vortbeilhaftes Unterkommen bei Hofcapellen, oder reichen Adelligen fanden. Wie stolz der Fürst selbst auf dies musikalische Elitencorps gewesen, geht daraus hervor, daß bei den Schloßbällen nicht etwa dieses, sondern eigens von der Ferne herbei berufene Musici die Tänze spielten, während die Mitglieder der Capelle als geladene Gäste sich unter die vornehme Ballgesellschaft mischen durften.

Um mit ihnen Staat zu machen und sie und ihre neuesten Compositionen seinen Gästen vorzuführen, lud der Fürst auch bei besonderen Gelegenheiten musikalische Celebritäten nach Eisenstadt; so sprachen Salieri, Abbé Vogler \*, Ghrowek, Kreuzer, Beethoven hier ein, welsch letzterer aber, als er beim Fürsten und Hummel ein spöttisches Nasenrumpfen über seine producirte C-Messe zu bemerken glaubte, alsogleich wieder wie ein Sturmwind von dannen fuhr.

Dirigenten obiger Capelle waren für die Kirchenmusik Viccapellmeister Fuchs, Concertmeister Hinggen und Operndirigent Hummel. Haydn behielt zwar, selbst in Pension, den Rang und Titel, pflegte auch seine neuesten Compositionen stets in eigener Person zu dirigiren, besaß aber sonst an des Fürsten Nikolaus Hofe bei weitem nicht das Ansehen und den Einfluß, den man bei der Eitelkeit des Fürsten und dem Weltwahn, dessen sich der große Meister bereits erseute, billig hätte erwarten sollen. Diese befremdliche Thatsache ward mir von den noch lebenden Zeugen allseitig versichert und das Benehmen des Fürsten, der sich jede Gunstbeziehung gegen den Künstler, die Pensionzulage, das Reichthum aus dem Schloßkeller u. c. erst durch die Fürbitte der Fürstin Marie abnötigen ließ, das ärmliche Grabmal, das er ihm auch wieder erst auf Andringen englischer Prinzen gesetzt, bestätigen es nicht minder wie Haydn's bereites Schweigen über diesen Fürsten, während sein Mund von Liebe und Dank gegen den alten Fürsten Nikolaus Josef und die Fürstin Marie überfloß. Diese Zurücksetzung, die er von dem wunderlichen Heiligen, unter dem er seine Tage beschließen sollte, erfahren mußte, scheint übrigens Haydn's sich immer gleichbleibende heitere Bonhomie um so weniger getrübt zu haben, da er durch die Londoner Erpar-

nisse zu einer vom fürstlichen Hause unabhängigeren Stellung gelangt war; nur so gelegentlich äußerte er einmal gegen die Sängerin Säß: Es sei doch schmerzlich und kränkend, daß der Fürst ihn, den alten Mann die weiten Wege — die drei Compöre von Eisenstadt sind zusammen ziemlich ausgedehnt — zu Fuß laufen lasse, während dem Kammerdiener Equipage zur Verfügung stelle \*).

Wichtiger jedoch als der Rapport zwischen Fürst Nikolaus und unserm Meister dünkt mir jener, der zwischen letzterem und der herrlichen Capelle statt gefunden, der er durch eine lange Reihe von Jahren noch Vorstand, deren Mitglieder mit Enthusiasmus an ihm hingen, die ihn verstanden \*\*, und mit denen er seine letzten Schöpfungen in Eisenstadt vorzuführen pflegte. Die Rückwirkung dieses seltenen Künstlervereins auf die Werke der letzten Periode Haydn's scheint mir unverkennbar, und so wie sich in ihrem kühneren, freieren Style der Einfluß Mozarts, der mit Wagner zurückgab, was er empfingen, und des großartigen Weltlebens, das der Meister in England aufsitzen gesehen, nicht zu verkennen ist, dürfte bei einigen derselben, namentlich den Kirchencompositionen, die theilweise allzupuppige Farbepracht der Instrumentation, die Connoizenz gegen das Virtuosenhum in lokalen Einflüssen seiner musikalischen Umgebung in Eisenstadt, der er sich nicht ganz zu entziehen vermochte, zu suchen sein.

Wenn es etwas gab, was Haydn über den mehr oder minder hervortretenden Kaltsinn seines letzten Wahren zu trösten vermochte, so mußte es gewiß die begeisterte Liebe und Verehrung sein, die des Fürsten Gattin, Marie, geborne Fürstin Richtenstein ihm zollte. Man kann nicht ohne Theilnahme und Rührung das überaus zarte Verhältniß betrachten, das zwischen dieser edlen Frau und dem heitern andronitischen Geiste statt gefunden, den sie wie nur eine Mutter ihren Säugling fort und fort hätschelte und liebte, Kränkungen von ihm abwehrend, ihm gute Bistlein zuwendend, und der wieder anderseits mit all der Innigkeit, deren nur sein für dergleichen Freundschaftsgefähle so empfänglichem Dichtergemüth fähig war, an seiner Beschügerin hing. „Wenn meine gute Fürstin Marie und der edle Wein, den sie mir vereschafft, nicht wäre, lebte ich armer alter Mann wohl nicht mehr,“ äußerte er wiederholt.

Dieselbe Liebe: wie für seine Person trug die Fürstin auch auf seine Werke über; eine große Freundin von Streichquartetten wollte sie auch später nur immer Haydn'sche, und neben ihnen höchstens noch Mozart'sche hören, so daß die nach einiger Abwechslung in der Kost lärmern Executuren zuweilen die Fist sich erlaubten, in den Umfahg eines Quartettes der obigen zwei die Anstagsstimmen eines Beethoven'schen oder Dusow'schen einzuschmuggeln.

Ich kann von dem anziehenden Gegenstande, als welsch der dieser große Tonsetzer von so vielen Seiten erscheint, nicht scheiden, ohne, auf das Ganze zurück blickend eine Frage aufzuwerfen.

Wohl mit Recht hat man in seiner, vorhergehend den Charakter sonziger Heiterkeit und gemüthlichen, bürgerlichen Begrügens tragenden Muse den Reflex jener glücklichen Verhältniß erkannt, die es ihm vergönnten, ein volles halbes Jahrhundert seines Erdendaseins ferne von materieller Noth und all dem, oft selbstgeschaffnen Elend, das das Genie hienieden zu begleiten pflegt, hinzubringen; aber liegt vielleicht

\*) Die Art, wie dieser präntöse Abbé in Eisenstadt auftrat, ist für ihn, den Mozart „einen musikalischen Spöbmacher“ genannt, charakteristisch genug.

Er hatte eine neue Fescher mitgebracht, verlangte aber, daß zur Auführung dieser seiner Composition der horizontale Erbscherrenraum, der doch selbst einem J. Haydn zur Production seiner Werke genigte, in einen amphitheatralischen umgestaltet werde. Er erhobte durch sein Schwabramiren über die wunderbaren optischen Wirkungen dieses Umbaus die Phantasie des Fürsten dergestalt, daß dieser, es gar nicht erwarten konnend, amphitheatrale Musik zu vernehmen, die Zimmerleute selbst durch seine Gegenwart aufwearte, ihnen die Schragen hielt, die Werkzeuge hin und wieder trug. u. c. c.

\*) Genau besessen hatte also Haydn am fürstlich Eberhald'schen Hofe den besten Rang wie Mozart am erzbischoflichen Domestichstift zu Salzburg, „Nach dem Kammerdiener, aber vor dem Koch.“

\*\*) So lobte er unter anderem die beiden Tomasini als solche, die seine Quartette ganz in dem Geiste, wie er sie concipirt hatte, vortrugen.

nicht in eben dieser hehaglichen, von keinerlei Schrecknissen des Lebens heimgesuchten Existenz theilweise auch der Grund, warum Haydn im Großen und Ganzen hinter Mozart und Beethoven zurücksteht, warum seine Werke, selbst die anerkanntesten nicht diese, jedes kritischen Entsehlens spottende Tiefe zeigen, wie wir sie an so vielen Schöpfungen jener unvergleichlichen Meister gewahren, von denen der Eine mit der gemeinen Nothdurft des Lebens, der Andere mit den Dämonen seines Innern und physischem Gebrechen fort und fort im harten Kampfe lag?

## Recensionen.

Louis Anger.

„Christnacht“, von Aug. Graf von Platen. Cantate für Chor- und Sologesang mit Orchester. Clavierauszug, op. 4. Leipzig, Abthilting.

Concert-Duettüre für großes Orchester. Partitur op. 5. Ebd. Präludium und Fuge für die Orgel. Op. 6. Leipzig, Peters.

Genrebilder. 6 kleine Tondichtungen für Pianoforte op. 8. Leipzig, Besmeister.

5 Lieder für Männergesang, op. 9. Leipzig, Kahnt.

6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, op. 10. Eyz. Peters.

5 Lieder für vierstimmigen Männerchor. op. 11. Winterthur, Neter-Wiedermann.

-r- Die genannten Werke lassen nichts weiter zu wünschen übrig als ein ganz klein wenig künstlerische Inspiration, sonst kann man eben nichts gegen sie einwenden. Sie befanden einen Autor, der alle musikalischen Ausdrucksmittel vom Orchester und der Orgel herab bis zum Männerchor anzuwenden und in allen möglichen Stylarten, von den erhabensten bis zu den leichtesten hindurch zu schreiben versteht. Eine solche Vielseitigkeit ist zwar sehr zu loben und jedem strebsamen Musiker zu wünschen; allein sie hat in der Gegenwart immer ihre Bedenken und setzt jedenfalls eine nicht gewöhnliche Begabung voraus. Eine solche vermögen wir aber bei L. Anger nicht zu entdecken, denn wir sind schlechterdings außer Stande, uns aus seinen Werken eine aus-geprägte künstlerische Physiognomie zusammenzuconstruiren. Er ist und bleibt ein Durchschnittscomponist, wie es deren gegenwärtig unzählige gibt. Er gehört weder zu einer bestimmten Schule, noch lassen sich Züge entdecken, die ihn über das Niveau einer anständigen Mittelmäßigkeit erheben.

Die Cantate „Christnacht“ behandelt einen Text, der die einfach erhabenen Worte und Grundgedanken der biblischen Erzählung in romantischen Dunst verflüchtigt und sich deshalb sehr schlecht zur Composition eignet. Der „Chor der Seraphim“ redet u. a. folgendes:

Laßt Eigentriebe (!!) schweigen,

Die Liebe ward geboren;

ferner: Bringt zu Gefallen ewiges Waas (!) und

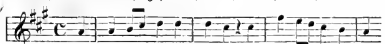
zum Schluß: Vergeßt der Schmerzen jeden (!)

Vergeßt (?) den tiefen Fall

Und lebt mit uns in Eden

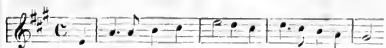
Und lebt mit uns im All.

Da ein so grunerbärmlicher Text ohne jegliche Spur von einfach wahrer Empfindung einen Componisten schlechterdings nicht erwidern kann, so wundern wir uns auch nicht, daß Anger's Muffel dazu jeglichen Schwunges und jeglicher poetischen Erhebung baar geblieben ist. Man vergleiche das Fugenthema des Schlußchores, in welchem alles Vorhergehende seine Pointe finden sollte:



und lebt mit uns in Eden, und lebt mit uns im All!

Kann es etwas Klüglicheres geben? — Oder greifen wir ein kurz vorhergehendes Motiv heraus:



Ver-geßt der Schmerzen jeden, ver-geßt den tiefen Fall.

Aus solchen und ähnlichen Melismen besteht aber das Ganze. — Den Schlußchor ausgenommen findet sich kaum irgend ein Anlaß zu thematischer oder contrapunktischer Arbeit, wie man sie in einem solchen Werke, namentlich, da es zugleich religiösen Inhaltes ist, doch immer erwartet. Laßt sich schon ein durchweg homophon gehaltenes Lied für 4 Stimmen, wenn es mehr als 8 Takte hat, kaum anhören, um wie viel weniger eine Cantate mit Orchester! Das Werk kann somit nur als ein verfehlter Versuch betrachtet werden.

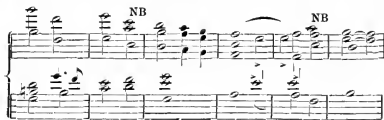
Die Concert-Duettüre op. 5 ist nach der bloßen Partitur schwer zu beurtheilen. Der Anfang klingt leidlich viel versprechend, wenn er auch ein wenig stark mit Beethoven'scher Tinte geschwärzt ist:



Nachdem hiermit einige Seiten operirt, tritt ganz plötzlich ein neues leidenschaftliches Motiv ganz abgerissen auf, wird aber gar nicht weitergeführt. Es entwidelt sich somit nichts; das Werk schreitet in ziemlich kurzen Absätzen weiter, die sich um so weniger zu einem Ganzen zusammenrunden wollen, als die harmonischen Fortschreitungen oft fessam unerwartet, unbefriedigend, ohne Spannung, ohne Noblesse oder eine gewisse Gravität sind, wie doch das Thema erwarten ließ. Das unten angeführte Beispiel wird dies zum Theil schon verdeutlichen, so regelrecht und untadelhaft es an sich sein mag. Man verlangt von einem Orchesterwerk immer breite Anlage, große in sich abgerundete Theile, die symmetrisch in- und durcheinandergesägt, eine volle und ungeschwächte Ausführung jedes auftretenden Gedankens zulassen. Bei dieser Duettüre haben wir das Gefühl, als wären die Theile nur aneinandergeschoben aber nicht durch eine innere Nothwendigkeit verbunden, und als wäre die Phantasie des Componisten zu kurzathmig um ein Motiv zu voller Blüthe zu entfalten, eine Periode sich vollkommen ausdehnen und abrunden zu lassen. Darum ist auch die Durchführung nach dem 2. Hauptthema, auf welcher ohne Zweifel der Schwerpunkt des ganzen Wares liegt, nur sehr kurz und wenig bedeutend ausgefallen. Hier befriedigt die thematische Arbeit durchaus nicht; wie denn diese überhaupt keine starke Seite des Autors zu sein scheint, denn die Verkürzung des Hauptthemas:



gegen Ende und besonders die Art, wie sie verwendet wird, will uns nicht recht in's Ohr; andere Theile des Themas, namentlich der erste und letzte, die unseres Erachtens am meisten ergiebig waren, kommen dagegen wenig zur Entwicklung. Vielleicht fehlte es dem Componisten an Geduld zu contrapunktischen Experimenten, oder, was freilich wahrscheinlicher, an Tiefe und Reichthum der Phantasie. Die beiden andern Themen wenigstens scheinen das Letztere zu befähigen. Das eine lautet etwa so:



Eigenthümlich kann man es nicht gerade nennen, tiefen Gehaltes wohl auch schwerlich, es besteht aus ankündigenden melodischen Phrasen und gangbaren Harmonien, die uns aber doch nicht fein benützt erscheinen vgl. das NB. Bei der Wiederholung (in C-dur) schlingt sich hin und wieder an passender Stelle das erste Motiv



hinein. Auch das 3. Hauptthema beginnt mit folgender Geistreichigkeit:



u. s. w.

So wenig daher dem Werk ein höherer Werth zugeschrieben werden kann, so möchten wir es doch schon einmal aufführen hören, um zu beurtheilen, wie weit etwa der mangelnde Gedankteninhalt durch seine Klangfarben ersetzt wird. —

Diese beiden Werke zeigen, daß das Talent Anger's in keiner Weise hervorragend zu nennen ist. Die folgenden, weit weniger anspruchsvollen, befähigen dies. Das Orgelstück hat für uns nur den Werth einer contrapunktischen Studie. Dem Präludium fehlt jedes scharf markirte Motiv, es bewegt sich vielmehr in lauter aneinander gehängten geläufigen Orgelfiguren, denen wir kein Entwicklungsprinzip abzugewinnen vermögen, ganz ähnlich wie jemand gedankenlos phantastirt. Auch scheint daher dem Autor nicht vorgeschwebt zu haben. Die Fuge hat folgendes Thema:



dessen Verarbeitung aber höchst erzwungen und schulmeisterlich zusammengesetzt klingt. Freiheit und Grazie der Bewegungen sind die ersten Bedingungen alles echten Contrapunktes. Gleich zu Anfang aber steht folgende Stelle, welche nicht die steifste ist, die darin zu finden:



Unseres Erachtens müßte diese Stelle anders harmonisirt werden um gut zu klingen. Hätte ferner der Comp. ein besser rhythmisirtes Gegen Thema erfunden, so wäre wenigstens die tödlich langweilige Monotonie des unausdrücklichen Metrums  $\frac{1}{4}$  vermieden worden. Es gibt keinen ledtreren Orgelrhythmus als diesen. — So bleibt denn die Fuge leider ein Exercitium ohne allen Aufschwung und ohne einer Spur von tüchtiger Würde oder feierlicher Erhabenheit.

Die „Genebilder“ führen zwar den gemeinsamen Titel „Ton-dichtungen“ und tragen außerdem die Ueberschriften: 1. Helgoland, 2. die Libelle, 3. Rasloses Streben, 4. Sicilianisch, 5. Träumerei, 6. Rosen im Haar; was man sich jedoch darunter zu denken hat, mögen folgende Beispiele veranschaulichen. Wir geben absichtlich nur die nackten Motive, weil sie den „dichterischen“ Begehalt am reinsten zu erkennen geben. Der Autor strebt also „raslos“ in folgender Art:

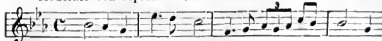
Vivace.



Hiezu denke sich Jeder das Schönste und Beste, was er vermag — was Anger gibt ist nicht besonders — die Sache wird im-

mer eine eienbüchliche Sadheit bleiben. Anger's „Tränmerci“ ist in folgender Weise gebichtet:

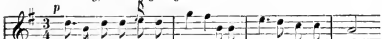
Moderato con espressione.



Schloßen Sie wohl Verehrtester! —

Der Gedankengehalt, über den unser Autor verfügt, hat sich aus diesen Beispielen wohl so hinlänglich und allseitig gegenwärtig, daß wir nach den Viedern für Männer\* und für gemischten Chor kein absonderliches Verlangen mehr verspüren. Daher wollen wir uns auch damit begnügen, schließlich zu vermelden, daß Louis Anger Venon's „Weil auf mir, du dunkles Auge“ — dessen Ueberschrift „Bitte“ er sehr geistreich in „Zauber der Nacht“ corrigirt — 1. für Männerchor, 2. aber in folgender „unergötzlich süßer“ Weise tongebichtet hat:

Langsam und getragen.



Weil auf mir du dunkles Auge, übe bei-ne ganze Nacht.

Wir halten es diesmal für Pflicht, unsere geehrten Leser nicht des Vergnügens zu berauben, sich nach den — beiläufig sine ira et studio — mitgetheilten Proben selbst ein Gesamturtheil über Louis Anger zu bilden.

## Briefe aus Karlsruhe.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Lassen Sie mich schließlich noch des Palmsonntagsconcertes der Hofkapelle gedenken, worin uns seltsamer Weise Beethoven's Schluß der Vittoria als Symphonienummer geboten wurde, ein von Beethoven selbst gewiß höchst ungerm geschriebenes Gelegenheits- und Spektakelstück mit Kleingewehrmaschinen, Trommelcongreg und Kanonenschüssen, das wir früher öfter von Regimentsmusikeln im freien hören mußten und für den Concertsaal längst abgethan glaubten. Nicht glücklicher erwies sich die Wahl von H. Wagner's übermürrer und langweiliger Nienzenvertüre; so geräuschvoll das Tonstück war, so still verhielt sich das Publikum während und nach dem Vortrag, woraus wir schlossen, daß dasselbe die Musik nicht etwa nicht, sondern nur zu gut verstanden hatte. Ob überhaupt die oft provocirte Vorführung früherer, d. h. vor Tannhäuser und Lohengrin geschaffener Werke R. Wagner's in dessen Sinn und Interesse liegt, möchten wir nach mehreren Auslegungen desselben sehr in Abrede stellen; zur Vermehrung seines Rufes dienen sie keinesfalls.

Nur dem Concert den Reiz des Mannigfaltigen und Pikanten in jeder Hinsicht zu verleihen, war ferner Frau Marlow von Stuttgart, wie bekannt eine Coloraturfängerin ersten Schlags, gewonnen worden, die denn auch diese ihre Virtuosität auf alle mögliche Weise in einem Walzer und einer Arie aus Mozart's „Entführung“ zu verwerten wußte, nur nicht in der schönen Arie aus der Schöpfung von Haydn „auf farstem Fittig schwinget sich“, in welcher Perche, Taubenpaar und Nachtigall eine bis zum Ungeheuerlich sich verrende Behandlung erdulden mußten. Hin war aller zarte Duft Haydn'scher Naturwahrheit, Frische und Innigkeit und Will inmitten eines lieblichen Idylls befand sich der Zuhörer wider Willen plötzlich vor einem kochten, unwarren und dramatisch entritzen Salonbille.

Außerdem kam in obigem Palmsonntagsconcert noch ein Violinolo, von dem talentbegabten Hofmusikist Pflland vorgetragen, und ein Passionschor von Vittoria vor, dessen schmerzlich ergreifende Klänge neben Nienzi, dem „Walzer“, Alard's Violin-

concert und einem banalen, außerordentlich geschmacklosen „Horn-terzett“ wunderbar genug sich ausnahmen. Wenn durch das Vittoria'sche „O vos omnes“ etwa der Ernst des Palmsonntags seine Bedeutung erhalten sollte, so ist es bedauerlich, daß der hocherbhabene Chor in so unpassionsmäßiger Geselchast seine Mission zu erfüllen hatte. Oder sollte vielleicht der Name „Vittoria“ in geistreicher Weise auf die folgende Schlacht bei „Vittoria“ überleiten? Jedenfalls war so unabsichtlich ein merkwürdiges Doppelspiel mit dem Namen Vittoria geboten.

Obgleich die Besprechung von Theaterangelegenheiten, d. h. der Oper, besonders wenn sie sich in's Detail verliert, eigentlich nicht im Plane Ihrer Zeitung liegt, so dürfte es doch nicht uninteressant sein, einige hervorragende Aufführungen und Gastspiele der hiesigen Oper kurz zu erwähnen, da sie meistens unter allgemeinem musikalische Gesichtspunkte fallen.

Dazu zähle ich z. B. die nach jahrelanger Pause wieder gefehene Inszenirung von Mozart's „Idomeneo“, wodurch zwar keine Zugoper im modernen Sinn, noch viel weniger ein gefährlicher Nebenbühler von dessen berühmteren Werken, wie Don Juan etc. geschaffen, dagegen aber ein Akt der Gerechtigkeit und Pietät gegen Mozart ausgeübt wurde. Was nun die Oper selbst betrifft, so ist ihre dramatische Wirkung gering, wozu eben sowohl der veraltete Text, als die beinahe fortwährende Zerstückelung der Musik in Arien das ihrige beitragen. Gleichwohl ist es interessant, den Riesen Mozart schon aus diesen dramatischen Anfängen zu erkennen, abgesehen davon, daß einzelne Stücke des Idomeneo durch ihre Vorführung in Concerten, wie z. B. das wunderschöne Quartett, längst als wahre Perlen musikalischer Dichtung verehrt sind; die Oper hat daher nicht klos historischen Werth als Uebergangswerk zwischen Gluck und dem späteren, eine eigene dramatische Bahn gründenden Mozart, sondern auch einen specifisch musikalischen, und wird trotz manchem veralteten ihr Ansehen bei allen Freunden begiegender Musik behaupten.

Zur Entschuldigung für das gegenfeitige Abfinden der öfter ohne alles dramatische Motiv eingeschobenen Arien muß man eben auf den damaligen Standpunkt der Oper gegenüber verweisen, welcher vor Gluck dieselbe mehr oder minder als ein Comglomerat von Einzelgesängen betrachtete, bestimmt, die Virtuosität des Sängers glänzen zu lassen, in welcher Beziehung Idomeneo an dem späteren Titus einen gleichgearteten Gefährten hat. Freilich hat es für unsere heutigen dramatischen Begriffe etwas Ueltemisches, zu sehen, wie die Gesangstrophäen einer solchen Arienoper, gleichsam eine Conservatoriumsprüfung nachabmend, sich gegenfeitig ihr Pennum, bestehend in dem Vortrag einer Arie, abhören, und Nummer 2, nachdem es Nummer 1 in möglichst nichtsagender Stellung auf der Bühne geduldig angehört hat, seinen Vorgänger um die gleiche Gefälligkeit bittet.

Eine weitere, aus der Vergangenheit mit Gluck hervorgeholte Novität bot uns Schubert's „händlicher Krieg“ eine Operette, die wegen ihrer liebenswürdigten, so recht naiven Musik und die Aelternheiten des altmodischen Textes beinahe vollständig vergeffen liegt. Da Sie übrigens eine auswürfliche Beurtheilung dieses reizenden Werkes gebracht haben, so überhebt uns dies der Mühe, auf letzteres näher einzugehen. Dagegen sei uns eine allgemeine Bemerkung noch vergönnt. Was man nämlich auch, Idomeneo und händlicher Krieg, Mozart und Schubert zusammengehalten, vom Ideenreize jener mehr mit dem Verstande als mit der Phantasie arbeitenden Richtung aus, die uns nicht nur das musikalische Drama handwerkemäßig und trotz aller Theorie realistisch unsamenzimmern, sondern auch alle und jede Musik, selbst das einfachste Lied auf den dramatischen Kothurn erheben will, erwähnte Musik als veraltet, naturalistisch und gänzlich des dramatischen Namens unwürdig verdammen, und Preisbiedrig allein schon das Bewußtsein, in solchen Werken wenigstens wieder „Musik“ zu hören und uns unblählig durch den Zwang einer die Tonkunst in doktrinäre Schmüßel einpressenden Theorie an dem unvernegbaren Vorn „frischer Melodien“ zu erfreuen. Freilich atmen

dieselben weder Gift noch Doh, besingen auch keine Verbrennung noch Verfluchung, gestatten dafür aber den allerbing's „philistristen“ und „allzu einfachen“ Stimmungen heiterer Faune und unheimlicher Liebe einen erwünschten entsprechenden Ausdruck.

Auch Cosi kan tutte wurde wieder einige Male gegeben und zwar unter fortwährend günstiger Aufnahme. Nur können wir uns mit der textlichen Bearbeitung durch E. Devient nicht befremden, wornach die Frauen ihren Verlobten nicht wirklich unterworfen werden, sondern durch das Kammermädchen Delpino von der verleideten Rückkehr und verabschiedeten Liebeswerbung ihrer Geliebten in Kenntniß gesetzt, nur scheinbar die letztere annehmen, bis nach unterzeichnetem Ehevertrag — der Bearbeiter läßt statt dessen die beiden Offiziere eine demüthige Abbitte ihrer unüberlegten Wette unterschreiben — ihre vermeintliche Untreue sich in das glänzende Gegenstück verwandelt.

Laffe man doch derartige doctrinäre „Verbesserungen“, welche in der Regel an die Stelle der alten Unwahrscheinlichkeiten nur neue setzen, bei Seite und genieße man Mozart's Werke auch im Text mit allen ihren Vorzügen und Mängeln; man magie sonst das vergebliche Beginnen unternehmen, in gleicher Weise Figaro's Hochzeit und dem Don Juan, deren Texte doch weit weisler sind als die Handlungen der uninteressanten Personen in Cosi kan tutte, einen sittlichen Unterrost zu verfertigen, oder die Schildererbispe in der Zauberflöte durch geschraubte, bürgerlich wohlstandige „Echere“ zu ersetzen, damit sie auch vor einem ästhetischen norddeutschen Theezirkel bestehen könnten, ohne vornehm's Raserümpfen zu erregen.

Im Gegentheil, solche Umarbeitungen haben noch nie etwas Gutes gestiftet, sondern vielmehr dazu beigetragen, Schwächen des Originals aufzudecken, die man sonst schwerlich bemerkt haben würde. Aus diesem Grunde hat auch die Oper Cosi kan tutte durch die erwähnte, sonst sehr sorgfältige Bearbeitung nichts gewonnen, als einige holprichste Theaterverse und die Ehrenrettung der in derselben auftretenden Damen, eine Galanterie, wofür sich das weibliche Geschlecht bei dem Herrn Bearbeiter freundlich bedanken mag. Für uns aber ist der besprochene Fall eine Bestätigung des bekannten Sprichwortes: „Die kleinen Diebe hängt man, die großen läßt man laufen.“

Während nämlich im Namen der Sittlichkeit Cosi kan tutte mit kleinlicher Gewissenhaftigkeit terlich umgearbeitet und ein wichtiger Adofoatenriß notwendig wird, um die wirkliche Untreue der Frauen in eine theilweise gefuchelte, theilweise doch vom Herzen kommende Koletterie zu mildern, läßt man gleichzeitig an derselben Bühne mit der officiellen Nothzuchtigung in Meyerbeer's Robert, Zertinen's Demimonde-Toilette im Fra Diavolo, den höchst eindeutigen Zweideutigkeiten in Forying's Wildschütz sammt karrierter Verpottung eines Choral's und mit verschiedenen andern Privatitäten des Schau- und Lustspiels ohne das geringste Bedenken der Sittlichkeit in's Gesicht schlagen. Wo ist da die Consequenz des Princips?

Das Gastspiel von Fräulein Ander aus Wien würde ich aus Rücksicht für letztere nicht anführen, obgleich die Kritik alle Veranlassung hätte, über die höchst mittelmäßigen Leistungen sich auszusprechen, wenn ich es nicht für meine Pflicht hielte, in dieser Hinsicht die bewiesene Rücksichtslosigkeit, um nicht zu sagen Leichtfertigkeit der Direktion zu rügen. Wie kann man Jemanden öffentlich auftreten lassen, der so aller Stimme, Kunstbildung wie des Talents ermangelt, daß während der Vorstellung (Besonda und Freischütz) das Gefühl des unparteiischen Zuhörers stets zwischen Mitleid mit dem Gast und dem Wunsch schwankte, die stattgefundenen Herabwürdigung des Kunstbuntins durch einen ekkantanten Anspruch des Publikums getadelt zu sehen, was denn auch geschah? Heißt das nicht ebensowohl die Anstalt als auch das Mädchen, das ein eigenes Urtheil noch nicht besitzen kann, und dessen Leistungen man vor der Aufführung genugsam kennen lernen konnte, ohne Noth an den Pranger stellen?

Nachdem Herr Brandes engagirt war, hofften wir die lange darniederliegende Heltenoper in aller Thätigkeit erstehen zu sehen. Dem war jedoch nicht der Fall, da der neu gewonnene Tenor, früher in München für lyrische Rollen angestellt, es begehlicher findet, diese mit Zurücksetzung des andern Tenors, Dr. Stolzenberg, sich zugewieien zu sehen, als in seinem neuen Heldenfach Bekanntheiten und Studien zu machen. So vergingen Monate, bis die sogenannte große Oper wenigstens wieder auf ein Bein zu stehen kam und uns z. B. das Anhören des unter Schnorr zur täglichen Speise gewordenen Wagner'schen Pöhengrin vergönnt war; auch Glad's Messe bedaupte aus diesem Grunde langer Vorbereitung und erschien in ihrer jetzigen Besetzung (Fran Vend und Hr. Brandes — Messe und Admet) nur wie ein abgeblähtes Bild gegen die frühere Darstellung durch Fran und Herrn Schnorr. Gleichwohl war man erfreut, wieder eine Glad'sche Oper zu hören und zugleich dankbar für den guten Willen. So schon Herr Brandes zu singen verheißt, so wenig reicht indessen sein Organ für große Partien aus und das fortwährende Tremoliren — bei ihm nicht Gewohnheit, sondern Schwäche — ist natürlich nicht geeignet, die künstlerischen Intentionen seines Besitzers zu fördern.

Kurz vor den Theaterferien trat noch Fräulein Genast auf, konnte aber aus den in meinen Briefen gelegentlich ihrer Concertleistungen angeführten Gründen keinen eigentlichen Erfolg erringen; daß diese Dame dennoch als dritte (jugendliche) Sängerin nunmehr engagirt ist, müssen wir für einen entschiedenen Mißgriff erklären.

In die gleiche Zeit beinahe fällt auch das Gastspiel von Herrn und Frau Schnorr, welche früher jahrelang Liebhaber der hiesigen Bühne waren und enthusiastische Aufnahme fanden, die sie nicht minder ihren vortrefflichen Leistungen in Spiel und Gesang, als der Erinnerung an die hiesige Thätigkeit verdanken.

Schnorr's Stimme hat an Kraft und Gewandtheit gewonnen, an Schmelz dagegen verloren, was um so mehr zu bedauern, da sie nie eigentlichen Tenorrank besaß; im Spiel hat der begabte Gast bedeutende Fortschritte gemacht. Frau Schnorr entzieht sich der Kritik, da sie definitiv von der Bühne zurückgetreten und nur ausnahmsweise noch gastirt. Spiel ausgezeichnet, Stimme scharf und darum zu ständiger Thätigkeit nicht mehr geeignet.

Die ich vom Theater Abschied nehme, muß ich zweier Neuigkeiten erwähnen, welche beide gleich sehr interessiren, ich meine unfres Hofkapellmeisters Strauß' Oper „Die Schiltensfahrt von Nowgorod“ und Shakspeare's Wintermärchen mit Musik von Flotow. Ersteres Werk ist eine Tandichtung von gebeigtem und dramatischen Inhalte und erlangte in zweimaliger Vorführung trotz des grauen Textes (letzterer nach Ruffenberg's Ders von Paltawa von diesem selbst bearbeitet) einen unzweifelhaften Erfolg, der dem Tonsetzer einen Hervorruß eintrug. Schade, daß die kostspielige Szenirung der gepensigten Schiltensfahrt — das in's Russische übersezte „wilde Heer“ aus dem Freischütz — der Verpflanzung der Oper auf andere Bühnen einigermaßen hinderlich ist; die Musik, welche sich vielfach an Esöhr und Marschner anlehnt, aber auch den Styl der großen Oper wiederergibt, verdient wirklich weiteren Kreisen bekannt zu werden.

(Schluß folgt.)

## FOCALIS.

Philharmonisches Concert. (Erödnern.)

S. B. Das zweite Philharmonische Concert brachte an seiner Spitze die seltener gehörte zweite Leonorenouverture Beethoven's, deren Abweichungen von der dritten einen so merkwürdigen Einblick in die Künstlerwerkstätte des Meisters thun, und einzeln betrachtet nicht selten Zweifel aufkommen lassen, ob sie nicht vor der in der dritten gegebenen Fassung den Vorzug ver-



bienten. Im Ganzen aber scheint uns doch die dritte conciser, einheitlicher. Die Wiedergabe dieser Ouvertüre war eine so kraft- und schwingvolle, daß alle folgenden Nummern einen schweren Stand hatten. Fr. Wetzelheim sang unmittelbar darauf eine wundervolle warmempfundene Arie von Händel aus dessen Oper „Roskinder“. Wenn man diese einzelnen Arien Händel's (wie z. B. diese aus Roskinder, dann jene des Polyphem u. a.) hört und ihre so außerordentliche charakteristische Wirkung erfährt, so fragt man sich denn doch, ob die italienischen Opern dieses Meisters so ohne weiteres, wie viele thun, zum alten Eisen geworfen werden dürfen. Fr. Wetzelheim war mit dem Vortrag dieser Arie nicht ganz glücklich; weder genigte die Intonation vollkommen, noch konnte man einige neue Manieren wie die Schlässe ihrer Triller guthören. Weit mehr reussierte sie mit der weiter unten, nach der Wendelssohn'schen etwas flau gespielten Melusine-Ouvertüre, gesungenen Cicerone von Pergolesi, einem höchst eigenthümlichen und reizenden Musikstücke, bei dem nur die dazu gethane allzu moderne Instrumentierung jene Stärke, welche das ursprüngliche instrumentale Colorit bei solchen Sachen als durchwegs zur Einheit notwendig in C. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß dieses Werk in Wien, obgleich der Componist ein Wiener ist und sonst doch so zahlreiche Anhänger hieselbst zählt, auch in vielen andern Werken sich größter Beliebtheit erfreut, daß dieses Werk sagen wir, dessen Descendenz (wie z. B. Schumann's Symphonie) hier so lebhaften Beifall sich erfreut, hier niemals einen ganz entschieden durchschlagenden Erfolg hat. Der Aufführung konnte man doch diesmal so wenig wie der letzten unter Herbeck's Direction die Schuld geben.

Obwohl manches zu wünschen übrig blieb, namentlich die Tempdi hinwider überhäuft schienen und die Stimmung der Bläser (namentlich der Clarinetten) mitunter peinlich unrein war, so fehlte doch im Ganzen kein wesentlicher Factor, der den Erfolg der Composition beeinträchtigen konnte. Von einer Unbekanntheit des Publicums kann auch nicht wohl gesprochen werden, da das Werk in den letzten Jahren öfters wiederholt worden ist. Man wird daher denn doch zu der Annahme gebracht, daß bei allen Schönheiten, die die Symphonie enthält, die auch hier allseitig anerkannt werden, doch ein gewisses Etwas, das den Aufschlag gibt, fehlen müsse; und wenn wir uns nicht täuschen, so besteht dieses Etwas in dem Mißverhältnis zwischen Höhe und Breite, dann in dem mehr realistischen als spiritualistischen Gepräge welches auf die Dauer nicht ganz ausreicht, um das Interesse zu fesseln. Für uns wirkt noch etwas störend, nämlich das Verhältnis der Mittel zum Zweck. Der Componist verwendet in allen 4 Sätzen drei Posounen. Dieses Instrument, welches seit der in Frage stehenden Symphonie leider überall, auch bei Schumann und Gade, übermäßige Anwendung in der Symphonie gefunden, hat einen so prägnanten Charakter und eignet sich so ausschließlich für den Ausdruck des Erhabenen und Feierlichen, daß sein vielfacher Gebrauch in einem Werke, dessen Charakter doch ein ganz entgegengesetzter ist, nämlich ein poetisch amüßiger und theilweise romantisch-phantastischer, den Eindruck stört, statt ihn zu verstärken. Mögen uns die Anhänger und unbedingten Lobredner einer genialen Natur hierüber shekten, es hat sich diese Beurteilung uns zu oft aufgedrungen als daß wir uns ihr gänzlich entziehen zu dürfen glauben. — Natürlich sind wir weit davon entfernt nach dem Beispiele anderer eine Amputation zu empfehlen, wie wir denn auch jede Kürzung verwerten müssen, ja sogar nicht einmal billigen können, daß man dießmal sämtliche Theile (wenn wir uns recht erinnern auch die des Sologros) ohne Wiederholung spielte. Gebe man doch die Werke wie sie sind, und überlasse es der ihnen innewohnenden Kraft jenen Erfolg zu erringen, der ihnen bestimmt ist.

Die musikalische Söree, welche Herr Prof. Gräbner in dem leider der alufischen Wirkung nicht sehr günstigen Besendrer'schen Saale veranstaltete, fand ein ganz eigenthümliches

Publicum vor sich: „laß bis an's Herz hinan“. Für den, der die Wiener Verhältnisse kennt, braucht kaum mehr gesagt zu werden, als daß Herr Hellmesberger, der als Primarius des zuerst gespielten Streichquartetts den Vortritt hatte, nicht einmal mit Applaus empfangen ward, während sonst schon die sichtbar werdende Rasenpige eines beliebigen Künstlers großen Beifallsturm erregt. Man merkte es deutlich, daß das Publicum zum Theil aus Kennern und Kritikern, zum Theil aus Damen der höheren Stände bestand, und dieses ist es in Wien bekanntlich allein, welches seine Hände zu schönen pflegt und sich stets objectiv verhält. Dazu kommt noch, daß Herr Gräbner ein Hamburger ist, also von vornherein als ein Vertreter des kalten Norden gelten mochte, ein Umstand der auch neulich bei Brahms sichtlich einwirkte, der übrigens auch bei Mendelssohn und Schumann eingewirkt hat, deren Compositionen in Wien vorerst „stark abtödtend“ wirkten.

Ueber Gräbner als Componist brauchen wir hier nicht viel zu sagen; seine Instrumental- und Vokalstücken, gerade auch dieses A-moll-Quartett und Es-dur-Trio sind in d. Bl. mehrfach beleuchtet, ihre guten und ihre bedenklichen Seiten von verschiedenen Mitarbeitern besprochen worden; übereinstimmend aber gilt er diesen als ein geistreicher Componist aus der Schumann'schen Schule, dessen Werke, wenn sie auch weder original noch vollkommen und tabellos sind, doch in unserer nicht allzu reichen Zeit zu den verhältnißmäßig erfreulichsten gehören. Das Streichquartett in A-moll, dessen erster Satz uns etwas polyphon veranfaßt und mit Unrecht an den zweiten (Variationen) geknüpft scheint, dessen 2. 3. und 4. Satz aber des Feinen und Schönen sehr viel enthalten, wurde im Ganzen durch die Herren Hellmesberger, Durst, Käsmayer und Röder recht wacker ausgeführt. Dagegen war das Claviertrio eine höchst überstürzte Leistung. Man schien kaum die allererstigen Proben gemacht zu haben, und wenn ein hiesiges Blatt die Bemerkung machte, das Trio sei „unerquicklich“, es fehle die „gefällige Zusammenwirkung des Pianoforte mit den Streichinstrumenten“, ja beim ersten Satz glaube man oft „die Spieler seien nicht beisammen“, so können wir diese Bemerkung in dem Sinne vollständig unterschreiben, daß es allerdings sehr „unerquicklich“ war, den Mangel eines „gefälligen Zusammenwirkens“ zu beobachten, und daß die Spieler wirklich oft nicht beisammen waren. Herr Epstein schien unter dem Druck dieser „Verhältnisse“ sehr zu leiden und konnte durchaus jene Ruhe nicht gewinnen, welche notwendig ist, ein in vielen Combinationen sich bewegendes Musikstück auch nur ganz äußerlich zum Verständnis zu bringen. Wir halten jedes Urtheil welches sich auf diese Aufführung flüßt, für verfräht und bedenklich. —

Was die Gesangcompositionen Gräbner's betrifft, so sehen wir keinen Grund Nr. 1 und 3 der hehräufigen Gesänge (von Lord Byron) zu reiflich zu behandeln, dann aber schien uns in den meisten der ein- oder zweistimmigen Gesänge einestheils Wort und Ton noch nicht zur innigen Verbindung durchgedrungen, namentlich glaubten wir ein Vermaßlässigen oder absichtliches Ignoriren der Interpunction zu beobachten, ferner aber wollte uns bedünken, als habe sich der Componist noch nicht frei genug gemacht von dem Versrhythmus, wodurch bei manchen Stellen Steifheit und unschönes Klappern des musikalischen Rhythmus entsteht. Im Ganzen vermissen wir den schönen rein musikalischen Zug; es klingt vieles „gemacht.“

Statt des doppelt besetzten Quartetts, das in diesen beengten Räumen statt eines Chors dienen sollte, hätten wir lieber einfaches Soliquartett gewünscht. Eher verbinden sich hundert Stimmen zur Einheit als zwei. Die Sologesänge wurden von zwei Damen, deren Namen nicht genannt war, und Herrn Förchtgott gesungen. Um den letzteren ist es recht schade, daß er alle wohlgemeinten Bemerkungen der Kritik ignorirt und sich gar nicht bemüht zeigt seine auffallendsten Fehler abzugemöhen, namentlich das befähigende langsame Herabschieben der Töne. —

Störend wirkte in dieser Soiree die peinliche Verstimmung des Clavier's, dessen Bass zum Distant in absolut disharmonischen Verhältnissen stand. Auch die Streichinstrumente litten darunter.

Außer den obigen Stücken spielte Herr Pflein noch zwei niedliche Bagatellen aus dem „fliegenden Blättern“ Grabener's, nicht zu verwechseln mit den „fliegenden Blättern“, in welchen die Manie der „Heberschriften“ und der poetischen Bilder bis an einen bedenklichen Punkt vorgeschritten erscheint.

## Nachrichten.

Das letzte Gewandhausconcert in Leipzig brachte u. A. Reinecke's Overtüre zu Nabab, und Fr. Lachner's Sturmmythe für Männerchor und Orchester. Den 2. Theil bildete Fr. Schubert's C-Symphonie. Lachner's Composition scheint sehr gefallen zu haben. — Die Einweihung der neuen Orgel mit 85 Stimmen von Ladegast in der Nikolaikirche fand am 16. Nov. statt. Organist ist E. F. Richter. — Der Nieselsche Verein führte Händel's Samson auf. Ein neues Orchesterinstitut hat sich gebildet, hauptsächlich um dem unbemittelten Theil des Publikums Gelegenheit zu geben gute Musik zu hören. Das Entree ist 10 Ngr.

Uns Opreußen erfahren wir, daß in kleinen Städten an der polnischen Grenze, besonders in P y d sich ein sehr reges Musikleben zu zeigen beginnt, welches an erstem Streben selbst die Hauptstadt Königsberg hinter sich läßt. Denn während hier trotz der mannigfachen Kräfte ein geringes Interesse für classische und namentlich Kir chenmusik zu herrschen scheint, sind in P y d binnen einem halben Jahre durch einen Verein von 30—40 Personen Händel's Samson, Mozars Requiem, eine Anzahl Bach'scher Choräle u. dgl. zur Aufführung gebracht worden. Man sieht was mit den geringsten Mitteln bei gutem Willen zu machen ist, und wenn man bedenkt wie entschieden willst es in vielen deutschen Städten noch ausseht, so muß man wünschen, daß obigen guten Beispiel Folge gelehrt werde. Freilich fehlt es noch sehr an Persönlichkeiten, die so rühmlich Vorgehen das Zeug haben. Die Drahtsaat des Birtulenthums und Theaterwahnseins geht ja beständig neu auf und wird von trübseligen Organen noch oft genug gebärscht statt bekämpft.

In einem Concert des Musikdirectors Walker in Basel kam u. A. das Finale des 3. Actes von Gluck's Armide zur Aufführung.

Daß das verhimmelnde Lob, welches in den Zeitungen dem Quartett der Brüder Müller aus Meiningen gesendet wird cum grauo salue zu verstehen ist, das bestätigt nun auch D. Gumprecht in Berlin, welcher in der N. Z. bei Gelegenheit der zweiten Soiree nach Anführung aller nützlichen Vorzüge sagt: „Der letzte Grad virtuosenhaften Claves ver-moachte uns nicht für die innere Theilnahmslosigkeit zu entschädigen, welche die Br. Müller bei der Mozars'schen Composition (C-dur-Quartett) offen zur Schau trugen. Sie behandelten sie fast vom ersten bis zum letzten Takt im Miniaturstyl süßlicher Salonänderei. Des piano und pianissimo, des tempo rubato, ritardando und accelerando war kein Ende.... Zwischen Freiheit und Willkür ist noch eine weite Kluft.... Gänzlich abgesehenwüßte wurde auf solche Weise die schonungsvolle Durchführung im ersten Satz, die vollkommene Melodie im Adagio und der feste Humor im Finale.“ Ferner heißt es vom A-moll-Quartett Beethoven's: „Für das begehrteste Pathos des vorangegangenen (ersten) Satzes reicht die innere und äußere Kraft der Spieler nicht aus.“

Der Krieg ar'sche Gesangverein in Berlin hat Schubert's häuslichen Krieg“ angeführt, freilich nur als Concert und mit Clavierbegleitung.

Herrn Musikdirector Ragisser in Bozen wurde in Anerkennung seiner Verdienste um den dortigen Musikverein durch dessen Vorstand ein hübsch gearbeiteter Rathschab übergeben.

Ein neuer polnischer Componist Alexander von Jarzycki hat sich

als solcher und als Pianist in Göttingen hören lassen. Die Niederr. N. Z. spricht ihm ein „nicht ungewöhnliches Compositionstalent“ zu. Es erschienen von demselben nächstens bei Breitkopf und Härtel Claviercompositionen. — Ebenfalls wurde am 4. November zum Andenken Mendelssohn's dessen „Paulus“ aufgeführt.

Die „musikalische Akademie“ in Königsberg gab ein geistliches Concert mit Compositionen von Janen, F. Lachner, Reichel und Fr. Schreier. (Warum nicht lieber Händel und Bach? D. Reb.)

Von dem fast verstorbenen hiesigen schwedischen Componisten E. v. E n s t i a b, den Schumann so günstig beurtheilt, sind neuerdings drei Albumblätter für Clavier als op. 30 bei Senff erschienen.

In Paris ist Mozart's „Così fan tutte“ mit außergewöhnlichem Erfolg aufgeführt worden.

Gluck's „Armide“ ist in Dresden am 15. Nov. neu einstudirt mit Erfolg aufgeführt worden. Es war weder an Mitteln noch an Fleiß gespart worden. (Ist das Dresdener Festtheater reichlicher als das Wiener's? D. Reb.) Rich z ist auf dem Weg der Besserung.

Am 22. Oct. gaben die Herren Musikdirector Albrecht und Cantor Fischer in der Johannisikirche zu Sittau ein Concert, das folgendes interessante Programm enthielt: Fuge über BACH für Orgel von Rob. Schumann; Salve Regina für Chor von R. Hauptmann; „Mein Gott in der Höhe“ sei Ehr“, Choralbearbeitung für Orgel von Joh. Seb. Bach; Motette (Psalm 95) von G. H. Albrecht; „Es ist ein Kof entpungen“, Orientale von Michael Praetorius; Präludium und Fuge (F-moll) für Orgel von G. F. Händel; geistliches Abendlied von H. W. Rieffel; Sonate (Op. 65, Nr. 2) für Orgel von H. Mendelssohn Bartoldy. Durch den sichern Vortrag sämtlicher Orgelstücke und durch die gute Regisirung zeigte sich Musikdirector Albrecht als einen sehr tüchtigen und gebiengen Orgelspieler, und die lobenswerthe Ausführung der Chorstücke durch den Gymnasialfängerchor documentirte den Fleiß und die Strebsamkeit des Cantor Fischer. (Zig.)

(Eingel.) Von R i t t e r's protischem Lehr-Cursus im Orgelspiel erscheint im Laufe des nächsten Jahres eine ungarbeitete (achte) Auflage. Damit es zugleich eine verbesserte werden könne, richtet der Verfasser an alle diejenigen Herrn Lehrer im Orgelspiel, welche das Werk benutzt haben, die ergebene und bringende Bitte, ihm kurz und bündig ihre gemachten Erfahrungen, soviel dieselben auf Abänderungen hinstellen, gefällig durch die Verlags-Handlung mittheilen zu wollen, und sich seines aufrichtigen Dankes dafür versichert zu haben.

Die n.

Die neue Orgel von Bukow in der kaiserl. Hofcapelle ist kürzlich gepflegt, übergeben und von einer Anzahl von Künstlern probirt worden. Das Werk lobt den Meister! Wir bringen in der folgenden Nummer nähere Mittheilungen.

## Concertankündigungen.

Sonnabend den 29. Nov. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert des Herrn Brahm's (Progr. Clavierquartett in A-dur von Brahm's. Tostata in F-dur von C. Bach. Duetto, Variationen und Chöre von Brahm's. Phantastie in C von H. Schumann.)

Sonntag den 30. Nov. Nachm. 5 Uhr im Musikvereinsaal: 2. Quartettproduktion (Quartett in H-moll von Haydn. B-dur-Trio von Schubert. B-dur Quartett op. 18 von Beethoven.)

## Briefkasten der Redaktion.

N. in N. Ihr neuer Artikel wird doch wohl noch in diesem Jahre an die Reihe kommen (Nr. 50—52). Wollen Sie nicht den Titel verändern? — S. in E. Es wäre freilich eigentlich nochwendig, daß Sch. noch in diesem Jahrgange beendet würde. Wir müssen ihn dann aber bis 7. December haben; oder die Sache müßte sehr kurz ausfallen, und au der Stelle der Recensionen gebracht werden. — E. in Br. Erhalten und wird bald benutzt. — S. in E., B. in B. und D. in B. Ebenso. —

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Politische Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Weisse & Büding, vormals G. W. Wagner's Witwe.  
 Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Tdr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Tdr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 R. oder 1 Tdr.  
 Mit Vorbehaltung: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Tdr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 R. 50 Sgr. oder 2 Tdr. 30 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 R. 75 Sgr. oder 1 Tdr. 10 Sgr.  
 Einzelne Blätter 16 Rtr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Verordnungen, Ankündigungen und Buchbestellungen nehmen Druckereien an.

Inhalt. Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst. III. — Rezensionen (Ab. Jensen, Ang. Vahl). — Briefe aus Carlsruhe (Schluß). — Fatales. — Correspondenzen aus Dresden und Frankfurt. a. M. — Budow's neue Orgel. — Nachrichten.

## Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst \*\*).

III.

(Vergleiche Nr. 43.)

D. K. Daß der Individualität, der Persönlichkeit in der Musik eine große Berechtigung zukomme, ist unzweifelhaft. Denn zunächst hat die musikalische Offenbarung mit jeder andern das gemein, daß sie nur in der Intuition einer bestimmten Persönlichkeit ausgeht, die beste Geisteskraft derselben erklärend und läuternd in ihre Dienste zieht und dann durch den Mund dieses Individuums ausgesprochen wird; nicht in abstrakter Form und Leblosigkeit, sondern aus dem innersten Kern und Wesen der Persönlichkeit und mit ihren charakteristischen Merkmalen. Dann aber ist auch bei der Musik mehr als bei jeder andern Kunst die Conception und Darstellung des Schönen an das Gemüthsleben des Einzelnen gebunden, wie sie sich auch mehr als jede ihrer Schwestern an den Einzelnen und sein innerstes Gemüth wendet. Sie ist die innerlichste Kunst und hat Entfaltung und Verständnis nur in den Tiefen des Menschenherzens, die jeder Mensch für sich hat; und wenn auch Hunderte und Tausende durch dasselbe Musikstück auf's tiefste ergriffen werden, so weiß doch ein Jeder, daß er auf seine Art davon ergriffen ist; es ist einem Leben, als wäre es nur für ihn allein geredet.

Und dieser individuelle Charakter der Musik wird auch durch die Geschichte bestätigt. Nicht im klassischen Alterthum ist das entstanden und bekannt gewesen, was wir Musik nennen; nicht in der antiken Republik, wo der Einzelne dem Ganzen des Staats gegenüber ein Accidens, ein Nichts war und mit allen seinen Gefühlen leblich in diesem Ganzen festgesetzt hing. Denn was auch von den musikalischen Historikern der eine immer gelehrt hat der andere über die griechische Musik redet: so viel ist klar, daß die griechische Musik mit der unsren eben soviel Aehnlichkeit hatte, als Homer's Ilias mit Weber's Freischütz, daß sie nach unseren Begriffen gar nicht Musik zu nennen war \*\*). Ebenowenig ist die Musik im

Mittelalter entstanden, als die Einzelnen sich in ganz ähnlicher Lage gegenüber der Allgewalt der Kirche befanden. Unsere Musik ist entstanden, als am Ende des Mittelalters mit der Auflösung der Kirche, mit dem Dämmern der neuern Zeit die Individualität und Subjektivität zu ihrem Rechte kam. Mag man diesen Schritt der Culturentwicklung religiös und politisch beurtheilen wie man will: Musik, unsere classische Musik wäre ohne ihn nicht entstanden, ja die Menschen hätten nie eine Ahnung von dem idealen Aufschwung dieser Kunst gehabt. Denn wenn auch der gelehrte Forscher — und das muß er — in frühere Jahrhunderte die Spuren der Entwicklung verfolgt: das sieht fest, daß da von einer Offenbarung des ewig Schönen in der Musik nicht die Rede war, sondern höchstens von einer mühsamen Herausschaffung des Materials, das dem Geist der kommenden Zeit bilden sollte. Es ist charakteristisch, daß als eben der kirchliche Cultus die Musik wegen ihrer Unbrauchbarkeit völlig ausschließen wollte, also ihre kirchliche Entbehrlichkeit offen sprach: daß in diesem Moment Palestrina den kühnen Wurf that und der Schöpfer und Primas der klassischen Musik ward; daß in derselben Zeit der Choralgesang des deutschen Volkes bei diesem die Basis einer Kunstentwicklung der Musik wurde. Was bis dahin Musik gewesen war, verhält sich zu diesen Anfängen wie die Theopislarren zum Aeschylus: es hat historischen, aber nicht Kunstwerth \*). Und die rührenden Klagen, mit denen die neulatholische Romantik den Unbau der Kunst gegen ihre Mutter Erzieherin und Pflegerin, die Kirche, begreint \*\*): die Musik kann sie ohne Erörtern anhören, sie ist durch das Wehen des Geistes ohne die Kirche entstanden und von der Kirche erst als sie da war, in Dienst genommen worden: daß sie in diesem Dienst zu Ehren, Ansehen und Wohlfinden gekommen ist, war nicht mehr als billig, denn das Verhältniß war wechselseitig; aber sie ist an den Dienst nicht gebunden. —

Und so weisen uns innere Erfahrung und Geschichte gleichmäßig an, auf dem Gebiet der Musik in ganz besonderer Weise die hohe Bedeutung der Individualität zu achten. Macht man davon die Anwendung auf die Kritik, so wird für die musikalische Kritik die Forderung entstehen, mehr als jede andere Kunstcritik, die Persönlichkeit und individuelle Anlage des Künstlers zu respektiren. Die Architektur weiß nichts von Willkür des Architekten: je consequenter er seinen Styl durchführt, desto vollkommener ist er als Architekt; und wer ein Haus halb gothisch, halb byzantinisch und mit normannischen Seitenflügeln baute, würde sofort für einen Varran gehalten werden. Epöth und Wagner nimmt es Niemand übel, wenn sie in einer Symphonie die verschiedensten Style vereinigt haben (NB. wenn

\*) Wir bringen diese Fortsetzung des dankenswerthen Artikels mit dem Bemerkten, daß manches darin noch einer weiteren, beziehungsweise schärferen Untersuchung fähig und bedürftig sein möchte. — Wir fügen auf den Wunsch des Herrn Verfassers hier noch die Bemerkung von zwei unbedeutenden Druckfehlern bei, die sich in Nr. 43 finden. Es muß heißt Seite 338, Spalte 2, Zeile 27 und 28 statt „die Vertheidigung“: d. r. Vertheidigung, und Seite 339, Spalte 1, Zeile 27 statt „Heren“: Her o e n heißen. D. Red. —

\*\*) Vergleiche über diesen Punkt den Anhang zu Gottfr. Weber's Theorie der Tonkunst, Band IV. p. 150 ff. dessen Erweiterungen man wohl noch heute wird zugeben müssen, daß sie in ihrer gesunden Empirie und ungekünstelten Einfachheit den Nagel auf den Kopf treffen.

\*) Ich kann nicht umhin dies auch von der abschließenden Kunst zu behaupten und die sporadische Schwärmererei für diese Entwicklungsphase mit zu den Charakteristiken der Epigonenperiode zu rechnen.

\*\*) v. Radowicz Schriften V. p. 330.

sie's nur für sich thun und nicht etwa als Regel anstellen wollen). Der poetische Kunsttrichter richtet mit aller Strenge die sich kreit machende Individualität des Dichters; und keiner wird es seine nachsehen, daß er aus toller Laune seinen schönsten Gedichten einen bald abenteuerlichen, bald trivialen, bald lächerlichen bald händlichen Schluß angehängt hat. In der Musik hat man Nachsicht für solche Merkwürdigkeiten, vorausgesetzt natürlich, daß sie nicht gesucht sind, sondern ihren Ursprung aus dem innersten Wesen des Componisten an der Stirne tragen. Die Jahrmarktsprünge, die Beethoven im Finale manchem nicht unbedeutenden Werk angehangen hat (Violinconcert), das Tönn Babooh, mit dem die neunte Symphonie beginnt, die wunderlichen Naturnachahmungen Händel's, man nimmt sie hin, man freut sich daran. Das Gemüth ist aber ein eigen Ding, und namentlich die unausgesprochenen und unaussprechlichen Gefühle, die die Musik wiederzugeben und zu wecken hat: es gehört hier ein sehr feiner Instinkt dazu, die Grenzlinien zu ziehen, jenseits welchen das geradezu häßliche liegt, feiner als bei jeder andern Kunst; und die grämliche Pedanterie ist nirgend mehr als hier vom Uebel. Da wir vertragen sogar in der Musik eine durch und durch verkränkelte zerfressene Persönlichkeit, die in ihren Schöpfungen durchaus kein Hehl aus diesem ihren innern Zustand macht: wären Chopin's Compositionen Gebichte, jeder würde sie mit innerem Grauen lesen und froh sein, sie beiseit legen zu können. Als Musik regen sie nicht bloß auf und an, sondern rühren und stimmen sympathisch, und zwar nicht in einer disharmonischen Weise, sondern in einer, die dem Gemüth noch immer als Kunstgenüß gelten muß. Und was soll ich von der gräßlichen, in unangenehmen Qualen und schneidendem Weh wühlenden Muse Schumann's sagen? — Und doch, sollen wir etwa meinen, sie sei durch die Vorrede zu Riehl's Hausmusik und durch dieses Opus selbst als unmusikförmig erwiesen? Ich denke, Schumann der Musiker wird noch lange mit Ehrfurcht genannt werden, wenn die Hausmusik des geistvollen Historikers, die schon jetzt als „unglückliche Schwäche“ von den meisten mit Liebe zugedeckt wird, längst aus dem Haus musicirt sein wird.

Aber freilich ist auch in diesem Gebiet die Frage nach dem erlaubten zu trennen von der Frage nach dem vollkommeneren, und der Spruch der Kritik verschieden, je nachdem sie fertiges, vorliegendes confirt oder auf das noch zu erreichende Ideal die Künstler hinweist. — Das Schöne hat zugleich ethische, heiligende Bedeutung. Und die kann es auch in der Musik nicht aufgeben, wenn es sich nicht selbst aufgeben will. Alle Sittlichkeit aber beruht auf der Selbstverläugnung. Und darum ist es Aufgabe der Kritik, neben der Rücksicht auf Individualität doch zugleich den Künstler, der vielleicht unbewußt an einer individuellen Verzerrung krank oder in Gefahr steht die Laune mit der Inspiration zu verwechseln, darauf hinzuweisen, daß gerade in dieser Kunst, deren Wirkung durchaus auf das Wesen der Sympathie gegründet ist, der, der sittlich wirken will, selbst sittlich handeln muß, daß auch für den Musiker Selbstverläugnung eine Hauptaufgabe ist. Selbstverläugnung nicht nur in dem rächsten Sinne (der nicht hierher gehört), daß er nicht unwürdige, ungesuchte Dinge, bloß um des augenblicklichen Behagens willen mit in die Welt schicke — denn es ist ein heiliges Land, worauf der Künstler tritt — sondern auch in dem höhern Sinne, daß er beim Schaffen alles, was nach Caprice, was nach Willkür, was nach subjektivem Ermessen schmeckt, aus seiner Persönlichkeit hinwegthue, damit Stück für Stück mit Nothwendigkeit aus der Idee des Ganzen hervorwache, das Ganze aber nicht bloß auf eine Offenbarung seiner jenseitigen, vielleicht noch so unnatürlichen und verzerrten Gemüthszustände angelegt sei, sondern vor Allem die Verührung seiner Seele durch das göttliche und ideale offenbare. Hätte in Schumann's Inspirationen nicht schon die Unkraft der Selbstherrschung, der Verbote eines traurigeren Ge-

schides hineingegriffen, hätte er die sittliche Gemüthsconcentration und Gesinnung des alten Sebastian zu seinen Schöpfungen gebracht — was hätten wir an ihm haben können!

## Kritiken.

Für Pianoforte.

Adolf Jensen. 6 Phantasiestücke in 2 Hefen, op. 7. Hamburg, Schubert.

— Romantische Studien, 2 Hefte op. 8. Ebdaj.

— Vor einiger Zeit haben wir ein Fiederheft dieses Componisten angezeigt, welches von recht schätzenswerthem Talent, aber auch von noch sehr unceifer Ueberschwänglichkeit zeugte. Ein kräftiges, gefundes Empfinden konnten wir darin nirgends entdecken, vielmehr schien das Ganze von schmachtend verzärteltem Raffinement eingehen. Jetzt begegnet uns der Autor als Claviercomponist. Er ist entschiedenster Schumannianer und hat sich in des Meisters Werte so tief hineingelebt, daß nicht nur der größte Theil der harmonischen und melodischen Wendungen, die er gebraucht, aus der Wertstätte jenes hervorgegangen ist, sondern auch die ganze geistige Richtung, die er verfolgt genau den Fußstapfen Schumann's nachgeht. Man kann die ersten Ergüsse dieses Meisters gewissermaßen Monologe nennen, insofern er darü mit bewußter Absichtlichkeit seine Individualität in ihrer extremen Doppelseitigkeit mit allen ihren Lannn und baroden Einfällen zur Darstellung brachte; ein Unternehmen, welches nur darum nicht völlig scheiterte, weil er die reichsten und tiefsten Naturen war, die es in neuerer Zeit gegeben hat, und weil sein wahrhaft fomiiger Humor ein glückliches Gegengewicht zu seiner schwärmerischen Zerkahrenheit bildete. Seinen Nachahmern ist das nämliche Verfahren aus leicht ertöhllichen Gründen meistens gänzlich mißlungen. — Später verfolgte Schumann eine objectivere Richtung, indem er bestimmte Situationen, Vorfälle, Charaktere, musikalisch zu veranklichen oder zu idealisiren suchte. (Kindererzelen, Bilder aus Osten.) Dieses Bestreben hat noch mehr Anklang und Nachahmung gefunden als jenes, aber auch nicht mit viel mehr Glück. Auf die nämlichen beiden Seiten der Thätigkeit vertheilen sich auch die angezeigten Stücke von Ad. Jensen. Seine Phantasiestücke zählen, mit Ausnahme der „Ballscene“ und der „wandernden Zigeuner“ sämmtlich zu der ersten Art, seine romantischen Studien, in welchen er, wie er selbst in der dem Werke vorgebrachten Widmung sagt, „Scenen aus dem Leben eines treuen Freundes musikalisch zu illustriren“ beabsichtigte, gehören in die zweite Gattung. —

Für die nöthige Aufklärung über seine künstlerische Richtung hat Adolf Jensen dadurch gesorgt, daß er sich eine „überwiegende, deutlich ausgesprochene Neigung zum phantastisch-schwärmerischen, mysteriösen“ zuschreibt. Für diese Bezeichnung wird jeder, der des Autors Werke in die Hand bekommt, demselben sehr dankbar sein, weil er ohne sie leicht auf die Vermuthung geraten würde, des Künstlers Neigung gehe nicht sowohl auf das mysteriöse, als auf das verschwommene, bämmernde, nebuloöse; nicht sowohl auf das schwärmerische als auf das, was er selbst einmal in einer Ueberschrift „schmachtend“ nennt; nicht sowohl auf das phantastische als auf das curiose, absichtlich verschrobene — mit einem Worte, als käme es ihm bei seinem künstlerischen Streben weniger darauf an, sein inneres Leben mit aller Kraft heiliger Begeisterung gesund und feuch, erst und durchläutert zu gestalten und dann in möglichst vollkommener Wahrheit und Schönheit zur Darstellung zu bringen, was sich darin wiederpiegelt — als vielmehr nur darauf, in etwas inabenhafter Selbstherrschtschielung die bei weitem übermäßigsten musikalischen und poetischen Anregungen, die er empfind, ganz in der Art wiederzugeben, wie sie ein Leibz zu getreues Gebächtniß an die Hand gibt und eine schwülstig wuchernde und üppig raffinirte Phantasie ausRaffirt. Man glaubt dem

Autor nicht, wenn er auch noch so sehr weint und schwärmt, gestikulirt und deklamirt: weil man nicht einseht, weshalb er es thut. Ueberzeugen oder — das kann er nicht, das will er wahrscheinlich auch nicht. — Es gibt heututage eine Poesie und ein Musik der rein eingebildeten, zu erlogenen Schmerzen und Freuden. Gehört er doch zum Künstlerthum Schmerzen und Freuden zu haben, von denen die übrige Welt nichts ahnt. Tausende von Künstlerjünglingen können nun aber bei „pöbelhafter Gesundheit“ absolut keine berartigen Erfahrungen in sich machen. Was bleibt ihnen übrig, als sich welche zu erfinden und sie für wirkliche zu halten? Auf diese Weise entstehen eine Anzahl unechtiger, rein erschwindelter Geistesprodukte — aber auch eine Anzahl in sich selbst vernarrter, den Stempel innerer Hohlheit auf der Stirn tragender Menschen, ein künstliches Pharisäerthum, dessen Einwirkung auf's Publikum um so gefährlicher ist, je leichter die billige Geistesreichthigkeit blendet, mit der dieselbe oft begleitet erscheint. —

Wir sind weit entfernt, über die Geistesrichtung, welche Ad. Jensen zu verfolgen behauptet, im Allgemeinen den Stab zu brechen. Aber die Art, wie er es thut, gibt Zeugniß entweder dafür, daß er dieselbe nicht recht verstanden hat, oder dafür, daß es ihm wenigstens an Talent mangelt, um etwas bedeutenderes darin zu leisten. Wenn es ihm, als er diese Stücke schrieb, so war „als könne das, was wir leichtig Traum oder Einbildung nennen, wohl ein symbolisches Erkennen jenes geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es in allen seinen Bebingungen besitzend.“ — so will uns fast bedünken, das erstere sei der Fall gewesen, denn dieser Satz ist nicht mysteriös, sondern einfach sinnlos. Wenn wir aber zugleich bemerken, daß die romantischen Studien größtentheils nichts mysteriöses, phantastisches enthalten, sondern außer Mendelssohn'schen und Schumann'schen Reminiscenzen nur mancherlei unmotivirt verwendete oder wenigstens stark parfümierte Wendungen, so wird auch das Andre, daß es dem Autor an bedeutenderem Talent für sein Lieblingsfach fehlt, mehr als wahrscheinlich. Ein stark ausgebildetes Imitations Talent und eine bedeutende Begabung für harmonisches Raffinement ist dem Autor eigen, tiefere produktive fehlt ihm. Nur ein ein Stück unter den angezeigten macht eine willkommene Ausnahme; es ist op. 7 Nr. 6 „wandernde Zigeuner“, unsers Erachtens die einzige reife Frucht des Componisten; ebenso gerund und markig als innig empfunden, ebenso charakteristisch aufgeführt als abgeschlossen, und obenrein von trefflicher Claviertechnik. Alle übrigen entfallen entweder nur einzelne hübsche, wohl auch gute Stellen, oder sie sind durchweg unbedeutend, einige dabei auch viel zu ausgebeutet; oder sie bringen nur mehr oder weniger aufgeputzte Reminiscenzen. Letzteres gilt z. B. von Nr. 4 unter den Phantastischen, „Räthsel“ über die Noten G - a - d - e, welches völlig Schumann'stlingt. Nr. 1 „Auffschwung“ zeigt unter Anderm die Curiosität, daß man seine Haupttonart (H-moll) auf der ersten Seite gar nicht zu hören bekommt, und gehört übrigens in rhythmischer Hinsicht zum forcirten, in thematischer zum ledernen, in mobulatorischer zum gewaltsam geschraubten Die „Ballscene“ ist eine verunglückte, holperige Polonaise ohne die Noblesse der Czajke, welche man von einem solchen Stück erwartet. — Die „Nachtfeier“ verlegt durch viele gewaltsame Färten und widrige Mißlänge. Das „Kosentied“ ist unbedeutend, aber stark mit Godes'schen Wendungen geziert. — Die „romantischen Studien“ lassen trotz der vielerprechenden Vorrede einen im ganzen geringfügigen Eindruck zurück, zeichnen sich jedoch vor den Phantastischen durch größere Einfachheit vortheilhafter aus. —

Frägt man nun nach dem geistigen Gewinn, den man aus diesen Werken zieht, sei es nun Erheiterung, Erhebung, Anregung, vielleicht gar Begeisterung, oder wie man sonst die künstlerische Wirkung eines Musikstückes beschreiben mag: fragt man vielleicht gar danach, ob es wohl zu wünschen wäre, daß die Geistesrichtung des Autors so einflußreich als möglich für das Gesamtleben seiner Nation würde: — so befinden wir uns in

einer nicht geringen Verlegenheit; denn wie können uns weder für die Produkte des Autors erwärmen, noch dürfen wir ihnen eine größere Verbreitung wünschen, weil wir sie für ungesund und darum für verberlich halten. Uebrigens sagt der Comp. selbst: „Schwerlich werden diese Verluste die Sympathie aller für sich gewinnen.“ Er schreibt nicht, wie andere Künstler für seine Nation, sondern nur für die verständnißsünnigen Seelen, denen sich „das scheinbar Gestaltlose, wenn sie es schärfer in's Auge fassen, bald deutlich und klar erschließen wird“, und die „dann den verborgenen Keim erkennen, der — zu schünerem Sein emporstrebend — rastlos drängend in tausend Blüten fort und fort wuchert.“ — Da wir nun, wie diese Zeilen beweisen, jenen „verborgenen Keim“ nirgendes haben entdecken können, so thut es uns leid, den Autor oerfichern zu müssen, daß wir nicht nur nicht „mit dem zehnten“, sondern wahrscheinlich nicht einmal mit dem hundertsten „Theil der Wärme“, mit der er gibt, zu „empfangen“ im Stande sind.

### August Vuhl.

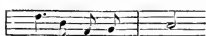
- 6 Lieder für Tenor oder Sopran, op. 1. Offenbach, André.  
Großer Festmarsch à 4m. op. 2. Ebenfalls.  
Cinq Morceaux pour le Piano, op. 3. Ebenf.  
3 Lieder für Sopran oder Tenor, op. 4. Ebenfalls.  
Tarantella pour le Piano, op. 5.  
2 Lieder für Bariton, op. 6. Leipzig, Hofmeister.  
Concert-Mazurka pour le Piano, op. 8. Offenbach, André.  
Nachtreise, Lied für Bariton, op. 8. Leipzig, Hofmeister.  
Nocturne fantastique. Scherzo brillant pour le Piano, op. 9. Ebenfalls.  
3 Stücke für das Pianoforte, op. 10. Ebenf.  
2 Lieder für Sopran oder Tenor, op. 11. Ebenf.  
La Conquête, charakteristische Studie für das Pianof., op. 12. Ebenfalls.

-r- Die Ruhe dieses Componisten präsentirt sich uns offenbar als Salonbabe. Die D. M. Ztg. liebt diese Fraktion des schönen Geschlechts nicht; doch könnte es ihr wohl verziehen werden, dieser oder jener von ihren Mitgliedern, wenn sie besonders geistreich oder ausnehmend grazios gepußt, oder sonst liebenswürdig wäre, auch in ihren Grenzmarken den Aufenthalt zu verstatten. Wenn sich jedoch, wie bei Vuhl's Mus: leider der Fall ist, keine der genannten Eigenschaften ausfindig machen läßt, so wird es schwer halten, die Inhaber unsers Gebietes zu beschwichtigen — ausgenommen, es zeigte sich bei näherer Prüfung, daß wir eigentlich doch jene reele Salonbabe vor uns haben, sondern nur eine etwas aufgedommene Ransfell, die nicht leicht Jedemand gefährlich werden kann. —

Ahnen wir daher gleich auf das untrüglichsie Kennzeichen, auf Sprache, Mundart, Redeweise. Nun, vornehm ist sie nicht, das hört man sofort; in gewählteren Circeln scheint sie sich wenig bewegt zu haben, doch will uns bedünken, als verdanke sie der großen musikalischen Restauration Mendelssohn und Comp. einen erlesenen Theil ihrer Ausbitung. Sie verbraucht, besonders wenn sie ihren Mund zu Gefäßübergüssen öffnet, nur die gangbaren Stichworte des spießbürgerlichen Commentä; ja ich hörte zu Anfang sogar anstößige Reden, wie diese:



In dem Himmel ruht die Er-de, Mond und



Stier-ne hal-ten Wacht.

und :



Ging un-ter dich-ten Zwei-gen am



Mor-gen im grü-nen Wald. (op. 1)

Sie stimmt zwar gelegentlich einen feineren Ton an, wer weiß aber, ob sie auch versteht, was sie sagt? eine gewisse Wahlverwandtschaft mit der weitverbreiteten Familie Käden-Umbert wird doch sehr wahrscheinlich. Hören Sie z. B. was sie noch eben äußert :



so sucht ich denn auf Er-den hier mit



simile



simile



of-ner Thür ei-nen andern da-für (näm-l. Himmel)



(op. 11)

Eine Dame, die solche — milde gesagt — Burschikositäten in den Mund zu nehmen wagt, darf, selbst wenn sie übrigens ganz gebildet schmauzt, sich schwerlich in feineren Kreisen sehen lassen.

Wie sieht es aber mit ihren übrigen Bewegungen aus? Die Tarantellen, Mazurkas, Scherzi und Nocturnes, welche sie tanzt, machen unsere höchste Spannung regt. Aber wie? auch hier nur angelernte Tanzhündentriebe und mühsam einstudierte Pas? Ja wahrhaftig! Sie ist eine etwas schwerfällige Person, welcher der hausbackene solide Walzer und der prosaische Foxtrot allenfalls anstehen — und ich finde in der That bei größerer Nähe, daß sie eigentlich nur wald und hopfert. Rhythmisirte Rhythmen gelingen ihr einmal nicht. Von Monatschreitänzen und romantisch elegischen Bewegungen kann gar keine Rede sein. —

Uebrigens ist sie eine leidlich ehrsame Jungfer; sie hat wenigstens keine vom öffentlichen Markt geköhlten Kleider an, wie so viele, die sich mit fremdem und ihrem eigenen edigen Leide nachlässig zugestutzten Staate öffentlich zur Schau stellen. Sie hat sich ihr bisden Eigentum bisher doch rechtlich zusammengelesen. Es nimmt sich zwar etwas komisch aus, mit solcher innern und äußern Ausrüstung auf öffentlicher Promenade zu erscheinen, in dessen einige reaktionäre kritische Finster- und Sonderlinge ausgenommen, die uns wohl gar den alten Jopf wieder anheimen möchten — wer wundert sich in unserem industriellen Jahrhundert noch über Dinge, die täglich von den raffiniertesten Ungeheuerlichkeiten überboten werden? — Und wer mag es alten Jungfern abel

nehmen, ein wenig eitel zu sein? — Lassen wir daher auch diese neue Muse ruhig gewähren. —

## Briefe aus Karlsruhe.

(Schluß.)

Nicht so günstig kann das Urtheil über Flotow's Musik zum Wintermärchen lauten, die, einige glückliche Nachahmungen Wendelssohn'scher Eisenmutter abgerechnet, zu dem zweiten Duft des Wintermärchchens paßt, wie das grobe Geschütz zu dem Gesang der Raftigall. Hier ist ebenfalls der Styl der großen Oper angewendet, aber am unrechten Fleck; auch die Melodien, obgleich an Erfindung reicher als jene der Strauß'schen Oper, ermangeln der eigentlichen Ursprünglichkeit und neuen Frische, wie sie für den musikalischen Rahmen eines „Märchchens“ notwendig sind, und offenbar entweder die bewußte Kofetterie des Salons oder die Schmerzlichkeit des tragischen Kothurns. Flotow ist und bleibt eben ein geringerer Abklatz von Auber, der um den Preis dieser verdächtigen Ehre deutsche Gründlichkeit hingegeben hat, ohne dafür die französische Grazie und den Auber eigenthümlichen nationalen Esprit einzutauschen. Nachahmungen fremder Richtungen, besonders eines andern Volkes, bestrafen sich immer an ihrem Urheber. Ueber Dingesiedl's willkürliche Bearbeitung oder vermeintliche Verbesserung des Shalpeare'schen Originals ließe sich Vieles sagen, resp. tadeln, wenn die Aufgabe eines musikalischen Berichtes nicht überschritte. Das Stück war übrigens mit Sorgfalt in Scene gesetzt und die Beigabe der Musik erwies sich jedenfalls sehr zweckmäßig.

Nach den Ferien soll das großherzogliche Hoftheater seine Thätigkeit in doppelter Weise entwickeln, nämlich außer den hiesigen Vorstellungen auch in Baden, und zwar mit einer Vorstellung per Woche. Nach dieser Bestimmung sollte das neue Theater in Baden durch eine Vorstellung von Kreuzer's Nachfolger von Granada feierlich eröffnet werden und von da an jeden Mittwoch durch das Personal der hiesigen Hofbühne entweder eine Oper oder eine Schauspielvorstellung, an anderen Abenden aber auf Veranstaltung des Spielpächters Venazet „französisches“ Theater durch von ihm herbeigezogene Kräfte stattfinden. Ob diese wandernde Mission des großherzoglichen Hoftheaters seinen hiesigen Kunstzwecken erprießlich sein — man denke nur an vermehrte Heisfertigkeiten in Folge der Heimreise auf die spätere Nacht — und sich auf die Länge ohne eine bis jetzt keineswegs beabsichtigte Vermehrung des Personals durchführen lassen wird, möchte sehr zu bezweifeln sein; wenigstens wird von vielen urtheilsfähigen Personen die ganze Unternehmung als eine idiothorone bezeichnet. Auf der anderen Seite dürfte auch die Herrn Venazet das Interesse einigermaßen erlahmen, seitdem er weiß, daß in Folge eines Beschlusses der badischen Kammern wegen baldiger Aufhebung der Badener Spielbank seine Tage gezählt sind und die jetzt dem hiesigen Theater aufgelegte Wanderung sich über kurz oder lang auf ihn selbst fortplanzen wird. Mit ihm werden dann auch die losspieligen französischen grands festivals des bescheidenen Herrn V. Berlioz, in welchen sich die Entwicklung der Musik von Palestrina und Vittoria bis auf Gluck und — Berlioz repräsentirt finden, vom Badener Schanaplatz verschwinden, jer er die große Schaar der französischen Sänger, Pianisten und Artisten, welche bislang die Profanen von den Spielplätzen des H. Venazet ausliefen und für theuere Bezahlung das „Pitante und Genussungsglole“ in der Musik hoch leben ließen, und Baden nicht so gereizter Lust und glücklicher Bestreichung von allen fremden und unangebornen Elementen wieder werden, was es schon lange leider nicht mehr ist, nämlich eine — deutsche Stadt. Bis es aber dahin kommt, dürfte ein deutsches Theater bei den überfättigsten Pariseren und ihren, andere Zwecke verfolgenden Oretten wenig Anklang finden, und ist diese widerliche Gattung des Fremdenbesuchs mit Aufhebung des Spiels einmal fortgezogen, dann möchten die Aussichten für ein Theater

nach meinem Dafürhalten noch geringer sein, weil die Freuden der Natur in diesem Falle ungetrübt durch eine abentheuerliche Gesellschaft genoßen werden können und aus solchen Grunde alles andere überwiegen werden. Gewiß kein günstiges Prognostikon für das Unternehmen, wenn unsre Ansichten sich bewahrheiten.

Bald nach der Wiedereröffnung des hiesigen Theaters soll mit dem Einschneiden dreier Opern begonnen werden: Giller's Katalomben, Albert's König Enzio und Gounod's Faust. Warten wir ab, wie bald das doppelt geöffnete Thor diese drei Leoparden von so verschiedener Beschaffenheit auf einmal herauspressen wird.

## Locales.

(3. Brahms. Quartetproduktion. Akademie. Taugig.)

S. B. Das Concert, welches Herr Brahms heute vor acht Tagen gab, versammelte ein nicht ganz vollständiges aber wie es schien, den besten Musikstreifen angehöriges Publikum, und die Stimmung derselben war eine immer antimitere. Man schien allmählig sich mit der neuen Erscheinung zu befremden und sich an ihre zu erwärmen. Das Clavierquartett in A-dur, eine durchweg verständliche, fein und interessant gearbeitete, liebenswürdige Composition fand sehr vielen Beifall, namentlich die beiden mittleren Sätze. Ob es werthvoller sei, als das kürzlich gespielte in G-moll wollen wir vorläufig nicht entscheiden, — eingänglicher, ansprechender ist es unbedingt. Der Componist scheint auf jenes in G-moll mehr Werth zu legen, da er es zu seinem ersten Debut in Wien wählte, Klüger hätte er gewiß gethan umgekehrt zu verfahren. Doch charakterist ist gerade den wirklichen Künstler sich von solchen Ermägungen nicht leiten zu lassen, oder überhaupt über die äußere Wirksamkeit nicht viel nachzudenken. Wir kommen wohl auf beide Werke noch näher zu sprechen. Die unseren Lesern bereits bekannten Händel = Variationen \*) (siehe Nr. 41) interessirten und zogen die Hörer sichtlich in hohem Grade an, wenn wir auch einen kleinen Zweifel hegen, ob dieselben durchaus sofort verstanden wurden; namentlich was die Schlusssätze betrifft, halten wir es fast für unmöglich für Jemand, der das Werk zum ersten Mal hörte, sogleich ein klares Bild derselben zu empfangen; der Componist spielte sie in einem Tempo, welches selbst dem mit der Sache bereits vertrauten es schwierig machte zu folgen. Wir kommen hier auf Brahms, den Pianisten zu sprechen, auf Brahms, den ausübenden Künstler.

In hohem Grade zu rühmen haben wir hier nicht bloss die enorme technische Durchbildung, sondern auch einen höchst genialen musikalisch feinen Vortrag, eine ebenso eigenthümliche wie zaubernde Behandlung des Instruments. Auf der andern Seite machte uns sein Spiel (vielleicht in Folge einer Täuschung) den Eindruck einer gewissen nervösen Unruhe. Selbstverständlich litten unter derselben eben nur einige Stellen oder Stücke, während Brahms sonst die großen Vorzüge seines Spiels zur vollen Geltung brachte, namentlich in seinem Quartett, in den meisten Variationen und vor allem in der F-Toskatte von Bach. Das letztere ist ein Stück, wie es schöner gespielt nicht gedacht werden kann. Wir sehen ganz ab von den technischen Kunststücken, die hier nöthig sind um das, was für zwei Hände und zwei Füße (es ist ein Orgelspiel) geschrieben, mit zwei Händen vollständig und deutlich herauszubringen. Aber was viel mehr werth als diese Kunststücke (die ja auch die eigentlichen Schüler der Ligt'schen Schule leisten), das ist der eigenthümliche orgelmäßig gleiche Klang, den Brahms hier dem „Hammerclavier“ entlockt. Keine Spur von jenen Pausen auf den Tasten, wie man es in der A-moll-Sätze S. Bach's so oft hört: es geht alles klangvoll, mit großer Deconomie der Stricierungen, aber auch mit breit ausgelegtem Ton bei den Haupt-

stellen vor sich, und man wähnt beinahe den kirchlichen Orgelton zu vernehmen. Merkwürdig schön und fein zugleich ist die Anwendung der g-hohenen Dämpfung, die in einem ungenutzt ausgebehaltenen Maße benützt wird und doch nirgend wehe thut; es klingt vieles zugleich und lört sich doch nicht. Von der Feinheit des Anschlags, die nur eine durch und durch musikalische Natur erreicht, gar nicht zu reden; genug, daß auch nicht die geringste musikalische Nuance verloren ging, und das Ganze doch nicht in moosartige Theile zerfiel, sondern im besten Sinne des Wortes einen gleichen Grundton hatte. — Herrlichen Gesang und große Feinheit entfaltete Brahms schließlich in der hochpoetischen C-dur-Toskatte von Schumann, deren marschartigen Mitteltheil er jedoch für unser Gefühl zu schnell nahm.

Das Spiel des Herrn Brahms zeichnet allerdings nicht jene unfehlbare Sicherheit, auch nicht jener äußerliche Glanz aus, die den „Virtuosen“ eigen ist. Aber wie hoch steht über all dem Firnis und aller der Colleterie, die nur den Eindruck innerer Unwahrheit machen, wie hoch sagen wir, steht darüber die moosste und doch ausdrucksvolle, einfache und doch kunstvolle Spielweise Brahms'! Für das durch Virtuosenunwesen vermehrte große Publikum ist sie daher vorerst weniger anziehend, sie besticht nicht. Wer aber an der reinen Quelle der Kunst zu trinken gewohnt ist, der gehe zu Brahms und lausche seinen Tönen. Hauptsächlich wird der Künstler es bei dem einen Concert nicht bewenden lassen.

Frau Passy-Cornet und Herr Förchtgott unterstützten den Concertgeber bei verändertem Programm mit Liedern und Balladenobertagen.

In der zweiten Quartetproduktion des Herrn Hellmesberger, welche wir nicht besuchten, wurde ein seltener gehörtes Quartett von J. Haydn in H-moll gespielt. Herr Taugig spielte dann Schubert's B-Trio und zwar soll er diesmal seine schätzbaren Seiten weniger auffallend gezeigt haben. Den Schluß bildete Beethoven's B-Quartett op. 18.

Es haben in den letzten Wochen noch mehrere Concerte stattgefunden, über welche wir nicht berichten konnten, weil wir sie nicht selbst besucht hatten, die aber doch in d. Bl. nicht ganz übergangen werden können. Wir lassen daher andere sprechen. Ueber die „Akademie“, welche im Hofoperntheater gleichzeitig mit dem „Vellauer“ gegeben wurde, berichtet im „Votschaffer“ H. K. u. a. folgendes: „Den Beginn machte Cherubini's schöne Overture zu „Medea.“ Auf diese folgten zwei Sologefänge: eine Arie aus „Josef und seine Brüder“, von Herrn Walter vorgetragen, und eine Scene aus Gluck's „Orpheus“ für AltSolo und Chor, das Solo von Fräulein Bettelheim in gesungen. Die unlangbar schöne und edle Einfachheit dieses Klagegesangs wirkt außerhalb der ihm eignen Darstellung doch etwas monoton und in Folge der Wiederholungen beinahe langweilig, während die zweite sehr bekannte Arie des „Orpheus“ mit dem Chor der Jurien sich immer als ein höchst effectvolles Concertstück bewährt hat und auch diesmal bewährt haben würde. An Stelle einer ursprünglich angeknüpften Arie aus „Domencio“, welche Frau Duft man an singen sollte, probirte sich Herr Taugig mit einer Gavierpiece, in welcher wir Ligt's Transcription des Spinnliedes aus dem „fliegenden Holländer“ erkannten. Ungeachtet der Keulenschläge, unter welchen das Instrument zu wiederholten Malen stöhnte und erdröhnte, zog das kleine Intermezzo, in diesen Räumen spurlos vorüber. Gros-Beifalls erfreuten sich dagegen die drei Heineichen Volkslieder aus Mendelssohn's „Lieder im Freien zu singen“, wovon von den vortragenden (Frau Kraus, Frä. Bettelheim, den Herren Walter und Mayrhofer) auf allgemeinen Zuruf noch ein viertes: „Ihr Vögelin in den Zweigen schwanf“ aufgeführt wurde. Die Befriedigung, mit welcher diese reizenden Gesänge aufgenommen wurden, dürfte ein Fingerzeig sein, in den großen Dichterconcerten an Stelle oft gebörter und darum langweiliger Arien dem einen oder andern der zahlreichen „Lieder im Freien“ ein

\*) Nach längerer Bekanntschaft mit diesem reichhaltigen Werke können wir jetzt die erste und nennt Variation als jene bezeichnen, welche uns vergleichsweise am wenigsten zusagen.

Plätzen einzuräumen; wobei zu wünschen ist, daß dieselben mit Freuehaltung jedes theatralischen Applombs ebenso fein und anspruchsvoll wiedergegeben werden, als der Componist sie gedacht und hingestellt hat. Von geringerer Wirkung war die Szene aus Cherubini's „Médée“, welche übrigens von Fräulein Krauß, den Herren Ander und Schmidt sehr gut gesungen wurde; dagegen elektrisirte der Vortrag der „Adeleide“ durch Herrn Ander das ganze Publikum und riß daselbe zu stürmischem Beifalle hin. Den Schluß der ersten Abtheilung machte Beethoven's Fantasie für Clavier, Soli, Chor und Orchester, eine Art Vorläufer des letzten Satzes der neunten Symphonie. Herr Tauffig spielte den schwierigen Clavierpart eben so forrest als kräftig, und nach Umständen wieder zart, und auch die Leistungen der übrigen Mitwirkenden waren beacht, daß man an dem originellen, nur selten zur Aufführung gelangenden Werke sich erfreuen konnte. Die zweite Abtheilung des Concertes bildete Schumann's oft gehörte und schon populär gewordene D-moll-Symphonie, welche von dem Director unter Herrn Dessoff's Leitung (der überhaupt das ganze Concert dirigirte) mit Feuer und Präcision vorgetragen wurde.“

Ueber das 1. Concert des Herrn Tauffig führen wir Einiges aus dem Bericht des Herrn Ed. H. in der „Presse“ an. Derselbe bringt, nachdem er den besseren Seiten des Pianisten Gerechtigkeit wiederfahren ließ, folgende Bemerkungen, welche, wie uns scheint, alle angeführten Vorzüge, wie: nicht gewöhnliche Begabung, außerordentlicher Fleiß, Bravour, Krost, Ausdauer, Gedächtniß, Wig, geringfügig erscheinen lassen: „Keine einzige Vortragnummer des Herrn Tauffig hat uns mit einem reinen, besriedigenden oder gar tiefen Eindruck entlassen. Veinlich berührt die Absichtlichkeit, mit welcher Herr Tauffig die häßlichsten aller möglichen Aufschlagarten cultivirt: das Stochen in die Tasten. Nicht nur in eigentlichen Bravourstellen, auch in Cantilenen, die weich und gebunden erklingen sollen, liebt es Herr Tauffig, gestreckten Fingers auf einzelne Töne mit einer Gewalt niederzustoßen, die das Clavier förmlich wimmern macht. Ein andermal arbeitet er wieder, als hätte es, eingeforne Töne aus dem Eis loszuhaken. Was sollen wir von dem Gehör eines Künstlers halten, der das heutende Metallgerassel der also mißhandelten Saiten nicht vernimmt oder den es nicht stört? Wenn Herr Tauffig vollends die ganze Meute seiner Bravour losläßt, welche ein Würgen und Quetschen, welche ein Erdstößen der Töne! Können wir in dieser Kampfslust das Ueberschäumen einer unbändigen Jugendkraft erblicken, wir würden auch mit ihren Maßlosigkeitens un vertrauen lernen. Allein nicht Ueberkraft, sondern im Gegentheil Blässigkeit ist der Grundcharakter von Tauffig's Spiel. Mit jenen aufgeregten Wegeleien wechseln lange Perioden nachlässigster Gleichgiltigkeit; sind die Tasten eine Weile getroffen und geschlagen, so werden sie dann wieder in laum vernehmlichem Pianissimo bloß gestreift, getippt, gefegt.“ Die eigentliche gesunde Melodie, der ruhig singende Anschlag, fehlt. Es taucht zwar manche Stelle auf, die nach Tonhöhenheit, ja nach Empfindung klingt, allein es währt niemals lange; eine einzige drohnd hervorgegestohene Note — und der schöne Zusammenhang ist wieder vernichtet.“

## Correspondenzen.

Dresden.

November.

× Eine wahre Concertfluth, über welche ich Ihnen kurz berichten will, ist über die Dresdener heringekrohen. Den Reigen eröffnete am 23. October der Tonkünstlerverein mit seinem ersten Productionsabend. Wir hörten ein Quartett von Haydn, das F-dur Trio von Schumann und ein neues Divertissement für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Basshörner, 2 Fagotten, 4 Hörner, Violoncell und Contrabaß von Adolf Reichel, Dirigent der Dreißig'schen Singakademie hier. Der Componist, welcher sich in dieser Gattung von Musik namentlich an den im Tonkünstlervereine oft aufgeführten Werken Mozart's herangebildet, hat uns in diesem Divertissement ein höchst verdienstliches Opus geliefert, welches,

reich und selbstständig an Melodie und Harmonie, seine Wirkung nicht leicht verfehlen wird. — Am 29. October gab die I. Capelle ihr erstes Abonnementsconcert, dem am 12. November das zweite, am 24. Nov. das dritte folgte. Zu Gehör kamen: 1. Zubelouvertüre von Weber, Doppelsymphonie (Zwölftes und Stöftiches im Menschenleben) von Spohr, Kupfeliouvertüre von F. Ries, Symphonie (H-dur) von Beethoven. 2. Wassermüllerei von Händel, Symphonie (G-dur) von Haydn, Concertouvertüre von A. Rubinstein, Symphonie (F-dur) von Beethoven. 3. Anafreouvertüre von Cherubini, Symphonie (D-dur ohne Menuet) von Mozart, Melodienouvertüre von Mendelsohn-Bartholdy, Symphonie (Es-dur) von Schumann. Gänzlich neu für Dresden waren die Ouvertüren von Ries und Rubinstein. Erstere ist ein geistreich gestaltetes effectvoll instrumentirtes Tonstück, welches sehr gefiel. Weniger sprach das Rubinstein'sche Werk an, welchem Geschick in der technischen Arbeit nicht abzusprechen ist, dem aber der geistige Inhalt sehr, sehr fehlt. Der talentvolle Componist sollte weniger und sorgloser schreiben. Die Aufführungen unter Direction des Herrn Capellmeisters Krebs waren ausgezeichnet, durch zahlreiche Proben vortrefflich vorbereitet. Leider konnte Herr Capellm. Ries sich bis jetzt nicht bei den Concerten betheiligen, da er noch immer, wenn auch in der Genesung begriffen, das Zimmer hüten muß. — Im Concerte zum Besten des Pensionsfonds des Hoftheaterfängerchors am 7. November interessirte besonders die Waldpurgisnacht von Mendelsohn-Bartholdy und das Tripelconcert von Beethoven für Piano, Violine und Violoncell, höchst vorzüglich von Fräulein Marie Wirt und den Herren Concertmeister Lanerbach und Kammermusikus Grünmader vorgetragen. — Herr Concertmeister Schubert im Vereine mit den Herren Kammermusikern Körner, Schleichig und F. A. Kummer, gab am 14. Novem. bei seine erste Quartettakademie, in welcher außer Quartetten von Mozart und Haydn, Beethoven's D-dur Trio op. 70 unter Mitwirkung des Herrn Bernhard Rollig, eines hier lebenden sehr tüchtigen Clavierpielers, zu Gehör kamen. — Am 17. November gab der Pianist Herr Louis Hartmann (Schüler Riß's), welcher sich seit einigen Jahren hier niedergelassen, eine musikalische Soiree, in welcher Frau Binde-Rey mit Weiserthaler zwei Lieder von Wagner (jüngst bei Schott in Mainz herausgegeben) sang, welche sich durch Einfachheit und wahre Empfindung auszeichnen. Auch wieder vom Concertgänger, welche Frau Würde sang, gefielen und zeugten von glücklichen Talente des Componisten in diesem Genre. Weniger als früher betheiligte sich Clavierpfeifer, welches bei vortrefflicher Technik doch nicht frei von Manier und folger Sentimentalität erschien. — Die Piedertafel brachte am 17. November unter Direction ihres Riedermeisters, Herrn Capellm. Krebs die Antigon von Mendelsohn-Bartholdy mit verbindendem Gebüdt (gesprochen von der Hofkapellpianistin Fr. Berg), — die Dresdner Singakademie unter Direction des Herrn R. Pfeifferner (welchem jüngst von Cultusministerium verdienstlicher der Titel Musikdirector verliehen worden ist) das Oratorium Elias von demselben Meister in gewandter Weise zur Aufführung, — soweit dieß eben Privatvereinen möglich ist. Ertriefischer für diese wäre es immer, ihre Zeit an Werke zu wenden, denen ihre Kräfte mehr gewachsen sind. Den größten Chorproben wurde hier besonders die reine Vocalmusik des 16. 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die reiche Cantatenliteratur aller Zeiten zu empfehlen. — Eines der interessantesten Concerte war das, welches die Herren Ferdinand Land und Alfred Zaell am 19. November mit Unterstützung der I. Capelle unter Direction des Herrn Krebs gaben. Ersterer spielte unter andern Stücken das Beethoven'sche Concert für Violine, letzterer das Schumann'sche Clavierconcert. Beide Vorträge waren meisterhaft in Bezug auf musikalisches Verständniß, Feuer und Energie des Vortrags, sowie Ueberwindung aller technischer Schwierigkeiten. Die hiesige Kritik hat die beiden Künstler ausfallend kühl und spröde behandelt, was allerdings, der oft bereitwilligen Anerkennung geringerer Leistungen gegenüber, auffallen mußte. Den 29. November werden beide Herren eine Abchiedssoiree geben, in welcher wir Schumann's Clavierquintett und Beethoven's F-dur Quartett hören sollen. Die Wiener werden Gelegenheit haben, unsrer Urtheil zu bestätigen oder zu verwerfen, da Land und Zaell von Mitte December an beabsichtigen in Wien zu concertiren. — Im Hoftheater entfiel am 15. November „Armide“ von Gluck (neu einstudirt). Frau Würde-Rey in der Titelfolle, die Damen Krebs-Widwalek, Jauner-Krahl (Kurie des Haffes, Lucinda) und die Herren Lichatsch, Schnorr von Ca-



rosfeld und Ritterwitzer (Kinald, dänischer Ritter, Ibbald), sowie Capelle und Chor unter Leitung des Herrn Capellmeisters Krebs erstrebten vereint ein vollständiges Gelingen der Aufführung. Demnachst wird eine neue Oper von Weismeyer „der Wald bei Hermannshaus“ in die Scene gehen. —

### Frankfurt a. M.

1). In der Concertreihe entwickelt sich bereits sehr lebhaft. Die Museum-Gesellschaft hat ihre Concerte für diese Saison von 10 auf 12 vermehrt. Sie eröffnete dieselben am 24. October mit der Quinze-Symphonie, die ja wohl gut gehen muß, da sie doch Orchester auswendig weiß. Doch trübte mir der zweite Satz merklich zu langsam. Frau Biardot-Garcia, eine Orchester-organisten, entwickelte in einer Arie von Graun eine Stimm-Geläufigkeit, die wohl von wemigen erreicht ist. Freilich konnte sie nicht aus entsprechendem Ton entwickeln. Den Eröffnung sang sie geradezu häßlich, ohne demüthiges Gemüth und Verschämtheit, — und einige spanische Pieder trug sie mit einer Koterrie vor, die sich an der älteren Dame doppelt widrig anzuahm. Herr J. Lantebach aus Dresden, der ein Violincconcert in D-moll von Spohr und Abante und Rondo von R. Krumpholtz spielte, dokumentierte sich als ein Künstler ersten Ranges. Sein ganzes Spiel war gesund, edel, fertig und jedenfalls. Die Duerfürer zu Curpante beschloß das erste Concert. Warum Hr. Director Müller dabei in solofast raschem Tempo anfangen und dasselbe sich als bald, bei Eintritt des Mitteltheiles auf die Hälfte ermäßigen ließ, ist mir nicht klar. —

Das zweite Concert, am 7. Nov., brachte an Orchesterstücken die Symphonie von Haydn in D-dur  $\frac{3}{4}$  (mit Einleitung in D-moll  $\frac{3}{4}$ ) und Beethoven's Duerfürer in C, op. 115, welche letztere Freiheit und Bestimmtheit des Vortrags zu wünschen ließ. Der „altdeutsche Schlagselbst“ für einstimmen Männerchor und Orchester, von Dietz, ist ein kräftiges Stück ohne tiefere Bedeutung. Die Wiederholung des „Gelanges der Geister über den Wassern“ von Schubert war sehr erwünscht, obwohl auch diesmal die zu schwache Besetzung der (freilich a h t l) Männerstimmen zu bedauern war.

Frau Clara Schumann trug den Preis des Abends davon, wenn gleich ihr Spiel (Beethoven's G-dur-Concert und Solofstücke von Schumann und Chopin) durch ein klangloses Instrument und einige vieleicht dadurch veranlaßte nicht ohne Beeinträchtigung schien.

Das dritte Concert begann mit einer neuen Duerfürer von Bernhard Scholz, zu Iphigenie auf Tauris. Das Werk ist in seinem Hauptthema und in der Arbeit interessant; es stellt jedoch zu sehr jeder Gegenfall zu dem düstern Wall, als daß es nicht den Eindruck des Monotonen machen sollte. Es errang kaum einen success d' estime. Fräulein Anna Reiff aus Mannheim hatte die Gesangs-vorträge übernommen; sie trug das Ave Maria von Cherubini sehr schön vor, mit der Arie aus der diebischen Elter hätte sie uns versehen können. Ich kann hier nicht umhin, unserm Publikum ein voriges Jahr schon gemachte Bemerkung zu wiederholen. Fräulein R. wurde nicht nur bei jedem Vortrage-gerufen (welchem Rufe sie, brüßlich gefaßt, etwas zu häufig Folge leistete), sondern auch mit Applaus empfangen. Nun ist Fräulein R. bis jetzt in weiteren Kreisen kaum genannt. Reicht das nun nicht, den Applaus mit Gewalt als bedeutungslos zu dokumentieren? Unser Publikum empfindet denn allerdings, daß es, indem es die fast unbefangene, ersten Mann von Vientemps' Arie nicht nur stürmisch empfangen, sondern nach jeder Nummer zwei bis dreimal rufen muß. Sie sehen, wir haben nicht mehr Zeit zu der Nr. 46 v. 21. erwähnten ungarischen Thorheit. Daß Vientemps in Bezug auf Feinheit und Fertigkeit eben wie ein Virtuose ersten Ranges spricht, versteht sich; an Tonfälle scheint sein Spiel jedoch abgenommen zu haben. Auch seine Compositionen (er spielte nur eigene Werke), eint ein Tadel für uns, da wir noch Veriot, Volont und Rom. hören mußten, machen heute nicht mehr den Eindruck, seit uns L. Straus u. a. an Beethoven, Mendelssohn, Spohr und Bach gemüthlich haben. — Beethoven's „Kedende Symphonie, in ziemlich guter Ausführung, beschloß den Abend. —

Auch der Straus'sche Quinzeverein hat seine Unterhaltungen wieder begonnen. Herr Straus ist bekanntlich aus dem hiesigen Theater-Orchester ausgesreten. In Folge dessen wurde auch seinen Gesossen Stein und Weidner die Mitwirkung von der Intendant nicht gestattet. Und da nun zugleich Strinkmann, der Violoncellist, ernstlich erkrankt ist,

so mußte sich S. nach andern Gelehrten umsehen, die er in den Herren J. Dietz (2. Violine), Mohr (Viola) und Siedentopf (Cello) gefunden. Doch unter diesen Umständen das Zusammenspielen der Herren noch nicht den Eindruck eines einzigen Spielers macht, wie früher, ist klar. Da sie aber sehr fleißig zusammen üben, so dürfen wir das Beste hoffen. Die erste Solo brachte Clarinette von Haydn (op. 76 Nr. 1 G-dur), Mozart (Nr. 8 F-dur) und Beethoven (op. 95, F-moll). Die zweite eines von Schumann (op. 41 Nr. 1 A-moll), Beethoven (op. 18 Nr. 2 G-dur) und ein Concert für zwei Violinen mit Quarte-Geleitung, von 3 S. Bach. In letzterem, bisher hier unbekannt, spielen die Herren Straus und Dietz die Principalinstrumente. Das Werk besteht aus drei Sätzen, deren jeder vom Publikum lebhaft applaudiert wurde. Auch das Schumann'sche Werk fand viel Anklang, und Hr. Straus hat sich durch Vortragsweise beider jedenfalls neues Verdienst erworben. —

(Schluß folgt.)

## Die neue Orgel in der k. k. Hofcapelle.

K. Rudow hat seine in der k. k. Hofcapelle vollendete neue Orgel nach vorhergegangener strenger Prüfung am 18. November übergeben. Sie hat auf 2 Manualen und Pedal 16 klingende Stimmen:

Stimmwerk.	Lieberwerk.
1. Organprincipal 8'	9. Salicional 8'
2. Flauto fondamento 16'	10. Flûte d'amour 8'
3. Viola di gamba 8'	11. Gamba 4'
4. Doppelflöte 8'	12. Oboe 8'
5. Principal Octave 4'	
6. Flauto dolce 4'	
7. Sopracorde 2'	
8. Progressio harmonica 3fad.	
	<b>Pedal:</b>
	13. Violon 16'
	14. Bourdon 16'
	15. Violoncello 8'
	16. Bassflöte 8'

### Neuzugige:

Manual - Coppel.  
Pedal - Coppel.  
Cascaterium.

Drei Spannbälge, welche im höhern Stockwerke sehr entfernt vom Werke untergebracht sind, versorgen dasselbe mit Wind.

Durch den Orgelbau wurde die Verlegung des Musikchores auf die dritte, erweiterte Etage veranlaßt, wodurch für die Orgel wenigstens ein regelmäßiger Raum gewonnen, wenn auch die so große Beschädigung desselben der Anlage und Ausföhrung bedeutende Schwierigkeiten machte. Trotz alledem ist es jedoch dem in Wien bereits durch den Bau der Piaristenorgel mit Recht zu einer Berühmtheit gelangten Meister gelungen, den so ehrenvollen Auftrag auf das befriedigendste zu lösen: seine Orgel rangirt als Kunstwerk. — Die sinnreiche und unter den gegebenen Verhältnissen wieder ganz eigenthümliche Anlage, die angezeichnete und vollkommene Ausführung der einzelnen Theile, von Meister mit größter Strenge überwacht, in den wichtigsten Theilen von seiner kunstgeübten Hand selbst hergestellt, verzbigen die größte Durchsichtigkeit, und gewähren dem Organisten alle nur wünschenswerthen Vortheile: eine feine, elastische Spielart der Manuale, welche durch die Copplung nicht im minderen erleichtert wird, eine bequeme und leichte Spielart der Pedals, eben solche Behandlung des Registerwerkes. Der große Werth des Werkes besteht aber natürlich in seiner musikalischen Wirkung. Alle einzelnen Stimmen sind von vollstem schönem und charakteristischem Intonation; jede Stimme liefert neues und trägt gleichzeitig zur Bildung des Gesamtonnes des ganzen Werkes wesentlich bei; die Kraft, Fülle, Rundung und Klangschönheit des vollen Werkes ist bewunderungswürdig und in Betrachtung der geringen Stimmenzahl und der, den einzelnen eigenen Atonen des Tones, überraschend. Durch die überaus fleißige und seine Invention und Charakteristik der Stimmen ist eine so große Mannigfaltigkeit für Registrierung gegeben, daß wohl sehr viele große Orgel Wiens von dieser keinen übertraffen werden.

Es dürfte schwer sein, irgend einer Stimme den Vorzug als schönste und bestcharakteristisch vor den andern zu geben, da allen ohne Ausnahme eine nicht leicht wieder zu findende Vollkommenheit eigen ist; wenn die

Principale durch einen der Menschenstimme ähnlichen Gesang bei wohlthuerender Fülle, Salsional durch eine eigenthümliche unerwartete, dem feinsten Nachwerke läuschend ähnliche Klangfarbe die Aufmerksamkeit des Hörers überraschen, so sind die sämmtlichen Flöten, die Pedalstimmen, das Rohrwerk Obwa in ihrer Art von ganz gleicher Schönheit und Vollkommenheit.

Die Wirkung der einzelnen Stimmen und Combinationen wird durch einen Tuschwecker für beide Manuale noch bedeutend erhöht. Klänge wie man von einer Orgel in Wien nie gehört, durch den Effect des Schwelers mächtig gesteigert, machen eine ergreifende Wirkung. Die Tractur des Schwelers ist bequem und sicher. Undow hat sich durch dieses neueste Werk als ein Künstler bewährt, welcher seine seltene technische Bildung und Fertigkeit, seine reiche Erfahrung, seine Vertrautheit mit allen Orgelbaugeheimnissen dazu benützt, einen überdachten, idealen Ton zu gestalten. Was sind Namen von Stimmen, was liegt an der Zahl! hier fängt die Kunst an, und gestaltet mit den ihr eigenen Mitteln, wie sie selbst für den von ihr erkannten Zweck braucht. Auch in dieser Orgel ist die Wahl von Art der Stimmen so entsprechend und in so günstigen Verhältnissen zur Kirche daß man dieses Uebereinstimmen geradezu bewundern muß.

Der letzte Silbermann (Silbermann, Wagner, Grünberg, Undow) der weltberühmten Silbermann'schen Schule, der treu an den Grundrissen derselben fest gehalten, weil sich dieselben seit mehr als einem Jahrhundert erprobt und bewährt haben; ist aber keineswegs starr in den Grenzen der damaligen Anschauungen geblieben: wo der Fortschritt der Wissenschaften und erkannte Unvollkommenheit neue Erfindungen ermöglichten, weiß er selbe gleich zum Vortheil seiner Werke zu verwerthen. So ist die Mechanik seiner Orgeln in ihren Grundrissen noch ganz Silbermannisch, weil unübertrefflich in Hinsicht der Sicherheit und Dauer; aber der musikalische Theil steht auf der Höhe unserer Zeit, solche Klänge finden sich in jenen alten Musterverten nicht! Es ist ein besonderes Verdienst dieses Künstlers, den Pfeifen der Orgel einen so starken und weichen und dabei doch schönen und weichen Ton abzugewinnen, wie er von seinen Kollegen selten erreicht, nie überstossen wird. So ist auch das Salsional dieser schönen neuen Orgel ein schwer nachzumachendes Kunststück und leistet das höchste, was Labialpfeifen überhaupt zu leisten vermögen. Dank und Ehre dem Künstler, der mit soviel persönlicher Aufopferung dieses sein 53. Werk herstellte und vollendete, ein Denkmal seines nimmer ruhenden Geistes, das vollkommenste zu leisten, würdig und geeignet, seinen Namen und sein Verdienst in dieser Kunst künftigen Generationen ehrend zu erhalten.

Dant den hohen Herren, welche in wohl bewusster Absicht die Schwierigkeiten des ganzen Unternehmens standhaft besiegten, und Wien mit einem neuen Kunstwerk dieser Art bereicherten, welchem sicher kein würdigerer Platz zu Theil werden konnte als in der Kirche des I. S. Hofes.

## Nachrichten.

In Czernowitz hat sich ein Verein zur Beförderung der Tonkunst in der Autonomia gebildet; seinen Statuten soll die kaiserliche Genehmigung bereits erteilt worden sein.

Der Niedelsche Verein in Leipzig führte am 21. November in der Thomaskirche Händel's „Saulus“ auf. Die Verhältnisse der dortigen Orgel nöthigten (!) Herrn Riedel die Moll'sche Bearbeitung beizubehalten.

Am Münchner Hof- und Nationaltheater stehen zwei neue Opern in Aussicht: „Die beiden Foscari“ von Zenger, und „das Contersei“ von Verfall.

Zu Reichenberg in Böhmen soll im künftigen Sommer ein „großes Gesangsfest“ stattfinden.

In einem Concert, welches am 24. November im Leipziger Gewandhaussaale zum Besten des Orchester-Pensionsfonds gegeben wurde, kam u. a. Lachner's Suite, dann R. Wagner's Vorspiel zu den „Mei-

serfingern“ zu wiederholter Aufführung, wobei sich „Zischlaute“ vernehmen ließen. — Am Stadttheater dalselbst wurde eine neue Oper „die Jungfrau von Orleans“ von Aug. Langert gegeben.

In Magdeburg brachte man Kiehl's Requiem in der Kirche zu Gehör. —

Die neueste (13.) Fiesierung der Händel-Gesellschaft entsäht das Datorium „Saul.“

## Wien.

Die „deutsche Musikzeitung“ geht mit Ende dieses Jahres ein. Ihr Redakteur, S. B a g g e, hat dagegen mit der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig einen Verlags- und Redaktions-Contract abgeschlossen, vermöge welchem eine neue Folge der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ in's Leben treten soll; er selbst thut in diesen Tagen nach Leipzig über. Die Redaction der übrigen Nummern der deutschen Musikzeitung übernimmt Herr Prof. C. F. Gräbner.

Der Auktionsleiter der Kirchenmusikverein bringt im December folgende Messen zur Aufführung: Am 8. von Josef Haydn in Es. Am 14. Papae Marcelli von Palestrina. Am 21. von Michael Haydn in A-moll, vokal. Am 25. von Kneize in D. Am 25. von Lindpaintner Nr. 5. Am 26. von Pfl. Am 28. von Mich. Haydn.

Fränl. Deside Artöt gestift im Kaisertheater.

Im Hof-Operntheater fanden bereits Proben von „Trifan und Hfote“ statt. Richard Wagner befindet sich hier und leitete die erste Probe persönlich.

Der Direction der Gesellschaft der Musikfr. ist nunmehr die amtliche Erlässung gemacht worden, daß der Kaiser die unentgeltliche Ueberlassung eines Saalplatzes an den Verein und die Veranstaltung einer Lotterie genehmigt hat.

Der Wiener Männergesangsverein hat alle Gesangsvereine von Europa, vorzüglich jene, von denen bekannt ist, daß sie Freunde von Schubert'schen Liedern sind, in lithographirten Schreiben eingeladen, Beiträge für das Monument einzuflehen, welches der Wiener Männergesangsverein diesem Meisterfänger in seiner Vaterstadt zu errichten gedenkt. Das Schubert-Monument soll bekanntlich im Stadtpark errichtet werden.

## Concertankündigungen.

Sonntag den 7. December Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: Concert der Gesellschaft der Musikfreunde (Brasms, Serenade in D-dur, Mozart, Arie aus Titus, gesungen von Frau Bachofn-Palomini, Rojart, Concert für Violine, gespielt von Herrn Benvenuti. C. M. v. Weber Scene, Frau Bachofn, Mendelssohn, „Christus“).

Montag den 8. December Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: Polyharmonisches Concert. (Verthoven, Ouverture zu Leonore Nr. 1. S. Bach, Passacaglia, instrumentirt von S. Effer. Händel, Arie aus la resurrezione. Mendelssohn, Ouverture zu Atalia. Verthoven, Symphonie in B.)

## Berichtigung.

In dem Artikel „Josef Haydn und seine fürstl. Mäcene“ sind folgende Druckfehler zu verbessern. Nr. 45 Seite 353, Spalte 1, Anmerkung ist zu lesen statt „der Eine — Prinster —“: der eine der beiden Prinster. Seite 355, Sp. 1, Z. 8 statt „und seiner Kunst“: um seiner Kunst. Seite 356, Sp. 2, Z. 23 statt „Strichdrämen“, „Stidra b m e n.“ Nr. 47 Seite 369, Sp. 2, Z. 4 von unten statt „gemüthlichen oder humoristischen“: gemüthlichen oder humoristischen. S. 371, Sp. 1. Anmerkang, Z. 8 von unten statt „der kleineren“: einer der kleineren.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

— Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten. —

Abbestellen: Wochliche Nr. 263. — Ausgabe: Rohmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: **Wessels & Böhm, vormals F. S. Wüder's Witwe.**  
 Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 R. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 R. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ R. oder 1 Thlr.  
 Für Vorkosten: Für 1 Jahr 7 R. oder 5 Thlr. 10 Gr. — Für ½ Jahr 3 R. 50 Gr. oder 2 Thlr. 20 Gr. — Für ¼ Jahr 1 R. 75 Gr. oder 1 Thlr. 10 Gr.  
 Einzelne Blätter 15 Nr. oder 3 Silberg. — Briefe und Gelder werden franks erbeten. — Alle Postanfragen, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

**Inhalt.** Apologismen. — Recensionen. — Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias.“ — Fatales. — Correspondenz aus Brüssel. — Nachrichten. — Concerianfandigungen.

## Apologismen.

P. M. Bei der großen Confusion, welche gegenwärtig in den Ansichten und Urtheilen über Kunst, namentlich über Wesen und, wenn man will, Zweck der Musik und ihrer verschiedenen Gattungen existirt, kann es nicht Wunder nehmen, wenn von Zeit zu Zeit immer einmal wieder Stimmen laut werden, welche die Berechtigung der ganzen Musik oder einzelner Zweige derselben in Zweifel ziehen, welche Anklagen gegen sie erheben, die, wären sie begründet, die sofortige Beseitigung derselben, ja vielleicht aller Kunst, jedermann auf sittlicher Grundlage stehenden Menschen zur Pflicht machen würden. Wenn auch manche dieser Anklagen nicht neu sind, so darf man es doch nicht geschehen lassen, daß sie ungestört erhoben werden, zumal wenn sie von einer solchen Seite kommen, daß sie schon durch den bloßen Namen ihres Urheber's Einfluß üben und eine ruhige Abwägung der Gründe beeinträchtigen könnten. Wir meinen hiermit keinen Andern, als Herrn Professor Servinus, — einen Mann, von dem man sonst wenig Irrthum und viel Wahrheit zu erhalten gewohnt ist, und vor dem wir wegen seiner außerordentlichen Verdienste um die Wissenschaft und um unser deutsches Vaterland so großen Respekt haben, daß wir eben nur vor der Wahrheit noch größeren haben, darum aber auch uns hüten wollen, gegen ihn mehr zu sagen, als die Sache erfordert. Was für Angriffe von Seiten dieses Gelehrten wir hier vor Augen haben, weiß der Leser sogleich, wenn er sich seines Aufsatzes erinnert, welcher aus Nr. 153 und 154 der Köln. Zeitung in Nr. 42 und 43 der D. M. Z. abgedruckt ist. Vergleichen aber muß man damit, was der Verf. schon vor Jahren im 1. Bande der Geschichte des XIX. Jahrhunderts schrieb. Wir haben das Buch leider nicht zur Hand; wenn uns nicht Alles täuscht, so steht die Stelle etwa zwischen Seite 480 und 483 und lautet ungefähr dahin, daß besonders der Wiener Congreß eine Veranlassung zu der allgemeinen und übermäßigen Verbreitung des gedankenlosen Musicirens gewesen sei; daß von Seiten der Regierungen dieses befördert worden sei als ein gutes Mittel, die Sinne der Völker einzuschläfern, daß diese Musik benutzt worden sei, wie eine Archytkassappeler für die Erwachsenden. Es ist viel dort die Rede von Virtuosenhum, aber auch die Rede von wort- und sinnlosem Geklingel, bei dem sich kein Verständiger etwas denken könne. Als wir vor Jahren die Stelle lasen, meinten wir, daß dem Zusammenhange nach die Angriffe alle in gegen die Circuspringer der alltäglichen Virtuosen und gegen ihr allerdings mit wahrer Kunst wenig verträgliches Gebahren gerichtet seien \*). Als wir nun aber vor einiger Zeit jenen Artikel in

der Köln. Zeitung sahen, da gingen uns die Augen auf auch über jene Stelle; wie führten sie uns so gut wie's eben ging im Gedächtniß vor und begriffen, daß auch da schon Servinus nicht bloß das ordinäre Virtuosenhum gebührend bezeichnet, sondern auch gegen die Instrumentalmusik polemisirte. Soweit Servinus. Von anderer Seite und zwar von einem unserer geehrten Herrn Mitarbeiter, liegt ferner ein Artikel vor in Nr. 30 dieses Bl., worin namentlich die Wirklungen unsrer Musik und besonders Instrumentalmusik auf Sittlichkeit und demgemäß ihre Bedeutung für die Erziehung stark verächtlich werden. Obgleich hierauf in Nr. 34 dieser Ztg. bereits ein Protest erfolgt ist, so scheint es uns doch nothwendig, noch einmal darauf zurückzukommen; denn erstlich will es uns bedünken, daß es doch nicht so überflüssig ist, wie es dem letztern Verfasser, mit dem wir übrigens ganz übereinstimmen, scheint, die gänzlich Grundlosigkeit der Angriffe zu zeigen; ferner aber sind von ihm wohl gefälligkeitlich einige Punkte übergangen, die hier zur Sprache kommen müssen, wo es darauf ankommt, neben jenem Nachweis auch wo möglich zu zeigen, wo der wunde Fleck ist, wo die Wurzel des Uebels steckt, das jetzt der Instrumentalmusik oder unsrer Musik überhaupt zur Last gelegt wird. Endlich ist kürzlich in diesen Blättern (Nr. 46) ein Aufsatz gegen Servinus erschienen. Obgleich auch er des Wahren genug enthält, so bleiben immer noch wichtige Seiten übrig, die gar nicht oder nur leicht berührt sind. Hiermit wird dem Verf. durchaus kein Vorwurf gemacht; er hat besonders die reale, practische Seite der Sache im Auge gehabt; auch wir fassen nur, besonders im ersten Theile, eine Seite an, indem wir Herrn Servinus gegenüber uns nur auf theoretischem Gebiete halten \*). — Man wird es uns nicht ablehnen, wenn hierbei Manches berührt werden wird, was nicht neu ist: wenn so schweres, um nicht zu sagen grobes Geschick gegen uns herangefahren wird, so müssen wir auch zu alten Waffen wieder greifen, um uns nur das liebe Leben zu retten. — Wir wollen der leichteren Uebersicht wegen die Anklagen ordnen und in möglichst kurze und klar gefaßte Sätze formulieren, wobei uns, hoffen wir, Niemand den Vorwurf machen soll, unsern Gegnern eine andre Meinung untergeschoben zu haben, als sie in ihrem Herzen tragen.

A. Angriffe gegen die Instrumentalmusik selbst als Kunstzweig.

1. Die Instrumentalmusik ist lediglich entstanden aus platter Nachahmung der gesungenen Musik.

\*) Wir gingen so weit in unserer bona fides, daß wir später diese Stelle grade in einem kleinen Festsatze abdrucken ließen, als uns einmal wieder ein Tugend-Virtuose in gelinden Angriffen vorsetzte hatte.

\*) Einen mit obigen Abhandlungen nicht zusammenhängenden Aufsatz, der kürzlich in Frankreich erschienen ist (Dialogue sur l'influence de la musique par M. Emile Montégut in: Revue des deux mondes XXXII, 3, 1862, p. 704 ff.) ist es nicht nöthig hier näher zu berücksichtigen, weil der Verf. sich überwiegend in 2 Extremen bewegt, die sich selber richten, die Wahrheit auch in Betreff der moralischen Wirkungen nur wenig berührt, den Kern der Sache gar nicht faßt und schließlich mehr rationalist., als wirklich unterliegt.

2. Sie erlangt in ihrer Abtrennung von der Vokalmusik kein wahrhaft geistiges Leben, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt. Sie ist ein wort- und sinnloses Getümel, kein Verständiger kann sich etwas dabei denken; ein gedankenloses Spiel mit Tönen, aus dem Niemand bestimmt demonstrieren kann, was für Ideen, Gedanken, Begriffe dem Componisten vorgekehrt haben u. s. w.

### B. Anklagen gegen die Wirkungen.

I. Der heutigen Musik im Allgemeinen: 1. Sie führt zu einem entwerdenden Spiel unbestimmter Reize. 2. Sie macht den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle concreten, substantialen Lebensverhältnisse gleichgiltig, in welchen sich doch grade die Sittlichkeit zunächst zu bewahren hat.

a. Sie verfeinert, vertieft unstreitig die Empfindung, aber ganz in's Unbestimmte.

b. Sie schärft den Verstand, aber ganz in's Abstrakte.

c. Sie befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Verstillung der Außenwelt, die denn leicht als das Schlechte angesehen wird, sondern nur durch Erhellung einer außerhalb ihr nirgend existirenden Innenwelt.

II. Der Instrumentalmusik noch insbesondere: Sie führt zu einer Melancholie, die wiederholt genossen durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt.

Einiges, was hier der Kürze halber nicht mitangeführt ist, weil es sich der einen oder andern Nummer anschließt, wird unten noch berührt werden.

### A.

Aus den Angriffen unter B. haben die Gegner selbst das Resultat gezogen, daß eine rein musikalische Bildung sehr gefährlich, daß die Instrumentalmusik ganz zu verbannen sei, wo es sich um Erziehung zu practischen, tüchtigen, charaktervollen Männern handelt; ziehen wir aus den Ein- und Vorwürfen unter A das Resultat, daß die Instrumentalmusik überhaupt lieber nicht existiren sollte, weil sie keine Berechtigung zur Existenz hat, so werden wir damit wohl die Meinung der Ankläger getroffen haben. Denken wir über dies Resultat allein, ohne uns um seine Gründe zu kümmern, einen Augenblick nach, so föhrt uns bald ein Bedenken dagegen auf, das, wenn es auch allein nicht von hinreichender Beweiskraft ist, doch immer eine nicht geringe Berücksichtigung verdient: nämlich die Thatsache der historischen Existenz und Entwicklung dieses Kunstzweiges. Wir können leider auf kein Werk verweisen, welches in umfassender Weise hierüber Rechenschaft gäbe; einzelne Aufklärungen über eine bestimmte Klasse von hiehergehörigen Kunstwerken, welche allerdings ganz und gar in den Vordergrund gestellt werden müssen, die in der sogenannten Sonatenform geschaffenen, sind wohl da, \*) allein für das Allgemeine müssen wir auf die Kunstwerke selbst verweisen. Da dürfen wir nun die Behauptung aufstellen, daß Jeder, der von den allgemein zugänglichen Kunstwerken dieser Gattung einen auch nur mäßigen Theil kennen gelernt hat, wissen wird, daß sich dieselbe in einer durchaus normalen organischen Weise entwickelt hat. Es ist unmöglich, an dieser Stelle den Nachweis im Einzelnen zu geben, aber er läßt sich geben, unwiderleglich besonders in jenen Kunstwerken, die wir heute mit dem Namen von Symphonien, Sonaten, Concerten, selbständigen Overtüren bezeichnen, und welche doch recht eigentlich die Gattung der Instrumentalwerke ausmachen. Durchlaufen wir nur mit einem Blick die Reihe der seit ungefähr 200 Jahren (von Hahn, Phil. Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, den Neufen) in dieser Gattung geschaffenen Werke, so sehen wir, wie schon in den allerersten Ansätzen die Keime zu allem Späteren ganz und vollständig enthalten sind, wie dort schon alle Bestimmtheit und Merkmale,

welche uns den Begriff jener Form bestimmen, vorliegen. Wir sehen ferner im weiteren Verlaufe, wie das Wachsen dieser Form vor sich gegangen ist nicht durch Zufaten von Außen, nicht durch willkürliche Vermehrung der Theile, die zum Organismus nicht gehören, sondern durch innere Erweiterung und Bereicherung, durch Vertiefung und Ausbildung der Glieder, durch freiere Selbständigkeit derselben, durch der Ausdehnung nach weitere, dem inneren Zusammenhang nach engere Verknüpfung unter einander. Darin aber liegt der Beweis, daß die Entwicklung eine wirklich organische gewesen ist. Dem entsprechend, sehen wir weiter, hat diese Kunstgattung wie die übrigen Künste die verschiedenen Phasen nach dem allgemeinen Gesetze aller Kunstentwicklung durchlaufen: aus der größten Knappheit, wo die Haut nur eben das Knochengeriippe bedeckt, die Glieder kurz und edig an einander sitzen, hat sie sich entfaltet zu höchstem Reichtum und blühendster Fülle des Gleiches; sie hat den Gipfel der vollkommensten Klaffigkeit erreicht, sie ist von da übergegangen in die Romantik, sie gelangt allmählich zum Gegensaße ihres ersten Stadiums, zu der einseitigen Ausbildung der technischen Elemente mit merkwürdiger Abnahme der geistigen; der raffinierten Sinnlichkeit, der üppigen, kraft- und kernlosen Fleischmasse. Müssen wir nicht mißtrauisch von vorn herein die Meinung ansehen, die einem organischen Gewächs die Berechtigung der Existenz abspricht? welche behauptet, daß eine solche ganze Richtung und Entwicklung der Kunst besser nicht existirt hätte, daß die Künstler und Künstler des allerersten Ranges Jahrhunderte lang auf ganz verkehrtem Wege sich befunden, indem sie einen Kunstzweig ausgebildet haben, welcher nie hätte in die Erscheinung treten sollen? Fürwahr, wir sehen nicht recht ein, wie auch nur dieser unzweifelhaften historischen Thatsache gegenüber Herr Gerwinus das Resultat seiner Argumentation halten will. Uns will ein solches summarisches Verbotenen nicht anders erscheinen, als wenn auf einem andren Gebiete das berühmte Dictum verlaute: „die Wissenschaft muß unterhen!“ — warum? weil sie ihrer eignen Natur nach nicht dahin kann, wohin sie Leute einer gewissen Richtung durchaus haben wollen. Daß dieser Beweis nicht absolut zwingend sei, haben wir oben schon bemerkt; es ist daher nöthig, jetzt auf die einzelnen Beschuldigungen näher einzugehen.

1. Die erste derselben hängt mit der historischen Frage nahe zusammen. Es wird nämlich gegen die Instrumentalmusik geltend gemacht, daß des Instrumentalcomponisten ganze Kraft lediglich aus der Nachahmung der gesungenen Musik entstanden sei. Den historischen Beweis für diese Behauptung hat der Gegner uns zu liefern unterlassen; in der Natur der Sache liegt es, daß dies der Ursprung der Instrumentalmusik gewesen sei \*), und weil wir im Augenblick nicht im Stande sind, eine genauere Untersuchung darüber anzustellen — und bloß nachsprechen wollen wir nicht —, der Punkt auch, wie aller Anfang der Künste, sehr dunkel ist, so wollen wir zugeben, daß jene Behauptung richtig sei. Za wir geben bereitwillig noch mehr zu, nämlich daß diese Nachahmung der gesungenen Musik in der Zeit der Entstehung eine platte gewesen sei — und von der Entstehung spricht doch Herr Gerwinus, wenn anders wir ihn recht verstehen. Trotz alledem können wir zwei Dinge entgegen: 1. sollen wir die Berechtigung und Bedeutung einer Kunstgattung nach der Unscheinbarkeit, nach der Unselbständigkeit des ersten Anfangs messen? Welche Kunst, namentlich welche bildende Kunst kann uns Herr Prof. Gerwinus nennen, die nicht aus ganz mechanischen, höchst geistlosen und unbedeutenden Operationen entstanden sei? Wollen wir die Landschaftsmalerei, Geschwisterkind der Instrumentalmusik, darum gering achten, weil sie sich aus der Historienmalerei entwickelt hat? Ferner aber polemisiert Herr Gerwinus doch wohl nicht gegen die Instrumentalmusik von damals, nicht gegen die Kunst-

\*) Fast in der *Cacilia* Bd. XXV, XXVI S. Zahn in *Mozart's Leben* I, 549. ff. VI, 29 ff.

\*) Wir concediren nicht. D. Red.

gattung, als sie sich eben erst zu bilden anfangen und darum der Natur der Sache nach nichts anderes sein konnte als plattie Nachahmung? Tönen unbedeutenden, armen Anfänge wird er doch nicht alles das aufbürden wollen, was er gegen diesen Kunstgenuß geltend zu machen hat? Nein, gewiß nicht: mit der Instrumentalmusik, wie sie sich in den letzten 100 Jahren entwickelt hat, haben wir es zu thun; gegen sie will man zu Felde ziehen, warum wirft man ihr da ihre Entschuldigungen vor? Wahrlich, es ist so grausam, einem Greise im Silberhaar, der gebüht am Stabe daherwinkt und der es nach einem reichen, thatenerfüllten Leben vielleicht nicht mehr allseumig zum Grabe hat, Dunkelheit oder gar Unehrenhaftigkeit seiner Absicht vorzuerweisen, es ist so grausam, daß man wohl nur im Augenblicke des Zornes sich dazu fortreißen läßt, wo man mit seinem ganzen Leben und allen Thaten, so glorreich sie von Anderen gepriesen werden, mit seiner ganzen Persönlichkeit unzufrieden und in gründlichem Zweifel unter vielen andern Vorurtheilen auch den mit herausstößt — weh aber that das dem Hörer immer am meisten, und er könnte selbst in Zorn geraten, wenn er etwa entdeckte, daß die anderen Beschuldigungen, unter denen diese nur mitersteht, nicht einmal begründet wären. Wie es sich nun mit diesen verhält, wollen wir jetzt weiter prüfen.

2. Wir wollen hier gleich das bemerken, daß wir uns eines Beweismittels ganz entschlagen wollen, welches zu unserm Leidwesen namentlich auch Herr Prof. Gerwinus angewandt hat, nämlich des Anführens von Autoritäten. Sollen wir offen sein, so müssen wir gestehen, daß uns das Benutzen dieses in der Wissenschaft längst verpöbten Mittels, den Gegner zu schreden, ein klein wenig Verdacht eingeflößt hat. Wir untrer Seite befinden uns, so bilden wir uns wenigstens ein, in dem glücklichen Falle, nur die Sache selbst brauchen sprechen zu lassen, ohne der Rousseau, Göthe, und der Minnesänger zu bedürfen. — Trennen wir einen Augenblick im Gedanken Form und Gehalt der Kunstwerke, so finden wir gegen die Form wenig eingewandt, ja wir begegnen in den Reden der Gegner diesem Worte selbst gar nicht, es wird da immer nur von Technik gesprochen, und doch ist die Form, im Sinne von Gestalt, bei aller Kunst ein so wesentliches Element, daß sie gradezu die Hälfte des Wertes ausmacht. Die Gegner haben an diesen bedeutenden Factor also entweder gar nicht gedacht, oder sie haben nichts dagegen zu erinnern. In der That genügt hier auch der bloße Augenschein, ein einziges schlüchtiges Durchlaufen einer Sonate oder Symphonie, um zu der Erkenntniß zu gelangen, daß für die formale Schönheit, wenn wir uns so ausdrücken sollen, Nichts zu wünschen übrig bleibt. Da ist Einheit, Gemmaß und Harmonie der Theile, Anmuth, Wohlklang, lebendiger Wechsel nach jeder Beziehung. Mit bloßer Technik kann dies unmöglich Jemand verwechseln, er müßte denn etwa auch in der Architektur die äußere Gestaltung des Tempels als ein und dasselbe ansehen mit dem Behauen und Zusammenfügen der Steine. Fassen wir nun aber die Anlage, welche gegen den andern Factor aller Kunst, das geistige Leben, den Gehalt, den die Gegner mit vollem Rechte auf das nachdrücklichste fordern, schärfer in's Auge, so sehen wir uns abermals zu einer Theilung derselben gezwungen, welche die Gegner leider nicht selber gemacht haben. Es heißt gewöhnlich bei ihnen in einem Athemzuge, die Instrumentalmusik könne keine bestimmten, in der Natur gegebenen Dinge darstellen, ebensowenig bestimmte, in unseren Begriffen und den Worten untrer Sprache ausdrückbare Gedanken, nirgends lasse sich ein bestimmter Sinn demonstrieren, ein Verständiger könne somit sich nichts dabei denken: sie sei sinnlos wie sie werthlos sei, geistiger Gehalt

fehle ihr ganz, sie sei ein gedankenloses Spiel mit Tönen. Wir erlauben uns diese Reihe aus einander zu nehmen und in folgende Theile zu formulieren: 1. Die Instrumentalmusik kann keine in der Natur gegebenen Gegenstände nachahmen; 2. sie kann keine in Begriffen zu fassende Gedanken ausdrücken; 3. sie hat überhaupt keinen geistigen Gehalt, sie ist sinnlos. Wir behaupten und werden zu erwiesen suchen, daß der erste Satz zur einen Hälfte wahr, aber kein Vorwurf, zur andern Hälfte nicht wahr ist, daß der 2. Satz ganz wahr, aber entweder alle Kunst oder die Instrumentalmusik so wenig trifft wie alle andern Künste, daß der 3. Satz ganz falsch ist. Sollte der Leser in der folgenden Beweisführung manche Mängel entdecken, wie er es ohne Zweifel wird, so bitten wir ihn nur zu bedenken, daß wir zu der Klasse der Unverständigen gehören, die sich in der Instrumentalmusik etwas denken können, eine Situation, über deren Trarigkeit wir uns nur das Sprüchelchen still fersagen können: solamen miseris socios habuisse malorum. Ferner bitten wir zu beobachten, daß hier des Raumes wegen nur Grundlinien, Umrisse, nicht vollständige Ausführungen gegeben werden können. Und nun nicht verzagt, nur guten Muth gefaßt!

(Fortsetzung folgt.)

## Kecensionen.

### Andreas Jöllner und der Männergesang.

„Aus des Liebercomponisten And. Jöllner Leben und Streben.“ Unter diesem Titel hat G. W. Müller, Archidiaconus zu Weiningen (Magdeb. bei Heinrichsbofen 1862) dem bekantem im Frühling d. J. verstorbenen Componisten unzähliger Gesänge namentlich für den Männergesang einen begeisterten Nachruf gewidmet. Als bloßes Freundeswort würde die Broschüre der öffentlichen Beurtheilung nicht unterliegen; obwohl der Verfasser, schmäherisch angelegt, uns nichts Ungereimtes zu unternehmen, wohlgehan hätte, zuzusehen ob was für ihn von persönlicher Bedeutung ist, auch an sich inneren Gehalt genug hat, um als bedeutungsvoll, interessant u. s. w. auch vor dem unbesangenen, gebildeten Publikum angepriesen zu werden. Er darf auch froh sein, und zwar im Vertrauen gesagt in mehr als einer Hinsicht, wenn sein warmes Freundeswort nicht unter die Schwere eines ernsteren theologischen Kritikers fällt.

Das Solb, welches die Broschüre dem vereinigten Jöllner nachruft, ist in Beziehung auf den Menschen, den Mann, hier nichts weniger als angezweifelt worden. Wer wollte dessen trauernden Freunden die Erinnerung an den geraden und redlichen, lebhaften und thätigen, heiteren und jovialen Mann mißgönnen? Es mag noch mehr als die persönliche Tüchtigkeit und Liebenswürdigkeit des Vereinigten zugehaden werden, der Zusammenhang nämlich zwischen seinem lebhaften Interesse an der Förderung des Männergesangs mit einem patriotisch gestimmten Herzen und mit dem ersten Wunsch, an seinem Theil einen Beitrag zu liefern zur Hebung des deutschen Volksgeistes.

Wir haben es hier hauptsächlich mit etwas Anderem zu thun. Es handelt sich zunächst um die künstlerische Bedeutung Jöllners. Der Verfasser der angezeigten Broschüre spricht nicht nur von „acht volkstümlichen Kunstwerken“, die J. geschaffen, sondern auch, indem er den Mund wie gewöhnlich voll nimmt, auch von einem „weithin volltöndenden Nachklang des Ruhmes, der ihm gesichert bleibe.“ Vielleicht findet es die Redaktion der D. M. Z. angemessen, gelegentlich eine Kritik vor dem Publikum der Liebertafeln, Männergesangsstifte und Sängerbünde so hoch geehrten Compositionen Jöllners zu veranlassen. Es möchte aber gradezu Thorheit sein, den weiland lieben Musikdirektor ohne weiteres und unbedürftig als einen unserer großen Kunstheroen anzupreisen, dessen „Name glänze unter den ersten deutschen Meistern der Tonkunst.“ Ehrendiplome von Männergesang-Corporationen, wenn auch 74 an der Zahl und ob selbst von Münden und Cincinnati (!) ausgehend, sind ein bedenk-

\*) Rousseau hätte vielleicht ganz anders gerurtheilt, wenn er die Kunst in ihrer höchsten Vollendung gefannt, wenn er eine Symphonie von Mozart oder Beethoven gehört hätte. Wie eigentümlich Göthe zur Musik stand, ist bekannt. Von den Minnesängern ein Wort zu sagen, ist überflüssig.

der Maßstab wenigstens für die Bedeutung des Componisten. Der Annahme, Zöllner sei als solcher wirklich so unsterblichen Ruhmes würdig, stehen schon ganz bedeutliche Vorurtheile im Weg. Tonrichter nicht zweiten und dritten, sondern fünften und sechsten Ranges werden ihre produktive Kraft, und diese vielleicht nicht ausschließlich, sondern nur vorzugsweise, wie es bei Zöllner der Fall war, dem Männergesang zuwenden. Conrad Kreutzer hätte seine trefflichen Gesänge für Männerstimmen, deren tiefer geistiger Gehalt wohl nicht bezweifelt werden wird, schwerlich geschrieben, wenn er nicht sonst aus dem tiefen Born der Kunst getrunken hätte. In Betreff des lieben Zöllner möchte man gern sein Anwalt gegen seinen — Biographen und Lobredner sein. Vielleicht ist es nur aus einem freilich unbegründeten Versehen zu erklären, daß uns von dem Eindruck nichts berichtet worden ist, welchen die classische Musik auf Z. hervorbrachte, hat, wie wir uns denn einen Musikdirektor in dem kleinen kunstsinningigen Meinungen gar nicht denken können, der nicht Mozart und Beethoven verehrte und studirte und vor S. Vach wenigstens ungeheuren Respekt hätte. Zöllner's Lobredner freilich weiß von nichts anderem zu berichten, als daß — Romberg (nicht nur als Mann und Freund, sondern vorzugsweise als Componist) wesentlichen Einfluß auf die Richtung des Componisten Zöllner gewonnen habe. Das sind Dinge, die es — zu seiner eigenen Ehre — sehr zweifelhaft machen, ob der Mann der Liebetsafeln, der Dirigent der Männerchöre, den Weibrauch wohlgesellig angenommen haben würde, der ihm als unsterblichen Componisten angezählt wird. Damit stimmt es denn auch zusammen, wenn gemeldet wird, daß „heiterer Humor der Grundton seiner musikalischen Schöpfungen“ gewesen sei. Wirklich große Componisten haben doch wohl einen tieferen Grundton. Auch die Texte zu seinen Schöpfungen, unter welchen sich den Mittheilungen Müller's zufolge auch unermesslich läppische befinden, zeichnen wohl den nütern, jovialen Mann, aber nichts weniger als den großen Genies. Eben nach diesen Texten wird es einem sogar schwerlich den „Schöpfer so vieler gemalten lieblichen Liedesweisen, die in den Mund des Volkes übergegangen sind und in allen Liedertafeln Deutschlands mit Begeisterung aufgenommen worden sind“, zugleich als den deutschen Barden zu denken, der durch des Gesanges geheimnißvolle Mächte in den Herzen einen heiligen Sturm zu des Vaterlandes Ehre und Größe heraufbeschworen und zu nationalen Großthaten begeistern möchte. Ein Dyrnaus, meint man, hat es mit ganz anderen Dingen zu thun als mit Wein, Liebesfeuzern und mit sonstigen Objekten lyrischer Gemüthlichkeit. Für Zöllner war es ein wahrhaftes Unglück, daß er das Glück gehabt hat, schon mit seinen Erstlingsvorlesungen so viele Anzuehung zu gewinnen, mit Ehrenkränzen an allen möglichen Sängersabenden und Sängertagen überschüttet und „auf den Händen getragen“ zu werden. Wer will sagen, ob er bei seinem außerordentlichen Drang zu musikalischen Schaffen nicht wirklich ein bedeutender Componist geworden sein würde? Es ist ein lösslich Ding einem Mann, daß er das Joch in seiner Jugend trage, und wir wollen hinzufügen: für einen Componisten ist es ein lösslich Ding, wenn das Joch einer thalendurftigen Jugend, der Schmerz, sich verkannt oder wenig beachtet zu sehen, gegen Ehrenzeichen und Triumphe nicht zu bald verkauft wird.

Soviel von der Person und dem Componisten Zöllner. Es muß uns jetzt bei dem gegebenen Anlaß noch etwas Anderes beschäftigen. Es ist schon neulich in Nr. 41 und 21 der D. M. Z. von sehr verschiedenen Seiten aus ein großes Fragezeichen an die Liedertafeln und den Männergesang gesetzt worden. Der Name Zöllner sagt deutlich, wie nothwendig es ist, in dieser Sache die Einsichtigen in Opposition gegen die Mode zu bringen. Zöllner's Programm bei der im Jahr 1838 gefaschten Gründung einer Liedertafel in Meiningen lautete dahin, „durch fortgesetzte Uebungen und zeitweilige — Produktionen den Männergesang immer mehr fortzubilden und ihn zum Selbst eines edleren und geselligeren Vergnügens zu machen.“ Es müßte dabei noch das andere stehen: „aus deutschem Lied erlöbte deutscher Sinn“, was freilich

erst in umgekehrter Ordnung einen vernünftigen Sinn gibt (Schreiber dieser Zeilen besinnt, daß er etwas ungläubig in solchen Floskeln ist; es wäre ja freilich eine lössliche Sache, wenn man denksicheren Sinn durch fleißiges, gutes Singen deutscher Pieder schaffen könnte). Nun, der Zweck ist lösslich. Wer wie steht es um das Mittel? Ich weiß Einen, der sich deutlich erinnert, schon in seiner Jugend bei wech auch noch so lebhafter Betheiligung an Produktionen für den Männergesang dennoch die Empfindung gehabt zu haben, wie seltsam es ist, gerade für größere Tonrichtungen und „Aufsührungen“, welche in den Rahmen geselliger Zwecke nicht gefaßt werden können, sich mit aller Absicht auf die beschränkten Mittel des Männergesangs zu werfen. So sind ihm damals schon z. B. die Oratorien von Löwe in dieser Hinsicht wahrhaft unbegreiflich und unaussprechlich gewesen. Später ist sein Urtheil in dieser Sache viel schärfer und unerbittlicher geworden. Man darf es ohne Scheu aussprechen: der Männergesang als Gegenstand absichtlicher Pflege hat dem Sinn des Volks für die Harmonie eben so tiefe Wunden geschlagen als die Industrie der Drehorgeln, Mundharmoniken, Ziehharmoniken u. s. w. dem Sinn des Volks für die Melodie und der Lust an musikalischer Selbstthätigkeit. Die Bedeutung des Männergesangs und der Männergesangsvereine liegt für die hinter uns liegende und durch den Namen Zöllner's bezeichnende Periode darin, daß beides, weit entfernt an sich ein Fortschritt zu sein, vielmehr nur das Mittel gewesen ist, 1. die Freude des Volks am Zusammenwirken musikalischer Kräfte wieder zu wecken; 2. an selbstverleugnende Hingabe zur Bildung musikalischer Gilden und Betheiligungen zu gewöhnen, wenn auch für's erste noch in kluger Ansehung an angebliche gesellige Bedürfnisse. In jedem Fall liegt die Bedeutung der Männergesangsvereine sowohl für die Kunst wie für vaterländische Dinge viel mehr auf der formellen, als auf der materiellen Seite. Für das Gesangsweisen in Thüringen wollen wir mit Freuden hoffen, daß die Lage von Salungen vier Stunden von Zöllner's Wirkungs- und Begründungsorte zur Bewirkung des Zöllner'schen Programms etwas Wesentliches beitragen und der Fortbildungsprozess des Männergesanges sich naturgemäß abschließen wird durch ein Aufgeben der Männerchöre in den — gemächlichen Chor. Wenn es nicht heimlich lautete, so würden wir vielleicht sagen dürfen, es seien Zöllner's Plänen, die durch seinen Freund und Bewunderer, Archidiaconus Müller in Meiningen, in guter Meinung beleibigten, durch das Vorstehende als verfehlt zu betrachten.

Glud und die Oper. Von A. B. Marx. Zwei Bände. Berlin 1863.

8. Ausführliche und ins Einzelne gehende Kritiken pflegen geraume Zeit nach Erscheinen des Werkes und dann oft genug, wie es uns auch mit Ambros' sogenannter Musikgeschichte passierte, für den Käufer post festum zu kommen. Daher hier eine vorläufige kurze kritische Notiz über das, man begreift nicht warum und für wen, so prächtig angeplattete Buch.

Nach der pflichtmäßigen Einleitung über die vorausgesetzene italienische und französische Oper (I. bis S. 105) bezieht der Verfasser gar zu gewissenhaft Glud's sämmtliche (über 40) dramatische Compositionen (Opern, Operetten, Sing- und Lustspiel), was heutzutage Niemandem mehr groß interessieren wird. Oder glaubt man, daß die früheren Opern Glud's weniger veraltet seien, als die Händel's u. A. oder die der großen Italiener, welche letzteren er in dem „Ersten Buche: Vorbereitungen“, um seinen Helden zu heben und wie es nun gerade Mode geworden ist, sehr verächtlich behandelt? Bei den uns bekannten Werken Glud's angefangen (I. S. 283, ihnen folgen natürlich in chronologischer Ordnung alle anderen obscuren) betrachtet Marx Gedicht und Composition eines jeden. Was er besonders ausführlich über den beiden Iphigenien, über das Oedipus und im Allgemeinen über das Verhältniß der antiken Tragödie zur modernen Oper sagt, hat manches Richtige. Doch können wir es nimmer glauben, daß Glud „die classischen Dichtungen entweder

gar nicht oder nur von ferne gekannt, daß er ganz aus seinem Standpunkt gelieben und ohne Rücksicht auf jene seine Opern geschaffen. Gluck's Musik ist ihren modernen Texten so unendlich überlegen, so ganz der idealen Muse und Weise der griechischen Tragödie und nur ihr allein entsprechend, daß Carrière (Kestheit II. S. 434) seine Opern mit Recht als die vollkommene Reproduction der griechischen Tragödie bezeichnet, wie sie innerhalb einer ganz modernen Kunst, der Musik, möglich gewesen. Ueber die „Composition“ der einzelnen Werke ersäht man wenig Neues, Marx wiederholt sich in allgemeiner Betrachtung der Compositionen Gluck's. Das Uebrige ist dürftig, ausgewählt nach dem Wohlgefallen und Vermögen des Verfassers und kann mit Ja u. N's meisterhafter Analyse der Mozart'schen Opern nicht entseht verglichen werden.

Uebrigens hat Marx in dem früheren (seinem besten) Werke „die Musik des 19. Jahrhunderts“ über Gluck (wie auch über Beethoven) weit unbefangener und richtiger geurtheilt. Dort nannte er Gluck einen „mehr geistig als rein musikalisch großen Mann“, seine dramatische Charakteristik sei „fast nur für die Einzeltrede ausweisend, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere habe er nicht auszubilden vermocht.“ Hier sucht er ihn mit einer den Biographen allerdings leicht anhängende Begeisterung als absolut genialen Musiker und ersten dramatischen Componisten darzustellen. Recht auffallend ist, daß der sonst so mittheilsame Verfasser in dem zweibändigen Werke über Beethoven und Spontini, über R. Wagner und das Verhältniß der Gluck'schen Oper zur Gegenwart sich gar nicht ausdrückt, was man doch schon nach den Worten des Titels: „Gluck und die Oper“ erwarten sollte. Haben ihn vielleicht gewisse partei Klässigkeiten für den Letzgenannten oder vielmehr dessen Jarte davon abgehalten?

Sollen wir eins wählen, so ist uns das flüssig aus den Quellen gearbeitete, wenn auch in der ästhetischen Kritik vielfach von Heine's Hildergard abhängige Buch A. Schmitz's immer noch lieber, als das präntöse breite Gerede von Adolph Bernhard Marx.

## Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias.“

(Nach einem englischen Originalartitel von A. W. Th., frei bearbeitet von G. N.)

Bei Gelegenheit der Aufführung des „Messias“ wurde in d. H. (Nr. 46) der tieferen textlichen Beziehungen gedacht, deren Verständniß sowohl bei der Wiedergabe dieses Oratoriums, wie auch bei dem genießenden Hörer vorausgesetzt werden muß. Vieles ist bei das folgende geeignet, das dort nur Anbeudeute in ein helleres Licht zu setzen.

Der Text zum „Messias“, von Händel vorzugsweise ein heiliges Oratorium (sacred Oratorio) genannt, wurde von Händel's Freund, Charles Jennens, zusammengestellt. Er besteht nur aus Bibelstellen in der englischen Uebersetzung und zwar unverändert, ausgenommen da, wo der Gang der Handlung eine Aenderung in der Wortbildung notwendig machte. Die ausgezogenen und zu Grunde gelegten Bibelstellen sind ihrem Inhalt nach in folgender Ordnung gruppiert und zusammengestellt: 1. Weissagung von der Erscheinung des Messias, 2. dessen Erscheinung und Charakter, 3. sein Leiden und sein Tod am Kreuze, 4. seine Auferstehung, 5. die Verklündigung des Evangeliums, 6. der Glaube an das Evangelium und sein Sieg und 7. Dank und Freude der Erlösten. Auf die drei Theile des Oratoriums bezogen und in Uebereinstimmung mit den drei Hauptstücken der christlichen Lehre wäre der Hauptinhalt des 1. Theils: die Verkündigung, des 2. Theils: die Erlösung, des 3. Theils: die Heiligung.

Das Oratorium beginnt mit einer ernst und schweremüthig gehaltenen Duvertüre, welcher man die Aeußerungen der Klage

und Trostbedürftigkeit, wie man sie vielfach bei den Propheten findet, beilegen möchte. So z. B. die Worte des Jesaias (Kap. 8, V. 22) — „Und sie werden die Erde ansehen und nicht finden, denn Trübsal und Finsterniß; denn sie sind müde in Angst, und gehen irre im Finstern.“

Nach der Düvertüre vernimmt man die Stimme des Propheten (Tenor, nicht Sopran, denn Händel hat für letztere Stimme in diesem Oratorium eine andere Verwendung), wie sie dem Volke Trost zuspricht und das Kufen des Erlösers verkündet. „Tröstet, tröstet mein Volk, spricht euer Gott“ u. f. w. (Jesaias 40, 1—4). Händel hat diese und die folgenden Worte des Jesaias in einem Recitativo und in einer Arie („Alle Thale“) auseinandergelagt. Außerlich geschieden, gehören sie innerlich zusammen, wie denn auch diese Zusammenghörigkeit durch die Art und Weise, mit welcher dieselben Worte in neuen Testamenten angeführt werden, hervorgeht. So lesen wir beim Evangelisten Lukas (Kap. 3, 4 ff.): — „Wie geschrieben liegt in dem Buch der Rede Jesaias, des Propheten, der da sagt: Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn, und machet seine Steige richtig. Alle Thale sollen voll werden, und alle Berge und Hügel sollen erniedrigt werden“ u. f. w.

In den englischen Partitur-Ausgaben, welche den Messias am verlässlichsten in der Urgehalt bringen, ist die Stimme, welche beides, Recitativo und Arie zu singen hat, im Violin-Schlüssel gedruckt. Es konnte demnach scheinen, Händel habe beide Sätze für eine Sopran-Stimme geschrieben. Es ist aber zu bemerken, daß durchweg die erwähnten englischen Partituren bei allen Solofagen, auffallend genug, entweder nur den Bass- oder den Violin-Schlüssel gebrauchen, so daß sowohl die Solo-Sätze für Sopran wie für Alt und Tenor in gleichem Schlüssel gedruckt sind. Ob diese Gleichheit in der Schlüsselbezeichnung von Händel selbst herrührt, darüber lassen uns die englischen Ausgaben im Unklaren. Den sichersten Gewährsmann, daß Händel das erste Recitativo mit seiner Arie einer Tenorstimme zugehört hat, glauben wir an Burney zu haben, dem wir die Beschreibung des Händel'stes im Jahre 1784, wo auch der Messias zweimal zur Aufführung kam, verdanken. Burney sagt bei dieser Gelegenheit (Commemoration of Händel, S. 74): „Herr Harrison ließ mit seiner angenehmen und wohlklingenden Stimme diesem Recitativo und der folgenden Arie volle Gerechtigkeit widerfahren —“, und der genannte Herr Harrison wird in dem Betrachtniß der Solofänger (S. 20) als Tenorist (Tenorist principal) angeführt. Burney, welcher Händel persönlich kannte und den Messias noch unter seiner Leitung hörte, würde es gewiß bemerkt haben, wenn hier in der Stimmenbesetzung eine Aenderung vorgenommen worden wäre. In der Bearbeitung von Mozart und in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft sind beide Sätze auch einer Tenorstimme zugetheilt. Wir erwähnen diese Thatfachen, weil es eine deutliche Bearbeitung des Messias gibt, worin das erste Recitativo einem Tenor und die dazu gehörige Arie einem Sopran zugehört ist.

Die letzten Worte der ersten Verheißung übernimmt das getrostete Volk in dem Chöre: „Denn die Ehre des Herrn wird offenbart“ — u. f. w. (Jesaias 40, 5).

Eine erstere, tiefere Stimme (Bass) läßt sich nun vernehmen und, indem sie das Erscheinen des Trösters weissagend ankündigt (Dagga 2, 7. 8.), fügt sie hinzu (Maleachi 3, 1) „Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr“ u. f. w., nämlich zu dem durch die Sünden der Priester und des Volks entweihten Tempel, wie es der Prophet kurz vorher (Maleachi, Kap. 1 und 2) geschildert hat. Händel hat diese und die folgenden Worte des Propheten Maleachi (Kap. 3, V. 1 und 2) auch in Recitativo und darauf folgende Arie auseinandergelagt, und leider ursprünglich in eine Bass-Stimme geschrieben. Es giebt aber noch eine zweite, spätere Bearbeitung der Arie, die sich nicht nur durch den zum Theil andern aufgefaßten und componierten Text von der ersten unterscheidet, sondern die auch, dem vorgezeichneten Violin-Schlüssel zu schließen, für eine Bass-Stimme geschrieben ist, so daß das Recitativo von einer andern

Stimme gesungen werden soll als die darauf folgende Arie. Es ist aber zu bemerken, daß die zweite Bearbeitung, welche auch die allgemein bekannte und bei öffentlichen Aufführungen benutzte ist, nicht nach einem Händel'schen Original-Manuscript gedruckt ist, sondern nach einer Handschrift von S. Ehr. Smith, dem Notenschreiber Händel's und dem Ersten seiner Original-Manuscripte. Das Original-Manuscript scheint verloren gegangen zu sein. Es ist nun die Frage, ob eine solche abschriftliche Vorlage durchaus bindend sein und eine authentische Bedeutung haben kann. Die neue Ausgabe der englischen Händelgesellschaft, welche nur diese Handschrift zur Grundlage legt hat, übergibt die Arie einer Altstimme (Contr'alto). Als ein kleiner Beweis der Unsicherheit aber, welche diese Ausgabe überhaupt bietet, möge die Bemerkung dienen, daß das der Arie vorhergehende Recitativ, welches im Basschlüssel und für Bass geschrieben ist, im Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe als für eine Altstimme (Contr'alto) bestimmt angegeben ist. Die älteren englischen Ausgaben haben auch die Arie im Violinschlüssel, jedoch ohne Angabe der Stimme, für welche sie gesetzt ist. In der Mozartschen Bearbeitung ist sie einer Bassstimme überwiesen und auch im Basschlüssel geschrieben. Um die Verwirrung noch vollständiger zu machen, berichtet uns Schöcher (Life of Händel, S. 259): „Diese Arie ist nach dem Original-Manuscript und nach dem Skizzenbuch des Messias (the volume of Sketches of Messiah) für eine Bassstimme componirt; Händel hat aber mit Bleistift darüber geschrieben: „un tono più alto ex E, for Mr. Lowe in tenor-cliff“ (einen Ton höher in E, für Hrn. Lowe im Tenor-Schlüssel) (Der Name desjenigen Sängers ist von Händel mit Tinte angemerkt für die Tenor-Arie „Ho was cut off“ („Er ist dahin“) in 2. Theile. Also schreibt hier Händel doch den Tenorschlüssel vor, welcher in den englischen Ausgaben des Messias bei den Solofügen nirgends zu finden ist! Hoffen wir, daß die von der deutschen Händelgesellschaft zu erwartende Ausgabe des Messias mit kritischer Verlässlichkeit die Widersprüche und die Zweifel, welche die englischen Ausgaben jedem vernünftigen Leser bereiten, heben wird.

Der nun folgende Chor „Er wird sie reinigen die Kinder Levi“ (Mateuch 3, 3) nimmt die in dem Recitativ mit der Arie „Was mag den Tag seiner Zukunft“ niedergelegte Verheißung von der Reinigung des Priesterthums auf. Man sieht, daß auch hier, wie bei der ersten Trias von Recitativ, Arie und Chor, nur ein Gegenstand, die Reinigung des Tempels, zur Sprache und zum Abschluß gebracht wird.

In der nun folgenden Dreitheiligkeit von Recitativ, Arie und Chor richtet sich die Betrachtung auf einen andern Gegenstand. Die Weissagung wird bestimmter und bezieht sich auf die Geburt Christi. Das Recitativ beginnt mit den Worten (Jesajas 7, 14): — „Denn siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären“ — und hier tritt, wenn man die Partitur des Violoncellus in der ursprünglichen Gestalt zur Grunde legt, zum erstenmal eine weibliche Stimme auf, aber nicht in der höhern, höheren Lage des Soprans, sondern charakteristisch in der tieferen, milderen des Alt's. Der Text der folgenden Arie mit Chor „O du, der Gütes predigt zu Zion“ — ist nach Jesajas 40, 9 und Jesajas 60, 1.

Nun übernimmt eine tiefe Stimme (Bass) die Weissagung, daß die Dunkelheit der Welt und der Völker durch das Erscheinen der Herrlichkeit des Herrn gehoben werden soll. (Jesajas 60, 2). Der Prophet schaut in die Zukunft, diese wird ihm zur Gegenwart und er sieht ein „großes Licht“ (Jesajas 9, 2). Das Volk, auf diese bildliche Verheißung des Propheten eingehend, fällt ein mit dem Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren“ u. s. w. (Jesajas 9, 6). Der Text dieses Chors beginnt in der englischen Fassung so: „For unto us a child is born“ u. s. w. In einer älteren und oft gebrauchten deutschen Uebersetzung, dessen Urheber und unbekannt geblieben ist, ist diese Stelle so wiedergegeben: „Uns ist ein Kind zum Heil geboren.“ In dieser Fassung geht der Nachdruck, welchen Händel auf das erste Wort „For“ gelegt hat, verloren und wird die logische Verbindung

des Chors mit der vorhergehenden Arie zerstört. In der Mozartschen Bearbeitung entspricht der deutsche Text, sowohl dem Wortklange als der musikalischen Behandlung nach, dem englischen. Jedes einzelne Wort, ja fast jede Silbe des englischen Originals ist, bis auf das *unto* und *is*, durch ein gleichbedeutendes deutsches Wort wiedergegeben. Der Nachdruck liegt bei Händel auf der ersten Silbe „For“, bei Mozart auf dem gleichbedeutenden „Denn“ („denn es ist uns ein Kind geboren“). Dieses „denn“ erklärt allein das Eintreten des Chors, verbinde also den Chor mit der vorhergehenden Arie. Nahe übereinstimmend mit der von Mozart gebrauchten, ist auch die Herdersche Uebersetzung (vom Jahr 1781), welche beginnt: „Denn es ist uns ein Kind gebor'n!“ Sogar Luther hat das Wort „denn“ zu Anfang des Verses. Es läßt sich demnach nicht begreifen, was mit solchen Aenderungen in der Uebersetzung, die nur vom Original entfernen und die Zerkleinerung des Componisten verräthen, gewonnen werden soll, es sei denn der größere sangliche Wohlklang, den das Wort „Uns“ statt des wörtlich genaueren „Denn“ bietet.

(Fortsetzung folgt.)

## Locales.

(Zweites Gesellschaftsconcert. Drittes philharmonisches Concert.

S. B. Das 2. Gesellschaftsconcert (7. Dec.) brachte an seiner Spitze als Novität Brahms's D-dur = Serenade op. 11 (Leipzig, Dr. & Härtel). Es war voranzusehen, daß ein größeres Publikum, wie das der Gesellschaftsconcerte, einem solchen neuen größeren Orchesterwerke gegenüber eine reservirte Haltung beobachten werde. Eine allseitig durchgeführte Wirkung konnte Niemand erwarten, der das Werk und unser Publikum kennt. Wir haben daher der Wahrheit gemäß zu berichten, daß einzelne Sätze, namentlich der Menuet in G-dur, mehr, andere wieder, wie das Adagio, das zweite Scherzo und das Finale weniger Beifall fanden, so daß das Werk im Ganzen verläßlich nur einen *suocès d'estime* davontrug. Was uns betrifft, so ist unsere Meinung über das Werk folgende. Außer dem poetischen satten Duft, vielen schönen, reizenden, recht musikalischen Motiven, überhaupt durchwegs musikalischer Gestaltung ist vor Allem noch die Sicherheit hervorzuheben, mit welcher der Componist sich auf dem Gebiete der Tonfarben bewegt; das meiste „klingt“ ganz rehend, die Instrumente sind mit großer Feinheit und Wirkung verwendet. Ferner ist überall eine gewisse Wohlbildung zu rühmen. Der Componist verliedelt nicht von einem zum andern, sondern entwickelt seine Sätze logisch und consequent. Endlich ist auch der melodische Inhalt entschieden reich, ansprechend, eigenthümlich.

Mit diesen vortheilhaften Eigenschaften mußte das Werk ohne weiteres siegen, wenn nicht andere minder lebenswerthe dem entgegenständen. Erstens sind manche Sätze für ihre Inhalt zu lang geraten. Um solche Ausdehnung zu rechtfertigen, mußte Alles mehr in die Höhe und Tiefe gehn; so namentlich das Adagio; da das ganze Werk sechs Sätze hat, Großes, Erhabenes, Lebensschaffendes durchaus nicht vorhanden, so war Kürze entschieden geboten. Das zweite, was der Wirkung schadet, sind die vielen Anklänge an Haydn und Beethoven, welche verrathen, daß der Componist an gute Muster gedacht hat, daß ihm aber dabei auch deren Gedankenmaterie in die Feder geschlüpft ist. Man überübelt das feinen jungen Componisten; wohl aber kann man einem Brahms verübeln, daß er ein solches Werk *bruden* oder aufführen läßt, ohne erst die auffallendsten solcher Reminiscenzen zu entfernen. Winderstein hätte Brahms das zweite Scherzo, in welche beide Meister so entschieden vertreten sind, am besten ganz gestrichen. Ein Drittes ist, daß die einzelnen Stücke keine genügenden Gegensätze enthalten und daher manches nur deswegen nicht volle Wirkung macht, weil es von seiner Umgebung nicht genug abhilt. Nach einem so auffallend langen Adagio z. B. mußte unser's Ertracten's durchaus ein lebhaft bewegter Satz folgen, dann vielleicht erst der überaus



eigenthümliche und schöne oder sehr langsame Menuet in G, der vielleicht die Fete der ganzen Serenade genannt werden kann.

Der Autor einer musikalischen Composition kann natürlich nicht nach einem seiner Werke beurtheilt werden. Wer die Bedeutung und innere Kraft der Draßm'schen Natur aus dieser Serenade zu abstrahiren versuchen würde, der würde vielleicht zu dem Schlusse kommen, daß es dem Autor an tiefer kräftig nachhaltender Energie der Leidenschaft oder des Charakters mangelte, daß eine gewisse dümmende Beleglichkeit ihn beherrschte und nicht zu großem Aufschwung kommen lasse. Einem solchem Urtheil würde man freilich sogleich das Clavierconcert entgegenstellen können und wir selbst hätten es als voreilig bezeichnen, wenn man das Urtheil in obiger Weise mit Anspruch auf Gültigkeit hinstellte. Bedenklich erscheint uns jedoch immer, daß ein Componist in einem Opus, zu welchem das ganze Orchester angesetzt wird, sich keine höheren Ziele setze, als der Ausdruck eigener tiefen lieblichen oder feinen Empfindung erheischt, die in dieser und auch in der andern Serenade in A den Grundton bilden.

Im Uebrigen können wir uns kürzer fassen. Dem Fräulein Hochstolz-Falkoni, welche zwei Arien — die eine der Vitellia aus Titus italienisch und die andre, ein Concert-Arie von C. M. v. Weber, wie wir hören: deutsch (denn verstanden haben wir kein Wort) vortrug — räumen wir allerdings ihre Stimme von großem Umfang und Kraft, dazu eine gute Schale im italienischen Sinne, überhaupt alle künstlerischen und eines Erfolges beim Publikum sicheren Mittel gern ein. Nur hätten wir, sie selbst betreffend, dem F des Registerwechsels zwischen Brust- und Mittelstimme weniger Reiz- und den höheren Chorden weniger Expedition, im Allgemeinen aber mehr Wärme im Vortrag; in anderer Hinsicht oder eine etwas discretetere und in Absicht auf das Vorkhorn in der Titus-Arie glücklichere Begleitung gewünscht. — Der Geiger, Herr Concertmeister Vennedix aus Salzburg, trug das Sägige, hier noch nicht gehörte und echt Mozart'schen Geistes an der Stirn tragende Violinconcert Mozart's (D-dur) mit Weiße, schönem Ton, reiner Intonation und elegischer Weiße vor, und würden wir uns ganz und unbedingt seiner Meisterschaft haben hingeben können, hätten nicht die beiden Cadenzen des ersten und letzten Sages (— von wem?) bemängelt uns und Zeden aus allen Mozart'schen Diumeln gerissen, daß selbst der Geiger dort nicht ganz rein zu intoniren vermochte. — Daß nach den vielen Einzelheiten, die uns in 11 und wenn man will in 14 Sätzen zu Gehör gebracht waren, das feingedachte und wieder kräftig gemalte Fragment des Mendelssohn'schen „Christus“ — vom großen Chor und den namentlich in diesen Nummern so schön zu Tage tretenden Singbässen des Singvereins vorgetragen — von unnodigähnlich drastischer Wirkung war, brauchen wir nicht hinzuzufügen. Jedenfalls hat es den Wunsch auf's Neue in uns reger gemacht, in jedem Concerte neben mancherlei Einzelheiten wo möglich wenigstens ein größeres Chor-Ganze (etwa die eine Hälfte der Zeit füllend) geüben zu dürfen.

r- Das dritte philharmonische Concert (am Montag den 8. Decemb.) brachte die erste Reonere-Duvertüre von Beethoven — bei weitem das geringfügigste Blatt dieses merkwürdigen Trifoliums — die berühmte, herrliche Passacaglia Bach's in C-dur, von Hrn. Capellmeister Esser im Ganzen sehr geschickt orchestral bearbeitet (ob wir gleich bei dem so entscheidenden Orgelcharakter der Composition die reine Wirkung des Originals vorziehen müssen), eine Arie aus „La Resurrezione“ von Händel, vorgetragen von Hrn. Mayerhofer, die Duvertüre zu Athalia von Mendelssohn und die vierte Symphonie in B von Beethoven. Nachsichender Beifall faub besonders die glänzende virtuose Ausführung der beiden Duvertüren. Von einer kleinen Discoranz abgesehen, in welcher sich Herr Mayerhofer anfänglich mit dem Orchester besand, sang er die Händel'sche Kraftarie mit der ihm stets aus-

zeichnenden Energie und Correctheit. Auch die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie war bis auf einen kleinen Fehler, der im Adagio vorkam und das empfindlich zu schnelle Tempo, in welchem das Trio des Scherzo gespielt und dadurch in nicht zu verantwortender Weiße seines innerlichen Charakters beraubt wurde, eine vortheilhafte.

## Correspondenzen.

### Brüssel.

J. L. Schön im vergangenen Jahre war die Rede davon, hier in Brüssel ein Musikfest nach Art der deutschen zu veranstalten. Die Septemberfeste bieten dazu eine schöne Gelegenheit. Aus dem ganzen Lande strömt die Bevölkerung der Hauptstadt zu, um gemeinschaftlich das Andenken an die Tage der Befreiung und Unabhängigkeit des Vaterlandes zu feiern. Es wäre dies demnach die schönste Zeit ein solches Unternehmen ins Werk zu setzen und durch tüchtige Aufstellungen der Meisterwerke eines Händel, Bach, Beethoven u. s. w. der Masse einen besseren Geschmack einzupflanzen. Die frommen Wünsche des vergangenen Jahres jedoch warten noch bis heute der Erfüllung und statt eines Musikfestes im wahren Sinn des Wortes veranstaltete die Regierung einen Concurß für die besten Musikstärker des ganzen Landes. 60 Musikstärker mit ihren obligaten großen und kleinen Trommeln saßen sich ein und bliesen um die Wette. Bis in 4, eine kleine Nachstadt von 6000 Einwohnern (ante deren drei, Dineten man ein jedes Musikstärker im Durchschnitt zu 60 Mann, so erhält man die respectable Summe von 3600 Bläsern; nun stelle sich der Leiter dieses musikalischen Monstrum durch 4 Tage ein Umwesen in den Mauern einer Stadt treibend vor, und der Schluß kann nicht zweifelhaft werden.

S. Der r 103 gibt irgendwo in seinen Schriften die Beschreibung einer zukünftigen Musikstadt, Euphonia genannt, deren Dacten nur musikalischen Interessen dienen wird. Alle staatlichen Functionen dieser Musikstadt werden von Musikern besetzt werden. So wie es heute schon Dre gibt, die sich ausschließlich nur mit irgend einem Zweige der Industrie beschäftigen, so wird sich vielleicht in der Zukunft auch so eine kolossale Vereinigung von Musikanten bilden, eine Art musikalischer Pflanzstadt, aus welcher die Welt den nöthigen Bedarf beziehen wird. Dieses im Sinne Jouris und Consorten erdachte Uebding hat allerdings für den ersten Anblick etwas Anstößiges und ich muß gestehen, daß diese Utopie seiner Zeit viel Reiz für mich hatte. Der letzte Musikbändemconcurß jedoch hat mich eines Besseren belehrt und in der That wech eine jämmerliche Ertzney was es, verurtheilt zu sein gegen seinen Geschmack und Willen Musik hören zu müssen. Während der 4 Tage, daß dieser monströse Wettkampf dauerte, mußte ein echter Kunstfreund häufig zu Hause bleiben, wollte er nicht seine Ohren an jeder Straßenecke und an jedem Plage einer wüthen Plage ansetzen. Ich meinerseits müßte der Regierung gar keinen Dank für eine solche Conpess und da ich nur zu viel darüber gelagt zu haben glaube, so gehen wir zu etwas Interessanterem über.

Vor einiger Zeit erschien hier ein „Traité complet d'Harmonie théorique et pratique contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords, et les lois de succession qui les régissent, par A. J. Vivier.

Ein umfangreicher Quartband, aus dem wohl die Wenigsten klug werden möchten. Der Autor glaubt in den appogiaturen (Vorhalten) des Dreiklangs der ersten Stufe ein neues System gefunden zu haben. Der Dreiklang der 1. Stufe ist ihm die Quintessenz aller Harmonie und alles entspringt aus ihm. In der Vorrede finden sich die Ansichten des Autors in folgender Weiße formulirt:

Der Zweck dieses Werkes ist:

1. Die Principien aufzustellen, mittelst welchen man den Uebertrag aller Akkorde und die Gesetze, welche dieselben regieren, entdeckt.
2. Die verschiedenen Stellen zu bezeichnen, die ein Akkord in der chromatischen Conleiter einnehmen kann.
3. Alle tonalen und modulatorischen Ausfösungen, deren die Akkorde fähig sind, auf eine rationale Art zu finden.

4. Feste Regeln für die Modulation aufzustellen.

5. Eine neue Art der Beschriftung anzugeben, welche erlaubt den Uebersprung und die natürliche Auflösung eines jeden Akkordes sogleich zu erkennen.

Der Grund, auf welchem das ganze System gebaut ist, liegt in folgenden, des Autors Ansicht nach unumstößlichen Wahrheiten:

1. Der erste Dreiklang (dar oder moll), den das Ohr vernimmt, gibt das Gefühl der absoluten Ruhe.

2. Alle consonanteren oder dissonanteren Akkorde, welche folgen, entstehen gänzlich dieses Charakters und haben vielmehr das unumstößliche Bestreben sich dem erstgehörten Dreiklange zu nähern, so sich oft in ihn auflösen.

Dies ist der Grundzüge des Werkes; die Akkorde, die er durch die appogriaturen des Dreiklanges der 1. Stufe erhält, werden derselben Manipulation unterworfen u. s. w.; logisch durchgeführt kommt er natürlich in die schärfsten Gestaltungen. Diese Andeutungen werden genügen, dem Leser einen Begriff von dem relativen Werth des Buches zu geben. Der Autor selbst mag seine festen Ueberzeugungen haben und es ehrlich meinen, doch ist die rein spekulative Anschauungsweise der Dinge seit Jahren schon — wenn ich so sagen darf — aus der Mode gekommen und in der That was nützen und die schönsten Systeme, wenn ihnen der praktische Nutzen abgeht?

Da wir erst am Beginn der musikalischen Saison sind, so bleibt wenig mehr zu sagen. Lalla Roukh wurde hier schon oft gegeben, der Componist wohnte den ersten Aufführungen persönlich bei und wurde mit Beifall überhäuft. Das Sujet soll dem des Johann von Paris ähneln, nur ist die Scene in den Orient verlegt und dadurch bekam es wieder Reizbarkeit mit dem allbekanntesten Werke Thomas Moore's. Für die Bescherer des Schumann'schen „Paradies und Peri“ wird David's Oper einen schweieren Stand haben. Die Meinungen über das letzte dramatische Werk Schiller's sind sehr geteilt, doch scheint es, daß David noch immer in der Wüste weilt; es ist einmal sein Lieblingsaufenthalt und es hält schwer ihn eine Stunde daraus zu machen. Einzelne genommen finden sich wirklich schöne Nummern vor, im Ganzen genommen jedoch macht es einem matten Eindruck in Folge des Einerlei in der Tonfarbe.

Nächstens kommt die Königin von Saba an die Reihe, doch soll sie nicht bedeutende Hoffnungen erwecken. Auch in Hinsicht des Rienzi von R. Wagner soll man in Unterhandlungen stehen. Neugierigen über Neuigkeiten und doch bleiben die Käufer leer und die Kassen der Theaterdirectoren ebenso.

In Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, muß ich den Leser bis auf Weiteres vertheilen.

## Nachrichten.

Am Leipz. Gewandhaus stehen 3 Sotiren v. Hans von Bülow in Aussicht, deren erste (am 10. d. M.) derselbe mit Fr. Schubert (Nachlass-Sonate in A) begann, und — nach Vorführung von Compositionen von Chopin, Mozart (Ouv., Allemande, Sarabande), Händel (Chaconne) und Bach (Contra- und Pappelge) — mit Rubinstein und Kist (Concertwalzer über Motive aus Gounod's „Faust“ beschloß. — Auch Frau Clara Schumann, welche daselbst anwesend ist, um der Aufführung der Schumann'schen „Faust-Musik“ unter Mitwirkung der Frau v. Wille und des Herrn J. Stockhausen im 8. Gewandhaus-Concert beizuwohnen, hat am 6. Decbr. im Verein mit dem Letztern im Gewandhaus-Saale concertirt. — Ueber Beider Leistungen in Hamburg mit nächstem Gewandhaus-Concert.

In Prag ward eine neue Oper zu böhmischen Texten: Eva Hlana, Musik von Dörfling, mit Beifall (— musikalischen oder nationalem? —) aufgenommen.

Aus München wird berichtet, daß der Geiger berühmten Namens Camillo Sivori (geborener Italiener) in seinen Vorträgen im dortigen

Festtheater durch sein eminentes und alles, was Technik heißt, vollkommen beherrschendes Spiel das Publikum im Ganzen eben so sehr entzückte, als durch die Wahl der von ihm vorgeführten Compositionen einen Theil derselben in sich abließ.

Die 8. Lieferung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf u. Härtel enthält folgende Werke: Die 3. (Eroica-) Symphonie in Es für Orch. op. 55 in C-moll (4 Theil.), die 6. (Pastorale) in F. op. 68 Partitur (2 Theil. 6 Hgr.); die beiden Pianoforte-Sonaten in Es- und C-moll, op. 27. Nr. 1 u. 2; und die D-dur-Sonate, op. 28.

Der Musikverein in Znaim (Mähren) veranstaltete am 5. Decbr., als dem Todestage Mozart's, unter Leitung seines artistischen Directors, Herrn S. Fiby, eine „Gedächtnißfeier“ des eben genannten Tonhelden, in welchem u. A. dessen Es-dur-Symphonie, D-moll-Concert für Piano, und Don Juan-Duette neben verschiedenen Singspielen (Don Juan, Figaro, Requiem) zur Aufführung kamen.

Ein noch unverbürgtes Gerücht will Rich. Wagner an Kist's Stelle zum Capelmesser nach Weimar berufen wissen.

In Florenz brachte die Quartett-Gesellschaft am 25. Novbr. in der 2. Matinee ihres 2. Jahresgangs zum ersten Male Cherubini's (eines gebornen Florentiners) Streichquartett, Johann Beethoven's C-moll-Quartett (op. 18, Nr. 4) und eine Wiederholung des Mendelssohn'schen Dettes für Streichinstrumente. Alle drei Stücke erregten enthusiastischen Beifall und wurde vom ersten sogar eine Wiederholung verlangt, welche demnachst verziehen ist. — Ein in der That anerkennenswerther Fortschritt italiischen Musiktreibens. —

## Wien.

Die Organistenstelle an der evangelischen Filialkirche in Gumpendorf, welche Herr S. P. v. G. vom Herbst 1853 bis jetzt bekleidete, wurde provisorisch Herrn Herm. Gräbner (Gum.) übertragen.

Herr Johann Janothich von Adersheim hat den Text zu verschiedenen Opern vollendet, von denen die eine: „Christine, große rom. Oper in 3 Acten“ (nach einer schwedischen Novelle) bereits erschienen (Wien, im Selbstverlage des Verf.), die andre: „Der tolle Opa“, komische Operette in 1 Act. (nach einer Schafte'schen Novelle) unter der Presse ist. Beide mit der Bemerkung des Vf.: „Den Bühnen und Componisten gegenüber als Manuscript gedruckt.“

Nach dem Communal-Kalender wird das neue Operntheater bei vollem Hause 3000 Personen fassen. Sein Parterre wird 430 Sperrstühle, 250 Sitz- und 200 Stehplätze, sowie 32 Logen enthalten; sein erster und zweiter Rang je 30 Logen; sein dritter Rang außer 6 Logen: 170 Sperrstühle und 280 Sitzplätze; sein vierter endlich 90 Sperrstühle und 400 Sitzplätze. Für den Bau, dessen Vollendung i. J. 1865 bevorsteht, sind vier Millionen Gulden bewilligt.

## Concertankündigungen.

Am Sonntag, den 14. December Mittags halb 1 Uhr im I. Redoutensaal: 1. Concert des Wiener Männergesang-Vereins. (David, die Waise — Chöre von Streich, Wagner, Mendelssohn, Schubert.)

Am selben Tage Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 3. Quartettproduction des Herrn Helmesberger. Quartett von E. Goldmark (neu), Piano-Trio (C-moll) von Mendelssohn. A-moll-Quartett von Schumann.

Am selbigen Tage Abends halb 9 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Sängerin Fräulein Volkholz-Falconi.

Am Samstag, den 20. December, Abends halb 7 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Gesangsleiterin und Professorin am hiesigen Conservatorium.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Seimar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 965. — Ausgaben: Postnachtr. Nr. 1147, Kunst- und Musikalienhandlung: Webers & Böhm, cormos 6. F. Wäcker & Witte. — Abonnements: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postzuschlag: Für 1 Jahr 7 fl. oder 2 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 30 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Sillberg. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Apologismen. (Fortsetzung.) — Rezensionen. — Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias.“ (Schluß.) — Fatales. — Correspondenzen aus Hamburg. — Auch ein Urtheil über Mozart. — Nachrichten. — Concertanmeldungen.

**Die nächste und letzte Nummer d. Bl. kann wegen der den Druck unterbrechenden Feiertage erst am Dienstag den 30. D. ausgegeben werde.**

## Apologismen.

(Fortsetzung.)

Mit der wahren Hälfte des ersten Satzes haben wir nicht lange zu thun. Es ist vollkommen richtig, daß die Instrumentalmusik Gegenstände der Natur nachzuahmen nicht im Stande ist, doch wohl verstanden, Gegenstände, im Sinne von Körper. Es liegt die Darstellung dieser so wenig in ihrem Bereich, daß sie in demselben Augenblick, wo sie es nur versucht, über die Grenze ihres Gebietes hinausgeht, in das der Malerei oder gar Sculptur hinüberschweift und dort elend umkommt, weil ihr Organismus nicht darauf angelegt ist, in einer andern Atmosphäre zu leben, als ihrer eigenen. Daß dies richtig ist, läßt sich weiter nicht beweisen, weil die Behauptung eine durchaus negative ist, einleuchtender aber wird es beim nächsten Schritt, da wir gleich thun werden; zweifelt man daran, so möge man das positive Gegentheil darthun. Wir müssen nämlich weiter gehn und behaupten, daß diese Fähigkeit nicht nur der Instrumentalmusik abgeprochen werden muß, sondern aller Musik. Herr Gerwinus behauptet zwar, die Musik sei jenes im Stande durch die Figur, es gebe „räumliche“ und „optische“ Gegenstände der Höhe und Tiefe, Fülle und Leere, welche durch die Musik angedeutet werden könnten; allein daß dies ein Irrthum sei, wird sich sogleich zeigen, wenn wir die andre Seite des ersten Satzes angehen, wenn wir uns klar gemacht haben werden, ob denn die Musik gar nichts von der Natur nachahmen könne, oder was in ihr Bereich falle. Um nicht zu weitläufig zu werden, wollen wir die Schlüsse kurz hinter einander setzen. In der Erscheinung eines jeden musikalischen Kunstwerkes ist das Wesentliche die der Zeit nach geordnete Aufeinanderfolge von bestimmten, einzelnen oder mehreren zugleich mit einander erklingenden Tönen. Jede Aufeinanderfolge aber ist in ihrem Grunde nichts als Bewegung in einer einzigen Ausdehnung; Folge in der Zeit ohne Bewegung läßt sich schlechterdings nicht denken, Bewegung ist also, wie der Ton der physische, so der metaphysische Kern und letzte Grund aller Musik. In der Erscheinung nun nach bestimmten Gesetzen der Parallellität, des Gegenatzes u. s. w. gemessen und eingetheilt wird diese Bewegung zum Rhythmus. Wenn nun Bewegung das eigentliche Element der Musik ist, so haben wir Etwas in der Natur gefunden, was ihrer Nachahmung zugänglich sein wird, das ganze Reich der Bewegungen. „Vortreflich“, hören wir rufen, „so ist doch Eins gerettet, was wir schon zu verlieren fürchteten und was uns doch so lieb ist. Bewegungen kann die Musik nachahmen? Nun, die Stimmen der Vögel und sonstigen vierbei-

nigen Thiere sind doch gewiß Bewegung, folglich kann und darf die Musik diese nachahmen!“ Nur nicht zu früh triumphirt! Wir haben ausdrücklich oben gesagt, daß die Aufeinanderfolge eine der Zeit nach geordnete sei, daß die Bewegung durch die Ordnung zum Rhythmus werde, der ebendaher aller Musik nothwendig ist. Durch diese Bestimmung sind alle diejenigen Bewegungen ausgeschlossen, welche die Fähigkeit geordnet und nach Gesetzen eingetheilt zu werden nicht besitzen, welche entweder als zu kurz oder als zu unregelmäßig eine Idealisirung zu irgend einer Art von Symmetrie nicht zulassen, wie dies bei jenen Lauten der Fall ist. — Ist aber die Richtigkeit dieser Grundlage anerkannt, so kann selber kein Zweifel mehr darüber stattfinden, daß und warum alle Körper in der Natur sich der Nachahmung durch die Musik entziehen. Wohl existirt nach unserer gewöhnlichen Art zu sprechen ein Gleichartiges in beiden, worauf auch Gerwinus hinauszuwollen scheint, nämlich der Rhythmus in den Körpern und der Rhythmus in der Musik. Allein es ist eben nur ein Gleichartiges, es ist nur ein gleicher Modus der Erscheinungen, während die Erscheinungen selbst den höchsten Grad von Verschiedenheit besitzen. Man mag sich nämlich diesen Sprachgebrauch vom Rhythmus in den Körpern immerhin so erklären, daß das Auge die einzelnen Theile nach und nach durchläuft und so den folgenden immer mit dem vorhergehenden vergleicht und sie gegen einander abmisst, wie in der Zeit die einzelnen Theilchen auf einander folgen und gegen einander im Verhältnis stehen: für die Anschauung, und darauf kommt es hier an, ist in dem Rhythmus der Körper kein zeitliches Moment, die Anschauung faßt den Körper und die Verhältnisse seiner Theile in einem Augenblick, mit einem Schlage; es ist durchaus, wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen, der Rhythmus des Ortes, der Rhythmus der vollkommensten Ruhe. Selbst in dem Beispiel, welches Jemand am ersten Bedenken erregen könnte, läßt sich dasselbe erkennen, nämlich in den Linien, welche ein lange Gebirgszug gegen den Himmel bildet. Hier könnte man bei der Betrachtung von einem nicht sehr entfernten Standpunkte, aus auf den Vergleich geraten, daß, wie das Auge die mannigfach variierten, jetzt sanft oder steil aufsteigenden, jezt allmählich oder plötzlich sich sinkenden Linien in dem Verhältnis ihrer Theile zu einander verfolgt, so auch das Ohr die Zeittheile zugleich mit dem Steigen und Fallen der Melodien heraus hören und in Tönen nachahmen könne. Das Ganze aber beruht auf einer Mangelhaftigkeit unsres Sinnes, und durchaus nicht auf dem Wesen des Objectes. Nehmen wir den Standpunkt aus einer weiten Ferne, oder wo aus das Auge im Stande ist, das Ganze mit einem Male zu fassen, wie es gefaßt werden muß, so haben wir dasselbe, wie bei allen kleineren Körpern, jede Spur einer Bewegung verschwindet, und selbst, wenn Etwas davon vorhanden wäre, was die Musik aufzunehmen könnte, so würde sie damit immer erst an der Grenze des Körpers sein, d. h. da anfangen, wo der Körper aufhört.

Wollte man nun den Rhythmus, den das Auge allerdings in einem Moment erfasst, auflösen in einen bewegten Rhythmus, so hörte mit dem Eintreten dieser Auflösung der Körper grade auf, Körper zu sein; ich ahne dann die Bewegung nach und nicht den ruhenden Körper. Kurz, Ruhe und Bewegung heben sich schlechterdings auf, daher erhellt, daß der Rhythmus der Ruhe vom Rhythmus der Bewegung nicht nachgeahmt werden kann. Wenn nun Herr Gerwinus nichtbedenkenlicher in den Figuren Händels eine Nachahmung selbst epischer Gegenstände zu hören glaubt, so müssen wir nach dem Gesagten behaupten, daß, wenn Händel solches beabsichtigt hätte, er sehr unmusikalisch gewesen wäre; ehe wir jedoch das zu behaupten wagen, wollen wir vorläufig annehmen, daß Herr Gerwinus in einem Irrthum ist, daß er durch Text und eigne Vorträge verleiht, in der Musik sucht, was nicht darin ist — eine Annahme, deren Beweis nicht hier zu unserer Aufgabe gehört, die aber wohl bald von anderer Seite des Näheren untersucht werden wird.

Wir wenden uns zu dem zweiten Satz. Wie sehr wir damit übereinstimmen, daß die Instrumentalmusik bestimmte, begriffliche Gedanken darzustellen nicht im Stande sei, geht aus dem Obigen von selbst hervor. Denn der begriffliche Gedanke im Reiche des Geistes entspricht dem fertigen, ruhenden Objekte im Reiche der Natur. Wie das flüssige Metall in die Form gebracht wird, nach und nach sich abkühlt, und endlich zur festen, fernen, fast undurchbringbaren Masse wird, so konsolidiert sich durch die formende Thätigkeit des Geistes der Guß des Gedankenmaterials zum festen, festen Begriff. Wenn aber die Instrumentalmusik wie alle Musik ihr Dasein nur in der Athmosphäre der Bewegung haben kann, so muß es ihr unmöglich sein, den ruhenden, begrifflichen Gedanken darzustellen. Daß dies Unvermögen für sie kein besondrer Verlust sei, wird noch mehr einleuchtend, wenn wir unten gesehen haben werden, was für Gehalt auf diesem Gebiete die Musik haben kann. Hier wollen wir nur weiter daran erinnern, daß der Zweck, begriffliche Gedanken darzustellen, bei keiner bildenden Kunst, ja selbst bei der Poesie nicht vorliegt. Wollt ein echter Künstler eine Landschaft, eine Schmetterlin, meißelt ein echter Künstler eine Apophante, so ist doch bekanntermaßen nicht jenes Aufgabe und Absicht, einen begrifflichen Gedanken oder gar den bloßen Begriff „Baum“ und „Haus“ und „Meise“ oder „Fremdenzimmer“ mit der besondern Bestimmung des „Aehrenabschneiders“, oder dieses, den Begriff „Götin“ in dem einzelnen Gegenstande vorzuführen, sondern es ist eine poetische Idee, die durch die Form und eigenthümliche Zusammenstellung der Gegenstände, durch Farbe, Stoff u. s. w. vergegenwärtigt werden soll. Bei der Poesie kann man sich leichter täuschen, weil diese Kunst zur Darstellung der Idee eben kein anderes Mittel besitzt, als den Begriff, um der Kürze halber so zu sagen, durch den sie gleichmäßig äußerlich das Bild beschreibt, in dem die Idee ersicht; Zweck aber sind auch hier nicht die begrifflichen Gedanken, sondern nur das Studium für die Anschauung der Idee. Der (mimische) Tanz endlich steht mit den bildenden Künsten in dieser Hinsicht ganz auf derselben Stufe. Wenn also die Instrumentalmusik begriffliche Gedanken darzustellen nicht im Stande ist, so ist sie damit noch nicht finkos — und hier kommen wir auf den dritten Satz. Sie hat einen Gehalt, denselben wie die übrigen Künste, nämlich Ideen. Was für Ideen die Instrumentalmusik zu ihrem Gehalte habe, und nur haben könne, werden wir jetzt nicht lange zu suchen brauchen. Wie es die Malerei und Skulptur nicht in ihrer Macht haben, eine Bewegung darzustellen, mag man sich nach so oft des Ausdrucks bedienen, es sei Leben und Bewegung u. s. w. in einem Gemälde, so kann man von der Musik nicht verlangen, daß sie Ideen in den Bereich ihres Schaffens ziehe, die ihrer eigentümlichen Natur widerstreben, in denen das Moment der absoluten Ruhe ent-

halten ist. Bemächtigen aber wird sie sich auch hier der ganzen Reihe von Ideen, deren Hauptmoment die Bewegung ist, wie wir sie oben schon bezeichnet haben. Die Poesie nimmt auch hier ihre besondere Stellung ein. Sie kann Objekte gar nicht zur Darstellung bringen, nur durch Nennung ihres Namens daran erinnern, sie kann Bewegung, namentlich die stetige Bewegung mit allen ihren unzähligen Nuancen nur in sehr geringem Grade nachahmen. Wie wir aber, wenn wir vor einer Landschaft stehn, die darin gegenwärtige Idee erfasst haben, uns mehr und mehr in das Innere unserer Phantasie zurückziehen, um, ganz von ihr durchdrungen, dieselbe nun auch auf die Stimmung unfres inneren Lebens zu beziehen und zu betrachten, welche Töne und Verhältnisse dort wohl denen im Gemälde entsprechen, durch die Idee angeregt werden, so können und müssen wir auch die Idee der Bewegung, die in dem Musikwerke dargestellt ist, übertragen auf die Bewegungen im Innern des Menschen, die Bewegungen des Gemüthes. Hier ist der Ort, wo wir wenige Worte über Händels Theorie sagen müssen. Händel ist, wie uns scheint, vielfach mißverstanden worden, unter Anderm auch vom Verf. des Aufsatzes in Nr. 46 d. Bl. Derselbe führt als den Gesamtinhalt der Schrift Händels den Satz an, daß die Musik außer den schönen Tonformen keinen weiteren Inhalt habe, und klagt über die Trostlosigkeit dieser Theorie. Allein den Gehalt, Ideengehalt hat Händel doch zugegeben, (sogar selber postuliert \*). Was aber nach unsrer Meinung fehlt, und Veranlassung gegeben hat zu den mannigfachen Mißverständnissen, ist, daß er in Bezug auf die Darstellbarkeit der Ideen sowohl des äußeren, wie des Seelen-Lebens zu früh stehen geblieben ist, den letzten Schritt nicht gethan hat, daß er mit viel zu wenig Nachdruck auf die tiefe Sympathie zwischen den Bewegungen der Natur, und denen des Gemüthes und beider wiederum mit denen der Musik hingewiesen hat, daß er unterlassen hat, auszusprechen, wie grade darum keine Kunst so geeignet ist, die Bewegungen des menschlichen Herzens auszudrücken, weil keine so fähig ist, in ihrem recht eigentlichen Elemente jeder leisesten Regung, jedem Zucken, jedem Pulsschlage, deren jedes der Idee eine neue und besondre Nuance gibt, zu folgen und zu correspondiren. Man könnte hier wiederum einwenden, daß es so ganz im Verliehen Zedes stehe, die Uebersetzung auf das innere Leben zu vollziehen oder nicht, daß wir nie die Nothwendigkeit derselben, d. h. das Vorhandensein eines seelischen Ausdrucks beweisen könnten. Hierauf ist zu erwidern, daß die Uebersetzung sich je nach der Bedeutung des Werkes in höherem oder geringerem Grade von selbst aufbringen werde, daß es aber mit dem Beweisen hier, wie überhaupt bei der Kunst eine eigne Sache sei. Schon die verschiedenen Ideen, welche mit den Kunstwerken in die Erscheinung treten, aus diesen heraus zu demonstrieren, wie man den pythagoräischen Lehrsatze beweist, ist nicht bei der Musik allein eine höchst mißliche Sache. Man mache nur einmal den Versuch, aus einer Landschaft, einem Kopf, einer Statue, einem poetischen Werke die Idee bis ins Detail heraus demonstrieren zu wollen, man wird bald an allen Ecken auf ein subjectives Gebiet gerathen, was das Zwingende aufhört — nicht anders als bei einem Streichquartett. Nur die allgemeine Idee mit ihren bedeutendsten Nuancen wird man nach allseitiger Erwägung des Werkes objectiv fassen können, und das Specielle derselben und ihre weitere Bedeutung für die höheren Epochen kann nur durch die Anschauung eines Leben gewonnen werden, muß ein künstlerisches Auge aus dem Gemälde, aus der Natur heraussehen, der poetische Sinn aus

\* Diesen Umstand scheint allerdings der geehrte Herr Verfasser des „Essenens Zehntheilens“ in Nr. 46 übersehen zu haben, indessenfalls derselbe sich ohne Zweifel mitler würde angedrückt haben.

dem Gedichte herauszulesen, aus dem musikalischen Kunstwerke herauszören — das musikalische Ohr. Wir wollen hier nicht mit Schlagwörtern die „Mysterien der Kunst“ Fokuspunkt treiben, allein wir haben hier eine Sprache, die durch andre Dinge redet, als durch Begriffe; eine Melodie redet, und sie redet zu dem, der Ohren dafür hat, so deutlich, wie zu dem Philosophen der Begriff. Wer nicht hört, dem kann man mit Ausnahme von sehr wenigen Fällen einen Beweis nicht liefern. Wenn demgemäß der Instrumentalmusik Sinnlosigkeit vorgeworfen wird und Unfähigkeit, durch Ausdruck in Begriffen sich selbst gewissermaßen zu legitimieren, so befinden wir uns in dem sonderbaren Falle, die Anlage als nur in der mangelhaften Organisation der Ankläger beruhend zurückzuweisen, so weit sie nicht durch Obiges widerlegt ist. Wir sind außerordentlich weit entfernt, mit dieser Zurückweisung unersetzlich neuen ein Vornurms machen zu wollen — nicht wäre albernere als das —; wir wollen damit nur bemerken, daß es auch in der Kunst ein Egotisches gibt, nicht anders als in der Wissenschaft. Wenn nun dem denkenden Geiste gestattet ist, sich bis zu einer fast schwindelnden Höhe des reinen Gedankens und der Abstraktion zu erheben, warum soll es dem anschauenden Geiste nicht gestattet sein, sich bis in die innerlichsten Tiefen der Anschauung zurückzuziehen, wozin ihm zu folgen nur dem Geistesverwandten, nur dem künstlerisch Sehenden und Hörenden vergönnt ist? Wenn unter hundert sonst braven, respectabel gebildeten Menschen kaum zwanzig vermögend sind, einem Spinoza, Kant, Schleiermacher, Hegel zu folgen und sie mehr als halbmechanisch zu verstehen, obgleich sie gefunden Verstand besitzen, warum soll sich die Kunst mit einem Male alles Egotischen einschlagen, warum soll es ihr zum Vornurm gemacht werden, wenn ihre Sprache nicht ohne weiteres von Jedem verstanden wird, der zwei gesunde Ohren hat? Wer aber diese Sprache versteht, der kann auch kontrollieren, ob der Componist die Idee festgehalten, wenn man so sagen darf, ob er wirklich ein einheitliches Werk mit einer Idee und einer Form, und beides wiederum nur als Eins geschaffen, oder ob er äußerlich und mechanisch Afford an Afford, Stück an Stück gereiht hat, ob er willkürlich von Einem zum Andern springt u. s. w. — er bedarf dafür keiner andern Controle. Damit aber stehen wir am Schluß des ersten Theils, indem wir nur noch zeigen wollen, wie die obigen Anlagen noch weniger berechtigt sind, wenn sie zu Gunsten der Vokalmusik gegen die Instrumentalmusik erhoben werden.

Uns will es nicht anders scheinen, als läge hier ein sonderbarer Widerspruch vor. Hat nämlich die reine Musik keinen Gehalt, ist sie sinnlos, wie kann sie sinnvoll werden im Verein mit dem Wort? Umgekehrt: ist die Musik im Stande, in Verbindung mit dem Worte Ideen darzustellen, warum kann sie es nicht allein? Das Wort thut zu der Musik doch nichts hinzu oder hinweg? Was ist denn, so müssen auch wir fragen, ein Kunstwerk von der Gattung der Vokalmusik und wie entsteht es? Es ist doch die Vergegenwärtigung einer und derselben künstlerischen Idee in zwei durch Coincidenz der Zeit verbundenen Substraten, dem gesprochenen Wort und dem klingenden Ton. Es entsteht doch dadurch, daß der Künstler entweder, wenn er beide Substrate selbst beherbergt, dieselbe Idee zugleich in zwei Formen, also gleichsam zwei Kunstwerke zugleich vor seiner Phantasie stehen sieht, oder, wenn nur das musikalische, daß ihm bei der Betrachtung des einen schon fertigen Kunstwertes die darin ausgedrückte Idee sofort in einem zweiten aufsteigt, dessen Form und Stoff ihm von der eigentümlichen Beschaffenheit seiner Phantasie bedingt wird. Die Idee muß demgemäß ebensoviele aus der von allem Text abgelösten Musik herauszubringen sein, als sie in dem bloßen Text sich vergegenwärtigen muß — ein Grundsatze, der in der ewig wiederholten Forderung von Uebereinstimmung zwischen

Text und Musik längst anerkannt ist \*). Der wirklich künstlerisch Hörende muß also dies als den springenden Punkt bei einem Viede, einem Oratorium, einer Oper betrachten; klammert er sich dagegen nur an die Worte und die ausgesprochenen Begriffe, um von diesen erst das Verständnis der Musik zu erbiten, so hört er Musik in sehr unmisslicher Weise \*\*). Was im Einzelnen die Fähigkeit der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik betrifft, so sind bei den einzelnen Sätzen oben hinreichende Andeutungen darüber gegeben.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

F. X. Lieb. Vier Fugen für die Orgel oder das Pianoforte. Op. 7. Offenbach, André.

Wer heutzutage Fugen schreibt und denselben ein mehr als ephemeres Dasein wünscht, muß nothwendig zwei Forderungen erfüllen: er muß Themen von wirklich tiefen und ausgiebigem Gehalte zu erfinden wissen, und muß der Behandlung auch, abgesehen von correcter Construction und Stimmführung, etwas von eigenem individuellem Leben mitzutheilen haben. Bloße formelle Nichtigkeit betrachten wir nicht als Vorzug, sondern setze sie als selbstverständlich, als Folge guter Schule, voraus. Diese Forderungen erfüllen die vorliegenden Fugen nicht; die Themen sind über die Maßen einfach und gewöhnlich, die Durchführung fehlerlos und correct, aber völlig leblos und steif. Als Studien für Schüler in der Theorie oder im Orgelspiel mögen sie ihre Dienste leisten können; aber von der Studie zum selbständigen musikalischen Kunstwert ist ein weiter Weg.

Alb. Lottmann. Vier Tonmährchen für Pianoforte. Op. 2. Leipzig, Hofmeister.

Von diesen vier Frau E. Schumann gewidmeten Stücken, gibt uns das erste (G-dur) „in Form einer Suite“, nach kurzer Einleitung eine ziemlich salomnartige Melodie mit Sechszehntelbegleitung, von einem Zwischensatz (G-moll) unterbrochen, worin die linke Hand eine sehr geschäftige Sechszehntelfigur zu den Achtel-Akkorden der rechten durchführt, unterbrochen von der Melodie des Hauptsatzes; weder formelle Arbeit noch Inhalt erregt besonderes Interesse, von poetischer Stimmung, welche der Titel verspricht, ist nichts zu spüren. Das zweite (Ballade, G-moll), ein getragenes Stück, bewegt sich nur in bekannten Phrasen und leidet dazu an rhythmischen Unebenheiten; der Zwischensatz lautet gar so:

Nr. 3 (A-dur) überrascht noch mehr: sie ist von Anfang bis zu Ende im Hüpfritt geschrieben; welche künstlerische Intention

\*) Die Differenz zwischen der Ansicht des Herrn Verfassers des Artikels in Nr. 46 und den obigen Sätzen liegt auf der Hand.

\*\*) Bei einer wissenschaftlichen Analyse wird man natürlich diesen Weg, wenn auch etwas anders, einschlagen.

den Componisten dazu genötigt hat, wissen wir nicht, das Stück ist durchweg gezwungen und langweilig. Auch das vierte Stück (D-dur), einfach beginnend, wird gegen die Mitte hin in lebhaften Figuren und Harmoniesprüngen sehr vorlaut, mit Mühe sind wir den Weg zum Thema zurück. Wir meinen, der Componist sollte uns nicht poetisch stimmen wollen, ehe er einmal seine Kräfte richtig zu würdigen und Eigenes von Fremdem zu unterscheiden gelehrt hat.

Carl Hering. Bunte Bilder, 12 Stücke in Fünffingerlage für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 65. Berlin.

Eine anmutige und geschickt durchgeführte Idee, den ersten Anfängern im Clavierspiel neben einfachen und ohne Schwierigkeit auszuführender Melodien durch die reiche Begleitung der linken Hand, die der Lehrer zu übernehmen hat, und durch zugefügte Ueberschriften schon früh eine Ahnung von etwas Höherem in der Musik beizubringen. Gewiß würde das Verständniß für Musik sicherer allgemeine Verbreitung finden, wenn dem ersten Unterrichte viele dergleichen Uebungen, von geschickter Hand geleitet, zu Grunde gelegt würden, statt daß vielen Hunderten durch die mechanische und trodne Behandlung der Anfangsgründe die Lust für immer verdorben wird. Wir können daher diese „bunten Bilder“ den Lehrern und Lehrern nicht angelegentlich genug empfehlen.

L. Steinmann. Die gesammte Claviertechnik. op. 9. Potsdam, Stein.

Der Verfasser will, wie er im Vorworte sagt, in diesem Werke etwas umfassenderes und dabei wohlfeileres liefern, als die früheren, welche technische Uebungen geschrieben; vorweist aber daneben für die, welche noch weiter fortfahren und die Anwendung der Technik lernen wollen, auf eine Reihe größerer Etüdenwerke, vorzüglich die Köhler'schen. Sein Werk zerfällt in zwei Theile: 1. Mechanische Uebungen (Uebungen mit stützhaltender Hand, in enger und weiter Handlage, mit Doppelgriffen, dann Uebungen mit fortrückender Hand, mit fortrückenden Fingern, Springübungen, Vorübungen, Uebungen im Unter- und Ueberlegen); 2. Die musikalischen Grundformen (Conterce verschiedener Art, der verschiedenen Art, zusammen angeklungen und gedehnt, mehrstimmige Uebungen, dramatische Gänge mit Doppelgriffen, Uebungen in weiter Lage u.). Das Werk, aus Erfahrung hervorgegangen und mit Umsicht und Fleiß zusammengestellt, wird gewiß einer systematischen Ausbildung in der Technik mit Nutzen zu Grunde gelegt werden.

## Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias.“

(Schluß.)

Einen schwierigeren Standpunkt haben wir, wenn wir in anderer Beziehung der Mozart'schen Bearbeitung gegenüber treten. In letzterer sind nämlich die Worte: „Denn es ist uns ein Kind geboren und ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter; und sein Name wird heißen:“ — dem Solo = Quartett übergeben, und erst mit den Worten: „Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedensfürst“ fällt der Chor ein. Händel hat das Stück gleich zu Anfang „Chorus“ überschrieben. Mozart aber hat zu Anfang „Solo“ und bei dem Textworte „Wunderbar“ hat er „Tutti“ vorgeschrieben. Möglich auch, daß diese Worte — von einem Andern, als von Mozart beigestiftet sind, wie sich denn noch andere Stellen in der gedruckten Partitur vorfinden, deren Echtheit als Mozart'sche Bearbeitung man mit Recht bezweifeln kann. Mag dem nun sein, wie ihm wolle, uns erscheint die Trennung des Textes in „Solo“ und „Chor“ als ein Effect rein äußerlicher Art, und der deswegen musikalisch unbedenklich ist, weil eine solche Trennung nicht aus dem Texte

hervorgeht, nicht im Texte liegt, und weil Händel das Hervorheben der Namen des Erlösers durch andere und rein formelle Mittel bewirkt hat. Händel läßt zu Anfang des Chors die Stimmen nur vereinzelt und paarweise eintreten, erst bei den Worten „und sein Name soll heißen“ schießen sich die vier Stimmen zusammen, machen eine kurze Pause, und fallen dann gleichzeitig und homophon mit dem Worte: „Wunderbar“ ein, während die Violinen anfangen, in lauter Schlegelnoten über ihnen zu schwirren und zu fladern wie ein Weihnachtskätzchen. Das ist eine Stelle, geeignet zum fortissimo, um seine ganze Stimme auszuföhren, wie das vorhergehende „und sein Name soll heißen“ den zusammentretenenden Stimmen gestattet, in einem crescendo mehr und mehr herauszutreten. Der Chor mag Veranlassung zu einer Steigerung bieten, zu einem Uebergehen von einem p oder mezza voce zu einem ff.

Der Messias bietet noch zwei in doppelter Beziehung analoge Beispiele in den Chören des ersten Theils „Er wird sie reinigen“ und „Sein Joch ist sanft“. Ersten haben sie mit dem vorhin erwähnten Chor „Denn es ist uns ein Kind geboren“ eine allgemeine formelle Ähnlichkeit in der Behandlung und Theilung des Textes, in dem allmählichen Eintreten der Singstimmen und in ihrem Zusammentreten mit obligaten Orchester-Stimmen bei der zweiten Hälfte des Textes. Außerdem ist bei ihnen in der Mozart'schen Bearbeitung erst das Solo, später das Tutti vorgeschrieben; Händel schreibt wieder gleich zu Anfang Chorus oder Tutti vor. Es ist auch kein Zweifel, wenn man die hier in den englischen Partitur-Ausgaben (vorangelegt, daß sie mit den handschriftlichen Original-Vorlagen möglichst genau übereinstimmen, welches aber zum Theil noch zu bezweifeln ist) vorgeschriebenen Schluß mit den bei den anderen Chören und Solos vorgeschriebenen Schülüssen vergleicht, daß alle drei Sätze nur für Chor bestimmt sein können. Ein wichtiger Zeuge ist uns aber wiederum Burney, aus dessen Bericht über die erste Aufführung des Messias beim Händel'sten im Jahre 1748 (Commemoration of Handel, S. 74 ff.) mit feiner Silbe hervorgeht, daß damals bei oder neben den Chören zur Abwechslung ein Solo-Quartett angewendet wurde. Hätte man gegen Partitur und Herkommen eine Aenderung unternommen, so würde es Burney auch hier bemerkt haben. Im Gegentheil, es wird die in der ältern englischen Partitur vorgeschriebene harte Weise Wiedergabe dieser Sätze als die ursprüngliche und der Händel beabsichtigte und so wahrcheinlicher und gewisser, da Burney bei Gelegenheit der zweiten Aufführung des Messias bei demselben Feste auf die Besetzung eines Chors durch abwechselnde Solo- und Chorstimmen zu sprechen kommt und diese Besetzung als eine Aenderung bezeichnet. Nach seinen Mittheilungen wird man sogar zu der Ansicht geführt, daß die Anwendung dieses Mittels contrastirender Wirkung bei den Chören des Messias allem Anschein nach zuerst in England aufkam. Wir sagen „allem Anschein nach“, weil uns eine frühere Anwendung nicht bekannt ist. Bei dem Chore „Hoch thut euch auf“ im zweiten Theile werden wir auf diesen Gegenstand zurückkommen.

Mit dem Chor „Denn es ist uns ein Kind geboren“ und mit dem darin erreichten Gipfelpunkt musikalischer Wirkung schließt der eigentlich prophetische Theil des Werkes. Aber wie kann Händel von diesem Höhengpunkte herabsteigen? Was wird er folgen lassen? Wir haben gesehen, daß sich viermal der Reigen von Recitativo, Arie und Chor, erstere beide — Recitativo und Arie — jedesmal für eine andere Stimme, erst für Tenor, dann für Bass, dann für Alt, dann wieder für Bass wiederholt hat, und sich in dem letzten Chore die größte Zwerfheit und Energie auspricht. Händel greift jetzt zum Contraste. Er erinnert sich der Weisen, welche er in seiner Jugend von den Pifferari in den Straßen Roms zur Weihnachtszeit spielen gehört hat, und bildet auf solchen Unterlagen ein anmuthiges Pastorale für Streichinstrumente, welches den Hörer unter den wolkenlosen Himmel und auf die Schafweiden Judäas zu verlegen vermag. Händel hat das Stück „Pif.“ (Piva? Pifferaro?) überschrieben. Und nach diesem Stück,



nommen, welche bemerkt zu werden verdient. Das erstemal wurden die abwechselnden Halbchöre von allen Sängern, welche zu einer Chorstimme gehörten, gesungen; diesmal aber, um den Contrast zu erhöhen, nur von drei Solofängern, bis ungefähr zum 33. Takt, wo von jeder Seite des Orchester und mit allen Instrumenten vereint der volle Chor ausbrach „Er ist der König der Ehren“. Dies hat eine höchst wunderbare Wirkung und brachte mehreren Mitwirkenden Thränen in die Augen. — Das war doch eine pathologische Wirkung!

Wie die Auferstehung, so ist auch die Himmelfahrt Christi nicht erzählt, sondern nur angedeutet in dem Recitativo „Zu welchem von den Engeln“ (Erörter 1, 5), dem Chor „Laßt alle Engel des Herrn anbeten ihn“ (Erörter 1, 6) und der Arie „Du suchst auf zur Höh, das Gefängniß hast du gefangen und für die Menschen Gaben empfangen“ (Psalm 68, 19). In der Mozartschen Bearbeitung steht von diesen drei Sätzen nur das Recitativo, welches in seiner Zusammenfassung und Beziehungslosigkeit unverständlich erscheint. Die ausgelassene Arie enthält die Begründung der folgenden Sage des zweiten Theils in sich; denn unter den „Gaben“, welche Christus für die Menschen empfing, ist die Verkündigung des Evangeliums einbezogen. Und hierauf beziehen sich die folgenden Sätze, welche ohne jene Arie etwas unverständlich erscheinen, nämlich der Chor: „Der Herr gab das Wort, groß war die Menge der Boten Gottes“ (Psalm 68, 12); die Arie „Wie lieblich ist der Boten Schritt, sie kündigen Frieden uns an“ (Jesaias 52, 7) und der Chor „Ihr Schall gehet aus in jedes Land und ihr Wort an alle Enden der Welt“ (Psalm 19, 5).

Als Jesus seine zwölf Jünger ansandte, im jüdischen Lande zu predigen, sagte er zu ihnen: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert“ (Matth. 10, 34). Und wie er gesagt hatte, so geschah es. Die Verbreitung seiner Lehre bewirkte eine allgemeine Aufregung und erregte Haß und Verfolgung. Hierauf bezieht sich die Arie „Worum toben die Heiden“ (Psalm 2, 1—2) und der Chor der Heiden „Auf, zerreißt ihre Bande“ (Psalm 2, 3). Aber was vermag der Mensch in seinem Grimm gegen Gott? In diesem Sinne recitirt und singt der Tenor (Recitativo und Arie) „Aber der im Himmel wohnet, lachet und spottet ihrer. Du zerstückst sie mit eisernen Scepter, du zerstückst sie zu Scherben“ (Psalm 2, 4, 9). Deshalb, und weil Gott Sieger bleibt über seine Feinde, singt der Chor lobpreisend: „Halleluja, denn Gott der Herr regiert allmächtig“ (Offenbarung 19, 6, 16; 11, 15).

Der dritte Theil des Oratoriums ist mehr, als die vorhergehenden Theile, dogmatischen Inhalts. Wie der zweite Theil das Werk der Erlösung in der Geschichte des Lebens Jesu, dessen Leiden, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt zur Darstellung bringt, so vollzieht sich im dritten Theile das Werk der Heiligung, welche auf Erden im Glauben begonnen und im zukünftigen Leben vollendet wird. Die Herrlichkeit und Herrschaft Christi, seine zukünftige Offenbarung und Wiederkunft zum Gericht, der feinde und sterbende Christus, der Christus in und über uns — ist sein Inhalt. Wie würde der Gedanke, das Oratorium sei mit dem zweiten Theil geschlossen und sei der dritte Theil überflüssig, schon der Vorstellung, welche das Neue Testament von der Mission des Erlösers gibt und dem Glauben, welchen wir als Christen bekennen, widersprechen! Der Text des Messias ist von vornherein nicht, wie bei anderen Oratorien, darauf angelegt, das Leben und die Thaten Christi dramatisch anschaulich zu machen, sondern die Christus-Idee, wie sie in den Schriften niedergelegt ist und in der Christenheit lebt, zu entwickeln. Die Geschichte dieser Entwicklung schließt mit dem Werk der Heiligung, welches im dritten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses eine dogmatische Form und im dritten Theil des Händel'schen Messias eine musikalische Darstellung gefunden hat.

Möge man den musikalischen Glanzpunkt des Messias in die Chöre legen — u n s wurzelt die Messias-Idee, wie sie in Hän-

del's Oratorium zur Entfaltung und Ausbreitung gelangt, in der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ u. s. w. — Diese Arie ist der Anfang und Schlüssel des dritten Theils. Wie Hecker den Messias „eine christliche Epöpe in musikalischen Klängen“ nennt, so ist diese Arie ein Glaubensbekenntnis in lyrisch musikalischer Form. In dem frommen und zuverlässig gläubigen Ausdruck, der ihr innewohnt, erfüllt sie bezeichnend den Kern, der in dem Compositoren mächtig und tiefkräftig war. Sie erklärt uns die besondere Pietät, welche Händel zeitlebens für seinen Messias hatte und macht die Verdichte seiner Zeitgenossen über seine Frömmigkeit glaubhaft. Namentlich ist es eine Mittheilung von Hawkins, welche uns durch jene Arie in's Gedächtniß gerufen wird. Hawkins sagt über Händel (History of music, V. 408): „Er war ein Mann von tadellosen Sitten und bezeugte sein ganzes Leben hindurch ein tiefes Gefühl für Religion. Gesprächsweise pflegte er häufig zu erklären, daß er gerne Bibelstellen in Musik setze und daß die Betrachtung erhabener Psalmprüche oft zu seiner Erbauung beigetragen habe. Gegen Ende seines Lebens bildeten sich diese Gefühle aus zu einer wahren und vernünftigen Frömmigkeit, welche von einer immer gleichen Ruhe des Gemüths begleitet war. Während der letzten zwei oder drei Jahre seines Lebens pflegte er dem Gottesdienste in der St. Georgenkirche, zu deren Pfarre er gehörte, beizuwohnen, und da habe ich ihn, während des Gebets, auf seinen Knien gesehen und in Blicken und Gebärden mit dem „Ausdruck inniger Andacht.“ — Ein solches Zeugniß ist wohl geeignet, die Ansicht, welche in Händel, im Gegensatz zu dem strenggläubig gedachten J. S. Bach, nur einen Mann der Welt sehen will, einigermassen zu entkräften. Wäre Händel für die Stimme des göttlichen Befehls taub gewesen, würde wohl das Werk, in dem er ihn besungen, etwas anders aussehen.

Der dritte Theil beginnt mit dem Ausdruck gläubiger Gewissheit in der Sopran-Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet; und obgleich mein Leib verweset, wird dies mein Auge Gott doch sehn. Denn Christ ist erstanden von dem Tod, der Erstling derer, die schlafen“ (Hieb 19, 25, 26; 1. Kor. 15, 20). Wie diese Arie, so beziehen sich auch die folgenden Sätze auf die Auferstehung der Todten, weiterhin auf das jüngste Gericht und das ewige Leben. Zuerst kommt der Chor „Durch Einen kam der Tod; durch Einen kommt auch der Todten Auferstehung“ (1. Kor. 15, 21, 22); dann das Recitativo „Werk auf!“ (1. Kor. 15, 51) mit der (bei Mozart gekürzten und veränderten) Arie „Sie schallt, die Posaun und die Todten auferstehen“ (1. Kor. 15, 52, 53); hierauf das Recitativo „Dann wird erfüllt“ (1. Kor. 15, 54) mit dem Duett „O Tod! wo ist dein Stachel? Hölle! wo ist dein Sieg?“ (1. Kor. 15, 55); der Chor „Dreum Dank sei dir Gott“ (1. Kor. 15, 57); die Arie „Ist Gott für uns, wer kann uns schaden?“ (Römer 8, 31, 33, 34) — und nun zum Schluß das Loblied der Erlösten und Seligen in dem Chor „Würdig ist das Lamm“ u. s. w. mit der Fuge „Amen“ (Offenbarung 5, 9, 12, 13; 7, 10, 12). — Das wäre der Gang des textlichen Inhalts im 3. Theil.

Besonders möge noch Folgendes bemerkt werden. In der Mozartschen Bearbeitung ist der Chor „Durch Einen kam der Tod“ u. s. w. in vier Sätze getrennt, von denen jeder einzelne als „Coro“ bezeichnet und verschieden instrumentirt ist. Burney nennt in seiner Beschreibung des Händel'sten im J. 1784 den Chor in zwei abwechselnde Halb- und Ganzchöre. Nach seinem Bericht (Commemoration of Handel, S. 68) waren die „Halbchöre“ mit dem Text „Durch Einen kam der Tod“ und „Denn wie in Adam Alle sterben“ bei der damaligen Aufführung des Messias nur mit drei Solofängern bei jeder der vier Stimmen besetzt und wurden der englischen Partitur-Ausgabe gemäß, ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Dies contraktierte herrlich, wie sich Burney ausdrückt, mit den darauffolgenden vollen Chören. Burney macht hierbei noch die Bemerkung: „Die Wirkung des Contrastes in diesen Sätzen, welche wechselseitig ohne und mit Instrumenten



gelungen wurden, war so angenehm und so schlagend, daß ein öfterer Gebrauch eines so leichten Hilfsmittels wohl zu wünschen wäre. Es geht aus dieser Äußerung wiederholt hervor, daß damals eine solche auf Contrast berechnete Besetzung noch ungewöhnlich und selten gebraucht war. In der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft sind die beiden Sätze, welche Burney „Halbhörner“ nennt, als Duartette bezeichnet. Mit welchem Rechte, können wir nicht sagen. An der Echtheit einer Tradition dürfte man nach Burney's Worten wohl zweifeln.

Bei der zweiten Aufführung des Messias während des Händel-festes 1784 wurden ferner nach Burney's Bericht (Commemoration, S. 112) im Schlußchor „Würdig ist das Lamm“ und im Halleja-Chore zum Schluß des zweiten Theils auch Posaunen angewendet, welches das erstemal nicht geschehen war, und, wie Burney sagt, „eine neue große Wirkung“ hervorbrachte. Also wieder eine Neuerung und Abweichung vom Original, gegen deren Zweckmäßigkeit wir aus musikalischen Gründen nichts einwenden können, und der wir nur bedauern hier erwähnen, um wiederholt die Unsicherheit der Tradition zu zeigen, wenn man eine solche hier annehmen wollte. Händel hat nämlich bei diesem Chor, außer Orgel und Streichinstrumenten, nur zwei Trompeten und Pauken vorgeschrieben. So ist der Chor auch in der älteren Partitur nach dem Original gedruckt. Alle späteren Partituren, die wir gesehen haben, die Mozart'sche Bearbeitung eingeschlossen, bringen ihn mit veränderter Instrumentierung.

Nach sei eines eigenthümlichen Widerspiels gedacht, welches, wofern unsere Vorlagen richtig sind, auf die verschiedene und veränderliche Bedeutung, vielleicht auch die falsche Auslegung gewisser Tempo-Bezeichnungen ein Licht wirft. Der zweite Theil im Schlußchor des Messias, welchem die Worte unterliegen: „Alle Gewalt und Preis und Macht und Lob gehört dem“ u. s. w., ist in der englischen Partitur, welche den Messias in der Gestalt, wie er ursprünglich aufgeführt wurde, wiedergibt, mit dem Wort „Larghetto“ bezeichnet. Eben so (und mit der metronomischen Tempobestimmung  $\text{♩} = 72$ ) ist er bezeichnet in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft. Larghetto ist die Verkleinerung von Largo und zeigt demnach einen Grad der Bewegung an, welcher etwas weniger langsam ist, als Largo. Beide Wörter haben aber zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Bedeutung gehabt. In neuester Zeit bezeichnet Largo (wenn man nämlich fünf Haupttempi: Largo, Adagio, Andante, Allegro und Presto annimmt) das langsamste Tempo, also langsamer als Adagio. Leopold Mozart versteht unter Largo „ein noch langsames Tempo“, als Adagio pesante, und dieses ist bei ihm etwas langsamer als Adagio. Bei Clementi ist umgekehrt Adagio langsamer als Largo und nimmt bei ihm Larghetto den Grad ein, welcher ungefähr in der Mitte liegt zwischen Adagio und Allegretto oder Moderato. Der Flötenspieler Duany, welcher im J. 1727 in London Händel persönlich kennen lernte, auch den Aufführungen seiner Oper „Admetus“ bewohnte, schwankt bei der Tempobezeichnung „Larghetto“ zwischen Andante und Adagio cantabile (letzteres ist weniger langsam als Adagio assai). Nach Koch's Lexicon ist das Tempo des Larghetto gewöhnlich dem des Andante gleich. Lassen wir's mit diesen Erklärungen genug sein und schlagen wir nun die Mozart'sche Bearbeitung des Messias auf, um zu sehen, was hier an der Stelle, wo Händel das „Larghetto“ vorgeschrieben hat, angegeben ist. Wir lesen hier nichts anderes als — „Allegro.“ — Es ist hier nicht der Ort, auf die Mehrdeutigkeit der Tempobezeichnungen näher einzugehen. Jedemfalls scheint uns aber der Fall eine Warnung vor dem allzu schleppenden Tempo zu enthalten, welches man verleitet durch die an andere Zeiten und Länder gebundene und verschiedene Bedeutung des Wortes, den mit „Larghetto“ bezeichneten Sätzen in den Oratorien von Händel, z. B. der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ zu geben geneigt ist.

## Vocales betreffend.

Der durch die uns zugewiesenen Manuscripte, deren Entscheidung in dieser und der noch folgenden einen Schlußnummer befaßt werden muß, beschränkte Raum verbietet uns leider sowohl des trefflich gearbeiteten Goldmark'schen Quintetts nebst des Schumann'schen A-moll-Quartets in gewohnter würdiger Vorführung durch das Hellmesberger'sche Quartett, nicht minder der trefflichen Leistung des als Sängern bereits acclimatirten Fräulein Bettelheim auch als Pianistin (C-moll-Trio von Mendelssohn) in detaillirter Besprechung zu gedenken; als auch über irgend welche sonstige an demselben Tage (14. Dezember) stattgehabte oder auch bevorstehende Concertaufführungen überhaupt noch referiren zu dürfen.

## Correspondenzen.

### Hamburg.

-I- Der Sängerverein unter Leitung des Herrn Voigt brachte in seinem Kirchenconcert am 18. October Mendelssohn's Motette „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir“, Bach's Motette „Fürchte dich nicht“ und eine Vocalmesse vom Hauptmann zur Ausführung. Besonders die Mendelssohn'sche Motette gelang in der Ausführung. Noch ein anderer a-cappella-Chor war hier vor kurzem zu hören: Der mecklenburgische Schloßchor aus Schwerin. Der Musikdirector des Chors, Herr D. Kadé, hatte im Vorzuge sämmtlicher Musikstädte eine so manierte Richtung, daß man unmöglich Freude an ihnen haben konnte.

Im ersten phiharmonischen Concert hörten wir Franz Pachner's Suite, die, wie an anderen Orten auch hier allgemeinen Beifall fand. Namentlich die „Präudien“ und die Fuge mit Introduction erstukren uns als sehr bedeutend. Auch der Menuet mit Trio ist von sehr schöner Klangwirkung. Die Variationen (es sind ihrer 23), scheinen uns nicht alle auf der Höhe des Ubrigen zu stehen. Von einer Taubert'schen Symphonie, die wir vor einigen Tagen unter persönlicher Leitung des Componisten hörten, können wir nicht viel Gutes berichten. Der thematische Inhalt derselben ist für eine Symphonie gar zu unbedeutend.

Frau Clara Schumann und Herr Julius Stöckhausen waren einige Zeit Gäste unserer Stadt. Frau Schumann spielte im phiharmonischen Concert Robert Schumann's A-moll-Concert, ferner in zweien von ihr in Gemeinschaft mit Hrn. Stockhausen veranstalteten Concerten das Schumann'sche Clavierquintett und die Variationen von Brahms über ein Thema von Händel. Von letzteren möchten wir glauben, daß sie in einem kleineren Raume, als unter großer Concertsaal ist, mehr am Platz gewesen wären. Herr Stockhausen sang in diesen Concerten Schumann's und Heine's Hederichs „Winterliebe“ und die größere Cäcile aus Schubert's „Winterreise.“ Es geht jetzt das Gerücht, daß man mit Herrn Stockhausen wegen Uebernahme der Direction der bisher unter Leitung des Herrn Grund stehenden Singacademie unterhandelt. Ob und wie viel Wahrheit an diesem Gerüchte ist, kann ich nicht sagen.

Die Singacademie des Herrn Ludwig Döppe, ein erst in dieser Saison zusammengetretener und mit der früheren Academie des Herrn Gräbener verhältnismäßiger Verein, bereitet das Requiem von Kiet zur Ausführung vor.

## Einem Briefe des Herrn Bagge aus Leipzig entnehmen wir Folgendes :

„Ich habe bisher in der fetsamen Meinung gelebt, daß das neue Wien, wie es sich seit vier Jahren musikalisch entwickelt hat, wohl mindestens quantitativ sich mit Leipzig messen könne. Die Erwartung von acht Tagen scheint mich eines andern belehren zu wollen. Hören Sie, was mir seit Montag den 8. Abends, wo ich hier ankam, alles begegnete. Kaum hatte ich mich der Reiseleider entledigt, und die bringenden Besuche gemacht, so wurde ich schon für Dienstag in eine Privatsoirée geladen, wo Frau Schumann (deren einige Tage vorhergegangenes Concert mit Stockhausen sowie die Fankmusik ich leider veräumt hatte),

die Krone des Abends war. Ich hörte von ihr mit hiesigen Musikern (worunter David und Grabau) das Es-Quartett Schumann's spielen, welches mir in den häuslich begrenzten Räumen allemal einen bedeutenden Eindruck macht als im Concertsaal. Ingleich lernte ich u. A. Fr. Hauffe kennen, die mit Frau Schumann die zweiclavieren Variationen spielte. Außerdem sang Fr. Orwil Kieber in entzückender Weise. Am demselben Abend war übrigens auch Concert der Guterpe. — Tags darauf, Mittwoch — erstes Concert des Herrn von Blom, dessen Programm mit Schubert begann, bis auf Bach zurückging, um schließlich wieder auf Gounod-Violi zu kommen. Donnerstag Gewandhaus (Abendconcert) Duvertüre, Concertstück von Schumann, Suite von Bach, Beethoven's Es-Variationen (Frau Schumann) und Eroica. Das Gewandhausorchester demohrt bis auf einige Mängel bei den Blasinstrumenten seine alte Trefflichkeit, und spielte namentlich die Duvertüre und die Symphonie ebenso jugendlich frisch wie sein. Freitag zur Feier des 19. Geburtstages im Conservatorium eine musikalische Abendunterhaltung der Jünglinge (Piecen von Haydn, Bach, Mozart, Gluck, Beethoven und einem Jüngling, Herrn Munginger); Sonntag Vermittag 11 Uhr eine „Musikalische Aufführung“ des Dittentent-Orchestervereins (Leonard Duvertüre, Balladen von Hebel — Schumann und C. von Pawloff, Violinconcert von David, 1. Satz, — und C-moll-Symphonie von Beethoven). Es wird Sie interessieren zu erfahren, daß vieler von Herrn van Bernuth geleiteter Verein 600 unterstehende Mitglieder hat, und seine im Ganzen recht wackeren Aufführungen in dem großen Säulensaal gibt, welcher kaum die Leute alle zu fassen vermag. — Der Unterschied zwischen Wien und Leipzig scheint nach Obigen darin zu bestehen, daß in Wien sich Alles auf den Sonntag zusammendrängt, die Wochentage aber still sind, während hier fast jeden Abend „etwas los“ ist \*).

## Auch ein Urtheil über Mozart.

C-x. Ueber die Aufführung von „Così fan tutte“ im Théâtre impérial italien berichtet, sagt ein Correspondent der Revue et Gazette musicale de Paris (Paul Smith) unter Anderem, dem wir, was den Text betrifft, zum großen Theil unsere Zustimmung nicht versagen können, auch folgendes: „Der Wahrheit die Ehre; und da wir doch einmal nur reinen Wein einschenken versprochen haben, so wollen wir nicht anfechten zu bekennen, daß Mozart's Genie aus's Komische sich nicht verstand (que Moz. n'avait pas le génie bonfide) und daß er — abgesehen von dem Fehler, — ein insipides Viretto zu componiren — auch den beging, sich überhaupt in ein ihm unzugängliches Fachraffer zu geben. Was Blendende und Bemerkenswerthe in seiner Musik gehört der Gattung des Jarten, Leidenschaftlichen oder Melancholischen an; das Uebrige zählt kaum, und der banale unter den Italienern hätte es verstanden, dem Texte frischeren und lebendigeren Dorn einzubringen. Für die Rolle der zuerst als Arzt, dann als Notar verkleideten Despina z. B. gelang es dem „ernsten Mozart“ nicht, eine einzige komische Note, nicht einen wirklich burlesken Ton herauszufinden“ u. f. w.

## Nachrichten.

Reintaler's Oratorium „Jephta“ ist in Berlin aufgeführt worden. Die Nationalztg. berichtet sehr günstig darüber.

W. Lambert's Musik zu Shatepeare's „Sturm“ ist so eben bei Br. und Gürtel in Partitur und Stimmen erschienen.

Schumann's Faustmusik ist kürzlich in Leipzig im Gewandhause gegeben worden, ohne den durchschnittlichen Erfolg zu finden wie anderswo. Die dritte Abtheilung sprach am wenigsten an. Man erklärt den geringen Beifall zum Theil aus äußerlichen zum Theil aus inneren Umständen. Derselben Componisten neu erschienene „Meise“ wird nächstens vom Frege'schen Verein im kleineren Kreise zur Aufführung kommen.

Als einer Curiosität erwähnt die „Maisländer Musikzeitung“ eines zu Compagnie von Schalk'nbach aufgestellten „Piano-Orchestra electromotore“, das die auf ihm gespielten Melodien auf einem am entgegengekehrten Ende des Palais aufgestellten Flügel repetiren ließ. Der Autor wird durch solcherlei electriche Kräfte eine in Paris gespielte Melodie in Petersburg wieder erntern lassen.

Das am 1. September d. J. unter Rubinsteins Direction in Petersburg eröffnete Conservatorium für Musik verheißt seinen Jünglingen außer den in den meisten Conservatorien üblichen Lehr-Cursen und einem in Paris wenigstens nicht heimischen Cursus für Musikgeschichte noch folgende Zweige: Religion, russische Literatur, russische, deutsche und italienische Sprache, Geschichte, Arithmetik, Anfangsgründe der Geometrie, desgleichen der Naturgeschichte und Kalligraphie. Es verlangt von dem in die untere Klasse eintretenden Schüler nichts, als die Kenntniß des Lesens und Schreibens, und ertheilt einen Gesamt-Cursus von sechs Jahren (zu 10 Monaten). Es übernimmt somit die Verantwortlichkeit für die Gesamtbildung seiner Jünglinge, für welche an den meisten bis jetzt bestehenden Conservatorien entweder gar nichts, oder doch nur sehr wenig geschieht.

Von Marz's „Beethoven“ ist eine neue, ganz umgearbeitete Ausgabe erschienen.

## Concertankündigungen.

Heute, den 20. Dez. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Gefangenschaft und Professorin am Conservatorium Frau Pasty-Cornet \*).

Am 21. December Mittags halb 1 Uhr im L. Redoutensaal: 3. Gesellschaftsconcert unter Leitung des Herrn Director Herbel. (Berfall, Dornröschen — Händel, Arié aus Semelé — Ehre von Mendelssohn und Schumann — Haydn, Symphonie, G-dur.)

Am 21. December Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Concert der Herren Jaell und Laub unter Mitwirkung des Tenors, Herrn Wachtel.

Am 22. und 23. December Abends 7 Uhr im L. Hofburgtheater: Große musikalische Akademie (Haydn, Die Jahreszeiten).

Am 26. December Mittags halb 1 Uhr im Theater: an der Wien: Große Musik-Aufführung (Wagner Rheingold, Wes'täre, Nibelungen, Meistersinger von Nürnberg).

Am 26. Dez. Nachmittags 5 Uhr: 4. Quartettproduction des Herrn F. Hellmesberger (Cherubini Streichquartett in D-moll, J. S. Bach Pianoforte-Concert — Herr Epstein — Beethoven Es-dur-Quartett op.127.

Am 28. December, Abends halb neun Uhr: zweites Concert des Fräulein Voglitz-Palcani.

\*) Der Name ist durch ein Versehen beim Drucken in der vorigen Nummer weggelieben.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von **Selmar Bagge.**

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Wochensatz: Wochensatz Nr. 568. — Ausgabe: Rohmolt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Wäsing, vormals G. F. Wäcker's Witwe. Pränumerations: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Tblr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Tblr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1 ½ fl. oder 1 Tblr. Mit Postbezugs: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Tblr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Tblr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Tblr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Heller. — Briefe und Gelder werden franco erbeten. — Alle Postkasten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Rückblick und Abschied von den Lesern der deutschen Musikzeitung. — Apologismen. (Schluß.) — Kritische Revue. — Sind die Engländer musikalisch? — Ueber den Text zu Händel's Besieger. — Nachrichten. — Concertanmeldungen. — Berichtigungen.

## Rückblick und Abschied von den Lesern der deutschen Musikzeitung.

Die Wiener „Deutsche Musikzeitung“ hört zwar mit dem heutigen Tage als solche zu erscheinen auf, findet aber bereits als Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ ihre Fortsetzung, und hat deshalb eigentlich nicht nötig sich selbst ein Grabfeld zu singen. Vielmehr gibt sie sich der frühlichen Hoffnung hin, in der neuen Gestalt desto besser zu gedeihen. Scheint doch von je die alte Universitätsstadt, die Stadt des großen Musikhandels und lebhaftest Pflegerin unserer schönen Kunst in so mancher Hinsicht für eine Musikzeitung ein geeigneterer Ort als Wien, wo gar manche andere und größere Leute auf Schwierigkeiten aller Art stießen.

Nichtsdestoweniger scheidet der Unterzeichnete nicht ohne Wehmuth von der schönen Kaiserstadt, die in den letzten Jahren in Allem, auch in der Musik einen so lebhaften Aufschwung genommen, die ihn selbst über 20 Jahre lang beherbergt, wo er Gelegenheit gefunden hat so viel zu lernen, ja vielleicht einiges zu wirken. So manche erste und freundschaftliche Verbindung, die die edle Kunst geschlungen, mußte nun zerrissen, so mancher freundliche persönliche Verkehr abgeschnitten werden! Nicht minder schmerzlich ist mir der Abschied auch deshalb gewesen, weil in Wien noch so Manches anzustreben oder durchzuführen gewesen wäre, Anderes wieder zu bekämpfen oder zu paralysiren, was nun meiner unmittelbaren Einwirkung fern gerückt ist. Wien wird vorläufig nach der Richtung hin, für welche die „deutsche Musikzeitung“ namhaft eintrat, des gemeinsamen Mittelpunkts und Organs verlustig.

Ich gebe mich indes der tröstlichen Hoffnung hin, daß die bisherigen Anhänger der „Deutschen“ auch die „Allgemeine“ gern lesen werden, und daß der Einfluß der verwandtesten Zeitung nicht ganz in Wegfall kommen wird. Eine unmittelbare und vorwiegende Berücksichtigung kann das Wiener Musikleben in der „Allgemeinen“ freilich nicht mehr finden, doch wird es wenigstens in guten Correspondenzen gebührend berücksichtigt werden!

Der geehrte Leser erlaube mir nur noch einen kurzen Rückblick auf das, was aus der 3jährigen Arbeit der D. M. Z. als Resultat entgentreten dürfte.

Die D. M. Z. hat nie eine andere Absicht gehabt, als die, die höheren Interessen der Tonkunst zu vertreten, sie hat sich daher vorwiegend mit den großen Meistern und mit der sich aufhebenden Kunst beschäftigt. Sie hat dies allezeit gethan ohne Rücksicht auf Personen, oder auf lokale Gemohnheiten und Anschauungen. Sie hat auch nicht dem Egoismus der Gegenwart oder den Vortheilen der Künstler, sondern vor Allem der Kunstwahrheit dienen wollen; sie hat sich auch begreiflich nicht mit dem Befassen mögen, was von denkenden Menschen verurtheilt ist und dem Verfall entgegensteht, sondern mit jenen Fragen der Kunst, auf deren endliche Beantwortung Alles ankommt; nicht mit dem, was an Ort und Stelle lokales Interesse und gün-

genden — Klatsch erregt, sondern mit dem, was überall, wo man denkt und ernstlich nach der Wahrheit sucht, gleichmäßig die Geister beschäftigt.

Die D. M. Z. hat sich aber auch — mögen ihre Gegner es abzulugnen suchen — mit lebhaftem Interesse der schaffenden und berechtigten Gegenwart, dem wirklichen Talente theilnahmvoll, wenn auch nie kritisch, zugewendet, und es gereicht ihr zu nicht geringer Genugthuung, daß in den Concertsälen, wo das Publikum nicht terrorisirt wird, diejenigen älteren Meister und jene neueren Talente Berücksichtigung finden, die sie vertreten hat. In Wien sind jetzt Händel und Bach, deren Wiederbelebung noch vor wenig Jahren selbst in Kunstblättern für bedenklich, wo nicht unmöglich gehalten wurde, unerwährlische, nur noch von der unerbesserlichen Frivolität angespottete Helden der Gesangsvereinsprogramme. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann finden in den Orchesterconcerten ihren stehenden Platz, und unter den Jüngern bringt man wenigstens strebenden Künstlern wie Bargiel, Brahms, Volkmann u. A. jene Theilnahme entgegen, die sie verdienen. — Was die Oper betrifft, so hat die D. M. Z. die außergewöhnliche Theilnahme der Gegenwart an Schöpfungen neuesten Datums so weit für berechtigt anerkannt, als ihre musikalischen Ueberzeugungen es ihr verstateten.

Ich nehme somit das beruhigende Bewußtsein aus der „Deutschen“ in die „Allgemeine“ mit herüber, daß diese jene nicht tügen zu strafen brauchen, daß sie im Wesentlichen nichts zurückzunehmen haben wird, was dort gesagt wurde. Endlich werden billig Denkende auch wenigstens das bezeugen können, daß in den 3 Jahrgängen der D. M. Z. guter Wille, strenge Ehrlichkeit und unbeeugliche Consequenz getraut haben, — Eigenschaften, deren Bethätigung freilich geeignet war, ihr neben Freunden auch manche Gegner zu erwerben.

Ich werde mich nun zu meinen Lesern, namentlich zu den österreichischen und Wiener Abonnenten, mit der wiederholten Bitte, ihre Theilnahme auf die Allg. M. Zeitung übertragen zu wollen. Tendenz und Haltung bleiben natürlich in der Hauptsache dieselben. Die besten Kräfte, die an der „Deutschen“ mitgewirkt haben, sind auch für die „Allgemeine“ genommen und es wird sich die Zahl guter Mitarbeiter noch erheblich mehren.

Leider ist es nicht möglich gewesen, in der A. M. Z. den Abonnement-Preis der „Deutschen“ beizubehalten. Bemittelte Leser, unter welchen d. B. doch wohl überwiegend ihre Abnehmer fanden, werden sich hoffentlich dadurch nicht abschrecken lassen, — um so weniger, als unsere Zeitung sich voraussichtlich immer werthvoller gestalten wird, und eine Vermehrung durch „Anzeigen“ erhält.

Und so rufe ich denn allen Lesern der D. M. Z. überhaupt allen Freunden und Gesinnungsgenossen von dieser Stelle aus ein herzliches Lebewohl zu, und hoffe sie an dem andern Orte recht zahlreich und in derselben Gesinnung wiederzufinden!

S. Bagge.

## Apologismen.

(Schluß.)

### B.

Hatten wir im vorigen Abschnitt als Gegner hauptsächlich Herrn Professor Gerwinus, so bekommen wir es im folgenden mit dem geehrten Herrn Mitarbeiter dieser Zeitung (v. Br.) zu thun; wir sagen absichtlich mit ihm allein, denn wenn er gleich zwei andere Schriftsteller citirt, deren Worte er statt der seinigen gibt, so ist er eben deshalb auch für diese Worte verantwortlich, insofern er sie selber gesagt haben würde, wären sie zufällig nicht schon vor ihm gesagt worden, insofern sie ihm aus der Seele gesprochen sein müssen. Auf einzelne von den allgemeinen Bemerkungen, welche der Gegner den bestimmten Anklagen vorausschickt, kommen wir unten noch zu sprechen. An dieser Stelle wollen wir nur darauf hinweisen, zu welchen Resultaten es führt, wenn man das, was vor mehr als 2000 Jahren in einem, wenn gleich uns verdamnt, doch sehr anders gearteten Volke, unter Verhältnissen, die von den unsrigen himmelweit verschieden sind, in einer einzelnen Richtung dem Ganzen gemäß existirte, für unsere jetzige Zeit und unsre Nation schablonenmäßig zu copiren trachtet: das Resultat ist, daß, weil der fremde Schuß dem Fuße nirgend passen will, man getrost das Messer nimmt und hier und da die Stücke, die sich nicht fügen wollen, vom Fuße abschneidet, d. h. ihn verstümmelt. Es ist immer noch dasselbe Verfahren, als wenn man antiken Helden das moderne Rittergewand anzieht, od. r umgekehrt noch in den letzten Jahren den König Friedrich Wilhelm III von Preußen in der Rotunde des alten Museums in Berlin in antiker Helmdracht aufstellte, zu dessen edst deutscher Physiognomie, in der unsre ganze Feinbildlichkeit liegt, eher das Amtsbornat unserer Geistlichen gepaßt hätte. Man schaffe erst unsern Nationalcharakter und den deutschen Genius um, man gebe uns dann alle äußeren Verhältnisse so, wie sie im Oriente waren, dann wird sich von selbst ändern, wogegen man jetzt so polemisiert, unser Hang zur sentimentaln Unerschlichkeit und Bescheidenheit, zum einseitigen Cultiviren des innern Lebens auf Kosten des äußern, unser Hang zur Lyrik und Romantik, unsre übermäßig einseitige Bildung durch Entwicklung des denkenden Geistes und Anbahnung von Kenntnissen. So lange jene Bedingungen eine Unmöglichkeit sind, müssen wir uns begnügen, aus dem Alterthum die Ideen zu ziehen, sie zu verwenden für die Erziehung und Bildung, um das deutsche Element selbst zu veredeln, müssen uns aber enthalten, bestimmte Einrichtungen ohne weiteres in unserer Zeit nachzuahmen zu wollen. Gilt dies im Allgemeinen, so gilt es speciell für die Musik noch weit mehr, die ihre Wurzeln gerade in dem Zeitalter geschlagen, welches seinem Charakter nach am meisten von dem Antiken differirte, in dem der einseitigen Ausbildung des christlich-religiösen Elements, und die ihre Ausbildung in der Neuzeit erhalten hat, die sich dem Antiken in mandem wohl genähert hat, aber neben den Fortwirkungen des Mittelalters auch noch genug Elemente in sich enthält, die demselben sehr fern stehen. Will man aber gar der Musik allgemein den Vorwurf machen, daß sie ein unsrer modernern Sentimentalität, an unsrem Mangel an praktischem Sinn, energischer Thatkraft u. s. w. Schuld sei, so begeht man unsrer Meinung nach bloß historisch genommnen den Irrthum, daß man die Wirkung zur Ursache macht. Denn die Sache liegt doch wohl so, daß der moderne, namentlich der deutsche Charakter die Ursache gewesen ist, aus der sich unsre Musik gerade in dieser Weise entwickelt hat und fortentwickelt, nicht aber umgekehrt, daß diese Musik den deutschen Charakter so geprägt und gebildet hat, wie er jetzt zur Unzufriedenheit vieler Deutschen und Nichtdeutschen ist. Die Kunst ist eine Schöpfung aus dem eignen Wesen des Genius, nicht umgekehrt. Den deutschen Charakter muß man demnach anlagen, nicht die Kunst. Daß diese nachher in ihrer Weise weiter gewirkt

hat, versteht sich von selbst, allein auch das wäre sie so nicht im Stande gewesen, hätte sie nicht in uns selbst einen so ganz und gar für diese Wirkungen geeigneten, man möchte fast sagen, für sie geschaffenen Boden gefunden. —

Dem ersten Anklagepunkt gegenüber, daß die Musik zu einem entwerdenden Spiel unbestimmter Reize führe u. s. w., muß man sich freilich auf den Standpunkt stellen, welchen der Herr Verfasser des Protestes (in Nr. 34) eingenommen hat, nämlich eine solche Anlage für zu tief unter der Würde der Kunst erachten, um noch ein Wort zur Widerlegung aufzuwenden. Daß es Kunstwerke gibt, welche übermäßig weidlich oder sinnlich Characters sind — „sinnlich“ hier natürlich nicht in der Bedeutung, in der jedes Kunstwerk sinnlich ist und sein muß —, wird Niemand läugnen; hält sich ein Hörer gerade an diese Seiten, so hat er sich die Wirkung ebenso ganz allein zuzuschreiben, wie wenn er Gemälde und Statuen der Art mit unebenem Blicke betrachtet. Was kann die Kunst dafür, daß Menschen sie entweichen? Anders natürlich ist es bei der Erziehung der Jugend, die von der sinnlich erscheinenden Form noch viel zu sehr gesehlt und beschäftigt wird, als daß sie schon darüber hinaus zu dem geistigen Gehalt dringen und die Form eben als die Form der Idee nehmen könnte. Ihr müssen daher solche Kunstwerke entzogen werden, bis das Auge und Ohr gebildet, der Sinn gereift ist. Doch hierüber weiter unten.

In dem unter Nr. 2 angeführten Punkt berührt der Gegner zunächst nur den Geist und das Gefühl, in den darauf folgenden genaueren Erörterungen, die wohl die Eintheilung des Allgemeinen geben sollen, kommt er auch auf die Phantasie unter Nr. C, und mit dieser Anlage wollen wir hier beginnen. Sie lautet: Die Musik betrachtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Verstillung der Außenwelt, die denn leicht als ein Gleichgültiges, wo nicht gar als das Schlechteste angesehen wird, sondern nur durch Erhellung einer außer ihr nirgend existirenden Innenwelt. In wie fern dieser Vorwurf die Musik treffen trifft, als die übrigen bildenden Künste, ist nicht recht einzusehen. Wie es scheint, faßt der Verf. es als Zweck der Kunst, der Phantasie die Außenwelt zu verlebendigen und zu verstillen. Hiergegen läßt sich schwer etwas erwidern, weil die Worte „Verlebendigung“ und „Verstillung“ gar zu unbestimmt sind; hätte der Verf. uns ein einziges Beispiel angeführt, um zu zeigen was er meint! Wir müssen demnach die Worte in ihrer einfachen Bedeutung nehmen. Wir hoffen, es wird nicht nöthig sein, hier noch den Zweck der Kunst des Näheren auseinander zu setzen. Der Gegner spricht sich im ersten Satz seines Urtheils selbst dahin aus, daß sie ihren Zweck in sich selbst trage, jetzt freilich nicht hinzu, worin nach seiner Ansicht dieser Selbstzweck nun bestrebe, d. h. was nach ihm Wesen und Aufgabe der Kunst sei. Wenn diese nun anerkannter Maßen das Schöne ist, so können wir zugeben, daß die Verlebendigung der Außenwelt wohl mit in die Aufgabe der Kunst gehört, in sofern eben das Todte beinahe von der Kunst ausgeschloffen ist, größere Lebendigkeit dagegen zur vollkommeneren Durchdringung von Idee und Form beitragen kann. Einen kleinen Theil also der Aufgabe hat der Gegner mit dieser Forderung allerdings berührt. Wie steht es aber mit der Verstillung? Das Wort in alltäglichen Sinn genommen, hat diese Forderung mit der Aufgabe der Kunst an sich gar nichts zu schaffen. Der Verf. scheint dabei besonders an die Poesie, an das Drama gedacht zu haben, von dem man in gewisser Hinsicht prädiciren kann, daß es die Außenwelt verstillt, indem es eine sittliche Handlung, deren einzelne Momente vielfach getrübt hie und da im wirklichen Leben austauschen, jetzt in einem Zusammenhange unter die ausschließliche Macht der Idee stellt und von dieser ganz erfüllt werden läßt. Aber auch hier ist das eigentlich Sittliche nicht die Hauptfache, wie wir wissen, sondern die Schönheit, welche durch jenes Schaffen erzeugt wird, auch hier ist es nur ein Zweites, wie bei allen bildenden Künsten, die den Beweis

noch deutlicher liefern, weil bei ihnen die Gefahr der Verführung durch Begriffe, die in der Poesie (s. oben) vorhanden ist, vielweniger existirt. Hiermit sind wir aber nun gerade bei dem Kern des Vorwurfs gegen die Musik angelangt, der uns jetzt offen vorliegt: eine accidentielle Nebenwirkung der Kunst, die sie, wenn sie echt ist, haben wird, sieht man als Hauptsache an und erhebt eine Anklage gegen sie, wenn diese Nebenwirkung nicht sofort als vorhanden und wie vorhanden bewiesen werden kann. Die Kunst muß, in so weit sie ihre Stoffe aus der realen Welt hernimmt, uns eine potenzierte Außenwelt freilich darstellen, aber potenziert nicht zunächst nach der Seite des Sittlichen, wovon ja überhaupt nur bei Handlungen die Rede sein kann, sondern — nach der Seite des Schönen. Dies allein leistet zunächst auch die Malerei nur, selbst die Historienmalerei, und soll sie auch die Malerei sein, so müßte es denn für ihre Mission ansehen, Kinderarbeiten zu illustriren. Dasselbe leistet aber auf ihrem Gebiete, in dem Bereich der ihr zugänglichen Stoffe auch die Musik, und da sie somit ihre Aufgabe erfüllt, würden ihr kaum Vorwürfe zu machen sein, selbst wenn sogenannte sittliche Wirkungen ihr nicht möglich wären. Daß dieß der Fall sei, hat man daraus schließen zu dürfen geglaubt, daß man sie nicht nachweisen kann, oder daß das Gegenteil zu Tage trete. Wir erwidern mit der Forderung, daß man uns zeigen solle, wo die sittlichen Wirkungen anderer Künste, z. B. der Malerei, insbesondere der Landschaftsmalerei nachweisbar sind, — ferner mit der Behauptung, daß diese Wirkungen eben nur innerliche sind, deshalb nicht äußerlich demonstrierbar oder in statistischen Tabellen zu berechnende, daß aber das Gegenteil, der Schade für die Sittlichkeit wiederum bei der Musik nicht mehr vorhanden ist, als bei anderen Künsten. Es heißt, die Musik mache so leicht, daß die Außenwelt als ein Gleichgültiges oder gar als das Schlechte erscheine. Auch da müssen wir protestiren gegen die Ausdrücke „Gleichgültiges“ und „Schlechtes“, als in ein ganz anderes Gebiet einschlagende. Aber als das weniger Schöne läßt die Kunst die Außenwelt freilich erscheinen und muß es ihrer Natur nach, weil wir im gewöhnlichen Leben die Erscheinungen einzeln und abgeloßt vom Zusammenhange des Ganzen zu betrachten pflegen und dabei natürlich nirgend eine so vollkommene Vergegenwärtigung der Idee erblicken, wie im Kunstwerke. Die Kunst hebt eben das Dasein in das Reich des Idealen, wo sollte dagegen nicht die reale Existenz abstreifen für den, der sie nicht mit künstlerischem Auge ansieht? Daß wir aber ohne dies Ideale nicht vorwärts kommen, wird wohl hier nicht erst wiederholt zu werden brauchen. Von diesem Gesichtspunkt aus begreifen wir weiter auch nicht, wie es ein Vorwurf für die Musik sein kann, daß sie nur eine Innenwelt herbe, die außerhalb nirgend existirt. Vermag Jemand nicht zu unterscheiden, was Kunst ist, was Ideal und was Leben, kann er nicht Beides auseinanderhalten und jedem an seinem Orte sein Recht geben, so ist er von vornherein ein Schwärmer oder ein Kind, das auch glaubt, Alles, was das Mädchen ihm erzählt, müsse wirklich sein, und das weint, wenn es hört, daß es nicht so sei. Hieran ist das Mädchen nicht Schuld, wie dort nicht die Kunst, hier ist es der kindliche Unverstand — wenn auch grade in seiner reizendsten Gestalt — dort ist es die Unfreiheit, die Erfahrungslosigkeit, die Trümmerei. — Hiernach werden nun auch die beiden Punkte unter a und b (?) zu bemessen sein. Hat der Verf. solche Erfahrungen gemacht, so müssen wir ihn bitten, uns mitzutheilen, wie geartete Individuen es waren, an denen er sie gemacht, besonders welcher Grad von künstlerischem Sinn bei ihnen vorausgesetzt werden mußte. Wir argwöhnen, daß dieselben zu jener Klasse von Musikliebhabern gehören, die mit nichts weniger als künstlerischem Sinne Musik hören, die sich beilen, beim ersten Einsätze einer Symphonie die Thore, welche zu den Kammern ihrer verschiedenen Gefühle führen, angelegentlich aufzusperren, nicht aber im Stande sind oder sich die Mühe

nehmen wollen, das Werk erst einmal vor ihre Anschauung, ihre Phantasie zu führen, durch vernünftige Betrachtung die Idee zu gewinnen und diese dann erst weiter bringen zu lassen. Daß bei diesen Hörern die Empfindung in's Unbestimmte geräth, ist sehr natürlich, weil sie zur Ersaffung der im Werke erschienenen bestimmten Idee nie gelangen. Auch hier also kommen wir auf dasselbe, wie schon oben: es liegt an der ganz verkehrten Art, wie die Kunst hingenommen wird, wenn sie üble Folgen hat, nicht aber an der Kunst selbst. Was die Schärfung des Verstandes ganz in's Abstrakte betrifft, so bekennen wir außer Stande zu sein, damit etwas anfangen zu können, weil wir nicht herausbringen können, was der Verf. damit meint, wenn nicht etwa das, was der Herr Protestant darin gefunden und widerlegt hat, nämlich das mathematische Element. Uns will es allerdings scheinen, als habe der Herr Gegner noch etwas Andres damit ausdrücken wollen; der Möglichkeiten aber sind noch viele, daher wir den Satz auf sich beruhen lassen. — Auch in Bezug auf die Wirkungen der Kunst hat man einen erheblichen Unterschied zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik machen zu müssen geglaubt, der nach dem im ersten Abschnitt Gesagten auch hier als eine falsche Auffassung der Kunst bezeichnet werden muß. Was dort vom Schalle galt, gilt hier von der Wirkung: man macht einen falschen Gebrauch von der Vokalmusik, wenn man sie in ihrem unzer trennlichen innern Zusammenhange stört, um die eine Form auf Kosten der andern wirken zu lassen.

Wir haben bisher von den Wirkungen der Musik gesprochen, welche dieselbe auf Erwachsene ausüben soll und wird, wir haben uns dabei, wie bei einer Polemik natürlich ist, mehr zurückweisend, als positiv behauptend verhalten; zum Schluß wollen wir auch, auf die unergoene Menschheit Rücksicht nehmen, wobei sich Gelegenheit bieten wird, einen Blick darauf zu werfen, was die Musik wohl wirken kann und wird. Die Gegner behaupten, die Musik sei nicht nur Gegenstand, sondern auch Mittel der Erziehung. Wir sind damit einverstanden, nur hätten wir gewünscht, daß auch gesagt worden wäre, auf welche Seite des Menschen dieses Mittel wirken soll, dann hätten wir's kürzer abmachen können. Wenn als Zweck der Erziehung die gleichmäßige Ausbildung aller Kräfte an die Spitze gestellt wird, so schließen wir uns dem mit Freuden an, vorausgesetzt, daß diese Erziehung nur bis zu einem gewissen Alter fortgesetzt wird, bis zu welchem der Zögling sich fast ausschließlich receptiv verhält und ohne Rücksicht auf besonderen Beruf nur für seine allgemeine Bildung arbeitet. — Wir machen ausdrücklich diese Einschränkung, weil wir durchaus den Verdacht vermeiden wollen, als stimmten wir dem bei, was der Verf. an derselben Stelle gegen unser Bildung, die unermeßlich sich steigende Summe von Kenntnissen u. s. w. vorbringt. Es gehört dies in das oben berührte Kapitel von der Copirung antiker Verhältnisse für unsre jetzigen, und aus dem dort Gesagten wird man sich den Grund unserer Verwahrung abstrahiren können. Allein für die Grundlage einer allgemeinen Bildung ist jener Ausgangspunkt gewiß der richtige; wir müssen daher auch mit aller Macht darauf dringen, daß mit dem Princip wirklich Ernst gemacht wird, daß man sich nicht dahinter versteckt, um dann doch wieder einseitig das Moralische zu betonen. Will man aber Ernst damit machen, so können wir keinen Augenblick mehr zweifeln, welcher Wirkungskreis in der Erziehung der Kunst zuzuwenden sei, ohne Frage in erster Instanz: die Bildung der Phantasie in wahrhaft künstlerischer Weise, so weit in diesem oder jenem Alter schon davon die Rede sein kann. Wir haben schon bemerkt, daß dieß grade noch sehr vielfachen Einschränkungen unterworfen sein wird, allein ein verständiger, selbst mit der rechten Einsicht in das Wesen der Kunst, mit der rechten Ehrfurcht vor ihr und der rechten Liebe zu ihr ausgerüsteter Lehrer kann doch schon selbst beim Kinde manches dafür thun oder wenigstens anbahnen. Die geringste Forderung, die hier gestellt werden

muß, ist die, daß er, ausgehend von der Voraussetzung, daß der Knabe wirklich noch nicht im Stande ist (wie dies in sehr vielen, wohl den meisten Fällen stattfinden wird) den eigentlichen Punkt zu fassen, ihm nur solche Kunstwerke vorführt, die ihrer Vollendung wegen durch den bloßen Eindruck schon die Phantasie in der richtigen Weise bilden. Als Lehrer der Kunst muß er freilich so viel verstehen, daß er selbst das Gute vom weniger Guten oder Schlechten zu unterscheiden vermag, er muß selbst die Sprache der Kunst verstehen, damit er Alles fern halte, was in Worte übersezt — wenn das möglich wäre — der Seele des Knaben deshalb schaden könnte, weil dieselbe noch viel zu sehr an der sinnlichen Erscheinung haftet und über sie weiter zu kommen noch nicht vermag. Wir sind daher durchaus dagegen, daß mit Schülern unter 17—18 Jahren (im Durchschnitt) über Mozart und die ersten Beethoven'schen Werke hinausgegangen wird. Die späteren oder gar spätesten Werke Beethovens schließen wir für dies Alter aus als zu schwer, nicht in technischer Beziehung — denn was dafür die Dressur leistet, haben wir an genug Beispielen gesehen — sondern für die Auffassung, weil ein hoher Grad innerer Reife dazu gehört, um die Macht des geistigen Gehaltes zu bewältigen\*). Ist die technische Fertigkeit z. B. im Clavierpiel schon so weit fortgeschritten, daß sie über Haydn, Clementi, Mozart etc. hinaus ist, so reicht Seb. Bach's Reichthum auf lange Zeit hinaus. Wird die Kunst in der Weise angewendet, so wird sie einmal ihre Hauptaufgabe erfüllen; aber auch die Nebenwirkung wird ganz von selbst folgen. Wegen der Grundharmonie des Schönen und Guten, wegen der Identität ihrer Grundlage, vermöge deren das moralisch Schlechte, wenn es allein und selbständig auftritt, von der Kunst gerade ausgeschlossen ist, kann die Kunst (wie alle Kunst), dem Guten nicht widersprechen, wegen der hinzutretenden Vollendung der Form werden ihre Wirkungen nicht nur mit der Sittlichkeit übereinstimmen, sondern noch über sie hinausgehen. Sie wird eine Reize von Geboten und Verboten unbemerkt in die Tiefe des Herzens pflanzen, die kein sittlicher Codex gibt, sie wird durch die wiederholte Anschauung des vollendet Schönen dem empfänglichen Gemüthe einen tiefen und unwiderwindlichen Widerwillen einflößen gegen alles Hässliche, wo es sich nur zeigen möge, sie wird alles Denten und Wollen in ihm mit der Zeit erheben über das Gemeine und Niedrige, sie wird den Menschen auch vor solchen Thaten bewahren, welche nur die engherzige, kleinliche, materielle Klugheit eingibt, sie wird ihn durch und durch veredeln und ihn so dahin führen, wahrhaft ein Mensch zu sein, sie wird somit in ihren Nebenwirkungen, den sittlichen, weitestern mit denen der Religion, indem sie von ihrer Seite dasselbe zu erreichen strebt, wie von der ihrigen diese, das Gute dem Menschen zur zweiten Natur zu machen oder, besser gesagt, den ursprünglich guten und edlen Trieb durch Weisung alles Unlauberen zur unumschränkten Herrschaft zu bringen. Die Kunst aber wird diese Wirkungen vielleicht noch in höherem Grade haben vermöge der größeren Feinheit und durchdringenden Kraft des Stoffes, vermöge jener Sympathie zwischen den Regungen der Töne und denen der Stimmung und des Gemüths. Ganz verfehlt ist es aber zu meinen, daß die Volksmusik für die Erziehung den Vorzug verdiene. Genügt jene stille Wirkung der Kunst nicht, will man direkt theoretisch — moralische Exercitien anstellen, so lasse man sie doch ganz weg und nehme das bloße Wort; wenn gleich bei einem Kunstwerke auch das Befahren noch verkehrt ist, so erreicht man durch den Begriff wenigstens besser was man will. — Sollte aber nun wirklich Gefahr vorliegen, daß die Kunst zwar auf dem Gebiete der Phantasie

die rechte Wirkung thue, aber den Sinn des Knaben zu sehr in das Reich des Ideals ziehe und ihn zum Schwärmer mache, dem der Boden unter den Füßen schwindet, so steure man dem Missverstande dadurch, daß man auf den andern Gebieten die geeigneten Mittel anwendet, welche hier ebenso energisch wirken, wie dort die Kunst. Hierin aber läßt man es nur zu oft fehlen und klagt nachher die Kunst an als die Urheberin des Unheils. Wir wollen hierfür ein Beispiel hüten, um ganz kurz zu zeigen, was wir meinen. Sehr häufig hört man, uns Deutschen mangle der Sinn für Politik so sehr, weil wir zu viel Musik trieben. Nun kann das Letztere freilich so wenig gelungener werden, wie das Erstere, allein es läßt sich für jenes denn doch ein andrer Grund aufweisen, der ganz außerhalb der Kunst liegt. Für die meisten Sphären des Lebens nämlich erhalten wir die ersten und darum am tiefsten haftenden Eindrücke in den Jahren der Kindheit, des Knaben- und Jünglingsalters. Da werden die Keime gepflegt für Religion, für Wahrheit, für Recht, auch für die Kunst, da sucht man den Sinn zu wecken für alle die Hauptrichtungen, die nachher im Leben hervortreten. Nun bitten wir, uns den Staat in Deutschland zu nennen, etwa mit Ausnahme von Baden, wo auch nur in den Schulen h ö h e r e n Ranges ungestört Politik gelehrt oder wenigstens im Geschichtsunterricht der Sinn für Politik geweckt werden darf. Maßregelungen über Maßregelungen würden den unglücklichen Schullehrer treffen, der es wagen wollte, Geschichte politisch zu behandeln, wenn er auch noch so viel davon verstände. Und so ist es nicht nur jetzt, so ist es stets gewesen. Für dergleichen Mängel die Kunst verantwortlich zu machen, scheint uns trotz der mit großem Bedauern zugegebenen, bis an's Wahnsinnige streifenden Spielwuth eine Ungerechtigkeith, mindestens ein Versehen, dessen Berechtigung doch erst nachgewiesen werden müßte. Würde der Nachweis aber auch geliefert, so würden immer nur die Menschen anzuklagen sein, welche die Kunst so gotteslästerlich mit Füßen treten, nicht aber die in den Staub getretene Kunst selbst! Man arbeite daher für einen maßvollen, keuschen, ehrebrüchtigen Gebrauch der Kunst, man bilde einsichtsvolle Lehrer, die nicht Handwerker sind, man versäume auf andren Gebieten nichts, so wird man über keine schlechten Wirkungen zu klagen haben; die Kunst wird dann leisten, was sie kann und soll, jede etwaige Ausbreitung in ihrer Wirkung wird dann von selbst durch die übrigen Mittel der Erziehung aufgehoben werden!

### Kritische Revue.

Gußav Janßen. Zwei Phantasiestücke für Clavier. Op. 26. Leipzig, Härtel.

—r— Die beiden Stücke, welche überschrieben sind: „Charakteristischer Marsch“ und „Erinnerung an Chopin“ bieten außer einer recht flüssigen und geschmackvollen Behandlung des Harmonischen und Technischen kaum etwas, das man nicht bei Mendelssohn und Chopin origineller und feiner gehört hätte, halten jedoch mit geschmackvollem Takte die Mitte zwischen Phrasenhaftigkeit und Originalitätsucht und zeigen von ernstem, feingebildetem Sinne.

A. W. Ambros. Velle, Concert - Etüde op. 10. Erfurt, Bartholomäus.

Ein sehr anspredendes, feintlingendes und echt brillantes Clavierstück von begiegender, besonders an Bach und den besten Modernen gebildeter Technik. Es verläuft vorwiegend ein- und zweistimmig, die Lage der Intervalle bringt jedoch ein reiches harmonisches Colorit und einen spezifisch claviermäßigen Klang mit sich. Es wäre zu wünschen, daß sich diese Art der Behandlung des Pianoforte in neuerer Zeit wieder mehr Freunde erwerben möchte. — Das Werk legt auch seinem geistigen Gehalt nach für den künstlerischen Charakter des Componisten ein günstiges Zeugniß ab.

A. Terschä. Jugendenträume für Pianoforte. Neue Folge. 3. Heft. Ohne Dupeszahl. München, Jos. Aibl.

\*) Wir erlauben uns, hier auf Herrn Prof. A. Schindler uns zu beziehen, der in mündlichen Gesprächen uns viele sehr höchst traurige Erfahrungen mitzuteilen die Güte hatte, weil schließlich die Ueberlassung durch verfrühtes Studiren der schweren Werke Beethovens auf die Phantasie und selbst auf den körperlichen Organismus gewirkt hat.

Schumann's Kinderescenen und Phantasiestücke haben eine wahrhaft verhängnisvolle Confusion in vielen Köpfen angerichtet. Die ausgefeinste Titelsucht ist eingedrungen und die Literatur unserer Jugendgefäße nimmt allmählich eine fast bedrohliche Ausdehnung an. Es wäre wohl der Mühe werth, die Geistesrichtung, welche sich hierin offenbart, einmal genauer zu untersuchen und nach ihrem künstlerischen und sittlichen Werthe zu würdigen: es würde sich dabei vielleicht das Resultat ergeben, daß sie einerseits auf einem ziemlich starken Ignoriren der Grenzen zwischen Musik, Poesie und Malerei beruht, andererseits auf eine effektliche Dosis moralischer Sentimentalität hinanstrebt. Doch sei dem, wie ihm wolle: ein Faktum ist, daß viele Ueberschriften entweder nichts besagen oder mehr verwirren als aufklären, daß andere unwillkürlich ein musikalisches und poetisches Panperitageszeugnis ihres Autors ausstellen, und daß eine dritte Art den musikalischen Gedanken auf gewaltsame Weise das ihm fremde Gebiet der sinnlichen Vorstellung zu betreten zwingt — sei es schon in der Seele des Comp. oder erst in der des Hörers. Eklatante Beispiele hierzu liefert das oben angezeigte Werk. A. Terzaghi gibt seinen Jugendträumen folgende Ueberschriften: 1. Großvaters Spieluhr, 2. die Ueberrastung, 3. Der Gang zur Kirche, 4. In der Schule, 5. Vereisung, 6. Spottsucht! — Hört man das Grundmotiv von Nr. 1 so kann tieferwünschter Mensch auf den Einfall kommen, daß sich nach musikalischer Logik folgender Unsinn, der offenbar das allmähliche Stillstehen der Spieluhr nachahmen soll, daraus entwickeln wird:

Wie manerner auf den Gedanken verfallen kann, jugendliche „Spottsucht“ in einem Musikstück darzustellen, ist nicht minder räthselhaft. Indessen der Comp. meint es wahrscheinlich auch so ernsthaft nicht; er macht es, wie jeder andere; er schreibt ein Musikstück und sucht einen passenden Titel dazu. Warum aber? muß man fragen. Seine Werke werden dadurch nicht im mindesten mehr als sie sind, da sich doch kein irgendwie Eingeweihter durch Titulaturen bestechen läßt. Es bleiben ganz nette Musikstücke, die zum Theil angenehm, zum Theil auch recht unbedeutend klingen, die aber ohne Ueberschriften wenigstens den Vorzug ehlicher Anspruchlosigkeit haben würden, während sie so sich unabweisbar genug als reine Scheinwaare oder gar als Köder für den musikalischen Pöbel charakterisiren.

## Sind die Engländer musikalisch?

(Der Presse entnommen von E. H.)

„Man hat im Norden wunderliche Bräute,  
Denn wie die Berge wider werden, wie  
Die munt'ren Eichen düst'ren Tannen weiden,  
So wird der Mensch auch finst'rer, bis er endlich  
Sich ganz verliert und nur das Thier noch haust.  
Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,  
Da dieses grenzt ein and'res, das nicht lacht,  
Dann folgt ein stummcs, und so geht es fort.“

Dies tief sinnige Wort aus Hebbel's „Nidelungen“ kam mir in England oft in den Sinn. Noch häufiger, wenn ich

auf deutschem Boden die Frage wiederholen hörte: Sind die Engländer musikalisch? Die Frage trifft einen zu großen und complicirten Organismus, als daß man sie ohne weiters mit Ja oder Nein lösen könnte. Der Engländer ist noch lange nicht der „finst'ere“, der „stumme“ Mensch, — allein auf dem langen Weg von dem blühenden Melodienparadies Italien bis zu dem „Volk, das nicht mehr singen kann“, liegt England doch bereits vorgereist gegen das letztere. Für die Musik ist England schon eine Uebergangszone: der Arbeiter schafft noch eifrig, er schätzt die Frucht, doch Erdreich und Sonne sind spärlicher gegen ihn.

In England bedingt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur altherbes Vorurtheil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostentation erklären kann. Es geschieht so Berühmtes, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Reid süßen darf. — Ob die Natur den Engländer zum Musiker geschaffen, ob seine Liebe zur Tonkunst vollständig erwidert wird, ist eine andere Frage. Wir werden von Positiven hier unmetzlich zur Negation hingedrängt. Daß England seine nationale Musik besitzt, ist Thatsache. Es hat seine Componisten hervorgebracht, die, mit den Genies anderer Völker verglichen, bedeutend und eigentümlich heißen dürfen. Von seinen wenigen Componisten lehnen sich die älteren an Händel, die moderneren an Mendelssohn (Bennett), an die französische oder italienische Oper (Wallace, Balfe).

Die Sänger und Virtuosen Englands sind an Zahl und Bedeutung kaum nennenswerth. Die englische Nation besitzt einen sehr mäßigen musikalischen Schatz in ihren Volksliedern, und — was nicht minder entscheidend ist — keinen eigentlichen Nationaltanz. Was von musikalischen Kräften einflußreich und bedeutend ist, gehört der Fremde an. Deutsche Componisten, Virtuosen und Lehrer, italienische Sänger, französische Tänzer herrschen in London. Die musikalische Einfuhr in diesem Lande ist enorm, seine Ausfuhr Null \*). Allein, von dem schöpferischen Vermögen ganz abgesehen, auch die Empfanglichkeit des Engländer's macht ihn zu einem Stiefkind der Musik. Wir möchten die nächste Erklärung dieser in ihrem Grunde freilich noch unerforschten Erscheinung in körperlichen Bedingungen, in den feinsten Organismen der Physik suchen. Nur ein zart und reizbar organisirtes Nervensystem empfindet musikalisch. Wenn es nicht vom leisesten Hauch erjittert, wie die Aeolsharfe, ist es kein musikalisches Instrument. Daß nun der Engländer musikalischen Eindrücken gegenüber weit schwerlebiger, langsamer, allgemeiner sich verhält, als wir, wird jedem länger Beobachtenden zur zweifellosen Thatsache.

Dem Engländer fehlt zunächst rhythmische Empfindung. Es fällt ihm schwer, im Tact zu tanzen oder zu singen; der Unterschied zwischen  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  pflegt ihm zu verschwinden. Das derbe Hervorheben der rhythmischen Accente und ersten Tacttheil, das uns im Opern-Orchester auffiel, gefäht den Engländern, während es ein feineres, ohne solche Kruden rhythmisch folgendes Ohr als eine Aufdringlichkeit verliert. Der Engländer versteht die besten Meisterwerke mit Posaunen und Bombardons, gerade wie er die besten Weine mit Braunwein versteht. Zunge und Ohr scheinen hier derselben Nothhilfe zu bedürfen. Im Falschspielen oder Spielen muß sich schon ganz Kräftiges ereignen, soll es einem englischen Publikum mißliebzig auffallen. Bloße Zweibeutigkeiten verfangen nicht. Allein nicht bloß das unmittelbare Organ des Hörens, der ganze geistige Proceß, Musik aufzusuchen, arbeitet im Engländer schwerfälliger und unsicherer. Nur geistige Kategorien des Schönen sprechen ihn sofort an. So hat der Engländer eine sehr einseitige Neigung für das Pathetische. Man kommt, wie einseitig das Publikum das Pathetische aus Schopenhauer's Stücken sich assimilirt und gegen die starken Darstellungen

\*) Die Zahl der D-herreicher unter den Liebhabern der letzten Londoner Saison war eine sehr bedeutende; wir nennen bloß: Joachim, Laub, Fuchsberg, Paier, Jaelt, Dersel, St. Peller, Liebhart, Giffagg &c.

irgend eines reinen Leidens die feinsten, lieblichsten Partien fallen läßt. Das große Pathos der italienischen Oper bewegt den Engländer, während ihm für die seine leichtgeschürzte Grazie französischen Singspiels jedes Organ fehlt.

An klassischer Musik liebt er zumeist Entschiedenheit, Rundung und den Andruck einer gewissen großartigen Tüchtigkeit, wie bei Händel. Wir bemerken jedoch bei den ehrfürchtvollen Zuhörern des „Wesflas“ oder „Samson“ keine Unterscheidungskraft für das Schwächere und Schwächere, was in diesen Dramen mit dem Großartigen wechselt. In der Instrumentalmusik bleiben noch nach lange Haydn, der frühere Beethoven, und die sorgfältigen Orchesterwerke Spohr's und Mendelssohn's das Vorbild der englischen Concerte. Das unerbittliche Verlangen nach Klarheit und Uebersichtlichkeit verbindet sich in den Engländern mit ihrer conservativen Tendenz überhaupt, um Compositionen, die von unseren Programmen so gut wie verschwunden sind, als tägliche Kost zu genießen. Wir wollen Hummel und Donslow nicht geringschätzen, auch nicht das Verdienst Kalkbrenner's schmälern (es bliebe davon gar zu wenig); allein räthselhaft bleibt doch die Andacht, womit die abgestandensten Sinfalstücke dieser Compositionen in London öffentlich eingenommen werden. Der sichere, durch keine Controversen gestörte Besitz irgend eines überlebten Technikers ist dem Engländer theurer, als das Erreichen eines noch halbwegs streitigen neuen Genies. Als hener Schumann's Es-dur-Quintett bei Uta gegeben wurde, bemerkte das Programm, gleichsam rechtferdigend, daß dies auf ausdrückliches Verlangen des Herrn Jaell geschähe.

Werfen wir einen Blick auf ein englisches Concert-Publikum. Die Aufmerksamkeit und Ruhe der Hörer ist musterhaft. Sie wird durch die Lectüre kleiner Prosodien unterstützt, in welchen Herren und Damen emsig nachlesen. Dies sind die kritischen Erläuterungen, die den Eintretenden mit der Unsehbarkeit von Tanzordnungen höflich überreicht werden. Diese musikalischen Wegweiser sind, unseres Wissens, zuerst von Uta unter dem schäuderhaften Titel: „Synoptical Analysis“ eingeführt worden, und enthalten neben biographischen und historischen Notizen eine mit Notenbeispielen angegestattete Zergliederung der größeren voranzuführenden Werke. Von der drohenden Geschwätzigkeit solcher „Führer“ abgesehen (regelmäßig haben sie die Freiheit, Beethoven zu loben), möchten wir die ganze Idee nicht verwerfen.

Rehen wir zu unserem Publikum zurück. Das Stück ist zu Ende. Es wird applaudirt, weniglich früher als bei uns. Nicht der laute Beifall, etwas Anderes, schwer zu definirendes ist es, was wir verwirren: der stille, inwendige Applaus der Hörer während des Stückes. Bei einem genialen Uebergang, einer ergreifenden Melodie, welch bewegtes Murmeln des Verständnisses, welch leises Wittern der Empfindung in einem deutschen Concertsaal! In England nichts davon. Wenn wir in den besten englischen Concerten oft etwas abging, so erklärte ich mir's damit, daß die Atmosphäre nicht die gewohnte Menge künstlerischen Sauerstoffs enthält.

Für das Berlethende, was in einer ungeschickten Zusammenstellung von Musikstücken liegt, fehlt den Engländern die künstlerische Empfindlichkeit. Sie finden es ganz in der Ordnung, wenn nach der „Fidelio-Duverture“ „Mädle rud, rud, rud“ oder das Papatoci-Terzett von Rossini gesungen wird, darauf ein Concert von Sebastian Bach und ein Divertissement von Henri Herz folgt.

Was ich von deutschen Musiklehrern in London über die musikalische Jugend erfahren konnte, ging übereinstimmend dahin, daß diese oft mit dem correctesten Eifer über eine gewisse natürliche Stumpfheit der musikalischen Empfindung nicht hinauskomme \*). Ob an dieser, für die Musik so entscheidenden Stumpfheit

der Nerven der durch Generationen fortgesetzte, vor fünfzig Jahren noch ganz unmäßige Genuß geistiger Getränke in allen Klassen der englischen Gesellschaft mitschuldig sei, wagen wir nicht zu beurtheilen. In England selbst hörten wir von Künstlern die Ansicht vertheidigen. Der Mangel an feinem Tonsinn ist nicht ohne Analogie auf anderen Kunstgebieten. Neuere Untersuchungen sollen dargethan haben, das ein auffallend großes Percent der englischen Bevölkerung „farbenblind“ sei, d. h. gewisse Farben nicht von einander unterscheidet.

Unglücksfälle auf englischen Eisenbahnen, dadurch hervorgerufen, daß sonst achtsame Bahnwächter die rothen von den grünen Signalen nicht zu unterscheiden vermochten, gaben Veranlassung, dies Phänomen näher zu untersuchen. Das Eisenbahnpersonal wird nunmehr darauf hin geübt, ob es nicht von Natur „farbenblind“ sei. Von dem Londoner Concertpublikum sind immer einige Bänke zuverlässig tonblind. Ein gebildeter englischer Gentleman versicherte einem meiner Freunde, daß es ihm unmöglich sei, die Melodien der beiden englischen Volkshymnen („God save the Queen“ und „Rule Britannia“) von einander zu unterscheiden. Ein ähnliches Bekenntnis legte vor einigen Jahren sehr unwillkürlich die Bevölkerung einer bedeutenden englischen Fabrikstadt ab. Man gab die dort noch wenig bekannte C-moll-Symphonie von Beethoven. Bei dem glänzenden feierlichen Herinbrechen der drei C-dur-Accorde im Finale erhoben sich einige Zuhörer, in der Meinung, es sei der Anfang der Volkshymne, und siehe da — das halbe Publikum erhob sich ehrfürchtigsoß mit und hörte den Satz stehend zu Ende.

Wie übel die englische Sprache mit ihren Zischlauten und gequetschten Gaumenvocalen den Gesang unterstützt, bedarf kaum der Auseinandersetzung. Der englische Sänger hat fortwährend nur die Wahl, ob er richtig, edeltönig auszusprechen, oder eben einen schönen Ton bilden wolle. Eines von beiden muß über den Augenblick geopfert werden. Eine der größten Autoritäten im Fach der Gesangs Kunst und ihrer Physiologie, Manuel Garcia, erkreute sich durch seine vollständige Bestätigung dieser Ansicht. Die Engländer, sagte er treffend hinzu, haben „graue“ Vocale, von unbestimmtem Klang, wie sie einen Himmel von grauer, unbestimmter Farbe haben. Der Gesang aber bedarf scharfer, entschiedener Farben. Die physiologische Thätigkeit, deren es zur Erzeugung eines reinen, schönen, namentlich hohen Tones bedarf, ist in vielen Fällen ganz unvereinbar mit dem Zungen- und Gaumen-Mandern der correcten englischen Aussprache. Der lyrische Gesang findet obendrein in der englischen Prosodie eine Schranke, die unseres Erachtens noch zu wenig Beachtung fand: wir meinen den großen Mangel an weiblichen Endungen und namentlich weiblichen Reimen im Englischen \*\*). Die schönsten Lieder von Schumann, Mendelssohn, Robert Franz, können ohne empfindliche Alterierung der Musik nicht ins Englische übertragen werden, und so dürfte auch dieses poetische Gebiet der deutschen Kunst den Briten ein unbelanntes bleiben.

Anger der geringeren Naturbegabung für Musik ist es aber noch ein zweiter, künstlicher Factor, der dem englischen Musikleben so oft die edle Weisheit nimmt. Das ist der kaufmännische praktische Geist, der sich in England auch an die städtigen Sohlen der Kunst heftet. Von seiner großartigen Seite haben wir dies Zusammenwirken musikalischer und kaufmännischer Anstrengung in den Händelstücken kennen gelernt. Das eigentliche Concertwesen bringt schon Bedenkliches. Da sind zuerst die sogenannten Monsterc-Concerte (eigentlich Benefice-Concerte), gegen die Mancher mit Recht loszieht, ohne deren wahren Grund zu kennen. Die Monsterc-

\*) Das vielcomponirte Heine'sche Gedicht:

„Auf ihrem Grab da steht eine Linde,  
Da pfeifen die Vögel im Abendwinde“  
lautet z. B. in einer der getreuesten Uebersetzungen (von Julian Fane):

„Above their grave a Linden grows,  
Birds sing, and through it the balm-breeze blows.“  
So werden von den weiblichen Endreimen mindestens die Hälfte mündlich durch die englische Uebersetzung.

\*) In dem löstlichen Sittenbild „Danns Bebel“ erzählt Johanna Kinkel die tragi-komischen Erfahrungen eines Clavierlehrers in England. Gottfried Kinkel versichert, daß diese Mittheilungen vollständig aus dem eigenen Erlebnissen seiner verstorbenen Frau geschöpft und in seinem Zuge erhalten oder übertrieben seien.



Concerte sind wesentlich eine auf die Provinzbewohner berechnete Speculation. Die Abgeschmacktheit, volle fünf Stunden hintereinander das bunteste Durcheinander von Musik zu machen, 25 bis 35 verschiedene Nummern und Namen, ist nicht etwa eine notwendige Concession an den Geschmack des Londoner Publicums (das allerdings eine derbe Tracht Musik verträgt), sondern eine musikalische Abfütterung von Provinzialisten, welche für ihre Guinee Alles beisammen haben wollen, wo London an musikalischen Notabilitäten bietet. Wenn der Pächter Smith aus Worcester oder der Fabricant Black aus Manchester für zwei Tage mit Frau und Töchtern nach London kommt, so will er in einem Concert Joachim, Pauer, Piatti, Formes, Trebelli &c., er will Dräcker und Clavier, Classisches und Modernes in größten Portionen genießen. Der Mann hat unstreitig etwas vom Karabim, mit dem Unterschiede, daß er haar jaßt. Die Monstre-Concerte oder Concerte für Angehener, wie sie z. B. die Jubilar-Pianistin Frau Anderson oder der Componist J. Venedict alljährlich veranstaltet, werden mehrere Wochen zuvor in den Zeitungen annoncirt. Aber nicht etwa einmal in jedem Blatt, sondern meistens in fünf bis sechs Inseraten hintereinander.

Für die Sänger sind die Londoner Concerte eine reiche Einnahmsquelle, die fremden werden vom Concertgeber, die einheimischen außerdem von den Verlegern besoldet. Manche Sänger sind von einem Verleger förmlich gemietet, sie dürfen nur sein e Verlagsartitel singen und keine anderen. Der Künstler ist in diesem Fall der singende Dienstmann seines Verlegers.

Solche und viel schlimmere Resallianzen zwischen Kunst und Schacher sind in England an der Tagesordnung und gelten nicht für anstößig. Wir wollen lieber nicht allzuviel davon erzählen. Da der Künstler in England schnell und reichlich verdienen kann, so geräth er in eine Hast des Erwerbes, welche seine poetische Glorie traurig abschwächt. Wo das Publicum der Musik überwiegend äußerlich gegenübersteht, da kann es auch nicht ausbleiben, daß der Virtuose, der Verleger, der Lehrer, ihre Kunst als Geschäft ansehen und betreiben. Wir kennen einen sehr gesuchten deutschen Clavierlehrer in London, einen liebenswürdigen, gebildeten Mann, der uns selbst gestand, daß er nach einem zehnjährigen Aufenthalt in London noch nicht dazu gekommen sei, die Westminster-Abtei zu besuchen. Daß so etwas auch nur möglich ist, wirft ein seltsam trübes Licht auf das Künstlerleben in London.

## Der Text zu Händel's „Belsazer.“

A. W. Th. Nachdem in den letzten Nummern dieser Zeitung der Text des „Messias“ erläutert worden ist, dürfte hier noch einiges über den des „Belsazer“ gesagt werden, weil die Intentionen seines Verfassers und Händel's durch das Verfahren Mosjels in ein ganz verkehrtes Licht gestellt worden sind.

Das Oratorium „Belsazer“, dessen Handlung sich auf die eine Nacht beschränkt, in welcher Cyrus den Lauf des Euphrat ändert, in Babylon einbringt und das Königreich Babylonien umstürzt, ist in Berlin und in dem Styl der Opern der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geschrieben.

Da auf die Maschinerie der Bühne keine Rücksicht genommen zu werden brauchte, konnte der Dichter die Scenen in rascher Folge so aneinander reihen, daß dem Componisten die erwünschte Gelegenheit geboten ward, die verschiedenen Völkerverämme musikalisch gegeneinander abstechend zu behandeln, nämlich die Perser, die Babylonier und die Juden. Es war dies für Händel eine sehr vortheilhafte Einrichtung, scheint aber für Mosel weniger Reiz gehabt zu haben, da seine Ausgabe des „Belsazer“ (wie auch des „Samson“) ein wahres Muster in der Kunst der Bestimmung und Entstellung genannt werden kann.

Die dargestellten Personen des „Belsazer“ sind folgende: Cyrus, König von Persien, Babylonien unterwerfend.

Obrypas, ein Flüchtling, dessen Sohn von Belsazer erwordet ward.

Belsazer, König von Babylonien.

Nitocris, seine Mutter.

Acioch, ein babylonischer Hölbling.

Ein babylonischer Vot.

Daniel, der jüdische Prophet.

Die babylonischen Wahrsager und Sterndeuter. Chöre der Perser, der Babylonier und Juden.

Wenn man die gemöhnliche dramatische Eintheilung in Scenen bei diesem Text anwendet, wird der Zusammenhang und Verlauf des Oratoriums ganz klar werden, und es würde auch für den Zuhörer von großem Vortheil sein, wenn diese Methode in den gedruckten Textbüchern eingeführt wäre. Wir wollen wenigstens hier diesen Weg einschlagen.

### Erste Abtheilung.

1. Scene: Babylon. Nitocris allein. Babylon ist von den Schaaeren des Cyrus umringt; aber der König, der Hof und das Volk überlassen sich dem Vergnügen und der Befriedigung ihrer Luste. Die Mutter des Königs, die sich der Tage von Nebudadnezzar und der Strafen erinnert, die der Gott der Juden über ihn verhängte, findet hier Gelegenheit in einem Recitativ Betrachtungen anzustellen über das Entgehen und Wachsen der Reiche und über ihren Verfall durch Stolz, Luxus, Sittenverderbniß, Verrat und Zwietracht. Dem Recitativ folgt eine Arie, deren Gegenstand die Allmacht Gottes ist. — 2. Scene: Die Babylonier auf den Mauern, Cyrus und Obrypas vor denselben. Das Volk von Babylon frohlockt über die Stärke der Befestigungen der Stadt, über die Verräthe, die für 20 Jahre aufgehängt sind, und verspottet den Versuch des persischen Königs sie zu unterwerfen. Obrypas bestätigt, was sie von der Stärke der Stadt sagen; Cyrus aber erklärt ihm, daß gerade diese Sicherheit ihr Verderben sein wird, und verspricht ihn (den Obrypas) zu rächen. Er erzählt einen Traum, worin ihm vom Himmel eine Kriegeslist eingegeben wurde; sie besprechen darauf zusammen den Plan, den Lauf des Flusses so zu ändern, daß der Bett, welches durch die Stadt geht, trocken gelegt wird. Sie wählen diese Nacht für das Unternehmen, da in Babylon gerade ein jährliches Fest gefeiert wird, wo sich Alle dem Trunk ergeben und die Aufsicht beim Fluße vernachlässigt werden wird. Cyrus beschließt das Gespäch, indem er es als Pflicht besennet, auf Gott zu vertrauen. Die Scene endet mit dem Chor:

„Die Reiche steh'n in Gottes Hand.“ Dieser Chor, wie verschiedene andere, scheint im Sinne des Chors der griechischen Tragödie gedacht zu sein, obgleich es der logischen Anordnung des Textes keine Gewalt anthut, wenn man ihn den Persern in den Mund legt. — 3. Scene: Daniel und die Juden in der Stadt. Der Prophet wiederholt die alte Weissagung von der Ankunft des Cyrus und dem Ende der babylonischen Gefangenschaft. Seine Mitgefangenen drücken ihre Freude aus in dem Chöre: „Singt ihr Himmelm.“ — 4. Scene: Belsazer's Palaß. Der König fordert zu Festlichkeiten und Gelagen auf. Seine Mutter macht vergeblich Gegenvorstellungen. Als ein besonderes Zeichen seiner Verachtung des jüdischen Gottes beschließt Belsazer, die heiligen Gefäße herbeizuschaffen, die die Juden aus dem Tempel von Jerusalem mitgebracht. Nitocris und die Juden lehnen sich dagegen auf, er befehlet aber auf seinem Befehle und die Scene endet mit dem Chöre: „Allmächtig steigt Jehova's Zorn.“

### Zweite Abtheilung.

1. Scene. Vor den Mauern. Die Ableitung des Flusses wird vollendet gemacht durch einen Chor, zwei Babsäher und noch einen vollen Chor („Seht! wie schnell Euphrates weicht“ u. f. w.). Obgleich diese Chöre von den Belagerern gesungen werden können, so gleichen doch auch sie den schon vorher erwähnten griechischen Chören der Tragödie. Cyrus zeigt den nun offenen Weg in die Stadt und seine Krieger antworten mit dem Chöre: „An's Werk, an's Werk!“ — 2. Scene: Das Fest in Belsazer's Palaß. Die Gäste preisen ihren Gott in einem Chöre; Belsazer singt, Wein trinkend, eine Arie zu Ehren Sefach's, welche unterbrochen wird durch eine Hand, die an der gegenüber liegenden Wand schreiend erscheint. Der Chor glaubt, der König sei plötzlich krank geworden, bis dieser, zu sich gekommen, auf die zurück-

geliebene Schrift zeigt. Die Wahrsager und Weisen werden gerufen, können aber die Schrift nicht erklären. Der Chor singt inzwischen: „D Bangigkeit, o Schauder“ u. s. w. Nitocris spricht darauf von Daniel, der herbeigekommen wird, die Schrift liest und das „Mene, Tekel, Upharsin“ erklärt. Die Scene endet mit einer Arie der Nitocris, die ihren Sohn zur Reue auffordert, als dem einzigen Mittel, seinem Schicksal zu entgehen. — 3. Scene: Cyrus, Gobryas und die Perser betreten die Straßen von der Festseite durch die ehernen Thore, welche durch die Nachlässigkeit der betrunkenen Wächter offen geblieben sind. Der Chor begrüßt Cyrus mit: „D tapferer Fürst!“

#### Dritte Abtheilung.

1. Scene: Palast des Velsazer. Nitocris (etwa in ihren Gemächern). Sie gibt abwechselnd in einer Arie dem Zweifel Raum, ob ihr Sohn sein Schicksal durch Reue abwenden werde oder nicht. Daniel antwortet in einer Arie: „Kann der schwarze Aethiops seine Haut ändern?“ u. s. w. Arioch tritt ein und beschreibt die Unschlüssigkeit Velsazer's, ob er das Gelage enden oder fortsetzen solle; er werde durch seine Höslinge zu Letzterem bewogen. Inmitten seiner wiederholten Gotteslästerungen habe man Ruhe, Gelächter und Waffengeklirr gehört, und er (Arioch) sei entflohen. — Ein Bote kommt und meldet die Ankunft des Cyrus im Palaste. Chor der Juden: „Da! saut dahin, Nebd stürze.“ — 2. Scene: Die Festhalle. Velsazer singt eine Arie an Selsch. Gobryas dringt ein, erschlägt den König, und dankt in einer Arie erst der Gottheit, dann dem Cyrus, daß es ihm vergönnt war, diesen ungläubigen König zu tödten. Dann auf Befehl des Cyrus bringt er Nitocris und Daniel vor den Sieger. Erstere wird von Cyrus in ihre königliche Wacht wieder eingesperrt, und dem Daniel verspricht er die Juden wieder nach Palästina ziehen zu lassen und ihnen die Mittel zum Wiederaufbau ihres Tempels zu geben. Mit dem Aufsteig — eine Art von Motette, welche einen Theil des englischen Gottesdienstes bildet —: „Sei von mir gepriesen, o Gott mein Herr“ schließt das Oratorium\*).

Wir überlassen es dem Leser, der im Besitz der Mosel'schen Ausgabe oder eines Textbuches ist, sich selbst die Frage zu beantworten: warum wohl Mosel die im Original herrschende Ordnung in Unordnung zu verkehren für gut befunden haben mag?!

### Nachrichten.

In Breslau wurde am 21. d. M. eine neue Oper von Richard Wärsz „Vineta“ zur Aufführung gebracht und mit großem Beifall aufgenommen. —

### „Allgemeine musikalische Zeitung.“

„Neue Folge.“

Die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter Redaktion des heute von der „benutzigen Musikzeitung“ scheidenden Herrn Esmor Bagge erscheinende „Neue Folge der Allgem. mus. Zeitung“ (nach 14jähriger Unterbrechung), auf welche derselbe in seinem „Nachbild und Abschied“ u. s. w. (siehe oben) Bezug nimmt — wird wöchentlich einmal erscheinen und jede Nummer derselben in der Regel einen Bogen Großquart füllen. — Der Abonnementspreis ist (wie früher) auf 5/4 Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern festgesetzt und wird vierteljährlich vorausbezahlt. — Musikalien- und verwandte Anzeigen finden Aufnahme auf der linken Seite jeder Nummer, oder wenn nöthig, in besonderen Intelligenzblättern. — Insertionspreis: 2 Ngr. für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum. — Bestellungen sind stundenlang: bei jedem Postamt und in jeder Buch- und Musikalienhandlung. Auf welchem Wege ist die erste Nummer

\*) Ich muß bei dieser Gelegenheit eine Uebersehung bekennen, die mich bei Besprechung der Aufführung des Hans de L'Ischen Wertes (Nr. 47) begreute. Das Antichem steht allerdings nicht in Noten ausgebrüht in der Originalpartitur, allein eine festschriebene Anmerkung in englischer Sprache, die ich erst später bemerkte, ordnet allerdings an, daß obiges „Antichem“ das Wort besitzliche soll. In diesem Punkte muß ich also Mosel's Namen um Berichtigung bitten.

als Probenummer zu beziehen \*). — Empfehlungen sind für den beliebigen Leser der „Deutschen Musikzeitung“ überflüssig.

### Concertankündigungen.

Am 1. Jänner 1863 Abends halb 8 Uhr im Musikvereinsaal: Zweites Concert der Herren Jaell und Raub.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr in großem f. f. Redoutensaal: Zweites Concert der Singschule unter Leitung des Chorleiters, Herrn Stegmayer. (3. S. Bach — Prätorius — Gubini — Schütz — Allegri (Miserere) — Voti — Mendelssohn — Haydn — Caldara.)

Am 11. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinsaal: 5. Quartettproben des Herrn J. Hellmesberger.

Des am 28. d. M. nummehr stattgehabten vierten pñilharmonischen Concerts ist wegen verspäteten Erscheinens der heutigen Nr. d. Bl. nicht gedacht worden.

### Berichtigung.

An die Redaction der Deutschen Musikzeitung.

In den „Apologismen“, welche Sie in Ihren letzten Nummern bringen, wird (Nr. 51, S. 402) der Verfasser des offenen Sendschreibens in Nr. 46 d. Bl. auch zu beneh gerundet, welche Sonstid's Ansicht missverstehen haben; die Redaction stimmt in einer Note dem Herrn P. M., dem Verfasser jener Apologismen, zu. Mir scheint aber das Missverständniß auf Seiten des Herrn M. zu liegen. Sonstid weist ja doch mit viel Berechtigung die Meinung zurück, als wären die Gesänge Zweck oder gar Inhalt der Musik, (bis S. 31), erklärt dann den Inhalt der Musik nur in „inwendig bewegten Formen“ zu finden (S. 32), eben wie ich eingestuft hatte, erläutert das noch mit dem Bilde des Kaleidoskops, und bedient sich dabei auch des Ausdrucks „musikalische Ideen“, woraus aber sehr mißrecht gefolgert wird, daß er nur der Musik einen 3den Gehalt zurechne; die Schönheit der Tonformen führt er dann weiter auf rein musikalische Gründe zurück, und sucht alles, was man beim Componisten als geistlich bezeichnen kann, nur in musikalischen Combinationen (S. 42); betont endlich (S. 49 noch einmal, daß in der Musik der Ton Selbstzweck sei. (S. 52—83). Er läugnet dann (was auch wir nicht behaupten) daß die Musik in der äußeren Natur ein Nachahmungsobjekt habe (S. 83—95) und kommt zum Schluß noch einmal auf den Inhalt zurück, wo er (S. 96 noch einmal) so entschieden wie möglich auspricht, daß es keinen anderen Inhalt der Musik gebe als die Tonformen. Freilich schließt H. damit (S. 102—104) daß er doch einen Gehalt der Tonkunst anerkenne (nicht Zurechnung, wie M. sagt), doch bildet dies so sehr einen Anfang des Nachdenkens, daß wir nicht einmal näher erfahren, was wir uns unter diesen unbestimmten Ausdruck denken sollen; zum „Gesammthalt“ des Buches hat der Anfang keine ersichtliche Beziehung, weshalb mir M. das nicht entgegenstellen mußte. Die Redaction findet meinen Ausdruck „trifflös“ zu hart, und freilich, da ich mich in keine weitere Erklärung der wichtigen Frage einließ, hätte ich auch wohl den Ausdruck vermeiden können; ich fand im Augenblicke keinen bessern, und gedachte, daß, wenn es mir nicht gelingen sollte, mich von der Unrichtigkeit von Sonstid's Ansicht zu überzeugen, mir dieses Refusat trifflös erscheinen würde für mich und Andre, welche die Macht musikalischer Einbrüche noch auf etwas anderes zurückführen möchten, als auf ästhetische Veredlung, trifflös auch für die Künstler selbst, welche Leben und Kraft einem Spiele widmen, welches zur Erhebung der Menschen nichts beiträgt und zu dem eigentlichen Tiefen der menschlichen Natur hinabzuführen nicht im Stande ist. — H. D.

In der britischen Nothig über Marx, Glad und die Oper“ Nr. 50 sind folgende störende Druckfehler schon geblieben: S. 339, 3. 14 v. u. Kufspiel R. Freispiel, 3. 12 v. u. man h. Marx; S. 397 3. 4 Muje und Weite R. Ruhe und Weite; 3. 5 v. u. küßig ft. küßig.

In den „Apologismen“ ferner S. 402, Spalte 1, Zeile 16 v. u. lies „Medium“ statt „Studium“.

\*) Einen musikalischen Bericht aus Wien, welchen der Redakteur der Leipziger „Allgemeinen“ schon in deren ersten Nummer zu bringen hoffte, wird wegen verspäteten Eintreffens desselben jedenfalls in zweiter Nummer erscheinen.

Mit dieser Nummer wird eine Beilage ausgegeben.

## Antwort an Herrn Julius Schaffer in Breslau.

Verweilt nicht, und sei dir selbst ein Traum.  
Und wie du reistest, danke jedem Raum,  
Bequeme dich dem Heften wie dem Kalten;  
Dir wird die Welt, du wirst ihr nie verfallen.  
Ge 19.

Unter dem Titel: „Zwei Beurtheiler Robert Franz's“ hat Herr Schaffer eine Broschüre erscheinen lassen, deren bei weitem größter Theil sich an den Unterzeichneten adressirt. Herr Schaffer hat sich aufgefodert gefühlt, einem in Nr. 5 des III. Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltenen Aufsatz von mir über Robert Franz's Vierterkompositionen mit einer Broschüre entgegen zu treten.

Herr Schaffer hat sich die Sache, man muß es gesehen, lange überlegt, da zwischen dem Erscheinen jenes Aufsatzes (am 1. Februar) und diesem Broschürchen ein Zeitraum von mehr als drei Viertel Jahren verlossen ist. In einer Vorbemerkung äußert Herr Schaffer: „man wird fragen, warum ich mich denn überhaupt mit solchem Zeug“ — (wie j. B. meinem Aufsatz) — „abgebe.“

In der That, auch ich muß fragen, warum hat Herr Schaffer dieses Zeug nicht lieber ruhig (etwa mit beigefügter stiller Verachtung) in sein bobensofes Nichts versinken lassen? Ein Wort der Erwiderung wäre schon zu viel gewesen, ein rasches selbst, durch die Aufregung des Momentes entzündetes (wie jenes von Meinardus war), Herr Schaffer aber kommt gar auf dieses Zeug nach Ablauf von beinahe einer Jahresfrist nochmals zurück, da er es doch billig längst vergessen haben sollte, und betradtet in einer fast nur zu diesem Zwecke geschriebenen Broschüre jeden einzelnen Satz und jedes einzelne Wort meines Aufsatzes, was einem in sich so nichtigen und bedeutungslosen, überdies offenbar in so perfider Absicht geschmiedetem Objekte gegenüber doch eitel Zeit- und Papierverschwendung genannt werden muß. Herr Schaffer beantwortet jene selbst aufgeworfene Frage indessen dahin: er hätte leider die Ueberzeugung gewonnen, daß meine Chiffre sich gerade in Anstirretreien einer gewissen Achtung erfreue, denn ohne diesem (vielleicht in der That sehr unbedrängten) Umfange würde er kein Wort über mich verloren haben.

Da es nun unzweifelhaft feststeht, daß ich in jenem Aufsatz nur darauf ausgegangen bin, die Achtung, in welcher Robert Franz in der gebildeten musikalischen Welt steht, zu zerstören, (welchen unstreitig sublimen Zweck zu erreichen, ich sogar mich Herrn Schaffer zu Folge, der niedrigsten Mittel bediene), so ist es ganz in der Ordnung, daß er seinerseits eine besondere Broschüre schreibt, um jenen verblendeten Musikern die Augen zu öffnen und ihnen zu zeigen, an welches intellektuelle und moralische Ungehauer sie bisher ihre Achtung (wenn ich mich einer solchen nemlich wirklich erfreut haben sollte) so unbesonnen verschwendeten.

Ueberraschen können mich die Grobheiten und Injurien nicht, mit welchen mich Herr Schaffer überschüttet.

Wenn es geschähe dürfte, daß ein Mann, ein Schriftsteller, wie Julius Schmid, der sich, wie mir scheint, trotz mancher Unzulänglichkeiten, Schwächen und Unvollkommenheiten, die jeder Individualität als Schicksal anleihen müssen, doch auch einiger (und nichtreicht viel fester, als ich mich dessen werde rühmen dürfen, begründeten) allgemeinen Achtung erfreut, einen so hübschen Angriff erühre, wie Sakaulz einen solchen in seinem berücktigten Buche ausführte, dessen sich auch die erbittertesten Gevedes jenes Schriftstellers nicht anzunehmen getrauten, und wenn es in älteren Zeiten geschähe konnte, daß Herder in seiner „Metakritik“ der reinen Vernunft einen Kant wie einen Schuljungen (nebenbei

auch als einen ähnerst gefährlichen, verderblichen Menschen) behandelte, der nicht das ABC von Logik verstände und dem er auf jedem Blatte seinen „barbarischen Stil“ und seine „grenzenlose Begriffsverwirrung“ vorwirft, wie ja auch Lessing (Männer, denen ich natürlich nicht die Schärmen auslöse) eine ähnliche Behandlung durch den Herrn Pastor Goetze erühre: wenn, sage ich, dieß alles möglich war, so werde ich mich doch nicht verwundern und es als eine Majestätsbeleidigung ansehen sollen, wenn die Achtung, deren ich mich, der Berücksichtigung Herrn Schaffers zu Folge, erfreuen soll, mich nicht davor schätzen kann, daß er in einer Weise gegen mich zu Felde zieht, wie er dieß in obiger Broschüre thut. Ich hätte daher wohl auch schweigen und es dem natürlichen Verlauf der Dinge überlassen können, ob die Paar Orane Achtung, die man bisher zu meinen Gunsten in die Wagschale zu legen geneigt war, durch die Centner von Mißachtung, welche Herr Schaffer plötzlich in die andere Wagschale schleudert, wirklich in die Rüste geschmettert werden oder nicht. Ich glaube aber meiner Achtung für dieß Blätter eine Antwort schuldig zu sein, denen es unmöglich zum Ruhme gereichen kann, daß sie sich einen Jemand zum „Hauptmorschführer“ erwählt haben, der nun unter der Bezeichnung Herrn Schaffer's der Welt in einem so höchst bedenklichen Licht erscheint. Diese Antwort kann auch kaum anderswo ihre passende Stelle finden, als in eben diesen Blättern. Da selbe aber schon mit der vorliegenden Nummer zu erscheinen aufhören, (um in der „Allgemeinen deutschen Musikzeitung“ demnachst gewissermaßen ihre Fortsetzung zu finden) und ich die Broschüre des Herrn Schaffer erst am 20. d. M. zu Händen erhielt, so muß ich mich bemühen, mit derselben etwas rascher zu Stande zu kommen und mich auch möglichst kurz fassen. Eine genaue, wenigstens relativ „wissenschaftliche“ Erwiderung auf die Broschüre des Herrn Schaffer könnte ohnehin nur Gegenstand einer ausführlichen Monographie sein.

Nur eine Vorbemerkung erlaube mir Herr Schaffer noch, ebe ich zur Sache schreite. Ist ihm der Name Hegel bekannt? Ich darf es kaum bezweifeln. Hat er aber je den Namen Schopenhauer gehört, oder kennt er gar mehr von diesem Manne, als den Namen? Ich muß es wenigstens für problematisch halten und Herr Schaffer hat auch nicht die geringste Verpflichtung von Schopenhauer etwas zu wissen. Wenn es ihm also unbekannt sein sollte, so kann ich ihm mittheilen, daß sich Schopenhauer nach langer gänzlicher Ignoranz gegenwärtig in der philosophischen Literatur eines ansehnlichen Aufsehens erfreut und daß es Leute gibt, die seiner Stimme in Fragen, welche die Erkenntniß der Welt und der Dinge, der Wissenschaft und Kunst betreffen, das höchste Gewicht beimessen.

In wie überraschentlichem Ansehen bisher Hegel gestanden ist, kann Herr Schaffer nicht unbekannt sein.

Man hat ihn als den sublimsten Denker, seine Philosophie als die Krone menschlichen Spekulationsvermögens gepriesen u. s. w. Diesen selben während eines halben Jahrhunderts von einem nicht geringen Theil der Nation in den höchsten Ehren gehaltenen Geist nennen Schopenhauer, so oft er auf ihn zu sprechen kommt, einen Charlatan, einen Windbeutel, einen Verstandverberber, einen frechen Unsinnsschmierer. So weit, Herr Schaffer, kann das Ur-

theil differiren und darum gebe ich die Hoffnung nicht auf, es möchte in jenem kleinen Aufsage von mir, welcher die geringsägige Ursache zu so weitläufigen Expectorationen wurde, doch nicht alles so nutznießig sein, als es Ihnen erscheint, sondern unter vieler Spreu vielleicht doch auch hin und wieder ein Körnchen Verstand verborgen liegen. Und da ich hier schon einmal Schopenhauer genannt habe, so erlaube ich mir noch zwei Stellen aus seinen Schriften zu zitiren, mit denen ich nicht ganz unbekant bin; an einer Stelle sagt er: Alle Erkenntnisse beruhen ursprünglich auf einer Anschauung und Anschauungen sind nicht demonstrierbar; und an einer andern Stelle, in seiner Kritik der Kant'schen Philosophie wirft er Kant (dessen größter Verehrer er war) vor, in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ den Ausdruck „Verstand“ sieben Mal und jedesmal anders definiert zu haben, so daß also kein Mensch wissen könne, welches Vermögen sich eigentlich Kant unter jenem Ausdrucke verstehe. Wenn also die größten Denker nicht die größten Widerprüdye zu vermeiden vermögen, wie sollte es unverhältnißmäßig kleineren und ungebildeteren nicht begegnen, daß sie sich oftmals widersprechen oder doch zu widersprechen scheinen, wenn sie sich auf das gefälschte und schläpfrige Terrain der Abstraktion und Speculation begeben.

Es fällt mir daher nicht ein, zu behaupten, daß jeder Satz meines Artikels unabweidleglich sei (als ob ich unselbstbar wäre) und es kann sehr wohl sein, daß mancher Ausdruck durch einen schicklicheren hätte ersetzt werden können, ja ich glaube es selbst; denn man kann von einer Wahrheit so fest und lebendig überzeugt sein, wie von seiner eigenen Existenz und der Versuch, diese Ueberzeugung aus der unmittelbaren, in sich gewissen Anschauung in die Sprache der so schwankenden, unsicheren, reflectirten Begriffe zu übertragen, kann gleichwohl so sehr misslingen, daß die Materie, um welche man sich bemüht, für Andere dadurch statt klarer nur noch verworrenere wird. Ob mir dieß vielleicht wirklich begegnet ist, kann ich nicht wohl selbst entscheiden. Herr Schäffer versichert es und versucht es mit großem Aufwande schwarz auf weiß zu beweisen, andere mögen es nun auch ihrerseits bedenken. Nur muß Herr Schäffer nicht glauben, daß alles nothwendig ungereneigt sei, was er sich nicht zusammen reimen kann, vielmehr sich an die Verse erinnern, welche Göthe dem Mephistopheles in den Mund legt:

Wo so ein Köpfcgen keinen Ausgang sieht,  
Stellt es sich gleich das Ende vor.

Herr Schäffer spricht in seiner „Vorbereitung“ die Vermuthung aus, mein Aufsage „über das Vergleichen in der Kunst“ in Nr. 9 des dritten Jahrganges dieser Blätter möchte in einem innern Zusammenhange mit jenem andern stehen, und die Grundsätze angeben, welche mich bei diesem geleitet haben. Darin hat er nicht unrichtig gesehen und es wäre mir allerdings willkommener gewesen, wenn Herr Schäffer mich zu einer Debatte über jenen ganz sich auf allgemeinem Boden bewegenden Artikel eingeladen und mich hier aber die gänzliche Unhaltbarkeit meiner Prinzipien belehrt hätte, allein er vermochte, wie er sagt, über den Stil jenes Artikels nicht hinweg zu kommen. Sich so weit zu überwinden ist ihm nur, versteht sich mit größter Selbstaufopferung, bei dem andern Artikel möglich gewesen. Es sei also darum.

Zunächst erlaube ich mir Herrn Schäffer auf einen kleinen Umstand aufmerksam zu machen, der ihm, wenn er ihn gebührend ermögen hätte, meinen Artikel über Robert Franz überhaupt in einem ganz andern Lichte gezeigt hätte, als in welchem er denselben ohne diese Berücksichtigung zu betrachten sich unterfangen hat. Mein Artikel beabsichtigte nemlich nicht, Robert Franz in seiner Künstlerindividualität für sich zu charakterisiren (etwa wie ich einmal Carl Löwe in einem Aufsage, welcher in Nr. 43 des sebzehnten Jahrganges der „Signale“ zu finden ist, zu charakterisiren versuchte), sondern er bemühte sich, das Verhältniß zu untersuchen, in welchem Robert Franz zur Kunst überhaupt und zu den beiden Koriphäen in der musikalischen Epik des neunzehnten Jahrhunderts, zu Schubert und Schumann steht und den Standpunkt zu bezeichnen, welchen er so weit wir im Flusse der Ge-

genwart Stehende dieß überhaupt zu beurtheilen vermögen) in der Kunstgeschichte einnimmt. Ich glaubte in der That, daß in solcher Betrachtungsweise allein schon ein ehrendes Moment liege und Herr Schäffer kann sich darauf verlassen, daß ich einen Künstler, den ich als solchen nicht sehr hoch achte, überhaupt mit Genien, wie Schubert und Schumann, niemals in einem Athemzuge nennen werde. Zu einer solchen Betrachtungsweise war ich aber auch äußerlich durch die Stellung berührt, welche Robert Franz bereits wiederholt, z. B. in Brendel's Geschichte der Kunst als Liebertsompnist angewiesen wurde. Das Urtheil wird doch z. B. sehr verschieden ausfallen. Wenn ich einmal Richard Wagner, dem man wohl auch ein „sonstquentes“ Streben und, wie es scheint, einigen „Erfolg“ nicht wird abspreechen können, ganz für sich in seiner Eigenthümlichkeit und dann wieder, wenn man ihn im Verhältniß zu den großen schöpferischen, musikalisch-dramatischen Kompositoren des achtzehnten Jahrhunderts, Gluck und Mozart betrachtet.

Herr Schäffer impudirt mir aber, daß es mir mit dem, was ich zum Ruhme des Liebes, wie es Robert Franz ausgebildet hat, aussprach, unmöglich Ernst gewesen sein könne, weil er es sich unmöglich zusammen reimen kann, daß ein und dasselbe Objekt, welches, aus einem Gesichtspunkte betrachtet, sehr bedeutend erscheint, aus einem andern gesehen, sich etwas minder ansehnlich ausnimmt. Der sprachwörtlich gewordene Satz: „er ist im Kleinen groß“ kann daher z. B. für Herrn Schäffer unmöglich einen Sinn enthalten, denn er drückt ja doch gemessenermaßen das Sophisma aus, daß Jemand zugleich klein und groß sein solle, wie konnte das sein? Ich gebe Herrn Schäffer auf, über jenen Satz weitere drei Viertel Jahre nachzudenken, vielleicht ist er doch binnen dieser Frist im Stande, die Entbedung zu machen, daß in seinem vorerwähnten Unfinn ein gewisser Sinn liege. Es ist natürlich ganz unmöglich, daß z. B. Jemand der Upland's rühmte (und sie vielleicht auch als ein ihm theureres Eigenthum im inneren Herzen trage) und doch erkenne, daß sie z. B. mit der Zeit Goethe's verglichen etwas Enges, Beschränktes, so zu sagen Kleinbürgerliches an sich hätte. Da muß man nur gleich Upland nicht erkennen, sein Gemüth für ihn haben, um solch einen Frevel denken zu können. Es ist natürlich ganz unmöglich, daß man die großen Verdienste Platen's um die Reinheit der Sprache, die Schönheit der Form erkennte, und doch zugleich fände, daß ihm der Materie nach das eigentlich, im höchsten Sinne Lebendige, allein unmittelbar Wirkende fehle und das treffliche Epigramm, welches Herr Schäffer in Hebel's Geniebüchlein finden kann und welches dieß ausdrückt, muß natürlich lediglich auf der perfiden Absicht beruhen, jenen Dichter durch einen häßlichen Blick auf seine schwache Seite der verdienten Ehren zu berauben.

Ich will Herrn Schäffer noch ein Beispiel solcher Perfidie geben, ein recht auffallendes. Schumann schrieb mir einmal in einem vom 8. Mai 1853 datirten Briefe: „Was Sie mir über Wagner schreiben, hat mich zu hören sehr interessirt. Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavierauszügen beurtheilen,“ (bis zum Jahre 1853 war nemlich noch keines der Wagner'schen Werke auf der Wiener Opern-Bühne gegeben worden). „Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tieferen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genies austrahlt, so ist es doch oft ein geheimnißvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dietantisch, gefaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verborbener Kunstbildung, wenn man im Angesichte so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen magt.“

Da jetzt bereits in Wolfenbüttel's Biographie so viele Briefe Schumann's veröffentlicht sind, so begehre ich auch mit der Veröffentlichung dieser Zeilen keine Indistretion. Vergleichen Sie nun

einmal, Herr Schöffler, den ersten Theil jenes Urtheiles mit dem zweiten. Erst: geheimnißvoller Zauber, dann: gehalten und widerwärtig! Unheim oder Peinlich? welches von diesen beiden Wuchzipseln wollen Sie wählen? Oder glauben Sie, daß die Peinliche eine geringere war, weil sie nicht in einer Zeitung gedruckt, sondern nur in einem Briefe geschrieben fand? Damit aber Niemand denke, daß ich hier die Autorität Schumanns benütze, um einen andern „lebenden“ Künstler, dessen eigenthümliche Bedeutung ich unmäßig verlernen kann, nebenbei riner Stich zu verstreuen, so füge ich hinzu, daß ja auch Wagner gar nicht den Anspruch erhebt, ein „auter Künstler“ (im früheren Sinne des Wortes) zu sein, sondern daß der Schwerpunkt seines Strebens ganz anderswo liegt.

Und noch ein Beispiel. Schopenhauer spricht an unzähligen Stellen seiner Werke seine unbegrenzte Verehrung für Kant an. (Vielleicht ist es aber auch ihm gar nicht Ernst damit.) Gleichwohl hat derselbe Schopenhauer eine Kritik der Kant'schen Philosophie ausgearbeitet, von welcher Rosenkranz meint, daß sie zu schonungslos, zu wenig mit Rücksicht auf die Individualität und die Zeit Kant's geschrieben sei. Wie aber Schopenhauer selbst diese Rigorosität motivirt, könnte Herr Schöffler am betreffenden Orte nachlesen, wenn er sich für solche Dinge interessieren sollte.

Nun denn, ganz ein solches Lump, wie die Herren Schumann, Schopenhauer und vielleicht manche Andere noch, wenn auch ihnen in allem Uebrigen noch so unerbärlig, bin auch ich. Ich bekenne es reumüthig und Sie mögen es zu Protokoll nehmen, Herr Schöffler.

Aber man könnte einwenden: ja Schumann hat aber jenes Urtheil eben auch nur in einem Briefe, nicht in einer Zeitschrift abgegeben und Schopenhauer hat jene Kritik veröffentlicht, da Kant langst nicht mehr unter den Lebenden weilte. Aber dieser lebte noch, als Herder seine Metakritik herausgab. Und dann sehe Herr Schöffler einmal in unferen (natürlich nur von Buchdruckerhandt gesuchten) deutschen Literaturgeschichten nach, wie dort über doch so bedeutende, hervorragende „lebende“ Dichter wie z. B. Hebel und Grillparzer gerathelt wird. Und weiß er es ganz gewiß, daß solche Urtheile leblich aus dem Bestreben hervorgegangen sind, die betreffenden Künstler und Dichter „herabzuwürdigen“. Schöne Herabwürdigung, wenn man von den Riechern eines ausgezeichneten Mannes (natürlich auch von dem, mit einem tüchtigen Hintergebanten) erklärt, daß man sie zwar im Verhältnis zu den schöpferischen Ergüssen Schubert's und Schumann's von etwas kleiner, schwächerer Struktur finde, sie aber nichts desto weniger „zu den wohlthätigsten Schätzen der deutschen Nation rechne“. Es würde mir recht schmeichelhaft sein, wenn Herr Schöffler nächstens einmal Gelegenheit fände, auch mir eine ähnliche Herabwürdigung angedeihen zu lassen. Ich werde mich sehr schön bei ihm bedanken. So viel im Allgemeinen.

Da es nun Herr Schöffler mit meinen Begriffen, Definitionen und Ausdrücken so sehr genau nimmt und da er mit einer so vernichtenden Gedankenstärke entwidelt, daß sie sämtlich schief und inhaltsleer sind, so wollen wir noch einmal wenigstens einige derselben gemeinschaftlich recapituliren, damit doch unsere Leser auch etwas lernen, und zwar etwas recht Gründliches.

1. Also, daß das Drama das erste, wie intensivste Leben verlange, dieser Satz wäre bodenlos falsch? Aber Herr Schöffler gibt zu, daß das Drama ein ertrennendes Gefühl's- und Gehänteleben entfalte, als die Poesie und ein intensiveres, als die Epik? Scheint nicht daraus gewissermaßen zu folgen, daß im Drama die höchste Durchdringung der objektiven und subjektiven Momente der Kunst Statt finde? Daß sich auch noch manche andere Gründe für diese postulierte Suprematie des Drama (welches Richard Wagner sogar in seiner extremen Weise die einzig wahre Kunstform nennt) angeben ließen, versteht sich von selbst und kann man sich in mancher Aesthetik darüber belehren, am besten wohl in dem großen Werke des vielleicht bedeutendsten Kunstphilosophen der Gegenwart, Fr. Vischer's nemlich. Welche

Konklusion nicht aber Herr Schöffler aus jener Prämisse flüßschiebend ziehen läßt, das ist ein zu läppischer und verächtlicher Einfall, als daß ich darauf antworten sollte.

Was die von mir postulierte Rangordnung der Künste betrifft, so möge sich Herr Schöffler über diesen Punkt mit Kant und Fr. Vischer auseinandersetzen, welche beide (der erstere in seiner Kritik der Urtheilskraft, der letztere in seiner Aesthetik) dieselbe Rangordnung aufstellen. Daß aber, von dieser mir so natürlich und tief im Wesen der Sache begründet erscheinenden Rangordnung abgesehen, jede der Künste ihre besondere Sphäre haben muß, in welcher sie allen andern überlegen ist, das ist mir natürlich eine ganz neue Ebedung, von welcher mir Willkürlichung zu machen, Herrn Schöffler aufbehalten war.

2. Kein musikalische Begabung. — Alles, was Herr Schöffler über diesen Punkt schwätzt, von dem er sogar Veranlassung nehmen zu dürfen glaubt, die Componisten des 16. Jahrhunderts hebräuzuziehen, in welchem noch kaum die ersten Anfänge unserer heutigen Instrumentalmusik existirten, also auch das, was wir heute unter rein musikalischer Begabung verstehen, noch gar nicht existiren konnte, muß ich unerörtert lassen, theils, weil das Gerede des Herrn Schöffler über diesen Punkt zu einseitig ist und theils, weil eine tiefere Untersuchung desselben hier zu weit führen würde. Nur das Eine bemerke ich Obi Herr Schöffler zu, oder gibt er es nicht zu, daß die rein musikalische Begabung Glud's eine sehr viel geringere war, als die Seb. Bach's? Wahrscheinlich gibt er es zu. Freuen wir aber deshalb die letzten Oeuvre aus Glud's reifer Periode nicht doch als unsterbliche Schöpfungen? Marx lebt es noch neuerlich in seinem kürzlich erschienenen Werke über Glud hervor, daß ihm diese relative Schwäche Glud's gegenüber seinen großen Zeitgenossen Bach und Händel nur als ein Gewinn für seine spezielle Kunstausgabe erscheine, die er gerade in Folge dieses Mangels nur um so reiner gelöst habe und ich stimme ihm hierin bei. Etwas analoges habe ich von Robert Franz, dem „spezifischen“ Liebeskomponisten behauptet. Habe ich ihn damit herabwürdiget?

„Rein instrumentale Begabung wird also auch für den Instrumentalcomponisten verlangt.“ Wirklich, Herr Schöffler? Nicht möglich! Das ist ja ganz erkaunlich! Und aus der „von mir acceptirten Rangordnung“ der Künste folgt, daß „das kleinste Lied über der größten Symphonie steht“? Sie sind schlimm, Herr Schöffler, recht schlimm. Mich so auf's Eis zu führen.

3. Wenn ich zwischen dem „großen“ und dem „spezifischen“ Pfrizer unterscheidet, so will ich mit solcher Unterscheidung wesentlich nichts anderes ausdrücken, als mit der späteren Unterscheidung zwischen universeller und subjektiver Pfriz. Ich nenne aber einen universellen Pfrizer, z. B. einen Dichter, der nicht nur seine subjektiven Wonne und Schmerzen, seine individuellen Herzensempfindungen schön und tief in Riechern auszusprechen vermag, sondern der zugleich die Zaubergabe besitzt, sich mit seinem Empfinden so in fremde, sonst gleichsam stumme und tote Objekte zu versetzen, daß diese wie von ungeahntem Leben erzittern und zu sprechen beginnen. Der große Pfrizer besitzt die Frotengabe, sich in tausend Gestalten zu verwandeln und jede so mit seinem eigenen Herzblut zu tränken, daß man in jeder den Dichter selber zu erkennen glaubt, der in der That auch (wie der liebe Gott) überall und nirgends ist.

Und das rühet daher, weil in ihm die Natur sich gleichsam ein Universalatorium geschaffen hat, in welchem alle ihre Säfte und Kräfte durcheinander zischen und sich zu immer neuen chemischen Verbindungen mischen, während in den Aern des Dichters welchen ich den spezifisch lyrischen Dichter nennen möchte, gleichsam ein besonderer, aus einer besonderen Pflanze getesteter Saft quillt, der seinen Schöpfungen darum auch leicht einen ganz besonderen, viel stärkeren Duft verleiht, als er den Schöpfungen des erstereu eigen ist. Jener süßt sich mehr oder minder allen Erscheinungen verwannt, weil er von jeder gleichsam ein Atom in sich selber trägt, dieser nur einigen wenigen, ja er vermag wohl gar nur sich selbst auszusprechen. Jener spielt gleichsam auf einem Clavier

oder einem Dreheker, dieser auf einer Lyra oder Flöte. Von diesem Gesichtspunkte ausgehend nenne ich z. B. (es wird doch vielleicht Leute geben, die sich dabei etwas denken können, möchte auch vielleicht mein Ausdruck nicht ganz treffend sein) Goethe einen großen unverfälschten, dagegen z. B. Heine einen spezifischen oder im engeren Sinne lyrischen Dichter. Wenn man aber von Goethe dem lyrischen Dichter spricht, so denkt man nicht nur an seine eigentlichen lyrischen Gedichte, sondern eben so sehr auch an seine Romane und seine Dramen, man denkt an Werther, Wilhelm Meister und die Wahlverwandtschaften, an Iphigenie, Tasso und den Faust.

Jene sehen, rein als Romane, unter dem Gesichtspunkte der Gattung betrachtet, eben so weit hinter den Romanen Walter Scott's, wie diese, rein als Dramen betrachtet, hinter den Dramen Shakspeare's zurück, und zwar jene, wie diese deshalb, weil sie in ihrem inneren Wesen zu lyrisch sind, um die Gezebe der epischen (in so weit diese für den Roman gelten, der an sich keine reine Kunstform ist) und dramatischen Kunstgattung rein erfüllen zu können. So rede ich z. B. den Fischer und den Erlkönig, in welchen Gedichten Goethe gleichsam die Elemente des Wassers und des Windes zu uns sprechen läßt, ihrer episch-dramatischen Form ungeachtet, zu Goethe's lyrischen Produktionen und zwar zu seinen wunderbarsten. So sind z. B. Mignon und der Harenstein nicht epische, sondern rein lyrische Gestalten, von einem Zauber, wie ihn eben nur ein so unermeßlich hoher, weiter und tiefer lyrischer Geist, wie der Goethe's, hervorbringen konnte. Eine Mignon im Leben kann man sich gar wohl denken, denn wenn nicht dunkle Urbilder solcher Gestalten auf Erden wandelten, so vermöchte sie auch kein Dichter in glanzvoller Verkörperung zu schaffen. Aber, wie sie auf Erden wandeln, sind sie stumm, der Geist, die Kraft, das Gemüth des Dichters leihet ihnen Sprache; er läßt sie sprechen und singen.

Eine solche unverfälschte Lyrik ist freilich meines Erachtens überhaupt nur einmal auf Erden erschienen, nur in Goethe, der eben durch sie und nur durch sie zu den größten Dichtern (deren Zahl nicht sehr groß ist) gehört, welche die Welt je gesehen hat. Daß eine solche Lyrik nur in der neueren Zeit und nur aus der deutschen Nation entstehen konnte, ist eine Einsicht, zu welcher man unthunlich gelangen kann. Ich muß aber deren etwaige nähere Erörterung, die ohnehin wenig hierher gehören würde, Herrn Schäffer überlassen, dem niemals eine Sache genug rein erörtert werden kann.

Man hat öfter und mit einigem Grunde behauptet, der Geist der Instrumentalmusik sei in seinem inneren Wesen ein lyrischer. In wiefern dieß der Fall sein mag, so behaupte ich, daß Beethovens, der Instrumentalkomposition, ein unvergleichlich größerer Lyriker sei, als Mozart, der Instrumentalkomposition. Von der Instrumentalmusik abgesehen aber erlaube ich mir wieder schon in Schubert einen sehr viel größeren Lyriker zu erblicken, als in Schumann. Um anfänglich zu machen, was ich unter jener gewissen Objektivität der Lyrik verstehe, verweise ich auf ein einziges Beispiel, nemlich Schubert's „Meiermann.“ Wer sich bei der Verbindung jenes Begriffs mit diesem Beispiel etwas denken kann, der wird mich verstehen. Wer nicht, der wird mich nicht verstehen, und wenn ich ein Buch darüber schreiben, dreimal so dicke, wie das alte und neue Testament zusammen genommen. Als weitere Beispiele solcher objektiven, b. h. gegenständlichen Lyrik führe ich nur noch an, Goethe's „Schäfer's Klage“, Heine's Gedicht von dem Fischenbaume und der Palme, den größeren Theil von Schubert's Winterreise, Schumann's „Rondnacht“ u. s. w.

Ich konnte, indem ich einen Aufsatz abfassen wollte, natürlich nicht ein Buch schreiben; daher mußte ich unendlich viel voraussetzen unter andrem auch, daß der Lesende selbst ein bißchen mitdenkt, was aber niemals recht gelingen will, wenn man den Unverstand und das Uebelwollen schon von vornherein voraussetzt. Auffallend wenigstens bleibt es mir immerhin, daß Herr Schäffer zum ersten Mal an meinen kritischen Anstreihungen Anstoß nimmt, solchen wenigstens äußerlich zu erkennen gibt, da dieselben Robert Franz's Liebercompositionen betreffen und daß er auch

sonst sich niemals noch aufgefordert fühlte, in die Turnierschranken einzutreten; aber er verspricht ja in zwanglosen Feilen seine Heldenthaten fortzusetzen. Europa ertravete sie mit Spannung. Den Anlaß dazu kann er (wenn ich die weite Entfernung zwischen Wien und Breslau bedenke) in Hülle und Fülle um Vieles näher finden.

4. „Seinen Produktionen wohnt ein (ihnen) immanentes Lebensprincip ein“, sage ich, „Immanent“ soll hier so viel heißen, wie selbständig, mit ihnen untrennbar verbunden. Ich gebe also die Taologie des Ausdrucks zu und Herr Schäffer soll die Genugthuung genießen, ihn verbessert zu haben. Wenn er aber alle ähnlichen, sehr erlauteten Taologien in der Literatur verbessern will, so wird er viel zu thun haben.

5. Naturwahrheit. Herr Schäffer ist es also wohl unbekannt, daß zwischen der Naturwahrheit in der Kunstschöpfung, in dem künstlerisch schaffenden Individuum und jener in der sogenannten Volksdichtung, in dem sogenannten Volksgefang, ein „gewisser“ (sogar ein sehr gewisser und sehr großer) Unterschied besteht, insbesondere, wenn die erstere einer Periode hohen allgemeiner Kultur angehört, in welcher ohnedieß die letztere zu erlöschen pflegen. Ich würde wünschen, daß Herr Schäffer so „geistreich“ wäre, diesen Unterschied zu erkennen. Es fehlt an Orten nicht, wo er sich darüber belehren kann.

6. Bei dem Ausdruck „feinsteswegs“ finde ich von Herrn Schäffer (Seite 15 seiner Proschüre) ein Aussehungszeichen beigegeben, ohne daß ich zu errathen vermöchte, was ihn dabei in Erschauern versetzt. Wenn er es vielleicht verwunderlich finden würde, daß ich „feinsteswegs“ schreibe, so hätte er darin sehr Recht; ich schreibe auch niemals „feinsteswegs“, sondern allemal „feinsteswegs“ und jenes „feinsteswegs“ ist daher im Originalabdruck meines Aufsatzes ein Druckfehler. Aber das kann Herr Schäffer nicht gemeint haben, da gleich auf der ersten Seite seiner Proschüre, deren Gedanken und Worte ich angehöre, in der 13. Zeile ein „feinsteswegs“ vorkommt und zwar ohne Gänsefüße, so daß ich etwa annehmen müßte, es wäre dieses „feinsteswegs“ eine Etichelle auf das vierzehnte Seiten später vorkommende.

7. Ich will den Syllogismus, welchen Herr Schäffer Seite 17 (aus vorgeblich von mir gelieferten Prämissen) mit so großem Scharfsinne konstruirt, noch durch ein weiteres Beispiel befestigen und die geniale Absurdität, welche Herr Schäffer in meinen Sätzen glücklich entdeckt hat, durch eine neue vermehren. Man pflegt gewöhnlich die Poesie der Musik gegenüber als die objektivere, diese umgekehrt als die subjektivere Kunst zu bezeichnen. Ich weiß nun nicht, ob Sie, Herr Schäffer, diese Unterscheidung acceptiren, oder ob Sie es erst von dem „System“, zu welchem man sich bekennt und dessen „Eintheilungsgrund“ abhängig machen, daß dieselbe Geltung habe oder nicht. Gesezt aber einmal, die Untertheilung hätte Grund. Sie wissen wohl, daß in aller Kunst, in welcher die Trennung des Subjektiven und Objektiven überhaupt besteht, das Objektive als das Weitere, Größere, Fester, dem Subjektiven als dem Engeren, Kleineren, Schwächeren gegenüber gestellt wird. Größe ist unter andrem durch feinsteswegs Objektivität ein größerer Dichter als Schiller. Nun nenne ich die Poesie die objektivierte Kunst und bedinge die Größe in ihr durch eine gewisse Objektivität, die Musik aber die subjektivere und mache auch in ihr caeteris paribus die Größe von einer gewissen Objektivität des Kunstschaffens abhängig (die natürlich bei der so sehr verschiedenen Natur der beiden Künste bei dem Componisten auf zum Theil anderen Faktoren beruhen wird, als beim Dichter). Ich öffere Ihnen also hiermit eine weitere geniale Absurdität zu beliebigem Gebrauch.

8. Ich wünschte wohl, daß Herr Schäffer, da er mich so eifrig erläutert, einmal bei Gelegenheit auch eine kleine Erläuterung der von ihm citirten Sage Fr. Fischer's versuchte, daß nemlich „das Wesen des Gefühls das absolute Umfassen der Dinge in das Selbst, das Zurückfingern der Welt in das Herz sei,“ damit man erführe, was sich Herr Schäffer unter diesen

Sagen deut, und ob sie nicht gar am Ende die abstrakte Formel für das bezeichneten, was ich unter „Objektivität der Poesie“ Sprechelassen, stummer Objekte“ u. s. w. versteht.

9. Also auch Fantastie gehört zu den Eigenschaften, welche den Künstler machen, wie Sie Seite 21 sagen? Ich danke für die Bezeichnung, ich will sie nicht wieder vergessen, denn ich hatte bisher keine Ahnung davon, daß auch Fantastie zu den — u. a. mich nicht zu überflüssiglich auszubringen — notwendigen Requiriten eines Künstlers gehört. Erst weiß ich es.

10. Auch ich glaube jenes „kleine Ding,“ das Herz, mindestens ein wenig doch zu kennen, vielleicht sogar, so unglücklich Ihnen dieß scheinen mag, aus einiger eigener Erfahrung. Ich war immer der Meinung gewesen, daß der größte Reichtum des Geistes, in der Kunst wie im Leben, leicht durch die einfach: Schönheit und Lauterkeit des Gemüthes oder Herzens verdunkelt und beschämmt werden. Was aber die Verse von Heine betrifft, welche Sie bei dieser Gelegenheit zitieren, so vermag ich in ihnen nichts weniger, als einen reinen Herzensklang zu entdecken, sondern ich erblicke in diesen Versen vielmehr nichts anders, als hohle Affektation, sich selbst beispiegelnde Poeteneitelkeit. Und was die „alte, ewig neu bleibende Geschichte“ betrifft, „die das Herz entzwei bricht,“ so mag solche Berufung in mancher jüdischen Seele den gefährtesten Anstoß finden, es hat aber zu mancher Zeit schon harte Herzen gegeben, welche von dieser „Geschichte“ nicht ganz so empfindsam dachten. Fessling, dessen Herz zwar nicht so groß war, wie das Meer und der Himmel, dem es aber an einem solchen, darf man der Geschichte glauben, auch nicht ganz gefehlt hat, rief in diesem Sinne Goethe nach der Veröffentlichung des Werther zu: „noch ein Schlingelapitelchen, lieber Goethe.“ Und Goethe selbst hat den Ton, den er im Werther, in seiner Art wunderbar genug, ange schlagen, kein zweites Mal wieder angestimmt.

11. Der Ausdruck „subjektives Pathos“ scheint Ihnen ein widersinniger zu sein und Sie fragen mich, ob mir vielleicht ein objektives Pathos bekannt sei? Damit kann ich Ihnen dienen. Objectiv nenne ich das Pathos, welches aus Selbstentäußerung heruht, also das Pathos für Ideen, z. B. für die Idee der Freiheit, subjektiv aber das Pathos, welches aus Selbstbefriedigung gerichtet ist, also das Pathos für Gefühle, z. B. das Gefühl der Liebe. Dieß ist auch eine der Unterschiedungen, Herr Julius Schaffer zu Breslau an der Ober, welche billiger Weise jedem Textianer (wenigstens pro forma bekannt) sein sollte. Aber noch in anderem Sinne läßt sich jwischen objectivem und subjektivem Pathos unterscheiden. So scheint mir die Shakespear'sche Tragödie von einem mehr objectiven, die Schiller'sche von einem mehr subjektivem Pathos bewegt; die Heine'sche Poesie erscheint mir (wie etwa die mußtalische Poesie Chopin's) auf einem subjektivem, d. h. nicht so leicht von Jedermann nachzuempfindenden, die Goethe'sche Poesie dagegen auf einem objectivem, d. h. in jedem gefunden und überhaupt empfindlichen Gemüth leicht nachklingendem Pathos zu beruhen. Wird aber einmal zugegeben, daß es nicht so ganz ohne Sinn sei, von einem subjektivem Pathos zu sprechen, so werden sich wohl auch Gerade eines solchen unterscheiden lassen.

12. Bei der Lectüre dieses Abschnittes (Seite 27 und 28) ist Ihnen noch jede einmal schwinbildig geworden? Aber, Verehrtester, wozu quälen Sie sich nur so lange mit solchem „Zeug“, als welches Sie meinen Auffass darstellen? Vergleichlich liest man allenfalls einmal, wenn es Einem zufällig in die Hände fällt, dann schmeißt man es in die Ecke oder legt es ruhig bei Seite. Punktum.

13. Wenn ich sage, daß das Franz'sche Lied einem Vogel gleich, der vernünftig vor sich hinzwitschert, so hätte ich nicht gedacht, daß ein solches Bild so stumpf aufgefaßt werden könnte, als es mein Herr Revisor thut, nämlich so, als folgte daraus, daß sich bei Franz nicht auch Pieder ersten, ja tragischen Charakter finden könnten.

14. Wenn ich sage: „als solche Pieder, wo Franz einen ungewöhnlich („ungewöhnlich“ ist ein Druckfehler) — „kräfti-

gen Ton anschlägt und wo ihm gleichsam Flügel wachsen, möchten wir bezeichnen“ u. s. w., so ist doch wohl zu erkennen, daß ich hier zweierlei Epitheta unterscheide: „ungewöhnlich kräftig“ und „ungewöhnlich beschwingt“, und daß wohl sehr leicht das erstere Epitheton auf ein gerade durch seine besondere Zartheit ausgezeichnetes Lied anzuwenden sein wird, sondern wahrscheinlich das letztere.

Wegen des Irrthums, daß ich ein von Franz componirtes Gedicht von Heine mit einem von Schumann componirtes verwechselte, habe ich mich zu entschuldigen. Der Irrthum wurde dadurch möglich, weil ich mich nicht rühm-n kann, mich in dem eigenthümlichen W-fig: sämtlicher Pieder Schumann's oder Franz's zu befinde-n.“) Sehr zufälliger Weise erwähnt auch Reichmann in seinem Buche („das deutsche Lied“ u. s. w.) denselben Pieder und bemerkt dazu: „Un wie viel treuer in der Auffassung und künstlerischer in der Darstellung ist Schumann's Behandlung des in der Stimmung verwandten Pieder „Ich große nicht“. Diese auch von Herrn Reichmann hervorgehobene nahe Verwandtschaft mag mir in den Augen unbefangener Urtheilender zwar nicht, ich gestehe es gerne ein, zur Rechtfertigung, wohl aber doch zu einiger Entschuldigung und Nachsicht dienen. Meine Bemerkung aber, die Composition von Franz betreffend, bezog sich darauf, daß dieselbe, um den leidenschaftlichen Gehalt des Gedichtes zum Ausdruck zu bringen, sich etwas äußerlich des bekannten Mittels der chromatischen Steigerungen bediente. Es muß wohl um ein: solche Verwechselung eines einzelnen Pieder eine ungeheure, die Ehre eines Autors und das Wohl der Welt auf das Äußerste gefährdende Sache sein, weil Herr Schaffer mit so fürchterlich gerungenen Augenbrauen und an sein Goliathschwert schlagend, im erschütterndsten Tone ausruft: „die Sache ist ernsthaft!“ Ich möchte wenigstens dem Componisten selbst nicht zumuthen, daß ihn die Sache so ungeheuer wichtig erschiene. — Auf denselben Umstand ist, wie schon bemerkt, die nicht ganz genaue Angabe einiger Textstellen zurückzuführen.

Wenn Herr Schaffer daraus, daß ich den Vers: „ach wenn ich doch ein Juncchen wäre,“ mit Aufassung des Wörtchens „doch“ citire, folgert, daß mir, indem ich dieß schrieb, die Melodie jenes Pieder nicht gegenwärtig gewesen sein könnte, so könnte ich ihm die Richtigkeit dieser Behauptung sogar einräumen, denn, habe ich dieses Lied analysirt, oder habe ich nicht vielmehr bloß eine ganz allgemeine Eigenschaft desselben (streitlich nicht die der „ungewöhnlichen Kräftigkeit“) hervorgehoben und hätte ich hiezu nicht vielleicht auch befähigt und berechtigt sein können, selbst wenn mir die melodische Tonfolge jenes Pieder nicht genau im Ohr gewesen wäre? Ich dürfte also von einem Pieder, das ich etwa vor zehn Jahren gehört, nicht bemerken, daß ich es zu den schönsten Piederern rechne, die ich kenne, weil ich es vielleicht nicht zu notiren vermöchte? Ich sage dieß nur beispielweise, denn es versteht sich, daß dieses Beispiel nur eine Analogie für den vorliegenden Fall bieten will, nicht mit ihm identisch sein soll.

15. und letztes. Hier habe ich nur noch einmal auf den Eingang dieser Erwiederung zurückzuweisen. Wenn es Herrn Schaffer gefällig gewesen wäre, zu bedenken, daß alle meine Erörterungen über die Franz'schen Piedercompositionen immer mit Hinblick auf Schubert und Schumann angestellt wurden, so würde es vielleicht seine Fassungskraft nicht übersteigen haben, wenn ich in einem Sinne relativ gering nenne, was in anderem doch seine absolute, und von mir erkannte und anerkannte Bedeutung behauptet und er würde begreifen haben, in welchem Sinne an

\*) Wie oft wird schon von allen tiefer Antheilnehmenden der lebendigen besagt worden sein, daß man so ohne Vergleich leichter, vor allem mit unendlich geringerm Nothwendigkeits zu dem vollständigen Besitz eines poetischen Autors (z. B. Uhland's, Heine's, Müllers, so selbst Goethe's und Schiller's, als zu dem eines musikalischen gelangen kann! Daß man einen Autor genauer kennen lernt, dessen Werte man täglich und stündlich zur Hand nehmen kann, versteht sich.

dieser Stelle Ausdrücke, wie „nüchtern,“ „naturalistisch“ (eine Bezeichnung, die sich natürlich am allerwenigsten auf die vielmehr sehr künstliche und künstlerische Form der Franz'schen Pieder bezogen werden kann) zu verstehen sub.

Nach der Kommentierungsmethode des Herrn Schäffer wäre es eine Kleinigkeit, einem Schriftsteller zu erweisen, er hätte in einer Rezension verstockt andeuten wollen, daß der Dichter A, oder der Komponist B eigentlich den Galgen verdiene, denn er sei offenbar ein roh empfindender, leidenschaftlich erhiteter Mensch, ein solches Individuum sei aber für den Staat und die Gesellschaft höchst gefährlich, besser wäre es, er lebe gar nicht, also u. s. w.

Zeit und Raum drängen mich zum Abschluß. Beide verhinderten mich, auf jeden einzelnen der von Herrn Schäffer mit eben so großer Unbefangenheit, als seltenen Tiefblick hervorgehobenen Punkte einzugehen, aber ich hoffe, es wird Herrn Schäffer von vornherein klar sein, daß solches Stillschweigen oder nur flüchtiges Berühren vielmehr darin begründet ist, weil ich über die Sache nichts zu sagen weiß. Jedenfalls hätte es seinem Herzen und seinem Verstande mehr Ehre gemacht, wenn er sich einen solchen Angriff, falls er denselben für dringlich und angemessen hielt, wenn er sich dazu unwiderstehlich angefordert fühlte, nicht drei Viertel Jahre lang überlegt hätte. Wenn er sich begnügt haben würde, an der Richtigkeit meiner Ein- und Ansichten zu zweifeln, an meinen Ausdrücken zu mädeln u. s. w., so hätte ich vielleicht dazu schweigen können, denn erstlich könnte er hierin ja Recht haben, und da er meinen Originaltext zugleich mit seinen Randglossen abdrucken ließ, so möchte sich Jedermann selbst sein Urtheil bilden. Aber da er zugleich meine „Absichten“ in injurioser Weise zu commentiren versucht hat, so durfte ich die Antwort nicht schuldig bleiben und so habe ich denn bei dieser Gelegenheit die Beleuchtung einiger „hohlen Phrasen“ auch nicht schonen wollen. Wenn Herrn Schäffer meine Erniedrigung nicht genügt, so mag er immerhin den Literaturfreunden zu Weihnacht 1863 abermals eine Broschüre, wie die vorliegende, als liebe Christgabe beschicken. An Worten kann es ja nie fehlen, weder an hohlen, noch an

gefüllten. Ihm aber ein zweites Mal Rede zu stehen, dazu wird er mich aus tausend und einem Grunde schwerlich bewegen: es wäre denn, daß er auf geeignetem Boden mit mir eine Discussion über allgemeine Fragen versuchen wollte, da will ich ihm gerne zu Diensten sein und bis dahin auch meinen Stil zu verbessern suchen, wofür ich dieß überhaupt vermag, denn allerdings liegt in dem Satz „le styl c'est l'homme“ einige Wahrheit. Und selbst der große Lessing konnte dem charmannten Pastor Götze, der sich über seinen Stil moquirte, keine andere Antwort ertheilen, als die bekannte. Freilich, bei der außerordentlichen Klarheit, welche die Gedanken meines geschätzten Epitomators an den Tag legen, da ist es mit dem Stil ein leichtes. In jenen nicht das geringste, was Zweifel oder wohl gar „Schwindel“ erregte, daher auch in diesem keine Spur von Dunkelheit, alles fließt so glatt u. s. w.

Schließlich sei Herr Schäffer versichert, ja er kann Gift darauf nehmen, daß ich das wahrhaft Bedeutende, wirklich Schöne in den Niedercompositionen Franz's ganz so zu erkennen und zu würdigen weiß, ja selbst zu genießen vermag, wie er selbst (nur kann es in jenem Aufsatz nicht darauf an, diese positiven Seiten für sich allein zu entwickeln), und daß er es daher sich und mir hätte ersparen können, das Publikum mit diesem so völlig überflüssigen und leeren, wie mir scheinen will, auch bereits genügend erledigten Streithandel zu unterhalten. Wenn sich Herr Schäffer zu dem Tone, in welchem er zu mir spricht, berechtigt glaubte, so kann ich ihm denselben nicht verübeln, er muß es aber dann auch mir nicht verdenken, wenn ich ihm hin und wieder in gleichem Tone antwortete, obgleich ich dabei nicht in der glücklichen Lage war, ein so gelegenes Stichwort, wie: „der Herr Recensent“ benutzen zu können, da ich mit seinen bisherigen Leistungen, sie mögen worin immer bestehen und so groß oder so klein sein, als ich nicht weiß, gänzlich unbekannt bin und ich in der mir vorliegenden Broschüre, für mich sein Opus 1, solcher Bekanntschaft mich zu erfreuen zum ersten Mal Gelegenheit erhalte.

Carl van Bruyd.





